

Cilt/Volume: 8 | Sayı/Issue: 2 | Yıl/Year: 2021

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

# KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM

---

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2, 2021

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695

---



***Dizinler / Indexing and Abstracting***

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index

DOAJ (Directory of Open Access Journals)



---

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2, 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](http://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 Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – [tufank@istanbul.edu.tr](mailto:tufank@istanbul.edu.tr)

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

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – [msyavuz@istanbul.edu.tr](mailto:msyavuz@istanbul.edu.tr)

Arş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – [irem.e@istanbul.edu.tr](mailto:irem.e@istanbul.edu.tr)

### Dil Editörleri / *Language Editors*

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – [alan.newson@istanbul.edu.tr](mailto:alan.newson@istanbul.edu.tr)

## YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – [sebnemunal@gmail.com](mailto:sebnemunal@gmail.com)

Prof. Aygül GÜNALTAY

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – [aygulgunaltay@gmail.com](mailto:aygulgunaltay@gmail.com)

Prof. Dr. Hülya NUTKU

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye  
– [nutkuhulya@gmail.com](mailto:nutkuhulya@gmail.com)

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye  
– [ozkan@ozkanmanav.com](mailto:ozkan@ozkanmanav.com)

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – [bgmcel@gmail.com](mailto:bgmcel@gmail.com)

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye – [semagoktas1@yahoo.com](mailto:semagoktas1@yahoo.com)

Prof. Dr. Armağan ELÇİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – [armaganelci@hotmail.com](mailto:armaganelci@hotmail.com)

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – [bestetiknaz@gmail.com](mailto:bestetiknaz@gmail.com)

Prof. Dr. Abdullah AKAT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – [abdullahakat@istanbul.edu.tr](mailto: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](mailto:okanmurat@gmail.com)

Doç. Dr. Mehtap DEMİR

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – [mehtapdem@gmail.com](mailto:mehtapdem@gmail.com)

Assoc. Prof. Dr. Anna OLDFIELD

Coastal Carolina University, Humanities Faculty, English, Conway/South Carolina, USA – [aoldfield@coastal.edu](mailto:aoldfield@coastal.edu)

Prof. Dr. Ann R. DAVID

University of Roehampton, Department of Dance, London, UK – [a.david@roehampton.ac.uk](mailto:a.david@roehampton.ac.uk)

---

Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2, 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](mailto:dezorzi@unive.it)

**Prof. Dr. Joseph JORDANIA**

The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia – [jordania@unimelb.edu.au](mailto:jordania@unimelb.edu.au)

**Prof. Dr. Ralf Martin JAEGER**

University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany – [ralf.jaeger@uni-muenster.de](mailto:ralf.jaeger@uni-muenster.de)

**Prof. Dr. Razia SULTANOVA**

University of Cambridge, Faculty of Music, Cambridge, UK – [razia@raziasultanova.co.uk](mailto: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](mailto:selena.rakocevic@gmail.com)

**Prof. Dr. Svanibor PETTAN**

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljubljana, Slovenia – [svanibor.pettan@guest.arnes.si](mailto:svanibor.pettan@guest.arnes.si)

**Dr. Tvrtko ZEBEC**

Institute of Ethnology and Folklore Research, honorary professor, Zagreb, Croatia – [zebec@ief.hr](mailto: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](mailto:morgenstern@mdw.ac.at)

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Amerika Osmanlı Diasporasında Müzik ve Kahvehaneler (1890 -1930'lu Yıllar)  
*Music and Coffee Houses in the Ottoman–American Diaspora (1890–1940s)*  
**Mustafa AVCI** ..... 121-148
- Müzik Performansı Analizinde Kıyaslamalı Değerlendirme ve Yorumda Estetik Arayışı  
*Comparative Evaluation in Music Performance Analysis and the Quest for Esthetics in Interpretation*  
**İsmet KARADENİZ** ..... 149-177
- Sahne Sanatları Öğrencilerinin Yaratıcılık Kavramına İlişkin Metaforik Algıları  
*The Metaphoric Perception of Performing Arts Students About Creativity*  
**Yunus Emre GÜMÜŞ** ..... 179-201
- "Çarkçı Tiyatro Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği" Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması  
*Çarkçı Undergraduate Drama Students Performance Anxiety Scale Validity and Reliability Study*  
**Jaklin ÇARKÇI, Çare SERTELİN MERCAN** ..... 203-221
- Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* Oyununda Anlatı Yapısı: *Binbir Gece Masalları*  
ve Hikâye Anlatıcılığı  
*One Thousand and One Nights and Storytelling: Narrative Structure in Melih Cevdet Anday's  
Play Mikado'nun Çöpleri*  
**Bahar YILDIRIM SAĞLAM** ..... 223-251
- Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. Senfonilerinin Viyolonsel Partisindeki Hızlı Pasajlara Yönelik  
Teknik Öneriler  
*Passages That Require Agility in the Cello Parts of Tchaikovsky's Manfred and Symphony No. 4*  
**Ayşem ERSOY** ..... 253-279
- Türkülerin Işığında Kürdî Makamının Yeniden Ele Alınması  
*Reevaluation of the Kürdî Makam in the Light of Turkish Folk Songs*  
**Kubilay YILMAZ** ..... 281-312

---

## EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

KONSERVATORYUM dergimizin Güz 2021 sayısı ile bir kez daha sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesinde, Mustafa Avcı, 1830'larda başlayan Osmanlı topraklarından Amerika'ya göç dalgasıyla birlikte, göçmenlerin Amerika'da ortaya çıkardıkları kahvehane ve restoran kültürünü ele alıyor. Bu mekânlardaki canlı müzik, karagöz gösterileri, plâk dinletileri ve oryantal dans gibi farklı eğlence türlerini inceliyor. Böylelikle bize, Osmanlı çok kültürlü müzik dünyasının Amerika'daki serüvenini anlatarak, Osmanlı eğlence kültürü hakkında farklı perspektifler sunuyor.

İkinci makalemizde İsmet Karadeniz, bir müzik eserini yorumlamada estetik detayların niteliğine odaklanıyor ve bu bağlamda eleştirel standartların çeşitliliğine dikkat çekiyor. Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönem eserlerinden seçtiği yorum örneklerini, kıyaslamalı eleştiri yaklaşımıyla inceleyerek, yorumcuların eserle ilişkilendirdikleri müzik dışı göndermelerin, yorumun kimliğindeki önemini ortaya koyuyor.

Bu sayımızın üçüncü makalesinde Yunus Emre Gümüş ve Özlem Belkıs, sahne sanatları öğrencilerinin "yaratıcılık" kavramına ilişkin algılarını metaforlar aracılığıyla belirlemeyi amaçlıyorlar. Türkiye'deki devlet ve vakıf üniversitelerinin güzel sanatlar, konservatuar ve sanat-tasarım fakültelerinde lisans eğitimi almakta olan öğrencilerle gerçekleştirilen araştırma sonucunda olumlu görüşleri pekiştirmek ve olumsuz yargıları ortadan kaldırmak için eğitim programlarında yapılması gerekli değişiklikler üzerinde duruluyor.

Çare Sertelin Mercan ve Jaklin Çarkçı imzalı dördüncü makalemizde ise yazarlarımız konservatuar tiyatro lisans programında öğrenimlerine devam eden öğrencilerin sınav ve temsillerle ilgili performans kaygı düzeylerinin ve kaynaklarının belirlenmesine yardımcı olacak bir ölçme aracı geliştirmeyi amaçlıyorlar. Böylelikle konservatuar hayatının erken dönemlerinde kaygı yaşayan öğrencilere yönelik bireysel veya grup yoluyla müdahale çalışmaları yapılmasının mümkün olacağını ortaya koyuyorlar.

Beşinci makalemizde Bahar Yıldırım Sağlam, Melih Cevdet Anday'ın Mikado'nun Çöpleri oyununu Binbir Gece Masalları ve hikâye anlatıcılığı çerçevesinde inceliyor. Yazarımız makalesinde öncelikle Binbir Gece Masalları ve hikâye anlatıcılığı üzerinde duruyor; daha sonra Melih Cevdet Anday'ın Mikado'nun Çöpleri oyununda Binbir Gece Masalları ve hikâye anlatıcılığının nasıl dönüştürüldüğünü irdeliyor.

Ayşem Ersoy imzalı altıncı makalemizde ise Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. Senfonileri'nin viyolonsel partisinin icrası sırasında hızlı pasajlarda sol el anatomisi gereğince yaşanan ajilite ve artikülasyon problemlerini gidermeye yönelik çözüm önerileri ve egzersizler sunuluyor. Çalışmada öncelikle çalgı eğitimindeki bilişsel yöntemler tartışılıyor, ardında da müzisyenler tarafından uygulanan çeşitli fiziksel terapi teknikleri inceleniyor.

Bu sayımızın yedinci ve son makalesi olan Kubilay Yılmaz'ın çalışmasında ise Türk halk müziği repertuarındaki türkülerden yola çıkılarak Kürdî makamı yeniden ele alınıp değerlendiriliyor. Yazarımız bu çalışmada öncelikle geleneksel yöntemle analizini gerçekleştiriyor, ardından da bilgisayar destekli analize geçiyor. İki farklı analiz sonuçlarının birlikte yorumlanması sonucunda ise Kürdî makamı ile ilgili bilgilerin önemli ölçüde farklılık gösterdiğini tespit ediyor.

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 delighted to present you the Fall 2021 issue of *Conservatorium*.

The issue begins the discussion with Mustava Avcı's examination of the coffeehouse and restaurant culture in the United States of America resulting from the immigrants who started their immigration as early as 1830 from the Ottoman Empire; thus, providing us with different perspectives about Ottoman entertainment by portraying the multicultural music culture of the Empire in the USA.

Then, we move onto İsmet Karadeniz and their analysis of how the quality of aesthetic details affect the variety of criticism standards. Using a comparative criticism approach, Karadeniz stresses the importance of paratextual allusions, which the performer associates with the work in relation to the performance of that work, in the identity of the performance through analyses of performances of selected works from Baroque, Classical, Romantic, and Contemporary periods.

The third article offers us a perspective on how performing arts students perceive the idea of "creativity" through metaphors. Yunus Emre Gümüş and Özlem Belkıs surveyed bachelor's degree-level students from fine arts and art-design faculties and conservatories of different state and private universities, and they find the need for revision in higher-level arts education in order to improve positivity and decrease negative connotations regarding the term in education.

Çare Sertelin Mercan and Jaklin Çarkçı enquire the levels of and the reasons behind performance anxiety of conservatory theatre undergraduate students regarding their examination performances and plays performed as part of their education and propose a metric to measure this as, according to Mercan and Çarkçı, this will establish a way to help students, either individually or in groups, who struggle with anxiety issues at the beginning of their education.

Bahar Yıldırım Sağlam analyses the storytelling and the relation to Alf Laylah wa-Laylah (or One Thousand and One Nights) in Melih Cevdet Anday's *Mikado'nun Çöpleri*. Sağlam first considers the storytelling of Alf Laylah wa-Laylah, then moves onto Anday's transformation of said folktales and the storytelling in their play.

In our sixth article, Ayşem Ersoy nominates exercises and techniques to reduce fast passage and articulation problems due to left-hand anatomy occurring in the performance of the violoncello parts of Tchaikovsky's symphonies *Manfred* and *No. 4, Op. 36*. The article, after discussing the cognitive methods in instrument tutorship, dissects certain physiotherapy techniques used by musicians.

We complete our issue with Kubilay Yılmaz's re-exploration and re-evaluation of the Kürdî makam based on Turkish folk music repertory. Yılmaz approaches the subject first from a traditional analysis method, after which they employ computer-based analysis techniques. A side-by-side interpretation of the two approaches concludes that the makam in question delivers contrasting information depending on which method is being used.

As always, we are grateful to foremost the members of our editorial board, all the authors, and the referees for all they have done to help us ready this issue and we hope you, our treasured readers, enjoy reading.

Yours sincerely,

Doç. Tufan KARABULLUT  
*Editor in Chief*

---



# Amerika Osmanlı Diasporasında Müzik ve Kahvehaneler (1890 -1930'lu Yıllar)

## Music and Coffee Houses in the Ottoman–American Diaspora (1890–1940s)

Mustafa AVCI<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-998288

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.A. 0000-0002-5802-8036

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Mustafa AVCI,  
Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve  
Tasarım Fakültesi, Sinema ve Televizyon  
Bölümü, İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** mavciend@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 21.09.2021

**İlk Revizyon/Revision Requested:** 12.10.2021

**Son Revizyon/Last Revision Requested:**  
24.10.2021

**Kabul/Accepted:** 02.11.2021

**Online Yayın/Published Online:** 05.11.2021

**Atıf/Citation:** Avci, M. (2021). Amerika Osmanlı diasporasında müzik ve kahvehaneler (1890 -1930'lu yıllar). *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 121-148.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-998288>

### Öz

Osmanlı topraklarından Amerika'ya 1830'lu yıllarla başlayan göç dalgası özellikle 1890'larla birlikte ivme kazanmış ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde de hızlanarak devam etmiştir. Amerika'ya göç edenler arasında Ermeniler, Yunanlar, Araplar, Sefarad Yahudileri, Türkler ve Kürtler gibi farklı milletlerden insanlar yer almıştır. Göçmenler Amerika'ya mutfak, müzik, dans, eğlence kültürlerinin yanında; kilise, sinagog, kahvehane, *café aman* gibi kurumları da beraberlerinde götürmüşlerdir. Kahvehaneler Osmanlı coğrafyasından gelen göçmenlerin sosyalleşebildikleri en önemli mekânlar olmuştur. Bunun en temel sebeplerinden biri göçmenlerin çok ciddi bir çoğunluğunun bekâr erkeklerden oluşmasıdır. Ayrıca göçmenlerin geldikleri memleketlerde köklü bir kahvehane geleneğinin olması ve göçmenlerin, Amerika'daki göçmen karışıklığı yüzünden kendi içlerine kapanması da bunda etkili olmuştur. Kahvehaneler göçmenler için sadece bir eğlence mekânı değil aynı zamanda göçmen hayatı hakkında bilmedikleri meseleleri öğrendikleri, memleketlerinden haber aldıkları, iş buldukları, kısacası sorunlarını çözdükleri birer sosyal destek merkezi gibi faaliyet göstermiştir. Kahvehaneler göçmen eğlence hayatında çok farklı alanlarda hizmet sunmuştur. Bunların başında da müzikli eğlence faaliyetleri gelmektedir. Bu makale temel olarak Amerika'daki kahvehane, *café aman*, *café-restoran* gibi mekânlardaki canlı müzik, karagöz gösterileri ve plak dinletileri gibi farklı eğlence türleriyle ilgilenmektedir. Bu mekânlarda dans da çok önemli bir yere sahip olmuştur, özellikle göbek dansı (oryantal dans) yapan kadın dansçılar göçmen mekânlarının en büyük atraksiyonlarından biri olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Amerika'da Osmanlı Müziği, Amane kahvehaneleri, Osmanlı Eğlence Müziği

### ABSTRACT

Ottoman immigration to America, which started in the 1830s, gained momentum, especially in the 1890s and accelerated in the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. People of different nationalities, such as Armenians, Greeks, Arabs, Sephardic Jews, and Turks, were among those who immigrated to America. In addition, immigrants brought with them their cuisine, music, dance, and entertainment cultures as well as their cultural institutions, such as churches, synagogues, coffee houses, and cafés. Coffee houses were the most crucial places where immigrants from the Ottoman geography could

socialize. Coffee houses served in many different areas in immigrant life. First, they served as a social support network where the immigrants learned about life in America and solved their problems. Second, they served as an entertainment venue for immigrants. Moreover, music was one of the most popular types of entertainment. This article primarily deals with immigrant musical activities that were held in coffee houses, *café amans*, and *café restaurants*. Such musical activities included *Karaghiozis* performances, listening to records, and live music performances. Similar to music, dance also had an indispensable place in these venues, particularly oriental belly dancing which was one of the principal attractions of immigrant venues.

**Keywords:** Ottoman–American music, *Café aman*, Coffee house

## EXTENDED ABSTRACT

Ottoman immigration to America, which started in the 1830s, gained momentum, especially in the 1890s and accelerated in the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. People of different nationalities, such as Armenians, Greeks, Arabs, Sephardic Jews, and Turks, were among those who immigrated to America. In addition, immigrants brought with them their cuisine, music, dance, and entertainment cultures as well as their cultural institutions, such as churches, synagogues, coffee houses, and *café*s.

Coffee houses have been the most crucial places where immigrants from the Ottoman geography could socialize. According to Frank Ahmed, this was because the overwhelming majority of immigrants were single men (Ahmed, 1993, s. 13). However, Macedonian writer Stoyan Christowe (1898–1995), who was also an Ottoman immigrant, emphasized two more reasons other than bachelorhood. First, the significance of coffee houses in immigrant life was closely related to immigrants having deep-rooted coffee-house traditions in their home countries. Second, according to Christowe, the anti-immigrant and hostile behavior against the Southeastern European and Anatolian immigrants was another reason (Christowe, 1930, s. 48).

In addition to these three factors, because the establishment costs of coffee houses as social centers were very low, in all immigrant colonies that have reached a specific size, Greek *kaffenions/kafeneions* (Frangos, 2014; Lewine, 1996), Armenian *srjarans* (Nagoski, 2021a), and Bulgarian *kafenes* (Carlson ve Allen, 1990, s. 74) were opened (Salutos, 1970, s. 181).

The coffee house served many different areas in immigrant life. First, it served as a social support network where the immigrants learned about life in America and solved their problems. Second, it served as an entertainment venue for immigrants. Moreover, music was one of the most popular types of entertainment. This article primarily deals with immigrant musical activities that were held in the coffee houses, *café amans*, and *café restaurants*. Such musical activities included *Karaghiozis* performances, listening to

records, live music, and dance performances. Similar to music, dance also had an indispensable place in coffee houses, particularly oriental belly dancing which was one of the principal attractions of immigrant venues.

Toward the end of the 19<sup>th</sup> century, cafés called *café amans* emerged in the Eastern Mediterranean, Ottoman port cities, and Greece. Alaturka style, maqam-based, and predominantly Greek and Turkish music were performed in *café amans*. These cafés were called *café amans*, which probably distinguished them from *café chantants* with European-style music (Morris, 2018, s. 72–73). Another reason might have been the extensive use of the Turkish word “aman” in lyrics.

American *café amans* originated in the crowded Greek colonies to continue this Old World tradition of *café amans*. According to Sotirios Chianis, “[a]s early as 1910 the *café-aman* and its strong traditions sprang up in numerous large urban areas such as New York City, Boston, San Francisco, Baltimore, and Chicago” (Chianis, 1983, s. 3). According to Steven Frangos, the number of *café amans* in America increased rapidly in a decade. By 1920, every Greek colony had at least one *café aman* and several coffee houses (Frangos, 1991, s. 11). In the *café aman*, Albanian, Armenian, Sephardic, Turkish, Greek, and Greek–American musicians performed a wide range of repertoire. This multi-ethnic repertoire coincided with the multi-ethnic audience of the *café aman*.

*Café amans* were also famous for their belly dancing. One such early example of belly dancing in American *café amans* is the *kyotchek* dance. *Kyotcheks* were immensely popular among Ottoman immigrants. *Kyotchek* troupes in America consisted of two female dancers and three male musicians playing the violin, clarinet, and xylophone. According to Christowe, *kyotchek* troupes were formed and were first presented to the Greek audience in Chicago. These troupes signed a long-term contract to work on Halstead Street, Detroit, St. Louis, and other Midwest cities if their performance was appreciated (Christowe, 1930, s. 48, 74–75).

During the prohibition (1920–1933), some *café amans* functioned as ethnic speakeasies. One such *café aman* was New York’s first *café aman*, Marika’s, which opened in 1925. Marika Papagika, one of the early immigrant music stars, opened this *café* with their musician husband, Gus Papagika. Although it had a short life and closed in 1929, Marika’s paved the way for other cafés and nightclubs on the eighth Avenue. The eighth Avenue scene was a significant element in New York’s nightlife until the end of the 1970s.

## Giriş

Etnomüzikolog John Baily, göç konusuyla her zaman yakından ilgilenen etnomüzikolojinin, 1990'lı yılların ortalarından itibaren göç ve diaspora konusuyla daha sistematik bir şekilde ilgilenmeye başladığından bahseder (Baily ve Collyer, 2006, s. 167). Bu ilginin ortaya çıkmasında 1990'lı yıllarla birlikte sosyal bilimlerde başlayan göç merkezli çalışmaların büyük etkisi vardır (Baily ve Collyer, 2006, s. 167). Müzik çalışmalarının müzik ve göç konusuna ilgisi sosyal evrimci ve difüzyonist teorilerin etkisinde kalan karşılaştırmalı müzikolojiyle başlamıştır. Müzik çalışmalarının, göç dalgaları ve müziksel hareketlilik konularıyla başlayan bu ilgisi, zaman içerisinde antropolojinin etkisinde kültür; “kültürlenme, kültürel değişim ve kültürel yenilik” odaklı bir noktaya doğru evrilmiştir (Baily ve Collyer, 2006, s. 169; Stokes, 2020, s.3). Bu noktada antropolog Melville Herskovits'in, zorunlu göçe tabi tutulan siyahlara ait blues, caz ve gospel gibi türlerin kökenlerini incelediği, 1941 yılında yayımlanan *The Myth of the Negro Past* adlı kitabının etnomüzikoloji üzerindeki etkisi önemlidir (Baily ve Collyer, 2006, s. 169). Herskovits'in öğrencilerinden ve etnomüzikoloji alanının önemli isimlerinden Alan Merriam da etnomüzikoloji disiplini derinden etkileyen ve kültürü temel alan bir müzik tanımı yapmıştır (Baily ve Collyer, 2006, s. 169). Baily'e göre, Merriam'ın müzik üretimi, müziksel değişim ile kültürlenmede göç olgusunun önemini kabul etmesi oldukça önemlidir (Baily ve Collyer, 2006, s. 169).

Etnomüzikologlar müzik ve göç ilişkisinde şarkı sözlerine, müzikal öğelere (Baily ve Collyer, 2006, s. 168), müziğe, müzisyenlere, çalgılara, mekanlara, müziğin kültürel anlamları, göçmenlerin müziksel üretim ve tüketim ilişkileri gibi oldukça farklı konulara odaklanmışlardır (Baily ve Collyer, 2006; Bohlman, 2001; Stokes, 2020). Diaspora konusunun ağırlıklı olarak çalışıldığı göç ve müzik çalışmalarında, ulusaşırı göç, transit göç, mülteciler ve mülteci kampları, sürgün gibi konular başta olmak üzere çok farklı hareketlilik türleri çalışılmıştır (Öğüt, 2015, s. 274-276). Baily'ye göre müzik ve göç meselesi “göçün türü, kalkış ve varış noktalarının kültürel ve uzamsal yakınlığı, incelenmekte olan müzik kültürünün özellikleri, göçmenlerin bilinçli değişiklik yapma ve değişiklik yapmama [tercihleri], müziğin dinleyicileri, birleştirici ve ayrıştırıcı sonuçlar” gibi faktörler tarafından belirlenen oldukça karmaşık bir ilişkiler ağı içerisinde şekillenir (Baily ve Collyer, 2006, s. 172). Stokes'a göre göçle ilgili meseleler bir şekilde ırk ve etnisite, kültürel kayıplar (ve kültürel kazanımlar) ve şehir gibi konularla da ilgili meselelerdir (Stokes, 2020, s. 4-5). Stokes göç çalışmalarında ortaya çıkan temel yönelimlerin

üç tane olduğu belirtmiştir, bunlar: Göçmenlik ve yaratıcılık ilişkisi ve yaratıcılıktan müziğin gündelik hayatta kalma mücadelesindeki rolüne doğru bir yönelim; mobilite ve motilite ayrımının ortaya çıkması ve son olarak kimlikten yurttaşlık temelli bir analize geçiştir (Stokes, 2020, s. 9-15).

Bu makalenin temel araştırma problemi Osmanlı coğrafyasından Amerika'ya göç eden göçmenlerin hayatında çok önemli bir yer tutan kahvehane, kafe ve restoran gibi mekanların göçmenlerin müzik hayatındaki önemini araştırılmasıdır. Göçmen kültüründe oldukça önemli bir yer tutan bu mekânlar ve bunların müzikle ilişkisi akademik olarak çalışılmamış bir konudur. Dolayısıyla bu makalenin amacı Amerika'da güçlü kahvehane geleneklerini sürdürmüş olan göçmenlerin hayatında, özellikle bu göçmenlerin ağırlıklı olarak bekâr oldukları ilk dönemlerde (yaklaşık 1890-1930'lu yıllar arasında), çok önemli bir rol oynayan başta kahvehaneler olmak üzere *café amanlar* ve restoranların incelenmesi ve bu mekânların göçmen müzik hayatındaki önemlerinin ortaya konulmasıdır. Tarihsel etnomüzikoloji perspektifiyle yapılan ve nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada öncelikle literatür taraması yapılmış ve ardından literatürdeki eksiklerin arşiv taraması yapılmıştır. Arşiv araştırması sırasında göçmenler hakkında 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmış kaynaklar, göçmen rehberleri, iş katalogları ve kitaplar incelenmiştir ve bunlar üzerinde belge analizi yapılmıştır. Karma nitel kodlama yönteminin kullanıldığı analizde, kodlar temel olarak betimsel, kategorik ve analitik olarak sınıflandırılmıştır. Belge analizi sırasında, literatür taramasında önemli bulunan kavramlardan faydalanılarak, kavram odaklı kodlama (*concept-driven coding*) yöntemi ile metin analizine başlanmış ve metinlerin analizi sırasında karşılaşılan yeni kavramlar dolayısıyla veri odaklı kodlama (*data-driven coding*) yöntemi de kullanılmıştır (Gibbs, 2007, s. 44-46).

Osmanlı topraklarından Amerika'ya 1830'lu yıllarda başlayan seyrek göç hareketliliği özellikle 1890'larla birlikte ivme kazanmış ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde de hızlanarak devam etmiştir. Farklı göçmen grupları için farklı olmakla birlikte, 1820'lerde başlayan göçlerde ekonomik, siyasi ve eğitim gibi sebepler ağır basmaktadır<sup>1</sup> (Burgess, 1913, s. 17-18; Mirak, 1983, s. 25-26). Özellikle ekonomik sebeple Amerika'ya gidenlerin önemli bir çoğunluğu belli bir birikim yaptıktan sonra geri dönmek üzere gitmiş ve bunlar büyük ölçüde geri dönmüştür. Bu seyrek ve düzensiz göç dalgasının ardından 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı topraklarında 1890'lı yıllardan sonra yaşanan savaşlar, felaketler

1 Frank Ahmed'e göre göçler 1820 yılında başlamıştır. Daha detaylı bilgi için bkz. (Ahmed, 1993, s. 95-96).

ile birlikte gayrimüslimlere yönelik şiddetin giderek artması sonucu Osmanlı topraklarından Amerika'ya göç etmek zorunda kalan gayrimüslim nüfusu 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar artarak devam etmiştir.

Amerika'ya göç edenler aşına oldukları çok kültürlü dünyalarını Amerika'ya da taşımış, Osmanlı coğrafyasında büyük ölçüde yok edilen bu kültürü Amerika'da devam ettirmişlerdir. Amerika'daki göçmenlerin dünyasında ortak yeme içme, eğlence, dans ve müzik kültürü çok mühim bir yer tutmuştur. Bahsi geçen eğlence kültüründe kamusal etkinliklerin, kurumların ve mekânların özel bir önemi vardır. Amerika'da Ermenice, Yunanca, Türkçe, Ladino, Bulgarca, Arapça gibi dillerde yapılan müziklerin icra edildiği kamusal mekânların başında kahvehaneler, restoranlar ve *café aman*'lar gelmektedir. Bu makalede Osmanlı coğrafyasından Amerika'ya göç eden Yunan, Ermeni, Suriyeli ve Türk göçmenlerin müzik hayatları, başta New York olmak üzere, yoğun olarak yaşadıkları şehirlerdeki kahvehaneler üzerinden anlatılacaktır<sup>2</sup>.

## Göçmen Nüfusu

Amerika'ya göçenler arasında Yunanlar, Ermeniler, Bulgarlar, Türkler, Kürtler, Sefarad Yahudileri, Araplar, genel olarak Suriyeliler (Ahmed, 1993, s. 10, 12, 66-67), özel olarak Suriye ve civarından Suriye Yahudileri, Suriye Ortodoksları, Lübnan Marunileri, Ermeniler, Suriyeli Müslümanlar, Süryaniler ve Yakubiler (Feldman, 1975, s. 20-21) ile Arnavutlar bulunmaktadır (Frangos, 1998, s. 14). Osmanlı'dan ABD'ye göç edenler (Türk, Ermeni, Yunan, ya da Bulgar), 1898 yılına kadar etnisitelerine bakılmadan ABD yetkililerince “from Turkey”, yani ‘Türkiye’den’ notuyla kaydedildiği için göçmenlerin farklı milletlere göre sayılarını kesin olarak belirlemek mümkün olmamaktadır (Malcom, 1919, s. 63).

Frank Ahmed'in aktardığı ABD göçmen kayıtlarına göre 1900-1920 yılları arasında Osmanlı topraklarından göç eden Türk, Kürt, Ermeni ve Rum göçmen sayısı 291,435'tir (Ahmed, 1993, s. 10-11). Frank Ahmed'e göre Türklerin sayısı 45-65 bin kişi arasındadır. Kemal Karpat'ın yayınladığı ABD ticaret ve çalışma bakanlığı verilerine göre Osmanlı'nın Asya'daki topraklarından 1869-1915 tarihleri arasında 178,712 kişi göç etmiştir. 1895-1924 yılları arasında Türkiye'den göç eden 318,945 göçmenin; 140,833'ü

---

2 Osmanlı coğrafyası derken, Osmanlı'nın çok kültürlü müziksel yapısının bir şekilde devam ettiği ya da bu etkinin bir şekilde devam ettiği yerler kastedilmektedir. Örneğin bağımsızlığını 1829 senesinde kazanan Yunanistan'da bu etki 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir.

Türkiye'nin Avrupa'daki topraklarından, 178,112'si ise Türkiye'nin Asya'daki topraklarından Amerika'ya göç etmiştir. Bu göçmenler arasında 65,756 Ermeni, 18,848 Türk bulunmaktadır (Karpat, 1985, s. 195-196).

1926 senesinde ABD'deki toplam Sefarad Yahudi'si sayısı 60,000 dolaylarındadır. Pek çoğu Osmanlı topraklarından göç etmiş Sefarad Yahudilerinin üçte ikisi New York'ta yaşamaktadır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan büyük göç dalgası neticesinde aldığı göçle yaklaşık olarak 40,000 Sefarad'a ev sahipliği yapan New York, böylece İstanbul ve Selanik'ten sonra Osmanlı Yahudilerinin yaşadığı üçüncü büyük şehir olmuştur (Toktaş ve Kılınç, 2018, s. 39).

Anadili Arapça olan göçmen sayılarıyla ilgili de kesin sayılara ulaşmak mümkün değildir. Mesela "Osmanlı konsolosluk raporlarına göre 1893 yılında Kuzey ve Güney Amerika'da yaşayan ve 'Arapça konuşan Osmanlı' [göçmeni] sayısı 200,000'e yakındır" (Karpat, 1985, s. 208). New York Times gazetesine göre 1895 yılı itibarıyla 10,000'i New York'ta olmak üzere ABD'de toplam 150,000 Suriyeli yaşamaktadır (Karpat, 1985, s. 208). Karpat'a göre, 1860-1914 yılları arasında "Suriye ve Lübnan Dağı'ndan anadili Arapça olan yaklaşık 600,000" kişi Kuzey ve Güney Amerika'ya göç etmiştir (Karpat, 1985, s. 185). Philip Hitti'nin (1924) aktardığına göre, göçmenlik genel komiserinin raporuna göre 1899-1919 yılları arasında 89,971 Suriyeli göçmen ABD'ye giriş yapmıştır. Hitti'ye göre ABD'ye 1899 öncesinde göç edenler, bu ülkede yeni doğan Suriyeli göçmen çocuklarıyla birlikte ölenler ve Suriye'ye kesin dönüş yapanlar da hesaba katıldığında 1924 yılı itibarıyla ABD'de yaklaşık 200,000 Suriyeli yaşamaktadır<sup>3</sup> (Hitti, 1924, s. 62-65).

Yunan parlamentosu tarafından oluşturulan bir komiteye göre 1899 ve 1911 yılları arasında Amerika'ya giden Yunan göçmen sayısı toplam 253,983'tür. Bunlardan 199,055'i Yunanistan'dan göç ederken, 54,928'i Türkiye'den göç etmiştir (Saloutos, 1956, s. 10). Xenides, 1920 Nüfus sayımında Amerika dışında doğan Yunan sayısının 175,972 olduğunu belirtmiş ve Amerika'daki toplam Yunan nüfusunun Massachusetts Göçmen Bürosu'nun tahminlerine göre 350,000 olduğunu belirtmiştir<sup>4</sup> (Xenides, 1922, s. 73).

3 Kemal Karpat'a göre, Kuzey ve Güney Amerika'ya göç eden Osmanlıların üçte biri memleketlerine geri dönmüştür, bu hesaba göre 1914 senesine kadar 200,000 Suriyeli Amerika kıtasından Suriye'ye geri dönmüştür (Karpat, 1985, s. 185).

4 Amerika'ya göç eden Yunanlılarla birlikte, Amerika'dan Yunanistan'a geri dönen göçmen sayısı da oldukça yüksektir. Theodore Saloutos'a göre 1908-1931 tarihleri arasında 197,088 Yunan göçmen kesin dönüş yapmıştır.

Amerika'ya göç dalgasının başlarında gelen Hıristiyanlar, Araplar, Yunanlar, Ermeniler ve Türkler, bekâr erkekler olarak gelmişlerdi (Ahmed, 1993, s. 13). Theodore Saloutos'a göre 1880-1920 yılları arasında Kuzey Amerika'da yaşayan Yunan erkeklerinin yarısı hiç evlenmemişlerdir (Frangos, 2014b, s. 7). Charles C. Moskos'a göre I. Dünya Savaşı öncesinde Amerika'daki Yunan göçmenlerin yüzde 90'ı erkekti ve aralarında Amerikalı kadınlarla evlenenler olsa da erken dönem Yunan topluluğu ağırlıklı olarak bekâr erkeklerden oluşmaktaydı (Moskos, 1990, s. 30).

## Kahvehaneler ve Restoranlar

Kahvehaneler Osmanlı coğrafyasından gelen göçmenlerin sosyalleşebildikleri en önemli mekânlar olmuştur. Frank Ahmed'e göre bunun sebebi göçmenlerin ezici çoğunluğunun bekâr erkeklerden oluşmasıdır (Ahmed, 1993, s. 13). Kendisi de bir göçmen olan Makedon yazar Stoyan Christowe (1898-1995) ise bekârlık faktörüne ek olarak iki noktaya daha vurgu yapmıştır. Christowe'a göre kahvehanelerin göçmen hayatında bu kadar önemli bir yere sahip olmaları öncelikle göçmenlerin geldikleri memleketlerde köklü bir kahvehane geleneğinin olmasıyla yakından ilgilidir. Kahvehanelerin bu kadar revaçta olmalarının bir diğer sebebi Güneydoğu Avrupa ve Anadolu'dan gelen göçmenlerin, Amerika'da çok ciddi bir göçmen düşmanlığına maruz kalmaları dolayısıyla, kendi içlerine kapanmalarındır<sup>5</sup> (Christowe, 1930, s. 48). Bu sebeplere ek olarak kahvehanelerin kuruluş maliyetlerinin oldukça düşük olması da önemli bir faktördür (Saloutos, 1956, s. 23). Dolayısıyla belirli bir büyüklüğe ulaşan bütün göçmen kolonilerinde Yunanca *Kaffenion/Kafeneion*<sup>6</sup> (S. Frangos, 2014b; Lewine, 1996), Ermenice *Srjaran* (Nagoski, 2021a), Bulgarca *kafene* (Carlson ve Allen, 1990, s. 74) olarak adlandırılan kahvehaneler açılmıştır<sup>7</sup> (Saloutos, 1970, s. 181). Christowe'a göre “yirmi Ermeni, ya da Yunan, ya da Bulgar, ya da Süryani'nin bir araya gelmesi” bir yerde kahvehane açılması için yeter şarttı (Christowe, 1930, s. 48).

---

Bu sayı yaklaşık olarak 1931 senesine kadar Amerika'ya gelen toplam Yunan göçmen sayısının %40'ını oluşturmaktadır (Saloutos, 1956, s. 29-30).

- 5 Amerikalıların Ermeni ve Yunan göçmenlere karşı gösterdikleri göçmen karşıtlığı örnekleri için bkz. (Christowe, 1930; Mirak, 1983).
- 6 Amerika'da Yunan göçmenler tarafından açılan *kaffenion*lar zaman içerisinde *diner* adı verilen Amerikan restoranlarına dönüşmüştür (Lewine, 1996).
- 7 Philip K. Hitti, Suriyeli göçmen sayısının az olduğu kolonilerde restoranların cafe olarak kullanıldığını belirtmiştir. Muhtemelen Amerikalı müşterilere hizmet veren ve Suriyelilerin işlettiği restoranlardan bahsetmektedir (Hitti, 1924, s. 79).



Oldukça erken bir dönem sayılabilecek 1910’lu yıllarda bile New York ve Chicago gibi Amerikan şehirlerinde oldukça fazla sayıda göçmen işletmesi mevcuttur. Bir fikir vermesi açısından 1912 senesinde yayınlanmış Yunan iş yerleri kataloğuna bakıldığında, New York eyaletinde yaşayan 30 bin, New York şehrinde yaşayan 20 bin Yunan göçmenin olduğu görülür. Bu kataloğa göre New York’ta Yunan işletmecilere ait otel, lostra salonu, restoran, marangoz şekerleme dükkânı, manav, bakkal vs. gibi farklı iş kollarında yüzlerce farklı işletme mevcuttur. “Kahvehane, öğle yemeği odaları, restoranlar vs.” başlığı altında (*Coffee Houses, Lunch Rooms, Restaurants*<sup>8</sup> etc.) yüzden fazla mekân listelenmiştir. Bu işletmelerin yanında New York’ta üç Yunan müzik okulunun ismi vardır: Orpheus School of Music, Peltekis M. (School of Music), Ioniki Mandolinata (School of Music) (Canoutas ve Helmis, 1912, s. 312, 468-470, 474).

Aynı kataloğun 1915 senesinde yayınlanan sekizinci baskısında kahvehanelerin sayısının 40’ın üstünde olduğu görülür. Katalogda yer alan bu mekânlardan 13 tanesi *cafe ve restaurant*’tır. Ayrıca bunların dışında 60’tan fazla restoranın ismi yazılıdır. Müzikle ilgili önemli bir diğer mekân da müzik enstrümanı satan dükkânlardır, bu katalogda New York’ta Neola Musical Instruments ve Sassos D. Musical Instruments isimli iki enstrüman dükkânı kayıtlıdır (Helmis, 1915, s. 322, 326). Bunun dışında da 8. Caddede bir müzik okulunun (Vasilatos, E. Music School) olduğu görülür (Helmis, 1915, s. 310-329).

Romanya doğumlu Konrad Bercovici, *Around The World in New York* adlı 1924 tarihli kitabında, Manhattan Madison Street üzerinde yer alan sayısız Yunan kahvesinin ne kadar çarpıcı bir görüntü oluşturduğundan bahsetmiştir. Bercovici’ye göre New York’taki bu Yunan muhiti İstanbul’da Rumların yoğun olarak yaşadığı yerleri andırır, hatta burası adeta New York’ta bir İstanbul’dur (Bercovici, 1924, s. 50-51). Kahvehanelerin sayısının bu kadar fazla olması sadece Yunan göçmenlere has değildir, Bercovici New York’un *Little Syria* yani Küçük Suriye adlı bölgesinde *Washington Street*’in her iki tarafının da Suriyelilere ait dükkânlarla dolu olduğunu belirtmiştir. Camkânlarında “oryantal halılar, [...] doğuya has eşyalar, [...] nargileler, sigarayla ilgili takım taklavatlar, [...] mandolin benzeri müzik aletleri” bulunan her iki dükkândan biri ise ya kahvehane ya da

8 Thomas Burgess 1913 senesinde yayınlanan *Greeks in America* (Amerika’da Yunanlılar) adlı kitabında bu restoranların büyük kısmının Amerikalılara hizmet verdiğini belirtir. Özellikle et lokantaları ve üçüncü sınıf restoranları işleten Yunan işletmecilere ait restoran sayısının Chicago’da 600-800, New York’ta ise 200 civarında olduğunu belirtir. Burgess bu sayılara her Yunan kolonisinde bulunan hakiki Yunan restoranlarının dahil olmadığını belirtir (Burgess, 1913, s. 37).

restorandır. Bercovici bu mahalleyi de Osmanlı'nın İstanbul, İzmir, Selanik ve Şam gibi kozmopolit şehirlerine benzetmiştir (Bercovici, 1924, s. 25-27).

Göçmenler ağırlıklı olarak kendi milletlerinden insanların gittikleri kahvehanelere gitmiş olsalar da bunun istisnaları da mevcuttur. Bunlardan ilki farklı milletlere açık çok kültürlü bir müşteri kitlesine hitap eden kahvehanelerin, kafelerin ve *café aman*ların varlığıdır. İkincisi, sadece bir millete hizmet veren kahvehanelere; konserler, dans gösterileri, özel etkinlikler vs. gibi sebeplerle farklı milletlerden izleyicilerin gelebilmesidir<sup>9</sup>. Bunların dışında, kahvehanelerin bir kısmı farklı milletten müşterilere hizmet verebilmekteydi. Örneğin, 1911 senesinde Amerika'nın Massachusetts eyaletinde bulunan Peabody şehrini ziyaret eden Ahmet Emin Yalman, bu şehrindeki Türk göçmenlerin, bu şehre ilk geldiklerinde vakit geçirmek için Yunan kahvehanelerini kullandıklarını belirtmiştir<sup>10</sup>. Yalman'ın yaklaşık olarak 1000 kişi olduğunu belirttiği bu Türk göçmen grubu, bir müddet sonra kendi kahvehanelerini açmıştır (Acehan, 2005, s. 67). Yunan ve Türk kahvelerinin bir arada bulunduğu Walnut Street'te; Yunan, Ermeni ve Türkler sokakta oyun oynayıp, kahve ve nargilelerini içebilmekteydiler (Acehan, 2005, s. 68).

Gündelik hayatta göçmenler arasında birlikte yaşama, eğlenme ve karşılıklı yardımlaşma örneklerine rastlanılabildiği gibi, göçmenler arasında ciddi sorunlar da yaşanmış; taraflar arasında anlaşmazlıkların, kavgaların, çatışmaların, sokak savaşlarının çıktığı ve hatta karşılıklı olarak cinayetlerin de işlendiği belirtilmiştir<sup>11</sup> (Acehan, 2005, s. 88; 2010, s. 166, 174; Wells, 1972, s. 387).

## **Kahvehanelerde Müzik**

Kahvehanelerde başta kâğıt oyunları olmak üzere tavla, domino, satranç gibi oyunlarla beraber müzik önemli bir yer tutmaktaydı (Xenides, 1922, s. 89). Canlı müzik, kahvehanelerin bulunduğu yerde yaşayan ya da farklı şehirlerdeki koloniler arasında turneye çıkmış müzisyenler tarafından icra edilirdi. Bunun dışında gezici *Karaghiozis* (*Karagiosis* ya da *Karagiozi*) yani Yunan Karagözü oynatıcıları da kahvehanelerde müzikli bir per-

---

9 Stoyan Christowa, Karamka adlı bir dansçının bir Bulgar kahvesindeki gösterisini izlemeye gelen Yunan ve Makedon izleyicilerden bahseder (Christowe, 1930, s. 49, 74).

10 Bu makalenin konu aldığı dönemden daha sonraki bir dönemde olsa da iki farklı milletten göçmenin 1949 senesinde birlikte işlettikleri bir kahvehane için bkz. (Acehan, 2010, s. 233).

11 Peabody'de Yunan, Ermeni ve Türk göçmenler arasında çıkan bu türden olaylar için bkz. (Acehan, 2005, s. 88-93).

formans olan gölge tiyatrosunu icra etmekteydiler. Ayrıca gramofon olan kahvehanelerde hem Eski Dünya'dan gelmiş hem de Amerika'da çıkmış plaklar dinlenmekteydi.

Göçmenler için çok temel bir eğlence türü olan canlı müzik, kahvehanelerin de gelirlerini artırmalarının bir yolu oldu. Kahvehanelerin birçoğunda yemek servisi de yapılmaktaydı. Örneğin, *Azk* adlı Ermenice gazetede 24 Haziran 1914 tarihinde yayınlanan bir reklamda Bedros Boyajian'ın işlettiği Boston'da bulunan *Arevelyan Srjarian* adlı bir kahvede şark müziği (*oriental music*) icrası yapılacağı yazılmıştır (Nagoski, 2021a, 2021b):

Günün belirli saatlerinde yemek servisi de yapılacak olan Ermeni Kahvehanemizi yeniden açtığımızı Boston ve çevresindeki Ermeni cemaatine bildiririz. Birinci sınıf kebaplar ve kaliteli yemekler. Ünlü kemani Minas Chaghatzbanian<sup>12</sup> Efendi kahvehanede seçkin oryantal parçalar icra edecektir. Düğünler, piknikler ve diğer kutlamalar için Chaghatzbanian saz takımını arayınız. Bedros Boyacıyan, işletme sahibi.

Kahvehanede “kaliteli” yemek servisinin de olduğunun belirtildiği bu ilan aynı zamanda profesyonel bir müzisyen olan Kemani Minas'ı ve saz takımını da tanıtan bir reklam olarak yayımlanmıştır<sup>13</sup>. Canlı müzik için illaki profesyonel müzisyenlere ihtiyaç yoktu, müdavimler bir araya geldikleri kahvehanede kendi müziklerini kendileri de yapabiliyorlardı. Thomas Burgess, Lowell'daki kahvehaneleri şu şekilde anlatmıştır: “Bıyıklı Yunanlıların oturdukları, konuştukları, şakalaştıkları, kâğıt oynadıkları, bazen şarkı söyledikleri, gazeteleri karıştırdıkları, sigaralarını tütürdükleri ve minik fincanlarda getirilen koyu, tatlı Türk kahvelerini içtikleri, küçük masalarla dolu bazen eski püskü, bazen temiz bir oda hayal edin” (Burgess, 1913, s. 150-151).

Ermeni kahvehanelerinde temel olarak Türk kahvesi, lokum, baklava, hamur işleri, Antep fıstığı ve kabak çekirdeği bulunuyordu. Ayrıca restoranlarda kahve, çay, limonata gibi içecekler ve hatta bira, şarap ve rakı gibi alkollü içecekler de bulunuyordu (Mirak, 1983, s. 172-173; Yeretzyan, 1923, s. 62). Mirak'a göre, alkol yasağı zamanında bile ev yapımı içkiler sayesinde oldukça yaygın bir şekilde içki tüketilmeye devam etmiştir (Mi-

12 Malatya'da doğan Minas Chaghatzbanian (1887 d. -1918) 13 Haziran 1913 tarihinde ABD'ye giriş yapmış 14 Mart 1918 tarihinde Fresno, California'da vefat etmiştir (Nagoski, 2021a).

13 Kahvehanelerde genellikle temizlik koşullarına uyulmadığı için müşteriler yemeklerden şikâyet edebiliyordu. Bu konunun farkında olan Philadelphia'daki bir kahvehane İstanbul'daki ünlü Tokatlıyan Oteli'nin açılışını getirdiğini, Amerika'da çıkan Ermenice Hairenik gazetesinin 19 Kasım 1912 tarihli nüshasına ilan vererek duyurmuştu (Mirak, 1983, s. 173, 325).

rak, 1983, s. 139). Ermeni kahvehanelerinde de eğlence önemli bir unsurdur. Kahvehanelerde Ermeni müzisyenler müzik icra ederler, güreş müsabakaları düzenlenir, Ortadoğu göbek dansları yapılır, jonglörler ve hokkabazlar gösteriler yaparlardı. Bunların dışında kumar ve kavgalar da eksik olmazdı (Mirak, 1983, s. 172).

Kahvehaneler aynı zamanda politik meselelerin de konuşulduğu oldukça politik ortamlardır. Kahvehanelenin müşterileri bir yandan kahvelerini bir yandan nargilelerini ya da sigaralarını içerken işlerinin ve iş dünyasının durumu, günlük haberler, Yunan politikası, Amerika'nın Yunan politikası ve hatta zaman zaman Amerikan politikası hakkında konuşurlardı (Xenides, 1922, s. 88). Xenides'e göre, özellikle Yunanistan'da krallık ve cumhuriyet tartışmalarının yoğunlaştığı yıllarda, hemen bütün sosyal ortamlarda ve kahvehanelerde kral taraftarları ve Venizelos taraftarları arasında yaşanan kutuplaşmanın ve tartışmaların izlerine rastlanırdı (Xenides, 1922, s. 107).

Benzer şekilde, devrimci gruplar arasındaki tartışmaların şiddetlenmesine bağlı olarak Ermeni kahvehaneleri de zamanla daha politize mekânlar haline gelmişlerdi. Bundan dolayı farklı politik görüşlere sahip insanlar, farklı kahvelere giderlerdi. Hatta pek çok şehirde siyasi partilerin kendi kahvehaneleri açılmıştı (Mirak, 1983, s. 173).

Xenides'e göre kahvehanelerdeki en büyük problem kumardı (Xenides, 1922, s. 89). Benzer şekilde Batı yakasındaki demiryolu inşaatlarında çalışan Yunan işçilerin de kahvehanelerinden bahseden Burgess, bunların Chicago, Lowell gibi Doğu yakasındaki kahvehanelerden belirgin farklılıkları olduğunu belirtmiştir. Bu farklardan en önemlisi Batıdaki kahvehanelerin profesyonel kumarbazlarla her türden profesyonel kadın ve erkek düzenbazlarla dolu olmasıdır. Aynı zamanda sürekli fonograf çalınan bu kahvehaneleri, dansçılar ve gezgin tiyatro grupları da sıklıkla ziyaret ederlerdi (Burgess, 1913, s. 162).

Kahvehanelerdeki bir diğer müzik kaynağı yukarıdaki alıntıda da bahsedildiği üzere fonograflardır. Joseph G. Graziosi, teyzesinin eşi olan Fedon Cardamenis'in babası George Cardamenis'in kahvehanesindeki plaklardan bahseder. İstanbul'dan göçen Cardamenis, Los Angeles'ta, genellikle İstanbul ve civarından göçmenlerin rağbet ettiği bir kahvehane işletmiştir<sup>14</sup>. Bu kahvehanede bulunan ve yarısına yakını Türkçe şarkılar içeren 78'lik taş plakların bir müzik kutusu (*jukebox*) vasıtasıyla çalınmakta olduğu belirtilmiştir (Grazio-

---

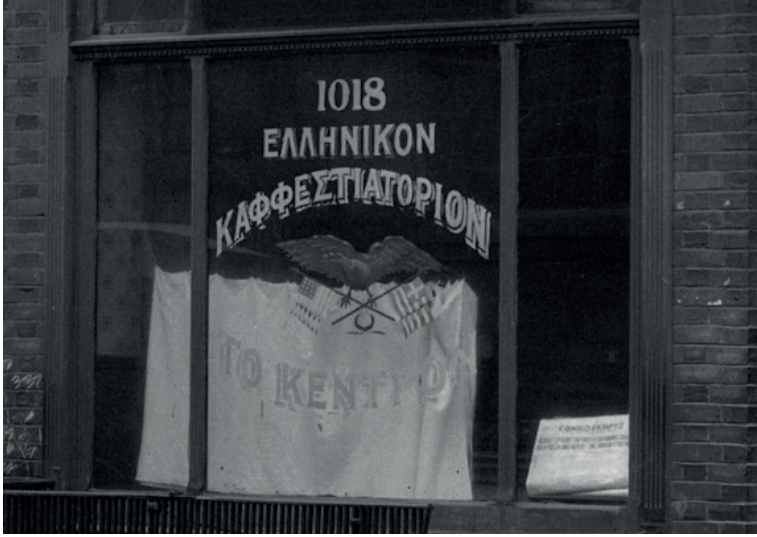
14 Hemşehrilik, Amerika'daki göçmen yaşamında oldukça önemli bir ilişki kurma biçimidir. Örneğin Xenides, aynı köylerden ya da ilçelerde gelen kişilerin ilk önce akrabalarını ve hemşehrilerini bulduklarını belirtir. Bu insanlar "aynı evlerde kalıp, beraber çalışıp, aynı kahvehane, kulüp ve restoranlarda vakit geçirirler" (Xenides, 1922, s. 92).

si, 2018, s. 151). Kozmopolit Osmanlı şehirlerinden ve dünyasından gelen ilk kuşak göçmenler için Türkçe sözlü müzik dinlemek oldukça yaygın ve normal bir eylemdir.

Burgess, Chicago Hull House'taki Yunan kahvelerinden bahsederken, göçmenlerin fonograf dinlemelerini onların Amerikalılaşmasının bir kanıtı olarak sunmuştur: “Erkeklerin kahve içtikleri, kâğıt oynadıkları, bir sonraki Yunan piyngosunun sonucu hakkında tahminlerde buldukları ve akşamları Yunan gaydaları eşliğinde şarkılar söyledikleri ya da -Amerikalılaşmalarının bir kanıtı olarak- fonograf dinledikleri yerlerdir” (Burgess, 1913, s. 126-127).

Amerika'daki göçmen kahvehanelerinde olduğu gibi göçmenlerin işlettiği restoranlarda da müzik yapıldığını, dönemin en önemli *café aman* yıldızlarından birisi olan Yiorgios Katsaros<sup>15</sup> (1888-1997) kendisiyle yapılan bir görüşmede belirtmiştir. Katsaros, 1917-1920 tarihleri arasında çalıştığı restoranlar arasında *Zapeion Restaurant* (New York), *Acropolis Restaurant* (San Francisco) *Minerva Restaurant* (San Francisco), *Parthenon Restaurant* (Salt Lake City), *Afroditi Restaurant* (Salt Lake City), *Kentron Restaurant* (Philadelphia) ve *Culture Restaurant* (Philadelphia) gibi mekânların ismini saymıştır (Frangos, 1992, s. 19-21, 24, 39). Bu noktada bahsedilmesi gereken önemli noktalardan birisi Katsaros'un Minerva ve Acropolis adlı restoranlardan bahsederken bunlar için “büyük kahvehaneler” ibaresini kullanmasıdır (Frangos, 1992, s. 20). Katsaros'un bu tanıklığından ve George Helmis'in Yunan işletme kataloğundan anlaşılacağı üzere kahvehane ve restoranlar arasındaki ayrımın bazı durumlarda çok da keskin olmadığı, bu işletmelerin bir kısmının kafe-restoran gibi hizmet verdiğini söylemek mümkündür.

15 Bu müzisyenin ismi kaynaklarda: Yiorgos, Giorgos, George, Georgios olarak da geçmektedir.



Fotoğraf 1. Kentron Restoran'ın camekân görüntüsü (1917) (Mills, 1917).

Mimarlık tarihçisi Kostis Kourelis bu mekânların Philadelphia'da ağırlıklı olarak Yunan göçmenlerin yaşadığı *Greektown* (Yunan Şehri) denilen bölgesini araştıran ve tarihi haritalar, iş yeri kayıtları ve fotoğraflar vasıtasıyla şehrin bu bölgesini dijital olarak yeniden inşa etmeyi amaçlayan bir çalışması sırasında Katsaros'un 1919 senesinde müzik icra ettiği Philadelphia'daki Kentron Restoran'ın 1917 senesinde çekilmiş bir cephe fotoğrafına ulaşmıştır. Kourelis'e göre dükkânın camekânında Yunan alfabesiyle "*Greek Kaffeneion*" (Yunan kahvehanesi) yazmaktadır (Kourelis, 2018). Kourelis her ne kadar kahvehane yazıyor demişse de bu fotoğrafın daha yüksek çözünürlüklü bir versiyonuna bakıldığında (bkz. Fotoğraf 1), camekânda "1018 ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΚΑΦΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟΝ" yani Yunan Kahvehanesi (ya da Kafe Restoran) yazıldığı görülecektir<sup>16</sup>. 1915 senesinde yayınlanan iş rehberinde burası sadece "Kentron Restaurant", olarak not edilmişse de (Helmis, 1915, s. 170), dükkânın camekânında bulunan yazıdan hareketle bu mekânın aynı zamanda bir kahvehane olarak çalıştığı anlaşılabilir.

16 Yunan Müzik Tarihçisi ve Arşivcisi Meletios Pouliopoulos'a göre *Καφεστιατοριον* kelimesi neredeyse hiç kullanılmayan ve kahvehane anlamına gelecek şekilde birleştirilmiş, birebir çevrilirse 'kahve restoran' (*coffee restaurant*) anlamına gelecek bir kelimedir.

## Kahvehane ve Dans

Kahvehanelerde dansın da önemli bir yeri vardır, özellikle göbek dansı (*oriental belly dancing*) yapan kadın dansçılar göçmen mekânlarının en büyük atraksiyonlarından biridir. Örneğin Bercovici, New York'ta Forsyth Street'te bulunan Yunan kahvehanelerinden ve yine bu sokakta yer alan eski bir Türk kahvehanesinden bahsetmiştir. Her ne kadar detay vermemiş olsa da Bercovici bu kahvehanede dans eden Türk dansçıların varlığından söz etmektedir. Bercovici ayrıca, Suriye mahallesinde, Maluf adlı Suriyeli bir arkadaşının daveti üzerine gittiği bir evde iki kadının müşteriler için ettiği dans hakkında yazmıştır. Maluf, yabancılar karşısında dans etmeyen bu iki kadını, Bercovici'nin de Suriyeli olduğunu söyleyerek dans etmeye ikna etmiştir. Döneminin oryantalist önyargılarına oldukça mesafeli olduğu anlaşılan Bercovici kadınların dansını çok etkileyici, duygusal ifade gücü yüksek, insanları farklı dünyalara götüren bir performans olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda kahve servisi de olan bu mekânı bir 'dans yeri' ve 'dans evi' gibi isimlerle tanımlayan Bercovici; bir müddet sonra bu evin içki yasağı memurları (*prohibition agents*) tarafından kapatıldığını yazmıştır. Dolayısıyla, bir yandan kahve servisi eden bu 'dans evinin', *speakeasy* olarak anılan ve Amerika'daki içki yasağı sırasında gizlice içki servisi yapan bir işletme olduğu anlaşılır (Bercovici, 1924, s. 36-38).



Fotoğraf 2. New York, Suriye Mahallesiinde bir mekân (Bercovici, 1924, s. 26).

## Karaghiozis

Kahvehanelerdeki bir diğer müzikli eğlence de *Karaghiozis*'dir. Amerika'daki Yunan ve Türk kahvehanelerini dolaşan karagözcüler bu eğlenceyi Amerika'daki farklı şehirlere ve kahvehanelere taşımışlardır.

Tarihçi Theodore Saloutos (1956), Amerika'da 1899-1913 yılları arasında göçmen olarak bulunmuş ve ardından Yunanistan'a kesin dönüş yapmış bir *Karagiozopechtis* yani *Karaghiozis* oynatıcısıyla yaptığı görüşmelerden hareketle, bu yıllarda Amerika'da toplam beş ya da altı karagözcü bulunduğunu tespit etmiştir. Ağırlıklı olarak Yunan kolonilerini dolaşan bu *Karaghiozis* oynatıcıları için temel performans mekânları ise kahvehaneler olmuştur (Saloutos, 1956, s. 95-97).

Saloutos'a göre (1956, s. 96), bu *Karaghioziscilerin* gösterileri bir gece ile bir ay arasında sürmekteydi. Kahve sahibi *Karaghiozis* oynatıcılarına baştan herhangi bir para ver-



memekte, onların sadece konaklama, kahve ve tütün masraflarını karşılamaktaydı. *Karaghiozis* oynatıcısının gelirini seyircilerin bahşişleri oluşturmaktaydı. Eğer *Karaghiozis* performansı kahvehane gelirlerinde ciddi bir artışa neden olursa, *kafenji* (kahveci) *Karaghiozis* oynatıcısına biraz daha kalması için yaklaşık 20 dolar vermekteydi. Gelirleri izleyicilerin bahşişlerinden oluşan bir *Karaghiozis* oynatıcısı, içinde bulunduğu ortama göre hareket eder ve oyundaki iyi ve kötü karakterleri değiştirebilirdi. Örneğin Saloutos'un görüştüğü *Karaghiozis* ustası, Yunan kahvehanelerinde *Karaghiozis* oynatırken iyi karakterleri Yunan, kötü karakterleri Türk; Türk kahvehanelerinde oynarken ise kahramanları Türk, kötülerini Yunan yaptığını belirtmiştir. Bu yıllarda kahvehanelerde oynanan *Karaghiozis* oyunları arasında "Katsantonis Captain Gre, Athanasios Diakos, Tsekoureous, Necrazosa ve Mysteres" gibi oyunlar yer almaktadır (Saloutos, 1956, s. 25, 95-96).

Amerika'daki *Karaghiozis* ile ilgili olarak bahsedilmesi gereken bir diğer kaynak da taş plak kayıtlarıdır. Richard K. Spottswood'un *Ethnic Music on Records* adlı diskografisine bakıldığında: H. Silla<sup>17</sup>, C. Theodoropoulos, Haris Patrinos, Makis (Mike) Patrinos, Ch. Tavoularidis ve Ger. Kourouklis<sup>18</sup>, Victor Comedy Company (Tetos Demetriades ve Christos Demetracopoulos) gibi isimler ve kumpanyalar tarafından kaydedilmiş *Karaghiozis* plaklarına rastlanır (Frangos, 2014a, s. 7; Spottswood, 1990, s. 1158, 1207-1208, 1219, 1225).

