

KONSERVATORYUM
CONSERVATORIUM

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 7, Sayı/Issue: 2, 2020

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Konservatoryum aşağıdaki indekste yer almaktadır;

TUBİTAK-ULAKBİM TR Dizin



EDİTÖR KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Aygül GÜNTAY, 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. Şebnem ÜNAL, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Prof. Aygül GÜNTAY, 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

Editör Yardımcıları / Associate Editors

Dr. Öğr. Üyesi Mina FENERCİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Araş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN, 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. Şebnem Ünal (İstanbul, Türkiye)
Representative of Conservatorium on behalf of owner is
Prof. Şebnem Ünal (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 / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed by

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

- Three Perspectives on the Spiritual Qualities of Music
Müziğin Ruhani Niteliklerine Yönelik Üç Bakış Açısı
Ekin ÇORAKLI KAHRAMAN..... 79-88
- An Examination on D. Shostakovich's Viola Sonata Op.147 from a Technical Perspective
D. Shostakovich Viyola Sonati Op.147 Üzerine Teknik Açidan Bir İnceleme
Fusun Naz ALTINEL 89-104
- Makrokosmos I: George Crumb'ın Eserinde Gelişmiş Pişano Teknikleri
Makrokosmos I: Extended Piano Techniques in George Crumb's Work
Barış Lütfi BÜYÜKYILDIRIM..... 105-126
- Sonat Teorisi Yaklaşımıyla Bir Aşk Mektubunun Analizi: R. Schumann, Op.11/I
Analysis of a Love-Letter from the Perspective of Sonata Theory: R. Schumann, Op.11/I
Refikcan TAŞAR, Ferhat ÇAYLI..... 127-164
- Türkiye'deki Elektronik Müzik Bestecilerinin Elektronik Dans Müziğine İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi
Opinions of Composers of Electronic Dance Music in Turkey
Caner ÖZBEK, Ümit Kubilay CAN 165-186

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

KONSERVATORYUM dergimizin Güz 2020 sayısı ile bir kez daha sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesinde, Ekin Çoraklı Kahraman müziğin spiritüel rolünü inceliyor. "Müziğin Ruhani Niteliklerine Yönelik Üç Bakış Açısı" başlıklı bu çalışmada felsefe, sinema ve Tibet Budizmi alanlarında uzmanlaşmış üç kişi (Arthur Schopenhauer, Andrei Tarkovski ve Sogyal Rinpoche) çerçevesinde insanların müzik yoluyla spiritüel yanlarını keşfetmelerinin mümkün olup olamayacağı tartışılıyor.

İkinci makalemiz, Füsun Naz Altınel imzalı "D. Shostakovich Viyola Sonatı Op.147 Üzerine Teknik Açısından Bir İnceleme". Viyola partisi üzerinde F. Druzhinin'in düzeltmelerinin de incelendiği Altınel'in bu çalışmasının Shostakovich'in Op.147 Viyola Sonatını çalışmak isteyen yorumculara yararlı bir kaynak olacağını umuyoruz.

Bu sayımızın üçüncü makalesi ise Barış Lütfü Büyükyıldırım'a ait "Makrokosmos I: George Crumb'ın Eserinde Gelişmiş Piyano Teknikleri" başlıklı çalışma. Makalede Crumb'ın Makrokosmos I eserinde kullanılan gelişmiş piyano tekniklerine odaklanılmakta, bu tekniğin uygulanmasıyla ilgili bestecinin yorumları aktarılırak icra esnasında dikkat edilmesi gereken noktalara ışık tutulmaktadır.

Dördüncü makalemiz, Refikcan Taşar ve Ferhat Çaylı'ya ait "Sonat Teorisi Üzerinden Bir Aşk Mektubunun Analizi: R. Schumann, Piyano Sonatı, No.1, Op.11/I" adlı çalışma. Makale, James Hepokoski ve Warren Darcy tarafından ortaya koyulan ve literatüre "sonat teorisi" adıyla geçen form yaklaşımı aracılığıyla söz konusu eserin form yapısına dair yeni bir çözümleme önerisi sunuyor.

Bu sayımızın beşinci ve son makalesi olan Caner Özbek ve Ümit Kubilay Can'ın birlikte kaleme aldıkları "Türkiye'deki Elektronik Müzik Bestecilerinin Elektronik Dans Müziğine İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi" başlıklı araştırma ise elektronik dans müziği alanında çalışmalar yapan elektronik müzik bestecilerinin görüşleri doğrultusunda Türkiye'de üretilen elektronik dans müziğinin güncel durumunu inceliyor.

Son olarak, dergimizin bu sayısının da hayata geçmesini sağlayan başta yayın kurulu üyelerimiz olmak üzere, tüm yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkürlerimizi sunarız. Covid-19 küresel salgınının etkisi altında kaldığımız bu sıkıntılı günlerde dergimizin siz değerli okurlarımıza bir nefes olmasını ümit ederiz.

Saygılarımızla,

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear readers,

We are happy to meet you once again with the fall 2020 issue of our CONSERVATORIUM Journal.

In the first article of this issue, Ekin oraklı Kahraman examines the spiritual role of music. Entitled "Three Perspectives on the Spiritual Qualities of Music", this study discusses whether it is possible for people to discover their spiritual side through music within the framework of three people (Arthur Schopenhauer, Andrei Tarkovski and Sogyal Rinpoche) specializing in philosophy, cinema and Tibetan Buddhism.

Our second article is written by Füsün Naz Altinel "An Examination on D. Shostakovich's Viola Sonata Op. 147 From A Technical Perspective". We hope that this work of Altinel, in which F. Druzhinin's corrections are also examined on the viola parts, will be an useful resource for performers who want to study Shostakovich's Op. 147 Viola Sonata.

The third article of this issue is entitled "Makrokosmos I: Advanced Piano Techniques in The Work of George Crumb" by Barış Lütfü Büyükyıldırım. The article focuses on the advanced piano techniques used in Crumb's Macrocosmos I, and the composer's comments on the application of this technique are conveyed and the points that need to be considered during the performance are highlighted.

Our fourth article, Refikcan Taşar and Ferhat aylı's "Analysis of A Love Letter Through Sonata Theory: R. Schumann, Piano Sonata, No.1, Op.11 / I". The article offers a new analysis proposal on the form structure of the work in question through the form approach presented by James Hepokoski and Warren Darcy and referred to the literature as "Sonata theory".

The research entitled "Opinions of Composers of Electronic Dance Music in Turkey", co-authored by Caner Özbek and Umit Kublay Can, the fifth and final article of this issue, examines the current situation of electronic dance music produced in Turkey in line with the opinions of electronic music composers working in the field of electronic dance music.

Finally, we would like to express our gratitude to all our authors and referees, including our editorial board members, to make this issue of Conservatorium come to life. We hope that our journal will be a breath of fresh air to you, our valuable readers, in these troubled days under the influence of Covid-19 global pandemic.

Kind Regards,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Three Perspectives on the Spiritual Qualities of Music*

Müziğin Ruhani Niteliklerine Yönelik Üç Bakış Açısı

Ekin ÇORAKLI KAHRAMAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2020-0010

* This paper was presented in part at the 26th European Association for Music in Schools (EAS) Conference.

¹Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal University, Department of Music Education, Bolu, Turkey

ORCID: E.Ç.K. 0000-0001-8372-2751

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Ekin Çoraklı Kahraman,
Bolu Abant İzzet Baysal University,
Department of Music Education, Bolu, Turkey
E-mail/E-posta: ekinchorakli@gmail.com

Submitted/Başvuru: 24.08.2020

Revision Requested/İlk Revizyon: 05.11.2020

Last Revision Requested/Son Revizyon:
19.11.2020

Accepted/Kabul: 19.11.2020

Citation/Atf: Coraklı Kahraman, E. (2020). Three Perspectives on the Spiritual Qualities of Music. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(2), 79-88.
<https://doi.org/10.26650/CONS2020-0010>

ABSTRACT

Without containing any verbal or visual concepts, pure music has a deep and immediate power to penetrate into the mind and body. Is it also possible that it provides humans with an awareness of the depths of their nature and of the universe? Can it activate the feeling to be completely free and infinite? In sum, can we attribute to music the power of giving humans spiritual qualities; or to use a better expression, is it possible for humans to discover their spiritual side via musical experience? If the answer is positive, how can it accomplish this mission? In this paper, music's quality as a means for acquiring spiritual qualities will be discussed. The ideas of Arthur Schopenhauer, Andrei Tarkovsky, and Sogyal Rinpoche will guide the discussion. These three people are from different branches; respectively philosophy, cinema and Tibetan Buddhism; which is thought to provide a discussion on the new perspectives about the spiritual qualities of music. Finally, the music type discussed in the paper is pure music, which addresses the music without words, a subject or a visual representation. In order to constitute a base for the discussion, the books of the three scholars were compiled and their thoughts about music were analysed with the document analysis method, which is used in qualitative research. The films of Tarkovsky were additionally analysed with the same method due to his being a visual artist.
Keywords: Spirituality, Spirituality in music, Music aesthetics

ÖZ

Saf müzik, herhangi bir sözel veya görsel içeriğe sahip olmadan, zihin ve bedene derin ve anında nüfuz edebilecek bir güce sahiptir. Bu sanat, ayrıca, insanlara kendilerinin ve evrenin doğasının derinliklerine dair bir farkındalık sağlayabilir mi? Ya da bütünüyle özgür ve sonsuz olma duygusunu harekete geçirebilir mi? Özetle, müziğe insanlara ruhani nitelikler verme gücünü ithaf edebilir miyiz; ya da daha doğru bir ifade ile, insanların müzik yoluyla ruhani yanlarını keşfetmelerini mümkün olabilir mi? Bu çalışmada, müziğin ruhani yanı ve ruhani özellikler kazandırmadaki rolü tartışılacaktır. Arthur Schopenhauer, Andrei Tarkovski ve Sogyal Rinpoche bu tartışmaya yön vereceklerdir. Sırasıyla felsefe, sinema ve Tibet Budizmi alanlarında uzmanlaşmış bu üç kişinin müziğin ruhani yanına ilişkin yeni perspektifler sunacakları düşünülmektedir. Son olarak, çalışmada tartışılan müzik; söz, konu veya görsel temsil içermeyen saf müzik ile sınırlıdır. Tartışmaya bir temel oluşturmak için üç düşünürün kitapları derlenmiş ve müziğe ilişkin görüşleri nitel araştırmalarda kullanılan doküman analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Görsel bir sanatçı olması nedeniyle, Tarkovsky'nin filmleri de aynı yöntem ile analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ruhanilik, Müzikte ruhanilik, Müzik estetiği

Introduction

In the Cambridge Dictionary of Philosophy, the spirit is defined as the synonym for the word ‘soul’, which is “an entity supposed to be present in living things”, in accordance with its Greek and Latin origins, namely *the psyche*¹ and *the anima*². This entity, beginning from ancient times, has been accepted as “an immaterial component of an organism” (Audi, 1999, p.866). When it comes to the word ‘spiritual’, it can be concluded that it means anything which belongs to the spirit, which is the inner and bodiless form of the living things. In our century, as Guillory states, the word spiritual refers to the quality of coming from one’s inner self, knowing the inner self and creating inner peace in one’s self (Guillory, 2000, p.217).

With its abstract and touching nature, pure music seems to be the most suitable art to be defined as spiritual. Its non-representative and unworldly nature is not only stated in philosophy books but also in some novels or films. In the famous Oscar Wilde novel ‘The Picture of Dorian Gray’, the character Lord Henry points out that “it is such a blessing for music to be an art which is not imitative” (Wilde, 1890, p.191). The same perspective exists in the novel *In Search of Lost Times* by Marcel Proust, which stresses pure music’s not containing any logical sequences whose deformation causes insanity (Proust, 1992, p.300). In the film ‘Tous les Matins du Monde’ the genius master of viola, de gamba also makes a brief statement about music, in which he says that music cannot be explained with words as it does not belong to the human world.

Pure music is indeed an art, which doesn’t aim at representing any verbal or visual qualities. Its existence is even difficult to describe. Peter Kivy, for instance, emphasizes the ambiguity about its physical being, as it is hard to describe where music is neither by the musical scores which can only provide the sound for the mind of people with musical knowledge nor by the performances which are various and countless (Kivy, 2003, p.203-205). Some of the philosophers of music also insist that music cannot possess a clear and fixed physical existence as it can either be found in the mind, in the potential of new performances or in the world of ideas (Popper and Eccles, 1983; Davies, 1991; Kramer, 2007). Then, due to its abstract and ethereal character, we can claim that there may be an acceptable explanation about the effect of music, which can be described via spiritual terms.

1 Psyche (written as Ψυχή with original Greek letters) means soul and spirit in Greek as well as corresponding to some words such as breath, life, reason and understanding (J. B. Lippincott & Co, 1855).

2 Anima means soul in Latin as well as corresponding to the words breath, life and ghost (Ørberg, p.1998).

Three scholars from the past and today also focused on the mysterious connection between life, humans and music so that the claim above can be grounded firmly and fluent with their contribution. Through this paper, Arthur Schopenhauer will make this contribution with his philosophical view about life and music, while Tarkovsky will provide support with his artistic-spiritual perspective. Finally, Rinpoche will bring in a new spiritual perspective on the topic with his profound knowledge of Tibetan Buddhism. The reason why these scholars are selected to guide the article is that all of them give a special value to music in regard to its spiritual character. Moreover, they are thought to contribute the topic in an original way with their ideas due to their different professions. Their ideas were analysed with the document analysis method, which is an analytical method in qualitative research and “a systematic procedure for reviewing or evaluating documents” (Bowen, p.27).

Schopenhauer as a philosopher, who focused on the metaphysical side of life, is the first scholar to offer ideas about the topic.

Arthur Schopenhauer: A Metaphysical/Philosophical View about Life and Music

Nearly 200 years ago, Arthur Schopenhauer, in his book ‘The World as Will and Representation’, presented the idea that the reality of all the universe can only be explained with the metaphysical concept ‘will’. The will, for Schopenhauer, is “the innermost essence, the kernel, of every particular thing and also of the whole” (Schopenhauer, 1969, p.110). However, this essence of the world is not an idealistic one; on the contrary, it is impulsive, imperfect and unrestful. Hence, Schopenhauer defines it as “a blind, irresistible urge which doesn’t contain any knowledge” (p.275).

Although the will is an abstract notion, Schopenhauer thinks that we can see kinds of its objectification in the world and in ourselves. For instance, we can observe its appearance in the events of nature and in the actions of humans (Schopenhauer, 1969, p.110). Especially, as humans, we can find the affirmation of will in the endless willing which doesn’t contain any knowledge while strongly influencing our lives (p.326). Another way of finding the objectification of will is experiencing the fine art of notes, namely music.

Schopenhauer considers music as the only fine art which has a strong influence on human’s innermost nature with its universal language. The reason for this impact is it is the

copy of the will itself; in other words, it is the essence instead of being only a shadow (Schopenhauer, 1969, p. 256-257). How can music accomplish this task? Schopenhauer explains this with some analogies he draws between the music, the structure of the world and the life of human beings. According to Schopenhauer, the four voices of music, which are respectively bass, tenor, alto and soprano (melody), refers to the degrees of the structure of the world, which are respectively inorganic nature, plants, animals and humans. The bass tones of harmony symbolize the lowest grades of the will's objectification, where everything originates and develops while higher voices represent respectively the plant and animal worlds, and finally, the soprano as the principal voice singing the melody expresses the highest grade of the will's objectification, namely the "intellectual life and endeavour of man". In other words, the melody relates the hidden history of the intellectually enlightened will with depicting all the agitations, struggles and actions of it (p.258-259). Therefore, in the journey of melody starting from the deviation of the keynote in the harmonious changes and dissolutions while it proceeds, and in the final return of it to the keynote; we can experience the suffering of the will from the desire for satisfaction (p.260). This brings us to the famous final quote of Schopenhauer which says: "Music is an unconscious exercise in metaphysics in which the mind does not know it is philosophizing" (p.264). Hence, humans who experience music listening, realize an unconscious trip into themselves, into the world they are living and into the universe. This experience makes them reach to the inner nature of everything, increase and deepen their spiritual level and therefore change their point of view about the world for a while.

Schopenhauer also tries to find the mission of the composer. He depicts the composer as a genius who shows the hidden reality by creating the melody with the help of inspiration (Schopenhauer, 1969, p.260). In other words, he attributes the creator of music the ability to possess the knowledge of the deep truth about the world. However, in parallel with the metaphysical and abstract nature of the will itself, this wisdom does not come from his faculty of reason, therefore it does not include consciousness (p.263).

In a nutshell, Schopenhauer finds the spirituality of music in its power to make human beings feel the inner metaphysical truth of their nature and the universe. Hence, music is a way of experiencing the secret truth of existence which brings the person the wisdom to deviate from the circle of willing and accept life as what it is. The composer, whom Schopenhauer defines as a genius, unconsciously possesses this secret knowledge and conveys it to the audience, who finally reach a more relieved level.

Andrei Tarkovsky: A Visual/Spiritual View About Life and Music

The Russian film director Andrei Tarkovsky was one of the most significant figures for 20th-century art house cinema for his unique spiritual point of view. His perspective about music is also worth scrutinizing and discussing. Primarily, we can find some clues for his perspective about music in his first film ‘The Steamroller and The Violin’ (Tarkovsky, 1961). In this film, music is regarded as something magical and sublime as seen in one of the scenes in which the bullies meet with the violin but cannot dare to give any harm to it because of the enchanted energy it gives.

His deeper views about music can be found in the film ‘Stalker’ (Tarkovsky, 1979). In one of the scenes, accompanied by the images of the sky and finished on the faces of the listeners; the spiritual protagonist explains his ideas about music as such:

“Are you awake? You were talking recently about the meaning... of our... life... unselfishness of art... Let’s take music... It’s really least of all connected; to say the truth, if it is connected at all, then in an idealess way, mechanically, with an empty sound... Without... without associations... Nonetheless the music miraculously penetrates into the very soul! What is resonating in us in answer to the harmonized noise? And turns it for us into the source of great delight... And unites us, and shakes us? What is its purpose? And, above all, for whom? You will say: for nothing, and... and for nobody, just so. Unselfish. Though it’s not so... perhaps... For everything, in the end, has its own meaning... Both the meaning and the cause...” (Tarkovsky, 1979).

In the excerpt, Tarkovsky seems to reflect his own ideas about music, which emphasizes that music connects humans with only pure sound, filling the soul profoundly and unselfishly. For him, like every phenomenon in the universe, the unique nature of music has a meaning and a cause.

The response to what the meaning and the cause is can be found in some of his writings and interviews. In his book ‘Sculpting in Time’, Tarkovsky also emphasizes music’s abstract and philosophical character (Tarkovsky, 1986, p.119), its autonomy (p.163), its lack of need for a mediating language due to its direct and emotionally perceived character (p.176) and it’s being free from any passions and ideologies (p.177). In an interview, he states that the reason for his quitting music education was music being the highest form of art as it is only perceived on an emotional level. Moreover, it offers sheer

abstraction, which means “music can utterly express the idea of creation” (Netzeband, 2006, p.39). In other words, music has the quality to reflect the divine action of the creator that explains the existence of the universe and humans.

Digging deeper into his ideas, his full perspective on music becomes more clear. Tarkovsky considers the beauty of music as having a non-logical and a non-mathematical ground, like the beauty of a landscape (Tarkovsky, 1986, p.9). In addition, ‘time’ is a problem in this art. Hence, the realization of music happens when it completely disappears (p. 63) and it can be played in various ways with different durations (p. 118). Furthermore, like a good film or a painting, good music does not reach the heart with a thought; instead, it is ambiguous and bilateral in a similar vein with life (p.165). And finally, Tarkovsky stresses that Western music is too self-explaining and ambitious compared to Far Eastern music, which does not need/make any effort to explain itself. The main reason for this is the dissolution of the self into God, time, nature etc. and discovery of the inner self of believers in this tradition (p.240).

As written above, Tarkovsky strongly believes in the autonomy and abstractness of music as well as it both having emotional and non-egotistical character. In addition to these qualities, music is so unselfish and lacks ambition that Tarkovsky attributes the spiritual essence of creation to it. This uniqueness and autonomy of music can also be regarded as one of the reasons why he prefers using only natural sounds in his films instead of using special film music.

Sogyal Rinpoche: A Pure Spiritual View About Life and Music

Sogyal Rinpoche, a teacher of Tibetan Buddhism, is the third person who will contribute to this paper with his ideas. In his famous book *Tibetan Book of Living and Dying*, he expresses his ideas about life and death with the Tibetan Buddhist perspective. In this book, he especially gives place to music as not only a means for realizing spiritual activities but also as a fundamental concept in some spiritual processes.

Rinpoche thinks that humans have difficulty in becoming aware of the real nature of their minds, which is actually fresh, peaceful and focused on the moment. An exalting piece of music can inspire this as an experience activating illumination, peace and bliss (Rinpoche, 2002, p.51). In the tuning of an instrument, we can even find the clues to create balance for the mind while meditating. Thus, in a dialogue, Rinpoche refers to a

memory of Buddha with a monk in which Buddha stresses that the best sound of the musical instrument ‘vina’ emerges when the strings are “neither too taut nor too slack” (p.76). In addition, at the moment of meditating, music can be used as a tool for opening the heart and mind (p.84).

It should be stated here that along with meditation, the belief of reincarnation is one of the most important parts of Tibetan Buddhism. Rinpoche proves the existence of reincarnation with the example of Mozart who composed minuets when he was only five and published sonatas at the age of eight. According to him, Mozart’s amazing talent can be attributed to his development in other lives (Rinpoche, 2002, p.92-93).

It is very important in Tibetan thinking to accept death as what it is and not to be afraid of it. Hence, Rinpoche recommends practicing for death, both for the person in the death process and for the ones who are with a person in his death process. Again, in the dying environment, he recommends playing a tape of an exalting piece of music. While the music is being played, he recommends falling asleep to it, waking up to it, dozing to it, etc. and continuing to practice even in dreams (Rinpoche, 2002, p.244-245). Also, based upon the experiences of the people who were near death and later survived, an inner world of preternatural beauty and the feeling of oneness is accompanied by heavenly music (p.325). For instance, a woman stated that at that moment, the sounds were in a new order and harmony, which she called music (p.328).

As seen in the previous paragraphs, in Tibetan Buddhism, music has a significant place in not only meditation practices but also in different dimensions of life and after life. From this point, Rinpoche gets deeper and states that every creative endeavour of humans including music, other arts and scientific discoveries emerges from a mysterious ground of inspiration and is mediated into form by conveying and connecting energy. They, as a result, have an infinite meaning, significance and the power to guide us into a state of contemplation and joy while allowing us to experience the secret of our nature. This brings him to the idea that the creation process may be related with three divine processes of ‘bardos’, which are stages between death and reincarnation, and which also reveal the actual process of life. These stages are connected with levels of consciousness which are (1) “enfoldment leading to laying bare” (emptiness), (2) “spontaneous radiance” (radiance energy and light) and (3) “crystallization and manifestation” (endless manifestation) The third stage is also defined as the manifestation of enlightenment (in both death and life)

and Rinpoche thinks that nature of artistic genius derives its inspiration from this dimension. For instance, the masterpieces of Beethoven and Mozart are indicators that these people are channels of enlightened energy. (Rinpoche, 2002, p.346-355).

In sum, Rinpoche regards music as a means for making the meditation and exalting practices deeper and more meaningful. He also interprets music as a creative endeavour spreading and transmitting energy, which makes us contemplate the secret of our nature. In some levels of both life and bardos, the nature of artistic creation receives its inspiration and conveys human beings enlightened energy.

Conclusion and Discussion

From the beginning of humanity, there was a need to believe that there is more than what can be viewed or perceived concretely. That's why spiritualism was always part of humans, either with religious beliefs or with the meditative thought and practices to reach the inner self. Pure music, with its abstract and mysterious nature, is thought to be the most convenient art to have a spiritual character.

In this article, three thinkers from different branches were selected to help the discussion about why music can be spiritual. All of them emphasized the transcendental nature of music, however there were subtle differences in their ideas. Along with music's deep and abstract nature, Schopenhauer stressed its philosophizing character due to its utter similarity with the hidden truth. Tarkovsky, with his artistic view, stated especially music's unselfishness and its potential to convey emotions. Rinpoche, as a spiritual teacher, focused on the role of music in spiritual practices and its connection with enlightened energy.

Where they found the spirituality of music is the key point of this paper. Schopenhauer attributed the spirituality of music to its potential to reflect the metaphysical essence of life and humans, namely will. Thus, a person listening to music experiences this fact and becomes aware of this hidden truth. What is will for Schopenhauer is creation for Tarkovsky, who gives music a unique value due to its representing the idea of creation. Finally, Rinpoche stated that musical creation has a relationship with the enlightenment process, therefore it has the ability to possess and reflect the enlightened energy. Although they attribute the spiritual qualities of music to different concepts, they unite in the idea that music reflects the secret essence of the universe and our beings. Due to his lack of belief in religion, Schopenhauer draws the relationship with will; while as a reli-

gious Orthodox Christian, Tarkovsky connects music with the idea of creation. And finally, as a teacher of Tibetan Buddhism, Rinpoche ascribes the spirituality of music to its presenting the moment of enlightenment in both life and after-life.

Despite the unique parts of their ideas, the views of these three scholars reveal that no matter what their spiritual belief is, a person listening to music runs into the feeling of the inner truth about the universe and himself by unconsciously experiencing what is beyond the visible world. This unique point of music is where we can find a universal kind of spirituality and where we can strengthen the idea that all of us are united intrinsically. Music's spirituality is therefore also a proof for the universality of itself, the profound attachment of humans and the hope that one day all of us will realize this beautiful truth.

The nature of philosophical inspection includes presenting and producing ideas and questions, without an ambition to reach a definite truth. Hence, it is recommended that beyond adding more philosophical inquiries about this topic, there is a need to widen the field of investigation and to do new research in areas such as psychology, sociology and education. Thus, the response to what will end the insensitivity of human life is perhaps hidden in finding the mysteries of spirituality and music.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

References/Kaynakça

- Audi, R. (1999). Soul. In *the Cambridge dictionary of philosophy*, Second Edition. UK: Cambridge University Press.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40. DOI 10.3316/QRJ0902027 Erişim adresi: <https://www.researchgate.net/publication/240807798>
- Corneau, A. (Director). (1991). *Tous les matins du monde* [All the mornings of life] [Film]. BAC Films.
- Davies, S. (1991). The ontology of musical works and the authenticity of their performances. *Noûs*, 25(1), 21-41. DOI: 10.2307/2216091. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/2216091>
- Guillory, W. (2000). *The living organization: Spirituality in the workplace*. USA: Innovations International, Inc., Publishing Division.
- J. B. Lippincott & Co. (1855). Psyche (Ψυχή). In A Greek and English dictionary. Retrieved 10 November 2020, from <https://archive.org/stream/greekenglishdi1855>

- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2007). *Why Classical Music Still Matters*. USA: University of California Press.
- Netzeband, G. (2006). I love Dovzhenko. In John Gianvito (Ed.), *Andrei Tarkovsky interviews* (pp. 37-43). USA: University Press of Mississippi.
- Ørberg, H. H. (1998). *Latin-English vocabulary II*. USA: Focus Publishing/R. Pullins Company.
- Popper, Karl R. & Eccles, John C. (1983). *The self and its brain*. Boston: Routledge.
- Proust, Marcel. (1992). *In Search of Lost Time*, V:1, (C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, trans). New York: The Modern Library.
- Rinpoche, S. (2002). *The tibetan book of living and dying*. USA: Perfectbound/HarperCollins Publishers, Inc.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation*, V:1, (F. J. Payne, Trans.). New York: Dover Publications, Inc. (Original work published 1844).
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in time*, (Kitty Hunter-Blair, Trans.). USA: Texas University Press.
- Tarkovsky, A. (Director). (1961). *Katok i skripka* [The steamroller and the violin] [Film]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Director). (1979). *Stalker* [Stalker] [Film]. Mosfilm.
- Wilde, O. (1890). *The picture of Dorian Gray* [e-book]. Retrieved from <https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-picture-of-dorian-gray.pdf>.

An Examination on D. Shostakovich's Viola Sonata Op.147 from a Technical Perspective

D. Shostakovich Viyola Sonati Op.147 Üzerine Teknik Açidan Bir İnceleme

Füsün Naz ALTINEL¹ 



DOI: 10.26650/CONS2020-0011

¹Dr., Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası-
Viyola Sanatçısı, İzmir, Türkiye

ORCID: F.N.A. 0000-0002-1506-8994

Corresponding author/Sorumlu yazar:
Füsün Naz Altinel,
Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası-Viyola
Sanatçısı, İzmir, Türkiye
E-mail/E-posta: nazaltinel@gmail.com

Submitted/Başvuru: 02.09.2020
Revision Requested/İlk Revizyon: 05.11.2020
Last Revision Requested/Son Revizyon:
22.11.2020
Accepted/Kabul: 23.11.2020

Citation/Atf: Altinel, F.N. (2020). An
Examination on D. Shostakovich's Viola Sonata
Op.147 "Personal Freedom in the Light of
Death. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(2),
89-104.
<https://doi.org/10.26650/CONS2020-0011>

ABSTRACT

The purpose of this article is to provide a resource to those who wish to gain a deeper understanding on the technical aspects of Shostakovich's Viola Sonata Op. 147 based on F. Druzhinin's edited viola part. This study consists of two methods; books are used as research material to provide an overview on composers life and music, extracts from F. Druzhinin's viola part and recordings are examined to provide technical suggestions to performers. Preparing this article, books and F. Druzhinin's viola part are obtained from the library of Royal Northern College of Music. For the recording of Fyodor Druzhinin, youtube is used as online resource. The headlines inside the study are as follows; an overview of Shostakovich's life and viola sonata, other composers and artists that have influenced Shostakovich's music (Ludwig Van Beethoven and Nicolai Gogol) and performance suggestions given based on F. Druzhinin's viola part and recording. For the music examples in this article Moscow: Publishers Musika, 1984, Collected Works in forty-two volumes: (Vol.38, viola part edited by F. Druzhinin) is used.

