



BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

CİLT / VOLUME 6
SAYI / ISSUE 2

2024

ISSN: 2667-5439
e-ISSN: 2687-2064

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: VI

Sayı: 2

Ekim 2024

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: VI

Issue: 2

October 2024

ISSN 2667-5439

e-ISSN: 2687-2064

**BALKAN MÜZİK VE SANAT
DERGİSİ**

**BALKAN MUSIC AND ART
JOURNAL**

Cilt: VI Sayı:2 Ekim 2024

Volume: VI Issue:2 October 2024

Dergi Sahibi

Trakya Üniversitesi Rektörlüğü
adına Devlet Konservatuvarı
Müdürü
Prof. Dr. Erol TARKUM

Owner

On behalf of Trakya University
Rector's Office,
Director of State Conservatory
Prof. Dr. Erol TARKUM

Editör

Öğr. Gör. Dr. Nilgün İŞCAN

Editor-in Chief

Lecturer Dr. Nilgun ISCAN

Yardımcı Editör

Öğr. Gör. Burcu COŞKUN

Deputy Editor

Lecturer Burcu COSKUN

Alan Editörleri

Doç. Ercan YILMAZ
Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ

Field Editors

Assoc. Prof. Ercan YILMAZ
Assist. Prof. Sukru Oner DINC

İngilizce Dil Editörleri

Öğr. Gör. Dr. Özge İŞBECER
Öğr. Gör. Dr. Fatma ÖZKAN

English Language Editors

Lecturer Dr. Ozge ISBECER
Lecturer Dr. Fatma OZKAN

Dizgi Mizanpaj

Öğr. Gör. Dr. Nilgün İŞCAN
Öğr. Gör. Hande GÜNALAN

Page Layout

Lecturer Dr. Nilgun ISCAN
Lecturer Hande GUNALAN

Kapak Dizayn

Öğr. Gör. Burcu COŞKUN
(Kapak Rengi "Edirne Kırmızısı")

Cover Design

Lecturer Burcu COSKUN
(Cover Colour "Rouge d'Andrinople")

Yayın Dili

Türkçe, İngilizce

Publication Language

Turkish, English

Yayın Sıklığı

Yılda iki sayı (Nisan, Ekim)

Publication Frequency

Two issues per year (April, October)

İletişim Adresi

T.C. Trakya Üniversitesi
Devlet Konservatuarı
Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE
Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40
e-posta: bmsd@trakya.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd>

Baskı

Trakya Üniversitesi Yayınevi
Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan
Yerleşkesi 22030 EDİRNE

**Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.**

Contact

T.C. Trakya University
State Conservatory
Balkan Yerleşkesi- Edirne / TURKIYE
Phone-Fax: 0 284 235 80 39-40
e-mail: bmsd@trakya.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd>

Published by

Trakya University Press
Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan
Yerleşkesi 22030 EDİRNE

**Balkan Music and Art Journal is an
International Peer-Reviewed Journal.**

YAYIN KURULU

(Unvan ve isim sırasına göre)

Prof. Elif ÖNAL
Ankara Üniversitesi
Prof. Evren KARAYEL GÖKKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Tayfun İLHAN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pinar BEŞEVLİ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU

(Unvan ve isim sırasına göre)

Prof. Dr. Ayfer UZ
Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ
Haliç Üniversitesi
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER
Trakya Üniversitesi
Prof. Alper MUFETTİŞOĞLU
Hacettepe Üniversitesi
Prof. Cihat AŞKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dimitris PATRAS
Makedonya Üniversitesi
Prof. Ebru KARAAĞAÇ
Hacettepe Üniversitesi
Prof. Elif TARAKÇI
*Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi*
Prof. Jiannis TULIS
Iyonya Üniversitesi
Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

EDITORIAL BOARD

(Names are listed alphabetically by their
academic title)

Prof. Elif ONAL
Ankara University
Prof. Evren KARAYEL GOKKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart University
Assoc. Prof. Tayfun ILHAN
Ankara Music and Fine Arts
University
Assist. Prof. Dr. Pinar BESEVLİ
Ondokuz Mayıs University

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

(Names are listed alphabetically by their
academic title)

Prof. Dr. Ayfer UZ
Trakya University
Prof. Dr. Murat Salim TOKAC
Haliç University
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER
Trakya University
Prof. Alper MUFETTISOGLU
Hacettepe University
Prof. Cihat ASKIN
İstanbul Technical University
Prof. Dimitris PATRAS
The University of Macedonia
Prof. Ebru KARAAĞAC
Hacettepe University
Prof. Elif TARAKCI
*Mimar Sinan Fine Arts
University*
Prof. Jiannis TULIS
Ionian University
Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul University

Doç. Önder ÖZKOÇ
*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Aliya HANSE
*Filibe Müzik Dans ve
Güzel Sanatlar Akademisi*

Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed TAĞ
Trakya Üniversitesi

Assoc. Prof. Onder OZKOC
*Ankara Music and Fine Arts
University*

Assist. Prof. Dr. Aliya HANSE
*Academy of Music, Dance and
Fine Arts, Plovdiv*

Assist. Prof. Isil DAGLAR
Trakya University

Assist. Prof. Dr. Muhammed TAG
Trakya University

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS OF THIS ISSUE

(Unvan ve isim alfabetik sırasına göre verilmiştir) /
(Names are listed alphabetically by their academic title)

Prof. Dr. Barış ERDAL / Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Bilen IŞIKTAŞ / İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR / Atatürk Üniversitesi

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER / Trakya Üniversitesi

Doç Dr. Bekir Şahin BALOĞLU / Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Akın ARABOĞLU / Trakya Üniversitesi

Doç. Mert KARABEY / Ankara Üniversitesi

Doç. Tanju ARABOĞLU / Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR / Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gülnare TARKUM / Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Osman MUSAOĞLU / Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem TUZCU / Trakya Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Arda ERDEM / Ankara Üniversitesi

Öğr. Gör. Çağdaş ÖZKAN / Bursa Uludağ Üniversitesi

Öğr. Gör. Gökçe GÜVEN / Trakya Üniversitesi

Öğr. Gör. Laçın MODİRİ / İstanbul Teknik Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Nesrin DUMAN* (1-13)
EXPLORING MUSICAL IDENTITY DEVELOPMENT: PERSPECTIVES OF STAGE THEORY, SELF-DETERMINATION THEORY, AND LIFESPAN APPROACH
MÜZİKAL KİMLİK GELİŞİMİNİ KEŞFETMEK: SAHNE KURAMI, ÖZ BELİRLEME KURAMI VE YAŞAM BOYU YAKLAŞIMINDAN PERSPEKTİFLER

İNCELEME MAKALELERİ / REVIEW ARTICLES

- Akın MUTLU, Ezgi ERTEK BABAÇ* (15-34)
UEDEMY ÇEVİRİMİÇİ EĞİTİM PLATFORMUNDA YER ALAN TÜRKÇE SES EĞİTİMİ KURSLARININ İÇERİKLERİNİN İNCELENMESİ
ANALYSING THE CONTENT OF TURKISH VOICE TRAINING COURSES ON UDEMY ONLINE EDUCATION PLATFORM

- Kubilay TUZCU, Serhan KÜNGERÜ* (35-49)
ANTON ARENSKİ, ALEKSANDR GLAZUNOV, SERGEY RAHMANİNOV VE SERGEY TANEYEV ORTAK YAPITI: DÖRT EMPROVİZASYON ADLI PİYANO ESERİNİN İNCELENMESİ
COLLABORATIVE WORK OF ANTON ARENSKY, ALEXANDER GLAZUNOV, SERGEI RACHMANINOFF, AND SERGEI TANEYEV: THE EXAMINATION OF THE PIANO PIECE FOUR IMPROVISATIONS

- Ümit DEMİR, Simay YILDIZ* (51-69)
MÜZİK TERCİHLERİNE GÖRE KİŞİLİĞİN FARKLILAŞMA DURUMUNUN İNCELENMESİ: ÇOMÜ EĞİTİM FAKÜLTESİ ÖRNEĞİ
ANALYSIS OF PERSONALITY DIFFERENTIATION ACCORDING TO MUSICAL PREFERENCES: CANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY (COMU), FACULTY OF EDUCATION

- İsmail BAŞARAN* (71-90)
TEKNİĞİN ÖTESİNDE: HEINRICH WILHELM ERNST'İN POLİFONİK ETÜTLERİNE YAKINDAN BAKIŞ
BEYOND THE TECHNIQUE: A CLOSER LOOK AT HEINRICH WILHELM ERNST'S POLYPHONIC ETUDES

TEZ ÖZETİ / THESIS REVIEW

Murat KURTULMUŞ

(91-115)

**BALLETS RUSSES'ÜN KISA TARİHÇESİ, SAHNE VE KOSTÜM
TASARIMLARININ İNCELENMESİ**

*BRIEF HISTORY OF BALLETS RUSSES AND OVERVIEW OF STAGE AND
COSTUME DESIGNS*

**EXPLORING MUSICAL IDENTITY DEVELOPMENT: PERSPECTIVES
OF STAGE THEORY, SELF-DETERMINATION THEORY,
AND LIFESPAN APPROACH**

*MÜZİKAL KİMLİK GELİŞİMİNİ KEŞFETMEK: SAHNE KURAMI,
ÖZ BELİRLEME KURAMI VE YAŞAM BOYU YAKLAŞIMINDAN
PERSPEKTİFLER*

Nesrin DUMAN*

*Geliş Tarihi: 02.04.2024
(Received)*

*Kabul Tarihi: 14.11.2024
(Accepted)*

ABSTRACT: Music has a profound impact on a person's identity and has a complicated and deep relationship with the self. The psychological concept called "musical identity" includes a variety of elements derived from "personal, social, emotional, and musical competencies." It represents how people behave in a cultural and social context and is influenced by their involvement in music and practice. This study examines how people acquire musical knowledge and skills and also the cognitive, emotional and social aspects of this process. Trevarthen and Malloch's Stage Theory, which hypothesises that there are discrete transitions in musical development across the lifespan, is a well-known framework in this area. Another approach is Evans and McPherson's application of Self-Determination Theory (SDT), which emphasises the significance of autonomy, competence, and relatedness in forming musical identity. Using a lifelong perspective, Lamont emphasizes the impact of social settings and cultural environments on the negotiation of musical identity. Her work emphasises the significance of early musical encounters, the influence of formal and informal musical interactions during infancy, and the development of musical identity during adolescence and maturity. Understanding these frameworks enhances our knowledge of how musical identities are formed and also has implications for music education, therapy, and the promotion of lifelong musical participation.

Key Words: Musical Development, Musical Identity, Music and Self, Self-Determination Theory, Lifespan Approach, Stage Theory

ÖZ: Müziğin kişinin kimliği üzerinde derin bir etkisi olup; benlikle karmaşık ve derin bir ilişkisi vardır. "Müzikal kimlik" adı verilen bu psikolojik kavram, "kişisel, sosyal, duygusal ve müzikal yeterliliklerden" türetilen çeşitli unsurları içerir. İnsanların kültürel ve sosyal bağlamda nasıl davrandıklarını temsil eder ve

* Doç. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü, nesrinduman@windowslive.com, ORCID: 0000-0002-2751-8315.

onların müzik ve uygulamaya katılımlarından etkilenir. İnsanların müzik bilgi ve becerilerini nasıl edindiklerine ilişkin çalışma, bu sürecin bilişsel, duygusal ve sosyal yönlerini inceliyor. Trevarthen ve Malloch'un yaşam boyu müzikal gelişimde farklı geçişler olduğunu varsayan Sahne Kuramı ("Evre Teorisi" veya "Aşama Kuramı") bu alanda iyi bilinen bir çerçevedir. Diğer bir yaklaşım ise müzikal kimliğin oluşturulmasında özerkliğin, yeterliliğin ve ilişkililiğin önemini vurgulayan Evans ve McPherson'un Öz-Belirleme Kuramı uygulamasıdır. Yaşam boyu bir bakış açısı kullanan Lamont, sosyal ortamların ve kültürel ortamların müzikal kimliğin müzakere edilmesi üzerindeki etkisini vurguluyor. Çalışmaları, erken dönem müzikal karşılaşmaların önemini, bebeklik dönemindeki resmi ve resmi olmayan müzikal etkileşimlerin etkisini ve ergenlik ve olgunluk döneminde müzikal kimliğin gelişimini vurgulamaktadır. Bu çerçeveleri anlamak, müzikal kimliklerin nasıl oluşturulduğuna dair bilgimizi geliştirir ve müzik eğitimi, terapi ve yaşam boyu müzikal katılımın teşviki açısından etkileri vardır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Gelişim, Müzikal Kimlik, Müzik ve Benlik, Öz Belirleme Kuramı, Yaşam Süresi Yaklaşımı, Sahne Kuramı

1. INTRODUCTION

Music and the self-share a profoundly intimate and complex relationship.¹ The role of music in shaping one's identity goes beyond any other human engagement.² Musical identity, a psychological construct,³ encompasses various components derived from personal, social, emotional, and musical competencies that shape the musical self. It pertains to the question of "who we are and who we are becoming" through all forms of musical engagement, including listening.⁴ Developing a unique sense of identity within the context of society is crucial for personal growth and education, enabling individuals to maintain a distinct sense of self in various circumstances. The formation of one's musical identity is influenced by factors such as motivation, practice, commitment, and individual personality traits.⁵ Musical

¹ Wilfried Gruhn-Kristel Täht-Kai Kiilu-Rein Ristmägi-Kai Pöder, "Musical Identity Formation: Investigating The Social, Personal, Musical and Educational Factors", *Finnish Journal of Music Education*, Vol 20, 2017, p. 8–21.

² Wayne Bowman, "The Role of Music in Constructing One's Identity", *International Journal of Music Education*, Vol 22, Issue 3, 2004, p. 189-202.

³ Mirjam Spychiger- Pascal Hechler, "Musical Identity as a Psychological Construct", *Psychology of Music*, Vol 42, Issue 2, 2014, p. 223-36.

⁴ Wayne Bowman, *ibid*, p.5.

⁵ Carol S. Dweck, "Motivation, Practice and Commitment in Shaping Musical Identity", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Vol 144, 2000, p. 59-66.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (1-13)
DOI: 10.47956/bmsd.1463953

identity encompasses both transient and enduring behaviors and attitudes, shaped by formal and informal education, and reflects how individuals present themselves within cultural and social contexts.⁶

Research has shown the complex interrelationships between individuals and music, showing how musical experiences impact one's sense of self and sense of belonging to the outer world. According to Baker and Wigram,⁷ a person's musical identity, which encompasses things like musical likes, talents, values, identity perception, and social interactions, is a reflection of their relationship with music and experiences. In their study, Hallam, Creech, and McQueen⁸ highlight the significance of music for self-expression, social interaction, and self-perception as they explore the development of a musical identity in young adulthood and the ways in which it contributes to identity building. In their discussion of the connection between musical identity and musical tastes, identity perception, and other factors, Hargreaves and MacDonald⁹ emphasize the importance of musical experiences in shaping one's identity.

The psychology of musical development is the study of the cognitive, emotional, and social aspects of how people develop their musical knowledge and abilities.¹⁰ According to Hargreaves and North¹¹ and Juslin and Sloboda,¹² it covers a variety of research topics, including the growth of musical abilities, cognitive

⁶ Pamela Evans-Gary McPherson, "The Influence of Musical Experiences on the Development of Musical Identity", *Music Education Research*, Vol 17, Issue 4, 2015, p. 474-488.

⁷ Freya Baker-Tony Wigram, *Musical Identity: A Framework, Musical Identities*, 1st Edition, Oxford University Press, 2005, p. 1-20.

⁸ Susan Hallam-Andrea Creech- Helena McQueen, *Musical Identity and The Development of Musical Identity in Young Adults Vol 2*, The Oxford Handbook of Music Education, Oxford University Press, 1st Edition, England 2011, p. 313-26.

⁹ David J. Hargreaves-Raymond A. R. MacDonald, *Musical Identity and Musical Self: Psychological, Social and Cultural Perspectives*, Musical Identities, 1st Edition, Oxford University Press, 2002, p. 1-20.

¹⁰ Susan Hallam, *The Development of Musical Competence and Expertise, Music, Health, and Wellbeing*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2018, p. 80-97; Gary E McPherson- Graham F. Welch, *The Oxford Handbook of Music Education*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2006.

¹¹ David J. Hargreaves-Adrian C. North, "Individual Differences in Musical Taste", *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Vol 2, 2010, p. 430-9.

¹² Patrik N. Juslin-John A. Sloboda, *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2010.

processes associated with music perception and creation, musical memory and learning, and the influence of social and cultural variables on musical development. A well-known framework in the psychology of musical growth is the concept of developmental phases, which was informed by Jean Piaget's theory of cognitive development. The aim here is to identify and describe the stages that individuals go through as their musical development progresses.¹³ According to Csikszentmihalyi and Swanwick,¹⁴ these stages entail learning specific musical techniques, comprehending and enjoying various musical genres and styles, and expressing music in progressively more complicated ways.

Individual differences in musical identity development have also been investigated. According to research¹⁵ intrinsic skill, motivation, and the quantity and quality of musical encounters all have a major impact on an individual's musical abilities and trajectory. A further factor influencing musical development is the social and cultural environment, which includes family, classmates, and formal music instruction.¹⁶

Research on the psychology of musical development tries to understand the complex interactions among cognitive, emotional, and social aspects that contribute to the development of musical abilities and knowledge.¹⁷ Researchers learn about the mechanisms underlying musical cognition, the influence of environmental

¹³ Susan Young-Jon Glover, *Musical Futures: An Approach to Teaching and Learning*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2012; Keith Swanwick, *Music, Mind and Education*, 1st Edition, Routledge, England 1988.

¹⁴ Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, 1st Edition, Harper & Row, New York 1990; Keith Swanwick, *Teaching Music Musically*, 1st Edition, Routledge, England 1999.

¹⁵ Jane W. Davidson, "Ecological and Perceptual Perspectives on Musical Development", *MENC Handbook of Research on Music Learning*, Oxford University Press, Volume 2 Applications, 2012, p. 149-177; Gary E. McPherson-Jane W. Davidson- Robert Faulkner, *Music in Our Lives: Rethinking Musical Ability, Development and Identity*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2017.

¹⁶ Andrea Creech-Susan Hallam-Maria Varvarigou, "Identity, Creativity and Enjoyment in Instrumental Music Practice", *Music Education Research*, Vol 15 Issue 3, 2013, p. 334-349; Alexandra Lamont-Katrina Maton, "Music Education and The Experience of Music in Everyday Life: Australian Perspectives from Community Music", *International Journal of Community Music*, Vol 1 Issue 3, 2008, p. 317-34.

¹⁷ John A Sloboda, *Exploring The Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2005; Barry J. Zimmerman- Marta M. Pons, Individually Oriented Intervention to Support Self-Regulated Learning, *The Psychology of Learning and Motivation*, Academic Press, Vol. 54, 2010, p. 1-46.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (1-13)
DOI: 10.47956/bmsd.1463953

factors on musical development, and the potential applications of this knowledge in music education and therapy by examining the musical development of individuals.¹⁸ The idea of musical identity goes deeper into the internal representations of these changes and their connection to the social and cultural environment than Piagetian-style phases have in the development of music.¹⁹ Perspectives from Trevarthen et al.²⁰ provide valuable insights into the development of musical identity, drawing upon Erikson's²¹ psychosocial development stages, Marcia's²² identity development processes, and self-determination theory.

2. EXAMINATION

2.1. Trevarthen and Malloch's Stage Theory

Based on their idea of communicative musicality, Trevarthen and Malloch developed a stage theory of musical development.²³ In accordance with this idea, people go through specific stages of musical growth throughout the course of their lifetimes, denoting substantial shifts in their musical identities, preferences, and proclivities. In their explanations, the authors benefited from Erikson's and Marcia's theories. The authors borrowed Erikson's three steps (identification, individuation, integration) and Marcia's two main processes in identity development (exploration and commitment) to use in their explanations.

When infants develop the physical and motor ability to express themselves and interact musically with caretakers, the first transition point occurs.²⁴ Infants respond to music naturally and communicate with one another by moving and vocalizing. This stage demonstrates the intrinsic musicality that exists from the

¹⁸ Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, 1st Edition, Cambridge University Press, England 2000; Gottfried Schlaug-Andrea Norton- Katie Overy- Ellen Winner, "Effects of Music Training on The Child's Brain and Cognitive Development", *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol 1169 Issue 1, 2009, p. 195-209.

¹⁹ Susan Hallam, *The Development of Musical Competence and Expertise, Music, Health, and Wellbeing*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2018, p. 80-97.

²⁰ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, "The Dance of Wellbeing: Defining The Musical Therapeutic Effect", *Nordic Journal of Music Therapy*, Vol 9 Issue 2, 2000, p. 3-17.

²¹ Erik H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, 1st Edition, Norton, New York 1968.

²² James E. Marcia, "Identity in Adolescence", *Handbook of Adolescent Psychology*, New York: Wiley, 1980, p. 159-187.

²³ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, "The Dance of Wellbeing: Defining The Musical Therapeutic Effect", *Nordic Journal of Music Therapy*, Vol 9 Issue 2, 2000, p. 3-17.

²⁴ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, *ibid.*

earliest stages of infancy as babies interact musically through cooing, babbling, and mimicking.

During early childhood, the second transition point occurs as children develop their own musical culture.²⁵ They include songs, rhymes, and musical games from their culture in their play and interactions with others. Children start to show preferences for particular musical genres or styles around this age, and they also start to learn the fundamentals of music, like how to sing and play rudimentary instruments. Their involvement in music-related social activities within their families and peer groups becomes increasingly formalized.

The third transition stage occurs as children enter later childhood and aligns their performance skills more closely with popular songs and established musical norms.²⁶ They get a stronger comprehension of melodic patterns, rhythms, and musical structures. Children may begin taking formal music lessons at this age or partake in more advanced musical activities. As they broaden their musical horizons and hone their technical abilities, they experiment with many musical genres and styles.

Adolescence marks the fourth and last transitional stage.²⁷ Taste in music and musical preferences become important markers of individual identity. By actively exploring and defining their musical identities, adolescents look for music that connects with their feelings, ideals, and modes of self-expression. They might take part in musical activities with their friends, join bands or ensembles, or try out different musical styles or instruments. Their development of self-identity is heavily influenced by music, which also serves as a social outlet and sense of community.

The stage theory developed by Trevarthen and Malloch emphasizes the impact of music on identity construction at various developmental stages.²⁸ It acknowledges the importance of social and cultural variables in the formation of music as well as the innate musicality present from early childhood. According to the theory, a person's musical identity and connection with music are shaped through a number of transitions rather than a continuous path through musical development.

The stage theory provides a framework for comprehending how people's musical aptitudes, preferences, and identities change throughout the course of their lifetimes. It highlights how musical development is dynamic and is influenced by both natural traits and the social and cultural environments in which people develop

²⁵ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, *ibid.*

²⁶ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, *ibid.*

²⁷ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, *ibid.*

²⁸ Colwyn Trevarthen- Stephen Malloch, *ibid.*

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (1-13)
DOI: 10.47956/bmsd.1463953

and engage with music. Recognizing these transitions allows teachers, parents, and music professionals to cultivate musical identities and encourage musical progress in accordance with each individual's developmental stage.

2.2. Evans and McPherson's Application of Self-Determination Theory

Evans and McPherson conducted a study where they applied Self-Determination Theory (SDT) to examine how musical identity develops during adolescence.²⁹ According to SDT, people have basic psychological requirements for relatedness, competence, and autonomy. Meeting these needs boosts motivation and well-being in a variety of contexts, including music.

Their research focused on teenagers' exploration of different musical identities and the long-term implications of this exploration on their future musical careers. The study revealed that identity processes play a critical role in shaping teenagers' engagement with music, even prior to formal music instrument learning. Teenagers who possess a forward-looking perspective on their musical involvement and develop a sense of autonomy and competence in their musical pursuits are more likely to sustain their engagement in musical activities.

According to the SDT, autonomy is the feeling of behaving in accordance with one's own goals, principles, and preferences.³⁰ Teenagers who feel in control of their musical tastes and who are encouraged to express their own musical preferences and genres are more likely to forge a strong musical identity, according to research by Evans and McPherson. Teenagers are encouraged by this sense of independence to explore and try new musical genres, instruments, and performance techniques, which aids in their overall musical growth.

Another psychological need identified in SDT is competence, which is the belief that one is capable and effective in one's behaviors.³¹ The research by Evans and McPherson stressed the importance of acquiring musical proficiency in forming musical identity. If teenagers believe they are talented musicians and get encouragement and recognition for their abilities, they are more likely to develop a strong sense of musical identity and pursue music as an important part of their lives.

²⁹ Pamela Evans-Gary McPherson, "The Influence of Musical Experiences on The Development of Musical Identity", *Music Education Research*, Vol 17, Issue 4, 2015, p. 474-488.

³⁰ Edward L. Deci-Richard M. Ryan, "The 'What' and 'Why' of Goal Pursuits: Human Needs and The Self-Determination of Behavior", *Psychological Inquiry*, Vol 11 Issue 4, 2000, p. 227-68.

³¹ Edward L. Deci-Richard M. Ryan, *ibid.*

Relatedness, the third psychological need found by SDT, is concerned with an individual's feeling of community and connection to others.³² Evans and McPherson found that social interactions and positive relationships with classmates, families, and music mentors have a significant impact on youths' development of a musical identity. Teenagers who have the chance to sing, collaborate, and share their musical experiences with others grow to feel connected to and a part of the musical community. Their sense of community strengthens their musical identity and inspires them to keep listening to music.