17 Bu makaledeki plaklarda bahsi geçen isimlerin yazımında Spottswood'un kitabına sadık kalınmıştır.

18 Frangos, bu sanatçıların isimlerini "X. Gavoularilis" ve "G. Kourkouklis" olarak vermiştir (S. Frangos, 2014a, s. 7).



Fotoğraf 3. Harris Patrinos'un 1923 yılında Chicago'da kaydettiği bir *Karaghiozis* plağı (Patrinos, 1923).

Bu isimler arasından H. Silla, ilk *Karaghiozis* kayıtlarını Şubat 1920 civarlarında New York'ta yapmıştır. Dolayısıyla Amerika'daki ilk *Karaghiozis* kayıtları Panhellenion plak şirketi tarafından yayımlanan iki plakla (Pan 7024 ve Pan 7025) başlamıştır (Spottswood, 1990, s. 1219). Spottswood'un diskografisine göre Amerika'da yayımlanan son *Karaghiozis* plağı ise Tetos Demetriades tarafından 15 Ocak 1932'de New York'ta kaydedilen ve Orthophonic plak şirketi tarafından yayımlanan plaktır (S-614 B) (Spottswood, 1990, s. 1208). Her ne kadar Spottswood'a göre Amerikan *Karaghiozis* kayıtları 1932 yılında yayımlanan bu plakla bitiyor görünse de Frangos'a göre Amerikan *Karaghiozis* plakları 1965 yılına kadar yayımlanmaya devam etmiştir (Frangos, 2014a, s. 7).

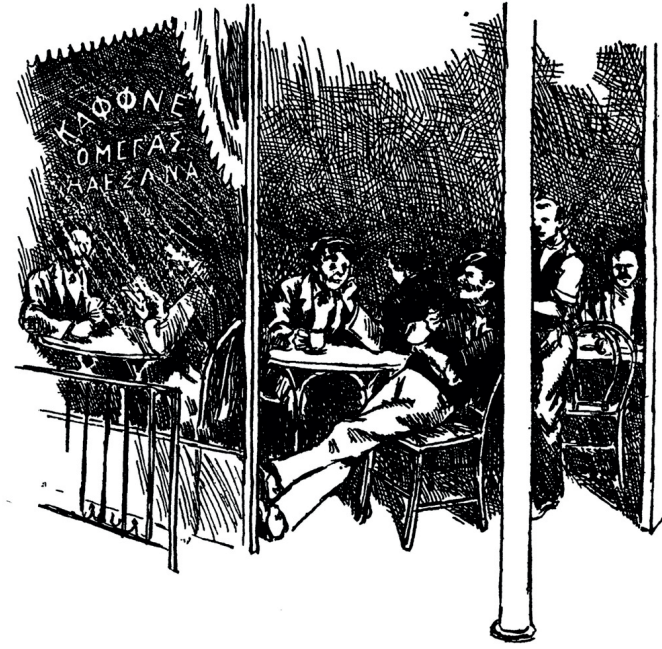
## Café Aman

19. yüzyıl sonlarına doğru, Doğu Akdeniz'de, Osmanlı liman şehirlerinde ve Yunanistan'da *alaturka* stilde (yani makam temelli) ve ağırlıklı olarak Yunanca ve Türkçe müzik

yapılan kafeler ortaya çıkmıştır<sup>19</sup>. Yunanistan’da bu tür kafelere, muhtemelen şarkılarda çok fazla aman geçtiği ve bu kafeleri alafranga müzik yapılan *cafe chantant*lardan ayırmak için, *café aman* denilmiştir (Morris, 2018, s. 72-73).

Bir bütün olarak bu büyük coğrafyadaki kafelere bakıldığında, bu mekânlarda “Yunan *demotic* [halk] şarkıları, büyük Akdeniz liman şehirlerinin halk şarkıları, *arvanitika* (Arvanit [şarkıları]), Rumen (Roumanovlahoi [şarkıları]), Bulgar ve Mısır müziği” icra edilmekteydi (Tragaki, 2002, s. 42). *Café aman*larda çoğunlukla Anadolu Rumları, Ermeniler, Yahudiler ve Çingene müzisyenler çalışmaktaydı (Tragaki, 2002, s. 42). *Café aman*larda çalışan müzisyenler gezici müzisyenlerdi ve bahsi geçen Doğu Akdeniz ağındaki kafeleri dolaşmaktaydılar. Farklı liman şehirlerindeki farklı dinleyici gruplarına hitap edebilmek için bu müzisyenlerin oldukça geniş bir repertuvara sahip olmaları gerekliydi. Örneğin, dönemin önemli keman icracılarından Salonikios yani Selanikli olarak da bilinen Semsis’in repertuarında “Türk, Arap, İspanyol, Rumen, Macar, Bulgar ve Çingene” havaları bulunmaktaydı (Tragaki, 2002, s. 82). Bu kafelerin getirdiği önemli yeniliklerden biri kadınların sahneye çıktıkları, dans ettikleri ve şarkı söyledikleri mekânlardır (Morris, 2018, s. 72).

19 *Café aman*, yani amane kahvelerinin Osmanlı kahvehane ve çalgılı kahvehane geleneği bağlamındaki bir analizi için bkz. (Demir, 2018).



Fotoğraf 4. New York'ta bir Yunan Kahvesi (Bercovici, 1924, s.49).

Amerika'daki *café amanlar*, kalabalık Yunan kolonilerinde, Eski Dünya'daki bu amane kahvehaneleri geleneğinin bir devamı olarak ortaya çıkmıştır. Sotirios Chianis'e göre henüz "1910 kadar erken bir tarihte, *café aman* ve onun güçlü geleneği New York, Boston, San Francisco, Baltimore ve Chicago gibi çok sayıda büyük şehirde" yeni *café amanlar* kurulmasına neden olmuştur (Chianis, 1983, s. 3). Bu kafeler göçmenlerin kendi dillerini konuşan insanlarla bir araya geldikleri, Yunan yemekleri yiyip, içki içebildikleri ve başta Smyrneiko tarzı ve Yunan halk müzikleri olmak üzere memleketlerindeki hayatlarından aşına oldukları müzikleri dinleyip dans edebildikleri mekânlardır (Chianis, 1983, s. 3).

Amerika'daki Yunan ve pan-Osmanlı müzikleriyle ilgili araştırmalar yapan Steven Frangos'a göre on yıl kadar kısa bir süre içinde Amerika'daki *café amanların* sayısı hızla artmış ve 1920 yılına gelindiğinde hemen her Yunan kolonisinde kahvehanelere ek olarak az bir tane de *café aman* açılmıştır (Frangos, 1991, s. 11). Eski Dünya'da olduğu gibi burada da profesyonel müzisyenler kahvehaneleri, *café amanları*, kulüpleri, kabareleri,

barları, kiliseleri, Yunan tatil beldelerindeki (Sunset Springs Hotel ve Catskill Dağları'ndaki oteller gibi) otelleri, düğünleri, dernek eğlenceleri ve pikniklerini de kapsayan geniş bir ağda gezici olarak hizmet veriyorlardı (Bucuvalas ve Frangos, 2018, s. 23). Rosa Eskenazi, Yiorgios Katsaros, Demetrios Salonikos, Nicholas Roubanis gibi Yunan ve Yunan-Amerikalı müzisyenler başta olmak üzere Arnavut, Ermeni, Sefarad ve Türk müzisyenler sadece Amerika içindeki bu ağda değil, Doğu Akdeniz ağını ve hatta yer yer Yunan girişimcilerin bütün dünyaya yayılan ticaret ağlarını da içine alacak geniş bir ağda ternelere çıkıyorlardı (Frangos, 1991, s. 11). *Café aman*larla ilgili önemli bir nokta da bu mekânlarda oryantal göbek dansı yapan kadınların bulunmasıydı. Dolayısıyla Amerika'daki *café aman* networkü içinde müzisyenler gibi dans eden kadınlar da mevcuttu.

Chicago'ya 1906 yılında gelen kemancı ve çalgı yapımcısı George Dimitrios Grachis (1882–1965), bu şehirde santuri Theodoros Smyrnis ve lavtacı Kosta Pantelopoulos'la birlikte oluşturdukları bir trio ile düğünlerde ve çeşitli mekânlarda müzik yapmaya başlamıştır. Grachis, triosuyla birlikte bir düğünde çalmak için gittiği Salt Lake City'de açtığı kahvehanenin, kısa bir süre sonra çıkan 1907 ekonomik krizinde batması üzerine, her şeyini kaybeder. Bir süre triosuyla Chicago'da müzik yapan Grachis, ardından annesini ve babasını da Amerika'ya getirmek için Yunanistan'a döner (Chianis, 2018, s. 345). Smyrnis, arkadaşı Grachis'e Yunanistan'dan dönerken, hem şarkı söyleyip hem de dans edebilen bir kadın getirmesi durumunda bir *café aman* açabileceklerini belirtir. Grachis, ailesiyle birlikte Yunanistan'dan Amerika'ya dönerken, arkadaşının tavsiyesine uyarak beraberinde Kleoniki adında bir şarkıcı ve dansçı getirir (Chianis, 2018, s. 348). Kleoniki'nin de ekibe katılmasıyla; Grachis, Smyrnis, Pantelopoulos ve Kleoniki'den oluşan, Amerika'nın ilk *café aman kompania'sı* (orkestra) kurulmuş olur (Chianis, 2018, s. 348). *Café amanlar'da* müzik icra eden bu gruplar genellikle “bir ya da iki kadın şarkıcıyla birkaç müzisyenden” oluşmaktaydı (Chianis, 2018, s. 348). Gianaros, kafelerde müşterilerin parayla yanlarına gelip onlardan şarkılar istediklerini, parçayı çalamadıkları zaman ise para kaybettiklerini belirtmiştir. Gianaros'a göre işte tam da bundan dolayı *Café aman* orkestraları müşterilerin geniş yelpazedeki isteklerini karşılayabilmek için oldukça geniş bir repertuvara sahip olmalıydı. *Café aman* müziği açısından oldukça yetkin bir icracı olan Gianaros'un ve triosunun repertuarında Yunanistan, Yunan adaları ve Epir müzikleriyle birlikte Türkçe şarkılar bulunmaktaydı (Chianis, 2018, s. 348).

Yiorgios Katsaros, Amerika'ya Grachis'ten altı sene sonra 1913 senesinde geldiğinde “San Francisco, Salt Lake City, Utah, Chicago, Detroit, Cleveland, Philadelphia, Boston,

New York gibi şehirlerin her birinde 50-60 müzik grubu ve 11 – 12 kabare [kulüp ve/veya café aman]” bulunduğunu belirtmiştir (Frangos, 1998, s. 14). Bu kulüplerde “Yunan müzisyenler ve dansçılar, Ermeniler, Türk kızları, Mısırlılar” gibi farklı milletlerden müzisyenler ve dansçılar müzik ve dans gösterileri yapmaktadır (Frangos, 1998, s. 14).

Bu mekânlara Yunan dinleyiciler dışında, Suriyeli, Ermeni ve Türk dinleyicilerin gelmesinden dolayı, Gianaros gibi Katsaros da bu mekânlarda çalışan müzisyenlerin çok geniş bir repertuara sahip olmaları gerektiğini belirtmiştir. Café aman müzisyenlerinin oldukça deneyimli olması gerektiğini belirten Katsaros, birlikte çalıştığı grup üyelerini nasıl seçtiğini şöyle anlatmıştır (Frangos, 1998, s. 14):

*Kompaniamda biraz Türkçe söyleyecek bir ud icracısı, biraz Suriyeli müşterilere şarkı söyleyecek başka bir arkadaş buldurmak konusunda dikkatli olmalıydım. İşte bu yüzden yanımda altı, bazen yedi müzisyen buldurmam gerekiyordu. Bu müzisyenleri buldurmak zorundaydınız! Gitarda ben olmak üzere, bir simbalomcu, bir klarnetçi, bir kemancı ve farklı müşterilere hitap edebilmek için bir udi buldurmak zorundaydım.*

## ***Kyotchek***

Osmanlı İmparatorluğu’nda doğan ve Amerika’ya göç eden Makedon yazar Stoyan Christowe, 1930 senesinde kaleme aldığı bir yazısında, Amerika’daki bazı göçmen kahvehanelerinde oynatılan ve kyotchek<sup>20</sup> adı verilen kadın dansçılardan bahsetmiştir (Barkan, 2001, s. 72; Christowe, 1930).

*Kyotchek* geleneğinin Doğu Akdeniz’de yüzyılın başlarında yok olduğunu belirten yazar, bu geleneğin Amerika’da Balkan ve Yakın Doğulu göçmenlerin yoğun olarak bulunduğu yerlerde devam ettiğini belirtir. Christowe’a göre Amerika’daki *kyotchek* geleneği, caz gibi bazı etkilerle maruz kaldığı için Eski Dünya’daki gelenekten biraz farklıdır (Christowe, 1930, s. 48).

Christow’un aktardığına göre *Kyotchek* grupları Chicago’da kurulur ve ilk önce Chicago’daki Yunan izleyicilerin beğenisine sunulurdu. Eğer performansları beğenilirse *kyotchek*lerin Broadway’i kabul edilen Halstead Street’te çalışmalarını için uzun süreli kontrat

---

20 Balkanlarda *kyotchek* adı verilen dansçılar, İstanbul ve Anadolu’da görülen köçek geleneğinin bir devamıydı. Bulgarca’da *kyotchek* ya da *kyuchek* adı verilen bu dansçılar, köçekler gibi göbek ve kalça hareketlerinin yoğun olarak sergilendiği bir tür göbek dansı icra ediyorlardı. Bu dansçılara Sırp ve Makedonlar *coccek*, Arnavutlar ise *çoçek* yahut *çyçek* diyorlardı. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Balkanlardaki *kyotchek*lik geleneğinde bir dönüşüm yaşanmış ve bu dansları kadınlar icra etmeye başlamışlardı (Sugarman, 2003, s. 92, 98).

imzalanır ve ayrıca Detroit, St. Louis ve diğer Orta-Batı şehirlerine turneye çıkarlardı. *Kyotche*lerin göçmenler arasındaki popülerliği bu işle ilgilenen Yunan girişimcilere oldukça fazla para kazandırmıştır (Christowe, 1930, s. 48, 74-75).

Amerika'daki *kyotche*k grupları iki kadın dansçıyla, keman, klarnet ve ksilofon çalan üç erkek müzisyenden meydana gelirdi. Dansçılar, ağırlıklı olarak Yakın Doğu dillerini konuşamayan Amerika doğumlu kadınlar olurdu. Aynı zamanda menajerleri de olan ustaları, onlara bir yandan Türkçe ve Yunanca müstehcen şarkılar ezberletirlerken, bir yandan da erotik *kyotche*k danslarını öğretirlerdi (Christowe, 1930, s. 48).

Köçek grubunu izlemek isteyenlerden herhangi bir giriş ücreti alınmaz, bunun yerine izleyiciler şarkı aralarında kahvehanede dolaştırılan tefe bahşiş bırakırlardı (Christowe, 1930, s. 49). Grubun asıl gelirini *Kyotche*kler dans ederken yere atılan dolarlar oluşturdu. Ayrıca, dansçıların hayranları birbirleriyle yarışarak dansçıların göğsüne para sıkıştırırlardı. Çoğu köyden gelmiş ve cinsel olarak aç olan göçmen hayranlarını baştan çıkaran *Kyotche*kler bu insanları kandırıp paralarını alırlardı (Christowe, 1930, s. 49).

Christowe (1930, s. 49) son olarak Amerika'nın *kyotche*k kraliçesi olarak tanımladığı Karamka adlı bir dansçıdan bahsetmiştir. Nereli olduğunu hiç kimsenin bilmediği, bazen saf bir Bulgar kızını, bazen kurnaz bir Yunan kızını oynayan ve Christowe tarafından oldukça ateşli ve sevilen bir dansçı olarak tanımlanan Karamka, Yakın Doğu göçmen ortamlarında oldukça meşhur olmuş bir dansçıdır. Kimsenin nereli olduğunu bilmediği Karamka, pek çok hayranının birikimlerinin tükenmesine, işyerlerinin kapanmasına sebep olmuştur. Amerika standartlarına göre (diğer *kyotche*kler gibi) toplu bir kadın sayılabilecek Karamka, “şehvet düşkününü Balkan göçmenleri için Venüs'ün reenkarne olmuş haliydi” (Christowe, 1930, s. 49). Karamka'nın performansını St. Louis'deki bir Bulgar kahvesinde izleyen Christowe, kahvenin komşu yerleşim yerlerinden ve Yunan kolonilerinden gelen müşterilerle dolup taşıdığını belirtir. Christowe tanık olduğu bu gösteri sırasında Karamka'nın dans performansından büyülenen erkekleri ve ardından ona bahşiş vermelelerini detaylı bir şekilde aktarır (Christowe, 1930, s. 49, 74). Bu nefes kesen dans sonunda, Karamka'nın erotik performansından gençler gibi etkilenmeyen bir grup yaşlı Makedon komitacı Karamka'ya bahşiş vermezler. Bunun üzerine Karamka onlardan da para alabilmek için, bu yaşlı vatansever komitacıların da gençliklerinde söyledikleri ‘ünlü Davidoff şarkısını’ söylemeye başlar. Milliyetçi duyguları okşanan yaşlı Makedonlar da en sonunda onları da etkilemeyi başaran bu dansçıya bahşiş verirler (Christowe, 1930, s. 74).

## Marika'nın *Café Aman*'ı

Bodrum'a oldukça yakın bir ada olan Kos adasında doğan Marika Papagika (1890–1943), 1915 yılında Amerika'ya göç etmiştir. 1918 senesinde Amerika'da kayıtlar yapmaya başlayan Papagika çok satan plaklarıyla Yakın Doğu göçmen müziğinin yıldızlarından birisi haline gelmiştir. 1925 yılında eşi Gus Papagika ile birlikte New York'un ve Amerika'nın ilk çok kültürlü *café aman*nı—daha sonra bu müziğin önemli sahnelerinden birisi haline gelecek 8. Cadde'de (8th Avenue) — açmıştır (Bucuvalas ve Frangos, 2018, s. 20; Nagoski, 2020). Marika's adındaki bu kafe özellikle Ermeniler tarafından yoğun bir ilgi görmüş, bunun dışında Yunan Arnavut, Arap, Bulgar, Yugoslav ve Türk müşteriler tarafından da fazlasıyla tercih edilmiştir. Marika'nın kafesinde çalan müzisyenler de dinleyici kitlesi gibi Yunan, Ermeni, Sefarad Yahudisi, Makedon ve Arnavut gibi farklı milletlerden oluşmaktaydı (Bucuvalas ve Frangos, 2018, s. 19-20; Frangos, 2018a, s. 122).

*Café aman*lar, Amerika'da 1920-1933 yılları arasındaki alkol yasağında kaçak olarak alkol servis eden ve *speakeasy* (birebir çevirisi 'sessiz konuş') adı verilen mekânlar arasında yer almıştır. *Café aman* müziğinin önemli isimlerinden John K. Gianaros, Marika Papagaika'nın kulübünün bir *kafenion speakeasy*, yani gizli olarak içki servis edilen bir kahvehane olduğunu söylemiştir. Gianaros ayrıca bu gibi mekânlarda gizli olarak yapılan içki servisine ve içki isterken *café aman* adıyla yapılan kelime oyununa dair şunları söylemiştir (Frangos, 2018b, s. 360):

O zamanlar bu yerler [yani gizli olarak alkol servis edilen göçmen mekânları] *café aman* olarak anılıyordu. Neden biliyor musun? Alkol yasağı zamanlarıydı... Bir masaya oturdun ve garsonlara “Café, Aman! Café... aman!” derdin. Mekân kastedilmez[di]... Kahve fincanlarına uzo koyarlardı ve [sana] getirirlerdi. Bu yüzden bu mekânlara *café aman* denilirdi.

Marika'nın kafesinden sonra New York'un 8. Caddesinde birçok *café aman* açılmıştır<sup>21</sup>. Bu *café aman*lardan biri de şarkıcı Amalia Baka (1897–1979) tarafından açılan Café Aman Pavsilipon'dur. Bir Romanyot Yahudisi olan Amalia, Epir bölgesinde yer alan Yunan, Türk, Yahudi ve Çingenelerin yaşadığı çok kültürlü Yanya şehrinde doğmuştur

---

21 New York'ta 8. Cadde üzerinde açılan kafeler yaklaşık 50 sene boyunca New York gece hayatının değişmez ve önemli parçaları olmuşlardır.



(Soffa, 2018, s. 374) Amalia Hanım'ın *café aman*ındaki bir programı tanıtan, 1930 yılı civarlarından Yunanca bir broşürde müzisyenlerin ve repertuarın çeşitliliğine vurgu yapılmıştır (Baka ve Soffa, 2002, s. 4):

Madame Amalia'nın Café-Aman'ındaki en muhteşem eğlencelerden birinin tadını çıkarmaya gelin. Ünlü Anastasia'nın en seçkin Türkçe şarkılarına, enstrümantalistler Makedon George Kasaras, Kanuni Gabriel, ünlü santuri Panayotis Peliotis, lavtacı Yaşlı Avyerinos eşlik edeceklerdir. Orada Madam Amalia'nın amanelerini dinleyeceksiniz. Daha fazlasını söylememiz gereksiz. Madam Amalia'nın Café-Aman Pavsilipon'una koşun.

## Sonuç

Amerika'ya Osmanlı coğrafyasından giden göçmenler için kahvehaneler, *café amanlar*, kafe-restoranlar ve restoranlar oldukça önemli mekânlar olarak faaliyet göstermişlerdir. Bu mekânlar göçmenleri, alışık olmadıkları Amerikan hayatının belirsizliklerinden koruyan, onları bir arada tutan, karşılaştıkları sorunları çözmek için yollar üreten bir sosyal destek merkezi olarak hizmet vermiştir. Kahvehaneler, Eski Dünya'da olduğu gibi Yeni Dünya'da da müzik, müzisyen ve dinleyiciler için önemli birer buluşma merkezi olmuşlardır. Ayrıca bu kurumlar, Amerika genelinde özellikle müzisyenler ve müzik grupları tarafından da kullanılan ağlar oluşturup göçmen müziğinin sahneleri olarak hizmet vermişlerdir. Bu sayede hem göçmen hem de Amerikalı izleyiciler için bir eğlence ağı oluştururken, bir yandan da müzisyenler için çok ciddi iş olanakları sağlamışlardır. Sadece Kuzey Amerika ile sınırlı olmayan bu ağdaki işletmeler, Yunan işletmecilerin Güney Amerika, Doğu Akdeniz ve Osmanlı coğrafyası başta olmak üzere, neredeyse bütün dünyaya yayılan otel, restoran, gece kulübü, *café aman* gibi işletmeleriyle de bağlantı halinde olmuştur (Frangos, 1991).

Bu makalenin konusu olan mekânlarda, müziğin dört farklı kaynağının mevcut olduğu gösterilmiştir. Bu kaynaklar: müdavimlerin kendi yaptıkları müzikler, fonograf/gramofon kayıtları, karagöz oynatıcıları, gezgin müzisyenler, müzik grupları ve son olarak dans gruplarıdır. Bu mekânlarda yapılan müzikler, ilgili milletlerin geleneksel müzikleriyle birlikte, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Osmanlı eğlence müziği geleneğinin devamı olarak, çok dilli ve çok kültürlü olmuştur. Geleneksel şarkılarla birlikte zaman içerisinde göçmenlerin Amerika deneyimini anlatan ve Amerika'daki müziklerden etkilenen *Neden Geldim Amerika'ya* gibi şarkılar da bestelenmiştir.

Bu makalede temel olarak İngilizce yazılmış ve İngilizce'ye çevrilmiş kaynaklar kullanılmıştır. Amerika'daki göçmen deneyiminin çok daha net bir fotoğrafını görebilmek için Amerika'daki göçmen hayatına tanıklık eden Yunanca, Ermenice, Bulgarca, Arapça gibi farklı dillerde yazılmış metinlerin de taranması çok büyük önem taşımaktadır. Eski Dünya'da milliyetçi akımlar ve ulus devletlerin kurulması sürecinde bölgedeki pek çok devlet tarafından yok sayılan Osmanlı çok kültürlü müzik dünyasının<sup>22</sup>, özgür bir şekilde devam ettiği Amerika'daki serüvenini anlamak Osmanlı eğlence kültürü hakkında farklı perspektifler sunacaktır.

---

**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

- Acehan, I. (2005). *Outposts of an Empire: Early Turkish Migration to Peabody, Massachusetts* (Yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi veri tabanından erişildi. Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/11693/29634>
- Acehan, I. (2010). *"Made in Massachusetts": Converting Hides and Skins into Leather and Turkish Immigrants into Industrial Laborers (1860s-1920s)* (Doktora tezi). Bilkent Üniversitesi veri tabanından erişildi. Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/11693/29634>
- Ahmed, F. (1993). *Turks in America: The Ottoman Turk's Immigrant Experience*. Greenwich, Ct.: Columbia International.
- Baily, J. ve Collyer, M. (2006). Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2), 167-182. <https://doi.org/10.1080/13691830500487266>
- Baka, A. ve Soffa, D. (2002). *Amalia! Old Greek Songs in the New Land, 1923-1950: In Foreign Lands Since My Childhood*. El Cerrito, CA: Arhoolie Productions.
- Barkan, E. R. (2001). *Making It in America: A Sourcebook on Eminent Ethnic Americans*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Bercovici, K. (1924). *Around the World in New York*. New York ve London: The Century Company.
- Bucuvalas, T. ve Frangos, S. K. (2018). Overview of Greek Music in America. *Greek Music in America* içinde (s. 10-50). Jackson: University Press of Mississippi.
- Burgess, T. (1913). *Greeks in America; an Account of Their Coming, Progress, Customs, Living, and Aspirations*. Boston, Sherman, French ve Company.
- Canoutas, S. G. ve Helmig, G., N. (1912). *Hellēno-Amerikanikos Hodēgos: Etos Pempton 1912 Fifth Year*. New York: The Helmig Press.
- 

22 Örneğin, Yunanistan'daki yasaklar için bkz. (Frangos, 1989, s. 6).

- Carlson, C. ve Allen, D. J. (1990). *The Bulgarian Americans*. New York: Chelsea House Publishers.
- Chianis, S. (Sam). (1983). A Glimpse of Greek Music in America. *Greek Music Tour* içinde (s. 3-4). New York: Ethnic Folk Arts Center.
- Chianis, S. (Sam). (2018). George Dimitrios Grachis (1882–1965). T. Bucuvalas (Ed.), *Greek Music in America* içinde (s. 345-353). Jackson: University Press of Mississippi.
- Christowe, S. (1930). Kyotchek. *Outlook and Independent*, 155(2), 48-49, 74-75.
- Demir, M. (2018). Osmanlı Eğlence Hayatında Bir Alt Kültür Müzikli Kahvehâne: Amane Kahvehâneleri. *Folklor/ Edebiyat*, 24(93), 35-53.
- Feldman, W. Z. (1975). Middle Eastern Music Among Immigrant Communities In New York City. *Balkan-Arts Traditions*, (Spring Folk Festival), 19-25.
- Frangos, S. (1989). Greek-American Family Record Collections: Family Record Collections as Research Sources. *Resound*, 8(4), 1, 3-6.
- Frangos, S. (1991, 27 Nisan). Cafe Amans: The Global Circuit. *The GreekAmerican.*, s. 11.
- Frangos, S. (1992). *Yiorgos Katsaros: Last of the Greek-American Cafê-Aman Singers*. Indiana University (Bloomington). Yayınlanmamış Kitap, Modern Greek Studies Association.
- Frangos, S. (1998, 8 Ağustos). Tradition for Mixed Voices. *The GreekAmerican.*, s. 14, 19.
- Frangos, S. (2014a, 28 Şubat). Process to Americanize Karagiozis. *The National Herald*, s. 1, 7.
- Frangos, S. (2014b, 13 Eylül). The Greek-American Kafeneion. *The National Herald*, s. 1, 7.
- Frangos, S. K. (2018a). George Katsaros: The Last Cafê-Aman Performer. T. Bucuvalas (Ed.), *Greek Music in America* içinde (s. 119-136). Jackson: University Press of Mississippi.
- Frangos, S. K. (2018b). Marika Papagika (1890–1943). T. Bucuvalas (Ed.), *Greek Music in America* içinde (s. 358-368). Jackson: University Press of Mississippi.
- Gibbs, G. R. (2007). *Analysing Qualitative Data*. Los Angeles: SAGE.
- Graziosi, J. G. (2018). Turkish Music in the Greek American Experience. T. Bucuvalas (Ed.), *Greek Music in America* içinde (s. 149-163). Jackson: University Press of Mississippi.
- Helmis, G. N. (1915). *United States and Canada Greek Business Directory*. New York: The Helmis Press.
- Hitti, P. K. (1924). *Syrians in America*. New York: George H. Doran Company.
- Karpat, K. H. (1985). The Ottoman Emigration to America, 1860-1914. *International Journal of Middle East Studies*, 17(2), 175-209.
- Kourelis, K. (2018, 5 Şubat). Philadelphia: The Birthplace of Rembetiko. Erişim adresi: <http://kourelis.blogspot.com/2018/02/philadelphia-birthplace-of-rembetiko.html>
- Lewine, E. (1996, 14 Nisan). The Kaffenion Connection: How the Greek Diner Evolved. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/1996/04/14/nyregion/the-kaffenion-connection-how-the-greek-diner-evolved.html>
- Malcom, M. V. (1919). *The Armenians in America*. Boston, Chicago: The Pilgrim Press.
- Mills, C. P. (1917, 9 Ocak). Perspective of SE corner of Warnock and Locust St. Erişim adresi: <https://www.philly-history.org/PhotoArchive/Detail.aspx?assetId=41673>
- Mirak, R. (1983). *Torn Between Two Lands: Armenians in America, 1890 to World War I*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Morris, R. C. (2018). Greek Café Music. T. Bucuvalas (Ed.), *Greek Music in America* içinde (s. 71-86). Jackson: University Press of Mississippi.
- Moskos, C. C. (1990). *Greek Americans, struggle and success*. New Brunswick (U.S.A.) ve London (U.K.): Transaction Publishers.
- Nagoski, I. (2020, 18 Ekim). What Makes You Happy: Greek Music in New York, December 1918 - January 1929. Erişim adresi: <https://canary-records.bandcamp.com/album/what-makes-you-happy-greek-music-in-new-york-december-1918-january-1929>
- Nagoski, I. (2021a, 2 Şubat). When I See You: From the November 1917 Recordings. Erişim adresi: <https://canary-records.tumblr.com/post/642007490239905792/when-i-see-you-from-the-november-1917-recordings>
- Nagoski, I. (2021b, 16 Mayıs). When I See You: Dec. 1916 - Nov. 1917. Erişim adresi: <https://canary-records.bandcamp.com/album/when-i-see-you-dec-1916-nov-1917>
- Öğüt, E. H. (2015). Transit Migration: An Unnoticed Area in Ethnomusicology. *Lidé Města*, 17(2), 269-282.
- Patrinou, H. (1923). Ο Καραγκιόζης γραμματεύς. Kounadis Arşivinden erişildi. Erişim adresi: <https://www.v mrebetiko.gr/item/?id=4742>
- Saloutos, T. (1956). *They Remember America; The Story of the Repatriated Greek-Americans*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Salutos, T. (1970). The Greeks of Milwaukee. *The Wisconsin Magazine of History*, 53(3), 175-193.
- Soffa, D. (2018). Amalia Baka (1897–1979). T. Bucuvalas (Ed.), *Greek Music in America* içinde (s. 374-377). Jackson: University Press of Mississippi.
- Spottswood, R. K. (1990). *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942: Eastern Europe* (C. 3). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Stokes, M. (2020). Migration and Music. *Music Research Annual*, 1, 1-24.
- Sugarman, J. C. (2003). Those “Other Women”: Dance and Femininity among Prespa Albanians. T. Magrini (Ed.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean* içinde (s. 87-118). Chicago ve London: University of Chicago Press.
- Toktaş, Ş. ve Kılıncı, F. R. (2018). Jewish Immigration to the American Continent. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 30-64.
- Tragaki, D. (2002). *Urban Ethnomusicology in the City of Thessaloniki (Greece): The Case of Rebetiko Song Revival Today* (Yayımlanmamış doktora tezi) Goldsmiths, University of London). Goldsmiths, University of London, London.
- Wells, J. A. (1972). *The Peabody Story: Events in Peabody's History, 1626-1972*. Salem, Massachusetts: Essex Institute.
- Xenides, J. P. (1922). *The Greeks in America*. New York: George H. Doran Company.
- Yeretzian, A. S. (1923). *A History of Armenian Immigration to America with Special Reference to Conditions in Los Angeles*. San Francisco: R and E Research Associates.

# Müzik Performansı Analizinde Kıyaslamalı Değerlendirme ve Yorumda Estetik Arayışı\*

## Comparative Evaluation in Music Performance Analysis and the Quest for Esthetics in Interpretation

İsmet KARADENİZ<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-981170

\* Bu çalışmanın bir bölümü, SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği tarafından 2019 yılında gerçekleştirilen 3. Türkiye Estetik Kongresi'nde sözlü olarak sunulmuştur.

<sup>1</sup>Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: i.k. 0000-0003-1530-2506

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**  
İsmet KARADENİZ,  
Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** ismetkaradeniz@outlook.com

**Başvuru/Submitted:** 10.08.2021  
**İlk Revizyon/Revision Requested:** 20.11.2021  
**Son Revizyon/Last Revision Requested:** 06.12.2021  
**Kabul/Accepted:** 13.12.2021  
**Online Yayın/Published Online:** 29.12.2021

**Atıf/Citation:** Karadeniz, İ. (2021). Müzik performansı analizinde kıyaslamalı değerlendirme ve yorumda estetik arayışı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 149-177. <https://doi.org/10.26650/CONS2021-981170>

### Öz

Klasik Batı Müziği eserlerinin yazılı bir materyalden yola çıkılarak seslendiriliyor oluşu, yorumlarını birer yeniden yaratım nesnesi noktasına taşımaktadır. Dolayısıyla, bestecinin üretiminin ardından 'yorum' aracılığıyla aktarılan eserde, yorumcunun etki ve katkısı kaçınılmazdır. Her performansın bir yorum olduğu ve her bir yorumda eserin farklı noktalarının aydınlatıldığı –veya aksine, göz ardı edildiği– düşüncesinden hareketle, yorumlar arasındaki doğal farklılıkların eserle olan ilişkisinin, 'esere uygunluk' bağlamında incelenmesi mümkündür. Felsefi hermeneutiğe göre ancak 'kabul edilebilirlik' çerçevesinde değerlendirilebilen yorumların, eserin karakterine dair nitelikleri ne seviyede koruduğu çıkarımı için ise estetik birtakım kriterlere gereksinim duyulmaktadır. Farklı görüşlerin genel bir yorum eleştirisi standardizasyonunun parçası olabilmesi için; yorumcunun, eserin yeniden yaratımındaki yetkinliğinin yanı sıra entelektüel birikiminin rolü ve esere bu kanalla sunacağı katkının sınırları, ancak bu kriterler sayesinde nesnel olarak ölçülebilmektedir. Bir müzik eserinin herhangi bir yorumunu bir diğerine göre daha 'makul' kılan detayların niteliğine odaklanan bu çalışmada, eleştirel standartların çeşitliliğine dikkat çekmek üzere; Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönem eserlerinden seçilen yorum örnekleri, 'kıyaslamalı değerlendirme' yaklaşımıyla incelenmiş ve bu değerlendirme doğrultusunda, yorumcuların eserle ilişkilendirdikleri müzik-dışı göndermelerin, yorumun kimliğindeki önemi ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik performansı analizi, yorum, estetik

### ABSTRACT

Because western classical music works are performed based on written materials, each interpretation becomes an object of re-creation. Therefore, the influence and contribution of the interpreter are inevitable in the composition communicated through performance following a composer's creation. Based on the notion that each performance is an interpretation and that the different points of the work are highlighted or, on the contrary, ignored in each of the performances, examining the relationship between natural differences in interpretation and the work in the context of the appropriateness to the composition is possible. Several esthetic criteria are required to explain the degree to which interpretations, which can only be evaluated within the framework of admissibility according to philosophical hermeneutics, preserve

the characteristics of the work. These criteria can be used to objectively evaluate the role of the interpreter's intellectual background and the limits of the contribution of the work to the composition. In doing so, different views become part of the general standardization of performance criticism apart from the competence of the interpreter. Thus, this study focuses on the quality of details that render any interpretation of a musical work more plausible than another to draw attention to the diversity of critical standards. Moreover, it examined performance examples from works selected from the Baroque, Classical, Romantic, and Contemporary periods through comparative criticism. The results reveal the importance of extra-musical references associated with the work by interpreters to establish the character of the interpretation.

**Keywords:** Music performance analysis, interpretation, esthetics

## EXTENDED ABSTRACT

*While each performance  
attempts to mediate between tradition and innovation,  
it in turn becomes part of the remembered tradition.*

José A. Bowen

(2001, p. 427)

Western classical music works are performed on the basis of written materials. As such, each interpretation becomes an object of re-creation. Therefore, the influence and contribution of the interpreter are inevitable in the composition, which are communicated through performance following the composition. Based on the notion that each performance is an interpretation, whereas the different points of a work are highlighted or ignored in each of the performances, examining the relationship between natural differences in interpretation and the work is possible in the context of the appropriateness of a composition. At this point, the critic profile that is added to the composer–interpreter–audience chain gains importance. The critic may objectively evaluate the role of the interpreter's intellectual background and the limits of its contribution to the composition through this channel following specific esthetic criteria. In this manner, any critical view can become part of the general standardization of interpretation criticism apart from the competence of the interpreter. Various inferences obtained through analysis of music performance, which provides opportunities for comparing between interpretations, play a significant role in lending comprehensibility to the relatively *abstract* standards inherent to art.

This study employs the comparative criticism approach and aims to shed light on the effect of the hue of an interpretation detail on the entire composition. To this end, two

performances each from four compositions selected from the Baroque, Classical, Romantic, and Contemporary periods were analyzed. The sections of the works being examined are under the titles of improvisational, expressive, plausible, and intellectual interpretation, respectively. These works were examined from the context of the interpreters' fidelity to the composition and their addition to the score. Their approaches were evaluated by analyzing their performances based on duration, dynamics, and pitch. These measurements were achieved using Audacity 2.4.2®.

The sections examined can be summarized as follows.

- First Section: The third movement of J. S. Bach's *Sonata for Violin and Harpsichord, No. 3* (BWV 1016) is reshaped by pianist Glenn Gould's *improvisational interpretation* approach, which reflects the Baroque Period. Gould approached the ornament style of the period by stretching the score with the addition of a minimal broken chord symbol (♯) brought with by the Baroque understanding in the first measures. Moreover, Gould made an improvement that provided a connection with the melodic line that would come in the following measures.
- Second Section: In the arietta selected from W. A. Mozart's *The Marriage of Figaro* (KV 492), one can witness the *expressive interpretation* approach of mezzo-soprano Cecilia Bartoli. She emphasized the dramatic expression that the character (Cherubino) requires with a nuance (*ppp*) added at the end of the arietta through exaggeration.
- Third Section: The interpretations of Valery Gergiev and Leif Segerstam on the last movement of Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* (Op. 35) were compared within the framework of *plausible interpretation*. Initially, although evaluating the theatrical *scene* is seemingly plausible as an approach to strengthen the narration, which Segerstam does not refrain from adding with external voices, doing so is far from plausible due to the interpretation's marginal quality that precedes the music according to philosophical hermeneutics.
- Fourth Section: This section includes an example of an *intellectual interpretation* of Saygun's *Yunus Emre* (Op. 26). Tenor Ömer Yılmaz added two grace notes at the end of the sentence of the Recitativo, one of which creates a microtonal interval. He presented an interpretation with the awareness of the essential material of contemporary Turkish Music and the attitude of Turkish folk music within the work.

This repertoire, which includes works from different centuries, reveals the decisiveness of the historical, cultural, and contextual frameworks in terms of the freedom, permissiveness, and creativity of the *inventive* interpreters of the modern era. The common point of these types of interpretation is that the details highlighted in the sections are considered and refined additions, which are created through esthetic concern that cannot be identified as mistakes or instant additions. In addition, it is interesting that each most creative and most indefensible interpretation was realized by stretching the fidelity to the musical score. Therefore, this result underscores the interpreter, that is, the subject whose steps we follow between performance and score, as positioned in a *gray* area.



## Giriş

*Her performans  
gelenek ile yenilik arasında aracılık etmeye çalışırken,  
anılan geleneğin bir parçası haline gelir.<sup>1</sup>*

José A. Bowen  
(2001, s. 427)

Klasik Batı Müziği eserlerinin yazılı bir materyalden yola çıkılarak seslendiriliyor oluşu, yorumlarının, birer yeniden yaratım nesnesi olarak değerlendirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Bestecinin ürettiği ‘tamamlanmış’ eserin dinleyiciye yorum aracılığıyla ulaşması dolayısıyla, eser üzerinde yorumcunun etki ve katkısının varlığı da kaçınılmazdır. Kaldı ki yorumcu sözcüğü, ‘açıklayan, tercüme eden’ anlamındaki (Lewis, 1891, s. 436) etimolojik kökeni (Lat. *interpres*) itibarıyla da söz konusu ‘aracılık’ işlevini ön planda tutmaktadır. Her icranın bir yorum olduğu ve her yorumda eserin farklı noktalarının vurgulandığı, aydınlatıldığı, veya aksine, göz ardı edildiği düşüncesinden hareketle, yorumlar arasında kendiliğinden oluşan farklılıkların eserle olan ilişkisi, ‘esere uygunluk’ bağlamında değerlendirmeye açıktır. Felsefi hermeneutiğe göre (Gadamer, 2008, 2009), ‘doğru’ veya ‘yanlış’ biçiminde nitelenmesi mümkün olmayan, ancak ve ancak ‘kabul edilebilirlik’ çerçevesinde değerlendirilebilen yorumların, eserin temel niteliklerini ne seviyede ön planda tuttuğu konusu için ise birtakım estetik kriterlere gereksinim duyulmakta ve bu noktada, besteci-yorumcu-dinleyici zincirine dâhil olan eleştirilen profili önem kazanmaktadır. Eleştirel bir görüşün, genel bir yorum eleştirisi standardizasyonunun parçası olabilmesi için; yorumcunun, eserin yeniden yaratımındaki etkinliğinin yanı sıra entelektüel birikiminin de rolü ve esere bu kanalla sunduğu katkının, bahsi geçen estetik kriterler doğrultusunda değerlendirilmesi gerekmektedir.

Piyano resitallerindeyiz. Virtüöz Kemff, Beethoven’ın *Appassionata*’sını yorumluyor. Beethoven bunu yazarken özdeş coşkudaydı. Kısa boyu, geniş alnı, iri çenesiyle, ellerinin damarları çıkık, dudakları titreyerek... Kemff de büyük, kuyruklu piyanosunun başında bir ikinci Beethoven’dı. Bütün dinleyiciler aynı ruh ve yapıdaydı. Bu birey-dehânın yarattığı neydi? Ve hangi etkiyle yaygınlaşıyordu (Göktepe, 1984, s. 321)?

1 Tüm çeviriler –kaynakçada aksi belirtilmedikçe– makale yazarı tarafından yapılmıştır.

Salâhattin Göktepe'nin, bir yorumcudan yansıyan etkinin heyecanıyla sorduğu bu sorunun genişleterek, çalışmanın temel sorularından biri haline getirilmesi mümkündür: Eseri alımlayan dinleyici için, bir yorumun; onu estetik açıdan farklı kılan niteliği nedir ve eserle bağlantısı ne yolla kurulmaktadır?

Yorumlar arasında karşılaştırma yapma imkânı sağlayan müzik performansı analizi ile elde edilen çeşitli çıkarımlar, sanat alanına içkin ve görece 'soyut' standartların belirginleşmesinde önemli role sahiptir. Ancak bu noktada, bir 'entelektüel faaliyet' (Bujić, 2002, s. 324) olarak nitelenen müzik kritiği konusuna önem atfedilmesi gerekir.

Müzik eleştirisi olarak adlandırılabilir organize bir bilgi bütünü olmamasını ifade eden müzikolog Alan Walker (1998, para. 2), elde somut kriterler olmadan yapılan her eleştirinin öznel birtakım fikirlerle aynı seviyede kalma ihtimalinin kaçınılmazlığına işaret eder ve bir eleştirinin görüşlerini diğerlerinden 'daha doğru' yapanın ne olduğunu sorgular. Bu bağlamda yorumcunun konumu ve sınırları da eleştiri alanında her dönem tartışılmış bir açmaz olarak karşımıza çıkar. Örneğin; konuya, yorumcunun özgürlüğü ve 'sorumluluğu' açısından yaklaşan bir görüş, piyanist ve besteci Vladimir Horowitz'e aittir:

Tabiri caizse müziği açmalı ve notaların arkasında ne olduğunu görmelisiniz, çünkü notalar ister Bach'ın ister bir başkasının müziği olsun, aynıdır. Ancak notaların arkasında başka bir şey anlatılır ve yorumcunun bulması gereken de budur. Yorumcu, oturup bir pasajı bir şekilde çalabilir ve belki bir sonrakini abartabilir, ama her halükârda müzikle bir şeyler yapmalıdır. En kötüsü, hiçbir şey yapmamak (aktaran Mach, 1991, s. 116).

Bu yaklaşımın aksini ise Önder Kütahyalı (1996), yorumcunun 'sınırlılığı'nı ön planda tutan Ernest Newman'dan aktarır:

Kabul etmek gerekir ki bir yorumcu, sahip olduğu zihinsel ve fiziksel yapısının besteciden gelen fikirlere kişisel bir renk ve çeşitlilik katmasını önleyemez; ama o, tam bu noktada durmalı, kendi benliğini bilerek müziğe aşılamamalıdır. Yapıtta olmayanları, bestecinin söylemediği şeyleri, yine besteci adına notadan okuma eğilimini dizginlemelidir. Bestecinin koyduğu imlere kesinlikle bağlı kalmalıdır. İşte o zaman her şey iyi gidecektir.

Newman'a göre konuyu bu denli basite indirgemek, yorumcuyu bazı ayrıntılar dışında sadece nota değerlerini, ses yüksekliklerini, gürlükleri ve tınıları çalan

bir aracı gibi görmek olur. Böylece yorum ve yorumcu sorunu daha da karmaşık nitelikler kazanacaktır (s. 13).

Her durumda bir aracılık girişimi olarak nitelenen yorumun liyakatle yapılan değerlendirmesinin, pek çok görüş ayrılıklarına sahne olan böylesi bir 'eleştirel' platformda kendini zorlukla ispatlayabileceği açıktır. Ne var ki, belli detaylara odaklanarak somut kriterler üreten; kıyaslamalı, tarihsel, estetik veya formalist değerlendirmelerle bu sorunun üstesinden gelmek kısmen mümkündür. Müzik yazarı ve eleştirmeni Michel-Dimitri Calvocoressi'ye göre (1923, s. 72), değerlendirmede ve yargılamada bulunacak olan kişi; mevcut eleştiri yöntemlerini, ileri sürdüğü nesneye uygun olarak elemeli, adapte etmeli, dönüştürmeli ve (eklemelerle) artırmalıdır. Bu çalışma da –her ne kadar, analiz içeren kimi noktalarda tarihsel (Moran, 1988, s. 66) ve formalist eleştiri (Everist, 2001, s. 378-379) alanlarına yaklaşılsa da– genel itibarıyla 'kıyaslamalı'<sup>2</sup> bir değerlendirme yaklaşımını baz almakta ve yorumun detayındaki bir 'rengin', yapıtın bütününe olan etkisine bu yolla ışık tutmayı amaçlamaktadır.

## Yöntem

Çalışmada, yorumcu öznenin etkisinin, Klasik Batı Müziği'nin farklı dönem ve türde eserleri üzerindeki ortak 'yaratıcılığına' dikkat çekmek amacıyla; Barok Dönem'den bir salt müzik (sonat), Klasik Dönem'den bir vokal müzik (opera), Romantik Dönem'den bir program müziği (senfonik süit) ve Çağdaş Dönem'den –bünyesinde geleneksel müzik öğeleri de barındıran– bir vokal müzik (oratoryo) eser kesiti seçilmiştir. Ardından her bir kesit için, birbirlerinden farklı yorum yaklaşımlarına sahne olmaları dolayısıyla tercih edilen ikişer performans kaydı, 'kıyaslamalı değerlendirme' çerçevesinde mercek altına alınmıştır.

Her birinde öne çıkan niteliklere istinaden, bu çalışma özelinde, sırasıyla 'doğaçlamacı, anlatımcı, kabul edilebilir ve entelektüel yorumculuk' başlıkları altında odaklanılan yorum kesitleri; yorumcuların, esere sadakat ve notaya katkıları bağlamında incelenmiş ve yaklaşımları, yorumlarının, süre, gürlük ve frekans değeri bazında ölçülmesiyle değerlendirilmiştir. Söz konusu ölçümler Audacity 2.4.2® programı aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

2 Calvocoressi'ye (1923) atıfta bulunan Özkan (2007, s. 62), 'kıyaslamalı eleştiri' yaklaşımını; besteci, yorumcu veya müzik eserinin niteliklerinin, bir diğer besteci, yorumcu veya müzik eseri ile kıyaslanması yoluyla yargıya varılması olarak tanımlar.

## Analiz ve Bulgular

Çalışmada ele alınan yorum kayıtlarına şu QR kodlar aracılığıyla ulaşılması mümkündür:

**Tablo 1.** Çalışmada incelenen eser kesitlerine ilişkin QR Kodlar



### Kesit 1: Doğaçlamacı Yorumculuk

- J. S. Bach, Keman ve Klavsen için Altı Sonat, No. 3, BWV 1016, Mi Majör, III. Adagio ma non tanto

Özellikle J. S. Bach yorumculuğu ile ünlenmiş olan Kanadalı piyanist Glenn Gould'un, yorumlarıyla 18. yüzyıl müziğine katmak istediği doğaçlama unsuru ve Barok vurgusu (Monsaingeon, 1989, s. 35), kendisinin Barok Dönem yorumlarına da ışık tutmaktadır (Karadeniz, 2017, s. 276).

J. S. Bach'ın, keman ve klavsen için 3. *Sonat*'ının (1717-1723) üçüncü bölümünün, Karl Richter (klavsen) ve Leonid Kogan (keman) tarafından gerçekleştirilen 1972 tarihli yorumunda (Bach, 2012, parça 11; SuperClassic Channel, 2019) klavye partisinde, notaya bağlı kalınarak  $\text{ö}1-12^3$  arasında görülen dikey armoni yapılarının birebir icra edilmesi

3 Ölçü numaraları metin boyunca  $\text{ö}1-12$  şeklinde ifade edilmiştir.

kabul görür bir yorum niteliği taşımaktadır (bkz. Tablo 1: QR Kod 1). Ancak Gould'un, bu esere, çizgisel armoni kaygısı güderek katacağı bir 'yenilik' bulunmaktadır:

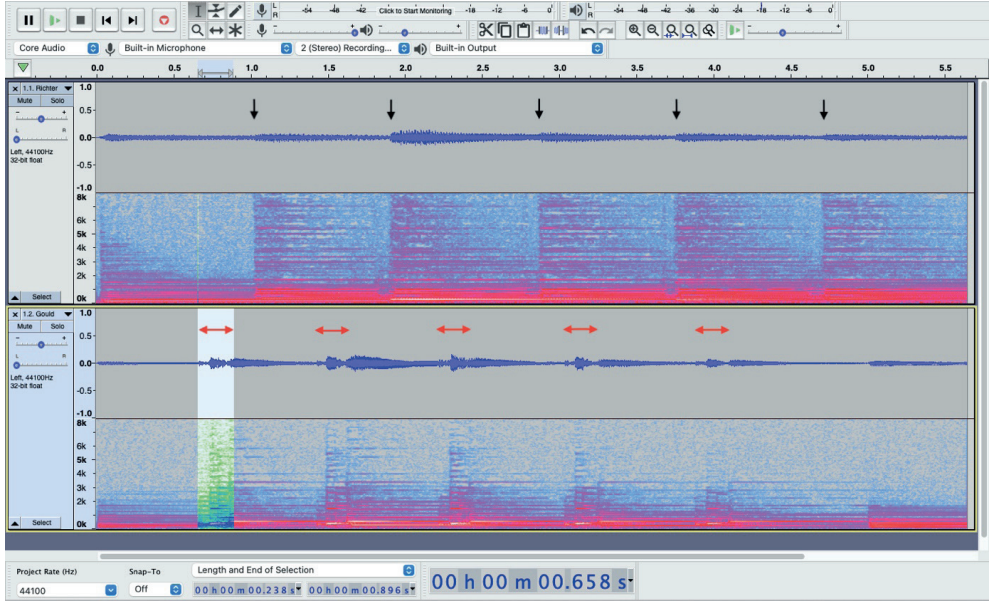


Örnek 1. J. S. Bach, BWV 1016, III, ö1-18 (Bach, t.y., s. 7).

Eserin, –bestecinin kayınpederi ve kopyacısı olan– Johann Christoph Altnickol tarafından 1747-1759 yılları arasında bir tarihte yazılmış olduğu tahmin edilen nüshasında görüldüğü üzere, ö13'te başlayan çizgisel yapı [b], armoniyi oluşturan seslerin aynı anda gelmediği bir doku yaratmakta ve ilk 12 ölçüdeki yapıya [a] tezat oluşturmaktadır. Gould, bu yapılar arasında bütünlük sağlamak adına ve Bach'ın döneminde, dikey (*vertical*) ve yatay (*horizontal*) armoniler arasındaki bağlantının henüz bilinmediği (Monsaingeon, 1989, s. 36) gerekçesiyle, ö13'e kadar olan ve dikey armoni oluşturan akorları 'kırarak' icra etmekte,

bu yolla eserin tümünde çizgisel armoni kullanma olanağı sağlamaktadır (Karadeniz, 2017, s. 278). Kendisi (Bach, 1994, parça 11; Gould, 2017), söz konusu akorları –dönemin geleceğinde zaten var olan– ufak bir ‘doğaçlama unsuru’ dokunuşu ile, hızla çalınan birer arpej biçiminde yorumlamaktadır (bkz. Tablo 1: QR Kod 2).

Eserin ilk ölçüsüne ilişkin olarak her iki yorum kaydının karşılaştırmalı spektrum görüntüsü şu şekildedir (1.1. Richter; 1.2. Gould):



Şekil 1. J. S. Bach, BWV 1016, III, 01: Karşılaştırmalı spektrum görüntüsü [Richter - Gould].

Şekilde açıkça görüldüğü üzere; 01’de yer alan akorları Karl Richter, yazıldığı gibi, aynı anda icra etmekte; buna karşın Glenn Gould söz konusu akorların her birini yaklaşık 0,3 sn. süresinde kırarak yorumlamaktadır. Böylelikle çizgisel yapı, tam da Barok Dönem’in ‘doğaçlama yorumcu’ karakterinin gerektirdiği şekilde, bölümün tamamına hâkim olabilmektedir.

Sahne sanatları felsefecisi Paul Thom (2006, s. 439), temsili yorumların, eserin kimi belirgin yönlerini öne çıkarırken, diğer yönlerini ise görmezden geldiğini veya çarpıttığını ifade eder. Gould da bu yorumunda, eserin giriş akorlarının dikey armoni oluşturacak şekilde yazılmış olmasını deyim yerindeyse göz ardı etmekte ve eserin devamı ile uyum sağlayacak bir yaklaşım yoluna gitmektedir. Bu yaklaşımı; ‘notaya sadakat’ nok-

tasında eleştirilebilir olmasının yanı sıra, bünyesinde, esere yönelik bütüncül bakış açısı ile açıklanabilir bir estetik kaygı taşımaktadır.

Önder Kütahyalı (1996), yorumcu tarafından eserin nesnesine (notaya) yapılan eklemeleri şöyle ifade eder: “Yorumcunun, yeniden yaratma olgusu sırasında yaptığı katkı, bir takım süslemelerin ya da geçitlerin doğaçtan çalınması değildir. Onun kişiliği ve teknik donanımı, notada gösterilen ya da gösterilmeyen birçok ayrıntıyı etkiler” (s. 12). Kütahyalı’nın değindiği ayrıntıların; somut notaları soyut müziğe, ya da aksine, soyut anlamı somut sese dönüştüren unsurlar olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Örneğin, Hamilton (2008), “Müziğin *biçimsel olarak soyut* olduğu söylenebilir, *ancak ifade açısından insanidir* ve ifade esastır. Bach’ın müziği genellikle en soyut ses yapısı olarak kabul edilir, fakat kendi zamanında anlamlar taşıyordu ve bu [bugün] yorumlama ile gerçekleştiriliyor” (s. 114) tespitinde bulunur. Busoni’nin (1911) de konuya ilişkin yaklaşımı dikkate değerdir:

Sanatın dünyevilik tarafından tehdit edildiği yerde, onu yükseltmek ve ilkel özünü (ilk ruhunu) ona yeniden bağışlamak, yorumun bir parçasıdır. Notasyon, müzik eserinin yazımı, onu daha sonra kullanmak amacıyla bir ilham almak için ustaca bir yoldur. Ancak notaya karşı, doğaçlama; portreye karşı, yaşayan model gibidir. *İşaretlerin katılığını ilk duyguya dönüştürmek* yorumcuya kalmıştır. [...] Bestecinin ilhamının notasyonla *zorunlu olarak* kaybettiğini, yorumcusu kendi başına geri getirmelidir (s. 15-16).

İlginçtir ki, Gould’a göre; “Müziğin, kitapların yüksek sesle okunması gerektiğinden daha fazla icra edilmesi gerekmez; çünkü mantığı, basılı sayfada mükemmel şekilde temsil edilir ve yorumcu [...] yorumlarının, müziği, yazılı olarak okuyamayacak kadar talihsiz bir izleyici için anlaşılır hale getirmesi dışında tamamen gereksizdir” (aktaran Bazzana, 1997, s. 20-21). Brahms da –neredeyse aynı yaklaşımla–, hiç kimsenin Don Giovanni’yi kendisi için doğru icra edemeyeceğini, eserin notasından, çok daha fazla keyif aldığını ifade eder (aktaran Swafford, 1998, s. 570).

Sabit notayı bu denli yücelten bu tür yaklaşımların yanında, “doğaçlamanın saflığı, sanatsal ilham odağından bir adım daha az uzaktır” (Hamilton, 2008, s. 195) türünden bakış açıları ise doğaçlamacı yorumculuğun, Barok Dönem’in ayrılmaz bir parçası olduğunu hatırlatmaktadır. Öyle ki J. S. Bach’a ilişkin ilk biyografinin yazarı olan Johann

Nikolaus Forkel, Bach'ın doğaçlamacı yorumculuğunu, oğlu Wilhelm Friedemann Bach'ın gözünden şu cümlelerle aktarır:

Bu hayranlık uyandıran adamın org için yazdığı eserleri dahi, tapınma, ciddiyet ve asalet ifadeleriyle doludur; ancak, yazma sürecinde hiçbir şeyin eksilmediği, her şeyin doğrudan onun hayal gücünden canlandığı serbest org çalışmasının daha dindar, daha ağırbaşlı, daha asil ve görkemli olduğu söyleniyor (Forkel, 1802, s. 18-19).

Kivy (2007), müzik tarihinin hangi yönlerinin müzik eserlerinin icrasıyla ilgili olabileceği konusunda bilgi sahibi olan “tarihsel açıdan bilgili/bilinçli icracı”dan (*historically informed performer*) söz eder: “Örneğin, Bach'ın *İtalyan Konçertosu*'nun tarihsel açıdan bilinçli bir performansı, Bach'ın zamanında eserin nasıl icra ediliyor olduğunu, Bach'ın, eseri ne maksatla icra ettiğini vs. bilen bir klavyecinin performansı olacaktır” (s. 93).

## Kesit 2: Anlatımcı Yorumculuk

- W. A. Mozart, *Figaro'nun Düğünü* [Opera], KV 492, Perde II, Sahne 2, Cherubino: “*Voi che sapete*”

Mozart'ın ünlü operasından (1786) seçilmiş olan *ariettanın* sözlerine bakıldığında<sup>4</sup>, giriş ve final metinlerinin aynı olduğu, dolayısıyla, “*Voi che sapete che cosa è amor, / donne, vedete s'io l'ho nel cor*” (*Aşkın ne olduğunu bilen siz hanımlar; bakın benim kalbimde aşk var mı?*) final cümlesinin, eserin henüz başlangıcında dahi söylenmiş olduğu görülmektedir. Bu noktada, şiirin ve müziğin formunun, bilinen bir yapının ‘tekrarı’ olarak algılanmasının ve sözlerin içeriğinin etki ağırlığının azalmasının önüne geçebilmek üzere, yorumcunun yaklaşımı önem kazanmaktadır.

