
Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 2, 2019

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



EDİTÖR KURULU / EDITORIAL BOARD

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

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

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

Baş Editör / Editor in Chief

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

Dil Editörleri / Language Editors

Alan James Newson, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Elizabeth Mary Earl, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

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

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

Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Konservatoryum dergisinin sahibi adına temsilcisi:

Prof. Aygül GÜNALTAŞ (İstanbul, Türkiye)

Representative of Conservatorium on behalf of owner is

Prof. Aygül GÜNALTAŞ (İstanbul, Turkey)

Yazışma Adresi / Correspondence Address:

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,

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

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

e-mail: konservatoryum@istanbul.edu.tr

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

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye

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

Baskı / Printed in

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

2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,

İstanbul - Turkey

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ndeki Fagot Sololarının İncelenmesi
Research of Bassoon Solos in Rimsky-Korsakov's Scheherazade Symphonic Suite
Emre HOPA 105-116
- Ekoeleştirel ve Doğakültürel Bir Müzikoloji Yaklaşımı Olarak Ekomüzikoloji
Ecomusicology as an Ecocritical and Naturecultural Approach to Musicology
Ulaş ÖZDEMİR 117-137
- Kemandan Viyolaya Geçiş Aşamasında Temel Yöntemler
Basic Methods in Transition from Violin to Viola
Banu YİNAL 139-150
- Mozart'ın Biyografisinin Becker'ın "Sanat Dünyaları" Kuramıyla İrdelenmesi
Analysis of Mozart's Biography with Becker's Theory of "Art Worlds"
Aslıhan İŞILTAN 151-168
- Johannes Brahms 51 Piyano Egzersizi
Johannes Brahms 51 Piano Exercises
Rüya SÜNDEK ŞENTÜRK 169-186

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

Birbirinden değerli akademik çalışmalara yer verdiğimiz “Konservatoryum” dergimizin Güz 2019 sayısıyla bir kez daha karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesi, Emre Hopa'nın Rimski-Korsakov'un “Şehrazat” adlı Senfonik Süiti'ndeki fagot sololarını incelediği ve bu soloların yorumlanmasında karşılaşılan teknik ve müzikal zorluklar için çözüm önerilerinde bulunduğu “Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ndeki Fagot Sololarının İncelenmesi” başlıklı çalışması.

İkinci makalemiz, Urum Ulaş Özdemir'in ekoeleştirel ve doğakültürel bir müzikoloji yaklaşımı olarak ekomüzikolojinin ortaya çıkışını ve bu alanda yapılan çalışmalarını incelediği “Ekoeleştirel ve Doğakültürel Bir Müzikoloji Yaklaşımı Olarak Ekomüzikoloji” adlı incelemesi. Özdemir'in bu değerli çalışmasının önümüzdeki yıllarda Türkiye'de ekomüzikoloji alanında yapılacak araştırmalarda yol gösterici olacağını umuyoruz.

Üçüncü makalemiz, Banu Yinal'ın “Kemandan Viyolaya Geçiş Aşamasında Temel Yöntemler” başlıklı araştırması. Keman ve viyolanın fiziksel benzerliklerine rağmen teknik farklılıklarına dikkat çekilen bu çalışmada, kemandan viyolaya geçiş sürecini yaşayan öğrencilere rehberlik edecek önemli bilgiler yer alıyor.

Dördüncü makalemiz, Aslıhan Işıltan'ın W. A. Mozart'ın sanat yaşamına işlevsel ve disiplinler arası bir yaklaşım getirdiği “Mozart'ın Biyografisinin Becker'ın “Sanat Dünyaları” Kuramıyla İrdelenmesi” adlı çalışması. Işıltan'ın bu değerli makalesinin, kanonik düşünce bağlamındaki biyografi çalışmalarına farklı bir bakış açısı getireceği kanaatindeyiz.

Bu sayımızın son makalesi ise, Rüya Sünder Şentürk'ün “Johannes Brahms'ın 51 Piyano Egzersizinin Analizi” adlı çalışması. Şentürk'ün Brahms'ın piyano egzersizlerine ait değerlendirmesi pek çok piyaniste yol gösterici olacak nitelikte.

Keyifli okumalar dileklerimizle...

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear readers,

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

In the first of our articles, Emre Hopa examines the bassoon solos in Rimski-Korsakov's symphonic suite "Scheherazade", and proposes solutions for technical and musical difficulties encountered in interpreting these solos.

In the second article, Urum Ulaş Özdemir examines the ecomusicology, as an eco-critical and natural cultural musicology approach, and studies in the field. We hope this study will be a loadstar for future ethnomusicology studies in Turkey.

In the third article, Banu Yinal, despite the physical similarities of the violin and the viola, draws attention to their technical differences and contains important information to guide the students in the transition from the violin to the viola.

In the fourth article, Aslıhan Işiltan aims to bring a different perspective to biography studies through Becker's "Art Worlds" in the context of canonical thinking.

In the last article of this issue, Rya Sünder Őentrk evaluates the 51 piano exercises, written by Brahms. This article will be a guide for many pianists.

Kind Regards,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ndeki Fagot Sololarının İncelenmesi

Research of Bassoon Solos in Rimsky-Korsakov's Scheherazade Symphonic Suite

Emre HOPA¹ 



DOI: 10.26650/CONS2019-0014

öz

Ulusal Rus müziğinin önde gelen bestecilerinden biri olan Rimski-Korsakov (1844-1908) öğretmen, editör ve teorisyen kimliği ile de müzik dünyasında yerini almış ünlü bestecilerden biridir. Rus beşlerinin en verimli ve çok yönlü üyelerinden birisi olarak bilinen Korsakov, Rus halk müziğine bağlılığı, eserlerinde doğu ezgilerini kullanması ve kendine özgü orkestrasyon tekniği ile öne çıkmıştır. 1888 yılında bestelediği Şehrazat adlı senfonik süiti (Op.35) konusunu "Binbir Gece Masalları"ndan almaktadır. Eser, çerçeve hikâye olarak bilinen hikâye içinde hikâyeler şeklinde sunulmaktadır. Şehrazat'ın Sultan Şehriyar'a karşı stratejik oyunları ve bin bir gece boyunca süren hikâyesi anlatılmaktadır. Eserin ikinci bölümünde yer alan fagot soloları, ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında karşılaşılan en önemli eserlerden biri olma niteliği taşır. Soloların doğru bir biçimde yorumlanması bilgi birikimini, müzikaliteyi ve teknik beceriyi gerektirir. Bu çalışmanın amacı, Rimski-Korsakov'un Şehrazat adlı Senfonik Süiti hakkında genel bir bilgi verilmesi, fagot sololarının incelenmesi ve bu soloların yorumlanmasında karşılaşılan teknik ve müzikal zorluklar için çözüm önerilerinde bulunmaktır. Bu araştırma, Rimski-Korsakov'un Şehrazat adlı Senfonik Süiti hakkında literatür taraması yapılan nitel bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Rimsky-Korsakov, Şehrazat, Fagot

ABSTRACT

Rimsky-Korsakov (1844-1908), one of the leading composers of Russian national music, is one of the most famous composers with his identity as a teacher, editor, and theorist. Known as one of the most productive and sophisticated members of the Russian five, Korsakov came to the fore with his devotion to Russian folk music, the use of Eastern melodies in his works and his orchestration technique. The symphonic suite, Scheherazade (Op.35), which he composed in 1888, is based on "One Thousand and One Nights". The work is presented in the form of stories within the story which is known as a frame story. Scheherazade's strategic plans against Sultan Shahriar and her story that lasted for a thousand nights are narrated. The bassoon solos in the second movement of the work are one of the most important works encountered in national and international orchestral exams. A correct interpretation of solos requires knowledge, musicality and technical skills. This study aims to give general information about Scheherazade, to study the bassoon solos and to offer solutions for the technical and musical difficulties encountered in interpreting these solos. This research is a qualitative research doing a literature review about Rimsky-Korsakov's Scheherazade Symphonic Suite.

Keywords: Rimsky-Korsakov, Scheherazade, Bassoon

¹Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ORCID: E.H. 0000-0002-2264-9148

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Emre Hopa,
Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Müzik Bölümü, Eskişehir, Türkiye
E-posta/E-mail: ehopa@anadolu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 28.10.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.12.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
12.12.2019

Kabul/Accepted: 27.12.2019

Atıf/Citation: Hopa, E. (2019). Rimski-Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ndeki fagot sololarının incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(2), 105-116.
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0014>

EXTENDED ABSTRACT

Rimsky-Korsakov, one of the most famous composers of the Russian five, was born in 1844 and passed away in 1908. In 1962, he met Balakirev, the founder of the Russian five and studied composition with him. He was influenced by the orientalism movement and he incorporated different rhythm, melody, mode, harmony, and orchestration techniques in his works. In his works, he profited from Russian folk music and in his operas, he dealt with Russian-specific subjects. His symphonic suite, Scheherazade, which he composed in 1888, inspired by the tales of One Thousand and One Nights, is the most outstanding work of Russian orientalism. Today, the work which is considered as one of the most staged pieces is a work in which a tale is synthesized with music, and Eastern melodies are at the forefront. Although it was not composed as ballet music, it was choreographed and staged.

The work consists of 4 movements

- 1) Prelude: The Sea and Sinbad's Ship
- 2) Ballade: The Kalandar Prince
- 3) Adagio: The Young Prince and The Young Princess
- 4) Finale: Festival at Baghdad.

Korsakov's writing style, which reflects Eastern culture, has some similarities with Tamara, one of Balakirev's early works. In Korsakov's Scheherazade, it is known that he was influenced by a melody named "Akh, Dilav!" which is Balakirev's traditional Georgian song. The sense of rhythm and the descending movement of the melody in the second movement of the work show striking similarities with the structure of "Akh, Dilav" in Balakirev's draft book. One Thousand and One Nights, which has been translated into many languages and been an inspiration to film, opera, ballet and every branch of art, includes folk literature genres of wide geography. According to the story, when Sultan Shahriar finds out that his wife betrayed him, he executes her and begins to hate all women. He marries a different woman every day and executes her the next day. Scheherazade, the eldest daughter of one of the Sultan's officials, prepares a plan to save herself and other girls, and she marries Sultan Shahriar and begins to tell him a tale every night. However, every night, she ends the tale in its most captivating part and promises to complete the story the next night. Because the tales are very attractive and intriguing, Shahriar postpones Scheherazade's execution every day to hear more of the stories. At the end

of the 1001st night, Scheherazade finishes her tales and says that she is ready for the punishment that will be given. Shahriar, on the other hand, is very impressed by these tales and abandons his brutal plan.

The bassoon solos in the second movement of the work are one of the most important works of national and international orchestral exams. Accurate interpretation of solos requires musicality and technical skill. The first of these solos starts in the second movement of the work at the 5th bar. It requires every sound to be shaped very carefully, and requires that articulations are heard. For the ups and downs in the melodies to be heard, it must be played flexibly adhering to the expression “ad libitum”. The second solo of the same movement is a cadence in which technical and musical skills are at the forefront. It starts at the 323rd bar of the work. The solo, which starts as a *lento* in the same bar, ends as a *ritardando* at the end of the bar and returns to the first tempo in the second bar with the conductor’s beat. It is based on the acceleration and retardation of the movement. This movement must be played steadily and unhurriedly. The melody repeats similarly 3 times.

This study is aimed to give general information about Rimsky-Korsakov’s Symphonic Suite, Scheherazade, to examine the bassoon solos in the second movement of the work and to offer solutions for the technical and musical difficulties encountered in the interpretation of these solos.

Yöntem

Bu araştırma, Rimski-Korsakov'un Şehrazat adlı Senfonik Süiti hakkında literatür taraması yapılan nitel bir araştırmadır. Konu hakkında görüşler belirtilerek betimleme yöntemi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında besteci ve eser ile ilgili literatür taranmış; konu ile ilgili kitaplar, tezler ve makaleler incelenmiş ve fagot sololarının yorumlanmasına ilişkin çözüm önerileri sunulmuştur. Bu araştırmanın evrenini Rimski- Korsakov'un Şehrazat adlı senfonik süiti, örneklemini ise eserin ikinci bölümünde fagot için yazılan sololar oluşturmaktadır.

Nikolay Andreyevich Rimski-Korsakov

Rus beşleri'nin en genci Nikolay Andreyevich Rimski-Korsakov (1844-1908) Petersburg'daki Deniz Koleji'ni bitirmiş ve deniz subayı olarak Rus donanmasında görev almıştır. 1862'de Balakirev'le tanışan ve onunla kompozisyon çalışan bestecinin birinci senfonisi 1865'de Balakirev yönetiminde seslendirilmiştir (Say, 1997, s. 439). Oryantalizm akımından etkilenecek Rus müziğine farklı ritim, melodi, mod, armoni ve orkestrasyon anlayışı getirmiştir. Eserlerinde sadece orijinal şark melodilerini kullanmakla yetinmeyerek kendine özgün Rus oryantalizmini de geliştirmiştir. Binbir gece masallarından esinlenerek bestelediği Şehrazat Senfonik Süiti buna en önemli örnektir. Diatonik modları genellikle halk karakterlerinin tasvirlerinde kullanan besteci, fantastik masal karakterlerinde kendisinin geliştirdiği "asimetrik mod"u kullanmıştır. Tam ton ve yarım tonların sıralanmasıyla oluşturulan bu mod Rus Müziği teorisinde "Rimski-Korsakov Dizisi" ismini almıştır (Sultanova, 2012, s. 197).

İspanyol Kapriçyosu (1887), Şehrazat (1888) Senfonik Süiti, Rus Paskalya Uvertürü (1888) orkestra kurgusundaki ustalığına en güzel örneklerdir. 1896'da tamamladığı ve 1898'de ilk sahnelenışı yapılan Sadko adlı operası, müziksel kavrayışının olgun bir ifadesi olarak kabul edilir. Tipik özellikler taşıyan Kar Kızı ve Altın Horoz operaları Rusya dışındaki ülkelerde de ilgiyle karşılanmıştır (İlyasoğlu, 1999, s. 170).

Şehrazat Senfonik Süiti

Eser 1888 yılında bestelenmiştir. Binbir Gece Masalları'ndan üç hikâyeyi anlatır. Program müziği olarak (belli bir hikâyeyi anlatan enstrümantal müzik eseri) bestelenmiştir. Hikayeleri birbirine bağlayan iki ana tema bulunur. Bunlardan birisi kemanın seslendir-

diği Şehrazat teması, diğeri ise bakır üflemeliler ile desteklenen görkemli Şehriyar temasıdır (Girgin, 2015, s. 4). İlk üç bölüm Binbir Gece Masalları'ndan alınmış üç hikâyeyi anlatır. “Bağdat'ta Şenlik” adını taşıyan dördüncü bölüm ise daha önceki üç bölüme konu olan hikayelerin birleştirilerek bir kaleideskop mantığı ile harmanlanmış şeklidir (Girgin, 2015, s. 14). Bale müziği olarak bestelenmemesine rağmen ilk kez 4 Haziran 1910 tarihinde Michel Fokine tarafından koreografisi yapılmış ve Paris'teki Opera Garnier'de sahnelenmiştir (Rimski-Korsakov, 1942).

Korsakov “My Musical Life” başlıklı biyografisinde Şehrazat Senfonik Süiti'nin Arap gecelerinden konusunu almış olduğunu; bölünmüş, bağlantısız bölümler ve betimlemelerden oluştuğunu belirtmiştir. Korsakov, bölümleri birleştirmek için kemana yazdığı kısa soloların Şehrazat'ı temsil ettiğinden de bahsetmiştir (Rimski-Korsakov, 1942, s. 292).

Rimski-Korsakov, Şehrazat adlı eserini 1888 yılında kaleme almaya başlamıştır. Bu süreçte Alexander Borodin'in ani ölümü ile yarıda kalan ve dört perdelik Prens Igor Operası'nı tamamlama görevini de üstlenmiştir. 1883 yılında Mily Balakirev'in asistanı olarak Court Capella'ya başvuru yapması ile beraber Balakirev'in eski çalışmalarını düzenlemek ve gözden geçirmek için oldukça fazla zaman harcaması, bestelemedeki verimini önemli bir şekilde düşürmüştür. Korsakov'un Doğu kültürünü yansıtan yazım stiline ilham kaynağı Prens Igor'un “Poloveç Dansları” olarak bilinmesine rağmen, ses atmosferinin yapısı itibarıyla Balakirev'in ilk eserlerinden biri olan “Tamara”dan da esinlendiği görülmektedir (Van Gansbeke, 2012, s. 166).

Binbir Gece Masalları'na bakıldığında masallar “çerçeve hikâye” tekniği ile anlatıcıya sunulmuştur. Ana karakter Şehrazat, güçlü bir sultan olan Şehriyar'a karşı stratejik bir oyun sergiler ve bin bir gece boyunca sürecek olan masallar anlatmaya başlar. Korsakov'un yazdığı birinci bölümün giriş kısmında kısaca işlenen konu işte bu Şehrazat masalıdır (Girgin, 2015, s. 110).

Eser 4 bölümden oluşur:

- 1) Prelüde: Deniz ve Sinbad'ın Gemisi
- 2) Ballade: Prens Kalender'in Öyküsü
- 3) Adagio: Genç Prens ve Prensese
- 4) Finale: Bağdat'ta Şenlik

Birinci bölümde müzik, Şehriyar Sultan'ı anlatan güçlü ve enerjik tema ile başlar, bunu solo keman tarafından seslendirilen Şehrazat teması izler. Şehrazat teması, gemici Sinbad'ın fırtınalı bir havada Kral Mihriyan'ın ülkesine gitmesini ve limanda karşılaştığı bir Hintli dervişin öyküsünü anlatmaktadır. İkinci bölüm kemanın Şehrazat teması ile başlar, arkasından fagot ana temayı çalar. Prens Kalender haydutların eline düşmüş ancak ormana kaçarak kurtulmuştur. Müzik, onun ormanda yeraltındaki kötü ruhların ülkesine sığınmasını ve bu ruhlar tarafından maymun kılığına sokulup Çin'e kaçırlmasını anlatmaktadır. Üçüncü bölümde, Basora ülkesinin sultanının erkeklerden nefret eden kızı Cemile, yakışıklılığını duyduğu Mısırlı İbrahim el Hasib'e aşık olmuştur. İbrahim de kızın resmini bir kitapta görüp onu sevmiştir. Müzik, İbrahim'in bin bir zorluğa katlanarak Basora'ya gelişini ve iki gencin evlenip mutlu olmalarını anlatmaktadır. Dördüncü bölüm, türlü maceralar sonrası Sinbad'ın Bağdat'a dönüşü ve şenliklerle karşılaşımını canlandırılmaktadır. Ancak, Sinbad Bağdat'ta çok kalmayarak tekrar denize açılmıştır. Müzik, geminin korkunç bir fırtınada batışını; ama Sinbad'ın, Şehrazat'ın öykülerini sürdürebilmesi için kurtarılışını anlatmaktadır (Durusu, 2019).

Korsakov, Şehrazat adlı eserini bestelerken Balakirev'in "Akh, Dilav!" adlı melodisinden esinlenmiştir. Şehrazat'ın ikinci bölümündeki ritim anlayışı ve melodinin inici hareketi, Balakirev'in taslak kitabındaki "Akh, Dilav" yapısı ile çarpıcı bir benzerlik göstermektedir (Issiyeva, 2018, s. 3).



Şekil 1: Balakirev'in taslak kitabından "Akh, Dilav", 4-6. ölçüler (Issiyeva, 2018, s. 4)



Şekil 2: Rimski-Korsakov, Şehrazat, 2. Bölüm, 348-351. ölçüler (Issiyeva, 2018, s. 4)

Binbir Gece Masalları

Binbir Gece Masalları, diğer adı ile Arap Geceleri; hikâye, masal, destan, menkıbe ve fıkraları bir araya toplayan, eski Hint edebiyatında başka örneklerine de rastladığımız “çerçevele hikâye”ler tipinde ve tekniğinde bir Arapça külliyyattır. Antoine Galland’ın Fransızca’ya çevirisinden sonra Avrupa’da tanınmaya başlayan bu eser, Arap edebiyatı kadar, dünya edebiyatının da malı olan bir eser hâline gelmiştir (Tülücü, 2004, s. 1). Dünya edebiyatında adından çokça söz edilen, özellikle yazmaları Arapça olan ve birçok dilde çevirisi yapılan, film, opera, bale ve sanatın her dalına ilham kaynağı olan Binbir Gece Masalları, geniş bir coğrafyanın halk edebiyatı türlerini içine alan geniş bir külliyyattır. Bu külliyyatta, masal, efsane, halk hikâyesi, fıkra türlerinin yanı sıra, halk mimarisi, halk müziği, tarih, coğrafya bilimlerine sunulan bilgiler de bulunmaktadır. Binbir Gece Masalları incelendiği zaman kahramanların adlarından olayların geçtiği coğrafyaya, yaşanan sosyal hayattan masalların konularına kadar, özellikle Arap ülkeleri ile İran ve Mısır adlarının ön plana çıktığı görülmektedir (Nazlı, 2011, s. 16).

Binbir Gece Masalları’nın konusunun kadınların ihanetiyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Ancak bu konu bin bir gece anlatılacak olan masallar için bir kurgu niteliği taşımaktadır. Külliyyatta birden fazla türde anlatı bulunduğundan dolayı, konusu tek bir olay üzerine değildir. Binbir Gece Masalları, birbirinden farklı konuları anlatmaktadır. Bunlar; kadın ve erkek ilişkileri, dinî bilgi ve telkinler, tarihi bilgiler ile hikayelerin yazıya geçirildiği dönemin siyasal ve sosyal olaylarıdır (Nazlı, 2011, s. 23-24).

Birleştirici hikâyeye göre Şehriyar adındaki sultan karısının kendisini aldattığını öğrenince deliye döner ve yanındakilerle birlikte eşinin canını alır. Bugünden sonra bütün kadınlara karşı nefret beslemeye başlayan Şehriyar, her gün farklı bir kadınla evlenerek onu ertesi gün öldürtür. Bu durum yeni bir gelin adayı kalmayınca kadar böyle devam eder. Vezirin büyük kızı Şehrazat kendini ve başka kızları kurtarmak için bir plan hazırlar ve babasına sultanla evlendirilmesi için baskı yapar. Vezir en sonunda buna razı olur ve kızını Sultan Şehriyar ile evlendirir. Şehriyar ile evlenen Şehrazat ona her gece bir masal anlatmaya başlar. Ancak her gece masalı en heyecanlı yerinde kesen Şehrazat bir sonraki gece hikâyeyi tamamlayacağına dair söz verir. Masallar çok çekici ve merak uyandırıcı olduğu için Şehriyar hikayelerin devamını duymak uğruna Şehrazat’ın idamını her gün erteler. Bin birinci gecenin sonunda Şehrazat masallarını bitirir ve artık kendisi için verilecek cezaya hazır olduğunu söyler. Şehriyar ise bu masallardan çok etkilenecek kişiliğinden bir değişim yaşar ve acımasız planını uygulamaktan vazgeçer (Girgin, 2015, s. 4).

Fagot Sololarının İncelenmesi

Şehrazat Senfonik Süiti'nin ikinci bölümü fagot repertuarı açısından önemli iki soloyu içerir. Bu sololardan ilki eserin ikinci bölümünün 5. ölçüsünde başlar ve 3/8'lik metrik yapıdadır (Şekil 3). Temposu andantino (andante'den biraz daha hızlı) olarak belirtilen solonun capriccioso (canlı ve serbestçe) ve quasi recitado (kısmen resitatif gibi) ifadesiyle çalınması istenmiştir. Yorumcunun her sesi büyük bir titizlikle şekillendirmesini ve artikülasyonları net bir biçimde duyurmasını gerektirir. Dolce espressivo (tatlı ve dokunaklı bir şekilde) ifadesi yorumcudan nüans ve artikülasyon becerisi talep eder. Yorumcunun melodilerdeki iniş-çıkışları ve zıtlıkları duyurabilmesi için "ad libitum" (isteğe bağlı) ifadesine bağlı kalarak esnek bir şekilde çalması gerekir. Bu nedenle orkestra şefinden fagot solosunu takip ederek yaylı çalgıların ses girişlerini vermesi beklenir. Çarpma notaların kendinden sonra gelen seslerle uyum içinde çalınması önem arz eder. Bu notaların seslere başlangıç notası olması nedeniyle amacının süsleme olduğu unutulmamalı ve hızlı çalınmasından kaynaklanacak ses patlamalarının önüne geçilmelidir. Solonun ilk on ölçüsü birbirine benzer notalara sahip, ancak zıt karakterler yansıtan iki müzik cümleciklerinden oluşur. İlk cümlecik basit ve kibar bir karaktere sahipken, diğer cümlecik artikülasyonların değişmesi ile beraber daha kararlı ve agresif bir karaktere bürünür. 5. ölçüdeki si notası iki cümlecik arasındaki bağlantıyı kurar ve melodinin akıcılığına yardımcı olur. 10. ölçüde önel vuruşla başlayan cümle birbirine zıt iki karakteri barındırır. İkinci cümlecik bağlı, aksanlı ve özellikle üçleme notaların vurgulanması ile ilk cümlecikçe zıtlık yaratır. Solonun A harfine bağlanan ölçüsü ritardando (gecikerek) ile ilk tempoya bağlanır.

Andantino. **II.**
dolce espressivo

Lento. Recit. *ad lib.*

Viol. Solo *And. capriccioso, quasi recitando*

rit. assai A a tempo

Şekil 3: Rimski-Korsakov, Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35.
1. fagot partisi / 2. bölüm, 5-26. ölçüler arası (Rimski-Korsakov, 1888).

Şekil 4’de Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35’in 2. bölümündeki 5-26. ölçüler arasında yer alan 1. fagot partisi için çalışma önerisi yer almaktadır. Şekilde melodinin sürekliliğini ve bütünlüğünü sağlayan temel yapının ilerleyişi sunulmaktadır. Solonun öğrenilmesi sürecinde çarpmaların, bağlı ve vurgulu notaların bir arada kullanılması gerekliliği melodinin bütünlüğünü bozabilir. Melodinin esnek yapısı ve değişen artikülasyonların kullanımını çalgıya üflenen havanın sürekliliğine zarar verebilir. Bu nedenle müzik cümlesinin bölünmeden çalınması önem kazanır. Dr. Brett van Gansbeke’nin internet sitesinde bu solo için benzer bir çalışma önerisi de bulunmaktadır. Ancak, nüans ve artikülasyon belirteçleri bakımından farklılık göstermektedir (Van Gansbeke, 2019).



Şekil 4: Rimski-Korsakov, *Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35*
1. fagot partisi / 2. bölüm, 5-26. ölçüler arası, çalışma önerisi.

Bölümde yer alan diğer fagot solosu teknik ve müzikal becerinin ön planda olduğu bir kadansdır (Şekil 5). Eserin 323. ölçüsünde başlar. Hız terimi *moderato assai*’dir (tam olarak orta hızda) ve *recitative* (konuşur gibi) bir yapıdadır. Aynı ölçü içerisinde *lento* olarak başlayan solo ölçünün sonunda *ritardando* olarak biter ve ikinci ölçüde şefin vuruşuyla ilk tempoya geri döner. Hareketin hızlandırılması ve geciktirilmesi üzerine kurulmuş bir yapıdadır. Bu hareketin kararlı ve telaşsız olarak çalınması önem arz eder. Melodi benzer şekilde 3 kez tekrar eder.

Recit. Moderato assai. Solo
lento 3/4
lungo p cresc. poco rit. tempo
fento lungo p cresc. poco rit. tempo
lungo p cresc. rit. molto

M

Şekil 5: Rimski-Korsakov, Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35.
1. fagot partisi / 2. bölüm, 323-331. ölçüler arası (Rimski-Korsakov, 1888).