Keywords: Shostakovich, Viola, Sonata

Öz

Bu makalenin amacı Shostakovich'in Op. 147 viyola Sonatını çalışmak isteyen yorumculara F.Druzhinin'in düzeltmelerini içeren viyola partisi üzerinde yapılan teknik çalışmalar ile yararlı bir kaynak oluşturmaktır. Bu çalışma iki method kullanılmaktadır; bestecinin hayatı ve müziği üzerine genel bir bakış oluşturmak üzere kitaplar incelenerek literatür taraması yapılmış, F.Druzhinin'in düzeltmelerini içeren viyola partisi ve eserin kaydı incelenerek yorumculara teknik öneriler sunulmuştur. Çalışmanın yazım sürecinde kullanılmış olan kitaplar ve F.Druzhinin'in düzeltmelerini içeren viyola partisi Royal Northern College of Music kütüphanesinden alınmıştır. Fyodor Druzhinin'e ait olan kayıt için ise çevrimiçi kaynaklardan youtube'dan faydalanılmıştır. Çalışmanın ara başlıkları şu şekildedir; Shostakovich'in hayatı ve viyola sonatı üzerine genel bir bakış, bestecinin müzikal dilini etkilemiş olan diğer besteci ve sanatçılar (Ludwig Van Beethoven ve Nicolai Gogol) ve F. Druzhinin'in düzeltmelerini içeren viyola partisi üzerinde performansa yönelik öneriler. Bu makaledeki müzik örnekleri Moscow: Publishers Musika, 1984, Collected Works in forty-two volumes: (Vol.38, viola part edited by F. Druzhinin) esas alınarak oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Shostakovich, Viyola, Sonat

Introduction

Methodology

In this article two types of methods are used. First books about composers' life and articles about the viola sonata are used to provide background information then, analysis of the extracts from the viola part edited by F. Druzhinin is used as the main material to provide performance suggestions. Other musical examples such as extracts taken from D. Shostakovich's opera *The Gamblers* Op. 63 where the woodwind and brass solos are used in the second movement of the viola sonata, L.V. Beethoven's *Moonlight Sonata* Op.27 and clarinet solo from Strauss' *Quixote* Op.35, which are used in the third movement of the viola sonata, are given to show the performer where the quotations originally come from as extra information. Knowing the background information of the composers' life and the sonata performer can develop a deeper understanding of how to interpret the music. On the other hand, observing bowings and fingerings on F. Druzhinin's edited viola part gives performers a clearer idea on how to interpret the sonata and which string techniques can be used.

An Overview of Shostakovich's Life and Viola Sonata

Shostakovich spent all his life under the regime of the Soviet Union, which dissolved in 1991, sixteen years after his death. But while his final piece may have allowed him some form of personal freedom, his memory was still manipulated by the regime so that he could appear as the poster child for Soviet music. The official obituary, provided in *Pravda*, said that as; "A faithful son of the Communist Party, an eminent social and government figure, citizen-artist D.D.S. devoted his entire life to the development of Soviet music, reaffirming the ideals of socialist humanism and internationalism [...]" (Roseberry, 1982, p.175).

This shows the strict control of the media within the state, which were always presented the government's view and ideals, effectively censoring the information available to the public. Openly expressing feelings or attitudes against the Soviet Union, however, inevitably led to strong repercussions, forcing citizens to comply with the regulations in order to stay alive within the system. Hence the music was controlled by the ideals of the regime rather than by the musical value of pieces, and criticism by renown artists such as Mstislav Rostropovich remained unheard due to the censorship of the media (Roseberry, 1982, p.167).

Particularly due to his official position and dependency on the state, Shostakovich was therefore forced to work in a detached professional persona rather than being able to express his actual feelings. This left him in a struggle between composing for the regime and criticising the actual conditions in his society. This dilemma can best be observed in the difference between his pieces composed in celebration of anniversaries related to Soviet Union such as *October Op. 131*, *Loyalty Op. 136* and *March of the Soviet Militia Op. 139* and the pieces showing his attitude towards the system such as his Eighth Quartet dedicated ‘to the victims of fascism and war’ and his Fifth Symphony subtitled ‘Creative reply of a Soviet Artist to Just Criticism’ (Maurice, 2000, p.13).

When looking at Shostakovich’s works, one can be surprised by the number of dedications he has made to individuals. This emphasis on valuing the individual could also be seen as an attitude against the Soviet Union’s ideal of promoting collective memory. It is also a self-evident fact that Shostakovich was likewise concerned about being remembered as an individual himself. Therefore he chose to write his own requiem in the form of an intimate, purely instrumental chamber work (Wilson, E., 2012, p.80).

The viola sonata was Shostakovich’s final work and was completed in his last days when he was suffering from poor health in hospital. Despite this reality, his creative energy stayed undiminished and his attitude towards death shifted away from the pessimism and focussed on his remaining music being optimistic (Roseberry, 1982, p.174). It can be seen in his letter to Fyodor Druzhinin to whom the viola sonata is dedicated; “[...] The last movement is in memory of Beethoven [...]. But don’t let that inhibit you. The music is bright, bright and clear” (Fay, 2000, p.286).

The viola sonata was originally intended for cello and to be dedicated to the internationally acclaimed Soviet cellist Rostropovich. But due to the political circumstances that hindered open communication between the composer and the cellist, the piece was changed to fit the viola instead. The choice of the instrument is rather a typical one, though, as it mirrors the choices of other composers such as Mozart, Bartók and Bruch (Maurice, 2000, p.13). Additionally as an instrument the viola has the tendency to represent the melancholic character and is frequently used to bring out a dark and hopeless sound. These characteristics of the instrument explain the choice of the viola for this piece that includes all these elements of satire, melancholy and deep darkness.

Moreover, in the viola sonata the composer reflects upon his life, looking back from a distance by using self-quotations and also a quotation taken from Richard Strauss' Don Quixote, which represents the moment of the soul leaving the hero's body and was originally written for clarinet, is particularly interesting (Sokolov, I., 2012, p. 83-94).

There have been many interpretations, since the sonata was written, by internationally acclaimed soloists such as Kim Kashkashian, Nobuko Imai, Thomas Riebl and Lawrence Power. However as the piece was dedicated to Fyodor Druzhinin, I chose to focus on his edited version of the score, especially when taking into account the great soloists of the Soviet Union and their authority in string playing.

The Composers and Artists That Have Influenced Shostakovich's Music

Ludwig Van Beethoven

According to Schwarz, Beethoven was a favourite in the Soviet regime, as he was in tune with the social aspirations of his age, which was expected from Shostakovich too, with him being seen as the Soviet version of Beethoven (Roseberry, 1982, p. 62-63). Therefore this similarity shows itself in Shostakovich's middle period symphonies which can be compared with "Beethoven's ideals of revolutionary humanism and broad humanity" (Roseberry, 1982, p.15).

Even in his final viola sonata in third movement, Shostakovich pays tribute to Beethoven as a person, quoting his one of the most popular pieces, the "Quasi una fantasia" subtitled *Moonlight Sonata Op.27*. This shows a similarity between the two composers, who both had two distinctive inspirations: the heroic revolutionary idea and more personal emotional idea.

Nicolai Gogol

Another influence that had a special impact on the viola sonata was the Russian writer Gogol, who like Dostoyevski was a representative of the existentialist literature. Gogol made a fascinating observation in foreseeing the issues of the Soviet Union in a satirical and grotesque style in his short story *The Nose* (Roseberry, 1982, p.174).

Shostakovich had started to compose an opera based on Gogol's play *The Gamblers*, in which he based the libretto on the writer's own words in unchanged form. The composer never finished the opera, though, as its content was neither patriotic nor heroic, but rath-

er an unrealistic satirical comparison of the political situation to a card game and he expected it to not be performed (Volkov, 1979, p. 172). More than thirty years after this attempt, Shostakovich finally had the opportunity to use part of this opera score for the second movement of the viola sonata, now finally free of the expectations and limitations of his earlier career.

Performance Suggestions Given Based On F. Druzhinin's Viola Part And Recording

First Movement – Moderato

Each movement of the viola sonata reflects different ideas: the first movement relates back to the baroque compositional techniques, which the composer combines with the musical language of the 20th century (MacDonald, 2008, p. 142-143). Another striking feature is that the movement is mainly based on two opposite ideas: the chord-based, broken melody first presented by the viola, and the lyrical and linear twelve tone material first presented in the piano part RH.

The piece starts with a pizzicato in the solo viola, which shows a rising and falling pattern in phrases of two bars. This allows for an untypical melodic interpretation of the pizzicato passage, due to the chord-based broken melody.

When listening to the recording of F. Druzhinin it can be seen that he has chosen to be loyal to the tempo directive given by the composer which equals to crochet 104 (Druzhinin, 1975, s.0.00-0.09). In the opening section it can be seen that he has chosen to play the whole passage with vibrato (Figure 1, Druzhinin, 1975, s.0.21-0.28).



Figure 1. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147, 1st movement bars 1-4 (Shostakovich, 1975, p.2)

The composer's experience with vocal melodies and his interest in classical works for the voice have influenced his instrumental pieces, giving them fluency through the voice-like linear lines in the instruments, as here in the viola. This passage has two op-

tions for interpretation, the first, is as Druzhinin did, vibrato can start directly from the beginning of bar 10 and in the second, the passage can be interpreted with a pure sound using little vibrato combined with light and fluent bowing. Also, the two pizzicato notes (G and D) before bar number 10 could be interpreted with left hand pizzicato to prepare the right hand for *arco* (Figure 2).



Figure 2. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147, 1st movement bars 9-12 (Shostakovich, 1975, p.2)

Broad progression of intervals towards the crescendo to forte could be achieved by using increased bow pressure with a simultaneous decrease in bow speed to enhance this tension as Druzhinin did. Then the final diminuendo allows for a release after the climax of the passage (Figure 3).



Figure 3. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147, 1st movement bars 23-4 (Shostakovich, 1975, p.2)

It is marked in F. Druzhinin's score, in bar 38 that the two notes G and C can be played with left hand pizzicato to make the *arco* to *pizzicato* change smoothly (Figure 4).



Figure 4. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 37-39 (Shostakovich, 1975, p.2)

The bowing suggestion given by Druzhinin above is an interpretive one to make the crescendo more effectively. It can be seen that he has chosen to use the support of the up bow (Figure 5).



Figure 5. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 84-85 (Shostakovich, 1975, p.3)

Another bowing suggestion is the consecutive use of the down bows which enhances the resonance of the chords (Figure 6).



Figure 6. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 86-87 (Shostakovich, 1975, p.3)

Shostakovich creates a spine-chilling effect using the orchestral technique of tremolo marked piano in the viola part in combination with the unusually high pitch and the instruction to play sul-ponticello (Figure 7).



Figure 7. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 161-164 (Shostakovich, 1975, p.5)

The tremolo passage which requires lower dynamics are generally advised to play at the tip of the bow. It can be seen in Druzhinin's part that he has chosen to start the next passage with an up bow which makes the change easier (Figure 8).



Figure 8. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 169-172) (Shostakovich, 1975, p.5)

Fingering advice is given below by Druzhinin to play the passage below. In his viola part, it can be seen that he chose to stay in the same position rather than shifting up and down to avoid the possible intonation faults as well as to play the passage with less effort (Figure 9).



Figure 9. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 182-184 (Shostakovich, 1975, p.5)

In the cadenza, two opposite ideas, which were taken from the opening section of the sonata, can be seen. The first one is triplets marked staccato then the linear line which is marked as piano dolce. This requires the performer to emphasise the contrast between

these different ideas by interpreting the staccato parts as dryly as possible and off the string, while playing the dolce parts with a fluent bow in a resonating way. In Druzhinin's viola part it can be seen that he has chosen to play the staccato triplets starting with up bow and the dolce parts are played with down bow (Figure 10).

Figure 10. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
1st movement bars 222-237 (Shostakovich, 1975, p.6)

Second Movement– Allegretto and Shostakovich's Opera The Gamblers Op.63

The second movement, on the other hand, is based on Shostakovich's unfinished opera The Gamblers (Figure 11). This reduction of a full orchestration to two instruments brings about specific suggestions on the character of the passages: when faithful to the original orchestration Shostakovich, D. (1981) The Gamblers Op. 63 – Opera Scenes after N.V. Gogol [Score] Moscow: State Publishers, the viola is expected to imitate the sound of various wind instruments to achieve the specified intended timbre in each phrase.

ИГРОКИ

Д. ШОСТАКОВИЧ
[Op. 63]

Allegretto

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo, 2 Flauti, and Clarineti (B). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of three staves. The Piccolo staff has a first ending bracket over the first two measures. The Flauti and Clarineti staves have 'marc.' markings under the first two measures. There are also '(a2)' markings in the Flauti and Clarineti staves. The score ends with a double bar line.

Figure 11. Shostakovich, *The Gamblers* Op. 63, *Allegretto* bars 5-7 (Shostakovich, 1981)

The examples below explain how to interpret the specified passages with the suggested bowings given by Fyodor Druzhinin, the dedicatee of the work. To imitate the sharp articulation of upper wind instruments, the violist can use light and extra short repeated up bows when playing the staccato notes. In addition, to achieve the screaming effect of the quick crescendo at bar 6, the player should start the passage on an up bow with a very soft dynamic and increase the pressure gradually whilst increasing the pace of the bow till achieving forte (Figure 12).

The image shows a musical score for Viola and Piano. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 100. The score consists of two staves. The Viola staff has a first ending bracket over the first two measures. The Piano staff has 'p' markings under the first two measures. There are 'V' markings in the Viola staff. The score ends with a double bar line.

Figure 12. Shostakovich, *Sonata for Viola and Piano* Op. 147,
2nd movement bars 3-7 (Shostakovich, 1975, p.7)

When imitating the bright and bold sound of trumpets in the following passage (Figure 13), the violist can use the string technique *marcato* to achieve heavy and sustained bow strokes on the string when playing the accents (Figure 14).



Figure 13. Shostakovich, The Gamblers Op. 63, Allegretto bars 32-33 (Shostakovich, 1981)



Figure 14. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
2nd movement bars 30-31 (Shostakovich, 1975, p.7)

In the next passage the composer combines the bright sound of the oboe with the lyrical sound of the clarinets (Figure 15).



Figure 15. Shostakovich, The Gamblers Op. 63, Allegretto bars 51-53 (Shostakovich, 1981)

In Druzhinin's viola part it can be seen that, to play this linear melody he chose to stay in the same position to avoid up and down shifts which would interrupt the melody line (Figure 16).



Figure 16. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
2nd movement bars 49-55 (Shostakovich, 1975, p.7)

Another interpretive suggestion is to play the passage below the C string to achieve a more characteristic and powerful sound (Figure 17, Druzhinin, 1975, s.1.22-1.26).



Figure 17. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
2nd movement bars 75-77 (Shostakovich, 1975, p.8)

In the next passage Druzhinin uses *ricochet* to emphasize the rhythmical character (Figure 18, Druzhinin, 1975, s.5.27-5.32).



Figure 18. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
2nd movement bars 262-265 (Shostakovich, 1975, p.11-12)

Third Movement - Adagio

Finally, the third movement is informally subtitled “in the memory of the great composer” and presents the most substantial part of the sonata. Especially the compositional style in this movement is of particular interest, with it being fragmented largely due to the number of quotations ranging from Beethoven’s Moonlight Sonata (Figure 19) to self-quotations from many of Shostakovich’s own symphonies (Wilson, E., 2012: 83-94).



Figure 19. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147 (Score),
3rd movement bars 13-17 (Shostakovich, 1975, p.34)

The following solo passage shows a great example of evolution through a wide range of dynamics from piano to forte leading to the section of explosions with dynamics marked fortissimo supported with double stops and triple stops written in viola. In Druzhinin's viola part all the bowings and fingerings are precise and can be taken as a reference when interpreting the section. It can be seen that he chose to play the bass-line passage starting from 104 on the C string to keep the power and the tension (Figure 20).

Figure 20. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
3rd movement bars 93-108 (Shostakovich, 1975, p.14)

The following passage which has three and four note chords is advised to be played with up and down bows to resonate the open strings more (Figure 21).

Figure 21. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147
3rd movement bars 110-111(Shostakovich, 1975, p.15)

After the resolution section with Beethoven's Moonlight Sonata quotation, a chorale-like section starts. The viola part is marked *espressivo* and the sound is weakened by the use of a mute. Druzhinin supports this effect by playing double stops on the C and G strings using vibrato to achieve an intimate sound (Figure 22, Druzhinin, 1975, s.11.39-11.54).



Figure 22. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
3rd movement bars 160-163 (Shostakovich, 1975, p.16)

At the end of the chorale-like section after the viola's long holding of the open C string, a quotation from Strauss' Don Quixote (Figure 23) marked in pianissimo in A flat major unexpectedly interrupts. Druzhinin avoids position change in this passage as well as interpreting with *non vibrato* and fluent bow (Figure 24).



Figure 23. Strauss, Don Quixote Op. 35 eight bars after figure 82 clarinets (Strauss, 1999, p.8)



Figure 24. Shostakovich, Sonata for Viola and Piano Op. 147,
3rd movement bars 181-183 (Shostakovich, 1975, p.16)

Conclusion

In this study an overview of Dmitri Shostakovich's life and information about the viola sonata is given to provide background knowledge to the performers before practicing his works. The conditions in which the composer lived and how the sonata is written are given to enhance the performer's knowledge. Additionally, information about the themes in this sonata is given to inspire performers to investigate related works. Lastly, extracts from F. Druzhinin's viola part are examined to give performers useful suggestions about fingerings and bowings when studying/interpreting the piece. Books, articles, sheet music and F. Druzhinin's recordings are used as resources.

The study made is valuable for performers who wish to interpret this sonata which combines historical knowledge and performance suggestions. Especially the section titled "performance suggestions given based on F. Druzhinin's viola part and recording" is particularly useful for the performers as practice and performance advice.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

References/Kaynakça

- Druzhinin, F., (Viola) & Muntain, M. (Piano). (1975). Shostakovich: Sonata for Viola and Piano in C Major. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=oEDzT1rI7vU> (20.11.2020)
- Druzhinin, F., (Viola) & Muntain, M. (Piano). (1975). Shostakovich: Sonata for Viola and Piano in C Major. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=pavHqdlBGTQ> (20.11.2020)
- Druzhinin, F., (Viola) & Muntain, M. (Piano). (1975). Shostakovich: Sonata for Viola and Piano in C Major. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=TzFZkT741ik&t=24s> (20.11.2020)
- Fay, L.E.(2000). *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press.
- MacDonald, M.(2008). Shostakovich's string concertos and sonatas. Fanning D. & Fairclough P. (Eds.), Cambridge Companion to Shostakovich (139-143, 280-281) Cambridge University Press.
- Maurice, D.(2000). Shostakovich's Swansong. Journal of the American Viola Society, Vol. 16 No. 1, 13-20
- Roseberry, E.(1982). Shostakovich – his life and times. Kent: Midas Books.
- Schostakowitsch, D. (1975). Sonate für Viola und Klavier [Sonata for Viola and Piano], [Musical Score]. Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

- Shostakovich, D. (1981). *The Gamblers Op. 63 – Opera (Scenes after N.V.Gogol)*, [Musical Score], G. Rozhdestvensky (Ed.), Moscow: State Publishers.
- Shostakovich, D. (1984). *Sonata for Viola and Piano Op. 147* [Viola part edited by F. Druzhinin], *Collected works in forty-two volumes: Vol. 38*, Moscow: State Publishers.
- Solokov, I. (2012). *Moving Towards an Understanding of Shostakovich's Viola Sonata*. trans. Wilson, E.(2012), Ivashkin, A. & Kirkman A. (Eds.), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film (80-94)* Surrey: Ashgate.
- Strauss, R. (1898). *Don Quixote op. 35*, [Musical Score], Jos. Aibl Verlag, Munich Retrieved from <https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP52191-PMLP04977-StraussR-Op35.Clarinet.pdf>
- Volkov, S.(1979). *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, trans. Antonina W. Bouisi, First Edition, London: Hamish Hamilton Ltd. UK.

Makrokosmos I: George Crumb'ın Eserinde Gelişmiş Piyano Teknikleri

Makrokosmos I: Extended Piano Techniques in George Crumb's Work

Barış Lütfi BÜYÜKYILDIRIM¹ 



DOI: 10.26650/CONS2020-0012

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

ORCID: B.L.B. 0000-0003-4861-1356

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Barış Lütfi Büyükyıldırım,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: barisbyildirim@gmail.com

Başvuru/Submitted: 14.09.2020
İlk Revizyon/Revision Requested: 09.11.2020
Son Revizyon/Last Revision Requested:
27.11.2020
Kabul/Accepted: 27.11.2020
Online Yayın/Published Online: 07.12.2020

Atıf/Citation: Buyukyildirim, B.L. (2020). Makrokosmos I: George Crumb'ın eserinde gelişmiş piyano teknikleri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(2), 105-126.
<https://doi.org/10.26650/CONS2020-0012>

Öz

Bu makalede, George Crumb'ın Makrokosmos I eserinde kullanılan 'gelişmiş piyano teknikleri'ne odaklanılmakta, bu tekniğin uygulanmasıyla ilgili bestecinin yorumlarını aktararak icra esnasında dikkat edilmesi gereken noktalara ışık tutmak istenmektedir. Eserin ithaf edildiği piyanist ve icracıların yorumlarıyla birlikte, yazar tarafından eserin icrası yoluyla edinilen çeşitli edimler aktarılmaktadır. Bestecinin müziksel geçmişi; sıradışı tınılar, numeroloji, notasyon, simetrik ilişkiler üzerinden incelenirken, eserde karşımıza çıkacak olan *pizzicato*, telleri susturarak çalma, *glissandolar*, doğuşkanlar, ses tahtasında çıkan perküsyif efektler, zincir, yüksük, pena, ıslık ve vokal efektler gibi alışılmadık dışındaki çalış teknikleri, önerilen yöntem ve materyaller aktarılmıştır. Bu konuda David Burge'nin makale, kitap, söyleşilerinden faydalanılmıştır. Eserin performans notları öncelikli kaynak olmakla birlikte, Crumb hakkında yapılan çalışmalardan derlenen bilgiler ışığında, eserin icrası sırasında oluşabilecek teknik sorunlar aktarılmaktadır. Bu aktarımları, eserin çeşitli piyanolarda ve salonlarda icrası sayesinde edinilen özel deneyimlerle, hem nota hem de performans üzerine yapılan teknik analizler vasıtasıyla elde edilen sonuç ve öneriler oluşturmaktadır. Böylelikle eseri yorumlamak için gerekli olan gelişmiş piyano tekniklerinde icra sırasında karşılaşılabilecek performansa ilişkin sorunlara yönelik bir öngörü sunmak amaçlanmıştır. Eserin nitelikli icrası için; eserin nota ve performans notlarının beraber değerlendirilmesi, işaretlemeler, esere uygun piyano seçimi, obje ve materyal seçimlerinde önem gerektiren hususlara dikkat çekilmekte; dramatik efektlerin icrasında özen ve amplifikasyonun önemi vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Crumb, *Makrokosmos*, Gelişmiş Piyano Teknikleri

ABSTRACT

This article purposes to elucidate the advanced piano techniques used in Crumb's *Makrokosmos I* and to illuminate features to be considered while working the piece. The study is primarily grounded in articles by David Burge, to whom the piece was dedicated, and the author's personal notes and experience of performing this work. The composer's musical context is discussed in terms of numeric symbolism, notation, and symmetrical relationships. Extended piano techniques have been examined through unusual sounds such as pizzicato, muted strings, glissandos, overtones, percussion effects on the soundboard, chain, thimble, plectrum, whistle, and

vocal effects. Technical problems that may occur during the performance are also examined. Arguments are presented through subjective experiences attained from the performance of the work on various models of pianos and in diverse halls. The present study aims to offer insight into the performative problems of extended piano techniques. For the qualified performance of the work; it is recommended to work on the score and performance notes, appropriate piano selection, and the choice of suitable objects and materials for the skilled performance of this oeuvre. It also emphasizes the importance of the amplification of dramatic effects in the work's performance.

Keywords: Crumb, *Makrokosmos*, Extended Piano Techniques

EXTENDED ABSTRACT

The paper purposes to inform readers about the advanced piano techniques used in George Crumb's *Makrokosmos I*, one of the most significant piano repertoires of the twentieth century. It also attempts to illuminate features to be considered while working on the piece. Composers throughout history have created cycles of piano works; for example, Johan Sebastian Bach's *Das Wohltemperierte Klavier*, Frédéric Chopin's *Etudes & Preludes*, Franz Liszt's *Transcendental Etudes*, Dmitry Shostakovich's *Preludes & Fugues*, and Debussy's *Preludes*. Crumb's methods of writing a cycle comprise aspects such as prepared piano, plucking strings, laying a metal chain on strings, some vocal techniques, playing on keys, as well as amplification. These techniques were previously used by John Cage, Karl Heinz Stockhausen, and Henry Cowell. Advanced piano techniques involve using the inner and outer parts, strings, soundboard, steel features, and wood parts of the piano as instruments that supplement the sounds produced only by the keys. This technique incorporates the playing of various objects and materials, and even includes the use of human voices. Numerous works have been composed using this technique, which became quite widespread after the first half of the 20th century.

This study discusses the musical context of the composer in terms of numerology, notation, symmetrical relationships, and the composers who influenced him. It examines extended piano techniques through the analysis of personal performance notes and notations. Unusual sounds incorporated in the piece such as pizzicato, muted strings, glissandos, overtones, percussion effects on the soundboard, chain, thimble, plectrum, whistle, and vocal effects will be examined through the author's numerous performances of this work. Articles by David Burge, to whom the piece was dedicated, as well as books, interviews, and personal experiences, are referenced as sources for the present study. The study also examines potential technical problems that may occur during the performance of this oeuvre. The arguments of the study are posited through subjective

experience attained through the performance of this work on various brands and models of pianos and in halls with differing acoustic conditions. The suggestions tendered in the paper are obtained through the analysis of the score as well as the performance notes, and the conclusions are derived from the performance of the piece.

The two sections of George Crumb's *Makrokosmos* are divided into three parts each, which are themselves sectioned into four segments meant to be played without interruption. Crumb designed the last four parts of the three divisions of the two sections as symbols: for example, in Volume I, piece number 4, "Crucifixus" is presented as a cross; piece number 8, "The Magic Circle of Infinity" is noted as circle; and piece number 12, "Spiral Galaxy" is displayed as a spiral. In this manner, Crumb connected this musical venture to the star signs of the Zodiac.

Each of the twelve fantasy pieces is labeled with a Zodiac sign of the zodiac and with the initials of someone born under that sign: a friend, colleague, family member, or respected composer. In both volumes, the pianist must not only to play in and out of the piano, but also whistle, sing, shout, and whisper in varied and specified ways. Singing is always notated only in the bass clef because the pianist-dedicatees of each volume are men; women may transpose pitches up an octave. Whistling is notated at an exact pitch; the whistling requirements in both volumes are demanding and most performers need to devote extended practice time to develop the range, breath control, and precise intonations to deliver an accurate and effective performance. For a competent performance of the work, it is recommended that performers work simultaneously on the musical and performance notes, paying attention to markings, selecting an appropriate piano for the piece, and choosing suitable objects and materials. The amplification of dramatic effects in the performance is also emphasized. While Crumb uses traditional musical, compositional, and pianistic techniques in *Makrokosmos I*; however, he also contrasts the conventional aspects with advanced piano techniques used by numerous composers of the period including John Cage and Henry Cowell. Therefore, performers must aim to improve their skills in the extended piano techniques required to interpret the work and to deliver an apposite performance.

Giriş

Crumb *Makrokosmos I* eserinde geleneksel müziksel, bestecilik ve piyano tekniklerini kullanırken; aynı zamanda John Cage, Henry Cowell, Karl Heinz Stockhausen, Sofia Gubaidulina gibi dönemin pek çok bestecisinin kullandığı 'gelişmiş piyano teknikleri'ni de kullanmaktadır (Vaes, 2009). Bu teknikleri eserinde uygulamasının yansırı kaligrafik notasyonlarıyla alışıla gelmişin dışında bir çalma deneyimi sunarak icracılar tarafından sıklıkla tercih edilen bestecilerden biri olmuştur. Bununla beraber *Makrokosmos I*, gelişmiş piyano teknikleri ve farklı çalım stillerini gerektirdiği için çeşitli zorluk dereceleri olan bir eser olarak değerlendirilmektedir. Enstrümana ve piyano içindeki tellerin çalınmasına dair geliştirilen ve önerilen yöntemlerin öznel olarak deneyimlenmesi üzerinden icracılara çeşitli uygulama kolaylıkları ve oluşabilecek zorluklarla ilgili öngörüler sunmak amaçlanmaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalarda (Burge, 1976; Matthews, 1982); icranın niteliğinin artırılması üzerine bestecinin performans notları ve notaları beraber değerlendirilmekte, kullandığı notasyon tekniği analiz edilerek diziler arasında kurulan ilişkiler incelenmektedir. Bu doğrultuda uygulanan teknikler yazar tarafından çeşitli salon ve piyanolarda denenmiş ve bu deneyimler sonucunda edinilen bilgiler makale çerçevesinde aktarılmıştır¹. Crumb'ın müziksel karakterinde ve yazdığı eserlerde kullandığı gelişmiş piyano tekniklerinin uygulanmasının teknik çözümlenmesi, eserin icrası için yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda Crumb'ın müziksel niteliğine dair bir içgörü edinmek ve bestecinin müziksel geçmişine, etkilendiği eserlere, sembol ve kavramlara, şiirlere, kimi zaman kolajı andıran biçimde kullandığı diğer bestecilerin eserlerine dair bilgilere sahip olmak gerekmektedir. Onun böyle bir müziksel dokuya ulaşmasında çocukluk ve gençlik dönemlerindeki deneyimlerinin de etkisi olduğu düşünülmektedir². Müziksel gelişim sürecinde etkilendiği besteciler ve birbirinden farklı müziklerden esinlenerek oluşturduğu edimleri, müziksel karakteristik özelliklerine de yansımış; *University of Michigan*'daki çalışma-

1 Yazarın *Makrokosmos I* i seslendirdiği konserlerin kayıtlarına <https://www.barisbuyukyildirim.com/music> linkinden erişilebilir.