Eserin, 1785 tarihli olduğu düşünülen otografi (Mozart, t.y., s. 175-181) incelendiğinde, bestecinin, soliste yönelik olarak söz konusu *arietta* boyunca yalnızca tek bir gürlük

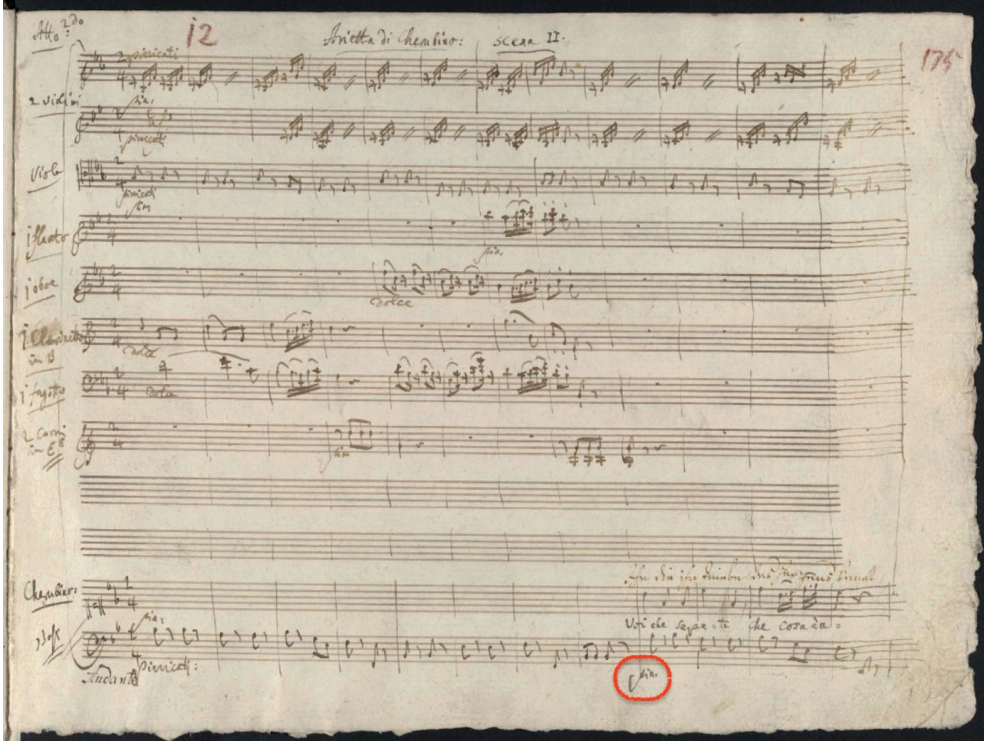
---

4 Orijinal metnin tamamı:

“*Voi che sapete che cosa è amor, / donne, vedete s'io l'ho nel cor,  
Quello ch'io provo vi ridirò, / è per me nuovo, capir nol so.  
Sento un affetto pien di desir / ch'ora è diletto, ch'ora è martir.  
Gelo e poi sento l'alma avvampar, / e in un momento torno a gelar.  
Ricerco un bene fuori di me, / non so chi 'l tiene, non so cos'è.  
Sospiro e gemo, senza voler, / palpito e tremor, senza saper.  
Non trovo pace notte né dì, / ma pur mi piace languir così.  
Voi che sapete che cosa è amor, / donne, vedete s'io l'ho nel cor,  
donne, vedete s'io l'ho nel cor, / donne, vedete s'io l'ho nel cor” (Mozart, 1999, s. 147-151).*



derecesi ifadesine yer vermiş olduğu görülmektedir: Solistin esere giriş noktasında, bas partisinde yer alan bir “pia.” [*piano*] (Mozart, t.y., s. 175).



Örnek 2. W. A. Mozart, KV 492, II, 2, 11-12 (Mozart, t.y., s. 175).

Parça boyunca notada görülen diğer terim ve kısaltmalar ise şu şekildedir:

- *Andante* (parçanın tümü için),
- *pizzicati* (yaylı çalgılar için),
- *dolce* (obua, klarinet ve fagot için),
- *pia.* (yaylı çalgılar, flüt ve korno için)
- *mf* [*mezzoforte piano*] (flüt ve obua için)

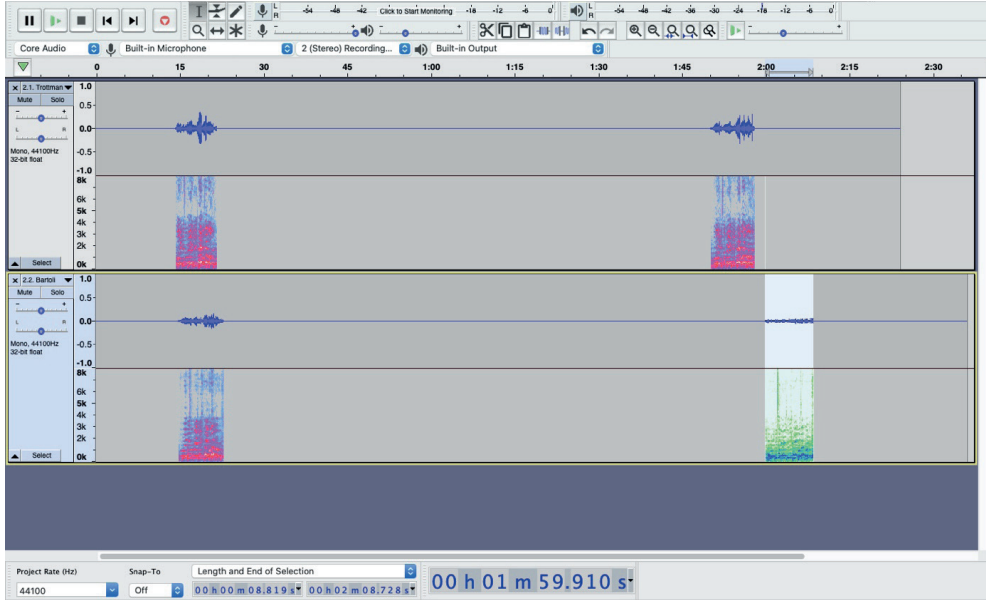
Parçada, bestecinin; orkestra için çeşitli gürlük, hız ve karakter ifadelerine yer verdiği halde, vokal partis için, başlangıçtaki hafif gürlük derecesi (*pia.*) dışında herhangi bir yönlendirmeye gitmemiş olmasının yorumcu tarafından bir özgürlük alanı olarak görülmesi mümkündür ve bu noktada şiirin ve şiirdeki bölünmelerin önemi ön plana çıkmak-

tadır. Fransız mezzo-soprano Catherine Trottmann'ın (2017) parçanın finalini nasıl yorumladığı incelendiğinde, kendisinin, eserin giriş ve final kısımlarını aynı vurgu ile ve üstelik, belirtilmiş olan *p* derecesinden daha yüksek bir gürlükte (mezzopiano/mezzoforte) seslendirmiş olduğu anlaşılmaktadır (bkz. Tablo 1: QR Kod 3). Bu tür bir yaklaşımla, eserin finalinde aynı sözlerin art arda tekrarlanmasının bir önemi kalmamakta, 'son-söz'ün altının çizilmesi için herhangi bir alan yaratılmamaktadır. Ne var ki, *ariettanın* ilk ve son sözlerinin benzerliği, İtalyan mezzo-soprano Cecilia Bartoli'nin yorumunda (Kabir, 2011) kritik bir yaklaşımla değer kazanmaktadır: Sözlerin tekrarlandığı kısımda, Bartoli, –başlangıçta, *piano* seviyesinde zaten söylenmiş olanı– bu kez çok daha hafif bir gürlükte, *pianopianissimo* (*ppp*) seslendirmekte; şiiri, söz konusu 'hafiflikle' güçlendirmekte/vurgulamaktadır (bkz. Tablo 1: QR Kod 4):



Örnek 3. W. A. Mozart, KV 492, II, 2, 659-71: Otograf detayı; Cherubino ve bas partileri (Mozart, t.y., s. 180): C. Bartoli'nin, yorumu ile eklediği nüans.

Eserin odaklanılan noktasına ilişkin her iki yorum kaydının karşılaştırmalı spektrum görüntüsü şu şekildedir (2.1. Trottmann; 2.2. Bartoli):



Şekil 2. W. A. Mozart, KV 492, II, 2, 09-12; 062-65: Karşılaştırmalı spektrum görüntüsü [Trottmann - Bartoli].

Şekilde, *arietta*nın başlangıç ve final kısımlarında aynı sözlerin sergilendiği ölçülerin spektrum görüntüleri bir arada vurgulanmıştır. Trottmann'ın söz konusu bölgelerdeki gürlük dereceleri neredeyse aynı iken, Bartoli'nin ikinci kısımda gürlüğü ne derecede düşürdüğü açıkça görülmektedir. Şekilde seçilmiş olan ölçü aralıkları için programın desibel cinsinden tespit ettiği gürlük dereceleri ise Bartoli'nin *arietta*yı katkısını nicel olarak gözler önüne sermektedir:

Tablo 2. W. A. Mozart, KV 492, II, 2, 09-12; 062-65: Karşılaştırmalı gürlük tablosu [Trottmann - Bartoli]

Yorumcu	Eser Ölçü	Kayıt (d.sn.sl)		Gürlük (RMS dB)	Gürlük farkı (RMS dB)
		Başlangıç	Bitiş		
Trottmann	9-12	00.13.72	00.22.41	-27.39 dB	1.06
	62-65	01.49.38	01.58.93	-28.45 dB	
Bartoli	9-12	00.13.23	00.24.62	-33.83 dB	6.79
	62-65	01.58.19	02.10.08	-40.62 dB	

Adorno (2003, s. 405), ifade unsurları olmadan müziğin de var olmadığını ve müzikte ifadesizliğin bile bir ifade haline geldiğini öne sürer. Hamilton (2008) da estetiğin, duygusal ve entelektüel olanın kaynaşması olduğunu ve biçimin, içeriğe atıfta bulunmadan

söz konusu birleşim noktasına örnek teşkil edemeyeceğine (s. 89) dikkat çeker ve şu noktayı vurgular: “Bilindik bir eserin iyi prova edilmiş bir performansı, sonuçta, icracının daha önce seslendirdiği bir şeyi içereceğinden, etkisini gitgide kaybedecektir. Dolayısıyla, yorumcu, *zaten bildiği*, önceden var olan bir eseri seslendirmedeği yanılısamasını veren doğaçlama tazelik/yenilik için çabalamalıdır” (s. 212).

“Müziksel kavrayış, estetik kavrayışın bir modeli/biçimidir: Doğru cümlelemeyi, doğru dinamikleri, doğru tempoyu bilinçli arayışta kendini gösterir. Ve dinleyici, hiç hata yapmadığını onaylasa bile, doğru icrayı yanlış olandan ayırt eder” (Scruton, 2009, s. 37-38).

### **Kesit 3: Kabul Edilebilir Yorumculuk**

- N. Rimski-Korsakov, *Şehrazad* [Senfonik Süit], Op. 35, IV. Bağdat'ta Festival - Deniz - Geminin, Bronz Atlı Heykelinin Bulunduğu Kayalıklara Çarpması

Bu kesiti incelerken, yorum estetiği konusunda başvurulabilecek bakış açılarından biri olarak Alman filozof Hans-Georg Gadamer'in (2009) felsefi hermeneutiğine değinmek yerinde olacaktır:

Yorum, eğer gerçekten metni konuşur duruma getirmek istiyorsa, doğru dilini keşfetmelidir. Fakat yine de tam da her yorumlama metnin bizatihi kendisiyle alakalı olduğu için, “kendinde/kendi başına” doğru hiçbir yorum olamaz. Gelenegın tarihsel hayatı, sürekli içselleştirilerek yorumlanmasına bağlıdır. ‘Kendinde’ doğru yorum, gelenegın doğasını yanlış anlayan aptalca bir ideal olabilir. Her yorumlama kendisini ait olduğu hermenoytik duruma uyarlamalıdır (s. 189).

Yorumlar, yorumculara göre değıştiğı ve ‘ufukların kaynaşması’nın ürünü olduğu için objektif olarak ‘doğru yorum’, Gadamer için ihtimal dâhilinde değildir (Hekman, 2012, s. 199). Herhangi bir yorumu, kendi bünyesi çerçevesinde doğru (veya yanlış) olarak nitelendirmenin mümkün olmayışının anlaşıldığı bu noktada, eserin kimliğine ‘uygun’ olan yorumun bir adım öne çıkarılabilmesi için ihtiyaç duyulan sıfat ise Amerikalı filozof Joseph Margolis tarafından önerilmektedir: ‘Makul’ veya ‘kabul edilebilir’.

“Eleştirmenin sözlerini, çabasının yorumlayıcı olduğu noktada basitçe doğru ya da yanlış, hatalı veya hatasız olarak yargılayamayız; ancak yorumunun, icracının gibi makul, mantıklı, kabul edilebilir, savunulamaz, mümkün vb. olduğunu gözlemleyebiliriz” (Mar-

golis, 1965, s. 76)<sup>5</sup>. Bu açıdan denebilir ki, felsefi hermeneutikle ilişkili olarak ve estetik çerçevede değerlendirilmek üzere yorum, doğru ya da yanlış olarak değil, ancak ‘makul’ (kabul edilebilir) veya ‘makul olmayan’ (kabul edilemez) sıfatlarıyla nitelendirilebilir.

Felsefi hermeneutiğe göre performansın kabul edilebilir bir yorum kategorisinde ele alınabilmesi için yorumun yaratıcılığının ve bu yaratının sahnelenmesinin de bir sınırı olması gerektiğini Thom (2006), ‘temsil edilen şeye sadakat’ olarak niteler: “Yorumlama yaratıcılık içerir. Yorum, nesneyi, yani eseri yeniden üretmez; ama temsil eder ve bu nedenle yorumlama, nesneye sadakat gerektirir” (s. 438).

Konuya ilişkin değerlendirme zeminini açıklayan bu ön bilgi ışığında, bu kesitte, Rimski-Korsakov’un *Şehrazad*’ının (1888) son bölümünden bir pasaja odaklanılmaktadır. Rus orkestra şefi Valery Gergiev’in 2005 tarihli yorumunun (Jose, 2012) (bkz. Tablo 1: QR Kod 5), felsefi hermeneutik bağlamında gerek notaya (Rimski-Korsakov, 1956) sadakatiyle gerekse eserin metinsel kurgusunu ön planda tutan yaklaşımıyla ‘kabul edilebilir bir yorum’ olduğu şüphe götürmemektedir.

Aynı kesitin oldukça sıra dışı bir yorumu ise Finli şef Leif Segerstam tarafından (SinfonicodeGalicia, 2015) (bkz. Tablo 1: QR Kod 6) 15 Mayıs 2015 günü sergilenmiştir:



Şekil 3. N. Rimski-Korsakov, Op. 35, IV: Yorum detayı; Segerstam (SinfonicodeGalicia, 2015).

5 Yazarın, ‘doğru’ ile ‘makul’ kavramları arasındaki ilişki ve ayrımına dair açıklamaları için bkz. Margolis, 1965, s. 85-94; 1992, s. 43-45.

Bir hikayesi olan ve doğru anlaşılmayı talep eden ‘program müziği’ türüne örnek bu eserin Segerstam yorumunun, hermeneutik açıdan kabul edilebilirliği tartışmalı bir noktada konumlanmaktadır<sup>6</sup>. Eserin –kendi içinde üç alt başlıktan oluşan son bölümünün– ilgili kesiti; geminin, bronz atlı heykelinin bulunduğu kayalıklara çarpmasına (Aktüze, 2007, s. 1893) müziksel bir kompozisyonla sahne olmaktadır ve bu pasaj için uygun görülen ifadeler nota üzerinde (Rimski-Korsakov, 1956, s. 106-112) besteci tarafından açıkça belirtilmiştir: Kesitin başlangıcında (ö496) *p* (*piano*) gürlük derecesiyle birlikte yer alan *Più stretto* terimi, –aynı ritimde, sesleri– ‘biraz daha sıkıştırarak’ anlamına gelmekte<sup>7</sup>; söz konusu ‘sıra dışı’lığın gerçekleştiği kısmın başlangıcında (ö540) *ff* (*fortissimo*) gürlükle birlikte görülen *Spiritoso* ise bölmenin ‘canlı ve hareketli bir karakterde’ yorumlanması gerektiğine işaret etmektedir.

Bestecinin bu kısım için tasarladığı anlatımın hayli dışında bir yorumla eseri dinleyiciyle buluşturan Segerstam’ın kendisinin ve –üflemler dışındaki– orkestra üyelerinin savaş veya bir enkaz sahnesini canlandırmak üzere ‘bağırışları’ müziğin önüne geçmekte, temayı ayırt edilemez hale getirmektedir. Gülümseyen yüz ifadelerine bakıldığında, dinleyici kitle bir tarafa, orkestra açısından dahi eserin dramatik metni ile olan bağın yorum yoluyla zedelenmiş olduğu açıkça görülmektedir:

---

6 Program müziği kavramı ile felsefi hermeneutiği çeşitli örnekler üzerinden ilişkilendiren bir çalışma için bkz. Karadeniz, 2020a.

7 *Stretto* terimi kimi zaman *accelerando* anlamında, hızın artırılması amacıyla da kullanılır (Bennett, 1995, s. 317). O derece ki Brossard (1705), terimi vuruşların sıklaştırılmasına atfen *Largo*’nun zıddı (s. 116) olarak tanımlamakla kalmayıp *Presto* ile de neredeyse eş değer tutar (s. 179).



Şekil 4. N. Rimski-Korsakov, Op. 35, IV: Yorum detayı; Sinfónica de Galicia Orkestrası (SinfonicadeGalicia, 2015).

“Shakespeare’in büyüklüğü, kaynağını ‘gerçek’ ağlamakta değil, ağlamanın doğru, kapsamlı biçimde yansıtılmasında bulur” (Lukács, 1999, s. 256). Her ne kadar Klasik Dönem’in ‘yapı’ vurgusu, ‘müziksel’ anlamları ve ‘soyut’ eğilimleri, Romantik Dönem’de ‘ifade’ vurgusu, ‘müzik-dışı’ anlam ve daha ‘somut’ anlatımlara karşılık gelmekte ise de (Agawu, 1991, s. 135), Segerstam’ın şefliğinde sergilenen böylesi bir yaklaşım, eseri kısmen gölgede bırakması sebebiyle, yorumu, kabul edilebilirliği tartışmalı bir noktaya taşımaktadır. Gadamerci çerçeveden bakıldığında, anlatımda –birinci derecede olmasa da– eser sahibinin rolü bulunmaktadır ve bu rol, yazılı esere sadakat noktasında belirleyicidir.

Şarkıcının ses rengi, vibratosu ve glissandoları, piyanoda pedal ve dokunma teknikleri, yaylı çalgılarda yayın kullanım tarzındaki ince ayrımlar ve orkestra yönetmeninin hem teknik hem de ruhbilimsel yönden topluluk üzerinde kurduğu egemenlik, bu [yorumcunun kişiliği ve teknik donanımının yol açtığı] etkilerin başlıcalarıdır. Böyle her seslendirmede yapıt, değişik nitelikler kazanmaktadır. [...] Her şeyden önce yapılan seslendirmeyi bestecinin onaylayıp onaylamayacağı sorusu üzerinde durulmaktadır (Kütahyalı, 1996, s. 12).

Konu edilen yorumun, ‘ilginçliği’ dolayısıyla ayrı bir değeri hak ettiği de elbette savunulabilir. Bu noktada, Stuart Hampshire ve Monroe C. Beardsley’in yaklaşımları önem arz eder. Bazı yorumların “katlanılamaz, saçma, uydurma, zorlama, yapmacık veya yakışık-sız olduğu halde, yine de aydınlatıcı, olası, özgün ve ilginç” gibi övgü sıfatları ile değerlendirilebileceğini ifade eden Hampshire (1966, s. 108) ve bu fikri geliştiren Beardsley (1970, s. 40-42), kesitin bu türlü yorumlanışına da bir değer atfedebilecek eleştirmenlere dikkat çeker. Ancak bu çalışmada, eser ile kişi arasındaki ‘doğru anlama’yı merkeze alan hermeneutik felsefe çerçevesinde kalınarak yorumun kabul edilebilirliği noktasına odaklanıldığından, bu ‘diğer’ yaklaşım(lar)a bu şekilde yalnızca değinilmekle yetinilmiştir. “Göze göre bir nesne, *kulağa* göre olduğundan farklı gelir; ve gözün nesnesi, *kulağınkinden* farklı bir nesnedir” (Marx, 1968, s. 541). Dolayısıyla, bir çeşit yansıtma kaygısı güden bu tür bir yorumun, hermeneutik açıdan, yine müziğin araçlarıyla biçimlenmesi ve bu yolla ses ile görüntü arasındaki farklılaşmanın olabildiğince önüne geçilmesi beklenir.

#### Kesit 4: Entelektüel Yorumculuk

- A. A. Saygun, *Yunus Emre* [Oratoryo], Op. 26, Bölüm I, No. 2, Recitativo: “*Yalancı dünyaya konup göçenler*”

Ahmed Adnan Saygun’un *Yunus Emre* başlıklı oratoryosunun (1942), tenor solo, timpani ve yaylı çalgılar için resitatif “*Yalancı dünyaya konup göçenler*”, entelektüel bir yorumu olanak tanınması açısından incelemeye değer bir örnektir.

Çalışmada, koşma biçimindeki şiirin tekrarlanan mısraı olan “*Ne söylerler ne bir haber verirler*” cümlesinin, ö13-15 arasında ikinci kez sunulduğu kısma odaklanılmıştır<sup>8</sup>. Tenor Erol Uras’ın 1991 tarihli yorumu (Dal, 2017) söz konusu resitatifin makul bir icrası olarak arşivlerdeki yerini almıştır (bkz. Tablo 1: QR Kod 7).

Örnek 4’teki notada, yalnız dört farklı sestem (do-si b -la-sol) olduğu görülen bu müzik cümlesinin yer aldığı resitatifin tamamında, geleneksel Türk müziğinin Karcıgar makamı ses organizasyonu soyutlanmaktadır<sup>9</sup>. Dolayısıyla, geleneksel müzik ile olan ilişkisi

8 İncelenen resitatifin tamamı:

“*Yalancı dünyaya konup göçenler / Ne söylerler ne bir haber verirler*

*Üzerinde türlü otlar bitenler / Ne söylerler ne bir haber verirler.*

*Kimisinin üstünde biter otlar / Kiminin başında sıraserviler*

*Kimî mäsüm kimi güzel yiğitler / Ne söylerler ne bir haber verirler*” (Saygun, 1946, s. 13).

9 Bestecinin, aralarında bu makamın da bulunduğu çeşitli soyutlama yaklaşımları için bkz. Karadeniz, 2020b.



açık olan bu pasajın yorumunda söz konusu makamsal geleneğin ‘izlerine’ yer vermenin, eserin temsiline güçlendireceği düşünülebilir.

Türk halk müziği geleneğine de hâkim bir tenor olan Ömer Yılmaz’ın, 2005 tarihli yorumu (Saygun, 2007, parça 7; Akkuş, 2008), tam olarak bu yaklaşımın bir ürünüdür. Yılmaz, odaklanılan müzik cümlesinin sonuna, biri –klasik Batı müziği ses sisteminde karşılığı olmayan– Segâh perdesi olmak üzere iki küçük çarpma sesi ekleyerek Çağdaş Türk Müziği örneği olan eserin gelenek ile bağlantısını vurgulamış ve kompozisyonun söz ile uyumunun kendi üslûbunca altını çizmiştir (bkz. Tablo 1: QR Kod 8):

13 (Orjinal nota)

Ne söy\_ler\_ ler\_\_\_\_\_ ne bir ha\_ber\_\_\_\_\_ ve\_ rir\_ ler\_\_\_\_\_

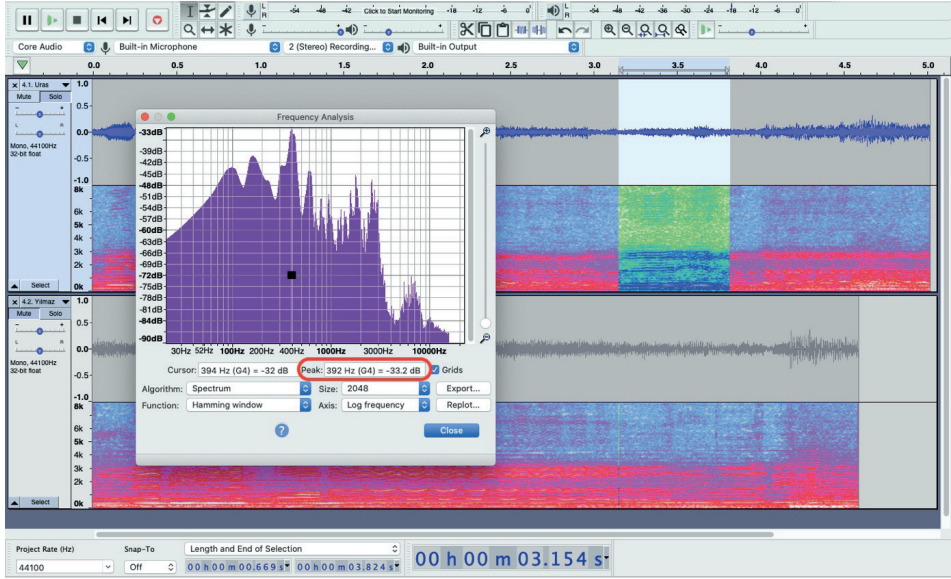
↓

13 (Ö. Yılmaz’ın yorumu)

Ne söy\_ler\_ ler\_\_\_\_\_ ne bir ha\_ber\_\_\_\_\_ ve\_ rir\_ ler\_\_\_\_\_

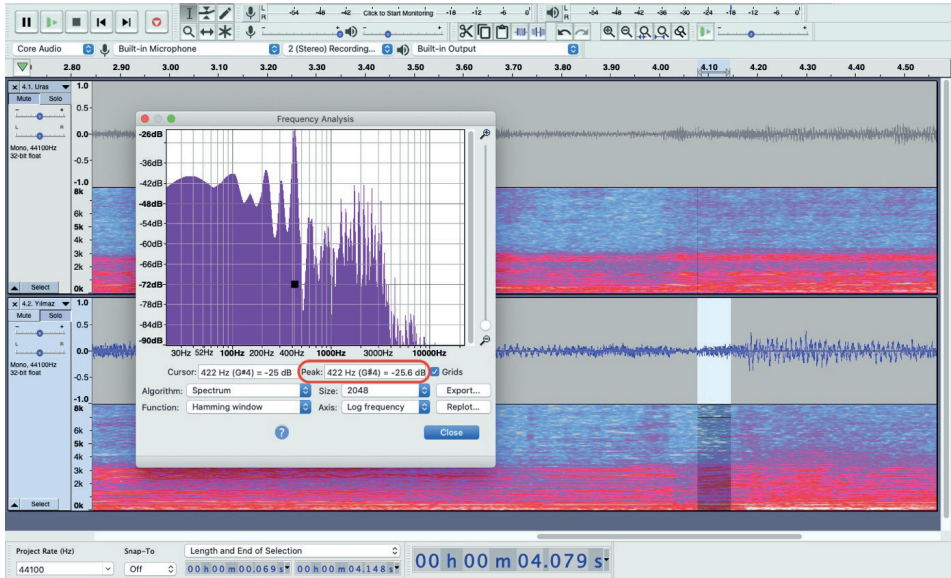
**Örnek 4. A. A. Saygun, Op. 26, I, 2, ö13-15 (Saygun, 1969, s. 20): Ö. Yılmaz’ın, yorumu ile eklediği sesler.**

Her iki yorumcunun, söz konusu noktadaki seslerinin frekans değerleri, anılan yorum farkını açıkça ortaya koymaktadır. Erol Uras’ın, ö14’ün sonundan itibaren (*verirler* sözcüğü) notaya sadık kalarak, –12 eşit aralıklı tampere sisteme göre 392 Hz değerindeki– sol<sub>4</sub> sesini koruduğu görülmektedir:



Şekil 5. A. A. Saygun, Op. 26, I, 2, ö14-15: Spektrum görüntüsü ve frekans analizi [Uras].

Bunun yanında, Ömer Yılmaz'ın ö15'e eklediği sesin (*verirler* sözcüğü, 2. hece) frekans değeri ise 422 Hz olarak tespit edilmiştir:



Şekil 6. A. A. Saygun, Op. 26, I, 2, ö15: Spektrum görüntüsü ve frekans analizi [Yılmaz].

Saptanan frekansın, 12 eşit aralıklı tampere sistemde yeri bulunmamakta, karşılığı söz konusu makamsal yapı ile anlam kazanmaktadır: Karar ses olan Dügâh perdesi (sol<sub>4</sub>) ile makam dizisinin ikinci derecesi olan Segâh perdesi arasındaki frekans oranı, Töre-Karadeniz sisteminde 1/1,096 olarak belirtilmiştir (Karadeniz, t.y., s. 100). Dolayısıyla eklenen perdenin değeri 429 Hz civarında olmalıdır ki bu değer, programın tespit ettiği değere (422 Hz), tampere sistemin gerektirdiği ikinci derece değerinden (la<sub>4</sub>=440 Hz) daha yakın olduğu açıktır.

Önceki kesitle de ilişkili olarak, akla, bu tür bir ‘ses ekleme’nin besteci açısından kabul edilebilir olup olmadığı hususunda bir soru gelebilir. Bu noktada, Saygun’un bu türde yorumlara olanak tanıyan bir besteci olduğuna dikkat çekmek ve kendisinin, geleneksel müziğe ilişkin perde, çalgı vb. somut öğelere, eserlerinde simgesel olarak yer verdiğini hatırlamak gerekir. Bunlara örnek olarak, *Yunus Emre*’de geçen (Bölüm I, No. 4, Aria) flüt solosunun sembolize ettiği ‘ney’<sup>10</sup> ile bestecinin *Kerem* başlıklı operasında (Op. 28) sahnede görünen –ancak orkestra çalgıları arasında olmayan– ‘bağlama’ verilebilir. Asıl dikkat çekici nokta ise şudur ki, *Kerem*’de:

Orkestra eşliğinde, söz konusu ara perdelerin 12 eşit aralıklı Batı müziği ses sistemine göre seslendirilmesini zorunlu kılacak bir yönlendirme yoksa, vokal partisinde bu perdeler, halk müziğinde kullanıldığı nitelikleriyle yer alabilmektedir. Bu yaklaşım, yorumcuya atfedilebileceği kadar, –buna sağladığı imkândan ötürü– bestecinin yaklaşımı olarak değerlendirilmelidir (Karadeniz, 2018, s. 222).

Dolayısıyla, benzer bir zeminin *Yunus Emre* için de geçerli olduğunu ve Yılmaz’ın bu zemine özellikle ışık tuttuğunu söylemek mümkündür<sup>11</sup>. Bestecinin soyutlama yoluyla gizlediği bu makamsal yapı, Yılmaz tarafından dinleyiciye, eklenen ses ve tavır sayesinde bir nebze görünür/işitilir kılınmıştır; bu sebeptendir ki söz konusu yorum, eseri ‘anlama’ (*entelekt*) ile başlayan bu sürecin entelektüel bir ürünüdür. Teorik bir art alanın eserin yorumundaki rolünü ortaya koyan bu örnek, ‘eserin performansının incelenmesi’ ile ‘eserin incelenmesi’ arasındaki görünmez bağın da ispatı niteliğindedir.

10 Bestecinin bu noktadaki yaklaşımı yalnızca sembolizasyonla sınırlı kalmamıştır. Notada (Saygun, 1969, s. 33-44) bu partinin “*Ney ossia Flauto*” (ney veya flüt), ve aynı parçadaki vurmalı çalgı partisinin de “*Kudüm ossia Timpani*” (kudüm veya timpani) için yazıldığı açıkça belirtilmiştir.

11 Aynı yaklaşımı *Kerem* performansı ile Erol Uras da sergilemiştir. Bkz. Karadeniz, 2018.

Hamilton (2008), ses ve dinamik gibi çeşitli parametreleri içeren bu denli küçük ölçekli yorum dokunuşlarına “mikro özgürlük” (*micro-freedom*) adını verir (s. 212). Collingwood (1958) ise bu tür yorumcuları, eserin –yeniden– üretiminde besteci kadar etkin, sanatsal bir “işbirlikçi” (*collaborator*) olarak tanımlar (s. 320-321).

Goulis (2005); partiyonun, verilen bir pasajın alanını (sınırlarını) ve zamansal bölünümünü gösterdiğini, ancak duyulan gerçek seslerin, icracının müziksel duruma verdiği karşılıktan gelmesi gerekliliğini (s. 183) ifade eder<sup>12</sup>. Bu şekilde yaratılan doğallığı ise şöyle tasvir eder: “Kişi, sanki dinlemiyor da doğadaki bir şeye bakıyor gibi dinler” (s. 184). Lukács (1999) da *Estetik*’inde, aynı ilgi çekici doğallığı, felsefi açıdan şu cümlelerle yorumlar: “Eski halk şarkılarının, karşısında haklı bir hayranlık duyduğumuz, örnek saydığımız yalın güzelliğinin kaynağı, çok daha gelişmiş bir evrededir; bu evrede tümce, bağlam –kavramsal genelleştirme açısından gelişmenin doruğuna varmış– sözcüğe egemendir ve kapsamlı özyapısından ötürü şiirsel, renkleme (pitoresk) etkiler yaratır” (s. 145).

Şurası bir gerçektir ki icracının ilk görevi, kabul edilebilir bir performans için gerek şart olan notaya uyum/itaate özen göstermektir<sup>13</sup> ve bu şartın yerine getirilmesinin ardından, yorumcuya, performans pratiğinin sınırları dâhilinde kendi zevkini, müziksel muhakemesini ve yaratıcılığını kullanmakta özgür olduğu büyük bir belirsizlik alanı kalır (Kivy, 2007, s. 100-101). İşte bu alan içerisinde hata olarak değerlendirilebilecek tüm parametreler dışarıda bırakıldığında geriye kalan –ve sınırları belirsiz olduğu için– sonsuz yaklaşımın her birinin birer yorum değeri mevcuttur.

## Sonuç ve Değerlendirme

Müzik performansı analizi, eserlerin farklı yorumlarının temelini yorumcular tarafından ne derecede sağlam kurulduğuyla doğrudan ilgilenmesi dolayısıyla, müzik teorisi ile iç içe bir çalışma zeminine sahiptir. Şüphesiz bu çalışmada ele alınan her bir yorum, eserin farklı noktalarını aydınlatan değerli birer icra örneğidir. Ancak bu ve benzeri icralardan bazılarının estetik seviyesinin, dinleyici açısından hangi noktada fark yarattığının açıklaması, çalışma boyunca birkaçına odaklanılan sayısız detayda gizlidir. Söz konusu

---

12 Yazar bu ifadesini Amerikalı avangart besteci Morton Feldman’ın (1926-1987) solo viyolonsel için *Projection I* başlıklı eserinin (1950) ‘grafik notasyonu’ için kullanmakta ise de yaklaşımını düşünsel olarak, çalışmanın ilgili kesiti çerçevesine genellemek mümkündür.

13 ‘Nota uyumu’ konusu için bkz. Goodman, 1968, s. 143-148.

detaylar ise –etimolojik olarak, bir şey ‘yapma’nın aksine bir ‘düşünme eylemi’ olan (Palisca, 1980, s. 741)– ‘teori’nin konusudur.

Çalışmada incelenen kesitlerin şu şekilde değerlendirilmesi mümkündür:

- Kesit 1’de; J. S. Bach’ın keman ve klavye için 3 numaralı sonatının (BWV 1016) üçüncü bölümü, piyanist Glenn Gould’un, Barok Dönem’i yansıtan ‘doğaçlamacı yorumculuk’ yaklaşımıyla yeniden şekillenmektedir. Gould, hemen ilk ölçülerde, Barok anlayışının beraberinde getirdiği ufak bir kırık akor işareti (  $\text{ }^{\flat}$  ) eklemesi ile dönemin, notayı esneterek süsleme tavrına yaklaşmakla kalmamış, ilerleyen ölçülerde gelecek olan ezgisel hareket ile de bütünlük sağlayan bir katkı sunmuştur. Bu noktada, anılan katkının bizzat yorumcunun birikimi ile destekleniyor olması ise ayrı bir öneme sahiptir. Böylece, yorumcunun özgürlüğünün dayanaksız bir serbestlik anlamına gelmediği, doğrudan, performansın –doğaçlamacı– yorumcusu tarafından ortaya konmaktadır ki bu dayanığın sunulması, yorumcu-icracı ayrımında gözetilen temel kriterlerden de biridir.

- Kesit 2; W. A. Mozart’ın *Figaro’nun Düşünü*’nden (KV 492) seçilen *arietta* üzerinden, mezzo-soprano Cecilia Bartoli’nin ‘anlatımcı yorumculuk’ yaklaşımına sahne olmaktadır. Yorumcu, *arietta*’nın sonlarına eklediği bir nüans ile (*ppp*), karakterin (Cherubino) ihtiyacı olan dramatik anlatımı, zıtlıkla, sönerek vurgulamıştır. Yapılan eklemenin yine *piano* (*p*) gürlük skalasında olması dolayısıyla notaya sadakati de önemseyen bu teatral vurgu, müzik-dışı içeriğin müziğe uygun eklenmesi, müzikle örtüştürülmesi noktasında özel bir yorumdur. Otografıta soliste yönelik herhangi bir gürlük derecesi değişiminin yer almaması, elbette –döneminde, söz konusu vokal partinin ne şekilde seslendirileceğinin solist tarafından zaten biliniyor oluşunun yanında– besteci tarafından sunulmuş bir serbestlik alanı olarak değerlendirilebilir. Ancak bu kesit göstermektedir ki; söz konusu serbestliğin, solistin ya da performansın değil, doğrudan eserin, karakterin ve anlatımının hizmetinde kullanılması; bir başka deyişle, anlatımın, tekniğe feda edilmemesi, sanat eserinin ‘dönüştürücü’ etkisi için uygun zeminin teşkilinde kritik rol oynamıştır.

- Kesit 3’te; Rimski-Korsakov’un *Şehrazad*’ının (Op. 35) son bölümünün Valery Gergiev ve Leif Segerstam yorumları, ‘kabul edilebilir yorumculuk’ zemininde karşılaştırılmıştır. Segerstam’ın dış seslerle eklemekten kaçınmadığı teatral sahnenin, –önceki kesitte benzer şekilde– anlatımın güçlendirilmesine yönelik bir yaklaşım olarak değerlendirilmesi ilk bakışta mümkün görünse de müziğin önüne geçen marjinal niteliği sebebiyle, felsefi hermeneutiğe göre kabul edilebilir olmaktan uzaktır. Doğası gereği

doğru anlaşılmayı talep eden ‘program müziği’ örneği olan eserde, metin, sadık kalınması gereken bir ikinci alan olarak müzik kompozisyonun daima (bir madalyon gibi) diğer yüzündedir. Bu bağlamda, bu türde eserlerin, yorumcuyla bir kat daha fazla sınırlamakta olduğu çıkarımı yapılabilirse de felsefi hermeneutiğin açıkladığı üzere, bu sınırlılık bir dezavantaj değildir. Rimski-Korsakov’un ve (anlatıcı karakter) Şehrazad’ın aktardığı metinleri birlikte aydınlatan ve müziğin içinde kalarak ürettiği yorumunu notada belirtilen yönlendirmeler çerçevesinde şekillendiren Gergiev, kompozisyonu, hermeneutik açıdan uygun bir yolla anlamış ve anlatmıştır.

• Kesit 4; Saygun’un oratoryosu *Yunus Emre*’den (Op. 26), çalışma kapsamında ‘entelektüel’ olarak nitelenen bir yorumculuk örneği içermektedir. Tenor Ömer Yılmaz, resitatifin cümle sonlarına eklediği iki küçük çarpma sesi ile –ki bunlardan biri mikrotonal aralık oluşturmakta–; dönemin Ulusalçılık akımının, Çağdaş Türk Müziği’nin ana materyalinin ve eserin bünyesindeki Türk Halk Müziği tavrının bilincinde bir yorum sunmuştur. Bu örnekle birlikte, müzik performansı analizinde ‘bestecilik yaklaşımı’ konusunun yadsınmaması gerektiği vurgulanmıştır. Saygun stiline önemli eksenlerinden biri olan makamsal soyutlamayı yorumuna yansıtan Yılmaz’ın halk müziği geleneği birikiminin beraberinde getirdiği bu doğal performans, esere sadakatin üzerinde, eserin sunduğu imkânı kullanarak onu bir adım ileri taşıyabilmiş bir yorum olma özelliğine sahiptir.

Özellikle farklı yüzyıllardan seçilmiş eserleri içeren bu repertuar, çağımız özgün yorumcusunun özgürlük/serbestlik/yaratıcılığında, tarihsel, kültürel ve içeriksel bağlamın belirleyiciliğine dikkat çekmektedir. Performansın analizi ile eserin analizi arasındaki, her iki yöne de katkı sağlayan bağı ve bu iki analitik düzlemin kesişiminden doğan yorumların niteliklerini aydınlatmak amacıyla ele alınmış olan tüm bu örneklerin ortak özelliği ise şudur: Kesitlerde öne çıkarılmış olan detayların tamamı, anlık katkı veya hata olarak değerlendirilmesi mümkün olmayan, düşünülmüş ve estetik kaygı ile üretilmiş ‘rafine’ eklemelerdir. Bunun yanı sıra şu nokta da ilginçtir ki olumlu ve olumsuz yöndeki her bir uç örnek, deyim yerindeyse ‘en yaratıcı’ ve ‘en kabul edilemez’ her bir yorum, notaya olan sadakatin esnetilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu sonuç da performans ile yazılı eser (nota) arasındaki adımlarını takip ettiğimiz özne olan yorumcunun ne tür bir ‘gri alanda’ hareket ettiğini ortaya koymaktadır.

**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

- Adorno, T. (2003). Music, language and composition (S. Gillespie, Çev.). *The Musical Quarterly*, 77(3), 401-414.
- Akkuş, T. (2008, 15 Mayıs). Yunus Emre Oratoryosu Recitativo Omer Yılmaz [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/tWisY50UpKY?t=70>
- Aktüze, İ. (2007). *Müziği okumak: Cilt 4*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bach, J. S. (t.y.). 6 Violin sonatas: Sonata in e major, BWV 1016 [Nota]. Erişim adresi: [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ee/IMSLP396114-PMLP05971-D-B\\_Mus.\\_ms.\\_Bach\\_P\\_229\\_\(3\)\(BWV\\_1016\).pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ee/IMSLP396114-PMLP05971-D-B_Mus._ms._Bach_P_229_(3)(BWV_1016).pdf)
- Bach, J. S. (1994). Sonata no. 3 in e major, BWV 1016, III. Adagio ma non tanto. [J. Laredo ve G. Gould tarafından]. *The Glenn Gould edition - Bach - sonatas for violin & harpsichord, BWV 1014-1019 / sonatas for viola da gamba & harpsichord, BWV 1027-1029 (2 CD): CD 1* [CD] içinde. New York: Sony Classical. (1975)
- Bach, J. S. (2012). Violin sonata no. 3, BWV 1016, III. Adagio ma non tanto. [L. Kogan ve K. Richter tarafından]. *Johann Sebastian Bach - 6 sonaten für violine und cembalo, BWV 1014-1019 (2 CD): CD 1* [CD] içinde. Japan: Denon. (1972)
- Bazzana, K. (1997). *Glenn Gould: The performer in the work: A study in performance practice*. New York: Oxford University Press.
- Beardsley, M. C. (1970). *The possibility of criticism*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bennett, R. (1995). *Music dictionary*. New York: Cambridge University Press.
- Bowen, J. A. (2001). Finding the music in musicology: Performance history and musical works. N. Cook ve M. Everist (Ed.), *Rethinking music* (s. 424-451) içinde. New York: Oxford University Press.
- Brossard, S. de (1705). *Dictionnaire de musique: Contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & françois, les plus usitez dans la musique*. Paris: Chez C. Ballard. Erişim adresi: <https://www.loc.gov/item/39019786/>
- Bujić, B. (2002). Criticism of music. A. Latham (Ed.), *The Oxford companion to music* (s. 324-326) içinde. New York: Oxford University Press.
- Busoni, F. (1911). *Sketch of a new esthetic of music* (T. Baker, Çev.). New York: G. Schirmer.
- Calvocoressi, M.-D. (1923). Towards a method in musical criticism. *The Musical Quarterly*, 9(1), 72-81. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/738544>
- Collingwood, R. G. (1958). *The principles of art*. London & New York: Oxford University Press.
- Dal, M. (2017, 2 Mart). Ahmed Adnan Saygun - Yunus Emre Oratoryosu op: 26 [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/Xctk3ejoDZY?t=357>
- Everist, M. (2001). Reception theories, canonic discourses, and musical value. N. Cook ve M. Everist (Ed.), *Rethinking music* (s. 378-402) içinde. New York: Oxford University Press.

- Forkel, J. N. (1802). *Ueber Johann Sebastian Bachs leben, kunst und kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.
- Gadamer, H.-G. (2008). *Hakikat ve yöntem: Birinci cilt* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Gadamer, H.-G. (2009). *Hakikat ve yöntem: İkinci cilt* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: The Boss-Merrill Company, Inc.
- Gould, G. (2017). Sonata no. 3 in e major, BWV 1016: III. Adagio ma non tanto (*remastered*) [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=JOjIqpQNoJc>
- Goulsh, M. (2005). A transparent lecture. G. Butt (Ed.), *After criticism: New responses to art and performances* (s. 176-206) içinde. Malden, USA: Blackwell Publishing.
- Göktepe, S. (1984). *Müzik sözlüğü, edebiyatı, felsefesi*. İzmir: Yeniyo! Matbaası.
- Hamilton, A. (2008). *Aesthetics and music*. London & New York: Continuum International Publishing Group.
- Hampshire, S. (1966). Types of interpretation. S. Hook (Ed.), *Art and philosophy / A symposium* (s. 101-108) içinde. New York: New York University Press.
- Hekman, S. (2012). *Bilgi sosyolojisi ve hermeneutik: Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida* (H. Arslan ve B. Balkız, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Jose. (2012, 4 Mart). Rimsky-Korsakov: Scheherazade / Gergiev · Vienna Philharmonic · Salzburg Festival 2005 [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/SQNymNaTr-Y?t=2185>
- Kabir. (2011, 4 Ekim). Mozart - Voi che sapete (Cecilia Bartoli) HD subtitles [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/mDeFdGzthV0?t=123>
- Karadeniz, İ. (2017). Dış merkezli bir sıra dışılık: Eksantrisite. Ç. Adar (Ed.), *VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı / Müzik Medya Teknoloji* (s. 272-279) içinde. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.
- Karadeniz, İ. (2018). Kerem'in görünmez perdeleri. Ç. Adar (Haz.), *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 10-12 Mayıs 2018 / Tam Metin Kitabı / Müzik Teorileri* (s. 205-222) içinde. Afyonkarahisar: Matbaa-i Beka.
- Karadeniz, İ. (2020a). Program müziği kavramına hermeneutik bir yaklaşım. *YEDİ*, 23, 21-33. doi:10.17484/yedi.579048
- Karadeniz, İ. (2020b). *Saygun müziğinde makam soyutlamaları: Piyano konçertosu, op. 34, I* (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Karadeniz, M. E. (t.y.). *Türk müzikinin nazariye ve esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kivy, P. (2007). *Music, language, and cognition / And other essays in the aesthetics of music*. New York: Oxford University Press.
- Kütahyalı, Ö. (1996, Nisan). Yorum ve yorumcunun konumu. *Orkestra*, 35(268), 9-16.
- Lewis, C. T. (1891). *An elementary Latin dictionary*. New York: Harper & Brothers.
- Lukács, G. (1999). *Estetik I* (3. bs.) (A. Cema! , Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Mach, E. (1991). *Great contemporary pianists speak for themselves: Two volumes bound as one: Volume I*. New York: Dower Publications, Inc.
- Margolis, J. (1965). *The language of art & art criticism: Analytic questions in aesthetics*. Detroit: Wayne State University Press.
- Margolis, J. (1992). Robust relativism. G. Iseminger (Ed.), *Intention & interpretation* (s. 41-50) içinde. Philadelphia: Temple University Press.



- Marx, K. (1968). Ökonomisch-philosophische manuskripte aus dem Jahre 1844. *Karl Marx & Friedrich Engels: Werke - ergänzungsband* (s. 465-588) içinde. Berlin: Dietz Verlag Berlin GmbH.
- Monsaingeon, B. (1989). Of Mozart and related matters: Glenn Gould in conversation with Bruno Monsaingeon. T. Page (Ed.), *The Glenn Gould reader* (s. 32-43) içinde. New York: Alfred A. Knopf.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi* (6. bs.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Mozart, W. A. (t.y.). Le nozze di Figaro, Akt I und II; KV 492, 1785 [Nota]. Erişim adresi: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN655637907&PHYSID=PHYS\\_0181&DMDID=DMDLOG\\_0023](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN655637907&PHYSID=PHYS_0181&DMDID=DMDLOG_0023)
- Mozart, W. A. (1999). *Le nozze di Figaro / Die hochzeit des Figaro KV 492 / vocal score*. Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co.
- Özkan, H. D. (2007). *Avrupa sanat müziği bağlamında eleştirisi* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Palisca, C. V. (1980). Theory, theorists. S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians, vol. 18* (s. 741-762) içinde. London: Macmillan Publishers.
- Rimski-Korsakov, N. (1956). Scheherazade, op. 35: Festival at Baghdat. I. Jordan (Ed.), *Complete collected works, vol. 22* (s. 76-122) içinde. Moskova: Muzgiz. Erişim adresi: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP01509-Rimsky\\_Scheherazade\\_4.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP01509-Rimsky_Scheherazade_4.pdf)
- Saygun, A. A. (1946). *Yunus Emre (soli, koro ve orkestra için) oratoryo, 3 bölüm, op. 26*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1969). *Yunus Emre: Oratorio for solo voices, mixed chorus and orchestra - score*. New York - Hamburg: Southern Music Publishing Co. Inc.
- Saygun, A. A. (2007). Yalancı dünyaya konup göçenler. [Ö. Yılmaz tarafından]. *Tenor Ömer Yılmaz: Opera ve konser kayıtları - ariyalar* [CD] içinde. İstanbul: Dexia. (2005)
- Scruton, R. (2009). *Understanding music: Philosophy and interpretation*. London & New York: Continuum International Publishing Group.
- SinfonicadeGalicia. (2015, 26 Mayıs). Rimsky-Korsakov: Scheherazade op.35 - Leif Segerstam - Sinfónica de Galicia [Video]. Erişim adresi: [https://youtu.be/zY4w4\\_W30aQ?t=2668](https://youtu.be/zY4w4_W30aQ?t=2668)
- SuperClassic Channel. (2019, 12 Şubat). Bach violin sonata no.3 BWV 1016 (Leonid Kogan 1972) [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/U3fRnSGLd5o?t=537>
- Swafford, J. (1998). *Johannes Brahms: A biography*. London: Macmillan.
- Thom, P. (2006). Toward a broad understanding of musical interpretation. *Revue internationale de philosophie*, 238(4), 437-452. Erişim adresi: <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2006-4-page-437.htm>
- Trottmann, C. (2017, 8 Şubat). Catherine Trottmann - Voi che sapete [Video]. Erişim adresi: <https://youtu.be/Rd3-K8ThAek?t=112>
- Walker, A. (1998). Musical criticism. *Encyclopædia britannica* içinde. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/musical-criticism>



# Sahne Sanatları Öğrencilerinin Yaratıcılık Kavramına İlişkin Metaforik Algıları

## The Metaphoric Perception of Performing Arts Students About Creativity

Yunus Emre GÜMÜŞ<sup>1</sup> , Özlem BELKİS<sup>2</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-963338

<sup>1</sup>Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye

<sup>2</sup>Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye

ORCID: Y.E.G. 0000-0002-2707-5366;  
Ö.B. 0000-0001-6124-3506

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yunus Emre GÜMÜŞ,  
Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye  
E-posta/E-mail: yegumus@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 06.07.2021

**İlk Revizyon/Revision Requested:** 29.11.2021

**Son Revizyon/Last Revision Requested:** 29.11.2021

**Kabul/Accepted:** 29.11.2021

**Online Yayın/Published Online:** 07.12.2021

**Atıf/Citation:** Gumus, Y.E., & Belkis, Ö. Sahne sanatları öğrencilerinin yaratıcılık kavramına ilişkin metaforik algıları. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 179-201.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-963338>

### Öz

Yaratıcılık kavramı farklı disiplinlerin uygulama alanlarında kendine çeşitli şekillerle yer bulsa da doğası gereği sanat eğitiminin merkezinde yer almaktadır. Bir kavramın başka bir kavramla ifade edilmesi sürecini içeren metafor kullanımı ise başlı başına yaratıcı bir yeniden üretim sürecidir. Bu nedenle bu araştırma, sahne sanatları öğrencilerinin “yaratıcılık” kavramına ilişkin algılarını metaforlar aracılığıyla belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, araştırma kapsamında öğrencilerden “Yaratıcılık..... gibidir. Çünkü.....” sorusunu doldurmaları istendi. Nitel araştırma modeline sahip olan çalışmada fenomenolojik tasarım kullanılmıştır. Araştırma Türkiye’deki Devlet ve vakıf üniversitelerinin güzel sanatlar, konservatuar ve sanat-tasarım fakültelerinde lisans eğitimi almakta olan 151 öğrenciyle gerçekleştirilmiştir. Öğrenciler “yaratıcılık” için 74 metafor ürettiler ve bu metaforlar 3 başlık altında 11 kategori altında toplandı. Metaforlar arasında en çok bahsedilen kavramlar özgürlük, okyanus / deniz, macera, rüya, ağaç / orman ve hamurdur. Metaforların ayrıştığı noktalar literatürdeki gibi yaratıcılığa ilişkin farklı yaklaşımların olduğunu göstermektedir. Metaforların ortaklaştığı noktalar da içsel yaratıcılık mitine işaret etmektedir. Araştırma sonuçları, öğrencilerin yaratıcılık kavramına ilişkin olumlu algılara sahip olduğunu ortaya koymuştur. Araştırma sonucunda olumlu görüşleri pekiştirmek ve olumsuz yargıları ortadan kaldırmak için eğitim programında bazı değişiklikler yapılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Ayrıca araştırmanın bulguları kavramsal olarak yaratıcılığın belirli sistemler dahilinde öğretilebilir, belirli yöntemler kullanılarak geliştirilebilir olduğu düşüncesinden hareketle oluşturulacak bir müfredata ihtiyaç duyulduğunu da düşündürmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Yaratıcılık, Sahne Sanatları, Tiyatro Eğitimi

### ABSTRACT

Although the concept of creativity is used in a multidisciplinary area, it is naturally in the center of art education. The use of metaphors, which includes the process of expressing a concept with another concept, is a creative reproduction process. Thus, this research aims to determine the perceptions of performing arts students regarding the concept of “creativity” through metaphors. In this regard, students were asked to complete a prompt “Creativity is like . . . because . . .” Using the qualitative research method, this study employs a phenomenological design. The study was carried out with

151 fine arts faculties, conservatories, arts, and design faculties students who study at either state or foundation universities. Students produced 74 metaphors for "creativity," which were grouped under 11 categories under three titles. Among the metaphors, the most frequently mentioned ones are freedom, ocean/sea, adventure, dream, tree/forest, and dough. The study reveals that students have positive perceptions regarding the concept of creativity. Thus, it was concluded that some changes should be made in the education program to reinforce positive opinions and eliminate negative judgments.

**Keywords:** Creativity, Performing Arts, Theater Education

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Creativity is at the center of art production processes and art education (San, 2010). It is seen that creativity-related studies are done in a small number in the field of plastic arts, but rarely in the field of performing arts education. Metaphor is the expression of a concept or situation through another concept or situation, using language as a symbolic tool (Abrams & Harpham, 2015). In recent years, the metaphorical approach research has received attention as a research strategy that has yielded highly good results by encouraging participants to engage in a natural creative thinking process by asking them to produce metaphors for a certain subject.

It can be thought that the views of performing arts students on creativity affect not only their educational success but also their professional careers. For this reason, it seems that there is a need to examine the field closely and determine the needs of field. The purpose of this phenomenological research is to examine and understand the perceptions of the performing arts students regarding the concept of creativity through metaphors.

### Method

This study was designed as a phenomenological study within the qualitative approach and the data were collected through metaphors.

The study group comprises volunteers who are undergraduate performing arts students of the fine arts faculties, conservatories, and art-design faculties of eight state and three private universities in Turkey. They were reached randomly through purposeful sampling. Ninety two women (61%) and 59 men (39%) participants continue their education in various classes in the programs of dramatic writing, acting, stage design, theater theory, and art criticism.

In this study, data were collected using a semi-structured form. The data collection tool consists of two parts: demographic information and metaphorical question form. The

demographic information form consists of questions about the demographic characteristics of the participants, including their university, department/program, class, and gender. The metaphoric question form consists of the following semi-structured statement, in which the participants will reveal their metaphorical perception about the concept of creativity: “Creativity is like ... because...”

During data preparation, the data in the digital survey tool (Google survey) were converted into PDF files for coding with a software program (NVivo), and then, into excel files for manual coding. These data, which were filed and prepared, were read simultaneously by two researchers, and the data were found to be repeated or left unfinished were removed from the data set.

## **Results and Discussions**

When the findings are analyzed as a whole, it was seen that students’ perceptions of creativity were mostly positive (88%), and the metaphors they used were mostly (84%) tangible. In addition, the students used a wide range of meanings for the metaphors they used to explain creativity, but half of the students (50%) associated creativity with nature and 28% with myth and imagination.

In the context of meaning value, majority of the students (58%) evaluated creativity positively, whereas a considerable portion (41%) expressed it with metaphors that have negative meanings. Based on these results, it is suggested that approaches that will reinforce the positive perception of educators of creativity in art education need to be developed. Students should be able to use the creative process more efficiently by using a series of mental techniques and methods based, especially in in-class activities where instant creativity is active. For this, it can be suggested that the educator follows the current literature and bravely tries experimental educational applications.

The findings of the study show that metaphors are largely linked to external conditions in the context of meanings and their contents. This is consistent with Amabile (1998), who stated that waiting for pleasant conditions to emerge is the killer of creativity. Emphasizing that environmental conditions are mostly preventive rather than supportive, Amabile argues that loving and challenging the work done, rather than external pressures determine the individual’s motivation.

Creativity in art education is constantly at the center both in the production and the application processes. In the field of art, it is customary to perceive creativity in a mysterious and divine dimension. This point of view not only constitutes one of the biggest obstacles to the development of creativity but turns creativity into an element that eliminates the sources of motivation. As a result, the educator's and student's conceptual perceptions of creativity are critical in performing arts education. In this context, the study's findings highlight the need of education planning, in which information regarding the definition and development methods of creativity in performing arts education would be transmitted.

## Giriş

Yaratıcılık farklı disiplinlerin çalışma alanlarına konu olan çok yönlü bir kavramdır. Bunun yanında yaratıcılık kavramı, güzel sanatlar alanındaki üretim süreçlerinin merkezinde örtük ya da açık şekilde sürekli olarak yer almaktadır. Öyle ki 20. Yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, genel anlamda sanatın tüm alt başlık, biçim ve alanlarını kapsayacak şekilde, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamak için kullanılmaktadır. Yaratıcı sanatsal eğitimin kuramsal ve yöntemsel temellerinin araştırılması sanat eğitim kuramının sorumluluk alanına girer (San, 2010). Bu bağlamda sanat eğitimi ve sanat kuramının başlangıçtan beri sanatın/sanat eğitiminin normatif, kural koyucu, yönüne yoğunlaştığı, uygulama alanında yer alan yaratıcılığa yönelik çalışmaları ihmal ettiği söylenebilir. Dahası tarihi boyunca sanat eğitiminin, süreci rasyonelleştirmek adına büyük çaba harcadığı bu bağlamda yaratıcılığı mistik bir boyutta değerlendirerek dışladığı da söylenebilir. Aslında sanat eğitiminde önemli bir parametre olan yaratıcılığın uygulamalı atölyelerden teorik derslere kadar tüm müfredata yayılmış olması, bu çerçevede çeşitli deneysel ve kuramsal araştırmalarla desteklenmesi beklenir.

Yaratıcılık kavramı uzun süre bilinmez ve açıklanamaz gizemli bir fenomen olarak kabul edilmiş olsa da bugün günlük yaşantımıza sirayet eden her türlü bilişsel faaliyetimizin belirleyicisi olduğu kabul görmektedir. 1950 yılında Guilford'un çağrısı üzerine psikoloji alanında çeşitlenen, özellikle 1960 yıllardan itibaren artış gösteren, araştırmalar yaratıcılık kavramını tanımlanabilir ve belirli sistemler dahilinde geliştirilebilir bir bilişsel yetenek olduğunu ortaya koymuştur (Terman, 1916; Guilford, 1950; Treffinger, 1986; Torrance, 1988). 1950'lerde başlayıp 1960'larda hız kazanan ilk araştırma dalgası "yaratıcı birey" üzerine yoğunlaşırken 1980'lerdeki ikinci dalga "yaratıcı süreç" başlığına mercek tutarak deneysel bilişsel psikolojiye dümen kırmıştır. 1990'lardaki üçüncü dalganın özellikleri ise multidisipliner yaklaşımları benimseyip sosyokültürel alana odaklanmasıdır. Dördüncü dalga için kesinleşmiş bir süreçten bahsetmek mümkün olmasa da bugün yaratıcılık çalışmalarının sinirbilim alanında yoğunlaştığı gözlemlenmektedir (Sawyer, 2006).