Fagotun üçüncü oktavadaki re, mi, fa ve sol notalarının perde geçişleri ardışık olmayan parmak hareketleriyle gerçekleşir. Bu perdelerin birbirleriyle bağlantıları parmakların senkronize bir şekilde hareketi ile mümkündür. Bu bağlantı aynı zamanda çalgıya aktarılan havanın sürekliliği ile de ilişkilidir. Kadansın forte (kuvvetli) nüansında başlayıp fa notasında decrescendo (ses yoğunluğunun azaltılması) yapması ve sonrasındaki ölçüye kadar crescendo (ses yoğunluğunun artırılması) yapması hava akışının sürekliliğinin önemini vurgulamaktadır. Aynı ölçü içerisindeki tempo, nüans değişiklikleri ve bu değişikliklerin birbirleriyle bağlantıları seslerin akıcılığının sağlanmasında ve kadansın şekillenmesinde büyük rol oynar. Şekil 6'da kadansın rahatça çalınabilmesi için çalışma önerileri sunulmaktadır. 40 ila 90 metronom aralığında tekrar edilmesi önerilmektedir.

Şekil 6: Rimski-Korsakov, Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35.
1. fagot partisi / 2. bölüm, 323-331. ölçüler arası, çalışma önerisi.

David W. Oyen, “An Examination of Published Orchestral Excerpt Study Materials for Bassoon and Contrabassoon” adlı çalışmasında Korsakov’un Şehrazat adlı eserinin farklı edisyonlardaki yazımlarına dikkati çekmiştir (1998). Yazar araştırmasında aynı eserin farklı edisyonlarındaki müzik terimlerini, işaretleri ve artikülasyonları incelemiştir. Edisyonlardaki yazım farklılıklarının sonucunda yorum farklılıklarının da ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Eserin yayımlanmış edisyonları:

- 1) Rimski-Korsakov, N. Scheherazade. First Bassoon Part. New York: Kalmus, n.d.
- 2) Stadio, C. (1932) Passi Difficili e “A Solo” per Fagotto, Milan: Ricordi, 1954 reprint.
- 3) Kessler, C. (1947) Bassoon Passages. Books I and II. New York: Belwin, Inc.
- 4) Dherin, G. (1948-1954) Traits Difficiles, Tires d,oeuvres symphoniques et dramatiques. Vol.1-11. Paris: Leduc.
- 5) Angerhöfer, G. (1955) Orchesterstudien für Fagott. Heft 10, Russische und Sowjetische Meister. Leipzig: Hofmeister.
- 6) Righini, F. (1971) Il Fagotto in Orchestra. Milano: Published by Author.
- 7) Bolfan, M. (1980) Orkestarske Studije za Fagot. Knjazevac, Karadordeva (Yugoslavia): Izdavca organizacija.
- 8) Kolbinger, K.and Alfred Rinderspacher (1992) Orchester Probespiel, Fagott/Kontrafagott. Frankfurt: Peters.

Sonuç

Rimski-Korsakov’un 1888 yılında Binbir Gece Masalları’ndan esinlenerek bestelediği Şehrazat Senfonik Süiti, fagot repertuarı açısından en göze çarpan eserlerinden biridir. Eserin ikinci bölümünde yer alan fagot soloları, ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında karşılaşılan en önemli eserlerden biri olma niteliği taşır.

Günümüzde en çok sahnelenen eserlerden biri olan Şehrazat, masalın müzikle sentezlendiği ve Doğu ezgilerinin ön planda olduğu bir çalışmadır. Rus oryantalizminin en göze çarpan eseri olma niteliği taşır. Bale müziği olarak bestelenmemesine rağmen koreografisi yapılmış ve sahnelenmiştir. Bölünmüş, bağlantısız bölümler ve betimlemelerden oluşmaktadır. Besteci, bölümleri birleştirmek için kemana yazdığı kısa soloların Şehrazat’ı temsil ettiğinden bahsetmiştir.

Şehrazat Senfonik Süiti'nin ikinci bölümü fagot repertuarı açısından önemli iki soloyu içerir. Bu sololardan ilki eserin ikinci bölümünün 5. ölçüsünde başlar. Melodilerin sürekliliği bakımından seslerin titizlikle şekillendirilmesini gerektirir. Çarpmaların, bağlı ve vurgulu notaların bir arada kullanılması önem arz eder. “Ad libitum” ifadesine bağlı kalınarak müzikal esnekliği şart koşar. Aynı bölümün diğer fagot solosu teknik ve müzikal becerinin ön planda olduğu bir kadanstır. Eserin 323. ölçüsünde başlar. Hareketin hızlandırılması ve geciktirilmesi üzerine kurulmuş bir yapıdadır. Bu hareketin kararlı ve telaşsız olarak çalınması önem arz eder.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça

- Durusu, Y. (2019, Eylül 11). Rimsky-Korsakov Şehrazad'ının hikâyesi. Erişim Adresi: <http://mozartcultures.com/Rimsky-korsakov-sehrazadinin-hikayesi/>
- Girgin, M. (2015). *N. R. Korsakov “Şehrazad” senfonik süiti op. 35: Orkestra şeffiği açısından teknik ve müzikal değerlendirme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Issiyeva, A. (2018). Nikolay Rimsky-Korsakov and his orient. Princeton University Press. DOI:10.23943/princeton/9780691182711.003.0004
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik* (8. bs). İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Nazlı, A. (2011). *Binbir Gece Masalları'nın Anadolu Türk masallarına etkileri üzerine bir araştırma*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Oyen, D. W. (1998). An examination of published orchestral excerpt study materials for bassoon and contrabassoon, (Doctor of Music, Ohio State University, Ohio). Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1302107909&disposition=inline
- Rimsky-Korsakov, N. A. (1888). Şehrazat Senfonik Süiti Op.35. Boca Raton, FL: E.F. Kalmus. 2002.
- Rimsky-Korsakov, N. A. (1917). Last of the great traditional composers of Russia. *The Lotus Magazine*, 9(3), 136–138.
- Rimsky-Korsakov, N. A. (1942). My musical life. In C. van Vechten (Eds.), New York, USA: Alfred A. Knopf Publication.
- Say, A. (2000). *Müzik tarihi* (3. bs). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sultanova, A. (2012). Rus beşlerinin eserlerinde oryantalizm akımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(1), 189–197. <http://dx.doi.org/10.7816/idil-01-05-12>
- Tülcü, S. (2004). Binbir Gece Masalları üzerine. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22, 1–53.
- Van Gansbeke, B. (2012). The orchestral bassoon: A pedagogical web site for bassoonists, (Doctor of Music, Indiana University, Bloomington). Retrieved from https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14463/vangansbeke_brett_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Van Gansbeke, B. (2019, Eylül 30). Pedagogy, II. “The Kalendar Prince”-M. 5 to rehearsal a Scheherazade, OP. 35, Nikolai Rimsky-Korsakov. Erişim Adresi: <http://www.orchestralbassoon.com/scheherazade-mvt-2-solo-pedagogy>

Ekoeleştirel ve Doğakültürel Bir Müzikoloji Yaklaşımı Olarak Ekomüzikoloji

Ecomusicology as an Ecocritical and Naturecultural Approach to Musicology

Ulaş ÖZDEMİR¹ 



DOI: 10.26650/CONS2019-0012

ÖZ

2. Dünya Savaşı sonrasında akademik alana hızla yayılan eleştirel düşünce, sosyal bilimler ve kültürel çalışmalar altında pek çok yeni çalışma alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1980'li yıllarda yaygın olarak gelişen edebiyat merkezli ekoeleştirel ve yine benzer dönemlerde gelişen eleştirel veya yeni müzikoloji çalışmaları, eleştirel yaklaşımlarıyla mevcut paradigmaları sarsmıştır. Ekoeleştirel düşüncesi ile müzikoloji disiplini bir araya getiren ekomüzikoloji alanı ise müzik ve kültür arasındaki ilişkiye doğayı da katarak, çevre/doğa konusuna ses ve müzik açısından bakan yeni bir yaklaşım ortaya çıkarmıştır. Disiplinlerarası bir perspektifle çevre/doğa bağlamında birçok konuyla ilgilenen ekomüzikoloji çalışmaları, bilimsel ve aktivist bir çabadır. İnsan-doğa ilişkisini sorgulayan ve günümüzdeki çevre krizleri ile sürdürülebilirlik sorunlarına müzikolojinin sınırlarını genişleterek yanıt bulmaya çalışan ekomüzikoloji, 2000'li yıllardan itibaren tüm dünyada hızla gelişen bir alan olmuştur. Bu makalede, ekoeleştirel ve doğakültürel bir müzikoloji yaklaşımı olarak ekomüzikolojinin ortaya çıkışı, bu alanda yapılan çalışmalar ile alanla ilgili kavramsal ve yöntemsel tartışmalar konuyla ilgili temel kaynaklar üzerinden incelenmiştir. Bu makalenin, gelecekte Türkiye'de ekomüzikoloji alanında yapılacak araştırmalara yol gösterici olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekomüzikoloji, Müzikoloji, Ekoeleştirel

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

ORCID: U.Ö. 0000-0003-4528-517X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ulaş Özdemir,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Müzikoloji Bölümü, Rıhtım Caddesi, No:1
34710, Kadıköy İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: ulasozdemir@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 31.08.2018

Kabul/Accepted: 05.11.2019

Online Yayın/Published Online: 13.11.2019

Atıf/Citation: Özdemir, U. (2019). Ekoeleştirel ve doğakültürel bir müzikoloji yaklaşımı olarak ekomüzikoloji. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(2), 117-137.
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0012>

ABSTRACT

After World War II, the rapid spread of critical theory led to the emergence of many new fields of study under the social sciences and cultural studies. The literary centered ecocriticism, which was developed in the 1980s, and the critical or new musicology studies that developed in similar periods, influenced the existing paradigms with their critical approaches. The field of ecomusicology, which brings together the idea of ecocriticism with the discipline of musicology, has brought a new approach to the environment/nature issues in terms of sound and music, adding nature to the relationship between music and culture. Ecomusicology studies dealing with many issues in the context of environment/nature from an interdisciplinary perspective is both a scientific and an activist effort. By questioning the human-nature relationship and trying to find answers to today's environmental crises and sustainability problems by expanding the boundaries of musicology, ecomusicology has been a rapidly developing field since the 2000s. In this article, the emergence of ecomusicology as an ecocritical and naturecultural musicology approach, as well as conceptual and methodological discussions concerning this field are examined through the main sources. This article is intended to be a guide to future research in the field of ecomusicology in Turkey.

Keywords: Ecomusicology, Musicology, Ecocriticism

EXTENDED ABSTRACT

The relationship between human and nature is critically re-considered today. Particularly in Western culture, the way of thinking in which human and nature are constructed as opposites has been examined and criticized in depth through critical studies. After World War II, both the development of critical thinking in the academic field and the emergence of environmental crises all over the world have increased the debate on environmental/nature awareness. From the late 1960s onwards, critical approaches began to multiply in different fields of science, and over time, they became more prominent with the discussions of postmodernism and poststructuralism. In parallel with the development of the idea of ecocriticism in the field of literature, critical or new musicology studies have influenced the existing paradigms in the field of musicology, and the question of what music is in this context has begun to be handled from a very broad perspective.

In this period in which the human-nature relationship was reconsidered, academic studies on the one hand and activist activities for the environment on the other hand increased, and scientific, artistic or activist studies were carried out in many subjects from the protection of natural life to the environmental crisis. Sustainability of ecosystems has been one of the most important topics among these studies.

Studies that emerged as “critical musicology” in the UK or “new musicology” in the United States and developed under the influence of different critical theories have the approach that musicology should be critically considered as a science. Today, influencing the “old” musicological paradigms, the so-called new or critical musicology studies have also come into contact with different sub-branches of ethnomusicology and have created a broad framework of music sciences that can be regarded as “new (ethno)musicologies”. Thus, musicology has become an “intertextual field”. One such practice is ecomusicology, nurtured by both new (ethno)musicological approaches and ecocritical thinking.

The ecocritical approach in musicology developed in parallel with the spread of environmental concern in physics, natural and social sciences, especially in the 1970s, but it gained value as “ecomusicology” in North American and Scandinavian academic circles in the 2000s. The critical and activist approach of the new musicology studies to the positivist music research influenced ecomusicology. Different conceptual and methodological tools are used in ecomusicology studies that intersect with different fields such

as sound studies, acoustics, bioacoustics, sociology, anthropology, philosophy, cultural studies, and environmental studies and sciences.

The field of ecomusicology, where ecocritical thinking and musicology come together, has included nature in music and culture studies, and has greatly expanded its field of study, and has enabled the study of all kinds of sounds existing in nature. Ecomusicologists, who are open to other disciplines conceptually and methodically, are interdisciplinary. With their political positions on environment/nature issues, ecomusicologists seeking to respond to ecological crises through music research by developing environmental/nature awareness both in academia and outside academia, therefore go one step beyond the musicology with the answers they find and become “involved” in environmental/nature issues. Another important issue on which ecomusicology focuses is the sustainability of music cultures as ecosystems.

Ecomusicology tends to approach and discuss the objects in question from an expanding point of view by critically examining not only what we mean by “nature”, but also by “music”. In other words, ecomusicology, as an ecocritical and naturecultural musicology approach, is an interdisciplinary field that raises critical questions about the relationship between music, culture, and nature and seeks answers to these questions. Today ecomusicology is a rapidly evolving field as an ecocritical and naturecultural musicology approach with a wide range of study subjects, conceptual world, and methodological tools. In this article, the history and development process of the ecomusicology field is examined in detail with the aim of presenting a perspective for future research in this field in Turkey.

Giriş

İnsan ve doğa ilişkisi, antik çağlardan bu yana başta felsefenin, daha sonra hemen hemen tüm bilim dallarının en temel konularından biridir. Çoğunlukla felsefeden diğer disiplinlere devredilen insan-doğa ikiliği, özellikle Batı kültüründe bu iki kavramın birbirine karşıt olarak kurgulanmasından dolayı zamanla eleştirel bir çerçevede ele alınmıştır. Tüm dünyaya yayılan çevresel krizin de etkisiyle, insan merkezli doğa düşüncesi yerine, insanı doğanın bir parçası olarak kabul eden çeşitli eleştirel yaklaşımlar ortaya çıkmış, bunlar bilimsel çalışmaları da derinden etkilemiştir. Doğanın tahribatında insanın rolünü sorgulayan ve insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeyi öneren çalışmaların yaygınlaşmasıyla, ekoloji bilimi diğer disiplinlerle işbirliği yaparak yeni alanlara açılmıştır. Bununla birlikte eleştirel ekolojik çalışmalar, sosyal bilimler ve kültürel çalışmalar içinde pek çok yeni disiplinlerarası araştırma alanı ortaya çıkarmıştır. Ekomüzikoloji de bu alanlardan birisidir. Bu makalede, giderek tüm dünyaya yayılan ekomüzikoloji yaklaşımı, kavramsal ve yöntemsel açıdan incelenmektedir.

Ekoloji Düşüncesinin Gelişimi

Genel olarak insanların doğa üzerindeki etkileri üzerine bir kavram olarak düşünülen ekoloji, aslında canlılar ve çevreleri arasındaki tüm ilişkileri inceleyen bilimin adıdır (Callenbach, 2011, s. 41). Raymond Williams (2012), ekoloji (*ecology*) kelimesinin etimolojik olarak gelişimini ve bilimsel kullanımını şöyle açıklar:

“*Ecology*, Alman zoolog Haeckel’den çeviri yoluyla gelen bilimsel kullanımı (aslen *oecology*) 1870’lere kadar gitse de 20. yüzyılın ortalarından önce İngilizce’de yaygın değildir. Ancak Thoreau’da, görünüşe göre yalıtılmış ve garip denecek ölçüde uygun, 1858 yılına ait bir kullanımı vardır. Sözcük, Yunanca kök sözcük *oikos* -ev halkı- ile *logos*’tan -söylem, buradan da dizgesel inceleme- gelen tanıdık *logy* takısıyla türetilmiştir. (...) *Ecology* (Haeckel’in *ökologie*’si) *habitat* (18. yüzyıldan itibaren karakteristik yaşama yerini anlatan bir isim, “yaşar” anlamındaki Latince fiil biçiminden) anlamını geliştirdi ve de bitkilerle hayvanların birbiriyle ve yaşama alanlarıyla ilişkilerinin incelenmesi biçimini aldı. (...) *Environmentalist* [çevreci] ve ilişkili sözcükler, 1950’lerden itibaren *conservation* [çevreyi koruma] ve kirliliğe karşı önlemlere ilişkin kaygıyı ifade etmek üzere yaygınlaştı. *Ecology* ve ilişkili sözcükler 1960’ların sonundan itibaren bu konularını devam ettirip genişleterek *environment* gruplaşmasının büyük ölçüde yerini aldılar” (s. 133-134).

Yani ekoloji, organizmalarla (ya da ait oldukları popülasyonlarla) çevreleri arasındaki etkileşimin incelenmesidir (Bates, 2009, s. 89). Doğal ayıklanma mekanizmasıyla işleyen bu süreçte ekolojik etken aslî önem taşır; yani organizmalarla çevreleri arasındaki uygunluk esastır. Her türlü çevreye uyurlanabilen ekosistem kavramı ise popülasyonların çevrelerinden nasıl etkilendiklerini ve onu nasıl etkileyebildiğini betimlemeye olanak sağlar (Bates, 2009, s. 90). Bu sayede, doğada belli bir çevredeki ekosistemi anlamak mümkün olur. Tersinden söyleyecek olursak, her ekosistemin ya da ekolojik sistemlerin “doğa”sı vardır: “Eğer her tekil şey kendi doğasına sahipse, o takdirde doğa herşeyin temel özelliğidir. Doğa, evrenin arkasındaki hayati ve motive güçtür” (Edgar ve Sedgwick, 2007, s. 241).

İnsanlar ekosistem içinde var olduklarında veya bir ekosisteme girdiklerinde, orada başat tür olmaya yatkınlık gösterir. Bu yüzden insanın başat olduğu ekosistemler diğerlerine göre daha kırılımandır (Bates, 2009, s. 91). Antropolojik açıdan insan âdetleri, girilen fiziksel çevreye uyurlanmalar olarak açıklandığından, koşullara göre ve çevreye uyum sağlamak amacıyla hızlıca değişebilen yaşam tarzları, kültür üzerine temellenen geniş bir esneklik alanı yaratır (Bates, 2009, s. 92). Dolayısıyla kültürü de bir ekolojik sistem olarak ele almak mümkündür. Kültürlerin ve ekosistemlerin en önemli sorunu “sürdürülebilirlik”tir. Her ne kadar kültürü sabit tutmak mümkün olmasa da ekosistemlerin sürdürülebilirliği için başlıca yol, içinde yaşayan canlılar için güvenli bir barınak olarak kalmasını sağlamaktır (Callenbach, 2011, s. 47).

Kentleşme ve sanayileşme gibi dinamiklerin etkisi başta olmak üzere, insanın doğaya hükmederek onu dönüştürmesi, günümüzde büyük bir ekolojik kriz ortaya çıkarmıştır. Kapitalizm ve buna bağlı sermayenin, ekosistemin bütünlüğünü bozarak adeta ekoloji-karşıtlığını kutsadığını belirten Joel Kovel, bu açıdan “üretim” olgusunun aslında doğayla ilgili olmadığını ve ekolojik krizin bu olguyla hızla yayıldığını aktarır (Kovel, 2017, s. 271): “Doğa hiçbir şey üretmez. Ekosistem adını verdiğimiz takımlar halinde birbirleriyle etkileşime giren yeni biçimler geliştirir, bunlar da evrimin sonraki aşamalarının yeri haline gelir. (...) O halde üretim, doğanın insani doğanın dolayımıyla ifade edilen biçimleyiciliğidir”. Ekoloji düşüncesi, üretim olgusu başta olmak üzere, modern dünyaya dair bilim, teknoloji ve ilerleme algılayışını değiştirecek bir şekilde “ekolojik aydınlanma”ya dönüşmüştür (Myerson, 2004, s. 3).

Ekoloji bilimi, zamanla insanların diğer canlılarla olan ilişkileri ile ekolojik süreçler üzerinde artan etkileri hakkındaki çalışmalarını da kapsayarak yeni felsefi ve politik yak-

laşımın ortaya çıkmasına neden olmuştur ve bu yaklaşımlar bilim olarak adlandırılmasalar da bazı bilimsel bulgulara dayanmaktadır (Callenbach, 2011, s. 42). Temel olarak insan ve doğanın geri kalanı arasındaki ilişkiyi merkeze alan bir felsefede birleşen ekoloji ve “yeşil” düşünceden, ekofeminizm, ekososyalizm, ekoanarşizm, ekokapitalizm ve ekofaşizm gibi sayısız siyasi ilke ortaya çıkmıştır (Wall, 2013, s. 59). Bu düşünce akımlarından derin ekoloji, toplumsal ekoloji ve ekofeminizm, ekolojik çalışmaları önemli ölçüde etkileyerek, oldukça zengin bir literatür ortaya çıkarmıştır.

İlk kez, 1973 yılında Arne Naess’in bir makalesinde kullanılan “derin ekoloji” kavramı, kendimiz ve doğaya ilişkin temel sezgi ve deneyimlerimizin birleştiği derin ve manevi bir ekoloji düşüncesiyle, ekolojik bilinci geliştirmeye yönelik bir çerçevede ele alınır (Devall ve Sessions, 2019, s. 136). Bu yüzden derin ekolojistler, ekolojik bilincin gelişimi için çeşitli filozoflar (Spinoza, Heidegger, vb.) ve dini geleneklerle (Zen Budizmi, Taoizm, vb.) ilgilenirler. Ancak derin ekolojistlerin, uzun vadede dünya nüfusunun azaltılması düşüncesi gibi bazı radikal fikirleri, eko-merkezci bu yaklaşımın insan düşmanı olduğu yönünde eleştiri almasına neden olmuştur (Garrard, 2016, s. 42-43).

“Toplumsal ekoloji” düşüncesinin en önemli düşünürü olan Murray Bookchin ise, ilkel doğa olarak adlandırdığı “birinci doğa”yı, insanın kültürel doğayı oluşturduğu “ikinci doğa”dan ayırır ve “toplum” dediğimiz kurumsallaşmış topluluk biçimi sayesinde “birinci doğa”nın, insan tarafından bilinçli bir şekilde değişikliğe uğradığını belirtir (Bookchin, 2019, s. 165). Bookchin gibi toplumsal ekolojistlerin temel amacı, günümüzdeki ekoloji karşıtı toplumun yerine, ekoloji yönelimli bir toplum yaratmaktır (Bookchin, 2019, s. 166). Bookchin, derin ekoloji başta olmak üzere diğer ekolojik düşüncelere oldukça tepki göstererek, toplumsal ekolojinin toplumsal ve akılcı perspektifle, doğal ve toplumsal fenomenlerin yarı-dini ve doğaüstü açıklamaları yerine, yanıtı *evrim* ve *biyosferde* arayan *doğalcılığın* tutarlı bir formuyla yetindiklerini aktarır (Bookchin, 2019, s. 163).

Bookchin’in bu “akılcı” yaklaşımını eleştiren ekofeminist Val Plumwood, toplumsal ekolojinin insan toplumundaki bazı hiyerarşi biçimlerine odaklanmasına rağmen hümanist, Aydınlanmacı, Hegelci ve Marksist geleneklerin pek çok sorunlu yönünü de miras aldığını belirtir (Plumwood, 2004, s. 29). Derin ekolojistlerle toplumsal ekolojistler arasındaki şiddetli “ekopolitika tartışması”nın çözümü için üçüncü bir yol olarak ortaya çıkan ekofeminizm, Batı kültüründe insan/doğa ilişkisinin ikicilik olarak görülmesini eleştirir ve bundan dolayı çevre krizinin temelinde, insan kimliğinin doğanın “dışında”

kurgulanması düşüncesinin yattığını öne çıkarır (Plumwood, 2004, s. 10-11). Ekolojik feministler, Batı’da olumsuz bir kültürel değer yüklenen ve kadınların değersizleştirilip ezilmesinin temel nedenini oluşturan kadın-doğa bağlantısına olumlu bir değer yükleyerek, kadınların, kadınlığın ve doğanın statüsünü kültürel açıdan yeniden değerlendirmeye çalışır (Plumwood, 2004, s. 18). Dolayısıyla Plumwood gibi ekofeministlerin amacı, Batı’nın akıl ve doğa düşüncesinin gelişimi ve kusurlarını anlayarak ona tutsak olmamak ya da onun yeni bir versiyonuna tutulmamak için yol göstermektir (Plumwood, 2004, s. 15). Sonuç olarak, derin ekoloji, toplumsal ekoloji, ekofeminizm ya da diğer ekoloji perspektiflerinden pek çok kuramcı ve eleştirmenin yaklaşımları, ekoeleştirisinin gelişmesini sağlamış ve kültürel çalışmalar için geniş bir kapı aralamıştır.

“Doğakültürel” İncelemelere Giriş Olarak Ekoeleştiri

Temel olarak edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşan ekoeleştiri ya da çevreci eleştiri, insanın doğadaki en değerli varlık olması fikrine karşı doğal çevrenin ve diğer canlıların da hakları olduğu görüşünü öne çıkaran, “bir ayağı edebiyatta bir ayağı da doğada” konumlanan çevre çalışmalarıdır (Özdağ, 2017, s. 32). Yaşadığımız dünyayı eleştirel bir gözle incelemeyi amaçlayan ekoeleştiri, doğayla kültür arasındaki karmaşık süreç ve ürünlere eğilerek aslında “insan”ı eleştirel olarak inceler: “Ekoeleştiri en geniş tanımıyla, insanla insandışı arasındaki ilişkinin kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat ‘insan’ kavramının eleştirel bir incelemesidir” (Garrard, 2016, s. 17).

1960’lı yıllarda temelleri atılan ekoeleştiri çalışmaları, özellikle 1980’lerde yükselişe geçmiş ve 1990’lı yıllarda çevre sorunlarının tüm dünyada görünür hale gelmesiyle bu dönemde kurumsallaşmaya başlamıştır (Özdağ, 2017, s. 35). Başlangıçta edebiyat merkezli başlayan ekoeleştiri çalışmaları, zamanla farklı disiplinlerde kültürel perspektifi olan diğer çalışmalara da esin kaynağı olmuştur. Ekoeleştiri çalışmaları, 80’lerden itibaren üç ana dalga halinde gelişmiştir: 1980’lerde çeşitli yazılarla başlayan birinci dalga, doğa adına konuşmayı amaçlamış; 1990’ların ortalarında başlayan ikinci dalga, toplum odaklı olarak kuramsal çalışmalara yönelmiş; günümüzde devam eden üçüncü dalga ise oldukça geniş bir çerçeveye yayılarak, küresel iklim değişikliği, biyoçeşitliliğin azalması, bölgesel ekosistemlerin tehdit edilmesi, çevre kirliliğine bağlı sağlık sorunları vb. konulara eğilmiştir (Özdağ, 2017, s. 38-41).

Ekoeleştirisinin kültür odaklı olarak gelişmesi, doğa ve kültür konularının birlikte ele alınmasını gerektirmiştir. Çoğunlukla birbirinden farklı alanlar olarak düşünülen kültür ve

doğa, ekoeleştiriri (ve hayvan çalışmaları) açısından tümüyle “doğakültürel” olarak birbirine bağlıdır (Garrard, 2016, s. 270). Greg Garrard (2016) bu kavramı şu şekilde açıklar:

“Ekoeleştiriri açısından yeniden ele alınmasının çok önemli olduğuna inandığım “insan” fikrini pastoral ve doğa yazınından uzaklaştırarak, küreselleşmeye ve doğayla kültürü birbirine karşıt kabul eden hakim ikiliği geçersiz kılan çok sayıdaki (Donna Haraway’ın tanımıyla) “doğakültür”e yakın buluyorum” (s. 33).

