

Cilt/Volume: 8 | Sayı/Issue: 1 | Yıl/Year: 2021

ISSN 2146-264X / E-ISSN 2618-5695

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, 2021

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index



Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, 2021

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Turkey

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Turkey

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Rıhtım Caddesi, No.1, 34710, Kadıköy, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
e-mail: cons@istanbul.edu.tr
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/cons/home>

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

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

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

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör/ *Editor-in-Chief*

Doç. Tufan KARABULUT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – tufank@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / *Co-Editors-in-Chief*

Dr. Öğr. Üyesi Mina FENERCİOĞLU DRAMERYAN

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mina.fenercioglu@istanbul.edu.tr

Arş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – irem.e@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / *Language Editors*

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – alan.newson@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – sebnemunal@gmail.com

Prof. Aygül GÜNALTAY

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – aygulgunaltay@gmail.com

Prof. Dr. Hülya NUTKU

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye
– nutkuhulya@gmail.com

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ozkan@ozkanmanav.com

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bgmcel@gmail.com

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye – semagoktas1@yahoo.com

Prof. Dr. Armağan ELÇİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – armaganelci@hotmail.com

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bestetiknaz@gmail.com

Prof. Dr. Abdullah AKAT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – abdullahakat@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye
– okanmurat@gmail.com

Doç. Dr. Mehtap DEMİR

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Assoc. Prof. Dr. Anna OLDFIELD

Coastal Carolina University, Humanities Faculty, English, Conway/South Carolina, USA – aoldfield@coastal.edu

Prof. Dr. Ann R. DAVID

University of Roehampton, Department of Dance, London, UK – a.david@roehampton.ac.uk

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, 2021

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Assoc. Prof. Dr. Giovanni De ZORZI

University Ca' Foscari of Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, Venice, Italy – dezorzi@unive.it

Prof. Dr. Joseph JORDANIA

The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia – jordania@unimelb.edu.au

Prof. Dr. Ralf Martin JAEGER

University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany – ralf.jaeger@uni-muenster.de

Prof. Dr. Razia SULTANOVA

University of Cambridge, Faculty of Music, Cambridge, UK – razia@raziasultanova.co.uk

Prof. Dr. Selena RAKOCEVIC

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Department of Ethnomusicology, Cambridge, Serbia
– selena.rakocevic@gmail.com

Prof. Dr. Svanibor PETTAN

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljubljana, Slovenia – svanibor.pettan@guest.arnes.si

Dr. Tvrtko ZEBEC

Institut of Ethnology and Folklore Research, honorary professor, Zagreb, Croatia – zebec@ief.hr

Prof. Dr. Ulrich MORGENSTERN

University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, Vienna, Austria
– morgenstern@mdw.ac.at

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziğinin İzleri: Cengiz Tanç'ın Senfonik Yapıtları Üzerine Bir İnceleme
Traces of Anatolian Folk Music in Turkish Contemporary Polyphonic Music: The Symphonic Works of Cengiz Tanç
Fatih AKMAN1-28
- Çevrimiçi Viyolonsel Ustalık Sınıflarında Eğitim Gören Öğrencilerin Öğrenim Süreçlerine İlişkin Değerlendirmeler
Evaluation of the Learning Processes of Students Trained Through Online Cello Masterclasses
Gökçen Nil KOCAMANGİL, Aycan ALTUNGÜL, Mehmet GİRGİN29-40
- Berkun Oya'nın Bayrak Oyunu ve Masum Dizisinin Uyarlama Açısından İncelenmesi
Analysis of Berkun Oya's Play Bayrak and its Adaptation for the Television Series Innocent
Gül Sevgi KARACA.....41-61
20. Yüzyıl Genişletilmiş Keman Çalma Tekniklerinin Eğitimde Kullanım Durumunun İncelenmesi
Examination of the Use of 20th Century Extended Violin Playing Techniques in Education
Nazlı Başak BAŞAK, Hakan BAĞCI63-83
- Azerbaycan Tiyatrosunda Adil İsgandarov'un Yönetmenlik Anlayışı
Adil İsgandarov's Understanding of Stage Direction at the Azerbaijan Theater
Vagif AZİZOV 85-102

Derleme Makalesi / Review Article

- Egzotizmin Romantik Dönem Operaları ve Senfonik Süitleri Üzerindeki Etkisi
The Effects of Exotism on Romantic Period Operas and Symphonic Suites
Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ 103-120

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

KONSERVATORYUM dergimizin Bahar 2021 sayısıyla bir kez daha sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesinde, Fatih Akman üçüncü kuşak Türk bestecilerinden biri olan Cengiz Tanç'ın senfonik yapıtlarını inceliyor. Akman, Türk Halk Müziği üzerine çalışmalar yapan iki önemli etnomüzikolog olan Béla Bartók ve János Sipos'un çalışmalarından yola çıkarak Cengiz Tanç'ın yapıtlarındaki Türk Halk Müziği öğelerini değerlendiriyor.

İkinci makalemiz, Gökçen Nil Kocamangil, Aycan Altungül ve Mehmet Girgin ortak imzasını taşıyor. Yazarlarımız öncelikle, günümüzde giderek artan internet üzerinden müzik eğitimi çalışmalarına dikkat çekiyorlar. Ardından da çevrimiçi viyolonsel eğitiminin öğrenciler açısından avantajlarını ve dezavantajlarını değerlendiriyorlar.

Bu sayımızın üçüncü makalesinde Gül Sevgi Karaca, Berkun Oya'nın "Bayrak" adlı oyununun "Masum" adıyla Türkiye'nin ilk profesyonel internet dizisi olarak yapılan uyarlamasını inceliyor. Çalışmada, tiyatro oyunu ve internet dizisi olarak yazarı tarafından iki kez üretilen eserin uyarlama özellikleri, farklı dramatik araçların kullanımı bakımından değerlendiriliyor.

Nazlı Başak Başak ve Hakan Bağcı imzalı bir diğer makalemizde ise 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanımı araştırılıyor. Bu çalışmada, yazarlarımız öncelikle ulusal ve uluslararası kaynakları inceliyorlar, ardından da çeşitliliği sağlamak amacıyla örnek olarak seçilen ve katılımcılar tarafından eklenen 60 farklı tekniği temel alarak araştırmalarını derinleştiriyorlar.

Beşinci makalemizde Vagif Azizov, Azerbaycan tiyatro sanatının en üretken sanatçılarından ve Azerbaycan Tiyatro Yönetmenliği Okulu'nun kurucusu olan Adil İsgandarov'un sanat yaşamını değerlendiriyor. Azizov'un incelemesinde, Adil İsgandarov'un sadece reji alanına değil, bütün olarak Azerbaycan tiyatrosuna yeni bir disiplin getirdiği vurgulanıyor.

Bu sayımızın altıncı ve son makalesi olan Zeynep Simge Acunaz Eytimiz'in çalışmasında ise egzotizmin Romantik Dönem müzik eserleri üzerindeki etkisi ele alınıyor. Çalışmada Wagner, Verdi, Bizet ve Rimsky-Korsakov adlı bestecilerin eserleri üzerinden egzotizmin Romantik dönemdeki yeri ve etkisine değiniliyor.

Her zaman olduğu gibi dergimizin bu sayısının da hayata geçmesini sağlayan başta yayın kurulu üyelerimiz olmak üzere, tüm yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkürlerimizi sunar ve siz değerli okurlarımıza keyifli okumalar dileriz.

Saygılarımızla,

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear readers,

We are happy to meet you once again with the spring 2021 issue of our CONSERVATORIUM Journal.

In the first article of this issue, Fatih Akman examines the symphonic works of Cengiz Tanç, one of the third generation Turkish composers. Akman evaluates the elements of Turkish Folk Music in the works of Cengiz Tanç, based on the work of Béla Bartók and János Sipos, two important ethnomusicologists who have studied Turkish Folk Music.

Our second article is co-authored by Gökçen Nil Kocamangil, Aycan Altungül and Mehmet Girgin. Our authors first draw attention to the work of music education over the internet, which is growing today. Then they evaluate the advantages and disadvantages of online cello education for students.

In the third article of this issue, Gül Sevgi Karaca examines the adaptation of Berkun Oya's play "Bayrak" as the first professional internet series in Turkey under the name "Innocent". In the study, the adaptation features of the work, which was produced twice by its author as a theatrical play and an internet series, are evaluated in terms of the use of different dramatic tools.

Another article by Nazlı Başak Başak and Hakan Bağcı explores the use of 20th century extended violin playing techniques in education. In this study, our authors first examine national and international sources, and then deepen their research based on 60 different techniques chosen as examples and added by the participants to ensure diversity.

In our fifth article, Vagif Azizov evaluates the artistic life of Adil Isgandarov, one of the most productive artists of the Azerbaijani theater art and the founder of the Azerbaijan Theater Directing School. In Azizov's analysis, it is emphasized that Adil Isgandarov brought a new discipline not only to the directorial field, but also to the Azerbaijani theater as a whole.

In the work of Zeynep Simge Acunaz Eytemiz, the sixth and last article of this issue, the influence of exoticism on Romantic period musical works is discussed. The work mentions the place and influence of exoticism in the Romantic period through the works of composers Wagner, Verdi, Bizet and Korsakov.

As always, we would like to thank all our authors and referees, especially our editorial board members, who made this issue of our journal come to life, and we wish you, our distinguished readers, a pleasant reading.

Kind Regards,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziğinin İzleri: Cengiz Tanç'ın Senfonik Yapıtları Üzerine Bir İnceleme*

Traces of Anatolian Folk Music in Turkish Contemporary Polyphonic Music: The Symphonic Works of Cengiz Tanç

Fatih AKMAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2021-854836

* Bu çalışma yazarın Cengiz Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez I Ve Yankılar İsimli Senfonik Bölümlerinin Ulusalçı Yönlerinin Dönemin Modernist Teknikleri Bağlamında İncelenmesi başlıklı doktora tezinden üretilmiştir (bkz. Akman, 2020).

¹Dr. Öğretim Görevlisi, Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay MYO, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: F.A. 0000-0003-4176-2194

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fatih AKMAN,
Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay
MYO, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü,
Merasim Sokak, Bakanlıklar, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: ftihakman@gmail.com

Başvuru/Submitted: 06.01.2021

Kabul/Accepted: 05.04.2021

Online Yayın/Published Online: 31.05.2021

Atıf/Citation: Akman, F. (2021). Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziği'nin İzleri: Cengiz Tanç'ın senfonik yapıtları üzerine bir inceleme. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(1), 1-28.
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-854836>

Öz

Bu çalışmada, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği bestecilerinden Cengiz Tanç'ın senfonik yapıtları incelenmiştir. Tanç, birçok platformda Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin oluşum sürecinde Anadolu Halk Müziği'nin önemine değinmiştir. O halde, bestecinin çağdaş yapıtlarında Anadolu Halk Müziği'ne ilişkin herhangi bir öge bulunmakta mıdır? Bu çalışmada işte bu sorunun yanıtı aranmaktadır. Bu bağlamda, bestecinin yapıtlarındaki Anadolu Halk Müziği öğelerine ışık tutması amacıyla, öncelikle Anadolu Halk Müziği üzerine çalışma yapan iki etnomüzikolog olan Béla Bartók ve János Sipos'un çalışmalarından yola çıkılarak, Cengiz Tanç'ın yapıtlarında yer aldığı varsayılan Anadolu Halk Müziği öğeleri incelenmiştir. Çalışma, Cengiz Tanç'ın Türk Çağdaş Çoksesli Müziği repertuarına kazandırdığı *Çağrışımlar* (2. Senfonik Bölüm, 1973), *Sentez I* (3. Senfonik Bölüm, 1975) ve *Yankılar* (4. Senfonik Bölüm, 1978) isimli orkestra yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Çalışmada incelenen yapıtlar, Rudolph Réti tarafından geliştirilen tematik analiz yöntemiyle çözümlenmiş ve kuramsal çerçeveye dayalı olarak yorumlanmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda bestecinin yapıtlarında, Anadolu Halk Müziği'nde sıklıkla kullanılan melismatik yapılar, inici motif yapısı, modal ses dizimleri gibi çeşitli öğelerin yer aldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Tanç, Anadolu Halk Müziği, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği

ABSTRACT

This study examines the symphonic works of contemporary music composer Cengiz Tanç. Tanç emphasizes the importance of Anatolian Folk Music in the formation of Turkish Contemporary Polyphonic Music in many platforms. This study undertook to find out whether there is any element of Anatolian Folk Music in the composer's contemporary works. In this regard, in order to shed light on elements of Anatolian Folk Music in his work, researchers first examined the works of Béla Bartók and János Sipos, two important ethnomusicologists who studied Anatolian Folk Music. The study's scope included only Tanç's compositions *Evocations* (2nd Symphonic Movement, 1973), *Synthesis I* (3rd Symphonic Movement, 1975), and *Echos*

(4th Symphonic Movement, 1978). The works examined in the study were analyzed using the thematic analysis method developed by Rudolph R ti and interpreted based on that theoretical framework. These examinations determined that the composer's works contained various elements such as melismatic structures, descending motif structure, and modal sound sequences, which are frequently used in Anatolian Folk Music.

Keywords: Cengiz Tanç, Anatolian Folk Music, Turkish Contemporary Polyphonic Music

EXTENDED ABSTRACT

In this study in the field of musicology, researchers employed a mix of qualitative research and musical analysis methods. The qualitative research method, "can be defined as research in which qualitative data collection methods such as observation, interview and document analysis are used and a qualitative process is followed to present perceptions and events in a realistic and holistic way in the natural environment" (Yıldırım & Şimşek, 2018, p.41). The main problem of the study was the investigation of the influence of Cengiz Tanç's rhetoric on nationalism in his works, which dealt with his compositions with the modern techniques of his period. Researchers conducted a wide literature review on Tanç's life and his understanding of nationalism. These resources included various articles, theses, and books and biographical works written about the composer, as well as the composer's work notes and interviews with his relatives. Researchers also examined studies on Anatolian Folk Music for use in musical analysis. To shed light on the elements of Anatolian Folk Music, researchers first examined the work of Béla Bartók and János Sıpos, two important ethnomusicologists who studied Anatolian Folk Music. Bartók's compilation of Anatolian Folk Music in the 1930s using a scientific approach is an important and influential resource. Another important source is the folk music compilation works of ethnomusicologist Prof. Dr. János Sıpos. In his work, Sıpos critically examined roughly 1,500 folk songs compiled from various regions, as well as 3,000 folk songs previously compiled by various researchers. In the findings and discussion part of the study, Sıpos conducted a musical analysis of Tanç's works using "the thematic analysis method" developed by Rudolph R ti. In this method, R ti emphasized the importance of motif structures by questioning how music is created through thematic structures. According to R ti, a musical work is formed through repetitions of certain motifs. For the analysis of the motif structures that make up the thematic material, two or three sound core structures are obtained by determining the common aspects of these motifs and reducing them. When creating motifs from the resulting core structures, the structure can be transposed to different

sounds, sounds can be altered, and duration values and rhythmic structures may change, but this does not affect the original character of that core structure (Cook, 1992). Although Tanç's works do not have certain parameters such as motifs or musical sentences, it is observed that the sound sequences used (especially on the horizontal axis) consist of core structures made up of two or three sounds. In this context, Réti's thematic analysis method can explain the sound formations in Tanç's works. When these works are examined, it is observed that various characteristics of Anatolian Folk Music were abstracted by the composer through modern techniques based on the aesthetic perception of the period. In this context, it is possible to list the features of the folk-music-based elements in the composer's works as follows:

1. Melismatic structure,
2. Unstable sound and rhythmic structures,
3. The line of melody in descending character,
4. Moving rhythmic structures ending with a long sound,
5. Melody structures resembling folk music motifs,
6. Sound sequences based on a modal or makam system,
7. Transition notes in triple, quad, and five intervals,
8. Moving tunes on the sounds of mi, re, and do (Anatolian Psalm Dialects), and
9. Use of instruments reminiscent of folk music instruments and techniques.

The results of Tanç's research on folklore are observed not only in various compilation works, articles or presentations but also in contemporary works that reach highly abstract concepts. Because this study, which includes musical analysis, also has contextual content that deals with nationalism, the findings regarding the musical works represent only one of many interpretations. As a result, this study investigated the relationship between Anatolian Folk Music and contemporary Turkish polyphonic music within the framework of Tanç's thoughts and compositions. Further studies examining different works in the field of contemporary art will continue to reveal the relationship between folklore and music.

Giriş

19. yüzyıldan itibaren Avrupa merkezli ulusalcılık anlayışının siyaset ve kültür yaşamında yükselişe geçmesiyle birlikte edebiyat, sanat ve müzik alanlarında halk kültürüne ait öğelerin ön plana çıkartıldığı bir anlayış gelişmeye başlamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise ulusalcılık görüşü, bir çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de siyasi ve sosyal yaşamda etkisini göstermiştir. Ulusalcılık anlayışı çerçevesinde şekillenen dönemin kültür politikaları, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği’nin oluşum sürecinde de etkisini göstermiştir. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda yapılan bestelerin büyük bölümü, halkın aşına olduğu yerel kaynakların Batı teknikleriyle çoksesli hale getirilmesi suretiyle oluşturulmuştur (Manav, 2015).

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren daha çok ideolojik bir eksenle ilerleyen Türk Çağdaş Çoksesli Müziği, 1950’li yıllara gelindiğinde yeni bir süreç içinde gelişim göstermeye başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan değişimin nedeni bir yandan Avrupa’da ortaya çıkan liberal eğilimler olmakla birlikte, esas itibarıyla muhalefet partisinin iktidara geçmesiyle birlikte merkezi otorite anlayışının yerini daha özgürlükçü bir söyleme bırakmasıdır (Köksal, 2015). 1950’li yıllarda Türk bestecilerin bir bölümü folklorik etkilerden uzak durarak yapıtlarını ses dünyasındaki yenilikçi yönelimlerin paralelinde oluşturmaya başlamışlardır (Manav, 2015). Manav’a (2015) göre bu dönemin bestecileri “kendilerinden beklenenlerin ne olduğunu gayet iyi bilmekle birlikte, kişisel özelliklerini, kişisel duyularını/bakışlarını/dünya görüşlerini keşfeden, farklı bir duruşa ve farklı bir üretime yönelen bir kuşak(tır)” (s.53).

1950’li yıllarda modernist akımın getirdiği özgürlükçü bakış açısı, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Postmodernizm anlayışıyla birlikte sanatta merkez kavramının ortadan kalktığı, bir zamanlar evrensel ve kesin olarak kabul edilen kuralların yerlerine belirsiz, kısa ömürlü ve parçalı karakterdeki kaotik yapıların geçtiği, çok katmanlı ve çok kültürlü yapılara doğru evrilmiştir. Bu dönemden itibaren müzik yapıtlarında gelenek ve modernizmin bir sentezinin ortaya çıktığından söz edilebilir. 1960’lı yılların merkezden bağımsız yapısı, yapıtlarını bu dönemde üreten Türk bestecilerini de yakından etkilemiştir. Bu bestecilerden biri de Cengiz Tanç’tır.

10 Nisan 1933 tarihinde İstanbul’da dünyaya gelen Cengiz Tanç, müzik yaşamına 1952 yılında girdiği Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde, Ahmet Adnan Saygun’un öğrencisi olarak başlamıştır. 1953-1955 yılları arasında İngiltere Guildhall

Müzik Okulu'nda Sydney Compton ile armoni ve çağdaş müzik teknikleri üzerine çalışsan besteci, 1955 yılında Türkiye'ye dönmüş ve 1960 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Ana Sanat Dalı'nın ileri devresinden mezun olmuştur. 1984 yılında Fullbright araştırma bursu ile gittiği Amerika'da altı ay boyunca Vincent Persichetti ve Milton Babbitt'le kompozisyon alanında çalışmalarını sürdüren Tanç, 1985 yılında tekrar Türkiye'ye dönmüştür. 1986 yılında Doçent ve Profesör unvanlarını alan besteci, 1990-1992 yılları arasında MSGSÜ Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı başkanı olarak görev yapmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında katıldığı sempozyum ve konferanslarda sunduğu akademik çalışmaların yanı sıra opera, bale, orkestra, oda müziği, konçerto ve koro türlerinde bestelediği yapıtlarıyla Türk Çağdaş Çokslesli Müziği'nin gelişimine önemli ölçüde katkı sağlayan besteci ve akademisyen Cengiz Tanç, 15 Aralık 1997 tarihinde, 64 yaşında vefat etmiştir (Tanç, S., 2017; Tanç, T., 2018; Say, 1998; Yurtseven, 2001). Müzik yaşamına, Türk Çağdaş Çokslesli Müziği'nin ilk kuşak bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun ile başlayan Cengiz Tanç, daha sonraki yıllarda dönemin önde gelen modern müzik temsilcileriyle birlikte çalışmış ve bestecilik yaşamını çok yönlü bir yaratı süreci içinde sürdürmüştür.

Cengiz Tanç hakkında pek çok çalışma yapılmıştır. Çoğu akademik alanda yapılan bu çalışmalar şunlardır: “Cengiz Tanç; Yaşamı ve Bağdarlığı” (Sabah, 1990), “Cengiz Tanç-Lirik Konçerto Üzerine Yapısal Bir İnceleme” (Korucu, 1995), “Cengiz Tanç Bir Müzik Düşünürüydü” (İlyasoğlu, 1997), “İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın Orkestra Yapıtlarında Tını Özellikleri” (Boran, 1999), “Cengiz Tanç'ın Müziği ve Yenilikçi Kimliğiyle Çağdaş Türk Müziğindeki Yeri” (Yurtseven, 2001). Besteci hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde, müziksel analizler ve belgeler aracılığıyla bestecinin yaşamı ve sanat anlayışının geniş bir perspektiften ele alındığı gözlemlenmektedir. Ancak ulusal müzik ve ulusal sanatçı üzerine pek çok makale kaleme almış ve çeşitli akademik toplantılarda bildiler sunarak Türk Çağdaş Çokslesli Müziği'nin oluşum sürecinde Anadolu Halk Müziği'nin önemine sıklıkla değinmiş olan bestecinin ulusalcılık üzerine olan görüşlerinin irdelendiği ve sanat yapıtları üzerindeki etkilerinin araştırıldığı bir çalışma bulunamamıştır. Bu çalışmada, Cengiz Tanç'ın ulusalcılık üzerine olan görüşlerinin yapıtları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Çalışmada incelenen yapıtlar *Çağrışım*lar (2. Senfonik Bölüm, 1973), *Sentez I* (3. Senfonik Bölüm, 1975) ve *Yankılar* (4. Senfonik Bölüm, 1978) olarak sınırlandırılmıştır. Söz konusu yapıtların seçilmesinde üç temel neden bulunmaktadır: Bunlardan birincisi, bu yapıtların bestecinin ses dünyasını önemli ölçüde

yansıttığı düşünülen uzun soluklu orkestra yapıtları olması; ikincisi, söz konusu yapıtların 1960'lı ve 1970'li yılların estetik anlayışı çerçevesinde dönemin modernist teknikleriyle oluşturulması; üçüncüsü ise bu yapıtların kendi aralarında sıralanmış birer senfonik bölüm olmasıdır. Dolayısıyla, belli bir kronolojik sıra içinde düşünülerken bestelenen bu yapıtların bestecinin teknik ve estetik yönleri hakkında yeterli bilgi verebileceği varsayılmıştır. Çalışmaya 1. Senfonik Bölüm olan *Soyutlama* (1961) isimli yapıt da dahil edilmek istenmiştir, ancak yapılan tüm araştırmalara karşın eserin partisyonu bulunamadığından incelenememiştir.

Yöntem

Müzikoloji alanındaki bu çalışmada nitel araştırma ve müziksel analiz yöntemlerinin yer aldığı karma yöntem kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.41). Çalışmada, Cengiz Tanç hakkında geniş bir literatür taraması yapılarak, bestecinin yaşamı ve ulusalcılık anlayışı hakkında bilgi toplanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda besteci hakkında yazılan çeşitli yazılar, tezler, kitaplar ve biyografi çalışmalarının yanı sıra, bestecinin çalışma notları ve yakınlarıyla yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır. Çalışmada ayrıca müziksel analizde kullanılmak üzere, Anadolu Halk Müziği üzerine yapılmış çeşitli çalışmalar incelenmiştir.

Çalışmanın temel problemi, bestelerini kendi döneminin modern teknikleri ile ele alan Cengiz Tanç'ın, ulusalcılık üzerine olan söylemlerinin yapıtları üzerindeki etkisinin araştırılması olarak belirlenmiştir. Çalışmanın kuramsal/kavramsal çerçevesi araştırma problemi çerçevesinde oluşturulmuş ve ilk olarak, Cengiz Tanç'ın ulusalcılık üzerine olan düşüncelerinin dönemin modernist düşünceleriyle olan ilişkisi ele alınmıştır. Çalışmanın devamında ise analiz kısmında karşılaştırma yapmak üzere ele alınan Anadolu Halk Müziği çalışmaları ve bu çalışmalara yönelik çeşitli analizler ve sonuçları yer almaktadır. Çalışmanın bulgular ve tartışma kısmında, Tanç'ın yapıtlarının müziksel analizi yapılmaktadır. Bu bağlamda Rudolph Réti tarafından geliştirilen ‘tematik analiz’ yönteminden yararlanılmıştır. Réti, tematik analiz yönteminde bir müziğin tematik yapılar aracılığıyla nasıl oluşturulduğunu sorgulayarak, motif yapılarının önemini vurgulamıştır. Réti'ye göre bir müzik yapıtı belli motiflerin tekrarları aracılığıyla oluşmaktadır.

Tematik malzemeyi oluşturan motif yapılarının analizi için öncelikle bu motiflerin ortak yönleri belirlenerek indirgeme yapılmak suretiyle iki ya da üç sesli çekirdek yapılar elde edilir. Belirlenen çekirdek yapıların arasına farklı sesler girse bile bunlar görmezden gelinir. Elde edilen çekirdek yapılardan motif oluşturulurken yapı farklı seslere transpoze edilebilir, sesler altere edilebilir, süre değerleri ve ritmik yapıları değişebilir ancak bu o çekirdek yapının özgün karakterini etkilemez. Motif, bu çekirdek yapıların farklı biçimlerde tekrarıyla meydana gelerek tematik yapıyı oluşturur (aktaran Cook, 1992). Cengiz Tanç'ın bu çalışmada ele alınan yapıtları her ne kadar motif ya da müziksel cümle gibi belirli parametrelere sahip olmasa da özellikle yatay ekseninde kullanılan ses dizilimlerinin iki veya üç sestenden oluşan çekirdek yapılardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Réti'nin, tematik analiz yönteminin Tanç'ın yapıtlarındaki ses oluşumlarını açıklayabileceği değerlendirilmiştir. Yapılan analiz neticesinde çeşitli çekirdek yapıların süsleme, tekrar, farklı seslere aktarım ya da alterasyon işaretleri ile çeşitlendirildiği gözlemlenmiştir. Çalışmada, Tanç'ın yapıtlarında yer alan çekirdek yapıların gelişim özellikleri, çekirdeği oluşturan seslerin hareketleri ve ortak yönleri incelenmiş, elde edilen veriler Anadolu Halk Müziği çalışmalarından elde edilen sonuçlarla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise analiz sonucu elde edilen veriler, kuramsal çerçevede yer alan bilgiler ışığında yorumlanmıştır.

Kuramsal Çerçeve

Cengiz Tanç'ın Ulusalçı Çağdaş Müzik Üzerine Düşünceleri

Cengiz Tanç, Türk Çağdaş Çoksuslu Müziği repertuvarına birçok eser kazandırmış olmakla beraber, halk bilimi üzerine de çeşitli çalışmalar yapmıştır. 1967 yılında TRT tarafından oluşturulan halk müziği derlemelerinde görev alan besteci, halk kültürü ve ulusallık gibi kavramlar üzerine birçok yazı yazmış, halk müziğinden etkilenecek çeşitli beste ve düzenlemeler yapmıştır. Bestecinin “Müzik Toplum Etkileşimi”, “Sanatın Geleceğine Bilinçle Bakabilmek”, “21. Yüzyılda Uluslararası Çağdaş Varoluş Bütünlüğü İçinde Türk Musikisi”, “Genel Türk Müziğinin Bütünleşmesi...” başlıklı yazıları ile *8 Halk Türküsü, Halk Türküleri, Ninni, 1. Yaylılar Süiti, 2. Yaylılar Süiti, Halk Türküleri Süiti, Karakoyun Efsanesi ve Deli Dumrul* gibi yapıtları bestecinin çalışmalarından bazılarıdır.

Tanç, 14-18 Haziran 1988 tarihleri arasında yapılan Birinci Müzik Kongresi'nde sunduğu “Müzik-Toplum Etkileşimi” başlıklı makalesinde müzikte ulusalçılığa ilişkin görüşlerini dile getirmiştir. Bestecinin söylemleri özetle şöyledir:

1. Müzikte kullanılan sözlerin o ulusun kendi diline ait olması gereklidir: Ulusal dil sayesinde prozodinin yönelttiği müzik cümleciklerinin ulusal kökeni ve temsil ettiği ulusa ait özellikler (renkler) sanat yapıtına yansiyacaktır.
2. Dinamik, yönlendirici (olumlu yönere), eğitici, çağdaş ve öz değerleri yücelten bir anlayış içinde olmalıdır.
3. Uluslararası düzeyde, dünyanın her yerinde ve herkes tarafından dinlenebilir olmalıdır: Ulusalcı müzik, çağının teknik ve estetik değerlerinden kopuk olmamalıdır. Bu sayede, o ulusa ait duygu ve düşünceler kendi içinden sıyrılarak evrensel boyutlara ulaşabilir ve tüm insanlığa mal olabilir (aktaran Yurtseven, 2001).

Besteci, ulusal kültürün uluslararası boyutlara çıkması ve 21. yüzyılda bütün sanat dalları içinde var olabilmesi için ister sanatçı olsun ister alımlayıcı, Türk insanının sahip olması gereken üç özelliği genel hatlarıyla şöyle açıklamıştır:

1. Akılcı olmalıdır: Teolojik anlayışın ortaya çıkardığı 'taklitçilik' yerine, 'anlama ve yorumlama' aşamalarının ortaya çıkması gerekmektedir.
2. Eğitilmiş olmalıdır: Evrensel eğitimden geçmiş ve bütüncül bir dünya görüşüne sahip olmalıdır.
3. Kişilikli olmalıdır: Yüceltici kişilik normlarına sahip olmalıdır (tahm. 1986¹).

Tanç, ulusallık/ulusalcılık kavramını, "birey ve toplumsal varlık olarak, bu düşünce sistemleri -çağdaş düşünce sisteminin sentezci, eklektik, çoğulcu, evrensel, geçmiş ve geleceğe ulaşan bütüncül bakış açısı- içindeki davranış biçimlerinden kaynaklanan özelliklerle, uluslararası düzleme ve tüm insanlığa açılma çabasıdır" (tahm. 1986, s.3) şeklinde açıklamıştır. Besteciye göre (tahm. 1986), Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin 21. yüzyılda var olması, Türkiye'nin Avrupa toplumları ile ekonomik, politik ve kültürel yönlerden bütünleşmesine, teknik ve teknolojik yeniliklere açık olmasına ve sanatçı ile alımlayıcının yukarıda bahsedilen sanatsal kaygılarına bağlıdır. Anadolu Halk Müziği çokseslilik ile uyumludur ve bu durum kişisel çalışmaların yanı sıra anonim çalışmalar ve bilimsel yöntemlerle geliştirilmelidir.

1 Bu bildiriye herhangi bir yayın organında rastlanmamıştır. Tanç'ın bildiriye profesör unvanını kullanmış olması, söz konusu yazının 1986 yılı ya da sonrasında ait olduğunu göstermektedir.

Tanç'a göre, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin gelişim sürecinde, Türk bestecisine önemli görevler düşmektedir. Besteci bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Türk bestecisinin özel bir durumu vardır. Bir yandan kendi bireysel sanatını, dünyanın bugün eriştiği evrensel teknik ve estetik çizginin altına düşmeden ve çağdışı kalmadan ulusal kaynaklardan esinlenerek gerçekleştirmek ve ulusunu sanat müziği dalında ulusal-evrensel bir sentezle en üst kültür düzeyinde temsil etmek, bir yandan asırların durağan tutuculuğu ile geri kalmış, radyolarında tüm halk çalgılarının bile sesinin duyulmadığı ülkesinin tek sesli halk müziğinin derlenme, çok seslendirme gibi bilimsel ve anonim çalışmalarına katılmak, öbür yandan da devletçe bir kültür politikasının güdülmesini ve fakat bu politika ile halkın güncel yaşamına belli bir devre ait olan ve kanımca yabancılaşmış Osmanlı sentezinin değil, çağımızın çağdaş halk ve sanat çoksesli müziklerinin, yeni Türk sentezinin aşılmasını sağlayacak uğraşlarına katılmak” (aktaran Yurtseven, 2001, s.109).

Tanç'a göre, tüm bu zorlukların aşılabilmesi için anonim Anadolu Halk Müziği derlemelerinin yapılmasına devam edilmeli, otantik Anadolu Halk Müziği, yalnızca bağlama ile değil, diğer halk çalgılarıyla da seslendirilip yayın organları aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılmalı ve tüm bu çalışmaların bilimsel yöntemler ışığında yapılması gerekmektedir (aktaran Yurtseven, 2001, s.109).

Cengiz Tanç'ın ulusalcılık ve ulusalcı müzik anlayışının temel olarak halk kültürüne ait çeşitli öğelerin çağdaş teknik ve estetik değerler çerçevesinde ele alındığı, taklit yerine yaratıcılığın ön plana çıkartılarak özgün yapıtların oluşturulduğu, nihayetinde ulusal kültürün tüm insanlığın kültürel mirasına katkı sağlayacak yetkinlikte ele alındığı bir anlayış içinde gelişimini sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Anadolu Halk Müziği Üzerine Yapılan Çalışmalar

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren çoksesli müzik çalışmalarında kullanılmak üzere pek çok halk müziği derleme çalışması yapılmıştır. Bunlardan ilki, 1922 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunan mahalli müzisyenlere ve kamu görevlilerine mektuplar yollanmış, bölgelerindeki türkülerini notaya alarak göndermeleri istenmiştir (Yükselsin, 2015). Daha sonraki çalışmalar sırasıyla Seyfettin ve Sezâi Asaf kardeşler tarafından

1925 yılında, İstanbul Belediye Konservatuvarı (Dârülelhân) tarafından 1926-1929 yılları arasında, Türk Halk Bilgisi Derneği tarafından 1929 ve 1931 yıllarında gerçekleştirilmiştir (Yükselsin, 2015). Halk müziği çalışmalarında dönüm noktası olarak Béla Bartók'un 1936 yılında Adana ve çevresinde yapmış olduğu derleme çalışmaları gösterilmektedir (Yükselsin, 2015). Macar halk müziği derlemeleriyle önemli çalışmalara imza atan Bartók, geliştirdiği bilimsel yöntemlerle Anadolu Halk Müziği derleme çalışmalarına katılarak Türk folklorünün gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Halk müziği derlemeleri Bartók'tan sonra da devam etmiştir. 1937-1945 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan çalışmalarda 10.000 civarında halk ezgisi toplanmıştır. 1967 yılında TRT tarafından çeşitli illerde derleme çalışmaları yapılmış, bu çalışmalarda 1738 halk müziği kaydedilmiştir (Aksu, 1999).

Bu çalışmada, Béla Bartók'un 1936 yılında Adana ve çevresinde yaptığı Anadolu Halk Müziği derlemelerine dair notlarının yer aldığı *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* isimli kitabı ile -bu kitabın yayınlanmasının ardından- yaklaşık 50 yıl sonra János Sipos'un *Anadolu'da Bartók'un İzinde* isimli kitaplarda yer alan bulgulardan yararlanılmıştır. Bartók'un, 1936 yılı gibi erken sayılabilecek bir dönemde Anadolu Halk Müziği derlemesi yapması, bu derlemeleri bilimsel bir metodoloji izleyerek tek tek notaya geçirmek suretiyle irdelemesi ve somut çıkarımlarda bulunması ve Anadolu Halk Müziği çalışmalarında referans alınan en önemli kaynaklardan biri olması, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* adlı kaynağın önemini ortaya koymaktadır. Çalışmada kullanılmak üzere seçilen diğer önemli kaynak ise 1988-1993 yılları arasında Ankara Üniversitesi Hungaroloji Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışan, halen Macar Sanat Akademisi'nde öğretim üyesi olarak görevli ve Macar Bilimler Akademisi üyesi olan etnomüzikolog Prof. Dr. János Sipos'un halk müziği derleme çalışmalarıdır. Bartók'un araştırmasında tamamlamadığı yörelerin de bulunduğu çeşitli yörelerden derlediği 1500 civarında Anadolu halk türküsünü eleştirel bir gözle ele alan ve daha önce derlenen 3000 ezgiyi de çalışmalarının içine ekleyerek karşılaştırma yapmak suretiyle Anadolu Halk Müziği çalışmalarına önemli ölçüde katkı sağlayan Sipos'un çalışmaları, Bartók'un çalışmaları sonucu ileri sürdüğü önermelerin geçerliliğini koruyup korumadığını gözlemlemesi bakımından da önemli bir kaynaktır.

Bartók'un Anadolu Halk Müziği Çalışmaları ve Tespitleri

Bartók, 78'i sözlü, 9'u sözsüz olmak üzere toplamda 87 adet olan Anadolu Halk Müziği derlemelerini, ezgi yapılarına göre iki grup altında toplamıştır. Bartók'un (1991) -yörük

Sipos'un Anadolu Halk Müziği Çalışmaları ve Tespitleri

Türkiye'deki saha çalışmalarına 1988 yılında başlayan János Sipos, Adana, Ankara, Denizli ve Trabzon yöreleri başta olmak üzere, Anadolu'nun birçok yöresinde derleme çalışmaları yapmıştır. Sipos (2009), bu derleme gezilerinde 85 ayrı yerde 233 köylüden toplam 1500 ezgi kaydetmiş ve bu ezgileri notaya almıştır. Araştırmacı daha sonra bu derlemeleri farklı kaynakların envanterinde yer alan yaklaşık 3000 ezgilik Anadolu Halk Müziği malzemesiyle karşılaştırmıştır.

Sipos'un (2009), derlediği Anadolu Halk Müziği ezgileri hakkındaki tespitleri şu şekilde özetlenebilir:

1. Anadolu Halk Müziği ezgi öbekleri büyük ölçüde Sol-(Fa)-Mi-Re-Do çekirdek dizisinden oluşmaktadır. Ezgi, söz konusu çekirdek yapının bazen genişletilmesi bazen de iç içe geçmeleri suretiyle meydana getirilir.

2. Anadolu ezgilerinin önemli bir kısmı mezmur⁵ ağızlıdır. Söz konusu ezgilerin özellikleri özetle şöyledir:

a. Genel Özellikleri:

- İnci yapıdadır,

- Çoğunlukla Mi-Re-Do seslerinden oluşmaktadır.

- Minör üçlü veya majör ikili aralıklarla yukarı veya aşağı doğru simetrik olarak genişleyebilmektedir.

- Dar bir ses alanına sahiptir, bu alan nadiren bir oktavı aşar.