Uzun süre güzel sanatlar alanına hapsedilen yaratıcılık kavramı bugün psikolojiden fen bilimlerine, sanayiden iktisada, eğitimden teknolojiye kadar birçok disiplinin çalışma sahasına konuk olmaktadır. Yaratıcılık kavramı farklı disiplinlerin çalışma alanlarına konu olması nedeniyle birbirinden farklı yaklaşımlar aracılığıyla farklı tanımlar ve an-

lamlar kazanmıştır. Yaratıcılık kavramındaki bu epistemolojik sapmalar üzerinde uzlaşılan ortak bir yaratıcılık tanımının oluşmasını engellemiştir. Bu noktada yaratıcılığın onu yönlendiren düşünce yapısına göre yeniden biçim alan organik yapısı dikkat çekicidir. Geniş anlamıyla yaratıcılık kavramının II. Dünya savaşından bu yana üzerinde en çok araştırma yapılan alanlardan biri olduğunu söyleyen Rauquette; Lowenfeld, Torrance, Maslow, Taylor, Helson ve Wallas gibi alanın önemli araştırmacılarının kavrama ilişkin farklı yaklaşım ve kategori biçimleri olsa da toplumun onlardan en iyi şekilde yararlanabilmeleri için yaratıcı bireyleri yeteri derecede güvenli ve kesin bir biçimde saptayabilmenin ortak amaçları olduğunu aktarır (Rouquette, 2007).

Yapılan literatür araştırması yaratıcılık bağlamı çalışmaların sanatın belirli alanlarında az sayıda da olsa yapıldığını, fakat sahne sanatları eğitimi alanında neredeyse hiç ele alınmadığını göstermektedir (Çellek, 2003; Dikici, 2006; Ülger, 2015). Diğer taraftan günümüzde eğitim bilimleri alanında alternatif düşünme ve etkin öğrenme gibi yaratıcılık merkezli yöntemlerin gittikçe popüler hale geldiğini ve çağdaş eğitim müfredatının içeriğini de yönlendirdiğine tanık olunmaktadır. Ayrıca belirli bir kavramın metaforlarla ifade edilmesi aracılığıyla katılımcıyı doğal bir yaratıcı düşünme sürecine iten metaforik yaklaşım araştırmaları da son yıllarda eğitim bilimlerinde oldukça etkin sonuçlar doğuran bir araştırma yaklaşımı olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda yaratıcılık kavramının yaratıcılığın odakta olduğu bir eğitim sürecinde yaratıcı bir yöntemle ele alınması dikkate değerdir.

Metafor kavramı da yaratıcılık kavramı gibi farklı disiplinlerin çalışma alanına dahil olup farklı şekillerde yorumlanarak kullanıldığı alana özel anlamlar kazanmıştır. Son yıllarda özellikle sosyal bilimler ve eğitim bilimlerinde metaforlar üzerine yapılan çalışma sayısı artsa da kavramı sadece mecaz, ödüncleme, benzetme boyutunda ele alan çalışmalar tam olarak metaforik düşünceyi yansıtmamakta, bu nedenle doğrudan metafor kavramının kullanıldığı çalışmaların tercih edildiği görülmektedir (Güneş, 2019). Metafor, dilin sembolik bir araç olarak kullanılarak bir kavram ya da durumun başka bir kavram ya da bir durum aracılığıyla ifade edilmesidir (Abrams ve Harpham, 2015). Lakoff ve Johanson (2015) doğaları itibarıyla kavramsal olduğu ve en önemli anlama araçlarımızdan olduğunu belirterek metaforların dilden ziyade bir düşünce sürecinin ürünü olduğunu savunurlar. Metaforların bir görme biçimi olduğunu savunan Morgan (1994) da benzer şekilde metaforların dünyayı algılayış biçimimizle ilintili olduğunu vurgular. Son yıllarda sosyal bilimler alanında metaforik araştırmaların yoğunlaştığı, belirlenmiş



bir fenomen hakkında duygu ve algıların öğrenilmesi için verimli biçimde kullanıldığı kaydedilmektedir (Limon ve Durnalı, 2018).

Metafor en yalın ifadesiyle bir olay, durum veya nesneyi ifade etmek için başka bir nesne, durum veya olayın araç olarak kullanılmasıdır. Fakat burada söz konusu olan basit bir benzetmeden ziyade bireyin verili kavramı kendi düşünsel evreninde yorumlayıp yeniden üretmesi, ifade etmesi sürecidir. Bu noktada metaforu kullanan kişinin sosyolojik ve ideolojik tüm özellikleri bu düşüncenin yeniden üretilmesi sürecinde belirleyici rol oynar. Düşüncenin farklı bir uzamda yeniden üretilmesi süreci olarak metaforlar basit birer söz sanatından çok daha fazlasıdır.

Bireyin düşünme tarzı hakkında önemli ipuçları veren metaforların dil ve bilim hayatı üzerinde olduğu kadar günlük yaşantıda bireyin kendisini ifade etmesi üzerine de biçimlendirici bir etkisi vardır (Güneş, 2019). Metaforun gündelik hayatta sadece dilde değil düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu keşfeden Lakoff ve Johnson insanın düşünme süreci büyük ölçüde metaforik olduğunu ileri sürer (Lakoff ve Johanson, 2015). Bu bağlamda metafor kullanımı nitel çalışmalarda bireyin belirli konulardaki algısının ortaya konulması için etkili bir araç olarak dikkat çekmektedir.

Son yıllarda özellikle eğitim bilimlerinde ve sosyal bilimleri alanında metaforların bir bilgi toplama aracı olarak kullanıldığı çalışmalara rastlanır. “Eğitim bilimlerinde veri toplama aracı olarak kullanılan metaforlar genelde nitel araştırmalar içerisinde kullanılmakta ve veri toplanan popülasyonun metafor formunda yer alan kavram hakkındaki algılarını ortaya çıkarmada bir araç görevi görmektedir” (Kılcan, 2019, s. 89). Bu çalışmaların ortak noktası hakkında daha fazla bilgi edinilmek istenen bir kavramın metaforlarla ifade edilerek incelenmesini kapsamalarıdır. Bunu yanında metaforlar yeteri kadar anlaşılmamış konuların daha iyi anlaşılmasında, problemlerin net olarak ifade edilmesinde ve düşüncelerin özetlenmesinde işlevsel birer araç olarak kullanılmaktadır (Güneş, 2019).

Sahne sanatları eğitiminde lisans öğrencilerinin yaratıcılık kavramına ilişkin görüşlerinin sadece eğitim sürecindeki başarılarını değil mezuniyet sonrası profesyonel kariyerlerini de etkileyen bir nitelikte olduğu söylenebilir. Bu nedenle yaratıcı düşünme teknik ve süreçlerinin sanat eğitimi veren kurumların müfredat içeriklerine çeşitli formlarda dahil edilmesi gerekmektedir. Bunun için de sahayı yakından inceleyerek mevcut tabloyu ve ihtiyaçları belirleyecek çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda sahne sanatları alanında lisans eğitimi alan öğrencilerin yaratıcılığa ilişkin algılarının belirlenmesi önemli yer tutmaktadır.

## Araştırmanın Amacı

Bu fenomenolojik araştırmanın amacı sahne sanatları eğitimi alan öğrencilerin yaratıcılık kavramına ilişkin algılarının niteliğini metaforlar aracılığıyla incelemek ve anlamaktır. Araştırmanın sonuçları çerçevesinde belirlenen ihtiyaçlar aracılığıyla sahne sanatları eğitiminin ihtiyaçlarının belirlenmesi, alana özgü eğitim iyileştirmeleri için öneriler sunulması da araştırmada hedeflenmiştir.

## Araştırmanın Önemi, Sayıltı ve Sınırları

Bu araştırma gerek yöntem gerek amaç ve bağlam açısından alanda bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Araştırmanın sonuçları doğrultusunda, sahne sanatları eğitimi alan öğrencilerin yaratıcılığa ilişkin bilgi ve yargılarını olumlu yönde değiştirmelerine yönelik öneriler sunulmuştur. Araştırma çerçevesinde hazırlanan ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin önyargısız, özverili ve tarafsız bir şekilde çalışmaya destek verdikleri, düşüncelerini yaratıcı metaforlarla ifade ederek görüşlerini paylaştıkları varsayılmaktadır. Bu araştırma Türkiye'deki lisans düzeyinde sahne sanatları eğitimi alan öğrencilerin görüşlerine odaklanmış, ayrıca Türkiye üniversitelerindeki konservatuar ve güzel sanatlar fakültelerinin Sahne Sanatları ve Tiyatro bölümleri altındaki dramatik yazarlık, dramaturji, oyunculuk, sahne tasarımı, tiyatro eleştirme, tiyatro kuramı dallarında eğitim gören öğrencilerle sınırlandırılmıştır.

## Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi, fenomenoloji deseninde kullanılmıştır<sup>1</sup>. Nitel araştırma farklı araştırma desenlerini ve bunlara uygun olarak tasarlanıp kullanılan veri toplama yöntemlerini içeren bir şemsiye kavramdır. Creswell “nitel araştırma ne zaman kullanılmalı?” sorusunu “bir problem veya konunun keşfedilmesi gerektiği için” şeklinde yanıtlar; ona göre bu keşif, bir grupta kolaylıkla ölçülemeyen bilgiye ulaşma veya susturulmuş sesleri duyma ihtiyacındandır (2016, s. 47-48). Bizim araştırmamızda da keşfedilmeye çalışılan, öğrencilerin yaratıcılığa ilişkin algılarıdır. Bu algıyı doğrudan sorarak değil, imgesel ve metaforik olarak tarif etmelerini bekleyerek, böylece kendi doğallığı içinde anlamak amacıyla olduğumuz için nitel araştırma yöntemi kullanıyoruz.

---

1 Bu çalışmaya Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Araştırma ve Yayın Etik Kurulunun 31.05.2021 tarihli toplantısında alınan 23 sayılı kararlar ile etik açıdan uygunluk verilmiştir. (Sayı: E-87347630-640.99-68986)

Genel olarak bakıldığında nitel araştırmaların amacı, özel bir sosyal durumu, olayı, grubu veya etkileşimi anlamaktır (Locke, Spirduso, ve Silverman, 2014). Durum çalışması, gömülü kuram, anlatı araştırması, fenomenolojik araştırma, etnografik araştırma gibi desenlerde, bu desenlerin doğasına uygun olarak belirlenen odak ya da veri toplama gibi bileşenlerde farklılıklar gösteren nitel araştırma yöntemi, meselelerin özüne yönelik nedensel bir kavrayışı amaçlar. Öğrencilerin yaratıcılık kavramına ilişkin algılarını üretecekleri metaforlar aracılığıyla incelemeyi amaçlayan bu çalışma fenomenolojik bir desene ihtiyaç duymuştur. Çünkü fenomenoloji çalışmaları belirli zaman ve bağlam çerçevesinde bireylerin çevresini, olayları ve durumları nasıl algıladıklarını incelemek için tasarlanmış bir araştırma desendir (Bloor ve Wood, 2006). Burada amaç, öğrencilerin yaratıcılık kavramını tanım ve örneklerle anlatmalarını sağlamak değil, onların bu kavrama ilişkin duygu, düşünce ve algılarını anlamaktır. Akyol'un (2019) ifadesiyle "bir işin içyüzünü görmeyi" sağlayan metaforlar burada bir araştırma aracı olarak kullanılmıştır.

Nitel bulguların analizinde ve iletiminde kullanılan metaforlar bu çalışmada bilgi toplama ve sorgulama aracı olarak kullanılmıştır. Bu çerçevedeki bir çalışmada metaforların incelenmesi, araştırmacıya iki yönlü bir zenginlik sunmaktadır. İlki, katılımcıların ürettikleri metaforların değeridir; çünkü metafor, bireylerin genel olarak dünyayı kavrayışlarına sinen düşünce ve görme biçimlerini formüle eden zihinsel araçlardır (akt.: Güneş, 2019) ve bu şekilde katılımcıların algıları hakkında tek bir sözcükle derin bir bilgi alanı iletmelerini sağlar. İkinci olarak araştırmacıların okuyucuya ilettikleri metaforların değeridir; Patton (2014) metaforların nitel araştırmacıların okuyucularıyla güçlü bağlantı kurmalarının, ayrıca bulguları iletmeyen güçlü bir yolu olduğunu belirtmektedir, bu şekilde toplanan verilerin okuyucuyla hem duygu hem kavrayış bakımından en verimli şekilde paylaşılmasını sağlar.

## **Katılımcılar**

Bu araştırmada Türkiye'deki Devlet ve vakıf üniversitelerinin güzel sanatlar, konservatuar ve sanat-tasarım fakültelerinde sahne sanatları/tiyatro alanında lisans eğitimi almakta olan öğrencilerden gönüllü olarak araştırmaya katılanlar, çalışma grubu olarak belirlenmiştir. Araştırmaya ilişkin soru formu şu üniversitelerde eğitimlerini sürdüren öğrenciler tarafından gönüllü olarak doldurulmuştur: Dokuz Eylül Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Bahçeşehir Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Ordu Üniversitesi, Ankara Üniversitesi, Doğu Üniversitesi.

92 Kadın (%61) ve 59 Erkek (%39) katılımcı, dramatik yazarlık, oyunculuk, sahne tasarımı, tiyatro kuramı ve eleştiri ana sanat dallarında çeşitli sınıflarda eğitimlerine devam etmektedirler. Tablo 1’de de gösterildiği gibi toplam 151 katılımcının 85’i oyunculuk, 56’sı dramatik yazarlık / dramaturgi, 8’i sahne tasarımı, 2’si ise tiyatro kuramı üzerine eğitim almaktadırlar.

**Tablo 1.** Katılımcıların Eğitim Aldıkları Anasanat Dalları

	<b>Katılımcı sayısı</b>	<b>Oran</b>
Oyunculuk	85	%56
Dramatik Yazarlık / Dramaturgi	56	%37
Sahne Tasarımı	08	%5
Tiyatro Kuramı	2	%1
Toplam	151 kişi	

Ayrıca Tablo 2’de de gösterildiği gibi 151 katılımcıdan 44’ü (%29) birinci sınıf, 36’sı (%24) ikinci sınıf, 34’ü (%23) üçüncü sınıf, 30’u (%20) dördüncü sınıf ve 6’sı (%4) da beş ve daha üstü sınıflarda eğitimini sürdürmektedir. Tablo 3’te sunulan katılımcıların yaş demografilerine bakıldığında ise en büyük oranla 62 (%41) katılımcının 22-26 yaş aralığında, 44 (%29) katılımcının 18-22 yaş aralığında, 30 (%20) katılımcının 26-30 yaş aralığında, 10 (%7) katılımcının 30-34 yaş aralığında, 5 (%3) katılımcının ise 34 yaşın üzerinde olduğu görülmektedir.

**Tablo 2.** Katılımcıların sınıf düzeyleri

	<b>Katılımcı sayısı</b>	<b>Oran</b>
Sınıf	44	%29
Sınıf	36	%24
Sınıf	34	%23
Sınıf	30	%20
Sınıf ve üzeri	06	%4
Toplam	151 kişi	

**Tablo 3.** Katılımcıların yaşları

	<b>Katılımcı sayısı</b>	<b>Oran</b>
18 – 22 yaş aralığı	44	%29
22 – 26 yaş aralığı	62	%41
26 – 30 yaş aralığı	30	%20
30 – 34 yaş aralığı	10	%7
34 yaş üzeri	5	%3
Toplam	151 kişi	

## Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verileri, yarı yapılandırılmış bir form aracılığı ile toplanmıştır. Veri toplama aracı iki bölümden oluşmaktadır: demografik bilgi formu, metaforik soru formu.

### Demografik Bilgi Formu

Bu bölüm, katılımcıların eğitim gördükleri üniversite, bölüm/anasanat dalı, sınıf ve cinsiyet olmak üzere demografik özelliklerinin öğrenilmesine yönelik sorulardan oluşmaktadır:

### Metaforik Soru Formu

Bu bölüm, katılımcıların yaratıcılık kavramıyla ilgili metaforik algıyı ortaya koyacakları yarı yapılandırılmış şu ifadeden oluşmaktadır: “Yaratıcılık ..... gibidir, çünkü.....”

## İşlem

Soru formu, Google Anketler aracılığıyla hazırlanıp sahne sanatları eğitimi veren üniversitelerin bölüm ya da dal başkanı öğretim üyelerine ulaşılarak öğrencilere iletilmesi istenmiştir. Bu bağlamda katılımcılar amaçlı örnekleme yoluyla rasgele ulaşılmış kişilerden oluşmaktadır.

İnternetin bilimsel araştırmalarda gittikçe daha geniş bir veri toplama zemini olarak kullanılması, 2019 Mart ayından itibaren yaşanan COVID-19 pandemisi nedeniyle veri toplamanın neredeyse olanaksızlaşması, bu araştırmada da verilerin dijital araçlarla toplanmasını zorunlu kılmıştır. İnternet yoluyla veri toplamanın, Coulson’un (2016) da belirttiği ulaşılmaması zor kitlelere ulaşma, düşük maliyetler, katılımcılara daha kolay erişim, araştırmacı anonimliği gibi potansiyel avantajları ile katılımcı anonimliği ve aldatma, düşük tepki ve yanıt oranları, araştırma ortamı üzerinde kontrol kaybı, uyarıcı sınırlılıkları, teknik sorunlar gibi potansiyel zorlukları bu araştırmanın veri toplama sürecinde de yaşanmıştır. Ancak geleneksel yollarla yapılan araştırmalarda uyulan tüm etik ilkelere, bu araştırmanın veri toplama sürecinde de uyulmuştur.

## Verilerin Analizi

Bu araştırma için üç aşamalı bir çözümlenme yapılmıştır: hazırlık, çözümlenme (decoding), kodlama (encoding).

Verilerin hazırlanması aşamasında dijital anket aracındaki (Google Survey) veriler manuel kodlama yapmak üzere excell, yazılım programı (NVivo) ile kodlama yapmak üzere pdf dosyalarına dönüştürülmüştür. Dosyaları hazırlanan bu veriler iki araştırmacı tarafından eşzamanlı olarak okunmuş, tekrarlar ve yarım bırakılmalar saptanarak bu girdiler veri setinden çıkarılmıştır. Araştırmamızda, Coulson'un (2016) da dikkat çektiği internet üzerinden toplanan verideki en önemli sorun olarak anket tekrarı, veriler titizlikle kontrol edilerek tespit edilmiştir. Bunun yanında yarı yapılandırılmış sorunun her iki tarafını da doldurmamış veya metafor oluşturmak yerine tanım ya da sıfat kullanmış katılımcıların verileri de yarım kabul edilerek setten çıkarılmıştır. Bu şekilde ilk aşamada toplanan 180 veriden 29'unun tekrar girdi olduğu saptanarak çıkarılmış, kodlamaya 151 veri alınmıştır. Araştırmanın çalışma grubu da geçersiz veriler dışarda bırakılarak sunulmuştur.

Verilerin çözümlenmesi aşamasında veriler araştırmacılar tarafından ayrı ayrı okunmuş ve incelenmiş, daha sonra bir araya gelinerek genel olarak değerlendirilmiştir. Patton'un (2014) da vurguladığı gibi verilerin düzenlenmesi ve muhtemel temaların belirmesi açısından bu hazırlık süreci önemle kullanılmıştır. Araştırmamızın bu aşamasında tümevarımsal bir analiz yapılmış, hazırlık sürecinde içerik analizi ile incelenen verideki örüntüler, tema ve kategoriler tümevarımsal bir yaklaşımla çıkarılmıştır. Üç ana tema, alt temalarıyla birlikte kategorize edilerek kodlama kitapçığı şu şekilde oluşturulmuştur: Metaforların Kavramsallığı, Metaforların Anlam Değeri ve Metaforların Anlam İçeriği.

Verilerin kodlanması aşamasında araştırmacılar önce tek başına, işbirlikli kodlama (Saldana, 2019) yapmışlar, kodlamaları karşılaştırarak, benzerlik ve farklılıkları belirleyerek analize son halini vermişlerdir. Eşzamanlı kodlama yapılarak bir verinin birden fazla alt temada yer alabilmesine izin verilmiş, fakat her veri, alt tema bağlamında sadece bir kez kodlanmıştır. Kodlamadan sonra ifade bakımından birbirine benzeyen (örn. bulut, yağmur yüklü bulut) metaforlar birleştirilmiştir.

## **Geçerlik Güvenirlik**

Nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenirlilik meselesi farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Kimi yaklaşımlar nicel araştırmalardaki geçerlik güvenirlilik ilişkisini nitel çalışmalarla taşımaya çalışmışlar, kimi araştırmacılar ise nitel yöntem ve desenlere özgü farklı bir terminoloji ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda nitel bir araştırmada güvenirlilik, Creswell'in (2016) da vurguladığı gibi, kodlayıcılar arası görüş birliğine dayanır. Araştırmamızda da araştırmacıların kodlamadaki kararlılığı izlenmiş %98 uyum saptanmıştır. Güvenirlilik konusunda Miles ve Huberman'a (2016) göre %80 uyum yeterlidir.

## Bulgular

Metafor, Grekçe taşımak, transfer etmek, aktarmak demek olan metaherein kelimesinden gelir (Güneş, 2019). Buradan hareketle bu çalışmada da sahne sanatları öğrencilerinin yaratıcılık kavramına ilişkin ürettikleri metaforlar kategorik bir yapıya aktararak sunulmuştur. Katılımcıların belirledikleri metaforların bazıları ortaklıklar gösterirken bazıların sadece bir kişi tarafından kullanıldığı görülmüştür. Tablo.4'te bu çalışma kapsamında üretilmiş tüm metaforlar, tekrarlanma sıklıkları (f) da belirtilerek sunulmuştur.

**Tablo 4.** Yaratıcılık Kavramı İçin Üretilen Metaforlar

METAFORLAR	f	METAFORLAR	f
özgürlük	11	Atatürk	1
okyanus / deniz / su	11	ateş	1
macera	8	bisiklete binmek	1
hayal / rüya	7	biz	1
ağaç / orman	6	bomba	1
hamur	4	buluş yapmak	1
nefes almak / yaşamak	4	buz dağı	1
bulut	4	çağ	1
yemek / yemek yapmak	4	delilik	1
keşif/ keşfetmek	4	doğa	1
tohum	3	farkında olmak	1
çocuk/ çocukluk	3	düşünme	1
değerli taş	3	ejderha	1
uzay	3	espri	1
evren/ gökyüzü	3	gökkuşağı	1
ayna	3	gözkapağı	1
yıldız	3	hiçbir şey	1
enerji/ akış	2	hoş bütün şeyler	1
sonsuzluk	2	idrar	1
balon	2	ilaç	1
bulmaca	2	ilham	1
cesaret	2	insan	1
toprak	2	işleyen demir	1
doğum	2	kafamızdaki kütüphane	1
uyku	2	kağıt	1
ışık	2	kar tanesi	1
kara tahta	1	kum saati	1
kas	1	kuş	1
kelebek	1	renkli ressam paleti	1
klişe	1	saman	1
kronik hastalık	1	sıradan bir taş	1
sonuç	1	ütopya	1

spor araba	1	Van Gogh'un bir tablosu	1
üretmek	1	varış noktası	1
yalnızlık	1	yoga	1
yemeğe atılan tuz	1	zehir	1
yeniden var etmek	1	heyecan	1

Tablo 4'te de görüldüğü gibi yaratıcılık kavramını anlatmak için en çok kullanılan iki metafor özgürlük ve okyanus/deniz sözcükleri 11'er katılımcı tarafından; macera metaforu 8 katılımcı, hayal/rüya metaforu 7 katılımcı, ağaç/orman metaforu 6 katılımcı, hamur, nefes almak/yaşamak, bulut, yemek/yemek yapmak, keşif/keşfetmek metaforları 4'er katılımcı; tohum, çocuk/çocukluk, değerli taş, uzak, evren/gökyüzü, ayna, yıldız metaforları 3'er katılımcı; enerji/akış, sonsuzluk, balon, bulmaca, cesaret, toprak, doğum, uyku, ışık metaforları 2'şer katılımcı ve kas, kelebek, klişe, kronik hastalık, sonuç, spor araba, üretmek, yalnızlık, yemeğe atılan tuz, yeniden var etmek, Atatürk, ateş, bisiklete binmek, biz, bomba, buluş yapmak, buz dağı, çağ, delilik, doğa, farkında olmak, düşünme, ejderha, espri, gökkuşağı, gözkapığı, hiçbir şey, hoş bütün şeyler, idrar, ilaç, ilham, insan, işleyen demir, kafamızdaki kütüphane, kağıt, kar tanesi, kum saati, kuş, renkli ressam paleti, saman, sıradan bir taş, ütopya, Van Gogh'un bir tablosu, varış noktası, yoga, zehir, heyecan metaforları da 1'er katılımcı tarafından kullanılmıştır. En çok kullanılan metaforlardaki benzerlikleri görmek açısından şu örnekler ele alınabilir:

“Yaratıcılık özgürlük gibidir, çünkü ilham bağımsızdır” (K10)

“Yaratıcılık özgürlük gibidir, çünkü sınırların dışına çıkmamıza izin verir” (K65)

“Yaratıcılık özgürlük gibidir, çünkü yaratırken sınırlar göz önünde bulundurulmaz” (K166)

“Yaratıcılık deniz gibidir, çünkü içinden zararlı yararlı mı bir şık çıkacağı belli olmaz, fakat yaratıcılığın meyveleri her zaman bir sürprize neden olur” (K21)

“Yaratıcılık derin bir deniz gibidir, çünkü ilk başka su çok soğuk gelir fakat yüzmeye başlayınca daha da derine gitmek istersiniz” (K89)

“Yaratıcılık okyanus gibidir, çünkü derinlerde ya da yüzeyde uçsuz bucaksız bir dünya sunar” (K108)



Bu araştırma için toplanan veriler incelendiğinde öğrencilerin ürettikleri metaforların Tablo.5'te gösterildiği gibi Kavramsallık, Anlam Değeri ve Anlam İçeriği olmak üzere üç ana temada kategorize edilmesi mümkün olmuştur. Tablo.5 aynı zamanda, bu araştırmada ulaşılan metaforlara ilişkin büyük resmi de sunmaktadır.

**Tablo 5.** Sahne Sanatları öğrencilerinin yaratıcılık kavramına ilişkin ürettikleri metaforların kategorik görünümü

KATEGORİ	f*	ORAN
Metaforların Kavramsallığı		
Somut	84	%56
Soyut	67	%44
Toplam	151	
Metaforların Anlam Değeri		
Olumlu	88	%58
Nötr	62	%41
Olumsuz	1	%1
Toplam	151	
Metaforların Anlam İçeriği		
Doğa ile ilişkili olan	50	%33
Mistik ve düşsel olan	28	%19
İnsan bedeni ve eylemleriyle ilişkili	24	%16
Kavramla ilişkili	24	%16
İnsanın ürettikleriyle ilişkili	20	%13
Bireyle ilişkili olan	5	%3
Toplam	151	

\* f: frekans, tekrarlanma sıklığı

Tablo.5'te görüldüğü gibi 151 metaforun kavramsal olarak 84'ü (%56) somut ve 67'si (%44) soyut olarak değerlendirilmiştir. Katılımcıların oluşturdukları somut metaforlara ağaç, ayna, su, deniz, okyanus, bulut, tohum, ışık, yakut, ilaç, kelebek, nefes almak, doğum yapmak, bisiklete binmek, yıldız, oyun hamuru, ressam paleti, elmas, yakut örnek olarak sunulabilir. Soyut metaforlar içinse özgürlük, macera, hayal, çocukluk, sonsuzluk, cesaret, uyku, sonuç, ütopya, kafamızdaki kütüphane, delilik örnekleri burada anılmalıdır. Yaratıcılığı anlatmak için kullanılan somut ve soyut metaforlar şöyle örneklenebilir:

“Yaratıcılık Van Gogh’un bir tablosu gibidir, çünkü kimin ne düşüneceğini umursamadan özgün olanı ve içinden geleni yansıtmayı bilir.” (K47)

“Yaratıcılık kum saati gibidir, çünkü azaldığı sanılsa da bir tarafı hep dolar.” (K59)

“Yaratıcılık sonsuzluk gibidir, çünkü yok olmaz, kaybolmaz, görünmez tükenmez.” (K61)

“Yaratıcılık enerji gibidir, çünkü açığa çıkınca fark edilir.” (K94)

Tablo.5’te sunulan 151 metafor anlam değeri olarak incelendiğinde ise 88’inin (%58) olumlu, 62’sinin (%41) nötr, 1’inin (%1) ise olumsuz olduğu bulgulanmıştır. Bu çalışmada yaratıcılık kavramını olumsuzlayan tek bir metafor “yaratıcılık spor araba gibidir, çünkü çok yakar” (K63) ifadesiyle dikkat çekici olmuştur. Büyük bir bölümü olumlu değer taşıyan metaforlar için şu örnekler sunulabilir:

“yaratıcılık derin nefes almak gibidir, çünkü var olan soruna çözüm bulunmuştur.” (K14)

“yaratıcılık yakut gibidir, çünkü hem değerlidir hem de zor bulunur.” (K32)

“yaratıcılık maceraya atılmak gibidir, çünkü belli bir sınırı yoktur ve ilerledikçe çeşitlenir, genişler.” (K51)

“yaratıcılık kum saati gibidir, çünkü azaldığı sanılsa da hep bir tarafı dolar.” (K59)

Yaratıcılık için katılımcıların ürettikleri metaforların %58’inin olumlu olmasının yanında %41’nin nötr olması da dikkat çekici olmuştur. Olumlu ya da olumsuz bir algı taşımayan bu nötr metaforlara şu ifadeler örnek olarak verilebilir:

“yaratıcılık ressam paleti gibidir, çünkü her renk bir şey ifade edebilir ya da karışan renkler bir anlam oluşturabilir.” (K71)

“yaratıcılık oyun hamuru gibidir, çünkü istediğin şekli verebilirsin.” (K49)

“yaratıcılık su gibidir, çünkü su hayatın kaynağıdır, yaratıcılık ise sanatın.” (K30)

“yaratıcılık uyku gibidir, çünkü insanı ne zaman ziyaret edeceğine kendisi karar verir.” (K29)

Araştırmada toplanan veriler kategorize edilip ayrıştırılırken en ayrıntılı bölüm, metaforların Anlam İçeriği bölümü olmuştur. Tablo.5’te görüleceği gibi katılımcıların yaratıcılığı anlatmak için ürettikleri metaforların anlam içerikleri altı temada kodlanmıştır. Bunlardan 50 metafor doğa ile ilişkili olan hayvan (kelebek, kuş), bitki (ağaç, tohum), evren – gökyüzü (yıldız, uzay, gökyüzü, deniz, okyanus, bulut, buzdağı), doğa olayları ve maddelere (su, ateş, toprak, ışık, tuz, altın, elmas, yakut) işaret eden metaforlardır. Kısaca,

araştırmaya katılan toplam 151 katılımcının %33'ü yaratıcılık için doğa ile ilişkili kavramları metafor olarak seçmiştir ve buna ilişkin şu örnekler sunulabilir:

“yaratıcılık kelebek gibidir, çünkü bir mucizenin uçuşu için kanat olur.” (K3)

“yaratıcılık kuş gibidir, çünkü uçsuz ve bucaksız yerlere götürür sizi.” (K115)

“yaratıcılık ağaç gibidir, çünkü kökleri sağlam, göklere uzanan, dalları özgür, bezem yaprak döken ama bir damla suyla bile hayat bulup yeşeren bir yapı.” (K106)

“yaratıcılık tohum gibidir, çünkü çok suladığınızda değil, doğru suladığınızda, aydınlığın ve karanlığın dengesinde ve her zaman geceleri filizlenip çiçek açar.” (K112)

“yaratıcılık uzay gibidir, çünkü sonsuzdur ve kendi içinde genişler.” (K15)

“yaratıcılık yıldız gibidir, çünkü her zaman vardır fakat bazen kendini ilk bakışta göstermeyebilir.” (K28)

“yaratıcılık kar tanesi gibidir, çünkü kişiyi eşsiz kılar.” (K158)

“yaratıcılık elmas gibidir, çünkü üzerine gidildikçe, tozu temizlendikçe daha da parlar ve değerlenir.” (K77)

Sahne sanatları öğrencilerinin yaratıcılık kavramına ilişkin ürettikleri metaforların Anlam İçeriğine bakıldığında ikinci büyük grup 28 (%19) metafor ile mistik ve düşsel olan metaforlar seçimleridir. Bunlara verilebilecek örnekler şunlar olabilir:

“Yaratıcılık ejderha gibidir, çünkü hiç olmamıştır ama coğrafyalar ve nesiller boyu varlığından eminsinizdir.” (K9)

“Yaratıcılık delilik gibidir, çünkü sınırları ortadan kaldırmak gerekir.” (27)

“Yaratıcılık hiç bilmediğin bir yolda yürümek gibidir, çünkü yolun sonunda ne var ve yol boyunca karşımıza ne çıkacak oraya varmadan bilemeyiz.” (K44)

İnsan bedeni ve eylemleriyle ilişkili olarak üretilen metaforlar da Anlam İçeriği teması altında kodlanmıştır. Çözümlemeye dahil edilen 151 metaforun 24'ü (%16) insan bedeni ve eylemleriyle ilişkili ifadelerdir. İnsan bedeni (kas, kronik hastalık, göz kapağı, idrar) ve eylemleriyle ilgili ifadeler (bisiklete binmek, nefes almak, uyumak, doğum yapmak, yemek yemek, buluş yapmak, yüzmek) yaratıcılık kavramının aktarılması için oldukça ilginç seçimler gibi görünmektedir ve şöyle örneklenebilirler:

“Yaratıcılık kas gibidir, çünkü çalıştıkça kuvvetlenir.” (K12)

“Yaratıcılık kronik hastalık gibidir, çünkü bireyin parçasıdır ve birey dünyayı onsuz algılayamaz.” (K75)

“Yaratıcılık bisiklete binmek gibidir, çünkü öğrenilip geliştirilebilir ve bizi mükemmel yolculuklara çıkaran bir yol arkadaşıdır.” (K8)

“Yaratıcılık uykuya dalmak gibidir, çünkü yaratımın saf hali, gerçeklik filtresinden geçmemiş rüyalar gibidir.” (K176)

Katılımcıların yaratıcılık kavramını metaforla açıklarken kullandıkları anlam içeriklerinin 24’ü (%16) da bir kavramla ilişkilidir. Metafor olarak bir kavram seçen katılımcıların macera, sonuç, süreklilik, yalnızlık, klişe, sonsuzluk, bilinç/sizlik, özgürlük ifadelerini seçtikleri görülmektedir. Bunları veri setindeki tam ifade halleriyle örneklemek gerekirse:

“Yaratıcılık yaşam gibidir, çünkü sen var olduğun sürece devam eder.” (K131)

“Yaratıcılık çocuk kalmak gibidir, çünkü sınırsız hayal etmekle birlikte yeni şeyler bulup onun peşinden koşmak gibidir.” (K145)

Sahne sanatları öğrencilerinin yaratıcılık kavramına yönelik ürettikleri metaforların Anlam İçeriği incelenirken 151 metafordan 20’sinin (%13) insanın ürettikleriyle ilişkili olduğu görülmüştür. Bunlar ayna, balon, bomba, bulmaca, çay, ilaç, kâğıt, kum saati, oyun hamuru, sanat, spor, zehir ifadeleridir şöyle örneklenebilir:

“Yaratıcılık bomba gibidir, çünkü içinde tuttuğun şeyler tetikleyici bir unsurla bir anda dışarı fişkirir.” (K146)

“Yaratıcılık beyaz bir kâğıt gibidir, çünkü yaratıyı ve zihin kalemimizi bekler.” (K123)

“Yaratıcılık ayna gibidir, çünkü var olduğunu hissettirir.” (K78)

Katılımcıların yaratıcılık ile ilgili ürettikleri metaforlardan 5’inin (%3) doğrudan bir grup veya bireyle ilişkili olduğu görülmüştür. Şu iki örneğin, yaratıcılığı tarifte ilginç olacağı kanısındayız:

“Yaratıcılık Atatürk gibidir, çünkü yeni fikirler geliştirebilme kabiliyetidir.” (K41)

“Yaratıcılık çocuk gibidir, çünkü onlar her şeyi en doğıyla yakalarlar.” (K 95)

Sahne sanatları eğitimi alan öğrencilerin yaratıcılık kavramını anlatmak için bu araştırma kapsamında kullandıkları metaforlara bir bütün olarak bakıldığında, öğrencilerin yaratıcılık kavramına ilişkin algılarının çoğunlukla (%88) olumlu, kullandıkları metaforların yine çoğunlukla (%84) somut olduğu görülmüştür. Bu yaklaşımları yanında öğrenciler yaratıcılık kavramını anlatmak için kullandıkları metaforlar için oldukça geniş bir anlam içeriği yelpazesi kullanmışlar, fakat öğrencilerin yarısı (%50) bu kavramı doğa ile, %28'i mistik ve düşsel olanlarla, ilişkilendirmişlerdir. Araştırmamızın bulguları ayrıca yaratıcılık kavramının en çok özgürlük, okyanus / deniz, macera, hayal/rüya ve ağaç/orman ifadeleriyle anlatıldığını da ortaya koymaktadır.

Burada aktarılan bulgular, bu araştırmaya gönüllü olarak katılan sahne sanatları öğrencilerinin yaratıcılık kavramına ilişkin ürettikleri metaforlardır, fakat genellenebilme kabiliyetine de sahiptir.

## Sonuçlar ve Tartışma

Yaratıcılık literatürünün büyük bir bölümünü kavramın tanımlanma çabası oluşturur. Yaratıcılığın neliği üzerine bugün bile tam bir uzlaşma sağlanamamış olsa de günümüzde eleştirel ve yaratıcı düşüncenin egemen olduğu bir toplum düzeni çağdaş dünyanın birincil koşulu varsayılmaktadır. Eğitim bilimleri alanında yapılan çalışmalar yaratıcı düşünme aracılığıyla öğrencilerin problem çözme becerilerinin geliştirilmesine odaklanmaktadır. Diğer taraftan iktisat ve işletme alanlarında verimliliği arttırmak için yaratıcılığın kullanıldığı görülmektedir. Bu örnekler bugün yaratıcılığın sanatın bileşenlerinden biri olmaktan çıkıp bir problem çözme aracı olarak çok yönlü ve işlevsel bir kavram haline geldiğini göstermektedir.

Bireyin bilişsel haritasını oluşturan kültürel etkileşim, iletişim ve deneyim aynı zamanda farklı nedenlerle manipülasyona açık bir yapıdadır. Yaratıcılık kavramına ilişkin pek çok ön yargı ya da yanlış inanış kavramın algılanması, uygulanması ve öğretilmesi süreçlerine doğrudan etkilemektedir. Metaforlar aracılığıyla ifade edilen kavramlar öğrencilerin bilişsel haritalarındaki konumu görmek açısından eğitim bilimlerinde kullanılan etkin bir yöntemdir.

Bu araştırma kapsamında güzel sanatlar ve konservatuarların sahne sanatları/tiyatro bölümleri altında farklı ana sanat dallarında eğitim görmekte olan toplam 151 öğrenciden “yaratıcılık” kavramına ilişkin 74 farklı metafor elde edilmiştir. Bunlar metaforların kavramsallığı,

anlam değeri ve anlam içeriği olmak üzere 3 ana kategori altında toplanmıştır. Her kategori kendi içinde metaforların özelliklerine göre alt başlıklar altında toplanmıştır. Metaforun kavramsallığı soyut, somut; metaforun anlam değeri olumlu, olumsuz, nötr; metaforun anlam içeriği ise doğa ile, mistik ve düşsel olanla, insan bedeni-eylemleriyle, kavramla, insanın ürettikleriyle ve bireyle ilişkili olmak üzere 11 alt başlığa ayrılmıştır. Metafor kategorileri farklılıklar gösterse de sonuçlar, öğrencilerin yaratıcılık kavramını somut (f: 84/151), olumlu (f: 88/151) ve doğa ile ilişkilendirdiklerini (f: 50/151) göstermektedir.

Metaforların ayrıştığı noktalar bize tıpkı literatürdeki gibi yaratıcılığa ilişkin farklı yaklaşımların olduğunu göstermektedir. Metaforların ortaklaştığı noktalar da içsel yaratıcılık mitine işaret eden ortak bir gizem şemsiyesi altında buluşmaktadır. İçsel yaratıcılık efsanesine meydan okuyan Paul Gardiner (2016), “Oyun Yazarlığı Eğitimi Ve İçsel Yaratıcılık Efsanesi” adlı makalesinde bu bakış açısının yaratıcılığın geliştirilmesi önündeki en önemli engellerden birisi olduğuna dikkat çeker. Gardiner’e göre idealist/romantik bakış açısı yaratıcılık kavramını bilinmez, nesnel dünyanın olanaklarıyla çözümlenemez bir boyutta değerlendirme eğilimindedir. İçsel yaratıcılığın bir safсата olduğunu savunan Gardiner’a göre yaratıcılık doğru bir eğitim ve yönlendirmeyele geliştirilebilir.

Anlam değeri bağlamında öğrencilerin %58’i kavramı olumlu olarak değerlendirirken %41’i yaratıcılık kavramını olumsuz anlama gelen metaforlarla ifade etmiştir. Bu araştırmanın sonuçlarından hareketle sanat eğitiminde eğiticilerin yaratıcılık kavramına dair olumlu algıyı pekiştirecek, olumsuz algıları terse çevirecek yönde tutumların geliştirilmesi önerilmektedir. Özellikle anlık yaratıcılığın aktif olduğu ders içi çalışmalarda beyin egzersizi temelli bir dizi teknik ve yöntemi devreye sokarak öğrencilerin yaratıcı süreci daha verimli kullanmaları sağlanmalıdır. Bunun için de eğiticilerin güncel literatürü takip edip deneysel eğitim uygulamalarını cesaretle denemekten kaçınmamaları önerilebilir.

Araştırmaya katılan öğrencilerin kavramı doğallık ve zorunluluk bağlamında yaşamsal olanla özdeşleştirmeleri dikkat çekicidir. Araştırma bulguları göstermiştir ki metaforlar anlam değeri bağlamında büyük oranda insan üretimi olan şeyler, insan yaşamı ya da onu çevreleyen doğanın etrafında toplanmaktadır. Bu bağlamda yanıtlar literatürde önemli bir başvuru kaynağı olan Csikszentmihalyi’nin yaratıcılığa dair görüşlerinden izler taşımaktadır. Csikszentmihalyi yaratıcılığın tekil bir anda, parlayan fikirlerde gizli olmadığını, çok yönlü, çok bileşenli bir sürecin ürünü olduğunu savunur. Tutku, mutluluk, uzmanlık, merak ve özgürlük gerektiren bir süreçtir bu (Csikszentmihalyi, 1996).

Araştırmanın bulguları metaforların anlam içeriği bağlamında büyük oranda dışsal koşullara bağlandığını göstermektedir. Bu tablo yaratıcılığın ortaya çıkması için konforlu koşulların oluşmasını beklemenin yaratıcılığın katili olduğunu söyleyen Amabile'in (1998) görüşleriyle denk düşmektedir. Amabile'e göre yaratıcılık deneyim, yetenek ve yaratıcı düşünce sürecinin bir ürünüdür. Çevresel koşulların çoğunlukla destekleyici olmaktan çok engelleyici olduğunu vurgulayan Amabile yine de bireyin motivasyonunu dış baskılardan çok yapılan işi sevmenin ve meydan okumanın belirlediğini savunur.

Sanat eğitiminde yaratıcılık kavramının gerek fikrin üretim aşamasında gerekse de üretilen fikrin uygulanma sürecinde sürekli olarak merkezde yer aldığını söyleyebiliriz. Sanat alanında özerk ve özel bir alan sağladığı varsayımıyla yaratıcılığın gizemli ve tanrısal bir boyutta algılanması alışıl gelmiş bir durumdur. Bu bakış açısı yaratıcılığın geliştirilmesi önündeki en büyük engellerden birini oluşturmakla kalmayıp motivasyon kaynaklarını ortadan kaldıran bir unsura dönüşmektedir. Bu nedenle sahne sanatları eğitiminde de eğiticinin ve öğrencinin yaratıcılığa dair kavramsal algısı büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda öğrencilerin yaratıcılık algılarını metaforlar aracılığıyla ifade ettikleri bu araştırmanın bulguları sahne sanatları eğitiminde yaratıcılığın tanımı, geliştirilme yöntemlerine ilişkin bilginin merkezde olduğu bir eğitim planlamasının gerekliliğine işaret etmektedir. Bu planlama teorik ve uygulama süreçlerinin tümüne yayılacak şekilde öncelikle öğrencilerin yaratıcılığa dair sahip olduğu ön yargıları ortadan kaldıracak şekilde uygulanmalıdır.

Ayrıca araştırmanın bulguları kavramsal olarak yaratıcılığın belirli sistemler dahilinde öğretilabilir, belirli yöntemler kullanılarak geliştirilebilir olduğu düşüncesinden hareketle oluşturulacak bir müfredata ihtiyaç duyulduğunu da düşündürmektedir. Sadece yaratıcılığın aktif olduğu uygulama derslerinde değil kuramsal derslerin işleniş sürecinde de eğitim materyallerinin kullanımından dersin sunumuna kadar geniş bir yelpazede yaratıcı öğretim yöntemlerinden faydalanılması önerilmektedir. Bunun yanında sahne sanatları öğrencilerinin yaratıcılık algılarının ders içi motivasyonlarından mesleki bağlılıklarına etkisine kadar geniş yelpazede etki alanı olduğu düşünülürse yaratıcılığın genel bir eğitim aracı olarak benimsenmesi kültürel ve toplumsal geleceğimiz açısından da belirleyici olacaktır.

Yaratıcılık, yetenek gibi tartışmalı kavramlara dair öğrenci görüşlerinin incelendiği bu tür fenomenolojik araştırmaların daha yoğun çalışılması sadece eğitimin iyileştirilmesi için değil alan literatürü açısından da oldukça etkili olacaktır. Ayrıca nitel araştırmalar

aracılığıyla öğrencilerin öğretim süreçlerinin planlanmasına dahil edilmesi yaratıcı düşüncenin egemen olduğu bir toplum tasarımı için atılan önemli bir adım olacaktır. Farklılaşarak zenginleşmesi her açıdan faydalı olacaktır.

---

**Etik Komite Onayı:** Bu çalışmaya Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Araştırma ve Yayın etik Kurulunun 31.05.2021 tarihli toplantısında alınan 23 sayılı kararlar etik açıdan uygunluk verilmiştir. (Sayı: E-87347630-640.99-68986).

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- Y.E.G., Ö.B.; Veri Toplama- Y.E.G.; Veri Analizi/Yorumlama- Ö.B., Y.E.G.; Yazı Taslağı- Y.E.G., Ö.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- Ö.B.; Son Onay ve Sorumluluk- Y.E.G.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval was obtained with the decision numbered 23 taken at the meeting of Dokuz Eylül University Social and Human Research and Publication Ethics Committee dated 31.05.2021. (Issue: E-87347630-640.99-68986).

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- Y.E.G., Ö.B.; Data Acquisition- Y.E.G.; Data Analysis/Interpretation- Ö.B., Y.E.G.; Drafting Manuscript- Y.E.G., Ö.B.; Critical Revision of Manuscript- Ö.B.; Final Approval and Accountability- Y.E.G.

**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

- Abrams, H. M., & Harpham, G. G. (2015). *A Glossary Of Literary Terms*. Delhi: Cengage Learning India Private Limited.
- Akyol, C. (2019). Metaforların kullanım alanları ve faydaları. B. Kılcan (Dü.) içinde, *Metafor ve Eğitimde Metaforik Çalışmalar İçin Bir Uygulama Rehberi* (3. Baskı b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Amabile, T. M. (1998). *How to kill creativity*. Boston, MA: Harvard Business School Publishing.
- Andreasen, N. C. (2017). *Yaratıcı Beyin Dehanın Nörobilimi*. Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Bloor, M., ve Wood, F. (2006). *Keywords in qualitative methods: a vocabulary of research concepts*. London: Sage.
- Coulson, N. (2016). *Psikologlar için çevrimiçi araştırma yöntemleri*. (D. Hasta, Dü.) Ankara: Nobel Yay.
- Creswell, J. (2016). *Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı b.). (M. Bütün, ve S. Demir, Dü) Ankara: Siyasal Yayınları.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins.
- Çellek, T. (2003) *Sanat ve Bilimde Yaratıcılık*. Pivolka, 2(8), 4-11.
- Dikici, A. (2006). *Sanat eğitimi ve öğrencilerin yaratıcılık düzeyleri*. Eğitim ve Bilim, 31(139).
- Güneş, C. (2019). Metafor Nedir Ne Değildir? B. Kılcan içinde, *Metafor ve Eğitimde Metaforik Çalışmalar İçin Bir Uygulama Rehberi* (s. 1-14). Ankara: Pegem Akademi.
- Gardiner, P. (2016). Playwriting pedagogy and the myth of intrinsic creativity. *Publication Cover Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 247-262.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 444-454.
- Kılcan, B. (2019). Eğitim Bilimlerinde Metaforların Veri Toplama Aracı Olarak Kullanılması, Bir Örnek Uygulama. B. Kılcan içinde, *Metafor ve Eğitimde Metaforik Çalışmalar İçin Bir Uygulama Rehberi* (s. 89-108). Ankara: Pegem Akademi.
-



- Lakoff, G., ve Johanson, M. (2015). *Metaforlar Hayat Anlam ve Dil*. (G. Y. Demir, Çev.) Chicago: İthaki Yayınları.
- Limon, İ., ve Durnalı, M. (2018). Doktora öğrencilerinin doktora eğitimi ve öğretim üyelerine yönelik metaforik algıları. *Sakarya University Journal of Education*, 8(1), 26-40.
- Locke, L. F., Spirduso, W. W., ve Silverman, S. J. (2014). *Proposal That Work: A Guide For Planning Dissertation And Grant Proposals*. California: Sage Publication.
- Lowenfeld, V. (1957). *Creative and Mental Growth*. New York: Macmillan.
- Miles, M., ve Huberman, A. (2016). *Nitel Veri Analizi*. (S. Akbaba Altun, ve A. Ersoy , Çev.) Ankara: Pegem Akademi.
- Morgan, G. (1994). *Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metafor*. İstanbul: Mess .
- Patton, M. (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri* (3. Baskı b.). (M. Bütün, ve S. Demir, Çev.) Ankara: Pegem Akademi.
- Rouquette, M.-L. (2007). *Yaratıcılık*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Saldana, J. (2019). *Nitel Araştırmacılar İçin Kodlama El Kitabı*. (A. Tüfekçi Akcan, ve S. Şad, Çev.) Ankara: Pegem Akademi.
- San, İ. (2010). *Sanat Eğitim Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Sawyer, K. (2006). *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York: Oxford.
- Simsek, H., ve Yıldırım, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Torrance, E. P. (1988). The nature of creativity as manifest in its testing. R. J. Sternberg içinde, *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives* (s. 43-75). Cambridge University Press.
- Ülger, K. (2015). Sanat Eğitiminin Düşünme Becerileri Üzerine Etkisi. *Milli Eğitim Dergisi*, 45(206), 135-147.
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*. New York: Harcourt, Brace & World.



# “Çarkçı Tiyatro Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği” Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması\*

## Çarkçı Undergraduate Drama Students Performance Anxiety Scale Validity and Reliability Study

Jaklin ÇARKÇI<sup>1,2</sup> , Çare SERTELİN MERCAN<sup>3</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-993015

\*Bu çalışma birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

<sup>1</sup>Doç. Dr, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü, Opera Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye

<sup>2</sup>T.C. Kültür Bakanlığı, Devlet Opera ve Balesi, Türkiye

<sup>3</sup>Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: J.Ç. 0000-0001-9214-1473;  
Ç.S.M. 0000-0002-5594-1196

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Çare SERTELİN MERCAN,  
İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** sertelin@iuc.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 12.09.2021

**İlk Revizyon/Revision Requested:** 11.11.2021

**Son Revizyon/Last Revision Requested:** 06.12.2021

**Kabul/Accepted:** 10.12.2021

**Online Yayın/Published Online:** 00.00.0000

**Atıf/Citation:** Çarkci, J. & Sertelin Mercan, C. (2021). “Çarkçı tiyatro lisans öğrencileri performans kaygısı ölçeği” geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 203-221.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-993015>

### ÖZ

Çalışmanın amacı, konservatuvar tiyatro lisans programında öğrenimlerine devam eden öğrencilerin sınav ve temsillerle ilgili performans kaygı düzeylerinin ve kaynaklarının belirlenmesine yardımcı olacak bir ölçme aracı geliştirmektir. Araştırmanın evrenini Türkiye’de üniversite konservatuvarlarında öğrenim görmekte olan tiyatro bölümü öğrencilerini kapsamaktadır. Araştırmanın örneklemini 207 (104 kadın, 103 erkek) lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Araştırmanın evrenini oluşturan katılımcılara pilot çalışma sonucunda kalan 25 madde uygulanmış, madde korelasyon puanı .25’ten küçük olan ve birden fazla boyutta yüksek faktör yükü olan ayrıca yükler arasındaki farkın .10’dan düşük olan maddeler çıkartılmıştır, kalan 19 madde KMO .847 olarak hesaplanmıştır. Toplam varyansın %58,835 olarak açıklandığı görülmüştür. Birinci faktörde 4 ( $\alpha=.795$ ), ikinci faktörde 5 ( $\alpha=.707$ ), üçüncü faktörde 4 ( $\alpha=.702$ ), dördüncü faktörde 3 ( $\alpha=.725$ ), beşinci faktör 3 ( $\alpha=.882$ ) madde yer almıştır. Ölçek toplam 19 maddeden oluşmuştur ( $\alpha=.864$ ). Ölçeğin doğrulayıcı faktör analizi sonuçları mükemmel uyum ve kabul edilebilir uyum aralığında değişmektedir. Test-tekrar test analizi sonucunda güvenirlilik katsayısı .995 olarak hesaplanmıştır. Katılımcılara Liebowitz sosyal kaygı ölçeği uygulanmış ve performans kaygısı ölçeği ile düşük düzeyde ancak anlamlı ilişkiler ortaya koyduğu saptanmıştır. Sonuç olarak, Çarkçı Tiyatro Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği 19 maddeden oluşan, beş faktörlü ve 5’li Likert tipinde bir ölçektir.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro Öğrencileri, Performans Kaygısı, Ölçek Geliştirme

### ABSTRACT

The aim of the study is to develop a scale to determine the level and causes of anxiety regarding stage performance or in evolutionary settings among undergraduate drama students at the conservatories of universities in Turkey. The study sample comprised 207 undergraduate drama students (104 female and 103 male participants). Initially a pilot study was conducted with 100 participants. Following the analysis of the pilot study, the remaining 25 items were applied to the 207 participants. Six items with item correlation scores less than 0.25, those with high-factor loading in more than one dimension, and a difference of less than 0.1 between the loading correlations were removed. The Kaiser–Meyer–Olkin (KMO) value of the remaining 19 items was calculated as .847. The total variance explained was 58.835%. First factor had

four items ( $\alpha=.795$ ), second comprised five items ( $\alpha=.707$ ), third had four items ( $\alpha=.702$ ), fourth contained three items ( $\alpha=.725$ ), and fifth carried three items ( $\alpha=.882$ ). The scale comprised 19 items in total ( $\alpha=.864$ ). A confirmatory factor analysis of the scale yielded varied results, from perfect fit to acceptable fit. The test–retest reliability coefficient was calculated as .995. Moreover, the Liebowitz Social Anxiety Scale was applied. A significant relationship between these results and those obtained from the performance anxiety scale was revealed. Consequently, the Çarkçı Undergraduate Drama Students Performance Anxiety Scale, a five-factor and 5-point Likert-type scale comprising 19 items, was developed.

**Keywords:** Drama Students, Performance Anxiety, Scale Development

## EXTENDED ABSTRACT

The knowledge and skills that stage performers and performing art students acquire during their education can have significant direct effects on their future performance, professional achievements, and bio–psycho–social status. High levels of performance anxiety may act as obstacles to artists’ education and stage performance. Detecting performance anxiety at its onset can prevent the development of other disorders. The purpose of this study is to develop a scale to gauge performance anxiety levels and evaluate the causes of anxiety of undergraduate drama students at university conservatories in Turkey.

This research comprised theater department students at the conservatories of state and foundation universities in Turkey. The sample comprised 207 undergraduate students (104 female and 103 male students) having been a part of theater programs at the conservatories of state and foundation universities in nine different provinces of Turkey between 2017 and 2019.

The scale development study began with interviews of 25 students. An item pool was prepared within the framework of the data obtained from the interviews and by referring to the related literature. The item pool was examined by five academicians from the theater arts and the guidance and psychological counseling departments.

The first phase of the study (pilot study) was carried out on 100 drama students. Factor analysis was started with 30 items. Items with item correlation scores of less than 0.25, a high factor loading in more than one dimension, and a difference of less than 0.1 between the loading correlations were removed. After the pilot study, 25 items remained, which were then applied to the 207 participants. Once again, items with item correlation scores of less than 0.25 and a high factor loading in more than one dimension, together with those where the difference between the loadings was less than 0.1, were removed.

Through this analysis, 6 items were removed, and the Kaiser–Meyer–Olkin (KMO) value for the remaining 19 items was calculated as 0.847.

The total variance percentage for the 19 items was 58.835%. First factor had four items ( $\alpha=.795$ ), second factor comprised five items ( $\alpha=.707$ ), third factor had four items ( $\alpha=.702$ ), fourth factor comprised three items ( $\alpha=.725$ ), and fifth factor carried three items ( $\alpha=.882$ ). The Cronbach’s Alfa for the total scale was calculated as  $\alpha=.864$ .

The results of the confirmatory factor analysis varied between “perfect fit” and “acceptable fit”. A test–retest analysis was administered to 30 students within a 15-day period. The reliability coefficient was calculated as .995. Criterion validity was measured through the circulation of the Liebowitz Social Anxiety Scale among participants. The results revealed a low but significant relationship of the Liebowitz Social Anxiety Scale with the performance anxiety scale.

The results revealed that the Çarkçı Undergraduate Drama Students Performance Anxiety Scale is a valid and reliable tool for measuring the performance anxiety of undergraduate drama students in conservatories. The subscales involved in this scale are confrontation, somatic symptoms, focus, automatic thoughts, and resilience.

Anxiety can be reduced and controlled with psycho-education, cognitive behavioral therapies, and breathing and relaxation exercises. With the existence of such a scale, the anxiety that drama students experience in the early stages of their conservatory lives can be determined; furthermore, individual or group interventions may be administered to students experiencing anxiety. It is recommended that students scoring high on this scale be informed about anxiety and stress management and coping skills. Training programs should also be developed in this direction.

## Giriş

Sanat, sanatçı tarafından hissedilen duyguların, diğer bireylere aktarılmasının aracı olmanın yanı sıra izleyicinin duygularının da evrilmesini ve yoğunlaşmasını sağlar, aynı zamanda sanatçının kendisini geliştirmesine ve dönüştürmesine imkân veren evrensel bir etkileşim aracıdır. Nitekim yaşadıkları dönemler göz önüne alındığından birbirinden çok uzak oldukları düşünülebilecek iki düşünür, Aristoteles ve Freud’un kullanmış olduğu “*katharsis*” kavramı bireyin bastırılmış duygularından kurtulması ve daha sağlıklı bir ruh haline bürünmesini sağlayarak tedavi edilmesi prensibine dayanır (Cüceloğlu, 2014). Moreno’nun (1985) psikodrama çalışmaları da bireyin ruhsal sıkıntı ve çatışmalarını, bir oyunun içinde rol alarak incelemelerini ve farkındalığa ulaşmalarını sağlamaya çalışır. Kendiliğindenlik, yaratıcılık ve eylem dinamiklerini temel alan psikodrama tekniğine göre kişilerin deneyimlerini spontane bir biçimde, bir oyunun içinde rol alarak incelemeleri ve farkındalığa ulaşmaları sağlanır. Psikodrama, J.L. Moreno’nun tanımıyla, gerçeğin yeniden canlandırılmasıdır.

Tiyatro sanatının temeli, doğa ile sert bir mücadele içerisinde yaşama durumunda olan ilkel insana kadar uzanır. İlkel insanın, avlanma sırasında yaşanan olayları topluluğun diğer bireyelerine, hayvan postuna bürünerek, maskeler kullanarak, av ve avcı rollerini canlandırarak anlatma çabası tiyatro sanatının ilk örnekleridir. Antik Yunan toplumunda da şarap ve bağbozumu tanrısı olarak kabul edilen Dionisos için yapılan şenliklerin, antik Yunan komedyası ve tragedyasının temelini oluşturduğu (Gürten, 2009), Rönesans sonrası tüm Avrupa’da gelişerek günümüze kadar evrildiği kabul edilmektedir.

Sahne sanatları ve özellikle tiyatro eğitimi, diğer güzel sanatlardan farklı olarak, sanatçı adayının zaman ve mekân sınırı olmaksızın, kendinden çok farklı karakterlere bürünerek sahnede hem icracı hem de sanat nesnesi olarak beden, kişilik ve kültür değişimleri ve devinimlerini kısa süreler içerisinde pekiştirerek, alışık olduğu doğasına aykırı davranma, bu gerçek ve gerçektışı, farklı ruh durumlarını kontrol edebilme becerisinin geliştirilmesi temeline dayanır.

Bu özelliği ile sahne sanatları eğitimi, özel bir eğitim gerektirecek yeteneğe sahip bireylerin, sahip oldukları bu yetkinliklerin geliştirilmesi ve sağlıklı bir şekilde profesyonelliğe hazırlanması süreci olarak tanımlanabilir. Holland (1973), meslek seçiminde yaptığı kişilik tasnifi içerisinde sanatçı/artistik yetkinliğin ayrı bir kategori olarak ele alınması gerektiğini öne sürer. Bu açıdan ele alındığında sanatçıda gelişebilecek psikolojik sıkın-

tıların kontrol edilebilmesi ve farklı aşamalarda bireysel ve çevresel faktörlerin eklenmesi ile sahneye hazırlık süreci ve performans sırasında yaşanabilecek kaygı düzeyinin hem performans verimliliği açısından hem de bireyin ruhsal bütünlüğü ve psikolojik sağlığı açısından hassasiyetle korunması gerekmektedir. Bu yönde sorun yaşayan öğrencilerin kaygılarının giderilmesi kuşkusuz öncelikle ölçülebilmesi ve nedenlerinin saptanmasına bağlıdır. Literatürde tiyatro sanat dalı öğrencilerinin mesleki performans kaygısını belirlemeye yönelik bir ölçme aracının olmadığı görülmüş ve bu çalışma ile alandaki bu eksikliğin giderilmesi hedeflenmiştir.