2 George Henry Crumb, 1929 yılında West Virginalı müziksel bir aileden gelmektedir. Eğitimli bir klarinetist olan babasının notalarını okuyarak ve çalışarak büyümüşür. Crumb'ın müzik ve edebiyata tutkuyla bağlanması, hayatın gizemlerine, insanoglunun doğayla olan ilişkisine karşı ömür boyu sürecek bir merak geliştirmesinde çocukluk tecrübeleri etkili olmuştur (Burge, 1990, s. 211). 9-10 yaşlarında besteler yapmaya başlayan Crumb, 14 yaşında piyano çalmaya başlamış, 1950'de *Mason College of Music*'te lisans eğitimini tamamladıktan sonra *University of Illinois Champaign-Urban*'da, Eugene Weigel ile yüksek lisans eğitimini almıştır. 1954-55 yılları arasında Berlin, Almanya'da Boris Blacher ile çalışmaları yapmış; 1959'da *University of Michigan*'da Ross Lee Finney ile doktora çalışmalarını tamamlamıştır.

ları sırasında çok sayıda eser analiz etme, müziksel fikirler ve mimikleri sınıflandırma şansı bulmuştur. Besteci, yaptığı çalışmalarla birlikte kendi stilini oluşturacak dilini inşa etmeye de bu dönemlerde başlamıştır. En çok etkilendiği besteci olan Debussy öncelikli olmak üzere; Mahler, Bartok ve Webern'in müziğinde, Rilke ve İspanyol şair Lorca'nın şiirlerinde referanslar bulan bestecinin müziği, birbirine tezat, farklı müzik tarzlarının karşılaşmasından oluşmaktadır (Crumb, 1974; Duffie, 1998).

Shuffett'e göre (1979), Crumb, Mahler'in zaman kullanımı, (neredeyse Ives'ın stilinde olduğu gibi) diğer müziklerden alıntıları ve kozmik jestlerinden çok etkilenmiştir. Aynı zamanda Debussy'nin piyano müziğindeki pedal kullanımı, tınısal arayışı, tam ton gamından gelen simetrik strüktürlerini kendi müziğinde denemiştir. Webern'in *Op. 9 Bagatelle* eserindeki yalın yazım stili, her küçük noktaya verilen önemin genel yapıyı oluşturmaya, Crumb'ı çok etkilemektedir. Yaylılardaki, *col legno, pizzicato, sul ponticello, sul tasto* ve doğuşkanlar gibi çeşitli efektlerin varyasyon zenginliğini kendi müziğinde kullanmak istemektedir (Shuffett, 1979, s. 549). Crumb, Bartok'un formundaki simetrik ilişkileri bir kemere benzetmekte (Pearsall, 2004) ve özellikle piyano eseri olan *Out of Doors*'daki 'Nocturnal Sounds' parçasında yakaladığı doğal gece atmosferini çok etkileyici bulmaktadır (Shuffett, 1979 s. 415). *Ars Nova*'yı andıran ve neredeyse eserleri bestelediği kadar zaman harcadığı belirtilen kaligrafik notasyonları, Schubert, Chopin, Bach, Lorca, Rilke gibi diğer bestecilerden alıntıları, sembolik-mistik tiyatral öğeleri işleyişi, gelişmiş piyano tekniklerini kullanımı (Crumb, 1974), klasik batı müziği dışındaki çeşitli türlere atıfları, doğa sesleri ve hatta elektronik seslerden esinlenen müziğiyle Crumb, dinleyici ve icracıların repertuarlarında mutlaka yer alması gereken bestecilerden biri olagelmıştır.

Piyano için 5 Parça (1962), *Night Music*, soprano, piyano (çelesta), ve iki perküsyonist için *Night Music I* (1963), piyano ve keman için 4 *Noktürn* (1964), *Madrigals* (1965), flüt, klarnet, keman ve piyano için *Eleven Echoes of Autumn* (1966) eserleriyle birlikte, Amerika'nın en çok tanınan bestecilerinden biri haline gelmiştir (Henahan, 1975). 1970'lerde neredeyse bir kült figürüne dönüşen Crumb, soprano, çocuk soprano ve 7 enstrüman için *Ancient Voices of Children* (1970), yaylı dördüslü için *Black Angels* (1970), flüt, viyolonsel ve piyano için bestelediği *Voice of the Whale* (1971) ile dinleyicilerin hayal gücünü daha önce görülmemiş bir şekilde ele geçirecek nitelikte eserler üretmiştir (Schonberg, akt. Hanahan, 1975).

Makrokosmos I

George Crumb, *Makrokosmos I ve II* ciltlerini, piyano için gelişmiş teknikleri ilk defa kullandığı 'Beş Piyano Parçası'ndan on sene sonra, 1972-73 arasında tamamlamıştır. *Makrokosmos I*, Amerikan modern müziğinin öncülerinden piyanist David Burge için yazılmıştır. Her cilt amplifiye edilmiş piyano için, 12 burç üzerine yazılmış olan 12 Fantazi-Parçasından (*Twelve fantasy pieces after the Zodiac for amplified piano*) oluşmaktadır (Crumb,1975). Crumb'dan önce de çeşitli besteciler 12 ve 24 parçadan oluşan setler yazmışlardır; Bach'ın *Das Wohltemperierte Klavier*, Chopin'in Etüt ve Prelüdlere, Liszt'in Transandantel Etütleri, Shostakovich'in Prelüd ve Fügleri, Debussy'nin Prelüdlere bunlara örneklerdir. Crumb'ın besteciliğinde uyguladığı 'canlı' hayalgücünü sergileyen bölüm isimlerinden bazıları şöyledir; 'Pastoral (Atlantis Krallığı'ndan, M.Ö. 10.000)', 'Hayalet-Noktürn: Stonehenge'in Kelt Rahipleri'. Bazı bölümler ise şekil 3, 4 ve 5'te görüldüğü üzere sembolik bir şekilde başlıklarıyla ilişkilendirilmiştir; 4 numaralı *Crucifixus* haç şeklinde notasyon edilirken, 8 numaralı *The Magic Circle of Infinity* (Sonsuzluğun Büyülü Çemberi) dairesel ve 12 numaralı *Spiral Galaxy*'nin spiral olarak notasyona alınmıştır. Bunların dışında her bölüm bir burç ve o burçtan olan bir besteci, meslektaş ya da aile üyesine ithaf edilmiştir. 12 parçalık set, 3 bölüme ayrılmakta ve ara vermeden çalınmaktadır (Crumb, 1974).

Birinci Bölüm

1. *Primeval Sounds (Genesis I) Cancer*
2. *Proteus Pisces*
3. *Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10.000 B.C.) Taurus*
4. *Crucifixus (SYMBOL) Capricorn*

İkinci Bölüm

5. *The Phantom Gondolier Scorpio*
6. *Night-Spell I Sagittarius*
7. *Music of Shadows (for Aeolian Harp) Libra*
8. *The Magic Circle of Infinity (Moto perpetuo) (SYMBOL) Leo*

Üçüncü Bölüm

9. *The Abyss of Time Virgo*
10. *Spring-Fire Aries*
11. *Dream Images (Love-Death Music) Gemini*
12. *Spiral Galaxy (SYMBOL) Aquarius*

Crumb, *Makrokosmos* I ve II’de piyano tuşları ve tellerin üzerinde çalma teknikleri dışında, daha önce Stockhausen ve Cage’in kullanmış olduğu, *pizzicato*, amplifiye edilmiş piyano, metal bir zinciri tellerin üzerine yerleştirme, yüksükle çalma, ısıklık ve çeşitli vokal efektleri gibi postmodern teknikler kullanır.

Notalar, üçlü ve dördü ses dizilerinden oluşan akorlar ve daha büyük yapılar oluştururlar. Bu yapılardan meydana gelen pentatonik, tam ton ve oktatonik gamlar, eserin genel yapısını oluşturmaktadır (Bass, 1991, s. 3). ‘*Primeval Sounds*’ tüm eseri birleştirici bir rol oynar. 3 sesli dizilerin akor oluşturması hakkında 4 numaralı parça örnek gösterilebilir. Şekil 1’de gösterilen A ve B kısmının sonundaki doğuşkanlar birleştiklerinde tam ton gamını oluştururlar. Ayrıca A bölümündeki 7 akor, B bölümüne geçildiğinde artık 4’lü-süne transpoze edilerek karşımıza çıkar. Eserin genelinde artık 4’lü ilişkileri çok büyük rol oynar. Crumb kendisi pek onaylamasa da ya da önemsemese de (Shuffett, 1979, s. 426), yazılı glissandoların mesafesi en kalın la’dan başlar ve re diyez 3 ile biter. Bu mesafe bazı piyanolarda çelik geçişin bittiği yere denk gelmektedir. Ayrıca mi ve fa aksı da *Makrokosmos*’ta 6. parçada kullanılmıştır. Piyano için gelişmiş teknikte eser yazan Cowell gibi, diğer modern bestecilerin de bu aksı kullandığı bilinmektedir.

Şekil 1. 4 numaralı 'Crucifixus' (Crumb, 1974, s. 10)

Şekil 2'de görüldüğü gibi Crumb'ın numeroloji ve asal sayılarla olan ilişkisi eser boyunca göze çarpmaktadır. Eserin ilk parçası kırmızı ile işaretlendiği şekilde 7 akorla başlanmaktadır ve bunu mavi ile işaretlediği gibi 7 saniye süren bir fermata takip etmektedir. Aynı zamanda, eserin 4. ve 9. parçasında da benzer şekilde tekrar görmemiz mümkündür. Yeşille işaretli tam ton serileri 5 tekrardan sonra mavi ile işaretlediği gibi 7 saniyelik bir tremolo ile devam etmektedir. 2 kere ve 5 kez tekrar eden tam ton gamı 13 saniyelik bir fermatayla sonlanmaktadır. Bu parçada olan 14 notanın tekrar edilmesinden oluşan repetisyonlar, eserin diğer parçalarında da karşımıza çıkmakta; aynı zamanda yedilemeler ve beşlemeler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Matthews, 1981, s. 47).

“Simetrik fikirler yapılandırıcı potansiyel barındırırlar. Doğru kullanıldıklarında müziği şekillendirmeye yardımcı olabilirler. Çoğu eserimde simetri bolca bulunur ve simetrik fikirlerin bütünlüğü sağlamayı kolaylaştırdığını düşünürüm. Kar tanelerinden kristal formlarına, organizmalardan tüm bileşenlerine, doğanın içinde var olan bu simetriyi müziğe taşımamın doğal bir yöntem olduğunu düşünüyorum”³(Crumb, G. Aktaran. Shuffett, 1979, s. 487).

3 İngilizce'den çeviriler makale yazarı tarafından yapılmıştır.

for my friend David Burge
MAKROKOSMOS
VOLUME I
Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac for Amplified Piano

Part One
1. Primeval Sounds (Genesis I) **Cancer** **7 Saniye**

7 Saniye
George Crumb

The image shows a page of a musical score for 'Primeval Sounds (Genesis I)' by George Crumb. The score is for amplified piano and includes several systems of music. Handwritten annotations in various colors (red, orange, purple, green, blue) highlight specific sections and techniques. These include circled notes, boxed passages, and numbered lists of repeated notes. Performance instructions such as 'chain on a bass string', 'gliss over strings', and 'touch strings lightly' are present. The score is titled 'Part One' and '1. Primeval Sounds (Genesis I) Cancer 7 Saniye'. The author's name 'George Crumb' is also visible. The score includes various musical notations like dynamics (ppp, mp, mf, f), articulation (acc, stacc), and performance directions (e.g., 'chain on a bass string', 'gliss over strings').

14 kere tekrarlanan notalar
7 taneler
14 kere tekrarlanan notalar
7 Saniye
14 kere tekrarlanan notalar
14 kere tekrarlanan notalar
13 Saniye
5 Saniye
14 kere tekrarlanan notalar
5 Saniye
5 Saniye
5 Saniye

Şekil 2. 1. Primeval Sounds (Genesis I) (Crumb, 1974, s. 6-7)

2 ve 10 numaralı parçalarda besteci kromatik diziler kullanmıştır; Şekil 3'te görüldüğü gibi 1. 2. ve 3. bölümlerin son parçalarında sembolik notasyon bulunmaktadır.

12. Spiral Galaxy
[SYMBOL]
[Aquarius]

Media, Pennsylvania 1972

Şekil 5. Sembolik Notasyon (Crumb, 1974, s. 19)

Şekil 6'da görüldüğü üzere; 1., 4. ve 9. parçalar aynı akorlarla başlamaktadır, ilk ve son parçalarda ise 13 ve 14 notadan oluşan repetisyonlar vardır. 1 numaralı parça zincir, 5 numaralı parça yüksük ve 9 numaralı parça pena olmak üzere; Crumb, her 3 bölümün başında yeni bir materyal ile piyanonun içinde çalınmasını istemiştir (Bass, 1991, s. 13).

[Part One]
1. Primeval Sounds (Genesis I) [Cancer]
Darkly mysterious [δ = ca. 3 sec.]

Piano

pppp
sempre

P.II. (hold down throughout)

4. Crucifixus [SYMBOL] [Capricorn]
Darkly mysterious [δ = ca. 3 sec.]

Piano

pppp
sempre

P.I. P.III. (hold down throughout)

[Part Three]
9. The Abyss of Time [Virgo]
Dark, with a sense of profound mystery

Piano

pppp
sempre

(P.III.)
P.I. (hold down throughout)

Şekil 6. 1., 4. ve 9. parçaların başlangıçlarında yer alan aynı akorlar
(Crumb, 1974, s. 6,10,15)

Gelişmiş Piyano Teknikleri

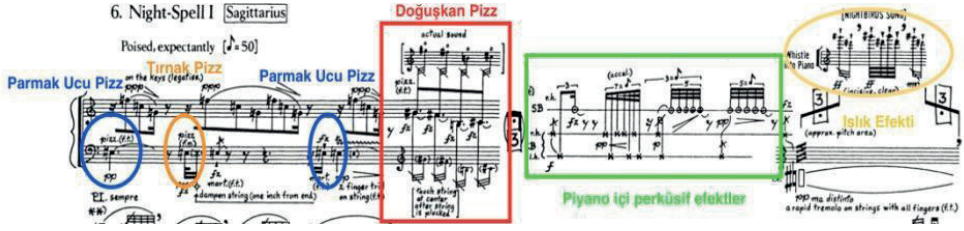
Gelişmiş piyano teknikleri, piyanonun bir enstrüman olarak yalnızca tuşları vasıtasıyla çıkarılan seslere ek olarak iç ve dış aksamını, tellerini, ses tahtasını, çelik ve ahşap kısımlarını da içerecek biçimde; çeşitli obje ve materyalleri, hatta insan sesini de kullanarak

çalınması tekniğidir. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren giderek yaygınlık kazanan bu teknikle bestelenen birçok eser bulunmaktadır. Gelişmiş piyano teknikleri geçtiğimiz yüzyıl ve içinde bulunduğumuz yüzyılda Henry Cowell, Karl Heinz Stockhausen, John Cage, Sofia Gubaidulina gibi yeni tınımlar ve notasyon teknikleri arayan pek çok besteci tarafından kullanılmaktadır (Vaes, 2009). Makalenin bu bölümünde 20. yüzyıl piyano repertuarında önemli bir yeri olan *Makrokosmos I* (Crumb, 1974) eserinde kullanılan, *pizzicato*, telleri susturarak çalma, *glissandolar*, doğuşkanlar, ses tahtasından çıkarılan perküsyif efektler, zincir, yüksük, pena gibi çeşitli materyaller, ıslık ve vokal efektleri gibi gelişmiş piyano teknikleri incelenmektedir. Bu tekniklerin icrası sırasında karşılaşılabilecek sorunların çözülmesine dair öneriler ve dikkat edilmesinin önemli olduğu düşünülen çeşitli pratik bilgiler aktarılmaktadır.

Pizzicato ve Doğuşkanlar

Eserin icrası sırasında üç çeşit *pizzicato* kullanılmaktadır: Bunlar parmak ucuyla, tırnakla telin çekilmesiyle ve telin bir el tarafından susturulurken diğer elin teli çekmesi suretiyle doğuşkanların çıkarılması şeklinde uygulanmaktadır. Parmak ucu ile olanlar, ‘f.t.’ olarak gösterilmekte ve telin rahat titreşebileceği yer olan orta noktasından çekilmektedir. Sıcak bir tonu volan bu sesi piyanistin bestecinin istediği şekilde çıkarabilmesi için uygulayacağı baskıyı iyi tahayyül etmesi gerekmektedir. Bu anlamda her enstrümanda bu efekt farklı olabileceği için, eserin seslendirileceği salon ve piyanoda çalışılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Tırnak *pizzicatoları*, ‘f.n.’ olarak gösterilmekte; telin akor çivilerine yakın olan kısımdan yapılmaktadır. Çınlayan ve pırıltılı bir ses çıkarmaktadır. *Makrokosmos 6* numara ‘*Night Spell*’ bölümünde, Bartok’un *Out of Doors* Süiti’ndeki *The Night’s Music* ile kurduğu tınısal ilişkiyi açıkça görebiliriz. Buradaki gece efekti sağ pedalın parçanın başından sonuna kadar basılı kalmasıyla, teller üzerindeki *pizzicatolar*, ıslık efektleri ve bestecinin keskin bir şekilde notasyonla gösterdiği piyanonun içine vurmak suretiyle çıkarılan yankılar sayesinde yakalanmaktadır. *Makrokosmos 6. Night Spell* ve *5. The Phantom Gondolier*’de hem tırnak (f.n.) hem de parmak ucu (f.t.) *pizzicatoları* sıklıkla bulunmaktadır. Besteci *Performance Notes*’ta iki ayrı *pizzicato* tekniğinin nasıl çalınması gerektiğini detaylarıyla anlatır (Crumb, 1974, s. 5). Bu *pizzicatolardan* parmak ucu ile olanının tellerin ortasından, tırnakla yapılanın ise akor çivilerine yakın kısımdan yapılması gerekliliğinden ötürü, bu hareketin önceden planlanması gerekmektedir (Matthews, 1981, s. 81).



Şekil 7. Gece efekti (Crumb, 1974 s. 12)

12. *Spiral Galaxy*'deki *pizzicato* ilginç bir zorluk seviyesi taşımaktadır; çünkü parçanın ilk notasıdır ve mümkünse yerinin ezberlenmesi önerilmektedir. Yanlış çalındığında parça boyunca uzamaya devam edeceği için icra sırasında göze batma ihtimalinden kaçınmak gerekmektedir (Matthews, 1981, s. 83).

Parmak ucu ve doğuşkan *pizzicatosu* ise 'o' ya da *2nd partial node* olarak gösterilmektedir. Çok alışılmış bir teknik olmayan bu *pizzicatosu* gerektiği gibi gerçekleştirmek için özenli bir çalışmanın gerekliliği söz konusudur.



Şekil 8. Night-Spell Doğuşkan pizzicato (Crumb, 1974 s.12)

Bu efekt, sol el teli sustururken diğer elin teli çekmesi (*pizzicato* çalması) ve aynı anda teli tutan sol elin teli bırakmasıyla mümkün olmaktadır. Arpistlerin tek el ile rahatlıkla çıkarabildikleri bu efektin piyanoda da aynı teknikten faydalanarak çıkarılabileceği ma-

kale yazarının kendi çalışmaları sırasında deneyimlenmiştir⁴. Sağ el baş parmak ve avuç içiyle teli sustururken, aynı zamanda ikinci parmak ile teli çekip, elin telden uzaklaştırmasıyla yakalanabilecek bu teknik, bestecinin önerisinin aksine, biraz çalışma sayesinde tek el ile daha rahat uygulanabilir olduğu düşünülmektedir. 4. *Crucifixus* bölümünün başında bulunan doğuşkanlar, sol elin telleri bastırırken sağ elin si-fa-sol tuşlarını çalmasıyla elde edilmektedir. Bu doğuşkanları doğru çalmak çok önem taşımaktadır; çünkü parça boyunca tınlamaya devam etmektedirler (Burge, 1976, s. 100).

Bir diğer doğuşkan tınısı ise metal penanın tellere sürtülmesi ve diğer elin tellerdeki işaretlenmiş doğuşkan bölümlerine dokunması ile gerçekleşmektedir. *Makrokosmos I; pizzicato*, susturulmuş notalar ve doğuşkanların çıkarılması gibi çeşitli özel teknikler gerektirmektedir. Bu efektleri doğru şekilde icra edebilmek için, tellerin yapıstırıcı bant ile işaretlenmesi gerekmektedir. Aşağıda yer alan Şekil 9 özellikle işaretlenmesi gereken notaları göstermektedir. Doğuşkanları çıkarabilmek için gereken kesin noktaların küçük bir yapıstırıcı bant ile gösterilmesi mümkündür. Bu şekilde işaretlenen teller, Crumb'ın (1974) belirttiği şekilde 'B' ile işaretlenebilir. A ile işaretlenenler *5th partial*, B ile işaretlenenler *2nd partial* doğuşkanlardır. Şekil 7'de gösterildiği gibi, piyanistler tarafından tercih edilen başka bir yöntem ise, tüm siyah tuşların işaretlenmesidir (Crumb, 1974).

Telleri Susturarak Çıkarılan Sesler

Makrokosmos, 1. Primeval Sounds ve *9. The Abyss of Time*'da tellerin başladığı yerden 2,5 santimetre (akord çivileri ve çekiçlerin ortasında) ilerisinden başlayan kısmı sol el ile susturularak, sağ el ile tuşlarla çalınmaktadır. Besteci burada yorumcuya doğru telleri bulabilmek için gereken zamanı tanımaktadır. Tuşlara kısmen basılarak çekiçlerin tele dokunmadan hafifçe hareket etmesiyle doğru tel bulunabilir. Önceden susturucuları işaretlemek faydalı olsa da bu teknik tel ve susturucular arasında göz yanılmasına neden olabileceği için çekiçlerin denk geldiği teli bulmak daha kolay olmaktadır. Besteci giriş notlarında tuşları işaretleme konusunda çeşitli açıklamalarda bulunmuştur (Bkz. Crumb, 1974).

4 Yazarın İstanbul CKM'de 21 Mayıs 2017 tarihinde verdiği solo piyano resitalinde Crumb'ın *Makrokosmos I* eserinde *Night Spell*'i seslendirdiği konser kaydına https://www.youtube.com/watch?v=JTHgeKuGrVs&ab_channel=redbaris linkinden ulaşılabilir.



Şekil 9. *Performance Notes* (Crumb, 1974 s.5)

Glissandolar

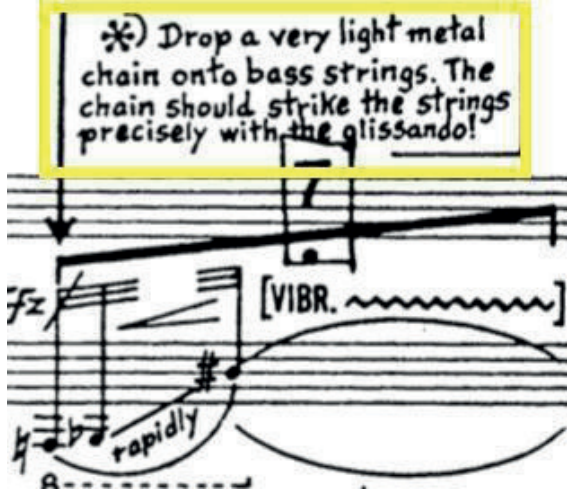
Makrokosmos'ta tuşlar ve teller üzerinden yapılan *glissandolar*a sıklıkla rastlanmaktadır. Bazen tuşlara sessizce basılı tutularak teller üzerinde yapılan *glissandolar* akorların doğuşkanlarına çözümler (Matthews, 1981, s. 93). Tel üstünde yapılan *glissandolar*, parmak ucuyla 'f.t.', tırnak ile olanlar 'f.n.' şeklinde gösterilmektedir. Crumb (1974), *Makrokosmos II*'nin *Performance Notes* kısmında *glissandolar*ın nasıl çalınması gerektiği konusunda daha kapsamlı bilgi vermektedir. "Teller pedal susturucularının önünden, akor çivileri ve çelik bağlantının arasından çalınmalıdır, (ya da pedal susturucularının arkasından) tınsal ve performans kolaylığı faktörleri konusunda seçim hakkı piyaniste bırakılmıştır. *Glissandolar*ın kesin mesafeleri belli edilmiştir" (Crumb, 1974, s.74).

1. *Primeval Sounds* ve 5. *Phantom Gondolier*'de *glissandolar*, 'La 0-Re Diyez 3' arasında bulunmaktadır. Farklı marka ve boyuttaki piyanolarda çelik kasaları ve tel geçişleri de farklı inşa edilmiş olduğundan, özellikle 7. *Music of Shadows*'ta bazı sorunlar yaşanmasının mümkün olduğu gözlemlenmiştir. Burada sessizce bastırılan akorların dairesel şekilde *glissandolar*la çalınması gerekmekte; bazı enstrümanlarda ise bu akorlar çelik geçişlerle bölünmüş olduğundan icracının çalma sürekliliğini etkilemesinin mümkün olduğu belirtilmektedir. Bu soruna Burge, pratik bir çözüm getirerek akorların *sostenuto* pedalıyla emniyete alındıktan sonra *glissandonun* iki ele bölünerek çalınması önerisini sunmuştur (Burge, 1976, s. 20). Bestecinin eseri yazdığı piyano, 'Steinway L model' olduğundan eserin en rahat seslendirileceği enstrümanlardan birinin bu model bir piyano veya 'Steinway D model' olduğu düşünülmektedir.

Objeler

Zincir kolye, 1 numarada bas tellerin üzerine yerleştirilmekte ve parçanın bitişine kadar orada bırakılmaktadır. Crumb (1974), eserin *Performance Notes* kısmında hafif ve alü-

minyum bir kolye kullanılmasını ve iki ucunun metal kasaya bağlanarak kullanılmadığı zamanlarda bir ucunun akor çivilerine geçirilmesini önermektedir.



Şekil 11. Zincir Kolye (Crumb, 1974 s.6)

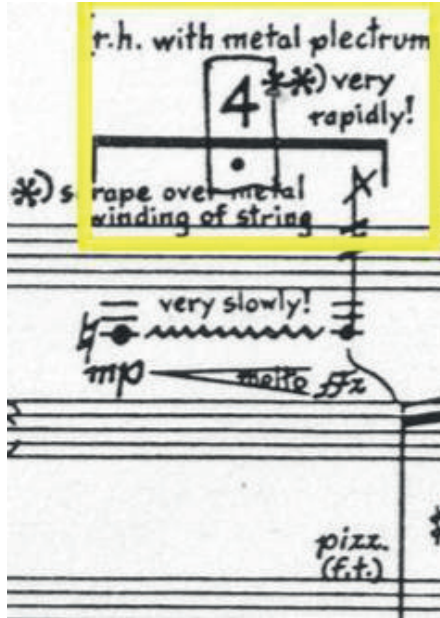
Bu konuyla ilgili deneyimlenen ve faydalı bulunan diğer bir teknik ise, kolyenin bir ucunun piyanonun sağ tarafına bantlanmasıdır. Böylelikle 2 numaralı parçaya geçerken, kolyenin piyanodan çıkarılmasıyla meydana gelebilecek seslerin önlenmesi mümkün kılınmaktadır. Bir başka öneri ise; gerekli durumlarda zinciri koymak üzere, üstünde bir havlu bulunan nota sehпасının piyanonun yanına yerleştirilmesi ve böylelikle istenmeyen seslerin engellenmesidir. Buradaki zincir/kolye seçimi önem taşımaktadır; eğer zincir ağır olursa aralıklı olan pes tellerinin arasına düşecek ve piyanoya zarar vermenin yanı sıra gürültülü sesler çıkarma olasılığı taşımaktadır. Bu yüzden seçilecek zincirin ağırlığına dikkat etmek gerekmektedir. Zincirin bir ucundan piyanoya, diğer ucundan da akor çivilerine bantlanması; pes tellerinin titreşiminden dolayı serbest kalıp tellerinin arasına düşmesini engellemektedir. Böylelikle piyanoya zarar verebilecek olan zincirin kontrolsüz hareketi ve düşmesi engellenmiş olmaktadır (Matthews, 1981, s. 104). 5 numarada Crumb, sağ elin ikinci ve üçüncü parmaklarına yüksük takılmasını istemektedir (Şekil 12). Bas rejisterlerde gıcırdatarak çıkarılan sesler, telleri vurarak ve tel üstünde yapılan triller, yüksük teknikleri arasında yer almaktadır. Crumb kendi açıklamalarında bunu detaylı olarak şöyle anlatmaktadır; “Teller parmak ucuna takılan yüksüklerle kazınarak (sürtülerek) ya da sert şekilde vurularak çalınır. Trillerin

doğru uygulanabilmesi için başparmağa giyilen ekstra bir yüksük kullanılabilir” (Crumb, 1974, s. 5).

Şekil 13'te görüldüğü üzere; *Metal Plectrum* (metal pena) piyaniste doğru yavaş yavaş çekilerek bas teller üzerinde sert, rendeleyici bir efekt çıkartılmaktadır. Bunun dışında hızlıca piyanonun içine doğru kaydırarak kısa ve iç gıcıklatan bir ses ve ileri geri hareketlerle çıkartılan tremolo efekti pena ile çıkartılan efektler arasında yer almaktadır. Burada Crumb'ın önerdiği metal pena kolaylıkla edinilebilecek bir nesne olmadığı için performans notlarında öneri olarak orta boy bir atacın da kullanılabileceğini belirtmesi icracılar açısından kolaylık sunmaktadır (Crumb, 1974, s. 5).