- Çoğunlukla ağıtlar ve gurbet türküleri bu ezgileri kullanan başlıca güfte türleridir.

- Çoğunlukla *parlando* veya *rubato* karakterindedir, bazı oyun havalarında *tempo giusto* karakterinde küçük ezgi öbekleri yer almaktadır.

5 Hıristiyan kilisesinin ayinlerinde seslendirilmek üzere derlenmiş olan ilahi, dua anlamına gelen mezmur *-psalm-* teriminin ezgisel yönünü ifade etmek amacıyla kullanılan *psalmodic* terimi (Kennedy, 1996, s.581), M.R. Gazimihal tarafından “zebur ağızı, mezâmir okuyuş, mezmur ağızı” şeklinde kullanılmıştır (Sipos, 2009, s.53). Terim, Sipos tarafından “Türk mezmur ağızı” ya da “Anadolu mezmur ağızı” şeklinde kullanılmış olup, bu çalışmada ‘Anadolu mezmur ağızı’ ifadesi kullanılmıştır (2009, s.108-109).

b. Pes alanda yer alan Anadolu mezmur ağızı ezgilerinin özellikleri:

- Do-Re-Mi ile başlayan, daha sonra Do-Re-Mi üçlüsünde gelişigüzel biçimde dolaştıktan sonra karar sese inen ezgiler.

- Do-Re-Mi ile başlayan, daha sonra Do-Re-Mi üçlüsünde dengeli bir biçimde dolaştıktan sonra karar sese inen ezgiler.

- Mi ile başlayan ve Mi-Re seslerinde gezinen ya da Do-Re-Mi üçlüsünde kararsız bir biçimde dolaşan ezgilerdir.

- İlk dizesi Mi ile başlayıp geri kalan bölümlerde aşağı doğru inen ezgiler sıklıkla bulunmaktadır.

- Fa (Fa#) sesleri ya ilk ya da ikinci dizenin başında yer alırken, bazen de ikinci dizenin ortasında yer alabilmektedir.

- Do-Re-Mi ile başlayan, ilk dizenin ardından, ikinci ve/veya üçüncü dizelerde Sol ve nadiren La sesine çıkan ezgiler bulunmaktadır.

- Çıkıcı olan ilk dizesi Sol sesine ulaşan ezgiler bulunur.

c. Tiz alanda yer alan Anadolu mezmur ağızı ezgilerinin özellikleri şöyledir;

- İlk dizesi çıkıp inen, gerisi pes alanda kalan ezgiler.

- İlk dizesi Sol sesinden Mi sesine inen, gerisi pes alanda kalan ezgiler.

- Özel olarak Fa-Re sesleriyle başlayan ezgiler.

3. Anadolu ezgileri yalnızca ilk dizeleri bağlamında değil, ikinci, üçüncü ve dördüncü dizelerinde de inici bir karakter sergiler.

4. Anadolu Halk Müziği'nde kuvvetli bir pentatonizm görülmez.

Bulgular ve Tartışma

Cengiz Tanç'ın Yapıtlarında Anadolu Halk Müziği'nin İzleri

Cengiz Tanç'ın *Çağrışımlar* (2. Senfonik Bölüm), *Sentez I* (3. Senfonik Bölüm) ve *Yankılar* (4. Senfonik Bölüm) isimli yapıtları incelendiğinde, bazı müziksel öğelerin Bartók

ve Sipos'un araştırmalarında ortaya koydukları Anadolu Halk Müziği'nin çeşitli yapılarıyla örtüştüğü gözlemlenmiştir. Tanç'ın yapıtlarında -özellikle yatay eksenli oluşturulan yapıların- Anadolu Halk Müziği ezgi yapılanmalarıyla olan ilk benzerliği, uzun seslerle melismatik ses kümelerinin bir arada kullanımınıdır⁶. Bu yapıların sürekli olarak tekrarı ise bestecinin soyut halde kullandığı Anadolu Halk Müziği malzemesini bir ölçüde alımlayıcının bilinçaltında imgeleştirme çabası olarak düşünülebilir.

Örnek 1'de görüldüğü üzere, *Sentez I*'in yatay hattında katlı aralıklarla yazılmış Si-La#-Do seslerinden oluşan üç sesli çekirdek yapı bulunmaktadır. Bu örnekte, uzun süreye sahip olan Do perdesinin, motifin ses merkezi olarak ele alındığı düşünülebilir. Si-La# sesleri ise kısa süreli yapılarıyla bu ses merkezini bir nevi melisma ile çeşitlendirmektedir. Motif, tahta üflemeli çalgılar arasında tekrar ederek ilerlemektedir. Kısa süreli çekirdek seslerle uzun süreli seslerin birleştiği bu motif, öncelikle 22. ölçüde flüt tarafından seslendirilir, daha sonraki ölçülerde sırasıyla obua ve klarinetin de eklenmesiyle genişlemeye başlar. İlerleyen ölçülerde bakır üflemeli ve yaylı çalgıların da katılımıyla tüm orkestraya yayılan çizgisel hat, bir ses dokusuna bürünerek 55. ölçüye kadar aralıksız olarak devam eder.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Oboe, and Clarinet in Bb. The score is in 4/4 time and consists of three measures. The Flute part starts with a long note (Si) followed by a short note (La#) and a long note (Do). The Oboe part starts with a long note (Si) followed by a short note (La#) and a long note (Do). The Clarinet in Bb part starts with a long note (Si) followed by a short note (La#) and a long note (Do). The score is written in a melismatic style with long notes and short notes.

Örnek 1. *Sentez I*, 22-24. ölçüler (Tanç, 1975).

Sentez I üzerinden motif yapılanmaları ve çizgisel hattın organizasyonu ile ilgili yapılan açıklama, Örnek 2'de yer alan *Çağrışımlar* isimli yapıtta da karşımıza çıkmaktadır. *Çağ-*

6 Çalgısal müzikte yapıtın ana karakterini bozmadan yapılan, küçük nota yazılarıyla ya da özel işaretlerle gösterilerek süre değerlerini kendisinden önce ya da sonraki notalardan alan yapılara süsleme denilir (Kaçar, 2009). 17. yüzyıla kadar icracıların doğaçlama yetenekleri çerçevesinde serbest olarak yapılan süslemeler, bu dönem itibarıyla nota yazısı içine dahil edilmeye başlanmıştır. 17. yüzyılda, özellikle İtalyan vokal müziğinde kullanılan kadansın klavye başta olmak üzere bütün çalgılarda etkisini göstermeye başladığı görülmektedir (Newman, 1995; Holts, 1988). Süsleme notaların vokal müzikteki karşılığı ise melismatik tarz adı verilen, tek bir hece üzerinde yapılan süslemeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Ayyıldız, 2020). Anadolu Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nin vokal yapıtlarında hançere olarak adlandırılan süslemeler, bu çalışmada 'melisma' ya da 'melismatik ses kümeleri' adıyla kullanılmış olup, çalışmada yer alan çalgısal yapıtların içinde bulunduğu varsayılan Anadolu Halk Müziği öğelerinin süsleme karakterini betimlemek amacıyla kullanılmıştır.

*rışım*lar'ın giriş kısmı da uzun sesler ile iç içe girmiş küçük motif yapılarının tekrarlarından oluşturulmuştur. Küçük flütün yirmi ölçü boyunca seslendirdiği kararsız yapıdaki Si sesi, çeşitli melismatik kümelerle ilerler. Çizgisel hattın gerek ses gerekse ritim açısından kararsız olan yapısı ise yine Anadolu Halk Müziği'nin -Bartók ve Sipos'un çalışmalarında da yer alan- özelliklerinden birini yansıtmaktadır⁷. *Çağrışım*lar'da, tahta üflemlili çalgılar ile başlayan çizgisel hat, yaylı çalgılar ve bakır üflemlili çalgıların da katılımlarıyla polifonik yapıda ilerleyen büyük bir ses dokusuna dönüşerek 42. ölçüye kadar devam eder.

The image shows a musical score for six instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score covers measures 6 to 10. The Piccolo and Flute parts are the most active, with the Flute playing a melodic line that is often sustained. The Oboe part is mostly rests. The Violin, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and sustained notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Örnek 2. *Çağrışım*lar, 6-10. ölçüler (Tanç, 1973).

Örnek 1 ve Örnek 2'de görüldüğü üzere, ezgi hatları benzer özelliklerde oluşturulmuştur. Her iki örnekte, Bartók'un birinci ezgi grubu içinde yer alan melismatik yapıya sahip uzun hava ezgilerinin özelliklerini taşımaktadır.

Tanç'ın motif tasarımlarının Anadolu Halk Müziği ezgileriyle olan diğer benzerliği ise inici karaktere sahip olmalarıdır. Sipos (2009, s.140) bu durumu, "Pek çok Anadolu türküsi sadece ilk ve ikinci değil, üçüncü ve dördüncü dizelerde de tizden aşağıya iner" şeklinde ifade etmiştir.

7 Anadolu Halk Müziği'nde ezgi hattı içinde yer alan seslerin çeşitli şekillerde değişime uğradığı sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Cemal Reşit Rey'e (aktaran Vural, 2017, s.101) göre, "Melodinin seyri esnasında tesadüf ettiğimiz diyez ve bemoller ise sesteki temevvüç (dalgalanma) ile glisandoların aynı aynına kaydından başka bir şey değildir". Rey'in söylemine göre seslerin seyir esnasında çeşitli şekillerde değişime uğramaları onları farklı tonal yapılar ile ilişkilendirmez.

Sipos'un ifade ettiği ezgi yapılarına, Tanç'ın eserlerinin birçok bölümünde rastlanılmaktadır. Örnek 3'de yer alan flüt partisi incelendiğinde, seslendirilen ezgi hattının uzun bir süre Do sesi bölgesinde hareket ettiği gözlemlenmektedir. İlerleyen ölçülerde ise ezgi hattı inici yapısıyla diğer sesler üzerinde aynı harekete devam eder. Si ekseninde devam eden benzer melismatik yapı 24. ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren önce La# eksenine, 27. ölçünün üçüncü vuruşunda La♭ eksenine iner. Ezgi hattı 28. ve 29. ölçülerde hızlı bir kromatik hareketle önce Sol# eksenine iner, daha sonra ise Sol♭ sesinde karara ulaşır. Böylece 25 ölçü içinde Do, Si, La#, La♭, Sol# ve Sol♭ seslerinden oluşan inici karakterli bir ezgi hattı elde edilmiş olur.

Örnek 3. *Çağrışınlar*, 1-29. ölçüler, flüt partisi (Tanç, 1973).

Örnek 3'de yer alan ezgi hattının inici karakteri, Örnek 4'te yer alan Bartók'un derlediği *Bozlak Uzun Hava* isimli türkü ile benzer özellikler taşımaktadır. Türk halk müziğinin geleneksel çalgılarından biri olan zurna tarafından seslendirilen ezgi, La# eksenli melismatik ilerleyişini 2. ölçüde Sol eksenine doğru yönlendirmiş ve bu eksen 4. ölçüde iyice belirtmiştir. 6. ölçüden itibaren Fa#, Mi, Re ve Do# sesleri üzerinde kararsız bir şekilde dolaştıktan sonra 9. ölçüde Si eksenine inmiştir. Si eksenli melismatik ezgi hattı nihayetinde 11. ölçüde tekrar La# eksenine inerek devam etmiştir.

Tanç'ın motif ve cümle oluşumlarında kullanılan çeşitli yapılar süsleme karakterine sahiptir. Motif oluşumları analiz edildiğinde, belli yapıların ısrarlı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir ki bu yapıların birçoğu gerek Anadolu Halk Müziği'nde gerekse Türk Sanat Müziği'nde de sıklıkla görülmektedir.

Özbilen'e (2007) göre, Anadolu Halk Müziği'nde en çok kullanılan süslemelerden biri olan kısa basamak notası (*acciaccatura*⁹), genellikle yazılmaz, icracı tarafından geleneksel üslûba uygun olarak seslendirilir. Kısa basamak notası, süresini kendinden önceki ya da sonraki notadan alabilmekle birlikte, Anadolu Halk Müziği'nde ikincisine daha sık rastlanmaktadır (bkz. Örnek 9).

Yazılışı

Okunuşu

Örnek 9. Anadolu Halk Müziği'nde kısa basamak notası kullanımı (Özbilen, 2007, s.13).

Örnek 10'da Bartók'un derlediği ezgide görüldüğü üzere, hemen hemen her motifin başlangıcında kısa basamak notası kullanılmıştır.

26. Maraş*

$\text{♩} = 300$

1-9, 8, (4)

1. Uç - tu da şa - ha - nı - mî, uç tu, 3

Uç - tu, da det - - - - - ya - yı gü - ti.

Örnek 10. Türk Halk Müziği'nde kısa basamak notası kullanımı, *Maraş*, 1-6. Ölçüler (Bartók, 1991, s.106).

9 "Kısa basamak notası (it. *acciaccatura*): Üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir notadan oluşan melodi süsleme türüdür" (Özçelik, 2002, s.86). Bu hareket, Türkçe'de 'çarpma' olarak da adlandırılır.

Cengiz Tanç'ın yapıtlarında yer alan birçok motif yapısı, Örnek 10'da yer alan kısa basamak notası etkisine benzemektedir. Kompozisyonlarının büyük bölümünde süsleme işaretlerini kullanmayan besteci, kısa basamak notalarının ritmik değerlerini açık biçimde yazmıştır.

Tanç'ın yapıtlarındaki yatay hatta sıklıkla karşılaşılan kısa basamak notası etkisinin kısa süreli notanın süre değerini kendinden sonraki notadan alması bakımından, Anadolu Halk Müziği tavrıyla örtüştüğü görülmektedir. Örnek 11-13 arasında yer alan notalarda baskın olarak duyulan seslere gelmeden önce, otuzikilik nota ile kısa basamak notası etkisi oluşturulduğu görülmektedir.



Örnek 11. *Sentez I*, 71. ölçü (Tanç, 1975).



Örnek 12. *Çağrışimler*, 15. ölçü (Tanç, 1973).



Örnek 13. *Yankılar*, 74. ölçü¹⁰ (Tanç, 1978).

Bartók'un derlemelerinde dikkat çeken önemli bir nokta ise basamak notalarında kullanılan seslerin oldukça geniş aralığa sahip olabilmesidir. Zaman zaman bu sesler altılı aralığa kadar genişletilebilmektedir. Örnek 14'te zurna tarafından seslendirilen *Halay Havası* isimli derlemede, altılı aralıkta kullanılan ikili basamak notası¹¹ göze çarpmaktadır.

10 "Kısa basamak notaları, bazen basamak notalarından farklı olarak, esas notaya ikiliden daha büyük bir mesafeden gelebilir" (Özçelik, 2002, s.87).

11 "Kısa basamak notaları [*acciaccatura*] bazen birden fazla nota içerebilir" (Özçelik, 2002, s.87).



Örnek 14. Anadolu Halk Müziği'nde geniş aralıkta ikili kısa basamak notası kullanımı,
Halay Havası, 7-9. ölçüler (Bartók, 1991, s.161).

Örnek 15 ve Örnek 16'da, *Sentez I* ve *Yankılar* isimli yapıtlarda yer alan ikili kısa basamak notalarına yer verilmiştir. Söz konusu yapıtlardaki motif yapılanmalarında kullanılan ikili basamak uygulamalarının Anadolu Halk Müziği'nin karakteristik özellikleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Bestecinin kullandığı çalgılar bu karakteristik yapıyı ön plana çıkartan diğer bir önemli unsurdur. Anadolu Halk Müziği çalgılarından kaval ve zurna gibi otantik çalgıların geleneksel icra tavırları, besteci tarafından flüt (kaval) ve obua (zurna) benzeri çalgılarla ele alınmış ve ikili basamaklar geniş aralıklar üzerinde kurulmuştur.



Örnek 15. *Sentez I*, 27 - 28. ölçüler (Tanç, 1975).



Örnek 16. *Yankılar*, 37 - 38. ölçüler, klarnet partisi (Tanç, 1978).

Tanç'ın yapıtlarında kullandığı ses malzemesi, modal ve makamsal müziğin soyutlamalarıyla elde edilmesi bakımından önemlidir. Semih Korucu, Tanç'ın *Lirik Konçerto* isimli yapıtının analizinde, yapıtın makamsal merkezini Sabâ dörtlüsü olarak belirlemiş ve bu dörtlünün yatay sesler kümesi olarak ele alındığını belirtmiştir (Korucu, 1995).

Korucu'nun, Tanç'ın motif yapılanması üzerine olan tespitleri, Tanç'ın *Yankılar* isimli yapıtlarında da benzer özellikler sergilemektedir. Örnek 17'de yer alan *Yankılar*'ın 59-60. ölçülerinde korangle tarafından seslendirilen ezgi hattı incelendiğinde, motifin Re, Mi♭, Fa♯ ve Sol seslerinden oluştuğu görülecektir. Söz konusu dört sesli çekirdek motif Örnek 18'de gösterilen Hicaz dörtlüsünün Re sesine aktarımı olarak düşünülebilir.



Örnek 17. *Yankılar*, 59- 60. ölçüler, korangle partisi (Tanç, 1978).



Örnek 18. Hicaz makamı dizisi (Özkan, 2006, s.164).

Tanç'ın motiflerinde yer alan ses dizileri incelendiğinde, kromatizmin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülecektir. Bu kullanım 20. yüzyıl modernist tekniklerinden 'polimodal kromatizm'¹² ya da daha genel bağlamda 'neo-modal' yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilebilir. Diğer taraftan bestecinin kullandığı ses dizilerinin bu kromatik yapısı, Tanç'ın müzik dilinin Saygun ile benzer yönleri olduğunu da ortaya koymaktadır. Özbayrak'a (2018) göre, Saygun'un eserlerinde kullanılan alaca¹³ dörtlüleri ve bu dörtlüleri-

12 Bartók, iki mod'u birlikte kullanarak elde ettiği ses dizisi bütününe 'polimodal kromatizm' adını vermiştir. Polimodal kromatizm adı altında oluşturulan bir dizinin bileşenlerini net bir biçimde tanımlamak mümkün değildir. Bu dizileri oluşturan modlar ancak duyurulan tetrakordlar ya da tonik notalarına göre, çağrışım şeklinde tanımlanabilir (Araz, 2011).

13 Saygun'un yapıtlarında kromatizm özellikleri taşıyan modal ses dizilimleri 'alaca' olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışmada kromatik ya da kromatizm ifadeleri alaca terimiyle eşanlamda kullanılmıştır.

den türetilmiş modlar -Saygun'un deyişiyile 'törelere'- bestecinin müzik dilini biçimlendiren en önemli unsurlardan biridir.

Tanç, motiflerinde kullandığı kromatik sesleri -Saygun'dan farklı olarak- herhangi bir düzen içinde ele almamış, kendi estetik anlayışı çerçevesinde özgürce kullanmıştır. Korucu (1995), Örnek 19'da yer alan *Lirik Konçerto* yapıtı üzerinden Tanç'ın motif yapılanmalarında yer alan seslerin kromatizm içeren yönleri hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Büyük-üçlü, ya da eksik-dörtlü çerçevesinde kalan bütün sesler, alaca olarak kullanılır. Bu kullanım yatay olduğu gibi, iki farklı partinin aynı ses bölgesindeki (register) diziyi paylaşmalarından dolayı aynı zamanda dikeydir de: Dikey olarak üstüste gelen sesler açıldığında, o *büyük-üçlü* içerisindeki alaca sesleri verir” (s.2).

Örnek 19. *Lirik Konçerto*, alaca [kromatik] ses dizilimi (Korucu, 1995, s.2).

Aralıkların kromatik kullanımına *Sentez I'* de rastlanmaktadır. Örnek 20'de görüleceği üzere yapıtın 143. ve 144. ölçülerinde rastlamsal olarak kullanılan dörtlüler; birinci kemanda Sib-Mi sesleri arasında, ikinci keman ve viyolada ise Sib-Mib sesleri arasındadır. Bu seslerin arasında kalan sesler ise kromatik olarak seslendirilmektedir. Yapıtın birinci keman partisi incelendiğinde, Tanç'ın, motif yapılanmasında yer alan Mib-Mi kromatik seslerini Saygun'dan farklı olarak, dizinin iki ya da üçüncü derecesinde değil, dördüncü derecesi üzerinden ele aldığı gözlemlenmektedir. İkinci keman ve viyola partisinde ise kromatik sesler yine Saygun'dan farklı olarak dizilerin birinci derecesinde kullanılmıştır.

Libero, senza sincronita....



Violin I

Violin II

Viola

Örnek 20. *Sentez I*, 143 – 144. ölçüler (Tanç, 1975).

Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziği ya da Türk Sanat Müziği ezgilerinin armonizasyonunda 4'lü aralıkların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Kemal İlerici tarafından kuramsallaştırılan sistem, 'dörtlü armoni sistemi'¹⁴ olarak adlandırılmaktadır. Örnek 21'de görüleceği üzere, dörtlü armoni sistemi somut bir şekilde Tanç'ın *Halk Türküleri Süiti No.1* adlı yapıtında yer almaktadır. Ancak bestecinin bu çalışmada ele alınan yapıtlarında kullanılan 4'lü aralıkların, fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni sistemi içinde yer aldığı söylenebilir. Tanç'ın yapıtlarındaki 4'lü aralıklar -diğer tüm yapıtlarda olduğu gibi- özgün bir şekilde ele alınmıştır. Yatay veya dikey eksende yer alan 4'lü aralıklar belli bir dizge içinde ele alınmaz, sesler altere edilebilir ya da dörtlü aralıklar ardışık olarak gelmeyebilir. Bu durum tamamen bestecinin teknik, estetik veya psikolojik eğilimine göre değişim göstermektedir. Bu bağlamda modal hissiyatın zayıf olması nedeniyle, Tanç'ın 4'lü aralıklar ile kullandığı bu armoni yapısının, İlerici'den ziyade Bartók'un bestecilik anlayışıyla örtüştüğünü söylemek mümkündür.

14 'Dörtlü armoni sistemi' ile 'fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni' kavramları kullanım alanları, teknikleri ve amaçları göz önünde bulundurularak iki farklı sistem olarak ele alınmıştır. Fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni kavramı, 20. yüzyılda ilkelcilik ve ulusalcılık akımlarının etkisiyle ortaya çıkan, dörtlü ses aralıklarının kullanımıyla neo-modal armoni anlayışını temsil ederken; 'dörtlü armoni sistemi' ise Türkiye'ye özgü Kemal İlerici tarafından kuramsallaştırılan ve birçok Türk bestecinin yerel malzemeleri ele alırken kullandığı, fonksiyonel özellikleri olan standartlaştırılmış bir armoni anlayışını temsil etmektedir.



Örnek 21. *Halk Türküleri Süiti No.1*, 1. bölüm, 1-4. ölçüler (Tanç, 1974).

Örnek 22’de yer alan Tanç’ın *Yankılar* isimli yapıtının 75-80. ölçüleri arasında yer alan ksilofon partisinde seslendirilen arpej yapısının, fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni sistemi içinde oluşturulduğu gözlemlenmektedir.

Ksilofon

Armonik İndirgeme

Örnek 22. *Yankılar*, ksilofon partis, 75-80. ölçüler (Tanç, 1978).

Kromatizm içeren dörtlü armoni çeşitlemelerine, Örnek 23’te yer alan *Çağrışım*’ın 116. ölçüsünde, fagot, çello ve kontrbas partilerinde de rastlanılmaktadır.



Örnek 23. *Çağrışım*lar, 116. ölçü, indirgeme (Tanç, 1973).

Bestecinin, fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni sistemi ile birlikte Anadolu Halk Müziği'nin karakteristik özelliklerini bir nevi soyutlama ile ele aldığı söylenebilir.

Sonuç ve Öneriler

Cengiz Tanç'ın yapıtları incelendiğinde, bu çalışma içinde yer alan Anadolu Halk Müziği'ne ait çeşitli karakteristik özelliklerin yer aldığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda bestecinin yapıtlarında yer aldığı düşünülen Anadolu Halk Müziği kaynaklı öğelerin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

1. Melismatik Yapı,
2. Kararsız Ses ve Ritmik Yapılar,
3. İnci Karakterdeki Ezgi Hattı,
4. Uzun Ses ile Sonlanan Hareketli Ritmik Yapılar,
5. Anadolu Halk Müziği Motiflerini Andıran Ezgi Yapıları,
6. Modal/Makamsal Ses Dizilimleri,
7. Üçlü, Dörtlü ve Beşli Aralıklardaki Geçiş Notaları,
8. Mi, Re ve Do Sesleri Üzerinde Gezinen Ezgiler (Anadolu Mezmur Ağzı Ezgileri),
9. Halk Müziği Çalgılarını ve Tekniklerini Andıran Çalgı Kullanımı.

Cengiz Tanç'ın bu çalışmada yer alan yapıtlarının, 20. yüzyıl modern müzik teknikleri çerçevesinde oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ancak tüm bu modern kurgu içine kültürünün özüne ait verileri kullanarak, kendi ulusalcı bakış açısının bir tezahürünü yapıtlarına yansıttığı görülmüştür. Bestecinin yapıt tasarımları incelendiğinde, yukarıda belirtilen yapısal özelliklerin Bartók ve Sipos'un Anadolu Halk Müziği çalışmalarından elde ettiği

bulgularla örtüştüğü gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Tanç'ın, Anadolu Halk Müziği öğelerini kendi retoriğinden bağımsız bir şekilde yapıtlarının gereksinimleri doğrultusunda soyutlayarak ele aldığını söylemek mümkündür. Bestecinin, halk bilimine dair araştırma sonuçlarının, yalnızca çeşitli derleme çalışmalarında, makalelerinde ya da sunumlarında değil, aynı zamanda son derece soyut kavramlara ulaşan çağdaş yapıtlarında da yer aldığı görülmüştür.

Müziksel analizin yer aldığı bu çalışma, aynı zamanda ulusalcılık konusunun ele alındığı bağlamsal (*contextual*) bir içeriğe sahip olması nedeniyle, bu çalışma içinde yer alan müzik yapıtlarına ilişkin tespitler farklı okuma biçimlerinden yalnızca bir tanesini temsil etmektedir. Çalışmada, Cengiz Tanç özelinde Anadolu Halk Müziği'nin Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'ndeki yansımaları araştırılırken, bir yandan bestecinin yapıtları farklı bir okuma biçimiyle ele alınmaya, diğer yandan ise halk bilimi çalışmalarında çağdaş müzik incelemeleri için yeni bakış açıları sunulmaya çalışılmıştır. Halk bilimi ile müzik ilişkisini ortaya koyacak benzer çalışmalar ile çağdaş müzik alanındaki farklı yapıtların incelenerek literatüre yeni bulgular kazandırılabilceği düşünülmektedir.

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

- Aksu, C. (1999, Bahar). Folklorumuzda türkü derlemeciliği. *Milli Folklor Dergisi*. 11(41), 66-69.
- Araz, D. G. (2011). *Neo-modal akımda armoni anlayışı* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayyıldız, S. (2020, Ağustos). Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. *İdil*. (72), 1290-1334.
- Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Boran, İ. (1999). *İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra yapıtlarında tını özellikleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kompozisyon Bölümü Anasanat Dalı, İstanbul.
- Cook, N. (1992). *A guide to musical analysis*. London: W.W.Norton & Company.
- Holts, I. (1988). *An ABC of music*. USA: Oxford University Press.
- İlyasoğlu, E. (1997, 18 Aralık). Cengiz Tanç bir müzik düşünürüydü. *Cumhuriyet Gazetesi Kültür Eki*. s.12.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk müzikleri üzerine görüşler-analizler ve yorumlar*. Ankara: Maya Akademi Yayın ve Dağıtım.

- Kennedy, M. (1996). *The concise Oxford dictionary of music* (4.bs.). USA: Oxford University Press.
- Korucu, S. (1995). *Cengiz Tanç-Lirik Konçerto üzerine yapısal bir inceleme* (Yayınlanmamış Lisans Bitirme Çalışması). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kompozisyon Bölümü Anasanat Dalı, İstanbul.
- Köksal, A. (2015). *Elliler modernizmi ve İlhan Usmanbaş*. A. Köksal, M. Nemutlu ve K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum mobile İlhan Usmanbaş'ın yapıtı* (s. 13-28) içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Manav, Ö. (2015). *Yeniyle yüzleşmenin çoğul serüveni*. A. Köksal, M. Nemutlu ve K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum mobile İlhan Usmanbaş'ın yapıtı* (s. 51-62) içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Newman, A. (1995). *Bach and The Baroque*. New York: Pendragon Press Stuyvesant.
- Özbayrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk Makam Müziği'nde süslemeler* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özçelik, S. (2002). Batı müziği yazısında süslemeler. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 22(3), 77-91.
- Sabah, E. (1990). *Cengiz Tanç; yaşamı ve bağdarlığı* (Yayınlanmamış Lisans Bitirme Çalışması). 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Say, A. (1998). *Türkiye'nin müzik atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartók'un izinde* (S. Delionman, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tanç, C. (1973). *Çağrışımlar* (2. senfonik bölüm). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1974). *Halk Türküleri Süiti* (yaylı çalgılar). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1975). *Sentez I* (3. senfonik bölüm). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1978). *Yankılar* (4. senfonik bölüm). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1982, Mart). Genel Türk müziğinin bütünleşmesi. *Hürriyet Gösteri Dergisi*. (16), 63-64.
- Tanç, C. [tahm. 1986]. 21. yüzyılda uluslararası çağdaş varoluş bütünlüğü içinde Türk Musikisi (Bildiri, 5 Sayfa). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, S. (2017). *Bir Cumhuriyet askerinin anıları*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Tanç, T. (2018, 25 Şubat). Tuluy Tanç ile Cengiz Tanç üzerine söyleşi/Raportör: Fatih Akman. Fatih Akman'ın kişisel arşivi.
- Vural, K. (2017). Dârülelhan Mecmuası Anadolu Halk Şarkıları 3 ve 4 nolu defterlerin incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 2(1), 87-116.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11.bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurtseven, G. (2001). *Cengiz Tanç'ın müziği ve yenilikçi kimliğiyle çağdaş Türk müziğindeki yeri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yükselsin, İ. Y. (2015). Bir 'kültürel aracı' olarak Muzaffer Sarısözen ve erken Cumhuriyet döneminde 'Türk Halk Müziği'nin yeniden inşasındaki rolü, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 77-90.

Çevrimiçi Viyolonsel Ustalık Sınıflarında Eğitim Gören Öğrencilerin Öğrenim Süreçlerine İlişkin Değerlendirmeler

Evaluation of the Learning Processes of Students Trained Through Online Cello Masterclasses

Gökçen Nil KOCAMANGİL¹ , Aycan ALTUNGÜL² , Mehmet GİRGIN³ 



DOI: 10.26650/CONS2021-881008

¹Viyolonsel Sanatçısı, İstanbul, Türkiye

²Korrepetitör, TRT İzmir Radyosu, Çocuk Korosu, İzmir, Türkiye

³Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye

ORCID: G.N.K. 0000-0002-8799-8904;
A.A. 0000-0001-5204-8477;
M.G.0000-0002-9989-1987

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Gökçen Nil KOCAMANGİL,
Viyolonsel Sanatçısı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: nilkocamangil@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.02.2021
İlk Revizyon/Revision Requested: 16.04.2021
Son Revizyon/Last Revision Requested:
05.05.2021
Kabul/Accepted: 05.05.2021
Online Yayın/Published Online: 18.05.2021

Atıf/Citation: Kocamangil, N., Altungul, A., & Girgin, M. (2021). Çevrimiçi viyolonsel ustalık sınıflarında eğitim gören öğrencilerin öğrenim süreçlerine ilişkin değerlendirmeler. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(1), 29-40. <https://doi.org/10.26650/CONS2021-881008>

Öz

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte iletişim araçlarının günlük hayatımızdaki kullanım alanları da artmaktadır. İnternetin bizlere sunduğu olanakların hayatımızın hemen hemen her alanında etkisini gösterdiği kuşkusuz bir gerçek olduğu gibi; yaygınlaşması da bilgiye ulaşabilmeyi kolaylaştırmıştır. Örneğin, teknolojinin yaygın olmadığı dönemlerde, aradığımız bilgiye ulaşmak adına elimizdeki imkânların sınırlı olduğunu ve neredeyse tek seçeneğimizin kütüphanelerdeki yazılı kaynaklardan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde ise internetin sağladığı olanaklar sayesinde istediğimiz bilgiye görsel, işitsel ve yazılı bir şekilde, herhangi bir zaman ve mekân sınırlaması olmadan ulaşmak artık mümkün olmaktadır. Oluşturulan bu sanal ortam sayesinde, değişik alanlarda düzenlenen seminer, kurs, ders, konser gibi etkinliklere katılmak veya herhangi bir bilgiye ulaşmak için mesafeler önemini yitirmiştir. Çevrimiçi sistemde düzenlenebilen bu çalışmalar; katılımcıların karşılaşması gereken konaklama, ulaşım, yemek gibi başlıca giderleri ortadan kaldırarak, ekonomik bir avantaj sağlayıp, eğitim alanında da önemli bir yarar sağlamaktadır. Buradan yola çıkılarak, çevrimiçi sistem üzerinden yapılan bilgi aktarımlarının sadece yazılı veya sözlü eğitim ile sınırlı kalmayarak, sanat alanı ve müzik eğitiminde de mümkün olabileceği fikri akıllarda canlanmaktadır. “Çevrimiçi Viyolonsel Ustalık Sınıfları’nda Eğitim Gören Öğrencilerin Öğrenim Süreçlerine İlişkin Değerlendirmeler” adlı bu çalışmada, bu sistemin öğrenciler açısından avantajları ve dezavantajlarının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çevrimiçi, Ustalık Sınıfı, Viyolonsel

ABSTRACT

With the development of technology, the applications of communication tools are growing. The opportunities offered by the internet affect our lives and make it easier to access information. Information resources were limited when technology was not widespread, and our only options were written sources available in libraries. Nowadays, thanks to the internet, it is possible to access information in visual, auditory, and written forms without the limitations of time and place. Thus, distance is no object to attending events,

such as seminars, courses, lectures, or concerts, virtually or to access any information. These online opportunities also provide an economic advantage in the field of education by eliminating the expenses of accommodation, transportation, and food that the participants must otherwise bear. Therefore, the idea is growing that information transfer made through online systems is not limited to written or oral education; it is now possible in the field of art and music education, as well. This study aims to determine the advantages and disadvantages of online systems for students.

Keywords: Online, Masterclass, Cello

EXTENDED ABSTRACT

The use of communication tools in our daily lives is becoming more and more important, and the most effective of these is the internet. The internet has an impact on almost every aspect of our lives because of the opportunities it offers. With the spread of the internet, access to information has become easier, and this has led to many benefits in the field of education. When such technology was not widespread, we had limited resources to access information, and the only option to find written sources was to visit libraries. However, today, thanks to the wide range of opportunities provided by the internet, it is possible to reach the information we seek relatively easily in visual, auditory, and written forms without limitations of time or space. When considered from this viewpoint, through various activities organized in areas where online participation can be achieved, an important virtual environment is created for those who seek to access information across the world. In addition, this situation provides great economic benefits to people participating in online studies. It offers a considerable advantage by eliminating major expenses, such as accommodation, transportation, and food, which must otherwise be covered by the participants. Further, it makes significant contributions to education. In this study the system's advantages and disadvantages for students were examined and discussed. In the study, visual and auditory information was shared with 10 students from different age groups and conservatories in different countries by organizing online public cello masterclasses completely free of cost. Then, questionnaires and interview forms were sent to the students with the topic, "what are the advantages and disadvantages of the cello masterclasses carried out online?" The results revealed that students who received instrument training in this way benefited in terms of gaining access to master artists. The training efforts were supported by the students through the data obtained about the issues faced by them. In his research, Girginer (2002) predicted that the distance education system, which was considered a result of providing access to suitable communication tools, would spread worldwide and could be accepted as the system of the future. In the research study discussed in this article, similarities have emerged in

terms of the ability to conduct distance education and masterclass studies via online systems. In the questionnaires returned by the students, it was found that they could easily understand the bow techniques, fingerings, and position changes presented in the online cello masterclasses. It was concluded that image quality did not pose any obstacle in this situation. However, the students' opinions indicate that they faced difficulties in perceiving the sounds of the instrument, that is, the clarity, nuances, and details of musical works. Therefore, sound quality is perhaps not adequate. However, it was concluded that this situation was not a major obstacle to the students' concentration during the classes. Yungul's (2018) findings that web-based distance education could be beneficial for students to work together with master artists in Turkey and abroad, was supported by student opinions regarding the cello masterclasses carried out online. Furthermore, the continuation of online masterclasses, which have become a very economical learning method for students, was determined as being in line with the data obtained from students' opinions.

Although some disadvantages of online classes were revealed, they are outweighed by the advantages. It was concluded that the cello masterclasses performed online provided great benefits for students both in terms of material and access to a master teacher anywhere in the world. It could be a model for the realization of other online instrument masterclasses that may be planned in the future.

Giriş

İlk çalışmaları 1969 yılında ABD Savunma Bakanlığı bünyesinde kurulan ARPANet ile başlayan ve NSFNet (National Science Foundation – Ulusal Bilim Vakfı) tarafından omurga ağının oluşturulmasını takiben halka açık hale gelen İnternet'in ticari anlamdaki gelişimi 1991 yılından itibaren olmuştur (Parlak ve Balık, 2005, s. 26). Mobil İnternetin büyük evriminden ve onu destekleyen cihazlardan, İnternetin dünyanın hemen hemen her yerinde erişilebilir olmasını sağlayan akıllı telefonlardan söz etmeye bile gerek duymadan. İnternet omurga ağının küresel bir şekilde yayılması, hızının sürekli artması ve bu hizmet üzerindeki sürekli fiyat düşüşüyle de İnternetin hemen hemen her evde kullanılabilir hale geldiğini söyleyebiliriz (Kolar, Turcinovic ve Bojanjac, 2020, s. 97). İnternet ile birlikte gelişen iletişim hızının gelişiminden birçok alanda olduğu gibi eğitim alanında da yararlanılmaktadır. “İnternetin getirdiği imkânlar ile artık dünyanın pek çok yerinde üniversiteler internet aracılığı ile “uzaktan müzik eğitimi” vermektedir. Örneğin metin tabanlı sohbet ortamı oluşturabilmekte ve web kameraları ile görüntülü iletişim kurulabilmektedir” (Tecimer'den aktaran Sağer, Eden ve Şallıel, 2014, s. 72).

Günümüzde görüntülü olarak konferans yapma hizmetini sunan birçok çevrimiçi uygulama (Zhao, 2018) ve görüntü-ses kalitesinin artmasına yönelik çalışmalar sayesinde (Çakır, 2011) çevrimiçi öğrenim modeli hayatımızda etkin bir yer edinmiştir (Bayır ve Mahiroğlu, 2017). ABC News (Kleyn, 2020) gazetesinde yayınlanan bir habere göre; bugün birçok kişi buldukları konumdan hareket etmeden kendileriyle çalışmak isteyen öğrencilere ustalık sınıfı düzenleyebilmekte ve onlarla online eğitim yapabilmektedir.