Gerrard’ın feminist kuramcı Haraway’den aldığı “doğakültür” kavramı, ekolojik sorunların sadece bilimin konusu olarak değerlendirilmemesi gerektiğini, aynı zamanda kültürel incelemeye tabi tutulmasının önemini vurgular. Bu açıdan ekoeleştirilenler, çevre sorunlarının direkt çözümüne dair bilimsel bir öneri ortaya koymasa da doğa-kültür karşıtlığı yerine bu konuda ahlaki ve siyasi bir tavır olarak disiplinlerarası bir yönelimle edebiyat kuramı, kültür kuramı, felsefe, sosyoloji, psikoloji, çevre tarihi ve ekoloji alanlarının bilgi birikiminden yararlanırlar (Garrard, 2016, s. 31-32). Ancak ekoeleştirilenler, bir yandan “doğa”nın kültürel olarak inşa edildiğini, diğer yandan doğanın hem nesne hem de söylemin kökeni olarak gerçekten var olduğunu düşünürler. Bu yüzden dünyanın bilimsel olarak kavranmasını kabul etmelerine rağmen, bilimin nesnel ve toplumsal değerlerden azade olması fikrine uzak dururlar (Garrard, 2016, s. 24-25). Bu durum ekoeleştiririyi, kültürel çalışmalar açısından özel bir yere oturtur. Ekoeleştiriri, insan bilimleri ile fen bilimlerinin diyalogunu önemseyen disiplinlerarası tavrıyla, diğer kültürel çalışma alanlarına ve farklı bilim dallarına esin kaynağı olan, ama aynı zamanda onlardan beslenen bir yaklaşımdır (Özdağ, 2017, s. 43). Müzik araştırmaları ve müzikoloji disiplini de bunlardan birisidir.¹

Çevre/Doğa İlişkisi Bağlamında Ses, Gürültü ve Müzik

Ses, gürültü ve müziğin ontolojik olarak tanımlanması ve bu kavramların doğadaki varoluşlarının belirlenmesi, her üçünün de birbirinin içine giren özellikler barındırmasından dolayı zorlaşabilmektedir. Doğal ya da doğal olmayan yollardan ortaya çıkan titreşimlerden oluşan sesler, titreşen bir nesnenin oluşturduğu ses dalgalarına dönüşerek, daha sonra kendi fiziksellikleri dışında “müzik” olarak kabul edilen toplumsal mutabakata bağlanırlar (Erol, 2009, s. 12). Yani seslerin müzik olarak kabulü, toplumdan topluma, kültürden kültüre değişkenlik gösterir. Çoğu zaman “yersiz ses” olarak tanımlanan ve istenmeyen, dikkat dağıtıcı, rahatsız edici bir şey olarak algılanan “gürültü” ile müzik

¹ Ekoeleştiriri ve popüler müzik ilişkisi üzerine örnek bir çalışma için bkz. Ingram (2010).

arasındaki ilişkiyi ise geniş bir çerçevede ele alırsak, “yankıları, şarkı söylemeyi, davul vuruşlarını, çanları, gök gürültüsünü, silah seslerini, kalabalıkların gürültüsünü, insan bedeninden çıkan gurultuları, kahkahayı, sessizliği, kulak misafirliklerini, mekanik sesleri, gürültücü komşuları, müzikal kayıtları, radyoyu” kapsayacak şekilde, sesin ve dinlemenin her türünü bu ilişkiye dahil edebiliriz (Hendy, 2014, s. 12-13).

İnsanın sesle kurduğu ilişki hem onun çevre ve doğayla nasıl irtibat kurduğunu hem de onun müzik olarak tanımladığı şey(ler)in kültürel olarak nasıl anlamlandırıldığını gösterir. Dolayısıyla insan, doğayı sadece taklit etmeyip onu kendisine tabi kılmaya çalıştıkça, sesle neler yapılabileceğine dair oldukça geniş bir çeşitlilik ortaya çıkmıştır: Sesle dramatik efektler yaratmak, kozmostaki varlığımızı anlamımıza yardımcı olmak için sesi biçimlendirip kullanmak bunlardan bazılarıdır (Hendy, 2014, s. 43). Ancak müziği salt ses olarak, sesi ise sadece müzik üzerinden tanımlamak çok zordur. Müziği yalın sestem ayırmamızı sağlayan hem sesi hem de sesin duyulduğu dikkatli durumu içeren zamansal bir kılıf bulunur, yani müziğin varlığı zamanın içindedir. Dolayısıyla müziğin “maddeselliği”, ses ve zamanın birleşmesinden oluşur: “Müzik, zamanın sesi ve sesin zamanının bir sorgulamasıdır” (De Bolla, 2006, s. 66).

Sesin kültürel etkisi, bizi yarı bilinçli bir şekilde diğer canlı varlıklarla dolaysız bir ilişki içine sokmasından kaynaklıdır (Hendy, 2014, s. 306). Ancak müziği sadece insan tarafından üretilen ve kulağa hoş gelen sesler olarak ele almak, müziği sadece sesler olarak tanımlamak anlamına gelirken, onların taşıdığı iletileri dışlar. Bu yüzden Nicholas Cook, “müzik” kavramı için, rüzgar sesi ya da kuş cıvıltısı ile oratoryo veya şiir gibi “müziksel” nitelik taşıyan konuşmaları da dahil eden bir çerçeve önerir (Cook, 1999, s. 17). Çünkü müzik, kültürle ilişkili olduğu kadar doğayla da ilişkili olarak “doğal işitsel peyzaj” içinde gelişmiştir:

“Doğa ses aracılığıyla hem seyir sistemimiz hem saatimiz hem de takvimimizdir. Bize kılavuzluk eden onca teknolojiye sahip olduğumuz günümüzde zaman zaman bunu unutsak da geçmişte kendimizi sürekli doğal işitsel peyzaja göre ayarlamış olmalıyız. Çünkü uzak akrabalarımız için işitsel peyzaj son derece mühimdi, bu peyzaj dahilindeki her şey dikkatlerini çekiyordu. Onlara sadece en karanlık ormanlarda avlarını yakalamalarına yardımcı olmakla, tohumlarını ne zaman ekeceklerini göstermekle, hatta ruhlar âlemiyle iletişim kanalları sunmakla kalmadı. Yabanın sesleri atalarımızın yaptığı ilk müziği, söylediği ilk kelimeleri de belirledi. Çünkü insanların doğayla kurdukları ilişkinin en önemli özelliği onu taklit etmeleri idi” (Hendy, 2014, s. 40).

Müzik algısının insanın “doğa”sında bulunup bulunmadığı ya da müziği algılamanın temelde bir alışkanlık olup olmadığı tartışması antikiteden beri devam eden bir meseledir (Fubini, 2006, s. 50). Ancak her durumda dinlemenin ve dolayısıyla kulakların kültürlenmesi gerçekleşmiştir (Fubini, 2006, s. 53). Toplumlar gelişip karmaşıklaştıkça müzik ve performans da karmaşıklaşıp uzmanlaşmış; birbirinden farklı etkileyici ses çıkarabilenlerle çıkaramayanlar birbirinden tamamen ayrılmıştır, yani icracılar ve dinleyiciler artık ikiye bölünmüştür (Hendy, 2014, s. 59). Dolayısıyla müzik ve ses arasındaki ilişkiyi hem tarihsel hem de kültürel açıdan açıklamak mümkündür. Bu açıdan, Aaron Ridley (2004) müzik ve ses ilişkisini şöyle ele alır:

“Müziğin esas itibariyle ses-yapısı olduğunu varsaymak hatalıdır; onun doğru, gerçek, nihai doğasının yapılaşmış ses anlamında karakterize olduğunu düşünmek hatalıdır. (...) Müzik parçalarını örnek müzik kalıpları olarak değil, belki de dünyanın geri kalanının içindeki (şu veya bu dereceye kadar, ancak her zaman bir dereceye kadar) seslere ait kalıplar olarak ve onların tarihselliklerini de göz ardı etmeden ve anlamlarının da (en az yapının kültürün bir fonksiyonu olduğu kadar) kültürün bir fonksiyonu olduğunu gözden kaçırmadan ele almak zorundayız” (s. 24-25).

19. yüzyıldan itibaren sesin kaydedilmeye başlanması ve sesle ilgili teknolojilerin hızla gelişmesi, ses, müzik ve gürültü üzerine tartışmaları derinden sarsmış, yepyeni dinamikleri ortaya çıkarmıştır: Ses ve müziğin kaydedilmesi demek, sesin güdümlenebilmesi, tekrarlanabilmesi, çarpıtılması, hızlandırılması veya yavaşlatılması gibi çeşitli yöntemlerle duyurulabilmesi demektir (Hendy, 2014, s. 248). Bu bağlamda, kaynağı görülmeyen, kökeni saptanamayan veya yeri belirlenemeyen ses anlamına gelen “akuzmatik” kavramıyla ilişkili olarak, aynı “akuzmatik doğa”yı paylaşan radyo, gramfon, kasetçalar veya telefon gibi yeni araçların ortaya çıkmasıyla birlikte sesin akuzmatik niteliği evrenselleşmiş ve dolayısıyla sıradanlaşmıştır (Dolar, 2013, s. 64, s. 66). “Organik, doğal ve insan ölçeklerindeki gürültü”, endüstriyel gürültünün her şeyi tüketmesi karşısında ayakta kalmıştır; çünkü sesin teknoloji veya güçle değil, etikle yönetilmesi gerektiği daha da belirginleşmiş ve gündelik yaşamda mırıldanma, ıslık çalma veya konuşma eylemleri ile diğerlerinin bunları duyma imkanına sahip olması gereği öne çıkmıştır (Hendy, 2014, s. 255, s. 307).

Müziğin, ses, gürültü ve çevre/doğa ile ilişkisi, teknolojik gelişmelere paralel olarak hem müzikbilimciler hem de popüler müzik icracılarından çağdaş bestecilere kadar müzikle

İlgili geniş bir kesim tarafından 20. yüzyıl ve sonrasında yoğun olarak ele alınmıştır. Kimi zaman müzik eserlerinin yazımında esin kaynağı, kimi zaman ise çevre duyarlılığı için aktivist bir çaba olarak karşımıza çıkan ve giderek gelişen bu çalışmalar, günümüzde ses merkezli “sonik sanat” çalışmalarını da etkilemiştir. Böylece ortaya çıkan bilimsel veya sanatsal eserlerle, “akustik ekoloji”leri bozulmuş “akustik ekosistem”leri dengeleyecek cevaplar üretilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda, besteci R. Murray Schafer tarafından 1960’lı yılların sonlarında ortaya atılan ve daha sonra bestecilikten etnomüzikolojiye kadar geniş bir çevrede kullanılmaya başlayan *soundscape* kavramı, *sound* (ses) ile *landscape* (manzara) kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkmıştır: “*Soundscape* yalnızca bir ortamı, durumu ya da sesler bütünü değil, aynı zamanda belli bir sessel çevrenin, içinde yaşayanlarca nasıl algılandığını tarif eder” (Özgün, 2018, s. 184). Schafer gibi besteci olan Barry Truax, akustik, psikoakustik, çevresel akustik ve gürültü ölçümü, elektro-akustik, müzik, dilbilim ve *soundscape* alanlarını birleştirerek “akustik ekoloji”nin çerçevesini genişletmiş; daha sonra “akustik iletişim” düşüncesiyle akustik ve işitsel deneyimleri anlamak için bir model önermiştir (Truax, 1978; 1984). Dolayısıyla bu yaklaşımlar, çevre-insan ilişkisinin ses yoluyla tanımlanması gerektiğine işaret eder. Schafer’le aynı dönemde yaşayan etnomüzikolog Steven Feld ise, *acoustic* (akustik) ve *epistemology* (epistemoloji) kelimelerinden türettiği *acoustemology* (akustemoloji) kavramı ile, “bilme ve dünyada olmanın bir yöntemi olarak sesin önceliğini araştırır” (Feld, 2003, s. 226). Müzik araştırmacıları, *soundscape* ve akustemoloji kavramlarını oldukça geniş bir şekilde ve zaman zaman farklı anlamlarda günümüze kadar kullanmışlardır (Özgün, 2018, s. 186-187).

Diğer yandan müzik araştırmaları, bu çalışmalarını geliştiren ve çeşitlendiren pek çok yeni alana açılmıştır: Çevresel etnomüzikoloji, biyomüzikoloji, evrimsel müzikoloji, arkeomüzikoloji, hayvan müzikolojisi, ornitho müzikoloji vb. çeşitli yeni alanlarda, çevre/doğa ilişkisi bağlamında ses, gürültü ve müzik konuları farklı açılardan incelenmiştir. Böylece, bugüne kadar doğanın, ortamların, ekosistemlerin sonik faaliyetlerinin gelişiminde ve ortaya çıktıktan sonra yorumlanmasında fazla bir rolü olmamakla eleştirilen müzikoloji disiplini, farklı alt dallarıyla bu meseleleri ele almaya başlamıştır (Keller, 2016, s. 170-171). Günümüzde “eski” müzikolojik paradigmaları sarsarak, yeni ya da eleştirel müzikoloji olarak adlandırılan çalışmalar, etnomüzikolojinin farklı alt dallarıyla da etkileşime girerek “yeni (etno)müzikolojiler” olarak değerlendirebileceğimiz geniş bir müzik bilimleri çerçevesi ortaya çıkarmıştır.

Eleştirel Müzikoloji ve Yeni (Etno)müzikolojiler

İngiltere’de “eleştirel müzikoloji” ya da Amerika’da “yeni müzikoloji” olarak ortaya çıkan ve temel olarak 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan farklı eleştirel teorilerin etkisiyle gelişen çalışmalar, müzikolojinin temel paradigmalarına eleştirel gözle bakan bir perspektife sahiptir.² 1960’lı yılların sonlarından itibaren ilk örnekleri görülen ve 1980’li yıllarda hızla artan eleştirel ve yeni müzikoloji çalışmaları, müziğin bir bilim alanı olarak eleştirel açıdan ele alınması gerektiği yaklaşımıyla, 19. yüzyılın “salt müzik” (*absolute music*) düşüncesi gibi, müzikoloji alanında kabul edilen çeşitli teorilerle ilgili düşünsel bir paradigma değişikliği önerisi sunmuştur:

“‘Yeni Müzikoloji’ müzikte bağlamsallığı ve temsili savunurken, müziğin kültürel ve tarihi bağlamdan ayrılabilceği fikrini reddeder. Kadın meselelerinin yanı sıra, etnomüzikoloji, siyahların müziği ve popüler müzik gibi önceden dışlanmış alanlara da kucak açar. Milliyetçilik, stil ve tür gibi geleneksel konulara ek olarak, sınıf, çağ, etnisite ve toplumsal cinsiyet farklılıkları gibi güçle ilgili konuları da içine alır. Yeni Müzikolojiyle bilimsel anlamda ilgilenmek, hem cinsiyetleştirilmiş bir sosyal düzen ürünü, hem de bir bildirisi olarak müzik hakkında eleştirel çalışmalar yapmayı, kadın müziklerinin yeniden önem kazanmasıyla ilgili çalışmaları, ayrıca hem kadın hem de erkeklerin bireysel eserlerindeki toplumsal cinsiyeti yorumlamanın -ya da ona direnmenin-, performativite, müzik üretimi ve icrası ve *queer* çalışmalar üzerindeki sosyal bağlam etkisinin, edinilen bilgeliğin, estetik değerleri yöneten standartların, yetenek ve zekâ kavramları ile kanon oluşum sürecinin eleştirel incelemesini kapsar” (Özkişi, 2013, s. 898).

Geleneksel müzikolojinin müziğe dar bir çerçevede odaklanması yerine, müziğin geniş anlamına dikkat çeken yeni müzikologların en karakteristik özelliği, çoğu zaman olası yorumların çokluğuna açık olmaları ve değer yargısından kaçınmalarıdır. Bu durum, otoritenin sorgulanması ve yalnızca farklı müzik alanlarındaki çabalara değil, aynı zamanda farklı müzikal yorumlama kaynaklarının değerine yönelik daha cömert bir tavır almalarından kaynaklanmaktadır (Cook ve Everest, 2001, s. 10). Edward T. Cone, Charles Rosen, Leo Treitler, Joseph Kerman, Anthony Newcomb, Carolyn Abbate ve Scott Burnham gibi erken dönemden itibaren eleştirel müzikoloji çalışmalarını sürdüren araştırmacılar hem müzikolojinin kendisine eleştiri yöneltmesi hem de eleştiri ve analiz

2 Eleştirel ve yeni müzikoloji çalışmaları üzerine çeşitli tartışmalar için bkz. Kerman (1985), Stock (1997), Hooper (2006).

arasında bir denge kurarak, salt pozitivist yaklaşım yerine yorumlayıcı olması gerektiği ve teknik analizin tek başına değerlendirme yapmak için yetersiz kaldığı konusunda hemfikir olmuştur (Maus, 2010).

Akademik alanda yükselen postmodernizm ve postyapısalcılığın da etkisiyle, 1990'lı yıllarda tüm dünyaya yayılan eleştirel ve yeni müzikoloji araştırmalarının, aslında gözden düşen eski müziksel düşünce paradigmalarının yerine daha geniş bir araştırma çerçevesi sunduğunu düşünen Derek Scott (2006), bu değişimi şu şekilde açıklar:

“1990'lardan beri 'feminist müzikoloji'nin, 'eleştirel müzikoloji'nin ve 'gey ve lezbiyen müzikoloji'nin yükselişi, alternatif müzikolojilerin varlığı yerine bir disiplin olarak müzikolojinin çöküşüne tanıklık ettiğimiz fikrini ortaya çıkarır. Muhtemelen birlikli bir disiplin kavramı, günümüzde gözden düşmüş bir müziksel düşünce paradigmasının parçasıdır. Bunun alternatifi, müzikolojiyi artık bir özerk akademik araştırma alanı değil, Fransız psikanalist ve göstergebilimci Julia Kristeva'nın deyişiyle, çeşitli anlamlama sistemlerinin yer değiştirme alanı olarak görmektir. Eleştirel müzikoloji, müzikolojiyi bir *metinlerarası alan* olarak görmenin ne anlama geldiğini ve neden bir *disiplin* nosyonundansa bunun, daha üretken bir araştırma çerçevesi sunduğunu gösterdi” (s. 168).

Diğer yandan, müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri arasında süregelen ayırım ve tartışmalara karşı, yeni ve eleştirel müzikoloji çalışmalarının da etkisiyle sayısız alt alan gelişerek hem kavramsal hem de yöntemsel olarak birbiriyle iç içe geçmiş “yeni (etno) müzikolojiler”in ortaya çıkmasına neden olmuştur.³ Yani, “artık hiçbir müzikal geleneği, müzik türünü ya da müzikle ilgili hiçbir ifadeyi dışlamayan bir perspektifle, çoklu müzik deneyimlerinin paylaşıldığı” bir çerçeve ortaya çıkmıştır (Yıldız, 2013, s. 28). Böylece müzik bilimi, tam da Scott'un günümüzdeki müzikolojiyi “metinlerarası bir alan” olarak tarif ettiği hale dönüşmüştür (Scott, 2006, s. 168).

Ancak bu yaklaşımlar, (etno)müzikologlar arasında her zaman aynı ilgi ve karşılığı bulmamıştır: Örneğin etnomüzikolog Bruno Nettl, “yeni müzikoloji” olarak adlandırılan yönelimlerin, sözde “yeni” olduğu için bir yenilik iddia edemeyeceğini, ancak müziğin belirli sosyal teoriler çerçevesinde yorumlanmasını vurguladığını aktarır (Yöre ve Nettl, 2012, s. 1194). Nettl, müzikoloji adına eklenen yeni, sosyo, eko vb. ekleri gereksiz eti-

3 Çeşitli müzikolog ve etnomüzikologların, “yeni” müzikoloji ve etnomüzikoloji araştırmaları ve deneyimleri üzerine tartışmalarını içeren, “yeni (etno)müzikolojiler” üzerine bir derleme için bkz. Stobart (2008).

ketleme çabaları olarak görür ve bunların sadece kişisel ilgi alanları olduğunu düşünür (Yöre ve Nettl, 2012, s. 1197). Günümüzde, Nettl gibi bu “yeni” yönelimlere karşı çıkanlar olsa da yine Nettl’in belirttiği gibi bunlar sayesinde (etno)müzikologların ilgi ve araştırma alanları oldukça genişlemiş; böylece “çoklu-müzikolojik” düşünme pratiği gelişmiştir (Yöre ve Nettl, 2012, s. 1198).⁴ Bu pratiklerden birisi de hem yeni (etno) müzikolojik yaklaşımlardan hem de ekoeleştirel düşünceden beslenen ekomüzikolojidir.

Ekoeleştirel Müzikoloji Olarak Ekomüzikoloji

Müzikolojide ekoeleştirel yaklaşım, özellikle 1970’li yıllarda Kuzey Amerika’da artan çevresel kaygının fizik, doğa ve sosyal bilimler alanlarına yayılmasına paralel olarak gelişmiş, ancak “ekomüzikoloji” olarak değer kazanması, 2000’li yıllarda Kuzey Amerika ve İskandinav akademik çevrelerinde gerçekleşmiştir (Allen, 2013).⁵ Diğer yandan yeni müzikoloji çalışmalarının pozitivist müzik araştırmalarına olan eleştirel ve aktivist yaklaşımı, ekomüzikolojiyi etkilemiş ve bu alanda çevre sorunlarına dikkat çeken eleştirel çalışmalar önemsenmiştir (Feisst, 2016, s. 2). Özellikle etnomüzikoloji ve tarihsel müzikoloji alanlarında çalışan araştırmacıların öncülük ettiği bu çalışmalara, 2007 yılında American Musicological Society tarafından kurulan “Ecocriticism Study Group” ile 2011 yılında Society for Ethnomusicology tarafından kurulan “Ecomusicology Special Interest Group” adlı kurumsal yapılanmalar eklenmiş ve bu alandaki literatür gelişmiştir (Allen, 2013).

Ses araştırmaları, akustik, biyoakustik, sosyoloji, antropoloji, felsefe, kültürel çalışmalar ile çevre çalışmaları ve bilimleri gibi farklı alanlarla kesişen ekomüzikoloji çalışmaları, ilk zamanlarda çevresel değişim, küreselleşme ve Batı müzik endüstrisi tarafından tehdit edilen yerli müzik geleneklerinin sürdürülebilirliğine odaklanmıştır. Zamanla “derin ekoloji” düşüncesinden etkilenecek insan müziği ve insani olmayan sonik dünyalar arasındaki ilişkinin eleştirel incelenmesi, müzikal altyapıların ekosistemlerle karşılaştırılması, doğal kaynak kıtlığının çalgı yapımını nasıl etkilediğinin araştırılması, müzisyen-

4 Nitekim Nettl’in “Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture” başlıklı makalesi, müzikoloji alanı dışında ortaya çıkan ve müzikal analiz ile müzik eleştirisi gibi içeriden bakış açılarının tam zıttı bir metin olmasına rağmen, klasik müzik çalışmalarına güçlü alternatif perspektif sunmuş ve eleştirel müzikologlar tarafından geniş çapta önemsenmiştir (Maus, 2010).

5 Ekomüzikoloji teriminin ilk kez 1972 yılında, R. Murray Schafer’in müzik, ekoloji ve *soundscape* çalışmaları üzerine düzenlenen bir tartışmada kullanıldığı düşünülmektedir (Allen, 2017, s. 94). Ayrıca 1964 tarihli daha erken bir makalede, “müziğin ekolojisi” kavramı müzik çalışmalarında ekolojik bir metafor olarak kullanılmış, ancak burada ekomüzikoloji veya çevre/doğa konularıyla ilgili herhangi bir referans verilmemiştir (Archer, 1964; Allen, 2017, s. 94). Ekomüzikoloji üzerine hazırlanmış en güncel ve kapsamlı çalışma için bkz. Allen ve Dawe (2016).

lerin ve müzik medyasının karbon ayak izlerinin incelenmesi gibi çok çeşitli konularla ilgilenmiştir (Feisst, 2016, s. 2).

Ekomüzikoloji, müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinlerinin müzik ve kültür ilişkisini farklı açılardan ele alan çalışma konuları arasına doğayı da katarak, müzik, kültür ve doğa arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmayı hedefler (Allen, 2017, s. 92). Müzik doğaya açıldığında, çevredeki tüm seslerin akışını (müzik dahil) düşünerek, birçok yönden avantajlı bir bakış açısı ortaya çıkarır: “Ses, mekanı kutsal bir yere dönüştürür; insanları da kapsayarak hayvanlar arasında iletişimi sağlar; ve varlıkların birbirleriyle ve çevreleriyle bir arada yaşamalarını sağlar. Şüphesiz sesin tınlaması sadece evrimsel bir avantaj değil, aynı zamanda dünyadaki yaşamı sürdürmek için bir gerekliliktir” (Titon, 2013, s. 17). Diğer yandan ekomüzikologlar, bu bağlantıları ortaya koyarken müzikle ilgili eleştirel yönelimi koruyarak, ekoeleştirel ve doğakültürel bir yaklaşımla çevre krizinin kültürel köklerini anlamada ve değişimi teşvik etmede katkıda bulunurlar (Allen, 2016, s. 647).

Philip Bholman’ın, herhangi bir müzikoloji çalışmasında neyin araştırılmak üzere seçildiği ve neyin dışlandığına göre bunun aslında politik bir eylem olduğu görüşlerinden yola çıkan Aaron Allen, yirminci yüzyılın büyük bir bölümünde müzikolojinin apolitik konumunda ısrar ettiğini ve kendi siyasi eylemleriyle yüz yüze geldiğini belirterek, müzikologların görmezden geldiği “diğerleri” arasına, dünyanın kendisini de dahil etmemiz gerektiğini vurgular (Allen, Titon ve Glahan, 2014, s. 3). Ekomüzikolojinin kavramsal ve yöntemsel gelişimi konusunda önemli çalışmaları bulunan Allen, doğa, çevresel kriz ve müzikoloji ilişkisi üzerine aşağıdaki önemli sorulara cevap arayarak, müzikoloji çalışmaları ile ekoeleştiri arasında sıkı bir bağlantı kurar:

- Müzikoloji, sorunun mu yoksa çözümün mü bir parçasıdır?
- Müzikoloji insanlığın refahında ve hayatta kalmasında nasıl bir rol oynar?
- Doğa müziği nasıl bilgilendirir ve müzik çalışması bize insanlar, diğer türler, yapılı çevre, doğal dünya, yapılı “doğa” ve onların bağlantıları hakkında neler anlatabilir?
- Müzikoloji bizi yeryüzündeki yaşama daha iyi adapte ediyor mu, yoksa bazen yaşamdan kurtarıyor mu?
- Hayatta kalmamıza, neslimizin tükenmesinden daha fazla katkıda bulunuyor mu?
- Çevresel kriz müzikle alakalı mı ve daha da önemlisi müzikoloji bunu çözme ile alakalı mı?” (Allen, 2011, s. 392).

Bu sorulara verilecek cevaplar, ekomüzikologların çalışma sahalarıyla kurdukları ilişkide konumlanmaları açısından çok önemlidir. *Self-reflexive* (özdüşünümsel) bakış açısını da yansıtan bu konumlanma, eleştirel düşünce ile yeni müzikolojinin bir araya geldiği bir perspektif sunar. Dolayısıyla ekomüzikoloji, tıpkı müzikoloji gibi politik bir eylemdir, ancak sonuçları sadece müzik disipliniyle ilgili değildir (Allen, Titon ve Glahan, 2014, s. 3). Bu açıdan Allen, ekomüzikolojiyi bir disiplin yerine bir “alan” olarak tanımlar ve sosyal bilimlerden doğa bilimlerine kadar birçok disiplinin birlikte çalışabileceği bir çerçeve önerir.⁶

“Ekomüzikoloji, daha katı bir disiplin olmaktan ziyade, çevre çalışmaları ve sürdürülebilirlik gibi birçok disiplinin bir araya geldiği, sadece müzik ve sese ilgi duyan bir alandır. Ekoloji, antropoloji, coğrafya, çevre tarihi ve edebi ekoeleştiriye dayanan ekomüzikoloji, müzikolojinin bir alt alanıdır. Şimdi, müzikoloji bazen belirsiz bir disiplin olarak görülüyor, çünkü ses ile müziğin, performans veya kompozisyonu ayrı olmaktan ziyade birlikte ele alınmasıdır. Bilimsel-çevresel çalışmaların, kültürel-müzik çalışmaları ile birlikte ele alınmasında ekomüzikoloji gerçekten disiplinlerarası bir alandır” (Allen, Titon ve Glahan, 2014, s. 6-7).