Şekil 12. Yüksük (Crumb, 1974 s.11)



Şekil 13. Metal Pena (Crumb, 1974 s.15)

Vokal Efektler

Makrokosmos, çeşitli vokal efektler ve ıslık çalmayı gerektirmektedir. Fısıldama, inleme, bağırma, şarkı söyleme, rüzgâr sesi ve hatta hayalet inilteleri de bunlara dahildir. Bütün vokal efektler fa anahtarında notaya alınmıştır. Eserdeki ilk vokal efekt, 4 numarada seyirciyi şaşırtan, piyanistin bağırarak söylediği ‘*Christe*’ ile gelmektedir. Yankıları 7 saniye sürmektedir. Tüm vokal efektlerin dramatik ve ikna edici olması iyi bir performansın önemli yanlarından biri olabilir. 5. *Phantom Gondolier*’deki kromatik ‘ah’ vokalleri Crumb’ın detaylı ifadesiyle *macabre obscene*⁵ bir şekilde söylenmesi gerekmektedir.

Parçanın tiyatral yapısını ortaya çıkaran bu efektleri ayrı olarak çalışmanın faydalı olduğu düşünülmektedir. Vokal efektlerin performans esnasında yüksek ses, doğru artikülasyon, ifade ile anlaşılabilir ve ikna edici bir şekilde gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu sebeple eserin çalışılması sırasında oyuncu ve rejisör meslektaşlarımızdan yardım almak yerinde olacaktır. Özellikle yirminci yüzyıl repertuarına çok fazla ilgi duymayan ve benzer eserleri icra etmemiş piyanistler için efektlerin eserin seslendirileceği salonda denenmesi bu açıdan faydalı görülmektedir. Bu konu ile ilgili olarak 9 numaradaki rüzgâr sesi efekti hakkında besteci şöyle demektedir: “Pür rüzgâr sesi için iki sese ihtiyaç vardır ‘ş’ ve ‘w’. Bu seslere bir ‘w-f’ efekti eklemek seslerin yansıtılmasına yardımcı olacaktır. Yorumcuların konuşulan, fısıldanan ve bağırılan mesajları temiz ve anlaşılır bir şekilde seyirciye duyurmaları önemlidir. Bu efektlerin nüansları salonun akustiğine göre abartılabilir” (Crumb, 1971, s. 3).

6. *Night-Spell*’de ilk ıslık çalma efekti karşımıza çıkmaktadır. Bu efekt Crumb’ın başka müziklerden alıntılara çok iyi bir örnek olmasının yanısıra; *pizzicatolar* Re Pentatonik gamından çalınırken ıslıkla çalınan bir ilahi olan ‘*Will There Be Any Stars In My Crown*’ Re Bemol Majör tonunda bulunmaktadır. Eserin çalışılması sırasında bu efekt, zorluk derecesi yüksek olsa da birkaç prova ile rahatlıkla uygulanabildiği görülmektedir. ıslık efektlerini duyurabilmek için doğru şekilde nefes almak oldukça önem taşımaktadır. ıslık sesinden çıkan havanın sesinin de mikrofona yapılan ıslık sesiyle beraber yükselme ihtimali taşınmasından dolayı, bu efektin mikrofona doğru direkt olarak uygulanmamasının daha uygun olduğu düşünülmektedir.

Enstrümanlar Üzerine

Pek çok konser salonunda bulunan *Steinway D model*, *Makrokosmos I* için uygun bir piyanodur. Bu enstrümanın içinde sadece taşınırken lazım olan orta çelik bağlantıyı kal-

5 *Macabre obscene Fr.-Ing.* Crumb’ın bahsettiği biçimiyle eserde tariflediği vokal efektinde ölümü andıran, ürkütücü, dehşetengiz ve aynı zamanda müstehcen bir biçimde söylemek anlamında kullanılmaktadır (Crumb, 1974).

dırdığımızda eseri seslendirmek çok daha kolay olmaktadır. Her marka ve modelde çelik bağlantılar ve tel uzunlukları değişeceği için eserin icrasına uygun olarak bazı ayarlamalar yapmak gerekmektedir. Örneğin, *Steinway D Model* piyanolarda doğuşkan sesleri çıkarmak için tellere doğru uzanılması gereken mesafeler uzadığından dolayı fa telindeki 5. bölüm doğuşkanın karşılığı olan re telinin 3. bölüm doğuşkanına eş olduğu için bu şekilde de çıkartılabileceği bilinmektedir.

Ayrıca *sostenuto* pedalı, eser için büyük önem arz etmektedir. 2 numaralı parçayı bu pedal olmadan seslendirmek mümkün olmayacaktır. Bu parçada ön kollar kullanılarak pest rejisterdeki sesler; tuşlar ses çıkartmadan pedala alınarak parça boyunca bir yankı efekti oluşmaktadır. Sağ eldeki kısa notalara karşıt olarak çıkan bu efekt, *sostenuto* pedalı olmadan gerçekleşmemektedir. Bu yüzden konser salonunda prova yapılırken pedalin gerektiği gibi çalışmasının kontrol edilmesi önerilmektedir.

Piyanonun susturucuları ve tellerinin bazılarını işaretlemek de faydalı bulunmaktadır. Yorumcunun bu işaretlemeyi yaparken piyanoya zarar vermemeye dikkat etmesi önerilmektedir. “Susturucu ve telleri hızlıca işaretleyip kolayca çıkarabilmek gereklidir” (Burge, 1976, s.20). Susturucuların üzerindeki işaretler notaları, tellerin üzerindeki ise doğuşkanları göstermektedir. Kullanılacak işaretleme malzemesinin kolaylıkla yapışıp sökülecek şekilde seçilmesi önerilmektedir. Örneğin *Post-it* gibi kendinden yapışkanlı malzemeler kolaylıkla yapışıp performans sonrası sökülebildiği için kullanılabilirler. Fakat susturuculardan çıkarılacak olan malzemelerin kullanımı önerilmemektedir. Yorumcunun telleri ve susturucuları mümkün olduğunca kısa süre içerisinde işaretleyip zarar vermeden konser salonundan ayrılabilceği bir düzenek geliştirmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Crumb kendi işaretleme seçimlerini giriş ve açıklama bölümlerinde göstermiş olmasına rağmen yine de farklı işaretleme tekniklerinin kullanımının yorumcunun tercihlerine göre farklılık göstermesi mümkün olabilmektedir. Çelik bağlantıların hangi notalara denk geldiğini ezberlenip, seslerin nerelerde olduğu hakkında genel bir fikir sahibi olunması önerilmektedir (Matthews, 1981, s. 136). Tekli, çiftli ve üçlü tellerin kesişme noktalarının hatırlanması ve bu şekilde seslerin bulunması da kolaylaşabilmektedir. Besteci, doğuşkanlar için tellere küçük bir yapıştırıcı bant bağlamayı önerse de bu genel olarak telin sesini biraz değiştirebileceğinden ötürü özenli uygulanması gerekmektedir. Örneğin yapıştırıcı yerine kullanılacak bir oje ile de bu noktaların işaretlenebilmesi mümkündür. Bu işlem yapılırken ojenin oldukça dikkatli bir şekilde sürülmesi ve ses tahtasına akarak deforme etmemesine özen gösterilmesi önerilmektedir. Ayrıca tebeşir ve pastel gibi malzemeler kullanılarak bu işaretlemelerin

gerçekleştirilmesi mümkündür. Crumb, *Makrokosmos Volume II*'de işaretleme için pastel kullanılmasını performans notlarına eklemiştir (Crumb, 1974). Yine de tebeşirin ses tahtasına dökülmesi olasılığından dolayı gazlı kalemler ya da oje gibi kolay çıkmayan malzemelerin kullanımının daha iyi sonuç verdiği düşünülmektedir.

Amplifikasyon

Crumb (1974), *Performance Notes*'ta, yaygın olarak kullanılan bir mikrofonun bas telleri üzerine doğru sarkıtılarak kullanılmasını önermektedir. Amplifikasyon seviyesinin epeyce yüksek olmasının, yüksek pasajlarda kuvvetli etki yaratacağını ve ses seviyesinin performans sırasında değiştirilmemesi gerektiğini söylemektedir. Bu efekt genellikle bir mikrofon ve piyanonun sağ ve soluna yerleştirilen iki hoparlör ile sağlanmaktadır. Amplifikasyon makale boyunca bahsedilen tüm gelişmiş tekniklerin duyulmasına yardımcı olmaktadır. 7-13 saniye gibi uzun boşluklarda bile sesin devam etmesini ve bu egzantrik seslerin uzamasını sağlamaktadır. Özellikle yüksek olmayan efektlerin yeterli şekilde duyulması için, eserin çalınacağı salonda bir ses mühendisi ya da meslektaşın yardımı alınarak ilgili kontrollerin yapılması önerilmektedir. Aynı şekilde yüksek seslerin seviyesinin hoparlörlere aşırı yüklenme yapmayacak seviyede tutulmasına özen göstermek gerekmektedir.

Sonuç

Bu makalede George Crumb'ın *Makrokosmos I* eserinin 'gelişmiş piyano teknikleri' kullanımını detaylı biçimde incelenerek; bestecinin performans notları, etkilendiği eserler ve kişisel deneyimlere dayalı olarak değerlendirilmiş; nitelikli bir performans için dikkat edilmesi gerektiği düşünülen hususlar açıklanmıştır. Bu bağlamda performansın nitelikli olabilmesi için sadece notaların doğru icrasının yeterli olmadığı, ilgili teknik hususların da giderilmesi gerektiği gözlemlere dayalı olarak aktarılmıştır. Özellikle piyanonun bütüncül aksamına eşlenik olarak vokal efektlerinin olması, eserin icrasında farklı çalışma ve işaretleme tekniklerinin geliştirilmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu konuda eserin bestecisinin yorumları dışında, yazıldığı piyanist olan Burge'ün deneyimleri ve pratik edilen yöntemler açıklanmıştır. 20. yüzyıl bestecilerinin en önemlilerinden biri olan Crumb'ın bu eserinin hem sembolik etkileşimi hem de notasyona aktardığı analizler ele alınmış; yapılan analizlerle icracılar için eserin kavranmasına yönelik kolaylıklar sunmak amaçlanmıştır. Eserin içinde yer alan tiyatral efektleri ayrı olarak çalışmanın faydalı olduğu düşünülmekte, bu efektlerin performans esnasında yüksek ses, doğru artikülasyon, doğru ifade ile anlaşılabilir ve ikna edici bir şekilde gerçekleştirilmesi gerek-

tiği, bu sebeple çalışılması sırasında oyuncu ve rejisör meslektaşlarımızdan yardım almanın faydası açıklanmaktadır. Yine aynı şekilde konser salonunda mikrofon ve hoparlörün yüksek sesleri doğru biçimde yansıtması için ilgili kontrollerin yapılmasının önemli olduğu belirtilmiştir. Pratik bilgiler olarak işaretleme ve gelişmiş piyano tekniklerinde kullanılan tekniklerin uygulanması, seçilecek malzeme, obje ve araçlarla ilgili yöntem ve öneriler açıklanmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Bass, R. (1991). Set, Scales and Symmetries: The Pitch Structural Basis of George Crumb Makrokosmos I and II. *Music Theory Spectrum*, Volume 13, No: 1, 1-20. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/745971>
- Burge, D. (1990). *Twentieth Century Piano Music*. New York: Schirmer Books.
- Burge, D. (1976). Performing The Piano Music Of George Crumb. *Contemporary Keyboard*, II/4, 20-21. Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/215269034.pdf>
- Cohen, D. (2002). *George Crumb A Bio-Bibliography, Bio-bibliographies in Music*. London, Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Crumb, G. (1974). *Makrokosmos, Volume I-II for Amplified Piano*. New York: C.F. Peters.
- Crumb, G. (1971). *Songs, Drones and Refrains of Death*. New York: C.F. Peters.
- Crumb, G. (1974). *George Crumb Makrokosmos Volume I*, Notes for Vinyl Record. Kaliforniya, Nonesuch Records.
- Duffie, B. (1998). Interview with George Crumb, "Composer George Crumb", *A Conversation with Bruce Duffie, WNIB, Classical 97*. Chicago, Erişim adresi: <http://www.bruceDuffie.com/crumb2.html>
- Hanchan, D. (1975, Mayıs 11). Crumb, The Tone Poet. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/1975/05/11/archives/crumb-the-tone-poet-crumb.html>
- Matthews, N. W. (1981). *George Crumb's Makrokosmos Volume I and II: Considerations for performance, Including Observations by David Burge, Robert Miller and Lambert Orkis* (Doktora tezi, University of Oklahoma School of Music, Norman). Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/215269034.pdf>
- Pearsall, E. (2004). Symmetry and Goal Directed Motion In Music By Bela Bartok And George Crumb. *Tempo* 58, 228, 32-40. doi: 10.1017/S0040298204000129
- Shuffett, R. (1979). *The Music, 1971-75, of George Crumb: A Style Analysis*. Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books>
- Vaes, L. P. F. (2009). *Extended Piano Techniques: in theory, history and performance practice* (Doktora tezi, Faculty of Humanities, Leiden Üniversitesi, Leiden). Erişim Adresi: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/15093>

Sonat Teorisi Yaklaşımıyla Bir Aşk Mektubunun Analizi: R. Schumann, Op.11/I

Analysis of a Love-Letter from the Perspective of Sonata Theory: R. Schumann, Op.11/I

Refikcan TAŞAR¹ , Ferhat ÇAYLI² 



DOI: 10.26650/CONS2020-0013

¹Yüksek Lisans öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

²Arş. Gör, Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

ORCID: R.T. 0000-0003-2004-5604;
F.Ç. 0000-0003-0511-6208

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ferhat Çaylı,
Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

E-posta/E-mail: ferhatcayli@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.09.2020

İlk Revizyon/Revision Requested: 25.11.2020

Son Revizyon/Last Revision Requested:
03.12.2020

Kabul/Accepted: 04.12.2020

Atıf/Citation: Taşar, R., & Çaylı, F. (2020). Sonat teorisi yaklaşımıyla bir aşk mektubunun analizi: R. Schumann, Op.11/I. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(2), 127-163.
<https://doi.org/10.26650/CONS2020-0013>

Öz

Robert Schumann'ın Op. 11, Birinci Piyano Sonatı'nın Birinci Bölüm'ü, birçok araştırmacı ve analist tarafından çeşitli yönleriyle değerlendirilmiş de eserin form yapısı hakkında, literatürde pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, James Hepokoski ve Warren Darcy (2006) tarafından ortaya koyulmuş olan ve literatürde 'Sonat Teorisi' adıyla anılmakta olan form yaklaşımı üzerinden söz konusu eserin form yapısına dair yeni bir çözümleme önerisi sunmaktır. Bu çözümleme sırasında, eserin armonik ve tematik özellikleri de detaylıca ele alınmış, ayrıca eserin daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlamak amacıyla eserin yazılış amacı ve eserle ilgili tarihsel detaylar da göz önünde bulundurulmuştur. Zira Schumann, bu piyano sonatını takma bir isimle imzalayarak sevgilisi Clara Wieck'e ithaf etmiş ve eserin notasını doğrudan ona göndermiştir. Dolayısıyla Schumann'ın söz konusu piyano sonatını deyim yerindeyse bir aşk mektubu olarak değerlendirmek mümkündür. Gerçekleştirilen analizde, eserin bu özelliğinden kaynaklanan ve eserde metinlerarasılık yönünden bağlantılar kuran motifik ve tematik göndermeler de göz önünde bulundurulmuştur. Eser, ana çatısı itibarıyla, minör moddaki sonatlarda sıkça karşılaşılan standart şablona uygun olarak kurgulanmışsa da formun iç yapısında, standartların dışında kalan ilgi çekici uygulamalar bulunmaktadır. Söz konusu uygulamalar, makalede detaylı olarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Form Analizi, Sonat Teorisi, Robert Schumann

ABSTRACT

The first movement of Robert Schumann's Piano Sonata, Op. 11, has been evaluated in various aspects by many researchers and analysts. However, it seems that there are many different interpretations regarding its formal structure. The purpose of this study is to present a detailed formal analysis, based on the 'Sonata Theory' of James Hepokoski and William Darcy (2006). Besides the form analysis, the harmonic and thematic features of the movement were also discussed in detail. Furthermore, Schumann's motivation for composing this sonata, and the historical context of the work are also taken into consideration. The composer dedicated this piano sonata to his future wife, Clara Wieck, and mailed it to her under a pseudonym. For this reason, it is possible to consider this Sonata as a 'love-letter'. Therefore, the thematic and motivic intertextual references of the Sonata are also taken into consideration through the analysis. The findings of this study suggest

that the movement in question was structured under the standard sonata framework typically seen in minor mode sonatas. However, closer scrutiny reveals that the Sonata contains some astonishing and delightful anomalies. In this paper, the radical aspects of the first movement of the Sonata are examined in detail.

Keywords: Formal Analysis, Sonata Theory, Robert Schumann

EXTENDED ABSTRACT

Robert Schumann (1810–1856) dedicated his Piano Sonata no. 1, Op.11, which he completed in 1835, to his future wife Clara Wieck who was also a composer and pianist (Daverio, 1997, p.144). In the years when this sonata was composed, Clara’s father, Frederick Wieck, was involved in the couple’s relationship and prevented them from correspondence. Therefore, Schumann wrote this sonata almost as a letter in order to communicate with Clara (Emberley, 2013, p.2–3). Schumann mailed his piano sonata to his beloved Clara whom he has not seen for about eighteen months (Jensen, 2012, p.118). Instead of writing his name as the composer, he used the names “Florestan and Eusebius” in the dedication to keep his identity hidden from Clara’s father (Emberley, 2013, p.13). Therefore, in addition to its success as a musical work, the sonata in question also had a special meaning in the lives of these two composers who later married.

Robert Schumann wrote his Piano Sonata no. 1 in f-sharp minor, op. 11, which can be considered as a “love letter”, in four movements. This study attempts to analyze the formal structure of the first movement of this piano sonata. The analytical discussion is based on the methods, concepts, and principles of the Sonata Theory developed by James Hepokoski and Warren Darcy (2006). Besides the formal analysis, the harmonic and thematic features of the movement are also discussed in detail. Furthermore, Schumann’s motivation for composing this sonata, and the historical context of the work are also taken into consideration. In addition, intertextuality of the thematic materials is also taken into consideration through the analysis because of the extra-musical aspect of the sonata. The reason these emblematic materials are important for the analysis is based on the following words of the composer: “Certainly much in my music embodies, and indeed can only be understood against the background of the battles that Clara cost me. She was practically the sole motivation for [...] the Sonata (op.11)” (Daverio, 1997, 131).

The purpose of this study is to present a detailed analytical interpretation for the first movement of Robert Schumann’s Piano Sonata no. 1, op. 11. The findings of this study suggest that the movement in question was structured in accordance with the standard

sonata framework typically seen in minor mode sonatas. However, closer scrutiny reveals that the Sonata contains some astonishing and delightful anomalies, which are summarized below:

- The Introduction has a distinct character for its period, both because it is constructed in ternary form and ends on the tonic.
- The thematic materials of the Introduction were also used in the Development section. The thematic material in question constitutes an intertextual link in the work as it refers to an old lied entitled *An Anna-II*, which also composed by Schumann.
- The P-zone started on the dominant with a two-measure preparatory module (P0) instead of starting directly with the primary theme.
- In the TR zone which modulates from F-sharp minor to A major, P material was mostly used both in the beginning and ending, but a new thematic material in a distantly related key (E-flat minor) was introduced in the middle to break the monotony created by the repetitive use of P material,
- The EEC point has been postponed twice in the S zone.
- Instead of creating an interruption, the Development ends with an authentic cadence in F-sharp major (the tonic major) which creates a strong sense of completion.
- In the Recapitulation, some modules from both the P and TR zones have been removed to reach the ESC point as soon as possible.
- The ESC point, which is generally expected to be in a parallel position with EEC, has been moved to an earlier location since the postponement procedures in the Exposition were not carried out in the Recapitulation. Therefore, a thematic module which was in the S-zone at the Exposition, is moved to the C-zone at the Recapitulation due to the ESC point being moved to an earlier position.
- “Clara motif” has been used in all the interior zones of the Exposition and Recapitulation (P, TR, S, C), as well as in Developmental space. This motif, which is another element that reinforces the intertextuality in the work, is a quote from Clara’s *Scène Fantastique Op. 5, No.4*.

- The “Clara motif”, which was first introduced between the end of the Introduction section and the beginning of the Primary Theme, was presented as a final thematic target for all the main formal sections. Both the Exposition, the Development and the Recapitulation – hence the entire movement – ends by reaching to the motif of Clara.

Giriş

Robert Schumann (1810–1856), 1835 yılında tamamladığı Op. 11, Birinci Piyano Sonatı'nı, kendisi gibi besteci ve piyanist olan müstakbel eşi Clara Wieck'e ithaf etmiştir (Daverio, 1997, s.146). O yıllarda, Clara'nın babası Friedrich Wieck, çiftin ilişkisine müdahil olarak onların mektuplaşmalarını engellediği için, Schumann, sevgilisiyle iletişim kurabilmek amacıyla -adeta bir mektup olarak- bu eseri kaleme almıştır (Emberley, 2013, s.2–3). Schumann, bir piyano sonatı biçiminde yazdığı bu aşk mektubunu, gizlilik için kendi adı yerine “Florestan ve Eusebius¹ tarafından Clara'ya adanmıştır”² notuyla, yaklaşık on sekiz aydır görüşemediği sevgilisine postalamıştır (Jensen, 2012, s.118). Ne var ki, Friedrich Wieck, bu eserin Robert Schumann'dan geldiğini anlamış ve Clara'nın eseri kabul etmesine izin vermeyerek Robert ve Clara arasındaki ilişkiyi engelleme yönündeki girişimlerini artırmıştır (Emberley, 2013, s.13). Ancak, Clara'nın da buna karşılık olarak 13 Ağustos 1837'de vermiş olduğu ve Robert'in de dinleyiciler arasında yer aldığı bir konserde, babasını karşısına almak pahasına, söz konusu eseri bir ‘cevap mektubu’ niteliğinde icra etmiş olduğu bilinmektedir; Clara daha sonra Robert'e yazdığı bir mektupta bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Anlamadınız mı? Bu eseri çaldım, çünkü içimde neler olup bittiğini size biraz olsun göstermenin başka bir yolunu bilmiyordum. Bunu gizlice yapamazdım, bu yüzden herkesin önünde yaptım. Kalbimin titremediğini mi sanıyorsunuz?”³ (Emberley, 2013, s.13). Bu nedenle söz konusu eser, bir müzik eseri olarak getirdiği başarının yanı sıra, daha sonra evlenmiş olan bu iki bestecinin hayatlarında da özel bir anlama sahip olmuştur.

Schumann, adeta bir aşk mektubu olarak tasarladığı söz konusu piyano sonatını dört bölümden oluşacak şekilde kurgulamış ve birinci bölümünü sonat formunda inşa etmiştir. Söz konusu piyano sonatının bu ilk bölümü, literatürde birçok araştırmacı ve analist tarafından çeşitli yönleriyle ele alınmış, eserin⁴ daha iyi anlaşılabilmesine katkı sağlayacak pek çok kıymetli çalışma yayınlanmıştır. Ancak, özellikle eserin form yapısı hakkın-

-
- 1 Schumann, kendi kişiliğinin coşkun (Florestan) ve zarif (Eusebius) yönlerini bu isimler üzerinden tanımlamış ve birçok çalışmasında bu isimlerden birini ya da her ikisini birden imza olarak kullanmıştır (Chernaik, 2011, s.45).
 - 2 Aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler, bu makalenin yazarları tarafından yapılmıştır.
 - 3 Orijinali şu şekildedir: “*Did you not understand that I played it [op. 11] because I knew of no other way of showing you a little of what was going on within me? I might not do it in secret, so I did it in public. Do you think my heart was not trembling?*” (aktaran Emberley, 2013, s.13).
 - 4 Çalışma boyunca ‘eser’ ifadesi, aksi belirtilmedikçe Schumann'ın Op. 11 Piyano Sonatı'nın birinci bölümünü kastedecek şekilde kullanılacaktır.

da verilen bilgiler karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, analistler tarafından ortaya koyulan görüşler arasında ciddi farklılıkların mevcut olduğu dikkat çekmektedir. Bu makalenin amacı söz konusu eserdeki form yapısının nasıl yorumlanabileceği hakkındaki tartışmalara özgün bir analizle katkıda bulunmak ve eserin form yapısı hakkında detaylı bir inceleme ortaya koymaktır.

Yöntem

Makalede gerçekleştirilen analizde, James Hepokoski ve Warren Darcy (2006) tarafından *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* başlıklı bir kitapla ortaya koyulmuş olan ve literatürde kısaca “Sonat Teorisi” (*Sonata Theory*) şeklinde anılmakta olan analiz yaklaşımından faydalanılmıştır. Görece yeni olan bu yaklaşımın sağladığı yeni norm tanımları ve yeni analitik kavramlar, Schumann’ın söz konusu eserindeki form yapısı hakkında literatürde yer alan tartışmalı noktaları yeniden değerlendirebilmek için de kıymetli dayanak noktaları sağlamaktadır. Dolayısıyla bu makalede Sonat Teorisi yaklaşımından faydalanılarak, söz konusu eserin form yapısına dair yeni bir çözümleme önerisi sunulmaya çalışılmaktadır.

Gerçekleştirilen form analizi sırasında, armonik bağlamın açığa kavuşturulması amacıyla, form analizine temel teşkil eden bir mikro-armonik analiz uygulanmış; ayrıca eserdeki motif-yapı ilişkileriyle cümle-yapı ilişkileri de mercek altına alınmıştır. Bu biçimsel incelemelerin yanı sıra, söz konusu eserin doğrudan Clara için yazılmış olmasının getirdiği sembolik bağlantılar da, metinlerarasılık yönünden öneme sahip olmaları nedeniyle, göz önünde bulundurulmuştur. Analizde bu bağlantıların önem arz ediyor olmasının nedeni, bestecinin, söz konusu sonatı bestelerken yegâne motivasyonunun Clara olduğunu ve ancak Clara için verdiği savaşların arka planına istinaden bu sonatın anlaşılabilirliğini beyan etmiş olmasıdır (Daverio, 1997, s.131).

Bu makale, her ne kadar Türkçe literatürde Sonat Teorisi yaklaşımından kapsamlı bir şekilde faydalanan ilk çalışmalardan biri olsa da makalenin asli amacı söz konusu analiz yaklaşımını detaylı bir şekilde tanıtmak değildir. Bununla birlikte, okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla, söz konusu analiz yaklaşımına ait olan ve bu makalede gerçekleştirilen analizde kullanılan bazı temel kavramlar hakkında tanıtıcı açıklamalara yer verilmiştir. Söz konusu açıklamalar, makalenin ‘Analiz Bulguları’ başlıklı bölümünde yer geldikçe sunulmaktadır. Sonat Teorisi’ne ait bu kavram ve terimler, makalede çoğunlukla Türkçeye çevrilerek kullanılmış, ilk kullanımlarında ise İngilizce karşılıkları parantez

içinde belirtilmiştir. Fakat, uluslararası literatürle uyumlu bir gösterim sağlamak amacıyla, Sonat Teorisi'nde kullanılan kısaltmaların orijinal halleri korunmuştur.

Makalede mikro-armonik analizle ilgili gösterimler, dizi derecelerinin Romen rakamları ile temsil edildiği geleneğe bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu gösterimlerle ilgili detaylarda ise Gauldin'in (2004) *Harmonic Practice in Tonal Music* başlıklı kitabına sadık kalınmıştır.

Eser üzerinde gerçekleştirilen analizde temel alınan nota edisyonu, Clara Schumann tarafından oluşturulan ve 1887 yılında yayınlanmış olan edisyondur (Schumann, 1835/1887). Analiz bulgularında, nota üzerinde gösterilmek istenen form ögesi, armonik yapı, motifik yapı gibi unsurlar, söz konusu edisyondan alınan görsellere işaretleme yapılarak belirtilmiştir.

Analiz Bulguları

Robert Schumann'ın Op.11 fa# minör Piyanosonata'nın sonat formundaki Birinci Bölüm'ü; Giriş, Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi olmak üzere dört ana bölmeden oluşmaktadır. Söz konusu ana bölmelerin iç yapılarına ilişkin detaylar ve elde edilen analiz bulguları, literatürdeki bilgilerle karşılaştırmalı şekilde tartışılarak aşağıda sunulmaktadır:

1. Giriş Bölmesi

Un poco adagio tempoda 3/4'lük ölçü birimi ile sunulan ve ö.1–52⁵ arasını kapsayan Giriş bölümü gerek tonal açıdan gerekse form açısından dönemi için ayrıksı kabul edilmekte, hatta “Schumann'ın klasik formun bütünlüğüne ve klasik tonaliteye saldırısı” şeklinde değerlendirilmektedir (Rosen, 1988, s.383).

Form açısından yaklaşıldığında eserdeki Giriş'in ayrıksılığı, kendi içinde açıkça bir A-B-A' bölünümü sergilemesinden yani üç kısımlı şarkı (*ternary*) formunda kurgulanmış olmasından kaynaklanmaktadır (Emberley, 2013, s.16; Kim, 1980, s.38–63). Giriş bölümünün kendi içindeki bahsi geçen form kurgusu, Tablo 1'de ölçü numaraları ve tonal alanlar da belirtilerek gösterilmiştir.

5 ö: ölçü numarası.

Tablo 1. Giriş bölümünün iç yapısını gösteren form tablosu⁶.