Bu çalışmada da çevrimiçi olarak düzenlenmiş viyolonsel ustalık sınıflarının öğrenciler açısından etkileri incelenmiş, avantajları ile dezavantajlarının neler olduğunun belirlenmesi amaçlanarak, elde edilen sonuçlar doğrultusunda değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Yöntem

Araştırmada veriler kaynak tarama yöntemi ile çeşitli yaşlarda viyolonsel eğitimi alan öğrencilere yönelik düzenlenmiş çevrimiçi ustalık sınıfı katılımcılarına anket uygulanarak ve onlarla görüşmeler yaparak elde edilmiştir. Anket sonucunda elde edilen veriler SPSS programına işlenip bulgular bölümünde yorumlanmıştır. Böylece araştırmada yer alan kişilerin görüşleri saptanmış, tablo haline getirilerek verilerin çözümlenmesiyle elde edilen bulgular sunulmuş, değerlendirilmiş ve betimlenmiştir. Araştırmacı tarafından anket for-

munun derecelendirilme durumlarına göre yüzde (%) ve frekans (f) değerleri hesaplanmış, yorumlanmıştır. Öğrenci görüşleri ise içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Tablo 1. 1. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında duyduğum notaları rahat algılayabiliyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	1	10
Katılıyorum	5	50
Kararsızım	3	30
Katılmıyorum	1	10
Kesinlikle Katılmıyorum	0	0
Toplam	10	100

Tablo 1'e göre, ankete katılan öğrencilerden %10'unun 'kesinlikle katılıyorum', %50'sinin 'katılıyorum' cevabını verdiği görülmektedir. Bulgular değerlendirildiğinde öğrencilerin yarısından çoğunun çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilmiş olan viyolonsel ustalık sınıflarında duydukları notaları rahat algılayabildikleri sonucuna varılmıştır.

Tablo 2. 2. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında çalınan akorları ve çift sesleri rahatlıkla duyabiliyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	0	0
Katılıyorum	4	40
Kararsızım	2	20
Katılmıyorum	3	30
Kesinlikle Katılmıyorum	1	10
Toplam	10	100

Tablo 2'ye göre, ankete katılmış olan öğrencilerden %40'ının 'katılıyorum', %40'ının ise 'katılmıyorum' cevabı verdikleri görülmektedir. 'Katılmıyorum' cevabı içerisinde bulunan %10'luk 'kesinlikle katılmıyorum' oranının kuvvetli etkisi eşitliği bozmakta ve çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında çalınan akorları ve çift sesleri duymadıkları sonucunun oranını yükselttiği görülmektedir.

Tablo 3. 3. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilen nüansları rahat bir şekilde duyabiliyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	0	0
Katılıyorum	4	40
Kararsızım	1	10
Katılmıyorum	3	30
Kesinlikle Katılmıyorum	2	20
Toplam	10	100

Tablo 3'e göre, ankete katılan öğrencilerden %40'ının 'katılıyorum', %30'unun 'katılmıyorum' ve %20'sinin 'kesinlikle katılmıyorum' cevaplarını verdikleri görülmektedir. Bu sonuca göre, öğrencilerin yarısından çoğunun çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilen nüansları rahat bir şekilde duyamadıklarını söyleyebiliriz.

Tablo 4. 4. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında duyduğum sesin kalitesinin iyi olduğunu düşünüyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	0	0
Katılıyorum	1	10
Kararsızım	4	40
Katılmıyorum	5	50
Kesinlikle Katılmıyorum	0	0
Toplam	10	100

Tablo 4'e göre, ankete katılan öğrencilerin %50'sinin 'katılmıyorum' olarak cevap verdiği görülmektedir. %40'ının ise çekimser kaldıkları için her iki seçeneği de içinde barındıran *kararsızım* yanıtını verdikleri görülmüştür. 'Kararsızım' yanıtı içerisinde 'katılmıyorum' düşüncesine ait bir oran da bulunduğundan dolayı, %50'lik 'katılmıyorum' oranının daha da yükseldiği ortaya çıkmaktadır. Buna istinaden öğrencilerin çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında duydukları seslerin kalitesinin iyi olmadığını düşündüklerini söyleyebiliriz. Tablo 1'de öğrencilerin tek sesi duyabilmeleri ancak çoksesliliği algılayamamaları, Tablo 2'de akorları ve çift sesleri duyamamaları, Tablo 3'te de nüansları algılayamamaları Tablo 4'ü desteklemekte ayrıca sorunun derinlik algısı ve mikrofondan kaynaklı olduğunu göstermektedir.

Tablo 5. 5. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında anlatılan arşe tekniklerini kolaylıkla anlayabiliyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	1	10
Katılıyorum	5	50
Kararsızım	2	20
Katılmıyorum	2	20
Kesinlikle Katılmıyorum	0	0
Toplam	10	100

Tablo 5'e göre, ankete katılan öğrencilerden %50'sinin *katılıyorum*, %10'unun da 'kesinlikle katılıyorum' cevaplarını verdikleri görülmektedir. Öğrencilerin yarısından çoğunun bu görüşe katıldıkları sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 6. 6. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilen parmak numaralarını rahatlıkla anlayabiliyorum)Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	2	20
Katılıyorum	6	60
Kararsızım	2	20
Katılmıyorum	0	0
Kesinlikle Katılmıyorum	0	0
Toplam	10	100

Tablo 6'ya göre, ankete katılan öğrencilerin, çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilen parmak numaralarını rahatlıkla anlayabiliyorum sorusuna büyük bir çoğunluğunun 'katılıyorum' cevabı verdikleri görülmektedir.

Tablo 7. 7. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilen pozisyon geçişlerini rahat bir şekilde anlayabiliyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	2	20
Katılıyorum	6	60
Kararsızım	1	10
Katılmıyorum	1	10
Kesinlikle Katılmıyorum	0	0
Toplam	10	100

Tablo 7'ye göre, ankete katılan öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilen pozisyon geçişlerini rahat bir şekilde anlayabiliyorum sorusuna 'katılıyorum' cevaplarını verdikleri görülmektedir.

Tablo 8. 8. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilenleri anlamakta zorlanıyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	0	0
Katılıyorum	1	10
Kararsızım	3	30
Katılmıyorum	5	50
Kesinlikle Katılmıyorum	1	10
Toplam	10	100

Tablo 8'e göre, ankete katılan öğrencilerden %60'ının 'katılmıyorum' cevabını verdiği ve çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında gösterilenleri anlamakta zorlanmadıkları görülmektedir. Öğrencilerin Tablo 5'te arşe tekniklerini, Tablo 6'da parmak numaralarını ve Tablo 7'de pozisyon geçişlerini anlayabilmeleri Tablo 8'i destekler niteliktedir.

Tablo 9. 9. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında konsantre olmakta zorlanıyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	0	0
Katılıyorum	1	10
Kararsızım	1	10
Katılmıyorum	4	40
Kesinlikle Katılmıyorum	4	40
Toplam	10	100

Tablo 9'a göre, ankete katılan öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında konsantre olmakta zorlanıyorum sorusuna 'katılmıyorum' cevaplarını verdikleri görülmektedir. Öğrencilerin Tablo 9'da vermiş oldukları cevaplar doğrultusunda, Tablo 4'te ses kalitesinin iyi olmamasındaki nedenler arasında gösterilen derinlik algısı sorununun ve mikrofondan kaynaklı olduğu düşünülen nüansların algılanamamasının çevrimiçi gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıfı esnasındaki konsantrasyonlarına çok büyük bir engel teşkil etmediği ortaya çıkmaktadır.

Tablo 10. 10. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında internet ile alakalı bağlantı sorunları yaşıyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	1	10
Katılıyorum	1	10
Kararsızım	4	40
Katılmıyorum	3	30
Kesinlikle Katılmıyorum	1	10
Toplam	10	100

Tablo 10'a göre, ankete katılan öğrencilerden %30'u 'katılmıyorum', %10'u da 'katılıyorum' yanıtı vermiştir. %40'ının ise çekimser kaldıkları için her iki seçeneği de içinde barındıran 'kararsızım' yanıtını verdikleri görülmüştür. 'Kararsızım' yanıtı içerisinde 'katılmıyorum' düşüncesine ait bir oran da bulunduğundan dolayı, %30'luk 'katılmıyorum' oranının daha da yükseldiği ortaya çıkmaktadır. Öğrencilerin %10'unun verdiği 'kesinlikle katılıyorum' ve diğer %10'unun verdiği 'kesinlikle katılmıyorum' cevap oranlarının eşitliği ise çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında internet ile alakalı bağlantı sorunlarının yaşanmadığı sonucunu değiştirmektedir. Tablo 10'a göre, çevrimiçi viyolonsel ustalık sınıflarında internet ile alakalı bağlantı sorunu yaşanmadığı oranında bir yükseklik görülmekte ve bu durumun öğrencilerin algıladıkları ses kalitesi sorununa etkisinin düşük olduğu sonucuna varılmaktadır. Ses kalitesi sorununun derinlik algısı ve mikrofondan kaynaklı olduğu düşünülen nüans algısı sorunu olduğu bu verilere göre desteklenmektedir.

Tablo 11. 11. Sorunun (Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen ustalık sınıflarının çalışacağımız usta sanatçıya ulaşılabilirlik açısından yararlı olduğunu düşünüyorum) Veri Analizi

	f	%
Kesinlikle Katılıyorum	8	80
Katılıyorum	2	20
Kararsızım	0	0
Katılmıyorum	0	0
Kesinlikle Katılmıyorum	0	0
Toplam	10	100

Tablo 11'e göre, ankete katılan bütün öğrencilerin çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen ustalık sınıflarının çalışacağımız usta sanatçıya ulaşılabilirlik açısından yararlı olduğunu düşünüyorum sorusuna 'katılıyorum' cevabını verdikleri görülmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Birçok alanda olduğu gibi iletişim alanındaki bilişsel ve teknolojik gelişmelerin de ihtiyaçlarımız doğrultusunda ilerlediğini, çağımızda yaşadığımız deneyimlerden yola çıkarak söyleyebiliriz. Yazılı bir şekilde mektupla başlamış olan bu serüven; telefon, telgraf, radyo ve televizyon gibi iletişim araçları yardımıyla devam etmiş ve internetin eklenmesiyle birlikte görüntülü konuşmaların da yapılabildiği bir sanal ortam haline almıştır. Bu sistemin, çalgı eğitimi alan öğrencilerin usta sanatçılara ulaşılabilirliği açısından yararlı olduğu düşünülerek bir viyolonsel ustalık sınıfı yapılmış ve öğrenciler açısından avantajları ile dezavantajları incelenmiştir. Yapılan anketlerden alınan veriler ile görüşlerin

değerlendirilmesi sonucunda bu fikrin öğrenciler tarafından da desteklendiği ortaya çıkmıştır. Girginer (2002), yaptığı araştırmada eğitim kaynaklarına uygun iletişim araçlarının kullanımıyla erişim sağlanması sonucu gerçekleştirilen uzaktan eğitim sisteminin tüm dünyada yaygınlaşacağını ve geleceğin sistemi olarak kabul edileceğini ön görmüştür. Bu araştırmalar; uzaktan eğitim, ustalık sınıfı gibi çalışmaların çevrimiçi sistemler üzerinden gerçekleştirilmesi bağlamında da benzerlik göstermektedir.

Öğrenciler ile yapılan anket sonuçlarına göre;

1. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %60'ı duydukları notaları rahat algıladıkça, %10'unun bu duruma katılmadığı, %30'unun ise kararsız kaldığı görülmektedir.
2. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %40'ı çalınan akorları ve çift sesleri rahatlıkla duyabilmekteyken, %40'ının bu duruma katılmadığı, %20'sinin ise kararsız kaldığı görülmektedir.
3. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %40'ı gösterilen nüansları rahat bir şekilde duyabilmekteyken, %50'sinin bu duruma katılmadığı, %10'unun ise kararsız kaldığı görülmektedir.
4. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %10'u duydukları sesin kalitesinin iyi olduğunu düşünmekteyken, %50'sinin bu duruma katılmadığı, %40'ının ise kararsız kaldığı görülmektedir.
5. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %60'ı anlatılan arşe tekniklerini kolaylıkla anlayabilmekteyken, %20'sinin bu duruma katılmadığı, %20'sinin ise kararsız kaldığı görülmektedir.
6. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %80'i gösterilen parmak numaralarını rahatlıkla anlayabilmekteyken, %20'sinin kararsız kaldığı görülmektedir.
7. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %80'i gösterilen pozisyon geçişlerini rahat bir şekilde anlayabilmekteyken, %10'unun bu duruma katılmadığı, %10'unun ise kararsız kaldığı görülmektedir.

8. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %10'u gösterilenleri anlamakta zorlanmaktayken, %60'ının bu duruma katılmadığı, %30'unun ise kararsız kaldığı görülmektedir
9. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %10'u konsantre olmakta zorlanmaktayken, %80'inin bu duruma katılmadığı, %10'unun ise kararsız kaldığı görülmektedir.
10. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %20'si internet ile alakalı bağlantı sorunları yaşamaktayken, %40'nın bu duruma katılmadığı, %40'nın ise kararsız kaldığı görülmektedir.
11. Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleşen ustalık sınıfı çalışmalarına katılan öğrencilerin %100'ü bu sistemin çalışacakları usta sanatçıya ulaşılabilirlik açısından yararlı olduğunu düşünmektedirler.

Buradan anlaşıldığı üzere, çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıflarında öğrencilerin arşe tekniklerini, parmak numaralarını ve pozisyon geçişlerini rahatlıkla anlayabildikleri görülmüş ve buradan alınan veriler doğrultusunda görüntülü kalitesi üzerinde herhangi bir engelle sebep olacak şekilde bir sorun yaşanmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanında, yine alınan öğrenci görüşlerine göre, çalgıya ait seslerin net duyulmadığı, nüansların ve detaylı müzikal çalışmaların algılanmasında zorluk yaşandığı ve bu bağlamda ses kalitesinin yeterli olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak bu durumun çevrimiçi sistem üzerinde gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıfı esnasında öğrencilerin konsantrasyonlarına büyük bir engel olmadığı sonucuna varılmıştır.

Yungul (2018), web tabanlı uzaktan eğitimin yurt içi ve yurt dışındaki usta sanatçılarla öğrencilerin birlikte çalışabilmeleri açısından yararlı olacağını savunmuştur. Bu araştırma ile Yungul'un düşüncesi çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen viyolonsel ustalık sınıfı örneğiyle de öğrenci görüşleri tarafından desteklenmiştir.

Çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen ustalık sınıflarında konaklama, yeme içme ve yol masrafları gibi harcamalar ortadan kalkmaktadır. Bu tarz masrafların ortadan kalkmasıyla öğrenciler için oldukça ekonomik bir yöntem haline gelen çevrimiçi ustalık sınıflarının sürekliliğinin olması, yine öğrenci görüşlerinden alınan veriler doğrultusunda saptanmış ve çevrimiçi sistem üzerinden gerçekleştirilen bu tarz ustalık sınıflarının öğrenciler açısından bir ihtiyaç olduğu sonucuna varılmıştır.

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

- Bayır, E., A. ve Mahiroğlu, A. (2017). Çevrimiçi öğrenmede bireysel farklılıklar ve iletişim ortamlarının işlemsel uzaklık algısına etkisi. *Ege Eğitim Dergisi*, 18(1), 430-447.
- Çakır, H. (2011). Mobil öğrenmeye ilişkin bir yazılım geliştirme ve değerlendirme. *Çukurova University Faculty of Education Journal*, 40(2), 1-9.
- Girginer, N. (2002). Uzaktan eğitime geçiş için kurumsal yapılanma. *Uluslararası Katılımlı Açık ve Uzaktan Eğitim Sempozyumu Program ve Bildiri Özetleri*, 23-25.
- Kleyn, B. (2020, 6 Mayıs). Celebrities, teach new skills from their lounge rooms, kitchens via online masterclasses. *ABC News*. Erişim adresi: <https://www.abc.net.au/news/2020-05-07/coronavirus-queensland-creative-masterclass/12216934>
- Kolar, P., Turcinovic, F., ve Bojanjac, D. (2020). Experiences with online education during the covid-19 pandemic-stricken semester. *2020 International Symposium ELMAR*, 97-100.
- Parlak, A. ve Balık, H. H. (2005). *İnternet ve Türkiye'de İnternetin Gelişimi* (Bitirme ödevi). Fırat Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Elektrik-Elektronik Bölümü, Elazığ.
- Sağır, T., Eden, A. ve Şallıel, O. (2014). Müzik eğitiminde uzaktan eğitim ve orkestra uygulamaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 69-79.
- Yungul, O. (2018). Müzik eğitiminde web tabanlı uzaktan eğitim. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(2), 1333-1348.
- Zhao, Q. (2018). The application of augmented reality visual communication in network teaching. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (iJET)*, 13(07), 57-70.

Berkun Oya'nın Bayrak Oyunu ve Masum Dizisinin Uyarlama Açısından İncelenmesi

Analysis of Berkun Oya's Play Bayrak and its Adaptation for the Television Series Innocent

Gül Sevgi KARACA¹ 



DOI: 10.26650/CONS2021-897216

¹Araştırma Görevlisi, Kocaeli Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları
Bölümü, Kocaeli, Türkiye

ORCID: G.S.K. 0000-0002-3057-0827

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Gül Sevgi KARACA,
Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye
E-posta/E-mail: sevgi.karaca@kocaeli.edu.tr,
sevgikaraca@yandex.com

Başvuru/Submitted: 15.03.2021
İlk Revizyon/Revision Requested: 04.05.2021
Son Revizyon/Last Revision Requested:
21.05.2021
Kabul/Accepted: 22.05.2021
Online Yayın/Published Online: 02.06.2021

Atıf/Citation: Karaca, G.S. Berkun Oya'nın
bayrak oyunu ve masum dizisinin uyarlama
açısından incelenmesi. *Konservatoryum -
Conservatorium*, 8(1), 41-61.
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-897216>

ÖZ

Tiyatro oyunları sıklıkla sinema veya televizyona uyarlanmaktadır. Berkun Oya'nın Bayrak oyunundan 2017 yılında, uyarladığı Masum dizisi, Türkiye'nin ilk profesyonel internet dizisi olarak kabul edilmektedir. Dünyada yavaş yavaş televizyon yayıncılığının yerini alan internet televizyonculuğunun, Türkiye için ilk adımı olan Masum'un gerek niteliği gerekse başarısıyla iyi bir öncül olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmada, tiyatro oyunu ve internet dizisi olarak yazarı tarafından iki kez kurgulanmış olan Bayrak/Masum üzerinden uyarlama özellikleri, değişen dramatik araçlar aracılığıyla değerlendirilecektir. Dramaturjik analiz yönteminin tercih edildiği çalışmada iki yapıt arasındaki benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilerek, iki farklı dramatik sanat formunun kullandığı yaklaşımlar belirlenecektir. Diziyeye uyarlama sırasında, eklenen karakterler ve bu karakterlerin eklenme sebepleri ile kullanılan yeni mekânların dramatik yapıya katkıları saptanmıştır. Karşılıklı uyarlama çalışmaları sırasında hem zaman ve uzam olanakları, hem hedef kitle, hem söylem, hem de dramatik yapıda farklar oluşmaktadır. Sözü edilen bu farkları Bayrak oyunu ve Masum dizisi ekseninde tespit etmek uyarlama ile ilgili saptama yapabilmenin de yolunu açacaktır.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, tiyatro, internet dizisi

ABSTRACT

Theater productions are often adapted for cinema or television. In 2017, Berkun Oya converted his play *Bayrak* to an Internet-based television series titled *Masum* (Innocent). The Internet-based streaming of shows is gradually replacing television broadcasting across the world. *Masum* is considered the first professionally produced series to be streamed over the Internet in Turkey. The production quality of *Masum* allows the assertion that Turkey's first foray into this domain showcases a promising premise with success. This study evaluates adaptation-related features of *Bayrak/Masum* and scrutinizes the changes in the dramatic tools utilized in the author's dual fictionalization for two distinct communication channels. The dramaturgical analysis method is applied to the study, which investigates the similarities and differences between the two works and elucidates the distinct approaches used for the two different dramatic art forms. This study also illuminates the rationale for adding characters to the Internet-broadcast adaptation of the play, noting the contributions made to the dramatic structure by this emergent theatrical

space. Differences in target audiences, discourse, the possibilities of time and space, and dramatic form occur when reciprocal adaptations are attempted. Identifying these disparities in the axis of *Bayrak* and *Masum* offers opportunities of ascertaining conversion techniques.

Keywords: Adaptation, theater, Internet series

EXTENDED ABSTRACT

Berkun Oya began his playwriting and directing career just before the 2000s. He is now widely known, especially as a scriptwriter. After the success of his BluTV production *Masum* (Innocent), his work as a writer and director for Netflix's *Bir Başkadır* (Ethos) has recently attracted significant attention. Some common themes and stylistic features are evident in his self-directed plays staged in Theater Krek: for instance, the fear of abandonment and paternal problems are prominently highlighted in almost all of Oya's plays. Idealized protagonists are not generally encountered in his plays, which evince spaces where people can continue to exist with their flaws. All his characters, regardless of their motivations, are defeated by their failings at the outset.

Masum (Innocent) is noted as the first Internet-streaming mini-series in Turkey. Berkun Oya adapted it from his play *Bayrak*, which was written in 2008 and staged in Theater Krek in his direction in 2009. *Bayrak* was also staged as a 2017–2018 season *İstanbul Devlet Tiyatrosu* production directed by Kubilay Karslıoğlu. The play involves a couple who moves away from the city after retirement and about the two murders that transform the quiet life of the elderly duo. The narrative undoubtedly underwent many changes in being converted to a mini-series. It is necessary to analyze both works to determine such transformations in the characters, narrative tools, events, and accounts. Hence, this study conducts a channel-driven examination of fundamental dramatic tools, such as plot, character, message, and conflict focus to elucidate the mechanisms employed by the author to twice-fictionalize work for two distinct broadcasting platforms. In this context, the study first attends to the concept of adaptation and then performs a comparative dramaturgical analysis of the play vis-à-vis the series to determine similarities and differences.

In amending a play for cinema or television, the adaptor must conceive of its narrative in a larger physical space than the confines of a theater. This visual advantage should be used carefully and judiciously during the adaptation. It is impossible to discuss a successful adaptation unless specific theatrical elements are organically merged with the

expressive tools of cinema and television. An adaptation is not the mere filming of a staged play. The textual elements of the play must be transformed into a film or television script with necessary additions and subtractions. The production of a new artistic work while preserving the main problems and effects of the play in question forms the basis of the adaptation. It is also a popular trend of contemporary theater practices, for which the importance of the director has been amplified. The texts of plays take on a new identity and are transformed by teams led by directors.

Theater adaptations are frequently used, especially in the early stages of a cinema. In Turkey, cinema and television scripts, both domestic and international, would also now be very popular if reciprocally adapted for theatrical productions. There would undoubtedly be some disparities in terms of the possibilities of time and space, target audience, discourse, and dramatic form in such mutual adaptations. The production quality of *Masum* allows the assertion that Turkey's first foray into the Internet-streaming domain showcases a promising premise with success. The identification of such distinguishing in the axis of the *Masum* (Innocent) and *Bayrak* could pave the way to ascertain the mechanisms of adaptation.

Giriş

Berkun Oya'nın dijital bir platform olan BluTv için kendi oyunu Bayrak'tan uyarladığı, Bayrak'ın dizi versiyonu olan Masum, ülkemizin ilk profesyonel internet dizisi olmuştur. Televizyon dizilerinin, sansür ve giderek uzayan süreleri dolayısıyla sahip olduğu pek çok zaaf, dijital platformlarda yayınlanan dizileri daha özgür bir noktaya taşımaktadır. Bu anlamda oldukça ünlü bir platform olan Netflix'in ülkemiz pazarına girişi, konunun yerli yayın kuruluşları tarafından da görünür olmasını sağlamıştır. Netflix'in seyircisine ayrıcalık olarak sunduklarına bakılacak olursa, zamansız olması (istendiğinde internet olan her yerde izlenebilmesi), haftalık bölüm yayınlamaması (bir dizinin bir sezonunu bir kerede yayınlayıp, isteyen seyircinin istediğince izlemesini sağlaması), aylık sabit bir ücret karşılığında pek çok film, belgesel ve dizinin yanısıra kendi orijinal içeriklerini de seyircisine sunması ve ücretsiz deneme imkanı olması olarak sıralanabilir. Bu sayede Netflix, sürekli bir büyüme içinde ve dünyada çok geniş bir ulaşılabilirliğe sahip durumdadır (Netflix Investor Relations, 2020). Yeni bir izleme alışkanlığı vadeden bu yeni platformların sayısı her geçen gün artmaktadır. Platformların, kendilerine özel olarak ürettikleri içerikler arasında ilk yapımlar ise bir roman uyarlaması olan Fi ve bir oyundan uyarlama olan Masum olmuştur. Bgün Bugün Netflix, BluTV, Puhu TV, Gain, Exxen gibi mecraların kendilerine özel ürettikleri içeriklerinin sayısı hızla artmakta, bu içeriklerin çoğu ise dizilerden oluşmaktadır.

İlk yapımlardan olan Masum, Berkun Oya'nın 2008 yılında kaleme aldığı Bayrak oyunundan kendisi tarafından uyarlanmıştır. 2009 yılında, Berkun Oya yönetmenliğinde Tiyatro Krek'te sahnelenen oyun, 2017-2018 sezonu itibarıyla İstanbul Devlet Tiyatrosu yapımı olarak, Kubilay Karşlıoğlu yönetmenliğinde de seyirci karşısına çıkmıştır. Emekliliğin ardından şehirden uzakta yaşayan bir aile ve onların hayatını değiştiren iki cinayeti konu edinen oyun, hiç kuşkusuz diziye uyarlanırken pek çok değişikliğe uğramıştır. Bu uyarlama esnasında oyuna dahil edilen karakterler, anlatım araçlarının değişimi, eklenen yan olay ve hikayeler gibi durumların tespiti adına, iki yapıtın da analizlerinin yapılması gerekmektedir. Bu bağlamda, olay örgüsü, karakter analizleri, mesaj ve çatışma odakları gibi temel dramatik araçlar analiz edilerek oyun ve dizi olarak yazarı tarafından iki kez kurgulanmış olan bu yapıtın, platform bağlamında değişen araçları tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda öncelikle uyarlama kavramı üzerinde durulacak ardından oyun ve dizinin karşılaştırmalı dramaturjik analizi yapılarak benzerlik ve farklılıklar saptanacaktır. Bu yolla tiyatrodan televizyona uyarlamanın olanak ve ihtiyaçlarının belirlenebilmesi hedeflenmektedir. Sık kullanılan bir yöntem olmasına rağmen tiyat-

rodan sinema ve televizyona uyarlama ile ilgili yeterli bir literatür oluşmamıştır ve bu yönde uyarlama ile ilgili kaynaklar kısıtlıdır. Örnekler üzerinden yapılacak değerlendirmeler, uzun vadede kural veya gereklilikler oluşturmayı mümkün kılabilecektir.

Tiyatrodan Televizyona Uyarlama

Uyarlama, “1. Başka bir dile aktarılan eserin kişi ve yer adlarını, yaşayış kurallarını değiştirerek uygulamak; 2. Bir eseri, türünden başka bir türe çevirmek, romandan oyun, oyundan opera çıkarmak” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1977, s. 30-32, Aktaran: Bulut, 2017, s. 8). Uyarlama işlemlerinin çeşitleri ise Georges Bastin tarafından, “atlama/kısaltma, genişletme, yabancıklık/yerlileştirme, güncelleme, durumsal eşdeğerlik, yaratma” olarak belirlenmiştir. Yöntemler, hedef kitleye ve/veya uyarlayıcının aktarmak istediği mesaja göre seçilmektedir.

Mekân ve zaman tiyatro sahnesi ve hareketli görüntü arasındaki en temel farklardan birini oluşturmaktadır ve çoğunlukla bu uyarlamalarda genişletme yöntemine başvurulduğu belirtilmektedir. Tümü dramatik sanatlar olan, tiyatro, sinema ve televizyon, aynı malzemeden aynı biçimde çoğunlukla yararlanamazlar. Field, uyarlamanın başlı başına bir sanat olduğunu ifade eder:

“Uyarlama hem bir hüner hem de bir mücadele alanıdır. Uyarlamak fiili, “bir ortamdan başka bir ortama aktarmak, geçirmek” anlamına gelir. Uyarlama, “değiştirerek ya da ayarlamalar yaparak uygun hale getirmek ya da uymasını sağlamak”; olarak tanımlanır; yani yapı, işlev ve biçimde bir değişiklik yaratmak üzere bir şeyi tadil etmek. Roman, kitap, oyun, makale ya da şarkı, uyarlamanın sadece başladığı yerdir. Kaynak malzemedir bunlar, başlangıç noktasıdır; daha fazlası değil. Başlı başına bir sanattır uyarlama” (Field, 2012, s. 329).

Uyarlamayı bir çıkış noktası olarak kabul eden bu düşünceyle yola çıkan Field, uyarlamanın ilkeleri ile ilgili görüşlerini ise şöyle açıklar:

“Bir oyunun aksiyonu, konuşulan sözcükler üzerinden açıklandığı için sizin de bunu görsel olarak açmanız gerekir. Oyun metninde sahne olarak bulunmayan, sadece atıfta bulunulan sahneler ya da diyaloglar eklemeniz, sonra onları metinde bulunan ana sahnelere sizi götüreceğiniz biçimde yapılandırmanız, tasarlanmanız ve yazmanız gerekebilir. Aksiyonu görsel olarak genişletmenin yollarını bulmak için oyun metnindeki diyalogları inceleyin” (Field, 2013, s. 346).

Field'ın değindiği 'aksiyonun sözcükler içinde açıklanması' düşüncesi güncel tiyatro pratiğinde geçerliliğini tamamen korumamaktadır. Tiyatronun sözle var olduğu eski bir düşüncedir, tiyatro, sözle ilişkili olduğu kadar görsel olanakları da kullanan, esasen görsel bir dramatik sanattır. Bir oyun metni ancak sahnede tamamlanır, oyuncu-dekor-kostüm-ışıkla bir bütündür. Özellikle sahne teknolojilerinin geliştiği, disiplinlerin iç içe girdiği göz önünde bulundurulmalı, sözsüz oyunların varlığı unutulmamalıdır. Fakat bir oyun metni ele alındığında kuşkusuz uyarlayan kişinin metni, sinema ve televizyonun, tiyatrodan daha geniş bir somut uzamda değerlendirmesi gerekmektedir. Bu görsel avantaj, uyarlama esnasında özenli ve iyi kullanılmalıdır. Tiyatronun kendine has öğeleri, sinema ve televizyonun anlatım araçlarıyla organik bir biçimde bir araya getirilmedikçe başarılı bir uyarlamadan söz etmek mümkün değildir. Zira bir uyarlama, tiyatro oyunun kameraya alınması anlamına gelmez. Gerekli ekleme ve çıkarmalarla, tiyatro için yazılmış metin, senaryoya dönüştürülmelidir. "Televizyon dizilerinde, zamansal devinimin ve düzenlemenin yasaları tiyatronun yasalarından değişiktir. Bütünün parçacıklarını seçip, aralarında ilişki kurulurken, yazar elinde nelerin bulunduğunu bu parçacıkları kopmaz bir biçimde birbirine nelerin bağladığını çok iyi bilmek görmek zorundadır" (Akyürek ve Orhon, 2009, s. 129-130). Akyürek ve Orhon da tiyatrodan televizyona uyarlamada en sık kullanılan yöntemin genişletme işlemi olduğunu belirtirler. Görsel olanakları kullanmak, oyunda görülmeyen aksiyonu etkileyecek dış sahneleri yazmak bu işlemin temelini oluşturmaktadır (Akyürek ve Orhon, 2009, s. 130). William Miller da tiyatro oyununun uyarlanması sırasında genişletme işleminin zorunlu olduğunu düşünmekte, başarılı bir uyarlamanın ancak öykü evreninin genişletilmesiyle mümkün olduğunu savunmaktadır (Miller, 2012, s. 262).

Genişletme işlemiyle ilgili Hitchcock'un düşünceleri ise oldukça ilgi çekicidir. Hitchcock, 'açıp genişletme' işleminin sinemacıların düştüğü bir hata olduğunu belirtir, bu durumun 'boş ve anlamsız' yapaylıklara sebep olduğunu vurgular. Kendisinin Frederick Knott'un oyunundan uyarladığı *Dial M for Murder* (Cinayet Var) filminde yaptıklarını da örnek olarak verir:

"Cinayet Var'da dış çekimlerden kaçınmak için elimden geleni yaptım. Müfettişin araştırma yaptığı sahnelerde, o da çok kısa olmak üzere, iki üç dış çekim vardı. Hatta gerçek ayak seslerini alabilmek amacıyla döşemeyi mermerle bile kaplattırdım. Başka bir deyimle yaptığım her şey, oyunun tiyatrodan sağladığı etkiyi vurgulamak amacını taşıyordu" (Truffaut, 2018, s. 196).

Linda Seger'in vurguladığı gibi tiyatro, sinema ve televizyon, birbirinden farklı gerçekliklere sahiptir. Tiyatro, seyircisiyle var olur ve gerçekçi olmayan mekânlar seyirci tarafından baştan kabul edilmiştir, mesela bir bayrak, bir ülkenin sarayını temsil etmek için yeterli olabilecektir. Seger'in burada genişletme işlemi ve gerçekçi düzleme taşımak konusunda verdiği örnek oldukça önemlidir. Seger, Peter Schaffer'ın Küheylan oyununun sinema uyarlamasını izlememeyi seçtiğini, bir kez atların gözü gerçekçi biçimde oyulduğunda, tiyatrodaki atların gözlerinin oyulmasının karşıladığı sembolik anlamı yiti-receğini düşündüğünü belirtmiştir (Seger, 1992, s. 68).

Ele alınan oyunun, temel sorunlarını, etkilerini koruyarak yeni eserler üretmek, uyarlamamanın temelini oluştururken, yönetmenin öneminin arttığı güncel tiyatro pratiğinde de oldukça popüler bir yönelimdir. Oyun metinleri, yönetmen öncülüğünde bir ekip tarafından yeni bir kimliğe bürünmekte, bir bakıma uyarlanmaktadır.

Sinemanın özellikle ilk dönemlerinde, tiyatro uyarlamalarına sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Günümüzde ise gerek Türkiye, gerekse Dünya sahnelerinde, sinema yapıtlarının, televizyon dizilerinin tiyatroya uyarlanışının oldukça popüler bir hal aldığı görülebilir. Uyarlama sırasında, hem her türün kendine has özellikleri, hem de oluşan yeni eserin hedef kitlesi çeşitli farkları zorunlu kılar. Sözü edilen farkları Bayrak oyunu ve Masum dizisi ekseninde tespit etmek uyarlama ile ilgili saptama yapabilmenin de yolunu açacaktır.

Uyarlamada Dramatik Malzemeye Yaklaşım Açısından Bayrak ve Masum'un Karşılaştırmalı Analizi

2000'lerden hemen önce oyun yazarlığı ve yönetmenlik kariyerine başlayan Berkun Oya günümüzde özellikle senarist kimliğiyle geniş kitlelerce tanınmıştır. BluTV yapımı olan Masum'un ardından, hem yazar hem de yönetmen olarak yer aldığı, Netflix yapımı Bir Başkadır, senaryosunu yazdığı Netflix yapımı Azizler son dönemde dikkat çeken işleri olmuştur. Tiyatro Krek'te kendi rejisiyle sahnelemiş olduğu oyunlarında ortak üslup özelliklerinin yanı sıra kimi ortak temalardan da söz edilebilir. Özellikle terk edilme korkusu ve baba problemi, yazarın hemen hemen tüm oyunlarında belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. İdealize edilmiş, kahraman niteliği taşıyan bir oyun kişisine rastlanmayan oyunlarında, kişilerin zaaflarıyla var oldukları bir zemin görülür. Karakterlerin tümü, motivasyonları ne olursa olsun, oyuna zaaflarına yenilmiş başlarlar. Tüm karakterleri, hayatlarının bir noktasında toplum kurallarının, insani değerlerin, kanunun ya da

kendi vicdanının dışına çıkmış, hukuki olarak olmasa da mutlaka bir suç işlemişlerdir, yazarları nezdinde suçludurlar.

Bayrak'ta da sözü edilen genel özellikler görülmektedir. Sakin bir yaşamı olan, emekli bir polis ve ailesinin iki cinayetin ekseninde değişen hayatlarını konu alan oyun, iki perde ve altı tablo olarak, geriye dönüşlerle kurgulanmıştır. Karısı tarafından aldatıldığını öğrenen evin küçük oğlu, yaşanan arbedede karısını öldürdüğünü sanarak, ailesinin evine sığınmıştır. Geriye dönüşler aracılığıyla cinayetlerin üzerindeki sır perdesi aralanmakta, ailenin iç dinamiklerini aktarırken, hem de polisiye bir gizle hikayenin zeminini oluşturur. Plana göre, Abi, cesedi getirecektir ve ceset bahçeye gömülerek cinayet örtbas edilecek ve aile bu suçtan kurtulacaktır. Ancak Abi'nin bu yolculuğu tamamlayarak eve dönememesi planları sekteye uğratacaktır. Abi'nin cesedi getirirken ölmesiyle cinayetlerle ilgili gerçekler aile için gizli kalmayı sürdürecektir. Fakat yazar bu noktada gerçekleri aileden gizlerken, seyirciyle paylaşır. Kadın'ın, Âşık'ı öldürmekle suçladığı Adam, bu cinayetten ve karısının ilişkisinden habersizdir. Karısının sevgilisini öldüren kişi kendisi değil, abisidir. Aralarındaki tartışma sonucunda şiddet gösteren Adam, sandığı gibi karısının ölümüne değil baygınlık geçirmesine sebep olmuştur. Ardından duruma müdahale etmek için gelen Abi ise kendi hayatıyla ilgili gerçekleri paylaştıktan sonra Kadın'ı öldürür. Adam oyun boyunca işlemediği cinayetlerle suçlanır. Ailenin başına gelenler sonucunda Anne, oğlunun ölümüne duyduğu üzüntüyle ölür.

Masum'da ise aileye ait suçlar ve hikâyenin çatısı korunurken eklenen karakterlerle Abi (dizide Taner) ve eşi (dizide Rüya), Adam (dizide Tarık) ve Kadın (dizide Emel) arasındaki ilişki dinamikleri detaylandırılmış, eklenen polis Yusuf ve Selahattin ile öykünün polisiye tarafı beslenmiştir. Taner ile Yusuf arasında kurulan çocukluk arkadaşlığı bağı ile bir ana karakter olarak yapılandırılan Yusuf organik bir biçimde hikâyeye eklenmiştir.

Bayrak, gizi baştan sona koruyan yapısıyla, seyirciyi merak unsuruyla oyunda tutmaktadır. Her tablo, bir sorun üzerine kuruludur ancak sorunun ne olduğu seyirciye tablo sonuna dek açıklanmaz, bazen devam eden tabloda sorunun içeriği paylaşılır. Durumun ön planda olduğu birinci tablo, aynı zamanda oyunun en gergin tablosudur. Seyirciye ipuçlarıyla sezdirilen sebep, gergin atmosferi sürdürmek adına gizlenir.