Ekomüzikoloji, çalışma konuları ve metodoloji açısından sürekli yenilenen bir yaklaşım olarak, çalışma alanına ilgi düzeyi ve güncelliğini, aciliyet duygusu ile farkındalık yaratma, uygulama ve aktivizmden alarak genel müzikoloji pratiğinden ayrılır (Rehding, 2011, s. 410). Çevre ile ilgili endişeleri temel olarak iki kampa ayıran Alexander Rehding (2011), ilk grupta belirgin bir akut kriz duygusu ile alarmcı ve distopik “kıyamet” düşüncesinin, ikinci grupta ise geçmişe romantik bir özlemle ütopyik ve kültürel hafızaya dayanan “nostalji” duygusunun ağır bastığını belirtir (s. 409-410, s. 414). Anlatı sanatlarında genel olarak kıyamet düşüncesi işlense de belleğin gücüne hitap etmek konusunda müziğin üstün bir alan olduğunu düşünen Rehding, çevre hareketinin çekiciliğinin her zaman büyük bir parçası olan nostaljik hayal gücünün müziğe daha uygun olabileceğini aktarır (Rehding, 2011, s. 412, s. 414).

Bazı ekomüzikologlar, idealize edilmiş doğanın cazip temsillerini ve doğaya insanın yansımaları temsil eden müzik eserlerini (örneğin Beethoven’ın 6. “pastoral” senfonisi) eleştirel açıdan incelerken (Allen, Titon ve Glahan, 2014, s. 3); bir kısım ekomüzikolog-

6 Allen’in bu perspektifi, akademide genel olarak *studies* (çalışmalar) olarak tanımlanan ve özellikle “kültürel çalışmalar” için önemli bir çerçeve oluşturan yaklaşıma da uygundur: “‘Çalışmalar’ başlı başına bir öğreti bütünü oluşturmaz, disiplinlerin bir araya gelmesidir. Disiplinden çok, bir nesne çevresinde oluşan bilgi alanlarıdır. Bunun temel etkisi, yalnızca kullanılan ve üretilen kavramların çokdisiplinli bakış açısıyla tartışılmasının ve dönem dönem yeniden tanımlanmasının sağlanması değil, aynı zamanda bilgilerin ayrıştığını göstermesinin yerindeliğinin sorgulanmasıdır” (Bourse ve Yücel, 2017, s. 10).

lar müziğin ekopolitik etkilerine ve ekolojik farkındalığı teşvik etmek amacıyla çevresel aktivizme kendini adanmış (örneğin popüler müzik yapan) müzisyenlere eğilerek müzikle ilgili geniş bir alanda çalışırlar (Feisst, 2016, s. 2). Dolayısıyla ekomüzikologlar, araştırmanın ihtiyacına göre eserlerin yorumlanması için eleştirel analiz ya da etnografik alan çalışması gibi farklı araştırma yöntemlerini kullanabilirler. Yani Allen’ın yukarıda bahsettiği gibi, ekomüzikologlar birçok disiplinin birlikte çalışabileceği farklı kavramsal ve yöntemsel araçlardan yararlanabilir. Bu yüzden Allen, “ekomüzikoloji”nin “müzikoloji”sini, Charles Seeger’ın “bütüncül müzikoloji” önerisine uygun olarak, bugünün tarihsel müzikoloji, etnomüzikoloji ve diğer ilgili disiplinlerarası alanlarını kapsayan örtük bir şemsiye olarak görür ve bunun ekolojik eleştirel müzik çalışmalarında farklı disiplinleri bir araya getirme açısından oldukça fayda sağlayacağını düşünür (Allen, 2013).⁷

Ekomüzikoloji bağlamında bir başka örnek çalışma olarak, rock ve folk müzisyenlere odaklanan Mark Pedelty, müziği bir çevre iletişimi, ekolojik sanat ve savunuculuk biçimi olarak ele alır. Bu müzisyenler arasında uzun süreli ekomüzikolojik alan çalışması yapan Pedelty, çevresel konulara aracılık olarak, çevresel anlamların yaratıcı, estetik, sembolik, duygusal ifadesi olarak ve dinleyicileri bilgilendirme, ilham verme, ikna etme girişimi olarak müziğin işlevine odaklanır. Pedelty çalışmasında, ekoeleştirme, klasik müzikoloji, biyolojik ekoloji, etnomüzikoloji ve çevre iletişiminden yararlı olsa da çevresel sorunlara uygulandığında bu alanların toplu olarak kabul gördüğü disiplinlerarası alanın “ekomüzikoloji” olduğunu vurgular ve kitabına bu başlığı verir (Pedelty, 2012, s. 7).

Uygulamalı (etno)müzikoloji çalışmalarıyla yakın temasta olan bazı ekomüzikologlar ise müzik kültürlerinin birer ekosistem olarak sürdürülebilirliği için çalışmaktadır. Buna göre müzik kültürleri, sosyal ve ekolojiktir (Titon, 2009, s. 122). Bu konuda çalışan Huib Schippers (2015), “müzikal ekosistemler” olarak tarif ettiği müzik kültürlerinin sürdürülebilirliğini ele almak için, “beş alanlı ekosistemler” adını verdiği şu beş konu üzerine odaklanılması gerektiğini önerir:

- “1) Müziğin aktarılıp sürdürülebilmesi için müzik öğrenme sistemlerini değerlendirmek.
- 2) Müzisyenlerin topluluklarındaki konumlarını, rollerini ve etkileşimlerini ve bu bağlamda geleneklerinin sosyal temellerini incelemek.

7 Bu konuda bir şerh düşen Marcello Sorce Keller, bu kadar geniş bir çağdaş müzikoloji yelpazesinin hem heyecan verici hem de kafa karıştırıcı olabileceğini; daha fazla alan belirlendikçe, birbirlerini daha fazla görmezden gelme eğiliminin artabileceğini ve örneğin etnomüzikolojinin artık 1970’lerdeki kadar kapsamlı bir alan olarak görünmediğini belirtir (Keller, 2016, s. 172). Bu açıdan Allen’ın bütüncül yaklaşımının önemli olduğu söylenebilir.

- 3) Müzikal geleneklerin sosyal ve kültürel bağlamlarını değerlendirerek hem müzik uygulamalarının düzenini hem de bunların altında yatan değerleri ve tutumları (yapıları) incelemek.
- 4) Müziğin hayatta kalabilmesi için esas olan, üretme, yapma, uygulama ve öğrenme mekanları ile yaratma, işbirliği, öğrenme, arşivleme ve yayma için sanal alanların altyapısını oluşturmak.
- 5) Sürekli değişen müzik dağıtma, yayınlama ve destekleme biçimlerini, izleyicilerin, müşterilerin, sponsorların, fon veren kuruluşların ve devletlerin, bunları sanatsal ürün olarak ‘satın alma’ veya ‘alışverişini yapma’ rollerini göz önünde bulundurarak incelemek” (s. 145).

Ancak burada temel mesele, müzik kültürüne ekosistem olarak yaklaşan (etno)müzikoloğun, neyi ne kadar koruyabileceği veya etkileyebileceği konusudur. Schippers’a göre sayısız dış etki giderek artan bir şekilde neredeyse tüm müzik uygulamalarının ayrılmaz bir parçasını oluşturduğundan, müziği etkileyen tüm güçleri -teknoloji, ticarileşme, yasa, küreselleşme ve medya dahil- ekosistemin bir parçası olarak görmek daha doğru ve verimli olabilir (Schippers, 2015, s. 144). Bu açıdan Schippers, bütüncül bir perspektif önerir. Nitekim bu çalışmalarda, müzik, ses ve ses üreten çalgılara dair düşünceler, kayıt stüdyoları, medya, salonlar, müzik eğitimi ve yayıncılık, kültürel üretim ve kültürel alan olarak (müzikal bireyler, nüfuslar ve toplulukların sağlığını da ilgilendiren) müzik ekonomisi gibi “müzikal çevre”nin tüm fiziksel ve kültürel faktörleri “müzikal habitat”ın birer parçası olarak kabul edilir (Titon, 2009, s. 122).

Sonuçta ekomüzikoloji, sadece “doğa” ile ne kastettiğimizi değil, aynı zamanda “müzik” ile ne kastettiğimizi de eleştirel bir incelemeye tutarak, tartışılan nesnelere genişleyen bir bakış açısıyla yaklaşmayı ve bunların cevabını ortaya çıkarmayı hedefleyen bir yönelimdir (Rehding, 2011, s. 412). Yani ekomüzikoloji, ekoeleştirel ve doğakültürel bir müzikoloji yaklaşımı olarak, müzik, kültür ve doğa ilişkisi üzerine eleştirel sorular yönelten ve bunların cevabını arayan disiplinlerarası bir alandır.

Sonuç

İnsan ve doğa ilişkisi, günümüzde eleştirel olarak yeniden ele alınmaktadır. Özellikle Batı kültüründe insan ve doğanın karşıtlık olarak kurgulandığı düşünce biçimi, eleştirel çalışmalarla derinlemesine incelenmiş ve eleştirilmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrasında hem akademik alanda eleştirel düşüncenin gelişmesi hem de tüm dünyada yaşanan çevresel krizlerin görünür hale gelmeye başlamasıyla, çevre/doğa bilinci üzerine tartışmalar artmıştır. 1960’lı yılların sonralarından itibaren farklı bilim alanlarında eleştirel yaklaşım-

lar çoğalmaya başlamış, zamanla postmodernizm ve postyapısalcılık tartışmalarıyla bunlar daha da ön plana çıkmıştır. Edebiyat alanında ekoleştire düşüncesinin gelişmesine paralel olarak, müzikoloji alanında eleştirel veya yeni müzikoloji çalışmaları ile mevcut paradigmlar sarsılmış, bu bağlamda müziğin ne olduğu sorusu oldukça geniş bir çerçeveden ele alınmaya başlamıştır.

İnsan-doğa ilişkisinin yeniden ele alındığı bu dönemde, bir yandan akademik çalışmalar, diğer yandan çevre için aktivist faaliyetler artmış, doğal yaşamın korunmasından çevre krizine kadar pek çok konuda bilimsel, sanatsal veya aktivist çalışmalar yürütülmüştür. Bu çalışmalar içinde ekosistemlerin sürdürülebilirliği en önemli başlıklardan birisidir. Bu çalışmaların müzikolojiye yansması da benzer dönemlerde olmuştur. Ekoleştirel düşünce ile müzikolojinin bir araya geldiği ekomüzikoloji alanı, müzik ve kültür çalışmalarına doğayı da dahil ederek hem çalışma sahasını oldukça genişletmiş hem de doğada var olan her tür sese dair yeni çalışmalar yürütülmesine olanak sağlamıştır. Kavramsal ve yöntemsel olarak müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleriyle iç içe olduğu kadar diğer disiplinlere de açık olan ekomüzikologlar, disiplinlerarası bir yönelime sahiptir. Çevre/doğa konularında politik konumlanmalarıyla hem akademide hem de akademi dışında çevre/doğa bilincini geliştirip ekolojik krizlere müzik araştırmaları yoluyla cevap arayan ekomüzikologlar, bu yüzden buldukları cevaplarla müzikolojinin bir adım ötesine geçerek, çevre/doğa konularına “müdahil” olmaktadır.

Çalışma konuları, kavramsal dünyası ve yöntemsel araçları oldukça çeşitli olan ekomüzikoloji, ekoleştirel ve doğakültürel bir müzikoloji yaklaşımı olarak hızla gelişen bir alandır. Ülkemizde çevre/doğa konusundaki çeşitliliği ve son yıllardaki duyarlılığı göz önünde bulundurursak, gelecekte Türkiye’de ekomüzikoloji alanında yapılacak çalışmalarla, müzik, kültür ve doğa ilişkisi üzerine çok zengin bir literatür ortaya çıkacaktır.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça

- Allen, A. S. (2011). Ecomusicology: Ecoecriticism and musicology. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 391–394.
- Allen, A. S. (2013). Ecomusicology. *Grove Music Online*. Retrieved 12 June 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240765>
- Allen, A. S. (2016). Ecomusicology between poetic and practical. In H. Zapf (Ed.), *Handbook of ecocriticism and cultural ecology* (pp. 644–663). Berlin: De Gruyter.

- Allen, A. S. (2017). Greening the curriculum: Beyond a short music history in ecomusicology, *Journal of Music History Pedagogy*, 8(1), 91–109.
- Allen, A. S. ve Dawe, K. (Eds.). (2016). *Current directions in ecomusicology: Music, culture, nature*. New York: Routledge.
- Allen, A., Titon, J. T. ve Glahn, D. V. (2014). Sustainability and sound: Ecomusicology inside and outside the academy. *Music & Politics*, 8(2), 1–26.
- Archer, W. K. (1964). On the ecology of music. *Ethnomusicology*, 8(1), 28–33.
- Bates, D. G. (2009). *21. yüzyılda kültürel antropoloji: İnsanın doğadaki yeri* (S. Aydın vd., Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bookchin, M. (2019). Derin ekolojiye karşı toplumsal ekoloji (E. Günok, Çev.). *Cogito*, 93, 147–166.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel çalışmaları anlamak* (H. Yücel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Callenbach, E. (2011). *Ekoloji: cep rehberi* (E. Özkan, Çev.). İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (T. Doğan, Çev.). İstanbul : Kabalcı Yayınevi.
- Cook, N. ve Everest, M. (2001). Preface. In N. Cook & M. Everest (Eds.), *Rethinking music* (pp. v-xii). New York: Oxford University Press.
- De Bolla, P. (2005). *Sanat ve estetik* (K. Koç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Devall, B. ve Sessions, G. (2019). Derin ekoloji (E. Günok, Çev.). *Cogito*, 93, 136–146.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi: Psikanaliz ve ses* (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Edgar, A. ve Sedgwick, P. (Ed.). (2007). *Kültürel kuramda anahtar kavramlar* (M. Karaşahan, Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Feld, S. (2003). A rainforest acoustemology. In M. Bull & L. Back (Eds), *The Auditory Culture Reader* (pp. 223–39). Oxford: Berg Publishers.
- Feisst, S. (2016). Music and ecology. *Contemporary Music Review*, 35(3), 1–3.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik* (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar* (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hendy, D. (2014). *Gütültü: Sesin beşeri tarihi* (Ç. Çıdamlı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hooper, G. (2006). *The discourse of musicology*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Ingram, D. (2010). *The jukebox in the garden: Ecocriticism and American popular music since 1960*. Amsterdam: Rodopi.
- Keller, M. S. (2016). Linnaeus, zoomusicology, ecomusicology, and the quest for meaningful categories. *Musico-logical Annual*, 52(2), 163–176.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kovel, J. (2017). *Doğanın düşmanı: Kapitalizmin sonu mu, dünyanın sonu mu?* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Maus, F. E. (2010). What was critical musicology? *Radical Musicology*. 10. Retrieved 12 June 2019, from http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm

- Myerson, G. (2004). *Ekoloji ve postmodernliğin sonu* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Özdağ, U. (2017). *Çevreci eleştiriye giriş: Doğa, kültür, edebiyat*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Özgün, E. Ş. (2018.) Soundscape çalışmalarına etnomüzikolojiden bir bakış. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(17), 182–191.
- Özkişi, G. Z. (2013). Müzik disiplini bağlamında feminist müzik teorisi ve cinsiyet semantiği. *Turkish Studies*, 8(12), 889–961.
- Pedely, M. 2012. *Ecomusicology: Rock, folk, and the environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve doğaya hükmetmek* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rehding, A. (2011). Ecomusicology between apocalypse and nostalgia. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 409–414.
- Ridley, A. (2004). *Müzik felsefesi: tema ve varyasyonlar* (B. Aydın, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Schippers, H. (2015). Applied ethnomusicology and intangible cultural heritage: Understanding “ecosystems” of music as a tool for sustainability. In S. Pettan & J. T. Titon (Eds.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (pp. 134–157). New York: Oxford University Press.
- Scott, D. B. (2006). Postmodernizm ve müzik (M. Erkan ve A. Utku, Çev.). S. Sim (Ed.), *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü* kitabı içinde (s. 157–170). Ankara: Ebabel Yayınları.
- Stobart, H. (ed.). 2008. *The new (ethno)musicologies*. Maryland: Scarecrow Press.
- Stock, J. P. J. (1997). New musicologies, old musicologies: Ethnomusicology and the study of Western music. *Current Musicology*, 62, 40–68.
- Titon, J. T. (2009). Music and sustainability: An ecological viewpoint. *The World of Music*, 51(1), 119–137.
- Titon, J. T. (2013). The nature of ecomusicology. *Music E Cultura*, 8(1), 8–18.
- Truax, B. (1978). *Handbook for acoustic ecology*. Vancouver: ARC Publications.
- Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex Publishing.
- Yıldız, B. (2013). Etnomüzikoloji’de tarihsel yaklaşımlar ve yöntem tartışmaları: “Yeni” alan araştırmaları ve “yeni” (etno) müzikoloji. A. Öztürkmen (Haz.), *Müzik, dans, gösterim: Tarihsel ve kuramsal tartışmalar* kitabı içinde (s. 9–32). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Yöre, S. ve Nettl, B. (2012). Bruno Nettl ile etnomüzikolojik değerlendirmeler. *International Journal of Human Sciences*. 9(2), 1189–1205.
- Wall, D. (2013). *Yeşil politika* (İ. E. Kelso, Çev.). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler: Kültür ve toplum sözvarlığı* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kemandan Viyolaya Geçiş Aşamasında Temel Yöntemler

Basic Methods in Transition from Violin to Viola

Banu YİNAL¹ 



DOI: 10.26650/CONS2019-0015

¹Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasat Dalı, Viyola Sanat Dalı, Dolmabahçe Cad. 34357 Beşiktaş, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.Y. 0000-0002-0165-4386

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Banu Yinal,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
İstanbul Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar
Anasat Dalı, Viyola Sanat Dalı, Vişnezade,
Dolmabahçe Cad. 34357 Beşiktaş, İstanbul,
Türkiye

E-posta/E-mail: banuyinal@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 02.11.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
17.12.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
19.12.2019

Kabul/Accepted: 27.12.2019

Atıf/Citation: Yinal, B. (2019). Kemandan viyolaya geçiş aşamasında temel yöntemler. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(2), 139–150. <https://doi.org/10.26650/CONS2019-0015>

Öz

Keman ve viyola yaylı çalgılar ailesinin birer üyesidir. Fiziki olarak birbirlerine benzeseler de sağ ve sol el teknik farklılıkları, anahtar kullanımı, ses rengi ve boyutları iki enstrümanı birbirinden ayıran unsurlardır. Viyolanın daha büyük bir enstrüman olmasından dolayı tutuş, sağ el ve sol el teknikleri kemana göre farklılık göstermektedir. Viyolaya geçiş sürecinde öncelikle çalgının tarihsel süreçteki gelişimi bilinmelidir. Daha sonra her iki çalgı arasındaki sağ el ve sol el teknik farklılıkları, tutuş, anahtar okuma, entonasyon, ton oluşturma, vibrato gibi temel çalışmaların yapılması öğrencinin uyum sürecini hızlandıracaktır. Bu çalışmada, geçiş döneminde birebir yaşanmış tecrübelerle dayanarak oluşturulmuş yöntem ve öneriler çerçevesinde temel bilgiler ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, keman ve viyolanın fiziksel benzerliklerine rağmen teknik farklılıklarına dikkat çekerek bilinçli bir geçiş sürecine yardımcı olmaktır. Araştırmada konu ile ilgili basılmış ve internet ortamında yayınlanmış kaynaklar incelenmiş ve kullanılmıştır. Geçiş sürecini yaşayan öğrencilere her iki çalgı arasındaki farklılıkların aktarılması ve adapte sürecinin doğru ve bilinçli bir şekilde tamamlanması için oluşturulmuş öneriler kullanılarak öğrencilere rehberlik edilmesi gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, Enstrüman Geçişi, Viyola

ABSTRACT

The violin and viola belong to the string instruments family. Although physically similar, the two are distinguishable because of right- and left-hand technical differences, key usage, sound color, and size. The viola has a larger grip, and its right- and left-hand techniques differ from the violin. When converting a department from violin to viola, it is important to learn the historical process in the development of the instrument. Then, the basic knowledge and practices—such as the technical differences between right and left hands, holding, key reading, intonation, tone production, and vibrato—would accelerate students' adaptation process. In this study, basic technical information—except the methods and suggestions based on the author's personal experiences and those during the transition process—are discussed in detail. The study aims to focus on the technical differences between the viola and violin despite their physical similarities. Printed and online sources have been used and analyzed in this study. Students must be guided using the suggestions created to convey the differences between the instruments to those transitioning to complete the adaptation process accurately and consciously.

Keywords: Violin, Instrument Transition, Viola

EXTENDED ABSTRACT

The violin family reached its present form in the 17th and 18th centuries with the development process in history. The viola, a member of the violin family, was overshadowed with accompaniment pieces during the early periods. With the prominence of chamber music and orchestral works, the viola began to gain value, leading to solo compositions. Georg Philip Telemann composed the first viola concerto. The F Major Viola Concerto that was later composed by Carl Ditters von Dittersdorf, Johannes Christian Bach's Viola Concerto, and Karl Stamitz's Viola Concerto were also included in the viola repertoire. In the 20th century, the viola solo repertoire was composed by important composers of the period, namely Paul Hindemith, Bela Bartok, and William Walton.

After the viola attained a solo identity, viola artists began emerging. In addition to those who started their education with the viola, some artists started with the violin but continued with the viola. Recently, some artists who graduated from violin departments have gone on to be viola players in orchestras.

In this study, information is given to students who switch from violin to viola to ensure an easy and mindful transition process. The suggested methods and recommendations considering research and experiences are evaluated in seven headlines.

- 1- Differences between Violin and Viola
- 2- Instrument and Bow Selection
- 3- Grip
- 4- Reading the C Clef
- 5- Intonation
- 6- Obtaining a Quality Tone
- 7- Vibrato

1- Differences between Violin and Viola

The violin and viola differ in terms of size, length, strings, and clef. These lead to differences in grip and playing techniques for the two instruments. Violin, which has a soprano timber, is played using the treble clef, whereas viola, which has an alto timber, uses C clef. Considering its size, the viola has a different tone than the violin, with chords five notes lower and thicker strings.

2- Instrument and Bow Selection

Viola selection should be made according to the student's hand and arm structure. To determine the viola's suitability to the arm structure, it is held in the playing position; the snail is grasped with the left palm, in which case the arm should be flat and comfortable. Handle thickness should be appropriate to the hand structure.

The choice in bow should be made according to the dimensions of the instrument.

3- Grip

There are differences in grip between the violin and viola. Since the viola is a larger and wider instrument, the arms must be distant from each other. The left arm should be more open than with the violin, and the wrist position should be kept at a wide angle. For the left-hand fingers to move freely on the touch, the viola's balance must be maintained, keeping the thumb free and straight without squeezing and ensuring it moves with the entire hand in position transitions. Since the viola bow is heavier than the violin's, the fingers must be kept in a slightly more open position.

4- Key Reading

While the violin is played with the treble clef, the viola is played with the C clef and treble clef on high pitches. Students transitioning from violin to viola experience the challenge of clef differences. For adapting to the clef in a short period, sight-reading should be practiced.

5- Intonation

Intonation is the most important stage of the transition process. For correct resonance of full tones, they should be pressed more mildly than with the violin. In this process, major–minor scales and arpeggios, as well as exercises selected from Schradieck and Sevcik methods, provide the basic studies for intonation.

6- Obtaining a High-quality Tone

For a qualified tone, balance at the resonance point is important. The speed and pressure must be balanced correctly. The weight of the right arm should be evenly distributed over the fingers. The softening of the string changes by wrist movements and the continuation

of the weight given while pulling the string is vital in tone formation.

7-Vibrato

Vibrato is necessary for musical expression. A good tone needs consistent, uninterrupted vibrato. The speed and extent of the vibrato should be based on the musical characteristics of the performed piece.

Conclusion

For a smooth switch from violin to viola, students must know the differences between the two instruments. Due to the large size of the viola, differences in grip require right- and left-hand exercises. The study aims to help the transition process by highlighting the technical differences between the violin and viola despite their physical similarities. This research examined and utilized published and online resources on the subject.

Giriş

Keman ailesinin ortaya çıkış yeri hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır ancak teorilere göre İtalya’da doğmuştur. Modern kemanın atası sayılabilecek Viel, Rebec ve Lira de Braci gibi enstrümanlar günümüzde kullanılan kemana oldukça benzerdirler. Keman ailesinin gelişim sürecinde *Viol* adıyla anılan birçok tür ortaya çıkmıştır.

“Violler, Bacak Violleri (Viola da Gamba) ve Kol Violleri (Viele, Viola da Broccio) olarak ikiye ayrılmaktadır. 1250 -1535 yılları arasında Viele doğmuş ve Viele’den, Viola da Braccio, Viola d’Amour ve Viola da Gamba geliştirilmiştir. Viola da Braccio’nun gelişim sürecinde ince sesli olanına “Violino” diğerlerine “Viola” adı verilmiştir. Viola da Braccio, günümüz kemanı ve viyolanın atası olarak kabul edilmektedir” (Teomete, 1990, s. 28).

“Görüldüğü gibi kemanın gelişimi, 17. yy.’da büyük aşama kaydetmiştir. İtalya’da Gaspara da Salo, Andrea Amati, Antonio Stradivarius ve Giuseppe Guarnerius gibi keman lütüyelerinin yaptığı kemanlarla değer kazanmıştır. Kemana verilen önem arttıkça dönemin bestecileri çok sayıda eser bestelemiştir” (Hüseyinova, 2007). Aynı dönemde keman ailesinin bir üyesi olan viyola, solo eserler yazılmadığı için eşlik partileri çalarak kemanın gölgesinde kalmıştır. 18. yy. sonları ise viyola için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Oda müziği ve orkestra eserlerinin daha fazla ön plana çıkmasıyla viyola önem kazanmaya başlamış devamında viyola için solo eserler bestelenmiştir. İlk viyola konçertosu 1716-1721 yılları arasında G. F. Telemann tarafından bestelenmiştir (Montgomery Philharmonic, 2015). Bununla birlikte, Carl Ditters von Dittersdorf - Fa Majör Konçerto, Johannes Christian Bach - Do Minör Viyola Konçertosu, Karl Stamitz - Re Majör Konçerto viyola repertuarının önemli eserleri arasında yer almaktadır. 20. yy.’da solo viyola repertuarı dönemin bestecileri tarafından oldukça zenginleştirilmiştir. William Walton Viyola Konçertosu, Paul Hindemith Viyola ve Orkestra için *Der Schwanendreher*, Béla Bartók Viyola Konçertosu da viyola repertuarının ve konservatuvar müfredatının önemli eserlerindedir. Böylece, viyolanın solo kimlik kazanmasıyla birlikte daha fazla viyola sanatçısı yetişmeye başlamıştır. Eğitimine viyola ile başlayanlar olduğu gibi kemandan viyolaya geçiş yapan öğrenciler de bulunmaktadır. Bu öğrencilerin viyolaya geçmelerinde fiziksel yatkınlığın önemli bir rolü olduğu gibi viyolanın solo çalgı olarak değer kazanmaya başlamış olmasının da payı büyüktür.

Bu çalışmada, eğitmenler tarafından viyolaya geçişi uygun bulunan öğrencilerin uyum sürecini sorunsuz bir şekilde gerçekleştirmesi amaçlanarak; araştırmalar ve ya-

şanmış tecrübeler ışığında ortaya konan yöntem ve öneriler 7 madde olarak ele alınmıştır.