	Giriş				52
	1	13	21	38	
	A	köprü	B	A'	
fa#:	i	i	III → V	i	i

Söz konusu iç bölünmedeki B kısmının tematik yapısı, bestecinin daha eski bir eserine doğrudan bir gönderme içerdiği için metinlerarasılık bakımından dikkat çekicidir. Schumann, bu kısımda, yine kendi bestesi olan *An Anna-II* başlıklı⁷ şarkıyı (*lied*) sözsüz olarak duyurmaktadır (Parrott, 1952, s.56). Söz konusu şarkı 1828 yılında (yani Clara henüz 9 yaşındayken) bestelenmiş olduğu için Clara'nın bu şarkıyı biliyor olma ihtimalinin çok yüksek olduğunu vurgulayan araştırmacılar, Schumann'ın, bahsi geçen şarkıyı, Clara'ya attığı bu piyano sonatında duyurmasının bir nedeni olarak da, bestecinin, sevgilisine açık bir mesaj göndermek istemiş olabileceği çıkarımına ulaşmaktadırlar (Emberley, 2013, s.29–31). Zira *An Anna-II* başlıklı şarkı, Justinus Kerner tarafından yazılmış olan aynı başlıklı şiir üzerine bestelenmiştir ve tıpkı bu makalenin konusu olan piyano sonatında Schumann'ın müzik yoluyla yaptığı gibi Kerner de söz konusu şiiri uzaktaki bir sevgiliye hitap eden bir mektup olarak tasarlamıştır (Emberley, 2013, s.29–32). Dolayısıyla Schumann'ın Clara'ya bu şiiri hatırlatmak amacıyla söz konusu şarkıya gönderme yapmış olma ihtimali, bu makalenin yazarları tarafından da oldukça yüksek bir ihtimal olarak kabul edilmektedir. Öyle ki Schumann, adeta bu mesajın önemini vurgulamak istercesine sonatın ikinci bölümünü⁸ de neredeyse tamamen bu şarkının sözsüz hali olarak bestelemiştir. Bu durumda, burada *An Anna-II* başlıklı aşk şarkısına doğrudan bir gönderme yapılmış olduğu bilinmediği takdirde, Birinci Bölüm'ün Giriş'indeki B kısmında yer alan söz konusu tematik malzemenin yorumu eksik kalacak; bu bilgi olmadan eser dinlendiğinde veya incelendiğinde, Sonat'taki İkinci Bölüm'ün (*Aria*), Birinci Bölüm'deki Giriş malzemesi üzerinden oluşturulmuş olduğu hissiyatı ortaya çıkacaktır.

Yukarıda da bahsedildiği üzere söz konusu Giriş bölümü, form açısından olduğu kadar tonal açıdan da ayrıksı bir durum sergilemektedir. Çünkü bilindiği üzere tipik bir Giriş

6 Aksi belirtilmedikçe tüm tablo ve şekiller, bu makalenin yazarları tarafından yapılmıştır.

7 RSW:Anh:M2 künyeli bu eserin incelenmesinde Johannes Brahms tarafından oluşturulan ve 1893 yılında yayınlanmış olan nota edisyonu (Schumann, 1828/1893, s.34–35) kullanılmıştır.

8 *Aria* başlıklı bu bölümün incelenmesinde Clara Schumann tarafından oluşturulan ve 1887 yılında yayınlanmış olan nota edisyonu (Schumann, 1835/1887, s.63) kullanılmıştır.

bölmesi tonal olarak tamamlanmayıp ya uzun bir dominant pedalinin sonrasında doğrudan Sergi'ye bağlanır ya da dominant üzerindeki bir *fermata* ile son bulur (Rosen, 1988, s.387). Ancak bu makalede analizi gerçekleştirilen eserdeki Giriş'in sonunda, tonik pedali üzerinde tekrarlanan tam otantik kadanslar duyurulmakta; ardından kök halindeki tonik akoru arpejlerle bir süre daha uzatılmakta ve en sonunda bir *fermata* efekti ile basta fa# tizde do# sesleri uzatılarak Giriş bölümü tonik üzerinde sonlandırılmaktadır (Şekil 1, Şekil 2).

A

INTRODUZIONE.
1 Un poco Adagio.

f Pedale

fa#: i

köprü

V i
i:T.O.K.*

B

sotto voce

La: I

*T.O.K= Tam Otantik Kadans

Şekil 1. R. Schumann, Op.11/I, ö.1–25 (Giriş bölümü)

26

31 *marcato* *sf*

36 *ritar* *dan* *do*

41 **fa#: V → i**

46 *poco a poco* **V i i:T.O.K.**

51 *acce le ran do* **V i i:T.O.K.**

Şekil 2. R. Schumann, Op.11/I, ö.26–52 (Giriş bölümü)

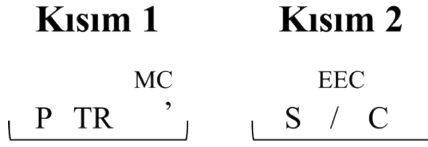
Sonuç olarak eserin Giriş bölümü, hem Charles Rosen'in deyimiyle (1988, s.387) "sıradışı" bir pedal etkisiyle gerçekleştirdiği "görmekli" bir tonik kadansıyla tamamlanması açısından hem de kendi biçimsel yapısının doğrudan klasik bir forma işaret etmesi açısından ilginç bir kurguya sahiptir.

2. Sergi Bölmesi

Eserin Sergi bölümü, içerisinde bir İkincil Tema (S) barındırdığı için Sonat Teorisi'nde İki Kısımlı Sergi (*two-part exposition*) olarak tanımlanan şablonla örtüşmektedir. Söz konusu şablonda Sergi'nin ilk kısmını (Kısım 1), Birincil Tema Bölgesi (P-zone; *primary theme zone*) ve Köprü Bölgesi (TR; *transitional zone*) oluştururken, ikinci kısmını (Kısım 2) ise İkincil Tema Bölgesi (S-zone; *secondary theme zone*) ve Kapanış Bölgesi (C; *closing zone*) oluşturmaktadır (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.23).

Hepokoski ve Darcy tarafından geliştirilen Sonat Teorisi yaklaşımı, söz konusu bölgeleri birbirinden ayırabilmek için adeta bir noktalama işareti gibi ele alınması gereken bazı analitik unsurlar sunmaktadır. Bu unsurlardan ilki, Kısım 1 ve Kısım 2 arasındaki boşluk anlamına gelen *medial caesura* (MC) kavramıdır: TR (köprü) bölgesinin sonunda yer alan MC, TR bölgesi boyunca yükseltilebilir enerjinin, genellikle tonik veya dominant armonisi üzerinde -minör moddaki sonatlarda da genellikle medyant üzerinde- gerçekleştirilen bir tam veya yarım kadansla sönümlendiği noktaya denk gelmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.24). Dolayısıyla MC'nin temel işlevi, TR bölgesinin sonunda bir boşluk yaratarak sahneyi farklı bir tonda duyurulacak olan İkincil Tema'ya hazırlamaktır. Sonat Teorisi yaklaşımına göre eğer bir Sergi'de MC yoksa, orada bir İkincil Tema'dan bahsetmek mümkün değildir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.52).

Sonat Teorisi yaklaşımında kritik rol oynayan bir diğer unsur ise 'Temel Sergi Kapanışı' (EEC; *essential expositional closure*) kavramıdır. Bu kavram, Kısım 2'de yeni bir ton alanının yaratılmasının ardından gerçekleşen ve sonrasında tematik malzemede bir farklılaşma ile karşılaşılan 'tatmin edici ilk tam otantik kadans' noktasına işaret etmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.120). Söz konusu nokta, Sonat Teorisi yaklaşımında Sergi'nin tonal açıdan ulaşmak istediği ana hedef olarak değerlendirilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117). Böylece EEC noktası, S (İkincil Tema) ve C (Kapanış) bölgeleri arasında bir sınır olarak ele alınmakta, dolayısıyla bu kadans noktasının hemen ardından C bölgesinin başladığı kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117). İki Kısımlı Sergi'de var olan ana öğelere ilişkin yukarıda verilen bilgiler, aşağıdaki Şekil 3'te özetlenmiştir. Şekil 3'te MC noktası kesme işaretiyle (·) gösterilirken, EEC noktası ise taksim işareti (/) ile temsil edilmiştir.



Şekil 3. İki Kısımlı Sergi'deki form öğeleri
(Hepokoski ve Darcy, 2006, s.24'ten uyarlanmıştır)

Bu çalışmada incelenen eserdeki Sergi bölmesinin yapısı da bu ana çatıyı yansıtmaktadır. Söz konusu yapıyı teşkil eden iç bölgeler aşağıda detaylıca incelenmiş ve yorumlanmıştır.

2.1. Birincil Tema (P) Bölgesi

3/4'lük ölçü birimiyle yazılmış olan Giriş'in ardından 2/4'lük ölçü birimi ile *Allegro vivace* tempoda sunulan P bölgesi, iki ölçülük bir motifle dominant üzerinde başlamaktadır. İleride detaylıca incelenecek olan bu özel motifin hemen ardından tonik akoruyla başlayan tematik bir kesit sunulmakta ve 20 ölçü uzunluğundaki söz konusu tematik kesit, başlangıçtaki motifin bu sefer bir 'kapanış hareketi' olarak yeniden duyurulmasıyla dominant üzerinde sonlanmaktadır. Sonrasında ise söz konusu 20 ölçülük tematik kesit, bir takım dokusal değişikliklerle birlikte tekrar edilmekte ve böylece P bölgesi dominant üzerinde sonlanmış olmaktadır. Bahsi geçen tematik yapıların sınırları ve söz konusu motifin P bölgesi içindeki dağılımı Şekil 4'de gösterilmiştir:

P

52,75 Allegro vivace. **ö.54,75**

fa#: V i V⁷/ii ii⁶₄

60 IV⁶ iv #vii^{o4}₃

66 V

ö.74,75

72 i

78 V⁷/ii ii⁶₄ IV⁶ iv

83 *poco* *a* *poco*

88 *cre* *scen* *da*

93 V **ö.94,75**

Şekil 4. R. Schumann, Op.11/I, ö.52,75–94,75 (P bölgesi)

Şekilde görüldüğü üzere söz konusu motif, ilk duyuruluşunda bir ‘başlangıç hareketi’ olarak sunulmuş, fakat sonraki duyuruluşlarında bir ‘kapanış hareketi’ olarak kullanılmıştır. Ayrıca, söz konusu motifin ilk kez duyurulduğu başlangıçtaki iki ölçülük modül (ö.52,75–54,75) dışarıda tutulduğunda, P bölgesinin armonik ve tematik olarak birbirinin aynısı olan iki simetrik kısımdan oluştuğu dikkat çekmektedir. Bu durum, başlangıçtaki iki ölçülük modülün form açısından ve tematik açıdan işlevi hakkında analitik bir yorum yapılmasını gerektirmektedir.

Bu noktada, Sergi tekrarının (*reprise*) nasıl gerçekleştirildiğinin incelenmesi bir ipucu sağlamaktadır. Sergi’nin sonunda yer alan birinci dolaba (ö.175–177) göz atıldığında P bölgesinin başındaki iki ölçünün Sergi tekrarında kullanılmamış olduğu görülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. R. Schumann, Op.11/I, ö.175–177 (Sergi’nin sonundaki birinci dolap)

Buna ek olarak Yeniden Sergi’de (*recapitulation*) yer alan P bölgesinin de söz konusu iki ölçülük modül olmaksızın başladığı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu modülün P’den ayrı kurgulandığını düşünmek mümkündür. Başka bir şekilde ifade edecek olursak Birincil Tema’nın asıl başlangıcını, bu iki ölçüden sonra gelen ve simetrik olarak tekrar edilen yapıyla ilişkilendirmek mümkündür. Bu nedenle başlangıçtaki söz konusu iki ölçülük modül hariç tutulduğunda, birbirini tekrar eden paralel tematik yapıların ilkinin (ö.54,75–74,75) P^{1a} olarak; ikincisinin (ö.74,75–94,75) ise P^{1b} olarak adlandırılması, bu makaledeki analizde tercih edilmektedir.

Sergi başlangıcındaki iki ölçülük modül tek başına ele alındığında, söz konusu modülün, bir dominant işlevine sahip olduğu ve bu sayede, tonik armonisi üzerinde şekillenen P^{1a} için bir ‘hazırlık hareketi’ sağladığı görülmektedir.⁹ Hepokoski ve Darcy (2006, s.86), bazı

9 Bu durumu, Sergi öncesinde duyurulan Giriş’in dominant yerine tonik üzerinde sonlanması ile ilişkili olarak

sonatlarda dinleyicinin dikkatini çekmek için Birincil Tema öncesinde bunun gibi birkaç ölçülük bir ‘hazırlık hareketi’nin gelebileceğini belirtmiş¹⁰ ve bu tür yapıları “P⁰” olarak adlandırmışlardır. Buna göre söz konusu iki ölçülük modül, Birincil Tema’nın asıl başlangıcını hazırlayan bir yapı olması nedeniyle P⁰ tanımına uymaktadır. Bu durumda eserdeki P bölgesini P⁰, P^{1a} ve P^{1b} olmak üzere üç ayrı yapıya ayırmak mümkün olmaktadır. Bu durum, Tablo 2’de ölçü numaraları ve tonal sınırlar da belirtilerek gösterilmiştir.

Tablo 2. P bölgesinin iç yapısını gösteren form tablosu

	52,75	54,75	74,75	94,75
	P⁰	P^{1a}	P^{1b}	
fa#:	V	i	V i	V

Hepokoski ve Darcy (2006, s.87), P⁰ modüllerinin kimi zaman bir “özet” ya da bir “motto” olarak işlev gördüğünü belirtmişlerdir. Bu açıdan eserdeki P⁰’da kullanılan motifik malzemeye bakıldığı zaman söz konusu motifin de eserin geri kalanında çok yaygın ve karakteristik bir kullanıma sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, ilk olarak P⁰’da duyurulan ve ardından eserin birçok yerinde tekrarlanan söz konusu motif, çalışmanın konusu olan aşk mektubu için metinlerarasılık yönünden sembolik bir anlama da sahiptir.

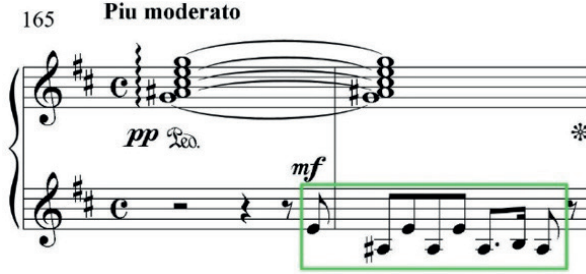
Schumann, sonradan Clara’ya yazdığı bir mektupta Op. 11 Piyano Sonatı’nı “senin için kalbimin bir feryadı” şeklinde nitelendirerek, “içinde, senin teman mümkün olan tüm biçimlerde ortaya çıkar”¹¹ ifadesinde bulunmuştur (aktaran Litzmann, 2013, s.93). Burada bahsedilen tema, büyük olasılıkla söz konusu iki ölçülük motife işaret etmektedir. Zira Clara Wieck’in Op. 5 numaralı ve 4 *Pièces caractéristiques* isimli eserinin dördüncü ve son minyatürü olan *Scène Fantastique: Le Ballet des Revenants* incelenecek olursa, bahsi geçen motife benzeyen bir tematik unsurla karşılaşmak mümkündür (Şekil 6). Görülüyor ki Schumann, Clara’nın bahsi geçen eserinde eksiltilmiş beşli aralıklarıyla oluşturulmuş olan bu tematik unsur, tam beşli aralıklardan oluşacak şekilde düzenleye-

düşünmek mümkündür.

10 Hepokoski ve Darcy (2006, s.86) bu durumu şöyle açıklamaktadır: “*In some Allegro movements one gets the impression that the “real” P-theme (P1.1) begins two, three, four, or more bars into the piece, and that this theme is preceded by a brief, different Allegro idea, perhaps an opening flourish or other initializing gesture, that in some way prepares us for it (typically in the sense of ‘get ready!’ or ‘attention!’).*”

11 Orijinali şu şekildedir: “*one single cry of my heart for you in which your theme appears in every possible form.*” (aktaran Litzmann, 2013, s.93).

rek (Reich, 2001, s.224–225) gerek P⁰ modülünde gerekse Birinci Bölüm’ün çeşitli yerlerinde sıkça kullanmıştır.



Şekil 6. Clara Wieck (Schumann), Op.5, No.4, Scène Fantastique:
Le Ballet des Revenants, ö.165–166

Bununla birlikte metinlerarasılık yönünden başka incelikli hususlar da mevcuttur. Schumann’ın, Ağustos-Eylül 1832’de *Fandango* başlıklı bir eser üzerinde çalışıyor olduğu bilinmektedir (Jensen, 2012, s.152). Ancak, “bir kadın ve bir erkeğin temas olmaksızın birbirlerini kovalayarak icra ettikleri bir İspanyol kur dansı” (Rinaldi, 2003, s.76) olan *fandango* türündeki bu eser, tamamlanmamış ve bir taslak olarak kalmıştır. Schumann, *Fandango* başlıklı eserini bitirmek yerine, bu eserdeki tematik fikirleri Op. 11 piyano sonatının birinci bölümünde kullanmayı tercih etmiştir (Harwood, 1980). Söz konusu eser taslağının el yazmasından alınmış kesite bakıldığında (Şekil 7), gerek tonal gerekse yapısal açıdan, bu makaledeki analizde P¹ olarak adlandırılan kesitte yer alan tematik yapının aynıyla karşılaşılmaktadır.



Şekil 7. R. Schumann, *Fandango* (Bestecinin kendi el yazısı, taslak),
ö.0–14 (Fineartamerica, 2018)

Bunun yanında, Schumann'ın tamamlamadığı *Fandango* başlıklı eserinin bağlantılı olduğu başka bir nokta, buradaki metinlerarasılık olgusunu daha da pekiştirmektedir. Çünkü, Clara'nın daha önce bahsedilen minyatüründe var olan çizgisel bir bas melodisinin de (Şekil 8) *Fandango* ile büyük bir benzerlik taşıyor olduğu dikkat çekmektedir (Flynn, 1991, s.51; Reich, 2001, s.225).



Şekil 8. Clara Wieck (Schumann), Op.5, No. 4, Scène Fantastique:
Le Ballet des Revenants, ö.136–139

Bu noktada kronolojik bir sıralama yapmak gerekirse, tamamlanmamış *Fandango*'nun ardından Clara, Op. 5 No. 4 numaralı eserinde söz konusu taslaktan birtakım müzik malzemeleri kullanmıştır; daha sonra Schumann, *Fandango* başlıklı eserini bir sonat fikrine dönüştürmüş ve Clara'nın bahsi geçen eserinden bir motifi de bu Sonat'ında işlemiştir. Bu nedenle, bazı araştırmacılar Schumann'ın Clara'dan alıntılanmış olduğu iki ölçülük motifi “Clara motifi” olarak; Clara'nın Schumann'dan alıntılanmış olduğu *Fandango* motifini de “Robert motifi” olarak adlandırmışlardır (Emberley, 2013, s.19). O dönemde Schumann için Clara'ya ulaşmanın en iyi yolunun müzik olduğu göz önünde bulundurulursa, bahsi geçen motifleri bu iki müzisyen arasındaki ilişkinin bir sembolü olarak değerlendirmek mümkündür (Emberley, 2013, s.22).¹²

2.2. Köprü (TR) Bölgesi

Ölçü 94,75'te, adeta bir P^{1c} gelecekmiş gibi yeniden sergilenmeye başlayan Birincil Tema malzemesi, armonik açıdan da P ile aynı planı izleyerek ilerlemekte; fa# minör (i) tonunda başlayan söz konusu yapı, re# majör dominant yedili (V⁷/ii) akoru aracılığıyla

12 Buna ek olarak, literatürde, Op. 11 Piyano Sonatı'nda yer alan “Clara” ve “Robert” motiflerinin bu İspanyol dans türü (*fandango*) ile birbirlerine kurduğuna dair alegorik anlatım üzerinden geliştirilmiş analizlere de rastlanmaktadır. Örnek olarak bkz. Emberley (2013, s.21–25).

sol# minöre (ii⁶) geçmektedir. Ancak burada, sol# minöre geçildiğinde Robert motifi yerine farklı bir tematik malzeme kullanılmakta ve ardından Birincil Tema'daki gibi sol# minörün ilgili majörü olan si majöre yönelinmektedir (Şekil 9).

TR

ö.94,75

fa#:

i

V⁷/ii ii⁶

S?

ö.106,75
passionato

a tempo sf ff

IV^{b7} mib: i

Mi: V⁷(?) Dominant Uzatması (?) MC (?)

Şekil 9. R. Schumann, Op.11/I, ö.94,75–106 (TR bölgesinin başlangıcı)

Hepokoski ve Darcy'ye (2006, s.94) göre, bir TR bölgesini müzikal dokusu itibariyle kolaylıkla ayırt etmek mümkünken asıl sorun, TR bölgesinin nerede başladığını belirleyebilmektir. Bunun yansıması olarak bu eserdeki TR'nin de nerede başladığına ilişkin iki farklı görüş mevcuttur: Bazı analistler bu eserde TR'nin tonik üzerindeki P malzemesiyle (ö.94,75) başladığını kabul etmekte (Kim, 1980, s.73; Davis, 2007, s.98; Lester, 1995, s.200); bazı analistlerse TR'nin yeni müzik malzemesiyle (ö.98,75) başladığını ve dolayısıyla önceki kısmın aslında P bölgesine ait olduğunu belirtmektedirler (Richter, 2003, s.312).

Hepokoski ve Darcy (2006, s.101), klasik repertuvarda sıklıkla kullanılan bir strateji olarak TR kısımlarının P gibi başlatılıp ardından köprü karakterine dönüştürüldüğüne dikkat çekmiş ve bu yöntemi uygulayan TR türlerini, “çözünen” tipler¹³ adı altında sınıflandırmışlardır. Bu bağlamda, incelenen bu eserde Birincil Tema gibi başlayan fakat sonrasında yeni bir müzik malzemesine evrilen söz konusu yapı da bu tanıma uymaktadır. Dolayısıyla TR'nin başlangıç noktası, bu makaledeki analizde ö.94,75 olarak kabul edilmiştir.

Daha önce değinildiği üzere sonatta bir İkincil Tema'dan (S) bahsedebilmek için, TR'nin bitiminde bir *medial caesura* (MC) bulunmak zorundadır; zira Sonat Teorisi'ne göre bir sonatta MC yoksa S de yoktur. Bu makalenin konu aldığı esere ilişkin literatürdeki çalışmalar tarandığında, bazı analizlerde bu eserdeki S'nin başlangıç noktası olarak, donanımın değiştiği yere (ö.106,75) işaret edildiği görülmektedir (Şekil 10). Dolayısıyla burada başlayan yapının bir S olarak değerlendirilmesi için uygun özellikleri taşıyıp taşımadığı ve bu yapının öncesinde kendisine hizmet eden bir MC'nin bulunup bulunmadığı, irdelenmesi gereken hususlardır.

13 Çözünen TR örnekleri için bkz. Mozart, *Piyano Sonatı, Nr. 13, K. 333, sib majör* (Birinci Bölüm; ö.11'den itibaren); Mozart, *Yaylı Çalgılar için Kuartet, Nr. 17, K. 387, sol majör* (Birinci Bölüm; ö.11'den itibaren); Mozart, *Senfoni, Nr. 40, K. 550, sol minör* (Birinci Bölüm; ö.21'den itibaren), Beethoven, *Piyano Sonatı, Nr. 23, Op. 57, 'Appassionata', fa minör* (Birinci Bölüm; ö.17'den itibaren).

ö.106,75

103 *cresc.* *rit. sf* *passionato* *a tempo sf sf*

107

111

115

119

Şekil 10. R. Schumann, Op.11/I, ö.106,75–122

İlk olarak, söz konusu yapının öncesindeki birkaç ölçüye (ö.103,75–106) bakıldığında si majör dominant yedili armonisi dikkat çekmektedir (Şekil 9) ve burada bir MC olduğu varsayılırsa bu durum, olası S için ‘mi majör’ tonalitesine yönelik beklenti uyandırmaktadır. Ancak bu yapının ardından tonal bir sürprizle mi majör tonalitesine değil, mi b minör tonalitesine geçilmektedir. Oldukça uzak bir ton olan mi b minör tonuna modülasyon, *fermata*’yla sonlanan si majör akordundaki re♯ ve fa♯ seslerinin, yeni yapıda anarmonik olarak mi b ve solb’e dönüştürülmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir (Şekil 9, Şekil 10). Eğer bu yeni tematik kısım bir S bölgesi olarak değerlendirilirse, bestecinin İkincil Tema’yı

bvii üzerinde getirmiş olduğu sonucuna ulaşılır ki bu durum, tonal gelenek içinde oldukça radikal bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Ne var ki, mi♭ minör tonalitesindeki bu yeni yapının armonik dokusu incelendiğinde söz konusu yapıyı bir S olarak kabul etmeyi daha da zorlaştıracak bir durumla karşılaşılacaktır. Çünkü, ö.106–122 arasındaki söz konusu yapıda yeni tonik akoru haline gelen mi♭ minör üzerinde tatmin edici bir kadans bulunmamakta, ayrıca söz konusu yapı neredeyse tamamen bir dominant pedalı (si♭) üzerinde duyurulduğu için mi♭ minör akoru hiç kök pozisyonunda vurgulanmamaktadır (Şekil 10).

Bütün bu anılan durumların yanı sıra, bu makalede söz konusu yapının S olarak ele alınmayıp ‘TR içinde bir yapı’ olarak değerlendirmesinin temel nedeni şudur ki bahsi geçen yapının hemen ardından, TR’nin başlangıcında da kullanılan P malzemesi geri gelmekte ve söz konusu P malzemesinin modülasyonlar yoluyla tekrar tekrar duyurulmasının ardından da (ö.144’de) ikinci bir MC olasılığı doğmaktadır. Dolayısıyla, bu makalenin yazarları mi♭ minör tonalitesindeki söz konusu tematik yapının bir S olarak değil, TR bölgesi içinde yer alan bir uzaklaşma olarak kurgulanmış olduğunu düşünmektedirler.¹⁴ Şöyle ki; eğer ö.98,75–122’yi kapsayan söz konusu tematik yapının mevcut olmadığı varsayılırsa geriye yalnızca P malzemesini işleyen bütünleşik bir TR kalmaktadır. Bu durum ise söz konusu malzemenin hem P’de hem de TR’de devamlı olarak kullanılması anlamına gelir ki böylesi yoğun bir kullanımın monotonluğa yol açacağı aşikârdır. Öyle görünüyor ki Schumann, bu monotonluğun kırılmasını sağlamak için ö.98,75–122 arasındaki tematik yapıyı bir çözüm olarak değerlendirmiştir. Böylece TR ikiye bölünerek araya söz konusu tematik yapı yerleştirilmiş ve bu yeni müzik malzemesi sayesinde genişletilmiştir.

TR’nin geriye kalan kısmında (Şekil 11); söz konusu tematik yapının ardından yeniden duyurulmaya başlanan P malzemesi, ilk olarak mi♭ minör tonunu devam ettirerek daha ağır bir tempoda (*piu lento*) ve *piano* karakterde sunulmakta, ardından da sırasıyla do♯ minör ve si minörden başlayacak şekilde aynen tekrarlanmakta ve ani bir yavaşlama (*un poco ritenuto*) ile mi majör dominant yedili akorunda sonlanmaktadır. Sonrasında ise söz konusu P malzemesi, melodik hattı değiştirilerek fakat neredeyse tüm ritmik özellikleri koruna-

14 Makale yazarlarının bu yorumunu destekleyen bir analize Andrew Davis’in “*Sonata Fragments: Romantic Narratives in Chopin, Schumann, and Brahms*” (2007) başlıklı kitabında da rastlanmaktadır. Davis, söz konusu kitapta TR içindeki bu uzaklaşma durumunu “*rupture*” olarak adlandırmış ve böylesi bir durumun Chopin’in Op.58 ve Brahms’in Op.2 numaralı piyano sonatlarında da görüldüğünü belirtmiştir.

rak bu sefer orijinal tempoda ve *fortissimo* karakterde duyurulmakta ve burada ana tonalitenin ilgili majörüne (la majör) vurgu yapılmaktadır. La majörde sergilenen bu yüksek enerjili kısmın sonunda ise la majörün dominantı olan mi majör akoruna ulaşılmakta ve dört ölçü süren bir dominant uzatmasının ardından ö.144'ün başında 'gerçek' *medial caesura*'ya (MC) varılmaktadır. Sonrasındaki iki ölçüde (ö.144–145) ise dominant pedalı, *diminuendo* efektiyle sürdürülerek bir "MC dolgusu" (*caesura-fill*) ortaya koyulmakta ve böylelikle, TR'nin sonuna doğru yükselen enerji tamamen sönümlenmiş olmaktadır.

122,75
p più lento
*
mib: do#:
129
un poco ritenuto a tempo
p
si: La: I
136
f
ö.140
V⁴/₃V V (Dominant Uzatması)
143
dimin.
ö.146
mf
V
MC Dolgusu
III:Y.K.*
MC
*Y.K.= Yarım Kadans

Şekil 11. R. Schumann, Op.11/I, ö.122,75–146 (TR bölgesinin sonu ve MC noktası)

Daha önce de belirtildiği üzere Sergi'deki Kısım 1 ve Kısım 2 arasında bir duraksama yaratarak adeta bir noktalama işareti işlevi gören MC'nin ardından, Kısım 2'yi başlatan

İkincil Tema (S) bölgesinin gelmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, daha önce bir MC olasılığı olarak karşılaşılan ö.106'daki *fermata*'nın devamına bakıldığında da yeni bir tematik yapının sergilendiği görülmektedir; ne var ki, daha önce belirtilen nedenlerden ötürü, miB minör tonalitesindeki bu tematik yapıyı bir "S" olarak değerlendirmek güçtür. Oysa ö.144'te yer alan ve bu makalenin yazarları tarafından 'gerçek MC' olarak kabul edilen ikinci olasılığın ardından, geleneksel bir İkincil Tema karakterine daha çok uyan lirik bir yeni tema başlamaktadır (ö.146). Üstelik P ile kontrast oluşturan bu yeni temanın, minör moddaki sonatların ikinci temalarında en sık tercih edilen tonalite olan 'ilgili majör' üzerinde sunulmuş olması dikkat çekmektedir.

Özetlenecek olursa, bu çalışmada TR bölgesinin, ö.94,75–145 arasını kapsadığı ve ilgili majörün (III, la majör) dominantı üzerindeki *medial caesura* (MC) ile sonlandığı kabul edilmektedir.¹⁵

2.3. İkincil Tema (S) ve Kapanış (C) Bölgeleri

Yukarıda belirtildiği üzere İkincil Tema (S), ö.146'da başlamaktadır. P ile maksimum kontrast sağlayan söz konusu lirik tema, Davis'e (2007, s.82) göre, Romantik Dönem sonatlarında en sık rastlanan ve "*Gesangsthema*"¹⁶ olarak adlandırılan tema tipine uymaktadır. Her ne kadar P ile S'nin tematik karakterleri arasında karşıtlık bulunsa da Schumann, ulaşamadığı sevgilisi Clara'nın eserinden alıntıladığı motifi burada da duyurmayı ihmal etmemiştir (bkz. Şekil 12).