Dizi 6 ay öncesi ve sonrasında, iki zamanda geçmektedir. Geriye dönüş ve ileriye atlayışlarla oluşturulan hikaye, zamansal açıdan aslında Tarık ve Emel'in evlenmesiyle başlar. 6 ay öncesi, evliliğin hızlı oluşunun vurgulandığı ve psikozları dolayısıyla, olmayan

kişileri, olayları gören Tarık'ın, durumunun karısı tarafından fark edilmesiyle evliliğinin çöküşe sürüklendiği periyodu anlatmaktadır. Selim'in Emel'i manipüle ederek oluşturup ilerlettiği duygusal ilişkileri, olayı iki kişinin evliliğinin bitmesinden çıkarıp, suçla ilgili bir boyuta taşıyacaktır.

6 ay sonrasını anlatan süreçte olaya polis Yusuf dahil olur. Amiri Selahattin'in uzattığı dosya için büyüdüğü köye giden Yusuf, kısa sürede daha önceden tanıdığı Cevdetlerin evine girer. Cevdet, Yusuf'u sıcak karşılamışsa da Nermin, eve bir polisin girmesinden dolayı huzurlu değildir. Yusuf, bir yandan amirinden aldığı emir üzerine belli etmeden araştırma yapmakta, bir yandan eski evliliğini kurtarmaya çalışmakta, bir yandan da annesinin yanından kaçıp kendisinin yanına gelen 15 yaşındaki kızıyla uğraşmaktadır. Yusuf, çok kısa sürede, ailenin, özellikle Tarık'ın hareketlerindeki tuhaflığı fark eder. Kızı, Cevdet ve Tarık'la gittikleri yayla gezisinde kızı Elif'in kaybolmasıyla hem ani tepki vererek, aileyle ilişkilerini koparır, hem de ağaçların arasında bulunduğu izlerle çocukluk arkadaşı Taner'in ölmediğini anlar. Elif'e olanlardan Tarık'ı sorumlu tutması dolayısıyla daha fazla derinleştiremediği soruşturmasını yarıda keserek şehre döner. Selahattin, Cevdet'e karşı radikal bir adım atamamaktadır. Geçmişten gelen vefa borçları ve Cevdet'in prestiji buna engeldir. Yusuf'tan geri çekilmesini ister.

Bir yandan aile, eve bir polisin girip çıkmış olması dolayısıyla gerginlik yaşarken, Tarık'ın durumu da giderek kötüleşmektedir. Yusuf'un evliliğini kurtarmasına ise Taner yardımcı olur. Eski karısı Feride'nin sevgilisinin bir kadınla olan görüntüleri sosyal medyaya sızmış ve Feride eve dönmüştür. Bu görüntüleri yayan Taner'dir. Eski arkadaşına bir iyilik yapmak istemiştir.

Taner'le Yusuf karşı karşıya gelirler. Yusuf, Taner'i sıkıştırmak ister ancak bu mümkün değildir. Taner, son bir işi kaldığını, zaten gideceğini söyler. Yusuf'un kafasına vurarak bayıltan Nermin'in yardımıyla Taner, Yusuf'u ormanda bırakarak ayak altından çekilmesini sağlar. Taner'in bahsettiği "son iş" Selim'dir. Ölmemiş olan Selim, polise gitmemiş, kaçmış, saklanmıştı. Fakat, Taner yine de onu öldürmeyi kafasına koymuştur. İzini sürer, bulur ve düşünmeden öldürür. Bu sırada Tarık evden kaçmıştır, Cevdet'i çok kötü etkileyen bu durum, onun, Tarık'ın ilaçlarını kullanarak dünyayla bağlarını koparmasına neden olmuştur. Taner, vedalaşmak üzere gelir, Nermin, Cevdet'i toparlamaya çalışmaktadır. Aile bu durumdayken, Tarık gelir, önce abisini, sonra anne ve babasını vurur. Abisi ve annesi ölmüştür. Yusuf, Tarık'ı intihar etmek üzereyken bulur. Kendisini öldürmesini

engeller. Amiri ve Yusuf'un konuşmasından, Cevdet'in kurtulduğu anlaşılır. Selahattin'in konuşmaları, Yusuf'un bazı ipuçlarını birleştirmesini sağlar. Selahattin, Taner'in kabusu, Rüya'nın sevgilisidir.

Kişiler açısından diziyi ele aldığımızda öncelikle Yusuf karakteri dikkat çeker. Yusuf, oyunda bulunmamakta fakat dizide ana karakter olarak yer almaktadır. Yusuf'un dizideki varlığının temel amacı özdeşlik kurulabilecek bir karakter olmasıdır. Oyunda özdeşlik kurulabilecek kimse bulunmamakta, karakterlerin tümü için özdeşlik kurma ihtimalini Berkun Oya özenle ortadan kaldırmaktadır. Ancak Yusuf, eski karısına hala aşık ve onu geri kazanmaya çalışan, kızını çok seven, adalet duygusu güçlü bir polis olarak konumlandırılmıştır. Sinirli ve eski karısının sevgilisine kıskanç ve saldırgan davranan biridir; ancak iyi özelliklerinin yanında, bu özellikler seyirci için tolere edilebilir özelliklerdir. Taner Bayrakçı'nın çocukluk arkadaşı, Cevdet Bayrakçı'nın bir nevi öğrencisidir. Bayrakçı ailesiyle ilişkileri eskiye dayandığı kadar manevi borç taşımaktadır ancak Yusuf, kendisine verilen dosyada bu isimlerin yer alması karşısında tereddüt duymadan araştırma yapmaya başlayacaktır. Seyirci kuşkusuz bu karakteri olumlu bulmakta, geçmişlerine rağmen aileyi doğru olanı yapmaya kaba kuvvet kullanmadan ikna etme çabasına sempatiyle yaklaşmaktadır. Her biri, bir şekilde suçlu karakterler arasında, Yusuf en masum kişi gibi görünmektedir. Yusuf'un zaafı Feride ve mesleğidir, karakterin çatışması buradan çıkar. Eski karısı Feride'nin sevgilisini suçlu duruma düşürmek için mesleğini alet etmekten çekinmez ancak tüm geçmişi görmezden gelerek Bayrakçı ailesine tolerans göstermez. Elbette suçların boyutları farklıdır, mali bir suç üretmek/aramak ve cinayet karşılaştırılmaz ancak mesleğini zaaflarına alet edebildiğini bu biçimde görebiliriz. Kendisine dosyayı veren kişi olan Selahattin'i bile dinlemeyerek soruşturmayı sürdürmesi, güçlü adalet duygusu kadar kibir ve inatçılığı işaret eder. Yusuf, diğer karakterlere göre daha masum veya daha idealist bu tutkularında ısrarcı olmasıyla kendi çatışmasını yaratır. Yusuf ancak insan ilişkilerinde kışkırmacı suçlu sayılabilir, bunun dışında diğer kişilere göre daha idealdir.

Bayrakçı ailesi, duygusal ve ruhsal anlamda zedelenmiş bir ailedir. Bu doğrultuda, ortadaki suçlarda kendilerince masumdurlar. İçinde buldukları durum onları seçeneksiz biçimde buldukları noktaya sürüklemiştir. Kötü veya kötü niyetli deşillerdir ancak kendilerini veya ailelerini koruyabilmeleri için bazı suçlar işlemeleri gerekmektedir.

Taner Bayrakçı, annesinin oğludur. Ailede çocuklar adeta paylaşılmıştır. Tarık, babasının oğluyken, Taner, annesine aittir. Her şeye rağmen şartlar elverdiğince annesi tarafından

korunur, kollanır. Ayrım burada başlamaktadır, annesi Taner’i şefkatle korur, babası da onu korumaktadır ancak bunu sevginin ya da aile bağlarının gerektirdiği şekilde yapmaz. Kendi itibarını korumak, babası için daha önceliklidir. Oğlunun katil olmasındansa, Cevdet Komiserin oğlu katil olmuş denmesinden korkar. Taner, annesi tarafından aşırı bir sevgi, babası tarafından ise ileri derecede bir görev bilinciyle korunmaktadır. Bu ikilem, her ne kadar işlediği cinayetlerle ilintili olsa da, hayatı boyunca böyle bir ikilem içinde yaşadığı ailenin genel yaklaşımından anlaşılabilir. Taner, ruhsal ve duygusal açıdan hasarlı büyüdüğü bu aileden, kendi kurduğu hasarlı aileye geçer. Karısı Rüya’nın, biriyile ilişkisi vardır ve bu Taner’in daha evlenmeden önce bildiği ve kabul ettiği bir durumdur. Rüya, bu kişi ne zaman kendisini çağırırsa, Taner’in yanından ayrılarak oraya gitmektedir. Taner, bu duruma müdahale edememekte, adamın kimliğini dahi bilmemektedir. Taner, düzelmesi için çocuk yapmak veya uzaklara gitmek gibi önerilerde bulunmuşsa da Rüya tarafından kabul görmemiştir. Öyle bir çaresizlik ve pasiflik içindedir ki, Rüya ve adamın bulunduğu, görüştüğü evi bilmesine rağmen, kapıyı çalamaz. Buna hem cesareti yoktur, hem de Rüya’ya söz vermiştir. Evlilikleri süresinde, Rüya ve adamın ilişkisi zaman zaman bitmiş, Taner’in umutlandığı zamanlar olmuştur. Ancak bir süre sonra çalan bir telefonla ilişki yeniden başlamakta ve Taner’in çaresizliğini katlamaktadır.

Taner’in bu ilişkiyi başlangıçta neden kabul ettiğine, tüm bu sözleri nasıl verdiğine dair doğrudan bir bilgi verilmemektedir. Ancak onun için her şeyi yapmaya hazır, şefkatiyle yoran annesini örnek aldığı düşünülebilir. Adam, Rüya’ya şiddet uygulamaktadır. Rüya, vücudunda morluklarla etraftayken, çevre Taner’i suçlamakta, Taner gerçekte olanları söyleyememektedir. Zaten alkoliktir, bir de karısını dövmektedir insanlara göre. Taner, sıra dışı yaşantısı yüzünden, bir stereotipe dönüşmüştür aslında, karakterin trajedisi ve çatışması buradan ileri gelir. O, karısının ilişkisini kabul etmiş, görmezden duymazdan gelmiştir ancak çevre için karısını döven bir alkolikten başka bir şey değildir. Emel ve Selim’in katili olan Taner, karısını ve karısının sevgilisini öldüremez- onlarla yüzleşemez bile. Bu da, Taner’in kardeşinin aldatılması nedeniyle bu cinayeti gerçekleştirmediğini kanıtlar niteliktedir. Taner’in suçunun özü, geçmişte kabul ettiklerinin yerine koyduğu paralel hikâyeden intikam almaktır. Rüya ve sevgilisine yapamadıklarını/ yapamayacaklarını Emel ve Selim’e yapar. Çünkü Taner, Emel ve Selim’e, ne bu ilişkiye göz yumma sözü vermiştir, ne de Emel’e aşkla bağlıdır. Kendi ilişkisinde böylesi bir cinayet olmamasının sebebi kendini etkisiz hale getirdiği sebepler, Selim, Emel ve Taner ilişkisinde söz konusu değildir. Kısaca Taner, Selim ve Emel’den ne kardeşinin intikamı-

nı alır, ne de durumu kurtarmaya çalışır. Taner, kendi hayatının intikamını başkasının hikâyesinden almaya çalışmaktadır. Selim'in öldü sanılırken ölmeyip kaçmasının ardından, Taner'i polise şikayet bile etmediği halde, Taner tarafından takip edilip aradan altı ay geçmesine rağmen öldürülmesi bu yüzdendir. Taner, Selim ve Emel'i öldürdüğünde, Rüya ve sevgilisiyle ilgili sorunların biteceğini sanmıştır. Bu yüzden de Selim'in ölümünün ardından, Rüya'ya tekrar uzaklara gitmeyi teklif eder. Taner, sorunun çözüldüğünü düşünmektedir.

Taner, tüm yaşadıklarını kimseyle paylaşmadan sırtlamaya çalışmaktadır. Cinayete dek ailesiyle yaşamına dair herhangi bir şey paylaşmamıştır. Kendisini yalnızca, öldürmeden hemen önce, Emel'e anlatır. Bu cinayetin habercisidir adeta. Şimdiye dek, hayatını kimseye çıplaklığıyla anlatmamış Taner, ilk kez içini döker ve içini döktüğü-çok şey bilen kişiyi öldürür.

Taner'in Bayrak'ta karşılığı olan Abi ise, oyundaki en büyük kaybedendir. Karısını kaybetmiştir, bilincini kaybetmiştir ve sonucunda hareketleri üzerindeki kontrolü kaybetmiştir. İlgüdüsel davranmaktadır. Kadın'ı ve Aşık'ı öldürmüş ancak durumla ilgili açıklamayı kardeşine dahi yapamadan hayatını kaybetmiştir. Karısıyla ilişkisinde var olamaması, Abi'nin davranışlarının kaynağını oluşturmaktadır. Tıpkı kardeşi gibi, her şeyin sorumluluğunu alan annelerinin oluşturduğu karakterle de baş etmeye çalıştığı görülür.

Cevdet Bayrakçı, Tarık ve Taner'in babası, Nermin'in eşidir. Tarık'a karşı şefkatli, Taner'e karşı sert bir babadır. Nermin'le arasındaki ilişkide aşktan veya belirgin bir sevgiden söz etmek mümkün değildir. Alışkanlık içinde süren bir ilişkileri, bir de paylaştıkları bir evleri vardır. Kendine ayırdığı oğlu Tarık konusunda cesur veya dürüst değildir. Belki de doğru bir tedaviyle "normal" biri olabilecek olan Tarık'ın her zaman eksiklerini tamamlamaya çalışmış tamamlamamış yerde örtbas etmiştir. Askerlikten atılırken alınan raporun gizlenmesi, Emel'le konuşurken, bir sorun olmadığını vurgulaması ve Tarık'a bir bebek gibi davranması bunları vurgulamaktadır. Geçmişte iyi bir polis, şimdi ise itibarlı bir polis emeklisidir. Ancak Tarık'a yaklaşımı, Taner'e kendi itibarını korumak için yardım etmesi gibi değildir. Tarık'a, hastalık ciddiye alınmazsa bitecekmiş gibi yaklaşmaktadır. İnkâr etme sebebi, Cevdet Komiser'in oğlu "deli" denecek korkusundan değildir. Tarık'ı korunaklı bir alanda tutma gayretindedir. Emel'e aşırı sıcak yaklaşımı, Tarık'ın ihtiyaç duyduğu gibi sevilleceğine olan inancından ileri gelmektedir. Taner'e olan tavırlarındaki sertlik defalarca vurgulanır ancak özellikle Tarık'ın Emel'i öldürdü-

ğünü sandığındaki yaklaşımıyla, Taner Emel’i öldürdüğündeki yaklaşımı ayrımı ortaya netlikle koyar. Selahattin’le olan konuşmasında, Cevdet’in duyarlı tarafını görürüz, anlattığı anı, hem Cevdet’in kız çocuk isteğinin bir kez vurgulanmasını sağlar hem de karısı hamile olan arkadaşı için kendisini silahların arasına atmasını gösterir. Cevdet, kız çocuk istemiştir, kız çocuğun daha sessiz sakin ve uyumlu olduğunu düşünmesinden gelmiştir bu istek. Bir yerde, Tarık’ı kastederek yaptığı “bizim kız da evde kaldı” yorumu, Cevdet’in kız çocuğa yüklediği özellikleri Tarık’ta bulmasıyla ya da kız çocukta aradığı özellikleri Tarık’a yüklemesiyle de açıklanabilir. Nermin’in ifadesine göre, Taner, tıpkı babasına benzemektedir. Bu tanımlamaya göre, Cevdet de, Taner de, derdini sıkıntısını paylaşmayan karakterlerdir. İçine kapanık ve sorunları örtterek çözmeye çalışan baba-oğul kendi trajedilerine zemin hazırlamaktadırlar. Bu sorunları örtterek çözmeye çabasının sonucunda, Taner katil olmuş, Cevdet ise oğlunu yitirmiştir. Yazarın, bu noktada sorunlarla yüzleşme biçimleri konusunda da örtülü bir mesaj verdiği düşünülebilir. Cevdet ve Taner’in yolu yanlıştır ve sonu felakete çıkmaktadır. Oyundaki Baba karakterine bakıldığında, karakterin eski polis olmasının da etkisiyle, ailesinin yaşadığı trajik cinayetin yasadışı çözümlerine Anne’ye göre çok daha mesafeli yaklaştığı görülmektedir. Yine de, aile bütünlüğünü elinden geldiğince koruyacağını sinyallerini vermektedir. Oğullarının geldiği nokta onu yıpratır fakat kendini kaybettiğini görmeyiz. Anne’yi ve Aşık’ı gömerken, kendinden ödün vermişse de mesafeli tarafını korumak gayretini elden bırakmamıştır. Baba, Adam ve Abi’nin hayatında, Anne’nin aksi bir figürdür. Soğuk ve mesafelidir, çocukları yerine herhangi bir karar almasa da yine de birey olmalarına pek bir katkı sağlayamamış bir babadır.

Nermin Bayrakçı, kocasıyla arasında duygusal bir ilişki bulunmamasına rağmen, kocasına benzeyen oğluna aşırı bağlılık gösteren bir annedir, kontrol eder, aşırı şefkat gösterir ve her şart ve koşulda kendi “küçük oğlu” olmasını ister. Buna karşın, ilgi ve sevgiye ihtiyaç duyan Tarık’a hiçbir sorun yokmuş gibi umursamaz davranmaktadır. Bu umursamazlık, gizleme dürtüsünden ileri gelmez, Cevdet’inki gibi şefkatli veya umutlu (hastalıktan konuşulmazsa, hastalık önemsenmezse yok olacağına inanmak) bir örtbas etmek çabası değildir, Nermin aslında Tarık’ı umursamamaktadır. Sorunlu bir çocuktur, Nermin de bunun farkındadır, temel ihtiyaçlarını karşılayacaktır ancak şefkat göstermeyecektir. Nermin ve Tarık arasında gerçek bir bağ oluşmamıştır. Nermin’in Tarık’la kurduğu bağ, Cevdet’le arasındaki kadar yapay bir bağdır. Tarık’a olan bu tavrına karşın, Nermin, Taner için bir polisi yaralamaya kadar uzanan bir fedakârlık listesi oluşturmuş-

tur. Taner'in neye ihtiyacı varsa Nermin onu sağlar ya da Cevdet'in sağlmasına sebep olur. Silah, para veya cinayet örtbas etmek bu ihtiyaçlardan bazılarıdır. Oyunda Anne karakteriyle bulunan Nermin, dizidekine kıyasla daha tipik bir annelik sergiler. Çocuklarını korumaya çalışan ve onların suçlarını kafasında hafifletmeye gayret eden 60 yaşlarında bir kadındır. Çocuklarına zarar gelmesini her şeye rağmen önlemek istemektedir. Buna karşılık oğullarından bir yakınlık görmemektedir. İki de ruhsal açıdan sağlıksız iki oğlu vardır. Bu durumun sebeplerinden biri Anne'nin fazla korumacı tavrı olarak görülebilir. Normal bir aile hayatına sahip değildir. Baba, soğuk ve mesafelidir, ailesiyle bir şey paylaşmaktan zevk almaz. Bu şartlarda, kendisine fazladan biçtiği roller, oğullarının karar alma mekanizmasını etkilemiştir. İlişkileri bazında da başarısız olan oğulları, Anne için büyük bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Abi'nin ölümüyle birlikte, hayatını sürdürmez. Adam ve Baba'yı baş başa bırakarak ölür.

Oyunda ise Anne ve Baba'nın işaret ettiği aile profili, oyun kişilerinin, özgüvensiz, fevri, suç karşısında sorumluluk alamayan kişiler olmalarına neden olmuştur. Bu anlamda, yazar, aileyi hem sığınılacak bir yer, hem de Abi ve Adam'ın ruhsal problemlerinin temel kaynağı olarak göstermiştir. Birey olabilmeyi, bağımsız olarak kendini var etmeyi başaramamış Adam ve Abi, hayatlarındaki kadınlara duydukları bağımlılık sonucunda felaketlerine sürüklenmiş olurlar.

Tarik Bayrakçı, duyguları ve davranışları üzerindeki hakimiyeti sınırlı bir karakterdir. İnsan ilişkilerine de yansıyan bir durumu, onu zaman zaman aciz, zaman zaman hırçın kılmaktadır. Abisinin tanımlamasına göre, serbest bırakıldığı takdirde her şeyi en iyi şekilde yapabilir ancak üzerinde bir baskı veya sorumluluk beklentisi hissettiğinde mutlaka başarısızlığa uğramaktadır. Askerlikte, evlilikte ve çalışma hayatında, Tarık'ın düzenini bozan hep insanların ondan beklentileri olmuştur. Sosyal olarak bir tek ailesinde bu baskıyı yaşamamıştır, babasının her hareketini tolere eden tavrı ve annesinin ondan hiçbir şey bekleme-yişi bir anlamda kurtarılmış bir bölge yaratmıştır Tarık'a. Ruhsal sorunlarının büyümesine neden olsa da kendini sorumluluktan uzak konumlandırabildiği tek yer ailesinin yanındır. Gerçeklerden habersiz bir karakter olan Tarık, ne karısını öldüremediğini bilir, ne de abisinin ölmediğini... Babasının korumacılığı ve hastalığının altında sıkışıp kalmıştır. Kendisine belirlenen sınırlarda yaşar, özgür olduğunu düşündüğü anlarda bile özgür değildir. Özgürleşme çalışması ve hayatı adına kendi verdiği belki de ilk karardır ailesini öldürmesi ve kendini öldürme denemesi. Annesi ve abisini öldürmeyi başarır ancak asıl kısıtlayıcısı babasını öldürememiştir. Bu öldürme anına kadar gerçekte en masum karakterdir ancak –me-

sela- Emel'in perspektifinden son derece suçludur. Emel'e çok aşiktir, kendisine rağmen Emel için iyi bir koca olmaya çalışır. Ancak psikozları buna engel olmaktadır, Emel gerçekleri fark ettiğinde ondan uzaklaşmış, kontrolünde olmayan bu durum Tarık için yıkıcı olmuş ve tam bir çöküşe uzanacak olan olayları başlatmıştır. Tarık'ın oyundaki karşılığı olan Adam ise, 30'lu yaşlarda, karısına aşık biridir. Karısıyla arasında bir sorun olmuştur ancak, yazar tarafından bu oyunda verilmez. Karısı ve babası tarafından işlemediği cinayetlerle suçlanır. Oyundaki diğer tüm kişiler, Adam'la ilişkileri bağlamında konumlandırılırlar, isimlerini Adam'ın hayatına dahil olma biçimlerinden alırlar. Adam, sürekli suçlanırsa da aslında oyunun tek masum kişisidir. Karısı tarafından aldatılmış, abisinin işlediği cinayet yüzünden karısı tarafından suçlanmış, karısının ölümü dolayısıyla babasınca dışlanmış bir karakterdir. Adam'ın, karısına uyguladığı şiddet dışında, oyun zamanı içinde herhangi bir çizgiyi aşmışlığı yoktur. İdeal biri değildir ancak, bir katil de değildir Adam. Kendini ifade etme engeli, yaşadıklarının gerçekliğini saptamadaki başarısızlığı onu kabul görmekte zorlanan bir oyun kişisine dönüştürmektedir.

Emel, babasız büyümüş bir kadındır. Tarık'la tanıştıktan kısa süre evlenmişlerdir, babasız büyümesinin etkisiyle, kayınpederine oldukça sempatiyle yaklaşmaktadır. Bir aile arayışında olduğundan Rüya'nın aksine iyi bir gelin olma potansiyeli taşımaktadır. Emel'in yıkımını ve Tarık'tan uzaklaşmasını başlatan süreç, her ne kadar temelde Tarık'ın psikozlarını fark etmesi olsa da aslında ailesinin bu konuya yaklaşımı ve bu sebepten Tarık'a yardım etmek konusunda çaresiz kalışı gerçek kopuşu yaratmıştır. Hem Tarık'la ilgili sorunlarını çözmesi için yönlendirdiği (Selim'in) ablası, hem de yakın duruşuyla Selim, Emel için ilgi çekici olmayı başarmıştır. Emel için saf demek mümkündür, gayreti sevilme üzerine, yaşamında "tuhaf" olan rastlantı olarak yorumlama eğilimindedir. Üç ay içinde alelacele gerçekleşmiş bir evliliği, bir aileye sahip olmak olarak yorumlaması veya Selim'in ablasına terapide bahsettiği kitabın, Selim tarafından hediye edilmesini tuhaf bulmaması bu yargıyı örneklemek için uygundur. Tarık'tan da, Selim'den de beklentisi başlangıç için ortaktır, mutlu, huzurlu bir hayat, bir de aile. Her ne kadar Selim'in gerçek niyetini anlayamadan hayatını kaybetmişse de, bu beklentilerini karşılama ihtimali olan birine yaklaşmasının hızlı ve kolay olduğu görülmektedir.

Oyunda, Kadın, Adam'ın karısıdır, genç ve güzel bir kadındır. Aşık'la tanışmasının ardından başlayan ilişkisi onu heyecanlandırmaktadır. Kadın'la ilgili bilgilerimiz kısıtlıdır. Samimiyetsiz bir karakter olduğu düşünülebilir. Bu vurgu, Aşık'la yaptığı telefon konuşmasında, Aşık tarafından kendisine sarf edilen özlem sözünün, kocasına bıraktığı tele-

sekreter mesajında tekrarlamasıyla sağlanır. Kadın, ses kayıt cihazını fark ettikten sonra, cesur ve baskılı bir biçimde Adam'ın üstüne gider. Adam'a, Aşık'ı öldürme suçunu yakıştırır ve suçu kabul etmesini bekler. Adam'ı aldatmış olmasından kaynaklanan suçunu göz ardı etmektedir. Kocasına, sevgilisinin hesabını sormakta sakınca görmez. Adam'ın bu noktada, son andaki şiddet tepkisine dek beklenmedik tepkiler verdiği de gösterilir.

Selahattin, Yusuf'un amiri, Cevdet'in eski çalışma arkadaşı bir komiserdir. Cevdet'in söylemlerinden kadınları dövmekten haz aldığını anlarız, Rus hayat kadınlarına ve Rüya'ya uyguladığını bildiğimiz şiddetin kaynağını tanımlayabilecek kadar karakteri tanıyamasak da, gücünü kötüye kullandığı aşıkardır. Yusuf'u kendisinin Rüya'yla ilişkisinin dinamiklerine veya Cevdet'le iletişiminin boyutuna göre davaya sürmesi veya alıkoyması bu duruma örnektir. Babacan biri gibi görünür, dizinin son bölümüne dek gerçekliğini seyirciye ve özellikle Yusuf'a sezdirmez. Rüya'yla ilişkileriyle ilgili bildiklerimiz Taner'in anlattığı kadardır. Yalnızca, Taner'in Rüya'yla son konuşmasından sonra, Yusuf'u Taner'i gerekirse öldürmek üzere köye yollaması belirli bir kıskançlığı tanımlar.

Selim, kendi halinde yaşayan, obsesyonları olan (şeker yemesi gibi) bir yazardır. Gözlem yoluyla romanını bitirebileceğine inanmıştır. Bardaki kavgaya şahit olduğunda, Tarık'ın iyi bir malzeme olacağını fark eder. Emel'e yaklaşır. Emel'in boşlukta oluşunu doğru hamlelerle kullanır. Selim, masumiyetin sınırını, gözlemin sınırını geçtiğinde aşmıştır. Mahremiyeti olan terapiyi kaydetmek, Tarık ve Emel'in evine gizlice girmek onun sonunu hazırlar. Korkak biridir, mücadele etmek yerine kaçmayı seçer. Özellikle yaklaşmadığı sürece, insanların hayatında fark edilmez bile, görünmezdir. Fakat Emel'e olan yaklaşımında görüldüğü gibi insanlara doğru stratejiyle yaklaşmayı ve kendini kabul ettirmeyi bilmektedir. Oyundakine göre daha manipülatör bir karakterdir.

Uyarlamada Oluşan Farklılıklar

Bayrak'ta oyun kişileri, özdeşlik kurulamayacak kişiler olarak yapılandırılmıştır. Seyirci, suçlu veya suça ortak olan, sürekli olarak zaaflarıyla var olan oyun kişileriyle karşı karşıyadır. Suç, suçlu ve suçun sınırları oyunda tartışmaya açıktır. Oyunun ana çatışması suç işleme- suçlu saklama etrafında şekillenir. Karakterlerden hiçbiri suçtan azade değildir. Yan çatışmalarda, kadın-erkek, sadakat- sadakatsizlik çatışmaları dikkat çeker. Abi ve Adam'ın aldatılışları, kardeşler arasında bir paralellik oluşturmaktadır. Kendi "intikamını" almayı başaramamış Abi, kardeşinin intikamını kendi yerine alır. Adam, oyun boyunca kurtulamaz ve sürekli olarak birine muhtaç olarak varlığını sürdürür.

Karakterlerin tümünün kendisine ait bir trajedisi vardır. Abi'nin kendisini aldatan karısının, sevgilisinden şiddet görmesine rağmen sürekli sevgilisine dönmesi, Abi'nin büyük trajedisidir. Eski bir kanun adamı olan Baba'nın iki oğlunun da karıştığı cinayet suçları Baba'nın trajedisidir. Her şeyden koruduğu oğullarının, felaketlerini önleyememek Anne'nin trajedisidir. Aldatılması karşısında karısını öldürecek kadar gözü dönen Adam'ın karısını öldürmeyi beceremeyişi Adam'ın trajedisidir. Kendini yazıya adanmış romancının, gözlem sınırlarını aşıp girdiği evde, karısının sevgilisinden hıncını alamayan Abi'yle karşılaşması trajedisini oluşturur. Kadın için ise, kocasına sevgilisinin hesabını sorması ve Adam'ın elinden kurtulmayı başarıp, ardından katil sandığı Adam'ı abisine kötölemesi bir trajediyi oluşturur. Oyun kişileri, trajedileri içine sıkışmış durumdadır, içinden çıkmaları mümkün olmayan bu durumları onları kapana kısılmış, çözümsüz kılmaktadır. Hiçbir olası çözüm, karakterleri sıkıştıkları yerden çıkaramaz. Oyun ölüleriyle birlikte kendilerini o eve gömmek zorunda kalacak oyun kişilerinin çöküşüyle noktalanır.

İlk tabloda oluşturulan gergin atmosfer, ikinci tabloda Kadın'ın motivasyonunun tam olarak algılanamayışıyla yapaylaşmıştır. Oyun kişilerinin, tam anlamıyla karakter özellikleri gösterememesi oyunu dramatik anlamda zayıflatmaktadır. İki cinayet ve bir kazayla yaşamları tümünden sarsılan aile bireyleri, sadece karanlık yönleriyle gösterilmektedir. Oluşturulan durum bazında bu normal karşılanabilse de, ilk tablodaki geçmişe dair detaylar, rutini korumaya gayret eden Anne karakterinin eksikliği oyun boyunca hissedilmektedir. Geçmişe dair aydınlatılmayan detaylar ve/veya karakterlerin bazı eylemlerinin altındaki motivasyonun açıklanmaması oyun için bir sorun oluşturmaktadır. Bu eksikliklerin giderildiğini düşündüğüm dizi, bu anlamda da incelenmeye değer bulunmuştur.

Diziye uyarlanırken genişletme işlemine tâbi tutulan oyunda, oyun içinde anılmayan pek çok mekân ve olay açıklanmış ve hikâyenin gücünü arttırmıştır. Örneğin, Emel'in yasak aşkı, birden bire olmamış, tüm umutlarının tükendiği yerde başlamıştır. Bu da oyundaki Kadın karakterine göre Emel'i özdeşlik kurulabilecek, seyirci tarafından anlaşılabilir bir noktaya taşımıştır.

Berkun Oya, oyununu uyarlarırken, görsel olanaklardan fazlaca faydalanmış, oyunda görmenin mümkün olmadığı, oyunun anlamını destekleyen, açıklayan, tamamlayan sahnelere yer vermiştir. Örneğin, Taner'in eşinin bir karakter olarak dahil olmasıyla Rüya ve diğer karakterler arasında geçen sahneler, ailenin iç dinamiklerinin daha net görülmesini sağlamış, dramatik yapıyı güçlendirmiştir.

Oya'nın oyununu uyarlarken yaptığı en radikal değişiklik, eklenen karakterler olmuştur. Oyundaki adli vakanın çözümü böylece sağlanmıştır. Sadece aile içinden değil, polis gözünden de saklanan gerçekliğe bakmak mümkün olmuştur. Aynı zamanda daha önce de belirtildiği gibi, Yusuf karakteri, seyircinin özdeşleşme ilişkisini kuracağı karakter olmuştur. Davis'in söylediği gibi "(...) çekici olan karakterle özdeşleşme eğilimimiz de vardır ve çekiciliğin temel ögesi de karakterin yaptığı konuşmalarda yatar" (Davis, 2015, s. 129).

Yusuf'un konuşmaları, evliliğini kurtarmak ve adaleti sağlamak yönündedir. Bu iki konu da seyircinin ondan yana olmasını sağlamaya olanak sağlar. Diğer karakterlerin ideallikten uzak durumları da, seyircinin Yusuf'la özdeşleşmesini alternatifsiz olarak sağlamaktadır. Yusuf'un varlığıyla aile, polisin gelmesi ihtimalinden, polisle başa çıkma zorunluluğuna geçer. Bu da oyundakinden daha güçlü bir dramatik malzemeyi oluşturmaktadır. Ayrıca, uyarlamada eklenen diğer karakterler, Yusuf'la birlikte gelmişler, Yusuf'un çevresindeki insanlardan oluşmuşlardır. Yusuf'un karısı ve kızı, Yusuf için değerli olanları temsil edip, onu daha da canlı bir hale sokarken, amiri, olaylarla da ilişkili hale getirilerek, dizinin sonundaki sürprizi hazırlar. Bunun dışında oyunda görmediğimiz Rüya, oyundaki hikâyesiyle, dizide yer almaktadır. Rüya'yı görmek, Taner'i daha canlı bir oyun kişisine dönüştürür. Bu kez, oyundakinin aksine, Taner'in anlattıklarını sadece onun perspektifinden dinlememekte, yaşadığı ilişkinin iç dinamiklerini görme fırsatı da buluruz. Cinayeti işleme sebebini, daha açıkça görmemizi sağlayan bu durum, Taner'in karakterini de, oyundaki karşılığı olan Abi'den daha güçlü bir dramatik altyapıya sahip kılmaktadır.

Tarık ve Emel'in ilişkisi de, hem zamansal hem de uzamsal genişlikten faydalanılarak açıklanır. Oyunda, Emel'in yasak ilişkisinin nedenlerini görmememize rağmen dizi, Emel'in bu ilişki içine itildiğini göstermektedir. Bayrakçı ailesi, ilgisiz ve kabullenmez tutumlarıyla, Emel'i yalnız bırakmış, Emel de Tarık'ın durumuyla başa çıkacak gücü bulamayarak, kendisine ilgi gösteren Selim'i hayatına almıştır.

Oyunun aksine, dizi, Emel ve Taner'le empati yapabilmek için gerekli altyapıyı sunar. Karakterlerin davranışları altındaki motivasyonları açıklandığı için onların davranışlarını anlamak ve kimi zaman onlara hak verebilmek mümkün olmuştur. Oyunda Anne, Baba, Abi ve Adam'dan oluşan aile, annenin çocuklarını korumaya çalıştığı, babanın çocuklarına daha mesafeli yaklaştığı, daha tipik diyebileceğimiz bir Türk ailesidir. Fakat dizide, anne ve babanın çocuklara yaklaşımı daha özellikli ve özel çizilmiştir. Ailenin

süregelen kopukluğunun altı daha net çizilmiş, Cevdet- Tarık ve Nermin-Taner arasındaki belirlenmiş saflar, ailenin yapısını daha ilgi çekici ve ilginç kılmıştır. Tarık'ın hastalığı, ailedeki dengesizliğin temelini oluşturmuştur.

Tarık'ın belirsiz ruhsal problemi, gördüğü psikozlara bağlanmıştır, bunlar da ekrana getirilmiş, Emel'in süreci, seyirci için de görünür kılınmıştır.

Bunların dışında, oyun ve dizi arasında argo ve küfür kullanımını konusunda da bir ayrım vardır. Oyunda diziye göre çok daha az argo ve küfre yer verilmiştir. Dizi ise, hem doğallığı desteklemek, hem de daha derinlikli olan karakterlerin gereksinimini karşılamak üzere, argo ve küfre daha çok yer vermektedir. Bu noktada, internet dizisi olması ve sansürsüz oluşunun hem tanıtımlarında hem de sosyal medyada sıkça vurgulanmasına da değinmek gerekir. Günümüz televizyonları göz önünde bulundurulduğunda, sansürsüz kelimesi, alkolün açıkça gösterilebildiği, küfür ve argo kullanımının olduğu, cinselliğe ya da çıplaklığa yer verebilen bir yapıyı işaret etmektedir. Masum, küfür, argo ve alkol kullanımıyla sansürsüz sınıfına girmiştir. Tüm bunlar yaratılan karakterlerin, karakter özelliği göstermesine fayda sağlamış, doğallıklarını arttırmıştır.

Sonuç

Bayrak'ta idealize edilmiş herhangi bir karakter bulunmaz, hiçbir oyun kişisi bu tip meziyetlere sahip değildir. Yazar burada, tüm oyun kişilerini zaaflarıyla var etmiştir. Her biri birer zaaf yumağıyken, olumlu özellikleri son derece cılızdır. Bu Berkun Oya'nın oyun yazarlığında tercih ettiği bir yaklaşımdır. Diğer oyunlarında da (Babamın Cesetleri, Güzel Şeyler Bizim Tarafta, Yangın Duası) idealize edilmiş veya ideal davranan karakterlere rastlanmaz. Karakterlerini içine soktuğu durum gereği, iyi niyetli davransalar dahi, bir kötülüğe, bir açmaza yol açmaktadırlar. Berkun Oya'nın karakterleri, yazarları tarafından köşeye sıkıştırılmış, içine düştükleri durum karşısında çabalayan ama sadece bataklıkta çırpınan karakterlerdir. Bu yeniklik oyun boyunca sürmekte, çıkış yolu karakterlere sunulmamakta, her bir umut ışığı, kurtuluş yolu yazar tarafından engellenmektedir. Daha önce de değinildiği gibi, tüm karakterler bir şekilde suçludurlar.

Bayrak'ta da durum değişmez. Kendi vicdanına, toplumsal konumuna, yasaya ters düşen, iyi yanları cılız altı kişiyi görürüz. Kendi hapisanesine sıkışan bu altı kişi, oyun boyunca farklı kombinasyonlarla sürekli olarak hesaplaşırlar. Oyun başladığında olay yaşanmıştır, sonuçlarıyla yüzleşilmektedir. Bu yüzleşme ve sonrasında olaya ilişkin geri

dönüşleri içeren tablolarla parçalar birleşir. Olaylar sıralı ilerlemez, bu merak unsurunu seyirci için canlı tutmak ve yazarın hedeflediği gerilimli atmosferi sağlamak içindir.