1. Keman ve Viyola Arasındaki Farklılıklar
2. Enstrüman ve Yay Seçimi
3. Tutuş
4. Anahtar Okuma
5. Entonasyon
6. Kaliteli Bir Ton Elde Etme
7. Vibrato

1. Keman ve Viyola Arasındaki Farklılıklar

Tarihsel süreçte keman ve viyola arasında büyüklük, uzunluk, tel seçimi, anahtar gibi farklılıklar olmuştur. Bu da iki enstrüman arasında tutuş ve çalış tekniklerinde farklılaşmaya sebep olmaktadır. Soprano ses alanına sahip kemana oranla 7-8 cm daha büyük olan viyola, alto ses alanına sahiptir. Kemanda Mi-La-Re-Sol, viyolada La-Re-Sol-Do telleri kullanılır. La-Re-Sol telleri her iki enstrümanın ortak telleridir ancak viyolanın büyüklüğü ve tellerinin kalınlığından dolayı viyola farklı bir tona sahiptir. Viyolanın ses aralıkları kemana göre yaklaşık bir buçuk milimetre daha büyüktür. Bu da aralıkların kemana göre daha açık basılmasını gerektirir. Soprano ses alanına sahip olan keman notaları sol anahtarıyla; alto ses alanındaki viyola notaları üçüncü çizgi do anahtarı ve tiz seslerde sol anahtarı ile yazılır. Bu anahtar farkı viyolaya geçen öğrenciler için alışma sürecinde zorlayıcı olabilir. Kolay seviye etütleriyle yapılacak okuma ve çalma çalışmaları faydalı olacaktır.

Yaylı çalgılar içinde solo enstrüman olan keman için çok sayıda eser yazılmıştır. Kemanın gölgesinde kalan viyola için az sayıda eser yazıldığından kemandan ve farklı enstrümanlardan düzenleme yapılarak viyola repertuarı genişletilmiştir. Ancak, 20. yüzyılda P. Hindemith ve B. Bartók gibi değerli bestecilerin eserleri viyola repertuarını zenginleştirmiştir. Repertuarın zenginleştirilmesinin yanı sıra, senfoni ve oda müziği eserlerinde de keman ve viyola arasında farklılıklar görölmektedir. En basit haliyle bir orkestra düzeninde Kemanlar, 1. ve 2. Keman olarak iki gruba ayrılırken viyola, tek gruptan oluşmaktadır. Bununla birlikte keman ve viyola arasındaki farklılıklar sadece eser üretimi, çalma tekniği veya enstrümanların doğal yapısı ile sınırlı kalmamaktadır. Keman ve viyola arasındaki farklardan biri de tutuş tekniğidir. Birtakım düzenlemeleri içeren tutuş,

yay kolunun daha fazla açılması, sol el ve kol pozisyonunun ayarlanması ile başlar. Bir kemancının viyolayı keman gibi çalması ender rastlanan bir durum değildir, ancak viyolaya geçen öğrencinin her iki enstrümanın inceliklerini bilmeden çalması sorunlara yol açacaktır. Eğer viyola, keman tekniği ile çalınırsa sol el tutuş ve parmak aralıkları farkından dolayı entonasyon sorunları da beraberinde gelecektir. Sağ el tutuş farklılıklarından dolayı viyola tonu elde etmekte zorlanılabilir (Watts, 2014).

2. Enstrüman ve Yay Seçimi

Viyola, tarihsel süreçte değişimlere uğramıştır. Lionel Tertis, Paul Hindemith ve çalgı yapımcısı Arthur Richardson modern viyolanın oluşumunda önemli rol oynamışlardır. L. Tertis, 1937 modeli için “gördüğüm, duyduğum ve çaldığım birçok enstrüman içinde, bu model eski ustaların tüm iyi noktalarının birleştiği ve viyolanın büyük boyut sorunlarının ortadan kalktığı bir enstrümandır” (Watts, 2014, s. 5) yorumunu yapmıştır.

“Viyola kemandan daha büyük ve uzun bir çalgıdır. Bir tam kemanın uzunluğu 35,5 iken, bu uzunluk viyolada 38 cm’den 42 cm’ye kadar çıkabilmektedir. Çok yaygın olmasa da 42 cm’den daha büyük viyolalara da rastlanmaktadır. Bir viyola yayının ağırlığı 69-74 gr ağırlığındayken, keman yayı ortalama 10 gram daha hafiftir. Keman ve viyola yayı topuğun şekline bakarak ayırt edilebilir, keman yayının topuğu köşeli ve sivri iken, viyola yayının topuğu genellikle yuvarlatılmıştır” (Çalgan, 2015, s. 3).

Viyolaya geçen öğrencinin çalgıyı rahat tutabilmesi, pozisyon değişimlerinde çalgıya hâkim olabilmesi için el ve kol yapısına uygun büyüklükte çalgı seçimi yapılmalıdır. Viyolanın kol yapısına olan uygunluğunu anlamak için viyola çalar pozisyonda tutulur ve sol el avuç içi salyangozu kavrayacak biçimde uzatılır. Bu durumda sol kol düz ve rahat olmalıdır. Çalgının sap kalınlığı el yapısına uygun olmalıdır. İnce ellere sahip bir öğrencinin kalın saplı viyola ile çalması teknik zorluklara sebep olabilmektedir. Yay seçimi, çalgıdan elde edilecek ses kalitesine göre belirlenmelidir. Buna göre çalgının boyutlarına uygun ağırlıkta yay kullanılmalıdır. Andonov’a göre, “Gövde uzunluğu 38 cm olan çalgılar için 68 gr, 40 cm için 71gr, 43 cm için ise yay ağırlığı 74-75 gr’dan az olmamalıdır” (aktaran Hakioğlu, 2018, s. 433).

Tablo 1: Ortalama Keman, Viyola ve Yayların Oran Farklılıkları (Watts, 2014, s. 6)

Genel Ölçüler	Keman	Viyola
Uzunluk	35,56 cm	41,656 cm
Yükseklik	3,175 cm	3,81 cm
Omuz genişliği	16,764 cm	20,32 cm
Orta alan genişliği	11,176 cm	14,478 cm
Alt alan genişliği	20,828 cm	25,146 cm
Köprü bağı	16,764 cm	19,558 cm
Sap genişliği	3,556 cm	5,08 cm
Köprüde tel aralıkları	3,556 cm	4,064 cm
Tuşe ile tel arasındaki yükseklik	6 mm	8 mm
Tuşe uzunluğu	27,432 cm	32,004 cm
Çalgı ağırlığı	15,36gr	21,71 gr
Tel uzunluğu	33,02 cm	38,354 cm
Ortalama Ölçüler	Keman Yayı	Viyola Yayı
Ağırlık	60,1gr	69,3 gr
Uzunluk	74 cm	74,3 cm
Topuk Ölçüsü	2,7 cm	3 cm

3. Tutuş

Sağ el, sol el teknikleri her iki enstrümanda benzerlik gösterse de viyolanın sağ el ve sol el tutuş pozisyonu ile ses aralıklarına basış mesafesi farklılık göstermektedir. Kemanda sol el parmakları yuvarlak ve yakın, sol kol tellere eşit açıda tutulmalıdır. Viyola daha büyük ve geniş bir çalgı olduğundan kolların birbirinden uzak olması gerekir. Sol kol kemana göre daha açık durmalı, bilek geniş açılı tutulmalıdır. Parmaklar, 1. ve 2. pozisyonlarda aralıkların üst pozisyonlara göre daha geniş olmasından dolayı daha açık basılmalıdır. Viyolada sol el parmaklarının tuşe üzerinde rahat hareket edebilmesi için viyolanın dengeli tutulması gerekmektedir. Hakioglu, Berlyançik ve Masçenko'nun bu konudaki görüşlerine yer vermektedir: “Doğru bir tutuş alışkanlığı oluşturulması, çalgı ağırlığının dört dayanak noktası arasında dağılması gerekliliğinin doğru algılanması ve anlaşılmasına bağlıdır. Dört dayanak noktası şöyledir: 1. Köprücük Kemiği; 2. Omuz Eklem Bölgesi (Köprünün Sol Ucu); 3. Göğüs Bölgesi (Köprünün Sağ Ucu); 4. Alt Çenenin Sol Tarafı” (Hakioglu, 2018). Viyola sapının kemana oranla daha geniş olması, başparmağın çalınan pozisyona ve tele göre çalgının altına doğru alınmasını gerektirir. Tabea Zimmermann, “Viyolada sol el, her pozisyonda ikinci parmak merkezli olmalıdır, aksi halde dördüncü parmak uzun bir yoldan geçmek zorunda kalacaktır. Birinci parmağı uzatmak daha iyidir” (Solare, 2003) der.

Watts'a göre başparmağın düz ve serbest olması diğer parmakların rahat hareket etmesini sağlamaktadır. Başparmağın sıkarak tutulması, pozisyon geçişleri, entonasyon ve vibrato için kısıtlayıcı bir durum oluşturur. Başparmak serbest şekilde pozisyon geçişlerde tüm el ile birlikte hareket etmeli, geride kalmamalıdır. Viyolanın çene ile omuz arasında kaymadan tutulması, sol elin kasılmadan daha rahat hareket etmesinde önemli rol oynamaktadır. Keman ve viyola arasındaki yapısal farklılıklar sebebiyle, öğrenci üst vücut kullanımındaki değişikliklere uyum sağlamalıdır (Watts, 2014). Viyolanın dik tutulması, yay hakimiyetine ve sol elin akıcı hareketine destek olmaktadır. Viyolanın rahat tutulması için doğru çenelik seçimi yapılmalıdır. Kısa boyunlu bir öğrencinin yüksek çenelik ve yüksek yastık kullanması boyun bölgesinde deformasyona sebep olabilir. Yastık gerekmedikçe kullanılmamalı, çenelik uygun yükseklikte seçilmelidir. Başlangıç aşamasında edinilen doğru tutuş, teknik ve müzikalitenin gelişimini olumlu yönde etkilemektedir.

Keman yayına göre daha ağır olan viyola yayını daha açık pozisyonda tutmak gerekir. Nitelikli bir ton elde etmek için yay üzerinde ağırlığın dengelenmesi sağ el tutuşu ve kol ağırlığı ile ilgilidir. Yay üstündeki her parmağın ağırlık merkezinde görevi vardır. Tüm parmaklar yay üzerinde doğal olarak kıvrılmalıdır. Yay; başparmak, orta parmak ve yüzük parmağı tarafından tutulur. İşaret parmağı ve küçük parmağın görevi yayın basıncını ve dengesini sağlamaktır. Yayın üç bölümü olan alt yarı, orta ve üst yarıda kısa yay çalışmaları yapılması önerilir.

Yayın hızı, teller üstündeki basınç ve köprüye olan mesafe sağ el kullanımı için temel unsurlardır. Yay üstündeki baskıyı doğru kurmak için yay, işaret parmağının orta eklemi- nin biraz altından tutulmalıdır ve orta parmak ile yüzük parmağı ise bitişik olarak topuğa doğru indirilmelidir. Küçük parmak yayın dengesini sağladığı için, yuvarlak bir şekilde durmalıdır. Bu şekilde parmaklar arasındaki denge, ses kalitesini etkilemektedir. Bazı öğrenciler küçük parmağını havaya kaldırdığında yayın bu yüzden denge kaybına uğradığı ve tuşeye doğru kaydığı gözlemlenmiştir. Kaliteli bir ton elde etmenin ilk adımı doğru tutuştur. Sol el ve sağ el tutuşlarının doğru oturması, teknik ve fiziksel olumsuzlukların oluşmasını engellemektedir.

4. Anahtar Okuma

Viyola, alto ses alanında yer alır. Viyola partisi üçüncü çizgi do anahtarı ve tiz seslerde sol anahtarı ile yazılır. Viyola ile kemanın en önemli farklılıklarından biri anahtardır.

Anahtar değişimi viyolaya geçen öğrencileri başlangıçta zorlamaktadır. Anahtara alışma süreci sonunda akıcı okuma sağlanmalıdır.

“nc çizgi do anahtarını akıcı okumayı öğrenmenin ilk adımı yeni bir el-göz koordinasyonu geliştirmek olmalıdır” (Wallace, 1993, s. 73). Konservatuvar solfej eğitiminde tüm anahtarları okumayı öğrenen öğrenciler bu sayede do anahtarına da hakimdirler. Diğer eğitim kurumlarındaki ğrenciler *Fontain* adlı solfej metodunu üçüncü çizgi do anahtarıyla okuma çalışmaları yapabilirler. Kolay seviyede viyola etütleri, gam, arpej ve deşifre çalışmaları anahtar okumayı akıcı hale getirmeye yardımcı olacaktır.

5. Entonasyon

Viyolada tam aralıkların çalınması için parmakların kemana göre biraz daha açık basılması gerekir. Yarım aralıklarda öğrencinin fiziksel yapısına göre parmakların yakınlığı değişkenlik gösterebilir. Viyolaya alışma sürecinde *Kreutzer* No. 2 etüdü üzerine bağlı, bağsız yay çalışmaları; majör, minör gam ve arpej alışmaları; Scharadieck ve Sevcik metotlarından yapılacak egzersizler entonasyon için uygun çalışmalar olacaktır.

6. Kaliteli Bir Ton Elde Etmek

Ton, kişinin müzikal kimliğinin yansımasıdır. Özellikle vibrato yapımındaki farklılıklar ton üretimini kişiselleştirmiştir. İyi bir ton elde etmek için doğru tutuş, kol ağırlığı, sol el parmaklarının esnekliği ve vibrato yapımı bir bütünün parçalarıdır. Yayı doğru açılarda kullanmak, ses kalitesini ve ton oluşumunu olumlu bir şekilde etkilemektedir.

Wallace’a göre fiziksel ve teknik farklılıklarda eğitmen, öğrenciye iyi bir ton ve artikülasyon geliştirmeyi öğretmelidir. Tüm yaylı çalgılarda iyi bir ton çıkarmanın temelinde; yay hızı, baskısı ve ses çıkarma noktası arasında kurulacak ilişki yer alır. Viyolada bu üç unsur daha fazla denge gerektirir (Wallace, 1993). Viyola yayı keman yayına oranla daha ağır ve uzun olduğu için yayı tutan parmakların daha açık tutulması, koldan gelen ağırlığın parmaklar tarafından eşit olarak dağıtılmasına yardımcı olacaktır. Düzenli yapılan yay çalışmaları sağ kol ağırlığının etkin kullanılması için faydalıdır.

7. Vibrato

Vibrato, güzel bir ton ve müzikal ifade için vazgeçilmezdir. Vibrato, parmakların esnekliği sağlandıktan sonra kol, bilek ve parmak eklemlerinin eşit ve yoğun hareketiyle elde

edilir. Ancak başlangıçta vibrato çalışmasının öğrenciye doğru aktarılması ve düzenli çalıştırılması son derece önemlidir, çünkü yanlış öğrenilen vibratoyu sonradan düzeltmek oldukça zordur. Viyolanın daha geniş bir enstrüman olmasından dolayı geniş vibrato yapma eğilimi olabilir ve sık vibrato elde etmek için farklı tempolarda vibrato çalışmaları yapmak faydalı olacaktır.

Kemana göre daha geniş vibrato yapılması boyut farkındandır, ancak vibratoyu hızı düşürmeden özellikle parmak eklemiyle desteklemek iyi bir ton elde edilmesine yardımcı olmaktadır. Vibrato yaparken bir önceki parmak tuşe üzerinde tutularak (2. parmak vibrato yaparken 1. parmağın basılması gibi) vibrato yapan parmağa destek olunur ve bu şekilde vibratonun daha dengeli duyurulması amaçlanır. Vibrato, viyolanın kalınlığı ve uzunluğundan biraz etkilenmektedir. Wallace, viyolada kemana göre daha yavaş ve daha geniş vibrato yapma eğilimi olduğunu belirtir, ancak bu düşüncenin doğru olmadığını savunur. Buna bağlı olarak, vibrato hızı ve genişliği, çalınacak eserin müzikal özelliğine göre olmalıdır (Wallace, 1993).

Sonuç

Viyola günümüzde solo olarak sahnelerde yer alan bir çalgıdır. Yorumcu olarak etkili bir müzikaliteye sahip olmak için çalgıya teknik olarak hakim olmak gerekir. Sağ el ve sol elde doğru tutuş, entonasyon ve vibrato, nitelikli sonorite bu hakimiyeti sağlamanın en önemli gereklerindedir. Keman ve viyola arasında benzerlikler olmasına rağmen her iki çalgının kendine ait özellikleri vardır. Viyolanın daha büyük gövdeye ve daha kalın tellere sahip olması, çalgıdan ses elde etmek için farklı teknikler gerektirmektedir. Bu teknik yaklaşımlar yukarıda belirtilen başlıklar altında verilmiştir. Viyolaya geçiş sürecindeki öğrencinin çalgısına kolay uyum sağlaması için her iki çalgının benzerliklerine rağmen farklı tonlara ve farklı teknik özelliklere sahip olduğunu bilmesi gerekir. Nitelikli bir ton çıkarabilmek için sağ kol ağırlığının yaya aktarılması, yayın doğru tutulması ve yay hızının yanısıra; sol el ve sol kolun duruşu büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmada, keman ve viyola arasındaki temel teknik farklılıklar ele alınmış, öğrenci ve öğretmenler için yol gösterici bilgiler vermesi amaçlanmıştır.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça

- Çalgan, G. (2015). Kemandan viyolaya geçiş süreci. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28(1), 1-9.
- Hakioğlu, S. (2018). Viyola eğitiminde viyolaya özđü teknik yaklaşımlar. *İdil Dergisi*, 7(44), 429-434.
- Hüseyinova, L. (2007). Tarihi gelişim sürecinde keman. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2, 115-125.
- Montgomery Philharmonic. (2015). About Georg Philipp Telemann. Erişim adresi: <https://montgomeryphilharmonic.org/page86/notes9b.html>
- Solare, K. M. (2003). Violist Tabea Zimmerman on technique, teaching and competitions. *The Strad*. Erişim adresi: <https://www.thestrاد.com/artists/violist-tabea-zimmermann-on-technique-teaching-and-competitions/6445-article>
- Teomete, Z. (1990). *Viyola*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Wallace, D. (1993). From violin to viola: Effecting a smooth transition. *American String Teacher*, 43, 71-74.
- Watts, M. A. (2014). *Making the switch: A physiological guide to mapping the transition from violin to viola*. (Doctor of Musical Arts, University of Alabama, Tuscaloosa). Erişim adresi: http://acumen.lib.ua.edu/u0015/0000001/0001765/u0015_0000001_0001765.pdf

Mozart'ın Biyografisinin Becker'in "Sanat Dünyaları" Kuramıyla İrdelenmesi

Analysis of Mozart's Biography with Becker's Theory of "Art Worlds"

Aslıhan İŞILTAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2019-0016

öz

Müzik ve bilim ilişkisinin kurulduğu müzikoloji disiplinde bir yöntem olarak yer alan tarihsel müzikoloji, besteci biyografileri ve eserleri; analitik ve deneysel yöntemli sistematik müzikoloji ise eserlerin müziksel analizleri üzerinden oluşturulmuştur. Tarihsel ve analitik çerçevedeki bu çalışmalar 19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar müzik-bilim ilişkisini temsil etmiştir. 20. yüzyıla birlikte müziğin bilimine dair araştırmalar, tarihselliğin yanı sıra sosyal, kültürel, politik, sanatsal kapsamlarda çok yönlü, yeni ve eleştirel bir alana doğru taşınmıştır. Müziğin tarihsel bilgilerini oluşturan besteci biyografilerine ait değerlendirmeler de bu yeni yönelimle birlikte bütünsel ve çok yönlü bir çerçevede ele alınmıştır. Yeni müzikoloji çerçevesinde eleştirel ve çok disiplinli düşünme biçiminden yola çıkılarak hazırlanan bu makalede, Klasik Dönem'in belirleyici bestecisi W.A.Mozart, Becker'in sosyolojik bir kuram ortaya koyduğu Sanat Dünyaları'na göre değerlendirilmiştir. W.A. Mozart'ın sanat yaşamını yönlendiren düşünce biçimi, hayatından kesitlerle ve kendi sözleri üzerinden, Becker'in sanatçı davranış düzeni sınıflandırmasında yer alan Entegre Profesyoneller ve Uyumsuzlar kategorileriyle incelenmiştir. Bu makalenin, W.A. Mozart'ın sanat yaşamının oluşum süreçlerine, felsefi, estetik ve değer yargılarından uzaklaşan, işlevsel ve disiplinler arası bir anlam oluşturmaya hedeflenmiştir. Bu değerlendirmenin, genel geçer kabul edilen (kanonik) düşünce bağlamlarındaki biyografi çalışmalarına farklı bir bakış getireceği düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mozart, Becker, Sanat Dünyaları

ABSTRACT

Historical musicology, which is a method within the discipline of musicology, is based on composer biographies and works, whereas systematic musicology, which includes analytical and empirical methods, is based on the musical analysis of works. These historical and analytical studies represented the relationship between music and science from the 19th century to the 20th century. After the 20th century, researches about the science of music moved to a new, critical and multi-faceted field in social, cultural, political and artistic contexts as well as historicity ones. The evaluations of composer biographies that constitute the historical knowledge of music have been handled in a holistic and multi-faceted framework with this new orientation. In this article, which is prepared based on a new, critical, multi-disciplinary way of thinking within the framework of New Musicology, the determinant composer of the Classical Period W. A. Mozart was evaluated according to Becker's Art Worlds, which is sociological theory. W.A. Mozart's way of thinking shapes his art life and this was examined through the slices of his life and through his own words using the categories of Integrated Professionals and Incompatibles in Becker's classification of artist behavior. This article aims to create a functional and interdisciplinary meaning for the formation processes of W. A. Mozart's art life far from philosophical, aesthetic and value judgments. It is considered that this evaluation will bring a different perspective to biography studies in the contexts of generally accepted (canonical) thought.

Keywords: Mozart, Becker, Art Worlds

¹Öğr. Gör, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.I. 0000-0003-3731-2967

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Aslıhan İşiltan,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Rıhtım Cad. No: 1 Kadıköy, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: asisiltan@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 10.12.2019

Kabul/Accepted: 27.12.2019

Atıf/Citation: İşiltan, A. (2019). Mozart'ın biyografisinin Becker'in "Sanat Dünyaları" kuramıyla irdelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(2), 151-168.
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0016>

EXTENDED ABSTRACT

Historical information regarding composers' lives and works can be found in their biographies. These biographies cover chronological information on composers' lives and their works in general. It has been seen that the information on the evolutionary progress of the international polyphonic classical music history has been formed widely through the findings from composers' biographies.

The 19th century, in which the relationship between music and science was established with the expression of musicology, which corresponds to the expression of *Musikwissenschaft* (Logier, 1827), led to the handling of this historical information within the framework of a system. Chrysander, in his classification, defined the field of musicology in the form of historical studies which includes "history, theory, aesthetics, folk music researches and presentation of newly discovered works to musicians" (1863). With this classification, these biography representations continued to exist in the field of musicology studies as a field of European music history.

This historical information created in the context of composers and their works was handled in a scientific framework in the studies of music history after music gained its scientific identity¹ in terms of content and terminology. This framework was formed with a scheme created by Adler in the article² titled "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (Scope, Method and Purpose of Musicology) (Mugglestone & Adler, 1981). In this scheme, the historical information mentioned was placed under the title of "Historical Musicology" (composers and their works). "Historical Musicology" and "Systematic Musicology" (musical analysis) that were placed in the scheme together form the studies regarding music history.

With the studies that are classed as "New Musicology" in Europe and "Critical Musicology" in the USA, a new tendency in terms of content regarding the approaches to music history has emerged. In his book evaluating the New/Critical Musicology, Kerman states

1 The fact that music gaining a scientific identity in terms of content became evident with the first issue of "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" (Quarterly Musicology Magazine) and with Adler's article named "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885) and his scheme published in this article. and the German expression has gained its scope and continuity with this schematic arrangement. He divided musicology into two areas of research as "historical" and "systematic" (Mugglestone & Adler, 1981), and their content was determined by a scheme.

2 Guido Adler, Friedrich Chrysander and Philipp Spitta (1841-94) began publishing this magazine in 1885 together.

that the musicology should include humanitarian disciplines, literature, and cultural theory as well as gender studies in the study of “music as an aesthetic experience” (1985, p. 12). The definition of “New Musicology” is the post-capitalist, post-positivist, post-modernist music scientific studies analyzing music-related problems in a multidisciplinary structure. Thus, all contexts of music in the “New Musicology” approach have gained an interdisciplinary framework (Yöre, 2016). New musicology’s contemplation methods, concepts, definitions, fields of study, as well as the information related to leading scholars’ theoretical frameworks have influenced music history studies.

With this approach, studies on statements and determinations related to different disciplines of biography studies have started to be conducted. In these new evaluations, the idea of researching composers’ lives and works with an interdisciplinary approach, by taking into consideration the social, economic, politic influences in the geography where the composer lived, has been formed. In this article, which is a study using historical and critical methods of musicology, I aim to evaluate Mozart’s art view by the help of slices from his life and his own words taking Becker’s Art Worlds as a functional sociology theory into consideration.

Giriş

Besteci yaşamları ve eserleri bağlamında biyografi çalışmaları, müziğin tarihine ilişkin çalışmalara geniş ölçüde kaynak oluşturmuştur. Bu çalışmalar, tarihsel nitelikleri bağlamında bestecilerin biyografilerini ve eserlerine ait bilgileri içermişlerdir. Söz konusu bilgilerle birlikte biçimlenen Avrupa merkezli müzik tarihi çalışmaları 19. yüzyıla kadar süregelmiştir. 19. yüzyıl ile birlikte müzik, bilim olarak ele alınmışsa da 20. yüzyılda müzik ve bilim arasındaki ilişki çok yönlü ve disiplinler arası bir zemine taşınmıştır. Böylece 20. yüzyılda yer alan bestecilerin biyografileri ve eserleri, bütünsel bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu çerçevede ve postmodern yaklaşımlarla birlikte, sosyolojik, ekonomik ve politik değerlendirmeler besteci biyografilerine işlevsel bir biçimde dahil olmuştur. Bu işlevsel yaklaşım, eserlerin oluşum süreçlerine, sebep-sonuç ilişkileri bakımından ait oldukları kültüre ve coğrafyaya ait çok disiplinli ve eleştirel bir anlatım getirmiştir. Bu makalede, söz konusu eleştirel ve tarihsel yöntemli müzikoloji (Yeni Müzikoloji) bağlamında, W. A. Mozart'ın (1756-1791) sanatçı kimliğini oluşturan düşünce biçimleri, Howard S. Becker'in (1928-) sosyoloji kuramı olan Sanat Dünyaları (1982) üzerinden incelenmiştir.

Howard S. Becker'in Sanat Dünyaları'na Dair Kuramsal Çerçeve

Becker'in aslında kitabının da adı olan Sanat Dünyaları kuramı, sanat faaliyetinin deneysel işleyişinin, sosyal süreçler bakımından ele alınan sorular ve karşılaştırmalarla incelenmesidir. Sosyolog ve piyanist olan Becker (2013), sezgisel bir yaklaşımla, sanat faaliyetini kolektif (ortaklaşa yapılan) bir faaliyet ve ürün olarak tanımlamış ve faaliyetin sürecine yönelik nasıl sorusunu kullanmıştır (s. 41). Bu soruya bulunan cevaplar, süreci oluşturan aşamaların ve ortaklaşa faaliyetin bireyler arasındaki koordinasyonuna ait sosyolojik bir analiz oluşturmuştur. Bağımsız sanat faaliyetinin örgütlenmesine ait 'sanat sosyolojisi' alanındaki bu tespitler, doğrudan var olanı irdelemeye yönelik felsefi ve estetik değerlendirmelerden ve değer yargılarından bağımsız olarak oluşurlar. Becker (2013), "Sanatın, zaman içinde" keşfettiği "bir biçimde kolektif olması, sanat eserlerinin bir süreç neticesinde ortaya çıkması" bakımından sanatın oluşum yollarını birbiriyle karşılaştırmayı, araştırma sürecinin temel unsuru olarak belirlemiştir (s. 15).