Sergi'deki Kısım 2'yi ele alırken üzerinde durulması gereken en önemli unsur, İkincil Tema'nın (S) sona erdiğini haber veren ve böylece Kapanış (C) bölgesinin başlamasını sağlayan Temel Sergi Kapanışı (EEC) noktasıdır. Zira Sonat Teorisi yaklaşımında EEC, "Sergi'nin en önemli tonal hedefi" olarak kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117). Daha önce belirtildiği üzere Kısım 2'de ulaşılan yeni tonalitedeki 'tatmin edici ilk tam otantik kadans', EEC olarak kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117).¹⁷ Bu nedenle, incelemesi yapılan bu eserdeki EEC noktası, la majör üzerinde ö.167–168'de

15 Alternatif bir yorum olarak, ilk MC ihtimalinin ardından başlayan kısmı, bir "Üç Modüllü Kalıp" (TMB; *trimodular block*) olarak değerlendirmek de mümkündür. Ancak böylesi bir değerlendirmenin makalede ortaya konan yorum üzerinde fazla bir etkisi olmayacağı nedeniyle TMB olgusu bu çalışmada ele alınmamıştır. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Hepokoski ve Darcy (1997, s.138–145; 2006, s.171–177).

16 Yayılan (*expansive*), *cantabile* ve *legato* karakterdeki İkincil Tema.

17 Şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu kadansın ardından tematik malzemede bir farklılaşma olması beklenmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117).

meydana gelen tam otantik kadansa denk gelmektedir. Ancak S bölgesinin iç yapısı daha detaylı incelendiğinde söz konusu EEC noktasının ertelenmiş olduğu izlenimi uyanmaktadır. Örneğin, ö.152–156 arasında V-V⁷/IV-IV-V şeklinde bir armonik yürüyüşün sergilendiği ve dolayısıyla bir cümle sonu hissiyatının yaratıldığı dikkat çekmektedir. Ancak böyle klasik bir armonik yürüyüşün ardından normal olarak I. derece akorunun gelmesi beklenirken Schumann, burada bir aldatıcı kadans¹⁸ kullanarak vi. derece akorunu duyurmuştur. Dolayısıyla, bir beklenti yaratılmış olmasına rağmen EEC noktasına burada ulaşamamıştır. Söz konusu aldatıcı kadansın ardından, kromatik işlemler içeren, bağlayıcı özellikte dört ölçülük bir pasaj sunulmakta (ö.156–159) ve ancak bu pasajın sonunda tonik üzerinde bir otantik kadansa ulaşılmaktadır (ö.160). Üstelik bu kadansın ardından farklı bir tematik fikir de işlenmeye başlamıştır. Ne var ki bu farklı fikri başlatan söz konusu otantik kadans, tatmin edicilik yönünden zayıf olduğu ve daha da önemlisi bir eksik otantik kadans olduğu için, bu noktayı da EEC olarak kabul etmek mümkün değildir. Bu şekilde iki kere ertelenen Temel Sergi Kapanışı (EEC), bahsi geçen farklı tematik fikrin yedi ölçü süren (ö.160–166) bir tonik uzatması sağlamasının ardından gelen IV⁷-V-I şeklindeki bir armonik yürüyüşün sonunda gerçekleşmiş olmaktadır (Şekil 12).

18 Türkçe literatürde ‘kırık kadans’ olarak da bilinen bu armonik hareket, kadansın varması beklenen armoniden kayda değer bir sapma yaratmasıyla özdeşleşmiş olduğundan (Sears, Caplin ve McAdams, 2014, s.402) bu makalede ‘aldatıcı kadans’ teriminin kullanılması tercih edilmiştir.

143

151

160

169

La: V

ö.146

ö.168,25

ö.175,75

III: T.O.K.

EEC

dimin.

mf

legatissimo sempre

ri -

tar - dan - do

di - mi - nu - en - do

1. tempo

f

Şekil 12. R. Schumann, Op.11/I, ö.146–175,75 (S / C yapısı)

Yukarıda belirtildiği üzere Sonat Teorisi'nde EEC noktasından sonra Kapanış (C) bölgesinin başladığı kabul edilmektedir. Söz konusu bölge, dört ölçü süren bir tonik uzatması sunmakta ve ardından Clara motifini yeniden vurgulayarak sona ermektedir. Böylelikle Sergi bölmesi, Clara motifi ile başlamış ve yine aynı motifle kapanmış olmaktadır.

3.Gelişme Bölmesi

Gelişme, ö.175,75–331 arasını kapsamaktadır. Gelişme bölümünün neredeyse tamamı, Sergi'nin ilk kısmında (P ve TR) sergilenen tematik malzemeler ile oluşturulmuş, ikinci kısımdan (S/C) herhangi bir malzeme kullanılmamıştır. Burada aynı zamanda Giriş bölümüne ait bir tematik yapıya da yer verilmiş olması dikkat çekmektedir. Orijinali 3/4'lük ölçü birimiyle *Un poco Adagio* tempoda yazılmış olan söz konusu tematik yapı, buradaki kullanımında birtakım değişikliklerle 2/4'lük ritim kalıbına uyarlanmış ve Gelişme içinde süregelen temponun ağırlaştırılması (*piu lento*) yoluyla sunulmuştur (Şekil 13).

Giriş materyali
ö.267,75

266

p *piu lento*

basso parlante

271

276

in tempo

p

Şekil 13. R. Schumann, Op.11/I, ö.267,75–275
(Gelişme bölümünde Giriş materyalinin kullanımı)

Yukarıda da bahsedildiği üzere, Gelişme bölümü içinde P malzemesi yoğun olarak kullanılmıştır. Fakat bu kullanımlardan biri, Birincil Tema'nın neredeyse aynen duyurulmuş olmasından dolayı dikkat çekicidir; ö.221,75–239,75 arasını kapsayan söz konusu kesit-

te (Şekil 14), P'nin hem tematik hem de armonik yapısı tamamen korunmakta, fakat bu yapı, dominant armonisi üzerine aktarılarak sunulmaktadır. Bununla birlikte söz konusu kesitin sonunda P'den farklı olarak Clara motifi bulunmamaktadır. Eser özelinde gerçekleştirilmiş bazı analizlerde bu kesit, “Yalancı Yeniden Sergi” (*false recapitulation*) olarak kabul edilmektedir (Richter, 2003, s.312).

ö.221,75

218

pp un poco più lenta

do#: V (Dominant Uzatması) i

224

sempre p

V⁷/ii ii⁶ IV⁶ iv

231

ad.

#vii⁰⁴₃ V

ö.239,75

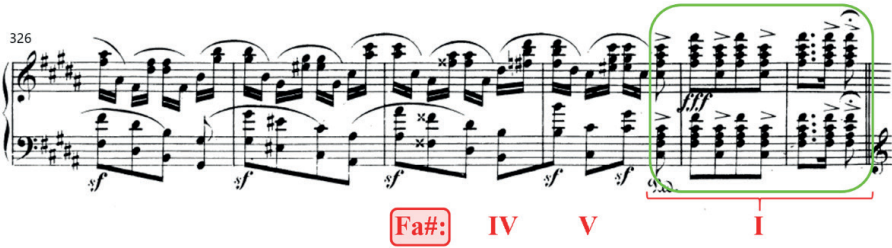
238

Şekil 14. R. Schumann, Op.11/I, ö.218–239,75

(Gelişme’de Birincil Tema’nın dominant üzerinde duyurulması)

Ne var ki Caplin'e (1998, s.254) göre Yalancı Yeniden Sergi modülleri, Gelişme bölmelerinin sonuna yakın bir konumda gelmektedir. Bu anlamda, Gelişme'nin başlamasından 46 ölçü sonra işitilen söz konusu kesit, bölmenin bitişine daha 110 ölçü olduğu göz önünde bulundurulursa bahsi geçen norma uymamaktadır. Üstelik söz konusu kesitin *un poco piu lento* şeklinde bir tempo değişimi ile sunuluyor olması da bu kesitin bir Yalancı Yeniden Sergi olarak değerlendirilmesini güçleştirmektedir.¹⁹ Fakat burada dikkat çeken asıl nokta, ana tonalitenin dominantı (do#) üzerinde şekillenen söz konusu kesitin öncesinde *retransition* (RT) benzeri bir yapının bulunmasıdır. Çünkü, Yalancı Yeniden Sergi olarak da değerlendirilen bu kesitin öncesinde RT benzeri bir yapı yer almasına rağmen, 'gerçek' Yeniden Sergi'nin öncesinde böylesi hazırlayıcı bir pasaj mevcut değildir. Başka bir deyişle, Gelişme'nin sonunda gerçek bir RT bulunmamaktadır.

Genellikle tonik üzerindeki P'ye dönüşü sağlayacak bir hazırlık yapmak için dominant uzatması sunan RT, görevi itibarıyla Gelişme bölmelerinin bitiminde görülmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.191). Ancak Schumann, bu eserde böyle bir uygulamaya yer vermemiş, bunun yerine çok daha ilginç bir yol izlemiştir: Gelişme'nin sonunda, ana tonalitenin paralel majörüne geçerek fa# majör armonisi üzerinde bir tam otantik kadans gerçekleştirmiştir (Şekil 15). Bu noktada söz konusu fa# majör akoru, eserdeki en güçlü dinamikte birlikte (*fff*) tekrar tekrar vurgulanarak Clara motifine ses vermekte ve böylece Gelişme bölmesi, keskin bir biçimde sona ermektedir.



Şekil 15. R. Schumann, Op.11/I, ö.326–331 (Gelişme bölmesinin sonu)

¹⁹ Buradaki tematik kesitin işlevi, Gelişme bölmesinin kendi içindeki form kurgusu detaylıca incelendiğinde daha iyi anlaşılacaktır. Ancak, makalenin hacmi gereği Gelişme bölümünün iç yapısına ilişkin açıklamalara burada yer verilememiştir. Konu hakkında Lester (1995, s.201–202) tarafından yazılmış makaleye başvurulursa, Schumann'ın muhtemelen Schubert'in eserlerinden öğrendiği bir biçimsel tasarımla bu eserdeki Gelişme bölmesinin iç yapısını nasıl kurguladığı hakkında daha geniş bilgiye ulaşılabılır.

4. Yeniden Sergi Bölmesi

Bilindiği üzere Yeniden Sergi (*recapitulation*) kavramı, Sergi içinde sunulmuş olan malzemelerin tümünün ya da birçoğunun yeniden sergilendiği bir alana işaret etmektedir. Bu anlamda Sergi ve Yeniden Sergi arasında tematik açıdan büyük oranda bir paralellik olsa da yapısal açıdan bu iki bölme arasında, sonat formunun adeta ‘ayırıcı özelliği’ olan önemli bir farklılık mevcuttur: İki Kısımlı Sergi’de Kısım 2’yi teşkil eden ‘S/C’ yapısı, tonik-dışı bir tonalitede sunulurken Yeniden Sergi’de söz konusu kısım, bu sefer ana tonalite üzerine taşınarak yeniden inşa edilmektedir. Bu nedenle, Yeniden Sergi içinde ana tonalite üzerinde sunulan söz konusu kısım, geniş ölçekli bir tonal çözülme (*tonal resolution*) olarak değerlendirilegelmiştir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.19).

Sonat Teorisi yaklaşımında, bahsi geçen tonal çözülmeyi sağlayan en kritik unsur, Sergi’de tonik-dışı bir armoni üzerinde gerçekleştirilen Temel Sergi Kapanışı’nın (EEC) Yeniden Sergi’deki karşılığı olan fakat bu sefer tonik armonisi üzerinde gerçekleştirilen ‘Temel Yapısal Kapanış’ (ESC, *essential structural closure*) noktasıdır (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232). Bu bağlamda Hepokoski ve Darcy’ye (2006, s.232) göre nasıl ki Sergi’nin en önemli tonal hedefi EEC’ye ulaşmaksa bütün olarak sonatın en önemli hedefi de ESC’ye ulaşmaktır. Bu hedefe bir an önce ulaşmak amacıyla Yeniden Sergi’de, bazen birtakım “sabırsızlık emareleri” gösterilebilmektedir: Örneğin bu bölmede, Sergi’de yer alan tematik tekrarların ve bazı iç modüllerin kullanılmaması, eser içi dinamiklerin değiştirilmesi ve P bölgesinin kısaltılması gibi yöntemlerle Yeniden Sergi “yüklerinden arındırılarak” ESC’ye daha hızlı bir şekilde ilerlenebilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232–233).

Bu çalışmada incelenen eserin Yeniden Sergi bölmesi, yukarıda bahsi geçen kriterler doğrultusunda ele alınmış olup, eserdeki Sergi ve Yeniden Sergi bölmeleri arasında bulunan benzer ve farklı noktalara aşağıda işaret edilmiştir:

4.1. P Bölgesi

Sergide üç kısımdan (P^0 , P^{1a} , P^{1b}) meydana gelen P bölgesi, Yeniden Sergi’de, başlangıcındaki hazırlayıcı modül (P^0) olmadan ve $P^{1a}+P^{1b}$ şeklinde tekrarlanmadan sergilenmiştir (Şekil 16). Bu durumda Yeniden Sergi’deki P’nin, yalnızca tek kısımdan (P^1) oluştuğu görülmektedir. Fakat P bölgesine ilişkin tek farklılık bu değildir. Schumann, P bölgesini, Robert ve Clara motiflerinin eşzamanlı kullanımı ile *piano* karakterde başlatmış ve bu eşzamanlı

kullanıma P içinde iki kez daha yer vermiştir. Buna karşın, Sergi’de kapatıcı özelliği ile öne çıkan Clara motifi, Yeniden Sergi’deki P bölgesinin kapanışında bulunmamaktadır. Bu uygulamanın, Gelişme bölmesinde yer alan ve bazı analizlerde Yalancı Yeniden Sergi olarak değerlendirilen kesitte de (ö.221,75–239,75) aynen gerçekleşmiş olması dikkat çekicidir. Clara motifi ile kapanmayan P bölgesi, bunun yerine hızını ve gürülüğünü azaltarak (*diminuendo e ritardando*) ö.349,75’te yine dominant üzerinde sona ermektedir.

P

331,75

337

343

ö.349,75

diminuendo e ritardando

tempo

Şekil 16. R. Schumann, Op.11/I, ö.331,75–349,75 (Yeniden Sergi’deki P bölgesi)

4.2. TR Bölgesi

Yeniden Sergi’deki TR bölgesi, ö.349,75–392 arasını kapsamaktadır. Burada, Sergi’deki orijinal plan büyük ölçüde korunmuş; sadece tonal bağlam değiştirilmiş ve birkaç modül atılmıştır. Hatırlanacağı üzere Sergi’deki TR bölgesi, P malzemesi ile başlamakta ve ardından yeni müzik malzemesine ilerlemekteydi; fakat bu durum, Yeniden Sergi’de tekrarlanmamış, P malzemesinin atılmasıyla TR bölgesi, doğrudan, bahsi geçen yeni müzik malzemesi ile başlatılmıştır. Söz konusu yeni müzik malzemesi, Sergi’de, *fermata* efek-

ti ile kesintiye uğramakta ve daha sonra, mi♭ minör armonisi üzerinde şekillenen yeni bir tematik yapı gelmekteydi; Yeniden Sergi’de ise bu tematik yapı, do♯ minör (v) üzerinde şekillenmiştir. Sergi’de, bu tematik yapının ardından P malzemesi, sırasıyla mi♭ minör, do♯ minör ve si minör akorlarından başlayacak şekilde, görece daha ağır bir tempoda (*piu lento*) üç kez yeniden sunulmaktaydı; Yeniden Sergi’de ise söz konusu sekans yapısı, sadece do♯ minör ve si minör akorlarından başlayacak şekilde iki kez sunulmuştur. Bu sekans hareketinin ardından Sergi’deki TR bölgesi, İkincil Tema’nın tonalitesi olan la majöre (III) yönelmekte ve P malzemesi, bu armoni üzerinde ritmik yapısı korunup melodik hattı değiştirilerek bir kez daha duyurulmaktaydı; Yeniden Sergi’de ise bu kesit, fa♯ minör (i) üzerinde duyurulmaktadır. Bunun ardından her iki bölmede de, dört ölçü süren bir dominant uzatması ile *medial caesura* (MC) noktasına ulaşılmakta ve iki ölçü süren MC dolgusu ile TR bölgesi sonlandırılmaktadır.

4.3. S ve C Bölgeleri

Sergi’de ana tonalitenin ilgili majöründe (III, la majör) sunulmuş olan Kısım 2 (S/C), Yeniden Sergi’de, doğrudan, ana tonalitede (i, fa♯ minör) inşa edilmiştir. Dolayısıyla aslen majör mod üzerinde sunulmuş olan İkincil Tema (S), burada minör moda dönüştürülerek söz konusu temanın karakterinde önemli bir değişiklik yapılmıştır.

Daha önce de bahsedildiği üzere bütün sonatın tonal amacı, Yeniden Sergi’deki Temel Yapısal Kapanış (ESC) noktasına ulaşmaktır. ESC, -aynı EEC gibi- Kısım 2’de meydana gelen ‘tatmin edici ilk tam otantik kadans’ noktasına denk gelmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232).²⁰ Çoğu durumda ESC, Sergi’deki EEC ile paralel bir konumda yer almakla birlikte, çok sık karşılaşılmasa da ondan farklı bir konumda da görülebilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232). Böyle bir durum, bu çalışmada ele alınan eserde de mevcuttur.

Hatırlanacağı üzere Sergi bölmesindeki EEC noktası, ilk olarak bir aldatıcı kadans vasıtasıyla ertelenmiş; bunun ardından, bağlayıcı özellikte dört ölçülük bir pasaj sunulmuş; kromatik işlemler içeren bu pasajın sonrasında ise bir otantik kadansa varılmış fakat bu kadansın hem tatmin edicilik yönünden zayıf olması hem de eksik otantik kadans olması sebebiyle söz konusu EEC, ikinci kez ertelenmişti (Şekil 17).

²⁰ Şunu da belirtmek gerekir ki EEC’de olduğu gibi söz konusu kadansın ardından da tematik malzemede bir farklılaşma olması beklenmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232).

151

1. EEC Ertelemesi

6.156

6.160

La: V V⁷/IV IV V vi V⁶

160

2. EEC Ertelemesi

6.168,25

I IV⁷ V I III: T.O.K. EEC

Şekil 17. R. Schumann, Op 11/I, ö.151–168 (Sergi'deki S bölgesinde yer alan EEC ertelemeleri)

Ancak EEC'nin Yeniden Sergi'deki karşılığı olan ve sonattaki en önemli tonal hedef olan ESC'ye bir an evvel ulaşmak için böylesi bir erteleme uygulaması tercih edilmemiştir. Bunun yerine, Sergi'de aldatıcı kadans ile ilk ertelenmenin gerçekleştiği yerin Yeniden Sergi'deki paralel konumunda bir tam otantik kadans yapılmış, üstelik bu tam otantik kadans ani bir yavaşlama (*ritenuto*) ile vurgulanarak tatmin edici bir duyum sağlanmıştır. Bu bağlamda Temel Yapısal Kapanış (ESC) noktasına, ö.403'te ulaşılmıştır (bkz. Şekil 18).

Schumann'ın, ESC noktasına bir an önce ulaşmak için burada -Sergi'ye kıyasla- iki önemli değişiklik yaptığı dikkat çekmektedir. Bu değişikliklerin ilki, Sergi'deki S bölgesi içinde bir aldatıcı kadans ile başlayan ve böylelikle EEC'nin ilk kez ertelenmesini sağlayan dört ölçülük yapının Yeniden Sergi'de çıkarılmış olmasıdır. Bu durum, ö.160'da var olan tonik akorunun konumunu, Yeniden Sergi'de dört ölçü öne çekmekte ve böylece söz konusu aldatıcı kadans, yerini bir otantik kadansa bırakmaktadır. Ancak bahsi geçen kadanstaki tonik akoru (ö.403), Sergi'deki paraleli olan ö.160'daki haliyle kullanılacak olursa, EEC'nin ikinci kez ertelenmesini sağlayan eksik otantik kadans yine meydana geleceği için Schumann, bir diğer önemli değişikliği de bu akor üzerinde gerçekleştirmiş ve söz konusu akora, tiz taraftan bir tonik sesi ekleyerek bir tam otantik kadans elde etmiştir (Şekil 18).

392

ö.393

fa#: V i V V⁷/iv

401

ö.403,25

riten. *lesto*

iv V i

i: T.O.K. ESC

410

ritand. *sempre*

iv⁷V i

i: T.O.K.

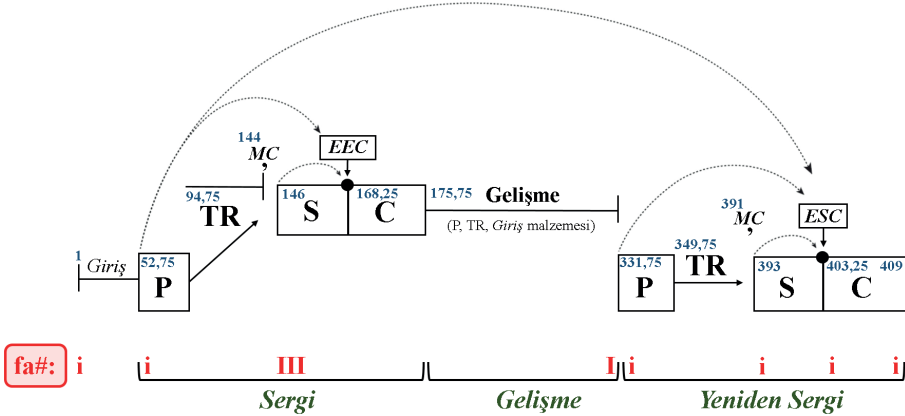
Şekil 18. R. Schumann, Op.11/I, ö.393–409 (Yeniden Sergi'deki S / C yapısı)

Nasıl ki Sergi'deki S ve C'nin birbirinden ayrılmasını sağlayan unsur EEC noktası ise, Yeniden Sergi'de aynı işleve sahip olan unsur da ESC noktasıdır. Sonat Teorisi yaklaşımında, bahsi geçen iki noktada sunulan tam otantik kadanslar, hem Sergi'de hem de Yeniden Sergi'de S bölgelerinin bitişini sağladığından bu kadansların ardından gelen tematik yapılar, doğrudan, Kapanış bölgesi (C) olarak kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s. 20, 117). Bu bağlamda, ESC'nin -EEC'ye kıyasla- daha erken bir noktada getirilmiş olması, Yeniden Sergi'de S bölgesinin daha erken sonlanmasını ve dolayısıyla C bölgesinin de daha erken başlamasını sağlamıştır. Bu durum, Sergi'de S bölgesine ait olan bir tematik yapının, Yeniden Sergi'de C bölgesine geçmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Böylece Yeniden Sergi'deki C bölgesi, söz konusu tematik ya-

pıyı da bünyesine katarak ö.403,25'te başlamış ve en sonda Clara motifinin bir kez daha duyurulmasıyla son bulmuştur. Buna ek olarak tonik akoronun iç sesi olan La2'nin son ölçüde tutulması, la majör tonalitesinde gelecek olan İkinci Bölüm'e (*Aria*) geçiş için bir bağlantı sağlamıştır.

Sonuç

Yukarıda detaylıca ele alınan bulgular ışığında eserin genel form yapısına dair ulaşılan sonuç, Şekil 19'da şematik olarak gösterilmiştir. Söz konusu form şemasında, Sonat Teorisi yaklaşımında tercih edilen gösterime uygun şekilde,²¹ ana tonalite üzerinde inşa edilmiş bölgeler zemine yerleştirilmişken, tonal alandan uzaklaşmayı sağlayan bölgeler, söz konusu uzaklaşmanın belirtilmesi amacıyla zeminden yüksek bir konuma yerleştirilmiştir. Ayrıca eserin içinde yer alan bölgelerin tonal hedefleri, kesik çizgili oklarla gösterilmiştir.



Şekil 19. R. Schumann, Op.11 Piyano Sonatı'nın Birinci Bölüm'üne ilişkin form şeması

Görüldüğü üzere söz konusu eser, genel yapısı itibariyle tam olarak klasik bir sonat formu şeklinde kurgulanmıştır. Ancak eserde yer alan bölgelerin iç yapıları yakından incelendiğinde ilgi çekici uygulamalarla karşılaşılacaktır. Bir önceki bölümde detaylıca tartışılan analiz bulguları ışığında eserin hem form açısından hem de tematik ve tonal açılardan ayırt edici 'bireysel' özellikleri olarak görülebilecek bu uygulamalar, aşağıda maddeler halinde değerlendirilmiştir:

21 Söz konusu gösterim biçimi için bkz. Hepokoski ve Darcy (2006, s.17).

- Giriş, hem tonik üzerinde sonlanması hem de üç kısımlı şarkı formu şeklinde kurgulanmış olması nedeniyle, dönemi için ayrıksı bir karakterdedir.
- Giriş'te yer alan tematik malzeme, yalnızca Giriş bölümüyle sınırlı kalmayıp Gelişme bölümünde de kullanılmıştır. Söz konusu tematik malzeme, bestecinin *An Anna-II* başlıklı eski bir şarkısına gönderme yapıyor olması bakımından eserde metinlerarası bir bağlantı oluşturmaktadır.
- P bölgesi, doğrudan tema ile başlamak yerine iki ölçülük bir hazırlayıcı modül (P⁰) ile dominant üzerinde başlamıştır.
- TR bölgesinde, çoğunlukla P malzemesi kullanılmış, fakat bu kullanımın yarattığı monotonluğun kırılması amacıyla söz konusu bölgenin ortasında yeni bir tematik yapı getirilerek geçici bir uzaklaşma durumu yaratılmıştır. Söz konusu tematik yapının mi⁶ minör armonisinde sunulmuş olması, TR bölgesinin, fa[♯] minör tonalitesindeki bir Birincil Tema'dan, la majör tonalitesinde sergilenecek bir İkincil Tema'ya geçiş sağladığı göz önünde bulundurulsa bir hayli dikkat çekicidir.
- Sergi bölümü içindeki en önemli tonal hedef olan EEC noktası, S bölgesinde iki kere ertelenmiştir.
- Gelişme bölümünün normal olarak ana tonalitenin dominantı üzerinde sonlanarak Yeniden Sergi için bir kesinti yaratması beklenirken, bu eserdeki söz konusu bölme, ana tonalitenin paralel majörü üzerinde gerçekleştirilen bir tam otantik kadans ile sonlanmış ve böylece Gelişme bölümünün sonunda kesinti yerine bir kapanma hissiyatı oluşturulmuştur.
- Yeniden Sergi'de, tüm sonatın en önemli tonal hedefi olan ESC'ye bir an evvel varılabilmesi açısından hem P hem de TR bölgelerinden birtakım modüller atılarak söz konusu bölgeler kısaltılmıştır.
- Genellikle EEC ile paralel bir konumda gelmesi beklenen ESC noktası, Sergi'deki erteleme işlemlerinin Yeniden Sergi'de gerçekleştirilmemiş olması nedeniyle daha erken bir konuma çekilmiştir.
- Sergi'de S bölgesine dahil olan bir tematik yapı, ESC noktasının daha erken konuma çekilmesi nedeniyle Yeniden Sergi'de C bölgesi içinde duyurulmaktadır.

- Clara motifi, Sergi ve Yeniden Sergi'nin bütün iç bölgelerinde (P, TR, S, C) ve Gelişme bölmesinde kullanılmıştır. Söz konusu motifin Clara'nın Op. 5, No. 4 numaralı eserinden alıntılanmış olması, eserde var olan metinlerarasılık olgusunu pekiştiren bir başka unsurdur.
- İlk olarak Giriş bölümünün sonu ile Birincil Tema'nın başlangıcı arasında duyurulmuş olan Clara motifi, takip eden tüm bölmeler için adeta bir nihai tematik hedef olarak sunulmuş; hem Sergi hem Gelişme hem de Yeniden Sergi bölmeleri -ve dolayısıyla da tüm eser- Clara motifine varılarak sonlandırılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Chernaik, J. (2011). Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited. *The Musical Times*, 152(1917), 45–55.
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press.
- Davis, A. C. (2007). *Sonata Fragments: Romantic Narratives in Chopin, Schumann, and Brahms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Emberley, S. A. (2013). *Robert Schumann's Piano Sonata No. 1 in f-sharp minor, op. 11—Style and Structure*. Doktora Tezi, James Madison University, Virginia.
- Fineartamerica (2018, Temmuz 20). *Fandango by Robert Schumann*. <https://fineartamerica.com/featured/fandango-by-robert-schumann-robert-schumann.html>
- Flynn, C. (1991). *The Creative Art of Clara Schumann (1819–1896)*. Yüksek Lisans Tezi, National University of Ireland, Maynooth.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W&W Norton & Company.
- Harwood, G. W. (1980). Robert Schumann's Sonata in F-Sharp Minor: A Study of Creative Process and Romantic Inspiration. *Current Musicology*, (29), 17–30.
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (1997). The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition. *Music Theory Spectrum*, 19(2), 115–154
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

- Jensen, E. F. (2012). *The Master Musicians: Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Kim, K. (1980). *A Critical Analysis of the First Movements of Schumann's Piano Sonatas, Opus 11 and Opus 22 (Volume 1)*. The University of Oklahoma, Oklahoma.
- Lester, J. (1995). Robert Schumann and Sonata Forms. *19-th Century Music*, 18(3), 189–210.
- Litzmann, B. (2013). *Clara Schumann: an Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letter-Volume 1*. Grace Eleanor Hadow (Çeviren). New York: Cambridge University Press.
- Parrott, I. (1952). A Plea for Schumann's Op. 11. *Music&Letters*, 33(1), 55–58.
- Reich, N. B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. New York: Cornell University Press.
- Richter, P. (2003). The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44(3/4), 305–320.
- Rinaldi, R. (2003). *European Dance: Ireland, Poland, & Spain*. New York: Chealse House Publishers.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
- Schumann, R. (1828). An Anna-II [Nota]. J. Brahms (Ed.), *Robert Schumann's Werke, Serie XIV: Supplement*, s.34–35. Breitkopf & Härtel (1893).
- Schumann, R. (1835). Grosse Sonata für das Pianoforte, Op. 11 [Nota]. C. Schumann (Ed.), *Robert Schumann's Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen*, s.52–63. Breitkopf & Härtel (1887).
- Sears, D., Caplin, W., ve McAdams, S. (2014). Perceiving the Classical Cadence. *Music Perception*, 31/5, 397–417.