Bayrak'ta gerilim ve merak olayın gizlenmesiyle oluşturulur, buna karşılık Masum'un gerilim ve merak yaratan ögesi olayın gizlenmesi değildir. Masum'un gerilimi, karakter ilişkilerinin çözülmesinde gizlidir. Masum'da gizemi sürdüren birbirine birden fazla şekilde temas eden karakterler arasındaki ilişki ağıdır. Oyunda 'bir şey' olduğunu bilir ancak o 'şeyin' ne olduğunu bilemeyiz. Dizide ise, örneğin, Taner'in ölmediğini çok erken öğreniriz ancak bu kez Selim ve Taner ilişkisi sunulur seyirciye merak unsuru olarak. Şaşırtıcılık, olaydan öte, karakterin gizemli bağından doğar. Nermin'in sonraki adımda ne yapacağı başına gelen olaydan daha büyük bir meseledir.

Diyebiliriz ki oyun, duruma odaklanırken, dizi karakterlere odaklanır. Yazarın burada hem oyun için zayıf bıraktığı karakterlerini zenginleştirmeyi, hem de dizi süresini en iyi şekilde kullanmayı hedeflediği düşünülebilir.

Tüm veriler ışığında, bir uyarlama olarak bakıldığında, Masum, nitelikli bir tiyatro uyarlaması olarak görülmelidir. Hatta, oyunun zaaflarının yazar tarafından giderilerek uyarlanması, dizinin gücünü arttırmaktadır. Oyuncu kadrosunun özenli seçimi diziyi ayrıca cazip kılmakta, ülkenin en popüler oyuncularından oluşan kadroyu izlemek, seyirciyi birçok açıdan tatmin etmektedir.

Akyürek ve Orhon, dizide söz yoğunluğuna değinirken, günlük dizilerle tiyatro oyunları arasında, 'gelişimin tüm devinimlerini açıklayan konuşma örgüsü' arasında bağ kurmuşlardır. Gece kuşağı hariç, dizilerin bu yapıyla seyirciyle buluştuklarını belirtirler (Akyürek ve Orhon 2009, s. 130). Ancak bu tespitin yapıldığı 2009 yılından günümüze gelindiğinde, uzun reklamlarla birlikte iki buçuk saate ulaşan diziler, tamamen bu tip konuşma örgüsüne sahip olarak oluşturulmaktadır. Masum ve muadillerinin kazandığı en büyük başarı da, bu dizilerin süresi ve süresinin dizi senaryosuna verdiği zarardan azade olarak seyirci tarafından kabullenilmesi olmuştur. Buna karşın, Masum, BluTV'nin ardından Kanal D'de yayınlandığında başarısız reytingler yakalamıştır. Bu internet televizyonu kullanıcıları ve televizyon kullanıcıları arasındaki farkla açıklanabilir. Yine de karşın ülkemizin ilk profesyonel internet dizisi olarak tanımlanan Masum, BluTV CEO'su, Aydın Doğan Yalçındağ, rakam vermemekle birlikte dizinin beklentileri aştığını belirtmektedir (Webrazzi, 2017).

Dünyada kendi kitesini oluşturan ve yavaş yavaş televizyon yayıncılığının yerini alan internet televizyonculuğunun bu ilk adımı olan Masum'un gerek niteliği gerekse başarısıyla iyi bir öncül olduğunu söylemek mümkündür.

Türkiye'deki dizi sektörünün, senaryo niteliğini kısıtlayan etkenlerinden uzak, nitelikli üretimlere zemin hazırlayan bu dizinin en büyük başarısı, ardından gelecek olan dizilerin yolunu açmış olması olmuştur. Bir ilk olarak son derece başarılı olduğunun altı çizilmelidir.

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

Akyürek, F. v. (2009). *Dizi Senaryosu Yazmak*. İstanbul: MediaCat Kitapları.

Bulut, S. (2017). *Türk Tiyatrosunda Uyarılama (1860-1923)*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. (Ş. Erol., Trans.) İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.

Miller, W. (2012). *Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon için*. (Y. Büyükerşen, N. Esen , & Y. Demir, Trans.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Netflix Inverstor Relations. (2020). Netflix's View: Streaming Entertainment is Replacing Linear TV (2020, 21 Ocak). Erişim Adresi: <https://ir.netflix.net/ir-overview/long-term-view/default.aspx>

Oya, B. (2017). *Esneyen Boşluk*. İstanbul: Everest Yayınları.

Seeger, L. (1992). *The Art Of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Owl Books.

Truffaut, F. (2018). *Hitchcock*. (İ. Hızlı, Trans.) İstanbul: Hayek Kitap.

Webrazzi. (2017, 21 Nisan). Yeni Nesil TV Platformları- Webrazzi Mobil 2017 [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?time_continue=913&v=9oqDibda2qY

20. Yüzyıl Genişletilmiş Keman Çalma Tekniklerinin Eğitimde Kullanım Durumunun İncelenmesi

Examination of the Use of 20th Century Extended Violin Playing Techniques in Education

Nazlı Başak BAŞAK¹ , Hakan BAĞCI² 



DOI: 10.26650/CONS2021-900016

¹Öğr.Gör., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Kocaeli, Türkiye

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

ORCID: GN.B.B. 0000-0002-8999-283X;
H.B. 0000-0001-5312-3168

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nazlı Başak BAŞAK,
Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü, Anıtpark Yerleşkesi, İzmit
Kocaeli, Türkiye

E-posta/E-mail: nazli.basak@kocaeli.edu.tr

Başvuru/Submitted: 19.03.2021

İlk Revizyon/Revision Requested: 11.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Requested:
31.05.2021

Kabul/Accepted: 31.05.2021

Online Yayın/Published Online: 00.00.0000

Atıf/Citation: Basak, N.B., & Bağcı, H. (2021). 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunun incelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(1), 63-83. <https://doi.org/10.26650/CONS2021-900016>

ÖZ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin lisans düzeyinde eğitim veren konservatuvarlar, güzel sanatlar, eğitim, müzik ve sahne sanatları ve sanat ve tasarım fakültelerindeki eğitimde kullanım durumlarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmacının ulaşabildiği ulusal ve uluslararası kitap, hakemli dergi, lisansüstü tez çalışmaları gibi kaynaklar araştırılarak, literatürde yer alan genişletilmiş keman çalma teknikleri üzerine çalışmalar tespit edilmiş, çeşitliliği sağlamak amacıyla örnek olarak seçilen ve katılımcılar tarafından eklenen 60 teknik baz alınmıştır. Araştırma, tarama modeli bir çalışmadır. Araştırma evrenini keman eğitimcileri, örnekleme 30 keman eğitimcisi oluşturmaktadır. Örnekleme yer alan eğitimciler için 4'ü açık uçlu olan 10 anket sorusu geliştirilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre; genişletilmiş keman çalma tekniklerinin keman eğitiminde sayıca kullanım durumu ve hangilerinin ne kadar kullanıldığı belirlenmiş, en çok 'Bartok *pizzicato*' ve 'sağ elle çekerek *pizzicato*', en az 'malet kullanımı' ve 'cam çubukla tellere vurma' gibi tekniklerin kullanıldığı görülmüştür. Öğretimde kullanılan etütlerin/eserlerin sayısı 1 ile 5 arası olduğu, çoğunluğun bu tekniklerin öğretimine yönelik öğretici kitap kullanmadığı, tekniklerin çalgı derslerinde öğretilmesinin gerekli/faydalı olduğu, konu ile ilgili ayrı bir ders olarak ve uygulayarak gösterme/örnekleme yöntemleriyle öğretilmesi gerektiği, öğrenci profilinin yeterli bulunmadığı, öğrenme sürecine dahil olamadığı, genişletilmiş çalma tekniklerinin müfredatta bulunması gerektiği ve Türkiye'de yetişen keman eğitimcilerinin bilgi ve donanım durumunun yeterli bulunmadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Keman tekniği, Keman eğitimi, 20. yüzyıl

ABSTRACT

This study aims to determine the use of 20th-century expanded violin-playing techniques in undergraduate-level conservatories; faculties of fine arts, education, music and performing arts, and arts and design. The study conducted a search in available national and international resources, such as books, refereed journals, and postgraduate theses, and scanned the literature for such techniques. The study used the survey model and identified 60 techniques. Furthermore, the study selected 30 violin instructors to respond to

10 survey questions, four of which were open-ended. The search results indicated that a *Bartok pizzicato* and a *right-hand touch pizzicato* are the most common techniques, whereas a *mallet* and a *glass stick* used to strike the strings are the least common. The number of etudes/pieces used in teaching ranged between one and five. A majority of instructors do not use instructional books, necessary/useful in teaching the cited techniques in dedicated courses as part of instrument education through demonstration. The student profile is insufficient, indicating that students are not involved in the learning process. The study recommends that methods of teaching expanded techniques should be included in the curriculum to enhance the knowledge and preparedness of violin instructors educated in Turkey.

Keywords: Violin technique, Violin education, 20th Century

EXTENDED ABSTRACT

In Turkey, violin education in the field of classical western music at the undergraduate level is conducted in various institutions, such as conservatories; faculties of fine arts, education, music and performing arts, and arts and design, which offer occupational music education. The techniques used in this field are well known and categorized as traditional. Moreover, scholars propose that using expanded violin-playing techniques is more limited than other techniques are for various reasons. However, such techniques belong to the 20th century and are used in contemporary works. This contradicting notion led researchers to question the current level of education in institutions of professional music education and to determine the approaches used by violin educators regarding this matter.

The study focuses on the fundamental problem of determining the status of the use of expanded violin-playing techniques in violin education of the 20th century. The study employed the survey method to conduct a case study and aimed to reveal the status of use of expanded violin-playing techniques based on the views of faculty members in undergraduate institutions of music education that offer occupational education. The research targeted faculty members, 30 of whom were selected. The participants are assigned to violin education in higher education institutions in Turkey. The list of the institutions to which the participating faculty members belong is as follows: Anatolian University, Balıkesir University, Bolu Abant İzzet Baysal University, Hacettepe University, İnönü University, İstanbul University, Okan University, İstanbul Technical University, Kocaeli University, Maltepe University, Marmara University, Mersin University, Mimar Sinan Fine Arts University, Trakya University, Yıldız Technical University, and Zonguldak Bülent Ecevit University.

The study searched for data in available national and international resources on expanded playing techniques of the 20th century and identified 60 techniques. Afterward, the 30

violin instructors completed a 10-question survey that included four open-ended questions. The survey questions were devised under the guidance of two experts in music. Responses were analyzed using two statistical techniques, namely, frequency and percentage distribution. Responses, which were coded and conceptualized, to open-ended questions were subject to content analysis. The frequency of use of concepts was calculated.

In line with the overall objective of the study, the following questions were presented:

1. Which of the expanded playing techniques of the 20th century are used and how frequently?
2. How many etudes/pieces and instructional books used by faculty members include these techniques?
3. What is your opinion regarding the necessity of teaching expanded playing techniques of the 20th century regarding instrument lessons in individual courses dedicated to the topic and the importance of including them in the curriculum?
4. What is your opinion on the methods used in teaching current violin-playing techniques?
5. What is your opinion regarding the sufficiency of student profiles for modern violin-playing techniques (in terms of readiness, sufficient performance in using traditional techniques and with regard to willingness and readiness to learn expanded playing techniques)?
6. What is your opinion regarding the involvement of modern expanded violin techniques in the instruction process?
7. What is your opinion on the level of knowledgeability and competency of violin instructors educated in Turkey in terms of teaching modern expanded playing techniques?

The study qualitatively determined the status and frequency of using modern techniques in line with the study results and with the views of the participants. The study found that a Bartok pizzicato and a right-hand touch pizzicato were the most frequently used techniques, whereas using a mallet and a glass stick to strike the strings were the least

common. Moreover, the study found that the number of etudes/pieces used for teaching ranges between one and five. A majority of instructors do not use instructional books, considered necessary or useful in teaching the techniques in instrument lessons. Furthermore, the techniques should be taught in separate courses dedicated to the subject, whereas the most suitable method for teaching is demonstration. The student profile is insufficient in terms of readiness, which rendered students unable to become involved in the process of learning. The teaching of expanded techniques should be included in the curriculum. Last, the study suggests that violin instructors educated in Turkey lack sufficient knowledge about the subject and are less equipped to conduct instruction.

Giriş

20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma teknikleri, müzik tarihi içerisinde keman ve yayın gelişimini tamamlamasının ardından, çalgıcıların teknik ve müzikal gelişimlerinin yanı sıra bestecilerin müzik yazımlarında farklı ses, tını arayışlarına yönelmesinin doğal sonucu olarak ortaya çıkan, günümüzde ‘geleneksel’ olarak adlandırılabilir çalma tekniklerini de kapsayan, bir ya da birkaçının birleşimi ve uzantısı olan ve bunlara eklenen yeni çalma şekilleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Knox’un (2018, s. 8), “Konservatuvarlar genellikle 1650-1900 yılları arasında tanımlanmış, tonal sistemin oluşumu ve çözülmesi arasındaki dönemin teknik ve repertuvarlarına odaklanmıştır” tanımından yola çıkarak ‘geleneksel’ olarak adlandırabileceğimiz çalma teknikleri genel olarak tonal sistem ve bu dönem içinde kullanılan çalma teknikleri, genişletilmiş çalım teknikleri ise bu dönemden sonra gerçekleşen yeniliklere paralel olarak geleneksel çalma tekniklerinin gelişimi ve uzantısı şeklinde tanımlanabilir.

“Çalgı tekniklerinde görülen gelişmelerle birlikte bazı besteciler, kemana ‘geleneksel’ olarak kullanırken, diğerleri enstrümanın ses potansiyelini geleneksel çalma tekniklerinin modifikasyonları ve genişletmeleri, ayrıca yeni tekniklerin geliştirilmesi ve teknoloji kullanımı yoluyla genişletmeyi seçmişlerdir” (Ho, 2006, s. 1). Karşılaşılan çeşitli yaklaşım ve süreçlerle ilgili genel olarak “geleneksel neo-romantik yazı, minimalizm, modernizm, batı dışı müzik unsurlarının entegrasyonu, popüler müzik, belirsizlik ve modern teknolojisine sahip bir ara yüzün devam eden gelişimi” (Ho, 2006, s. 2), şeklinde sınıflandırılarak bahsedilmektedir.

“20. yüzyıl boyunca birçok besteci, geleneksel çalgılar üzerinde yeni çalma teknikleri geliştirmiş, geleneksel çalgıları değiştirmiş, geleneksel olmayan çalgılar kullanmış veya yenisini icat etmişlerdir. Geleneksel çalgılar üzerindeki bu ‘yeni’ performans teknikleri sadece 20. yüzyılın icatları değil, aynı zamanda 19. yüzyıldan itibaren müzikte kurulan armonikler, *glissando* ve vurmali sesler gibi tekniklerin uzantısıdır” (Ishii, 2005, s. 8).

Eğitim açısından baktığımızda, Knox’un (2018, s. 8), “Konservatuvarlar genellikle 1650-1900 yılları arasında tanımlanmış, tonal sistemin oluşumu ve çözülmesi arasındaki dönemin teknik ve repertuvarlarına odaklanmıştır. Sonuç olarak genişletilmiş teknikleri içeren parçalarla karşılaşan çalgıcılar kendini yollarını bulmak zorunda kalır ve bu şekilde kazanılan bilgi her zaman başkalarına aktarılamaz” yaklaşımıyla bu tekniklerin öğretilmesine ilişkin pedagojik stratejiler üzerinde durduğu bir çalışması bulunmaktadır. Bu

nedenler, Türkiye’deki durumun da incelenerek, gerektiği takdirde bu çalışmalara pedagojik yaklaşımlar geliştirilmesinin yararlı olabileceğini düşündürmektedir.

Türkiye’de yapılan çalışmaların içinde, genişletilmiş çalma tekniklerinin temelini oluşturan geleneksel teknikler üzerine yapılmış çalışmalara örnek olarak; Biricik’in (1998), keman sağ el tekniğinin Galamian ve Rus okullarından örneklerle incelenmesi, Merdinli’nin (1998), keman sol el tekniğinin Galamian ve Rus okullarından örneklerle incelenmesi, Ulucan’ın (2005), kemanda yay tekniğinin temel bilgileri ve gelişimi, Kollo’nun (2016), 17. ve 18. yüzyılda keman çalma tekniklerinin gelişimi çalışmaları gösterilebilir.

20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerini içeren örnekler olarak; Stone’un (1980), Porta’nın (1985), Strange’in (2001), Tischhauser’un (2002), Vincent’in (2003), Ho’nun (2006), Danio’nun (2010), Karcılıoğlu’nun (2011 ve 2018), Arditti ve Platz’ın (2013), Sevsay’ın (2015) ve Knox’un (2018) çalışmaları gösterilebilir. Bu çalışmalar arasında genişletilmiş keman çalım teknikleri ve bu teknikleri içeren eserlerden alınmış örnekler de bulunmakta, aynı örneklerin farklı çalışmalarda kullanıldığı da görülebilmektedir.

Türkiye’de, klasik batı müziği alanında eğitim veren kurumlarda, temel olarak verilen çalgı eğitiminin, repertuar ve müfredat açısından geleneksel olarak adlandırabileceğimiz teknikleri içerdiği bilinmekle birlikte, 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunu belirlemek için keman alanında eğitim veren eğitimcilerin konu ile ilgili görüşlerine başvurulması gerektiği düşünülmüştür.

Problem

Türkiye’de; klasik batı müziği alanında lisans düzeyinde verilen keman eğitimi, konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri, eğitim fakülteleri, müzik ve sahne sanatları fakülteleri ve sanat ve tasarım fakülteleri gibi mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yürütülmekte ve temel olarak verilen eğitiminin ‘geleneksel’ olarak adlandırabileceğimiz teknikleri içerdiği bilinmektedir. Genişletilmiş çalma tekniklerinin kullanımının ise çeşitli nedenlerden dolayı diğer tekniklere göre daha az düzeyde olduğu düşünülmektedir. 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin günümüzde seslendirilen çağdaş eserlerde kullanıldığı görülmektedir. Bu durum araştırmacıları profesyonel müzik eğitimi verilen kurumların eğitim düzeylerinin güncelliği ve yeterliliği konusunda bir sorgulamaya ve keman eğitimcilerinin bu konuya yaklaşımını belirlemeye yöneltmiştir. Bu çalışmanın

temel problemini, 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunun ortaya konulması konusu oluşturmaktadır.

Amaç

Bu araştırma, öğretim elemanlarının görüşlerine göre lisans düzeyinde mesleki eğitim verilen müzik eğitimi kurumlarında genişletilmiş keman çalma tekniklerinin kullanım durumunun ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırmanın temel amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinden hangileri ne kadar sıklıkta kullanılmaktadır?
2. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerini içeren etütler/ eserlerin ve öğretici kitapların sayıca kullanım durumu nasıldır?
3. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin çalgı derslerinde öğretilmesi, ayrı bir ders olarak öğretilmesi ve müfredatta bulunması gerekliliği konusundaki görüşleri nasıldır?
4. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin hangi yöntemlerle öğretilmesi gerektiği konusundaki görüşleri nasıldır?
5. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma teknikleri konusunda öğrenci profilini yeterli bulma (hazır bulunmuşluk; geleneksel çalma teknikleri konusunda yeterlik göstermiş ve genişletilmiş çalma tekniklerini öğrenmeye hazır bulunma) durumu nasıldır?
6. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretim sürecine dahil olabilmesi konusundaki görüşleri nasıldır?
7. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimi konusunda Türkiye’de yetişen keman eğitmenlerinin bilgi ve donanımlarını yeterli bulma durumu nasıldır?

Sınırlılıklar

Bu çalışma lisans düzeyi daha üst yetkinlik sağladığından dolayı bu düzeyde eğitim veren konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri, eğitim fakülteleri, müzik ve sahne sanatları fakülteleri ve sanat ve tasarım fakülteleri, konu ile ilgili olarak, araştırmacının ulaşabildiği ulusal ve uluslararası kitap, hakemli dergi, lisanüstü tez çalışmaları gibi

kaynaklar, çeşitliliği sağlamak amacıyla örnek olarak seçilen 60 farklı keman çalma tekniği, tekniklerin eğitimde kullanım durumuna yönelik anket ve anketin uygulandığı 30 keman eğitimcisi ile sınırlıdır.

Yöntem

Araştırma tarama modeli bir araştırma olup, 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunun belirlenmesi amacını taşımaktadır. “Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır” (Karasar, 2000, s. 77). Araştırmanın evrenini Türkiye’de mesleki müzik eğitimi verilen yüksek öğretim kurumlarında keman eğitimi veren öğretim elemanları oluşturmaktadır. Araştırma örnekleme ise Türkiye’deki mesleki müzik eğitimi verilen yüksek öğretim kurumlarında keman eğitimi veren 30 öğretim elemanından oluşmaktadır.

Tablo 1. Örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin eğitim aldıkları lisans programlarına göre yüzde ve frekans dağılımı

Eğitim Alınan Lisans Programları	n	%
Eğitim Fakültesi	7	23.3
Güzel Sanatlar Fakültesi	1	3.3
İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi	1	3.3
Konservatuvar	19	63.3
Sahne Sanatları Fakültesi	1	3.3
Viyana Müzik Üniversitesi	1	3.3
Toplam	30	100.0

Tablo 1 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin eğitim aldıkları lisans programlarında; en fazla sayıyı (%63.3) konservatuvar eğitimi alanlar oluşturmakta, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde eğitim almış 1 (%3.3) eğitimci olduğu göze çarpmaktadır.

Tablo 2. Örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin eğitim aldıkları yüksek lisans programlarına göre yüzde ve frekans dağılımı

Yüksek lisans programları	f	%
Eğitim Fakültesi	8	26.7
Güzel Sanatlar Fakültesi	3	5.3
Konservatuvar	16	10.0
Sahne Sanatları Fakültesi	1	3.3
Viyana Müzik Üniversitesi	1	3.3
Yurtdışı	1	3.3
Toplam	30	100.0

Tablo 2 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin eğitim aldıkları yüksek lisans programlarında; en fazla sayıyı konservatuvar (%10), en az sayıyı Sahne Sanatları Fakültesi, Viyana Müzik Üniversitesi ve yurtdışı yüksek lisans (%3.3) eğitimi alanların oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 3. Örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin eğitim aldıkları doktora/ sanatta yeterlik programlarına göre yüzde ve frekans dağılımı

Doktora/sanatta yeterlik	f	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	6	20.0
Güzel Sanatlar Enstitüsü	2	6.7
Sosyal Bilimler Enstitüsü	13	43.3
Yok	8	26.7
Yurtdışı	1	3.3
Toplam	30	100.0

Tablo 3 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin eğitim aldıkları doktora/ sanatta yeterlik programlarında; en fazla sayının (%43.3) Sosyal Bilimler Enstitüsü, en az sayının (%3.3) yurtdışında eğitim olduğu, (%26.7) doktora/sanatta yeterlik eğitimi almamış oldukları görülmektedir.

Tablo 4. Örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin görev yerlerine göre yüzde ve frekans dağılımı

Görev yerleri	f	%
Anadolu Üniversitesi	1	3.3
Balıkesir Üniversitesi	1	3.3
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	6.7
Eğitim Fakültesi	1	3.3
Hacettepe Üniversitesi	1	3.3
İnönü Üniversitesi	3	10.0
İstanbul Üniversitesi	6	20.0
İstanbul Üniversitesi / Okan Üniversitesi	1	3.3
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	3.3
Kocaeli Üniversitesi	3	10.0
Maltepe Üniversitesi	1	3.3
Marmara Üniversitesi	1	3.3
Mersin Üniversitesi	3	10.0
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	1	3.3
Okan Üniversitesi	1	3.3
Trakya Üniversitesi	1	3.3
Yıldız Teknik Üniversitesi	1	3.3
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	1	3.3
Toplam	30	100.0

Tablo 4 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin görev yerlerinin; (%20.0) İstanbul Üniversitesi, (%10.0) İnönü Üniversitesi, (%10.0) Kocaeli Üniversitesi, (%10.0) Mersin Üniversitesi, (%6.7) Bolu İzzet Baysal Üniversitesi olduğu, diğer üniversitelerde görev yapanların (%3.3) olduğu görülmektedir.

Tablo 5. Örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin akademik unvanlarına göre yüzde ve frekans dağılımı		
Akademik Unvan	f	%
Araştırma Görevlisi	2	6.7
Doçent / Doç. Dr.	5	16.7
Dr.	3	10.0
Öğretim Görevlisi	13	43.2
Prof. / Prof. Dr.	7	23.3

Tablo 5 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin akademik unvanlarının büyük çoğunluğunun öğretim görevlisi, en az yoğunluğunun araştırma görevlisi şeklinde olduğu görülmektedir.

Veri Toplama Araçları ve Analizi

Araştırmada 20. yüzyıl genişletilmiş çalma teknikleri ile ilgili ulaşılabilen ulusal ve uluslararası kitap, hakemli dergi, lisansüstü tez çalışmaları gibi kaynaklar incelenerek literatürde yer alan genişletilmiş keman çalma teknikleri üzerine çalışmalar tespit edilmiştir. Bu çalışmalarda genişletilmiş keman çalım teknikleri ve bu teknikleri içeren eserlerden alınmış örnekler bulunmakta, aynı örneklerin farklı çalışmalarda kullanıldığı görülebilmektedir. Farklı tekniklerin birlikte kullanımı ise birbirine benzer örnekler ortaya çıkarmaktadır. Bu kaynaklarda yer alan teknikler incelendiğinde yaklaşık olarak, Strange (2001) 187 adet, Sevsay (2015) 80 adet, Arditti ve Platz (2013) 70 adet, Karcıoğlu (2018) 39 adet, Stone (1980) 30 adet, Vincent (2003) 18 adet tekniğe yer vermiştir. Bu tekniklerden eserlerde sıklıkla kullanılan ve farklı olarak nitelendirilebilecek teknikler incelenerek, birbirine benzer tekniklerden sadeleştirilerek örnek olarak seçilen 60 farklı genişletilmiş çalım tekniği tarama yöntemiyle derlenerek, 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunu belirlemeye yönelik 4'ü açık uçlu olmak üzere 10 sorudan oluşan bir anket 30 keman eğitimcisine uygulanmıştır. Anket soruları müzik alanında iki uzmandan görüş alınarak hazırlanmıştır. Verilerin analizi için katılımcıların verdikleri cevaplar incelenerek, istatistiksel tekniklerden frekans ve yüzde dağılımlarından faydalanılmıştır. Açık uçlu sorularda eğitimci görüşlerini içeren cevapların içerik analizi yapılarak içerikler kodlanmış ve kavramsallaştırılmıştır. Kavramların kullanılma sıklıkları hesaplanmıştır.

Bulgular

Tablo 6. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumuna göre yüzde ve frekans değerleri

Teknikler	f	Kişi sayısına göre%	Toplam teknik sayısına göre%
Bartok pizzicato	19	63.3	6.0
Sağ elle çekerek pizzicato	19	63.3	6.0
Yayın köprü ve kuyruk arası çalma	17	56.7	5.3
Fazla basınçlı yay kullanımı	14	46.6	4.4
Değişken vibrato	13	43.3	4.1
Birden çok sesin aynı anda pizzicato çalma	12	40.0	3.8
Yay kökünde kılları tellere vurarak (doğrar gibi) çalma	12	40.0	3.8
Ölçsüz ve ritmsiz tremolo	10	33.3	3.1
Glissando triller	10	33.3	3.1
Fırlatılmış yay (col legno battuto) kullanımı	10	33.3	3.1
Uzun süreli (sürdürülebilir) yay kullanımı	9	30.0	2.8
Alt armonikler	8	26.7	2.5
Mikro tonlar	8	26.7	2.5
Yay tahtası ile glissando	8	26.7	2.5
Sol el glissando ve col legno battuto	7	23.3	2.2
Yayın köprüdeki ahşap surdin üzerinde çalması	7	23.3	2.2
Yayın yanal kullanımı	7	23.3	2.2
Çift ses zıt yönlü glissando	6	20.0	1.9
Farklı hızlarda glissando	6	20.0	1.9
Fırçalama	6	20.0	1.9
Sağ el ile keman gövdesine kapı vurur gibi çalma	6	20.0	1.9
Sağ el parmaklarla tremolo	6	20.0	1.9
Sol el çekiçleme	6	20.0	1.9
Sol el çıkıcı/ inici seslerle pizzicato	6	20.0	1.9
Armonik (flajöle) pizzicato	5	16.7	1.6
Sağ el parmakla vurarak çalma	5	16.7	1.6
Ses perdeleri belirsiz arpej	5	16.7	1.6
Sol el yaysız trill çalma	5	16.7	1.6
Yay baskısıyla ses perdesini kaydırma	5	16.7	1.6
Yayın dairesel kullanımı	5	16.7	1.6
Armonik trill	4	13.3	1.3
Köprü arkası col legno battuto çalma	4	13.3	1.3
Köprü üzerinde pizzicato çalma	4	13.3	1.3
Sağ el tırnak pizzicato	4	13.3	1.3
Sağ el yüksük tremolo	4	13.3	1.3
Sallanan (dalgalı) glissando	4	13.3	1.3
Çift yönlü pizzicato tremolo glissando	3	10.0	0.9
Mikro ton armonikler	3	10.0	0.9

Ölçsüz ve ritimsiz tremolo	3	10.0	0.9
Telin haricinde yay ile çalma	3	10.0	0.9
Yayın tellerin altından çalma	3	10.0	0.9
Kuyrukta yay ile çalma	2	6.7	0.6
Martı glissando	2	6.7	0.6
Sağ el avuç içiyle çalma	2	6.7	0.6
Le pizzicato effleuré	2	6.7	0.6
Sağ el avuçiçiyle vurarak çalma	2	6.7	0.6
Sağ el parmak ucuyla vurarak çalma	2	6.7	0.6
Yapay armonik glissando	2	6.7	0.6
Yayın salyangozda çalma	2	6.7	0.6
Yayın sol el arkasında (mandallar yakınında) çalma	2	6.7	0.6
Malet kullanımı	1	3.3	0.3
Cam çubukla tellere vurarak çalma	1	3.3	0.3
Flautando	1	3.3	0.3
Ahşap dübel ile vurarak teller arasında çalma	1	3.3	0.3
Çift ses armonik (flajöle)	1	3.3	0.3
Çift ses armonik glissando	1	3.3	0.3
Köprü arkası pizzicato çalma	1	3.3	0.3
Sol el ile gövdede tremolo çalma	1	3.3	0.3
Yay vidası ile tellere dokunarak çalma	1	3.3	0.3
Toplam seçim sayısı	318		100

Tablo 6 incelendiğinde, 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumuna göre; en çok kullanılan tekniklerin Bartok *pizzicato* ve sağ elle çekerek *pizzicato* (%63.3), en az kullanılanların malet kullanımı, cam çubukla tellere vurma, *flautando*, ahşap dübel ile vurarak çalma, çift ses armonik flajöle, çift ses armonik *glissando*, köprü arkası *pizzicato* çalma, sol el ile gövdede *tremolo* çalma, yay vidası ile tellere dokunarak çalma (%3.3) gibi teknikler olduğu görülmektedir.

Tablo 7. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerini içeren eser/etüt kullanım sayısına göre yüzde ve frekans değerleri

Kaç etüt/eser kullanıldığı	f	%
0 (Kullanmıyorum)	8	26.6
1-5	13	43.3
10 ve üstü	5	16.7
5-10	1	3.3
Özel bir etüt yok çalınan eserin içinde geçerse kullanıyoruz.	3	9.9

Tablo 7 incelendiğinde, 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerini içeren; en çok 1-5 arası sayıda eser/etüt, en az 5-10 arası sayıda eser/etüt kullanıldığı gözle çarpmaktadır.

Tablo 8. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma teknikleri ve bunların öğretimi ile ilgili kullanılan öğretici kitaplara (metot/repertuvar/teknik içerikli) göre yüzde ve frekans değerleri

Öğretici kitaplar	f	Cevap sayısına göre%	Kişi sayısına göre%
Kitap Kullanmayanlar	16	24.2	53.3
Mevcut Olan Metot ve Eserler	2	3.0	6.7
Çalımın Kolay Küçük Eserler	1	1.5	3.3
C. Flesh- scales	4	6.1	13.3
R.Kreutzer -Etütler	2	3.0	6.7
J.F.Mazas- Etüt	2	3.0	6.7
P. Rode- Caprices	2	3.0	6.7
J. Dont- Etüt	2	3.0	6.7
H. Schradieck- technics	3	4.5	10.0
N. Paganini Caprices	2	3.0	6.7
O.Sevcik -technics	1	1.5	3.3
P. Gavinies- etütler	1	1.5	3.3
I. Galamian- technics	2	3.0	6.7
F.David -etütler	1	1.5	3.3
C.A.Beriot	1	1.5	3.3
L. Auer	2	3.0	6.7
E. Ysaye	1	1.5	3.3
E. Mahler Rapsodia	1	1.5	3.3
C. Dancla- Air Variations	2	3.0	6.7
C. Dancla- Etütler	2	3.0	6.7
İlhan Usmanbaş- Keman Konçertosu	1	1.5	3.3
Çeşitli orkestra eserlerinin keman partileri	1	1.5	3.3
Joachim-Moser Violin School	1	1.5	3.3
Elizabeth Gilels -Scales & Arpeggios	2	3.0	6.7
E. Polo- 30 Estudios en Cuerdas Dobles	1	1.5	3.3
B. Bartok- 6 Romanian Dances for Violin	1	1.5	3.3
E. Grieg- Violin Sonatas	1	1.5	3.3
P. Sarasate -Violin Pieces	1	1.5	3.3
G. Faure-Violin Sonatas, Sicilienne for Violin, Andante	1	1.5	3.3
E. Elgar-Violin Concerto, Violin Sonata	1	1.5	3.3
C. Debussy- Clair de Lune, Violin Sonata	1	1.5	3.3
A. Glazunov- Violin Concerto	1	1.5	3.3
J. Sibelius-Violin Concerto	1	1.5	3.3
S.Rachmaninov -Vocalise	1	1.5	3.3
M.de Falla- Spanish Dance	1	1.5	3.3
B. Akdeniz- Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım	1	1.5	3.3

Tablo 8 incelendiğinde, alan uzmanlarının 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma teknikleri ve bunların öğretimi ile ilgili olarak; çoğunluğun öğretici bir kitap kullanmadığı göze çarpmaktadır.

Tablo 9. 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin çalgı derslerinde öğretilmesi ile ilgili eğitimci görüşlerine göre yüzde ve frekans değerleri

Çalgı dersinde öğretimi	f	Cevap sayısına göre %	Kişi sayısına göre %
Yetersiz	2	5.9	6.7
Zorunlu ya da seçmeli ders olmalı	2	5.9	6.7
Metot ve eserle destekleyerek	5	14.7	16.7
Gerekli/ Faydalı olur	12	35.3	40.0
Eser içinde gerekliyse uygulanmalı	4	11.8	13.3
Diğer tekniklerle bütün olarak	1	2.9	3.3
Öğrencinin tercihine göre	1	2.9	3.3
Bu alanda özelleşmiş eğitimciler tarafından öğretilmeli	3	8.8	10.0
Lisans / doktora düzeyinde öğretilmeli	4	11.8	13.3

Tablo 9 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin çalgı derslerinde öğretilmesi ile ilgili görüşlerinde; en yüksek oran (%35.3), faydalı ve gerekli olduğu, en düşük oranlar öğrencinin tercihine göre ve diğer tekniklerle bütün olarak (%2.9) şeklindedir.

Tablo 10. Eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin ayrı bir ders olarak öğretilmesi konusundaki görüşlerine göre yüzde ve frekans değerleri

Ayrı bir derste öğretimi	f	%
Evet, ayrı bir ders olarak bölüm programlarında yer alması uygun olur.	16	53.3
Hayır, çalgı eğitimi derslerinde verilmesi yeterli olabilir.	9	30.0
Kararsız	2	6.7
Yüksek Lisans veya Doktora düzeyinde ayrı bir ders olarak yer verilmesi yararlı olur	3	10.0

Tablo 10 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin ayrı bir ders olarak öğretilmesi ile ilgili görüşlerinde; en yüksek oran (%53.3) bu tekniklerin ayrı bir ders olarak bölüm programlarında yer alması, en düşük oran (%6.7) kararsız olduğu şeklindedir.

Tablo 11. Eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretimi konusunda müfredatta bulunması gerekliliği durumuna göre yüzde ve frekans değerleri

Müfredatta bulunması	f	%
Gerekli	26	86.7
Gereksiz	4	13.3
Toplam	30	100.0

Tablo 11 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin öğretimi konusunda müfredatta bulunmasını; 26 kişinin (%86.7) gerekli bulunduğu, 4 kişinin (%13.3) gerekli bulmadığı görülmektedir.

Tablo 12. Eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin hangi yöntemlerle öğretilmesi gerektiği ile ilgili eğitimci görüşlerine ilişkin frekans ve yüzde değerleri

Öğretim yöntemi	f	Cevap sayısına göre%	Kişi sayısına göre%
Eser İnceleme	2	4.3	6.7
Çağdaş Müziği Kuramsal Olarak İyi Öğretme (kompozisyon dersini vermekte olan öğretim elemanı ile birlikte)	5	10.6	16.7
Besteci ile Eser Provası	3	6.4	10.0
Dinleme	1	2.1	3.3
Farklı Materyal Geliştirme	3	6.4	10.0
Uygulayarak Gösterme / Örnekendirme	15	31.9	50.0
Bu Eğitimi Alan (alanda uzman) Eğitimciden	5	10.6	16.7
Farklı Eserler Üzerinde Çalışarak	8	17.0	26.7
Disiplinli Çalışma	2	4.3	6.7
Temel Teknikler Oturduktan Sonra	3	6.4	10.0

Tablo 12 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin hangi yöntemlerle öğretilmesi ile ilgili görüşlerinde; eğitimcilerin yarısının en yüksek oran (%50.0) ile uygulayarak gösterme/ örnekendirme yöntemi ni belirttikleri görülmektedir.

Tablo 13. Eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretimi konusunda öğrenci profilini yeterli bulma durumuna göre yüzde ve frekans değerleri

Öğrenci profili	f	%
Yeterli	12	40.0
Yetersiz	18	60.0
Toplam	30	100.0

Tablo 13 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin öğretimi konusunda öğrenci profilini; 18 kişinin (%60.0) yeterli bulmadığı, 12 kişinin (%40.0) yeterli bulduğu görülmektedir.

Tablo 14. Eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretim sürecine dahil olabilmesi durumuna göre yüzde ve frekans değerleri

Öğrenme sürecine dahil olabilme	f	%
Yeterli	10	33.3
Yetersiz	20	66.7
Toplam	30	100.0

Tablo 14 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin öğretim sürecine dahil olabilmesi durumunu; 20 kişinin (%66.7) yeterli bulmadığı, 10 kişinin (%33.3) yeterli bulduğu görülmektedir.