Becker'in Sanat Dünyaları kuramı, sanata işlevselci bir anlatım atfetmiştir. Bu anlatımla sanat, toplumsal düzen içerisinde yer alan ve toplumun farklı zaman dilimlerinde değişimlerle varlığını sürdüren bir işlev olarak ele alınmıştır (Becker, 2013, s. 40). Söz konu-

su kuram, sanatın toplumsal sorgulama gerekçelerini üretmiştir. Bu faaliyete katılanların “estetik sav ve felsefi” savunmaları ile bu savunmalara yöneltilen eleştirel değerlendirmeler de sonraki çalışmaları yönlendirmiştir (Becker, 2013, s. 39).

Sanat, bu kuramda, onu meydana getiren kişilerin birlikte yaptığı bir iş olarak tanımlanmıştır. Birlikte yapılan iş olarak sanat, yaratıcı olarak tanımlanan kişiden ziyade söz konusu işbirliğini oluşturan kişiler arasındaki “örüntü” bakımından ele alınmıştır (Becker, 2013, s. 28). Bu yaklaşım, topluma ait üretim fikirlerinin dışavurumu olarak sanatı ve sanatçıyı merkeze alan sanat sosyolojisi anlayışı yerine, toplumun sanatsal işbirliğini oluşturan meslek gruplarına ve onların arasındaki işlevsel ilişkilerin sosyolojisine odaklanmıştır (Becker, 2013). Buradaki işlevsel ilişkilerin varlığı veya noksanlığı, sanatın sonucunu doğrudan etkilemiştir. Başka bir anlatımla Becker (2013), bu ortaklaşa faaliyetlerin biri veya birkaçı yerine getirilmediğinde eserin başka türlü bir biçimde ortaya çıkacağını belirtmiştir (s. 39).

Sanat eserinin üretildiği sosyal alan, ürünün üzerinde biçimlendirici bir etki yaratmıştır. Bu alanlar tiyatro ve konser salonları, müzeler, halka açık alanlar, kütüphaneler veya bir ev olarak düşünülmüştür. Becker (2013), Sanat Dünyaları kuramında, sanatın söz konusu fiziksel sosyal alanlarda faaliyete dönüşmesinde etkileyici, biçimlendirici ve yönlendirici etkiler ve kişiler veya bu organizasyonu doğrudan fiziksel sosyal alan bakımından belirleyen kısıtlar nelerdir, sorularını sormuş ve bu sorulara cevap aramıştır.

Becker (2013), sanat faaliyetlerini süreç bakımından işbirliği gerektiren faaliyetler olarak tanımlamıştır. Ona göre bu faaliyetleri oluşturan bölümler (besteci, icracı, ressam, müzeci, koleksiyoncu, fotoğrafçı, fotoğraf baskısı yapan, matbaacı, el yazması metinleri kaligrafiyle yazanlar, yayıncı, dağıtımçı vb.) zaman içerisinde birbirinin yerine geçer, ayırt edilemeyecek kadar doğal hale gelir ve sanat yapma faaliyeti, onu oluşturan görev bölümleri ve dağılımlarının eşit uzlaşısıyla sonuçlanır. Bu bakımdan görev dağılımını, besteci ve icracı (20. yüzyıl bestecilerinin kendi eserlerini besteleme ve çalabilme yetisine sahip olmaları gibi) aynı anda üstlenebilir. Bunun yanı sıra, (caz müzisyenlerinin doğaçlamalarla müziğe bestecisinin ötesinde doğrudan kendileriyle anılan bir karakter kazandırmaları ya da Rock müzikte izlendiği biçimle grupların prestijlerini kendi bestelerini çalmalarıyla oluşturmaları gibi) besteci ve icracı arasındaki iş bölümü, zaman zaman birbirinin yerine geçen farklı görünümde de sergileyebilir (Becker, 2013, s. 41-46).

Bu görünümle ortaklaşa sanat faaliyetleri, sanatçı duyarlılığını içeren çekirdek faaliyetler ve daha az saygın olarak değerlendirilen destek ve teknik faaliyetlerle tanımlanmıştır. Bu faaliyetler ortaklaşa bir sonuç üretirlerken zaman içerisinde de statü bakımından değişim göstermiştir (örneğin ses miksajı, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte zanaat olarak değerlendirilmekten çıkıp doğrudan sanatın içerisinde bir yere sahip olur) (Becker, 2013, s. 41). Sözü edilen çekirdek, teknik ve destek faaliyetlerinde fertler, bir araya gelip bir topluluk olarak sanatı ve ona ait ortak bir dünyayı oluştururlar. Bu oluşumu Becker (2013) "Sanat Dünyaları" olarak adlandırmış ve "İlgili Sanat Dünyası'nın ve belki de diğerlerinin de sanat olarak tarif ettiği belli eserlerin üretimi, faaliyetleri gerekli olan insanlardan meydana gelir" cümlesi ile tanımlamıştır (s. 71).

Sanat Dünyaları, sonucu sanat ismiyle değerlendiren insanların, organizasyonların ve ürünlerin tamamından oluşmuştur (Becker, 1976, s. 703). Buna göre, işbirliğiyle üretilen sanat yaratımına katılanlar yetenekleri bakımından özel olarak değerlendirilmiştir. Katılımcılar bu değerlendirmeye sanatçı unvanına sahip olmuşlar ya da bu unvan onlara bir prestij göstergesi olarak toplum tarafından verilmiştir. Becker (2013) bu tanımında, sanatçı ve onunla birlikte ortaklaşa faaliyet gösteren kişileri yerleşik bir işbirliği içinde betimlemiştir. Bu durumda sanat, "alışılabilir yöntem ve uygulamalar" ile zaman ve kaynakları sonuca yönelik bir biçimde değerlendiren insanların ortak ürünü biçiminde meydana gelmiştir (Becker, 2013, s. 71).

Becker (2013), sanatçıları elbette sanatı yönlendiren bir konumla birlikte, faaliyeti sanat yapan; özel yetenek, hüner ve beceriye sahip olan bir alt grup olarak değerlendirmiş ve bir yapı veya organizasyon tanımından ziyade "işbirliği yapan insanlar ağı" kavramından söz etmiştir (s. 71-76). Bu kavramı oluşturan topluluklar birbirleriyle etkileşimli olarak estetik değere sahip ürünler meydana getirmiştir. Burada anılan estetik değer de eseri oluşturan toplulukların ortak kanısıdır. Bu ortak kanı veya değer de bir sanat anlayışını oluşturmuştur.

Becker (2013), Sanat Dünyaları'nda ortaklaşa faaliyet olarak tanımladığı sanatı üreten toplulukları, davranış düzenleri bakımından da sınıflandırmıştır. Sanat faaliyetini oluşturanlardan sanatçı olarak görülen konum, Becker (2013) tarafından 4 ayrı sınıf olarak belirlenmiş ve bu sınıflar, "Entegre profesyoneller, uyumsuzlar, halk sanatçıları ve naif sanatçılar" olarak adlandırılmıştır.

Entegre Profesyoneller

Sanat Dünyaları'na ait işleyişin teknik, yöntem ve organizasyona ait tüm uygulamalarını yerine getiren sanatçılar tanımıyla entegre profesyoneller, “teknik beceri, sosyal yetenek ve kavramsal birikimlere” sahiptirler (Becker, 2013, s. 279). Bu bakımdan entegre sanatçılar, ortaklaşa faaliyeti yerine getirecek örgütlü olma halini mükemmel bir biçimde uyguluyorlar ve sanat faaliyeti katılımcılarının ortak faaliyetlerinde ortaya çıkabilecek menfaat bağlantılı anlaşmazlıkları tecrübeleriyle hızlıca çözebilirler. Bu tecrübe, sorunların çözülmesine dair süreçleri ve süreçlerin neden olacağı olumlu veya olumsuz sonuçların tarihsel deneyimini de barındırır (Becker, 2013, s. 280).

Deneyimli profesyoneller olarak da tanımlanabilen bu sanatçılar, diğer sanatçı gruplarının üstesinden gelebileceği standartları kolaylıkla uygulayabilirler. Söz konusu diğer sanatçılar, konser salonları, tiyatrolar ve yayınevlerinin talep ettiği üretimleri yapmak için entegre profesyoneller olma yolunda çaba sarf ederler. Bu çaba aynı zamanda sanatın sergilendiği kurumlar tarafından ileride entegre profesyonellere dahil olabilecek sanatçılara ulaşmak için desteklenir. Entegre profesyoneller bu teşhir alanlarında (konser salonları, tiyatrolar vb.), talep edilen “standart faaliyetleri” sorunsuz olarak yerine getirirler (Becker, 2013, s. 279). Söz konusu sanatçılar, nitelikleri ve yetenekleri sebebiyle eser üretim sayısı bakımından en üst sırada bulunurlar ve Becker'ın (2013) deyiimiyle “Sanat Dünyası'nı çekip çevirirler” (s. 282).

Entegre profesyonellerin eserleri sadece sanat üreten dünyada değil, tüm toplum tarafından kabul görür, ayrımlanır ve bu nedenle de kalıcı bir nitelikle örnek model oluştururlar. O halde entegre profesyoneller, kapsayıcı bir tanımla, eserleri sanat dünyası birikimlerini oluşturan, yönlendiren, davranış ve uygulama faaliyetleri bakımından sanat dünyasının taleplerini ayrıcalıklı nitelikleri, yetenekleri ve tecrübeleri sayesinde yerine getiren ve bir bakıma da kanonik (genel geçer kabul edilen) olarak nitelenen eserleri üreten, örgütlü, deneyimli, yetkin ve saygın profesyonelleri işaret etmiştir (Becker, 1976, s. 705-708).

Uyumsuzlar

Bir sanat dünyasına uyum göstermek ve sanatsal üretim, düşünme, uygulama faaliyetleri bakımından onun bir üyesi olmak, sanatçının eserlerinin mali karşılığının oluşmasına ve manevi kabulüne ilişkin kolaylıklar sağlar. Bu durum uyumsuzların, eserlerini özgür-

ce ve süregelen kanonik prensiplerin aksine üretme tercihlerine kısıtlayıcı bir durum oluşturur. Uyumsuzlar, entegre profesyonellerin aksine sanatsal kalıpları, süregelen yöntem ve uygulamaları, kanonik prensipleri bilinçli olarak reddederler ve eğitim kariyerlerinde geleneksel yöntem ve bilgilere sahip olmalarına rağmen, üretim süreçlerinde bu durumun tam zıttı hedeflere ilerlerler. Entegre profesyoneller, başka deyimle müziği doğrudan kazanç sağlamak amacıyla yapanlar ve kullananlar da uyumsuzların bu durumunu, müziğin duyguları takip eden bir karaktere sahip olmadığını söyleyerek eleştirirler. Bunun yanında uyumsuzlar eserlerinin reddedilmesini bilinçli olarak kabul ederler (Becker, 2013, s. 283-286).

Örgütlü sanat dünyasının mensubu olmayan uyumsuzlar, bu kabulle birlikte geleneksel ve kanonik sanat dünyasının sağladığı teknik olanakları (konser, kayıt vb.) kullanırlar ve bu bakımdan kısıtlı bir biçimde de olsa onun bir üyesi olurlar. Bu şekilde sanat dünyasına dahil olan sanatçı, eserlerini dinleyicilere ulaştırır ve entegre profesyonellerden farklılaşan bir kabulle sanat dünyasında yerini alır (Becker, 2013, s. 286-296).

Halk Sanatı

Halk sanatı ifadesiyle Becker zanaat olarak nitelenen ürünleri tanımlamıştır. Bu ürünler aile veya toplum temelli sosyal toplulukların üretim süreçlerinin ürünü (ahşap işçiliği, yorgan dikimi, oyuncak yapımı vb.) olarak, ürettiği topluluk tarafından da sanat olarak kabul edilmez. Bu ürünler, toplumsal aidiyetle birlikte gelişir, sosyal rutinler ve uygulama standartlarına ait geleneğin kuşaktan kuşağa aktarımıyla öğrenilir (Becker, 2013, s. 299). Bir bakıma bireyin yaşamakta olduğu sosyal çevrenin yine birey üzerinde yansımalarıyla zanaat, "inceleme, taklit, uygulama ve sonrasında da yapıları diğerlerine aktarma" biçiminde yaşar (Becker, 2013, s. 305). Halk sanatının mensubu olanlar da tıpkı entegre profesyoneller gibi örgütlü bir topluluğun üyesidir. Bu zanaat dalları yine sanat dünyalarının olanaklarına (fuarlar, sergi alanları gibi) ve aynı zamanda da kısıtlamalarına dahil olur (Becker, 2013, s. 308).

Halk sanatı olarak da düşünülen zanaat, sosyal iletişim temelinde ortaklaşa katılım ve işbirliğiyle topluluk üyelerinin ortak faaliyetini de temsil eder ve aynı zamanda toplum içerisindeki sosyal sistemlerin bir ürünüdür. Üretildikleri toplum tarafından sanat olarak değerlendirilmeyen bu ürünler, "sanatsal üstünlükleri ve estetikleri" bakımından yerel sanatların korunduğu müze ve sergilerde sergilenerek sanat dünyalarının yarattığı olanaklardan faydalanırlar (Becker, 2013, s. 308).

Naif Sanatçılar

Becker, akademik eğitimi olmayan, kendini yetiştirmiş sanatçıları naif sanatçılar olarak nitelemiştir. Bu sanatçılar, “mesleki eğitime, sanatsal kalıplara ve alışlagelmiş sanatsal yöntem ve uygulamaların” bilgi ve birikimlerine sahip değildir (Becker, 2013, s. 309). Bu sebeple naif sanatçılar da uyumsuzlar gibi geleneksel standart sanat üretim biçimlerinden bağımsız ve özgün eserler (Simon Rodia, Watts Kuleleri gibi) üretirler. Naif sanatçıların eserleri bir bakıma uygulanagelen sınıflandırmaların hiçbirine dahil edilmezler (Becker, 2013, s. 311).

Geleneksel sanat dünyalarıyla iletişime geçmeyen bu sanatçılar, eser üretirken kullandıkları materyaller ya da anlatım olanaklarının genişliği ve özgünlüğü bakımından entegre profesyonellerin ilgisini çekerler. Bu ilgiyle naif sanatçıların ürünleri, geleneksel sanat dünyaları tarafından kabul görür. Böylelikle çağdaş sanatın ulaştığı sınırlar naif sanatçıların ürünleri ile yeniden değerlendirilir. Görmüş olduğu kabullerle sanat dünyaları içerisinde var olmaya başlayan naif sanatçılar, giderek entegre profesyonel olma yoluna yönelirler (Becker, 2013, s. 311-320).

Becker’in Sanat Dünyaları Bağlamında W. A. Mozart

Müzikle ilişkili insan topluluğunu inceleyen müzik sosyolojisi çalışmaları, müziğin oluşumunda, müziği üretenler, icra edenler, eleştirmenler, katılımcılar veya dinleyicilerin iletişimine ait anlatımları içermiştir (Becker, 2013, s. 29). Becker, sözkonusu iletişimi gerçekleştiren insanlar topluluğuna ve bu topluluğa ait iletişim biçimlerine “sanat dünyaları” ismini vermiştir. Becker’a (2013) göre sanat, “şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi” olarak tanımlanmıştır (s. 28).

Becker (2013), sosyolojide sanat kavramına ait kanının genelgeçer anlatımla topluma (hatta toplumun belli bir kesimine) ait özel bir davranış ve ifade biçimi olduğunu tespit etmiş ve Sanat Dünyaları kuramında bu tanımdan özellikle kaçındığının altını çizmiştir. Bu sebeple, sanat tanımında “ortaklaşa faaliyet” ifadesini kullanan Becker (2013), söz konusu kuramda faaliyetleri etkileyen ortaklaşa yaratılan fikirleri, beğenileri ve müzikle kurulan ilişkileri sanatın oluşum sürecine dahil etmiştir (s. 14). Bununla birlikte Becker (2013), sanatı, bir sonuç olarak tespit etmek ve neyin sanat olduğunu nitelemekten ziyade bir süreç bakımından “bir grup insanın yaptığı bir iş olarak” ele almış, sanatı oluşturan insanlar topluluğunun sanatla ne yaptığına, nasıl yaptığına dair süreçleri incelemiştir

(s.38). Bu bağlamla Mozart'ın sanat dünyasına ilişkin, onun müziğini yönlendiren toplumsal ilişkilerin, sanatçı kimliğinde ve bir tarih oluşturmasında nasıl karşılık bulduğuna, sanatını icra etme biçiminde müziğinin salt onun faaliyetlerinden oluşup oluşmadığına dair değerlendirmeler, Becker'in Sanat Dünyaları kuramı ile birlikte incelenmiştir.

Söz konusu sorulara ilişkin cevaplar, kuramda yer alan düşünce ekolleri, müzisyenlerin faaliyet ekolleri, sanat otoriteleri ve egemen güçlerin faaliyetlerde belirleyici etkileriyle birlikte, Mozart'ın yaşamına dair biyografik tespitlerden uzak ve derin bir anlamla değerlendirme imkanı yaratmıştır. Becker'in (2013, s. 71) Sanat Dünyaları'yla irdelediği "Sanat sadece sanatçının faaliyetlerinden mi ibarettir? Değilse, bu durumu nasıl kavrayabiliriz?" soruları sözkonusu araştırmanın düşünce başlangıcını oluşturmuştur³.

Sanat Dünyaları kuramında Becker (2013) bireylerin (sanatçıların) eserin üretilmesine ve sanat olarak kabulüne ilişkin faaliyetlerini, "zaman", "enerji" ve "kaynaklar" bakımından "yerleşmiş" ve "alışlagelmiş" yöntem ve uygulamalar sürecinde bilinçli bir tercihle oluşturduğunu belirtmiştir (s. 73). İhtiyaçlar ve toplumun tepkileriyle bağlantılı bilinçli yönelimler, sanat dünyalarına ilişkin sosyal yapıları oluştururken, beklentiler de toplumsal sanat faaliyeti kurallarını meydana getirmiştir.

Bu bağlamla Mozart'ın burada sözü edilen öngörülebilir davranışlarını babasının yönlendirmesiyle oluşturması, Salzburg'daki yaşamını kapsayan zanaatçı-sanatçı kimliğine denk gelmiştir (Becker 2013, s. 322). İhtiyaçları ve aslında yeni çıkarlarıyla bireysel sanat dünyasının serbestçe karşılık bulacağı Viyana ise onun yeni beklentilerini ve toplumsal etkileşim kalıplarını oluşturmasını sağlamıştır. Mozart, kendisini sanat alanında en yeterli, en şanslı olarak Viyana'da konumlandırmış ve gençliğinde yaptığı yolculuklardan tanıdığı Viyana'daki eski dostları Mesmerler, bütün korno konçertolarını bestelemesini isteyen kornocu Joseph Leutgeb, Thun-Hohenstein Kontları himayelerinde geliştirdiği dostane bağlantılar yoluyla tanınırlığının kendiliğinden olacağını düşünmüştür. Bu kişilerle oluşturulan yapı, durum ve ilişkinin tanımını gençlik yıllarından mirasla kurulmuştur. Mozart burada tıpkı yukarıda sözü edilen bestecilerin ulaşmak istedikleri toplumu seçmeleri gibi Viyana'yı da kendisi için bir hedef seçmiştir.

3 Toplumsal düzende yer alan eylemler ve faaliyetler bireylerin karşılıklı etkileşimleri ile ortak bir davranış sonucuna ulaşır. Bu davranışların oluşum aşamalarında bireyler, birbirlerinin tepkileri üzerinden düzenli ve öngörülebilir davranışlar hazırlarlar (Ayas, 2015, s. 187). Bu durumu benzer bir biçimde besteciler için de tespit etmek mümkündür. Besteciler ve yorumcular da ulaşmak istediği toplumun tepkilerini önceden hesap ederek müzik yaparlar.

Bu hedefe paralellik oluşturacak biçimde Mead, insanların, eylemleri hakkında başkalarının tepkilerini önceden tahmin ettiklerini ve davranışlarını bu tahminlere göre oluşturduğunu belirtmiştir (aktaran Becker 2013, s. 248). Becker (2013) da sanatçıların sanat dünyalarıyla işbirliğini bu davranış düşüncesi çerçevesinde belirlediğini, bir başka deyişle, sanatçıların kendilerini “diğer insanlardan birinin veya hepsinin bakış açısından” değerlendirdiğini söylemiştir (s. 249). Bu düşünceyle sanatçılar, davranış biçimlerini ya toplumda kabul görececek biçimde yönlendirmiş ya da aksini kabul etmiş ve eserlerini düşündükleri gibi toplumun tepkisini (değer ve beklentilerini) görmezden gelerek üretmişlerdir (Becker, 2013, s. 248-250).

Sanatsal otoriteler, daha açık bir anlatımla eleştirmenler, aristokrasi, burjuvazi ya da doğrudan dinleyiciler, Becker (2013) tarafından sanat dünyalarındaki diğer insanlar olarak tanımlanmıştır. Bu diğer insanlar, sanatçının iletişimde bulunduğu ve bir bakıma yaratılarını “onlar için” ürettiği sosyal kesimi ifade etmiştir⁴.

Mozart 1777 yılında Münih’te bir göreve atanmayı ümit etmiş ancak hayal kırıklığına uğramış ve bu durumu aşağıdaki biçimde ifade etmiştir:

“Tek istediğim prensin de burada olması, böylece kendi yararına bir şeyler bulabilirdi. Benim veya yeteneklerim hakkında hiçbir şey bilmiyor. Bu beyefendilerin başkalarının sözüne güvenerek kendi kendilerine araştırma yapmaması ne kadar kötü. Hep böyle olmuştur zaten. Küçük bir sınav yapmayı istiyorum; Münih’teki tüm bestecileri toplamasını hatta İtalya, Almanya, İngiltere ve İspanya’dan da birkaç tane davet etmesini isteyeceğim. Kendime hepsiyle birden yarışabilecek kadar çok güveniyorum” (Publig, 2004, s. 74).

Burada sanatçının sanatını onaylanması ve kabul görmesini hedeflediği sanat dünyası, doğrudan yönetim diğer anlatımla otorite olarak tespit edilmiştir. Mozart otoritenin değer ve beklentilerini doğrudan kendi sanatıyla bağlantılamıştır. Bunun yanı sıra, diğer sanat dünyalarını genel geçer olarak değerlendirmiş ve sıradanlaştırmıştır. Burada sanatçının itibar ve meşruiyetinin içsel kabulünü belirleyici bir ifade, 1777 yılında babasına Münih’te buluşabileceğini umduğu Kont Ferdinand von Zeil’a iletmek üzere yazdığı mektupta karşılık bulmuştur. “Prens Zeil’a da yazarsan memnun olurum. Fakat kısa ve

4 Gilmore’a (1988) göre de eleştirmen ve teorisyenlerin oluşturduğu ekoller, sanatla uğraşanların faaliyetlerinde her zaman karşılığını bulamayacaktır (Ayas, 2015, s. 201).

güzel olsun. Ne şekilde olursa olsun yaltaklanma, buna asla dayanmam" (Publig, 2004, s. 84). Bu tespit bir bedel ödemeyi veya seçimini yaptığı sanat yaşamında memnun ve özgür hissedilen bir tercihi de sonrasında getirmiştir.

Mozart'ın sanatının onaylanması, otorite tarafından itibar ve meşruiyet kazanmasıyla oluşan mali ve toplumsal statü, genel geçer olmayan ve sanat kabul edilen özgür davranış biçiminin de kendisinden sonraki yönelimini hazırlamıştır. Bu değerlendirmeler ışığı altında Mozart, Becker'in entegre profesyonel olarak tanımladığı gruba ait nitelikleri, yetenekleri ve tecrübeleri sayesinde eserlerini üreten örgütlü, deneyimli, yetkin ve saygın profesyoneller grubuna ait bir müzisyen olarak belirlenmiştir.

18. yüzyılda müzisyen, ister besteci, ister yorumcu olarak sanatçı kimliğini yarı özerk saray aristokrasinin yanında ve güvenceli olarak konumlandırmak ve bu kimlikle elde ettiği avantajı kullanmak mecburiyetinde olmuştur. Müzisyenlerin kişisel bilgi ve birikimlerini yansıtan ürünlerini (Becker'in tanımıyla standart faaliyetlerini) bir entegre profesyonel olarak uygulayabilecekleri mecra, bu sözü edilen icra alanı olarak düşünülmüştür. Ait olduğu dönem, Mozart'ın bir müzisyen olarak saray aristokrasisine bağımlı oluşunun izlerini taşımıştır. Zira müzisyenler de büyük malikanelerde, aşçılar, pastacılar, oda hizmetkarlarıyla benzerlik oluşturacak biçimde gerekli olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu hizmetli konumundan son derece rahatsızlık duyan Mozart'ın iş aramak için Münih Sarayı'na, Augsburg patrisyenlerine, Mannheim'a, Paris'e, nüfuzlu ve soylu beyefendi ve hanımefendilerin yanına ve Salzburg'a birinci kemancı ve saray orgcusu olarak gönülsüzce dönüşü ve hüsrarı, 1777 yılında Salzburg prens piskoposuna verdiği istifasını sunuşundaki sevinçli anlatımın önüne geçmiştir. Mozart, bu hizmetli konumuna devam etmek durumunda olmasından duyduğu rahatsızlığı ise şu sözleri ile ifade etmiştir:

"Orada hizmete alındığımı bilmeseydim, Salzburg'a daha ferah döneceğimi itiraf etmeliyim. Dayanılmaz olan tek düşünce bu. Kendini benim yerime koy ve öyle düşün. Orada ne ya da kim olduğumu bilmiyorum. Bazen her şeyim, bazen de hiçbir şey. Ne çok fazla, ne de çok az şey istiyorum; sadece biraz; eğer biraz bir şey isem" (Publig, 2004, s. 77).

Bu sözler, Mozart'ın hayatında, toplumun iktidar yapısını (saray aristokrasisi ve/veya burjuvazi) ve onun müzik imgelemiyile birlikte yaratı evrenindeki soyut engelleri yok saymaya çalışmasının izlerini taşımıştır. Mozart'ın içinde bulunduğu bu çelişkili durum ve düşük sosyal koşullar, Becker'in uyumsuzlar tanımındaki kanonik prensipleri reddetme ve eserlerini özgürce ve süregelen kanonik yapının aksine üretme tercihlerini yansı-

mıştır. Mozart, toplumsal etkileşim ve döneminin sosyal yapısıyla birlikte sanatsal faaliyetleri bakımından entegre profesyonel olarak davransa da içsel değerlendirmeleri bakımından da uyumsuzlara ait sanatsal kalıpları, süregelen yöntem ve uygulamaları ve özellikleri taşımış, aynı zamanda da kendisinin saraydaki diğer hizmetliler gibi değerlendirilmesine karşı çıkmıştır (Kerst, 2005, s. 79).

Becker müzik ilintili sosyoloji kuramlarında, müziğin estetik değerini belirlemek yerine, insanların müzikle ne yapmaya çalıştıklarını anlamaya yönelik bir anlayışı benimsemiş ve bu anlayışın uygulanabilmesi için de üç temel yol önermiştir: “Kolektif Faaliyet” sosyolojinin konusu olan insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığıdır. “Karşılaştırma Prensi” pek çok açıdan benzer görünen ancak tam da aynı olmayan başka bir şeye bakarak bir vaka hakkında bazı şeyler keşfedilebileceğini belirtir. “Süreç Prensi” ise hiçbir şeyin aynı anda olmadığı, her şeyin aşamalar halinde gerçekleştiği ve sürekli devam ettiğini ifade eder (Becker, 2013, s. 14).