Türkiye’deki Elektronik Müzik Bestecilerinin Elektronik Dans Müziğine İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi

Opinions of Composers of Electronic Dance Music in Turkey

Caner ÖZBEK¹ , Ümit Kubilay CAN² 



DOI: 10.26650/CONS2020-799383

¹Kocaeli, Türkiye

²Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kocaeli, Türkiye

ORCID: C.Ö. 0000-0002-5941-1256;
Ü.K.C. 0000-0001-9197-2240

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Ümit Kubilay Can,
Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Müzik Bölümü, Kocaeli, Türkiye
E-posta/E-mail: kubican_gitar@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 24.09.2020
İlk Revizyon/Revision Requested: 06.11.2020
Son Revizyon/Last Revision Requested:
17.11.2020
Kabul/Accepted: 17.11.2020
Online Yayın/Published Online: 01.12.2020

Atıf/Citation: Ozbek, C., & Can, U.K. (2020). Türkiye’deki elektronik müzik bestecilerinin elektronik dans müziğine ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(2), 165-186.
<https://doi.org/10.26650/CONS2020-799383>

öz

Bu çalışmada, elektronik dans müziği alanında çalışmalar yapan elektronik müzik bestecilerinin görüşleri doğrultusunda Türkiye’de üretilen elektronik dans müziğinin güncel durumunun incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda elektronik dans müziği bestecilerinin teknik donanımları, çalışma ortamları, kullandıkları DAW programı, sahip olması gereken donanımları, teknolojik gelişmelerin takibi, üstünde çalıştığı projenin başlangıcından bitişine kadar olan sürede nelere dikkat edildiği, *miksing* sürecinde tercih edilen *reverb*, *delay*, *compressor* ve *EQ pluginleri*, elektronik dans müziğinin Türkiye’de var olan güncel durumu ve geleceği gibi hususları kapsayan konular, araştırma soruları olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden olgu bilimi kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu Türkiye’de yaptığı çalışmalar ile alanda isim yapmış 5 adet katılımcı oluşturmaktadır. Verilerin toplanmasında araştırmacı tarafından oluşturulan 8 maddelik bir yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Formun oluşturulmasında katılımcıların fiziki ve teknik imkanları, bilgi ve donanımları, yapılan çalışmalar, elektronik dans müziğinin güncel durumu ve geleceği boyutlarından yararlanılmıştır. Bu veriler doğrultusunda katılımcıların ortak ve farklı görüşleri belirlenerek tablolar oluşturulmuştur. Araştırma sonuçlarına göre, bestecilerin çalışmalarını belirli ekipmanlarla ev stüdyolarında gerçekleştirdikleri, ayrıca bestecilerin teknik becerilere sahip olmaları gerektiği kadar müzikal becerilere de sahip olmaları gerektiği bildirilmiştir. Üretilen müziğin uluslararası düzeyde yapılan çalışmalarla karşılaştırılmasında, istenen müzikal sese ulaşmanın bazı ekonomik nedenlerden dolayı zor olduğu ve eserlerin ulusal düzeyde geliştirilmesi için bağımsız sanatçının desteklenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Dans Müziği, Elektronik Müzik, Bilgisayar Müziği

ABSTRACT

This research focuses on the opinions of electronic music composers working in the field of electronic dance music produced in Turkey to investigate the art form’s current status. Therefore, research questions were formulated related to (1) the technical equipment used or required by electronic dance music composers, (2) their working environments, (3) the digital audio workstation programs, (4) how closely they follow technological developments, and (5)

their attention to the project lifecycle as well as issues on the evolution of this art form in Turkey. This phenomenological study comprises five renowned composers as participants of the study. An 8-item structured interview format was used for data collection. Participants' physical and technical facilities, knowledge and equipment, studies, current status, and future dimensions of electronic dance music were examined to develop a form. Consistent with the data, the tables presented in this paper reflect both the shared and differing opinions of the field experts. As a result of the study, it has been reported that composers perform their work in home studios with certain equipment, and also that composers should have musical skills as well as technical skills. In the comparison of the produced music with the studies performed at international level, it is concluded that it is difficult to reach the desired musical sound due to some economic reasons and the independent artist should be supported for the development of the works at the national level.

Keywords: Electronic Dance Music, Electronic Music, Computer Music

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to reveal the current situation of electronic dance music in Turkey based on the opinions of electronic music composers working in this field. To this end, we analyzed the methodologies used by composers when creating a piece of electronic dance music, the effect of technological advancements on composers, the current situation in the field, and the potential future course of electronic dance music in Turkey.

This study contributes to the literature, offering insights for further research on electronic dance music. It further provides information on the current situation of electronic dance music artists and generates a resource for musicians who plan on advancing in this field.

With the study's objectives in mind, we attempted to present the opinions of participants from a qualitative perspective. Therefore, a phenomenology approach—a qualitative research method—was selected from the methods compatible with the goals of this research. For this study, we conducted interviews for qualitative data acquisition and analysis. Electronic dance music composers were selected as the study group in accordance with the objectives of the phenomenology approach. The participants (i.e., four men and one woman) were actively working in this field in Turkey during the research period. The composers selected as participants in the study had at least 10 years of professional experience in the field at the time of the interviews.

An 8-item structured interview form prepared by the researcher was used for data acquisition. The structured interview form included questions on the participants' physical and technical means, knowledge and hardware, works in the field of electronic dance music, the current situation, and the future of electronic dance music. The form was finalized through consultation with a music expert.

Through this research, we aimed to obtain honest responses to the questions in a structured interview form and to thoroughly analyze the responses. Therefore, the data acquired based on the participants' responses were evaluated through data analysis. The codes generated based on the analysis results are presented in the findings section. The phrases summarizing the statements of the participants' responses to the questions were coded via the MAXQDA 2020 software, which facilitates the coding and analysis of data in qualitative research studies.

The findings section outlines the data related to the participating composers' responses according to the study objectives. We investigated the composers' technical hardware, their work environments, and the specifications of their digital audio workstation software. Questions were related to which hardware they prefer, how they follow technological advancements, how they work on a project, and which plugins they use during the mixing stage. Moreover, we examined the current position of Turkey's electronic dance music landscape based on the global standards and the necessary changes to elevate the electronic dance music in Turkey to international standards in the future.

The interpretations of the research findings are presented in the conclusion and evaluation sections. In general, the majority of the composers have a home studio. At the time of the study, most composers had at least a minimal home studio thanks to developments in audio recording technologies and increasing access to the equipment used in this business. Manufacturers improve such technological equipment and software each passing day. Thus, composers must follow these developments closely to take advantage of these technological advancements and produce an improved sound. According to our observations, supporting independent art produced in the electronic dance music genre in Turkey is crucial for it to reach an international level. Musical works improve in quality to the same extent as the support lent to independent artists through legal regulations.

In the proposals section of the study, we suggest applying the interview form of this study as a data acquisition tool to an international and more inclusive study group and include electronic dance music in the curricula of professional music schools. The results may help composers overcome the financial issues related to equipment and software access in the electronic dance music industry.

Giriş

Müzik yapısal özelliklerinden dolayı zamansal ve mekânsal gelişmelerden en hızlı etkilenen sanat türüdür. İçinde bulunduğumuz zaman diliminin getirdiği teknolojik gelişmeler müziğin algılanmasında ve niteliğinde köklü değişiklikler yaratmıştır. İnsanların sesleri kaydedip dinlemesine olanak sağlamasıyla başlayan bu gelişmeler daha sonra müzik yapmak için bir araca dönüşmüştür. Teknolojik ve ekonomik gelişmeler kitlelerin eğlence anlayışını değiştirmiş ve bunun sonucunda elektronik dans müziği ortaya çıkmıştır. Türkiye’de de elektronik dans müziği, dinleyici kitlesi ve popülerlik açısından büyük bir ilgi görmektedir. Bundan dolayı elektronik müzik bestecilerinin ulusal ve uluslararası düzeyde müzikal ihtiyaçları karşılamaları gerektiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda elektronik dans müziğinin güncel durumunun saptanması gerekmektedir. Türkiye’de elektronik dans müziğinin özelliklerinin ortaya konması elektronik müzik bestecileri ile mümkündür.

Bilişim teknolojisi alanındaki gelişmeler hayatın her alanını olduğu gibi, müzik sanatını da etkilemiş ve dijital alanda müziğin gelişimini oldukça hızlandırmıştır. “Müzik ile ilgili donanım ve yazılımlar müzik dalında çalışan bilim insanları ve sanatçılar tarafından kullanılmış, müziğin kitlelere aktarılması, eğitimi ve üretimi gibi birçok alanda teknoloji büyük olanaklar ve kolaylıklar sağlamıştır” (Kızılkaya, 2011, s. 753).

“Bilgisayar destekli müzikte, iki temel yöntem söz konusudur. Birincisi, elektronik bir cihaza (ses kartı, dijital, klavye ve enstrümanlar, vb.) önceden yazılmış notaları göndererek cihazın bunları çalmasını sağlamaktır. İkincisi ise, canlı çalınan bir enstrümanın veya solistin sesini *audio* olarak kaydetmektir” (Kızılkaya, 2011, s. 755). Bilgisayarın her geçen gün daha fazla eve girmesi, özellikle basit müzik programlarının fiyatlarının ucuzlaması ve programlara daha kolay erişebilme imkânı her geçen gün daha fazla kişiye bir şekilde dijital müzik yapma fırsatı sağlamaktadır.

“Daha fazla kişinin dijital olarak müzikle uğraşması benzer programların benzer şekillerde kullanılacak şekilde dizayn edilmelerini, şarkıların benzer ses örneklerinden (*sample*) oluşmasını, benzer şarkı yapılarına sahip olmasını sağlamaktadır. Bu durum nicel olarak bir genişlemeye yol açarken nitel düzeyde bir yoksunluğa yol açmaktadır” (Yürür, 2008, s. 5).

“60 yılı aşkın bir süreçte gerek müzik gerekse tüm sanatlar, bilgisayarın sunduğu imkânlar neticesinde büyük bir gelişim ve değişim göstermişlerdir. Disiplinlerin sınırları erimiş, ortaya yeni ifade araçları ve yöntemleri çıkmıştır. Bu konuda başat bir rol üstlenen bilgisayar,

‘dijital sanat’ alanında ve müzik özelinde ‘Bilgisayar Müziği’ adlı yeni bir disiplin ortaya çıkarmıştır” (Özer, 2015, s. 48).

Özellikle 20. yy’ın başlarında ses kayıt teknolojisinde yaşanan gelişmeler müzik üretiminde köklü değişiklikler ortaya çıkarmıştır. Besteciler ve icracılar geleneksel çalım ve besteleme teknikleri dışına çıkarak müzik sanatında alışılmışın dışında yöntemler kullanmaya yönelmişlerdir.

Elektronik müzik 90’lı yıllarda Türkiye’de “*underground*” bir kültür olarak kendini göstermiştir.

“1990’lı yıllarda elektronik müzik sadece belirli bir kitle tarafından dinlenmekteydi. 1994 yılında ilk elektronik müzik radyosunun açılmasıyla daha fazla kişi bu müziği dinlemeye başlamıştır. Daha sonra elektronik müzik çalan kulüplerin çoğalması, elektronik müzik festivallerinin Türkiye’de yapılmaya başlanması, yabancı *DJ*’lerin Türkiye’ye gelmeye başlamasıyla birlikte bu kültür popülerleşmeye başlamıştır” (Demren, 2009, s. 49).

Türkiye’de son 10 yıla bakıldığında, elektronik müzik ‘*underground*’ bir kültür olmaktan çıkıp popüler kültür içinde kendine yer edinmiştir. Elektronik müziğin daha büyük kitleler içerisinde popülerlik kazanmasında bu durumun etkisinin büyük olduğu söylenebilir.

“Elektronik dans müzik ve müziğin bedensel yanıtı dans aracılığıyla, *club* kültürü katılımcılar arasındaki sınırların en aza indiği, geçici de olsa bir arada olma üzerine kurulu alternatif bir yaşam biçimi sunmaktadır. Bu doğrultuda, müzik ve dansın katılımcılar arasındaki sosyal mesafeyi aşmada oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Türkiye’de de 1990’ların başından beri oldukça ilgi gören elektronik dans müziği, bugün özellikle büyük şehirlerde çeşitli dans *clublar*, elektronik müzik festivalleri ve plaj partileri yoluyla dinleyicilerle buluşmaktadır. Kentli gençliğin gündelik sosyal normlardan kaçıp, özgürce eğlenebildiği bu *clublar*, beraberinde belirgin bir kültürel yapıyı ve alternatif bir yaşam biçimini de doğallılda getirmiştir” (Özdemir, 2014, s. 32).

“Dans kültürü olarak *clubbing* İngiltere, Hollanda ve Almanya gibi Avrupa ülkelerinden Türkiye’ye ithal edilmiştir” (Arıcan, 2003, s. 93). Bu değişimin ekseninde Avrupa’da elektronik müzikle uğraşan Türk müzisyenlerin de Türkiye’deki elektronik müziğin gelişiminde önemli bir rol oynadığı düşünölmektedir.

Problem

Genel bir tanımla elektronik müzik, her türlü elektronik gereçten yararlanarak besteleme ya da seslendirmenin bütün alanlarını kapsar. Elektronik müziğin oluşup gelişmeye başladığı dönemler 90'lı yılların başlarında bilgisayar teknolojisi ve internetin gelişimi ile birlikte en üst seviyeye çıkmış, adeta bilişim teknolojisi katkısı olmadan müzik yapılmaz hale gelmiştir. Elektronik dans müziği ise 80'li yılların sonlarına doğru tüm dünyada hızlı bir yükselişe geçmiştir.

Türkiye'de elektronik dans müziğinin canlanması 90'lı yılların ortalarını bulmaktadır. Bu yıllarda elektronik dans müziğinin yaygınlaşması ve dinleyici kitlesinin oluşması oldukça yavaş olsa da 2000'li yıllara gelindiğinde teknolojik bazı imkanların yaygınlaşması neticesinde bu türe ilgi daha da arttığı söylenebilir. Türkiye'de elektronik dans müziği son on yılda disk-jokeylerin (*DJ*), müzik yapımcılarının ve elektronik müzik bestecilerin ilgisinde görülen artış neticesinde bu alanda mesleki bir oluşum ve gelişimi hazırlamıştır. Fakat elektronik müziğin ulusal düzeyde mesleki müzik eğitimi veren kurumların programlarında henüz yer almadığı görülmektedir. Türkiye de elektronik müzik ile ilgili eğitimler daha çok özel kurumlarda yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla, elektronik müzik üzerine gerçekleşen nitelikli akademik çalışmaların sayısal olarak az olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle genç kuşağın ilgi duyduğu bu müzik türüne karşı gün geçtikçe ilginin daha da artacağı ön görüldüğünde, Türkiye'de elektronik dans müziğinin güncel durumunun elektronik müzik bestecilerin görüşleri doğrultusunda ortaya konulması konusu bu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir.

Amaç

Bu araştırma, Türkiye'de elektronik müzik alanında çalışmalar yapan bestecilere sorulan sorular ile Türkiye'deki elektronik dans müziğinin güncel durumunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı doğrultusunda aşağıdaki boyutlar üzerinden oluşturulan sorulara yanıt aranmıştır:

I. Bestecilerin çalıştığı ortamın fiziki ve teknik imkanları ile ilgili görüşleri nelerdir?

II. Bestecilerin bilgi ve donanımları ne düzeyde olmalıdır?

III. Bir elektronik dans müziği eseri başlangıcından miks-*mastering* aşamasına kadar hangi süreçlerden geçer?

IV. Türkiye’de yapılan elektronik dans müziğinin güncel durumunu ulusal ve uluslararası standartlar düzeyinde değerlendirir misiniz?

V. Teknolojik gelişmeler dikkate alındığında Türkiye’de elektronik müziğin gelişimi konusunda ne düşünmektesiniz?

Bu çalışma, Türkiye’de elektronik dans müziği alanında çalışan bestecilerin fiziki ve teknik imkanları, bilgi ve donanımları, gerçekleştirdikleri çalışmaların oluşum aşaması, çalışmaların niteliği ve Türkiye’deki elektronik dans müziğinin gelişimini ortaya koyması yönü ile bu alanda öncü çalışmalardan biri olduğu düşünülmektedir. Taşındığı bu değer ile araştırma sonuçlarının bundan sonraki çalışmalara ışık tutması beklenmektedir. Ayrıca bu çalışma elektronik dans müziği ile uğraşan müzisyenlere ve bu alana ilgi duyan gençlere de önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu çalışma nitel araştırma özelliği taşımaktadır. Araştırmanın amaçları doğrultusunda katılımcıların görüşlerinin nitel bir anlayışla ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu nedenle araştırmada araştırmanın amacına uygun olan nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim deseni tercih edilmiştir. Nitel araştırmanın doğasına ve araştırmanın amacına uygun olarak nitel veri toplama tekniklerinden yapılandırılmış görüşme (mülakat) tekniği tercih edilmiştir.

Çalışma Grubu

Nitel araştırmalarda örneklem, Türnüklü (2000) tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

“Nitel araştırma yöntemlerinin ve tekniklerinin kullanıldığı çalışmalarda, araştırma genellikle küçük bir örneklem üzerinde gerçekleştirilir. Bazen örneklem amaçlı bir biçimde seçilmiş bir (n=1) kişi de olabilir (Patton, 1990:169). Bu tür durumlarda elde edilen sonuçların evrene genellemesi gibi bir durum söz konusu olmadığı için, örneklem seçiminde istatistiksel temsil edilebilirlik yerine örneklemin daha bütünsel, derinlemesine ve bağlamında anlaşılmasına ilişkin yönelim söz konusudur. Lincoln ve Guba (1985:233), nitel çalışmalarda örneklem seçiminde olabildiğince en geniş miktarda bilgi sağlayacak kişilerin seçimine yönelttiğini belirtmişlerdir. Bu nedenle örneklemin sayısı yani büyüklüğü ya da küçüklüğü yerine, örneklemin araştırmacının

gereksinim duyduğu bilgi miktarını karşılayıp karşılamadığıyla ilgilenmektedir. Bu nedenle de örneklem seçimi temsil edilebilirlik yerine, amaca dayalı gerçekleştirilmektedir” (s. 548).

Bu araştırmanın çalışma grubunu Türkiye’de elektronik müzik alanında yaptığı çalışmalar ile alanda isim yapmış beş besteci oluşturmaktadır. Araştırmaya seçilen besteciler ile çalışılmasının nedeni, bestecilerin büyük çoğunluğunun alanında en az 10 yıllık mesleki tecrübeye sahip isimler olmalarıdır.

Tablo 1. Katılımcılara İlişkin Bilgiler

Katılımcı No	Adı Soyadı	Mesleki Deneyim (Yıl)
K1	ASLI KÖSE	10-15
K2	ERDEM TUNALI	10-15
K3	AKIN SEVGÖR	10-15
K4	MURAT ACAR	10-15
K5	KEREM DEMİRAYAK (KARAKTER)	10-15

Veri Toplama Araçları ve Analizi

Bu araştırma verilerinin toplanmasında araştırmacı tarafından oluşturulan sekiz maddelik yapılandırılmış bir görüşme formu kullanılmıştır. Formun oluşturulmasında katılımcıların çalışma ortamlarının fiziki ve teknik imkanları, bilgi ve donanımları, yapılan çalışmalar, elektronik dans müziğinin güncel durumu ve geleceği boyutlarından yararlanılmıştır. Görüşme formu, müzik alanında bir uzmandan görüş alınarak nihai olarak şekillendirilmiştir. Elde edilen veriler nitel veri özelliği taşımaktadır. Bu verilerin analizinde nitel veri analiz tekniklerinden “İçerik Analizi” yöntemi kullanılmıştır. “İçerik analizi özellikle sosyal bilimlerin birçok alanında sıklıkla kullanılan önemli tekniklerden biridir” (Büyüköztürk, vd., 2012, s. 240).

Bu araştırmada katılımcıların görüşme formundaki soruları samimi şekilde cevaplamaları ve bu cevapların derinlemesine analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda katılımcıların yapılandırılmış görüşme formundaki sekiz açık uçlu soruya verdikleri cevaplar doğrultusunda elde edilen veriler içerik analizi ile analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda elde edilen kodlar bulgular bölümünde tablolarla gösterilmiştir. Katılımcıların görüşme formundaki sorulara verdikleri cevaplar doğrultusunda katılımcı ifadesini özetleyen kelimeler, nitel araştırmalardaki verilerin kodlanması ve analizine olanak sağlayan *MAXQDA 2020* programı kullanılarak ortak kavramlar kod olarak belirlenmiştir.

Bulgular

I. Bestecilerin Çalıştığı Ortamın Fiziki ve Teknik İmkanları ile İlgili Görüşleri Nelerdir?

Tablo 2. 1. Sorunun (Elektronik müzik bestecisi olarak sahip olduğunuz teknik donanım ve çalışma ortamınızın özelliklerini açıklayabilir misiniz?) Veri Analizi

Katılımcı	Mackbook Pro	Ses Mikseri	Mikrofon	Synthesizer	Midi Klavye	Kulaklık	Ableton Push	Akustik Enstrüman	Midi Controller	Referans Monitörler	Ses Kartı	Home Stüdyo	Profesyonel Stüdyo
K1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
K2	X	X	X	X	X				X	X	X	X	
K3	X		X	X	X			X	X	X	X	X	
K4	X		X		X	X	X			X	X		X
K5	X					X							
Toplam	5	2	4	3	4	3	2	2	3	4	3	3	1

Tablo 2 incelendiğinde, katılımcıların sahip oldukları teknik donanım ve çalışma ortamının özelliklerine bakıldığında bütün katılımcıların; *Mackbook Pro* model bilgisayara, dört katılımcının; mikrofon, midi klavye ve referans monitöre, üç katılımcının; *synthesizer*¹, kulaklık, midi kontroller ve ses kartına, iki katılımcının; ses mikseri, *ableton push* ve akustik enstrümana, çalışma ortamı olarak ise üç katılımcının; *home stüdyo*ya, bir katılımcının ise; profesyonel stüdyoya sahip olduğu görülmektedir.

Katılımcıların, 1. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(Elektronik müzik bestecisi olarak sahip olduğunuz teknik donanım ve çalışma ortamınızın özelliklerini açıklayabilir misiniz?)

“Kendi ev stüdyomda çalışıyorum, akustik olarak zayıf ama üretim sürecinde güzel, mikserimi kulaklıkla yapıyorum” (K1, 23.04.2020).

“Çalışma ortamımın özellikleri: Aslında genelde evde çalışma odamda, *home stüdyo*mda çalışıyorum. Yüksek ses ile müzik yaptığım için buna uygun bir daire ve hafif yalıtımlı bir *home stüdyo* var. Miks ve *mastering* aşamasında ise profesyonel stüdyoya gidip orda ça-

1 *Synthesizer*; Bir referans frekansı kabul eden ve daha sonra bir kontrol sözcüğü ile tanımlanan bir veya daha fazla yeni frekans üreten aktif bir elektronik cihaz olarak tanımlanabilir (Stork, 2006, s. 387).

lıyorum” (K2, 30.03.2020).

“Çalışma odam benim için bir stüdyo değil. Daha ziyade bir yaratma odası. Çalışmalarımın teknik yeterliliklerinin müzik endüstrisinin son moda standartlarında olup olmamasını çok önemseyen biri değilim. Gerek kayıt ve miks gerek *mastering* aşamalarında elimden gelenin en iyisini üretmeye çalışıyorum elbette. Ama zamanımın çoğunu en iyi ses kalitesini üretmeye değil, iyi bir müzik fikri üretmeye veriyorum, daha çok yapıtların içeriği ile ilgileniyorum” (K3, 23.03.2020).

“Şu anda çalıştığım stüdyoda birçok aranjör çalışmalarını sürdürüyor. Dolayısıyla teknik donanım olarak çok üst düzey imkanlara sahip. Stüdyo bir çiftliğin içerisindeki 3 yapıdan oluşuyor: 3 aranjör odası, 1 kayıt odası, 1 kontrol odası, 1 miks ve *mastering* odası mevcut” (K4, 10.04.2020).

“Bir prodüktör olarak üretim sürecimde farklı kurulumlar ile çalışıyorum” (K5, 03.03.2020).

Tablo 3. 2. Sorunun (Hangi DAW² programını kullanıyorsunuz? Bu programı neden tercih ettiğinizi açıklar mısınız?) Veri Analizi

Katılımcı	Ableton Live	Canlı Performans	Pratik Olması	Alternatifi Olmaması	Özel Kontrol Cihazı	Yaratıcı Düşünme Olanığı
K1	X	X	X			
K2	X					
K3	X	X	X	X		
K4	X		X		X	X
K5	X					
Toplam	5	2	3	1	1	1

Tablo 3 incelendiğinde, katılımcıların kullandıkları *DAW* programı konusunda bütün katılımcıların; *Ableton Live* programını kullandığı, bu programı tercih etme nedenini ise üç katılımcının; programı pratik bulması, iki katılımcının; sahnede canlı performans olanağı sağlaması, bir katılımcının; programın alternatifinin olmaması, bir katılımcının ise; programa ait özel kontrol cihazlarının olması ve yaratıcı düşünme olanağı sağlamasından dolayı tercih ettiğini belirtmiştir.

Katılımcıların, 2. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

2 *DAW*: Çok kanallı kayıt yapabilen, yapılan kayıtlar üzerinde de düzenleme (*edit*) yapıp sinyal işleme, miks ve *mastering* olanakları sağlayan yazılımlara dijital ses atölyesi (*Digital Audio Workstation- DAW*) adı verilir (Tarıkçı, 2015, s.124).

(Hangi *DAW* programını kullanıyorsunuz? Bu programı neden tercih ettiğinizi açıklar mısınız?)

“Ara yüzü gerçekten kolay, öğrenmesi ve öğretmesi pratik bir program (K1, 23.04.2020).

“Program olarak bunu tercih etmemin sebebi öncelikle *Ableton Live* bir müzik yazma programı olarak tasarlandı. Diğer *DAW*'lar gibi kayıt veya miks öncelikli bir program değil. Elektronik müzik bestecisinin ihtiyaçları gözetilerek yazılmış bir program. Dolayısıyla müzik yapımında oldukça fazla alan sunuyor kullanıcıya. Kendi tarzınızı bulabilmeniz için size alan açıyor. Sizin için her şeyi tek tuşa indirgemeye çalışıyor. Böylelikle aklınızdaki şeyi yapmanız hem çok kolay hem çok pratik hem de çok hızlı oluyor” (K2, 30.03.2020).

“*DAW* meselesinin artık sadece bir ara yüz alışkanlığı olduğunu söyleyebiliriz” (K3, 23.03.2020).

“Ses tasarımı olanakları, ‘*stock plugin*’ler ile düşük *CPU* harcayarak bütün ihtiyaçları görmesi, pratikliği, yazılım ara yüzünün kullanıcılara açık olması (*Max for Live*), bu yazılım ara yüzü sayesinde yeni ‘*plugin*’ler üretebilme imkânı, yapay zekâ gibi birçok etken mevcut” (K4, 10.04.2020).

“[...]içerisinde birçok üçüncü parti *synthesizer* ve *miks-mastering* programı kullanarak çalışıyorum” (K5, 03.03.2020).

II. Bestecilerin Bilgi ve Donanımları ile İlgili Görüşleri Nelerdir?

Tablo 4. 3. Sorunun (Elektronik müzik bestecisi ne tür donanımlara sahip olmalıdır?) Veri Analizi

Katılımcı	Teknik Ekipman	Armoni	Nota	Teorik Bilgi	Müzik Fikri
K1		X	X	X	
K2	X				
K3	X			X	X
K4		X	X	X	
K5	X				
Toplam	3	2	2	3	1

Tablo 4 incelendiğinde, elektronik müzik bestecisinin sahip olduğu donanımların beş katılımcıdan üç katılımcı; teknik ekipman, üç katılımcı; teorik bilgi, iki katılımcı ise;

armoni ve nota, bir katılımcı; müzik fikrinin olması gerektiğini belirtmiştir.

Katılımcıların, 3. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(Elektronik müzik bestecisi ne tür donanımlara sahip olmalıdır?)

“Ses mühendisi gibi *sound* bilmeli, *miksini* kendi yapmalı, kayıtları ile bizzat ilgilenebilecek düzeyde olmalıdır” (K1, 23.04.2020).

“Güçlü bir bilgisayar, orta derece bir ses kartı, çalışabileceği bir *DAW*, kayıt için kullanılabileceği mikrofon ve iyi duyum alabileceği en az 5 inç çapında referans monitörleri ve orta derece bir midi klavye. Bunun dışında *drum machine*, *synthesizer* ve *'sampler'* lar isteğe ve bütçeye göre, *software* ya da *hardware* olarak eklenebilir” (K2, 30.03.2020).

“Müziği, seri üretimini sağlamak adına günden güne basitleştirmiştir ve bu basitleşme *kitsch* sanatın, müzik dünyası üzerindeki mutlak hakimiyeti ile neticelenmiştir. Bu gibi bir atmosferde bence bir müzisyenin kişisel olarak sahip olması gereken en önemli donanım, sağlam bir direniş gücü. Bunun haricinde sahip olması gereken donanım yapmak istediği müziğe göre değişir. Müziğin eski estetikleriyle de içli dışlı olmak istiyorsa teorik bilgiyi öğrenmeli ve eski disiplinleri çalışmalıdır. Modern çalışmalar yapmak istiyorsa, konsept zekasını geliştirecek çalışmalar ve idmanlar yapmalıdır. Ortaya tamamen yeni bir fikir çıkarmak istiyorsa müziğin felsefesini de yapmalıdır vb. Bu bölümün cevabı biraz sanatçıların kendilerinde gizli, çünkü her birinin gerçekleştirmek istediği fikir farklıdır” (K3, 23.03.2020).