Tablo 15. Eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretimi konusunda Türkiye’de yetişen keman eğitimcilerinin bilgi ve donanım yeterliliği durumuna göre yüzde ve frekans değerleri

Uzmanların bilgi ve donanımı	f	%
Yeterli	12	40.0
Yetersiz	18	60.0
Toplam	30	100.0

Tablo 15 incelendiğinde, örneklem grubunda yer alan eğitimcilerin 20. yüzyıl genişletilmiş çalma tekniklerinin öğretimi konusunda Türkiye’de yetişen keman eğitimcilerinin bilgi ve donanım yeterliliğini; 18 kişinin (%60.0) yeterli bulmadığı, 12 kişinin (%40.0) yeterli bulduğu görülmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Araştırmanın lisans eğitimi süresince 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalım tekniklerinden hangileri ne kadar sıklıkta kullanılmaktadır sorusuna yönelik olarak; Tablo 6’da verildiği üzere elde edilen sonuçlara bakıldığında; elde edilen sonuçlara bakıldığında; en çok kullanılan tekniklerin her ikisinin de *pizzicato* olduğu en az kullanılan ‘malet kullanımı’, ‘cam çubukla tellere vurma’, ‘*flautando*’, ‘ahşap dübel ile vurarak çalma’, ‘çift ses armonik flajöle’, ‘çift ses armonik *glissando*’, ‘köprü arkası *pizzicato* çalma’, ‘sol el ile gövdede *tremolo* çalma’, ‘yay vidası ile tellere dokunarak çalma’ gibi tekniklerin ise çoğunlukla kemanın geleneksel çalınışı ve alışılmışın dışında olan yayın vidası, ahşap dübel, malet gibi farklı materyallerin kullanımını içeren teknikler olduğu göze çarpmaktadır. Bu tarz materyallerin kullanımının çalgıya zarar verebilme ihtimalinin de daha az tercih edilmesine neden olduğunu düşündürmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının genel olarak kullandığı 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerini içeren etüt/eserlerin sayıca durumu nasıldır sorusuna yönelik olarak, eğitimcilerin yaklaşık yarısının 1-5 arası eser/etüt kullandığı, yaklaşık dörtte birinin genişletilmiş çalma tekniklerine yönelik hiç eser kullanmadığı ve yine yaklaşık dörtte birinin 5-10 arası etüt/eser kullandığı anlaşılmıştır. Bu soruya yönelik olarak, elde edilen sonuçlara bakıldığında; araştırmanın diğer sorularında verilen cevaplara dayanarak, bu teknikleri içeren eser/etüt kullanmadığını belirten eğitimcilerin bu tekniklere yönelik eser/etüt kullanımına yer vermemesinin olası nedenleri, öğrenci profilinin yetersiz bulunması, lisans düzeyinde öğrencinin bulunmaması, yüksek lisans ve doktora düzeyinde ya da konservatuvarlarda öğretilmesi, program içeriklerinin yoğunluğu ve zaman

yetersizliği gibi nedenlerdir. Öğrenci profilinin yetersiz bulunmasının başlıca nedenlerinden birinin de kurumların eğitim programlarının farklı amaçlara yönelik olması, bu sebeple eğitim fakültesi öğrencisi ile konservatuvar öğrencisi arasında düzey farklılıkları olduğu söylenebilir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma teknikleri ve bunların öğretimi ile ilgili kullandığı öğretici kitaplar hangileridir sorusuna yönelik olarak, Tablo 8’de verildiği üzere, eğitimcilerin yarısından fazlasının bu tekniklerin öğretimi ile ilgili bir kitap kullanmadığı göze çarpmaktadır. Bu soruya yönelik olarak, elde edilen sonuçlara bakıldığında; geleneksel yöntemlerle, gerekli ve mevcut olan metot ve eserlerin tercih edildiği görülmekle birlikte, kendi sağ ve sol el egzersizlerini geliştirip uygulatan eğitimciler olduğu görülmektedir. Bu durum hem farklı tekniklerin uygulanabilmesi için öncelikle geleneksel teknikler açısından zemin oluşturulması, hem de genişletilmiş çalma tekniklerinin öğretimi için farklı yöntemlere de ihtiyaç duyulabildiği şekilde yorumlanabilir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin çalgı derslerinde öğretilmesi konusundaki görüşleri nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 9’da verildiği üzere; en yüksek oran, bu tekniklerin çalgı dersinde öğretilmesinin faydalı ve gerekli olduğu görüşü yönündedir. Bu soruya yönelik olarak, elde edilen sonuçlara bakıldığında; eğitimcilerin bu tekniklerin çalgı derslerinde öğretimi ile ilgili gerekli/faydalı olduğunu belirtenlerin yanında metot ve eserle destekleyerek öğretilmesi gerektiği şeklinde görüşler olduğu görülmektedir. Metot ve eserle destekleme görüşünün diğer sorularda verilen müfredatta bulunması gerekliliğine ilişkin görüşlerle de örtüştüğü ve buna yönelik ihtiyacın karşılanması adına bir önerme olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında çalışılan kuruma göre öğrenci profilinin seviye ve ihtiyaçlarını gözetecek, müzisyen yetiştirilmesinde gerekli olduğunu belirten eğitimci görüşlerinin bulunduğu görülmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin bu konu ile ilgili ayrı bir ders olarak öğretilmesi konusundaki görüşleri nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 10’da verildiği üzere bu soruya yönelik olarak elde edilen sonuçlara bakıldığında; eğitimcilerin yaklaşık yarısı bu tekniklerin ayrı bir ders olarak yer almasını uygun bulurken, lisansüstü seviyede ayrı bir ders olarak verilmesi görüşünün %10 oranında oluşu, diğer sorularda karşılaşılan ders programlarının yoğun oluşu, za-

manın kısıtlılığı, teorik olarak desteklenme ve öğrenci profilinin yeterli bulunmaması gibi görüşlerle örtüştüğünü düşündürmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının mesleki eğitim verilen müzik eğitimi kurumlarında 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretimi konusunda müfredatta bulunması gerekliliği konusundaki görüşleri nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 11’de verildiği üzere elde edilen sonuçlara bakıldığında; müfredatta bulunması gerektiğini belirten eğitimcilerin sayıca çokluğu, bu alanda bilgi ve donanım düzeyinin yükseltilmesi istendiği ve bu tekniklerin öğretimine yönelik bir ihtiyaç bulunduğunu düşündürmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin hangi yöntemlerle öğretilmesi gerektiği konusundaki görüşleri nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 12’de verildiği üzere, eğitimcilerin yarısının en yüksek oranla (%50.0) uygulayarak gösterme/ örneklendirme yöntemini belirttikleri görülmektedir. Bu tekniklerin öğretilme yöntemleri ile ilgili çoğunluğun, uygulayarak gösterme/örnekleme, farklı eserler üzerinde çalışma, disiplinli çalışma gibi geleneksel tekniklerin öğretiminde de kullanılan yöntemler olduğu görülmektedir. Bu konu ile ilgili olarak; eserlerin incelenmesi, kompozisyon dersini vermekte olan öğretim elemanı ve eserlerin yaşıyorsa bestecileriyle prova yapılması şeklinde eğitimci görüşleri bulunduğu görülmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının mesleki eğitim verilen müzik eğitimi kurumlarında 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretimi konusunda öğrenci profilini yeterli bulma durumu nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 13’te gösterildiği üzere elde edilen bilgilere bakıldığında; öğrenci profilinin yetersiz bulunmasının önceki cevaplarda da belirtildiği üzere, bu tekniklerin lisansüstü seviyelerde veya konservatuvarlarda öğretilmesine ve geleneksel çalma tekniklerine hakimiyet gerektirdiği yönündeki cevaplarla desteklendiği, bunun yanında daha önce belirtildiği gibi eğitim kurumlarının amaçlarına yönelik olarak öğrenci düzeylerindeki farklılıkların da neden olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının mesleki eğitim verilen müzik eğitimi kurumlarında 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretim sürecine dahil olabilmesi konusundaki görüşleri nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 14’te gösterildiği üzere elde edilen bilgilere bakıldığında, öğretim sürecine dahil edilebilmesinin yeterli bulunmaması önceki sorularda verilen öğrenci profilinin yeterli bulunmaması görüşleriyle paralellik göstermektedir. Eğitim programlarının ağırlıklı olarak geleneksel tekniklerin

öğretilmesine yönelik oluşunun bu konun yetersizliğine yol açan etkenlerden olduğunu düşündürmektedir.

Araştırmanın öğretim elemanlarının mesleki eğitim verilen müzik eğitimi kurumlarında 20. yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin öğretimi konusunda Türkiye’de yetişen keman eğitimcilerinin bilgi ve donanımlarını yeterli bulma durumu nasıldır sorusuna yönelik olarak, Tablo 15’de gösterildiği üzere, verilen cevaplara bakıldığında; keman eğitimcilerinin yetersiz bulunmasının bu konu üzerinde ayrıca çalışılması gerektiğine yönelik görüşler olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca önceki sorularda verilen bu konu ile ilgili özel uzmanların getirilmesi ve çağdaş oda müziği gibi oluşumlarla başlatılması şeklindeki eğitmen görüşlerinin bulunması, bahsedilen ‘özel uzman’ ifadesinin genişletilmiş keman çalma teknikleri üzerine yoğunlaşmış eğitimcileri işaret ettiğini düşündürmektedir.

Genişletilmiş çalma teknikleriyle ilgili genel olarak bakıldığında ise bu tekniklerle ilgili farklı yaklaşım ve fikirler olduğu göze çarpmaktadır. Karcıoğlu çalışmasında (2011, s. 130), “Çok ilginç olan bu yenilikler klasik çalış ve notasyonla yazılan eserleri ister istemez ‘modası geçmiş’ eskiye aittir yaftalarının yapıştirilmesine sebep olur. Genişletilmiş çalgı tekniklerin aslında modası geçmiştir. Günümüzde genci yaşlısıyla bir çok besteci geleneksel çalış ve notalama şekline dönüş yapmış. Bu sistemden vazgeçmiştir” şeklinde bahsetmekte, bunun yanında Knox (2018, s. 8), “bu tekniklerle ilgili deneyim eksikliğinden dolayı, birçok çalgıcı bu tekniklerle üretilen sesleri manipüle etmek için gerekli estetik yargıdan yoksundur, bu da yeni eserlerin müzikal olarak tatmin edici olmayan performanslarına neden olur” şeklinde yaklaşmaktadır ve bu tekniklerin öğretilmesine ilişkin pedagojik stratejiler geliştirdiği bir çalışma yaptığı görülmektedir.

Öneriler

Eğitmenlerin konu ile ilgili yaklaşımlarının sağlıklı bir şekilde değerlendirilebilmesi ve ileriye yönelik çalışmalar yapılabilmesi adına, Türkiye’de eğitimde kullanım durumunun ortaya konulması ve bundan sonraki çalışmaların belirlenen bu zemin üzerinden yürütülmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Genişletilmiş keman çalma teknikleri ile ilgili alanda yapılmış çalışmaların az olduğu ve kaynakların genellikle yabancı olduğu görülmektedir. Bu konudaki çalışmaların çoğaltılmasının alana sağlayacağı katkıdan dolayı araştırmacılara bu konu ile ilgili çalışmalar yapmaları, bestecilere bu tekniklerin öğretimine yönelik eserler bestelemeleri önerilmektedir.

Türkiye’de, günümüzde genişletilmiş çalma teknikleri ile ilgili çalışmalar yapan besteciler bulunmaktadır. Bu alanda yapılacak çalışmaların tekniklerin kullanımı ve bu eserlerin seslendirilmesine sağlayacağı katkı açısından bestecilerle veya teori eğitmenleriyle birlikte yürütülmesi önerilmektedir.

Genişletilmiş keman çalma teknikleriyle bağlantılı olarak notasyon ve farklı yazım tekniklerinin yanında, ses yükselticiler, elektronik ve *midi* keman kullanımı gibi teknolojik gelişmelerin de incelenmesi araştırmacılara önerilmektedir.

Teşekkür: Çalışmaya görüşleriyle sağladığı katkıları nedeniyle sayın Doç. Dr. Ümit Kubilay Can’a, İngilizce çevirilerle sağladığı katkıları nedeniyle Billur Karayalçın’a 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

- Arditti, I., ve Platz, R. HP. (2013). *The techniques of violin playing*. Basel: Music Akademie.
- Biricik, S. B. (1998). *Keman sağ el tekniğinin Galamian ve Rus okullarından örneklerle incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Danio, E. (2010). *The double bass: A technical study of timbre*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Delaware, USA.
- Ho, A. K. (2006). *Technical demands of selected contemporary works for violin*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Tasmania, Australia.
- Ishii, R. (2005). *The development of extended piano techniques in twentieth-century American music*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Florida State University, USA.
- Karasar, N. (2000). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Karcıoğlu, İ. (2018). Yaylı çalgılarda kullanılan modern icra teknikleri ve grafik notasyonu. *Konservatoryum*, 5 (1), 19-38.
- Karcıoğlu, İ. (2011). *18. yüzyıl standart orkestra çalgılarının 20. yüzyılda genişletilmiş çalgı teknikleriyle kullanımı*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Knox, G. (2018). *Stretching the string: Embedding pedagogical strategies in extended techniques compositions for strings*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Middlesex University, London.
- Kollo, İ. M. (2016). *17. ve 18. yüzyılda keman çalma tekniklerinin gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Merdinli, Ö. (1998). *Keman sol el tekniğinin Galamian ve Rus okulundan örneklerle incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
-

- Tischhauser, K. J. (2002). *A survey of the use of extended techniques and their notations in twentieth century string quartets written since 1933 by American composers with a selected annotated bibliography and discography*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Florida State University, Florida.
- Porta, E. (1985). *The violin harmonics: classification and new techniques*. Milano: G. Ricordi.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the twentieth century*. New York: W. W. Norton.
- Strange, P., ve Strange, A. (2001). *The contemporary violin: extended performance technique*. USA: University of California.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda yay tekniğinin temel bilgileri ve gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Vincent, M. (2003). *Contemporary violin techniques: The timbral revolution*. Yayımlanmamış ders notu. Academia Akademik Platformu. Erişim adresi: https://www.academia.edu/3257395/Contemporary_Violin_Techniques

Azerbaycan Tiyatrosunda Adil İsgandarov'un Yönetmenlik Anlayışı

Adil İsgandarov's Understanding of Stage Direction at the Azerbaijan Theater

Vagif AZİZOV¹ 



DOI: 10.26650/CONS2021-904372

¹Sanatta Yeterlik Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul Türkiye

ORCID: V.A. 0000-0001-7836-6406

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Vagif AZİZOV,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat
Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: vaqif.aziz92@gmail.com

Başvuru/Submitted: 27.03.2021
İlk Revizyon/Revision Requested: 12.05.2021
Son Revizyon/Last Revision Requested:
18.05.2021
Kabul/Accepted: 18.05.2021
Online Yayın/Published Online: 28.05.2021

Atıf/Citation: Azizov, V. 2021. Azerbaycan tiyatrosunda Adil İsgandarov'un yönetmenlik anlayışı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(1), 85-102.
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-904372>

ÖZ

Bu makalede, Azerbaycan Tiyatrosunun tarihsel evrimi içerisinde, Adil İsgandarov'un yönetmen olduğu döneme kadar içinde bulunduğu disiplinsiz çalışma ortamları ele alınarak aynı zamanda Azerbaycan Tiyatro Okulunun da kurucusu olan İsgandarov'un bu bağlamda tiyatro sanatına katkılarını ve sanat yaşamının değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Milli Drama Tiyatrosu'nda yarattığı görkemli sahnelemelerine ithafen bir dahi olarak nitelendirilmektedir. İsgandarov, 1936'da Moskova'da eğitimini tamamladıktan ve Bakü'ye döndükten kısa süre sonra baş yönetmenliğe, ardından tiyatronun genel sanat yönetmenliğine terfi etmiştir. Birbiri ardına sahneye koyduğu eserlerle Azerbaycan tiyatrosunu, ülkenin (SSCB'nin) en gelişmiş tiyatroları seviyesine yükseltmiştir. 1938 yılında S. Vurgun'un "Vagif" dramının sahnelenmesi, Azerbaycan edebi ortamında büyük beğeni toplamış ve İsgandarov, Onursal Sanat Çalışanı unvanı ile ödüllendirilmiştir. 1943 yılında ise S. Vurgun'un "Ferhat ve Şirin" oyunu rejisiyle Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Halk Sanatçısı unvanına layık görülmüştür. Adil İsgandarov'un, Anvar Mammadkhanlı'nın "Doğunun Sabahı" eserini sahnelerken ortaya koyduğu rejisi, kariyerinin doruk noktası olarak görülür. Çünkü, bu oyun ile Adil İsgandarov'a SSCB Devlet Ödülü (Stalin Ödülü) verilmiştir. Bunların yanı sıra, A. Korneychuk'un "Polad Qartal" ("Plato Krechet"), M. İbrahimov'un "Hayat", C. Cabbarlı'nın "Aydın" piyesi ve farklı pek çok yazarın eserini başarıyla sahneye koymuştur. Bu makalede, çeşitli kaynaklardan yola çıkılarak yapılan incelemede, Adil İsgandarov'un sadece rejisi alanında değil bütün olarak Azerbaycan tiyatrosuna yeni bir disiplin getirdiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan Tiyatrosu, Adil İsgandarov, Yönetmenlik

ABSTRACT

This article aims to evaluate the artistic life of Adil İsgandarov, the founder of the Azerbaijan Theater School, by considering the undisciplined working environments in which Adil İsgandarov was a director within the historical evolution of Azerbaijan Theater. He is described as a genius in reference to his magnificent staging which he created in the National Drama Theater. After completing his education in Moscow and returning to Baku in 1936, İsgandarov was promoted to head director and then general artistic director of the theater. With the plays he staged one after another, he raised the theater of Azerbaijan to the level of one of the most developed theaters

in the country (USSR) and was rewarded by the government. In addition to these achievements, he successfully staged A. Korneychuk's *Polad Qartal (Plato Krechet)*, M. İbrahimov's *Hayat*, C. Cabbarlı's *Aydın*, and many different authors' works. In this article, based on various sources, it is argued that Adil İsgandarov brought a new discipline not only to the field of stage direction but also to the wider context of Azerbaijani theater as a whole.

Keywords: Azerbaijani theater, Adil İsgandarov, Stage director

EXTENDED ABSTRACT

Adil Rza oğlu İsgandarov, director and creator of characteristic screen roles, was born on May 5, 1910, in Ganja and played a major role in the formation of the ensemble of actors of the Academic National Drama Theater (Rahimli, 1996, p.91).

Adil İsgandarov had been interested in theatrical art since the final year of high school and was a member of the drama association in Ganja in his early years. During his vacations, when he was a student in Baku and Moscow, Adil İsgandarov produced Jafar Jabbarlı's *Od Gəlini, Sevil*, Alexander Shirvanzadeh's *Namus*, and Vano Mchedashvili's *Qaçaq Kərəm* using amateur actors. He played the role of Balash in *Sevil*, Shakinski in *Ogtay Eloglu*, and Karam in *Qaçaq Kərəm* in those performances. He got his first professional education in the director-actor field from 1928 to 1931 at the Baku Technical School of Theater. He played various episodic roles on the National Theater's stages during these years, such as the character Yasovul in M.F. Axundzadeh's play, *Hacı Gara*. After graduation from Baku Technical School of Theater he gained professional experience in Moscow from 1932 to 1936 and graduated from the Lunacharsky State Institute for Theater Arts in 1936. On his return to Baku, he worked at the Azerbaijan State Academic National Drama Theater first as a director, then as chief director from 1936 to 1960. It was no coincidence that this art center was called the "Adil İsgandarov Theater" during these years. Alongside his professional director career, he also continued his work as a pedagogue, such as in 1937 at the Baku Theatre School and afterwards at Azerbaijan State Theatre Institution. He became a professor in 1956.

There are many articles about Adil İsgandarov's personality and creative ability. It is an undeniable fact that İsgandarov's creative personality and art always draw the scholars' attention, and İsgandarov's creative personality is the first thing to come to mind when thinking about the national theater culture of Azerbaijan, especially the art of directing. Many mysterious unanswered questions arose during the study on İsgandarov's personality and art.

This article aims to shed light on the artistic life of Adil İsgandarov, who was one of the famous artists of Azerbaijani theater art, founder of Azerbaijan Theater Direction School. İsgandarov developed the Azerbaijan National Theatre with the plays he staged one after another, thus, the Azerbaijan National Theatre became one of the most developed theaters in the USSR. After the staging of S. Vurgun's drama *Vagif* in 1938, Adil İsgandarov was awarded the title of Honorary Art Worker. He was awarded by the government the title of Folk Artist of the Republic of Azerbaijan in 1943 following his direction of S. Vurgun's piece *Ferhat ve Shirin*. Anvar Mammadkhanli's *Morning of the East*, which was directed by İsgandarov, is considered the highest point of his total carrier. Because, after the direction of Anvar Mammadkhanli's "Morning Of The East" play Adil İsgandarov and a few colleagues of his team were awarded the USSR State Prize (Stalin Prize) by the USSR government. In addition to these plays, he successfully staged M. İbrahimov's *Məhəbbət*, C. Cabbarlı's *1905-ci ildə*, *Dönüş*, Sabit Rahman's *Xoşbəxtlər*, *Nişanlı Qız*, Mehdi Hüseyn's *Nizami*, *Cavanşir*, Rasul Rza's *Vəfa*, Mammad Said Ordubadi's *Dumanlı Təbriz*, Anvar Mammadkhalı's *Od İçində*, Cabbar Macnunbayov's *Yanar Dərə*, *İliç Buxtası*, Samad Vurgun's *Xanlar*, İlyas Afandiyev's *İşıqlı Yollar*, *Bahar Suları*, William Shakespeare's *Othello*, Nazim Hikmat's *Türkiyede*, Huseyin Javid's *Şeyx Sənan*, Adil Babayev's *Cəfər Cabbarlı qəhrəmanları arasında*, İslam Safarlı's *Ana Ürəyi*, and many different authors' plays. Alongside the National Drama Theater, Adil İsgandarov performed at the Opera and Ballet Theatre, the Russian Drama Theatre, the Musical Theater, and the Young Spectators Theater.

Throughout his creative life, Adil İsgandarov made innovations in the theatrical art and culture of Azerbaijan and paved the way for future generations.

Giriş

1928-1931 yılları arasında Adil İsgandarov, Bam Tiyatro Okulu'nun yönetmen-oyuncu bölümünde okumuştur. Öğrenci olduğu zamanlarda Azerbaycan Milli Tiyatrosu'nun sahnesine çıkarak küçük rollerde oynamıştır. Tiyatro okulundan mezun olduktan sonra, arkadaşı Cafer Cabbarlı'nın tavsiyesi üzerine yüksek öğrenim için Moskova'ya gitmiştir. Moskova Devlet Tiyatro Sanatları Enstitüsü'nün yönetmenlik bölümünü kazanmıştır. Öğrencilik yıllarında Moskova Bedaye Akademik Drama Tiyatrosu ve Vakhtangov Tiyatrosu'nda ciddi sanat deneylerine iştirak ederek deneyim kazanmıştır (Rəhimli, 1996, s. 62).

Son sınıfta okurken İsgandarov, mezuniyet oyunu hazırlamak üzere Bakü'ye gönderilmiştir. 1935 sonbaharında, Akademi Tiyatrosu'nda Alexander Korneychuk'un "*Plato Krechet*" eserinin Mustafa Mardanov ve Ulvi Racab tarafından "Çelik Kartal" olarak yeniden adlandırılan bir versiyonu için provalara başlamıştır. Yönetmenin ilk bağımsız çalışması büyük beğeni toplamıştır. Yeniden Moskova'ya dönen Adil İsgandarov, haziran ayında mezun olmuş ve Milli Drama Tiyatrosu'na yönetmen olarak atanmıştır.

Sıradan bir tiyatro yönetmeni olarak işe alınan Adil İsgandarov, 1937'de geçici olarak baş yönetmenlik görevini üstlenmiştir. 1938'de resmen tiyatronun baş yönetmenlik görevine atanmıştır. Daha sonra, genel sanat yönetmeni olarak sanat faaliyetine devam etmiştir. Adil İsgandarov, 1954'te tiyatro müdürlüğü görevini üstlenmiştir. Tiyatroda büyük reformlar gerçekleştiren, güçlü bir ekip kuran, zengin ve renkli bir repertuar oluşturan Adil İsgandarov, 22 Ekim 1960'ta hem tüm görevlerinden hem de genel olarak tiyatrodan beklenmedik bir şekilde uzaklaştırılmıştır. Adil İsgandarov'un, elli yaşında, en verimli ve bilge çağında tiyatrodan dışlanmasıyla, Azerbaycan'ın milli kültürüne ve Akademik¹ Milli Drama Tiyatrosu'na ciddi bir darbe indirildiği düşünülmektedir. Bu makalede, romantik-gerçekçi tiyatro okulunun kurucusu olan Adil İsgandarov'un, Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'ndaki sanat yaşamı boyunca titizlikle yaptığı oyun seçimleri, oyunlara estetik yaklaşımı ve yönetmenlik tekniğinin özellikleri incelenmiştir. İsgandarov'a kadar tiyatrodaki her perde bir yönetmen tarafından yönetildiği için oyunlarda ciddi bir üslup karmaşası yaşanmaktaydı. Bazı dramaturgların ve tiyatrodaki öncü oyun-

1 1919-1991 yılları arasında tiyatronun farklı isimleri olmuş ve hepsinde siyasi-kamusal bir süreçle değiştirilmek zorunda kalmıştır. 1959 yılına kadar Milli Drama Tiyatrosu adı, 1959 yılında ise, Milli Drama Tiyatrosunun turnelerdeki başarısı, tiyatronun repertuar politikası, romantik ve gerçekçi oyunculuk okullarının oluşumu, yönetmenlik sanatının gelişmesi, SSCB'nin merkezi gazetelerinde büyük beğeni ile yazılmış olması değerlendirilmiş ve 'Akademik' unvanı verilmiştir. Bu adın verilmesinde İsgandarov'un istisnai rolü olmuştur.

cuların oyun yönetmesi, oyunlara müdahalesi tiyatronun gelişmesini yavaşlatmakla beraber yeni sorunlar ortaya çıkarmaktaydı. Bu sorunların başında her sene aynı repertuvarların tekrarlanması, tiyatroya yıllarca yeni oyuncuların kazandırılmaması ve genç yönetmenlere oyun yönetmeleri için şans verilmemesi gösterilebilir. İsgandarov'un baş yönetmenlik görevine tayin olunmasıyla bu sorunlar kısa sürede çözülmüş ve ülkenin tiyatro hayatında yenilikler yaşanmıştır. Bu çalışmanın amacı, Azerbaycan Tiyatrosu'nun gelişiminde katkısı bulunan, tiyatroya yeni oyuncular kazandıran, genç yönetmenlere şans tanıyan, yeni repertuvarlarla turnelerde ilgi gören ve tiyatroya 'Akademik' unvan kazandıran Adil İsgandarov'un tiyatrosuna daha yakından bakmayı hedeflemektedir. Bu kapsamda, Adil İsgandarov'un hem Azerbaycan Tiyatrosu'na olan etkisi hem de kendisiyle şekillenen 'İsgandarov Tiyatrosu' kavramı incelenmektedir.

Adil İsgandarov Tiyatrosu

Uzun yıllar boyunca oyuncu tiyatrosu olarak tanınan, güçlü oyuncularının bireysel becerilerinin yardımıyla çeşitli zorlukların üstesinden gelebilen tiyatro, bir anlamda bireysel sanatçıların konumlarını ve isteklerini hesaba katmak zorunda kalmıştır. Tiyatronun psikolojik ve yaratıcı ortamı bu geçen zaman içerisinde şekillenmiştir. Tiyatronun repertuvar politikası, şu ya da bu oyunun kabulü, bazı güçlü sanatçıların performansına ve zevkine bağlı kılınmıştır. Bu nedenle M. Aliyev, S. Ruhulla, A. Garaybeyli, A. Gurbanov, M. Davudova, S. Hacıyeva, F. Qədri, M. Valikhanli, K. Ziya ve diğerlerinin görüşleri elbette gözden kaçırılmamıştır. Ancak yirmi sekiz yaşında görevi devralan genç yönetmen, bu konuda uzlaşmaz bir tavır almış ve adım adım amacına ulaşmıştır. A. İsgandarov ilkeli duruşuyla, bazı durumlarda aldığı sert tedbirlerle, oyuncunun tiyatrodaki yönetiminin sona erdiğini haber veren tavırlarıyla, oyuncunun belirleyici olduğu bir tiyatronun sonunu ilan etmekteydi. O, genel müdürdü ve bu pozisyonun yetkisini ustaca kullanmaktaydı. Zira Monastyrsky'e göre (1985, s. 3), "Yönetmenlik bir iş değildir. Aynı zamanda bir sanattır ve çok özel bir sanattır".²

Ünlü yönetmen A. Popov'un bir görüşü de oldukça manidardır: "Önünde büyük ve sorumlu görevleri olan bir yönetmenin tiyatrodaki bir üne sahip olması gerekir" (Popov, 1972, s. 9). A. İsgandarov yıllar içinde bu sanatta emek veren bir profesyonel olarak sadece kendi tiyatrosunda değil, genel olarak milli tiyatro kültüründe etkili otorite haline gelmiştir.

2 Rusça aslından çevirisi makale yazarı tarafından yapılmıştır.

O dönemde SSCB'deki hemen hemen her tiyatrodaki hem tiyatronun kendi iç ortamında hem de basında hararetle tartışmalar yaşanmakta ve tiyatronun içerideki konumlandırılmalarını belirleme girişimleri olmaktadır. Bu skandallı süreçte hem duygularıyla hareket eden yazarlar hem de seçkin aktörler hatta; işlerinin ustaları olan yöneticiler bulunmaktaydı. Basit bir mesele etkisi yaratan bu tartışmaların yaratıcı süreci ciddi şekilde sekteye uğrattığı, topluluk içinde tatminsizliğe yol açtığı, yıkıcı sonuçları olduğu ve grupları ana sanatsal hedeflerden uzaklaştırdığı ise aşikardır. Aynı zamanda önde gelen tiyatro figürleri konumlarını ifade ediyor, otoritenin etkisiyle yorulan beyinleri soğutmaya çalışıyorlardı. Bu konuda A. İsgandarov'un ölçülü tutumunun ve özlü görüşünün gözden kaçmadığı belirtilmelidir:

“Son zamanlarda basında ve tiyatroların yaratıcı kadroları arasında tiyatroyu kimin yöneteceğine dair bir tartışma meydana geldi. Tiyatroda ana karakter yönetmen mi, oyuncu mu, oyun yazarı mı ya da müdür mü? Tiyatrodaki ana güç olan topluluk, kolektiftir. Oyun, oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu tarafından yaratılmıştır. Tiyatro sanatının başarısı, tüm tiyatro ekibinin fikir birliğine ve ustalığına bağlıdır”³ (İsgandarov, 1958, s. 6).

Bu her ne kadar basit bir mesele gibi görünse de hafife alınmamalıdır. O zamanlar, milli tiyatroya davet edilen kadronun farklı kuşaklardan oluşan üyeleri hem önceki yıllarda hem de nispeten son yıllarda birlikte çalışmışlardır. Tiyatrodaki psikolojik ve yaratıcı çevrenin düzenlenmesinde genel sanat yönetmeninin yukarıda ifade edilen konularda olduğu gibi ilkeli bir tutum sergilemesi son derece önemli olarak görülmektedir. Bu fikirlerin merkezinde de yeni bir teatral vizyon ve yeni bir sahne etiği fikri yer almaktadır.

A. İsgandarov tarafından desteklenen teatral görüş, duygusal patlama faktörüne dayanırlıydı. İzleyici, tutkuların çatışmasından, ezilenlerin zalimlerin baskısı altında çektiği acılardan, gözyaşlarına ve çılgınlara dayalı tiratlardan ve heyecanlı sahnelerden hoşlanmaktaydı. Bu sebeple, oyuncu güçlü ve yankılanan bir sese, güçlü bir beden anlatımına, izleyiciyle bire bir iletişime sahip olmalıydı.

Prof. R. Bədəlov'a göre (1993, s. 71), Adil İsgandarov oyunlarında, her sanatsal araç (oyuncunun duruşu, tonlaması, sahnedeki yeri) belirli bir şiirsel sözcükle, oyuncunun belirli bir statik duruşu ile tam bir uyum gözetiyordu. Gösterileri epizotlardan oluşmak-

3 Azerice aslından çevirisi makale yazarı tarafından yapılmıştır.

taydı. Milli kökleriyle bağlantılı olmasına rağmen, doğu tiyatrosunun özelliklerinden etkilenmiş romantik bir sahneleme göze çarpıyordu. Oyunculukta doğu tiyatrosunu izleri görülmekteydi. Ancak tiyatro, repertuar seçiminde arayış içindeydi.

O dönemde dramaturji çalışmaları ne kadar zengin olursa olsun bir bütün olarak milli tiyatro kültürünün estetik taleplerini karşılamıyordu. Artık, yönetmene has estetik güçlere olan ihtiyaç ortaya çıkmaya başlamıştı. Milli dramadan M. F. Akhundov, A. Hagverdiyev, N. Vazirov, Cavid, C. Cabbarlı, yabancı yazarlardan Shakespeare, Moliere, Schiller, Lope de Vega ve diğerlerinin eserleri, sahne sanatlarının ideolojik ve estetik gereksinimlerini karşılasa da oyuncuların ve yönetmenlerin becerilerini artırmak için bol miktarda sanatsal fırsat sunan araçların ortaya çıkmasına duyulan ihtiyaç son derece açıktı.

Ancak içinde bulunulan dönemin ideolojik koşullarını ve toplumun tiyatro taleplerini görmezden gelmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. En azından, A. İsgandarov tiyatrosunun yaratıcı doğası ve idari süreci iyice düşünülmelidir. O dönemde Sovyetler baskısı yaratıcılığa ket vurmakta, oyunlar da devletin siparişi üzerine sahnelenmekteydi. Yine de yeterince yaratıcı ve özgür olmayan şartlar altında tiyatro birçok sorunu başarıyla çözmüştür. A. İsgandarov ilk bakışta Stanislavski'nin metodolojisini kesin olarak kabul etmiş ancak; uygulamada zorluklar yaşamıştır. Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'nda görev yapan M. Mammadov, A. Şarifov, T. Kazımov gibi yönetmenler Stanislavski sistemini benimsememişlerdir. Nitekim tiyatro kuramcıları da Stanislavski sisteminin bir doktrin olmadığı sonucuna varmışlardır. Bu nedenle, onu kazanan veya kaybeden ilan etmek kavramsal olarak yanlış ve hatalı bir akıl yürütme olacaktır. Zira, repertuar oluşturma ve oyuncu çalışmalarında İsgandarov'un hem basında hem de çeşitli toplantılarda yaptığı konuşmalardan sadece, Stanislavski'ye güvendiği anlaşılmaktadır.

A. İsgandarov, tüm Sovyet teatral süreci bağlamında ortaya çıkan teatral reformların izini sürmekte ve bunları kendi tiyatrosunda uygulamaya çalışmaktaydı. O zaman moda olan ve tüm tiyatrolarda çalışması önemli kabul edilen K. S. Stanislavski'nin sahne eğitimi, A. İsgandarov'un yönetmenlik pedagojisinin de temelini oluşturdu. Hatta oyuncuların ilerici sahne estetiğini öğrenmesinin önemli olduğunu düşündüğünden, Stanislavski'nin mirasını incelemek için oyunun tercümesinden prova sürecine kadar ilgili olan her kesin iştiraki ile devam eden bir çalışma sistemi oluşturmuştur. 12 Mayıs 1951'de Fatma Qədrî günlüğüne şunları yazdı: «Bugün, Stanislavski'nin mirasını inceleyen çemberin

bir oturumuydu. Provaları İsgandarov'la ben yaptırıyorduk. Stanislavski'nin eserlerini Rusça okudum, o da tercüme ediyor ve açıklık getirmeye çalışıyordu. Oyuncular fikirlerini ifade ediyor, çoğu tiyatromuzun hayatından örnekler alıyorlardı. Günde iki saat çalışıyorduk” (Qədri, 1983, s. 127).

Buna ek olarak, çeşitli gösteriler hazırlama sürecinde, A. İsgandarov yaratıcı personeli müzeleri, arşivleri, kütüphaneleri ziyaret etmek için organize etmiş, eserde anlatılan dönemi ve olayları incelemenin önemli olduğunu ifade etmiştir. Elbette bunlar, oyuncuların dünya görüşünü genişletmeye, estetik bir düşünme biçimi oluşturmaya hizmet eden adımlardı. “Sanatı bilmenin yanı sıra, uygulanan yaşamın ve tarihi malzemenin özelliklerini bilmenin de önemli olduğuna inanıyordu”(İsgandarov, 1972, s. 8).

Bu yaratıcı gereksinimlerle A. İsgandarov yaratıcı kadronun teatral sanata, bireysel üsluplara, sanat konularına ve genel olarak sahne kültürüne karşı tamamen yeni bir tutumunu gündeme getirdi. Seçimini kesin olarak yapmıştı. Bu nedenle yaratıcı kadroyu estetik hedefe yönlendirmek zor olsa da başka bir yolu yoktu. Bunun üzerine A. İsgandarov başkanlığındaki milli tiyatro, geleneklerden yararlandı ve daha ilerici, yaratıcı sahneler uygulamaya koydu. Zaten tiyatro topluluğunda M. Sanani, İ. Dağıstanlı, A. Alakbarov, H. Gurbanova, B. Şakinskaya, A. Sultanov, A. Cavadov, M. Mardanov, R. Afganlı gibi oyuncular güçlü bir yer almış, M. Mammadov, A. Şarifov, T. Kazımov, A. H. Alakbarov gibi yönetmenler yeni estetik ilkelerde ustalaşmıştı. Bir genel sanat yönetmeni olarak A. İsgandarov bir dizi hedefe ulaşmayı başarmıştır. O andan itibaren, yeni ve daha karmaşık görevlerle başa çıkmak için başarıları ve pozisyonları pekiştirmek gerekiyordu. Bu sorumluluklar nelerdi?

Her şeyden önce, A. İsgandarov, büyük ideolojik ve estetik görevleri ve oyuncuların bireysel çalışmalarını gözeten yeni bir repertuar hazırlamalıydı. A. İsgandarov, yeni bir teatral estetiğin yaratılması için repertuardan çok yaratıcı kadro ve nesillerin değişimi ile ilgileniyordu. Hali hazırda var olan oyuncuların anlayışıyla istediği reformu gerçekleştiremeyeceğini anladı. Bu nedenle, tiyatroya yeni oyuncuların katılımı A. İsgandarov'un sahne metodolojisinin başlangıcı olarak ele alınabilir.

Azerbaycan sahne sanatlarının o dönemi tartışmalı olduğu kadar renkli de geçmiştir. Bir yandan özü tam olarak anlaşılamayan ancak; doğasında reformist eğilimlerin varlığından şüphe duyulmayan Stanislavski sistemi, tiyatrodaki ana tartışma konusu oldu. Diğer yandan muhafazakâr bir yapısı olan geleneksel oyunun ilkeleri de kaldı ve her zaman seyirciler arasında büyük ilgi uyandıran performanslar gündemdeki yerini korumayı başardı.