Performans kavramı, çoğunlukla başarı ile aynı anlamda kullanılan bir kavram olup bireylerin belirgin bir amaç doğrultusunda sarf ettikleri çaba ile elde edilen sonuç ve verimliliği tanımlar (Demirdöken, 2017). Amaçlar doğrultusunda ele alındığında örgütsel ve bireysel olmak üzere iki tür performans tanımı karşımıza çıkar. Örgütsel performans bir kurumun misyonu doğrultusunda hedeflediği verimliliği tanımlar, bireysel performans ise o örgüt içerisinde amaçlanan verimlilik için gerekli olan, bireye ait tüm fiziksel ve psikolojik katkının oranını tanımlar (Özmutaf, 2007). Sahne sanatları eğitiminde örgüt, eğitim kurumu; amaç da verilmesi gereken kaliteli eğitim öğretim olduğundan, öğrencinin başarısı hem bireysel hem de örgütsel performansla ilişkilidir.

Literatürde sahne sanatçılarının performans kaygıları ile ilgili çalışma sayısı sınırlı olmakla birlikte ağırlıklı olarak kullanılan kavram, optimal performans duygu durumu ya da akış hali kavramları ile betimlenmektedir. Optimal performans, ilk olarak 1975 yılında Csikszentmihalyi tarafından öncelikle sporcular için kullanılmış, daha sonra sahne sanatçıları için de kullanılan bir kavram haline gelmiştir (Gözmen ve Aşçı, 2016). Bireyin sergilemekte olduğu performans sırasında, kendi performansına ilişkin bilişsel değerlendirmeleri ve bu performanstan haz alması durumu, optimal performans duygu durumu ya da akış hali olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının ya da sanatçı adayının akış halinde olduğu sürece, sadece performansı ile ilgilenmesi ve başka bir şey ile zihninin meşgul olmasının mümkün olamaması sahne performansının en önemli özelliğidir (Çetinkalp, 2011; Ada, 2011). Bu bağlamda sahne performansını etkileyen en önemli faktörler, motivasyon, öz belirleme, zorluk beceri dengesi, sosyal-fizik kaygı kavramları olarak özetlenebilir. Nitekim sahne üzerinde bireyin başarılı olabilmesi için yüksek bir motivasyonu, kendine özgü sağlıklı bir öz belirleme kararlılığı, rolün zorluk beceri dengesinin sağlanması ve sosyal fizik kaygı düzeyinin sağlıklı olması gerekmektedir (Ersöz, 2011; Çetinkalp, 2011; Ada, 2011; Kelecek, 2013; Altıntaş, 2015; İlhan, 2017). Bu birey-

sel ve çevresel faktörlerle ilişkili olarak yaşanacak psikolojik problemler ve bilişsel değerlendirmeler, bireyi performans kaygısına sürükleyebilir.

Genel anlamda kaygı kavramı bireyin endişe duyabileceği herhangi bir tehlike karşısında hissettiği tedirginlik ve abartılı korku hali olarak tanımlanırken (Budak, 2000), Manav’a (2011) göre ise strese yol açabilecek durumlarda bireyin gösterdiği endişe, üzüntü ve gerginlik gibi nahoş olan duygusal gözlenebilir tepkiler olarak ele alınmaktadır.

Performans kaygısı ise sosyal bir ortamda seyirciye karşı canlı gerçekleştirilen gösteride sanatçının yanlış bir hareketle küçük düşme korkusu yaşaması ve performansının olumsuz etkilenmesi ihtimali ile ortaya çıkan negatif duygu durum hali olarak tanımlanmaktadır (Fehm ve Schmidt, 2006). Literatür incelendiğinde performans kaygısının, sosyal kaygı probleminin özgül formlarından birinin alt boyutu olarak değerlendirildiği ve uzun süre sahne korkusu/fobisi olarak kullanıldığı görülmektedir. Tiyatro sanatçıları, müzisyenler, dansçılar ve diğer performans sanatçıları tarafından yoğunlukla yaşanan bu kaygı türü, literatürde sahne korkusu, müzisyenin stres sendromu ve müzik performans kaygısı olarak da isimlendirildiği sıkça görülmektedir (Salmon, 1990).

Performans kaygısı özellikle öğrencilerin yeterliliklerinin sınıandığı durumlarda, yarışma, sınav veya dinletilerde eğitmenler tarafından negatif değerlendirilme korkusu ile performanslarının düşmesine neden olan bir duygu durumudur (Alptekin, 2012). Hem öğrencilikte hem de profesyonel hayatta süregelen ve sahne performansının yadsınamaz bir parçası olan ve otonom sinir sisteminin verdiği ‘savaş ya da kaç sinyalleri’ onucu, meydana gelen hormonal değişikliklerle, adrenalın, noradrenalin, norepinefrin nörotransmitterler salgılanır. Bedende savunma odaklı olarak otomatik gelişen bu uyarı sistemi, savaşıma veya tehlikeden kaçma noktasında bireyin organlarının duruma adaptasyonunu sağlamak için yaptığı hazırlık ve türsel bir tepki olduğu unutulmamalıdır. Öğrencilerin yaşadıkları bu stres örtütüsü hakkında bilgilendirilmemesi, aslında doğal olan bu süreci negatif bir duygu durumu olarak pekiştirmelerine ve kariyerleri boyunca yaşayacakları stres girdabından kendilerini kurtaramamalarına zemin hazırlayacaktır. Oysa, çoğunlukla kaygı ile aynı anlamda kullanılan stres, bireyler tarafından kontrol edilemediğinde daha yıkıcı hale gelecek ve zaten ağırlıklı olarak sahip oldukları mükemmeliyetçi yaklaşım, tiyatro öğrencilerinin kendilerini geliştirmelerine kişiden kişiye farklılık gösterse dahi belirli oranda engelleyici bir faktör olacaktır (Atkinson, Atkinson, Smith, Bem ve Hoeksema, 2006). Kaygı kavramı geçici bir durum karşısında yaşandığında ‘Durumluk Kaygı’ olarak nitelenmesine karşın, bu durumun süre-



li neredeyse her konuda yaşanma çerçevesindeki tanımı ise ‘Sürekli Kaygı’ olarak tanımlanmaktadır (Metin, 2017). Bireyin herhangi bir kaygı verici durum karşısında yaşadığı olumsuz duygusal tepki sonucu, sempatik sinir sisteminin etkisiyle terleme, titreme, göz bebeklerinde büyüme, kalp çarpıntısı, boğaz kuruluğu, mide bulantısı gibi fizyolojik, bazen de özellikle tiyatro öğrencilerinde ciddi sorun olabilecek kekeleye, repliğini unutma, sahne trafiğini şaşırma, dikkati ve hafızayı sürdürmemeye şeklinde bilişsel problemler görülmektedir. Bu olumsuz duygular sonucu performansları hakkında arzu edilmeyen değerlendirilmelerin olabileceği kaygısı, bireyin kendisi ve performansı hakkında öncelikle özgüven kaybına ve sosyal ilişkilerde bozulmalara neden olabilmektedir (Tokinan, 2013, s. 54).

Tiyatro eğitimi alma amacıyla bir araya gelen farklı kültürel ve sosyal arka plana sahip öğrencilerin aynı rolü yansıtmaya noktasında farklı deneyimleri olacaktır. Gerek sahne üzerindeki yaratacakları kişilik gerekse algıladıkları benlik, farklı bir yelpazede gelişecek ve kişilik özelliklerinin de etkisiyle farklı düzeylerde kaygı yaşayacaklardır. Yaşanan kaygının en önemli temelleri öncelikle yaş, cinsiyet, kişilik ve içinde büyüdükleri aile dinamikleridir. Kişilikle ilgili literatür incelendiğinde, üniversite öğrencilerinde dışa dönük, açık, uyumlu ve öz disiplin puanları yüksek olanların kaygı düzeylerinin, içe dönük ve nevrotik puanları yüksek olanlardan daha düşük olduğu saptanmıştır (McCrea ve Costa, 1989; Burger, 2006).

Konuyla ilgili yürütülmüş az sayıdaki çalışmada sahne sanatçıları ve öğrencilerinin, yaşadıkları kaygıyı bastırmak amacı ile bazı sedatif ilaçlar, alkol ve benzeri rahatlatıcı maddeleri doktor kontrolü dışında kullandıkları bildirilmiştir (Teztel ve Aşkın, 2007; Çırakoğlu, 2013). Bu tür maddelerin kaygıyı bastırmakla birlikte sahne üzerinde bireyin performansını doğrudan etkileyecek olan zihin ve bilişsel süreçleri de olumsuz etkileyebileceği ve sürekli kullanımda ise bağımlılık riski oluşabileceği bilinmektedir (Çırakoğlu, 2013).

Tiyatro/drama bireyin zaman, mekân, kültür ve kişilik olarak kendini yalanlamayı ya da kendi alışkanlıklarının dışına çıkmayı gerektirdiğinden, diğer güzel sanatlardan daha zorlayıcı ve çok boyutlu biçimde psikolojik anlamda baskı nedeni olabileceği açıktır. Bu bağlamda sanatçının ve sanatçı adayının yaşadığı kaygıyı tespit etmek, düzeyini belirlemek, nedenlerinin anlaşılması ve önlenmesi, oyuncu adaylarının ruhsal sağlığı açısından önemli bir adım olacaktır. Ulusal ve uluslararası literatür incelendiğinde, sahne sanatları opera, bale ve tiyatro sanatçıları ve öğrencilerine yönelik sınırlı sayıda çalışma olduğu görülmektedir (Teztel ve Aşkın, 2007; Kafadar, 2009; Alptekin, 2012; Çetinkalp,

2011; Tokinan, 2013). Bu bağlamda sahne sanatları opera, bale, tiyatro sanatçıları ve öğrencilerinin performans kaygılarını ve mesleki özyeterlilik düzeylerini belirlemek bir dizi ölçme aracı geliştirilmiştir (Çarkçı, 2019). Bu çalışmanın konusunu konservatuvar tiyatro lisans öğrencilerinin, performans kaygı düzeylerini değerlendirmek üzere ölçme aracı geliştirme süreci ve ölçeğin psikometrik özelliklerinin incelenmesidir.

## Yöntem

Bu çalışma konservatuvar tiyatro bölümü lisans öğrencilerinin performans kaygı düzeylerini değerlendirebilecek bir ölçme aracının alana kazandırılması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Öncelikle kavramsal ve kuramsal çerçeveyi oluşturabilmek amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Madde havuzunu oluşturmak amacıyla 25 konservatuvar tiyatro öğrencisi ile görüşmeler gerçekleştirilmiş, bu görüşmeler sonrasında oluşturulan madde havuzu kapsam geçerliliği için uzman incelemesine sunulmuştur. Uzman incelemesi sonrasında oluşturulan form ile etik kurul onayları alınmış ve pilot uygulamalara başlanmıştır. Örneklem büyüklüğü ve uygunluk testleri sonrasında madde analizleri yapılmıştır. Analizler sonucunda ortaya konan yeni form, örneklem grubuna uygulanmıştır. Açımlayıcı, doğrulayıcı faktör analizleri, test-tekrar test ve dış kriter geçerliliği analizleri yapılmıştır. Analiz sonuçları bulgular başlığında sunulmuştur.

## Evren ve Örneklem

Araştırmanın örneklemini Akdeniz, Anadolu, Bülent Ecevit, Çukurova, Dokuz Eylül, Hacettepe, Haliç ve İstanbul Üniversitesinin konservatuvarlarında sahne sanatları tiyatro anabilim dalında öğrenimine devam eden öğrenciler oluşturmaktadır. Gerekli izinler ve etik kurul onayı alınarak, belirtilen evrenden elverişli örnekleme yoluyla 237 tiyatro lisans öğrencisine farklı zamanlarda araştırmacı tarafından ulaşılmış ve gönüllülük esasına dayalı olarak ölçekler uygulanmıştır. Veriler katılımcıların samimi cevaplar verdiği varsayımı ile analize dahil edilmiştir. Aşağıda çalışmaya katılan öğrencilere dair dağılımlara ilişkin tanımlayıcı istatistik bilgileri sunulmuştur.

Araştırmaya katılan tiyatro öğrencilerinin %50,2'sinin (n=104) kadın, %49,8'inin (n=103) erkek olduğu belirlenmiştir. Tiyatro öğrencilerine ait yaş aralıklarına göre dağılıma bakıldığında %36,7'sinin (n=76) 18-20 yaş aralığında, %33,3'ünün (n= 69) 21-24 yaş aralığında, %30'unun (n=62) 24 ve üzeri yaş aralığında olduğu belirlenmiştir. Tiyatro öğrencilerinin öğrenim gördükleri sınıf dağılımına bakıldığında %22,2'sinin (n= 46)

birinci sınıfta, %31,4'ünün (n= 65) ikinci sınıfta, %19,8'inin (n= 41) üçüncü sınıfta, %26,6'sının (n= 55) dördüncü sınıfta öğrenim gördüğü belirlenmiştir.

## Veri Toplama Araçları ve Süreci

Araştırmanın amacı konservatuvar tiyatro bölümü lisans düzeyindeki öğrencilerinin performans kaygısını değerlendirmek üzere bir ölçme aracı geliştirmek ve ölçeğin psikometrik özelliklerini incelemektir. Bu bölümde veri toplama sürecine ve kullanılan ölçme araçlarına ilişkin bilgiler sunulmuştur.

Ölçek geliştirme çalışmasına konservatuvar tiyatro bölümünde lisans eğitimi gören 25 öğrenci ile bireysel görüşmeler yapılarak başlanmış bu görüşmeler sonrasında performans kaygısı madde havuzu oluşturulmuştur. Oluşturulan maddeler tiyatro ana sanat dalından ve psikolojik danışmanlık ve rehberlik anabilim dalından üç uzman tarafından değerlendirilmiştir. Uzman görüşleri doğrultusunda revize edilmiştir. Toplam 30 itemlik madde havuzu 27 madde olarak tekrar düzenlenmiştir. 5'li likert tipinde bir ölçek hazırlanmıştır. Pilot çalışma için 27 madde 100 kişilik gruba uygulanmış açımlayıcı faktör analizi sonucunda, düşük faktör yüküne sahip maddeler ölçekten çıkarılmış, kalan maddelerle analizlere devam edilmiştir.

Çarkçı Tiyatro Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği: Konservatuvar tiyatro lisans öğrencilerinin, sınav ve temsillerde yaşadıkları performans kaygısını ve düzeyini belirlemek amacıyla geliştirilmiş bir ölçektir. 100 öğrenci ile yürütülen pilot çalışmanın ardından, geçerlik ve güvenilirlik çalışması 207 konservatuvar tiyatro ana sanat dalı lisans öğrencisi ile yürütülmüştür. Açımlayıcı ve doğrulayıcı faktör analizleri sonucunda 19 madde, 5 alt boyuttan oluşan bir ölçek elde edilmiştir. Ölçeğin Cronbach Alfa yöntemi ile güvenilirlik katsayıları hesaplanmıştır. Birinci faktörü 4 maddeden ( $\alpha = .795$ ), ikinci faktörü 5 maddeden ( $\alpha = .707$ ), üçüncü faktörü 4 maddeden ( $\alpha = .702$ ), dördüncü faktörü 3 maddeden ( $\alpha = .725$ ), beşinci faktörü 3 ( $\alpha = .882$ ) maddeden oluşmuştur. Ölçeğin tümüne ilişkin güvenilirlik katsayısı Cronbach  $\alpha$  .864 olarak hesaplanmıştır. Test-tekrar test güvenilirlik katsayısı .985 olarak hesaplanmıştır.

Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği: Tiyatro öğrencileri performans kaygısı ölçeğinin ölçüt geçerlilik çalışması için Sosyal Kaygı Ölçeği kullanılmıştır. Ölçek, Heimberg, Horner, Juster ve diğerleri (1999) tarafından geliştirilmiştir. Ölçeğin Türkçe uyarlaması Soykan, Özgüven ve Gençöz (2003) tarafından yapılmıştır. Toplam 24 madde dördümlü Likert tipin-

de kaygı ve kaçınma olmak üzere iki alt boyuttan oluşan öz bildirim dayalı bir ölçme aracıdır. Ölçeğin test-tekrar test güvenirliliği .97, bütün ölçek maddeleri için cronbach alfa .96 olarak hesaplanmıştır.

## Verilerin Çözümlemesi

Faktör analizi, sosyal bilimlerde ölçek geliştirme çalışmalarında yapı geçerliliğine ilişkin kanıt elde etmek, ölçme aracının geçerliliğine ilişkin faktör yapısını ortaya koymak için uygulanır. Faktör analizi birbiriyle ilişkili çok sayıdaki değişkeni bir araya getirerek, kavramsal olarak anlamlı daha az sayıda değişken bulmayı amaçlar (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010) Bu çalışmada da verilerin çözümlemesine pilot uygulamada elde edilen veri setlerinin açımlayıcı faktör analizi ile başlanmıştır. Faktör yük değeri 0.30'un altında çıkan maddeler ve ayırt edicilik özelliği göstermeyen maddeler ölçekten çıkarılmıştır. Çünkü 0.30'un altında faktör yük değerine sahip maddelerin o faktör ile düşük ilişki gösterdiği kabul edilir (Çokluk ve diğerleri, 2010). Elde edilen yeni ölçek formu örneklem grubuna uygulanmış ve veri setleri tekrar açımlayıcı faktör analizine tabii tutulmuştur. Aynı kriterlerle ölçekten çıkarılan maddeler sonucunda 19 maddenin 5 faktörde toplandığı bir yapı ortaya konmuştur. En yüksek faktör yüküne sahip birinci faktörden başlayarak altboyut isimleri içerdikleri maddeler incelenerek, literatürden seçilen uygun kavramlarla adlandırılmışlardır.

Açımlayıcı faktör analizinden sonra yapılan doğrulayıcı faktör analiziyle faktörlerin dağılımı doğrulanmıştır. Ölçeklere ilişkin güvenilirlik testi Crohbach Alpha değeri ile belirlenmiştir. Alt boyutlar arasındaki ilişkiler, ölçüt geçerliliği için kriter olarak alınan Liebowitz Sosyal Kaygı Ölçeği puanları ile arasındaki ilişki ve ölçeğin genellenebilir olup olmadığı (test-tekrar test) Pearson korelasyon katsayısı ile değerlendirilmiştir. Bütün istatistikler %95 anlamlılık düzeyinde karşılaştırılmıştır. Araştırmanın verileri bilgisayar ortamına aktarılarak SPSS 25.0 istatistik paket programı ile analiz edilirken, Doğrulayıcı Faktör Analizi AMOS 24.0 paket programı ile analiz edilmiştir.

## Bulgular

### Tiyatro Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği Pilot Uygulaması

Pilot çalışma için yapılan açıklayıcı faktör analizine 27 madde ile başlanmış, tüm maddeler için toplam korelasyon incelenmiştir. Madde korelasyon değeri .25'den küçük olan maddeler atılmıştır. Yapılan analiz sonucunda madde-toplam korelasyon puanı .25'den

küçük olan ve birden fazla boyutta yüksek faktör yükü olan ayrıca yükler arasındaki farkın .10'dan düşük olduğu maddeler çıkarılmıştır. Bu kapsamda toplam 5 madde analizden çıkarılmıştır. Geriye kalan 25 madde ile analiz tekrar yapılmıştır. KMO ,778 değer ile oldukça anlamlı olduğu belirlenmiştir.

Pilot çalışma grubundan elde edilen veriler üzerinde yapılan açıklayıcı faktör analizine göre maddelerin korelasyon yükleri .424 ile .831 ( $p<.001$ ) arasında olduğu görülmektedir ( $\chi^2= 761,41$ ;  $sd=300$   $p<.00$ ). Açıklayıcı faktör analizinde temel bileşenler analizi ve Varimax döndürme tekniği kullanılmıştır. Analiz sonucunda 6 alt boyut oluşmuştur. Sonuç olarak yine 6 alt boyutta toplam 25 madde ile ölçek oluşturulmuştur. Altı alt boyutun gösterdiği açıklanan toplam varyans yükü %57,315 olarak bulunmuştur. Alt boyutların Cronbach's Alpha katsayıları ,833 ile ,635 arasında değişmektedir. Toplam puan için Cronbach's Alpha ,859 olarak hesaplanmıştır.

## Açıklayıcı Faktör Analizi Sonuçları

Pilot çalışmada elde edilen ölçek formu 207 katılımcıya uygulanmış, verilere tekrar açıklayıcı faktör analizi uygulanmıştır. Örneklem grubu açıklayıcı faktör analizi sonuçları ile ölçeğin güvenirlik katsayıları Tablo 1'de verilmiştir.

**Tablo 1.** Tiyatro Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği Açıklayıcı Faktör Analizi

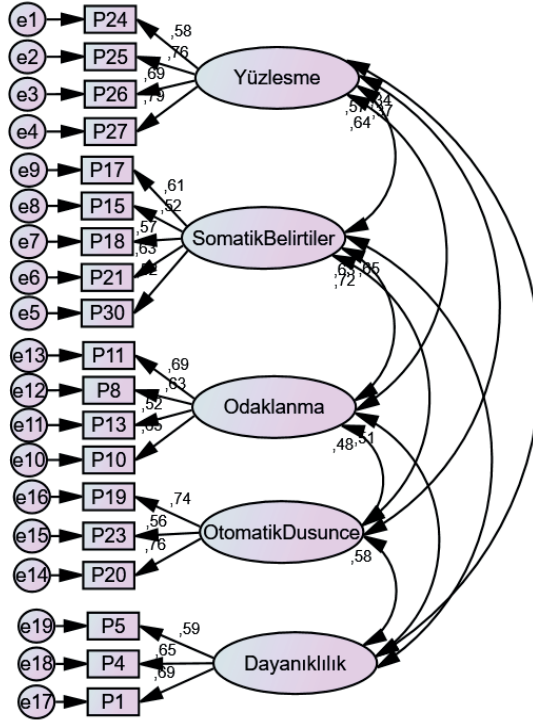
	1	2	3	4	5	Madde Toplam Puan Korelasyonu
P27	,827					,461
P26	,760					,451
P25	,698					,554
P24	,645					,433
P17		,733				,464
P15		,660				,423
P18		,642				,483
P21		,482				,558
P30		,472				,469
P11			,773			,444
P8			,751			,440
P13			,480			,424
P10			,477			,518
P19				,790		,470
P23				,710		,469
P20				,698		,543
P5					,814	,363
P4					,804	,400
P1					,502	,528

Faktör Yükleri	13,668	12,780	11,606	11,228	9,552	
Açıklanan Toplam Varyans	58,835					
Kaiser- Meyer-Olkin Measure (KMO)	,847					
Bartlett's Test	1153,028 (0,000)					
Serbestlik Derecesi	171					

Örneklem grubu analizlerinde madde-toplam korelasyon puanı .25'den küçük olan ve birden fazla boyutta yüksek faktör yükü olan ayrıca yükler arasındaki farkın .10'dan düşük olan maddeler çıkarılmıştır. Bu kapsamda toplam 6 madde analizden çıkarılmıştır. Geriye kalan 19 madde ile analiz tekrar yapılmıştır. KMO ,847 değer ile oldukça anlamlı olduğu belirlenmiştir. Açıklanan toplam faktör yükünün %58,835 olduğu görülmektedir. Ölçek 5 faktörlü bir yapı ortaya koymuştur. Ölçeğin bu hali ile Cronbach's Alpha katsayıları ,682 ile ,795 arasında değişmektedir. Toplam puan için Cronbach's Alpha ,864 olarak hesaplanmıştır.

## Doğrulayıcı Faktör Analizi Sonuçları

Ölçeğin faktör yapısının doğruluğunu test etmek ve uyumluluk düzeyini incelemek amacıyla doğrulayıcı faktör analizi kullanılmıştır. Doğrulayıcı faktör analizine başlamadan önce alt boyut isimleri belirlenmiştir. Tiyatro öğrencileri performans kaygısı ölçeği 5 alt boyuttan oluşmaktadır. Alt boyutlar, sırasıyla Yüzleşme, Somatik Belirtiler, Odaklanma, Otomatik Düşünme ve Dayanıklılık olarak adlandırılmıştır. Tiyatro öğrencileri performans kaygısı ölçeği doğrulayıcı faktör analizi ve alt boyutları Şekil 1'de görülmektedir.



Şekil.1 Tiyatro Öğrencileri Performans Kaygısı Doğrulayıcı Faktör Analizi

Tablo 2. Tiyatro Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği Anlamlılık Düzeyi

Uyum İndeksleri	Mükemmel Uyum Eşik Değeri	Kabul Edilebilir Uyum Aralığı	Tiyatro Öğrenci Performans Kaygısı
CMIN/SD	$1 < \text{CMIN/SD} \leq 3$	$2 \leq \text{CMIN/SD} \leq 5$	1,668
CFI	$\geq 0,97$	$0,90 \leq \text{CFI} \leq 0,97$	,914
SRMR	$\leq 0,08$	$0,08 \leq \text{SRMR} \leq 0,10$	0,065
NFI	$\geq 0,95$	$0,90 \leq \text{NFI} \leq 0,95$	,916
RMSEA	$\geq 0,05$	$0,05 \leq \text{RMSEA} \leq 0,10$	,057
$\chi^2$	236,818,(000)(Sd=142)		

Tablo 2 incelendiğinde, örneklemelere ait  $X^2$  sonuçlarına göre, modelin anlamlılık düzeyine bakıldığında %95 anlamlılık düzeyinde anlamlı oldukları belirlenmiştir. Ölçeğin uyum iyiliği değerlerine bakıldığında, bütün değerlerin uyum indeksi değerleri arasında olduğu belirlenmiştir. CMIN/SD ve SRMR değerlerinin mükemmel uyum eşik değerinde olduğu belirlenmiştir. Diğer uyum indekslerinin ise kabul edilebilir düzeyde olduğu görülmektedir.

## Ölçeğin Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması

Ölçeğin geçerliliği, dış kriter olarak belirlenen Liebowitz Sosyal Kaygı ölçeği ile karşılaştırılarak incelenmiştir. Her iki ölçek arasında tüm alt boyutlarda anlamlı ancak düşük düzeyde ilişki saptanmıştır (yüzleşme, .349; somatik belirtiler, .227; odaklanma, .328; otomatik düşünce, .213, dayanıklılık, .176, performans kaygısı toplam puan, .349).

Tiyatro öğrencileri performans kaygısı ölçeğinin güvenirlik analizi kapsamında 30 öğrenci ile gerçekleştirilen test-tekrar test sonuçlarına göre ölçümler arasında yüksek korelasyon saptanmıştır, ölçeğin kararlılığının yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir ( $r=.995$ ;  $p<.000$ ).

## Performans Kaygısının Demografik Değişkenler Açısından İncelenmesi

Araştırmaya katılan tiyatro öğrencilerinin performans kaygılarının cinsiyete göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan bağımsız örneklem t-testi sonuçlarına göre yüzleşme ( $t=-2,155$ ;  $p<.05$ ) ve odaklanma ( $t=-2,708$ ;  $p<.05$ ) alt boyutunda fark saptanmıştır. Kadın katılımcılar, erkek katılımcılardan her iki boyutta da daha yüksek puan elde etmişlerdir yani daha fazla kaygı yaşadıkları saptanmıştır.

Araştırmaya katılan tiyatro öğrencilerinin performans kaygılarının yaş gruplarına göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla yapılan Kruskal Wallis Testi sonuçlarına göre tiyatro öğrencilerinin yüzleşme, ( $X^2=11,914$ ;  $p<.05$ ) ve odaklanma ( $X^2=7,588$ ;  $p<.05$ ) alt boyutlarının yaş gruplarına göre anlamlı bir farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Yaş arttıkça odaklanma ve yüzleşme alt boyutlarından elde edilen puanlar azalmaktadır, diğer alt boyutlarda yaş gruplarına göre anlamlı bir farklılık saptanmamıştır.

## Tartışma ve Sonuç

Mevcut çalışma kapsamında geliştirilen tiyatro lisans öğrencileri performans kaygısı ölçeğinde, beş alt boyutlu bir yapı elde edilmiştir. Bu boyutlar sayesinde tiyatro lisans öğrencilerinin kaygı puanlarının yanı sıra kaygıya temel olan nedenlerin de anlaşılması ve önlenmesine katkı sağlayacak niteliktedir. Bu bölümde ölçeğin alt boyut adlandırılmasına yönelik açıklamalar, bulgulara ilişkin tartışma, sınırlılık ve öneriler sunulacaktır.

Tiyatro lisans öğrencileri performans kaygısı ölçek çalışması veri toplama aşamasına 30 adet madde ile başlanmıştır. Yapılan pilot çalışma sonucu 5 adet madde elenmiş, kalan



25 madde ile açıklayıcı faktör analizi yapılmış, bu aşamada 6 madde daha elenerek, 19 madde ile doğrulayıcı faktör analizi yapılmış ve ölçek son haline ters madde olmaksızın, 19 madde ve 5 boyut olarak getirilmiştir. 5’li Likert tipinde hazırlanmış olan bu maddeler, hiç katılmıyorum (1 puan) – tamamen katılıyorum (5 puan) skalasında değerlendirilmektedir. Ölçekten elde edilebilecek en düşük puan 19’dur ve çok düşük performans kaygısı düzeyini ifade etmektedir. Ölçekten elde edilebilecek en yüksek puan olan 95 ise çok yüksek düzeydeki performans kaygısını ifade etmektedir.

Ölçeğin ilk alt boyutu ‘Yüzleşme’ olarak adlandırılmıştır. 4 adet maddeden oluşan bu boyuttaki maddeler bir tiyatro öğrencisinin kaçınılmaz olarak tüm öğrenciliği ve ileride profesyonel hayatta zorunlu olarak karşılaşma durumunda olacağı başarısızlık, otorite veya seyirci eleştirisi, seyircinin kalabalık oluşu gibi durumlarla yüzleşebilme gücünü ölçen maddeler olarak tasarlanmıştır. Spesifik olarak örnek verecek olursak, bir drama öğrencisinin sınav ya da yarışmalarda, diğer öğrenciler tarafından seyredilmesi, sahnenin aşırı ışıklandırılmış olması, sahnenin büyüklüğü, kaçınılmaz olarak yüzleşmesi gereken oyunculuk gereklilikleridir. Öte yandan bu dönemde eğitimcilerin / arkadaşlarının eleştirileri ile yüzleşemeyen birey, ileriki dönemlerde de alacağı eleştirileri taşıyamayacak ya kaçınan bir davranış ya da agresyona varan ve performansını negatif etkileyecek bir duygu durumuna sahip olma olasılığı taşıyabilecektir. Ayrıca akademik bir kariyer seçiminde ise kendi korku ve kaygılarını gelecek nesillere aktarma potansiyeli taşıyacaktır. Öğrenci tarafından bu alt boyuttan alınacak 4 puan çok düşük, 8 puan düşük, 12 puan orta, 16 puan yüksek, 20 puan ise çok yüksek düzeyde ‘Yüzleşme’ kaynaklı kaygı sınır belirtileri gösterdiği kabul edilmelidir.

Ölçekteki ikinci alt boyut ‘Somatik Kaygı’ olarak adlandırılmıştır. 5 adet maddeden oluşan bu boyut, bir tiyatro öğrencisinin diğer rutin sınavlarında da görülen ağırlıklı olarak bedenin otonom sinir sistemi olan sempatik sisteminin ya savaş ya kaç komutu üzerine bedenin verdiği doğal tepkileri sahne kaygısı olarak algılaması ve bunun üstesinden gelmemesi kaynaklıdır. Nitekim aşırı tuvalet ihtiyacı, ağız/boğaz kuruluğu, mide bulanması/ekşimesi ve bu sıkıntılar dolayısı ile kaçınma davranışı çoğu öğrencilerde görülen kaygı belirtileridir. Bu alt boyuttan alınacak 5 puan çok düşük düzeyde; 10 puan düşük düzeyde; 15 puan, orta düzeyde; 20 puan yüksek düzeyde; 25 puan ise çok yüksek düzeyde somatik kaygı belirtileri yaşandığını göstermektedir.

‘Odaklanma’ olarak isimlendirilen üçüncü alt boyut 4 maddeden oluşmaktadır. Bu alt boyut, öğrencinin performans sırasında eserin sözlerine ve/veya sahne mizansenlerine

bilişsel olarak ne yoğunlukta konsantre olduğunu belirlemektedir. Dikkat ve odaklanma sorunları nedeniyle yaşanan kaygının düzeyini saptamaktadır. Bu alt boyuttan elde edilen düşük puanlar dikkat süreçlerinin iyi olduğunu gösterirken, yüksek puanlar ise odaklanma sorunu kaynaklı yüksek kaygı düzeyini işaret etmektedir, ölçekten elde edilen yüksek puanlar, bireyin bilişsel örgütlenme ve odaklanma ile ilgili güçlük yaşadığının işaretidir. Spesifik olarak değerlendirildiğinde, performans sırasında replikler ve mizansenler eş zamanlı bir bilişsel süreç gerektirmektedir, aynı şekilde doğaçlama dersi başarısı bilişsel bir hazırbulunuşluk sonucu oluşur. Mizansen düşünürken repliklerin karıştırılması ya da bireyin dikkat süreçlerini sağlıklı kullanamadığı anlamına gelebilir. Bu alt boyuttan alınacak en düşük puan 4, en yüksek puan ise 20’dir. Yüksek puanlar odaklanma kaynaklı kaygı düzeyinin yüksek olduğuna işaret eder.

Dördüncü alt boyut ‘Otomatik Düşünceler’ olarak adlandırılmıştır. Üç maddeden oluşan bu boyut, bir tiyatro öğrencisinin çoğunlukla olumsuz, geçmiş deneyimleri sonucu tekrarlanan otomatik düşünceler dolayısı ile yaşadığı kaygı ve düzeyini saptamaktadır. Düşük puanlar bu yönde sorun yaşanmadığını kanıtlarken, alınacak yüksek puanlar bilişsel olarak olumsuz şemaların etkili olduğunu düşündürmelidir. Nitekim bir önceki başarının gerisinde kalma korkusu, hazırlık dönemlerinde söz ve mizansenlerin uykuda tekrar etmesi ve uykunun kaçması, otomatik düşünce şemalarının sonucu olduğu düşünülmelidir. Bu alt boyuttan alınacak 3 puan çok düşük düzeyde kaygıyı, 15 puan ise çok yüksek düzeyde, otomatik düşünce kaynaklı kaygı seviyesini gösterecektir.

Beşinci alt boyut ise ‘Dayanıklılık’ olarak adlandırılmıştır. Üç maddeden oluşan bu boyuttaki maddeler bir tiyatro öğrencisinin karşılaşılabileceği olumsuz olaylara karşı kendini savunabilme ve güçlülere dayanabilme gücünü göstermektedir. Olumsuzluklarla baş edemeyen öğrencinin dayanıklılığının geliştirilmesi gelecekteki profesyonel yaşamı ve sanatçının ruh sağlığı açısından son derece önemlidir. Sanatçı adayının, öğrencilik yıllarında, eğitimcilerin olumsuz eleştirileri karşısında toparlanabilme gücüne, herhangi bir hastalık veya bedensel rahatsızlık durumuna rağmen performans sergileyebilme dayanıklılığına, yoğun çalışma dönemlerindeki bilişsel ve bedensel sorunlara dayanabilme gücüne sahip olması önemlidir. Bu alt boyuttan alınacak 3 puan çok düşük, 15 puan ise çok yüksek düzeyde dayanıklılık kaynaklı kaygı seviyesini gösterecektir.

Çalışma kapsamında geliştirilen ‘Çarkçı Tiyatro Lisans Öğrencileri Performans Kaygısı Ölçeği’nin konservatuvar tiyatro ana sanat dalı lisans öğrencilerinin performans kaygıları-

nı ölçmeye yönelik geçerli ve güvenilir bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Ölçek, Türkiye’deki eğitim kurumlarında eğitim görmekte olan tiyatro öğrencilerine genellenebilir düzeyde olup istatistiksel olarak geçerli ve güvenilir bir ölçme aracıdır. Öncelikle genetik yatkınlık ikincil olarak ebeveyn ve/veya eğitimin farklı düzeylerinde karşılaşılan görece olumsuz tutumlar ve yanlış model alma sonucu edinilen kaygı örüntüsü, psiko-eğitim, bilişsel davranışçı terapiler, doğru beslenme alışkanlığı, uyku düzeni ve doğru nefes ve gevşeme egzersizleri ile azaltılabilmekte ve kontrol edilebilmektedir. Konservatuvar tiyatro lisans öğrencilerinin performans kaygılarını ölçmeye yönelik bu ölçek çalışması ile henüz konservatuvar hayatının erken dönemlerinde yaşadıkları kaygı tespit edilebilecek ve böylelikle kaygı yaşayan öğrencilere yönelik bireysel veya grup yoluyla müdahale çalışmaları yapılması mümkün olacaktır. Bu bağlamda ölçekten yüksek puan alan öğrencilerin doğru yönlendirmelerle kaygı ve stres yönetimi, başa çıkma ve ileriye yönelik doğru plan, strateji ve beceri geliştirici bilgilendirme çalışmasının yapılması ve bu yönde eğitim programlarının geliştirilmesi önerilir. Çalışmanın Türkiye genelinde yapıldığı düşünüldüğünde kültürel farklılıklar göz önüne alınarak yurt dışındaki oyunculuk eğitimi verilen akademilerde de yapılarak başka kültürlere uyarılması sonraki çalışmalar için önerilir.

**Etik Komite Onayı:** Uzman incelemesi sonrasında oluşturulan form ile etik kurul onayları alınmış ve pilot uygulamalara başlanmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- J.Ç., Ç.S.M.; Veri Toplama- J.Ç.; Veri Analizi/Yorumlama J.Ç., Ç.S.M.; Yazı Taslağı- J.Ç., Ç.S.M.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- J.Ç., Ç.S.M.; Son Onay ve Sorumluluk- J.Ç., Ç.S.M.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approvals were obtained with the form created after the expert review and pilot applications were started.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- J.Ç., Ç.S.M.; Data Acquisition- J.Ç.; Data Analysis/Interpretation- J.Ç., Ç.S.M.; Drafting Manuscript- J.Ç., Ç.S.M.; Critical Revision of Manuscript- J.Ç., Ç.S.M.; Final Approval and Accountability- J.Ç., Ç.S.M.

**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

- Ada, E. N. (2011). *Beden eğitimi derslerinde güdüsel iklim ve güdülenmenin optimal performans duygu durumu üzerindeki etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Alptekin, A. G. (2012). Müzik performans anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 137-148.
- Altuntaş, A. (2015). *Sporcuların zihinsel dayanıklılıklarının belirlenmesinde optimal performans duygu durumu, güdülenme düzeyi ve hedefyöneliminin rolü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., Bem, D. J. ve Hoeksema, S. N. (2006). *Psikolojiye giriş*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Burger, J. M. (2006). *Kişilik*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Cüceloğlu, D. (2014). *İnsan ve davranış*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çarkçı, J. (2019). *Sahne sanatları opera bale tiyatro sanatçıları ve öğrencilerine yönelik performans kaygısı, öz-yeterlilik ölçeği geliştirme çalışması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Çetinkalp, C. O. (2011). *Optimal performans duygu durumu ve fiziksel benlik algısı: dansçılar üzerine bir çalışma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Çokluk, Ö., Şekercioğlu, G., ve Büyüköztürk, Ş. (2012). *Sosyal bilimler için çok değişkenli istatistik: SPSS ve LISREL uygulamaları*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çırakoğlu, C. Ç. (2013). Sahnedeki düşman: müzisyenlerde performans kaygısı üzerine bir gözden geçirme. *Türk Psikoloji Yazıları*, 16(32), 95-104.
- Demirdöken, Ç. (2017). *Gençlik ve spor bakanlığında örgüt ikliminin iş gören performansına etkisi: Alan araştırması* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çorum.
- Gözmen, A., ve Aşçı, F. H. (2016). Sporcularda optimal performans duygu durumunun yordanmasında beş faktörlü kişilik özelliklerinin ve mükemmeliyetçiliğin rolü. *Spor Bilimleri Dergisi*, 27(1), 40-48.
- Ersöz, G. (2011). *Egzersiz katılım güdüsü, sürekli optimal performans duygu durumu ve sosyal fizik kaygı düzeyinin egzersiz davranış basamağına ve fiziksel aktivite düzeyine göre irdelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Fehm, L. ve Schmidt, K. (2006). Performance anxiety in gifted adolescent musicians. *Journal of anxiety disorders*, 20(1), 98-109. doi:10.1016/j.janxdis.2004.11.011
- Gürten, E. (2009). *Sahne sanatlarında yönetim ve etkili iletişim* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Heimberg, R. G., Horner, K. J., Juster, H. R., Safren, S. A., Brown, E. J., Schneier, F. R. ve Liebowitz, M. R. (1999). Psychometric properties of the Liebowitz social anxiety scale. *Psychological medicine*, 29 (1), 199-212.
- Holland, J. L. (1973). *Making vocational choices: theory of careers*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- İlhan, A. (2017). *Egzersiz katılımcılarının psikolojik dayanıklılık, optimal performans duygu durumu ve güdülenme ilişkisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Kafadar, A. (2009). *Piyancılar örneğinde müzisyenlere göre performans anksiyetesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Keleş, S. (2013). *Sporcuların tutkunluk düzeylerinin; optimal performans duygu durumu, güdüsel yönelim ve hedef yönelimini belirlemedeki rolü* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Manav, F. (2011). Kaygı kavramı, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 5(9), 201-211.
- McCrae, R. R. ve Costa, P. T. (1989). Reinterpreting the Myers-Briggs type indicator from the perspective of the five factor model of personality. *Journal of Personality*, 57, 1 7- 40
- Metin, H. (2017). *Ortaokul 8. Sınıf öğrencilerinin sınav kaygısı düzeyleri ve stresle başa çıkma tarzlarının karşılaştırılması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Okan Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Salmon, P. G. (1990). A psychological perspective on musical performance anxiety: a review of the literature. *Medical Problems of Performing Artists*, 5, 2–11.
- Soykan, Ç., Özgüven, H. D. ve Gençöz, T. (2003). Liebowitz social anxiety scale: the Turkish version. *Psychological reports*, 93 (3), 1059-1069. doi.org/10.2466/pr0.2003.93.3f.1059.
- Teztel, G. ve Aşkın, C. (2007). Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İTÜ Dergisi*, 4(2), 3-10.
- Tokinan, Ö. B. (2013). Kenny müzik performans kaygısı envanterini Türkçe'ye uyarlama çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi* 14, 1, 53-65.
- Özmutaf, N. M. (2007). Liderliğin örgüt kültürü içinde değişimsel boyutta değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6, 83-98.



# Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* Oyununda Anlatı Yapısı: *Binbir Gece Masalları* ve Hikâye Anlatıcılığı

## *One Thousand and One Nights* and Storytelling: Narrative Structure in Melih Cevdet Anday's Play *Mikado'nun Çöpleri*

Bahar YILDIRIM SAĞLAM<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-995783

<sup>1</sup>Dr. İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.Y.S. 0000-0002-3179-9498

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**  
Bahar YILDIRIM SAĞLAM,  
İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları  
Doktora Programı, İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** bhr\_yldrm@hotmail.com

**Başvuru/Submitted:** 15.09.2021  
**İlk Revizyon/Revision Requested:** 29.11.2021  
**Son Revizyon/Last Revision Requested:**  
01.12.2021  
**Kabul/Accepted:** 01.12.2021  
**Online Yayın/Published Online:** 09.12.2021

**Atıf/Citation:** Yıldırım Sağlam, B. (2021). Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda anlatı yapısı: *Binbir gece masalları* ve hikâye anlatıcılığı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 223-251.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-995783>

### Öz

*Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad, Şehriyar'a bin bir gece boyunca hikâye anlatır. Hikâye anlatıcılığı Şehrazad ile Şehriyar arasındaki bir oyundur. Şehrazad hikâye anlattığı her gece bir gün daha yaşama hakkı elde eder. Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda da hikâye anlatıcılığı Şehrazad ve Şehriyar arasındaki gibi bir oyuna dönüşür. Bir kış gecesi bir araya gelen Erkek ve Kadın kendilerini birbirlerine sırayla hikâye anlattıkları bir oyunun içinde bulur. *Mikado'nun Çöpleri*'nde hikâye anlatma arzusu ile hikâyeyi yıkma arzusu bir arada ilerler. Anlatıcı ile dinleyici arasındaki alışveriş kesintiye uğrar. Erkek ve Kadın birbirine gerçek mi yalan mı olduğu belli olmayan hikâyeler anlatır. *Mikado'nun Çöpleri* oyununda hikâyeler olasılıklara dönüşür, belirsizleşir. Erkek ve Kadın anlatılan hikâyeleri şüphe ile dinler. Oyun hikâye anlatıcılığı geleneğini yapışöküme uğratar. Anlatma eylemini alaya alır. Hikâyeleri anlamsız, içi boşalmış harflere, göstergelere dönüştürür. Oyunda hikâyeleri dinlememe, merakla dinlemeye dönüşür. Anlatıcı anlatmanın hazzını yaşar. Anlatıyı aniden keser, dinleyicisini bekletir; onu etkilemeye, şaşırtmaya, heyecanlandırmaya çalışır. Hikâyeler; yalanla, hileyle, alayla örülür. Bu bağ sebebiyle Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda anlatının yapısı, *Binbir Gece Masalları* ve hikâye anlatıcılığı çerçevesinde incelenecektir. Makalede *Binbir Gece Masalları* ve hikâye anlatıcılığı üzerinde durulacak ardından Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda *Binbir Gece Masalları* ve hikâye anlatıcılığının nasıl dönüştürüldüğü irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Binbir Gece Masalları*, *Mikado'nun Çöpleri*, hikâye anlatıcılığı, tiyatro, oyun

### ABSTRACT

In *One Thousand and One Nights*, Scheherazade tells Shahryar stories for a thousand and one nights. Storytelling is a game between Scheherazade and Shahryar. Every night she tells a story, Scheherazade gets the right to live one more day. In Melih Cevdet Anday's play *Mikado'nun Çöpleri*, storytelling is turned into a game like that between Scheherazade and Shahryar. Getting together on a winter night, Man and Woman find themselves involved in a game in which they tell each other one story after another. The desire to tell a

story goes hand in hand with the desire to destroy the story in *Mikado'nun Çöpleri*. The exchange between the narrator and the listener is interrupted. The Man and the Woman tell each other stories that are not known to be true or false. In the play, stories turn into possibilities and become ambiguous. They reveal suspicion. The Man and the Woman listen to the stories with doubt. The play deconstructs the tradition of storytelling. It mocks the act of narration. It turns stories into meaningless, hollow letters and signs. In *Mikado'nun Çöpleri*, not listening to the stories turns into listening with curiosity. The narrator experiences the pleasure of telling. He suddenly interrupts the narrative, makes his audience wait, and tries to influence, surprise, and excite the audience. In the play, the stories are woven together with lies, deceit, and sarcasm. Due to this correlate, this paper examines the narrative structure in Anday's *Mikado'nun Çöpleri* within the framework of *One Thousand and One Nights* and storytelling. *One Thousand and One Nights* and the subject of storytelling are discussed, followed by an investigation of how Anday's play *Mikado'nun Çöpleri* transforms *One Thousand and One Nights* and storytelling.

**Keywords:** *One Thousand and One Nights*, *Mikado'nun Çöpleri*, storytelling, theater, play

## EXTENDED ABSTRACT

In *One Thousand and One Nights*, Scheherazade tells Shahryar stories for a thousand and one nights. Storytelling is a game between Scheherazade and Shahryar. Every night she tells a story, Scheherazade gets the right to live one more day. She carries the wisdom of a storyteller. She promises her audience a better story for the next night. She plays games with the narrative, pauses the story at the most exciting moment, surprises, and makes her audience wonder. With the first light of day, she delays her storytelling until the next night. In Melih Cevdet Anday's play *Mikado'nun Çöpleri*, storytelling is turned into a game like that between Scheherazade and Shahryar. Getting together on a winter night, Man and Woman find themselves involved a game in which they tell each other one story after another. The desire to tell a story goes hand in hand with the desire to destroy the story in *Mikado'nun Çöpleri*. The exchange between the narrator and the listener is interrupted: the Woman wants to tell; the Man does not listen. The Man tells a story; the Woman tells another story at the same time. Narrator and listener cannot communicate. The Man and the Woman tell each other stories that are not known to be true or false. Due to this correlate, the narrative structure in Anday's *Mikado'nun Çöpleri* is examined within the framework of *One Thousand and One Nights* and storytelling. In this paper, *One Thousand and One Nights* and the subject of storytelling are discussed, followed by an investigation of how Anday's play transforms *One Thousand and One Nights* and storytelling. The stories told in turns in Anday's *Mikado'nun Çöpleri* become absurd. They are cut through with sarcasm and irony. They are both told and not told. In *Mikado'nun Çöpleri*, the stories change directions, take on other disguises. They lose their reality and turn into fabricated narratives. Storytelling in *Mikado'nun Çöpleri* makes the audience question what the truth is. It emphasizes that we can never reach definitive narratives. In *Mikado'nun Çöpleri*, stories turn into possibilities and become



ambiguous. They reveal suspicion. The Man and the Woman listen to the stories with doubt. The play deconstructs the tradition of storytelling. It mocks the act of narration. It turns stories into meaningless, hollow letters and signs. *Mikado'nun Çöpleri* dissolves the tradition of storytelling in the life of the alienated individual, while at the same time continuing this tradition. In the play, Anday questions the meaning of storytelling. He emphasizes the connection that storytelling establishes between the narrator and the listener. He shows that modern man has broken this bond. In Anday's play, the stories reveal identity, the past, and memory. Stories are clues to getting to know the narrator. The Man and the Woman dissolve each other as they tell stories; the more they tell a story, the more they recover. Storytelling is also a process of construction. The Man and the Woman rebuild the past by remembering it. Then they demolish the building they have built. The stories told by the Man and the Woman ironize the social structure, order, and management system. They show the cracks and absurdities of the system. These stories reveal the contradictions within the individual who becomes alienated as they try to exist in modern society. It reaches a point where everything is meaningless. In the play, not listening to the stories turns into listening with curiosity. The narrator experiences the pleasure of telling. He suddenly interrupts the narrative, makes his audience wait, and tries to influence, surprise, and excite the audience. As Anday presents storytelling, the stories are woven together with lies, deceit, and sarcasm.

## Giriş

*Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad, Şehriyar'a bin bir gece boyunca hikâye anlatır. Hikâye anlatıcılığı Şehrazad ile Şehriyar arasındaki bir oyundur. Şehrazad hikâye anlattığı her gece bir gün daha yaşama hakkı elde eder. O, hikâye anlatıcısının bilgelikliğini taşır. Dinleyicisine her gece bir önceki geceden daha güzel bir hikâye vadeder. Anlatıyla oyun oynar, hikâyeyi en heyecanlı yerinde keser, dinleyicisini şaşırtır, merak ettirir. Günün ilk ışıklarıyla anlatıyı bir sonraki geceye erteler.

Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda da hikâye anlatıcılığı Şehrazad ve Şehriyar arasındaki gibi bir oyuna dönüşür. Bir kış gecesi bir araya gelen Erkek ve Kadın kendilerini birbirlerine sırayla hikâye anlattıkları bir oyunun içinde bulur. *Mikado'nun Çöpleri*'nde hikâye anlatma arzusu ile hikâyeyi yıkma arzusu bir arada ilerler. Anlatıcı ile dinleyici arasındaki iletişim kesintiye uğrar. Kadın anlatmak ister, Erkek dinlemez. Aynı anda Erkek başka bir hikâye anlatır, Kadın başka bir hikâye anlatır.

Erkek ve Kadın birbirine gerçek mi yalan mı olduğu belli olmayan hikâyeler anlatır. Hikâyeler bir sonraki hikâyeyi doğurur, giderek çoğalır. Bu bağ sebebiyle Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda anlatının yapısı, *Binbir Gece Masalları* ve hikâye anlatıcılığı çerçevesinde incelenecektir. Makalede *Binbir Gece Masalları* ve hikâye anlatıcılığı üzerinde durulacak ardından Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda *Binbir Gece Masalları* ve hikâye anlatıcılığının nasıl dönüştürüldüğü irdelenecektir.

## ***Binbir Gece Masalları ve Hikâye Anlatıcılığı***

Walter Benjamin Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov üzerine yazdığı “Der Erzähler” (Hikâye Anlatıcısı) adlı yazısında “İlk gerçek hikâye anlatıcısı masal anlatıcısıdır”. (Benjamin, 2014, s. 94) der. Hikâyeler masalın süzgecinden geçirilerek günümüze taşınır. En ünlü hikâye anlatıcılarından biri ise Şehrazad'dır.

Peki, Şehrazad ne anlatır? Şehriyar onu nasıl dinler? Anlatıcı ile dinleyici arasındaki ilişki bir çeşit anlaşmaya mı dayanır? Hikâyeler anlatıcısı ve dinleyicisine ne kazandırır? Hikâye anlatıcısı ve dinleyicisi kimdir? Hikâye anlatma nasıl bir arzunun ocağından fişkirir ve dinleme ne zaman başlar?

Şehrazad hayatını kurtarmak için hikâye anlatır. Bu aynı zamanda eski bir savaş hilesidir. *Masallar*'ın içindeki pek çok hikâyede aynı kurtuluş tekniği tekrar eder. Üç şeyh, bir tacirin hayatını birbiri ardına üç muhteşem hikâyeye anlatarak kurtarır:

Bu sözde 'kefaret hikâyeleri' kişinin kendi hayatını ya da bir başkasının hayatını kurtarmak için hikâyeye anlattığı belirli bir çeşit anlatımı ifade eder. Edebi tarihçi Tsvetan Todorov, bahsedilen özelliği *Masallar*'ın tipik bir özelliği olarak nitelemiştir ki burada anlatım hayatı kasteder ve sadece nasıl hikâyeye anlatılacağını bilenler yaşamayı hak ederler (Marzolph, 2010, s. 21).

*Binbir Gece Masalları*'nda öyküler herhangi bir eylemin tamamlanmasını geciktirmek için anlatılır. Şehrazad anlattığı masallarla öldürülme anını geciktirir. *Masallar*'da kurnazlığa dayalı öykülerin eksiksiz mekanizmasını görürüz. *Ali Baba ve Kirk Haramiler Öyküsü*'nde kahraman, evinin tebeşirle işaretlendiğini fark edince etraftaki bütün evleri aynı şekilde işaretler. Bulduğu çözümle ev ahalisini ve kendisini güç durumdan, ölümden kurtarır (Şklovski, 2016, s. 182).

*Masallar* oyunlarla ve deneyimin bilgeliğiyle örülür: "Bütün hikâyeye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağza aktarılan deneyimdir. (...) Bir atasözü 'Yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır,' der; demek ki halkın gözünde hikâyeye anlatıcısı uzaklardan gelen biridir" (Benjamin, 2014, s. 78). Benjamin "Hikâyeye Anlatıcısı"nda anlatıcının, hikâyesini anlatırken onları eğirip dokuyan birine ihtiyaç duyduğunu söyler. Dinleyicinin anlatıyı yeniden inşa ettiğini ve hikâyenin anlatıcı ile dinleyicinin ortak örgüsü olduğunu dile getirir. Günümüzde ise bu örgünün artık söküldüğünü, hikâyeye dinlerken onları eğirip dokuyan birilerinin kalmadığını ortaya döker (Benjamin, 2014, s. 84). Peki, hikâyeler nasıl sökülür?

Penelope, Laertes'in kefenini dokuyup sökerken kendi elleriyle arzuyu yaratıp yok eder (Baudrillard, 2001, s. 109). Kendi öyküsünü tekrar tekrar yaratır. Roland Barthes *S/Z*'de "Anlatının kökeninde arzu vardır" (Barthes, 2016, s. 95) der. Hikâyeye anlatıcısı hikâyeye anlatma arzusu ile doludur. Şehrazad bu arzu ile anlatır. Bu arzu ile *Binbir Gece*'nin sonsuz gecelerine ilmik atar. Sindbad hikâyeye anlatma arzusu ile denizler arasında yedi yolculuk yapar: "Ey hamal, bil ki benim de bir öyküm var; hem de pek şaşırtıcı. Yaşadığım bütün serüvenleri (...) sana anlatacağım" (Onaran, 2015, s. 242).

Peter Brooks *Psikanaliz ve Hikâyeye Anlatıcılığı*'nda anlatıların çoğunun anlatıcının olduğu kadar dinleyicinin de hikâyesi olma arzularını dile getirdiklerini söyler. Dinleyici

hikâyeyi dinlerken anlatıcının bıraktığı boşlukları doldurur, parçaları tutarlı bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirir, hikâyeyi yeniden inşa eder. Anlatıcının dinleyici ile ilişkisi hem işbirliğine hem de mücadeleye dayanır. Anlatıcı hikâyeyi en heyecanlı yerinde keser, daha fazlasını anlatmayı reddeder. Dinleyici de hikâyeye kulak verirken belli bir kuşkuyu elden bırakmaz (Brooks, 2014, s. 74).

Hikâye anlatma baştan çıkarmayla da ilişkilidir. *Othello*'da ana kahraman, Venedikli bir senatörün kızı olan Desdemona'nın ilgisini çekebilmek için hikâyelere başvurur. Bir hikâye anlatmak kur yapmanın parçasıdır. Şehrazad ve Sindbad'da olduğu gibi, hikâye anlatma ya baştan çıkarır ya da baştan çıkarmaktan kaçınır. Jack Goody *Mit, Ritüel ve Söz*'de anlatı kelimesinin ikonikleştiğini ve içinin boşaltıldığını söyler (Goody, 2017, s. 180-181).

Benjamin de “Hikâye Anlatıcısı”nda ağızdan ağza aktarılan deneyimin değer kaybettiğinden söz eder ve hikâye anlatıcısının artık hayatımızda hiçbir hükmü olmadığını dile getirir. Ona göre hikâye anlatma sanatı, bilgelik yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkar. Günümüzde uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görmektedir (Benjamin, 2014, s. 80).

Benjamin; minyatürleri, ince ince işlenen fildişi oymaları örnek göstererek bir zamanlar insanın doğanın sabırlı sürecini taklit ettiğini bugün ise uzun süreli bir çabanın sonucu olan bütün bu ürünlerin yok edildiğini ortaya koyar. Zamanın önemsiz olduğu zamanların geride kaldığını modern insanın, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarf etmediğini dile döker ve insanoğlunun hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardığından söz eder (Benjamin, 2014, s. 85).

Peki, hikâye anlatıcılığı gerçekten yitip gitti mi yoksa kılıktan kılığa bürünerek hâlâ yaşamaya devam mı ediyor?

## Hikâye Anlatıcılığı: Oyun

Barthes'ın sorusuyla başlayalım: “Anlatıyı neyle değiştirmeli? Anlatı ne ‘eder’?” (Barthes, 2016, s. 96) Barthes *S/Z*'de “Anlatı, baş döndürücü bir incelikle, kendisini kuran sözleşmenin gösterimidir” (Barthes, 2016, s. 96) der. Ona göre anlatı, anlatıcı ile dinleyici arasında kurulmuş bir sözleşmeye dayanır ve bir değiş tokuş vadeder. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad'ın her öyküsü onun bir gün daha hayatta kalmasını sağlar ve anlatı yaşamın kendisini satın alabilir (Barthes, 2016, s. 95).

*Mikado'nun Çöpleri* oyununda da bir kış gecesi bir araya gelen Kadın ve Erkek sabaha kadar birbirine hikâye anlatacaklarına dair bir anlaşma yapar:

**ERKEK:** Sabahı öyle yapalım. Bir fırsat geçti elimize bu gece. Bir daha bir-birimizi görmeyeceğiz<sup>1</sup> [*sic*] nasıl olsa... Bir sen anlatırsın, bir ben. Sıra düzen gözetmiyelim. Gelişigüzel... Var mısın? (Kadın başı ile razı olduğunu işaret eder.) Tamam. Ama yargılamak yok. (Anday, 2014, s. 208)

Bu anlaşma ile kurallar belirlenir ve doğacak hikâyeler ağının mayası atılır. Kadın ve Erkek birbirine hikâye anlatmaya başlar. Sabaha kadar birbirine hikâye anlatan iki kişi gecenin sonunda mavilik açığa çıkarken duvarını yıkar ve yaşamı elde eder. Peki, Kadın ve Erkek birbirine ne anlatır, nasıl anlatır?