“Bence öncelikle vizyon sahibi olmalıdır. Yaptığı işin değerini bilmeli, yaptığı işin Dünyadaki diğer temsilcilerini ve eserlerini yakından takip etmeli. Sesini eğer bütün Dünyaya duyurmak istiyorsa hitap edeceği kitleleri bilmelidir” (K4, 10.04.2020).

“Bir müzisyen minimum seviyede *Laptop*, *DAW* programı, profesyonel kulaklık ve referans monitörleri kullanarak üretim yapabilir” (K5, 03.03.2020).

Tablo 5. 4. Sorunun (Elektronik müzik alanındaki teknolojik gelişmeleri ne düzeyde takip etmektesiniz?) Veri Analizi

Katılımcı	Sık Takip Ediyorum	Ortalama Takip Ediyorum
K1	X	
K2	X	
K3		X
K4	X	
K5	X	
Toplam	4	1

Tablo 5 incelendiğinde, teknolojik gelişmelerin takibi konusunda beş katılımcıdan dört katılımcı; teknolojik gelişmeleri sık takip ettiğini, bir katılımcı ise; ortalama düzeyde takip ettiğini belirtmiştir.

Katılımcıların, 4. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(Elektronik müzik alanındaki teknolojik gelişmeleri ne düzeyde takip etmektesiniz?)

“Elbette tüm gelişmeleri yeni çıkan programları, güncellemeleri ve üçüncü parti *pluginleri* güncel şekilde takip ediyorum” (K1, 23.04.2020).

“Teknolojik gelişmeleri her yıl takip etmek zorunda bırakıyoruz aslına bakarsınız. Bir program, *plugin* ya da ekipman çıkıyor ve o güne kadar yapılan bütün işleri kalite veya hız bakımından geçiyor. Dolayısıyla teknoloji gelişimini durdurmayacağı için, her geçen gün daha iyi bir *sound* ve daha hızlı çözümler yaratacak programlar veya cihazlar çıkacağı için pek tabii güncel kalabilmek adına bütün bu gelişmeleri takip etmek zorundasınız. Yoksa hem müziğin hem de ‘*sound*’un gerisine düşersiniz” (K2, 30.03.2020).

“Ne çok sıkı ne de çok gevşek. Her yeni çıkan enstrümanı ele geçirmeye çalışmıyorum, bu ekonomik olarak benim için zaten imkânsız olurdu. Ama örneğin *MIDI* teknolojisi gibi, müzikte çığır açacak bir şey icat olur, elbette ben de yeniliklerden faydalanmak adına gerekeni yaparım. Ama şimdiye dek çığır açan bir haberle karşılaştığımı da söyleyemem. Müzik sanatının şu anki teknik kalitesini yakalamak adına elimdeki enstrümanlar bana yetiyor diyebilirim. Nadiren enstrüman ödünç alma ihtiyacım oluyor” (K3, 23.03.2020).

“Sürekli takip ediyorum. Yeni şarkıları, yeni sanatçıları takip etmek kadar teknolojik gelişmeleri de takip etmek önemli. Takip ettiğim birkaç internet dergisi ve birçok *Youtube* kanalı mevcut” (K4, 10.04.2020).

“Gelişmeleri düzenli olarak takip ediyorum, çeşitli elektronik müzik ile ilgili internet siteleri, *Youtube* kanalları ve dergileri takip ediyorum” (K5, 03.03.2020).

III. Bir Elektronik Dans Müziği Eseri Başlangıcından *Miks-Mastering* Aşamasına Kadar Geçtiği Süreçler ile İlgili Görüşleri Nelerdir?

Tablo 6. 5. Sorunun (Üstünde çalıştığınız bir projenin başlangıcından bitişine kadar olan süreçte nelere dikkat edersiniz?) Veri Analizi

Katılımcı	Teknik Dinleme	Not Almak	Armonik Yapıyı Tespit Etmek	Yaratıcılık ve Motivasyon	Trafığın Belirlenmesi	Projenin Amacı	Ses Tasarımı
K1					X		X
K2		X		X	X	X	
K3	X		X				X
K4	X	X	X			X	
K5				X			
Toplam	2	2	2	2	2	2	2

Tablo 6 incelendiğinde, üstünde çalıştıkları bir projenin başlangıcından bitişine kadar olan süreçte beş katılımcıdan iki katılımcı; teknik dinleme ve armonik yapıyı tespit etmek, iki katılımcı; not almak ve projenin amacını tespit etmek, iki katılımcı; yaratıcılık ve motivasyon, iki katılımcı; parçanın trafiğinin belirlenmesi, iki katılımcı ise; ses tasarımı konularına dikkat ettiğini belirtmiştir.

Katılımcıların, 5. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(Üstünde çalıştığınız bir projenin başlangıcından bitişine kadar olan süreçte nelere dikkat edersiniz?)

“İçimden geldiği gibi gidiyorum aslında. Elbette parçanın trafiğini tasarlıyorum, daha sonra sesleri arıyorum ve can alıcı kısım olduğu için giriş ile ilgileniyorum. En sonunda mikse tekrar geri dönüyorum” (K1, 23.04.2020).

“[...]hiçbir amaç gütmeyen kendiliğinden ortaya çıkan duygularla kendime müzik yazıyorsam, o zaman çok rahat bir alanım olur. Başlangıçta üzerime yığılan fikirleri, melodileri, hepsini, hemen, bir ressamın eskiz çizmesi gibi, ilhamın geldiği anda notlarımı alır, demo kayıtları oluştururum. Sonraki süreçte her eklediğim ögenin, bestemin ilk kurguladığım halini değiştirmesine ya izin veririm ya da vermem” (K2, 30.03.2020).

“Kompozisyon akılda farklı farklı şekillerde tezahür edebiliyor. Bazen bir bütün olarak, bazen basit bir melodi ile, bazen bir ritim olarak... Pek çok şekilde. Bunların her birine

farklı farklı yaklaşımlar sergiliyorum. Bir melodi olarak beliren bir şeyi melodik niteliğini ezmeden işlemeye çalışıyorum. Bütün olarak beliren bir şeyi mümkün olduğunca fikri bozmadan gerçekleştirmeye çalışıyorum vb. burada tek tek saymak ne mümkün ne da manalı. Her fikre onun istediği gibi, onun da özünü gözeterek yaklaşmak gerekir” (K3, 23.03.2020).

“Genelde o gün içinde 11-12 saatte şarkının %70’i tamamlanıyor. Bunu yaptıktan sonra uyurken kulaklığımla çıkan türünü dinliyorum. Bazı notlar alıyorum dinlerken. Bu notlar sayesinde %90’a ulaşıyorum. En son kalan %10’luk bölümü ise birkaç gün sonra veya 1 ay sonra tamamlayabiliyorum. O tamamen şarkıdan uzaklaşıp, dışarıdan dinleyebiliyormuş gibi olmama bağlı” (K4, 10.04.2020).

“Fikrin başlangıcında aklımdaki ‘sound’u ve melodiyi olabildiğince hızlı şekilde aktarmaya çalışıyorum. Bu sırada mix veya detaylı ses tasarımına dikkat etmiyorum. Fikri şekillendirip bloklar haline bir aranjman yaptıktan sonra detaylı çalışıyor ve kanal dengelerine dikkat ediyorum” (K5, 03.03.2020).

Tablo 7. 6. Sorunun (Miksing sürecinde reverb³, delay⁴, compressor⁵ ve EQ için hangi ‘plugin’leri tercih etmektesiniz?) Veri Analizi

Katılımcı	Reverb			Delay			Compressor			EQ				
	Ableton Stock Plugin	Abbeyroad	Valhalla Reverb	Lexion	Ableton Stock Plugin	Waves Plugin	HDelay	Ableton Stock Plugin	İzotop Compressor	Fabfilte	C1 Gate	Schapes 73	Fabfilter ProQ2	Ableton Stock Plugin
K1	X	X				X					X	X		
K2				X	X				X					X
K3		X	X				X		X			X	X	
K4	X		X		X					X			X	X
K5	X				X	X		X						X
Toplam	3	2	2	1	3	2	1	1	2	1	1	2	2	3

Tablo 7 incelendiğinde, katılımcıların miksing sürecinde reverb için beş katılımcıdan üç katılımcı; Ableton Live içindeki ‘stock plugin’leri, iki katılımcı; Abbeyroad, iki katılımcı; Valhalla Reverb, bir katılımcı; Lexion, delay için üç katılımcı; Ableton Live içindeki ‘stock plu-

3 Sesin bir mekândaki binlerce tekrarı ve rastgele oluşan yansımalarından meydana gelir (Önen, 2007, s. 212).

4 Geciktirme efekti, eko formunun tekrarlar arası zamanın genişletilmiş, tek bir teyp kayıt ediciden elde edebileceğinden daha uzun bir teyp yankısı elde edilmesidir (Erdal, 2017, s. 699).

5 Giriş (input) sinyalindeki seviye farklılıklarını kendi içinde azaltarak çıkış (output) seviyesini dengeli bir hale getirir (Önen, 2007, s. 199)

gin'leri, iki katılımcı; *Waves*, bir katılımcı; *H-Delay*, *compressor* için bir katılımcı; *Ableton Live* içindeki '*stock plugin*'leri, iki katılımcı; *Izotop compressor*, bir katılımcı; *FabFilter*, bir katılımcı; *C1 Gate*, *EQ* için iki katılımcı; *Schapes 73*, iki katılımcı; *FabFilter Pro Q2*, üç katılımcı ise; *Ableton Live* içerisindeki '*stock plugin*'lerini tercih ettiği görülmektedir.

Katılımcıların, 6. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(*Mixing* sürecinde *reverb*, *delay*, *compressor* ve *EQ* için hangi '*plugin*'leri tercih etmekte-siniz?)

“Her miks farklı çözümler gerektirir. 1 hafta çözemediğim bir sorunu kaç yıldır rafa kaldırdığım bir '*plugin*'i açivererek çözümlüyüp, kendim bile şaşırduğım çok olmuştur. Bu kenarda dursun. Bu girizgahları yapıyorum çünkü benim için hiçbir şey 1 ya da 0 değil” (K3, 23.03.2020).

“Bir elektronik müzisyen için *mixing* artık yaratıcı ve ses tasarımı sürecinin bir parçası. Bu yüzden farklı ürünlerin değişken özellikleri işime yarıyor. Fikir aşamasında *Ableton*'ın içerisindeki araçları, devamında çoğunlukla *Waves* şirketinin *mixing* '*plugin*'lerini kullanıyorum” (K5, 03.03.2020).

IV. Türkiye'de Yapılan Elektronik Dans Müziğinin Güncel Durumunu Ulusal ve Uluslararası Standartları Düzeyi ile İlgili Görüşleri Nelerdir?

Tablo 8. 7. Sorunun (Dünya standartları göz önüne alındığında, Türkiye'de elektronik müziğin var olan güncel durumunu değerlendirebilir misiniz?) Veri Analizi

İyi				Kötü			
Katılımcı	Akademilerin Katkısı	Dinleyici ilgisi	Üniversitelerde Bölüm Açılması	Siyasi Atmosfer	Besteci Sayısının Az Olması	Ekonomik Sıkıntı	Yerli Sanatçılara Önem Verilmemesi
K1						X	X
K2	X		X		X	X	
K3				X		X	
K4							
K5		X					
Toplam	1	1	1	1	1	3	1

Tablo 8 incelendiğinde, Türkiye'de elektronik müziğin güncel durumunu beş katılımcıdan üç katılımcı; ekonomik sıkıntılar, birer katılımcı ise; akademilerin katkıları, dinleyi-

cilerin ilgili olduğunu, üniversitelerde bölümlerin açılması, siyasi atmosferin durumunu, besteci sayısının az olması ve yerli sanatçılara destek verilmediği olduğunu belirtmiştir.

Katılımcıların, 7. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(Dünya standartları göz önüne alındığında, Türkiye’de elektronik müziğin var olan günlük durumunu değerlendirebilir misiniz?)

“Türkiye’den son yıllarda gerçekten çok fazla genç yetenek çıkıyor. Prodüksiyon anlamında Avrupa’da çok tanınan ama ülkemizde tanınmayan sanatçılar var. Ne yazık ki dinleyici kitlesinde hep yurtdışından sanatçı olursa daha iyi algısı sebebi ile yerli sanatçılara çok önem gösterilmiyor” (K1, 23.04.2020).

“[...]her istediğimiz ekipmana yurt dışında yaşayan biri kadar hızlı ve kolay erişemiyoruz. Ama bu bile ülkemizde elektronik müziğin gelişimini durduramıyor. Dünya ile kıyaslama yapmak gerekirse olayın bir popüler yani endüstriyel tarafını bir de sanatsal yani akademik tarafını incelemek gerek. Endüstriyel açıdan ülkemizde maalesef elektronik müzik besteleyen çok kaliteli isimler iki elin parmağı kadar. Bunun nedeni vizyon ve program kullanma bilgisi eksikliği. Genelde insanlar DJ’lik yapmanın daha kolay olduğunu ve aynı şey olduğunu zannediyor. Oysa ikisi tamamıyla birbirinden farklı şeyler. Bildiğiniz gibi DJ yapılmış bir parçanın plağını veya mp’3’ünü dinletir. Oysa besteci parçayı sıfırdan yapar, inşa eder. Ülkemizde gerçekten utanarak söylüyorum elektronik müzik besteleyebilen en fazla 20-30 kişi sayabiliriz. Ama bu durum yavaş yavaş artacaktır (K2, 30.03.2020).

“[...]hegemonyanın dışında hareket etmek, daha özgür davranışlar sergilemek isteyen sanatçılar her ülkede olduğu gibi bizim ülkemizde de varlar. Bunu umut verici buluyorum, ama şunu da çok net bir gerçek olarak belirtmek gerekir ki Türkiye’de orijinalliğin peşine düşmek, sanatçıya gerek maddi gerek psikolojik pek çok sorun ve bedel ile birlikte geliyor. Bu direniş gücünü şu anda bir avuç sanatçı, bir avuç bağımsız müzik şirketi gösteriyor. Son olarak şunu söylemek isterim, Türkiye’deki bağımsız sanatçılar, tüm bunlara rağmen güzel sonuçlar vermektedir. Henüz çok fazla zaman kaybetmiş de sayılmaz. Bir ilerlemenin on yıl gerisinde olmak, yüz yıl gerisinde olmaktan yeğdir” (K3, 23.03.2020).

“Genel olarak miks-*mastering* alanında da çok iyi temsilcilerimiz mevcut, fakat ihtiyacı karşılayacak çoklukta değil” (K4, 10.04.2020).

“Türkiye müziğe olan ilgi ve keşifçi dinleme alışkanlıkları konusunda yüksek bir mevkide diye düşünüyorum” (K5, 03.03.2020).

V. Teknolojik Gelişmeler Dikkate Alındığında Türkiye’de Elektronik Dans Müziğinin Gelişimi ile İlgili Görüşleri Nelerdir?

Tablo 9. 8. Sorunun (Teknolojik gelişmelerde dikkate alındığında gelecekte Türkiye’de elektronik müziğin uluslararası düzeyde istenilen standartlarda olması için ne gibi değişiklikler yapılmalıdır?) Veri Analizi

Katılımcı	Ekonomik İyileşme	Dünya Etkileşimi	Bağımsız Sanatın Desteklenmesi	Geleneksel Değerleri Korumak	Türkçe Kaynakların Artması	Üreticilerin Etkileşimi	Dinleyicilerin Bilinçlendirilmesi
K1	X						X
K2		X					
K3	X		X	X			
K4	X	X		X	X		
K5	X					X	
Toplam	4	2	1	2	1	1	1

Tablo 9 incelendiğinde, Türkiye’de elektronik müziğin uluslararası düzeyde istenilen standartlarda olması için beş katılımcıdan dört katılımcı; ekonomik iyileşme sağlanması, iki katılımcı; dünya ile etkileşimin artması, bir katılımcı bağımsız sanatın desteklenmesi, iki katılımcı; geleneksel değerleri korumak, bir katılımcı; Türkçe kaynakların artması, bir katılımcı; üreticilerin etkileşimi, bir katılımcı ise; dinleyicilerin bilinçlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Katılımcıların, 8. Soruya Verdikleri Yanıtlara Yönelik Açık Görüşleri

(Teknolojik gelişmelerde dikkate alındığında gelecekte Türkiye’de elektronik müziğin uluslararası düzeyde istenilen standartlarda olması için ne gibi değişiklikler yapılmalıdır?)

“Bu bir kültür meselesi dans müziği kültürü yerleştikçe talep artacak rekabet doğacak ve daha iyileri üretilecektir diye düşünüyorum” (K1, 23.04.2020).

“[...]dünyada seyahat edebilme ve diğer kültürlerde, kimler nasıl müzikleri, neyle yapıyor onları görebilmek gerekir. Bunu yapınca kadar ise, internetin tüm olanaklarını kullanarak dünya da neler oluyor, besteciler nasıl besteler yapıyor hepsini araştırmalı ve gelişimimizi sürekli kılmalıyız” (K2, 30.03.2020).

“Yapısal reform! Her anlamda ve her alanda... Bunun yanı sıra bağımsız sanata destek veren oluşumların ve yasal düzenlemelerin artış göstermesi gerekir. Bağımsız sanat, kişisel

olandır ve birinci ağızdan sanattır, dolayısıyla da gerçektir. Bir ülke, bağımsız sanatını ne kadar desteklerse o kadar güzel eserler alır. Bence her ulus gibi bizlerde tarihsel estetik değerleri muhafaza etmek adına, küresel estetiğe yeterince direnç göstermeliyiz. Tabiri caiz ise, dengemizi ve kendimizi kaybetmeden adapte olmalıyız. Bu doğrultuda da önereceğim yapısal reform, klasik sanatın güzelliğini yaşatmak adına büyük şehirlerde bulunan birer köklü konservatuvarı olduğu gibi korumak, bunun haricindeki tüm okulları bir *music school* modeline geçirmek olurdu” (K3, 23.03.2020).

“[...]vizyonumuzu sadece ülkemizle sınırlı tutmamamız gerekiyor. Evrensel düşünmemiz gerekiyor. Kendi müziğimizden, kendi kültürümüzden beslenmek çok önemli. Ama sadece bunu yapmakla bitmiyor” (K4, 10.04.2020).

“[...]üretimlerinden gelir elde edebilecekleri etkinliklerin artışta olması gerekiyor (K5, 03.03.2020).

Sonuç, Değerlendirme ve Öneriler

Araştırmanın “Bestecilerin çalıştığı ortamın fiziki ve teknik imkanları ile ilgili görüşleri nelerdir?” I. alt amacına yönelik elde edilen bulgular neticesinde;

Elektronik dans müziği bestecilerinin sahip oldukları teknik donanımlara bakıldığında, bestecilerin genellikle Mackbook Pro model bilgisayar kullandıkları gözlemlenmektedir. Günümüzde teknolojinin gelişimiyle hayatlarımızın her alanında olduğu gibi müzik sektöründe de hız kavramı yerini almıştır. Çakır ve Tüminçin (2017) yaptığı çalışmada *Mac OS X* işletim sisteminin kendi hafızasına sahip olması ve hangi program için ne miktarda bellek ayırması gerektiğini işletim sistemi olarak bildiği ve uyguladığı belirtilmektedir. Bundan dolayı bestecilerin Mackbook Pro bilgisayarlarda daha az sorunla karşılaşması ve zaman kaybetmeden üretim yapma olanağı sağladığı söylenebilir.

Bestecilerin sahip oldukları çalışma ortamlarına bakıldığında bestecilerin çoğunlukla *home* stüdyoya sahip oldukları görülmektedir. Ses kayıt teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve bu işte kullanılan ekipmanların gün geçtikçe daha kolay ulaşılabilir hale gelmesi sayesinde artık her evde minimal düzeyde de olsa bir stüdyo bulunduğu gözlenmektedir. Bunun sonucunda, üretimler bireysel ağırlıklı olup (Kızılkaya, 2011) ortaya çıkan eserler de kitlelerle daha hızlı bir şekilde buluşma olanağı sağladığı düşünülmektedir.

Bestecilerin kullandıkları *DAW* programı tercihlerine bakıldığında bütün katılımcıların farklı *DAW* programları kullansalar da elektronik dans müziği bestelerken *Ableton Live*

isimli *DAW* programını tercih ettikleri görülmektedir. *Ableton Live*'ı diğer *DAW*'lardan ayıran en büyük özelliği kullanım kolaylığı sağlaması (Özer, 2015) ve sahnede canlı performans olanağı olduğu söylenebilir.

Araştırmanın “Bestecilerin bilgi ve donanımları ne düzeyde olmalıdır?” II. alt amacına yönelik elde edilen bulgular neticesinde;

Elektronik dans müziği bestecisinin sahip olduğu donanımlara bakıldığında hem teknik bilgiye hem de teorik bilgiye sahip olması gerektiği görülmektedir. Elektronik müziğin bütün alanları için teknolojik icatların ve gelişmelerin önemi büyüktür. Fakat bu araçlar elektronik dans müziğinin ortaya çıkmasında tek başına yeterli olmadığı gözlemlenmektedir. Bu teknolojik araçları kullanarak müzik yapmak için yeterli düzeyde teknik bilgiye bununla beraber müzik ile ilgili teorik bilgiye de sahip olmak gerektiği söylenebilir.

Elektronik müzik alanındaki teknolojik gelişmelerin takip edilmesi konusunda, bu alanda çalışma yapan bestecilerin teknolojik gelişmelerin takibi ile iç içe olması gerektiği görülmektedir. Her geçen gün teknolojik ekipmanlar ve yazılımlar üreten şirketler kendilerini geliştirmektedirler. Bestecilerin, teknolojik gelişmelerden yararlanarak daha iyi *sound* elde etmek için bu gelişmeleri yakından takip etmelerinin önemli olduğu gözlemlenmektedir.

Araştırmanın “Bir elektronik dans müziği eseri başlangıcından miks-*mastering* aşamasına kadar hangi süreçlerden geçer?” III. alt amacına yönelik elde edilen bulgular neticesinde;

Bestecinin üzerinde çalıştığı bir projenin başlangıcından bitişine kadar olan süreçte dikkat ettiği durumlara bakıldığında, bestecilerin üretim aşamasında farklı yollar izledikleri görülmektedir. Her besteci için standart bir önem sıralaması olmadığı söylenebilir. Hatta her bestecinin üzerinde çalıştığı her eser için farklı yöntemlerle çalıştığı söylenebilir. Çünkü, her çalışma kendi içinde farklı yaklaşımlar gerektirebilir.

Bestecilerin miksing sürecinde *reverb*, *delay*, *compressor* ve *EQ* için kullandıkları ‘*plugin*’lere bakıldığında, genellikle *Ableton Live* programının içerisinde kendisi ile birlikte kullanıcıya sunulan ‘*stock pluginler*’in tercih edildiği görülmektedir. Günümüzde müzik teknolojileri alanında kullanılan ‘*plugin*’lerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Kullanılan *plugin* çeşitliliğinin fazla olması ve ulaşılabilirliğinin kolay olması besteci için miks sürecinde kafa karıştırıcı olduğu kadar asıl amaçtan da uzaklaştırıcı olabilir. Besteci kendisini minimal düzeyde *plugin* ile sınırlandırırorsa miks aşamasında yaratıcılığının daha fazla ortaya çıkacağı söylenebilir.

Araştırmanın “Türkiye’de yapılan elektronik dans müziğinin güncel durumunu ulusal ve uluslararası standartlar düzeyinde değerlendirir misiniz?” IV. alt amacına yönelik elde edilen bulgular neticesinde;

Türkiye’deki elektronik dans müziğinin güncel durumuna bakıldığında, çoğunlukla bestecilerin ekonomik sıkıntılardan dolayı sorun yaşadıkları görülmektedir. Besteciler Dünya standartlarındaki “*sound*”u elde etmek için kendilerini geliştirdikleri kadar ekipmanlarını da geliştirmek zorundadırlar. Bestecilerin kullandıkları donanım ve yazılımlar yabancı şirketler tarafından üretilmektedir. Bundan dolayı bu ürünler döviz kuru üzerinden satın alınmaktadır. Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik durumlara bağlı olarak döviz kuru yüksek olduğundan ve bu ürünler yüksek vergilendirmelere maruz bırakıldığından dolayı bestecilerin teknik ekipmanlara ulaşmakta zorlandığı görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkarılan eserlerin *sound* kalitesi üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Araştırmanın “Teknolojik gelişmeler dikkate alındığında Türkiye’de elektronik müziğin gelişimi konusunda ne düşünmektesiniz?” V. alt amacına yönelik elde edilen bulgular neticesinde;

Gelecekte Türkiye’de üretilen elektronik dans müziğinin istenilen standartlara ulaşması için yapılması gereken değişikliklere bakıldığında, çoğunlukla Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıların iyileştirilmesi gerektiği gözlemlenmektedir. Bestecilerin daha iyi eserler üretmesi için ekonomik kaygılardan uzak sadece üretim odaklı düşünceleri gerektiği söylenebilir. Teknoloji her geçen gün daha hızlı bir şekilde gelişmektedir. Bestecinin daha kaliteli üretimler yapmak için bu yeni teknolojilere rahatlıkla ulaşabilmesinin önemli olduğu (Eren, 2019) gözlemlenmiştir.

Türkiye’de elektronik dans müziği alanında üretilen eserlerin uluslararası düzeye ulaşması için bağımsız sanatın desteklenmesinin önemli olduğu gözlemlenmektedir. Bir ülkede bağımsız sanat, yasal düzenlemelerle ne kadar desteklenirse ortaya çıkan eserlerde kalite bakımından aynı oranda gelişme göstereceği düşünülmektedir.

Bu çalışma kapsamında veri toplama aracı olan görüşme formunun uluslararası ve daha kapsamlı geniş bir çalışma grubuna uygulanması, elektronik dans müziğine mesleki müzik eğitimi kurumlarının programlarında yer verilmesi, elektronik dans müziği sektöründe yaşanan ekonomik temelli ekipman ve yazılıma erişim sıkıntısını gidermek amacıyla birtakım kolaylıklar sağlanması önerilmektedir.

Teşekkür: Araştırmanın veri toplama aracı olan yapılandırılmış görüşme formunun oluşturulmasında verdiği destekten dolayı Dr. Öğr. Üyesi Hakan BAĞCI'ya teşekkür ederiz.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Arıcan T. (2003). *Metropolis, tencho-culture, digitized musical genres and clubbing in Turkey*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Middle East Technical University, Ankara.
- Büyüköztürk, Ş., Ebru K Ç., Özcan E., vd (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Çakır, F. S. ve Tüminçin, F. (2017). Güvenli iletişim açısından akıllı cihaz işletim sistemlerinin avantaj ve dezavantajları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(12), 203-218.
- Demren, B. Ş. (2009). *İstanbul'da elektronik müzik ve club kültüründe dj'lerin rolü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Eren, N. (2019). *Bir kültürel 'alan' olarak elektronik dans müziği: İzmir örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Erdal, Y.K. (2017). *Elektronik müzik ses tasarımı ve bestecilik çalışmaları kapsamında deneysel ve elektronik müzik laboratuvarları ve Türkiye'deki izdüşümleri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Kızılkaya, N. (2011). *Müzik sanatının bilişim yolculuğu*. İnönü Üniversitesi XIII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Özdemir Ö. (2014). Karnavalesk club kültürü. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 30-46.
- Özer, C. M. (2015). Bilgisayar müziği dillerinin tarihçesi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (6), 47-59.
- Stork, M. (2006). Digital fractional frequency synthesizer based on counters. *Turkish Journal of Electrical Engineering and Computer Science*, 14(3), 387-397.
- Tarıkçı, A. (2015). *Müzik teknolojisine giriş*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel bir araştırma tekniği: Görüşme. *Kuram ve Uygulamada Yönetim Dergisi*, 6(4), 543-559.
- Yürür, D. (2008). *Dijital müzik*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

TANIM

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

AMAÇ

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

KAPSAM

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

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

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

Genel İlkeler

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

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

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

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

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

Yazarların Sorumluluğu

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

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

AKÇIK 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.

Yazarlar Konservatoryum/Conservatorium dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. 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 atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Konservatoryum/Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

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

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

Araştırma Etiği

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

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
 - Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
 - Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma 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.
-

YAZARLARA BİLGİ

- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesidir.

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 puntoyla, 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 çalışmaları kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Referans Stili ve Formatı

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

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

Metin İçinde Kaynak Gösterme

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

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, 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 yazılarıyla)
-

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

Editör Yrd. : Dr. Öğr. Üyesi Mina Fenercioğlu
E-mail : mina.fenercioglu@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

Editör Yrd. : Arş. Gör. İrem Erdoğan Türen
E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

DESCRIPTION

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

AIM

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

SCOPE

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

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

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

General Principles

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

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

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

Author Responsibilities

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

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright 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.

Authors publishing with Conservatorium-Konservatorium retain the copyright to their work, licensing it under the 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.

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
-

INFORMATION FOR AUTHORS

- 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.
 - 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:

INFORMATION FOR AUTHORS

- 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, Ciembrune, & 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., Reissigl, 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://cjnr.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),
-

INFORMATION FOR AUTHORS

- e-mail addresses
 - Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
 - ORCID's of all 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

Phone : + 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

Associate Editor : Asst. Prof. Dr. Mina Fenercioğlu

E-mail : mina.fenercioglu@istanbul.edu.tr

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

Adress : Istanbul University
State Conservatory
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
Istanbul - Turkey

Associate Editor : Res. Asst. İrem Erdoğan Türen

E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr

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

Adress : 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

Istanbul 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 kullanımı dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işvereninin 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 edilmeden 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 şahıslara 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
	/...../.....