Tiyatro sanatı fikrinin sanatsal yönünü belirleme misyonunu yerine getiren A. İsgandarov'un, masa başı provolarından genel provaya kadar oyun üzerinde yaptığı çalışmalarda bahsettiği ilkeler Stanislavski'ye atıfta bulunmaktaydı. Dolayısıyla, A. İsgandarov'un imge, çevre, oyunun daha yüksek amacı ve bu amacın sanatsal açılardan gerçekleştirilmesine yönelik bilimsel ve teorik kriterleri bulunuyordu. "Oyuncularla çalışırken, her karakterin sanatsal hücrelerini öğrenme ve bulma talebinin özel bir estetik anlamı vardı. A. İsgandarov'un daveti üzerine tiyatroya gelen N. Malikova, L. Bedirbeyli, M. Sadigov, M. Dadaşov, A. Rzayev, H. Salayev, A. Agayev, A. Gurbanov, M. Şeykhzamanov ve diğerlerinin bu metodolojinin yaratıcı yönlerinden yararlanmaları da tesadüfi değildir." (İsrafilov, 2001, s. 17).

A. İsgandarov'un teatral estetiği hem yönetmen hem de oyuncu için milli estetik içerikte yüceltilmiştir. Başka bir ifadeyle, oyuncu doğrudan bireyselliğinden hareket eder, izleyicinin yaratıcı imajının algısını etkileme araçlarını korur. Farklı oyuncu maskeleri ile karşı karşıya kalınan bu gibi durumlarda, maskeler neredeyse geleneksel "dell'Arte" komedilerinin estetiğiyle benzer. Aslında millidirler ve belki de bu nedenle kolayca tanınır ve kabul edilirler (Talibov, 1992, s. 10).

A. İsgandarov, oyuncuların büründükleri karakterden bağımsız olarak tanınabilir olmasını engellemeye çalışmıştır. Bunu, teatral unsurlara dayanan bir abartı sanatıyla elde etmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda bir yandan başkalaşmayı oyunculuğun zorunlu bir koşulu olarak gören A. İsgandarov, öte yandan M. Aliyev, M. Sanani, A. Garaybeyli, R. Afganlı ve diğerlerinin seyirci karşısına oldukları gibi çıkmasına uygun görmüştür.

Çelişkinin basit açıklaması, A. İsgandarov'un tiyatrosunda çalışan bazı aktörlerin toplumda ve izleyicinin gözünde popüler hale gelmesidir. Onları çeşitli dış yollarla gizlemek artık mümkün değildir hatta; anlamsız hale gelmiştir. M. Aliyev veya M. Sanani'nin perde arkasındaki sesi gelince, rolleri ne olursa olsun biliniyorlardı ve oditoryumu alkışlar dolduruyordu. Bu faktörü görmezden gelmek ve onu değiştirmeye çalışmak yanlış bir davranış olurdu. Bu nedenle, A. İsgandarov'un oyuncularla çalışma metodolojisindeki bu çözümü amacına ulaşmıştır. Diğer önemli bir nokta da A. İsgandarov'un, oyuncunun hiyerarşisi ilkesine, rol paylaşımında, oyuncularla çalışma sürecinde, tiyatrodaki etik geleceğinde ve sahne diziliminde değer vermesidir. Prof. R. Bədəlov'a göre (1993, s.27), "Adil İsgandarov'un tiyatrosunda, tiyatronun iç ilişkileri muhtemelen sahnenin ölçeklerine yansiyordu ve oyuncular hiyerarşisi hayattan sahneye geçiyordu".

A. İsgandarov tiyatro idaresinden sorumlu olduğu yıllarda tiyatro çalışmalarının organizasyonu ve yeni yönetmenlerin katılımıyla, “Bahar Suları”, “Doğu Sabahı”, “Othello”-nun sahnelenmesi ve Azerbaycan tarihindeki diğer milli sahne sanatları ile ilgilenmiştir. Çalışmaları özel araştırma gerektiren A. Şarifov, M. Mammadov, T. Kazımov, Ş. Badalbeyli, A. H. Alakbarov gibi yönetmenlerin faaliyetleri, Milli Drama Tiyatrosu sahnesinde A. İsgandarov’un kontrol ve iyiliksever tavrıyla bağlantılı bir şekilde ele alınmalıdır. Zira bu olağandışı bir şey olmayıp, o dönemin şartları çerçevesinde mutlak bir otorite olan A. İsgandarov’un onayı olmadan milli tiyatro sahnesinde bağımsız bir yapı vermek, tiyatro hayatında bir yer edinmek mümkün değildir. Bu nedenle, daha sonra, milli yönetmenlik sanatının taşıyıcıları ve temsilcileri olan sanatçıların çoğu, A. İsgandarov’un sahne estetiğinin ve ideolojik üstünlüğünün etkisinde kalmıştır. Sonraki dönemde yönetmenlik sanatının, tiyatronun anlatım araçlarını sınırlı bir şekilde kullandığı, sahne tekniğinden başlayarak sanatsal üslup ilkelerini geliştirmeye dahi çalışmadığı görülmüştür. Milli yönetmenlik sanatının, tiyatronun şiirsel potansiyelini bilinçli olarak gölgede bırakma eğilimi ise elbette talihsiz bir yaklaşımdır. Bazı yıllarda Milli Drama Tiyatrosu sahnesinde yorumlama ve sanatsal çözüm ilkelerinde, tiyatronun anlatım araçlarının yararlı ve etkili kullanımında ve şiirsel somutlaşmada ciddi eksiklikler görülmüştür. Bazı yönetmenler profesyonellikten uzak kalmış, basit anlatım araçlarına, hazır şemalara bağımlı bir duruş sergilemiş bu nedenle; sanatsal yaratıcılıktan yoksun oldukları gözlenmiştir (İsrafilov, 2001, s. 77).

Dramatik çalışması, bazı durumlarda düz yazı metinlerin sahnelemesinde etkili olmaktadır. Fakat yaratıcı kadronun, özellikle de oyuncuların performans becerileri bazen bu duruma yardımcı olmamış, yönetmenin ne istediği ve hangi sanatsal hedefe ulaşmak istediği de netleşmemiştir. Bu tür sahne çalışmalarına örnek olarak S. Turabov’un “Fakhraddin Trajedisi” (1941), A. H. Alakbarov’un “Amerika’nın Sesi” (1950), Ş. Badalbeyli’nin “Aşnalar” (1945), A. Şarifov’un «İpek Desenleri» (1952) rejileri gösterilebilir. Yönetmenin «canlı, zıt bir yaratıcı süreçten yoksun» (Əlizadə, 1998, s. 28) eleştirisine katılmamak zor olmakla birlikte, unutulmamalıdır ki A. H. Alakbarov, S. Turabov ve A. Şarifov’un yönetmenlik yaratıcılığında görülen eksiklikler A. İsgandarov’un çalışmalarında gözlemlenmemiştir (İsrafilov, 2001, s. 78).

Elbette, bu Adil İsgandarov’un yapıtlarında hiçbir kusur olmadığı anlamına gelmez. Ancak Adil İsgandarov’un çalışmasında, repertuarın inşasında, yazarlarla yapılan çalışmalarda, doğrudan performans için hazırladığı eserlerin somutlaşmasında, kural olarak, bir

sanat disiplini, estetik bir temizlik olduğu yadsınamaz. Adil İsgandarov'un diğer yönetmenlerle ilişkisi de kesin olarak yorumlanamaz. Zira ilerleyen yıllar içerisinde tiyatronun karşı karşıya kaldığı sorunlar ve değişen şartlar, yaratıcı bir kişilik ve idealleri olan bir yönetmen olarak Adil İsgandarov'un kendisini de değiştirmiş ve geliştirmiştir. İsgandarov'un sahne yaratımı ve estetik dünya görüşü konusundaki tutumu olgunlaşıyordu. Bu nedenle hem ülkedeki tiyatro anlayışına bakışı hem de bireysel yaratıcılara ve bireysel figürlere karşı tutumu farklılık göstermekteydi. Örneğin, Alasgar Şarifov'a, Aliheydar Alakbarov'a, Şamsi Badalbeyli'ye, Saftar Turabov'a tavrı, Mehdi Mammadov'a, Maharram Haşimov'a ve Tofiq Kazımov'a olan tutumlarından farklıydı. Aslında bu durum doğal karşılanabilir. Çünkü bu sanatçılar, yaratıcılık potansiyeli ve üslup özellikleri açısından birbirlerinden farklıdılar. Tiyatronun genel sanat yönetmeni Adil İsgandarov, kelimenin tam anlamıyla burada görev alan yönetmenlerin çalışmalarına öncülük etmiştir.

Yukarıda adı geçen yönetmenler, tiyatroya dair doğrudan sergilediği tutumu açısından Adil İsgandarov ile daha yakından ilgileniyorlardı. Bununla birlikte genel müdür tarafından belirlenen tüm gereksinimler de öncelikle yaratıcı özellikler barındırıyordu.

Adil İsgandarov Azerbaycan milli tiyatrosunu nasıl gördüyse ya da görmek istediye, bu kendisi için bir yaratıcılık meselesi, Azerbaycan için ise bir tarihi estetik meseledir. İsgandarov hayatını, tüm becerilerini ve çabalarını, yaratıcı gücünü bu işe adanmıştır. Adil İsgandarov'un çalışmalarını farklı yönlere bölmekle, tüm yaratıcı gücünün ve becerilerinin ayırına varılabilir. Bu yönler nelerdir?

Bu durumda, her şeyden önce, muhtemelen Adil İsgandarov'un tiyatro çalışmasının organizasyonuna değinmek gerekir. O dönemin karmaşık idari engellerinden bahsedilmiştir. Mesele şu ki, tiyatro organizasyonu alanındaki karmaşık durumu sadece idari engeller ve mali zorluklar şeklinde kabul etmek doğru olmayacaktır. Çünkü bu süreç hem idari ve ekonomik zorluklarla hem de yaratıcı zorluklarla doluydu ve bu durum yönetmen için eşit bir sorunsal bünyesinde barındırıyordu. Adil İsgandarov bahsedilen idari ve mali sorunları çok kısa sürede çözmeyi başarabilmiştir. Hiç şüphe yok ki, bu sadece milli tiyatronun gelişimindeki ilk ve büyük zafer değil, aynı zamanda gelecekte daha büyük çalışmaların başlangıcı olmuştur.

Adil İsgandarov'un muhtemelen daha büyük olarak ifade edilebilecek diğer bir özelliği, yukarıda da belirtildiği gibi, modern sahne sanatlarının yaratıcı yaşamı için son derece önemli olan milli bir drama yaratmak için yeni yazarları Azerbaycan tiyatrosuna çekebil-

miş olmasıdır. Bu sayede Azerbaycan tiyatro tarihinin milli bir dramasını yaratma süreci gerçekleşmiştir. Ama daha da önemlisi, tiyatro sürecine dâhil olan yazarların tiyatronun yazarları olması ve tiyatro sanatına farklı, güçlü sanat eserleri vererek büyük bir sahne repertuarı olan milli tiyatro sorununu çözmeyi başaramış olmalarıdır. Bahsedilen olguların kolay ve çok hızlı gerçekleşmediği ise doğru bir yorumdur. İlk dönemde bu yazarların yaratıcılığı sadece tiyatro sanatı ile bağlantılı olarak ele alınmalıdır. Yaşayan bir sanat alanı olan tiyatro için geçirilen bütün bu aşamalar şüphesiz bedelsiz ve acısız olmuştur. Bu minvalde bir bütün olarak tiyatro sanatının önemli bir özelliği de dikkate alınmalıdır. Önemli olan nokta, güçlü bir şair ya da güçlü bir yazarın tiyatro için bir eser üzerinde çalışırken başarısız olabileceği ve edebiyata büyük sanatsal katkılarda bulunan bir sanatçının da tiyatro için oyun yazan bir yazar kılığında görülebileceğidir. Bu yaklaşım oyun yazarı, yönetmenin himayesinden mahrum bırakıldığında ortaya çıkar ve yaratıcı bir iş birliği gerçekleşemez.

Adil İsgandarov'un yaratıcı yolunu izleyerek, bu alandaki başarılı çalışmaların meyveleri açıkça görülmektedir. Tiyatroya önde gelen bir şair olarak giren Samad Vurgun, "Vagif" ten sonra birbiri ardına başka oyunlar da ortaya koyarak milli tiyatronun şiirsel dramaturji geleneğini zenginleştiren oyun yazarlarından biri olmuştur. Aynı şey Mirza İbrahimov, Anvar Memmedkhanlı, İlyas Efendiyev, Sabit Rahman için de söylenebilir. Komedi türünde Sabit Rahman, Azerbaycan milli tiyatrosunun önemli komedi yazarlarından biri olmuştur. İlyas Efendiyev'e gelince, bu ünlü yazarın dramatik eseri, repertuar sıkıntısını gidermek için Azerbaycan tiyatrosuna uzun yıllar onurla hizmet vermiştir. Ancak adı geçen bu yazarların şiir ve düzyazıdan tiyatro yaşamına geçiş yaptığı dönem, şüphesiz Adil İsgandarov'un ve daha sonra Mehdi Mammadov ve Tofiq Kazımov'un yaratıcılığı ile iş birliği içinde gerçekleşmiştir. Böylelikle Adil İsgandarov, yazarları tiyatronun çalışmalarına dâhil etmiş, onlara tiyatroyu sevdirmeyi başarmış ve onlar bu sayede tiyatronun adamı olabilmislerdir.

Kısa sürede Azerbaycan milli dramasının yeni örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu örnekler sadece gösteri sanatlarının ifade araçlarını genişletmekle kalmamış, aynı zamanda yeni nesil oyunculuk güçleri ve aktörlerin oluşum sürecini de hızlandırmıştır. Bir yandan milli yönetmenin sanatının üslup özellikleri için elverişli koşullar, ifade imkânları varken, diğer yandan da bireysel oyuncuların sanatsal potansiyelini artırmak için elverişli koşullar oluşturulmuştur. Elbette bu, milli tiyatroyu temsil eden eserlerin tiyatronun repertuarında ve repertuarın inşasında kilit rol oynadığı anlamına gelmiyordu. Uzun yıllar

boyunca, dünya ve Avrupa klasiklerinden çevrilen eserlerin, Rus ve diğer halkların dramaturjisinin yanı sıra, milli klasiklerin ve modern yazarların eserleri de sahnede yer almış ve bu denge estetik açıdan değil, politik bir bakış açısıyla düzenlenmiştir.

Adil İsgandarov'un yönetmenlik sanatının özelliklerinden bahsederken, her şeyden önce o dönem Azerbaycan tiyatrosunun görkemli unsurları dikkat çekicidir. Bu her şeyde kendini göstermiştir. Ölçeğin genişliği, anlatım tarzının büyük anlamda ortaya çıkması, tasarımın mekânsal tertibatı, sahnenin ihtişamı dahil her şey o dönemin tiyatro performanslarının özellikleri arasında yer almıştır. Ayrıca bu özellikler Adil İsgandarov'un çalışmalarında daha belirgin bir yer tutmuştur. İsrafilov'a göre (2001, s. 80), "A. İsgandarov'un oyunlarının tertibatında kilit rol oynayan muhteşem sahne dekoru, doğal olarak aktörün parlak ifadesiyle canlandırılan büyük ölçekli ve renkli sahne düzenlemeleri ile karakterize ediliyordu. Bu tasarımın kıyafeti ve donanımı, ışıklandırma prensipleri ve hatta perdeyi açıp kapama ritmi çok hassas bir şekilde işlenmiştir".

A. İsgandarov, hayal gücünden oyunun yorumlama koşullarını, sanatsal her detayı, en sıradan vuruşlara kadar sahneye aktardığında özel bir tutarlılık göstermiştir. Prof. R. Bədəlov, yönetmenin sanat yaşamına en uygun sanatçılar arasında ressam Nusret Fatullayev ve oyuncu Alasgar Alakbarov'dan bahsetmektedir. Eleştirmen, Nusrat Fatullayev'in eşsiz bir bakış açısıyla sahnede ‹hayati› bir illüzyon, mimari planlar oluşturduğunu ve özenle işlenmiş giysiler yaptığını ifade etmektedir (1993, s. 25).

Çok katlı bir sarayı tasvir eden sahne, dört veya beş saatten fazla süren performanslar, sadece tiyatro eleştirmenleri tarafından değil o dönemin tiyatro seyircileri tarafından da hatırlanan kırk beş dakikadan fazla aralar içeren oyunlara rastlanmıştır. Bugünün şartlarında ele alındığında tuhaf karşılanabilecek ağır ve büyük süslemeler ile bir dizi diğer süslemeler ana oyun alanının dışında bırakılmış ve yeterince geliştirilmemiştir. Bu gerçeği yorumlayan Prof. R. Bədəlov'un (1993, s. 28) yazdığı gibi, "Aslında, sanatçı N. Fatullayev tarafından tasarlanan bu mekân koşullu bırakılmış, muhtemelen oyuncunun sahnede yaşaması amaçlanmamış ve bazen bir süs şeklinde kalmıştır".

Yukarıdaki ifadenin doğru kısmına ek olarak tartışmalı kısmı da bulunmaktadır. A. İsgandarov'un sanatsallığını incelerken, çok az rastlantı olması da dikkat çekicidir. Uzun tartışmaların, müzakerelerin, varsayımların ve tereddütlerin sonucu olan tasarım çalışmasının "oyuncunun sahnede yaşaması için tasarlanmış" (Kazımov, 1990, s. 12) olması ikna edici görünmemektedir. Tiyatrodaki pratik yaratıcı yaşamından, yönetmenlik sana-

tının deneyiminden yola çıkılarak, İsgandarov'un oyun üzerindeki çalışmasına tasarım çözümleri ve rol dağılımı ile başladığı anlaşılmaktadır. Sanat konularında titizliği ve tavizsiz doğası ile ayırt edilen A. İsgandarov sadece güzel değil, aynı zamanda süslü bir sahne yaratma eğiliminde olanlara karşı sert önlemler almaktadır. Bu durumda hiçbir şeyi unutmaması veya dikkat etmemesi imkânsız görünmektedir. Oyundaki “her adımı, oyuncuların her bakışını görüntünün gerçek durumuna, oyunun içeriğine ve dramatik olaya tabi kılmayı” zorunlu bir estetik gereklilik haline getiren A. İsgandarov, görkemli dekorları ve tasarım araçlarına da amacı doğrultusunda gereken önemi vermiştir (Kazımov, 1990, s. 14).

Rəhimli'ye göre (1996, s. 42), Azerbaycan tiyatrosunda dekor tasarımı özellikleri belirlenmiştir:

“Bir oyunun tasarımını, fotoğrafçının bir arka plan yaratma girişimiyle bir tutmanın yanlış olacağı bilinen bir gerçektir. Çünkü dekor dâhil tasarım, oyuncunun oyunu için dekoratif bir iç mekân değil, her şeyden önce oyunun sanatsal imgesi ve güncel olaylarının havasını yansıtmaktadır. Tasarımın merkezi bir konuma sahip olduğu ve ağırlık merkezi olan performansın ilk estetik etkisi bu işlevdedir.”

Həsənov (1940, s. 29), dekor tasarımının etkisine dair izlenimlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Perde açılır açılmaz, izleyicinin ilgisini çeken ilk sahne ve adeta bir sanat olayı tasarımla başlar ve ilk izlenim sistematik olarak tasarımın çağrıştırdığı anlamlarla algılanır. Çeşitli tiyatro sahnelerinde izleyicilerin ilk alkışlarının genellikle tasarım kısmına düştüğü unutulmamalıdır. Bir başka ilgi çekici gerçek de bazı performansların tasarımıyla ilgili özel makalelerin bir zamanlar ulusal basınıımızda yayınlanmış olmasıdır.”

A. İsgandarov'un sahneyi yeterince kullanmadığını, ancak her halükârda tamamen boş bırakmadığını belirtmek gerekir. İlginçtir ki, A. İsgandarov Rəhimli ve Həsənov'un değindiklerine uygun sahnelemeler gerçekleştirirken, kendisinden sonra Azerbaycan tiyatrosunda görev yapan M. Mammadov, T. Kazımov gibi yönetmenlerin tavırlarında benzer özene rastlanmamıştır.

İsrafilov'a göre (2001, 81), söz konusu durumun neredeyse estetik bir vurgu olduğu ortaya çıkmıştır. Eğer bu yaklaşım sonraki yıllardaki uygulamalarda kendini kanıtlayan ve

sanat olayına getirilen bireysel bir üslup gerçeğiye, o zaman A. İsgandarov, milli yönetmenlik sanatında bu tarzın yaratıcısı olarak düşünölmelidir.

A. İsgandarov'un sanatsal yaşamı ve sanatsal faaliyeti üzerine Bədərbəyli'nin (1967, s. 51), yaptığı araştırmalar sonucunda, yönetmenin oyuncularından kendini ifade etme araçlarını geliştirmesini talep ettiği görölmüştür. Fakat bazı oyuncuların, ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar yönetmenin oyuncularla aynı seviyede ve aynı şevkle çalışamayacağını düşöndükleri doğrudur.

Oyuncu ile oditoryum arasındaki yeni iletişim ilkeleri tanımlanmalıydı. Bu sorunu çözmek için A. İsgandarov sinema unsurunu uygulamaya çalışmış, sinemanın genel, orta ve büyük ölçekli etkilerini sahnede denemeye karar vermiştir. Bu girişimin sonucu ona göre çoğunlukla başarılı olmuştur. Bu durumun başka bir yönü daha bulunmaktadır; bu da dekorasyonları kullanmama sorunudur. Ancak tüm bunlarda önemli olan estetik gerçek ve sanatın gerçek zorluğu, romantik betimleyici şiirlerin, gösteri sanatlarında egemen bir konum kazanan ihtişamın sanatsal estetik yasalarını hesaba katmak zorunda kalmasıdır. Bunlar bir yandan Adil İsgandarov'un sevdiği ve tercih ettiği tarz, bir yandan da zamanın estetik gerekleridir. Çünkü, o zamanki SSCB'deki tiyatroların çoğunda, büyük fikirlerin çatışmasıyla seçilen eserlerin sahnelendiği görölmektedir. Yani devletin devasa inşaat işleri, devasa programlar yapma arzusu kural olarak sanat eserlerine de uygulanmıştır. Bu yaklaşım sanat eserlerine, özellikle de zamanın tiyatro sanatına açıkça yansımıştır.

A. İsgandarov'un sahnede ortaya koyduğu eserlerin yazarları arasında çeşitlilik görölmüş, bu durum tiyatro otoriteleri tarafından alışıldık bir eylem olarak değerlendirilmiştir. Ancak A. İsgandarov'un farklı yazarların farklı konulardaki çalışmalarını benzer estetik üslupla hazırlaması ise garip durmaktadır (İsrafilov, 1999, s. 82).

A. İsgandarov tiyatronun hem ideolojik açıdan bir temsilcisi hem de yönetmeniydi. Oysa bu durum yönetmenin konseptinin işlevsel doğasından ve faaliyet alanından çok farklı durmaktaydı. Genel sanat yönetmeni, ideolojik ve sanatsal kapasiteye sahip, estetik açıdan hoş bir teatral modeli ortaya çıkarmak için mesai harcarken, idari müdür, kamusal ihtiyaçları ve bireysel çıkarları karşılamak için özenle çalışma sergileyen bir mesaide bulunmak durumundaydı.

Son olarak belirtmek gerekir ki, A. İsgandarov'un yönetmenlik metodu, Azerbaycan tiyatro sanatı yaratıcılığının orta döneminde kendini gösterir. Ancak bu metot halihazırda mü-

kemmel bir yönetmenlik becerisi sahnelemekten uzaktır. Buna rağmen tiyatronun iç süreçlerindeki işleyişin nispeten acısız ve kayıpsız geçişinin yanı sıra kamusal yaşamda görülen canlanmanın A. İsgandarov'un müdahaleleri sayesinde mümkün olduğu unutulmamalıdır. Burada her şeyden önce A. İsgandarov'un kamusal imajının işe yaradığı görülmüştür.

Daha sonra tiyatro kültüründe öyle bir resim ortaya çıkmıştır ki, yönetmenlik tarihi hakkında düşünmek, genel olarak tiyatro tarihini düşünmekle eşdeğer bir görüntüyü ortaya koymuştur. Bu, şüphesiz yönetmen Adil İsgandarov'un başarısıdır.

Sonuç

Adil İsgandarov, Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'nda güçlü bir ekip oluşturarak ve çeşitli yenilikleri getirerek kendi yönetmenlik okulunu kurmuştur.

Adil İsgandarov, Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'nda oyuncunun sahnede sufleye muhtaç olmasına son vermiştir. İsgandarov, her oyuncunun ve topluluğun yaratıcı gücünü sahneye bir bütün olarak tanıtmıştır. Rus tiyatrosunun, büyük ölçüde Batı Avrupa tiyatrosunun köklerine dayanan sanat anlayışına güçlü bir milli ruh aşlamıştır. Tiyatro estetiğinin ve halk oyun performanslarının organik birliğini yaratmıştır.

Başta Rusya olmak üzere dünyada var olan ilerici oyunculuk teorilerinin bir araya gelmesinden türetilen bir sistem yaratarak, Akademik Tiyatrodaki sahne ustalarının rolüne cesurca uygulamıştır. Adil İsgandarov, tiyatronun canlı faaliyet organizmasında (provalarda, oyunun gidişatında, turne gezilerinde vb.) sıkı bir disiplin geliştirmiştir.

Tiyatro çevresinde Samad Vurgun, Mehdi Hüseyin, Sabit Rahman, Anvar Mammadkhanlı, İlyas Efendiyev gibi güçlü yazarlardan oluşan bir sanatçı ordusunu bir araya getirmiştir. 'Adil İsgandarov Tiyatrosu' ifadesinin, fayda sağlayan temellere dayanan canlı bir tiyatro kavramı olarak yerleşmesini sağlamıştır.

Adil İsgandarov bu okulun güçlü oyuncu kadrosunu eğiterek yetiştirmiştir. Örneğin: Alasgar Alakbarov, Hokuma Gurbanova, Rza Afganlı, Leyla Badirbeyli, Malik Dadaşov, Ajdar Sultanov, Hasanağa Salayev.

Genel olarak Azerbaycan'ın tüm sahne sanatlarının bir örneği olan Milli Drama Tiyatrosu'nu Akademik seviyeye yükseltmiştir. Hem ahlaki hem de resmi olarak "Akademi" adını tasdikleterek (16 Aralık 1959), ekibin ününü eski SSCB ülkeleri arasında duyurmuştur.

Adil İsgandarov'un baş yönetmenliği döneminde, genç milli yönetmenlere ciddi sahnelmeler emanet edilmiş ve kademeli olarak güçlü bir yönetmen ekibi oluşturulmuştur. Şamsi Badalbeyli'ye, Mecid Zeynalov'a, Saftar Turabov'a, Aliheydar Alakbarov'a, Ağalı Dadaşov'a, Eşref Guliyev'e bağımsız sahneler emanet edilmiştir.

Adil İsgandarov Azərbaycan Milli Tiyatro tarihinde oyunu binden fazla kez sahnelenen tek yönetmendir. Bu "Vagif" isimli oyundur (bininci oyun 31 Mayıs 1977'de oynandı), "Ferahat ve Şirin" 450'den fazla kez, "Şanslılar" 350'den fazla kez seyirciyle buluşmuştur.

Azerbaycan Milli oyuncularının filmlerde daha çok oynamaları için ciddi idari ve yaratıcı çalışmalarda bulunmuştur.

Adil İsgandarov, dünyaca ünlü Azerbaycan klasik sanatçılarının ve kahramanlarının sahnede ve ekranda görüntülerinin canlandırılmasında ve Azerbaycan klasik eserlerinin gösterilmesinde etkili reformlar gerçekleştirdi.

O hem sahne çalışmalarını hem de insani niteliklerini ve potansiyellerini iyi tanıdığı oyuncularla çalıştığı için repertuar oluştururken karmaşık karakteri oynayacak oyuncu bulma konusunda zorluk yaşamamıştır.

Adil İsgandarov'dan önce hiçbir yönetmen, grubun önde gelen oyuncuları için üç, beş ve hatta yedi yıllık bir çalışma içeren plan-program hazırlamamıştır. Hem Alasgar Alakbarov hem Rza Afganlı hem de Hokuma Gurbanova için zirveye giden sanatsal yaşamlarının temelini Adil İsgandarov atmıştır.

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

Əlizadə, M. (1998). Teatr: Seyr və sehr. *Elm jurnalı*, (1), 19-31.

Bədəlov, R. (1993). İncəsənətimizi qoruyaq. *Azadlıq qəzeti jurnalı*, 27(2), 25-77.

Bərdərbəyli, L. (1967). Səhnəmizi düşünərkən. *Ədəbiyyat və İncəsənət jurnalı*, 17(1), 51-59.

Həsənov, O. (1940). "Xanlar" pyesinin bədii tərtibatı. *Ədəbiyyat qəzeti jurnalı*, 5(1), 27-36.

İsgandarov, A. (1958). Yaradıcılıq əməkdaşlığı. *Ədəbiyyat və İncəsənət jurnalı*, 8(2), 4-16.

- İsgandarov, A. (1972). Kinomuzun gələcəyinə inam. *Ədəbiyyat və İncəsənət jurnalı*, 22(1), 7-29.
- İsrafilov, İ. (2001). *Azərbaycan Milli Rejissor Sənətinin Poetikası*. Bakı: "İsmayıl" Nəşriyyat Poliqrafiya Mütəssisəsi.
- Kazımov, A. (1990). Görkəmli rejissor. *Ədəbiyyat və İncəsənət jurnalı*, 40(1), 11-23.
- Monastyrsky, П. (1985). *Главный режиссер*. Куйбышев. Москва: Куйбышевское книжное издательство.
- Popov, A. (1972). *Спектакль и режиссер*. Москва: ВТО.
- Qədri, F. (1983). Həyatımdan səhifələr. "Səhnədən keçən yollar" kitabında. *Yazıçı jurnalı*, 12(2), 117-129.
- Rəhimli, İ. (1996). *Azərbaycan milli teatrının poetikası*, sənətsünaslıq doktoru dissertasiyası. Bakı: Azərbaycan EA-nın fundamental kitabxanası.
- Talıbov, A. (1992). Min maska və bir mən. *Yeni yol jurnalı*, 1(2), 9-22.

Egzotizmin Romantik Dönem Operaları ve Senfonik Sütleri Üzerindeki Etkisi

The Effects of Exotism on Romantic Period Operas and Symphonic Suites

Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2021-888442

¹Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye

ORCID: Z.S.A.E. 0000-0003-0478-0924

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ,
Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı,
İzmir, Türkiye
E-posta/E-mail: simge.acunaz@deu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 01.03.2021
İlk Revizyon/Revision Requested: 10.05.2021
Son Revizyon/Last Revision Requested:
31.05.2021
Kabul/Accepted: 04.06.2021
Online Yayın/Published Online: 00.00.0000

Atıf/Citation: Acunaz Eytemiz, Z.S. (2021).
Egzotizmin romantik dönem operaları ve
senfonik sütleri üzerindeki etkisi.
Konservatoryum - Conservatorium, 8(1), 103-120.
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-888442>

ÖZ

15. ve 16. yüzyıllarda uzun mesafeli deniz yolculukları sayesinde bilinmeyen diyarlar keşfedildikçe, Avrupa'da egzotik doğuya duyulan merak artmış, insanlar hayal gücünün de etkisiyle, daha renkli ve çekici dünyalara ilgi duymaya başlamışlardır. 19. yüzyılda da sanayileşme sürecinde oluşan zorlu koşullardan yorulan halkın psikolojik bir kaçış ihtiyacıyla bilinmeyen dünyalara duyduğu bu ilginin, egzotizm kavramının Romantik dönemdeki önemli itici güçlerinden biri olduğu düşünülebilir. Önceki dönem eserlerinde sadece yerel bir renk olarak görülen egzotizm, Romantik dönemde kavramlaşmıştır. Bu makalede, Wagner (1813-1883), Verdi (1813-1901), Bizet (1838-1875) ve Rimsky-Korsakov (1844-1908)'ün operaları ve senfonik şiir örnekleri üzerinden egzotizmin Romantik dönemdeki etkisinin açıklanması amaçlanmıştır. Bizet'in *Carmen* operasında nota örnekleri üzerinde, egzotik olarak nitelendirilen inatçı bas ve kromatik geçişlerdeki yoğunluk gibi öğeler incelenmiş; yine Bizet'in *Les Pêcheurs de Perles* (1863), Wagner'in *Parsifal* (1812), Verdi'nin *Aida* (1871) ve Rimsky-Korsakov'un *Scheherazade* (1888) adlı eserlerinde ise egzotizmin seçilen konular, karakterler, mekânlar aracılığıyla nasıl yansıtıldığı araştırma yöntemi ile yorumlanmıştır. Wagner'de, seçilen egzotizm öğesinin olumsuz olarak yansıtıldığı, Verdi'de karakter, operanın geçtiği coğrafya ve mekânlar üzerinden belirgin bir egzotizm algısı yaratıldığı, Bizet'in müziğindeki öğeler, mekân, karakter ve kostüm seçimleriyle, Rimsky-Korsakov'un karakter, coğrafya, mekân ve hikâye seçimiyle egzotizmi eserine yansıttığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Egzotizm, Oryantalizm, Romantik Dönem

ABSTRACT

As unknown lands were discovered in the 15th and 16th centuries because long-distance sea voyages became possible, Europe became increasingly interested in the exotic East. People in the West were attracted through the power of their imaginations to more colorful and attractive Eastern worlds. Perhaps, such curiosity about unknown worlds stemmed from a need for psychological escape in people tired of living in the difficult conditions caused by the industrialization processes of the 19th century. This impetus became a significant driving force for the envisioning of exoticism during the Romantic period. Exoticism was viewed merely as local color in musical works of the previous period, but it was conceptualized in the Romantic period. This paper attempts to elucidate the effects of exoticism in the Romantic period

through the operas and symphonic poems of Wagner (1813–1883), Verdi (1813–1901), Bizet (1838–1875), and Rimsky-Korsakov (1844–1908). It examines elements described as exotic in the note samples in Bizet's *Carmen*, including the ostinato bass and the intensity of the chromatic transitions. It was further discovered that Bizet's *Les Pêcheurs de Perles* (1863), Wagner's *Parsifal* (1812), Verdi's *Aida* (1871), and Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* (1888) reflect exoticism through selected subjects, characters, and places. It was determined that the exotic element is negatively reflected in Wagner; Verdi creates a distinctive perception of exoticism through characters, geography, and settings; Bizet's music conveys the exotic through the choice of places, characters, and costumes; and Rimsky-Korsakov reflects exoticism to his work through character, geography, setting, and story.

Keywords: Exoticism, Orientalism, Romanticism

EXTENDED ABSTRACT

As unknown lands were discovered in the 15th and 16th centuries because long-distance sea voyages became possible, Europe became increasingly interested in the exotic East. People in the West were attracted through the power of their imaginations to more colorful and attractive Eastern worlds. In the 19th century, the European states engaged in a global competition to establish empires. Cities proliferated during the industrialization process in Europe, and people who were tired of the difficult conditions of these cities sensed the need for a psychological escape. Perhaps this impetus to escape became the most significant driving force of the concept of exoticism during the Romantic period.

Exoticism was evident in the domain of music in previous periods, but merely as local color. However, it became a concept in the Romantic period that was clearly expressed in works of Romantic-era music by directly using structural features and melodic details of Eastern-influenced folk music. Composers went on journeys beyond Europe to listen to indigenous melodies, analyzed anthropological reports, and were inspired by Asian and African musicians who were brought to Europe's major cities. As an effect of such journeys, the tendency toward folk music (folklorism) and other cultures (exoticism, Orientalism) were pivotal to the development of the composition techniques of the Romantic period (1810–1920). A principal trend of the 19th century, exoticism has been used to express the musical equivalents of distant and foreign orientations in the fields of literature and stage setting.

Exoticism has the power to take people, trapped in a certain routine, to different worlds and can make them dream of the beautiful unknown. Reference to Orientalism is essential along with exoticism because both concepts concern an inclination toward other cultures. One of the most criticized issues about Orientalism is its Western imposition of meaning on the East in which the true East is often not reflected. Exoticism is striking because it is interpreted differently by discrete composers.

This study examined the operas and symphonic poems of Wagner (1813–1883), Verdi (1813–1901), Bizet (1838–1875) and Rimsky-Korsakov (1844–1908), aiming to explain the effects of exoticism in the Romantic period.

In Rimsky-Korsakov's *Scheherazade*, exoticism manifests as an unusual breeze wafting from distant lands and extraordinary stories set in mysterious geographies. In Bizet's operas *Les Pêcheurs de Perles* and *Carmen*, exotic countries such as Ceylon and Spain and dances, characters, and costumes specific to those countries are repeatedly reinforced, making Bizet one of the foremost composers who contributed to exoticism. Some of the most important parts bestowed with exotic elements were also shared as examples to show exotic reflections in notations. An exotic culture is also evident in Verdi's opera *Aida*: the night scene in the opera's third act is typical of tropical climates. It is set in Egypt's homes of the pharaohs, Thebes and Memphis; it is one of the most prominent examples of the exotic effect in opera.

Exoticism is depicted using similar elements in Wagner's *Parsifal*, which showcases Spain and adds a female character in Arabic dress seducing the audience with glamorous dancing. However, it becomes evident at the end of the work that Wagner depicts the negative aspect of exoticism through the female character, Kundry. The third act illuminates Kundry, who embodies exoticism throughout the opera, as someone to regret and from whom to desire deliverance. Thus, the usual depiction of exoticism perception is given a completely different interpretation.

Although exoticism is not a frequently-discussed theme, as can be observed from the similar and divergent interpretations of Romantic-era composers, the idea and its impact on creative output are worth contemplating. Exoticism is an inclination that is too comprehensive to be limited solely to the expression "a longing for distant lands".

Giriş

Avrupa toplumunda Sanayi Devrimi sonrasında görülen rasyonelleşme ve şehirleşmeye tepki olarak doğan Romantik hareket, 18. yüzyılın sonundan itibaren sanatçılar üzerinde de etkilerini göstermeye başlamıştır. Besteciler, yazarlar ve ressamlar kişisel ifade ve doğa aşkına yönelmiştir. Bu bağlamda müzik alanındaki hedef, dinleyicinin zekasından çok duygularına hitap etmek olmuştur (Collisson ve diğerleri, 2019, s. 144). Bunun yanında, saray baskısı altında güçlük çeken Klasik dönem bestecilerinin aksine bu dönemde besteciler, duyguları ön plana alarak çoğunlukla özgürce eser yaratma olanağı bulmuşlardır (Acunaz Eytimiz ve Güner Canbey, 2021, s. 97).

Aynı zamanda besteciler, Avrupa'nın ötesindekileri dinleyebilmek için yolculuklara çıkmış, antropolojik raporları incelemiş, Asya ve Afrika müzisyenlerini Avrupa'nın büyük kentlerine getirerek onlardan ilham almışlardır (Griffiths, 2011, s. 201-202). Bu seyahatlerin de etkisiyle, Romantik dönemde (1810-1920) halk müziğine (folklorizm) ve başka kültürlerle eğilim (egzotizm, oryantalizm) besteleme tekniklerinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 176). 19. yüzyılın başlıca yönelimlerinden olan egzotizm, edebiyat alanında ve sahne düzeninde uzak ve yabancı ülkelere ait yönelimlerin müzikteki karşılıklarını ifade etmek için kullanılmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 177).