Bu temel sınıflandırmayla sanat faaliyeti, kolektif faaliyet, karşılaştırma ve süreç basamaklarını kapsayan üç temel prensip bakımından gerçekleşir. Sanat faaliyeti sonucundaki ürünlerin değerlendirilmesi de yine bu prensipler dahilinde sürece katılanlar tarafından belirlenir ve neyin sanat olduğuna dair anlamlı ve açık bir tanım elde edilir. Bu ortak kanı ve düşünce, “neyin sanat olduğunu tanımlayan ve sanatın insanlar ve toplum için neden gerekli bir şey olduğunu açıklayan bir çeşit estetik sav ve felsefe biçimini alır” (Becker 2013, s. 38). Böylece müzik sosyolojisi, estetik değer tanımı yerine bu değerın toplumsal oluşum süreçlerine ve bu süreçlere dair açıklamalara odaklanır.

18. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte bu süreçler dahilinde edebiyat ve felsefe alanlarında ürün veren kişilerin kendilerini bağımsız kılabilmesi gerektiği düşüncesi oluşmaya başlamıştır (Elias, 2000, s. 19, 50). Bununla koşut olarak Mozart ve Haydn hizmetli olarak saraylarda çalışmaya ilk itiraz eden müzisyenler olarak belirlenmiştir (Fubini, 2006, s. 39). Mozart Viyana’da Başpiskopos ve Kont Arco’nun nezaketsiz bir davranışı sonucunda oluşan benzeri durumu 16 Haziran 1781 tarihinde babasına yazdığı bir mektupta şöyle anlatmıştır:

“İnsanın soyluluğunu belirleyen kalbidir. Kont olmamama rağmen, belki de pek çok konttan daha onurluyum. Büyük bir ciddiyetle, işini ne kadar kötü yaptığımı ona göstermeliyim. (...) Biri beni aşağılayacak olursa intikamımı almalı, karşılığında ben de aynı şekilde davranmalıyım. Gerekirse onunla aynı seviyeye inerim ama kendimi böyle bir hakaretle kıyaslamayacak kadar da gururluyum” (Kerst, 2005, s. 79).

Kont Arco'yla arasında geçen bu tatsız olay sonrasında artık Salzburg Mozart için sona eren bir dönemi, Viyana ise tamamen özgür olacağı yeni bir başlangıcı temsil etmişti (Publig, 2004, s. 212-213). Dönemin müzisyeni, Mozart örneğinde olduğu gibi, saray aristokrasinin sanatsal beğeni ve otoritesi altında eser üretirken, özgürlüğünü yansıttığı yaratılarını da burjuvazinin beğenisine sunmuştur. Bu durum burjuvazinin dinleyici beğenisini de beraberinde oluşturmuş, böylece burjuvazinin tercihleri zamanla belirli bir düzeye doğru yönelmiş ve bu yönelim de sanat eserlerinin yaratım talebini öncesine göre olumlu bir biçimde etkilemiştir (Elias, 2000, s. 59). Bu noktada sözkonusu toplumsal yapı, kolektif karar ve anlayış, yukarıda sözü edilen kolektif faaliyet alanı olarak müziğin sanat tanımıyla birlikte talebini de yaratmıştır. Bu taleplerle yönlenen müzisyenler ve eserler dinleyici ve izleyicilere sanat anlamında yeniyi sunmuş ve öğretmiştir. Sanatçı, müziğindeki bu yeni malzemeleri giderek öyle çok kimseye öğretmiş ve aktarmıştır ki dinleyici, doğal bir eğitim ve kolektif bir talep sürecine girmiştir (Fubini, 2006, s. 97-106). Mozart, eserlerine ait kararlarında *homme du monde* (dünya insanı) tutumunu, tepki almak pahasına çekimser kalmayan bir karakterde sergilemiştir (Elias, 2000, s. 125). Mozart bu yeni döneme ait heyecanını ise şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Yalnızca Salzburg'dan nefret ettiğim ve Viyana'ya karşı akıldışı bir sevgi duyduğum için burada olduğuma inanıyorsanız, yanlış düşünüyorsunuz. Burada kalmam gerektiğini söyleyen bir duygu var içimde. Daha Münih'ten ayrılmadan önce aynı şeyi hissediyordum. Burası harika bir yer, dünyada mesleğimi uygulayabileceğim yerlerin en iyisi. Bunu size herkes söyleyebilir. Burada olmaktan çok hoşnutum, bütün gücümle işe yaramaya çalışıyorum; amacımın olabildiğince çok para kazanmak olduğuna emin olmanızı rica ederim” (Publig, 2004, s. 215).

Mozart bu sözleriyle Viyana'yı özgürce sanatını yapabileceği, Becker'ın (2013) deyişiyle “kolektif faaliyet alanı” olarak seçmiştir. Bu alan aristokrasinin hegemonyasından kurtulduğunu ifade ettiği bu zamanda doğrudan para kazanmaya yönelik yeni eserler üretebileceği imkanları ona sunmuştur. Mozart, bu imkanları “anti-aristokrat” bir anlayışla *Don Giovanni* (1787) operasında⁵ diğer eserlerinden ayrı bir konumda değerlendirmiştir (Elias, 2000, s. 126). Burada Mozart, talep edilen “standart faaliyetleri” sorunsuz olarak yerine getirebilen entegre profesyonel tavrı sergilemişken diğer taraftan var olan sanat alanının süregelen yöntem ve uygulamalarıyla genel geçer (kanonik) prensiplerini bilinçli olarak reddeden bir uyumsuz sanatçı gibi davranmıştır.

5 Don Giovanni operasıyla ilgili bir değerlendirme konuşmasında Joseph Haydn “Benim bildiğim, Mozart'ın şüanda dünyanın en büyük bestecisi olduğudur” ifadesini kullanır (Kerst, 2005, s. 62).

Saraylı-aristokrat Avusturya Habsburg hanedanı, saray müziği ve bu ekolün egemen olduğu Viyana ve diğer şehirlerde ayrıcalık ve imkanlara sahip olmuştur. Bu alanda etkin olan edebiyatçılar, filozoflar ve müzisyenler, aristokrasinin ve onları takip eden şehirli burjuvanın beğenisini, takdirini ve desteğini kullanmışlardır (Elias, 2000, s. 18, 26). Sanat dünyalarının ortaklaşa faaliyetlerini etkileyen ve yönlendiren burjuva beğenisi, sosyal yapılanmada yeniyi güçlü kılmış, öte yandan da devam edegelen aristokrasinin siyasi otoritesine de sanatın evrimsel ilerleyişiyle hizmet etmiştir. Sanat alanlarındaki bu değişim ve olanaklar hem entegre profesyonel hem de uyumsuz olarak değerlendirilebilen Mozart'ın müziğinde göze çarpan bir yönelimi de oluşturmuştur. Bu yönelim, sanat dünyaları arasında bir başka deyişle farklı burjuvazi kesimlerindeki “yerleşik işbirliği ağları” (Becker, 2013, s. 71) sayesinde Alman-Avusturya, İtalyan ve Fransız burjuvazisinde yankı bulan ve Mozart'ın müziksel karakterinin naifliğiyle sentezlenen bir ifade olarak görülmüştür.

Döneminin katı Klasisizm üslubuna tezat teşkil edecek şekilde bu söyleyiş, Mozart'ın müziğinde kavramlara bağlı kalmayan, iç güdülerin yönlendirdiği bir duygu anlatımını hakim kılmıştır. Bu duygu ifadesi, Beaumarchais'nin 5 perdeli oyunu üzerinden yazdığı Figaro'nun Düğünü (K. 492, 1786), Mitridate, Re di Ponto (K. 87, 1770), Asconio in Alba (K.111, 1707) ve Lucio Silla (K. 135, 1772) operalarında karşılık bulmuştur.

Bu örneklenen özgün anlatım biçimlerinde yer alan Mozart'ın biçim bestecisi sıfatıyla değerlendirilemeyen özelliği, müziğindeki işçilik ve dengeli anlatımın sınırlarının özgür ve özgün bir biçimde aşılmasını beraberinde getirmiştir. Her bir yapıtında bu özgürlüklü bakışın yeniden gerçekleşmesi onu, alışıl gelmiş sanat kalıplarının yöntem ve uygulamalarını gözardı eden ve doğruyu uygulama sonucunda oluşacak tepkileri umursamayan sanatçılar (Becker, 2013, s. 284) olarak tanımlanan uyumsuzlar sınıfına dahil etmiştir.

Uyumsuzlar, sanat dünyalarını kendi sanat anlayışlarına uygun faaliyetlerde işbirliği için harekete geçirdiklerinde başarılı olurlar. Buna paralel olarak sanat dünyası katılımcıları, eskiden bildikleri ve talep ettiklerine ait değişimleri kabul ederler ve yeni eskinin yerini alır (Becker, 2013, s. 295).

18. yüzyılda Klasisizm'in karşıtlıklar ilkesine paralel olarak oluşmuş bir konçerto biçimi ortaya çıkmıştır (Hodeir, 2011, s. 41-42). Bu durum bireye sanatını özgürce ifade ve temsil edebileceği serbestliği sağlamış ve “Mozart için biçilmiş kaftan” olmuştur (Attali, 2005, s. 64). Mozart'ın otoriteyi temsil eden gösterişli yapıdaki Fa Majör Konçerto'su (KV 459), tamamlandıktan altı yıl sonra 1790'da II. Lepold'un taç giyme töreninde ça-

İnmiştir. İki ay sonra Mozart, bu eserle tezat oluşturan bir karakterle Re Minör Piyano Konçertosu'nu (KV 466) bestelemiştir. Bu konçerto düzene karşı dramatik bir anlatım barındırmaktadır. Mozart 1785 ve 1786 yıllarında benzer karakterlerde üç yeni konçerto daha bestelemiştir. Alman müzikolog Alfred Einstein kitabında⁶ bu konçertolar için "ilk ikisi (KV 482 ve KV 488) sanki çok ileri gittiğinin Viyanalılar'a çok fazla güvendiğinin, toplumsal sınırları aştığının farkına varmış gibi bir izlenim veriyor insana" ifadesini kullanmaktan kaçınmamıştır (aktaran Elias, 2000, s. 53).

Müzik geleceğin habercisidir. Bir başka anlatımla "bugünden geleceği gösterir" (Attali, 2005, s. 15). Bireylerin ve insanlığın geleceğe bıraktığı mirasın ötesinde, yaşadığı çağa gelecekte haber verir. Bu sebeple aslında müzik güne ve geleceğe ait kolektif duyguları kaydeden ortak bir bellektir (Elias, 2000, s. 72). Mozart, bu belleğin yaratımında sanatını, dönemine ait kültürel ve sosyal düzen içerisinde, 19. yüzyılın tüm kuramlarından önce, burjuvazi ve aristokrasi kanonunun ortak onayıyla kolektif faaliyet olarak ortak hafızanın inşası yönünde kurgulamıştır. Bu ortak kanı Mozart'ın klasik dönem müzik biçimlerine hakimiyetinden, müziksel kültüründen, açık uçlu içsel imgelemi ile kanonik öngörüler arasındaki dengeyi kuran müziksel vicdanından ve bireysel müzik dilinden kaynaklanmıştır. Bu müziksel vicdan ve bireysel müzik dili, Mozart'ın toplumla iletişimini yine toplumdan beslenen özgün bir söyleyişle oluşturmuştur. Bu durumu Becker (2013), sanatı kolektif bir faaliyet olarak belirlediği Sanat Dünyaları kuramında açıklarken, sanatı oluşturan sürecin, bu ortaklaşa faaliyet olduğunu belirlemiş ve bu ortaklaşa faaliyete dahil olan dinleyiciler, konser salonları vb. toplumun diğer katmanlarını da söz konusu sürece dahil etmiştir. Neyin sanat olduğunu ise bu işbirliği sonucunda oluşan ortak kanı belirlemiştir. Bu ortak kanı ve hafıza Becker'in (2013) sanat tanımında neyin estetik olduğuna dair varılan felsefi bir karar olarak ortaya çıkmıştır (s. 38).

Kavramsal olarak "sanatsal deha" (Elias, 2000, s. 28), Mozart'ın sanatçı kişiliğinde, içsel yaratı imgelemini dengeli müziksel vicdanıyla yönlendirmelerden arındırmış; diğer taraftan bu deha yaratı dünyasını toplumsal kanonla, bir başka deyişle döneminin sanat dünyası ile uyumlu hale getirdiği yaşamında ortaya çıkmıştır. Özgün söyleyişleriyle Becker'in (2013) uyumsuzlar için işaret ettiği devrimci değişiklikler, kendi yeniliklerine uygun olarak toplumu harekete geçirirler. Mozart'ın özgün dili, bireysel beğeniyle ortaklaşa faaliyet arasında bir köprü niteliği taşımış ve oluşturduğu toplumsal uzlaş, döneme ait sanat dün-

6 Einstein, A. (1953). *Mozart: Sein Character; sein Werk* (3. Basım). Zürich / Stuttgart: Pan Verlag.

yalarında belirleyici bir etki bırakmıştır. Bu etki kimilerine göre Beethoven’ın habercisi olmuştur. Mozart’ın müzik dili aristokrasi ve burjuvazinin başat rolde olduğu toplumsal kanon tarafından ortaklaşa kabul edilmiş, aynı zamanda onun sanatsal vicdanıyla imge dünyasının uyumu da kolektif olarak sanat dünyaları tarafından sahiplenilmiştir.

Sonuç

Bestecilere yönelik biyografi çalışmaları, genel görünümü itibariyle bestecilerin yaşamlarının kronolojik bilgilerini ve eserlerini kapsamıştır. 19. yüzyıla kadar gelen süreç içerisinde müziğin tarihi geniş ölçüde, bestecilerin biyografileri ve eserlerine ait çalışmalarda tarihsel müzikoloji ve eserlerinin analizine ait çalışmalar da sistematik müzikoloji çerçevesinde oluşmuştur. 20. yüzyılda ise müzik ve bilim ilişkisi çok yönlü olarak ele alınmaya başlandığından dolayı, bestecilere yönelik çalışmalar disiplinlerarası bir çerçevede gerçekleşmiştir. Felsefi, estetik, sosyolojik, ekonomik, politik yaklaşımlarla oluşan bu geniş bağlam, bestecilerin yaşam biçimlerine ve müziğin oluşum süreçlerine bütünsel, detaylı ve eleştirel açıklamalar oluşturmuştur. Bu olanaklarla incelenen ve değerlendirilen besteci biyografileri, müziğin özgün anlatım karakterine uygun çok disiplinli bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Bu bağlamda, bu çalışmada W. A. Mozart’ın biyografisinden seçilen ve müziksel karakterini yansıtan kesitler Becker’ın işlevsel sosyoloji kuramı Sanat Dünyaları’yla incelenmiştir. İnceleme sonucuna göre, Mozart’ın Klasik Dönem’i belirleyen bir besteci olarak sanat yaşamı da toplumsal yapıyı yansıtmıştır. Aristokrasinin egemen olduğu fakat burjuvazinin de güçlenmeye başladığı bu dönemde, Mozart’ın her iki sınıfla özgün sanatını yansıtır bir iletişim olduğu görülmüştür. Mozart, müziğini (sanatını) Becker’ın tanımladığı biçimde ortaklaşa bir faaliyet olarak bu sözü edilen her iki kesimle birlikte oluşturmuştur. Sanat dünyalarına dahil olan bestecilerin iki farklı sınıfını oluşturan entegre profesyoneller ve uyumsuzlara ait davranış biçimleri de, Mozart’ın yaşamında ve sanatsal sürecinde yer almıştır.

Mozart, entegre profesyoneller tanımında yer alan beceri, sosyal yetenek, bilgi tecrübe ve kavramsal birikimlere sahip, talep edilen “standart faaliyetleri” sorunsuz olarak yerine getiren sanatçı davranışını sergilemiştir. Böylece Mozart, müziği doğrudan kazanç sağlamak amacıyla yapanlar ve kullananların ortaklaşa faaliyeti yerine getirecek örgütlü olma halini mükemmel bir biçimde uygulamış ve aristokrasiyle olan bağlantısında (bir başka deyimle katılımcıların ortak sanat faaliyetlerinde) sanat dünyası birikimlerini oluşturan, yönlendiren, davranış ve uygulama faaliyetleri bakımından sanat dünyasının

taleplerini ayrıcalıklı nitelikleri, yetenekleri ve tecrübeleri sayesinde yerine getiren ve kanonik olarak nitelenen eserleri üreten örgütlü, deneyimli, yetkin ve saygın konumunu Klasik Dönem sanatçısı olarak temsil etmiştir.

W. A. Mozart aynı zamanda aristokrasinin genel geçer müziksel üretim taleplerini, eserlerini özgürce ve süregelen kanonik prensiplerin aksine üretme kısıtlayıcılığı sebebiyle bilinçli olarak reddetmiştir. Bu tutumuyla Mozart, Sanat Dünyaları'nda yer alan uyumsuzlar sınıfının davranış biçimini sergilemiş, eserlerinin reddedilmesini bilinçli olarak kabul etmiş ve eserlerinin özgün biçim ve karakterini yükselmekte olan burjuvazinin beğenisine sunmuştur.

Mozart'ın sanat yaşamı, bir saray müzisyeni olması vasfıyla entegre profesyonel ve serbest çalışan sanatçı olmayı seçmesiyle de uyumsuzlar görünümünü içermiştir. Yaşadığı dönem itibari ile entegre profesyonel olarak davranmak mecburiyetinde olan Mozart, özgün karakterli belirleyici müziğiyle de uyumsuzlar sınıfına ait sanatçı davranışını eşzamanlı olarak sergilemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça

- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe*. (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar yaklaşımlar tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Becker, H. S. (1976). Art worlds and social types. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 703–718 (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/000276427601900603>)
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chrysander, F. (1863). *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Elias, N. (2000). *Mozart bir dahinin sosyolojisi üzerine*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik*. (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gilmore, S. (1988). Schools of activity and innovation. *Sociological Quarterly*, 29, 203–219. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1988.tb01251.x>
- Hodeir, A. (2011). *Müzikte türler ve biçimler*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kerst, F. (2005). *Bir insan ve sanat adamı olarak kendi sözleriyle Mozart*. (M. Savaş, Çev.). İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Logier, J. B. (1827). *System der Musik-wissenschaft*. Berlin: Heinrich Adolph Wilhelm Logier.
- Mugglestone, E., & Adler, G. (1981). Guido Adler's 'The scope, method, and aim of musicology,' (1885): An English translation with an historico-analytical commentary. *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1–21. <http://www.jstor.org/stable/768355>
- Publig, M. (2004). *Deha'nın gölgesinde*. (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Yöre, S. (2016). *Müzikolojiye giriş*. Yayımlanmamış ders notu, Müzikoloji Bölümü, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Johannes Brahms 51 Piyano Egzersizi

Johannes Brahms 51 Piano Exercises

Rüya SÜNDER ŞENTÜRK¹ 



DOI: 10.26650/CONS2019-0017

ÖZ

İnsan yapısının anatomik özelliği farklı olduğundan piyanistlerin fiziksel yapıları teknik çalışmalar süregeldiğinde değişik zorluklar öne çıkarmaktadır. Bu sorunlar parmak ve kas esnekliği zayıflığından kaynaklanmış olup çalışmayla zaman içinde üstesinden gelinebileceğini düşünen Brahms; kol, bilek ve parmak kuvvetini artıracak değişik hareketler içeren ve refleks kazandıran egzersizler yazmıştır. Daima iyi bir piyanist olmayı hedefleyen Brahms, besteciliği ve piyanistliğinin yanı sıra Viyana ve Hamburg'da müzik yönetmenlikleri ve öğrencilere ders vermekle geçen yaşamının ancak kısıtlı bir zamanını piyano çalışmaya ayırabilmiştir. Tekniğini ilerletmek adına emprovize olarak değişik egzersizler yaratmıştır. Bu çalışmalarını öğrencilere de uygulayıp zamanla faydalı olduklarını gördüğü halde yayınlamayı düşünmemiştir. Yakın dostları Schumann ve değerli piyanist eşi Clara'nın ısrarı üzerine egzersizleri düzenlemeye karar vermiş ve 1893'de Edition Peters'e yayınlattır. Opus numarası vermediği metot, uzun konser etüdleri olmayıp daha kısa, adı egzersiz olan fakat içerdikleri modülasyonlardan ötürü melodik, deşifresi çok kolay olmayan, sadece zamanı ekonomik kullandıran çalışmalardan oluşur. Bu kapsamlı egzersizler piyano yapıtlarında karşılaşılan zorlukları giderebilecek nitelikte yazdıklarından pek çok piyaniste yol gösterici olmayı amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Brahms, Teknik, Egzersizler

ABSTRACT

The human anatomic structure shows great variety from person to person. Most pianists face the same difficulties in technical studies. Problems usually stem from the lack of flexibility or weakness of fingers and muscles. Brahms believed he had to write exercises to overcome these problems. He himself always aspired to become a perfect pianist. He was a teacher and a musical director in Vienna and Hamburg, therefore he had little time to practice the piano. He created different improvised exercises to improve his technique. His students were required to practice these exercises. Brahms realized that they were beneficial, yet he never thought of publishing them. With the insistence of his close friend, pianist Clara Schumann, he decided to publish his studies by *Edition Peters* in 1893, without an opus number. These methodical short exercises, which also helped the pianist to save time in practicing, were perhaps hard to sight-read but included charming modulations. These comprehensive exercises were written to overcome the difficulties in piano pieces and aimed to help many pianists.

Keywords: Technique, Etudes, Brahms

¹Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: R.S.S. 0000-0002-8048-5540

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Rüya Sünder Şentürk,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Rıhtım Cad. No:1 PK: 34710 Kadıköy, İstanbul,
Türkiye
E-posta/E-mail: ruyasenturk15@gmail.com

Başvuru/Submitted: 08.12.2019

Kabul/Accepted: 03.01.2020

Atıf/Citation: Sunder Senturk, R. (2019).
Johannes Brahms 51 piyano egzersizi.
Konservatoryum - Conservatorium, 6(2), 169–186.
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0017>

EXTENDED ABSTRACT

Born in 1823, Brahms wanted to be a pianist and a composer. Throughout his life, he searched ways to improve and perfect his technique. His love and admiration of Beethoven's works sparked his interest in the works of Schumann and Chopin, whose works he included in his repertoire. He performed Bach's chromatic fantasy and Toccata, Beethoven's 4th and 5th concertos, Schumann's symphonic etudes and Schubert's works in most of his concerts. In his troublesome life, he produced outstanding works including 4 symphonies, Academic Festival Overture, and variations on Handel, Schumann, Paganini and his own theme, 2 piano concertos, 2 piano sonatas, 1 violin, 1 violin and violin cello concerto, ballades and Intermezzos, piano and string quartet, trio quartet and quintet for piano and violin, scherzo, sonata, short piano pieces and 8 chamber music works with piano. His adherence to Neo-classical forms makes him a Neo-classical artist. His Neo-classical ideas oppose the innovative ideas of Wagner and Liszt, even though he had a considerable amount of German romantics of the late 19th Century. Since his works are set on wide ranges on the whole keyboard, they are more suitable for large hands but they require a certain amount of flexibility for smaller hands to play. Being aware of the differences in anatomic structure of each pianist, Brahms suggested different exercises to different pianists designed specifically to their needs to bring out their abilities. Since being a piano instructor consumed most of his time and prevented him from practicing the piano, he tried to find exercises which would help in playing the complex piano works easier. He used these exercises on himself and his students but he never considered publishing them or collect them into a book, as most of these exercises were improvised and unwritten. He improvised new exercises according to his student's specific problems. Observing the usefulness of these exercises, Clara Schumann insisted that he published these exercises as a book. Brahms studied Czerny's etudes to have an idea about etude techniques, and he gathered his works into a book. Denied by the Simrock, he sent his etudes to Edition Peters. After shortening the whole work over time and adding new etudes, he published the final version as 51 Exercises. Brahms considered these exercises to be a preliminary study to overcome the technical difficulties in his own works as well as other composers' works. The 51 Exercises consist of polyrhythms, wide range arpeggios for the left and the right hand, whole keyboard usage, dual sounds, chords, held sounds, legatos, and leaps. Even though piano exercises are not generally known to be melodic, Brahms's perfect harmony made these exercises notably melodic.

Even though the work is titled “51 Exercises”, it consists of 88 exercises; some exercises being solo and some divided into a,b,c sections. He put the most emphasis on improving the movements of the fingers, with the exercises in which different notes are held each time. In the romantic era, the hand was used in wide positions as an innovation. This new technique was not used in the neo-classical era, in which the hands were used in narrower positions. Since pianists with smaller hands have a limited flexibility between their 1st, 2nd, 3rd and 4th fingers, they face difficulties playing works that require wide range hand motions. The lack of reflexes prevent some pianists from performing successful leaps. Within these 51 exercises, 21 of them include held notes, 8 of them include wide range and 13 of them include dual tierce. The first 6 exercises are composed in separate rhythms for each hand and are polyrhythmic, similar to the classical era sonatas of Mozart and Beethoven. These exercises start with a particular tone but gradually evolve into different tones with each modulation, and making these exercises more difficult to play. This article is a detailed analysis of Brahm’s 51 exercises.

Giriş

Brahms yaşam boyu öncelikle piyanist sonra besteci olmayı düşlemiştir. Bu nedenle tekniğini ilerletebilme adına araştırmalar yapmış yararlı çalışmalar bulmuş bunu öncelikle kendine de uygulayarak piyanistliğini mükemmel bir seviyeye getirebilme ve dileğini çalabilme yetisine sahip olmayı amaçlamıştır. İlk dönemde Beethoven'e olan aşırı ilgi ve sevgisi, (onun sonatlarını çalabilme arzusu, (Becatti, 1966, s.198) daha sonra tanıştığı piyanist Loise Langhans-Japha'nın etkisiyle Bach'ın yanı sıra Schumann ve Chopin'e ilgi duymaya başlamış kendi bestelerinin yanında onların eserlerine de repertuarında yer vermiştir. Brahms'ın piyano yapıtları için düşüncesini soranlara Weissenberg; bestecinin bir çok yapıtlarında piyanoyu enstrüman gibi değil senfoni gibi düşündüğünü ifade etmiştir (Dubal,1984, s.334) Yaşadığı hayat şartlarından ötürü yeterince piyano çalışmadığından kendine has teknik denemeler uygulamış, bunları uzun süre doğaçlama olarak bırakıp notaya almamıştır. Clara Schumann'ın teklifi üzerine Czerny'nin etütlerini incelemiş, 1880 yılında editör Simrock'a egzersizleri yollamış; basılacağına dair cevap alamayınca editör Peters'e başvurmuş, egzersizlerin bir kısmını kısaltıp yenilerini ilave etmiş 1893 yılında son şekliyle 51 egzersiz olarak yayınlanmıştır.

Bu egzersizlerde Brahms, gam, arpej, çift ses, akor, oktav, legato, tuşe, staccato, portato, uzak atlamalar,iki elde farklı poli-ritmik hareketler uzak ve yakın pozisyonlar yer almaktadır.Piyanist Alicia De Larocca , elleri küçük olduğundan Brahms ve Rachamaninof'un geniş aralıklar kullanmalarının kendisini zorladığını söylemiştir(Dubal,1984, s.141). Egzersizler daha zor piyanistik eserlerin hazırlığında kullanılmak üzere düşünülmüş, parmakların, el ve kol hareketlerinin serbestliği amaçlanmıştır.