The use of SDT provides insightful information about how relatedness, competence, and autonomy shape people's musical identities³³ This knowledge can help educators, parents, and musicians give teenagers enriching and meaningful musical development experiences. Teenagers can establish a solid and durable musical identity through fostering autonomy, offering chances for competence development, and fostering social connections within the musical community.

Application of the SDT gives a clearer understanding of the motivating mechanisms at play in the formation of musical identity.³⁴ Teachers and other professionals can create nurturing environments that foster teenagers' musical identities and promote their sustained involvement with music by acknowledging the importance of autonomy, competence, and relatedness in their musical experiences.

2.3. Lamont's Lifespan Approach

Lamont³⁵ takes a comprehensive approach to researching the emergence of musical identities, emphasizing the influence of social settings and cultural environments on people's behavior and identity construction. She underlines that a person's musical identity develops and changes over the course of their lifetime rather than being restricted to a set of developmental phases.

By observing how mothers sing to their infants, Lamont's research highlights the early stages of musical identity and emphasizes how natural and spontaneous musical interactions between caregivers and children are.³⁶ She makes the case that early musical exposure, such as lullabies and nursery rhymes, paves the way for the emergence of a musical identity. These musical exchanges not only bring happiness and emotional connection but also teach kids to different musical traditions from

³² Edward L. Deci-Richard M. Ryan, *ibid.*

³³ Pamela Evans-Gary McPherson, *ibid.*

³⁴ Pamela Evans-Gary McPherson, *ibid.*

³⁵ Alexandra Lamont, "Music in Everyday Life: The Role of Identity, Place and Emotions", *The Oxford handbook of musical identity*, Oxford University Press, 2018, p. 105-120.

³⁶ Alexandra Lamont, *ibid.*

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (1-13)
DOI: 10.47956/bmsd.1463953

different cultures, helping them feel like they belong in their social and familial environments.

Lamont³⁷ continues to investigate how peer groups, school, and the home shape a child's musical identity. Children are exposed to a variety of musical experiences, genres, and styles as part of socialization processes in these settings, allowing them to explore and develop their preferences. Both formal and informal musical experiences have an impact on a child's developing musical identity. Building musical identities and acquiring musical talents is facilitated through extracurricular activities, school music programs, and interactions with peers. Lamont³⁸ claims that throughout youth and maturity, musical identity continues to change. Music tastes and inclinations play a significant role in defining a person during adolescence. People can mold and redefine their musical identities through exploring various musical genres, subcultures, and communities. Conformity and distinctiveness are both involved in this process as people want to fit in while still claiming their individuality within the musical environment.

Lamont³⁹ also highlights the advantages of music in older life, including its social component, favorable effects on wellbeing, and potential to overcome health issues. Indulging in music as an adult offers chances for self-expression, forming relationships with others, and developing personally. People can maintain their sense of identity, recall old experiences, and adjust to changing situations thanks to music.

Lamont emphasizes the dynamic nature of musical identity development by using a lifecycle perspective⁴⁰ Over the course of a person's life, their musical identity evolves and is shaped by a range of social, cultural, and personal factors. It is affected by how individuals interact with the people and environments in their immediate environment, including their families, friends, schools, and communities.

A complete knowledge of how musical identities alter and develop through time is provided by Lamont's lifetime approach to musical identity.⁴¹ It is possible to create environments that support lifelong musical engagement and the development of a strong and fulfilling musical identity when educators, practitioners, and policymakers take into account the importance of early musical experiences, the influence of social contexts, and the continuing relevance of music in later life.

³⁷ Alexandra Lamont, *ibid.*

³⁸ Alexandra Lamont, *ibid.*

³⁹ Alexandra Lamont, *ibid.*

⁴⁰ Alexandra Lamont, *ibid.*

⁴¹ Alexandra Lamont, *ibid.*

Lamont's lifespan approach to musical identity development illuminates how personal experiences, social circumstances, and cultural environments interact to shape and change musical identities throughout the course of a person's life.⁴² This method has implications for music education, therapy, and the encouragement of musical involvement throughout the lifetime by deepening our understanding of the complex processes involved in the development of musical identity.

3. CONCLUSION

The relationship between music and the self is profound and deep because of how much music shapes a person's identity. Taking into account the cognitive, emotional, and social factors that influence how one develops their musical self, researchers have looked at a variety of aspects of how musical identity develops. The stage theory developed by Trevarthen and Malloch, as well as the application of Self-Determination Theory by Evans and McPherson, and Lamont's lifespan approach to musical identity development, provide valuable insights into the dynamic nature of musical identity formation. These theories place a strong emphasis on how social and cultural circumstances, personal inquiry, independence, competence, and relatedness shape people's musical identities over the course of their lives.

Trevarthen and Malloch's stage theory of musical development emphasizes the changes people go through in terms of their musical abilities, passions, and identities. This approach recognizes the social and cultural influences on musical development as well as the innate musicality present from early childhood.

Evans and McPherson utilize Self-Determination Theory to investigate the consolidation of musical identity during adolescence. Their research underscores the role of autonomy, competence, and relatedness in shaping musical identity. By comprehending and supporting teenagers' psychological needs in the context of music, educators and practitioners can cultivate a positive and meaningful experience in their musical development.

Lamont takes a lifetime perspective to the formation of musical identity, emphasizing the influence of social settings and cultural environments on people's musical behavior and identity negotiation. She highlights that musical identity is a lifelong process that changes and develops as a result of interactions between people and their environment.

Researchers get insights into the complex dynamics of musical identity development by adopting these many techniques. Musical identities are shaped and reshaped over time by the interaction of personal experiences, social settings, and

⁴² Alexandra Lamont, *ibid.*

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (1-13)
DOI: 10.47956/bmsd.1463953

cultural environments. The promotion of lifelong musical involvement as well as music education and therapy can all benefit from understanding these processes.

In conclusion, the exploration of musical identity development offers valuable insights into the multidimensional nature of the self in relation to music. Trevarthen and Malloch's stage theory, Evans and McPherson's application of Self-Determination Theory, and Lamont's lifespan approach contribute to our understanding of how musical identities form, evolve, and are influenced by various factors. By recognizing the significance of early experiences, psychological needs, and the lifelong nature of musical identity, educators, practitioners, and policymakers can create supportive environments that nurture individuals' musical growth and foster a strong sense of self through music.

REFERENCES

BAKER, Freya-WIGRAM, Tony, *Musical Identity: A Framework*, in Raymond MacDonald, David Hargreaves-Dorothy Miell (Eds.), *Musical Identities*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2005, p.1-20.

BOWMAN, Wayne, "The Role of Music in Constructing One's Identity", *International Journal of Music Education*, 22(3), pp. 189-202. <https://doi.org/10.1177/0255761404046145>.

CREECH, Andrea-HALLAM, Susan-VARVARIGOU, Maria, "Identity, Creativity and Enjoyment in Instrumental Music Practice", *Music Education Research*, Vol 15 Issue 3, 2013, p. 334-349.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, 1st Edition, Harper & Row, New York 1990.

DAVIDSON, Jane W., "Ecological and Perceptual Perspectives on Musical Development", Richard Colwell-Peter Webster (Eds.), *MENC Handbook of Research on Music Learning*, Volume 2: Applications p. 149-177, Oxford University Press, England 2012.

DECI, Edward L.-RYAN, Richard M., "The 'What' and 'Why' of Goal Pursuits: Human Needs and The Self-Determination of Behavior", *Psychological Inquiry*, Vol 11 Issue 4, 2000, p. 227-68.

DeNORA, Tia, *Music in Everyday Life*, 1st Edition, Cambridge University Press, England 2000.

DWECK, Carol S., "Motivation, Practice and Commitment in Shaping Musical Identity", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Vol 144, 2000, p. 59-66.

ERIKSON, Erik H., *Identity: Youth and Crisis*, 1st Edition, W. W. Norton & Company, New York 1968.

EVANS, Pamela-McPHERSON, Gary, “The Influence of Musical Experiences on The Development of Musical Identity”, *Music Education Research*, Vol 17, Issue 4, 2015, p. 474-488, <https://doi.org/10.1080/14613808.2014.945326>

GRUHN, Wilfried-TÄHT, Kristel-KIILU, Kai-RISTMÄGI, Rein-PÖDER, Kai, “Musical Identity Formation: Investigating The Social, Personal, Musical and Educational Factors”, *Finnish Journal of Music Education*, Vol 20, 2017, p. 8–21.

HALLAM, Susan, *The Development of Musical Competence and Expertise, Music, Health, and Wellbeing*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2018, p. 80-97.

HALLAM, Susan-CREECH, Andrea-McQUEEN, Helena, *Musical Identity and The Development of Musical Identity in Young Adults, Vol 2*, The Oxford Handbook of Music Education, 1st Edition, Oxford University Press, England 2011, p. 313-26.

HARGREAVES, David J.-MacDONALD, Raymond A. R., *Musical Identity and Musical Self: Psychological, Social and Cultural Perspectives*, Musical identities, 1st Edition, Oxford University Press, England 2002, p. 1-20.

HARGREAVES, David J.-NORTH, Adrian C., “Individual Differences in Musical Taste”, *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Vol 2, 2010, p. 430-9.

JUSLIN, Patrik N.-SLOBODA, John A., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2010.

LAMONT, Alexandra, *Musical Identities and The Lifespan*, In Raymond A. R. MacDonald, Gunter Kreutz, and Laura Mitchell (Eds.), *Music, Health, and Wellbeing*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2011, p. 219-228.

LAMONT, Alexandra, “Music in Everyday Life: The Role of Identity, Place and Emotions”, *The Oxford Handbook of Musical Identity*, Oxford University Press, 2018, p. 105-120.

LAMONT, Alexandra-MATON, Katrina, “Music Education and The Experience of Music in Everyday Life: Australian Perspectives from Community Music”, *International Journal of Community Music*, 1(3), 2008, p. 317-34.

MARCIA, James E., “Identity in Adolescence”, In John Adelson (Ed.), *Handbook of Adolescent Psychology*, New York: Wiley 1980, p. 159–187.

McPHERSON, Gary E.-DAVIDSON Jane W.-FAULKNER, Robert, *Music in Our Lives: Rethinking Musical Ability, Development and Identity*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2017.

McPHERSON, Gary E.-WELCH, Graham F., *The Oxford Handbook of Music Education*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2006.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (1-13)
DOI: 10.47956/bmsd.1463953

SCHLAUG, Gottfried-NORTON, Andrea-OVERY, Katie-WINNER, Ellen, “Effects of Music Training on The Child's Brain and Cognitive Development”, *Annals of The New York Academy of Sciences*, 1169(1), 2009 p. 195-209.

SLOBODA, John A., *Exploring The Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2005.

SPYCHIGER, Mirjam-HECHLER, Pascal, “Musical Identity as a Psychological Construct”, *Psychology of Music*, 42(2), 2014, p. 223-36.
<https://doi.org/10.1177/0305735612473770>

SWANWICK, Keith, *Music, Mind and Education*, 1st Edition, Routledge, England 1988.

SWANWICK, Keith, *Teaching Music Musically*, 1st Edition, Routledge, England 1999.

TREVARTHEN, Colwyn-MALLOCH, Stephen, “The Dance of Wellbeing: Defining The Musical Therapeutic Effect”, *Nordic Journal of Music Therapy*, 9(2), 2000, p. 3-17.

YOUNG, Susan-GLOVER, Jon, *Musical Futures: An Approach to Teaching and Learning*, 1st Edition, Oxford University Press, England 2012.

ZIMMERMAN, Barry J.-PONS, Marta M., “Individually Oriented Intervention to Support Self-Regulated Learning”, In James E. Davidson & Robert J. Sternberg (Eds.), *The Psychology of Learning and Motivation*, Vol. 54, 2010, pp. 1-46, Academic Press.

DISCLOSURE STATEMENT

The author reports there are no competing interests to declare.

FUNDING INFORMATION

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

UDEMY ÇEVİRİMİÇİ EĞİTİM PLATFORMUNDA YER ALAN TÜRKÇE SES EĞİTİMİ KURSLARININ İÇERİKLERİNİN İNCELENMESİ¹

ANALYSING THE CONTENT OF TURKISH VOICE TRAINING COURSES ON UDEMY ONLINE EDUCATION PLATFORM

Akın MUTLU,* Ezgi ERTEK BABAÇ**

*Geliş Tarihi: 28.06.2024
(Received)*

*Kabul Tarihi: 18.10.2024
(Accepted)*

ÖZ: İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte kullanılmaya başlanan çevrimiçi eğitim platformları, Covid-19 salgını sırasında popüler bir hale gelmiştir. İnsanın sözel ve duysal ifadesinde önemli bir yere sahip olan sesin, doğru ve etkili bir eğitimle geliştirilmesi oldukça önemlidir. Çevrimiçi ses eğitimi kurslarının incelenmesi hem öğretmenler hem öğrenciler için önem taşımaktadır. UdeMY platformundaki ses eğitimi kurslarının içeriklerini ve eğitmen özelliklerini araştırmak amacıyla araştırmacının problem cümlesi “UdeMY çevrimiçi eğitim platformunda yer alan Türkçe ses eğitimi kursları içerik ve eğitmen özellikleri bakımından nasıldır?” olarak belirlenmiştir. Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veriler, doküman analizi sürecinin bir parçası olan içerik analizi ile analiz edilmiştir. Çalışmanın evrenini çevrimiçi eğitim platformlarındaki Türkçe ses eğitimi kursları, örneklemini ise UdeMY çevrimiçi eğitim platformunda yer alan Türkçe ses eğitimi kursları oluşturmaktadır. Veriler, platform üzerinde “kategoriler” bölümünden “müzik-vokal” seçilerek belirlenmiştir. İçerik bakımından incelendiğinde mevcut olan 427 kursun 10 tanesinin ses eğitimi ile ilgili olduğu görülmüştür. Bu kurslar; ücret, seviye, kurs puanı ve yorum, yıldız, öğrenci sayısı, bölüm sayısı, toplam ders sayısı, video içerik süresi, ücretsiz içerik, indirilebilir kaynak, makale, pratik testi ve bitirme sertifikası bakımından incelenirken, kursu veren eğitmenler ise; eğitmen puanı, yorumu, öğrenci sayısı ve kurs sayısı bakımından incelenmiştir. 10 ses eğitimi kursu ve 6 eğitmen bulunmuştur. Genel olarak incelendiğinde kurs içerikleri (kurs puanı, yorum, yıldız, öğrenci sayısı, bölüm sayısı, toplam ders sayısı, video içerik süresi, indirilebilir kaynak, makale ve

¹ Bu çalışma 3. Lisansüstü Öğretmen Çalışmaları Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, akinmutluofficial@gmail.com, ORCID: 0009-0007-0561-8415

** Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ezgi.ertekbabac@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4136-9026

pratik testi) ve eğitimci özellikleri (eğitmen puanı, yorum sayısı, öğrenci sayısı ve kurs sayısı) bakımından zengin olan kurslara, öğrenci talebinin yüksek olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ses Eğitimi, Çevrimiçi Eğitim Platformu, Udemy, Türkçe Ses Eğitimi Kursları

ABSTRACT: Online education platforms, which started to be used with the widespread use of the internet, have become popular during the Coronavirus Disease 2019 pandemic. It is crucial to develop the voice, which has an important place in human verbal and sensory expression, with correct and effective education. Analysing online voice training courses is important for both teachers and students. In order to study the content and instructor characteristics of voice training courses on Udemy platform, the problem statement of the research was determined as “How are the Turkish voice training courses on the Udemy online education platform in terms of content and instructor characteristics?”. Qualitative research method was used in this study. The data were analyzed by content analysis, which is a part of the document analysis process. The population of the study consists of Turkish voice training courses on online education platforms and the sample consists of Turkish voice training courses on the Udemy online education platform. The data were acquired by selecting “music-vocal” from the “categories” section on the platform. When analysed in terms of content, 10 of 427 courses available were found to be related to voice training. While these courses were analyzed in terms of fee, level, course score and comment, stars given, number of students, number of sections, total number of courses, video content duration, free content, downloadable resources, article, practice test and certificate of completion, the instructors giving the course were analysed in terms of instructor score, comment, number of students and number of courses. 10 voice training courses and 6 instructors were determined. In general, it is observed that student demand is high for courses that are rich in terms of course content (course score, comments, stars given, number of students, number of sections, total number of courses, video content duration, downloadable resources, articles and practice test) and instructor characteristics (instructor score, number of comments, number of students and number of courses).

Key Words: Voice Training, Online Education Platform, Udemy, Turkish Voice Training Courses

1. GİRİŞ

Ülkemizde verilen genel müzik eğitiminin gün geçtikçe geliştiği gözlemlenebilir. Genel müzik eğitiminde, yediden yetmişe tüm bireylerin hayatı boyunca minimum düzeyde müzik bilgisine sahibi olması amaçlanmaktadır. Genel

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

müzik eğitimi Türkiye’de anaokulundan başlayarak üniversite eğitimine kadar her eğitim kurumunda bulunmaktadır. Genel müzik eğitimi, meslekî müzik eğitimi ve özengen müzik eğitimi olarak ikiye ayrılmaktadır. Özengen müzik eğitimi, kişilerin kendi istekleri sonucunda herhangi bir profesyonellik düşünmeden sadece keyif ve kişisel gelişime odaklanarak kendi becerilerini geliştirmeyi amaçlayan bir müzik eğitimi türüdür.² Meslekî müzik eğitimi profesyonel kaygılar içermektedir. Ülkemizde meslekî müzik eğitimi veren kurumlara güzel sanatlar liseleri, konservatuvarlar, müzik öğretmenliği, müzik bilimleri, müzik teknolojileri kurumları örnek gösterilebilir.³

Özengen ve meslekî müzik eğitimlerinde yapay çalgıların yanı sıra insan sesi de kullanılmaktadır. İnsan sesi, müzik üretiminde kullanılan en doğal araçtır.⁴ İnsanın yaşama başlaması ile kullanılan ses, yaşamın sonuna kadar bize hizmet eder. Ses eğitimi, doğru ve sağlıklı şekilde şarkı söyleyebilmek için gerekli temel bir eğitimidir. Yalnız profesyonel amaçlar için değil, sesini aktif kullanan herkes için gereklidir. Şarkı söyleyen kişiler için ise tür fark etmeksizin ses eğitimi zorunludur.⁵

Türkiye’de ve hatta dünyada toplumsal gelişim ile uzaktan eğitimin öneminin arttığı bilinmektedir.⁶ Ülkemizde ağırlıklı olarak üniversitelerde ve millî eğitime bağlı meslekî ve özengen eğitim bünyesindeki tüm eğitim kurumlarında uzaktan eğitimin gün geçtikçe yaygınlaştığı gözlemlenmektedir. Uzaktan eğitimin tercih edilmesinin en büyük sebepleri arasında ulaşım, konum ve maddiyat yer almaktadır. Uzaktan eğitim sırasında herhangi bir mesafe kat edilmeyeceği için zaman kaybı olmayacaktır. Herhangi bir konumda veya ortamda eğitime devam edilebilmektedir. Ayrıca uzaktan eğitim diğer eğitim modellerine göre daha ekonomik sayılabilmektedir.

Çevrimiçi eğitim platformları, eşzamanlı eğitim ve eş zamansız eğitim şeklinde ikiye ayrılarak günümüz çağına ayak uydurmuş uzaktan eğitim araçlarından

² Tolga Ürün, “Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi”, (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s. 8.

³ Jale Deniz-Sema Azeri, “Mesleki Müzik Eğitimi Alan ve Almayan Lise Öğrencilerinin Benlik Kavramlarının İncelenmesi”, *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt 23, Sayı 23, 2013, s. 101.

⁴ Ali Uçan, *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, 2. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994, s. 18.

⁵ Gül Sabar, *Sesimiz - Eğitimi ve Korunması*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 31.

⁶ Ali Kırık, “Uzaktan Eğitimin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Durumu”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 21, 2014, s. 75.

biridir. Herand-Hatipoğlu'na⁷ göre eşzamanlı (senkron) eğitimde mekanlar farklı olmasına rağmen internet teknolojileri ile canlı bir eğitim gerçekleştirirken, eş zamansız (asenkron) eğitimde öğretmenlerin ders araçlarını daha önceden oluşturup öğrencilerin tercih ettiği zaman diliminde eğitim gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde eşzamanlı ve eş zamansız olmak üzere müzik alanında eğitim veren birçok çevrimiçi eğitim platformu bulunmaktadır. Bunların başında Udemy, Superpeer, Sonsuz Oda, Müzik Üniversitesi, Neo Skola, Preply, Superprof ve Sorbil gelmektedir. Sorbil ve Neo Skola dışındaki diğer platformlarda ses eğitimi ile ilgili kurslar verilmektedir. Fakat öğretmen ve içerik bakımından Udemy'nin ses eğitimi alanında daha zengin olduğu görülmektedir. Ses eğitimi için önemli olan duruş, nefes teknikleri, ses egzersizleri, ses teknikleri ve teorik bilgiler farklı öğretmenler tarafından daha ayrıntılı bir şekilde verilmiştir.

Uluslararası bir çevrimiçi öğrenme platformu olan Udemy'de, ücretli öğretmenler tarafından ilgili konularda video eğitim paketleri oluşturulup kullanıcılara sunulur. Kurslara ulaşım oldukça kolaydır. Kullanıcılar sisteme kaydolduktan sonra istediği kursu arama kısmına yazarak veya kategoriler bölümünden arayarak bulabilir. Kişiler, aradıkları konu ile ilgili kurslar arasından kendine uygun olanı seçip satın alabilir. Satın alma sonrasında kursun tüm video ve materyallerine ömür boyu sahip olup dilediği zaman derslere başlayabilir. Platformda ücretli kursların yanı sıra toplam uzunluğu 2 saati aşmayacak ücretsiz kurslar da bulunmaktadır. Udemy'nin ömür boyu erişim hakkı sunduğu ücretsiz kurslar ve uygun fiyatlarda satılan kurslar içermesi sebebi ile özengen eğitime katkı sağlama konusunda başarılı bir platform olduğu söylenebilir.

Bu araştırmada Udemy'de genel müzik eğitimi kapsamında yer alan Türkçe ses eğitimi kurslarının içeriklerinin ve öğretmen özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi "Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan Türkçe ses eğitimi kursları içerik ve öğretmen özellikleri bakımından nasıldır?" olarak belirlenmiştir. Araştırmanın alt problemleri aşağıda yer almaktadır:

- Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarının; ücret, seviye, kurs puanı ve yorum, yıldız, öğrenci sayısı, bölüm sayısı, toplam ders sayısı, video içerik süresi, ücretsiz içerik, indirilebilir kaynak, makale, pratik testi ve bitirme sertifikası bakımından içerikleri nasıldır?

⁷ Deniz Herand-Zeynep Azize Hatipoğlu, "Uzaktan Eğitim ve Uzaktan Eğitim Platformları'nın Karşılaştırılması", *Çukurova Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, 2014, s. 67-68.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

- Udey çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarının; bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre bakımından içerikleri nasıldır?
- Udey çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarını veren öğretmenlerin; öğretmen puanı, yorumu, öğrenci sayısı ve kurs sayısı bakımından özellikleri nasıldır?

2. YÖNTEM

Araştırma nitel bir çalışma olup, dijital dokümanları incelemek ve yorumlamak amacıyla araştırmada doküman analizi modeli kullanılmıştır. Doküman analizi, “araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizi” olarak da tanımlanmaktadır.⁸ Çevrimiçi kaynaklar da doküman analizinde veri olarak kullanılabilir. ⁸

2.1. Verilerin Toplanması

Udey çevrimiçi eğitim platformunda kategoriler bölümünden “müzik”, müzik bölümünden “vokal” kısmını seçildiğinde 12.04.2024 tarihinde toplam 427 sonuç çıkmaktadır. Fakat bu kursların 10 tanesinin ses eğitimi ile ilgili olduğu görülmüştür. Araştırma kapsamı Udey sitesindeki ses eğitimi ile ilgili veriler ile sınırlandırılmıştır.

2.2. Verilerin Analizi

Belirlenen veriler içerik bakımından incelendiğinde mevcut olan toplam 427 kursun 10 tanesinin ses eğitimi ile ilgili olduğu görülmüştür. Bu kurslar; tür, kurs adı, ücret, uzunluk, ücretsiz içerik, bölüm sayısı, toplam video içeriği sayısı, toplam video içeriği süresi, indirilebilir kaynak, makale, pratik testi, öğrenci sayısı, kurs puanı, seviye bakımından incelenirken; kursu veren öğretmenler ise, öğretmen puanı, yorumu, öğrenci sayısı ve kurs sayısı bakımından içerik analizi ile incelenmiştir. Kurslar K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9 ve K10 olarak, kursları veren 6 öğretmen ise E1, E2, E3, E4, E5, E6 şeklinde belirtilmiştir.

Dokümanların, mülakat dökümlerinin ve dijital-analog her türlü kaydın incelenip karşılaştırılmasına imkân sağlayan yöntem, içerik analizi yöntemidir. Araştırmacının toplanan kaynaklara hâkim olması ile verilerin analiz edilmesi kolaylaşmaktadır.⁹ Yazılı kaynakların yanı sıra araştırmada görüleceği üzere internet

⁸ Ali Yıldırım-Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 5. Baskı, Seçkin Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 187.