*Mikado'nun Çöpleri*'nde anlatılar oyundan oyuna dönüşerek örülür. Kadın ve Erkek'in başlangıçtaki anlatıcılık oyunu daha sonra bir Uzakdoğu oyunu olan *Mikado*'ya dönüşür. Kadın ve Erkek bu oyunun kuralları içinde birbirine hikâye anlatmaya devam eder:

**ERKEK:** (...) Mikado bilir misin?

**KADIN:** Nedir o?

**ERKEK:** Bilmiyor musun?

**KADIN:** Hayır.

**ERKEK:** Bir oyun. Çok kolaydır. Hadi oynayalım. (...) Yaklaş!

**KADIN:** Bunlar ne olacak

**ERKEK:** Çubukları teker teker toplıyacağız. Bir sen, bir ben.

**KADIN:** Gene sıra ile demek

**ERKEK:** Evet, ama bir çubuğu alırken ötekilerini sarsmayacaksın. (Anday, 2014, s. 230)

Oyunun kuralları yeniden belirlenir ve hikâyeler inşa edilir. Kadın ile Erkek bilinçaltının karanlık koridorlarında dolaşarak karmaşık, tutarsız, düşle gerçek arası öyküler

1 Oyun metninde geçen yazım hataları, oyunun aslında olduğu gibi kullanılmıştır.

anlatır. Oyunda hikâye anlatma ve dinleme serüveni bir mücadeleye dayanır. Kadın anlatma arzusuyla o geceki hikâyesini ortaya dökmek istedikçe Erkek hikâye dinlemek istemez. Kadın başka bir hikâye erkek başka bir hikâye anlatır. Anlatıcı ile dinleyici iletişim kuramaz:

**KADIN:** Size biraz kendimden söz etmek istiyordum ben... Gerekli de ondan... İlk görüyorsunuz beni, hem de çok garip bir durumda... Gerçi yormak istemem sizi başımdan geçenlerle...

**ERKEK:** Öyle bir yemek yiyişi vardı ki, görseniz iğrenirdiniz. Ağzı dolu iken ekmeği ite kaka tıkıyor içeri. Hani farenin kuyruğu kedinin ağzından sarkar ya, bunun da ağzının bir yanından balık kuyruğu sarkıyordu.

**KADIN:** Öyleleri vardır... Ben anlatmaya hevesli değilim...

**ERKEK:** Vardır değil, herkes öyle yiyor. Bu yüzden lokantaya gidemiyorum. Eşekler, atlar bizden daha temiz yerler. İçer misiniz? (Anday, 2014, s. 182)

Kadın anlatma çabası karşılıksız kaldığında anlatıyı keser, susar. Dinleyici olmayınca anlatma eylemi anlamsızlaşır. Erkek şöyle der: “Gördünüz mü? İkimizin de akli başka yerde. Konuşmamız saçma oluyor bu durumda” (Anday, 2014, s. 185).

Erkek dinlemedikçe, ilgisiz kaldıkça Kadın; hikâyesiyle Erkek'in dikkatini çekmeye, onda merak ve korku uyandırmaya çalışır. “Ben kimim?” sorusu ile şaşırtmaca yaratır: “Kötü bir kadın olabilirim, değil mi?” (Anday, 2014, s. 187), “Hırsız olabilirim sözgelişi.” (Anday, 2014, s. 187), “Delirmiş olabilirim.” (Anday, 2014, s. 187), “Birini öldürmüş olabileceğim de gelmez mi aklınıza?” (Anday, 2014, s. 190), “Peki, sizi öldürebileceğimden korkmuyor musunuz?” (Anday, 2014, s. 190) Kadın, anlatıdaki merak duygusunu artırarak dinleyicisini kışkırtır.

Kadın'ın kim olduğu bir bilmedir ve oyun boyunca belirsiz kalır: “Kimim ben? Kimsiniz? – Kimlik sorunu, Sfenks'in sorusu, aynı zamanda hem trajik, hem de oyunsal sorundur [.]” (Barthes, 2015, s. 102) Erkek, hikâyelerin içinde Kadın'ın kim olduğunu çözmeye çalışırken kendi kimliğini de çözmeye çabalar. Kadın anlattıkça geçmişi yeniden inşa ederken Erkek de kendi belleğini, hafızasını yeniden üretir. Anlatıdaki belirsizlik, Erkek ve Kadın'ın kimliklerindeki belirsizliği de açık eder.

## ***Binbir Gece Masalları: Oyun***

*Binbir Gece Masalları*'nda hikâye anlatmak bir oyundur. Şehrazad, ülkesindeki genç kızların ölümüne son vermek için Şehriyar ile evlenmeye karar verir ve düğün gecesinden evvel bir plan hazırlar:

Bu sırada, Şehrazad, küçük kardeşine yapacaklarını öğretip ona, ‘Şahın yanında olduğum sırada seni çağıracağım; geldiğin ve Şahın benimle işinin bittiğini anladığın zaman, bana: ‘Ablacığım, bana o harika öykülerinden birini anlat da geceyi hoşça geçirelim!’ de! Bunun üzerine, sana anlatmaya başlayacağım öyküler, eğer Allah isterse, Müslüman kızlarının kurtuluşunun nedeni olacaktır’ demiş. (Onaran, 2016, s. 58)

Şehrazad bin bir gece boyunca sabaha kadar hikâye anlatarak Şehriyar’ın öfkesini sağlar ve ülkesindeki genç kızların hayatını kurtarır. Şehrazad’ın sabaha dek anlattığı öyküler zevk verir:

Anlatının bu noktasında, Şehrazad sabahın belirdiğini görmüş; verilen izinden daha fazla yararlanmadan yavaşça susmuş. Bunun üzerine kız kardeşi Dünyazad, ‘Ablacığım, anlattıkların ne kadar tatlı ve zarif ve zevki nasıl okşuyor bilsen!’ demiş; Şehrazad, ‘Ama bunlar, eğer hükümdarımız beni bağışlar ve hâlâ hayatta olursam, yarın akşam ikinize anlatacaklarımın yanında hiç kalır’ diye yanıt vermiş. Şah da kendi kendine, ‘Vallahi! Öyküsünün sonunu dinlemeden onu öldürmeyeceğim’ demiş.

Sonra Şah Şehriyar ve Şehrazad gecenin geri kalan bölümünü birbirlerinin kollarında geçirmişler (Onaran, 2016, s. 63). *Mikado*’nun *Çöpleri* oyununda da Erkek hikâye anlatmakla sevişmek eylemini yan yana getirirken *Binbir Gece Masalları*’nı yineler ve hikâye anlatıcılığını bir “yazı tura oyununa” dönüştürür. Hikâye anlatıcılığını alaya alır:

**ERKEK:** Hadi bakalım, kim başlayacak?

**KADIN:** Sıra sende.

**ERKEK:** Sevişmiyecek miydik?

**KADIN:** Hayır, anlatacaktık.

**ERKEK:** Önce sevişip sonra mı anlatalım, yoksa önce anlatıp sonra mı sevişelim? (Durur.) Yazı mı tura mı atalım, ha? (Cebinden para çıkarır.) Yazı gelirse sevişeceğiz, tura gelirse... (Kadın'a) Unutma (Parayı havaya atıp avucunun içinde tutar.) Tura. Ne yapacaktık tura çıkarsa?

**KADIN:** Anlatacaktın. Sıra sendeydi.

**ERKEK:** Peki, sonra sevişiriz. Ama unutturma!" (Anday, 2014, s. 209)

Bu arzu oyun boyunca tekrar eder. Sabaha kadar hikâye anlatmak cinselliği çağırıştırır. Hikâyeler, dinleyicisini baştan çıkarır. Kadın ve Erkek, sınırlarını çizdikleri oyun alanının içinde, anlatının kurallarını da belirler:

**ERKEK:** Yazı mı, tura mı atacaktık hani? Sevişmek için

**KADIN:** Daha sabaha çok var, acele etme. (Anday, 2014, s. 243)

*Mikado'nun Çöpleri*'nde hikâye anlatma eylemi, ikili bir oyundur ve hem anlatıcısına hem dinleyicisine haz verir. Anlatıcı, hikâyeyi geciktirirken dinleyicisini sabırsızlandırır ve anlatının gideceği yolu uzatır:

Oyun sadece oynama zevki için oynanır, çünkü gidecek başka bir yeri olmayan cinsel dürtülerin yönlendirildiği tek yer bu oyundur. Bunun aynısı, hikâye anlatıcılığı için de söylenebilir. Hikâyeler, hikâye anlatmanın verdiği zevkten dolayı, ifade edilmediği takdirde ebedî bir bekârete mahkûm edilecek bir arzuyu anlatma isteğiyle anlatılır (Brooks, 2014, s. 111).

*Binbir Gece Masalları*'nda Şehriyar'ın kardeşi Şahzaman bir yolculuğa çıkar. Dinlenmek için konakladığı yerde sarayda bir şey unuttuğunu hatırlar ve saraya geri döner. Hikâye şöyle devam eder: "dönüp sarayına girmiş. Eşini yataklarında, kölelerinden bir zencinin boynuna sarılmış uyurken bulmuş. Bunu görünce, gözünde dünya kararmış (...) ve kılıcını çekerek ikisini de yatağın örtüsü üzerinde öldürmüştü" (Onaran, 2016, s. 50).

*Mikado'nun Çöpleri*'nde de hikâye anlatıcısı/Erkek, aynı sahneyi beklenmedik bir sonla gülünçleştirerek yeniden inşa eder:

**ERKEK** (cıgara verir, yakar): Bir arap filmi görmüştüm. Adam karısını yatak odasında bir erkekle yakalıyor... En dramatik sahne... Siz ne olacak şimdi



diye merak ede durun, bu manzara karşısında kalan koca, sırtını kapıya yaslıyor, “İşte toplumun yaralarından biri” diyor.

**KADIN:** Söndü cigaram.

**ERKEK** (yakar yeniden): Durun, daha bitmedi... Bunun üzerine kadın, çarşafına sarılarak yataktan kalkıyor, kocasının yanına geliyor, “Suç benim değil, toplumun” diyor. Sosyal bir oyundu yani. (Anday, 2014, s. 195)

Hikâye anlatma sırası Kadın’a geldiğinde Kadın da anlattığı bir hikâyede *Binbir Gece Masalları*’nın *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*’nü yeniden örer.

*Masallar*’da Alaaddin’in sihirli lambasına ulaşmak isteyen kurnaz Magripli sepetini yepyeni ve parlak bir düzine bakır lamba ile doldurur. Lambalarla dolu sepeti elinde, sokakları dolaşmaya başlar: “Yeni lambalar! Yeni lambalar! Eski lambalar yenilerini değiştiriyorum! Kim böyle bir değiş tokuşu istiyorsa, gelip yenisini alsın!” (Onaran, 2016, s. 594)Alaaddin’in odasındaki eski lambanın erdemlerinden haberi olmayan Sultan Bedrü’l-Büdur, eski lambayı yenisıyla değiştirir ve Magriplinin tuzağına düşer.

*Mikado’nun Çöpleri* oyununda Kadın’ın anlattığı hikâye; masalın yapısını söker, masalı sihirli anlamlarından sıyrır ve kaba saba bir şaka malzemesine dönüştürür:

**KADIN:** Hayır, bak dinle... İlk kocamın çocuğu olmuyordu demiştim ya... Bir eksiklikten değildi, erkeklığı yoktu da ondan olmuyordu. Ama bundan ötürü üzülüyordu hiç. Öyle cakalı idi ki... “Kadından anlarım ben” derdi (...) Bayağıydı da, kaba kaba şakalar yapardı. Sokaktan eskici geçse (Taklit) “Bak, eskiler alayım diyor, vereyim mi seni?” derdi bana. “Vereyim de yenisini alayım, ha?” (Anday, 2014, s. 221-222).

Oyun, Kadın’ı kullanılıp atılmış, eskiciye verilecek bir metaya, bir değiş tokuş nesnesine çevirirken diğer taraftan onu “Alaaddin’in lambası” yerine koyar. Ona sırrı herkes tarafından çözülemeyecek bir anlam katar. Oyun boyunca Kadın ve Erkek *Masallar*’ın zamanıyla, öyküleriyle, hileleriyle oynar. *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazad hikâye anlatmaya günün ilk ışıklarıyla ara verir:

Anlatısının burasında Şehrazad, sabahın belirmediğini görerek yavaşça susmuş.

Ama dokuz yüz doksan dokuzuncu gece olunca, demiş ki (Onaran, 2016, s. 733).

*Mikado'nun Çöpleri*'nde de hikâye anlatma oyununun süresi sabaha kadardır. Kadın ve Erkek sabaha kadar sırayla hikâye anlatır:

**KADIN:** Sabaha kadar vaktimiz var daha oynayalım.

**ERKEK:** Oynayalım. (Anday, 2014, s. 235)

*Mikado'nun Çöpleri*'nde odaya maviliğin dolmasıyla Kadın, etrafa dağılan Mikado'nun çöplerini toplar, Erkek son öyküsünü anlatır ve hikâye anlatma oyunu sona erer:

**ERKEK:** Bak, bak! Mavilik girmiyse başladı orada, görüyor musun?

(İkisi de odaya dolan maviliği seyredeler.)

(...)

Bir dostumuzun evinde sabaha kadar oturmuştuk, sabahleyin ev sahibi bir şişe konyak koydu önümüze, içebilir misiniz dedi. (...) Hiç unutmam, cennet gibi idi dünya. Sonra vurduk karlı sokaklara...

(Kadın ayaklarının ucuna basarak içeriki odaya geçer. Erkek bir süre onun arakasından bakar. Sonra somyeye gider uzanır. Kadın'ın çantasını başının altına koyar. Uyar.) (Anday, 2014, s. 250)

Böylece tüm gece boyunca devam eden hikâye anlatma serüveni biter. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad anlattığı hikâyelerle, karısı tarafından aldatılan Şehriyar'ın öfkesi ni dindirir, onu sağaltır. *Masallar*'ın sonunda Şehriyar şöyle der:

Ey Şehrazad, bu öykü ne harika! Oh! Ne kadar hayranlık verici! Ey bilge ve güzel konuşan Şehrazad! Beni eğittin ve benden başkalarının başına gelen olayları gözümde canlandırdın; geçmiş zamanlardaki şahların ve halkların söylediklerini ve başlarından geçen olağandışı ya da harika veya sadece düşünmeye değer şeyleri dikkatle izlettin. Ve gerçekte, şu bin bir gecede seni dinleyerek derinden derine değişmiş ve sevinç ve de yaşam mutluluğuyla dolu bir ruh kazandım. (Onaran, 2016, s. 743)

Geçmişin hafızasında hikâye anlatıcısı hem hekim hem büyücü hem şamandır.

Hikâye anlatıcısı bilgelik sahibidir, dinleyicisine şifa verir. Peter Brooks hikâye anlatıcısı hakkında şöyle der:

anlatma eylemi sağaltıcı etkisini gösterir; karısının sadakatsizliğinin tetiklediği ve cinayetlere yol açan bir nevroz yaşamakta olan Sultan'ı iyileştirir (...) ve tehlikeli bir dengesizliğin tehdidi altındaki devleti kurtarır. Şehzad hikâye anlatmanın hiç de masum bir etkinlik olmadığını ve bir hayatı değiştirebilecek gücü elinde tuttuğunu çok iyi bilmektedir. (Brooks, 2014, s. 90)

*Mikado'nun Çöpleri* oyununda da Kadın, hikâye anlatmanın hiç de masum bir etkinlik olmadığını çok iyi bilir. Erkek ve Kadın anlattıkça ve dinledikçe iyileşir, kimliklerini yeniden inşa eder. Girdikleri labirentten çıkar. Anlatı; yeni bir yaşam, yeni bir yol, yeni bir son vadeder:

**KADIN** (Mikado'nun çöplerini toplamıştır, hepsini bir araya getirir, ayağa kalkar, çubukları torbanın içine koyar): Bu iş de bitti. Ben kazandım oyunda değil mi?

**ERKEK**: Bana sıra gelmedi ki...

**KADIN**: Bana sıra geldiyse mutlaka sana da gelmiştir. Çünkü bu oyun tek başına oynanmaz. (Adamın yanına gelir.) İkimiz de kazandık. (Anday, 2014, s. 249)

*Mikado'nun Çöpleri*'nde Erkek ve Kadın hikâye anlattıkça birbirine sığınır, kayboldukları boşluktan çıkar ve anlam kazanır. Hafızalarında geri geri giderek yeniden doğar. Anlatı, anlatıcı ve dinleyicinin kabuğu, zırhı, sığınağı olur:

**KADIN**: Konuşuyoruz, konuştukça sığınacaksın bana.

**ERKEK** (kahkaha ile güler): Sana mı sığınacağım?

**KADIN** (tiksindiğini gösteren bir yüzle): Evet, benim sana sığındığım gibi. Kabalığın da korkaklıktan.

**ERKEK** (gülmesi sürer): Sığınacak olsam... Sana sığınmam heralde... (Durur.)

**KADIN**: Bitir sözünü. Kızımıyorum. Kızımıyacağım artık hiçbir sözüne.

**ERKEK :** Nerende korursun beni?

**KADIN** (sözün sonu nereye varacak diye meraklıdır): Anlamadım.

**ERKEK :** Çantana sokar mısın sözgelişi?

**KADIN** (çantasına bakar, sonra başını kaldırır): Ben bir defalık bir sığınmadan söz ediyorum. İnsanı değiştirip bırakan bir sığınmadan.

**ERKEK:** Buradan değişip mi gitmek istiyorsun? (Anday, 2014, s. 234-235)

Kadın ve Erkek hikâyelerin içinde var olmaya, tamamlanmaya çalışır: “Kendimizi var edemediğimiz için yok ediyoruz.” (Anday, 2014, s. 245) Var olamama sebeplerini anlattıkça çözüme ulaşır, kendi benlikleriyle yüzleşir. Anlatı, geçmişin izlerini su yüzüne çıkarırken hayalle gerçek arasında dolaşır:

**KADIN:** (...) Ben hiçbir şey seçmedim bugüne kadar, kendimden hiçbir şey yapmadım, kendim olmadım hiç. (Düş görüyor gibidir.) Ya sokak başında buldum kendimi, ya tanımadığım bir evde. (...) Var olmam başkalarının istemine bağlı kaldı hep. Ama bir defa, yalnız bir defa kendim olmak istedim. Dün akşam istedim bunu. (Anday, 2014, s. 249)

Oyunun sonunda hem Kadın hem Erkek varoluş savaşını kazanır. *Mikado'nun Çöpleri*'nde hikâye anlatma serüveni aynı zamanda var olma, kimlik kazanma yolculuğudur. Yeniden doğmak için atılan adımdır. Hikâyeler, anlatıcısı ve dinleyicisini erginleştirir, başka bir dünyaya sokar.

## Uyumsuz Hikâyeler

*Mikado'nun Çöpleri*'nde anlatıların içine rüyalar da karışır. Kadın ve Erkek hafızanın karanlık koridorlarında gezinir. Kadın'ın rüyası, hikâye anlatma-dinleme arzusunu açığa çıkarır. O, belleğinde dolaşarak çocukluğuna varır ve geçmişini yeniden üretir:

**KADIN:** Bir düş gördüm. Yatağa yatmışım, okul arkadaşlarım çevremi almışlar, hepsi birer hikâye anlatıyordu. Ama ne güzel hikâyeler... Bitmesin istiyordum. Karalar giymiş bir adam da elimden çekip duruyor, “Oldu artık bitti, yürü!” diyor. Arkadaşlarım acıyorlardı bana, “Bitmedi ki...” diyorlardı. Yalvıyordum o adama, “Daha anlatıyorlar, görmüyor musunuz, hepsi anlatsın,

sonra gelirim.” diyordum. “Boş yere uzatıyorsun” diyordu o adam, “Yürü!”  
Öyle korktum ki... (Anday, 2014, s. 247-248)

Erkek ise bilinçaltında geçmişin hatıraları arasında kalakalır. Erkeğin rüyası kendi kendine ördüğü labirenti açık eder. Anlatı; modern insanın sıkışmışlığını, çaresizliğini ve ikiliğini ortaya koyar. Oyunda içerisi ile dışarısının karşıtlığı anlatının yapısını söker:

**ERKEK:** Ben de bir zamanlar bir düş görmüştüm; önümde güzel bir bahçe vardı, koyu yeşil çiçeklere gömülü bir bahçe. Ben sanki bu bahçenin içindeydim, ama bahçeye girecek yolu bir türlü bulamıyordum. Bahçenin içindeyken, bahçenin dışında kalmış olmanın sıkıntısını çekiyordum. Ne sıkıntı, ne sıkıntı... (Anday, 2014, s. 248)

Erkek'in çıkmazı, kapalı kaldığı labirent akla Alaaddin'in öyküsünü getirir. *Masallar*'da Alaaddin, sihirli lambayı bulmak için yeraltında gizli bir bahçeye girer ve orada mahsur kalır, bahçenin çıkışı olmadığını gördüğünde ise korkuya kapılır:

Artık ne olursa olsun, ışık bulunan bahçeye gitmeye, bu karanlık yerlerden kendini kurtararak bir çıkış aramaya karar vermiş. Ama bahçeye açılan kapının önüne gelince, kapalı olduğunu ve artık önünde kendiliğinden açılmadığını görmüş. O zaman, korkudan çılgına dönmüş, yeniden mahzenin kapısına koşmuş [...] (Onaran, 2016, s. 531)

Alaaddin masalda yeraltından kurtulmayı başardığında erginleşme yolculuğunu tamamlar, çocukluk günlerini geride bırakır, güç ve ün sahibi olur. *Mikado'nun Çöpleri*'nde de Erkek hikâye anlatma yolculuğunu bitirdiğinde içinde mahsur kaldığı duvarları yıkar ve karanlıktan çıkar. Peki, bu yolculukta Erkek ne anlatır?

Erkek gece boyunca oyun içinde oyun oynarken birbiriyle uyumsuz parçalardan oluşan hikâyeler anlatır. Hikâye anlatıcılığının kurallarını, gramerini bozar. Anlatıcılık geleneğini söker. Daldan dala atlar, anlamsız sözcükleri bir araya getirir. Absürt bir anlatı inşa eder:

**ERKEK:** Bir kedimiz vardı, ciğerden başka bir şey yemezdi. (...) ciğerden başka yemeklere alıştırmak istedim kediye. (...) Bir de köpeğimiz vardı, beni ölümden kurtarmıştı. Topal bir köpek... Havuza düşmüştüm. (...) (Seyirciye) Mutluluk nedir diye sorarsanız bana, kaşındır derim. Bir gün az kaldı mutlu oluyordum. Bir sancı saplandı belime, kıvrana kıvrana yatağa düştüm. Böbrek

taşı imiş. Sancıdan öleceğim. Sabaha karşı idi, doktor geldi morfin yaptı. Derdemez o korkunç sancı kesiliverdi, çok güzel bir dünya başladı birden bire... İnanamıyordum... Mutlu idim, tam anlamı ile mutlu... Mutluluğumu doya doya tatmak istiyordum... Ama o ara, kulağımın arkası kaşındı azıcık. Şöyle sinek ısırması gibi. Bense kolumu kıpırdatmak istemiyordum, mutluluğuma ara vermemek için. Ama o kaşıntı bozuyordu mutluluğumu. Çaresiz kaldırdım kolumu, kulağımın arkasını kaşındım, tam olsun mutluluğum diye. Kolumu gene yanıma uzattım. Biraz sonra... Biraz sonra gene o kaşıntı. Kaşındım, biraz sonra gene. Gene kaşındım. Bitmedi, bitmedi namussuz kaşıntı, iğneledi durdu ve berbat etti mutluluğumu. (Anday, 2014, s. 246-247)

Anlatı sıçramalarla, şaşırtmacalarla, beklenmedik sonlarla örülür. Erkek hem bir sürü şey anlatır hem de hiçbir şey anlatmaz. Anlattığı hikâyelerle ritüelleri yıkar. Sıradan bir düğün törenini bir Uzakdoğu oyunu olan Mikado'ya dönüştürür ve geleneğin parodisini yapar:

**ERKEK:** Dügündelermiş... Şimdi dedikoduya başlamışlardır yukarda... Herif hem yıkılır sağa sola, hem de birtakım sululuklar yapar... Bu gece onların işi iş, der gelinle güvey için... Pis pis sırtır... Bok vardı sanki düğünde? (Taklit) Mutlu bir damat (...) Kutlamak için elini sıkanları hep aynı gülümseme ile karşılar. (...)

Sonra da kutsal aile sözünü dillerinden düşürmezler... (Taklit) Yıkıcılıktır efendim. Ulan sen kendin bir yıkıntısın be! Yok gelenekler varmış, töreler varmış, kutsal kurumlar varmış... Onlar Mikado'nun çöpleri senin için... (Oyunun taklidini yapar) “Dur, ahlak sarsıldı, sıra bende... Bak, geleneği sarsmadan yirmi sayıyı iki parmağımın ucu ile alıvereceğim...”. (Başka bir sesle) “Dur, sarstın geleneği, sıra bende... Şu kutsal kurumlardan birini elime geçirsem işim iştir, ha babam toplarım artık... Oldu bravo!” (Başka bir sesle) “Benim gözüm Samuray'da azizim... çaktırmadan elime geçirdim mi, yaşadım demektir.” Oyun oynuyorlar, kumar oynuyorlar be! (Masaya gider, elinin tersi ile Mikado'nun çöplerini darmadağın eder.) (Anday, 2014, s. 239-240)

Erkek geleneği bir oyuna dönüştürürken sistemdeki çarpıklığı Mikado oyunu ile anlatır. Geleneği Mikado'nun çöplerini yıktığı gibi yıkar ve yeniden inşa eder. Kadın'ı bir düğündelermiş gibi dansa kaldırır:

**ERKEK:** (...) Onlar düğüne giderler de biz gidemez miyiz? Gel, dans edelim seninle... Sayalım ki düğündeyiz... Ben karşıdan seni dansa kaldırmaya geliyorum... Pozunu takın... Hem farkındasın, hem de farkında değilmiş gibi yapacaksın... (Kadın, onun dediği pozunu alır. Erkek sahnenin bir ucundan bir dans müziği söyliyerek ve dans ederek Kadın'a yaklaşır.) (Anday, 2014, s. 241)

Anlatı, karşıtlıkları birbirinin içinde eritir. Erkek'in alaylı anlatısı hem dedikoduya karşı çıkar hem de dedikodudan beslenir. Dedikodu anlatımın aktığı oluktur, hikâyenin doğum yeridir:

dilimiz dedikodu yapma aracı olarak evrilmiştir ve *Homo sapiens* her şeyden önce sosyal bir hayvandır, sosyal işbirliği hayatta kalma ve üreme için kritik öneme sahiptir. Kadın ve erkek bireyler için aslanların ve bizonun yerini bilmek yeterli değildir, asıl önemli olan kabileden kimin kimden nefret ettiğini, kimin kiminle ilişkiye girdiğini, kimin dürüst ve kimin hilebaz olduğunu bilmektir. (Harari, 2017, s. 36)

Erkek de etrafında olan biteni, kimin hilebaz kimin dürüst olduğunu bilir. Dedikodunun ne zaman başlayacağını, kimin ne söyleyeceğini çözer. Hikâye anlatıcılığının en ilkel hali dedikoduyu alaya alır:

Hiç şüphe yok ki anlatı dünya üzerindeki varlığına dedikodu, yani bir kişiden ötekine anlatılan basit hikâyeler biçiminde başladı. Dedikodu, varlığını edebiyatın halk sanatındaki karşılığı, olayları özetlemenin ve anlamlarını araştırmanın kestirme yolu olarak sürdürdü. Hikâye anlatmanın daha ihtisamlı diğer biçimleri gibi, dedikodu da endişelerimizi ve korkularımızı ifade eder[.] (Fulford, 2017, s. 15)

Erkek dedikoduyu alay malzemesine dönüştürerek kutsal sayılan değerlerin kokuşmuşluğunu, çürümüşlüğüne ortaya çıkarır. Her türlü yasanın, kurumun etrafını sarmış düzenbazları, hilebazları, kurnazları gösterir. Dinleyicisinin beklentisini kırarak onu şaşırtarak anlatımın sokaklarını dolaşır. Her türlü otoritenin, iktidarın, devletin kimliksizleştirdiği bireyin hikâyesini anlatır:

**ERKEK:** (...) Hayyam ne diyor biliyor musun? Ben öyle her gün içmem diyor. Salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi, bir de pazar ile pazartesi günleri içerim diyor.

(...)

**ERKEK** (ciddileşir, Kadın'ın burnuna kadar sokularak): İçmeyip de bir sürü martaval mı dinliyeyim? (Taklit) Özgürlük dünyası, haklar ve disiplinler rejimi, milli bünye... Kime yutturuyorsun be? Her şey benden gizli olup bitiyor. Ülkenin yönetimi, dünyanın yönetimi... Hepsi benden gizli. Milyonlarca hesaplanan bir yok etme planı içinde ben sadece bir tek sayıyım... Bir ad bile değil... (Anday, 2014, s. 241-242)

Erkek birbiriyle ilgisiz, uyumsuz sözcükleri bir araya getirerek gülünç bir anlatı inşa eder. Her şeyin uyumsuz ve çarpık olduğu bir dünyada dil de sözcükler de oynak bir zemine taşınır. Anlatı, sabit anlamlara ulaşmanın imkânsızlığını gösterir. Merkezin yitirilişini imgeler:

**ERKEK:** Mumya yapmasını bilir misin?

**KADIN** (uykulu): Anlamadım.

**ERKEK** (sesini yükselterek): Mumya yapmasını bilir misin diye soruyorum.

**KADIN:** Ne mumyası?

**ERKEK:** Mısır mumyası.

**KADIN:** Hayır.

**ERKEK:** Lakerda yapmasını?

**KADIN** (neden sordun): Hayır dedim ya.

**ERKEK:** İki ayındır. Önce bağırsaklar çıkacak, kan bol su ile temizlenecek. Ondan sonra basacaksın tuzu... (Anday, 2014, s. 246)

Erkek'in birbiriyle uyumsuz anlatıları sistemdeki bozukluğu, dengesizliği, çürümeyi ironik bir şekilde gözümüzün önüne serer. Anlatıda anlam koparılır, alaya alınır, ters yüz edilir. Dildeki karşıtlıklar, anlatıyı parçalar:

okumadan alınan haz, elbette bazı kopmalardan (ya da bazı çarpışmalardan) kaynaklanır: birbirine karşıt kodlar (örneğin soyluyla bayağı) ilişkiye geçer; görkemli ve alaycı yenilikler yaratılır; dilbilgisi kitaplarında örnek olarak kullanıla-



bilecek kadar pürüzsüz tümcelerinin içine pornografik iletiler karıştır. Metin kuramında söylendiği gibi: dil yeniden düzenlenir. Ve bu yeniden düzenlenme hep bir kopma aracılığıyla gerçekleşir. İki uç belirir [...] (Barthes, 2016, s. 99)

Erkek hikâye anlattıkça belleğindeki gizli köşeleri aydınlatır. Zihnindeki çelişkiyi, karmaşayı ortaya çıkarır. Geçmişini yeniden inşa ederken sözcüklerin, hikâyelerin uyumunu bozar ve onları yeniden düzenler. Kendi dengesini yaratır.

## Hikâye: Bilmece Çözme

Kadın, Erkek'in anlattığı hikâyeler boyunca iz sürer. Erkek'in kim olduğunu çözmeye çalışır. Hikâyeleri sorgular:

**ERKEK:** Dinle! (Dolaşmaya başlar, hikâyeyi anlattığı sürece Kadın'a pek az bakar.) İlk okuldayken bir sıra arkadaşım vardı, zayıf, sessiz bir çocuk. Çok çalışkandı, az oynardı. Tek başına dolaşırdı okulun bahçesinde. Gözümün önünden gitmez yüzü... Bir gün bak ne yaptım ona... "Annemi mi daha çok seversin, babanı mı?" diye sordum. Babamı dedi. Oysa babam dediği, babası değildi. Ama çocuk bilmiyordu bunu "Senin baban değil o" dedim sırta sırta. (...)

**KADIN** (ayağa kalkar): Niçin yaptın bunu?

**ERKEK:** Eğlenmek içindi galiba. Daha doğrusu, niçin olduğunu iyi bilmiyorum. Belki bir bilgi üstünlüğü.

**KADIN:** Sonra ne oldu?

**ERKEK:** Çocuk sersemlemiş bir halde gitti, üç gün uğramadı okula.

**KADIN:** Yalan bu hikâye. Evde annem, babam var diye nasıl yalan söyledinse bunu da öyle uyduruyorsun.

**ERKEK** (ciddi): Uydurmuyorum.

**KADIN:** Yemin et uydurmadığına.

**ERKEK:** Yemin ederim.

**KADIN** (üstüne yürür adamın): Bana niçin anlatıyorsun?

**ERKEK:** Kendi kendime anlatıyorum.

**KADIN:** Dördüncü gün geldi mi? Çabuk söylesene?

**ERKEK** (bağırır): Acele etme, anlatıyorum... (Anday, 2014, s. 211-212)

Anlatıcı/Erkek, anlatıcılık sanatındaki hünerini sergiler. Dinleyicisini merak ettirir, bekletir, anlatıyı askıya alır. Dinleyicisini kıvrandırarak “Sonra ne oldu?” sorusunu sorudur: “Aslında, ‘sonra ne oldu’ sorusunun geçerli olmadığı hiçbir hikâye yoktur” (Benjamin, 2014, s. 92). Dinleyici sabırsızlıkla hikâyenin sonuna ulaşmaya çalışırken anlatıcı da anlatmanın hazzını yaşar. Diğer yandan her anlatı içinde kuşku barındırır. Dinleyici, hikâyenin gerçek olup olmadığını merak eder: “anlatının kendisi, ortaya koyduğu şeyin bir yalan olup olmadığı sorusunu gündeme getirir” (Goody, 2017, s. 149).

Anlatı serüveni boyunca dinleyici bir dedektifin izlediği yolu izler. Hikâyenin altındaki hikâyeyi, hikâyenin gerçek yüzünü araştırır. Kadın ve Erkek’in anlattıkları hikâyelerde hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Erkek’in anlattığı hikâye, asıl hikâyeyi gizler. Peter Brooks şöyle der: “‘Attention: un récit peut en cacher un autre.’ Görünürdeki hikâye başka bir hikâyeyi gizliyor olabilir”<sup>2</sup> (Brooks, 2014, s. 108). *Mikado'nun Çöpleri*'nde de görünürdeki hikâye asıl hikâyeyi gizler. Kadın bu gizi çözer:

**KADIN:** Git öteye. (Çubukların üzerine eğilir.) O çocuk, arkadaşın değildi senin.

**ERKEK:** Hangi çocuk.

(...)

**KADIN:** İlkokuldaki anasız babasız çocuk

**ERKEK:** Benim anlattığım

**KADIN:** Evet. (Bir yandan da çubukları almak için uğraşmaktadır.)

**ERKEK** (sinirli): Kimmiş ya, merak ettim.

**KADIN:** O kadar merak etme. Sendin.

---

2 “Fransa’da tren yolu geçitlerinde ‘Attention: un récit peut en cacher un autre’ (Dikkat: Tren, hemen ardından gelen bir başka treni görmenizi engelleyebilir) ifadesinin yer aldığı tabelalar aslıdır[.]”

(...)

**ERKEK:** Öldürdü o çocuk kendini.

**KADIN** (dikilir): Sen öldürmüşsün onu. (...) büyük duvarlar örmüşün çevrene, ama sonra bir de bakmışsın ki duvarların içinde kimse yok. (Anday, 2014, s. 232-233)

Gerçek mi yalan mı olduğu belli olmayan bu hikâyeler dinleyicide merak uyandırır: Erkek hikâyeleriyle geçmişini yeniden inşa eder, kendisine hikâyelerin içinde güvenli bir duvar örer. Hikâyeye anlattıkça geçmişin derinliklerine gider:

**ERKEK:** Sıra bendeydi. Dinle! Bir gün dört arkadaş, dördümüzün de Allah belasını versin, sandalla denize çıkmıştık. Üçümüz iyi dosttuk, dördüncü olan aramıza sonradan katılmıştı. Onu kendimizden biraz uzak tutuyorduk. O da bunu anlıyordu, üzülüyordu, kendini sevdirmek için sokuldukça sokuluyordu bize. (...) O gün para çantam kayboldu benim, her yana baktık, sandalın tahtalarını kaldırdık, aradık, aradık, bulamadık.

**KADIN:** Ne olmuş çantan?

**ERKEK:** Onun üzerinde kaldı.

**KADIN:** O arkadaşımızın üzerinde mi?

**ERKEK:** Evet.

**KADIN:** Neden başkasının değil de onun?

**ERKEK:** Çünkü üçümüz iyi arkadaşlık, üstelik de o gün biz denizde iken çoğu zaman o kalmıştı sandalda.

(...)

**KADIN:** Belki de o almıştı.

**ERKEK:** Hayır, eve dönünce buldum para çantamı, yanıma almağı unutmuşum.

**KADIN:** Söyleseydin gerçeği.

**ERKEK:** Söylemedim. (Anday, 2014, s. 218-219)

Erkek'in anlattığı hikâyelerdeki çocuk aslında anlatıcının kendisidir. O, onuru kırılınca kendisini öldüren Samuray'dır. Anlatıcı oyun oynarken de hikâye anlatırken de aslında kendi hikâyesini kurar, bozar. Kendi kendisiyle oynar. Kendi kendisiyle konuşur: “kendi başımıza konuşur gibi konuşuyoruz” (Anday, 2014, s. 219).

Bilinçaltının koridorları arasında dolaşır. Güçlüyle güçsüzün, ezen ile ezilenin yer değiştirdiği hikâyeler anlatır. Dinleyici de hikâye parçalarını toplaya toplaya anlatıyı çözmeye çalışır:

**KADIN:** Seni çaldı sanmışlardı arkadaşların. Yalan mı?

**ERKEK:** Neyi?

**KADIN:** Anlamazlıktan gelme. Sandaldaki çantayı.

**ERKEK** (bağırır): Sandılarsa sandılar (...) Bir eğrilik doğruluk dünyası değil bu, denge dünyası (Anday, 2014, s. 234).

*Mikado'nun Çöpleri*'nde anlatıcılar Kadın ve Erkek anlattıkları hikâyelerle oyunun, sistemin, her türlü iktidarın, otoritenin, hiyerarşinin dengesini bozmaya çalışır. Erkek, Mikado'nun çöplerini yıkarak oyunu da, sistemi de, kuralları da altüst eder. Yeni dengeler kurar; normları, geleneği, grameri alaya alır.

## Hikâye Örme-Sökme

Ulrich Marzolph *Binbir Gece Masalları*'nın gerçek bir “şekil değiştiren” olduğunu söyler. *Masallar*, sözlü kültür içinde çeşitli kültürlerden aldıkları eklemelerle dönüşerek günümüze ulaşır (Marzolph, 2010, s. 14). *Mikado'nun Çöpleri*'nde de hikâyeler tam bir “şekil değiştiren”dir. Kadın ve Erkek'in gece boyunca anlattığı öyküler bambaşka hikâyelere dönüşür.

Teyzesinin evinden kaçtığı hikâyesiyle anlatısına başlayan Kadın'ın öyküsü kocasının onu evden kovduğu bir öyküye doğru evrilir. Erkek, Kadın'ın anlattığı öykülere inanmaz; hikâyelerin açıklarını, gediklerin ortaya çıkarır:

**ERKEK:** Hayır, hayır, hayır. Bilmece oynamıyoruz, anlatacaksan anlat. Berbat etme şu güzelim geceyi.

**KADIN:** Çocuk galiba ilk kocamdan.

**ERKEK** (kahkahalarla gülmeye başlar): İlk kocandan mı? Hem de galiba... Demek çocuk daha kundakta iken ikinci kocana vardın. Ortada aldatma falan yok bu durumda.

**KADIN:** Yok ya.

**ERKEK:** Öyleyse ilk kocana nafaka davası açsaydın.

**KADIN:** O da kabul etmiyor çocuğu.

**ERKEK:** Nasıl olur?

**KADIN:** Ben de anlayamadım. İlk kocamla evli iken, ikinci kocam olacak adamla seviştim, gebe kaldım. İlk kocamın çocuğu olmuyordu. Gebe kalınca ayrıldım elbet. Öteki ile evlendim. Bu sefer ikinci kocam nedense doktora gidiyor, muayene oluyor, doktor diyor ki, “senin çocuğun olmaz” diyor. (...) Çocuk ilk kocamdan olsaymış kabul edermiş, ama araya üçüncü bir erkeğin karışmış olması deli ediyormuş onu. Ne tuhaf... Kovdu evden beni. Hem de gece yarısı, kar kıyamette.

**ERKEK:** Çok güzel bir hikâye! Demek kocanın teyzesinin evinden kaçmadın sen bu gece. Kocan kovdu seni, ha? (Anday, 2014, s. 214).

Kadın’ın anlattığı hikâyeler sonunda anlamsız bir noktaya ulaşır. Her şeyin saçma olduğu bir dünyanın, düzenin anlatıları da anlamsızdır. Erkek ve Kadın anlattıkları hikâyeleri birlikte inşa eder. Hikâyelerin mantık dizgeleriyle oynar. Anlatıyı, anlatıcılığı alaya alır:

**KADIN:** Gene inanmadın, değil mi?

**ERKEK:** İnandım ama babasını arıyorum. Her çocuğa bir baba lazım.

**KADIN** (kendi kendine konuşur gibi): İkisi de sevmiyormuş beni. Çocuk için bir kadın yüzüstü bırakılır mı? (İçer.) Birinden biri benimseyebilirdi çocuğu. (Erkek’e) Peki, ikinci kocam doktora gitmeseydi anlayacak mıydı sanki? Anlamıyacaktı. Ben de bilmediğime göre geçinip gidecektik. İnsan kızıyor biliyor musun? Ben mecbur muyum çocuğumun babasını bulmaya? (Anday, 2014, s. 214-215)

Erkek, Kadın'ın anlattığı hikâyeleri bir dedektif gibi sorgular ve hikâyenin devamını merak eder. Hikâyelerin içindeki boşlukları tamamlamaya ve hikâyenin sonuna ulaşmaya çalışır. Kadın'ın hilelerini, tuzaklarını, oyunlarını açık eder:

**KADIN:** (...) Hadi şimdi sıra sende

**ERKEK:** Kime yutturuyorsun?

**KADIN:** Ne yutturması?

**ERKEK:** Bitmedi bu hikâye.

**KADIN:** Bitti.

**ERKEK:** Bitmedi diyorum (Anday, 2014, s. 215).

*Mikado'nun Çöpleri*'nde kadın hikâye anlattıkça önceki hikâyeyi söker başka bir hikâye anlatır, ördüğü ipi her gece söken Penelope'yi hatırlatır:

**KADIN:** İçerideki çocuk benim çocuğum değil, biliyor musun?

**ERKEK:** Yarattın... (Bağıra bağıra güler.) Kimin öyleyse, kimin?

**KADIN:** Çocuklar hepimizin sayılır (Anday, 2014, s. 221).

Kadın, hikâyelerini daha da karmaşıktırarak örmeye devam eder. İçerideki çocuğun kendi çocuğu olmadığını onu bir gecekondudan aldıkları öyküsünü uydurur. Bir sonraki hikâyede ise çocuğun gerçekliğini de ortadan kaldırır:

**KADIN:** İkinci kocam ne bilsin çocuğu dışardan aldığımızı?

**ERKEK:** Saçmalama. İkinci kocana giderken gebe olduğunu söylemedin mi demin.

**KADIN** (gözlerini kapar, başını elleri içine alır): Dur, kafam karıştı. Ne dedimdi, ne dedimdi?

**ERKEK** (bağırır): Bu çocuk senin doğurduğun çocuk mu, gecekondulardan aldığınız çocuk mu?

**KADIN:** Hangi çocuk?

**ERKEK:** İçerdeki çocuk.

**KADIN:** Çocuk değil ki o.

**ERKEK:** Çocuk değil mi?

**KADIN:** Değil ya... Taş bebek . İnanmazsan git bak! (Anday, 2014, s. 225).

Erkek ve Kadın'ın anlattığı hikâyelerde neyin gerçek neyin yalan olduğu belirsizdir. Karmaşık öyküler ağı okurun anlama karar vermesini engeller. Anlam sürekli değişir, bir sonraki gösterene taşınır. Sonsuz bir döngüde yolculuk eder:

anlam doğrudan göstergede mevcut değildir. Bir göstergenin anlamı, o gösterenin ne olmadığına bağlı olduğuna göre, anlamı da bir bakıma hiçbir zaman kendi içinde taşımaz. Anlam bütün bir gösterenler zincirine dağıtılmış veya yayılmıştır, deyim yerindeyse: Kolayca sabitlenemez, hiçbir zaman tümüyle sadece bir göstergede bulunamaz; fakat sürekli bir mevcudiyet-namevcudiyet kırışması gibi bir şeydir. Bir metni okumak, kolyedeki boncukları saymaktan ziyade, bu sürekli kırışma sürecini izlemeye benzer. Anlamı hiçbir zaman sabitleyemememiz, dilin zamansal bir süreç olmasından kaynaklanan başka bir yönü de vardır. Bir cümleyi okurken cümlenin anlamı bir şekilde her zaman askıya alınır, ertelenir veya daha belli değildir, 'gelmekte'dir: Bir gösteren beni bir başkasına, o da bir başkasına götürür durur, ilk anlamlar sonraki anlamlar tarafından dönüştürülür ve cümle bitse de dil sürecinin kendisi bitmez. Her zaman orada olandan daha fazla anlam vardır (Eagleton, 2011, s. 139-140).

Borges, *Binbir Gece Masalları* hakkında şöyle der: "Öykü içinde öykü insanda tuhaf bir etki uyandırır, neredeyse sonsuz bir etki, baş dönmesi gibi bir şey" (Borges, 2012, s. 57). *Mikado'nun Çöpleri* de benzer bir baş dönmesi yaratır. Okuru/dinleyiciyi içinden çıkmanın imkânsız olduğu karmakarışık bir labirente sokar:

**ERKEK:** Saçmalamışız deminden beri.

**KADIN** (yalvarır gibi):Baştan başlasak, ne dersin, başarabilir miyiz?

**ERKEK:** Hiç sanmıyorum.

**KADIN:** Ben de... Bırak öyleyse, kalsın. Başaramadık. Bilmiyelim. Bilmemek de olur.

**ERKEK:** Sen değil miydin anlatayım diye çırpınan?

**KADIN:** Anlattıkça karışıyor. Sana yemin ederim benim hiçbir suçum yok.

**ERKEK:** Gerçeği saklıyorsun da ondan.

**KADIN:** Sense basitleştirmek istiyorsun. Görüyorsun ki karma karışık. Ben yapmıyorum.

**ERKEK:** Büsbütün karışsın öyleyse... Başımızı döndürünceye kadar (Anday, 2014, s. 227).

Kadın ve Erkek hikâyelerin içinde kaybolur. Hikâyeler sarpa sarar, dallanır, budaklanır, yön değiştirir. Hiç bitmeyecekmiş duygusu yaratır.

*Masallar'*ın adındaki bin sözcüğü sonsuz sayıda geceyi çağrıştırır. Bu sonsuzluk duygusunun şaşırtmacasıyla Araplar, *Binbir Gece Masalları'*nı hiç kimsenin sonuna dek okuyamadığını söyler (Borges, 2012, s. 54). *Mikado'nun Çöpleri* de okurda hiç bitmeyecekmiş, sonsuza kadar sürecekmiş hissi uyandırır:

**KADIN:** Ama ben kendimi öldüremeyince teyzemi öldürdüm. (Gülmeye başlar.)

**ERKEK:** Atma şimdi... O senin teyzen değildi ki... Demin anlattığın kadın... İkinci kocanın teyzesiydi.

**KADIN:** İnsan yalnız ikinci kocasının teyzesini mi öldürür, kendi teyzesini öldüremez mi?

**ERKEK:** Sen aklından geçenleri olmuş sanıyorsun. Devam et oyuna (Anday, 2014, s. 236).

Kadın uydurma hikâyeler anlatır, erkek bu hikâyelerden şüphe duyar. Kadın masal uyduran sonra da uydurduğu masalları söküp yeniden ören Penelope'yi; sonsuza kadar masal anlatacak olan Şehrazad'ı andırır. Oyun boyunca gerçek mi yalan mı olduğu belli olmayan hikâyeler anlatmaktan haz duyar:



**ERKEK:** (...) sen de bana masal uydurdun burada. Masallar içinde yaşamaktan hoşlanıyorsun çünkü. Kendine boyuna mutsuzluk hikâyeleri uyduruyorsun, bunları gerçek sanmak için de bu geceki gibi sokaklara düşüyorsun. Yoksa senin muhakkak rahat bir evin vardır. Söyle, uydurma değil miydi deminki hikâye?

**KADIN:** Uydurma olmuş olmamış sana ne? (Anday, 2014, s. 210)

*Mikado'nun Çöpleri*'nde Kadın'ın kim olduğu bir bilmecedir. Kadın anlattıkça, Erkek onun kim olduğunu çözmeye çalışır. Erkek ve Kadın anlattıkları hikâyeleri birlikte örer, birlikte yeniden inşa eder. Hikâyelerin labirentinde dolaşır, geri gider, başa döner; anlatıyı askıya alır, oyun içinde oyun oynar. Anlatıyı sorgular, anlatıdan şüphe duyar, anlatının hızına kendini kaptırır ve anlatmanın hazzına ulaşır.

## Sonuç

Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda sırayla anlatılan hikâyeler alayla, ironiyle kesilir. Absürt, anlamsız, karmakarışık bir noktaya ulaşır. Hem anlatılır hem anlatılmaz. *Mikado'nun Çöpleri* oyununda hikâyeler yön değiştirir, başka kılıklara bürünür, gerçekliğini yitirir, uydurma anlatılara dönüşür. *Mikado'nun Çöpleri*'nde hikâye anlatıcılığı, gerçeğin ne olduğunu sorgular. Kesinlik belirten anlatılara asla ulaşamayacağımızı ortaya koyar.

*Mikado'nun Çöpleri* oyununda hikâyeler olasılıklara dönüşür, belirsizleşir. Şüpheyi açığa çıkarır. Erkek ve Kadın anlatılan hikâyeleri şüphe ile dinler. Oyun hikâye anlatıcılığı geleneğini yapısöküme uğratar. Anlatma eylemini alaya alır. Hikâyeleri anlamsız, içi boşalmış harflere, sözcüklere dönüştürür. Anlatıcılığın hilelerini, tuzaklarını ortaya çıkarır.

*Mikado'nun Çöpleri* oyunu bir taraftan hikâye anlatıcılığı geleneğini topluma yabancılaşan bireyin hayatında eritirken bir taraftan da bu geleneği devam ettirir. *Mikado'nun Çöpleri* oyununda yazar, hikâye anlatmanın anlamını sorgular. Hikâye anlatmanın anlatıcı ile dinleyici arasında kurduğu bağa vurgu yapar. Modern insanın bu bağı kopardığını gösterir.

*Mikado'nun Çöpleri* oyununda hikâyeler kimliği, geçmişi, hafızayı açığa çıkarır. Hikâyeler anlatıcılığı tanımak için birer ipucudur. Oyunda Erkek ve Kadın hikâye anlattıkça birbirini çözer, hikâye anlattıkça iyileşir. Hikâye anlatma aynı zamanda bir inşa süreci-

dir. Erkek ve Kadın geçmişi hatırlayarak yeniden inşa eder. Ardından inşa ettikleri binayı yıkar.

Oyunda Erkek ve Kadın'ın anlattığı hikâyeler sosyal yapıyı, düzeni, yönetim sistemini ironize eder. Sistemin çatlaklarını, absürtlüklerini gösterir. Hikâyeler, modern toplum içinde var olmaya çalıştıkça yabancılaşan bireyin çelişkilerini ortaya çıkarır. Her şeyin anlamsız olduğu bir noktaya ulaşır. Her türlü iktidarı, kuralı, geleneği askıya alır.

Oyunda hikâyeleri dinlememe, merakla dinlemeye dönüşür. Anlatıcı, anlatmanın hazzını yaşar. Anlatıyı aniden keser, dinleyicisini bekletir. Onu şaşırtır, korkutur, heyecanlandırır. *Mikado'nun Çöpleri* oyununda hikâyeler, hikâye anlatmanın hazzından dolayı anlatılır; yalanla, hileyle, alayla örülür ve sonsuza yolculuk eder.

*Mikado'nun Çöpleri* oyunu bize hikâyelerin olasılıklarını, çatallanan yollarını gösterir. Gerçekle oynar, anlama karar vermemizi engeller. Oyunda Kadın ve Erkek, hikâyeleri birlikte eğirip dokur. Hikâye anlattıkça ve dinledikçe etraflarına ördükleri labirentleri çözer ve yeniden doğar.

---

**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

Anday, M. C. (2014). *Toplu Oyunlar I: Ölümsüzler*. İstanbul: Everest Yayınları.

Barthes, R. (2016). *S/Z*. (S. Öztürk, Çev.). Kasar. İstanbul: Sel Yayınları.

Barthes, R. (2016). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*. (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (2015). *Yazı ve Yorum*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Baudrillard, J. (2001). *Baştan Çıkarma Üzerine*. (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (2014). "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler". *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Haz.). (N. Gürbilek, S. Yücesoy, Çev.). 77-100. İstanbul: Metis Yayınları.

*Binbir Gece Masalları: 1/1*, (2016). (Â. Ş. Onaran, Çev.). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

*Binbir Gece Masalları: 2/1*, (2015). (Â. Ş. Onaran, Çev.). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

*Binbir Gece Masalları: 3/2*, (2016). (Â. Ş. Onaran, Çev.). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

*Binbir Gece Masalları: 4/2*, (2016). (Â. Ş. Onaran, Çev.). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

- Borges, J. L. (2012). *Yedi Gece*. (C. Üster, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brooks, P. (2014). *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*. (H. Demir, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı: Giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fulford, R. (2017). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikâyecilik*. (E. Kardelen, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Goody, J. (2017). *Mit, Ritüel ve Söz*. (D. Sezgi, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Harari, Y. N. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Marzolph, U. (2010). “Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları”, *Binbir Gece’ye Bakışlar*. (M. Kalpaklı, N. D. Sönmez, Haz.). 13-32. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Şklovski, V. (2016). “Öykünün ve Romanın Kuruluşu”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. (T. Todorov, Der.). (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). 160-185. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



# Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. Senfonilerinin Viyolonsel Partisindeki Hızlı Pasajlara Yönelik Teknik Öneriler

## Passages That Require Agility in the Cello Parts of Tchaikovsky's Manfred and Symphony No. 4

Ayşem ERSOY<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-996136

<sup>1</sup>Istanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.E. 0000-0003-2137-3642

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Ayşem ERSOY,  
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,  
İstanbul, Türkiye

**E-posta/E-mail:** aysemersoy@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 15.09.2021

**İlk Revizyon/Revision Requested:** 10.12.2021

**Son Revizyon/Last Revision Requested:**  
16.12.2021

**Kabul/Accepted:** 23.12.2021

**Online Yayın/Published Online:** 00.00.0000

**Atıf/Citation:** Ersoy, A. (2021). Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. senfonilerinin viyolonsel partisindeki hızlı pasajlara yönelik teknik öneriler. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 253-279.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-996136>

### ÖZ

Bu çalışmada, Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. Senfonileri'nin viyolonsel partisinin icrası sırasında hızlı pasajlarda sol el anatomisi gereğince yaşanan ajilite ve artikülasyon problemlerini gidermeye yönelik çözüm önerileri ve egzersizler sunulmaktadır. Bunun öncesinde ise çalgı eğitimindeki bilişsel yöntemler tartışılmaktadır. Bu bilişsel yöntemler, istenmeden bilinçsizce gelişmiş olumsuz düşünce sistemlerini değiştirmeye yönelik yeniden yapılandırmayı amaçlayan çalışmalardır. Bunun için, zihinsel imgeleme kullanılarak belirli bir tecrübeyi bilinçli bir şekilde zihinde canlandırma çalışması yapılır. Bu bağlamda, imgeleme ve davranış yöntemlerinin performansta ne kadar önemli olduğu konu edilmiş ve daha sonra müzisyenler tarafından uygulanan çeşitli fiziksel terapi teknikleri incelenmiştir. Bunlar arasında en bilinenlerinden olan Alexander tekniği ve Feldenkrais metoduyla ilgili bir literatür taraması yapılmıştır. Ardından performans öncesinde zihinsel ve fiziksel hazırlık için yoga ve meditasyon gibi yöntemlere, özellikle de bu çalışmaya konu olan sol el anatomisi hakkında bilgiler derlenmiştir. Bu çalışmaya konu olan Manfred ve 4. Senfonileri'ndeki viyolonsel partisinin hızlı pasajları için duateleri ve pozisyon geçişlerini doğru kullanabilmeye yönelik egzersiz örnekleri performans uygulaması açısından sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** İcra, Viyolonsel, Tchaikovsky

### ABSTRACT

This paper presents suggestions and exercises to solve the problems related to agility and articulation due to the anatomy of the left hand while performing the cello parts of Tchaikovsky's Manfred Symphony and Symphony No. 4. The cognitive methods in instrument training are explored in this study. These cognitive methods are studies aimed at restructuring the unintentionally developed negative thought systems. A certain experience is consciously visualized in the brain using mental imagery. In this context, the importance of imagery and behavioral methods in performance is presented. This study examined various physical therapy techniques applied by musicians, including the Alexander technique and the Feldenkrais method—two of the most well-known methods. The discussion also focuses on methods such as yoga and

meditation that are used for mental and physical preparation in addition to left-hand anatomy, left-hand pattern, articulation, and agility. Finally, the paper provides exercise examples on the correct use of fingering and position transitions for the fast passages of the cello parts in Manfred and Symphony No. 4 in performance practices.

**Keywords:** Performance, Cello, Tchaikovsky

## EXTENDED ABSTRACT

This study aims to provide solutions by suggesting exercises for agitation and articulation problems in the cello passages of two of Tchaikovsky's symphonies: Manfred and the Symphony No. 4. Playing an instrument is a difficult and complex process that requires tactile, auditory, and visual coordination. This complex process requires the evaluation of the ongoing performance and the immediate correction of the good or bad auditory, tactile, and visual stimuli occurring simultaneously. During the performance, physically straining the body with an incorrect seating technique tends to cause the person to develop pathological performance habits that lead to injuries. A person who does not advance enough technically begins to have problems not only in individual instrument studies but also in difficult passages that they encounter in instrument ensembles, such as orchestra and chamber music. In order to advance with the right technique in instrument training, one must first discover and improve their physical and mental awareness and have the ability to use this awareness in the performance phase. Mistakes that occur during the performance sometimes affect the emotional state of the performer and can cause tension, anxiety, and muscle strain.

Considering the difficulties faced by cellists in the technically challenging passages in the cello parts of Tchaikovsky's Manfred and Symphony No. 4, this article suggests techniques and exercises to overcome these difficulties. One of the exercise methods that can be practiced before the performance is the Alexander technique. This technique is defined as a re-learning method that helps relieve tensions in the body by preventing many movements that have become habitual for the performer over time without being noticed. This technique emerged after a long period of self-monitoring by the Australian actor Frederick Matthias Alexander (1869–1955) when he suffered voice loss on stage and doctors were unable to find a cure. "Bodily intelligence" (kinesthetic sense), a term Alexander uses in his technique, sends the movements in the muscles and joints as a message to the brain.

Another technique discussed is the Feldenkrais method devised by Moshe Feldenkrais. He created this method upon seeking an alternative solution to having an operation after

sustaining repeated injuries (Dilekli, 2019, p. 22). It is built on the principles of physics, biomechanics, neuroscience, the neuromuscular system, and learning approach. A goal of this method is to expand self-image through sequences of movements focusing on parts of the body that are outside one's realm of awareness.

The benefits of yoga and meditation, which keep stress and tension under control, are mentioned in this paper. Yoga is a good preparatory lesson for music education because it is accompanied by physical warming up, flexibility, relaxation, and strengthening of the muscles; concentrating on the movements and balance of the body; and regular and deep breathing during the applied movements. While doing yoga, the body releases serotonin and dopamine, thus, positive effects are seen in stress-related cases. Blood circulation is regulated with breathing exercises, posture is kept in balance, and muscle density is maximized. Yoga, which teaches one to minimize physical fatigue encountered during the performance phase, helps control mental and physical stress with exercises done before the performance.

Finally, the study reviews the following aspects of left-hand anatomy and the appropriate techniques and exercises for the challenging cello passages in Tchaikovsky's aforementioned works: the left-hand pattern, articulation, and agility. The "left-hand pattern" is the type of grip that allows successive notes or figures in similar intervals to be played with the same finger number. In order for the notes to be heard fluently and equally, it is necessary to maintain a right angle by providing hand and elbow coordination in the direction required by the position. In the left-hand pattern, the position change is made by moving the fingers from one point to another. "Articulation" is the process of pressing the fingers upwards, and "agility" is the state of being strong in terms of nimbleness, speed, and reflexes in the fingers. After discussing left-hand anatomy and suggestions for strengthening the left-hand fingers for agility and articulation, the exercises specifically designed for the difficult passages in Tchaikovsky's Manfred and Symphony No. 4 are illustrated. Examples of notes to practice with various variations to develop the left-hand pattern, position transitions, agility, and articulation are also provided.

## Giriş

Çalgı eğitiminde doğru bir teknikle ilerlemek için kişinin öncelikle fiziksel ve zihinsel farkındalığını keşfedip özümsemesi ve bu farkındalığı icra aşamasında kullanabilme yetisine sahip olması gerekmektedir. İcra aşamasında, yanlış oturmuş bir teknikle beraber, vücudunu fiziksel olarak zorlamanın sonucunda kişi, sakatlanmalara yol açan patolojik icra alışkanlıkları geliştirebilir. Teknik açıdan yeteri kadar ilerleyemeyen icracı sadece bireysel enstrüman çalışmalarında değil, orkestra ve oda müziği gibi çalgı topluluklarında karşısına çıkacak olan zorlu pasajlarda da problemler yaşamaya başlar. Çalgı çalmak dokunsal, işitsel, görsel koordinasyon gerektiren güç ve karmaşık bir işlemdir. Bu karmaşık işlem, bir yandan icra yapılırken aynı anda icranın değerlendirilmesi, o sırada oluşan iyi veya kötü işitsel, dokunsal ve görsel uyarıların algılanarak anında düzeltilmesini gerektirir. İcra sırasında oluşan herhangi bir hata bazen icracının duygu durumunu da etkilediği için bu, duygusal gerginliğe, kaygıya ve kasların gerilimine sebep olabilir. O nedenle çalgı çalmayı öğretecek öğretmenin, öğrenmeye istekli ve yetenekli bir öğrenciyi bu tür karmaşık ve koordinasyon gerektiren icra esnasında iyi düzenlenmiş bir eğitim programını uygulaması önem taşımaktadır (Çilden, 2003, s. 298).