Batılılar, bilinenin ötesindeki Doğu'ya büyük ilgi duymuş, onlara yansıtılan çoğunlukla hayal ürünü olan, egzotik diyarlardan etkilenmişlerdir. Bunda, halkın içinde bulunduğu dönemde yaşanan buhranların ve makineleşmeye giden günlük çalışma hayatlarından kaçma arzularının da payı büyüktür. Egzotizm, belirli bir rutin içinde sıkışan halkı bambaşka dünyalara götürecektir ve güzel hayaller kurduracak güce sahiptir. Egzotizmden bahsederken, oryantalizme de değinmek gereklidir çünkü iki kavram da başka kültürlerle eğilim hakkındadır. Oryantalizmde en çok eleştirilen meselelerden biri, genellikle gerçek Doğu'nun yansıtılmamasıdır. Batı tarafından idealize edilen bir Doğu'yla karşılaşmak, istenerek veya istenmeyerek Doğu'nun özünden uzaklaşabilmek olasıdır.

Egzotizmde ise bu kavramın farklı bestecilerde farklı yorumlar bulmuş olması dikkat çekicidir. Bu kavramın sadece 'egzotik bir seyahat', 'farklı kültürlerle bakış' olarak ele alınmaması yerinde olacaktır. Egzotizmden etkilenen Romantik dönem bestecilerinin eserlerinde gözlemlenebilen bu farklılık, bu kavramın olumlu veya olumsuz olarak ele alınması, sadece eserin hikâyesinde egzotik öğeler olması ama karakterlerde egzotik

öğelere yer verilmemesi, hikâye çok egzotik değilken egzotizmin karakterler aracılığıyla işlenmesi veya egzotizmin ağırlıklı olarak eserin geçtiği mekân aracılığıyla pekiştirilmesi gibi farklılıklar söz konusudur.

Romantik dönem bestecileri Richard Wagner (1813-1883), Giuseppe Verdi (1813-1901), Georges Bizet (1838-1875) ve Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) adlı bestecilerin seçilen eserlerinde, yukarıda bahsi geçen farkları ayrıntılı şekilde gözlemlemek mümkündür. Fakat bu ayrıntılı gözlemi yapabilmek için egzotizm eğilimini ayrıntılı şekilde anlamak gereklidir.

Egzotizm

Hayalî Doğu, bir kavram olarak Batı'nın tam karşısı olan, sınırları belirsiz bir alanı yani dünyanın her yerini, Batı'nın kendisi ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine almaktadır (Hentch, 1996, s. 9). Doğu, aşırı genellemelerin, fantastik öğelerin birbirine karıştığı egzotik, uzak, belirsiz ve yarı-düşsel, yarı-ilahi bir coğrafyada kurulmuştur (Köse ve Küçük, 2015, s. 122). Egzotizm, içinde oryantalist temaları barındırması sebebiyle, onu anlamak için oryantalizmi de anlamak gereklidir.

Edward Said, *Oryantalizm* adlı eserinde; Batılıların Doğu'yu ele alırken kendi görüşlerinden ve varsayımlarından hareket ederek Batı'nın çıkarlarına uygun, hayal ürünü bir Doğu manzarası çizdiklerini belirtmektedir. Avrupalı uzmanların, Doğu'nun neye benzediğini kendi perspektiflerinden anlattıkları söylenebilir (Thorpe ve diğerleri, 2015, s. 80). Doğu'ya öteki olarak bakarken, aslında farkında olarak ya da olmadan kendisine bakmakta olan Batılı bilinç, aslında kendisini ifade etmektedir. Batı'nın hayalindeki Doğu tasviri olarak tanımlayabileceğimiz Oryantalizm, sanattan bilime, edebiyattan siyasete kadar Batılı zihin dünyasının her noktasında karşılaşılabileceğimiz bir alandır (Köse ve Küçük, 2015, s. 109). Gelişim süreci içinde ele alındığında, oryantalizm, bir yanıla Doğu'nun Batı tarafından incelenmesi anlamına gelirken, bir yanıla da Batı'nın kendi bilincine varmasının en önemli aracı olarak gözükmektedir. O nedenle, oryantalizmin sunduğu Doğu imajları, hem Doğu-Batı ilişkilerinin değişmesine, hem de taraflardan herhangi birisinin iç bünyesinde meydana gelen gelişmelere bağlı olarak değişiklikler göstermektedir. Tasavvurda şekillenen Doğu ile gerçek Doğu çelişkilidir. Fakat hayalî Doğu, gerçek doğuya tercih edilmiştir. Doğuya ilişkin tanımlamalarda muhatap hep Batılıdır ve Doğu, Batılı'ya anlatılmaktadır. Oryantalizm, dışsallık üzerine kuruludur ve Doğu'yu, Doğu'nun dışından anlatmaktadır. Doğu, kendinden söz etmeyen; duygularını,

kişiliğini, kimliğini ifade etmeyen, tarihinin temsilciliğini üstlenmeyen Doğulu adına konuşan Batılılar tarafından temsil edilmektedir. Oryantalizm; Batı'nın ürettiği hayali bir Doğu olmasının yanı sıra, uçuk bir Batı rüyası da değildir. Doğu'nun ve ona ait özelliklerin Batılı gözle yeniden kurulmasıdır ve bu bakış açısı, Doğu dünyasını egzotik ve mistik bir “öteki”, açıklanmaya ve aydınlatılmaya muhtaç bir nesne olarak göstermeye devam etmektedir (Köse ve Küçük, 2015, s. 123-125). Doğu, mitsel egzotizmin diyarı olarak görülmektedir (Thorpe ve diğerleri, 2015, s. 80).

Edebiyat alanında ve sahne düzeninde uzak ve yabancı ülkelere ait yönelimlerin müzikteki karşılıklarını ifade etmek için kullanılan egzotizm kavramı, 19. yüzyılın başlıca yönelimlerindedir (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 177). Robert Louis Stevenson'ın (1850-1894) *Güney Denizi Öyküleri*, Henry Wadsworth Longfellow'un (1807-1882) romantize edilmiş Kızılderili dünyasını betimlediği *Hiawatha'nın Şarkısı* adlı eserleri, egzotizmin edebiyat alanındaki başlıca örneklerindedir. Fransız ressam Paul Gauguin'in 1891 yılında Fransız Polinezya'sında Tahiti adasına giderek sanatsal ifadenin yeni yollarını keşfetmek istemesi ise egzotizmin resim alanındaki etkisinin Romantik dönemdeki önemini vurgulamaktadır (Collisson ve diğerleri, 2019, s. 199).

Önceki dönem eserlerinde sadece yerel bir renk olarak gördüğümüz bu kavram, Romantik, Post Romantik ve Modern dönem müziğinde, etkilenilen halk müziğinin yapısal özellikleri ve melodik ayrıntılarının doğrudan kullanılmasıyla eserlerde net bir şekilde ifade edilmiştir. Barok dönem bestecisi Lully'nin *Kibarlık Budalası* adlı operasının Türk sahnesinde monoton şekilde tekrarlanan “Allah” kelimesinin yarattığı etki ile Romantik dönem bestecisi Verdi'nin *Aida* adlı operasındaki etki farklıdır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 177). İlk örnekte, daha önce de ifade edildiği gibi daha geçici, hayali bir etki vardır. Fakat diğerinde eserin tümüne etki eden fikirselle ve kavramsal bir aktarım söz konusudur.

Bu örneklere dayanarak, egzotizmle ilgili farklı fikirlerden bahsetmek gereklidir. Örneğin, Jonathan Bellman'a göre müzikal egzotizm, etnomüzikolojik gerçeğe eşdeğer değildir. Yabancı kültürleri ciddi bir şekilde incelemekle de ilgilenmemektedir. Ona göre müzikal egzotizm; drama, etki ve çağrışımla ilgilidir. Dinleyiciye ilgisini çeken, lezzetli bir şeyler sunulmaktadır. Bunun yanı sıra pek çok akademisyen de egzotik müzikal öğelerin, Batı dışı müzik geleneklerinin gerçek üslup özellikleriyle çok az ilişkiye sahip olduğunu düşünmektedir (Bellman, 1997, s. xii-xiii). “Sanatçıların geleneksel merceğinden kendi-

leri için ideal bir Doğu uyduranlar bir şekilde hayal kırıklığına uğradılar” ifadesi ise egzotizmle ilgili bir diğer farklı düşüncedir (Fauser, 2005, s. 114).

Richard Wagner (1813-1883): Parsifal (1812)

Wolfram von Eschenbach’ın ölümsüzleştirdiği büyük Hristiyan efsanesi Parsifal ile 1845 yılında ilgilenmeye başlayan Wagner, 1858 yılında metni planlayarak, 1877’de bitirebilmiştir. 1879 yılında bestelemeye başlamış, 1882 yılında ise orkestrasyonunu tamamlamıştır (Yener, 1992, s. 167).

Parsifal operasında Kuzey efsanelerinden ilham almaya devam eden Wagner, konu olarak Kral Arthur efsanesinin bir kesidini seçmiştir. İngiltere’nin yeniden refaha kavuşması için, artık yaşlı ve hasta olan Kral Arthur’un iyileşmesi gerekmektedir. Bunun için İsa’nın son akşam yemeğinde şarap içtiği Kutsal Kâse arayışına çıkan Şövalye Parsifal konu olarak işlenmiştir. *Parsifal*, Katolik dinine ait öğeler barındırması sebebiyle, Wagner’in diğer operalarından farklıdır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 227).

Parsifal, din ve kurtuluş hakkındadır. Ancak din ve kurtuluş kendi başlarına anlamlı bir şekilde var olamayacağı için, paganizm ve lanetle de ilgilidir. 1880’de *Parsifal* üzerinde çalışırken, *Religion und Kunst* adlı kitabında sanatın görevinin din içinde yatan ve zamanla yavan bir hal alan efsanevi sembolleri yeniden kendine mal etmek olduğunu savunan Wagner, bu sembolleri ideal bir biçimde yeniden sunmayı hedeflemiştir (Dahlhaus, 1971, s. 141). Bununla birlikte, *Parsifal*’in mitlerinin yalnızca Hristiyan terimleriyle ya da bu nedenle Wagner’in o sırada ilgilendiği Budizm bağlamında açıklanamayacağı açıktır (Emslie, 1991, s. 111). Operanın müzik ve librettodaki temel zıtlığı, çiçek bakirelerinden oluşan büyümlü bir bahçenin yetiştiricisi olan kötü niyetli *Klingsor* ile topraklarını el değmemiş bir vahşi doğa olarak bırakan ve Kutsal Kitap’ın sağladığı şeylere bağlı olan erdemli Kâse topluluğu arasındadır (Burnett, 2014, s. 1).

Operanın daha çok bilinen kısımlarından biri, ikinci perdenin ikinci sahnesindeki *Çiçek Bakireleri ile Karşılaşma*’dır. Bu sahnede, çiçek kılığındaki kızlar delikanlıyı kandırma-ya çalışmaktadır. Fakat bu da bir aldatmacadır; bu egzotik atmosfer, büyücü *Klingsor* tarafından yaratılmıştır (Yener, 1992, s. 169). Burada, egzotizmin aldatıcı tarafı da göz ardı edilmemelidir. Temelinde, insanların gerçeklerden uzaklaşma ihtiyacı olan egzotizmin, operanın bu sahnesinde büyücü tarafından yaratılan bu ‘gerçek olmayan’ ortamda kendisini göstermesi anlamlıdır. Opera, İspanya’da geçmesi sebebiyle ‘egzotik’ olarak

nitelendirilse de, bahsi geçen sahnedeki ayrıntı da, egzotizmin kelime anlamına yakınlığı sebebiyle ayrıca dikkate alınmalıdır.

Operanın bir diğer önemli egzotik unsuru ise, *Kundry* karakteridir. Orijinal Parsifal efsanesinde, *Kundry*, grotesk yüz özelliklerine sahip çirkin, itici bir kadındır. Ancak Wagner, *Kundry* tasvirinde son derece önemli bir değişiklik yapmış, onu güzel, çekici ve baştan çıkarıcı olarak tanımlamıştır. *Parsifal*'i elde etmeye çalıştığında Arap kıyafetleri giyen, oryantal tavırlar içinde olan *Kundry*, bu operada oldukça egzotik ve erotik bir kadına dönüştürülmüştür (Babyak, 2014, s. 181-182).

Ayrıca *Kundry*, Kâse topluluğunun sosyal dokusuna sarsıcı bir unsur enjekte eden yıkıcı bir güç olarak tasvir edilmiştir. Müziği onu, sıkı sıkıya bağlı, şövalyeler topluluğunu tehdit eden egzotik bir davetsiz misafir olarak kodlamıştır. Kısaca, bir sanat eserinde aralıklı olarak tekrarlanan temel motif olarak tanımlayabileceğimiz *Leitmotif*, müzikal egzotizmin standart bir işareti olan artırılmış saniyelerle süslenmiştir. Wagner, *Kundry*'a kromatizmle damlayan bir ana motif vermiş, kendisinden her bahsedilişinde leitmotifini belirterek, kendisiyle egzotik sebep arasında güçlü bir ilişki kurmuştur. Dinleyici böylece, *Kundry*'yi egzotik olarak algılamaya şartlandırılmıştır (Babyak, 2014, s. 183-185). Bu, Wagner'in operalarında sıklıkla gözlemlendiğimiz bir durumdur. Bilindiği üzere Wagner, operaları aracılığıyla dinleyicide büyük etkiler bırakabilen ve onları ikna edebilen bir bestecidir.

İkinci perdede *Kundry*, *Klingsor*'un büyüdü kalesinde yer almaktadır. Bu kaledeki herkes (*Klingsor*, *Kundry* ve çiçek bakireleri) egzotiktir; böylece, *Kundry* bu dünyaya karışmıştır ve yabancı olarak görülmemektedir. Bu sebeple, onu ilk perdede egzotik bir yabancı olarak işaretleyen *leitmotifi*, ikinci perdede pek duyulmamaktadır. Fakat, *Parsifal*'in *Kundry*'yi uzaklaştırarak *Amfortas* ve Kâse topluluğu için haykırdığı anda leitmotifi orkestrada iki kez duyulmaktadır. *Kundry*'nin ait olmadığı bir dünya, onu bir kez daha egzotik bir yabancı olarak işaret etmektedir. Böylelikle, *Parsifal Amfortas*'tan ve kadehten bahsettiğinde, *Kundry*'nin egzotik leitmotifi birkaç kez duyulmaktadır. *Kundry*'nin leitmotifi *Parsifal*'in *Amfortas*'ı kurtarmak için reddetmesi gereken tehlikeli egzotizmi ima etmektedir. Aynı sahnenin ilerleyen kısımlarında *Parsifal*, “Bakışlarım artık Kutsal Kâse'ye sabitlendi” derken, Hıristiyanlığa olan sadakatini göstermektedir. Kutsal Kâse'nin burada Hıristiyanlığı sembolize ettiği unutulmamalıdır. Bu tavır, *Parsifal*'in, *Kundry*'nin baştan çıkarıcı, egzotik cazibesine direnme kararlılığını ifade etmektedir (Babyak, 2014, s. 185).

Üçüncü perdede *Kundry*'nin egzotik leitmotifi yoktur. Bunun sebebi, *Kundry*'nin egzotik kimliğini Hıristiyan kimliği ile değiştirerek, kendisini kâse topluluğu içinde asimile etmesidir. Günahlarını kabul etmiş, baştan çıkararak, egzotik bir kadın olmaktan çıkmış, pişman ve ölümünü alçakgönüllülükle kabul eden bir kadın haline gelmiştir (Babyak, 2014, s. 186). Burada dikkat çeken şey, Wagner'in metafiziği olumlu, egzotizmi olumsuz şekilde tasvir etmesidir. Egzotizm, diğer birçok bestecinin eserlerinde farklı bir renk, uzak diyarlardan gelen bir esinti, bir değişiklik olarak kendini göstermekteyken, Wagner'in *Parsifal* adlı operasında, *Kundry* adlı karakter, önce bize diğer egzotik karakterler gibi tanıtılsa da eserin ilerleyen sahnelerinde alışlagelmişin dışında, kurtulmak istenilen bir kadın olarak yorumlandığı söylenilebilir. Wagner'in egzotizme dair bu değişik yorum oldukça farklı, incelikli ve dikkat çekicidir.

Giuseppe Verdi (1813-1901): *Aida* (1871)

Egzotik bir opera olarak nitelendirilen *Aida*'nın konusu Mısır'ın Firavunlar döneminde, Teb'de ve Memphis'te geçmektedir. *Firavun Ramphis*'in kızı *Amneris*'in Etiyopyalı kölesi olan *Aida*, Mısır ordusunu Etiyopya'ya karşı komuta etmek üzere gönderilecek olan *Ramades*'e aşıktır. *Amneris* de *Radames*'e aşıktır fakat *Radames*'in *Aida*'ya olan ilgisinin farkındadır. Fakat *Radames*'in Etiyopya ile savaşacak olması *Aida* için oldukça üzücüdür çünkü *Aida*'nın babası *Amanasro* da Etiyopya ordusunu komuta edecektir. *Aida*, aşkı, babası ve vatani arasında kalmıştır (Yazar, 2006, s. 67).

İkinci perdede *Radames* savaştan zaferle dönmüştür ve *Firavun* ona başarılarının ödülü olarak *Amneris*'le evleneceğini söylemiştir. Operanın üçüncü perdesinde, operadaki egzotik etkiyi güçlendiren tropik iklimlere has bir gece görülmektedir: Ay ışığı palmye yaprakları arasından süzülerek Nil sularında titrek yankılar yapmaktadır. *Aida* gizli aşkı *Radames*'i beklemektedir, babasına yakalanmıştır ve babası ondan yaptığı kaçış planına katılmasını istemektedir. *Aida* razı olmamıştır fakat *Radames* *Aida* ile kaçma planları yaparken askerlerinin yerini açık etmiş ve onları gizlice dinleyen *Aida*'nın babasını görünce şerefini kaybettiğini anlamıştır. Bu esnada *Amneris* ve başrahip, *Radames*'i düşmanları ile birlikte görünce muhafız askerlerini çağırışlardır. *Amanasro* ve *Aida*, *Radames*'i onlarla birlikte kaçmaya ikna etmeye çalışsalar da *Radames* bunu kabul etmemiş ve *Firavun*'un muhafızlarına kendini teslim etmiştir. *Aida* ve babası *Amanasro* kaçmak durumunda kalmıştır (Yener, 1992, s. 224).

Dördüncü perdenin ilk sahnesinde *Amanasro* öldürülmüş, *Radames* ise *Amneris*'le evlenirse kurtulabilecek olmasına karşın bunu reddetmiş ve vatan hainliği sebebiyle diri diri

gömülmeye razı olmuştur. İkinci sahnede ise, mezarda ölmeyi bekleyen *Radames* karşısında *Aida*'yı görünce bunun bir hayal olduğunu düşünse de aslında *Aida* onunla ölmek için mezara saklanmıştı. *Radames* genç sevgilisinin hayatını mahvettiğine üzülmeğeken *Aida* huzurla yeryüzüne veda etmeye hazırdır. *Amneris* ise *Radames*'in mezarı başında hıçkırarak veda etmekteyken opera sonlanır (Yener, 1992, s. 225).

Librettosunun ve sahne tasarımının görkemi, marşlarla desteklenmiş tarihsel ve siyasal göndermeleri ile *Aida* operası, Mısır tanrılarında Nil Nehri kıyısına kadar Mısır'a dair belgesel bir gösteri olarak, görkemli ve egzotik unsurlarla kurgulanmıştır (Yazar, 2006, s. 71).

Süveyş Kanalı'nın açılması, Doğu'nun uzaklığını ortadan kaldırmasının yanı sıra, onun üzerinde hem coğrafi hem de kültürel bir egemenlik kurma düşüncesini de beraberinde getirmiştir. *Aida* operası, Mısır'da kültürel bir hareketliliği ortaya koyması açısından da önemli bir yere sahiptir (Yazar, 2006, s. 72).

Georges Bizet (1838-1875): *Les Pêcheurs de Perles* (1863), *Carmen* (1875)

Bizet, egzotizmi kendi hayal gücüne güvenerek canlı ve çekici bir şekilde tasvir etmeye yönelmiştir ve yarattığı bu farklı tarz onu egzotizm konusunda önemli bir isim haline getirmiştir (Babyak 2014, s. 86-87). Bizet'nin operalarının çoğu egzotik yerlerde geçmektedir: Seylan'da *Les Pêcheurs de Perles* (1863), Orta Doğu'da *Djamileh* (1873), *Carmen* İspanya'da geçmektedir ve ana karakteri bir çingenedir. Bizet'in operalarındaki egzotizmin kaynağı sadece içinde geçtikleri egzotik ortamlarla sınırlanmamalıdır. Müziği ve kullandığı diğer egzotik öğelerle, eserlerinde kuvvetli bir doğu içgüdüsünü gözlemleyebildiğimiz Bizet, dönemin egzotizme en çok katkı sağlayan bestecilerindedir (Babyak, 2014, s. 25).

Bizet'in, operatik egzotizmdeki ilk girişimlerinden biri olan *Les Pêcheurs de Perles*, yasak aşk ve aşırı cinselliğin çarpıcı bir hikâyesidir. Ölüm acısı üzerine iffetli kalmaya söz veren bakire bir rahibe olan *Leila*, yakışıklı *Nadir*'in ayartmalarına boyun eğerek yeminine itaatsizlik etmiştir ve *Nourabad* adlı rahip tarafından yakalanarak, günahkâr davranışları yüzünden yetkililere teslim edilmişlerdir. Kabile şefi *Zurga*, önce her ikisini de ölüme mahkûm etse de sonra onları affetmiştir. Bunun sebebi, kendisinin de *Leila* 'ya âşık olması ve onun ölmesini istememesidir. Bu hikâyede, 19. yüzyıl Fransız izleyicisi-

nin sevebileceği yasak aşk, yasak cinsellik, egzotik bir ortamda, egzotik bir müzikle sunulmuştur (Babyak, 2014, s. 25).

Les Pêcheurs de Perles gibi, Bizet'nin *Carmen* adlı operası da egzotik öğeleri serbestçe kullanmıştır. Fakat bu operada özel olarak İspanyol ritimleri ve ezgileri kullanılmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 213). İspanya ile güçlü bağlara sahip bir dans türü olan 'Habanera', operanın İspanyol egzotizminin en iyi örneği olarak kabul edilmektedir.

Nietzsche, *Carmen*'deki "Habanera" ve "Seguidilla" danslarından ve şehvetli egzotizmden övgüyle bahsetmiştir. Bizet'nin egzotik çingene dünyası tasvirini Almanya'nın hastalıklarından egzotik bir kaçış olarak nitelendirmiş ve baştan çıkarıcı bir pagan ülkesinin temsil edildiğini düşündüğünü belirtmiştir (Babyak, 2014, s. 165-166).

Nº 5. Habanera.º)

Carmen. Allegretto, quasi Andantino. *p*
L'amour
Love is

Sopranos I & II.
(Cigarette-girls).
Tenors.
(Young men).
Basses.
(Workingmen).

Piano. Allegretto, quasi Andantino. (♩ = 72.)
pp

est un oi-seau re-bel-le Que nul ne peut ap-pri-voi-ser, Et c'est
free as the way-ward breeze, - It can be shy, - it - can be bold. Love can

bien en vain qu'on l'ap-pel-le, S'il lui con-vient de re-fu-ser. Rien n'y
fas-ci-nate, love can tease, - Its whims and moods are - thou-sand - fold. All at

fait, menace ou pri-è-re, Lun par-le bien, l'au-tre se tait; Et cest
once it ar-rives and lin-gers For just how long - can't be fore - told. Then it

*) Imitated from a Spanish song.

Örnek 1. Carmen, ö.1-16 (Bizet, 1875/1905, s. 84).

Yukarıdaki *Habanera* örneğinde, ostinato bir bas ritmin yoğun bir şekilde kullanıldığı, bir oktav boyunca uzanan bir dizi kromatik iniş gözlemlenmektedir (Örnek 1). Çoğu egzotik eserde karşımıza çıkan bu tanıdık özellikler, eserdeki egzotizm etkisini net bir şekilde göstermektedir. *Carmen*'in kışkırtıcı kromatik geçişleriyle eşleştirilen inatçı bas, egzotik bir ses dünyası yaratmaktadır. Fakat bu ses dünyası sadece egzotik değil, aynı zamanda erotiktir. David'in ve Berlioz'un, kıvrımlı melodik figürlerle süslediği, dans eden çekici kızların kışkırtıcı bir tasvirini sunduğu *Almée* danslarında da gözlemleyebildiğimiz gibi, erotizm birçok egzotik eserin merkezi bir bileşenidir. Bu operada erotizm daha da belirgindir; *Carmen* baştan çıkarıcı şarkısını alaylı bir ifadeyle söylerken, baştan çıkarıcı bir şekilde dans etmektedir (McClary, 1997, s. 76).

Habanera ve *Seguidilla* *Carmen*'in İspanyol tarafını sergilerken, çingene kimliğini de aşağıda verilen örnekte gözlemlemek mümkündür (Örnek 2). *Çingene Şarkısı* başlıklı bu aryada *Carmen* ve birkaç çingene kadın şarkı söylemekte ve gitar, tef gibi egzotik enstrümanlar çalmaktadırlar (Babak, 2014, s. 34-35).

Act II.

Lillas Pastia's Inn. When the curtain rises, Carmen, Frasquita, and Mercedes are discovered seated at a table with the officers. Dance of the Gypsy-girls, accompanied by Gypsies playing the guitar and tambourine.

№ 12. Gypsy Song.

Andantino.

Frasquita.
Mercedes.

Carmen.

Andantino. (♩ = 100.)

Piano.

pp

Curtain rises. (Dance.)

Örnek 2. *Carmen*, ö.1-8 (Bizet, 1875/1905, s. 185).

Yukarıda bahsedildiği üzere, *Carmen*'de bulunan özelliklerin çoğu, David ve Berlioz'da incelediğimiz egzotik öğelerle benzeşmektedir ve Bizet'nin *Carmen*'deki müzik dilinde de gerçek İspanyol etkisinden çok, Fransız oryantalist etkileri gözlemlemek mümkündür. Bu sebeple, Bizet'nin Fransız egzotizm öğelerinden yararlandığı söylenilebilir (Babak, 2014, s. 37-38).

Operadaki diğer egzotik öğeleri gözlemleyebilmek için operadan da ayrıntılı şekilde bahsetmek gereklidir: Açılış sahnesi 1830'larda İspanya'nın Sevilla kentinde geçen operada *Carmen*, herkesin dikkatini çeken bir kadındır fakat asker *Don José* onu fark etmemiş gibi yapsa da hızlı düşünen *Carmen*, *José*'yi baştan çıkararak kaçmış, bu da *José*'nin görevi ihlal ettiği için tutuklanmasıyla sonuçlanmıştır. Bir ay sonra, *Carmen* ve arkadaşları bir tavernada askerleri eğlendirmektedirken ünlü bir boğa güreşçisi olan *Escamillo* gelmiş ve *José*'nin hapisten çıkmasını beklediği için onu reddeden *Carmen* ile flört etmiştir. Fakat *José* geldiğinde *Carmen*, onu erotik bir dansla ödüllendirmiş ve gece kışlaya dönmeye hazırlanırken, onu gerçekten severse onunla kaçacağını söyleyerek alay etmiştir. O anda, *José*'nin *teğmeni*, *Carmen*'i tutuklamak için geri dönmüştür. *Carmen* yüzünden *José* ile *teğmen* arasında kavga çıkmış ve *Carmen*'in kaçakçı çetesinin araya girmesi üzerine kavga sonlanmıştır. Bu olayın sonunda *José*, üst düzey bir subaya saldırdığı için, *Carmen* ve kaçakçılarla birlikte dağlara kaçmak zorunda kalmıştır. Dağlarda *José*'den sıkılan *Carmen*, ona annesinin yanına gitmesini tavsiye etmiştir. *Escamillo* gelmiş ve ayrılmadan önce herkesi bir sonraki boğa güreşine davet etmiştir. *Carmen*, *Escamillo*'nun kolunda olmasına rağmen, arenanın dışında *José*'ye koşmuş ve *José*, *Carmen*'e onunla birlikte uzaklaşması için yalvarmıştır. Ancak *Carmen* özgür doğduğunu ve özgür öleceğini söyleyerek onu reddetmiştir. Arenadaki kalabalık *Escamillo*'yu zafer için alkışlarken, *José* kıskanç bir öfke içinde *Carmen*'i bıçaklayarak öldürmüştür (Yener, 1992, s. 286-289).

Bizet, *Carmen*'de, ahlaki değerleri on dokuzuncu yüzyıl seyircisini şok eden bir baş karakterle sunarak çingene kültürünü romantikleştirmiştir ve metni Fransız yazar *Prosper Mérimée*'ya ait olan bu opera, birçok egzotik eserde olduğu gibi, dinleyicinin uzak diyarlara dair hayallerini pekiştirmiştir (Machlis ve Forney, 2003, s. 452).

Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908): Scheherazade (1888)

Rimsky-Korsakov, *Scheherazade*'i bestelerken *The Thousand and One Nights* (The Arabian Nights) olarak bilinen büyük ölçüde Orta Doğu ve Hint masallarının koleksiyonun-

dan ilham almıştır. Temalarını 1800'lü yıllarda Avrupa'da yaygın olarak tanınan *Denizci Sinbad* ve *Oduncu Ali Baba* gibi karakterleri çağrıştıran hikayelerden almıştır. Renkli ve çok çeşitli bir ruh hali olan eser, *Scheherazade*'in kendisini temsil eden yinelenen bir keman solosuna ve padişaha karşılık gelen derin, ağır bir temaya sahiptir.

Rimsky-Korsakov, eseri 1888'de tamamlamış ve o yılın 3 Kasım'ında Saint Petersburg'da, prömiyerini gerçekleştirmiştir (Schwarm, 2016). Çerçeve hikâye olarak bilinen, hikâye içinde hikâyeler şeklinde sunulan eserde, Şehrazat'ın Sultan Şehriyar'a karşı stratejik oyunları ve bin bir gece boyunca süren hikâyesi anlatılmaktadır (Hopa, 2019, s. 105). Çerçeve hikâye tekniği ile anlatıcıya sunulan masallarda ana karakter Şehrazat, güçlü bir sultan olan Şehriyar'a karşı stratejik bir oyun sergilemekte ve bin bir gece boyunca sürecek olan masallar anlatılmaktadır. Rimsky-Korsakov'un yazdığı birinci bölümün giriş kısmında kısaca işlenen konu, Şehrazat masalıdır (Girgin, 2015, s. 110). Binbir Gece Masalları'nda kahramanların adlarında, olayların geçtiği coğrafyada, masalların konularında, özellikle Arap ülkeleri ile İran ve Mısır adlarının ön plana çıktığı görülmektedir (Nazlı, 2011, s. 16). Ayrıca, eserde uzak diyarlardan gelen farklı bir esinti, alışılmıştan dışında hikayeler vardır. Bu sebeple 'Binbir Gece Masalları' dönemin oryantalist ve egzotik eserleri arasında yer almaktadır.

Süit, başlangıçta başlıksız olarak tasarlanmış ancak daha sonra Rimsky-Korsakov'un eski öğrencisi Anatoly Lyadov tarafından isimler verilerek dört bölüm halinde yapılandırılmıştır. İlk bölüm olan *The Sea and Sinbad's Ship* (Deniz ve Sinbad'ın Gemisi), padişahın rüzgâr ve iplerdeki derin, müthiş sesi ile başlar ve padişah, en yeni eşinin kendisini eğlendirmesini ister; hafif, lirik bir solo keman melodisiyle temsil edilen *Şehrazat*, hikayesini geliştirmeye başlamaktadır. İkinci bölüm, *The Kalandar Prince* (Prens Kalender'in Hikayesi), *Şehrazat*'ın artık tanıdık olan keman solosuyla başlayarak marş benzeri hareketli pasajlara dönüşerek aralıklı olarak sultanın temasının önerileriyle iç içe geçmektedir. Üçüncü bölüm *The Young Prince and The Young Princess* (Genç Prens ve Prenses), aşk hikayesi anlatan bir valstir. Dördüncü bölümde ise padişah teması, *Festival at Baghdad. The Sea; The Ship Breaks against a Cliff Surmounted by a Bronze Horseman* (Bağdat'ta Festival; Deniz, Gemi, Bir Bronz Savaşçının Üstündeki Bir Kayanın Üzerinde Parçalara Gidiyor) adlı heyecanlı finali tanıtmakta ve önceki hareketlerden birçok temayı yeniden ziyaret ederek yeniden canlandırmaktadır (Schwarm, 2016).

Eserdeki bölümlerin isimleri *The Thousand and One Nights*'in orijinal öykülerinden türetilse de Rimsky-Korsakov her zaman müziğin belirli bir masalın veya koleksiyonun herhangi bir parçasının tam bir tasviri olarak tasarlanmadığı konusunda ısrar etmiştir. Eserde Şehrazat'ı temsil eden nazik ve zarif tema, solo keman tarafından duyurulurken, sert, kaba ve hantal Sultan ise güçlü oktavlarla ifade edilmiştir (Michels ve Vogel, 2013, s. 465).

Sonuç

Romantik dönemle birlikte kişisel ifade ve doğa aşkına yönelen besteciler, kavram olarak Batı'nın tam karşıtı olan, sınırları belirsiz bir alanı ele alarak, Avrupa'nın ötesinde, mistik diyarlara duydukları ilgiyi eserlerine yansıtılmışlardır. Bunun en önemli nedenlerinden birinin Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle oluşan zorlu koşullardan psikolojik kaçış ihtiyacı hisseden halk olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada egzotizm açıklanarak, Wagner (1813-1883), Verdi (1813-1901), Bizet (1838-1875) ve Rimsky-Korsakov (1844-1908) adlı bestecilerin egzotizme örnek olan eserleri ele alınmış ve egzotizmin Romantik dönemdeki yeri ve eserlere etkisine değinilmiştir.

Rimsky-Korsakov adlı bestecinin *Scheherazade* adlı eserinde egzotizm uzak diyarlardan gelen farklı bir esinti, egzotik coğrafyalarda geçen, alışlagelmişin dışındaki hikayeler olarak kendini göstermektedir. Bizet'nin *Les Pêcheurs de Perles* ve *Carmen* adlı operalarında yine Seylan, İspanya gibi egzotik ülkeler ve o ülkelere özgü egzotik danslar, karakterler, kostümler ve müzikte kullanılan egzotizm öğeleri defalarca pekiştirilmiştir. Bu sebeple Bizet, egzotizme katkı sağlayan başlıca besteciler arasında yer almaktadır. Verdi'nin *Aida* operasında ise yine egzotik bir kültür yansıtılmıştır. Mısır'ın Firavunlar döneminde, Teb'de ve Memphis'te geçen operanın üçüncü perdesindeki tropik iklimlere has gece görüntüsü, operadaki egzotizm etkisinin en belirgin örneklerindedir. Bestecilerin egzotizm anlayışları, genel olarak birbirine benzese de Wagner'in egzotizm anlayışındaki farklılık dikkat çekicidir. Egzotizm, Wagner'in *Parsifal* operasında da İspanya'da geçmesi, Arap kıyafetleri içinde, egzotik danslarla baştan çıkararak bir kadın karakter bulunması gibi benzer unsurlarla tasvir edilse de eserin sonunda Wagner'in, *Kundry* adlı kadın karakter aracılığıyla, egzotizmi olumsuz bir kavram olarak ele aldığı görülmektedir. Operanın genelinde hoş giden egzotik öğeler; egzotizmin örneği olarak gördüğümüz kadın karakterin, üçüncü perdede tövbe etmesi gereken ve kurtulmak istenilen bir karakter olarak yansıtılması sebebiyle, alışlagelmiş olan egzotizm algısı bambaşka bir yorum bulmuştur.

Egzotizm, sıklıkla ele alınan bir konu olmamasına karşın, Romantik dönem bestecilerinin gerek benzer gerekse farklı yorumlamalarından da anlaşılabilceği üzere, eserlerde yarattığı etkiler sebebiyle, üzerinde düşünölmeye değer ve sadece “uzak diyarlara duyulan ilgi” ifadesiyle sınırlandırılmayacak kadar kapsamlı bir eğilimdir.

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

- Acunaz Eytemiz, Z. S. ve Güner Canbey, E. (2021). Robert Schumann Örneğinde Duygu Durum Bozukluklarının Yaratma Sürecine Yansımaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 94-107.
- Babyak, T.B. (2014). *Nietzsche, Debussy, and The Shadow of Wagner*. (Ph. D. Thesis). Cornell University, New York.
- Bellman, J. (1997). *Introduction, The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Bizet, G. (1905). *Carmen: An opera in four acts* [Musical score]. Edition Peters. (Original work published 1875).
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Burnett, L., (2014). Savage Gardens, Original Sins: An Anarcho-Primitivist Reading of Wagner’s Parsifal. *Athens Journal of Humanities & Arts*, 1(4), 309-322.
- Collisson, S., Chilingirian, L., O’Donovan, M., Hall, G., Hayes, M., Lankester, M., Lutchmayer, K., McGowan, K., Ogano, K., Rashbrook, S., Reitz, C. L., Rutherford-Johnson, T., Shirley, H. ve Derham, K. (2019). *Klasik Müzik Kitabı* (Tufan Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Dahlhaus, C. (1971). *Richard Wagners Musikdrame*. New York: Cambridge University Press.
- Emslie, B. (1991). Woman as Image and Narrative in Wagner’s “Parsifal”: A Case Study. *Cambridge Opera Journal*, 3(2), 109-124. New York: Cambridge University Press.
- Fausser, A. (2005). *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*. New York, NY: University of Rochester Press.
- Girgin, M. (2015). *N. R. Korsakov “Şehrazad” senfonik süiti op. 35: Orkestra şefliği açısından teknik ve müzikal değerlendirme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Griffiths, P. (2011). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi* (M. Halim Spatar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hentch, T. (1996). *Hayali Doğu, Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı* (Aysel Bora, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hopa, E. (2020). Rimski-Korsakov’un Şehrazat Senfonik Süiti’ndeki Fagot Sololarının İncelenmesi. *Konservatoryum*, 6(2), 105-116.
- Köse, M. ve Küçük, M. (2015). Oryantalizm ve “Öteki” Algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 107-127.
- Machlis, F. ve Forney, K. (2003). *The Enjoyment of Music*. New York: W.W. Norton & Company.

- McClary, S. (1997). *Structures of Identity and Difference in Bizet's Carmen, The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*. New York: Columbia University Press,
- Michels, U. ve Vogel, G. (2013). *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Müzik.
- Nazlı, A. (2011). *Binbir Gece Masalları'nın Anadolu Türk masallarına etkileri üzerine bir araştırma*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Schwarm, B. (2016, Nisan 8). Scheherazade. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Scheherazade-by-Rimsky-Korsakov>
- Thorpe, C., Yuill, C., Hobbs, M., Todd, M., Tomley ve S., Weeks, M. (2015). *Sosyoloji Kitabı* (Tufan Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yazar, İ. A. (2006). *18. ve 19. Yüzyıllarda Opera Librettolarında Oryantalist Etkilerin Araştırılması ve Karşılaştırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Yener, F. (1992). *100 Opera*. İstanbul: Bateş Yayınları.

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.

AÇIK 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 puntuyla, sağ altta yer almalıdır.
-

5. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (*) dipnotla unvanı, kurumu, adresi, telefonu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.
6. Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilmektedir.
10. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal 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) Yayıncının 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 Drameryan
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., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

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

d) Journal Article from Web, without DOI

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

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 atıf 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 yapıpırken 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
	/...../.....