⁹ Recai Coşkun-Remzi Altunışık-Engin Yıldırım-Serkan Bayraktaroğlu, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: SPSS Uygulamalı*, 5. Baskı, Sakarya Yayıncılık, Sakarya 2006, s. 268, 269.

sitelerinde yayımlanan video içerikleri içerik analizine uygun veri kaynakları olarak kabul edilmektedir.¹⁰

2.3. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini internet sitelerinde bulunan Çevrimiçi Eğitim platformlarındaki Türkçe ses eğitimi kursları, örneklemini ise Udemy’de yer alan Türkçe ses eğitimi kursları oluşturmaktadır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarının; ücret, seviye, kurs puanı ve yorum, yıldız, öğrenci sayısı, bölüm sayısı, toplam ders sayısı, video içerik süresi, ücretsiz içerik, indirilebilir kaynak, makale, pratik testi ve bitirme sertifikası bakımından içerikleri Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarının içerikleri

Kurs Bilgileri	K1	K2	K3	K4	K5	K6	K7	K8	K9	K10
Ücret (₺)	399	249	249	249	399	249	249	249	249	249
Seviye	Tüm Düzeyler	Tüm Düzeyler	Yeni Başlay	Yeni Başlay	Yeni Başlay	Orta	Yeni Başlay	Orta	Tüm Düzeyler	Orta
Kurs Puanı ve Yorum	1256	282	84	43	25	11	6	2	2	25
Yıldız	4,6	4,6	4,8	4,1	4,4	4,5	4,2	5	5	0
Öğrenci Sayısı	11.174	2.265	436	230	87	148	60	14	17	25
Bölüm Sayısı	8	12	2	6	1	2	2	2	5	2
Toplam Ders Sayısı	65	44	9	14	30	10	13	5	5	5

¹⁰ Kemal Kurtuluş, *Araştırma Yöntemleri*, 1. Baskı, Türkmen Kitabevi, İstanbul 2009, s. 51.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

Video İçerik Süresi	8 sa. 41 dk.	7 sa. 10 dk.	1 sa.	52 dk.	2 sa.	1 sa. 13 dk.	48 dk.	31 dk.	42 dk.	36 dk.
Ücretsiz İçerik	2	2	3	5	3	2	2	2	2	2
İndirilebilir Kaynak	58	9	0	0	0	0	0	0	0	0
Makale	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Pratik Testi	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Bitirme Sertifikası	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var

Tablo 1 incelendiğinde 10 ses eğitimi kursu olduğu görülmüştür. Kurslara olan talebin ücret, kurs puanı ve yorum, öğrenci sayısı, toplam ders sayısı, video içerik süresi, indirilebilir kaynak, makale ve pratik testlerinin zenginliği ile doğru orantılı olduğu gözlemlenmiştir.

Tabloda kurs ücretleri 249₺ ile 399₺ arasında değiştiği gözlemlenmektedir. Kursların %80'inin fiyatının aynı ve 249₺ olduğu görülmüştür. K1, K2, K9'un kurs seviyesi tüm düzeyler için, K3, K4, K5, K7 kursları yeni başlayanlar için, K6, K8, K10 kursları ise orta düzeyde olduğu görülmüştür.

Kurs puanı ve yorumu en yüksek olan kurs 1256 ile K1'dir. En düşük kurs puanı ve yoruma sahip olan kurslar ise 2 puan ile K8 ve K9'dur. En yüksek yıldız puanına sahip olan kurslar 5 puan ile K8 ve K9'dur. En düşük yıldız puanına sahip olan kurs 0 puan ile K10'dur. En yüksek öğrenci sayısına sahip olan kurs 11.174 öğrenci sayısı ile K1'dir. En düşük öğrenci sayısına sahip olan kurs ise 14 öğrenci sayısı ile K8'dir. En fazla bölüm sayısına sahip olan kurs 12 bölüm sayısı ile K2'dir. En az bölüm sayısı 1 bölüm sayısı ile K5'tir. Toplam ders sayısı en fazla olan kurs 65 ders sayısı ile K1'dir. En az ders sayısı 5 toplam ders sayısı ile K8, K9, K10'dur. Video içerik süreleri 1 saatin altında olan kurslar K3, K4, K7, K8, K9, K10'dur. 2 saatin altında olan kurslar K5, K6 iken 7 saatin üstünde olan kurslar ise K1, K2'dir.

Ücretsiz içerik sayılarına göre en çok ücretsiz içeriğe sahip olan kurs 5 içerik ile K4'tür. K3, K5'in ücretsiz içerik sayıları 3 iken K1, K2, K6, K7, K8, K9, K10'un ücretsiz içerik sayıları 2'dir. İndirilebilir kaynaklar K1'de 58 adet, K2'de 9 adet bulunurken diğer kurslarda indirilebilir kaynak bulunmamaktadır. K1'in makale sayısı 5 olduğu görülürken, diğer kurslarda makale bulunmamaktadır. Pratik testinin

K1’de 2 adet olduğu görülürken, K2’de 1 adet olduğu görülmektedir. Diğer kurslarda pratik testi bulunmamaktadır. Platformdaki ses eğitimi bünyesindeki tüm kursların ücretli olması sebebi ile incelenen 10 kursun hepsinde bitirme sertifikası bulunmaktadır.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarının; bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre bakımından içerikleri ayrı ayrı bu bölümde sunulmuştur.

Tablo 2. K1’in bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Kurs Tanıtım Rehberi	2 ders 11dk
Şan Dersi – Ses Eğitimi Kurs Tanıtım Videosu	03:12
Şan Dersi – Ses Eğitimi Kurs İçeriği	08:12
Temel Bilgiler	9 ders 1 sa 5dk
Ses Eğitimi/Şan Eğitimi Nedir?	06:12
Ses Nasıl Oluşur?	08:11
Önemli Bir Duyuru!	00:14
İnsan Sesi Türleri ve Özellikleri Hakkında Bir Yazı	01:14
Ses Sağlığı ve Korunması	12:05
Ses Sağlığı ve Korunması Hakkında Bir Yazı	01:54
Ses Türleri ve Register	06:34
Entonasyon, Detone ve Sürtone	02:47
Ses Eğitiminin Temelleri	13 soru
Nefes Teknikleri	3 ders 26dk
Temel Nefes Teknikleri	08:01
Diyafram (Abdominal) Nefes Çalışmaları	16:02
17 Adet Diyafram Egzersizi	01:53
Vokal Eğitime Hazırlık	10 ders 1 sa 18dk
Şarkı Söyleme Aşamasında Postür, Duruş ve Pozisyon	04:00
Artikülasyon – Diksiyon Çalışmaları	08:00
Artikülasyon – Diksiyon Çalışmaları Hakkında	04:17
İşitme Eğitimi	11:50
İşitme Çalışmaları (1. Seviye)	03:25
İşitme Çalışmaları (2. Seviye)	04:15
İşitme Çalışmaları (3. Seviye)	05:16
Ses Açma Egzersizleri Hazırlık	10:38
Ses Açma Egzersizleri	12:34

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

Günlük Vokal Çalışma Planı	13:24
Vokalist Ses Çalışmaları	28 ders 2 sa 49dk
Göğüs Sesi Egzersizi	07:50
Kafa Sesi Egzersizi	05:13
Mix Ses Egzersizi	06:21
Entonasyon Egzersizi	08:18
Legato Ses Egzersizi	03:56
Staccato Ses Egzersizi	05:57
Oktav Egzersizi #1	06:27
Mix + Kafa Sesi Geçiş Egzersizi #1	05:47
Mix + Göğüs Sesi Geçiş Egzersizi	05:19
Mix + Kafa Sesi Geçiş Egzersizi #2	05:11
Göğüs + Kafa Geçiş Egzersizi #1	05:24
Oktav Egzersizi #2	04:42
Güçlü Nefes Egzersizi	04:22
Kuvvetli Vokal Egzersizi	04:56
Legato - Staccato Ses Egzersizi	07:26
Çevik Vokal Egzersizi	04:54
Göğüs + Kafa Geçiş Egzersizi #2	05:30
Göğüs + Mix + Kafa Sesi Geçiş Egzersizi	05:05
Kadınlara Özel Ses Egzersizi	04:48
Erkeklerle Özel Ses Egzersizi	05:08
Soprano Ses Egzersizi	07:01
Mezzosoprano Ses Egzersizi	04:25
Alto Ses Egzersizi	05:27
Tenor Ses Egzersizi	05:26
Bariton Ses Egzersizi	07:00
Bas Ses Egzersizi	04:18
Lip Roll + Kafa Sesi Egzersizi	07:36
Rif & Run Pasaj Çalışması	15:03
Özel Ses Teknikleri	5 ders 1 sa 1dk
Vibrato Tekniği	22:15
Falsetto Tekniği	15:53
Belting Tekniği	06:52
Twang Tekniği	07:58

Kirli Vokal Tekniği	08:17
Özel Ses Teknikleri Pratik Testi	6 soru
Müzik Tarzlarına Göre Vokal Teknikleri	7 ders 1 sa 50dk
Müzik Tarzlarına Göre Vokal Teknikleri Giriş	00:54
Pop Vokal Tekniği Ve Sahne Sanatı	16:26
Türk Müziği Vokal Tekniği	23:15
Opera Vokal Tekniği	17:35
Jazz Vokal Tekniği	16:20
Rock Vokal Tekniği	08:31
Brutal-Scream Vokal Tekniği	27:04
Tebrikler!	1 ders 1dk
Her Şey Şimdi Başlıyor!	01:00

K1'in ders içeriği incelendiğinde müfredatın 8 bölümden oluştuğu gözlemlenmiştir. 65 ders ile toplam ders uzunluğu 8 saat 41 dakikadır. K1 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün "vokalist ses çalışmaları" olduğu izlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok yer verilen ders içeriği ses egzersizleridir.

Tablo 3. K2'nin bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Tanıtım	2 ders 13dk
'En İyi Şarkıyı Sen Söyle ve Nasıl Söylenir Köşesi' Tanıtım!	03:12
Eğitim Serisi Tanıtım	08:12
Önce Müzik Kulağını Geliştir!	2 ders 18dk
Müzik Kulağı (Tek Ses) Çalışması	11:40
Melodi Tekrarı Çalışması	05:50
Soru Cevap Bölümü	4 ders 20 dk
Şan Dersi Nedir	03:33
Şan Dersi Almak İçin Nota Bilmem Gerekir Mi?	03:30
Önemli! Ses Sağlığı ve Ses Terapisi Hakkında	01:53
Detone ve Surtone Nedir?	03:06
Egzersizlere Başlamadan Önce Bilmen Gerekenler!	4 ders 36dk
Esneme- Streching Egzersizleri – Kaslarını Rahatlat	10:36
Postür, Duruş, Sahne ve Beden Dili	10:14
Artikülasyon Nedir ve Nasıl Çalışılmalı?	09:10
Entonasyon Nedir ve Nasıl Çalışılır?	06:12
Ses Rengin Ne Olduğunu Bul. Hangi Ses Grubuna Aitsin?	4 ders 37dk

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

Erkeklerde Bass Ses, Kadınlarda Alto Ses Nedir? Uygulasız Anlatım!	03:51
Bass ve Alto Seslerin Kullanabildiği Ses Aralıkları (Uygulamalı)	12:52
Bass ve Alto Ses Grupları - Pratik Testi	2 soru
Erkeklerde Bariton, Kadınlarda Mezzo-Soprano Ses Aralığı Nedir? (Uygulamalı)	09:08
Erkeklerde Tenor, Kadınlarda Soprano Ses Aralığı Nedir? (Uygulamalı)	11:10
Diyaframı Öğreniyoruz!	3 ders 18dk
Diyafram Nedir? Nasıl Kullanılır ve Diyafram Hakkında Doğru Bilinen Yanlışlar!	05:50
Uygulamalı Diyafram Geliştirme Egzersizleri (Kısa Zamanlı)	07:00
Uygulamalı Diyafram Geliştirme Egzersizleri (Orta Zamanlı)	05:28
Her Ses Aralığı İçin Tınlama (Register) Bölgeleri	5 ders 51dk
Ses Isıtma Egzersizleri - Her Gün Derse Başlamadan Önce Yap!	11:57
Kalın Seslerin Tınladığı Register Bölgeleri	08:57
Orta Seslerin Tınladığı Register Bölgeleri	09:40
İnce Seslerin Tınladığı Register Bölgeleri	09:58
Registerlar Arası Geçiş Egzersizleri	10:42
Diksiyon - Güzel Konuşma ve Ses Tonlama Egzersizleri!	1 ders 1dk
Diksiyon - Güzel Konuşma Egzersizi	10:08
Tekerlemelerle Diksiyonunu Geliştir (Eğlence İçerir :))	08:43
Orta Seviye İçin Özel Teknikler	4 ders 24dk
Legato Tekniği Çalışması	09:36
Staccato Tekniği Çalışması	05:42
Vibrato Tekniği Çalışması	04:58
Glissando Tekniği Çalışması	03:58
Sesli Harflerin Doğru Telaffuzu	5 ders 39dk
"A" Vokalinin Doğru Kullanımı Detaylı Egzersiz	09:05
"E" Vokalinin Doğru Kullanımı Detaylı Egzersiz	08:24
"İ" Vokalinin Doğru Kullanımı Detaylı Egzersiz	07:49
"O" Vokalinin Doğru Kullanımı Detaylı Egzersiz	07:21
"U" Vokalinin Doğru Kullanımı Detaylı Egzersiz	06:45
Müzik Türlerine Göre Vokal Teknikleri!	3 ders 1sa 15dk

Türk Halk Müziği Vokal Tekniği	29:01
Türk Sanat Müziği Vokal Tekniği	22:10
Pop Müzik Vokal Tekniği	23:45
En İyi Şarkıyı Sen Söyle (Öğrendiklerimizi Uygulama Pratiği)	6 ders 1sa 19dk
"Haluk Levent - Elvida" Şarkısı (Şan Tekniği Uygulaması)	19:02
"Emircan İğrek - Nalan" Şarkısı (Şan Tekniği Uygulaması)	13:07
"Pinhani - Dünyadan Uzak" Şarkısı (Şan Tekniği Uygulaması)	10:49
"Sezen Aksu - Ben De Yoluma Giderim" Şarkısı (Şan Tekniği Uygulaması)	12:56
"Şebnem Ferah - Sil Baştan" Şarkısı (Şan Tekniği Uygulaması)	14:12
"Teoman - Gemiler" Şarkısı (Şan Tekniği Uygulaması)	09:13

Tablo 3'e göre K2'nin ders içeriği incelendiğinde müfredat 12 bölümden oluşmaktadır. 44 ders ile toplam ders uzunluğu 7 saat 10 dakikadır. K2 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölüm "en iyi şarkıyı sen söyle (öğrendiklerimizi uygulama pratiği)"dir.

Tablo 4. K3'ün bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Ses Eğitimine Giriş (Başlangıç Seviyesi)	4 ders 22dk
Postür (Duruş)	04:38
Diyafram	06:50
Nefes Egzersizleri (Legato – Staccato)	04:13
Egzersiz Öncesi Kulak Çalışması	06:46
Şan Dersine Giriş (Başlangıç Seviyesi)	5 ders 38dk
Kapalı Ağız Vokal Egzersizi (Warm Up '1')	03:33
Dudak Trili (Warm Up '2')	03:30
Vokal Egzersizi '1'	01:53
Vokal Egzersizi '2'	03:06
Vokal Egzersizi '3'	4 ders 36dk

K3'ün ders içeriği incelendiğinde müfredatın 2 bölümden oluştuğu görülmektedir. 9 ders ile toplam ders uzunluğu 1 saattir. K3 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün "şan dersine giriş (başlangıç seviyesi)" olduğu gözlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok yer alan ders içeriği vokal egzersizleri olduğu yorumlanmıştır.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

Tablo 5. K4'ün bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Ses Nasıl Oluşur? Diyafram, Ciğerler, Larenks ve Farenks	2 ders 4dk
Ses Nasıl Oluşur?	00:49
Diyafram, Ciğerler, Larenks ve Farenks İncelenmesi	02:58
Beden ve Postür	2 ders 5dk
Beden ve Postür	03:47
Doğru Postür Nasıl Bulunur? (Uygulamalı)	01:26
Nefes Eğitimi	3 ders 16dk
Giriş	01:48
Şarkı Söylerken Nasıl Nefes Almalıyız?	03:54
Nefes Egzersizleri (Uygulamalı)	09:48
Ses Tipleri	1 ders 5dk
Ses Tipleri	05:17
Ses Egzersizleri	4 ders 17dk
Neden Ses Egzersizleri Yapıyoruz?	05:32
Ses Egzersizleri Nasıl Yapılır?	01:44
Uygulamalı Ses Egzersizleri 1	04:50
Uygulamalı Ses Egzersizleri 2	04:30
Şarkı Söylerken Nelere Dikkat Etmeliyiz?	2 ders 6dk
Şarkı Söylerken Dikkat Edilmesi Gereken 7 Önemli Adım	05:23
Kapanış	00:29

Tablo5'teki K4'ün ders içeriği incelendiğinde müfredatın 6 bölümden oluştuğu görülmektedir. 14 ders ile toplam ders uzunluğu 52 dakikadır. K4 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün “ses egzersizleri” olduğu gözlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok yer verilen ders içeriğinin ses egzersizleri olduğu görülmüştür.

Tablo 6. K5'in bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Giriş	30 ders 2sa 1dk
Sesin Öğeleri	04:45
Ses Organları	04:27
Ses Rengi	03:55
Mutasyon	04:37

Ses Sağlığı	04:33
Hayal Etmek	02:01
Vücut Duruşu	03:43
Ses Çıkarmak	02:06
Konuşurken Nefes Denetimi	04:01
Nefes Denetimi	03:23
Doğru Solunum Çalışmaları	06:38
Vücudu Yumuşatmak	03:55
Gırtlak Hareketleri	01:39
Ses Oluşturmak	02:27
Rezonans Bölgeleri	05:35
Diksiyon Geliştirmek	01:52
Artikülasyon	02:20
Register Bölgeleri	04:56
Legato, Staccato	02:27
Vibrato	04:42
Crescendo, Decrescendo	02:04
Nüans	04:36
Sesin Yolculuğu	08:48
Ses Egzersizleri	07:05
Ses Egzersizleri 2	05:43
Açık Sesler	03:51
Şarkı Seçmek	04:41
Kendinizi Geliştirmek	05:01
Ton Seçmek	02:00
Çalışma Programı	02:45

K5'in ders içeriği incelendiğinde müfredatın 1 bölümden oluştuğu görülmektedir. 30 ders ile toplam ders uzunluğu 2 saattir. K5 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün "giriş" olduğu gözlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok bulunan ders içeriği, sesin oluşumu ve teknik bilgiler bölümüdür.

Tablo 7. K6'nın bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Şan Dersine Giriş	8 ders 58dk
Kulak Çalışması (Tek, Çift, Üç Ses Duyum–Ritm–Melodi)	09:31
Nota Değerleri ve Solfej	11:16
Dudak Trili Tekrar (Warm Up)	02:29

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

Glissando Egzersizi '1'	06:34
Tek Ses Vokal Egzersizi '2'	09:08
Vokal Egzersizi '3'	03:17
Vokal Egzersizi '4'	09:25
5 Ton Vokal Egzersizi '5'	06:07
Lax Vox Metodu	2 ders 16dk
Suya Üfleme Tekniği '1'	03:23
Suya Üfleme Tekniği '2'	04:07

K6'nın ders içeriği incelendiğinde müfredatın 2 bölümden oluştuğu gözlenmektedir. 10 ders ile toplam ders uzunluğu 1 saat 13 dakikadır. K6 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün “şan dersine giriş” olduğu görülmüştür. Ses eğitimi bünyesinde en çok bulunan ders içeriği ses egzersizleridir.

Tablo 8. K7'nin bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Evren Hareketi Alkışlar, Başarı Çalışmaktan Geçer (Giriş Videosu)	1 ders 3dk
Giriş Videosu	02:55
Şan Dersi Bölüm 1: İlk Nefes Egzersizleri/Ses Egzersizleri	12 ders 46dk
Şan Egzersizleri 1	06:08
Şan Egzersizleri 2	09:25
Şan Egzersizleri 3	06:38
Şan Egzersizleri 4	03:44
Klasik Mi Ye Ya Egzersizi	02:31
Çene Tembelliği İçin (Nanananana) Egzersizi	02:50
Di Dove Sei Diletta Egzersizi	02:25
Dil Hantallığı Egzersizi	01:56
İnici Acelite Egzersizi (Dibidabadibidabadu)	02:02
Mamemimomu Egzersizi	03:05
Staccato Egzersizi (Mi Ye Ya)	02:53
Bonus	02:13

K7'nin ders içeriği incelendiğinde müfredatın 2 bölümden oluştuğu görülmektedir. 13 ders ile toplam ders uzunluğu 48 dakikadır. K7 içerisinde en fazla süre alan bölümün “şan dersi bölümün 1: ilk nefes egzersizleri/ses egzersizleri”

olduğu gözlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok bulundurulmuş ders içeriğinin ses egzersizleri olduğu dikkat çekicidir.

Tablo 9. K8'in bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Şan Dersinde Burgular	3 ders 16dk
Şan Dersinde Burgular #1	04:22
Şan Dersinde Burgular	05:03
Şan Dersinde Burgular	06:06
Şan Dersinde Burgular #2	2 ders 16dk
Şan Dersinde Burgular 2.1	08:19
Şan Dersinde Burgular 2.2	07:40

Tablo 9 incelendiğinde K8'in ders içeriği incelendiğinde müfredatın 2 bölümden oluştuğu görülmektedir. 5 ders ile toplam ders uzunluğu 31 dakikadır. K8 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölüm "şan dersinde burgular"dır. Ses eğitimi bünyesinde en çok yer verilen ders içeriği burgular ile ilişkilidir.

Tablo 10. K9'un bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Klasik Ses Isındırma Egzersizleri ve Kulak Alıştırması	1 ders 7dk
Başlangıç	07:26
1,2,3,4 Ses Verme Egzersizleri (Sorular, Püf Noktaları, Tüyolar)	1 ders 21dk
1,2,3,4 Ses Verme	21:27
Melodi (Ezgi) Tekrarları (Egzersizler, Sorular, Püf Noktaları, Tüyolar)	1 ders 9dk
Melodi Tekrarları	08:58
Ritim Tekrarları (Egzersizler, Tüyolar, Püf Noktaları)	1 ders 4dk
Ritim Tekrarları	04:09
Hangi Parçaları (Aria, Antich Aria) Sınavda Söylemeliyim? (Sınav Kaygısı)	1 ders 1dk
Sınavda Hangi Parçaları Söylemeliyim?	00:54

K9'un ders içeriği incelendiğinde müfredatın 5 bölümden oluştuğu görülmektedir. 5 ders ile toplam ders uzunluğu 42 dakikadır. K9 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün "ritim tekrarları (egzersizler, tüyolar, püf noktaları)" olduğu gözlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok yer verilen ders içeriğinin kulak eğitimi olduğu düşünülmektedir.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

Tablo 11. K10'un bölüm, ders sayısı, konu başlığı ve süre içeriği

Şan Dersi Bölüm2: Giriş ve Hatırlatıcı Deneme	2 ders 10dk
Şan Dersi Bölüm2: Giriş	04:31
Şan Dersi Bölüm 2: Bonus (Hatırlatıcı Çalışma)	05:36
Egzersizler	3 ders 26dk
Dil, Çene, Vibrato, Ses Gürleştirme, Diyafram Güçlendirme	06:19
Dil, Çene, Vibrato, Ses Gürleştirme, Diyafram Güçlendirme	08:20
Dil, Çene, Vibrato, Ses Gürleştirme, Diyafram Güçlendirme	11:35

K10'un ders içeriği incelendiğinde müfredatın 2 bölümden oluştuğu görülmektedir. 5 ders ile toplam ders uzunluğu 36 dakikadır. K10 içerisinde en fazla ders süresi ayrılan bölümün "egzersizler" olduğu gözlenmektedir. Ses eğitimi bünyesinde en çok bulundurduğu ders içeriğinin dil, çene, vibrato, ses gürleştirme ve diyafram güçlendirme egzersizleri olduğu dikkat çekicidir.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarını veren öğretmenlerin; eğitimci puanı, yorumu, öğrenci sayısı ve kurs sayısı bakımından özellikleri Tablo 12'de sunulmuştur.

Tablo 12. Udemy çevrimiçi eğitim platformunda yer alan ses eğitimi kurslarını veren eğitimci özellikleri

Eğitmenler	Puan	Yorum	Öğrenci Sayısı	Kurs Sayısı
E1:	4,6	2410	17.727	7
E2:	4,6	282	2.265	1
E3:	4,7	95	469	2
E4:	4,1	43	230	1
E5:	4,4	25	87	1
E6:	4,5	16	128	5

Udemy platformunda 10 adet bulunan Türkçe dilde ses eğitimi kurslarında toplam 6 eğitimci olduğu gözlemlenmiştir. E3'ün K3 ve K6 olarak 2 kursu bulunmaktadır. E6'nın K7, K8,K9, K10 isimleriyle 4 kursu bulunmaktadır.