İcra aşamasından önce, gerekli ısınma hareketlerini uygulayarak, doğru bir çalışma sürecine geçiş sağlanmalıdır. Vücudu sadece fiziksel anlamda hazırlamanın dışında, zihinsel anlamda da hazırlamak gerekmektedir. Beyinde olumsuz düşünceler barındırmak, icra aşamasında, başarı sağlamaya engel oluşturur. Gün içinde dikkat dağıtan ve odaklanmaya engel olan hareketlilik ve diğer yorucu günlük faaliyetler, bazen bu tür zihinsel ve fiziksel hazırlık egzersizlerine zaman ve ortam açısından olanak vermemektedir. Çalışma öncesi yapılan bedensel egzersizler ve ısınma hareketleri önem arz eder. Bunun yanı sıra enstrüman çalınmadığı zamanlarda da tüm bedenin çalma pozisyonundaki haliyle oturma şekli göz önüne alınarak duruş ve hareket egzersizleri uygulanabilir. Bu şekilde, gün içinde başka işlerle ilgilenirken de enstrümanı tutuş ve oturuş formları ile parmakları ısıtmaya yönelik egzersizler bütünsel olarak da icracının tüm yaşantısına entegre edilmiş olur. İcra öncesi yapılan bu fiziksel ve zihinsel hazırlık ile, çalma aşamasında ve ileride yaşanabilecek olası fiziksel problemlerin önüne geçilmiş olur. Bursal'ın belirttiği gibi “[...] genç yaşta başlayan viyolonsel eğitiminde, icra kaygıları ile vücudun fiziksel sınırlılıklarının bilincine varmamış çalıcılar ve eğitimciler fizyolojik rahatsızlıklarla karşılaşabilmektedir. Bu durum meslek yaşantısı boyunca vücutta kalıcı olacak sakatlıklara sebep olabilir” (2019, s. 11). O nedenle de ileriki zamanlarda daha ciddi fiziksel sorunlarla karşılaşılması adına, müzik eğitimcilerinin öğrencilerine sadece



enstrüman çalma açısından değil bütünsel olarak tüm bedenlerini bu eyleme hazırlama ve egzersiz çalışmalarına entegre etmeyi öğretmeleri yerinde olacaktır. Bu eğitim programları arasında en bilinenleri Alexander tekniği ve Feldenkrais metodudur.

## Yöntem

Bu makale, Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. Senfonileri'nin viyolonsel partisinde görülen ve teknik açıdan zorlayıcı pasajlarla sınırlıdır, icracıların karşılaştığı güçlükler göz önüne alınarak, ne tür tekniklerle ve egzersizlerle bunların üstesinden gelebileceklerine dair öneriler içermektedir. Bu çalışmanın amacı, ilgili eserlerdeki viyolonsel partisinde ajilite ve artikülasyon problemleri yaşayanlar için sol el parmaklarını güçlendirmeye yönelik egzersiz önerileri ve çözümler sunmaktır. Fizik terapi yöntemlerinden Alexander tekniği ve Feldenkrais metodundan yararlanılarak beyin ile vücut koordinasyonunun önemi değerlendirilmiştir. Stres ve gerginliği kontrol altında tutmayı sağlayan yoga ve meditasyonun yararlarından, ayrıca zihinsel farkındalık geliştirmenin öneminden bahsedilmiştir. Tchaikovsky'nin sözü edilen eserlerindeki teknik olarak zorlu viyolonsel pasajları için yazar tarafından teknik egzersizler tasarlanıp sunulmuştur.

## İcra Öncesi Yapılabilecek Egzersiz Metotları: Alexander Tekniği

Alexander tekniğini kısaca açıklamak gerekirse, bu teknik “[...] zaman içinde fark edilmeden alışkanlık haline getirilmiş birçok hareketin engellenerek vücutta oluşan gerginlikleri rahatlatmaya yardımcı olan bir yeniden öğrenim metodudur. Bu teknik Avustralyalı aktör Frederick Matthias Alexander'ın (1869-1955) sahnede sesinin kısılması ve doktorların buna çare bulamaması sonucunda girdiği uzun soluklu bir kendini izleme döneminden sonra ortaya çıkmıştır” (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 2). Bu teknikte öğretmen, öğrencinin vücudundaki kasılmış noktaları bularak, sağlıklı ve dengeli kas grubunun nasıl doğru kullanılması gerektiğini öğretir.

Alexander tekniği doğru duruş, sağlıklı nefes alabilme ve beyin ile vücudun koordinasyonunun sağlanması açısından çalgı çalanlar için çok değerli bir tekniktir. Bu tekniği kullanan bir çellist, doğru bir duruş ile çalışmalarında fiziksel rahatlama yaşadığı için veriminin arttığını fark eder ve çalışma motivasyonu da buna paralel olarak artar. F.M. Alexander'ın tekniğinde kullandığı bir terim olan ‘bedensel zekâ’ (kinestetik duyu), kaslar ve eklemlerde olan hareketleri beyine mesaj olarak gönderir. Çalgı icrası sırasında bedensel zekâsını kullanabilen kişi, beden kontrolünü sağlayarak olası hatalara yenik düşmez.

Alexander tekniği, kişinin daha önceden yanlış oturmuş olan öğrenimlerini, doğal duruş üzerine kurulu zihinsel ve fiziksel egzersiz teknikleriyle düzeltmeye yardımcı olur. Sağlıklı nefes alışıyla beraber yanlış oturuş pozisyonu, özellikle sırt ve omuzlarda uzun soluklu kronik ağrılara neden olmaktadır. Vücut yanlış pozisyonda oturmaya alışınca, doğru bir duruşta devamlılık sağlamak zorlaşır. Bu nedenle, icra esnasında beyin ile bedenin koordinasyonunda yaşanan problemler sonucu hızlı ve hareketli pasajlarda gereken aktif başarı sağlanamamış olur. Alexander tekniğinde doğru nefes kontrolünü kullanmayı öğrenen kişi, icra sırasındaki akışı sağlıklı bir şekilde tamamlar. Bu tekniğin ilk aşaması 'engelleme', ikinci aşaması 'bilinçli projeksiyon' (yönerge), üçüncüsü ise 'birincil kontrol'dür.

Alexander, gereksiz yere efor sarf etme durumunu kontrol edebilmek için 'engelleme' adını verdiği, özünde refleks olarak yapılan ve alışkanlıkları durdurabilme yetisini, bu teknik için kullanmıştır. Burada önemli olan, süreç içerisinde konsantrasyonu sağlayarak, hedef noktaya ulaşmaktan ziyade geçiş sırasındaki doğru noktalara odaklanmaktır. İcracı, bu yöntem ile zorlandığı pasajlarda, lüzumsuz efor sarf etmek yerine, gereksiz kasılmaları fark ederek, durabilme yetisini kullanır ve dikkat etmesi gereken noktalarda konsantrasyonunu yoğunlaştırarak vücudunu kontrol etmeyi öğrenir. Alexander tekniğinde 'bilinçli projeksiyon' ise bedeni doğru bir şekilde yönlendirebilmektir (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 8). Güç kullanımını, uzuvların nasıl hareket etmesi gerektiği yetisini öğrenerek uygular.

'Birincil kontrol', baş, boyun ve sırt ilişkisini düzene sokma ilkesidir. Boyun, baş ve sırt arasında köprü görevi görür. Boyun kasları ne çok gergin ne de çok gevşek olmalıdır. Bu kaslar doğru kullanılmadığında, dengeli bir baş pozisyonu sağlanamaz ve boyun tutulması, baş ağrısı gibi fiziksel rahatsızlıklara neden olur. Baş ise serbest olmalı, öne ya da geriye doğru durmamalıdır. Başın omurga ile olan dengesi, sağlıklı bir duruşa olanak verir. Sırt ise yukarı uzamalı ve genişlemelidir (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 7). Böylelikle rahat nefes alımı ve omuzların sırt ile dengelenmesiyle beraber sağlıklı bir duruş sağlanmış olur.

## **Alexander Tekniğinde Solunum**

İcra aşamasında en dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri de solunumdur. Nefes kontrolü doğru yönlendirilmediği zaman, nefes akışı sağlıklı bir şekilde tamamlanamaz. Bu nedenle de icra sırasında sıkışıklık hissi, stres ve odaklanma problemleri ortaya çıkar. Alexander tekniğinde solunum için de yönergeler bulunmaktadır: "Odaklanmış durumda iken de nefes almaya devam etmek ve nefesin akmasına izin vermek, sıkışıp kalma his-

sinden de kurtulmaya yardımcı olur” (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 12). Bu tekniğin çıkış noktası Alexander’ın kendisidir: “Alexander, kendi üzerinde yararını gördükten kısa bir süre sonra çevresindekilere tüm göğüs kapasitesinin kullanıldığı derin nefes tekniğini öğretmeye başlamıştır” (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 12). Bu teknikte kullanılan nefes egzersizleri ile icracı, yaşanabilecek bu tür problemlere çözüm olanağı sağlamış olacaktır. Alexander tekniği, genellikle lisanslı öğretmenler tarafından birebir uygulanır. Ders sırasında bir taraftan öğrenciye sözel bilgiler verilip yönlendirmeler yapılırken, diğer taraftan öğretmenin elleri öğrencinin üzerinde olacak şekilde çalışma yapılır. Öğretmenin ellerinin öğrencinin üzerinde olduğu çalışma yoluyla sağlanan beden ve zihin bağlantısı, Alexander tekniğine özel bir çalışma şeklidir ve bu tekniği diğer tekniklerden ayırır (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 9).

Bu teknikte kullanılan “[...] sandalye egzersizi, viyolonsel çalan kişiler için önemli bir egzersizdir. Bu egzersizle kişi, omurgaya binen ağırlığı eşit olarak bacaklara ve ayaklara yönlendirmeyi öğrenir, tüm yük belli bir noktada kalmadığı için de omurluk gereğinden fazla yorulmaz” (Gökalp, 2019, s. 39). Guildhall School’da viyolonsel alanında Alexander tekniği eğitimi veren Prof. Dr. Selma Gökçen, enstrüman üstünde çalışarak teknik beceriyi kazanmanın yerine, öncelikle tekniğin getirdiği prensipleri zihinsel olarak algılamının önemine değinmiştir. Prensip olarak yerleşme süreci ise kişinin farkındalığını arttırarak verilen bilgileri doğru bir şekilde sentezlemesi sonucu oluşacaktır (Gökalp, 2019, s. 39).

Yanlış beden duruşu, icra aşamasında ve sonrasında fiziksel sorunlar yaşanmasına sebep olur. Viyolonsel çalan bir kişide en çok görülen duruş bozuklukları kamburluk, boyunu dengeli bir şekilde tutmamak, kasılma sonucu omuzları gereğinden fazla yukarıda tutmak, ağırlığı tek bir ayak üstüne vermek ve doğru nefes alma tekniğini uygulamamaktır. Pasajlarda yaşanan gerginlik ve stres, parmakların akıcı bir şekilde ilerlemesine engel olur. Boyun, baş ve omurganın dengeli bir şekilde koordinasyon halinde olması, icra aşamasında kişinin yaşadığı fiziksel ve zihinsel problemleri ortadan kaldırır. Yukarıda açıklanan ‘birincil kontrol’ uygulaması vücuttaki gerginliği azaltır. Bu nedenle bu tekniğe yeni başlayanlar normalde kaslarının gergin olduğu anlarda daha iyi performans gösterdiklerini düşündüklerinden ve ilk zamanlarda bu gerilimi hissetmediklerinden dolayı kaslardaki gerilimin az olduğunu düşünebilirler (Tezişçi Özmenay, 2018, s. 6). Oysaki buradaki en önemli husus, vücudu gerilimden uzak tutup, çalış esnasında akıcılığı devam ettirmenin farkındalığıdır.

## Feldenkrais Metodu

Feldenkrais metoduna adını veren Moshe Feldenkrais, bu metodu yaşadığı bir kaza sonrası ameliyat olmayı seçmek yerine, alternatif çözüm arayışına girmesi sonucu yaratmıştır (Dilekli, 2019, s. 22). Bu metod, vücutun hareket kısıtlamalarının yarattığı fiziksel ve ruhsal yorgunluğun yerine, unutulmuş olan doğal hareket pozisyonlarının tekrar vücuda entegre etmek için kullanılır.

Feldenkrais metodu, daha detaylı açıklamak gerekirse, “[...] fizik, biyomekanik, sinirbilim, nöromusküler sistem ve öğrenme yaklaşımı prensipleri üzerine inşa edilmiştir. Dikkati farkındalığın dışında kalmış olan bedenın bölümleri üzerine yoğunlaştıran hareket dizgileri yoluyla kendilik imajını genişletmek hedeflerinden biridir” (Dilekli, 2019, s. 22). Zihindeki olumsuzluklar, fiziksel olarak da etkisini gösterir ve belli bölgelerde kasılmalara neden olarak ağırlara dönüşür. Öncelikle beyindeki stresin yarattığı sıkışıklık hissini ortadan kaldırmak gerekir. Feldenkrais metodu, Alexander metodundaki gibi beden duruşu ve kas grubunun doğru kullanımına yönelik farkındalık yaratan egzersizler bütünüdür. Feldenkrais metodunda dersler iki bölüme ayrılmaktadır: ‘hareket yoluyla farkındalık’ (*awareness through movement*) ve ‘işlevsel bütünsellik’ (*functional integration*) (Dilekli, 2019, s. 23).

‘Hareket yoluyla farkındalık’ dersleri, grup çalışması şeklinde yapılır. Hareketleri kendi bedenine en uygun şekilde entegre ederek beyin ve bedenin koordineli çalışması farkındalığının algılanması sağlanır (Dilekli, 2019, s. 23). Zorluk derecesi orta seviyede olan bu dersler, gözler kapalı olacak şekilde oturarak ya da ayakta yapılır (Kar, 2012, s. 39).

‘Hareket yoluyla farkındalık’ dersleriyle beynin istemli hareket bölümünde değişikliğe neden olarak beynin bu kısmına etki edilmesi amaçlanır. İçeride gelişen süreçlerin ancak dışarıdaki kaslarda neden oldukları değişimlerle fark edilebileceğini söyleyen Feldenkrais ve Beringer (2010), hareket temelinde yapılacak önemli değişikliklerle kas aygıtının değişeceğini ve böylelikle alışkanlıkların en önemli dayanakları olan kas dayanaklarını kaybedeceklerini ve değişmeye uygun hale geleceklerinin altını çizer (Dilekli, 2019, s. 24).

Feldenkrais metodunu Türkiye’ye getiren Hayri Uzel ve Lizet Bicerano’dur. Feldenkrais metodunun ana amacı bedenin ve zihnin entegrasyonu ile iyileşmeyi sağlamaktır. Bu çalışma, özünde hareketleri doğru biçimde yapmaktan ziyade, kendi bedenine en uygun

şekilde entegre edebilme becerisine sahip olmayı öğretir. ‘İşlevsel bütünsellik’ çalışmaları ise birebir yapılan derslerdir. Bu çalışmada kişi, yavaş hareketlerle yaptığı egzersizlerle, bedenini tanıyarak hareket farkındalığını öğrenir. Dersler ayakta durarak, yürüyerek, dizüstü ya da yere uzanarak gerçekleştirilir. Hareket aralarındaki dinlenme süreci çok önemlidir. Bu kısa molalar, o esnada vücutta yaşanan değişikliklerin özümsemiş farkındalığa dönüşmesine olanak sağlar.

Feldenkrais metodu, bireye, vücut farkındalığını öğreterek, duruş ve kas gruplarının dengeli bir şekilde koordinasyon halinde olmasını sağlar. Hareketler, kolay ve keyif alınabilecek egzersizlerden oluşmaktadır (Kar, 2012, s. 39). Kişinin yargılamalarda bulunarak düşüncelere dalmasının, onun net ve doğru olarak görmesini sağlayan farkındalık yeteneğini kesintiye uğrattığının altını çizen Feldenkrais (2010), ‘hareket yoluyla farkındalık’ derslerini bu tür bir kinestetik bilginin geliştirilmesi yönünde düzenlemiştir (Dilekli, 2019, s. 32).

Derslerin sonunda genellikle kişi hafif, uzamış hisseder (Dilekli, 2019, s. 25). Alexander ve Feldenkrais teknikleri, çalgıcının kendi vücudunu tanımasını ve istediği şekilde yönlendirmesini sağlayan egzersizlerden oluşmaktadır. Bu egzersizler ile kişi icra aşamasında vücudunu dengede tutarak olası zorlu pasajlarda nefes kontrolü, doğru bir duruş ve kaslarda oluşabilecek gerginliği en aza indirme kabiliyetini öğrenmiş olur.

## **Performans Öncesinde ve Sırasında Uygulanabilecek Çeşitli Zihinsel Hazırlık Teknikleri**

Alexander tekniği ve Feldenkrais metodu, stres, kaygı bozukluğu ve teknik yetersizlik sonucu oluşabilecek kas gerginliği nedeniyle herhangi bir sakatlık yaşanmasını önlemek için kullanılabilir yöntemlerdir. Bu tür fizik terapi teknikleri ve metotlardan bahsettikten sonra zihinsel hazırlık süreçlerine değinmek yerinde olacaktır.

### **Bilişsel Yöntemler**

Çalgı eğitimi konusunda bahsedilecek ilk eğilim, ‘bilişsel yöntemler’dir. Teznel ve Aşkın’a göre “[...] bilişsel yöntemler, esas olarak kişide kaygı oluşturan ve ayrıca performans becerilerini etkileyen olumsuz düşünce sistemlerini değiştirmeye yönelik yöntemlerdir. Bunların ilki olan ‘bilişsel yapılandırma,’ kişinin düşüncelerini izleme, becerilerini etkileyen olumsuz fikirleri belirleme, bu düşüncelere zıt etkili ve yapıcı fikirler üretme, bu fikirler üzerinde yoğunlaşma ve bunları iş ile ilgili aktivitelere yönel-

me şeklinde uygulanır” (2007, s. 7). İcra aşamasında yaşanan gerginliği önlemek için, kişinin icra öncesi problem yaşadığı noktaları tespit edip çözüm odaklı bir yaklaşım sergilemesi gerekmektedir.

## İmgeleme Yöntemi

“Zihinsel imgeleme, kişinin yaşayacağı, dolayısı ile zihnini arzu edilen performans tecrübesi ve sonucuna yönelik programlanması ile ilgilidir” (Teztel, 2007, s. 7). Kişi, icra öncesinde, çalışacağı eseri gözünde canlandırarak görsel, ruhsal ve fiziksel olarak kendini icraya hazırlamış olacaktır. Böylece akış süreci olumlu bir şekilde tamamlanacaktır. Zihinsel imgelemeyi kullanmayan kişi, tedirgin olduğu pasajlarda, vücut kaslarının normalden fazla gerilmesine yol açarak hata yapma olasılığını arttırır ve hatta sakatlanmalara neden olabilir. Özellikle ajilite gerektiren pasajların icrası öncesinde, beyinde kurgulama yöntemiyle hazırlık yapılması, beyinden gelen yönlendirme komutunun fiziksel olarak vücuda aktarılması sayesinde yaşanabilecek olumsuz durumlar önlenabilir. Zihinsel imgelemede ‘davranış provası’ önemli bir rol oynar:

Davranış ile ilgili yöntemler, kişide sahne heyecanı nedeniyle görülen olumsuz davranış şekillerini değiştirmeye yönelir. ‘Davranış provası’, icracının sık sık farklı ortamlarda çalarak, sahne tecrübesini esas konser zamanından önce birçok kez yaşamasına yönelik yapılan çalışmadır. Buradaki amaç, zihnin ve beden rahatlatılarak, stres yaratan olgulara karşı pozitif yaklaşım farkındalığını sağlamaktır. ‘İlerlemeli gevşeme’, belirli kas gruplarının sırayla kasılıp gevşetilerek yapıldığı bir rahatlama yöntemidir. Bu yöntem, ayaklardan başlayıp sırayla vücudun yukarı doğru diğer bölümlerindeki değişik kas grupları derin nefesler eşliğinde ve belli bir sayı ile kasılıp gevşetilerek uygulanabilir (Teztel ve Aşkın, 2007, s. 8).

Konser öncesi meditasyon, yoga gibi yöntemlerle de kasları gevşeterek, odaklanmaya yönelik çalışmalar yapılabilir. Ayrıca nefes egzersizleriyle stresi önleyerek rahat ve akıcı bir performans sağlanabilir. “Belirli bir süre için bilincin bir odak noktası üzerinde kalabilmesi, oldukça büyük bir zihinsel disiplin ve emek gerektirir. Bu nedenle icracıların gündelik hayatlarında, odaklanmayı geliştiren ve tamamen o ana konsantre olmayı destekleyen meditasyon ve mindfulness gibi kavramları uygulamalarına sistemli olarak yer vermelerinde yarar olacaktır” (Teztel, 2007, s. 13). ‘Mindfulness’, son zamanlarda çok sık duyulan bir terim olarak, yaşanan anı ve o anda etrafta gerçekleşenleri net ve olduğu

gibi algılayıp fark etmek anlamında kullanılmaktadır. Bu farkındalık sırasında algılarını yeterince açıp zihinden geçen düşünceleri, vücudun hissettiklerini, kısacası çevremizde ve kendi bedenimizde gerçekleşenlerin farkında olarak yargılamadan anda kalabilme durumudur. Performans becerilerini etkileyen bilişsel yöntemler, zihinsel imgeleme ve davranış provaları ile ‘anda kalabilme’ durumuyla gerçekleşen ‘farkındalık’ hali, icra sırasında müzisyenin bedeni ve icra ettiği müzik arasında bağlantı kurmasına ve başarı sağlamasına yardımcı olmaktadır.

## **Yoga ve Meditasyonun Fiziksel ile Zihinsel Hazırlık Üzerindeki Olumlu Etkileri**

Yoga, hem fiziksel olarak kasların ısınması, esneklik, kasları gevşetme ve kuvvetlendirme, vücudun hareketlerine konsantre olma, denge hareketleri ile, hem de uygulanan hareketler sırasındaki düzenli ve derin nefes alış-verişlerin buna eşlik etmesi sebebiyle müzik eğitiminde iyi bir hazırlık öğretisidir. Fiziksel açıdan kas yoğunluğunu geliştiren, ruhsal açıdan da odaklanma, stres ve kaygıyı azaltmaya yönelik egzersizleriyle müzisyenler için çok yararlı bir uygulama olan yoga, kişinin ruhsal ve bedensel açıdan içsel farkındalığını keşfetmesine, zihinsel ve fiziksel olumsuzluklara karşı kendini koruyabilme yetisine sahip olmasına yardımcı olur. Yoga yapan bir kişi ruhsal ve bedensel açıdan içsel farkındalığını keşfederek, zihinsel ve fiziksel olumsuzluklara karşı kendini koruyabilme yetisine sahip olur. Yoga, kan dolaşımını hızlandırır ve vücuttaki oksijeni hücrelere taşıyarak dolaşımın daha sağlıklı olmasını sağlar, bu sayede beyin daha kaliteli oksijen alarak dikkat yoğunluğunu artırır. Yoga yapan kişi bu egzersizler sayesinde duruş pozisyonunu dengede tutarak kas yoğunluğunu en üst seviyeye taşır ve icra aşamasında karşılaşılabilecek fiziksel yorgunluğu en aza indirmeyi öğrenir.

Yoga yaparken vücut serotonin ve dopamin salgılar; bu sayede strese bağlı olgularda pozitif etkiler görülür. Nefes egzersizleri ile kan dolaşımını düzenler, duruş pozisyonunu dengede tutarak kas yoğunluğunu en üst seviyeye taşır. İcra aşamasında karşılaşılabilecek fiziksel yorgunluğu en aza indirmeyi öğreten yoga, icra öncesi yapılan egzersizlerle de zihinsel ve bedensel stresi kontrol etmeye yardımcı olur.

Yoganın psikolojik etkileri konusunda yapılan araştırmalarda stres ve depresyonu azalttığı, kaygı bozukluklarını giderdiği ve psikosomatik fiziksel rahatsızlıkların iyileşmesinde önemli rol oynadığı görülmüştür. (Simard ve Henry, 2009, s. 950-952; Schultz, Uytendhoeven ve Khalsa, 2011, s. 103; Stueck ve Gloeckner, 2005, s. 371-377). Öte yandan

yapılan başka araştırmalara göre (Davidson, Kabat-Zinn, Schumacher, Rosenkranz, Muller, Santorelli ve Sheridan, 2003, s. 564-570) konsantrasyon, bireyin bedenine anlık odaklanması ve bağlantı kurmasını sağlayan bir beceridir. Khalsa ve Gould'un (2012) araştırmasında deneye katılanlar üzerinde yapılan gözleme göre yoga ve meditasyon uygulamalarının stresle başa çıkma, hafızayı güçlendirme, konsantrasyon ve anlama kabiliyetini geliştirme gibi olumlu sonuçlar verdiği görülmüştür.

Meditasyon, derin düşünce anlamında kullanılan bir terim olarak yoga ile özdeşleştirilmiştir. Ünlü düşünür Osho, meditasyon hakkında şu görüşünü dile getirir: “[...] meditasyon, özünde bireyin içinde ve çevresinde olup bitenlerin farkında olma sanatıdır. En iyi halimize kavuşabilmek, her anımıza en iyi halimizi vermek ve her andan en iyiyi elde etmek için mümkün olduğunca farkında olmamız gerektiğini anlamaktır. Farkında olmak içinse, gevşememiz gerekmektedir” (2011, s. 11-12).

Meditasyonun gerçekleşebilmesi için temel koşullar şunlardır: kişi, öncelikle rahat, dik, tabanlar yere basılı, eller ve ayaklar bağlanmadan iki yanda olacak şekilde, elden geldiğince dengeli bir oturma biçiminde olmalıdır. Ruhsal ve fiziksel dinginlik sağlamak için, ses, hareket ve ışık gibi rahatsız edebilecek ortamlardan uzak bir yerde konsantre olacağız nesne -yani bedene ve enstrümana- odaklanmalıdır (Dexter, 1996, s. 33). Odaklanmada düzenli ve heyecansız bir solunum önemli bir rol oynar. Özellikle yoga tekniğinde kullanılan Pranayama nefes tekniği, nefes kontrolü için uygulanabilir (Kartal, 2016, s. 105). Rahat bir duruşta dik bir pozisyonda oturulur. Sağ elin işaret ve yüzük parmakları altına konulur. Baş parmak ile sağ burun deliği kapatılır ve diğer burun deliğinden sakince nefes verilir. Yine sol burun deliğinden aynı şekilde sakince ve derince nefes alınır. Nefesi boşalttığımızda kaburgalara dayanan diyafram kasının nefes alma sırasında gevşeyerek aşağıya doğru itilmesi sağlanır. Bu şekilde kaburgaların iki uç kısmı yanlara doğru genişleyerek akciğerlerin kapasitesi artırılır. Sonra yüzük parmağıyla sol burun deliği kapatılır ve sağ burun deliğinden sakince nefesi verilir. Sağ burun deliğinden tekrar sakince nefes alınır. Bu dönüşümlü nefes alıp-verme işlemine en az 3 dakika devam edilir (Kartal, 2016, s. 105).

Yoga sırasındaki nefes ve beden esnekliğinin yanı sıra düşüncelerde odaklanma halini kolaylaştıran bir faaliyettir. Meditasyon iç huzurun farkındalığını kavrama, doğru nefes tekniğini kullanabilme ve vücudunu tanımaya olanak sağlayan deneyimlerin bütünüdür. Bir bakıma kişinin kendi içinde huzur bulduğu durumdur. Derin düşünme hali ve derin



nefes alıp-verme egzersizleri ile kan basıncı düşer, nabız yavaşlar ve kaygı durumu azalır. Bu çalışmayla, icra sırasında konsantrasyona hazırlık sağlanmış olur. Performans sırasında yaşanan kaygı ve stresin en büyük nedeni düşünce sistemimizdir.

## Sol El Anatomisi

El mekanizmasının önemli bir unsuru olan kas, üzerine yapıştığı kemik dokuların hareketini sağlayan, kasılabilme özelliğine sahip hareketin aktif organlarıdır (Bingöl, 2021 s. 2). Üç tip kas vardır: çizgili (iskelet) kaslar, düz kaslar ve kalp kası (miyokard). Kasların uyarılmasını beyin ve omurilik sağlar (Ak Güven, 2020, s. 3).

Nuzumlalı'ya göre tendonlar ve kaslar birlikte çalışırlar. Genel anlamıyla parmakların bükülmesini ve açılmasını sağlayan sistem tendonlardır. Tendonların adaleleri (kasları) ön kol seviyesindedir. Bu kaslar bilek seviyesine gelerek tendon dediğimiz kıkırdağımsı yapıları oluşturur ve parmaklara ulaşarak parmakların bükülmesini sağlarlar. Her parmağın bükülmesinde farklı tendonlar rol oynar. Bu görev, tek bir tendonun işi değil, birkaç tendonun görevidir. Burada önemli olan husus, bükme sırasında, bükücü kaslar çalışırken kaldıracı olanların gevşemesidir (kişisel iletişim, 25 Eylül 2020).<sup>1</sup>

El bileğini büken ve kaldıranlarla, parmakları büken (fleksör) ve kaldıranlar farklı tendonlardır. Ön koldan gelen adale (tendon) bilek kısmında dörde ayrılır; yani dört tendon oluşur. Bu tendonlar 4 parmağa gider ve kaldırılmalarını sağlar. Bu adaleler ortak olduğu için birlikte hareket etmek durumundadırlar. Bu tendonların dışında çok hassas fonksiyonlar yapabilmesi için işaret parmağı ile serçe parmağına ait 2 tane adale tendon grubu vardır. Bu nedenle işaret parmağı ile serçe parmak bağımsız olarak ayrı ayrı kalkar (kişisel iletişim, 25 Eylül 2020). İcra aşamasında, serilik gereken pasajlarda, sol el 3. ve 4. parmaklarda teknik açıdan fiziksel olarak zorlanma görülmektedir. Bunun nedeni bu parmakların kendilerine ait tendonlarının olmaması ve bağımsız hareket edememeleridir. Bu parmakların tendonları ortak olduğu için her iki parmağı kaldırmaya çalıştığımızda (ekstansor) diğerleri de kalkmaya çalışır. Diğer bir deyişle bu birbirinden bağımsız hareket edememe durumu parmakların güçsüzlüğünden değil, anatomik olarak birbiriyle bağlantılı olmaları ve tek başına hareket edememelerinden kaynaklanmaktadır. Burada

1 Doç. Dr. Ersin Nuzumlalı, Ortopedi ve Travmatoloji, El Cerrahisi ve Mikrocerrahi Uzmanı. İstanbul El Cerrahisi ve Mikrocerrahi Merkezi'nde görev yapmaktadır ve bu iki paragraftaki bilgiler, 25 Eylül 2020'de gerçekleştirilen mülakat sonucu elde edilmiş olup bu bilgilerin yayımlanması konusunda KVKK çerçevesinde kendisinden izin alınmıştır.

önemli olan yüzük parmağını güçlendirmekten ziyade öncelikli olarak beyin-adale uyumunun sağlanması ile koordinasyonu yükseltmektir. Öncelikle görsel olarak parmağı takip ederek bağımsız kullanabilme becerisini arttırmaya yönelik egzersizler yapılabilir. Beyin bu hareketi görsel olarak hafızasına aldıktan sonra parmak, beyinden gelen doğru mesajla hareketi tamamlayacaktır (kişisel iletişim, 25 Eylül 2020).

## **Viyolonselde Sol Elin Tuş Üstünde Konumlandırılması**

Sol el kalıbı düşünüldüğünde art arda gelen notaların ya da benzer aralıktaki figürlerin aynı parmak numarası ile çalınmasını sağlayan tutuş şeklidir. Notaların akıcı ve eşit bir şekilde duyulması için pozisyonun gerektirdiği yönde el ve dirsek koordinasyonu sağlanarak doğru açının korunması gerekmektedir. Ajilite gerektiren pasajlarda parmakları tek tek çalmayı düşünmek yerine pozisyon kalıbını düşünerek çalmak, hata yapma olasılığını ve hantallaşmayı engelleyecektir.

Pozisyon değiştirme esnasında sol el kalıbında parmakların bir noktadan başka bir noktaya gitmesi ile pozisyon değişimi yapılır. Pozisyon geçişlerinde öncelikle parmak kalıbı korunmalı, doğru duatelerle parmak takibi yapılmalıdır. Pozisyon değişimlerinde parmaklar esnek tutulmalı ve kasılmamalıdır (Bursal, 2019, s. 26).

Artikülasyon, parmakların yukarıya kaldırılarak basılması işlemidir. Ajilite gerektiren pasajlarda gereğinden fazla yapılan artikülasyon sonucunda parmaklar çabuk yorulur ve notalar arasında boşluk kaldığı için istenilen hıza ulaşım sağlanamaz. Bunu önlemek için öncelikle artikülasyon çalışmaları ile parmaklar arasındaki kuvvet eşitliğini dengelemek gerekir (Bursal, 2019, s. 37). Ajilite parmaklarda çeviklik, hız ve refleks yönünden kuvvetli olma durumudur. Ajilite için öncelikle pozisyon geçişlerine hâkim olmak, doğru duate seçimi yapabilmek ve parmakları pozisyonun gerektirdiği şekilde eşit artikülasyon ile basarak çalınabilmesi gerekmektedir (Bursal, 2019, s. 10).

## **Sol El Parmaklarının Ajilite ve Artikülasyon Konusunda Kuvvetlendirilmesine Yönelik Öneriler**

Çalgı eğitiminin en önemli temel kurallarından biri, beden koordinasyonunu sağlamaktır. Bunun için öncelikle bilgiyi doğru bir şekilde özümseyerek vücuda aktarmak gerekmektedir. İcra aşamasında beyinden gelen yanlış bilgilendirmeler sonucunda hata riski ortaya çıkmaktadır. Özellikle serilik gerektiren pasajlarda bu hata riski çok daha yüksektir. Zihinsel olarak hazır olmayan vücut, fiziksel olarak da hazır olamamaktadır. Bu du-

rumu önlemek için öncelikle pasaj analizi, pozisyon geçişlerinde doğru parmak kalıplarının kullanımı, kasları sıkmadan akışı tamamlama yetisini öğrenmek gerekmektedir. Bu tür pasajlarda yaşanan problemlerden biri de gereğinden fazla yapılan artikülasyon sonucu istenilen hızda devamlılık sağlayamamaktır. Parmakları tek tek çalmayı düşünmekten ziyade kalıp olarak düşünerek istenilen hıza ulaşım sağlanmalıdır. Kapalı pozisyonlarda parmaklar birbirine yakın tutulmalı ve eşit konuma getirilmelidir. Esneklik gerektiren açık pozisyonlarda ise parmakları sıkmadan hafif çalmayı düşünerek pasaj tamamlanmalıdır.

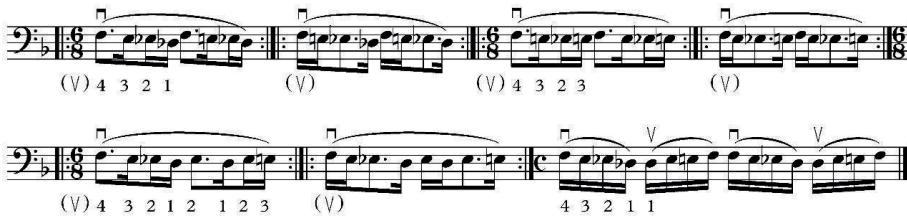
## Egzersizler

Tchaikovsky'nin 4. ve Manfred Senfonileri'ndeki zor pasajlar için çalışmalar aşağıda yer almaktadır. Sol el kalıbı, pozisyon geçişleri, ajilite ve artikülasyon geliştirmek için çeşitli varyasyonlarla çalışılacak nota örnekleri yazar tarafından hazırlanmıştır ve ilgili eserlerin notalarının altında açıklamalarıyla yer almaktadır.

### Tchaikovsky, Senfoni No. 4, Op. 36, 4. Bölüm Finale, Allegro con fuoco



Örnek 1. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 84 (Tchaikovsky, 1960, s. 16).

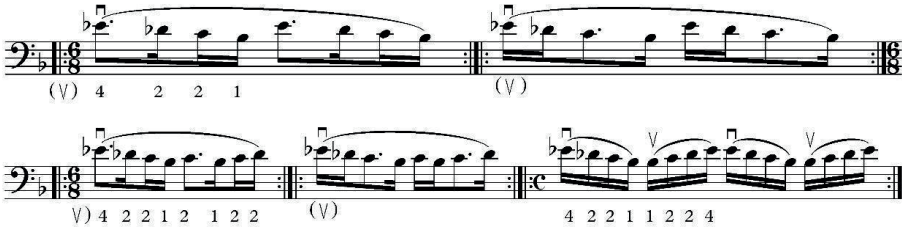


Örnek 1a. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 84, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Yukarıda Örnek 1’de görüldüğü gibi art arda gelen, tekrarlayan kromatik pasaj inişlerinde, 3. ve 4. parmaklar belirli bir süre sonra artikülasyon açısından zorlanarak yorulmaya başlar ve kasılır. Bunun sonucunda da temiz bir entonasyonun sürdürülmesi ve sabit bir hızda devamlılığın sağlanması zorlaşır. Bu parmakları Örnek 1a’daki egzersizde olduğu gibi çıkıcı ve inici yönde çalıştırarak artikülasyon ve ajilite için parmaklar arasında eşit bir kuvvet sağlanabilecektir.



Örnek 2. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 85 (Tchaikovsky, 1960, s. 16).

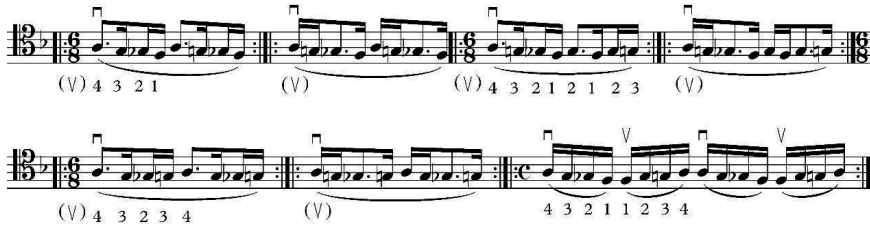


Örnek 2a. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 85, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Yukarıdaki Örnek 2’deki pasajda, 2. parmağın, ardından gelen notada tekrar kullanımı, ajilite ve artikülasyon sırasında icracılara zorluk yaşatabilmektedir. Özellikle yapılan en büyük hata, tekrarlayan notalarda, ilk 2. parmak ile basılan notanın (Re bemol), diğer notaya (Do) geçişi sırasında uzun tutulmasının, *glissando*’ya neden olabilmesidir. Bunu önlemek için Örnek 2a’da yer alan örnekteki gibi, ilk nota, uzun düşünülmeden, 2. nota-ya parmak ile hafif bir vurgu vererek geçişi sağlamak, istemeden oluşan böyle bir *glissando* etkisini ve entonasyon sorununu ortadan kaldırmada yardımcı olacaktır.



Örnek 3. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 88 (Tchaikovsky, 1960, s. 17).

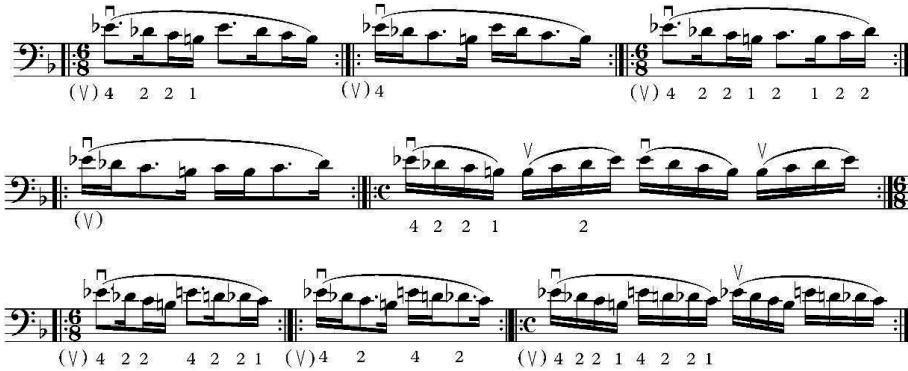


Örnek 3a. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 88, artikülasyon egzersizi, (Ersoy, 2021).

Yukarıdaki pasajda Örnek 3'te görülen ve özellikle ilk 2 notada, 4. parmandan sonra gelen 3. parmak kullanımı, icracılar için zorluk teşkil edebilmektedir. Bunun nedeni 3. ve 4. parmakların esneklik açısından yeterince kuvvetlendirilmemesidir. Örnek 3a'daki egzersiz, pasajın çıkıcı ve inici yönü açısından kuvvetlendirilmesine yardımcı olarak 3. ve 4. parmakların esneklik kazanmasını sağlayacaktır.



Örnek 4. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 275 (Tchaikovsky, 1960, s. 20).



Örnek 4a. Senfoni No. 4, Op. 36, Ölçü 275, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

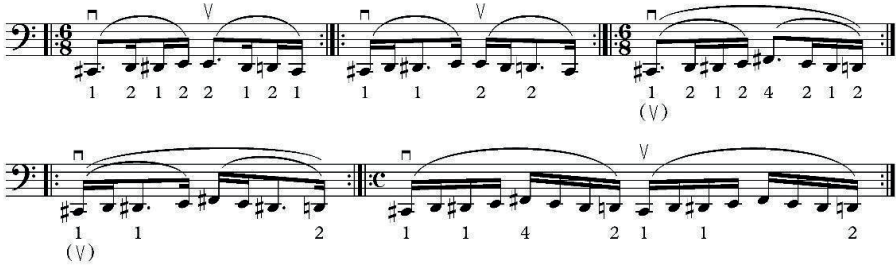
Örnek 3'te yer alan örnekteki benzer bir pasaj olan ve Örnek 4'te görülen pasajda, 2. parmağın, Re bemol-Do üzerinde ardından gelen notada tekrar kullanımı, ajilite ve arti-

külasyon sırasında icracılara zorluk yaşatabilmektedir. Bunu önlemek için ilk nota uzun düşünülmeden 2. notaya parmak ile hafif bir vurgu vererek parmak geçişi sağlanmış olacaktır (Örnek 4a).

### Tchaikovsky, Manfred Senfonisi, Op. 58, 1. Bölüm, Lento lugubre



Örnek 5. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 91 (Tchaikovsky, 1933-1970, s. 2).

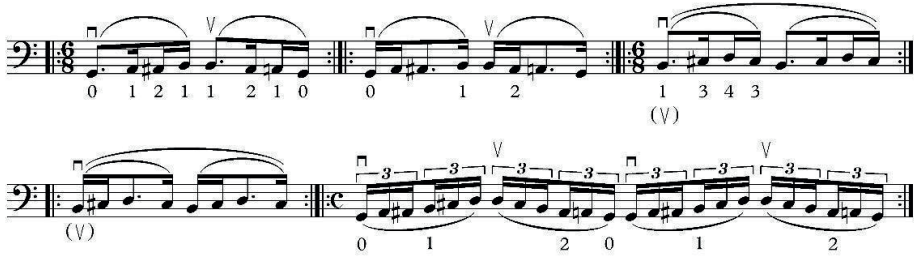


Örnek 5a. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 91, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Örnek 5'te yer alan Do telindeki çıkıcı kromatik pasajda, art arda gelen 1. ve 2. parmakların artikülasyon ve ajilite yönünden çalıştırılmaması halinde, belirli bir tekrardan sonra bu durum icracılara el kasılması şeklinde bir sorun oluşturabilmektedir. Örnek 5a'da sunulan bu egzersiz ile parmakların çıkıcı ve inici yönündeki melodi yapısındaki pozisyon geçişleri kuvvetlenecektir.

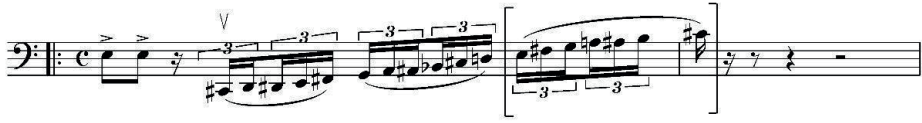


Örnek 6. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 91 (Tchaikovsky, 1933-1970, s. 2).

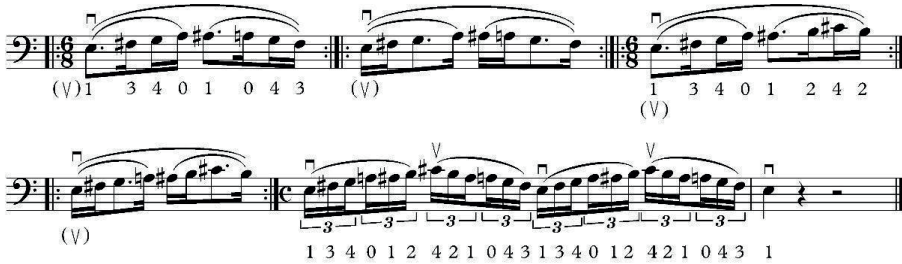


Örnek 6a. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 91, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Örnek 6'daki Sol telindeki çıkıcı kromatik pasajında, 1. ve 2. parmağı kuvvetlendirmeye yönelik egzersiz önerileri Örnek 6a'da yer almaktadır. Son ölçüde bu pasaj, çıkıcı ve inici bir melodik yapıda tekrar edilir. Bu yöntemle pozisyon geçişleri ve artikülasyon açısından parmaklar kuvvetlendirilmiş olacaktır.

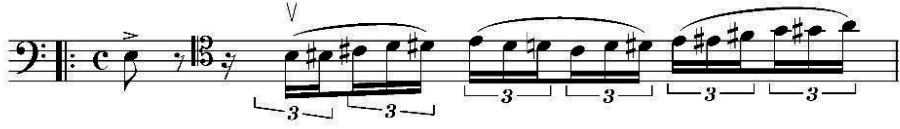


Örnek 7. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 91 (Tchaikovsky, 1933-1970, s. 2).



Örnek 7a. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 91, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Örnek 7'de, Re telinde başlayan çıkıcı kromatik pasajda, sol el pozisyonunda parmakların birbirine yakın basılması gerekmektedir. Burada kapalı bir sol el pozisyonu düşünülerek, parmakların büyük artikülasyon hareketleri yerine birbirlerine eşit konumda tutularak daha küçük ve çevik hareketlerle basmak gerekmektedir (Örnek 7a).



Örnek 8. Manfred Senfonisi Op. 58, Ölçü 1 (Tchaikovsky, 1933-1970, s. 2).

1 2 1 2 2

(V) 1 2 1 2 3 2 1 2 (V) 1 2

1 2 1 2 3 2 1 2 1 1 2

1 2 3 4 4 3 2 1

1

1 2 3 1 1 3 2 1 1 1 3

(V) 1 2 3 1 2 1 3 (V) 1 2 1 3 2

1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 2 1 1 2 3 1

Örnek 8a. Manfred Senfonisi, Op. 58, Ölçü 95, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).



Yukarıda görülen (Örnek 8) La telindeki bu çıkıcı kromatik pasajda, yine kapalı el pozisyonu düşünülmeli ve büyük artikülasyon hareketleri yerine parmaklar birbirlerine eşit konumda tutularak basılmalıdır (Örnek 8a).

### Tchaikovsky, *Manfred Senfonisi*, Op. 58, 2. Bölüm, *Vivace con spirito*



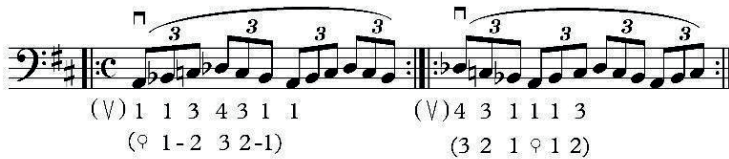
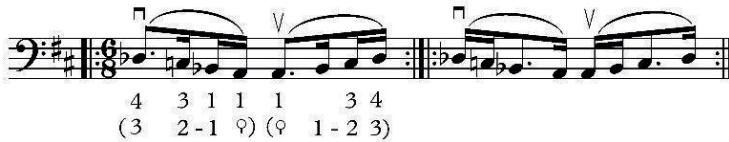
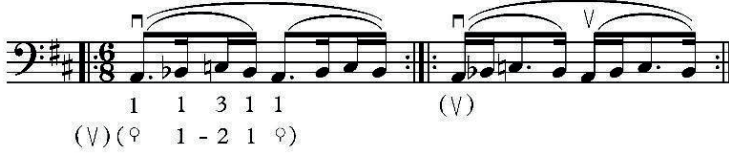
Örnek 9. *Manfred Senfonisi* Op. 58, Ölçü 39 (Tchaikovsky, 1933-1970, s. 6).

Örnek 9a. *Manfred Senfonisi* Op. 58, Ölçü 39, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Örnek 9'daki Sol telindeki bu pasajda, 2 ayrı duate örneği verilmiştir. İlk duate örneğinde, ilk 2 notada 1. parmak kullanılmıştır. Serilik gerektiren bir pasaj olduğu için 1. parmağın diğer notaya geçerken kuvvetli ve emin bir şekilde geçmesi gerekmektedir. Bu tür serilik gerektiren pasajlarda en önemli husus, ilk nota ve son notayı daha baskın hissederek basmaktır. Aradaki notaları tek tek düşünmek yerine pozisyonu düşünerek çalmak gerekmektedir. İkinci duate örneğinde ise pus kullanarak (baş parmak) gereğinden fazla parmakları hareket ettirmeden serilik sağlanabilecektir (Örnek 9a).



Örnek 10. Manfred Senfonisi Op. 58, Ölçü 59 (Tchaikovsky, 1933-1970, s. 6).



Örnek 10a. Manfred Senfonisi Op.58, Ölçü 59, artikülasyon egzersizi (Ersoy, 2021).

Örnek 10'da görülen Sol telindeki bu pasajda, 2 ayrı duate görülmektedir. İlk duate örneğinde, ilk 2 notada 1. parmak kullanılmıştır. Serilik gerektiren bir pasaj olduğu için 1. parmağın diğer notaya geçerken kuvvetli ve emin bir şekilde geçmesi gerekmektedir. Bu tür çeviklik gerektiren gam türü pasajlarda en önemli husus, vuruş başına denk gelen ilk

notayı daha iyi hissederek basmaktır. Yani aradaki notaları tek tek düşünmek yerine gam pasajının tümünü kapsayan el pozisyonu düşünülmelidir. İkinci duate örneğinde ise pus kullanarak (baş parmak), parmakları gereğinden fazla hareket ettirmeden serilik sağlanabilecektir (Örnek 10a). Bu egzersiz ile, çıkıcı kromatik pasajlarda, artikülasyon açısından parmaklar kuvvetlendirilmiş olacaktır.

**Örnek 11.** 2.-3.-4. parmakların artikülasyon açısından çıkıcı ve inici yönde ilerleyen pasajlarda kuvvetlendirilmesine yönelik kromatik egzersiz örneği (Ersoy, 2021).

**Örnek 12.** 2. ve 3. parmakların çıkıcı yönde, 4. ve 3. parmakların inici yönde ilerleyen pasajlarda kuvvetlendirilmesine yönelik egzersiz örneği (Ersoy, 2021).

The image displays four staves of musical notation for cello, each containing two measures of music. The first staff begins with a '(V) 4' marking. The fingerings for the notes are indicated as 4, 3, 2, 3, 4 in the first measure and 4, 3, 2, 3, 4 in the second measure. Slurs are placed over the notes in each measure. The second and third staves follow the same pattern. The fourth staff concludes with a final note and a fermata.

Örnek 13. 3. ve 2. parmakların inici yönde, 3. ve 4. parmakların çıkıcı yöndeki pasajlarda kuvvetlendirilmesine yönelik egzersiz örneği (Ersoy, 2021).

The image displays three staves of musical notation for cello, each containing two measures of music. The first staff shows fingerings IV, 3, 1, 1, IV, III, 4, 1, 1, 1, 4, 1, 1. The second staff shows fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 1, 4-1, 4, 4, 1, 4, 4, 4, 4, 4. The third staff shows fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 4, 4. Slurs are placed over the notes in each measure.

Örnek 14. Sol el 1. parmağın çıkıcı yönde, 4. parmağın inici yönde pozisyon geçişini kuvvetlendirmeye yönelik egzersiz örneği (Ersoy, 2021).

Örnek 15. Sol el 4. parmağın çıkıcı yönde, 1. parmağın inici yönde pozisyon geçişini kuvvetlendirmeye yönelik egzersiz örneği (Ersoy, 2021).

## Sonuç ve Öneriler

Sol el 3. ve 4. parmakların tendonlarının aynı olması nedeniyle, art arda gelen hızlı bir pasajda, parmakların ajilite yönünden zorluk yaşadığı görülmektedir. Bu durum güçsüzlükten ziyade, yapısal özelliklerden kaynaklanmaktadır. Öncelikle icra öncesi bu parmakları çalıştırmaya yönelik egzersizlerle kuvvetlendirip, icra aşamasına geçiş sağlanmalıdır. Bunun için yukarıda bahsedilen tekniklerden de yararlanılarak stres ve gerginliği kontrol edebilme yetisi kazanılmış olacaktır. Tchaikovsky'nin Manfred ve 4. Senfonileri'nin viyolonsel partisindeki hızlı pasajlarda görülen teknik problemleri çözmeye yönelik öneriler, aşağıda belirtilmiştir.

- Vücut duruşunu koruyarak, kasları germeden parmakların kontrolü sağlanmalıdır.
- İcracı ön kolun ağırlığı yerine parmakların ağırlığını eşit olarak kullanarak pasajın hissettirdiği ruhsal ve fiziksel gerginliği azaltmalıdır. Bunun için ajilite gerektiren pasajlarda kişinin öncelikle zihinsel olarak hazır olması gerekmektedir.
- Ajilite gerektiren pasajlarda, tuşun üzerindeki sol el parmakları yatay olarak değil, bükülü ve yuvarlak duracak şekilde tutulmalı, (pozisyonun gerektirdiği duruş kombinasyonuna göre) böylece uzunluk açısından eşit olmayan parmaklar yaklaşık olarak aynı konuma gelerek istenilen hıza ulaşılması sağlanmalıdır.

**d)** İcracı, parmakları tek tek çalmayı düşünmek yerine, pozisyonu düşünüp çaldığı takdirde, pasajı çok daha rahat ve temposunda çalabilecektir.

**e)** Ajilite kullanımının yoğun olduğu pasajlarda, parmaklarda büyük artikülasyon yapmadan, tuşa yakın tutularak pozisyon kalıbının takip edilmesi gerekmektedir.

**f)** Hızlı pasajlarda yaşanan fiziksel ve ruhsal gerginlikleri önlemek için düzenli olarak pozisyon geçişleri ile ilgili egzersizler çalışılmalıdır.

**g)** Ajilite gerektiren pasajlarda, doğru duate seçebilme yetisinin geliştirilmesi gerekmektedir. İcra sırasında spontan olarak anlık verilen bir kararla gerçekleşen duate seçimi, istenilen hıza ulaşılmasını engeller. Ajilitenin devamı için bir sonraki pasaja uygun gelecek şekilde duate seçimi yapılmalıdır.

**h)** Sol elde yaşanan sıkıntı, asla sağ ele (arşe'ye) yansımamalıdır. Farklı arşe tekniklerinin kullanıldığı hızlı pasajlarda öncelikle sol el parmakları, pizzicato çalışması ile kuvvetlendirilmeli ve sonrasında arşe ile çalışmaya devam edilmelidir.

Sonuç olarak icra aşamasında stres ve gerginliği önlemek için, öncelikli olarak yukarıda bahsedilen hususları fiziksel ve ruhsal farkındalık yaratması bakımından özümseyerek, beyin ile parmaklar arasındaki koordinasyon sağlanmalıdır. İcra aşamasında ilgili metotlardan örnekler ile makale yazarının örneklerinden yararlanılabilir.

**Teşekkür:** Değerli Senem Acar ve Atilla Cömert'e çalışmalarındaki katkılarından dolayı müteşekkirim.

---

**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

- Ak Güven, G. (2020). *Anatomi 2. hareket sistemi: kaslar*. Gürsel Ak Güven'a ait 2020-2021 Güz Yarıyılı OMÜ Anatomi ders notları (ppt). 19 Mayıs Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu, Samsun. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/197558250-Omu-shmyo-anatomi-2-hareket-sistemi-kaslar-systema-musculare-ogr-gor-dr-gursel-ak-guven.html>
- Bingöl, N. (2020). *Kas anatomisi*. Nurhan Bingöl'e ait 2019-2020 Bahar Yarıyılı Kas Anatomisi dersi notları. Ankara Üniversitesi, Tıp Fakültesi Açık Ders Malzemeleri, Ankara. Erişim adresi: [https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/2935/mod\\_resource/content/0/4.%20Hafta%20Kas%20Sistemi.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/2935/mod_resource/content/0/4.%20Hafta%20Kas%20Sistemi.pdf)
-

- Bursal, M. B. (2019). *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı örnekleminde viyolonsel icra tekniğine bağlı gelişebilecek fizyolojik rahatsızlıklar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Ankara.
- Çilden, Ş. (2003, Ekim). *Çalgı eğitiminde nitelik sorunları*. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu'nda sunulan bildiri, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Davidson, R. J., Kabat-Zinn, J., Schumacher, J., Rosenkranz, M., Muller, D. ve Santorelli, S. F. & Sheridan, J. F. (2003). Alterations in brain immune function produced by mindfulness meditation. *Psychosomatic medicine*, 65(4), 564-570. doi:10.1097/01.psy.0000077505.67574.e3
- Dexter, J. (1996). *Meditasyon*. İstanbul: Kibele Yayınevi.
- Dilekli, B. (2019). *Feldenkrais metodunun Meisner oyunculuk metodu kapsamında oyuncunun dinleme ve eyleme kapasitesi üzerine etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.
- Feldenkrais, M., ve Beringer, E. (2010). *Embodied wisdom: The collected papers of Moshé Feldenkrais*. San Diego, Calif: Somatic Resources.
- Gökalp, G. (2018). *Alexander tekniğinin viyolonsel çalarken uygulanması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İzmir.
- Kar, T. (2012). *Enstrüman eğitiminin ses eğitimi üzerindeki etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı, İstanbul.
- Kartal, M. (2016). *Nefes teknikleri*. İstanbul: Ray Yayıncılık.
- Khalsa, S. ve Gould, J. (2012). *Your brain on yoga* (Harvard Medical School Guide), Harvard Medical School Guides, Rosetta Books, Harvard.
- Osho (2011). *Meditasyon, ilk ve son özgürlük*. İstanbul: Omega Yayınları.
- Schultz, L. H., Uyterhoeven, S. ve Khalsa, S. B. S. (2011). Evaluation of a yoga program for back pain. *Journal of Yoga and Physical Therapy*, 1(2), 103. doi:10.4172/2157-7595.1000e103.
- Simard, A. A. ve Henry, M. (2009). Impact of a short yoga intervention on medical students' health: a pilot study. *Medical teacher*, 31(10), 950-952.
- Stueck, M. ve Gloeckner, N. (2005). Yoga for children in the mirror of the science: Working spectrum and practice fields of the training of relaxation with elements of yoga for children. *Early child development and care*, 175(4), 371-377.
- Tchaikovsky, P.I. (1960). *Symphony No.4, Op.36, Final Allegro con fuoco* [Musical scores]. Leipzig: Bruckner-Verlag. New York: Reprinted E.F.Kalmus. (Original work published 1888)
- Tchaikovsky, P.I. (1933-1970). *Manfred Symphony Op.58, 1. Part, Lento lugubre* [Musical scores]. First edition (reprint) Moscow: P. Jurgenson. New York First edition: Reprinted E.F. Kalmus. (Original work published 1886)
- Teziçi Özmenay, P. (2018). Alexander tekniğinin temel uygulama ilkeleri ve çalışma yöntemleri. *AKÜ Amader*, 4(7), 65-80.
- Teznel, G. ve Aşkın, C. (2007). Sahne heyecanının Türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İTÜ dergisi/b Sosyal Bilimler*, 4(2), 3-10.
- Teznel, G. (2007). Psikolojide akış kuramı ve müzik icracı bağlamında değerlendirilmesi. *Konservatoryum*, 3(2), 1-17.