J.Brahms'ın Müziği

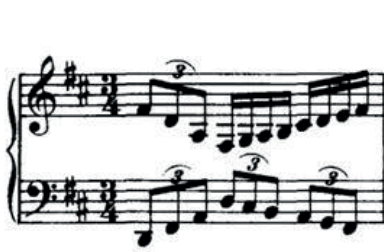
Brahms; Hans von Bülow'un nitelemesiyle "Bach ve Beethoven ile birlikte Alman müziğinin Üç B'sinden biridir" (Say, 1995, s. 398). Besteci, çekingen, az konuşan, iç dünyasını dışa vurmaktan hoşlanmayan ve dış dünyaya karşı kaba bir tutum sergileyen bir kişiliğe sahipti (Feridunoğlu, 2005, s.138). Opera, dışında her stilde yazmıştır. Brahms'ın hayranı olan Joachim, Besteciyle çıktığı turnelerde diğer meslektaşlarıyla tanıştırmak istemiş ancak Brahms kendisine göre fazla yenilikçi bulunduğu örneğin Liszt'in fikirlerini beğenmemiştir. Klasik dönem kalıplarına sadık kaldığından bazı müzikologlar Brahms'ı Neo-Klasik` diye adlandırmışlardır (Grunfeld, 1974, s. 115). Brahms'ın piyano eserleri, üçlüleri, altılıları ve oktavları kullanan, tekrar eden cümleler içeren orkestra

tınısına sahip kendine has yapıtlardır (Hindley, 1971, s. 326). Yirmi iki yaşında tanıştığı Schumann ve eşi zamanın meşhur piyanisti Clara ile aynı olan müzik düşünceleri, dostluklarının yaşam boyu devam etmesine neden olmuştur (Say, 1995, s. 399). Piyano hocalığı, Hamburg Filarmoni Orkestrası yönetmenliği ve en son Viyana'dan teklif edilen koro şefliğini kabul ederek Viyana'ya yerleşmiştir. 1860' lı yıllarda oda müziğine ağırlık veren besteci aynı zamanda Alman Requiem'ini yazarak ülkesinde büyük bir başarı elde etmiştir. Brahms; Senfonileri, konçertolan, orkestra yapıtları, oda müzikleri, Keman, piyano sonatları, Haendel' in, Schumann'ın, Paganini'nin temalan hatta kendi teması üzerine varyasyonlar yazmış (Fenmen, 1947, s. 183) ve liedleri ile coşkun Alman müziğinin 19.yüzyılın ikinci yansındaki doruğu olmuştur. Klasik form disiplinine çok bağlı kalmasına karşın yaratıcılığı tam bir romantiktir. Lied türü her bestecinin repertuanda görülmebilir. Brahms'ın yapıtlarındaki öge' nin mükemmelliği göz önüne alındığında, lied yazmasının ne denli doğal olduğu anlaşılır. İçine kapanık aşırı duygusal kişiliğini dışa yansıtmayan besteci romantizmini liedleriyle dile getirmiştir. Piyanist Brahms'a gelince elli yıl gibi süreyle solist olarak konserler vermiş, sadece kendi yapıtlarını değil, yanı sıra Bach özellikle “Kromatik Fantezi”, Toccata, Beethoven 4. ve 5. Piyano konçertoları, Schumann Senfonik Etütleri ve Schubert' e geniş yer vermiştir. 1895'te Klarinetist Mühlfeld ile oda müziği konserleri, piyanistliğine ve bestelerine hayranlık duyan kemancı Remeny ile de uzun turneler yapmıştır Kısaca Brahms, besteciliğiyle piyanistliğini bir arada sürdürmeyi başarmıştır. Piyano çalışmaya yeterince zaman ayıramadığından tekniğini geliştirmek adına türlü alıştırmalar yapmış, emprovize olarak uzun süre denediği bu çalışmaları ders verirken öğrencilerin teknik zaaflarını fark etmiş onlara da uygulamıştır. Ancak, egzersizlerinin yararlı olduklarını gördüğü halde kaleme almayı düşünmemiştir. Piyanistliğine hayran ve fikirlerine daima saygı duyduğu Clara'nın ısrarı üzerine yayınlatmayı düşünmüştür. Öncelikle Czerny'nin etüdlerini incelemiş 1880 yılında editör Simrock'a yazdıklarını yollamış cevap alamayınca sonrasında editör Peters'e başvurmuş, çalışmaların bir kısmını kısaltıp yenilerini ilave etmiş 1893'te son şekliyle “51 Egzersiz” olarak yayınlanmıştır. “Brahms, piyanistin el ve parmak yapısını çok incelemiş; her yapıya göre farklı egzersiz uygulanmasını savunmuştur Brahms'a göre “beynin bu egzersizlerin uygulanmasındaki önemi büyüktür, Çünkü tüm vücuda komuta verdiğinden kol ve parmak hareketlerini de yönetmektedir. Aradaki bu bağlantıyı sağlamak piyanistin beyinsel algılamasıyla ilgilidir.” Bundan dolayı çalarken veya çalışırken aşırı dikkat ve düşünmek gerekmektedir (Behr, 2002, s.8). “Rachmaninof, başarılı bir piyanist olmak için akıcı temiz ve elastik bir tekniğe sahip olmak esastır bu beceri çok egzersizle

elde edilebilir.” demiş (Cooke,1999, s.209) başta Hanon olmak üzere egzersizlere çok önem verdiğini vurgulamıştır.

Brahms’ın 51 Piiano Egzersizinin İncelenmesi

Bestecinin bu egzersizleri; kendi eserleri ve piiano yapıtlarındaki teknik problemlerin üstesinden gelebilmek için Brahms’ın deyimiyle bir ön çalışmadır. Egzersizler; poliritimler, sol ve sağ elde geniş aralıklı arpejler, tüm klavye kullanımı, çift sesler, akorlar, tutulan sesler, bağlar, uzak atlamalar içermektedir. No 1: Bu egzersiz la’ dan 1 f ye kadar beş değişik poliritmik çalışma içermektedir. 1 a ve 1b trioleye karşı dört onaltılık, 1c ve 1 d, dört onaltılığa karşı beş onaltılık ile 1e ve 1 f, altı onaltılığa karşı yedi onaltılık olarak iki elin ritim açısından dengelenmesini sağlayacak çalışmalardır. Romantik dönemde sıkça rastlanan poliritimler Örneğin Chopin Etütleri, Fantezi Impromptu, Nocturnler, prelüdlerde, Brahms’ın kendi yapıtları ve geç romantiklerin olduğu gibi Mozart ve Beethoven sonatlarda da olarak rastlanır.



Şekil 1a: Brahms Egzersiz No: 1a



Şekil 1b: Brahms Egzersiz No: 1c



Şekil 1: Chopin Nocturne Op.32, No:2

Klasik dönemde ancak 3/2 veya 3e/4 olarak gördüğümüz poliritimlere Romantik dönemde bunlara ilaveten 5/6 veya 6/7 vb. kullanımlara çok rastlanmaktadır. Örnek Chopin

op.27 no 2 Nocturne No 2 ve 3. Çalışmalar La ve Mi majörde olmak üzere üçlü çift ses gamlardan oluşmuştur.” Brahms’ın Paganini varyasyonlarında sol ele verdiği üçlüler, Şekil 2, Chopin üçlü Etüd (Op. 25 No 6) için de yararlı bir çalışmadır.



Şekil 2: Brahms Paganini Varyasyonlar, No.1

No 4 Andante bu çalışma Altılı aralıklarla yapılan mi b major gam çıkışta üst notalar inişlerde ise alt notalar bağlı istenmiş Schumann Karnavalda Papillons için yardımcı olabilir. Sol elde, 1 ve 2, sağ elde ise 4 ve 5. Parmakların birbirinin üzerinden adadığı Forte, molto legato bir



Şekil 2a: Brahms Egzersiz No.4



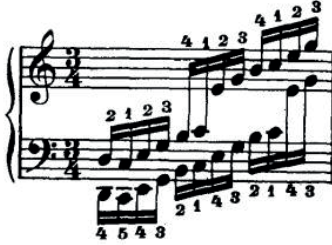
Şekil 2b: Schumann Karnaval (Papillon)

No.5, bu egzersiz kırık oktavlarla ilgilidir. Sol el bastaki en kalın do’dan, başlayıp bir oktav arayla onu takip eden sağ el ise, en son oktavdaki sol’e çıkar. Tuşeyi ve kolların rahat kullanılmasını zorlayan pozisyonlar içermektedir. Bitişik notalarda 1 ve 5. Parmakların legato olarak birbirinin üzerinden geçirilmesine yönelik bir egzersizdir. Örneğin Chopin Etüd Op. 25, No.2.

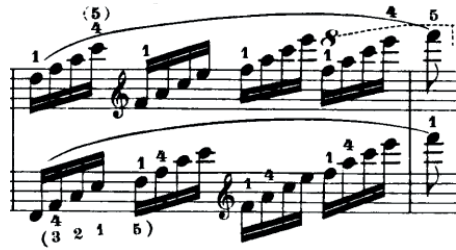
No 6, bu çalışma 5 No’lu egzersizin değişik bir versiyonudur. Farkı 1 ve 5. Parmakların birbirinin üzerinden atlarken ikili yerine üçlü aralığın kullanılmış olmasıdır.

No.7 Çalışma iki elde kromatik alıştırılmalar içerir. 7 a ve 7 b birbirinin benzeridir. Özellikle Romantik dönem eserlerinde çok yer verilen kromatizm çalışması değişik yapıtlara yarar sağlayabilir. No 8’de yine aynı oktav içersinde kalınmış, 8 b çalışmasında ise tüm klavye kullanılmıştır. 2,3,4,ve 5.parmakların esnek kullanımına yönelik bir çalışmadır.

Örnek: Chopin op.10 No.8 ve Op.10 No.11 sol el için yararlı olabileceği düşünülebilir.



Şekil 3a: Brahms Egzersiz No: 8a



Şekil 3b: Chopin Etude Op.10 No:8

No 9 a Sağ eldeki üst parti legato arpej çıkıcı, sol eldeki legato arpej inci olarak ellerin ters yönde kullanıldığı ve her iki eldeki başparmakların aynı notayı tekrar ettiği ve devamında leggerio ve staccato ‘ya dönen bir egzersizdir.



Şekil 4: Brahms Egzersiz No. 9a

9 b de ise bu defa 5. parmaklar aynı notayı tekrar ederken diğer parmaklar bağlanan bir melodi olmaksızın onlu aralık atlamıştır. 10. egzersiz, 5. parmağın tutulmasıyla oktav aralıkta çalışıldığı, 2. ve 3. parmakların geniş aralık olarak 4lü açılmasını sağlar. No 11a da ise yine 5.parmağın tutulmasıyla bu defa 2 ve 4. parmakların esnemesi sağlanmak istemiştir. 11 b de bu kez başparmak tutularak diğer parmaklar esnetilir. 3 ve 4. parmakların tekrar ettiği bir egzersizdir.



Şekil 5a: Brahms Egzersiz No.11a



Şekil 5b: Brahms Egzersiz No.11b

No 12 egzersiz Moderato, legato yazılmış olup iki elde de 1. ve 5. parmakları tutarak yapılmaktadır.



Şekil 6: Brahms Egzersiz No.12

No.13, 1 ve 2. parmaklarla tutulan çift seslerin ardından gelen motifte, her iki elde seslere ters hareketle 3. 4. parmağın geçişi çok bağlı (ben legato) olarak istendiğinden zorlayıcı egzersizlerden sayılabilir. No 14. Bu egzersiz sağ elde 5.ve 2. sol elde ise 1. ve 4. parmak esnekliği için yazılmıştır.



Şekil 7: Brahms Egzersiz No.14

No15 3.parmak tutularak, bir oktav içinde diğer parmakların 3. Parmaktan bağımsız çalışmasına yönelik bir egzersizdir. No 16a 4. Parmak, No 16b 3.parmak, No 16c ise 2. parmak tutularak yapılan benzer egzersizlerdir.



Şekil 8: Brahms Egzersiz No.16a

No 17. İki el içinde bir trill çalışmasıdır. No 18 a başparmak tutulu olarak yapılan bir trill çalışmasıdır. Sol ve sağ elin poliritmik kullanımı ile dört farklı ritmik elementin üst üste geldiği bir egzersizdir. No. 18 b aynı egzersizin değişik tonda yapılan bir şeklidir.



Şekil 9: Brahms Egzersiz No.18a

No 19. Başparmak tüm egzersiz boyunca tutulu kalırken 2'li 6' lı ve 3'lü 6'lı çift seslerin kullanımını kapsar.Beethoven Op. 57 Appassionata sonatın son bölümündeki sol el çift sesli pasaj veya Chopin Etüd Op. 10 No.7 etüdü için yardımcı olabilecek bir çalışmadır.



Şekil 10: Brahms Egzersiz No.19



Şekil 10b: Beethoven Sonat, Op.57
Appassionata Son Bölüm

No 20. egzersiz Do majorde başlar Reb majorde devam eder, her iki elin yakın ve uzak pozisyonda esnemesini sağlayacak bir çalışmadır. No 21a ve 21b sağ ve sol elin geniş pozisyonda açılıp başparmakların onlu aralıklarla çapraz geldiği egzersizlerdir.



Şekil 11: Brahms Egzersiz No:21a

No 22. Her iki elde de başparmak tutulurken oktavların 4. parmaklarla alınıp, ellerin esneklik kazanması amaçlanmıştır.



Şekil 12: Brahms Egzersiz No:22

No 23. a, b ve c Si majörde yazılmış dönüşümlü olarak başparmaklar tutulup üçlü aralıklarla bir defasında sol elde üçlüler diğerinde ise sağ elde ki üçlüler tekrarlanmıştır. C de ise A'daki çalışmanın aynısı 3/4 lük olarak yazılmıştır. 23b Chopin Op.28 No:12 Prelüdüne yararlı olabilir.



Şekil 13a: Brahms Egzersiz No:23b



Şekil 13b: Chopin Prelude Op.28 No:12

No. 24 a ve b Çift seslerden oluşan bu çalışma, her iki elde de üst sesler bağlıyken diğer sesin tril çalışması yaparak parmak bağımsızlığını amaçladığı bir egzersizdir.



Şekil 14: Brahms Egzersiz No:25a

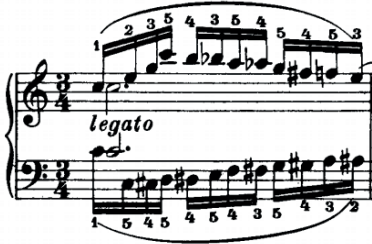
No 25 a ve b aynı türde yazılmıştır. Siyah tuştan beyaz tuşa aynı parmağı kaydırarak yapılan bir egzersizdir.

No 26. a,b,c Egzersizlerinin benzerleri Cramer veya Czerny etüdlerde de görülmektedir. Seslerin iki elde ters yönde hareket etmesini amaçlar. No 27 Beşinci parmaklar tutulurken, tekrarlanan notalarda farklı parmakların kullanıldığı. 26.çalışmada olduğu gibi eller yine ters yönde hareket ettiği bir egzersizdir.

No. 26. a,b,c Egzersizlerinin benzerleri Cramer veya Czerny etüdlerde de görülmektedir. Seslerin iki elde ters yönde hareket etmesini amaçlar.

No. 27 Beşinci parmaklar tutulurken, tekrarlanan notalarda farklı parmakların kullanıldığı 26. çalışmada olduğu gibi eller yine ters yönde hareket etmektedir.

No 28. Başparmaklar tutulurken arpej çıkışlı kromatik inişli bir çalışmadır. Chopin'in Op.10 No.2 Kromatik etüdü için yararlı olabilir.



Şekil 15a: Brahms Egzersiz No.28



Şekil 15b: Chopin Etude, Op.10 No.2

No 29. Romantik dönemde çok rastladığımız oktav atlamalarına yönelik Presto hızda refleks geliştirmek için yazılmıştır. Örneğin Paganini Op.35, 2.Varyasyon için ön çalışma olabilir.



Şekil 16a: Brahms Egzersiz No:29



Şekil 16b: Brahms Paganini Varyasyonlar No.2

No 30. Bu egzersiz 24 No.lu egzersiz gibi çift seslerin legato kullanımını amaçlamaktadır.

No 31 a ve b, Bitişik parmakların esnekliğini sağlamak amaçlı bir çalışmadır.

No. 32, 3. ve 4. parmakların legato diğer parmakların *leggero* çalıştırıldığı bir egzersizdir.

No. 32 b ise 2. ve 3.parmakların legato istendiği No. 32a'ya benzer egzersizdir.

No. 33a tek ve çift seslerden (3 lü,5li aralıklar) oluşan, ellerin ve aralıkların ters yönde kullanıldığı melodik, legato bir egzersizdir.

No. 33b, 33a'nın benzeri olup çift seslerde 4lü ve oktav aralığının kullanıldığı çalışmadır.

No. 34 a Melodik çift seslerin 3lü ve 6lı aralıklardan oluşan, alt seslerin bağlı üst seslerin serbest çalındığı bir egzersizdir.

No. 34 b biçim olarak a'nın aynısıdır, sadece legato olan sesler yer değiştirmiştir. 34 c de a ve b çalışmalarının parmak değişikliğidir. Farklı olarak sağ elde 5.parmak üstünden 4.parmağa geçiş vardır.

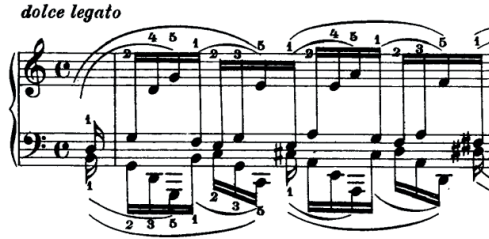
No. 35 yine sesleri bağlama prensibine dayanır. Her iki elde 1. ve 5. parmakların dönüşümlü tutulup, diğer parmakların legato çalındığı, onaltılık grupların değişmeden tekrarlandığı bir çalışmadır.



Şekil 17: Brahms Egzersiz No:35

No. 36 Egzersiz 35. ile aynı amacı taşır. Bu kez 6/8 lik yazılmış, yine 1 ve 5.parmak tutulmuştur.

No. 37a Ellerin ters yönde hareket ettiği bir oktavı aşmayan arpejle başlayan dolce, legato bir egzersizdir.



Şekil 18: Brahms Egzersiz No:37a

No 37 b, a'nın 9/8'lik bir versiyonudur. İlave edilen notalarla sağ el 2. çevrim, sol el 1. çevrim ters yönde arpej yapmaktadır.

No 38. Değişen pozisyonlarda sağ ve sol elde 16'lıklar eşliğinde tutulan akorlar 5 ve 4. parmakların bağımsız kullanımına yönelik marcato, forte bir egzersizdir.



Şekil 19: Brahms Egzersiz No:38

No. 39 tutulan 3'lü 6'lı aralıklı çift seslerin tutulduğu, 16'lıklann ise grupetto yaptığı bir çalışmadır.

No. 40a Oktav aralığı içerisinde yazılmış bu egzersiz, ellerin karşıt hareketli kullanımından oluşan forte / legato veya piano / leggiero uygulanmasıdır. Ayrıca klasik sonatlarda sık rastlanan bir geçit türüdür.

No.40b Bir evvelki egzersize benzeyen sadece iki elde de 3,4, ve 5.parmakların bağlanması istenen bir çalışmadır.

No. 41a 40a ve 40b egzersizlerinin devamıdır denilebilir.

No. 42a Kırık 31'ü ve ellerin ters yönde kullanıldığı parmakların bağımsızlığına yönelik bir çalışmadır.

No. 42b 42a'nın benzeri,farklı olarak 3'lü, 4'lü, 5'li ve 6'lı aralıklardan oluşmuştur.



Şekil 20a: Brahms Egzersiz No:42b



Şekil 20 b: Chopin Etude Op.25 No:11

No. 43 a 4 ve 2. parmakların akordan akora geçerken tutularak yer değiştirmesi göstermektedir. 43 b ise aynı çalışmayı 5.parmağın 1. parmağa bağlayarak tekrardır.



Şekil 21: Brahms Egzersiz No.43a

No. 44a ve b de sağ elde 5. parmağın üstünden geçen 4. parmak, sol elde 1.parmağı 2.ye legato çalarak bağlamak için verilmiş çalışmalardır.

No. 45'te Çarpmalar yer almıştır. Birçok yapıtta karşılaşılan güçlük; öğrencilerin hızlı tempoda çaldıklarında çarpmaların bazılarının duyulmamasıdır. Ünlü piyanist Vengerova Schick ile yaptığı röportajda “ geniş mesafe atlamaları gözler kapalı çalışmak gerekir” demiştir. (Schick,1982:62)

Vengerova gözlerin kapalı olarak atlayıp doğru notaya düşmek iyi bir çalışmadır der . (Schick,1982:62)



Şekil 22a: Brahms Egzersiz No.45



Şekil 22b: Brahms Ballade, Op:10 No.2

No. 46a'da her iki elde başparmaklar tutulurken çalınan 4'lü 5'li 6'lı çift seslerin 1 parmak üzerinden atlamasıdır 46b de ise a'nın benzeri olup legato olarak tek ses çalınmasıdır.



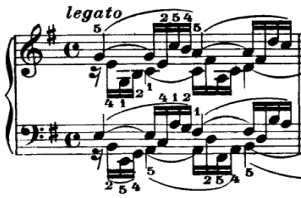
Şekil 23a: Brahms Egzersiz No.46a



Şekil 23b: Brahms Egzersiz No.46 b

No 47. Altılı gruplar olarak yazılmış bu uzun egzersiz diğerlerine göre daha melodiktir.

No.48 Bach formunda bir çalışma olup, sadece uzayan notaları tutmak değil aynı zamanda çalma zorluğu olmadan dört aynı partiyi dinleyebilmeyi öğretir.



Şekil 24a: Brahms Egzersiz No.48



Şekil 24b: Bach WTC II, 1.Prelüd

No. 49a No. 48'in benzeri olup daha uzun bir çalışmadır.

No. 49b, 5. ve 1. parmakların dönüşümlü olarak tutulduğu, 2.ve 5. parmakların 4'lü ve 5'li aralık adadığı bir egzersizdir.

No. 51 Aynı notada parmak değişimi 1,5 veya 1,4 olarak çalınmaktadır. Şekilde görüldüğü gibi 1,5 ile çalışıldığında Chopin etüd için kolaylık sağlayabilir.



Şekil 25a: Brahms Egzersiz No.51



Şekil 25b: Chopin Etude, Op.25 No:12

Brahms egzersizleri arasında bir piyanistin çalıştığı esere yararlı olabilecek mutlaka bir egzersiz bulması olasıdır.

Sonuç

1893 de revize edilerek *Peters Edisyon* tarafından yayınlanan Brahms'ın 51 egzersizi; romantik ruhta eserler veren bestecinin teknik olarak zorlayıcı ve beceri isteyen piyano eserlerine bir ön hazırlık olarak da kullanılabilir. 1880-1893 süreci bestecinin pedagog ve yorumcu olarak kendini piyano tekniğini geliştirmeye adanmış yıllar olmuştur. Kişiyel özel anatomik farklılıklar (örneğin kol veya parmak yapısı) piyanistlerin çalışmalarında göz ardı edilemeyecek sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Bu eksikler; çift sesler, oktavlar, triller, gamlar, arpejler, uzak ve yakın atlamalar, poliritimsel denemeler vb. teknik zorlanmalar olarak görülmektedir. Bunların aşılması tüm çalışmaların eksiksiz yapılması ile doğru orantılıdır. Her çalışma farklı bir el becerisi gerektirmektedir. 51 egzersizin tümü aynı zorlukta değildir Örneğin No. 7, 8,17, 24, 30, 33a,34a, 39, 40, 41, 42 ve 47 başlamak için en uygun olanlarıdır. Brahms 51 Egzersiz diye adlandırdığı halde, bazı egzersizlerin a,b,c,vb. olarak benzer versiyonlarını yazdığından toplam olarak 88 çalışma vardır. Çift ses ve tutulu parmak, geniş arpejler, kırık oktavlar, poli ritimler, akorlar zorluk içerenleridir.

Başlangıçtaki altı egzersizi, iki elde kullanılan farklı ritim kalıplarına (sağ elde dört, sol elde beş onaltılık şeklinde) ayırmıştır. Üst üste gelen el kullanımı ile legato ve staccato gam dizeleri, refleks edinme, geniş klavye kullanarak en kalın bas notasından en tiz sese kadar çıkabilen hızlı onaltılık pasajlar yazmış, aklama; forte, piano, legato işaretleri koyarak tuşenin gerekliliğine dikkat çekmiştir. Önemli noktalardan biri de egzersizlerin armonik yapısının mükemmeliyetidir. Akıp giden modülasyonlar egzersizleri monotonluktan çıkarıp melodik yapıya dönüştürmüştür.

Bu makalede 51 egzersizin tümü detaylarıyla incelenmiş. Brahms'ın kendi eserleri dışında egzersizlerin hangi eserler için yardımcı olabileceği fikri verilmiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça

- Becatti, R. (Ed.). (1966). *Magia dei Suoni*, Milano:
- Brahms, J. (2002). *51 Übungen für das Pianoforte*. Viyana: Schott Universal Edition.
- Cooke, J. F. (1999). *Great pianists on piano playing*. Toronto: Dover Publications.
- Dubal, D. (1984). *Reflections from the keyboard*. New York: Summit Books. Fenmen, M. (1947) *Piyanistin Kitabı*. Ankara: Akba Kitapevi.

Feridunoğlu, Z. L. (2005). İz bırakan besteciler. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Grunfeld, F. V. (1974). Music Verona, Italia:

Say, A. (1995). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

The Larousse Encyclopedia of Music. (1971) Hindley, G. Londra: Hamlyn Publishing.

TANIM

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

AMAÇ

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

KAPSAM

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

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

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

Genel İlkeler

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

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

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

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

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

Yazarların Sorumluluğu

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

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

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

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

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

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

YAZARLARA BİLGİ

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

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

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

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

AKIK ERİŞİM İLKESİ

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

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

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

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

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

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

Araştırma Etiği

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

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

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

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

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

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

Kaynaklar

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

Referans Stili ve Formatı

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

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

Metin İçinde Kaynak Gösterme

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

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

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

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

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

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

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

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

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

c) Editörlü Kitap

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

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

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

e) İngilizce Kitap

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

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

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

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

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

h) Yayımcının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

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

Makale

a) Türkçe Makale

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

b) İngilizce Makale

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

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

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

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

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

e) DOI'si Olan Makale

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

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

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

g) Popüler Dergi Makalesi

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

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

f) Sempozyum Katkısı

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

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

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

h) Düzenli Olarak Online Yayımlanan Bildiriler

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

i) Kitap Şeklinde Yayımlanan Bildiriler

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

j) Kongre Bildirisi

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

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

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

b) Online Gazete Yazısı

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

c) Web Page/Blog Post

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

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

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

e) Podcast

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

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

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

g) Müzik Kaydı

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

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

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

İLETİŞİM İÇİN:

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

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

DESCRIPTION

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

AIM

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

SCOPE

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

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

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

General Principles

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

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

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

Author Responsibilities

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

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

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

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

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

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

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

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

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

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

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

OPEN ACCESS STATEMENT

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

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

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

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

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

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

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

Research Ethics

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

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

LANGUAGE

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

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

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

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

- placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.
5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
 6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1. ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
 7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
 8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
 9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
 10. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned.

References

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

Reference Style and Format

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

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

Citations in the Text

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

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

Samples:

More than one citation;

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

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayiner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

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

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

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

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

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

b) Book Translated into Turkish

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

c) Edited Book

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

d) Turkish Book with Multiple Authors

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

e) Book in English

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

f) Chapter in an Edited Book

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

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

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

h) Book with the same organization as author and publisher

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

Article

a) Turkish Article

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

b) English Article

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

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

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

d) Journal Article from Web, without DOI

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

e) Journal Article with DOI

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

f) Advance Online Publication

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

g) Article in a Magazine

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

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

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

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

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

c) Dissertation/Thesis from Web

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

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

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

e) Symposium Contribution

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

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

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

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

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

h) Proceeding in Book Form

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

i) Paper Presentation

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

Other Sources

a) Newspaper Article

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

b) Newspaper Article with no Author

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

c) Web Page/Blog Post

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

d) Online Encyclopedia/Dictionary

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

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

e) Podcast

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

f) Single Episode in a Television Series

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

g) Music

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

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

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

INFORMATION FOR AUTHORS

● Main Manuscript Document

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

CONTACT INFO

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

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University
State Conservatory
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
Istanbul - Turkey

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU

Journal name: Conservatorium
Dergi Adı: Konservatoryum

İstanbul University
İstanbul Üniversitesi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

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

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

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıf bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işyerininin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm yazarların orijinal veya kantlanabilir şekilde onaylı olması gerekir..

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....