Toplam 6 eğitimcinin hepsinin müzik alanında profesyonel ve eğitimli olduğu biyografileri dâhilinde görülmüştür. Tüm eğitimcilerin puanı 5 üzerinden 4'ün üstünde olup iyi bir puana sahip olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca tablo incelendiğinde öğrenci sayısı ve yorum sayısının doğru orantılı olduğu

görülmektedir. En yüksek yorum alan eğitmen 2410 ile E1, en düşük yorum alanın 16 yorum ile E6 olduğu tabloda görülmektedir. Öğrenci sayısı en yüksek eğitmen 17.727 ile E1 iken, öğrenci sayısı en düşük eğitmenin 87 ile E5 olduğu gözlemlenmektedir. 7 kurs ile en fazla kursa sahip olan eğitmen E1 iken, 1 kurs ile en az kursa sahip olan eğitmenlerin E2, E4, E5 olduğu tabloya bakıldığında görülmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çevrimiçi eğitim platformu Udemy içerisindeki ses eğitimi kurslarının incelenmesi sonucunda konu ile alakalı 10 adet sonuç bulunmuştur. Kursları veren eğitmenlerin hepsinin müzik eğitimi almış profesyonel kişiler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kurs içerikleri, video süreleri, bölüm sayısı ve ders sayısı her kursta farklı olmasına rağmen fiyatlandırmada benzer sonuçlar elde edilmiştir.

Genel olarak incelendiğinde kurs içerikleri (kurs puanı, yorum, yıldız, öğrenci sayısı, bölüm sayısı, toplam ders sayısı, video içerik süresi, indirilebilir kaynak, makale ve pratik testi) ve eğitmen özellikleri (eğitmen puanı, yorum sayısı, öğrenci sayısı ve kurs sayısı) bakımından zengin olan kurslara, öğrenci talebinin yüksek olduğu çıkarımına varılmıştır. Udemy platformunun prosedürleri gereği ücretli olan tüm kursların sonunda bitirme sertifikası verilmektedir.

Son yıllarda çevrimiçi eğitimin yaygınlaşmasıyla çevrimiçi müzik eğitiminin diğer alanları ile ilgili Fulya Açıksöz ve Bahar Güdek,¹¹ Döndü Dulkadir ve Erdal Tuğcular,¹² Ali Korkut Uludağ ve Ozan Gülüm'ün¹³ çalışması olsa da çevrimiçi ses eğitimi kurslarını araştıran bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu çalışmanın sonucunda;

Kurslar genel olarak incelendiğinde mikrofon kullanımından dolayı ses kalitelerinin orta ve üst seviyede olduğu, fakat çekim alanı olarak stüdyo yerine ev ortamı tercih edildiği görülmüştür. Aynı zamanda video çekimlerinin kalitesi ana dili Türkçe olmayan ses eğitimi kurslarına göre yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Benzer şekilde Harun Bayer ve Müzeyyen Bulut Özek,¹⁴ yeni medya eğitiminin önemine

¹¹ Fulya Açıksöz-Bahar Güdek, "Müzik Eğitimi'nde Youtube Etkisi: Online Piyano Dersleri", *Electronic Turkish Studies*, Cilt 13, Sayı 6, 2018, 1-22.

¹² Döndü Dulkadir-Erdal Tuğcular, "Çevrim İçi Flüt Eğitimine İlişkin Öğrenci Görüşleri", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 141, 2023, 414-431.

¹³ Ali Korkut Uludağ-Ozan Gülüm, "Youtube Destekli Müzik Dersi Platformu ve QR Kodlarıyla Erişim: Harmanlanmış Öğrenme Aktiviteleri", *Art Vision*, Cilt 29, Sayı 50, 2023, 84-91.

¹⁴ Harun Bayer-Müzeyyen Bulut Özek, "Yeni Medya Eğitimi ve Önemi", *İletişim Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2021, s. 127-138.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (15-34)
DOI: 10.47956/bmsd.1506712

değinererek ses ve görüntü kalitesinin artırılmasına dikkat çekmiştir. Çağın bir gereği ve hatta hayatın vazgeçilmez bir parçası olan, zaman ve mekân fark etmeksizin kolayca ulaşılabilen çevrimiçi eğitim platformlarındaki kursların daha verimli olabilmesi için bu sitelere yüklenecek olan eğitim paketlerinin ses ve görüntü kalitelerinin daha iyi olması önerilmektedir.

Bedenimizi ve ses organlarımızı tıpkı bir enstrüman gibi kullandığımız sesimizin sağlığı oldukça önemlidir. Bu doğrultuda sesimize gereken önemi göstermek adına Udemy ve diğer tüm çevrimiçi platformlardaki ses eğitimi ve vokal kurslarının eğitim içeriği kalitesinin artması amacı ile öğrencilere doğru bilgileri ulaştırmak için eğitmen seçimi konusunda hem öğrencilerin hem de platform denetleyicilerinin daha hassas olması önerilmektedir. Ayrıca Esra İşgör Şimşek ve Bülent Onur Turan'ın¹⁵ çalışmasında da yer verildiği üzere Udemy platformunun gereken düzenlemeler yapılarak daha akademik bir arayüz tasarımına kavuşması önerilmektedir.

Bu çalışmaya benzer Cantürk Bayrakçı ve Ali Ayhan¹⁶ tarafından yapılmış “Çevrimiçi Eğitim Platformu Udemy Üzerinde Verilen Türkçe Flüt Kurslarının İçerik Yönünden Değerlendirilmesi” adlı bir çalışma bulunmaktadır. Harici olarak Udemy'deki diğer müzik ve çalgı kursları için bir inceleme yapılması önerilebilir. Ayrıca diğer tüm dijital eğitim platformlarında ses eğitimi ve müzik alanındaki kurslar için de çalışma yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

AÇIKSÖZ, Fulya-GÜDEK, Bahar, “Müzik Eğitimi'nde Youtube Etkisi: Online Piyano Dersleri”, *Electronic Turkish Studies*, Cilt 13, Sayı 6, 2018, s. 1-22.

BAYER, Harun-BULUT ÖZEK, Müzeyyen, “Yeni Medya Eğitimi ve Önemi”, *İletişim Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2021, s. 127-138.

BAYRAKÇI, Cantürk-AYHAN, Ali, “Çevrim İçi Eğitim Platformu Udemy Üzerinde Verilen Türkçe Flüt Kurslarının İçerik Yönünden Değerlendirilmesi”, *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, Cilt 4, Sayı 4, 2021, s. 28-45.

¹⁵ Esra İşgör Şimşek-Bülent Onur Turan, “Mobil Ortamlarda Kitleli Açık Çevrimiçi Derslerin (KAÇD) Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi”, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, 2017, s. 19.

¹⁶ Cantürk Bayrakçı-Ali Ayhan, “Çevrim İçi Eğitim Platformu Udemy Üzerinde Verilen Türkçe Flüt Kurslarının İçerik Yönünden Değerlendirilmesi”, *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, Cilt 4, Sayı 4, 2021, s. 28-45.

COŞKUN, Recai, ALTUNIŞIK, Remzi, YILDIRIM, Engin-BAYRAKTAROĞLU, Serkan, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: SPSS Uygulamalı*, Geliştirilmiş 5. Baskı, Sakarya Yayıncılık, Sakarya 2006.

DENİZ, Jale-AZERİ, Sema, “Mesleki Müzik Eğitimi Alan ve Almayan Lise Öğrencilerinin Benlik Kavramlarının İncelenmesi”, *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt 23, Sayı 23, 2013, s. 99-106.

DULKADİR, Döndü-TUĞCULAR, Erdal, “Çevrim İçi Flüt Eğitimine İlişkin Öğrenci Görüşleri”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 141, 2023, s. 414-43.

HERAND, Deniz-HATİPOĞLU, Zeynep Azize, “Uzaktan Eğitim ve Uzaktan Eğitim Platformları'nın Karşılaştırılması”, *Çukurova Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, 2014, s. 65-75.

KIRIK, Ali, “Uzaktan Eğitimin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye'deki Durumu”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 21, 2014, s. 73-94.

KURTULUŞ, Kemal, *Araştırma Yöntemleri*, 1. Baskı, Türkmen Kitabevi, İstanbul 2009.

SABAR, Gül, *Sesimiz-Eğitimi ve Korunması*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2017.

ŞİMŞEK, Esra İşgör-TURAN, Bülent Onur, “Mobil Ortamlarda Kitlesel Açık Çevrimiçi Derslerin (KAÇD) Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi”, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, 2017, s. 595-608.

UÇAN, Ali, *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, 2. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994.

ULUDAĞ, Ali Korkut-GÜLÜM, Ozan, “Youtube Destekli Müzik Dersi Platformu ve Qr Kodlarıyla Erişim: Harmanlanmış Öğrenme Aktiviteleri”, *Art Vision*, 2023, Cilt 29, Sayı 50, s. 84-91. <https://doi.org/10.5152/ArtVis.2023.22160>

ÜRÜN, Tolga, “Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015).

YILDIRIM, Ali-ŞİMŞEK, Hasan, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 5. Baskı, Seçkin Yayıncılık, İstanbul 2005.

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

İnceleme Makalesi/ Review Article

**ANTON ARENSKİ, ALEKSANDR GLAZUNOV, SERGEY RAHMANİNOV
VE SERGEY TANEYEV ORTAK YAPITI: DÖRT EMPROVİZASYON
ADLI PİYANO ESERİNİN İNCELENMESİ**

*COLLABORATIVE WORK OF ANTON ARENSKY, ALEXANDER GLAZUNOV,
SERGEI RACHMANINOFF, AND SERGEI TANEYEV: THE EXAMINATION OF
THE PIANO PIECE FOUR IMPROVISATIONS*

Kubilay TUZCU,* Serhan KÜNGERÜ**

*Geliş Tarihi: 12.02.2024
(Received)*

*Kabul Tarihi: 11.10.2024
(Accepted)*

ÖZ: Bu incelemede Anton Arenski, Aleksandr Glazunov, Sergey Rahmaninov ve Sergey Taneyev'in bir araya gelerek oluşturduğu "Dört Emprovizasyon" adlı kısa parçalardan oluşan piyano setinin nota ile yazılı bulunan materyali ele alınmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan, betimleme ve içerik analizi seçilerek, materyal üzerinde görülen, işaretler ve terimler, müzikal ölçü bazında incelenerek metne aktarılmıştır. Ortak yapıt oluşturmada elverişli olduğu düşünülen özellikler ve müzik cümleleri, "inceleme ve bulgular" kısmında olan işaretli biçimdeki şekillerde verilmiş, "tartışma ve sonuç" kısmında bu şekiller, ortak yapıt yazımında önemli olabilecek konular olarak sınıflandırılmıştır.

Bestecilerin isimleri, materyal içerisindeki bazı müzikal ölçüler üzerinde belirtilmiştir. Bu yaklaşımla, birbirlerinin müzikal cümle veya işaret kullanımlarını paylaştıkları; aynı zamanda, bağımsız olarak kendi özgün cümlelerini de oluşturdukları görülmektedir. Besteciler, aynı cümleyi paylaşırken müzikal eklemelerde bulunmuş; materyal üzerinde kullanılan önceki terimleri ise kendi tercihlerine göre değiştirmişlerdir. Cümlelerin geçişleri, bazı durumlarda bir sonraki bestecinin bağlam içerisinde kalması için kolaylık sağlamış; bazı durumlarda ise müzikal yapıyı korumak adına düzenlemede bulunmaya zorlamıştır. İnceleme sonucunda ortaya çıkan veriler, Dört Emprovizasyon adlı piyano eserinin bestecileri tarafından ustalıkla ele alınmış olduğunu göstermektedir. Bu verilerin, ortak bir müzikal yapıt oluşturmada faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Rus Besteciler, Ortak Yapıt, Form Analizi

ABSTRACT: In this study, the notated material of the piano set of short piece called 'Four Improvisations' created collaboratively by Anton Arenski,

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, kubilaytuzcu@gmail.com, ORCID: 0009-0008-6490-9746.

**Doç., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, serhankungeru@trakya.edu.tr, ORCID: 0009-0003-6361-1036.

Akesandr Glazunov, Sergey Rahmaninov, and Sergey Taneyev was examined. The musical signs and terms seen on the notated material were analysed on the basis of musical measures and transferred to the text by using description and content analysis, which are qualitative methods. Musical signs and terms on the material are defined in the text through musical measures. The features and musical phrases that are thought to be suitable for creating a collaborative work were given in the marked figures in the ‘analysis and findings’ section. In the “discussion and conclusion” section, these figures were classified as issues that may be important in composing collaborative works.

The names of the composers have been indicated on some of the musical measures on the notated material. With this approach, it is seen that composers share each other’s use of musical phrases or signs and also create independently their own original phrases. While sharing the same phrase, the composers made musical additions and also changed the previous terms used on the notated material according to their own preferences. In some cases, the transition of the sentences made it easier for the next composer to stay within the context in other cases, they forced the composer to make adjustments to preserve the musical structure. The data obtained from the examination shows that the piano piece called Four Improvisations was composed professionally by its composers. This data is thought to be useful in creating a similar collaborative musical work.

Keywords: Piano, Russian Composers, Collaborative Work, Form Analysis

1. GİRİŞ

“Dört Emprovizasyon” adlı piyano eseri, Sergey Rahmaninov’un bütün yapıtlarının Pavel Lamm editörlüğünde toplandığı 1949 yılı Muzgiz Yayınevi’nin edisyonunda bulunmaktadır.¹ Rus besteciler Anton Arenski, Aleksandr Glazunov, Sergey Rahmaninov ve Sergey Taneyev bu eseri birlikte bestelemişlerdir. Her biri, ilk cümlelerini oluşturduktan sonra kâğıtları birbirleriyle değiştirmiş ve kompozisyon, her bir sayfanın son cümleyi yazmak üzere ilk sahibine ulaşmasıyla tamamlanmıştır.² Eser, St. Petersburg’da, 1896 sonbaharında el yazısı ile yazılmış ve kabataslak şekilde bestelenmiştir.³

¹ "4 Improvisations (Various)", [https://imslp.org/wiki/4_Improvisations_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/4_Improvisations_(Various)), (25.09.2024).

² Robert O. Gjerdingen, “Gebrauchs-Formulas”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 33, Issue 2, Oxford University Press, Berkeley 2011, s. 191.

³ Robert Threlfall, etc., *A Catalogue of The Compositions of S. Rachmaninoff*, 1st Edition, Scolar Press, London 1982, s. 150.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

Sergei Bertensson ve Jay Leyda'nın "Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music" adlı biyografisinde, eserde bulunan her emprovizasyonun ayrı olarak bestelendiği belirtilmiştir.⁴ Ancak bu bilgi Robert Threlfall'un bibliyografyasında "yanıltıcı bir girdi" olarak değerlendirilmiş ve eklenmiştir: "Doğrusu, dört eserin her biri ayrı besteci tarafından başlatılmıştır, yine de birbirlerinin parçalarının devamına diğer üçü sırayla katkıda bulunmuştur."⁵

Batı klasik müziğinde, her bestecinin ayrı bölümlerde yer aldığı birçok eser örneği bulunmaktadır. Ortak bir yapıt oluşturmak amacıyla 1819 ve 1821 yılları aralığında Anton Diabelli, kendi bestelediği bir vals üzerine birer varyasyon yazmaları ve bunların derlenmesi amacıyla çağdaşı olan Viyanalı bestecilere bir davet göndermiştir. Davet edilen bestecilerden biri olan Ludwig van Beethoven, yalnızca bir varyasyon yazılması talebine bağlı kalmayarak 33 adet varyasyon yazmak üzere çalışmış ve yayımlanması için anlaştıktan sonra eseri bitirerek baskıya yetiştirmiştir. İki cilt olarak yayımlanmış olan bu varyasyonların ilk cildini L. v. Beethoven'ın, ikinci cildini ise dönemin diğer bestecilerinin varyasyonları oluşturmaktadır.⁶ Bu bestecilerin arasında Franz Schubert ve Franz Liszt gibi isimler de bulunmaktadır.⁷

Bir diğer örnek, A. Diabelli'nin piyano varyasyonları setinde yer almış olan F. Liszt'in "Hexameron" adlı varyasyonlardır. Bu yapıtta her besteci bir varyasyon ile yapıta katkıda bulunmuştur. Vincenzo Bellini'nin "I Puritani" adlı operasındaki bir düeti konu edinen bu eserin bestecileri F. Liszt başta olmak üzere Sigismund Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny ve Frédéric Chopin'dir.⁸

Ortak bir eser oluşturma fikri Rus bestecileri tarafından sıklıkla kullanılmıştır. İkinci edisyonunda F. Liszt'in de yer aldığı Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Anatoli Lyadov, Nikolay Rimski-Korsakov ve Nikolay Şerbakov'un yazdığı "Chopsticks" adlı piyano eseri bunun bir örneğidir.⁹

⁴ Sergei Bertensson, etc., Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music, 1st Edition, New York University Press, New York 1956, s. 69

⁵ Robert Threlfall, etc., *a.g.e.*, s. 150.

⁶ Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, 1st Edition, University of California Press, Berkeley 2003, s. 19.

⁷ Paul Griffiths, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 167-168.

⁸ Kenneth Hamilton, *The Cambridge Companion to Liszt*, 1st Edition, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 82.

⁹ David Brown, etc., *The New Grove Russian Masters I*, 1st Edition, W. W. Norton & Company, New York 1986, s. 54.

Literatür çalışmasında birden fazla bestecinin yer aldığı bir eser incelemesine rastlanılmamıştır. Bu çalışmada, Batı klasik müziğinde ortak yapıt oluşturma fikrinin akademik alanda daha fazla yer bulmasını teşvik etmek amaçlanmıştır. Eser form analizi yoluyla incelenmiş, müzikal cümlelerin sırayla örüldüğü bu kompozisyonda bestecilerin hangi bağlamda eseri bestelediğine dair açıklık getirilmiştir. Kompozisyon esnasında bestecilerin birbirlerinden etkilendikleri kısımlar, şekil örneği olarak verilmesinin ardından “Tartışma ve Sonuç” kısmında özetlenmiştir.

İnceleme, bir veri analiz yöntemi olan doküman analizi yöntemi kullanılarak yapılmış olup betimleme ile nitel içerik analizi özellikleri taşımaktadır. Araştırmanın evreni “Dört Emprovizasyon” adlı piyano eseri, örnekleme ise bestecilerin motif, cümle, müzikal terim ve işaret kullanımlarıdır.

2. İNCELEME VE BULGULAR

2.1. Birinci Emprovizasyon

Eser boyunca, müzikal cümlelerin kime ait olduğunun belirtilmesi için belirli ölçüler üzerinde bestecilerin isimleri yazılı olarak bulunmaktadır. İlk emprovizasyon, A. Arenski tarafından 1. ve 4. ölçülerde bulunan üçlü aralıklardan oluşturulmuş lirik bir melodi ve sade bir tarzda yazılmış tam beşli ile oktavlardan oluşturulmuş akorlarla başlamıştır. Eserin ilk ölçüsünde bulunan nüans işareti ile tempo ibaresinde köşeli parantez kullanımı görülmektedir. Bu kullanımın, P. Lamm tarafından yapılmış bir performans önerisi olduğu düşünülmektedir. Söz konusu parantez işareti, materyal üzerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu bağlamda, köşeli parantez içerisinde yazılı ibarelerin bestecilere ait olmadığı düşünülmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, “I.” 1.-4. ölçüler.¹⁰

¹⁰ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 174.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

Sonraki cümle 5. ölçü ile 8. ölçüleri kapsamaktadır. Bu cümlelerin ilk yarısı S. Rahmaninov, ikinci yarısı A. Glazunov tarafından yazılmıştır. S. Rahmaninov, önceki cümlede bulunan armonik minör yapısını 5. ve 6. ölçülerde değiştirerek melodiyi naturel bir hale getirmiş ve sol eldeki akorlara 2'li aralıklardan oluşan bir ek melodi daha eklemiştir. S. Rahmaninov'un burada kullandığı 10'lu akor gibi, A. Glazunov da bu 10'lu akoru 7. ve 10. ölçülerin arasında bolca kullanarak bu cümlelerin ve sonraki cümlelerin melodisini yazmıştır (Şekil 2).



Şekil 2. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "I." 5.-8. ölçüler.¹¹

A. Glazunov gibi S. Taneyev de 11. e 12. ölçülerde sırasını majör tonalitede, 3'lü ve 6'lı aralıklarla oluşan kromatik ve majör kullanımı ile devam ettirmiştir (Şekil 3).



Şekil 3. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "I." 9.-12. ölçüler.¹²

Sonraki cümlelerin başlangıcını 13. ölçüde küçük ikili aralıklarla yapan S. Taneyev'in ardından A. Arenski, cümleyi eserin tonalitesi olan mi minöre kolayca bağlanabilecek bir şekilde sonlandırmak için 14. ölçüden itibaren hızlıca ilerleyen

¹¹ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 174.

¹² Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 174.

modülasyonlar kullanmış; 16. ölçüde mi minörün dominant tonalitesi olan si majörde sonlandırmıştır (Şekil 4).



Şekil 4. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "I." 13.-17. ölçüler.¹³

Son cümleyi A. Arenski, 17. ve 22. ölçüler arasında eseri sonlandıracak bir müzikal kullanım ile temayı tekrar kullanarak kapatmıştır (Şekil 5).



Şekil 5. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "I." 17.-22. ölçüler.¹⁴

2.2. İkinci Emprovizasyon

İkinci emprovizasyon, do majör tonalitesinde, "Allegretto" temposunda ve iki dördlük ölçü biriminde yazılmış olup hızlı bir karaktere sahiptir. A. Glazunov, sol notasının oktav aralıklar ile 1. ve 2. ölçülerde tekrarlandığı bir figür ile eseri

¹³ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 174.

¹⁴ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 174.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

başlatmıştır. Bu figür 3. ve 6. ölçülerde akor seslerine evrilmiş ve çarpma seslerinin bulunduğu canlı bir motif ile birlikte yazılmıştır. Bu motifin 7. ve 8. ölçülerde tekrarının ardından 9. ve 10. ölçülerde A. Arenski bu motifi mi minör tonuna modüle ederek önceki cümlemin aksine farklı bir bitiriş sağlamıştır. Materyal üzerinde, eserdeki sol el ve sağ el partisi ile 8. ve 9. ölçüleri ayıran bir çizgi görülmektedir. Bu bağlamda, A. Arenski cümleyi devralırken, A. Glazunov tarafından 8. ölçü sol el ikinci vuruşunun boş bırakıldığı, burada bulunan akor sesinin A. Arenski tarafından yazılmış olduğu düşünülmektedir (Şekil 6).



Şekil 6. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, “II.” 1.-10. ölçüler.¹⁵

S. Taneyev, 15. ölçüde sekizlik notalardan oluşan iki notanın piyanonun en kalın ses bölgesine ilerlediği bir figür oluşturmuştur. *Fermata* işaretine sahip bir “birlik sus” yazılı 16. ölçünün ardından, dört dörtlük işareti ile ölçü birimi değiştirilmiştir (Şekil 7).



Şekil 7. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, “II.” 13.-16. ölçüler.¹⁶

¹⁵ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 175.

S. Rahmaninov, 17. ve 19. ölçülerin arasındaki cümleyi (19. ölçünün üçüncü vuruşunda 32'likten 16'lık nota değerine yönelik yapılmış olan değişim dışında) aynı ritim kalıbı içerisinde kullandığı motifler ile marş ritmindeki akorların oluşturduğu bir yapıda kurmuştur (Şekil 8).



Şekil 8. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "II." 17.-19. ölçüler.¹⁷

Bu cümlelerin ardından eserin ilk ölçü birimi olan iki dördlük birimi 20. ölçüde geri getirerek, S. Taneyev'in figürünü 10'lu aralıklardan oluşan akorların eşlik ettiği oktavlar ile birlikte 22. ölçüye dek kullanmıştır (Şekil 9).



Şekil 9. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "II." 20.-22. ölçüler.¹⁸

A. Glazunov, 23. ve 26. ölçüler arasında kurduğu cümleye eşlik eden akorları tizleştirerek gerilimi adım adım arttırmış ve 27. ölçüde eserin son cümlesine büyük bir final duygusu kazandıracak, arpej biçiminde bulunmayan ancak birlikte çalınması el sınırlarını zorlayabilecek derecede geniş aralıklardan

¹⁶ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 175.

¹⁷ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 175.

¹⁸ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 175.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

oluşan bir sol majör akoru yazmıştır. Eser, 28. ve 31. ölçülerin arasında oluşturulmuş bir cümle ile sonlanmıştır (Şekil 10).



Şekil 10. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "II." 23.-31. ölçüler.¹⁹

2.3. Üçüncü Emprovizasyon

Altı sekizlik ölçü biriminde, si bemol minör tonalitesinde yazılmış olan üçüncü eser, S. Rahmaninov'un *senkop* kullanımında bulunduğu, küçük ikili seslerin oluşturduğu 1. ve 4. ölçülerin arasındaki ilk cümle ile başlamıştır. Sol elde basitçe seslendirilmesinin ardından melodi eklenen akorların yerini A. Glazunov, 5. ve 7. ölçülerde kalınlaşan üçlü aralıkların yükseldiği eşlik seslerine bırakmıştır. İkinci cümlede bulunan bu eşlik önce arpej, ardından gam seslerine destekte bulunmuş, 8. ölçüde ise cümle sonlandırılmıştır (Şekil 11).

¹⁹ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 175.