# Türkülerin Işığında Kürdî Makamının Yeniden Ele Alınması

## Reevaluation of the Kürdî Makam in the Light of Turkish Folk Songs

Kubilay YILMAZ<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-1008611

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi,  
Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk  
Müziği Bölümü, Sivas, Türkiye

ORCID: K.Y. 0000-0001-9317-3549

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Kubilay YILMAZ,  
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği  
Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü,  
Sivas, Türkiye

**E-posta/E-mail:** Kubilaylmz@hotmail.com

**Başvuru/Submitted:** 12.10.2021

**İlk Revizyon/Revision Requested:** 28.11.2021

**Son Revizyon/Last Revision Requested:**  
01.12.2021

**Kabul/Accepted:** 02.12.2021

**Online Yayın/Published Online:** 08.12.2021

**Atıf/Citation:** Yılmaz, K. (2021). Türkülerin ışığında Kürdî makamının yeniden ele alınması. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(2), 281-312.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-1008611>

### Öz

Türk halk müziği repertuarındaki türkülerden yola çıkılarak Kürdî makamının yeniden ele alındığı ve elde edilen verilerin güncel nazari bilgilerle karşılaştırılarak yorumlandığı bu çalışmada öncelikle TRT Türk halk müziği repertuarı incelenerek Kürdî makamında olduğu tespit edilen 20 örnek türkü seçilmiştir. Seçilen eserler öncelikle geleneksel yöntem ile analiz edilmiştir. Bu süreçte eserin dizisi, güçlü perdesi ve kalıpları gibi unsurlar belirlenmiştir. Güçlü perde belirlenirken öncelikle söz bölümündeki ilk kalıplara ve önemli kalış noktalarına bakılmış; kalıpların net bilgi vermediği durumlarda ise MIDI (Musical Instrument Digital Interface) analiz raporundaki verilerden yardım alınmıştır. Dizin belirlenmesinde de güçlü perde merkez kabul edilip bu perdenin üstündeki ve altındaki çeşniler dikkate alınmıştır. Geleneksel yöntem ile analiz aşamasından sonra bilgisayar destekli analiz sürecine geçilmiş; bu süreçte ilk olarak örnek eserler Finale 2014 adlı nota yazım programıyla tekrardan yazılıp yine bu program aracılığıyla MIDI formatına dönüştürülmüştür. MIDI dosyaları, Seyr-i MIDI isimli program aracılığıyla analiz edilerek raporlar oluşturulmuştur. İki farklı analiz sonuçlarının birlikte yorumlanması sonucunda; kalıpların önem derecesi, güçlü perde ve dizinin oluşumu başta olmak üzere bazı konularda bu araştırma verileriyle Arel-Ezgi nazariyesini temel alan veya Türk halk müziğinde diziler konusuna değinen hemen her kaynaktaki Kürdî makamı ile ilgili bilgilerin önemli ölçüde farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kürdî makamı, MIDI analizi, makam analizi, türkü

### ABSTRACT

The main purpose of this study is reevaluate the Kürdî makam and interpret the data in view of current theoretical knowledge. After examining the folk songs in the TRT Turkish folk music repertoire, a total of 20 sample folk songs determined to be in Kürdî makam were selected. The selected works were first analyzed using the conventional method. In this process, elements such as the scale, dominant pitch, and phrase endings of the works were investigated. While determining the dominant pitch, end of the first phrase of the work in the lyrical section and important phrase endings were reviewed. In cases where the phrase endings of the work did not provide clear information, the data in the Musical Instrument Digital Interface (MIDI) analysis report were used. In determining the scale, the dominant pitch was accepted as the center note

and the tones above and below this pitch establish the range. The analysis phase using the conventional method was continued using computer aided analysis. In this process, the sample works were rewritten in the Make Music Finale 2014 program and converted into MIDI format. The MIDI files were analyzed through a program called Seyr-i MIDI and reports were created. The results of the two different analyses reveal that the information about the Kürdî makam presented in almost every source based on Arel-Ezgi theory or affiliated with the scales in Turkish folk music differs significantly from the actual data in terms of the level of importance of phrase endings, dominant pitch, and the formation of scale.

**Keywords:** Kürdî makam, MIDI analysis, makam analysis, folk song

## EXTENDED ABSTRACT

For a certain period of time, a number of terms such as ayak and hava have been used to name folk songs melodically instead of makam. This ongoing erroneous situation has resulted in gradual distinction of the two major genres commonly coined as *folk music* and *Turkish classical music* today, which differ over time in terms of usage, instruments, and style. When the tonality and notational nuances are added to the *makam-ayak* contradiction in melodic naming, these two genres have inevitably come to be perceived as distinct from one another by some scholars. Toward the end of the twentieth century, though the concept of makam began to be used more widely in the melodic nomenclature of folk songs, researchers were cautious since some folk songs were not consistent with well-known definitions of *makam*. One of the primary causes of this situation is that many folk songs consisting of only a few pitches do not fully meet the requirements for makam according to the Arel-Ezgi theory. Specifically, as expounded by the Arel-Ezgi theory, there is a requirement of a scale combining at least one quartet and a chain of fifths and the concept of seyir formed by improvising in this scale according to certain rules.

When the folk songs are examined, it is obvious that there are many works consisting of only a few notes. Folk songs have survived up to present day with hundreds of years of cultural heritage. It is unreasonable to exclude these folk songs when defining the melodic structure of Turkish music, since the most important building blocks of the melodic structure of Turkish music can be found in folk songs. Therefore, it is clear that Arel-Ezgi theory, failing to explain the melodic structure of many folk songs, is not fully sufficient to describe Turkish makam music. In order to explain the folk songs that are not covered by the theory in question, it will be useful to base our definition of makam on the theoretical music books, where the concept of makam is explained with several voices. There is no pitch limitation in these definitions. Therefore, any makam can be explained with three or four pitches. For instance, Dügâh, Dik Kürdî, Nim Hicaz, and Neva pitches are sufficient to be accepted as Hicaz makam as in the case of Eviç, Rast, Dügah, and Segâh pitches to be in the Rast makam.

The main purpose of this study is to reevaluate the Kürdî makam and interpret the data in view of current theoretical knowledge. There are also folk songs consisting of only 5 to 6 pitches among the sample works. The presence of distinctive traits revealing the identity of the Kürdî makam in these works is deemed sufficient for acceptance of the relevant makam. However, the terminology of Arel-Ezgi theory is used as often as possible during the examination of the sample works. The failing aspects of this theory have been highlighted with many studies in the literature. Despite that, the reason why the Arel-Ezgi theory is preferred is that there is no other widely referenced and accepted theory whose terminology is well-known in music education institutions.

During the procedure, the TRT Turkish folk music repertoire was examined, and a total of 20 sample folk songs belonging to 18 different regions, which were determined to be in the Kürdî makam, were randomly selected. The selected works were first analyzed using the conventional method. In this process, elements, such as the tonic pitch of the work, its structure, sensibility, expansion, ends of phrase, dominant pitch, and scale, were investigated. While determining the dominant pitch, end of the first phrase of the work in the lyrical section and important phrase endings were reviewed. In cases where the phrase endings of the work did not provide clear information, the data in the MIDI analysis report were used. In determining the scale, the dominant pitch was accepted as the center and the tones above and below this pitch were used to establish the range. The analysis phase using the conventional method was continued using computer aided analysis. In this process, the sample works were rewritten in the Make Music Finale 2014 program and converted into MIDI (Musical Instrument Digital Interface) format. MIDI files were analyzed through an analysis program called Seyr-i MIDI and reports were created.

The results of the two different analyses reveal that the information about the Kürdî makam presented in almost every source based on Arel-Ezgi theory or affiliated with the scales in Turkish folk music differs significantly with the actual data in terms of the level of importance of phrase endings, dominant pitch, and the formation of scale.

## Giriş

Türkülerin ezgisel adlandırılması konusunda makam kavramı yerine uzunca bir süre ayak, hava vb. terimler kullanılmıştır. Özbek, ayak teriminin makama karşılık geldiğini ifade eden Gültekin Oransay, Güray Taptık, Yücel Paşmakçı, Nida Tüfekçi, Mustafa Özgül, Şemsi Yastıman gibi sanatçı ve araştırmacıların beyanlarına yer verdiği çalışmasında özetle bu kullanımın yanlış olduğunu açıklamıştır (1987, s. 205). Kutluğ ‘ayak’ teriminin 1940’lı yıllara kadar bilinmediğini; Türkiye Radyo Televizyon kanallarının yayına başlamasıyla ayak teriminin halk müziğine mâl edilmeye başlandığını ancak bu durumun tam bir açıklık getirilmeden bir kavram karmaşası içinde devam edegeldiğini ifade etmiştir (2000, s. 503). Soysal ve Yürümez ise bu durumun Ziya Gökalp’e kadar dayanan ulus devlet politikaları ve sosyolojik tartışmalarda yer bulan birçok sebebinin bulunduğunu bildirmişlerdir (2020, s. 45). Sebebinin ne olduğu bir kenara, uzunca zaman süren bu hatalı durum, kullanım alanı, kullanılan çalgılar ve üslup açısından ayrışma serüvenlerinin başlangıcı Gök Türkler dönemine kadar götürülen (Uçan, 2015, s. 30) ve günümüzde yaygın olarak ‘halk müziği’ ve ‘sanat müziği’ diye adlandırılan iki türün gittikçe ayrışmasına zemin hazırlamıştır. Ezgi adlandırmalarındaki makam-ayak çelişkisine bir de ses sistemi ve notasyon farklılıkları da eklenince bu iki türün kimilerince birbirinden çok farklı iki müzik türü gibi algılanması kaçınılmaz olmuştur.

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru türkülerin ezgisel adlandırılmasında makam kavramı daha çok yer edinmeye başlamışsa da bazı araştırmacılar, türkülerin bir kısmının bilinen makam tarifleri ile açıklanamaması yüzünden makam kavramını kullanma konusunda temkinli yaklaşmak durumunda kalmışlardır. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri türkülerin birçoğunun Arel-Ezgi nazariyesine göre makam kavramını tam karşılamamasıdır. Çünkü bilindiği gibi Arel-Ezgi kuramında makamın oluşabilmesi için en az bir dörtlü ile beşlinin birleştiği bir diziye ve bu dizide belirli kurallara göre gezinmeyle oluşan seyir kavramına ihtiyaç vardır. Türkülere bakıldığında ise yalnızca birkaç notadan oluşan çokça eser olduğu görülmektedir.

Türkülerin yüzlerce yıllık aktarımla günümüze ulaştığı düşünüldüğünde Türk müziğinin ezgisel yapısı belirlenirken türkülerin göz ardı edilmesi düşünülemez. Zira Türk müziği ezgisel yapısının en önemli yapı taşları türkülerde bulunabilir. Dolayısıyla birçok türkünün ezgisel yapısını açıklayamayan Arel-Ezgi nazariyesinin, Türk makam müziğini anlatmada tam anlamıyla yeterli olmadığı görülmektedir. Söz konusu kuram ile açıklana-

mayan, birkaç sestem oluşan türkülerin izahı için makam kavramının Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk isimli eserindeki şu ifadelerle göre ele alınmasının faydalı olacağı düşünülmektedir; “[...] sonrakilerin ve sonrakilerin eskilerinin varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura, 2006, s. 35). Görüleceği üzere bu tanımda ses/perde sınırlaması yoktur. Dolayısıyla üç-dört perde ile bir makam açıklanabilir. Tıpkı Dügâh, Dik Kürdî, Nim Hicaz ve Neva perdelerinin Hicaz makamını; Eviç, Rast, Dügâh ve Segâh perdelerinin ise Rast makamını hissettirmede yeterli oldukları gibi.

Abdülbâkî Dede'nin ifadelerini destekler şekilde, makamların birkaç perde ile anlatıldığı farklı birçok edvardan örnek metinleri de Öztürk'ün çalışmasında bir arada bulmak mümkündür (2015, s. 10-19). Günümüz araştırmacılarından Melik Ertuğrul Bayraktarkatal (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012), Okan Murat Öztürk (2014a, 2014b, 2015; Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal, 2014), Sühan İrden (2015, 2020) ve Cenk Güray'ın (2017) makam olgusu üzerine yaptıkları çalışmalarda da yine birkaç perde ile makam kimliğinin oluşabilmesi durumuna örnek gösterilebilecek tespitler mevcuttur.

Türk halk müziği repertuarındaki türkülerden yola çıkılarak Kürdî makamının yeniden ele alındığı ve elde edilen verilerin güncel nazari bilgilerle karşılaştırılarak yorumlandığı bu çalışmada da örnek eserler içerisinde yalnızca 5-6 perdeden oluşan türküler de mevcuttur. Bu eserlerde Kürdî makam kimliğini gösteren belirgin çeşnilerin yer alması, ilgili makama atfedilmesi için yeterli görülmüştür. Bununla birlikte örnek eserlerin incelenmesi aşamasında mümkün olduğunca Arel-Ezgi kuramının terminolojisi kullanılmıştır. Çokça çalışma ile bu nazariyenin aksayan yönleri vurgulanmıştır (Can, 2002; İrden, 2015, 2020; Kutluğ, 2000; Yarman, 2008; Özek, 2014; Öztürk, 2014a, 2014b, 2015; Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal, 2014; Tura, 2017; Yılmaz, 2019, 2020). Buna rağmen Arel-Ezgi nazariyesinin tercih edilmesinin sebebi, henüz bu nazariye kadar kabul gören bir kuramın olmaması; müzik eğitim kurumlarında yaygın olarak referans alınması; buna paralel olarak söz konusu kuramın terminolojisinin yaygın olarak bilinmesidir.

## Yöntem

Araştırmada, öncelikle TRT Türk halk müziği repertuarı incelenerek Kürdî makamında olduğu tespit edilen 18 farklı yöreye ait toplam 20 örnek türkü random yöntemle seçilmiştir. Seçilen eserler öncelikle geleneksel yöntem ile analiz edilmiştir. Bu süreçte eserin karar

perdesi, donanımı, yedeni, genişlemesi, kalışları, güçlü perdesi ve dizisi gibi unsurlar belirlenmiştir. Güçlü perde belirlenirken öncelikle söz bölümündeki ilk kalışlara ve önemli kalış noktalarına bakılmış; kalışların net bilgi vermediği durumlarda ise MIDI analiz raporundaki verilerden yardım alınmıştır. Dizinin belirlenmesinde de güçlü perde merkez kabul edilip bu perdenin üstündeki ve altındaki çeşniler dikkate alınmıştır. Geleneksel yöntem ile analiz aşamasından sonra bilgisayar destekli analiz sürecine geçilmiş; bu süreçte ilk olarak örnek eserler Finale 2014 adlı nota yazım programıyla tekrardan yazılıp yine bu program aracılığıyla MIDI (Musical Instrument Digital Interface) formatına dönüştürülmüştür. MIDI dosyaları, Seyr-i MIDI isimli analiz programı<sup>1</sup> aracılığıyla analiz edilerek aşağıda bir örneği paylaşılan raporlar oluşturulmuştur. Bu raporlardaki dört sütundan soldan sağa doğru ilk sütunda perdenin eserde ne sıklıkla kullanıldığı; ikinci sütunda ne kadar süre yer aldığı; üçüncü sütunda Ayhan Zeren'in (2003, s. 97-98) formülüne göre etkinlik derecesi; dördüncü sütunda ise eserin toplam süresi içindeki oranı gösterilmektedir. Araştırmada, MIDI analiz raporları yorumlanırken öncelikle dördüncü sütunda yer alan 'toplam süreye oran' dikkate alınmıştır. Çünkü bir perdenin ne kadar sık kullanıldığından ziyade süreden hangisi oranda kullanıldığının, o perdenin etkinlik derecesini gösteren en önemli unsur olduğu düşünülmektedir. Zeren de yukarıda bildirilen çalışmasında bu fikri destekler nitelikte beyanda bulunmuş; kullanım süreleri yakın olan perdelerden kullanım sıklığı az olanın daha etkin perde olduğunu ifade etmiştir. Çünkü bu durum, daha az sayıda kullanılan perdedeki kalış sürelerinin daha uzun olduğunu; dolayısıyla kalışın daha etkili ve anlamlı olduğunu göstermektedir. Bu çalışmada da 'toplam süreye oran' sütununda çok yakın değerlere sahip olan perdelerden hangisinin daha etkin kullanıldığını tespit etmek için üçüncü sütunda yer alan Zeren'in etkinlik derecesi formülüne bakılmıştır. Bu verilerin yanı sıra MIDI analiz raporlarında eserin genel seyir bölgesini görmek de mümkündür. Söz konusu raporlarda yer alan harfler ilgili notaların harf sembollerini, rakamlar ise kaçınıcı oktavda yer aldıklarını belirtmektedir.

---

1 Doç Dr. Serdar ÇELİK tarafından geliştirilen bu program, nota yazım programında yazılıp MIDI formatına dönüştürülen dosyaları analiz ederek herhangi bir perdenin kullanım sıklığı ve süresi, Ayhan Zeren'e göre etkinlik derecesi ve toplam süreye oranı gibi istatistikî bilgilerin yer aldığı raporlar oluşturmaktadır.

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
E5	95.00	E5	14.72	E5	2.28	E5	36.73
D5	62.00	D5	7.85	A4	1.14	D5	19.59
F5	55.00	F5	6.48	D5	0.99	F5	16.15
C5	35.00	A4	4.89	F5	0.76	A4	12.21
G5	21.00	C5	2.74	G5	0.34	C5	6.84
A4	21.00	G5	2.67	C5	0.21	G5	6.65
A#4	8.00	A#4	0.74	A#4	0.07	A#4	1.84

Görsel 1. Örnek MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

Tek tek eser analizlerinden sonra incelenen tüm eserlere ait MIDI analiz raporlarının aritmetik ortalamalarını veren, eserlerin MIDI dosyalarının birleştirildikten sonra analiz edilmesi yöntemi uygulanmıştır. Böylelikle 20 eserin genel durumunu özetleyen, yukarıdaki örnek görselde olduğu gibi bir rapor oluşturulmuştur. Son olarak geleneksel ve bilgisayar destekli analiz sonuçları birlikte yorumlanmış ve elde edilen veriler ile güncel yazılı kaynaklarda yer alan Kürdî makamıyla ilgili bilgiler karşılaştırılmıştır.

## Bulgular

Bu bölümde araştırmaya örnek seçilen 20 türkünün MIDI analiz raporlarından ve geleneksel yöntemle analizlerinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Çalışmanın fazlaca hacimli olmaması adına eserlerin notaları paylaşılmamış; günümüzde türkü notalarına kolayca ulaşılabildiği de dikkate alınarak Tablo 1 ile sadece repertuar numaraları ve yöre bilgileri paylaşılmıştır. Ayrıca karar perdesi, donanım, yeden gibi tüm eserlerde aynı olan unsurlara da her eserde ayrı ayrı yer verilmemiştir. İncelenen eserlerin hepsinin karar perdesi Dügâh; yeden kullanılan eserlerin hepsinin yedeni ise Rast perdesi olup hepsinin donanımında Kürdî perdesi yer almaktadır.

Tablo 1. İncelenen eserlerin listesi

Eserin Adı	Rep. No.	Yöresi
Ali gavak biçiyor	1974	Isparta
Ayrıldım güler miyim	3855	Kırıkkale
Bahçalarda barım var	2879	Iğdır
Bu dağlarda bağ olmaz	973	Eskişehir
Çamlar altına	37	Tokat
Çek gemici gemileri	552	Antalya
Çekmecemin anahtarı kemikten	3179	Silistre-Tutran

Çıksam a Urumelinin düzüne	4071	Rumeli-Deliorman
Edremit'in gelini	4853	Balıkesir-Edremit
Eklemedir koca konak	1009	Aydın
Elif dedim be dedim	1210	Kütahya
Evlerinin önü yoldur	3505	Afyon-Emirdağ
Hacel obası	3275	Sivas-Şarkışla
Karahisar kalesi	1621	Afyonkarahisar
Kayayı gırcı tuttu	3521	Çorum
Kırmızı buğday	441	Manisa
Köprünün altı testi	216	Muğla-Bodrum
Kütahyanın pınarları	1631	Kütahya
Sandık üstünde sandık	1061	Bergama
Şu Köyceğiz yoları	1327	Köyceğiz-Ortaca

## 1. *Ali gavak biçiyor* isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
E5	95.00	E5	14.72	E5	2.28	E5	36.73
D5	62.00	D5	7.85	A4	1.14	D5	19.59
F5	55.00	F5	6.48	D5	0.99	F5	16.15
C5	35.00	A4	4.89	F5	0.76	A4	12.21
G5	21.00	C5	2.74	G5	0.34	C5	6.84
A4	21.00	G5	2.67	C5	0.21	G5	6.65
A#4	8.00	A#4	0.74	A#4	0.07	A#4	1.84

Görsel 2. *Ali gavak biçiyor* isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BT) üçlüsü eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Hüseyinî perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Neva, Acem ve Dügâh perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere eserin seyir yoğunluğu da dizinin birinci derecesi ile altıncı derecesi arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî



**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 6., 10., 12. ve 16. ölçülerde),

Neva perdesinde Büselikli (3., 5., 7., 9., 11., 13. ve 15. ölçülerde),

Hüseynî perdesinde Kürdîli (2., 8. ve 14. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 2. *Ayrıldım güler miyim* isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
F5	75.00	C5	10.24	C5	1.61	C5	17.27
C5	65.00	A4	9.65	A4	1.55	A4	16.27
A4	60.00	F5	8.26	D5	1.36	F5	13.94
A#4	58.00	D5	7.55	A5	1.34	D5	12.73
E5	51.00	A5	6.54	F5	0.91	A5	11.03
D5	42.00	A#4	5.27	G5	0.79	A#4	8.88
A5	32.00	E5	4.96	E5	0.48	E5	8.36
G5	27.00	G5	4.62	A#4	0.48	G5	7.78
G4	10.00	F4	1.20	F4	0.18	F4	2.02
F4	8.00	G4	0.97	G4	0.09	G4	1.63
A#5	1.00	A#5	0.04	A#5	0.00	A#5	0.08

Görsel 3. *Ayrıldım güler miyim* isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseynî perdesinde Kürdî (BTT) dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Çargâh perdesi, kullanım süresi ve toplam süreye oranı ve etkinlik derecesi bakımından ilk sırada yer almaktadır. Dügâh, Acem, Neva ve Muhayyer perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere eserin seyri dizinin geneline yayılmakla beraber %71,19 oranında ezgiler Çargâh perdesi ve üzerindeki perdelerde yoğunlaşmıştır.

**Güçlüsü:** Hüseynî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, pest taraftan Acem Aşîrân perdesinde Çargâh (TT) üçlüsüyle genişletilirken tiz tarafta yalnızca Sümbüle perdesine kadar genişleme olmuştur.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (2., 6., 12., 14., 15., 16. ve 18. ölçülerde),

Hüseyînî perdesinde Kürdîli (8. ve 10. ölçülerde)

Acem Aşîrân perdesinde Çargâhlı (1. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.

### 3. Bahçalarda barım var isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
C5	148.00	C5	20.87	C5	2.94	C5	23.98
A#4	125.00	D5	17.63	D5	2.59	D5	20.26
D5	120.00	A#4	16.26	A4	2.56	A#4	18.68
A4	97.00	A4	15.76	E5	2.19	A4	18.11
E5	80.00	E5	13.22	A#4	2.11	E5	15.19
F5	8.00	F5	1.54	F5	0.30	F5	1.77
G4	6.00	A5	1.06	A5	0.28	A5	1.22
A5	4.00	G4	0.69	G4	0.08	G4	0.79

Görsel 4. Bahçalarda barım var isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyînî perdesinde Kürdî (BTT) dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** MIDI raporunda Çargâh perdesi, tüm sütunlarda ilk sırada yer almasına rağmen eserdeki kalışlarda çok önemli rol oynamamaktadır. Bu perdede iki yerde kalış yapılmakla birlikte bu kalışlar eserin başlangıç ve karara gidişteki kalışlarından değiller. Neva, Kürdî, Dügâh ve Hüseyînî perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda net bir şekilde görüleceği üzere eserin seyri %96,22 gibi çok büyük bir oranla dizinin ilk beş perdesi arasında yoğunlaşmıştır.

**Güçlüsü:** Hüseyînî perdesi MIDI raporunda toplam süreye oranla beşinci sırada yer almasına karşın eserin söz bölümündeki ilk kalış Hüseyînî perdesinde yapılmış ve karara giden ezgilerde de sıklıkla yine bu perdeden hareket başlamış. Bu verileri dikkate alarak eserde Hüseyînî perdesinin, çok baskın olmamakla birlikte, güçlü perde konumunda olduğunu söyleyebiliriz.

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişlememiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (2., 7., 9., 11., 13., 15. ve 20. ölçülerde),

Kürdî perdesinde TTT<sup>2</sup> li (5. ve 18. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (4., 17. ölçülerde),

Neva perdesinde Bûselikli (3. ve 16. ölçülerde),

Hüseynî perdesinde çeşnisiz (10. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.

#### 4. Bu dağlarda bağ olmaz isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
A4	78.00	A4	19.81	A4	5.03	A4	36.29
E5	42.00	D5	9.49	D5	2.25	D5	17.39
D5	40.00	E5	7.83	C5	1.47	E5	14.35
C5	40.00	C5	7.68	E5	1.46	C5	14.06
A#4	38.00	A#4	6.09	A#4	0.98	A#4	11.16
F5	16.00	F5	2.02	G4	0.34	F5	3.71
G4	8.00	G4	1.66	F5	0.26	G4	3.04

Görsel 5. Bu dağlarda bağ olmaz isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserde karar perdesi üzerinde altı perde yer almakta olup dizi Kürdî altılısından ibarettir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Hüseynî perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Neva, Acem ve Dügâh perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere eserin seyir yoğunluğu da dizinin birinci derecesi ile altıncı derecesi arasındadır.

2 Bu çeşninin ismine yazılı kaynaklarda rastlanılmamakla birlikte, sadece son aralıktaki bir komalık fark dışında Pençgâh beşlisi ile aynıdır. Geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan 17 perdeli ses sistemi dikkate alındığında Çargâh perdesi üzerindeki Pençgâh çeşnisi ile Kürdî perdesi üzerinde inşa edilen bu çeşninin aralık oranları bakımından duyumu aynıdır.

**Güçlüsü:** Neva

**Seyir karakteri:** Çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişlememiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (2., 4., 7., 9. ve 12. ölçülerde),

Neva perdesinde Büselikli (5. ve 10. ölçülerde),

Hüseynî perdesinde çeşnisiz (1. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.

## 5. Çamlar altına isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
C5	75.00	A4	15.42	A4	3.83	A4	36.60
A4	62.00	C5	8.26	C5	0.91	C5	19.62
D5	57.00	D5	5.96	E5	0.87	D5	14.15
E5	39.00	E5	5.83	D5	0.62	E5	13.85
A#4	36.00	A#4	2.90	G4	0.31	A#4	6.90
F5	18.00	G4	1.93	A#4	0.23	G4	4.59
G4	12.00	F5	1.81	F5	0.18	F5	4.29

Görsel 6. Çamlar altına isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserde karar perdesi üzerinde altı perde yer almakta olup dizi Kürdî altılısından ibarettir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Dügâh perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Çargâh, Neva ve Hüseynî perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Hüseynî perdesi toplam süreye oranda dördüncü sırada yer almasına karşın eserde karar perdesi dışında kalış yapılan tek perde ve ilk önemli kalışın yapıldığı perdedir. Karar perdesi üzerinde 6 perdeden oluşan eserin seyir yoğunluğu %91,12 oranla karar ve güçlü perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseynî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişlememiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 12., 16., 24., 28. ve 36. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde çeşnisiz (8., 20. ve 32. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 6. Çek gemici gemileri isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
D5	23.00	A4	9.22	A4	5.00	A4	36.86
E5	20.00	E5	5.10	E5	1.30	E5	20.38
A4	17.00	D5	3.79	F5	0.69	D5	15.15
C5	17.00	C5	2.95	D5	0.62	C5	11.78
F5	9.00	F5	2.50	A#4	0.53	F5	9.98
A#4	4.00	A#4	1.46	C5	0.51	A#4	5.84

Görsel 7. Çek gemici gemileri isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserde karar perdesi üzerinde altı perde yer almakta olup dizi Kürdî altılısından ibarettir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde karar perdesi, Dügâh, toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Hüseyinî, Neva, Çargâh ve Acem perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Hüseyinî perdesi, eserde karar perdesi dışında kalış yapılan tek perdedir. Karar perdesi üzerinde 6 perdeden oluşan eserin seyir yoğunluğu %90,02 oranla karar ve güçlü perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 9. ve 14. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde çeşnisiz (11. ve 13. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 7. Çekmecemin anahtarı kemikten isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
A4	72.00	A4	25.73	A4	9.20	A4	41.61
D5	64.00	C5	12.79	C5	2.60	C5	20.69
C5	63.00	E5	10.81	E5	1.95	E5	17.48
E5	60.00	D5	8.12	D5	1.03	D5	13.14
A#4	25.00	A#4	3.59	A#4	0.51	A#4	5.80
F5	6.00	F5	0.63	F5	0.07	F5	1.03
B4	2.00	B4	0.15	B4	0.01	B4	0.25

Görsel 8. Çekmecemin anahtarı kemikten isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserde karar perdesi üzerinde 6 perde yer almakta olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Çargâh perdesinde Çargâh (TTB) dörtlüsünün eklendiği görülmektedir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Karar perdesi, Dügâh, tüm sütunlarda başta yer almakta ve eserde oldukça baskın bir şekilde kullanılmaktadır. MIDI analiz raporunda ikinci sırada yer alan Çargâh perdesi ise eserde cümle sonlarında önemli kalışların yapıldığı perdedir. Kullanım oranı ve etkinlik derecesi bakımından bu perdeleri Hüseyinî, Neva ve Kürdî perdeleri takip etmektedir. Karar perdesi üzerinde 6 perdeden oluşan eserin seyir yoğunluğu %90,97 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Çargâh

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (2., 4., 7., 12., 14., 17., 22. ve 24. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (9. ve 19. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde çeşnisiz (3., 13. ve 23. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 8. Çıksam a Urumelinin düzüne isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
D5	194.00	D5	29.24	D5	4.41	D5	25.82
C5	144.00	A4	21.29	A4	4.20	A4	18.80
A#4	138.00	C5	19.91	C5	2.75	C5	17.59
A4	108.00	A#4	18.65	A#4	2.52	A#4	16.47
E5	97.00	E5	13.21	E5	1.80	E5	11.67
B4	36.00	F5	4.97	F5	1.03	F5	4.39
F5	24.00	B4	4.23	B4	0.50	B4	3.74
C#5	15.00	C#5	1.73	C#5	0.20	C#5	1.52

Görsel 9. Çıksam a Urumelinin düzüne isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserde karar perdesi üzerinde altı perde yer almakta olup dizi Kürdî altılısından ibarettir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Neva perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Dügâh, Çargâh, Kürdî ve Hüseyinî perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Karar perdesi üzerinde 6 perdeden oluşan eserin seyir yoğunluğu %95,61 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Eserde karar perdesi dışındaki hiçbir perdede kalış yapılmamıştır. Dolayısıyla güçlü perdeyi belirleyen en önemli unsur devre dışı kalmıştır. Bu durumda eseri karara getiren müzik cümlesine bakıldığında Neva perdesinden başlayan bir hareketin olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca MIDI analiz raporunda Neva perdesinin etkinlik derecesi en yüksek perde olması da güçlü perdenin belirlenmesine yardımcı olmuştur.

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 9., 14. ve 18. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 9. Edremî'tin gelini isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
E5	97.00	E5	15.36	E5	2.43	E5	23.87
D5	67.00	A4	11.54	A4	2.38	A4	17.94
F5	63.00	D5	9.59	G4	1.51	D5	14.90
A4	56.00	A5	5.78	D5	1.37	A5	8.98
G5	41.00	A#4	5.68	A#4	0.92	A#4	8.83
A5	41.00	F5	5.38	C5	0.88	F5	8.36
A#4	35.00	C5	4.96	A5	0.81	C5	7.70
C5	28.00	G4	3.25	F5	0.46	G4	5.05
G4	7.00	G5	2.81	G5	0.19	G5	4.37

Görsel 10. Edremî'tin gelini isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BTT) dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Hüseyinî perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Dügâh ve Neva perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere dizinin tamamının kullanıldığı eserde seyir yoğunluğu %73,24 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 11. ve 18. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (6-7. ve 13.-14. ölçülerde),

Rast perdesinde Bûselikli (3., 10. ve 17. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.



## 10. Eklemedir koca konak isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
A4	32.00	A4	13.94	A4	6.08	A4	33.45
E5	28.00	E5	6.87	E5	1.69	E5	16.48
D5	22.00	A#4	4.89	A#4	1.41	A#4	11.73
C5	18.00	C5	4.85	C5	1.31	C5	11.64
A#4	17.00	D5	4.47	D5	0.91	D5	10.73
F5	8.00	F5	1.83	G5	0.54	F5	4.39
G4	8.00	G5	1.80	F5	0.42	G5	4.32
G5	6.00	G4	1.77	G4	0.39	G4	4.25
F#5	6.00	F#5	0.82	F#5	0.11	F#5	1.97
A5	2.00	A5	0.43	A5	0.09	A5	1.04

Görsel 11. Eklemedir koca konak isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Çargâh perdesinde Pençgâh (TTKS) beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Dügâh perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Hüseyinî, Kürdî, Çargâh ve Neva perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere dizinin tamamının kullanıldığı eserde seyir yoğunluğu %84,03 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Eserde karar perdesi dışında yalnızca Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır ve ilk yarım karar da yine bu perdede yapılmıştır. MIDI analiz raporunda Çargâh perdesi her ne kadar dördüncü sırada kalsa da eserde anlamlı bir kalışın olduğu karar perdesi dışındaki tek perdedir. Dolayısıyla klasik Türk müziği Kürdî makamı eserlerinde nadiren de olsa karşılaşılan (Yılmaz 2019, 115) Çargâh perdesinin güçlü perde olma durumu bu eser için de söz konusudur. Bu eserde dikkat çeken diğer bir nokta ise Çargâh perdesindeki kalışlarda Acem yerine Eviç perdesi kullanılarak, Çargâhlı değil de Pençgâhlı kalış yapılmış olmasıdır.

**Seyir karakteri:** Çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (7.-8., 16. ve 20. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Pençgâhlı (4. ve 12. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 11. *Elif dedim be dedim* isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
E5	95.00	E5	19.08	A4	4.98	E5	25.85
D5	58.00	A4	14.80	E5	3.83	A4	20.05
F5	44.00	D5	8.47	A5	1.93	D5	11.47
A4	44.00	C5	8.10	C5	1.53	C5	10.97
C5	43.00	A5	7.09	D5	1.24	A5	9.60
G5	34.00	F5	6.71	F5	1.02	F5	9.10
A5	26.00	G5	4.53	G5	0.60	G5	6.14
A#4	20.00	A#4	3.04	A#4	0.46	A#4	4.12
A#5	12.00	A#5	1.14	A#5	0.11	A#5	1.54
G4	2.00	G4	0.44	G4	0.10	G4	0.59
B5	2.00	B5	0.42	B5	0.09	B5	0.57

Görsel 12. *Elif dedim be dedim* isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BTT) dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Hüseyinî perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Dügâh, Neva ve Çargâh perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere dizinin tamamının kullanıldığı eserde seyir yoğunluğu %72,46 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden ve tiz tarafta Sümbüle ve Tiz Bûselik perdeleri dışında genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (1., 2., 5, 6.-7., ve 11. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (10. ölçüde),

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (8. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.

## 12. Evlerinin önü yoldur isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
C5	78.00	A4	18.84	A4	5.38	A4	27.35
A4	66.00	C5	18.15	C5	4.22	C5	26.35
E5	54.00	E5	10.35	E5	1.99	E5	15.03
D5	50.00	D5	8.35	D5	1.39	D5	12.12
A#4	38.00	A#4	5.84	A#4	0.90	A#4	8.47
F5	28.00	F5	4.35	F5	0.67	F5	6.31
G5	14.00	G5	3.01	G5	0.65	G5	4.37

Görsel 13. Evlerinin önü yoldur isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Çargâh perdesinde Çargâh (TTBT) beşlisi eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Dügâh perdesi, hem kullanım süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Çargâh perdesi de kullanım oranı bakımından karar perdesine yakın oranda kullanılmış ve eserde ilk yarım karar bu perdede yapılmıştır. Hüseyinî ve Neva perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere karar perdesi üzerinde 7 perdenin olduğu eserde seyir yoğunluğu %89,32 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Çargâh

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (2., 8. ve 14. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (5. ve 11. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

### 13. *Hacel obası* isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
E5	55.00	C5	10.20	C5	2.00	C5	32.68
C5	52.00	E5	6.17	A4	0.71	E5	19.77
D5	44.00	D5	4.51	E5	0.69	D5	14.45
F5	32.00	A4	4.13	D5	0.46	A4	13.23
A#4	24.00	F5	3.28	F5	0.34	F5	10.52
A4	24.00	A#4	1.91	A#4	0.15	A#4	6.11
G5	8.00	G5	1.01	G5	0.13	G5	3.24

Görsel 14. *Hacel obası* isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BT) üçlüsü eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** MIDI analiz raporunda Çargâh perdesi hem kullanım süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan Hüseyinî perdesi toplam süreye oranı bakımından da ikinci sırada yer almaktadır. Ayrıca ilk yarım kararlar da bu perde üzerinde yapılmıştır. Neva, Dügâh ve Acem perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere karar perdesi üzerinde 7 perdenin olduğu eserde seyir yoğunluğu %86,24 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4. ve 12. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (2., 8. ve 10. ölçülerde)

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (5. ve 6. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 14. Karahisar kalesi isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum N_i$	Perde	$\sum t_i$	Perde	$(\sum t_i)^2 / (\sum N_i)$	Perde	%
G5	27.00	A5	7.55	A5	2.28	A5	27.89
A5	25.00	A4	5.22	A4	2.27	A4	19.29
D5	25.00	D5	4.28	D5	0.73	D5	15.83
A4	12.00	G5	4.02	C5	0.72	G5	14.87
F5	12.00	C5	2.54	G5	0.60	C5	9.38
E5	12.00	A#4	1.20	A#4	0.18	A#4	4.45
C5	9.00	F5	1.13	F5	0.11	F5	4.18
A#4	8.00	E5	1.11	E5	0.10	E5	4.10

Görsel 15. Karahisar kalesi isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Yerinde Kürdî (BTT) dörtlüsüne Neva perdesinde Büselik (TBTT) beşlisi; ayrıca Çargâh perdesinde Çargâh (TTB) beşlisi eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde tiz durak Muhayyer perdesi hem kullanım süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Onu Dügâh, Neva, Gerdaniye ve Çargâh perdeleri takip etmektedir. Genel Kürdî makamı seyrine ve incelenen türkülere aykırı olan bu eserde tiz durak ve civarındaki perdelerin kullanım oranları dikkat çekicidir.

**Güçlüsü:** Muhayyer

**Seyir karakteri:** İnici

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (8.-9., 16.-17. ve 21.-22. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (7., 15. ve 20. ölçülerde),

Muhayyer perdesinde çeşnisiz (4. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.

## 15. Kayayı gırcı tuttu isimli esere ait bulgular

Perde	$\sum Ni$	Perde	$\sum ti$	Perde	$(\sum ti)^2 / (\sum Ni)$	Perde	%
E5	78.00	E5	12.15	E5	1.89	E5	35.90
C5	50.00	C5	6.15	C5	0.76	C5	18.16
D5	42.00	D5	5.20	D5	0.64	D5	15.36
A4	32.00	A4	4.24	A4	0.56	A4	12.53
A#4	30.00	A#4	3.44	A#4	0.39	A#4	10.17
F5	21.00	F5	2.05	F5	0.20	F5	6.05
G5	4.00	G5	0.43	G5	0.05	G5	1.28
G4	2.00	G4	0.18	G4	0.02	G4	0.54

Görsel 16. Kayayı gırcı tuttu isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BT) üçlüsü eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** MIDI analiz raporunda Hüseyinî perdesi tüm sütunlarda önemli ölçüde farkla birinci sırada yer almaktadır. Çargâh, Neva, Dügâh ve Kürdî perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere eserde seyir yoğunluğu %92,13 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalıplar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (5., 10. ve 16. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (3., 8. ve 13. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde çeşnisiz (1., 2., 6., 7., 11. ve 12. ölçülerde) kalıplar yapılmıştır.

## 16. Kırmızı buğday isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
A4	48.00	A4	11.95	A4	2.98	A4	34.65
E5	42.00	E5	6.05	E5	0.87	E5	17.53
F5	38.00	F5	3.80	A5	0.63	F5	11.01
A#4	24.00	A#4	2.82	F5	0.38	A#4	8.18
D5	22.00	C5	2.65	A#4	0.33	C5	7.69
C5	22.00	A5	2.52	C5	0.32	A5	7.30
G5	18.00	D5	2.24	G5	0.24	D5	6.50
A5	10.00	G5	2.07	D5	0.23	G5	6.00
G4	4.00	G4	0.39	G4	0.04	G4	1.14

Görsel 17. Kırmızı buğday isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BTT) dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** MIDI analiz raporunda Dügâh perdesi tüm sütunlarda birinci sırada yer almaktadır. İkinci sırada yer alan Hüseyinî perdesi aynı zamanda eserde karar perdesi dışında kalış yapılan ve ilk yarım kararın yapıldığı perdedir. Toplam süreye oranı bakımından üçüncü sırada ise Acem perdesi yer almaktadır. Tüm makam dizisinin kullanıldığı eserde seyir yoğunluğu %74,55 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdele-ri arasında yoğunlaşmaktadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 6., 10., 12., 13. ve 15. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (2., ve 8. ölçülerde) kalışlar yapılmıştır.

## 17. Köprünün altı testi isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
A4	60.00	A4	10.82	A4	1.95	A4	39.28
E5	28.00	C5	5.07	C5	0.95	C5	18.38
C5	27.00	E5	3.95	E5	0.56	E5	14.34
F5	20.00	F5	2.83	F5	0.40	F5	10.28
D5	20.00	D5	2.24	D5	0.25	D5	8.11
G4	11.00	G4	1.05	G4	0.10	G4	3.80
A#4	9.00	A#4	0.85	A#4	0.08	A#4	3.08
G5	8.00	G5	0.75	G5	0.07	G5	2.73

Görsel 18. Köprünün altı testi isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BT) üçlüsü; ayrıca Çargâh perdesinde Çargâh (TTB) dördlüsü eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Dügâh perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Güçlü perde konumunda olan Çargâh perdesi ise kullanım sıklığı dışındaki tüm sütunlarda ikinci sırada yer almaktadır. Hüseyinî, Acem ve Neva perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Eserde seyir yoğunluğu %83,19 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasında yoğunlaşmaktadır.

**Güçlüsü:** Çargâh

**Seyir karakteri:** Çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (1., 4., 5., 8., 10. ve 12. ölçülerde),

Çargâh perdesinde Çargâhlı (3., 6., 7., 9. ve 11. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (2. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.



## 18. Kütahyanın pınarları isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
A4	85.00	A4	20.34	A4	4.87	A4	36.48
E5	62.00	E5	13.08	E5	2.76	E5	23.47
A#4	46.00	C5	5.49	C5	0.81	C5	9.84
F5	38.00	F5	5.32	F5	0.74	F5	9.54
C5	37.00	A#4	4.93	D5	0.59	A#4	8.85
D5	28.00	D5	4.06	A#4	0.53	D5	7.28
G5	11.00	G4	1.51	G4	0.33	G4	2.72
G4	7.00	G5	1.01	G5	0.09	G5	1.82

Görsel 19. Kütahyanın pınarları isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BT) üçlüsü eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Dügâh perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Güçlü perde konumunda olan Hüseyinî perdesi ise tüm sütunlarda ikinci sırada yer almaktadır. Diğer perdeler bu iki perdenin oldukça altında bir oranda kullanılmıştır. Öyle ki karar perdesi ve güçlü Hüseyinî perdesinin toplam kullanım oranı eserin toplam süresinin %59,95'lik kısmını kapsamaktadır. Eserde seyir yoğunluğu %85,92 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasında yoğunlaşmaktadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalıplar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 6., 10., 12. ve 16. ölçülerde),

Neva perdesinde Bûselikli (3., 5., 7., 9., 11., 13. ve 15. ölçülerde)

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (2., 8. ve 14. ölçülerde) kalıplar yapılmıştır.

## 19. Sandık üstünde sandık isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
E5	19.00	E5	2.33	A4	0.42	E5	23.89
D5	13.00	A4	2.16	E5	0.29	A4	22.12
F5	12.00	C5	1.73	C5	0.27	C5	17.76
A4	11.00	D5	1.37	D5	0.15	D5	14.09
C5	11.00	F5	0.94	F5	0.07	F5	9.68
A#4	4.00	A#4	0.39	D#5	0.04	A#4	3.96
D#5	3.00	D#5	0.36	A#4	0.04	D#5	3.69
G4	3.00	G4	0.28	G4	0.03	G4	2.89
G5	2.00	G5	0.19	G5	0.02	G5	1.91

Görsel 20. Sandık üstünde sandık isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserin dizisi 7 perdeden ibaret olup yerinde Kürdî (BTTT) beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî (BT) üçlüsü eklenmiştir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Hüseyinî perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Dügâh, Çargâh ve Neva perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Analiz raporunda görüleceği üzere karar perdesi üzerinde 7 perdenin olduğu eserde seyir yoğunluğu %94,52 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnci-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi, yeden dışında genişletilmemiştir.

**Kalıplar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (4., 6., 10., 12. ve 16. ölçülerde),

Neva perdesinde Bûselikli (3., 5., 7., 9., 11., 13. ve 15. ölçülerde)

Hüseyinî perdesinde Kürdîli (2., 8. ve 14. ölçülerde) kalıplar yapılmıştır.

## 20. *Şu Köyceğiz yoları* isimli esere ait bulgular

Perde	$\Sigma Ni$	Perde	$\Sigma ti$	Perde	$(\Sigma ti)^2 / (\Sigma Ni)$	Perde	%
A4	59.00	A4	18.41	A4	5.75	A4	44.03
A#4	49.00	C5	7.58	C5	1.25	C5	18.13
C5	46.00	A#4	6.42	E5	1.11	A#4	15.34
E5	20.00	E5	4.71	A#4	0.84	E5	11.25
D5	19.00	D5	2.73	D5	0.39	D5	6.53
F5	10.00	D#5	1.04	D#5	0.15	D#5	2.48
D#5	7.00	F5	0.93	F5	0.09	F5	2.24

Görsel 21. *Şu Köyceğiz yoları* isimli eserin MIDI analiz raporu (Yılmaz, 2021).

**Dizisi:** Eserde karar perdesi üzerinde altı perde yer almakta olup dizi Kürdî altlısından ibarettir.

**Etkinlik derecesi yüksek perdeler:** Eserde Dügâh perdesi, hem kullanım sıklığı ve süresi hem de toplam süreye oranı bakımından etkinlik derecesi en yüksek perdedir. Çargâh, Kürdî ve Hüseyinî perdeleri, kullanım oranları ve etkinlik dereceleri bakımından diğer önemli perdelerdir. Hüseyinî perdesi, toplam süreye oranı bakımından dördüncü sırada yer almasına karşın eserde karar perdesi dışında kalış yapılan ve üzerinde ilk yarım kararın yapıldığı perdedir. Karar perdesi üzerinde 6 perdenin olduğu eserde seyir yoğunluğu %97,76 oranla Dügâh ve Hüseyinî perdeleri arasındadır.

**Güçlüsü:** Hüseyinî

**Seyir karakteri:** İnici-çıkıcı

**Genişlemesi:** Eserde dizi genişletilmemiştir.

**Kalışlar:** Dügâh perdesinde Kürdîli (1., 3., 7., 9.-10., 11., 13, 14. ve 15.-16. ölçülerde),

Hüseyinî perdesinde çeşnisiz (5. ölçüde) kalışlar yapılmıştır.

## Sonuç ve Öneriler

Araştırma bulgularından hareketle şu sonuçlara ulaşılmıştır:

**Tablo 2.** İncelenen tüm eserlerin ortak MIDI analizi (Yılmaz, 2021)

	<b>Kullanım Sıklığı</b> $\Sigma N$	<b>Kullanım Süresi</b> $\Sigma t$	<b>Etkinlik Derecesi</b> $\Sigma t^2$ / $\Sigma N$	<b>Toplam Süreye Oranı %</b>
1	E5 1221	A4 363,12	A4 108,34	A4 25,48
2	A4 1217	E5 238,51	C5 47,09	E5 18,22
3	C5 1127	C5 230,38	E5 46,59	C5 16,48
4	D5 1120	D5 213,23	D5 40,59	D5 14,83
5	A#4 814	A#4 142,59	A#4 24,98	A#4 9,85
6	F5 617	F5 87,46	F5 12,40	F5 6,84
7	G5 240	A5 32,22	A5 7,31	A5 3,03
8	A5 142	G5 30,78	G5 3,94	G5 2,68
9	G4 95	G4 18,68	G4 3,67	G4 1,29
10	B4 40	B4 8,53	B4 1,82	B4 0,56
11	C#5 15	C#5 3,24	C#5 0,70	C#5 0,21
12	D#5 13	D#5 1,76	D#5 0,24	D#5 0,14
13	A#5 13	A#5 1,24	F4 0,18	A#5 0,12
14	F4 8	F4 1,20	F#5 0,13	F4 0,07
15	F#5 5	F#5 0,82	A#5 0,11	F#5 0,06
16	B5 2	B5 0,42	B5 0,09	B5 0,05

İncelenen 20 türkünün ortak MIDI analizi sonuçlarını gösteren Tablo 2 incelendiğinde; karar perdesi Dügâhın toplam süre, etkinlik derecesi ve kullanım oranı bakımlarından en etkili perde olduğu görülmektedir. Hüseyinî perdesi ise kullanım sıklığında birinci sırada yer alırken kullanım süresi ve toplam süreye oranda ikinci sırada yer almaktadır. Kalışlarda da bu perdenin ne derece önemli olduğu görülmektedir. Bu veriler, Hüseyinî perdesinin eserlerin büyük çoğunluğunda güçlü perde konumunda olduğunun farklı yoldan sağlamasıdır. Toplam süreye oranı, kullanım sıklığı ve süresi bakımından üçüncü sırada yer alan Çargâh perdesi de üzerinde yapılan önemli kalışlarla birlikte makamın en etkin kullanılan perdelerinden birisidir. Çoğunlukla Arel-Ezgi nazariyesini temel alan, Kürdî makamının anlatıldığı güncel yazılı kaynaklarda makamın tek güçlü perdesi olarak ifade edilen, buna karşın MIDI analiz raporlarında tüm sütunlarda dördüncü sırada yer alan Neva perdesi, ezgi kalışlarında da Hüseyinî ve Çargâh perdesinin biraz gerisinde kalmıştır. Etkinlik derecesi yüksek olan diğer bir perde de Kürdî perdesidir. Bu perde ezgi kalış bölgelerinde etkin kullanılmamasına karşın MIDI analiz raporlarında görüldüğü üzere

eserler içerisinde fazlaca kullanılmıştır. İncelenen eserlerde kullanılan tüm perdelerin toplam süreye oranlarına bakıldığında dizinin ilk beş sesinin, toplam sürenin % 84,86'sını kapsadığı görülmektedir. Bu da makamın genel seyir bölgesinin Dügâh-Hüseynî aralığında olduğunu göstermektedir.

Analiz edilen 20 eserin dizi kurulumlarına bakıldığında; 10 eserin (%50) dizisinin yerinde Kürdî beşlisine Hüseynî perdesinde Kürdî üçlüsünün veya dörtlüsünün eklenmesinden; 5 eserin (%25) dizisinin yalnızca yerinde Kürdî altılısından; 2 eserin (%10) dizisinin yerinde Kürdî beşlisine Çargâh perdesinde Çargâh beşlisinin eklenmesinden; 1 eserin (%5) dizisinin yerinde Kürdî dörtlüsüne Çargâh perdesinde Çargâh beşlisi ve Neva perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesinden; 1 eserin (%5) dizisinin, yerinde Kürdî beşlisine Çargâh perdesinde Çargâh beşlisi ve Hüseynî perdesinde Kürdî üçlüsünün eklenmesinden; 1 eserin (%5) dizisinin ise yerinde Kürdî beşlisine Çargâhta Pençgâh beşlisinin eklenmesinden oluştuğu görülmektedir. Bu verilerden hareketle, incelenen eserlerde en çok 'Kürdî beşlisine Kürdî dörtlüsünün eklendiği' dizinin kullanıldığı ve bazı eserlerin 'yalnızca Kürdî altılısından ibaret' olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Arel-Ezgi nazariyesini temel alan veya Türk halk müziğinde makam dizilerine değinen hemen her kaynakta bildirildiği üzere; 'Kürdî makam dizisinin Kürdî dörtlüsüne Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluştuğu' bilgisi bu araştırma sonuçlarıyla örtüşmemektedir. Söz konusu kaynaklardan Özkan'ın Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri isimli kitabında da Kürdî makam dizisi yukarıdaki gibi açıklanmakla birlikte; makam dizisinin bazen, özellikle de Kürdî makamı şedlerinde Kürdî beşlisine Kürdî dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu notu da düşülmüştür (2013, s. 133). Yılmaz'ın TRT TSM repertuvarına kayıtlı şarkılar üzerinde yaptığı inceleme sonuçlarına göre de makam dizisi en çok Kürdî beşlisine Kürdî dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulmuştur (2019, s. 599). Bu çalışmada da sekiz sesli bir dizinin nasıl oluştuğu konusunda Yılmaz'ın çalışmasıyla benzer sonuçlar elde edilmiş; bunun yanı sıra altı, hatta bazen daha az sestem oluşan türkülerin makam kimliğinin oluşması için yeterli olduğu görülmüştür. Dolayısıyla makamın var olabilmesi için en az sekiz sesli biz diziye ihtiyaç olmadığı düşünülmektedir. Zira bu türkülerini dinleyen kişinin aklına Kürdî makamından başka bir makam gelmeyecektir.

İncelenen 20 eserin 13'ünde (%65) güçlü, 'Hüseynî' perdesi; 4 eserde (%20) Çargâh perdesi; 2 eserde (%10) Neva perdesi ve 1 eserde (%5) ise Muhayyer perdesidir. Güçlüsü Muhayyer perdesi olan söz konusu eser, seyir karakteri açısından da Kürdî makamına uymamaktadır ve bu araştırma verilerine göre de istisnai bir durumdadır. Bu verilere

göre, güçlü perde konusunda da eserlerdeki durum Arel-Ezgi kuramını esas alan kaynaklarda ifade edilen bilgilerden farklıdır. Hüseyinî perdesi dışında Çargâh ve Neva gibi perdelerin de güçlü perde konumunda olduğu eserler dikkate alınırsa Kürdî makamının güçlüsünün bazı eserlerde farklı olduğu görülmektedir. Bu durumda da Kürdî makamının, Arel-Ezgi nazariyesine göre basit makam tanımına da uymadığı söylenebilir.

Seyir karakteri açısından bakıldığında incelenen eserlerin 16'sının (%80) inici-çıkıcı, 3'ünün (%15) çıkıcı ve 1'inin de (%5) inici seyirde olduğu tespit edilmiştir. Bu veriler yazılı kaynaklarla örtüşmektedir. Dizinin genişletilmesi hususunda da 20 eserin 18'inde (%90) dizinin genişletilmediği görülmektedir. Diğer 2 eserin birinde tiz taraftan yalnızca Sümbüle ve Tiz Bûselik perdelerine kadar çıkmıştır. Diğer eserde ise pest taraftan Acem perdesinde Çargâh çeşnili bir genişleme ve tiz taraftan da yalnızca Sümbüle perdesinin alındığı bir genişleme söz konusudur.

Makamın en önemli unsurlarından biri olduğu düşünülen ezgi kalış bölgeleri ve çeşnileri açısından bakıldığında; incelenen 20 eserin hepsinde, doğal olarak, Dügâh perdesinde Kürdî kalış yapıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra 16 eserde %80 oranla Hüseyinî perdesinde Hüseyinî veya çeşnisiz; 8 eserde %40 oranla Çargâh perdesinde Çargâhlı; 5 eserde Neva perdesinde Bûselikli; 1'er eserde %5 oranla Acemaşiran perdesinde Çargâhlı, Rast perdesinde Bûselikli, Kürdî perdesinde TTT çeşnili, Çargâh perdesinde Pençgâhlı ve Muhayyer perdesinde çeşnisiz kalışlar yapılmıştır. Örnek türkülerden elde edilen bu veriler doğrultusunda, Dügâh perdesinde Kürdî, Hüseyinî perdesinde Kürdî ve çeşnisiz, Çargâh perdesinde Çargâhlı ve Neva perdesinde Bûselikli kalışlar, Kürdî makamının önemli kalış yerleri ve çeşnileri olarak nitelendirilebilir.

Kalışların önem derecesi, güçlü perde ve dizinin oluşumu başta olmak üzere bazı konularda bu araştırma verileriyle Arel-Ezgi nazariyesini temel alan veya Türk halk müziğinde diziler konusuna değinen hemen her kaynaktaki Kürdî makamı ile ilgili bilgilerin önemli ölçüde farklılık gösterdiği; Yılmaz'ın bulgularının ise büyük oranda benzerlik taşıdığı söylenebilir (2019, s. 114). Bu sebeple, müzik eğitim kurumları başta olmak üzere çeşitli kurum ve kuruluşlar, akademisyenler ve besteciler tarafından referans kabul edilen Arel-Ezgi kuramının birçok çalışmada ifade edilen eksiklikleri kabul edilip Türk makam müziğini bütün olarak ele alıp tam anlamıyla açıklayabilen nazari model önerileri üzerinde çalışılması çok önemlidir. Çünkü makam, perde, ses sistemi vb. konuların Türk müzik kuramı açısından önemi ortadadır.

**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

- Bayraktarkatal, M. E. ve Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel kodların belirlediği bir sistem olarak makam kavramı: Hüseyini makamının incelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 24-59. Erişim adresi: <http://porteakademik.itu.edu.tr/>
- Can, C. (2002). Geleneksel Türk sanat müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ve uygulamada kullanılmayan bazı perdeler. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt 22*, 1, 175-181. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası, makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İrden, S. (2015). Bileşik makam Büselik. *Rast Müzikoloji Dergisi. Cilt III*, 2, 813-827. doi:10.12975/rastmd.2015.03.02.00038
- İrden, S. (2020). *Türk muskisinde düzen perde makam terkib uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özbek, A. M. (1987). Türk halk müziğinde ayak tabirinin yanlış kullanımını üzerine. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Cilt 3*, 205-212.
- Özek, E. (2014). *20. Yüzyıl Türk müziği icrasında perde anlayışı*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri-Kudüm velveleri* (12. bs.). İstanbul: Ötügen Neşriyat A.Ş.
- Öztürk, O. M., Beşiroğlu, Ş. ve Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı anlamak: Makam nazariye tarihinde başlıca modeller. *Porte Akademik, Cilt I*, 10, 9-36. Erişim adresi: <http://porteakademik.itu.edu.tr/>
- Öztürk, O. M. (2014a). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014b). Makam, avaze, şube ve terkib: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcü 'kürelerin uyumu/musikisi' anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt II*, 1, 1-49. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Öztürk, O. M. (2015). Halk musikisi repertuar incelemelerinin makam nazariyesi araştırmalarına yapabileceği katkıları. *EÜ Devlet Türk Musikisi Dergisi*. 2015(7), 1-27. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Soysal, F. ve Yürümez, E. (2020). *Türk halk müziği solfeji I*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü tahkik / İnceleme ve gerçeği araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Tura, Y. (2017). *Türk musikisinin mes'eleleri* (3. bs.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uçan, A. (2015). *Türk müzik kültürü*, Ankara: Evrensel Müzik Yayın Evi.
- Yarman, O. (2008). *Türk makam müziği tarihinde ses sistemleri*. İTÜ 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Yılmaz, K. (2019). *Arel nazariyatındaki basit makamlarda bestelenmiş klasik Türk müziği eserleri ile bu makamlara ait nazari bilgilerin bilgisayar destekli karşılaştırılması* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi. Cilt 8, 1*, 2348-2365. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>
- Zeren, A. (2003). *Müzik sorunlarımız üzerine araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



### TANIM

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

### AMAÇ

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

### KAPSAM

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

### EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

#### Yayın Politikası

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

#### Genel İlkeler

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

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

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

---

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

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

### **Yazarların Sorumluluğu**

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

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

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

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

### **Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci**

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, 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.

---

## YAZARLARA BİLGİ

---

Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

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 varmalıdır. 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 raporlamalıdır. 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.

### Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. 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.

### Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin 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.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

---

### 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 değerlendirmede olmadığını 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 (6<sup>th</sup> 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](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 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.

---

## INFORMATION FOR AUTHORS

---

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.

### **Copyright Notice**

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

### **Open Access Statement**

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for 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.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

---

### ETHICS

#### Standards and Principles of Publication Ethics

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

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

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

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

#### Research Ethics

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

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
  - The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
  - The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
-

## INFORMATION FOR AUTHORS

---

- 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 15<sup>th</sup> of March for the June issue and until the 15<sup>th</sup> 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 6<sup>th</sup> Edition for referencing and quoting. For more information:

---

## INFORMATION FOR AUTHORS

---

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> 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* (8<sup>th</sup> 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* (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: Author.

**Article**

**a) Turkish Article**

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

**b) English Article**

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

**c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors**

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

**d) Journal Article from Web, without DOI**

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

**e) Journal Article with DOI**

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

**f) Advance Online Publication**

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

**g) Article in a Magazine**

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

---

**Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding**

**a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database**

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

**b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database**

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

**c) Dissertation/Thesis from Web**

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

**d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International**

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

**e) Symposium Contribution**

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

**f) Conference Paper Abstract Retrieved Online**

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from [http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts\\_2005.htm](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* (2<sup>nd</sup> ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

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

#### **e) Podcast**

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

#### **f) Single Episode in a Television Series**

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

#### **g) Music**

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

## SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

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

## INFORMATION FOR AUTHORS

---

- Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
- ORCIDs 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  
Rihtım 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  
Rihtım 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  
Rihtım Cad. No:1  
34710 Kadıköy  
Istanbul - Turkey

---

## COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University  
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Conservatorium  
Dergi Adı: Konservatoryum

Copyright Agreement Form  
Telif Hakkı Anlaşması Formu

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

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

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

**Responsible/Corresponding Author:**  
Sorumlu Yazar:

<b>University/company/institution</b>	Çalıştığı kurum	
<b>Address</b>	Posta adresi	
<b>E-mail</b>	E-posta	
<b>Phone; mobile phone</b>	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. 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-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler.  
Creative Commons Atıf-GayrıTicari 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.  
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.  
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.  
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken 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 imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

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