Şekil 11. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "III." 1.-9. ölçüler.²⁰

S. Taneyev'in yazdığı ikinci periyot, Şekil 11'de bulunan 9. ölçüden itibaren 16. ölçüye dek ilerlemiştir. Bu periyot içerisindeki motiflerde dörtlü aralık sıklıkla kullanılmıştır. A. Arenski'nin cümlesindeki 17. ve 19. ölçülerde S. Rahmaninov'un küçük ikili kullanımı melodi partisinde senkopsuz bir şekilde oluşturulmuştur (Şekil 12).



Şekil 12. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "III." 8.-19. ölçüler.²¹

²⁰ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 176.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

A. Arenski'nin 20. ve 23. ölçüler arasında bulunan cümlesi rahatlıkla si bemol minöre bağlanılabilecek bir şekilde fa majör tonalitesinde bitirilmiştir. Sol el partisinden başlayarak S. Rahmaninov'un ismine kadar uzayan bir çizgi olduğu 23. ölçüde görülmektedir. Bu çizginin, bas partisinin tercihe uygun bir şekilde yazılması istenilerek; A. Arenski tarafından S. Rahmaninov için eklendiği düşünülmektedir. S. Rahmaninov, eserin ilk cümlesini, 24. ve 27. ölçülerde bulunan son cümlede tekrar ele alırken orta partide ikileme ile yazılmış bir ek melodi kullanarak eseri lirik bir şekilde sonlandırmıştır (Şekil 13).



Şekil 13. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, “III.” 20.-27. ölçüler.²²

2.4. Dördüncü Emprovizasyon

Fa minör tonalitesinde yazılmış “Largo” temposundaki son emprovizasyon, S. Taneyev'in 1. ölçüde uzun bir nota değerinden oluşan fa notaları ile dramatik bir şekilde açılmıştır. Fa minör tonundaki onaltılık ve noktalı sekizlik seslerin oluşturduğu 1. ve 2. ölçülerdeki motifin ardından melodi, üçlü aralıktaki sol el akorunun olduğu 3. ölçü ile devam etmiştir. 3. ve 5. ölçüler içerisinde aralık kullanımı sağ ele geçmiş ve sol el taşıyıcı bir bas parti görevi üstlenmiştir (Şekil 14).

²¹ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 176.

²² Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 176.



Şekil 14. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "IV." 1.-5. ölçüler.²³

A. Arenski'nin eserin ölçü birimini üç dörtlüğe almasının ardından eser, 6. ölçüden itibaren vals çizgisinde devam ederek, sol elde bas partisinin devamlı olarak fa notasını seslendirdiği vals ritmine uygun akorlar ile ilerleyen, sağ elde de çift seslerin melodiyi oluşturduğu, 13. ölçüye dek süren iki cümle ile sürdürülmüştür. Cümlenin son iki ölçüsü olan 12. ve 13. ölçüleri, beklendik bir şekilde sonlandıran S. Rahmaninov, devam eden 14. ölçüde iki dörtlük ölçü birimini kullanmış, ölçüler içerisindeki vuruş sayısı gitgide küçülmüştür (Şekil 15).



Şekil 15. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "IV." 5.-16. ölçüler.²⁴

²³ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 177.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

Bu değişim ile birlikte S. Rahmaninov, 14. ve 19. ölçülerin arasında oluşturduğu cümlesini sol minör tonalitesinde ve marş ritimleri içerisinde kullanmıştır. A. Glazunov 20. ölçüde ölçü birimi ve tempoda herhangi bir değişikliğe gitmeden S. Rahmaninov'un cümlesine benzer çizgide hareket etmiş, 20. ve 24. ölçülerin arasında kurduğu cümleyi, S. Rahmaninov'un çift seslerindeki gibi yalnızca üçlü aralık kullanımı ile sınırlamayarak altılı ve beşli aralıklardaki çift sesleri de tercih etmiştir. Eserin son periyodunda S. Taneyev, dört dörtlük ölçü birimini geri getirmiştir. 25. ölçüde başlayan cümlesinde önceki dominant akoru olan fa majörden, si bemol minör tonalitesine tam kadans yaparak, temayı bir kez daha kullanmıştır (Şekil 16).



Şekil 16. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "IV." 17.-26. ölçüler.²⁵

Baştaki dramatik açılışı andıran 28. ve 30. ölçülerin arasındaki son cümle, yükselen bir *crescendo* ile eseri *fortissimo* nüansında sonlandırmıştır (Şekil 17).



Şekil 17. A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev - Dört Emprovizasyon, "IV." 27.-30. ölçüler.²⁶

²⁴ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 177.

²⁵ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 177.

3. TARTIŞMA VE SONUÇ

Besteciler her dört eserde de ilk ve son cümleyi kendi başlarına oluşturmuş olup, orta kısımdaki cümleleri diğer bestecilerle birlikte oluşturmuşlardır. Dört besteci, yer yer kurulmuş olan önceki cümlelerden esinlenmiş; yer yer özgün cümlelerini oluşturmuşlardır. Ele alınmış cümle ve motifler, bir takım farklı müzikal eklemeler ile yinelenmiş (Şekil 2, 9); bütünsel yapıyı korumak adına başlangıçtaki temanın, eserin sonunda bulunmasına olanak tanımak için düzenlemeler yapılmış (Şekil 4, 16); besteciler, birbirlerinin akor, aralık, melodi kullanımı, ölçü birimi ve tempo değişimi gibi fikirlerinden ilham alarak bunlar üzerinde kendilerine has yazım teknikleri kullanmış (Şekil 2, 9, 15); baştaki temanın son cümlede seslendirilmesine kolaylık sağlamak için tam kadans özelliği taşıyacak akorlar ile cümlelerini bir sonraki besteciye devretmişlerdir (Şekil 13, 16).

A. Arenski, A. Glazunov, S. Rahmaninov ve S. Taneyev'in piyano için yazdıkları Dört Empvizasyon adlı eser incelenmesinden ortaya çıkan bulgular ile edinilen sonuç; bestecilerin, eserin formunu oluşturacak yapı taşlarının farkında olarak motif, cümle, ölçü birimi, tempo ve notasyonda yer alan diğer birçok işareti bu kompozisyonu oluşturmada ustalikle ele almış olmasıdır. Böylelikle bu çalışma, bestecilerin ortak yazımını irdelemiş olmasının yanı sıra tartışma bölümünde yer verilmiş özellikler ile ortak yapıt elde etmek için kullanışlı olabilecek bazı hususlara dikkat çekmiş ve okuyucuların kullanımına sunmuştur.

KAYNAKÇA

BERTENSSON, Sergei, etc., *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, 1st Edition, New York University Press, New York 1956.

BROWN, David, etc., *The New Grove Russian Masters 1*, 1st Edition, W. W. Norton & Company, New York 1986.

GJERDINGEN, Robert O., "Gebrauchs-Formulas", *Music Theory Spectrum*, Vol. 33, Issue 2, Oxford University Press, Berkeley 2011.

GRIFFITHS, Paul, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

HAMILTON, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*, 1st Edition, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

LAMM, Pavel, *S. Rachmaninoff, Complete Collected Works for Piano*, Vol. 3, Muzgiz, Moscow 1949.

²⁶ Pavel Lamm, *a.g.e.*, s. 177.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (35-49)
DOI: 10.47956/bmsd.1435892

SOLOMON, Maynard, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, 1st Edition, University of California Press, Berkeley 2003.

THRELFALL, Robert, etc., *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*, 1st Edition, Scolar Press, London 1982.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

"4 Improvisations (Various)",
[https://imslp.org/wiki/4_Improvisations_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/4_Improvisations_(Various)), (25.09.2024).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

MÜZİK TERCİHLERİNE GÖRE KİŞİLİĞİN FARKLILAŞMA DURUMUNUN İNCELENMESİ: ÇOMÜ EĞİTİM FAKÜLTESİ ÖRNEĞİ

ANALYSIS OF PERSONALITY DIFFERENTIATION ACCORDING TO MUSICAL PREFERENCES: CANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY (COMU), FACULTY OF EDUCATION

Ümit DEMİR,* Simay YILDIZ**

*Geliş Tarihi: 16.09.2024
(Received)*

*Kabul Tarihi: 15.11.2024
(Accepted)*

ÖZ: Müzik dinleme alışkanlığı toplumun büyük bir kesiminin yaşamında duygularını ve olayları algılamasında ve yorumlamasında etkili bir rol üstlenmektedir. Dinlenen müzik türü ruh halinde de farklı etkiler yaratabilmektedir. Örneğin; arabesk dinleyen gençlerin kaygı ve depresyon düzeylerinin yüksek çıktığı, metal müzik dinleyen gençlerin ise saldırganlık düzeylerinin diğer müzik türlerini dinleyenlerden daha yüksek olduğu yaygın bir kanıdır. Dinlenen müzik türlerinin mi bizlerin ruh halini etkilediği yoksa ruh halimize ve kişiliğimize uygun müzik türleri mi tercih ettiğimiz bir muammadır. Bir diğer genel kabul gören yaklaşım ise enstrümanları çalan kişilerin psikolojik olarak daha mutlu ve dışadönük/sosyal bireyler olduklarıdır. Belirtilen bu durumlara ilişkin alanyazında çok fazla çalışma bulunmamasına rağmen genel yargılar ve kabullenmeler son derece fazladır. Gerçekleştirilen bu çalışma ile dinlenen müzik türü ve enstrüman çalma durumlarına göre kişiliğin farklılaşma durumunun belirlenmesi amaçlanmaktadır. Belirlenen amaca yönelik mevcut durumları betimlemeyi amaçlayan 'tarama' araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesinde 2023-2024 Bahar döneminde öğrenimlerine devam eden öğrenciler araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Çalışmada, müzik tercihlerine göre kişiliklerin farklılaşma durumları incelenmiş ve buna yönelik bulgular sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Enstrüman Tercihi, Kişilik, Müzik Tercihi, Müzik Psikolojisi

ABSTRACT: The habit of listening to music plays an effective role in the perception and interpretation of emotions and events in the lives of a large segment of society. The type of music one prefers listening can also create different effects on the mood. For example, it is a common belief that young people listening to

* Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Teknik Bilimler MYO, Bilgisayar Teknolojileri Bölümü, umitdemir@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4899-4895.

** Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü, simayyildiz4@gmail.com, ORCID: 0009-0003-8539-540X.

arabesque have higher levels of anxiety and depression, on the other hand, young people who listen to metal music have higher levels of aggression compared to those listening to other types of music. It is a mystery whether the types of music we listen to affect our mood or whether we prefer music types that suit our mood and personality. Another generally accepted approach is that people playing musical instruments are psychologically happier and more extroverted/social. Although there are not many studies on these situations, general judgements and acceptances are quite high. This study aims to determine personality differentiation according to the type of music listened to and the status of playing a musical instrument. The survey research method, which aims to describe current situations for the determined purpose, is used. The sample of this study consists of the students studying at Çanakkale OnSekiz Mart University, Faculty of Education, in the spring semester of 2023-2024. In the study, the differentiation of personalities according to music preferences was examined, and findings were presented.

Key Words: Musical Instrument Preference, Personality, Musical Preference, Music Psychology

1. GİRİŞ

İnternet altyapısındaki hızlı gelişmeler ve sahip olunan mobil cihazların gelişimi ile, her ortamda müziğe erişim oldukça kolay bir hale gelmiştir. Gelişen iletişim ve çoklu medya teknolojisi ile müzik dinleme alışkanlıkları değişim göstererek, çevrimiçi müzik video klip izleme platformları daha çok tercih edilir olmuştur. Teknolojik gelişmeler sonucunda; farklı dijital platformlar ile çok geniş kitlelerce kolayca erişilen ve dinlenen müziklerin, dinleme sıklığının da artışı ile dinleyiciler üzerindeki etkisi artabilmektedir. Müziğin günlük yaşamda kullanım yoğunluğunun artması ile müzik tercihleri ve müzik tercihi etkilediği düşünülen başlıklar araştırma konusu olmaya başlamıştır.¹

Müzik tercihlerinin farklılaşmasında kişilik türleri ile psikolojik ve sosyal kimliği dikkate alan, farklı yaklaşımlar bulunmaktadır.² Bu yaklaşımlara göre müzik

¹ Mümtaz Levent Akkol, *Türkiye’de Müzik Eğitiminin Sosyolojik Çözümlemesi: Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümünde Sosyolojik Bir Araştırma*, (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Eskişehir 2014, s. 1-17; Sibel Karakelle-Muhammed Ali Çakır-Özgür Özel, “Lise Öğrencilerinin Müzik Tercihlerini Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi”, *The Journal of Academic Social Science*, Cilt 11, sayı 147, 2023, s. 43-44.

² Onur Şenel, *Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıpyargı* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İzmir, 2013, s. 1-4; Şevki Özer Akçay-Elif Erden, “Türkiye’de Müzik

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (51-69)

DOI: 10.47956/bmsd.1550792

tercihleri; psikolojik ruh halinin dengelenmesi, sosyal kimliği oluşturmak ve kişilik tarzını yansıtmaya gibi birçok etmeden etkilenebilmektedir.³ Bu nedenle müziğin dinleyici ile etkileşimi çok boyutlu olarak değerlendirilebilir. Müziğin de kişiler üzerinde etkileri bulunmaktadır. Müzik, kişilerin psikolojik ruh halinde ve fizyolojik durumlarında değişimler ve iyileşmeler sağlayabilmektedir.⁴ Müzik tercihleri sosyal ve çevresel etmenlerden etkilenmekte ve bu etki sonucunda kişinin estetik tercihinde baskın bir belirleyici olabilmektedir. İnsan üzerinde etkili olan sosyal ve çevresel etmenlerin başında; aile, akran grubu, dijital ve çevrimiçi medya, prestij etkisi ve sosyal statü sayılabilmektedir.⁵

Müzik tercihinin gelişiminde gençler, önce kendi ailesinden sonra akran gruplarından etkilenebilmektedir. Akran gruplarının etkisi özellikle ergenlik ve gençlik döneminde artabilmektedir. Bireyin kişiliği gelişim gösterdikçe aile ve akranlarının etkisi azalmakta, dijital medya ve güncel ünlülük etkisi daha ön plana çıkabilmektedir. Örneğin bir müzik parçasının medyada sürekli yayınlanması ile oluşan popülerlik müzik beğenisini etkileyebilmektedir.⁶

Günlük yaşamda tercihlerimizde ve buna yönelik tepkiler üretilmesinde kişiliğin önemli bir etkisi vardır.⁷ Müzik tercihlerinde de kişilik özelliklerine göre farklılaşma görülmektedir. Kişilik türlerine göre müzik tercihlerinin tespitine yönelik Patrick Little ve Marvin Zuckerman⁸ tarafından gerçekleştirilen çalışmada; heyecan arayışı yüksek olan bireylerin tercihleri rock müzik ile olumlu ilişkilendirilirken, soundtrack ve dini müzik ile olumsuz ilişkilendirilmiştir.

Stephen Dollinger⁹ tarafından gerçekleştirilen araştırmada “deneyime açıklık” kişilik özelliğine sahip katılımcıların; Klasik, Caz, Reggae, Folk Etnik ve Soul

Beğenisi Üzerine Yapılmış Olan Akademik Çalışmaların Bibliyografik Yöntemle İncelenmesi”, *Sanat Dergisi*, Sayı 36, 2020, s. 119-120.

³ Derya Kaçmaz, “Müzik Tercihlerine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 7, Sayı 15, 2017, s. 150.

⁴ Yasemin Sazak- Keriman Aytakin Kanadlı-Nermin Olgun, “Yoğun Bakım Hastalarında Müzik Uygulamasının Fizyolojik ve Psikolojik Etkileri: Sistemik Derleme”, *Hacettepe Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Dergisi*, Cilt 8, Sayı 2, 2021, s. 203-212.

⁵ Şevki Özer Akçay-Elif Erden, *a.g.e.*, s. 117-134.

⁶ Şevki Özer Akçay-Elif Erden, *a.g.e.*, s. 117-134.

⁷ Şevki Özer Akçay-Elif Erden, *a.g.e.*, s. 117-134.

⁸ Patrick Little-Marvin Zuckerman, “Sensation Seeking and Music Preferences”, *Personality and Individual Differences*, Cilt 7, Sayı 4, 1986, s. 575-578.

⁹ Stephen J. Dollinger, “Research Note: Personality and Music Preference: Extraversion and Excitement Seeking or Openness to Experience?”, *Psychology of Music*, Cilt 21, Sayı 1, 1993, s. 73-77.

müzikleri daha çok tercih ettiklerini belirlemişlerdir. Ayrıca “dışadönüklük” kişilik özelliğine sahip katılımcılar, daha yüksek uyarıcı özelliğine sahip müzik türü olarak tanımlanan caz ve hard rock müzikleri daha fazla tercih ettiklerini belirlemiştir. Nevrotiklik kişilik düzeyleri yüksek kişilerin, uyarıcı müzikler yerine daha geleneksel müzikleri tercih ettiği yine bu araştırmada belirlenmiştir.

Barış Erdal ve Yeliz Kındap Tepe¹⁰ tarafından üniversite öğrencilerine yönelik gerçekleştirilen çalışma sonucunda; dışadönük kişilerin içedönük kişilere kıyasla hareketli ve enerjik müzikleri daha fazla tercih ettikleri ve içedönük kişilerin müzik dinledikten sonra gerginlik ve sinirlilik duygu puanlarının dışadönük kişilere kıyasla yüksek olduğu belirlenmiştir.

Peter J. Rentfrow ve Samuel D. Gosling¹¹ tarafından gerçekleştirilen çalışmada, “dışadönüklük” kişilik puanı yüksek olan katılımcıların, iyimser, geleneksel ve ritmik müzikleri dinleme tercihleri daha yüksek iken, “deneyime açıklık” kişilik puanları yüksek katılımcıların karmaşık ve asi olarak tanımlanan müzikleri daha çok tercih ettikleri belirlenmiştir.

Emily Carlson vd.¹² tarafından gerçekleştirilen araştırma sonucunda, dans müziği tercihinin “nevrotizm” kişilik türü ile, jazz müzik tercihinin “duygusal açıklık” kişilik türü ile pozitif yönde ilişkili, “öz-denetimlilik” kişilik türü ile jazz müzik tercihinin negatif yönde ilişkili olduğu, rock müzik tercihinin “duygusal açıklık” ve “dışa dönüklük” kişilik türleri ile negatif yönde ilişkili olduğu belirlenmiştir.

Alice Hall¹³ tarafından gerçekleştirilen çalışmada halk müzik, jazz ve pop-rock müzik türleri ile dışadönüklük kişilik puanlarının pozitif yönde anlamlı, jazz ve klasik müzik türleri ile nevrotizm kişilik puanları negatif yönde, pop-rock türüyle ise pozitif yönde ilişkili bulunmuştur.

¹⁰ Barış Erdal-Yeliz Kındap Tepe, “Ruh Halinin İçedönük ve Dışadönüklerde Tercih Edilen Müziğe Etkisi ve Müziğin Uyandırdığı Duygular Üzerine Bir Araştırma”, *ASOS Journal*, Cilt 5, Sayı 57, 2017, s. 54-75.

¹¹ Peter J. Rentfrow-Samuel D. Gosling, “The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences”, *Journal of Personality and Social Psychology*, Cilt 86, Sayı6, 2003, s. 1236.

¹² Emily Carlson vd. “Personality and Musical Preference Using Social-Tagging in Excerpt-Selection”, *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, Cilt 27, Sayı 3, 2017, s. 203.

¹³ Alice Hall, “Audience Personality and The Selection of Media and Media Genres”, *Media Psychology*, Cilt 7, Sayı 4, 2005, s. 377-398.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (51-69)
DOI: 10.47956/bmsd.1550792

Ayşegül Gacal'ın¹⁴ 416 yetişkin katılımı ile gerçekleştirdiği çalışma sonucunda pop/dans, rock/metal, jazz/blues müzik türünü dinleyenlerin nevrozizm kişilik puanları, jazz/blues ile rock/metal dinleyenlerin psikotizm puanlarının anlamlı düzeyde yüksek olduğu belirlenmiştir.

Sonuç olarak, müzik tercihlerine yönelik yapılan araştırmalarda bazı kişilik türlerine göre anlamlı farklılıklar bulunmuştur. Bu araştırmalarda incelenen kişilik türleri içerisinde “içedönük/dışa dönük” ve “nevrozizm” kişilik türlerinin ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bu çalışmaların temel konusu, katılımcıların müzik dinleyicisi olarak özellikleri olmuştur. Kişilik ve müzik başlıklı çalışmalarda, katılımcıların enstrüman çalma durumlarına ilişkin verilerin incelendiği bir araştırmaya alanyazında ulaşılammıştır. Gerçekleştirilen bu çalışmada sadece müzik dinleme durumuna göre değil çalınan enstrümana göre kişilik türlerinin farklılaşma durumu incelenmiştir. Araştırma sorusu bu kapsamda “Üniversite öğrencilerinin müzik tercihlerine göre kişilik özellikleri farklılık göstermekte midir” olarak belirlenmiştir. Elde edilen veriler ışığında dinlenen müziğe ve çalınan enstrümana göre kişiliğin farklılaşma durumuna yönelik gerçekleştirilen çalışmalara farklı bir bakış açısı sunmamaktadır

Dinlenen müziğe göre kişiliğin farklılaşma durumunu belirlemeye yönelik mevcut araştırmalar incelendiğinde, ulaşılan araştırmaların on yıl veya öncesi ait oldukları görülmektedir. Araştırmalarda, “enstrüman çalma durumuna göre kişilik özelliklerinin farklılaşma durumu” incelenmeyen bir konu başlığıdır. Bunun yanı sıra, çalışma kapsamında üniversite öğrencilerinin müzik çalma ve dinleme tercihlerinin de belirlenmesi hedeflenmektedir. Sonuç olarak; gerçekleştirilen bu çalışma ile müzik ve kişilik konu başlığı birçok boyutu ile incelenmiştir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Gerçekleştirilen çalışmada üniversite öğrencilerinin müzik tercihleri, enstrüman çalma durumu gibi değişkenlere göre ÇOMÜ Eğitim Fakültesi öğrencilerinin stres durumları ve akademik başarı durumlarının farklılaşma durumu incelenmiştir. Çalışmada mevcut durumları tanımlamaya yönelik olarak nicel çalışma yöntemlerinden ilişkisel tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarama araştırma modeli, geçmişte ya da mevcutta olan bir durumu var olduğu şekliyle tanımlamayı

¹⁴ Ayşegül Gacal, *Bireylerin Medya Tercihleri ile Kişilik Özellikleri ve Üstbilişleri Arasındaki İlişki*, (Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klinik Psikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2018, s. 49.

amaçlayan bir modeldir. Tarama modellerinde araştırma konusu olay, birey veya durum mevcut koşulları içerisinde olduğu gibi tanımlanır.¹⁵

2.2. Örneklem/Çalışma Grubu

Gerçekleştirilen çalışmanın evrenini eğitim fakültelerinde 2023-2024 Bahar döneminde öğrenimlerine devam etmekte olan üniversite öğrencileri oluşturmaktadır. Örneklemi ise, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde 2023-2024 Bahar döneminde öğrenimlerine devam etmekte olan üniversite öğrencileri oluşturmaktadır. Çalışma, 230 eğitim fakültesi öğrencisinin gönüllük esasıyla katılımıyla gerçekleştirilmiştir.¹⁶ Örneklem incelendiğinde (Tablo 1); katılımcıların 152'si (%66,1) kadın, 78'i (%33,9) ise erkektir. Akademik not ortalamalarına göre öğrencilerin dağılımları incelendiğinde öğrencilerin çoğunluğunun mezuniyet başarı koşulu olan 2 ortalamasının (%96,5) üzerinde akademik başarıya sahip oldukları görülmektedir. Öğrencilerin %16,1'i müzik eğitimi öğretmenliği programında öğrenci iken %83,9'u diğer lisans programlarında öğrenimlerine devam etmektedirler. Katılımcıların kişilik analizleri incelendiğinde "Duygusal Dengeli" kişilik türünün en çok sahip olunan kişilik türü olduğu görülmektedir. "Sorumuz" ve "Dik Başlı" diğer yoğun görülen kişilik türleri olmuştur.

Tablo 1: Katılımcı Öğrencilere Ait Kişisel Veriler

Cinsiyet	n	%
Kadın	152	66,1
Erkek	78	33,9
Akademik Not Ortalaması	f	%
1,5-2 arası	8	3,48
2-2,5 arası	106	46,09
2,5-3 arası	54	23,48
3-3,5 arası	42	18,26
3,5-4 arası	20	8,70
Müzik Eğitimi (Lisans)	f	%
Evet	37	16,1
Hayır	193	83,9
Kişilik Türü	f	%
Duygusal Dengeli	164	71,30

¹⁵ Niyazi Karasar, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2009, s. 77.

¹⁶ Etik kurul izin yazısı makale sonuna eklenmiştir.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (51-69)
DOI: 10.47956/bmsd.1550792

Sorumsuz	40	17,39
Dik Başlı	13	5,65
İçe Dönük	11	4,78
Deneyime Kapalı / Tutucu	2	0,87
Toplam	230	100

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma kapsamında, araştırmacılar tarafından geliştirilen bilgi formu ve Hasan Bacanlı vd. (2009) tarafından geliştirilen “Sıfatlara Dayalı Kişilik Ölçeği” veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Bilgi Formu’nda; araştırmanın bağımsız değişkenleri olan cinsiyet, müzik dinleme durumları ve tercihleri, müzik enstrümanı çalma durumları ve tercihleri bilgileri lisans öğrencilerine sorulmuştur. “Sıfatlara Dayalı Kişilik Ölçeği” ile ise katılımcıların kişilik türlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada kullanılan ve Hasan Bacanlı vd.¹⁷ tarafından geliştirilen beş etmen kuramına dayalı “Sıfatlara Dayalı Kişilik Testi” ne göre kişilik; duygusal denge, dışadönüklük, deneyime açıklık, yumuşak başlılık ve sorumluluk olmak üzere beş boyuttan oluşmaktadır. Ölçeğin geliştirme sürecinde, yapı geçerliğinin belirlenmesine yönelik yapılan etmen analizinde beş farklı kişilik boyutunun tespitine yönelik etmen yükü 0.37 ile 0.86 arasında değişen 40 sıfat çifti belirlenmiştir. Güvenirlik analizinde her bir boyutun iç tutarlık katsayısının 0,78 ile 0.84 arasında değişkenlik gösterdiği belirlenmiştir. Ölçeğin iki hafta ara ile yapılan test tekrarı sonucunda boyutlar arasındaki ilişim katsayıları 0.71 ile 0.86 arasında bulunduğu belirtilmektedir.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırmada var olan durumun belirlenerek tanımlanması amacı ile nicel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel tarama modeli, araştırma değişkenlerine ilişkin nicel verilerin toplanmasını, betimlenmesini ve sunulmasını sağlamaktadır.¹⁸ Ölçeklerin ilk bölümünde yer alan kişisel özelliklere yönelik verilerin çözümlenmesinde kategorik verilerin dağılımını özetlemede gerçekleştirilen frekans dağılımı kullanılmış ve yüzdeler verileri ile tablolaştırılmıştır. Veriler normal dağılım gösterdiği için parametrik testler

¹⁷ Hasan Bacanlı vd., “Beş Faktör Kuramına Dayalı Bir Kişilik Ölçeğinin Geliştirilmesi: Sıfatlara Dayalı Kişilik Testi (SDKT)”, *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt 7, Sayı 2, 2009, s. 261-279.

¹⁸ Şener Büyüköztürk vd., *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 18. Baskı, Pegem Akademi Yayınları, Ankara, 2014, s. 25.

uygulanmıştır. Cinsiyet, müzik türü dinleme durumu, müzik aleti çalma durumu değişkenlerine göre farklılaşma durumunun belirlenmesinde t-testi, ilişki belirlemeye yönelik olarak korelasyon analizi kullanılmıştır. Verilerin analizinde SPSS 26.0 paket programı kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Katılımcıların Müzik Dinleme ve Müzik Aleti Çalma Durumlarına Yönelik Bulgular

Katılımcıların müzik aleti çalma durumlarını gösteren veriler Tablo 2’de sunulmuştur. Veriler incelendiğinde öğrencilerin %33,9’ u en az bir müzik aleti çaldıklarını belirtmişlerdir. Müzik eğitimi lisans programı öğrencileri katılımcıların %16,1’ini oluşturduğu dikkate alındığında (Tablo 1) diğer bölüm öğrencilerinin yaklaşık %20’ si müzik aleti çalmaktadırlar. Müzik aleti çalanların yaklaşık yarısı günlük olarak 0-1 saat arası müzik aleti çaldıklarını belirtmişlerdir. Öğrenciler eğer çaldıkları birden çok müzik aletini var ise ölçek formunda belirtmişlerdir. Öğrenciler tarafından en çok çalınan müzik aleti gitar olmuş olup, piyano ve keman diğer en çok çalınan müzik aletleri olmuştur.

Tablo 2: Katılımcı Öğrencilerin Müzik Aleti Çalma Durumlarına Ait Veriler

Müzik Aleti Çalma Durumu	f	%
Evet	79	33,9
Hayır	151	66,1
Müzik Aleti Çalma Süresi	f	%
0-1 saat	35	43,75
1-3 saat	18	22,5
3-5 saat	5	6,25
5-7 saat	9	11,25
7-10 saat	5	6,25
10 saat ve üzeri	8	10
En Çok Çalınan Müzik Aletleri	f	%
Gitar	37	16,09
Piyano	30	13,04
Keman	14	6,09
Bağlama	12	5,22

Flüt	11	4,78
------	----	------

Katılımcıların müzik dinleme durumlarını gösteren veriler Tablo 3'te sunulmuştur. Veriler incelendiğinde öğrencilerin çoğunluğu (%40,9) 1-3 saat arası müzik dinlediklerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin dinledikleri birden çok müzik türünü belirtebildikleri soruda öğrenciler tarafından en çok dinlenen müzik türü "Pop Müzik" olmuş olup, "Klasik Müzik", "Rap" diğer en çok dinlenen müzik türleri olmuştur. Birden çok öncelik belirtebildikleri müzik dinleme öncelikleri incelendiğinde; stres durumunda rahatlama (%91,74) katılımcılar tarafından en çok seçilen dinleme önceliği olurken, bunu hobi ve seyahat amaçlı dinleme izlemiştir.

Tablo 3: Katılımcı Öğrencilerin Müzik Dinleme Durumlarına Ait Veriler

Müzik Dinleme Süresi	f	%
0-1 saat	43	18,7
1-3 saat	94	40,9
3-5 saat	60	26,1
5-7 saat	22	9,6
7-10 saat	11	4,8
10 saat ve üzeri	43	18,7
Dinlenen Müzik Türü	f	%
Pop	210	91,30
Klasik Müzik	195	84,78
Rap	189	82,17
Arabesk	187	81,30
Rock	187	81,30
THM	184	80,00
TSM	182	79,13
Metal	175	76,09
Caz	174	75,65
Blues	166	72,17
Elektronik	163	70,87
Müzik Dinleme Amacı	f	%
Rahatlama/Stres Atma	211	91,74
Hobi	196	85,22
Seyahat	176	76,52
Zaman Geçirme	164	71,30
Spor/Yürüyüş	155	67,39

Motive Olma	152	66,09
Dış Sesi Engelleme	140	60,87
Ders Çalışma	125	54,35
Uyku	115	50
İlham	115	50
İşe Konsantrasyon	109	47,39

3.2. Katılımcıların Kişilik Özellikleri ile Müzik Dinleme Özellikleri Arasındaki İlişkiye Yönelik Bulgular

Öğrencilerin “beşli kişilik ölçeğinde” yer alan her “kişilik boyutu puanı” ile “müzik dinleme süresi” ve “farklı müzik türlerini dinleme tercih sıralaması” verileri arasındaki ilişkiyi belirlemek için Pearson korelasyon analiz işlemleri gerçekleştirilmiştir. “Müzik dinleme süresi” ile sadece “Deneyime Açıklık” kişilik türü arasında (Tablo 4) pozitif yönde ve zayıf düzeyde ($r=0,170$) anlamlı bir ilişki ($p<0,01$) olduğu görülmektedir.

Tablo 4: Deneyime Açıklık Kişilik Puanı ve Müzik Dinleme Süresi Arasındaki Korelasyon Sonuçları

Değişkenler	B1	B2
Deneyime Açıklık Kişilik Puanı (B1)	1	0,170**
Müzik Dinleme Süresi (B2)	0,170**	1

**N=230; $p<0,01$

Yapılan analiz işlemleri sonucunda bazı kişilik türleri ile müzik dinleme tercihleri arasında ilişki belirlenmiştir. Analiz sonucunda, “dışa dönüklük kişilik puanları” ile “pop müzik dinleme tercihleri” arasında (Tablo 5) pozitif yönde ve zayıf düzeyde ($r=0,141$) anlamlı bir ilişki ($p<0,05$) olduğu görülmektedir.

Tablo 5: Dışa Dönüklük Kişilik Puanı ve Pop Müzik Tercih Sıralaması Arasındaki Korelasyon Sonuçları

Değişkenler	B1	B2
Dışa Dönüklük Kişilik Puanı (B1)	1	0,141*
Pop Müzik Tercih Sıralama (B2)	0,141*	1

*N=230; $p<0,05$

“Duygusal dengesizlik kişilik puanları” ile “caz müzik dinleme tercihleri” arasında (Tablo 6) ise negatif yönde ve zayıf düzeyde ($r=-0,143$) anlamlı bir ilişki ($p<0,05$) olduğu görülmektedir.

Tablo 6: Duygusal Dengesizlik Kişilik Puanı ve Caz Müzik Tercih Sıralaması Arasındaki Korelasyon Sonuçları

Değişkenler	B1	B2
Duygusal Dengesizlik Kişilik Puanı (B1)	1	-0,143*
Caz Müzik Tercih Sıralama (B2)	-0,143*	1

*N=230; $p<0,05$

“Sorumluluk kişilik puanları” ile “caz müzik dinleme tercihleri” arasında (Tablo 7) ise pozitif yönde ve zayıf düzeyde ($r=0,131$) anlamlı bir ilişki ($p<0,05$) olduğu görülmektedir.

Tablo 7: Sorumluluk Kişilik Puanı ve Caz Müzik Tercih Sıralaması Arasındaki Korelasyon Sonuçları

Değişkenler	B1	B2
Sorumluluk Kişilik Puanı (B1)	1	0,131*
Caz Müzik Tercih Sıralama (B2)	0,131*	1

*N=230; $p<0,05$

3.3. Katılımcıların Müzik Aleti Çalma Durumuna Göre Kişilik Özelliklerinin Farklılaşma Durumuna Yönelik Bulgular

Katılımcıların “müzik aleti çalma” durumuna göre “beşli kişilik ölçeği” kişilik boyutu puanlarının istatistiksel olarak anlamlı farklılık gösterme durumu bağımsız örneklem t-testi ile tespit edilmiştir. Bu kapsamda öğrencilerin müzik aleti çalma durumuna göre (Tablo 8) “duygusal dengesizlik” kişilik puanlarının anlamlı düzeyde farklılık gösterdiği [$t_{(239)} = -2,373$; $p<0,05$] görülmektedir. Müzik aleti çalan öğrencilerin duygusal dengesizlik kişilik puan ortalamasının müzik aleti çalmayan öğrencilere göre daha düşük olduğu görülmektedir.

Tablo 8: Öğrencilerin Müzik Aleti Çalma Durumuna Göre Duygusal Dengesizlik Kişilik Puanlarının Farklılaşma Durumuna Yönelik Bağımsız t-Testi Sonuçları

Gruplar	N	\bar{X}	sd	df	t	p
Müzik Aleti Çalan	79	15,646	3,66	239	-2,373	0,018*
Müzik Aleti Çalmayan	151	17,093	4,72			

*p<0,05

Öğrencilerin “müzik aleti çalma” durumuna göre (Tablo 9) “deneyime açıklık” kişilik puanlarının anlamlı düzeyde “farklılık gösterdiği [$t_{(228)}= 3,551$; $p<0,001$]” görülmektedir. Müzik aleti çalan öğrencilerin “deneyime açıklık” kişilik puan ortalamasının, müzik aleti çalmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu görülmektedir.

Tablo 9: Öğrencilerin Müzik Aleti Çalma Durumuna Göre Deneyime Açıklık Kişilik Puanlarının Farklılaşma Durumuna Yönelik Bağımsız t-Testi Sonuçları

Gruplar	N	\bar{X}	sd	df	t	p
Müzik Aleti Çalan	79	33,430	4,531	228	3,551	<0,001***
Müzik Aleti Çalmayan	151	30,894	5,436			

***p<0,001

Katılımcıların çaldıkları müzik aletine göre kişilik durumlarının farklılaşma durumu incelendiğinde; çalınan farklı müzik aletlerine göre bazı kişilik ölçeği puanlarında anlamlı farklılık belirlenmiştir. Öğrencilerin gitar çalma durumuna göre (Tablo 10) “deneyime açıklık” kişilik puanlarının anlamlı düzeyde farklılık gösterdiği [$t_{(228)}= -2,291$; $p<0,05$] görülmektedir. Gitar çalan öğrencilerin “deneyime açıklık” kişilik puan ortalamasının gitar çalmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu görülmektedir.

Tablo 10: Öğrencilerin Gitar Çalma Durumuna Göre Deneyime Açıklık Kişilik Puanlarının Farklılaşma Durumuna Yönelik Bağımsız t-Testi Sonuçları

Gruplar	N	\bar{X}	sd	df	t	p
Gitar Çalmayan	193	31,420	5,435	228	-2,291	0,023*
Gitar Çalan	37	33,568	3,920			

*p<0,05

Öğrencilerin piyano çalma durumuna göre (Tablo 11) deneyime açıklık kişilik puanlarının anlamlı farklılık gösterdiği [$t_{(228)} = -2,868$; $p < 0,01$] görülmektedir. Piyano çalan öğrencilerin “deneyime açıklık” kişilik puan ortalamasının piyano çalmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu görülmektedir.

Tablo 11: Öğrencilerin Piyano Çalma Durumuna Göre Deneyime Açıklık Kişilik Puanlarının Farklılaşma Durumuna Yönelik Bağımsız t-Testi Sonuçları

Gruplar	N	\bar{X}	sd	df	t	p
Piyano Çalmayan	200	31,385	5,372	228	-2,868	0,005**
Piyano Çalan	30	34,300	3,725			

**p<0,01

3.4. Katılımcıların Müzik Aleti Çalma Süreleri ile Kişilik Özellikleri Arasındaki İlişkiyi Belirlemeye Yönelik Bulgular

Katılımcıların beşli kişilik ölçeğinde yer alan her kişilik boyutu puanı ile müzik aleti çalma süresi arasındaki ilişkiyi belirlemeye yönelik korelasyon analiz işlemleri gerçekleştirilmiştir. Müzik çalma süresi ile “Deneyime Açıklık” kişilik türü arasında (Tablo 12) pozitif yönde ve zayıf düzeyde ($r = 0,245$) anlamlı bir ilişki ($p < 0,01$) olduğu görülmektedir. Buna göre “deneyime açıklık” kişilik puanı arttıkça müzik çalma süresinde de artış görülmektedir.

Tablo 12: Deneyime Açıklık Kişilik Puanı ve Müzik Çalma Süresi Arasındaki Korelasyon Sonuçları

Değişkenler	B1	B2
Deneyime Açıklık Kişilik Puanı (B1)	1	0,245**
Müzik Aleti Çalma Süresi (B2)	0,245**	1

**N=230; p<0,01

Müzik aleti çalma süresi ile “Duygusal Dengesizlik” kişilik türü arasında (Tablo 14) negatif yönde ve zayıf düzeyde ($r=-0,186$) anlamlı bir ilişki ($p<0,01$) olduğu görülmektedir. Buna göre duygusal dengesizlik kişilik puanı arttıkça müzik çalma süresinde azalma görülmektedir.

Tablo 13: Duygusal Dengesizlik Kişilik Puanı ve Müzik Çalma Süresi Arasındaki Korelasyon Sonuçları

Değişkenler	B1	B2
Duygusal Dengesizlik Kişilik Puanı (B1)	1	-,186**
Müzik Çalma Süresi (B2)	-0,186**	1

**N=230; p<0,01

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında üniversite öğrencilerinin müzik dinleme ve müzik aleti çalma tercihlerinin kişilik türlerine göre farklılaşma durumuna yönelik önemli bulgular elde edilmiştir. Katılımcı üniversite öğrencilerinin yaklaşık üçte biri en az bir müzik aleti çaldığını bildirmiştir. Müzik eğitimi almayan üniversite öğrencilerinde en az bir müzik aleti çalan öğrenci oranı yaklaşık %20’dir. Öğretmenlik mesleği adayları için bu oran çok düşük olarak değerlendirilmiştir. Müzik aleti çalan tüm öğrencilerin yaklaşık yarısı günlük olarak 0-1 saat arası müzik aleti çaldıklarını belirtmişlerdir. Öğrenciler tarafından en çok çalınan müzik aleti gitar olmuş olup, piyano ve keman diğer en çok çalınan müzik aletleri olmuştur. Bu

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (51-69)

DOI: 10.47956/bmsd.1550792

sonuç Hüseyin Yılmaz ve Ülkü Sevim Şen¹⁹ tarafından gerçekleştirilen araştırma sonucu ile benzerlik taşımaktadır. İlgili çalışmalarında üniversite öğrencilerinin arasında gitarın popüler bir enstrüman olduğu sonucuna ulaşmışlardır.

Öğrencilerin çoğunluğu 1-3 saat arası müzik dinlediklerini belirtmişlerdir. Öğrenciler tarafından en çok dinlenen müzik türü “Pop Müzik” olmuş olup, “Klasik Müzik”, “Rap” diğer en çok dinlenen müzik türleri olmuştur. Bu sonuç Hülya Tuna vd.²⁰ tarafından gerçekleştirilen araştırma sonucu ile benzerlik taşımakta olup üniversite öğrencilerin en çok dinledikleri müzik türü bu çalışmada da “rap” müzik olmuştur. Müzik dinleme öncelikleri incelendiğinde stres durumunda rahatlama en çok dinleme önceliği olurken, bunu hobi ve seyahat amaçlı dinleme izlemiştir. Turan Sağer vd.²¹ benzer şekilde üniversite öğrencilerinin müzik dinlemeyi stresle baş etme sürecinde tercih ettikleri temel yöntemlerden birisi olduğunu belirlemişlerdir.

“Müzik dinleme süresi” ile “deneyime açıklık” kişilik türü arasında pozitif yönde ve zayıf düzeyde anlamlı bir ilişki belirlenmiştir. Buna göre “deneyime açıklık” kişilik türü puanı arttıkça müzik dinleme süresinde de artış görülmektedir.

“Dışa dönüklük” kişilik türü puanları ile “pop müzik dinleme tercihleri” arasında pozitif yönde ve zayıf düzeyde anlamlı bir ilişki olduğu belirlenmiştir. Buna göre “dışa dönüklük” kişilik türü puanı arttıkça pop müzik dinleme tercih önceliğinde de artış görülmektedir. Bu sonuç Barış Erdal ve Yeliz Kındap Tepe²² araştırma sonucu ile benzerlik taşımaktadır. İlgili çalışmalarında dışadönüklerin içedönüklere göre ritmik/enerjik müzikleri daha çok tercih ettiklerini belirlemişlerdir.

“Duygusal dengesizlik” kişilik türü puanları ile “caz müzik dinleme tercihleri” arasında negatif yönde ve zayıf düzeyde anlamlı bir ilişki belirlenmiştir. Buna göre “duygusal dengesizlik” kişilik türü puanı arttıkça caz müzik dinleme tercih sırasında azalma görülmektedir. Benzer şekilde Ian Anderson vd.,²³ web tabanlı müzik dinleme alışkanlıklarını inceledikleri çalışma sonucunda, “duygusal dengesizlik”

¹⁹ Hüseyin Yılmaz-Ülkü Sevim Şen, “Gitar’ın Popülerlik Durumunun İncelenmesi”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 25, 2016, s. 1491-1521.

²⁰ Hülya Tuna vd., “Üniversite Öğrencilerinde Müzik Dinleme Tercihinin Fiziksel Aktivite, Depresyon ve Uyku Kalitesine Etkisi”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 34, 2021, s. 29-41.

²¹ Turan Sağer vd., “Covid-19 Pandemi Sürecinin Müzik Dinleme ve İcra Pratiklerine Etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi Lisans Öğrencileri Örneği”, *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, Sayı 4, 2020, s. 1-17.

²² Barış Erdal-Yeliz Kındap Tepe, *a.g.e.*, 2017, s. 54-75.

²³ Ian Anderson vd., “Just the way you are: Linking music listening on Spotify and personality”, *Social Psychological and Personality Science*, Cilt 12, Sayı 4, 2021, s. 561-572

kişilik boyutunda en az tercih edilen müzik türlerinden birisinin, “caz müzik” olduğu sonucuna ulaşmışlardır.

“Sorumluluk” kişilik türü puanları ile “caz müzik dinleme tercihleri” arasında pozitif yönde ve zayıf düzeyde anlamlı bir ilişki belirlenmiştir. Buna göre sorumluluk kişilik puanı arttıkça caz müzik dinleme tercih sırasında artma görülmektedir. Bu sonuç, Ian Anderson vd.²⁴ tarafından gerçekleştirilen araştırma sonuçları ile uyumlu değildir. İlgili çalışmada, “sorumluluk” kişilik özelliği taşıyan bireyler caz müziği orta düzeyde tercih ettikleri belirlenmiştir.

“Müzik aleti çalma” durumuna göre “duygusal dengesizlik” ve “deneyime açıklık” kişilik türü puanlarında anlamlı düzeyde farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Müzik aleti çalan öğrencilerin “duygusal dengesizlik” kişilik türü puan ortalamasının müzik aleti çalmayan öğrencilere göre daha düşük olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, müzik aleti çalan öğrencilerin deneyime açıklık” kişilik puan ortalamasının müzik aleti çalmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu belirlenmiştir.

Öğrencilerin gitar çalma durumuna göre “deneyime açıklık” kişilik türü puanlarının anlamlı düzeyde farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Gitar çalan öğrencilerin deneyime açıklık kişilik puan ortalamasının gitar çalmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Öğrencilerin piyano çalma durumuna göre deneyime açıklık kişilik puanlarının anlamlı farklılık gösterdiği belirlenmiştir.

Sonuç olarak kişilik türlerine göre müzik dinleme ve müzik aleti çalma durumuna göre farklılaşma ortaya çıkaran bulgulara ulaşılmıştır. Ulaşılan sonuçların müzik ile kişilik analizine yönelik çalışmalara katkı getirmesi beklenmektedir.

Elde edilen veriler ışığında aşağıda belirtilen öneriler getirilmiştir:

• Müziğin kişilik tespitinde kullanımına yönelik deneysel çalışmalar yapılabilir.

• Müziğin farklı kişilik türlerinde etkilerine yönelik çalışmalar yapılabilir.

• Gençlerin müzikal zevklerinin geliştirilmesine, doğru müzik dinleme ve icra etmelerine yardımcı olacak bir müzik eserleri listesi öğrencilere önerilebilir. Bu listede her müzik türünden en iyi 10-20 kadar eser ismi verilebilir.

KAYNAKÇA

AKÇAY, Şevki Özer-ERDEN, Elif, “Türkiye’de Müzik Beğenisi Üzerine Yapılmış Olan Akademik Çalışmaların Bibliyografik Yöntemle İncelenmesi”, *Sanat Dergisi*, Sayı 36, 2020, s. 117-134.

²⁴ Ian Anderson vd., *a.g.e.*, 2021, s. 561-572.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (51-69)
DOI: 10.47956/bmsd.1550792

AKKOL, Mümtaz Levent, *Türkiye'de Müzik Eğitiminin Sosyolojik Çözümlemesi: Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümünde Sosyolojik Bir Araştırma*, (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Eskişehir 2014.

ANDERSON, Ian-GİL, Santiago-GİBSON, Clay-WOLF, Scott-SHAPIRO, Will-SEMERÇİ, Oğuz-GREENBERG, David M., "Just The Way You Are: Linking Music Listening on Spotify and Personality", *Social Psychological and Personality Science*, Volume 12, Issue 4, 2021, s. 561-572.

BACANLI, Hasan-İLHAN, Tahsin-ASLAN, Sevda, "Beş Faktör Kuramına Dayalı Bir Kişilik Ölçeğinin Geliştirilmesi: Sıfatlara Dayalı Kişilik Testi (SDKT)", *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt 7, Sayı 2, 2009, s. 261-279.

BÜYÜKÖZTÜRK, Şener-KILIÇ ÇAKMAK, Ebru-AKGÜN Özcan, Erkan-KARADENİZ, Şirin-DEMİREL, Funda, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 18. Baskı, Pegem Akademi Yayınları, Ankara, 2014.

CARLSON, Emily-SAARI, Pasi-BURGER, Birgitta-TOIVAINEN, Petri, "Personality and Musical Preference Using Social-Tagging in Excerpt-Selection", *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, Volume 27, Issue 3, 2017, s. 203-212.

DOLLINGER, Stephen J., "Research Note: Personality and Music Preference: Extraversion and Excitement Seeking or Openness To Experience?", *Psychology of Music*, Cilt 21, Sayı 1, 1993, s. 73-77.

ERDAL, Barış-KINDAP TEPE, Yeliz, "Ruh Halinin İçedönük ve Dışadönüklerde Tercih Edilen Müziğe Etkisi ve Müziğin Uyandırdığı Duygular Üzerine Bir Araştırma", *The Journal of Academic Social Science*, Sayı 57, 2017, s. 54-75.

GACAL, Ayşegül, *Bireylerin Medya Tercihleri ile Kişilik Özellikleri ve Üstbilişleri Arasındaki İlişki*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klinik Psikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.

HALL, Alice, "Audience Personality and The Selection of Media and Media Genres", *Media Psychology*, Volume 7, Issue 4, 2005, s. 377-398.

KAÇMAZ, Derya, "Müzik Tercihlerine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 7, Sayı 15, 2017, s. 141-152.

KAMALI, Ceren-TEMİZ, Ebru, "Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Tercihlerinin ve Bu Tercihleri Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi". *Fine Arts*, Cilt 12, Sayı 4, 2017, s. 280-298.

KARAKELLE, Sibel-ÇAKIR, Muhammed Ali-ÖZEL, Özgür, "Lise Öğrencilerinin Müzik Tercihlerini Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi". *The Journal of Academic Social Science*, Cilt 11, Sayı 147, 2023, s. 43-44.

KARASAR, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2009.

LITTLE Patrick-ZUCKERMAN, Marvin, "Sensation Seeking and Music Preferences", *Personality and Individual Differences*, Cilt 7, Sayı 4, 1986, s. 575-578.

RENTFROW, Peter J.-GOSLING, Samuel D., "The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences", *Journal of Personality and Social Psychology*, Cilt 86, Sayı 6, 2003, s. 1236-1256.

SAGER, Turan-ÖZKİŞİ, Zeynep Gülçin-YÜCEER, Ece Merve, "Covid-19 Pandemi Sürecinin Müzik Dinleme ve İcra Pratiklerine Etkileri: Yıldız Teknik Üniversitesi Lisans Öğrencileri Örneği", *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, Sayı 4, 2020, s. 1-17.

SAZAK, Yasemin-KANADLI, Keriman Aytekin-OLGUN, Nermin, "Yoğun Bakım Hastalarında Müzik Uygulamasının Fizyolojik ve Psikolojik Etkileri: Sistematik Derleme", *Hacettepe Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Dergisi*, Cilt 8, Sayı 2, 2021, s. 203-212.

ŞENEL, Onur, *Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıpyargı* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İzmir, 2013.

TUNA, Hülya-GÜRPINAR-Barış, TUZ-Kübra, TEKİN GÜRGEN-Elif, ÖZDEMİR İLÇİN, Nursen, "Üniversite Öğrencilerinde Müzik Dinleme Tercihinin Fiziksel Aktivite, Depresyon ve Uyku Kalitesine Etkisi", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 34, 2021, s. 29-41.

ULUÇAY, Taner, "Lise Öğrencilerinin Dinledikleri Müzik Türlerinin Şiddet Eğilimlerine Etkisi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 41, 2018, s. 135-153.

YILMAZ, Hüseyin-ŞEN, Ülkü Sevim, "Gitar'ın Popülerlik Durumunun İncelenmesi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 25, 2016, s. 1491-1521.

TEŞEKKÜR

Bu makalenin araştırılmasında ve yürütülmesinde Tübitak 2209A desteği alınmıştır.

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (51-69)
DOI: 10.47956/bmsd.1550792

EK: ETİK KURUL İZİN YAZISI



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurulu
Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği



Sayı : E-84026528-050.99-2400119358
Konu : Başvuru İncelenmesi

10.05.2024

Sayın Doç. Dr. Ümit DEMİR

Yürütücülüğünüzü yapmış olduğunuz 2024-YÖNP-0391 nolu projeniz ile ilgili Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komisyonu'nun almış olduğu 09.05.2024 tarih ve 07/32 sayılı kararı aşağıdadır.

Bilgilerinize rica ederim.

KARAR 32- Danışmanlığını **Doç. Dr. Ümit DEMİR**'in yaptığı ve yürütücülüğünü **Simay YILDIZ** tarafından gerçekleştirildiği **TÜBİTAK 2209-A** "Müzik Tercihlerine Göre Kişiliğin Farklılaşma Durumunun İncelenmesi: ÇOMÜ Eğitim Fakültesi Örneği" başlıklı araştırmanın, Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komisyonu ilkelerine **uygun** olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

Doç. Dr. Derya GİRGİN
Kurul Başkanı

Belge Doğrulama Kodu: UAAHT4U

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Takip Adresi: dogrulama.comu.edu.tr

Adres: Onsekiz Mart Üniversitesi Tenzicella Yerleşkesi Çanakkale

Bilgi için :

Emine Ateş
Fen Bilimleri Enstitüsü Etik
Kurulu Üyesi
(0 286) 2180018 - 1040

Telefon No: (0 286) 2180018

Faks No:

Telefon No:

e-Posta:

İnternet Adresi: <https://www.comu.edu.tr>

Direct Hat:

Keyp Adresi: comu@ba01.keyp.tr



**TEKNİĞİN ÖTESİNDE: HEINRICH WILHELM ERNST'İN
POLİFONİK ETÜTLERİNE YAKINDAN BAKIŞ**

BEYOND THE TECHNIQUE: A CLOSER LOOK AT HEINRICH WILHELM
ERNST'S POLYPHONIC ETUDES

İsmail BAŞARAN*

*Geliş Tarihi: 06.09.2024
(Received)*

*Kabul Tarihi: 18.11.2024
(Accepted)*

ÖZ: 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişmeye başlayan keman çalma anlayışı, bu yüzyılda yaşayan Bartolomeo Campagnoli, Pierre Baillot, Rudolphe Kreutzer ve Giovanni Battista Viotti gibi isimlerle şekillenmiş ve 19. yüzyılın virtüöz kemancılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu anlayışı benimseyen sanatçılar keman çalmanın yanı sıra bestecilikle de ilgilenmişler ayrıca eğitim müziği alanında da önemli eserler yazmışlardır. Zaman içerisinde bir gelenek haline alan bu anlayışın en önemli örneklerinden biri Heinrich Wilhelm Ernst ve 1865 yılında yazdığı “Altı Polifonik Etüt” adlı eseridir.

Bu çalışmada H.W. Ernst'in sıklıkla seslendirilen ve keman eğitiminde oldukça önemli bir yeri olan “Altı Polifonik Etüt” eseri sol el ve sağ el icra teknikleri açısından incelenmiştir. Ayrıca etütlerin ithaf edildikleri kemancılar ve bestelenme süreçleri hakkında tarihî bilgiler verilmiş, içerdikleri müzikal öğeler ile polifonik ve müzikal yapıları belirtilerek eserin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bilgi ve bulguların yalnızca eğitim süreci için değil, eserlerin çalışmada da yol gösterici olması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Heinrich Wilhelm Ernst, Keman Tekniği, Polifonik Etüt, 19. Yüzyıl

ABSTRACT: The changing approach to violin playing, which began to evolve starting from the second half of the 18th century, was shaped by figures such as Bartolomeo Campagnoli, Pierre Baillot, Rudolphe Kreutzer, and Giovanni Battista Viotti. This movement led to the emergence of virtuosic violinists in the 19th century. The artists embracing this approach were not only skilled violinists but also engaged in composition and produced significant works in the field of instructional music. One of the most notable examples of this tradition is Heinrich Wilhelm Ernst's “Six Polyphonic Etudes”, written in 1865.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, ismailbasaran777@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6022-7683.

This study examines H.W. Ernst's "Six Polyphonic Etudes", a frequently performed work with significant importance in violin education, in terms of left-hand and right-hand performance techniques. Additionally, historical information is provided regarding the violinists to whom the etudes were dedicated and their compositional processes, and the etudes' musical elements, as well as their polyphonic and musical structures, are highlighted to underscore the work's importance. The knowledge and findings obtained from this research are intended to serve as a guide not only in the educational process but also in the performance of these works.

Key Words: Heinrich Wilhelm Ernst, Violin Technique, Polyphonic Etude, 19th Century

1. GİRİŞ

Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865) 19. yüzyılın en parlak kemancılarından biri olarak kabul edilir. Virtüözitesi ve yaratıcı dehası, dönemin müzikal sahnesinde derin izler bırakmıştır. Ernst'in keman literatürüne en büyük katkılarından biri şüphesiz ki "Altı Polifonik Etüt" eseridir. Bu eser yalnız teknik açıdan değil aynı zamanda müzikal ifade ve keman edebiyatındaki önemi bakımından da dikkat çekicidir.

Bu çalışmada Ernst'in "Altı Polifonik Etüt" eserinin içerdikleri keman teknikleri ile polifonik ve müzikal yapıları incelenecektir. Bu bağlamda Ernst'in eserlerinin keman repertuarındaki yerini ve etkisini anlamak için tarihsel ve müzikal bir perspektif sunulacaktır. Ayrıca bu etütlerin icrası sırasında karşılaşılan zorluklar ve bu zorlukların üstesinden gelmek için geliştirilen teknikler de tartışılacaktır.

Heinrich Wilhelm Ernst, Çekoslovak asıllı virtüöz kemancı ve besteci olarak 19. yüzyıl müzik dünyasında derin izler bırakmıştır. 1814 yılında Avusturya İmparatorluğu'nun Brünn kentinde dünyaya gelen Ernst, Yahudi bir ailenin çocuğu olarak müziğe ilgisini küçük yaşlarda keşfetmiştir.¹ İlk keman eğitimini yaşadığı şehirdeki bir fırıncıdan alarak müziğe adım atan Ernst, Leopold Mozart'ın "Versuch einer gründlichen Violinschule" metoduyla kendini geliştirmiş ve 1825 yılında Viyana Konservatuarı'na kabul edilmiştir. Bu süreçte, dönemin önemli keman

¹ Tobias Wilczkowski, "Heinrich Wilhelm Ernst and his Contributions to the Development of Left-hand pizzicato and Harmonics", (Stockholm University, Yüksek Lisans Tezi), Stockholm 2011, s. 6.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (71-90)
DOI: 10.47956/bmsd.1544336

pedagogu Joseph Böhm ve kısa bir süre Maurice Stein ile çalışarak keman tekniğini ve müzikal ifadesini güçlendirmiştir.²

Viyana’da aldığı bu eğitim, onu çağın en büyük müzisyenleriyle bir araya getirmiş, özellikle Paganini’nin müziğine duyduğu hayranlıkla sanatsal yolculuğunu etkileyen bir döneme girmiştir.³ 1828’de Paganini’yi canlı izleme fırsatı bulduktan sonra ona duyduğu hayranlık ve meydan okuma isteğiyle, kendi konserlerini Paganini’nin konserlerinden birkaç gün sonra düzenlemeye başlamıştır.⁴ Paganini’nin eserlerindeki teknik zorlukları öğrenmek ve onları daha ileri taşımak için adeta onu takip eden Ernst, gizlice Paganini’nin konakladığı otellerde yan odasını kiralayarak onun çalışmalarını dinlemiştir.

Ernst’in sanatsal kariyeri boyunca Almanya, Avusturya, Rusya, Fransa ve İngiltere gibi birçok ülkede konserler vererek keman virtüözü olarak ün kazandığı bilinmektedir. Beethoven Kuarteti adı altında Henryk Wieniawski, Joseph Joachim ve Alfred Piatti ile birlikte Londra’da düzenledikleri konserler büyük ilgi görmüş, aylarca bu şehirde kalıp yüzlerce konser vermişlerdir.⁵ Bu konserlerde “Altı Polifonik Etüt” eserini de icra ederek kemanda teknik ustalığın ve duygusal derinliğin bir arada mümkün olduğunu kanıtlamıştır. Ayrıca Ernst, gerçekleştirdiği solo konserlerde kemancı olarak sahnede uzun alkışlar almanın kendisi için ne kadar önemli olduğunu kanıtlarcasına varyasyon formunda yazdığı eserlerini seslendirirken doğaçlama varyasyonlar çalarak çağdaşlarından farklı olmaya çalışmıştır.⁶

Bu dönemde bestelediği “Altı Polifonik Etüt” (Six Polyphonic Etudes) eseri, Paganini’den ilham alan ancak kendine özgü bir tarzla oluşturduğu en önemli eserlerinden biridir. Ernst, bu altı etüt dönemin önemli kemancıları Ferdinand Laub, Prosper Sainton, Joseph Joachim, Henri Vieuxtemps, Joseph Hellmesberger ve Antonio Bazzini’ye ithaf etmiştir. Her bir etüt, teknik zorlukların ötesinde, derin bir müzikal ifade barındırmaktadır. Polifonik yapılarıyla dikkat çeken bu etütler,

² Suat Canan Dalgacı, "H.W. Ernst: Keman Repertuarında Unutulan Virtüöz", (Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2017, s. 5.

³ Thomas Lamb Phipson, *Famous Violinists And Fine Violins*, Chatto & Windus Publishing, Philadelphia 1896, s. 220.

⁴ Mark Rowe, *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*, Ashgate Publishing, 2008, s. 36.

⁵ Edmund Grabowski, "Wieniawski Life and Creation", https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html (26.09.2024).

⁶ Dana Gooley, "Violin Improvisation in the Early Nineteenth Century: Between Practice and Illusion", (Brown University, Yüksek Lisans Tezi), Rhode Island 2017, s. 111.

kemanda çok sesliliği ustaca işlemiş ve keman literatüründe benzersiz bir yer edinmiştir.

Ernst'in eserleri dönemin müzik anlayışını ve teknik gelişmelerini yansıtırken aynı zamanda yenilikçi ve özgün bir yaklaşım sergiler. Romantik Dönem'in duygusal yoğunluğunu ve ifade zenginliğini barındıran eserleri özellikle polifonik yapılarıyla dönemin diğer keman virtüözlerinin eserlerinden ayrılmaktadır.

Ernst'in keman edebiyatına katkıları sadece bestelediği eserlerle sınırlı değildir. O, aynı zamanda üstün bir pedagog olarak da tanınmış ve birçok genç kemancıya ilham vermiştir. Öğrencilerine hem teknik mükemmeliyet hem de müzikal derinlik aşılamış, bu durum onun mirasının devam etmesini sağlamıştır. Ernst'in öğretim yöntemleri ve müzikal felsefesi keman eğitiminde hâlâ önemli bir yer tutmaktadır. Eserlerinin etkisi yalnızca kendi dönemindeki keman virtüözleriyle sınırlı kalmamıştır. Onun eserleri günümüzde de sıklıkla icra edilmekte ve keman repertuvarının vazgeçilmez eserleri arasında yer almaktadır. Ernst'in müziği dinleyiciye derin duygusal deneyimler yaşatırken, icracılar için de sürekli bir öğrenme ve keşif süreci sunmaktadır.

2. "ALTI POLİFONİK ETÜT" ESERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Heinrich Wilhelm Ernst'in "Altı Polifonik Etüt" eseri keman literatüründe eşsiz bir yere sahiptir ve 19. yüzyıl repertuvarının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Besteci altı bölümden oluşan bu etüt seçkisini sırasıyla Ferdinand Laub, Prosper Sainton, Joseph Joachim, Henri Vieuxtemps, Joseph Hellmesberger ve Antonio Bazzini'ye ithaf etmiştir.

Teknik zorlukları ve müzikal derinlikleriyle keman repertuvarında benzersiz bir yer tutan etütler sol el pizzicato, çift ses, akor, arpej, barriolage, staccato gibi ileri düzey teknikler içerir. Etütlerin içerdiği teknik öğeler müzikal ifade açısından da kemanın zengin doğasını ön plana çıkarmaktadır. Ernst'in "Altı Polifonik Etüt" eseri keman edebiyatında bir dönüm noktası olarak kabul edilir ve bu eser onun sanatsal mirasının en parlak örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Keman repertuvarının vazgeçilmez eserleri arasında yer alan Ernst'in "Altı Polifonik Etüt" eserinin içerdiği teknikler aşağıdaki tabloda sol ve sağ el teknikleri olarak ikiye ayrılmış şekilde görülmektedir.

Tablo 1: 6 Polifonik Etüt Sol ve Sağ El Teknikleri

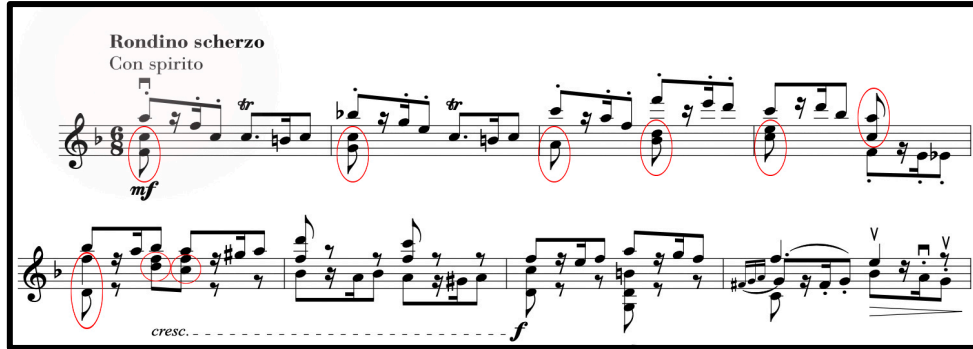
Etütler	Sol El Teknikleri	Sağ El Teknikleri
No.1 Rondino scherzo	Çift ses, tril, arpej	Staccato, legato

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (71-90)
DOI: 10.47956/bmsd.1544336

No.2 Allegretto	Flajole, sol el pizzicatosu, çift ses	Pizzicato, staccato, akor
No.3 Terzetto	Arpej, çift ses, sol el pizzicatosu	Legato, akor
No.4 Allegro risoluto	Arpej, çift ses, flajole	Barriolage, legato, akor
No.5 Air de Ballet	Arpej, çift ses, tril	Akor, detache, pizzicato
No.6 Moderato, Andante non troppo	Sol el pizzicatosu, gam, arpej, flajole, çift ses	Legato, ricochet, staccato, barriolage, pizzicato

2.1. Etüt No.1

Alman kemancı Ferdinand Laub'a (1832-1875) ithaf edilen "Rondino scherzo" başlıklı ilk etüt fa majör tonalitesinde, monotematik bir yapı ile bestelenmiştir. Besteci, etüdün başlangıcında notaya yazdığı "con spirito" (bir şeyin ruhuyla) ile eserin başlığında belirtilen *scherzo* (İt. şaka, oyun)⁷ teriminin anlamını güçlendirmiş ve eserin canlı bir anlayışla çalınmasını istediğini belirtmiştir. İki farklı tematik yapıdan oluşan ilk etüdün giriş bölümü Şekil 1'de* görülmektedir.



Şekil 1: H.W. Ernst, Etüt No.1 Giriş Bölümü (Ölçü: 1-8)

⁷ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2. Baskı, Belknap Press and Harvard University Press, Cambridge 1969, s. 670.

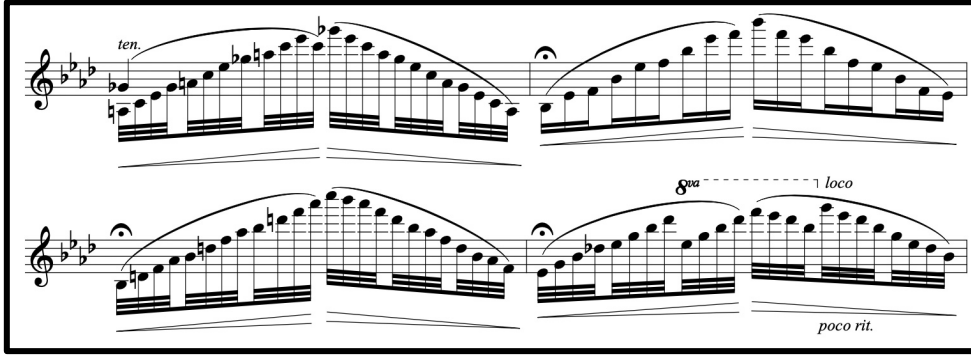
* Çalışmada yer alan nota şekilleri Sibelius (versiyon 8.1) nota yazım programı kullanılarak tarafımdan yazılmıştır.

H.W. Ernst, Şekil 1’de görülen etüdün giriş bölümündeki yalın melodik hattı ritmik yapının güçlü vuruşlarına yazdığı akorlar ve çift seslerle süslemiş; kullandığı bu polifonik yazı yöntemiyle etüdün, iki keman tarafından çalınan bir eser gibi duyulmasını sağlamıştır. Etüdün ilk bölümündeki bu yapı ikinci bölümde yerini legato pasajlara bırakır.

La bemol majör tonalitesinde yazılan ikinci bölüm ilk bölümün aksine gayet akıcı bir havadadır. Eserin ilk bölümünde melodik hat staccato notalar ve akorlarla oluşturulmuşken ikinci bölümde ana melodi legato tekniğiyle yazılmış, ana melodiye eşlik eden yardımcı melodi (kontrşan) ise on altılık notalarla yapılandırılmıştır. Etüdün ikinci bölümünün başlangıç teması Şekil 2’de görülmektedir.

Şekil 2: H.W. Ernst, Etüd No.1 İkinci Bölüm (Ölçü: 43-50)

Etüdün ikinci bölümünün sonunda yer alan arpejler, Ernst’in yaşadığı dönemde ortaya çıkan keman ekollerinin eğitimlerinde ortak olarak yer alan ve dönemin diğer ünlü kemancı-bestecilerinin eserlerinde de sıklıkla karşımıza çıkan bir tekniktir. N. Paganini ve H. Wieniawski gibi bestecilerin tüm keman konçertolarında ve kaprislerinin bir kısmında yer alan bu teknik o dönem ve sonrasındaki keman virtüözlüğü anlayışının tipik bir göstergesidir.



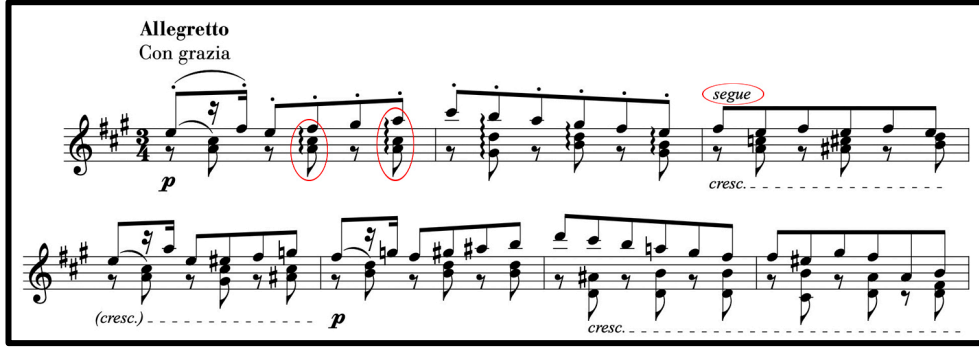
Şekil 3: H.W. Ernst, Etüt No.1 İkinci Bölmenin Sonundaki Arpejler (Ölçü: 55-58)

Üç bölümden oluşan etüdün ikinci bölümü, Şekil 3'te görülen çıkıcı-inici arpejlerle sona ererken üçüncü bölüm, ilk bölümün tematik ve teknik yapısının neredeyse aynısıdır. İlk etütte görülen bu A-B-A yapısı hem Ernst hem de diğer besteciler tarafından o dönemde bestelenen hemen tüm kaprislerde olduğu gibi iki bölümlü şarkı formunda olup, bölümler arasında hem müzikal hem de teknik olarak var olan yapısal farklılıkları çağrıştırmaktadır.

2.2. Etüt No.2

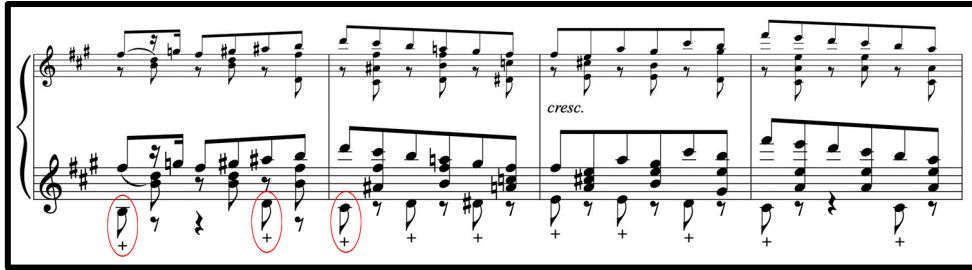
İkinci etüt, karmaşık polifonik yapısı ile dikkat çeker. Çift seslerin kullanımı, Barok Dönem'in füg tarzını anımsatan kontrapuntal bir yapı oluşturur. Bu yapı, eserin teknik zorluklarını artırırken aynı zamanda melodik hatların belirgin ve temiz bir şekilde çalınmasını zorlaştırır. La majör tonalitesinde yazılan ikinci etüdün çok sesli yapısı kırık akorların kullanımı ile sağlanmış, Şekil 4'te görülen bu yapı besteci tarafından "con grazia" (İt. zarif, ince, nazik)⁸ alt başlığıyla belirtilmiştir.

⁸ Willi Apel, *a.g.e.*, s. 309.



Şekil 4: H.W. Ernst, Etüt No.2 Giriş Bölümü (Ölçü: 1-7)

Şekil 4’de görüldüğü üzere icracı sürekli devam eden akorlar ve legato yay tekniği arasında denge kurmak zorundadır. Bu iki elin uyumu, eserin başarılı bir şekilde icra edilmesinin anahtarıdır. Besteci, etüdün 56. ölçüsünde başlayan ve ilk bölümün benzeri olan kısımda başlangıçtaki temaya ek olarak akorların olmadığı vuruşlara sol el pizzicoları eklemiş, müzikal yapıyı teknik olarak güçleştirmiştir. Sol el pizzicolarının eklendiği pasaj Şekil 5’te görülmektedir.



Şekil 5: H.W. Ernst, Etüt No.2 Sol El Pizzicoları (Ölçü: 56-59)

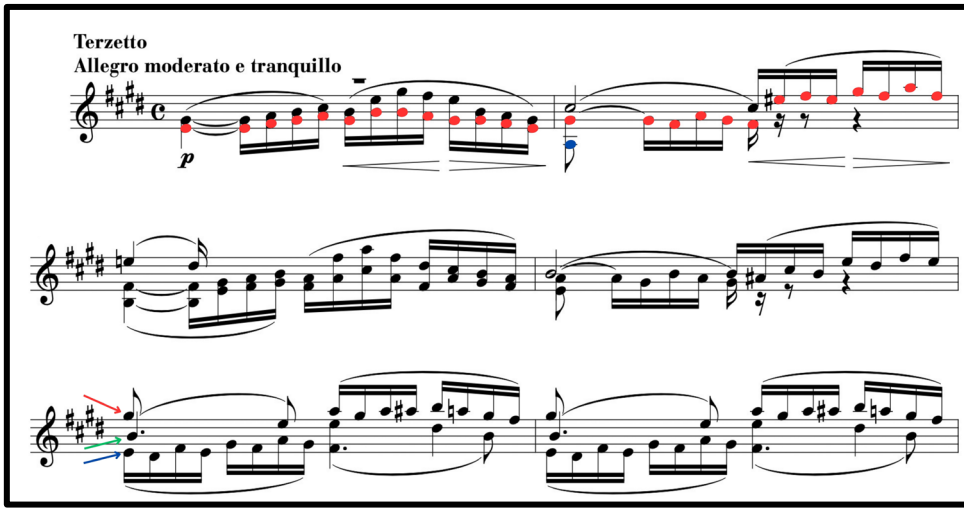
Ernst, Paris’te tanıştığı ve yakın arkadaşı olduğu Fransız kemancı Prosper Philippe Catherine Sainton’a (1813-1890) ithaf ettiği iki numaralı etüdünde monoritmik bir yapı kullanmıştır. Bestecinin kullandığı bu ritmik yapı ile eserin farklı icracılar tarafından her yorumlanışında özgün bir duyuşun oluşmasına olanak sağladığı düşünülebilir.

2.3. Etüt No.3

Oldukça sakin bir ifadeyle başlayan ve melodik hattın çift seslerle sürekli farklı oktavlarda duyurulduğu üçüncü etüt “terzetto” başlığıyla bestelenmiştir. Bestecinin kullandığı başlıktan da anlaşılacağı gibi üç farklı hat üzerine kurulan etüt,

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (71-90)
DOI: 10.47956/bmsd.1544336

kemanın teknik sınırlarının besteci tarafından ne kadar üstün bir şekilde kullanıldığıнын bir göstergesidir. Hatlardan ikisi melodik yapıyı oluştururken üçüncü hat armonik yapıyı güçlendirmektedir. Tamamı çift sesler ve akorlardan oluşan etüdün sözü edilen melodik ve armonik yapısı Şekil 6’da görülmektedir.



Şekil 6: H.W. Ernst, Etüt No.3 Giriş Bölümü (Ölçü: 1-6)

Macar kemancı Joseph Joachim’e (1831-1907) ithaf edilen üç numaralı etüt, Şekil 6’daki pasajın son portesinde görüldüğü üzere zaman zaman birden fazla melodik hattının aynı anda ilerlediği, bu yapıyla diğer etütlerden ayrılan ve icracının çift ses çalma becerisini son derece zorlayan bir eserdir. Ernst, bu etütte farklı ritmik yapıları da kullanarak eseri sanki bir konçertonun kadansı gibi yazmış ve besteciliğinin müzikal ifade yönünün ne kadar zarif olduğunu net bir şekilde ortaya koymuştur.

2.4. Etüt No.4

Bestecinin çağdaşı ve yakın arkadaşı olan Henri Vieuxtemps’a (1820-1881) ithaf edilen etüt do majör tonalitesinde yazılmış ve eser dizisinin başlığı olan “polifonik” yapının aksine birkaç akor hariç tamamen tek sesli bir yapıya sahiptir. Ancak bu durum etüdün başlığında belirtilen *allegro risoluto* (kararlı bir şekilde hızlı ve canlı)⁹ ifadesinin yanı sıra içerdiği barriolage ve arpej teknikleri ile duyumu neredeyse çoksusli hale getirmektedir.

⁹ Willi Apel, *a.g.e.*, s. 30 - 652.

Etütte, çoğunlukla bir ölçü içerisinde yer alan ve bir akora ait notaların yer aldığı arpejler sayesinde oluşan çok sesli duyum Şekil 7'deki giriş bölümünde görülmektedir.

Şekil 7: H.W. Ernst, Etüt No.4 Giriş Bölümü (Ölçü: 1-11)

Ernst dört numaralı etüdünü her ne kadar tek sesli yazmışsa da eser icra edildiği anda çok sesli bir duyum ortaya çıkmaktadır. Bu, bestecinin kemanı ne kadar iyi tanıdığının ve icracılığının besteciliğine yansımalarının açık bir göstergesidir. Şekil 8'deki pasajda ise tek sesli yapının zaman zaman akorlar ve çift ses flajolelerle ne şekilde zenginleştiği görülmektedir.

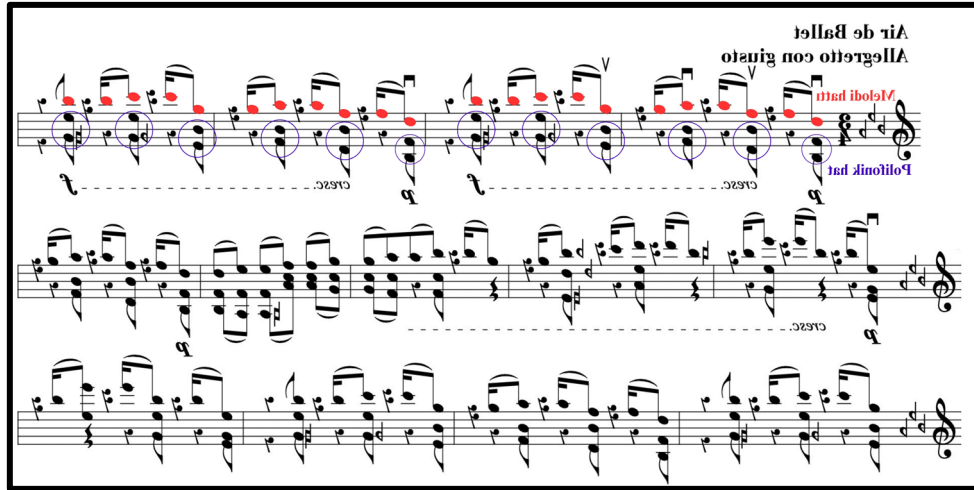
Şekil 8: H.W. Ernst, Etüt No.4 Akor ve Çift Ses Flajole Pasajlar (Ölçü: 24-32)

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (71-90)
DOI: 10.47956/bmsd.1544336

Ernst'in ustası olarak gördüğü ve Romantik Dönem'in en büyük keman virtüözlerinden biri olarak kabul edilen Vieuxtemps'a ithaf ettiği bu etüt, teknik bir meydan okuma olduğu kadar zengin bir müzikal karakter de taşımaktadır. Ernst'in ithafı, Vieuxtemps'in sanatsal dehasına bir saygı duruşu olarak görülebilir.

2.5. Etüt No.5

Avusturyalı kemancı Joseph Hellmesberger'e (1828-1893) ithaf edilen mi bemol majör tonalitesindeki beş numaralı etüt "Air de Ballet" (17.-18. yüzyıl Fransız opera ve balesinde dans eşlikli enstrümental veya vokal parça anlamına gelen Air, zamanla bu eserlerin karakter özelliklerini yansıtan bale havasında, bale gibi anlamlarında kullanılmaya başlanmıştır)¹⁰ başlığıyla yazılmış, monoritmik yapıda bir eserdir. Şekil 9'da giriş bölümü görülen etüt, iki numaralı etütte olduğu gibi sürekli olarak akorlarla çoksesli hale getirilen bir melodi hattından oluşmaktadır.



Şekil 9: H.W. Ernst, Etüt No.5 Giriş Bölümü (Ölçü: 1-13)

Bu etüdün Hellmesberger'e ithaf edilmesi, eserin virtüözitesi ve müzikalitesi ile ilişkilidir. Hellmesberger, teknik yeteneği ve müzikal zekâsıyla tanınmış bir kemancıdır ve Ernst, bu eseri ona ithaf ederek onun yeteneklerini yücelten bir eser yaratmıştır. Eserin içeriği, dinamik kontrol, hızlı yay değişimleri ve karmaşık sol el pasajlarıyla doludur, bu da Hellmesberger'in sahip olduğu üst düzey teknik becerilere ve müzikal hassasiyete bir saygı duruşu olarak yorumlanabilir. Bu

¹⁰ Willi Apel, *a.g.e.*, s. 29.

bağlamda, 5 numaralı etüt, yalnızca bir teknik çalışma olarak değil, aynı zamanda Ernst'in Hellmesberger'in sanatsal mirasına duyduğu hayranlığın bir ifadesi olarak da öne çıkar. Şekil 10'da eserin son on beş ölçüsündeki müzikal ve teknik yoğunluk açıkça görülmektedir.

Şekil 10: H.W. Ernst, Etüt No.5 Son 15 Ölçü (Ölçü: 103-118)

Şekil 10'da görülen bölümde Ernst, etüdün önceki bölümlerinde olmayan onlu, arpej, kırık akor ve pizzicato gibi teknikler kullanarak çoksesli yapıya çeşitlilikler getirmiştir.

2.6. Etüt No.6

Ernst'in isim verdiği tek etüt olan altı numaralı "The Last Rose of Summer" adlı eseri, hem keman repertuarının teknik açıdan en zorlu eserlerinden biri olarak kabul edilir hem de duygusal derinliğiyle dikkat çeker. Bu eser, Thomas Moore'un aynı adlı İrlanda halk şarkısı üzerine yazılmış varyasyonlardan oluşur. Ernst, eseri çağdaşı ve yakın arkadaşı olan İtalyan kemancı ve besteci Antonio Bazzini'ye ithaf etmiştir. Şekil 11'de sözü edilen İrlanda halk şarkısının örneklendiği etüt ile Ernst, çağdaşı olan ve dönemin ünlü kemancıları arasında yer alan Antonio Bazzini'ye olan saygısını ve hayranlığını, altı numaralı etüdü ona ithaf ederek göstermiştir.

Soprano
Tis the last rose of summer Left bloom ing a lone

Alto
Tis the last rose of summer Left bloom ing a lone

Tenor
Tis the last rose of summer Left bloom ing a lone

Piano

Şekil 11: İrlanda Halk Şarkısı “The Last of Summer” (Ölçü: 1-5)¹¹

Tema-varyasyonlar şeklinde yazılan altıncı etüt 19 ölçümlük bir giriş bölümüyle başlar. Akor, çift sesler, sol el pizzicatosu, ricochet gibi pek çok teknik öğenin yer aldığı giriş bölümünün ilk dokuz ölçüsü Şekil 12’de görülmektedir.

Introduzione
Moderato

Ricochet Akor Sol el pizzicatosu

Şekil 12: H.W. Ernst, Etüdü No.6 Giriş Bölmesi (Ölçü: 1-9)

¹¹ Thomas Moore, *Irish Melodies*, E.H. Wade Publishing, U.S.A. 1840, s. 2.

“Introduzione” (İt. yavaş giriş bölümü)¹² başlıklı bu kısa giriş bölümünün ardından İrlanda halk şarkısından alınan Tema duyulur. T. Moore’un şarkısını kemanın ileri icra teknikleriyle renklendiren Ernst burada hem sol el hem de sağ el tekniklerini son derece zorlayıcı bir şekilde kullanır. Şekil 13’te altıncı etüdün teması görülmektedir.

Tema
 Andante non troppo

Melik Hat

arco

pizz.

arco

Sol el pizzicatosu

Tek yayda iki nüans, kırık akor, fermata

Şekil 13: H.W. Ernst, Etüt No.6 Tema (Ölçü: 1-9)

Birinci varyasyonda Ernst, temayı iki numaralı etüdün ikinci bölümünde ve üç numaralı etütte olduğu gibi iki melodik hat ile yazmıştır. Ancak bu varyasyonda ritmik yapı ve yay tekniklerini çok daha zengin bir biçimde kullanmıştır. Şekil 14’te aynı yay içerisinde aksanlar, müzik bağları ve staccatolarla zenginleşen birinci varyasyonun giriş kısmı görülmektedir.

¹² Willi Apel, *a.g.e.*, s. 371.

Şekil 14: H.W. Ernst, Etüt No.6 Varyasyon 1 (Ölçü: 1-8)

İki numaralı varyasyon Ernst'in dört numaralı etüdünde olduğu gibi temelde tek sesli bir yapıda olsa da icra edildiği anda ortaya çok sesli (polifonik) bir duyum çıkar. Arpejlerin *ricochet* tekniği ile yazıldığı ikinci varyasyonun başlangıç kısmı Şekil 15'te görülmektedir.

Şekil 15: H.W. Ernst, Etüt No.6 Varyasyon 2 (Ölçü: 1-5)

Etüdün üçüncü varyasyonu üçlü, beşli, altılı ve onluların olduğu çeşitli çift seslerin yanı sıra akorlardan oluşur. Ayrıca besteci final bölümüne göndermede

bulunurcasına varyasyonun üç ölçüsünde yapay flajolelere de yer verir. Üçüncü varyasyonun ilk cümlesi Şekil 16'da görülmektedir.

Şekil 16: H.W. Ernst, Etüt No.6 Varyasyon 3'ün İlk Cümlesi (Ölçü: 1-7)

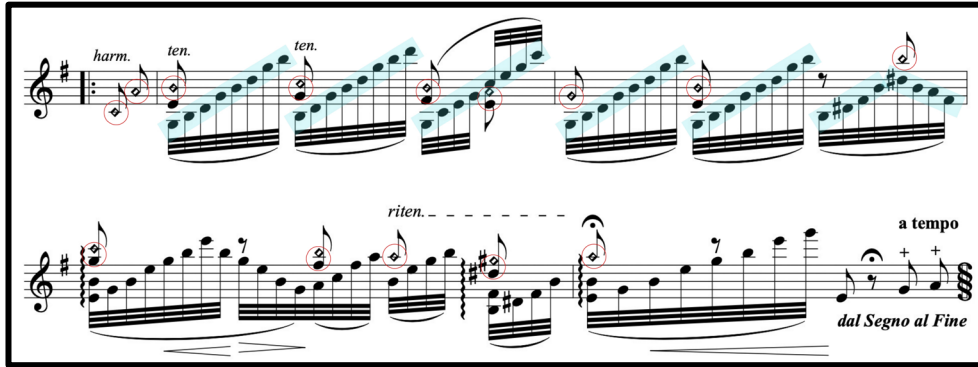
Dördüncü varyasyonda Ernst yine önceki etütlerde kullandığı tekniklere yer vermiş, varyasyonu yapısal olarak ikinci ve dördüncü varyasyonlara benzetmiştir. Bu varyasyonda arpejlerle oluşturulan armonik yapı sol el pizzicatolarıyla duyurulan temaya eşlik eder. "Poco più vivo" (İt. biraz daha canlı, hızlı)¹³ tempo başlığıyla yazılan dördüncü varyasyonun giriş kısmı Şekil 17'de görülmektedir.

Şekil 17: H.W. Ernst, Etüt No.6 Varyasyon 4'ün Giriş Kısmı (Ölçü: 1-4)

¹³ Willi Apel, *a.g.e.*, s. 781.

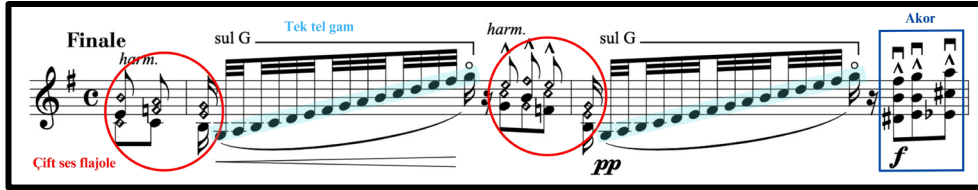
Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (71-90)
DOI: 10.47956/bmsd.1544336

Bu varyasyonun ikinci kısmında ise Ernst, ilk bölmedeki sol el pizzicatosları yerine tema melodisini yapay flajolelerle duyurmuştur. Melodi hattına eşlik eden arpejler ise ilk bölmedeki çıkıcı-inici yapısını çoğunlukla çıkıcı hale bırakmıştır. Şekil 18’de flajole ve çıkıcı arpej yapısından oluşan dördüncü varyasyonun ikinci kısmı görülmektedir.



Şekil 18: H.W. Ernst, Etüt No.6 Varyasyon 4'ün İkinci Kısmı (Ölçü: 81-11)

Giriş, tema ve dört varyasyonun ardından etüdün final bölümünde besteci “Altı Polifonik Etüt”te kullandığı tekniklerin neredeyse hepsini kullanmıştır. Yapay çift sesli flajole ve gamlarla başlayan final bölümünün giriş kısmı Şekil 19’da görülmektedir.



Şekil 19: H.W. Ernst, Etüt No.6 Final Varyasyonu Giriş Kısmı (Ölçü: 1-2)

Final bölümü akorlar, gamlar, yapay flajole gibi ileri tekniklerle ve müzikal olarak tüm etütlerin zirvesini temsil eden bir yapıyla son bulmaktadır. Şekil 20’de görülen final varyasyonunun bitiş kısmında yer alan çift ses flajole, akor ve tek telde yapılan iki oktavlık gamların oluşturduğu teknik zorluktan anlaşılacağı gibi H.W. Ernst çağdaşı olan N. Paganini, A. Bazzini, H. Vieuxtemps gibi kemancı-bestecilerin

yazdıkları eserlerden esinlenmiş ve bu varyasyonla hem keman tekniğine olan hâkimiyetini hem de besteci olarak yeteneğini kanıtlamıştır.

The image shows a musical score for the final variation of Ernst's Etüt No. 6. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'sul D' and 'Tek tel gam'. The second staff is marked 'Akorlar' and 'a tempo'. The third staff is marked 'accelerando' and 'riten molto'. A red circle highlights a double-sound flageolet technique in the third staff.

Şekil 20: H.W. Ernst, Etüt No.6 Final Varyasyonu Bitiş Kısmı (Ölçü: 29-37)

Varyasyonlar boyunca kullanılan teknik öğeler, eserin teknik icra bakımından zor olmasının yanı sıra içerdiği müzikal ifadenin ortaya çıkarılmasındaki güçlük ile de önem taşımaktadır. Ernst, her varyasyonda orijinal temanın farklı yönünü ortaya çıkarır; kimi zaman hızlı ve vitüözük pasajlarla, kimi zaman da daha sakin ve lirik bölümlerle temanın duygusal derinliğini araştırır. Bu, eseri icra eden kemancının, teknik becerisinin yanı sıra müzikal ifadesini de en üst düzeye çıkarmasını gerektirmektedir. Eserin son bölümünde yer alan hızlı staccato pasajlar ve sürekli pozisyon değişimleri hem teknik hem de müzikal açıdan eserin doruk noktasını oluşturmaktadır.

A. Bazzini, dönemin en önemli keman virtüözlerinden biri olarak bilinir ve Ernst'in bu eseri ona ithaf etmesi, Bazzini'nin teknik ustalığına ve müzikal zekâsına duyduğu hayranlığın bir ifadesi olarak görülebilir. Bazzini'nin eserlerindeki teknik ve müzikal öğeler Ernst'in bu eserdeki yaklaşımıyla paralellik göstermektedir. Her iki besteci de kemanın teknik potansiyelini keşfetme konusunda benzer bir tutkuya sahiptir ve bu eser, bu ortak tutkuyu somutlaştıran bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Eserin tarihsel önemi, yalnızca Ernst'in en bilinen eserlerinden biri olmasından değil, aynı zamanda 19. yüzyıl keman müziğinin zirvesini temsil

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (71-90)
DOI: 10.47956/bmsd.1544336

etmesinden kaynaklanır. Ernst, bu eserle sadece kendi döneminin değil, sonraki kuşakların da ilham kaynağı olmuştur. “The Last Rose of Summer” teknik mükemmeliyet ile duygusal ifade arasındaki dengeyi mükemmel bir şekilde kurar ve bu yönüyle Romantik Dönem’in en önemli keman eserlerinden biri olarak kabul edilir. Eserin Bazzini’ye ithaf edilmiş olması, bu önemli dönemin önde gelen iki kemancısı arasındaki sanatsal ilişkiyi de ortaya koyar.

3. SONUÇ

Heinrich Wilhelm Ernst’in “Altı Polifonik Etüt” eserinin incelendiği bu çalışmada etütler içerdikleri sağ ve sol el tekniklerinin yanı sıra polifonik ve müzikal yapıları açısından da ayrı ayrı analiz edilmiştir. İnceleme sonucunda etütlerin legato, detache, martele, spiccato, staccato gibi sağ el teknikleri ve çift ses, akor, sol el pizzicatosu, flajole gibi sol el tekniklerini içerdikleri saptanmıştır. Araştırmanın bulguları, eserin yalnızca teknik bir çalışma materyali olarak değil, aynı zamanda müzikal ve polifonik ifadenin geliştirilmesi açısından da önem taşıdığını göstermektedir.

H.W. Ernst’in “Altı Polifonik Etüt” eseri hem teknik hem de sanatsal açıdan önemli bir kilometre taşı olarak kabul edilmektedir. Bu etütler keman repertuarının zenginleşmesine katkıda bulunmuş, keman tekniğine dönemine göre yenilikçi yaklaşımlar kazandırmış ve birçok kemancı için zorlu bir sınav niteliği taşımıştır. Eser, polifonik yapısı ile kemancılara çok sesli düşünme becerisi kazandırarak müziği çok boyutlu bir şekilde icra etme yetisi sunmaktadır. Bu yönüyle eser hem eğitim sürecinde yol gösterici bir kaynak olarak kullanılabilir hem de performans sürecinde kemancıların estetik ve teknik becerilerini gösterme imkânı vermektedir.

Araştırmanın sonucunda ülkemizde Heinrich Wilhelm Ernst ile ilgili yapılan çalışmaların yeterli olmadığı görülmüştür. Bu nedenle bu çalışmanın “Altı Polifonik Etüt” eserini seslendirmek isteyen kemancılara ve yaylı çalgı teknikleri ile ilgili araştırmalar yapan diğer icracılara rehberlik edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

APEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, 2. Baskı, Belknap Press and Harvard University Press, Cambridge 1969.

DALGAÇ, Suat Canan, "H.W. Ernst: Keman Repertuarında Unutulan Virtüöz", (Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2017.

GOOLEY, Dana, "Violin Improvisation in the Early Nineteenth Century: Between Practice and Illusion", (Brown University, Yüksek Lisans Tezi), Rhode Island 2017.

MOORE, Thomas, *Irish Melodies*, E.H. Wade Publishing, U.S.A. 1840.

MOSER, Andreas, *Geschichte des Violinspiels*, 1st Edition, Max Hesses Verlag, Leipzig 1923.

PHIPSON, Thomas Lamb, *Famous Violinists And Fine Violins*, Chatto & Windus Publishing, Philadelphia 1896.

ROWE, Mark, *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*, 1st Edition, Ashgate Publishing, Farnham 2008.

SÖZER, Vural, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.

WILCZKOWSKI, Tobias, "Heinrich Wilhelm Ernst and his Contributions to the Development of Left-hand pizzicato and Harmonics", (Stockholm University, Yüksek Lisans Tezi), Stockholm 2011.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

GRABKOWSKI, Edmund, "Henryk Wieniawski Life and Creation"

https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html (26.09.2024).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

**BALLETS RUSSES'ÜN KISA TARİHÇESİ, SAHNE VE KOSTÜM
TASARIMLARININ İNCELENMESİ¹**

*BRIEF HISTORY OF BALLETS RUSSES AND OVERVIEW OF
STAGE AND COSTUME DESIGN*

Murat KURTULMUŞ*

*Geliş Tarihi: 29.02.2024
(Received)*

*Kabul Tarihi: 22.10.2024
(Accepted)*

ÖZ: Sergei Diaghilev, 1872-1929 yılları arasında yaşamış bir Rus sanatçı ve yönetmendir. 1905'ten itibaren Paris'te Rus sanatını tanıtmaya başlamıştır. Özellikle 1909'da Paris'e götürdüğü ilk bale topluluğu olan "Ballets Russes", büyük bir başarı elde etmiştir. Bu toplulukta yer alan dansçılar arasında Vaslav Nijinsky ve Tamara Karsavina gibi ünlü isimler bulunmaktadır. Diaghilev, sadece bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda bir yönetici olarak da büyük bir başarı elde etmiştir. Topluluğun gösterilerine sanatsal birikimi ve serüvenci ruhu yansımıştır. Diaghilev'in en büyük katkıları arasında, çağın önde gelen ressamlarının ve bestecilerinin topluluğa eserler yaratmasını sağlamak ve yeni yetenekleri keşfetmek yer almaktadır. Ballets Russes topluluğu, sahne tasarımı ve kostüm tasarımı açısından da büyük ilgi çekmiştir. Sahne tasarımcıları, koreografinin ana çizgilerini dahi belirlemiştir. Bu dönemde üretilen eserler, günümüzde bile sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Bu makale, Ballets Russes'ün kuruluşunu, Rus sanatının Avrupa'ya tanıtılmasını ve sahne tasarımının bale sanatındaki önemini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ballets Russes, Sergei Diaghilev, Dekor, Sahne Tasarımı, Kostüm Tasarımı

ABSTRACT: Sergei Diaghilev was a Russian artist and director who lived between 1872 and 1929. From 1905 onwards, he started to promote Russian art in Paris. Especially "Ballets Russes", the first ballet company he took to Paris in 1909, achieved great success. Among the dancers in this company were famous names such as Vaslav Nijinsky and Tamara Karsavina. Diaghilev achieved great success not only as an artist but also as a manager. His artistic background and adventurous spirit were reflected in the performances of the company. Among Diaghilev's

¹ Bu makale, 1999 tarihinde Dr. Cem Ertekin danışmanlığında hazırlanan "Ballets Russes'ün Kısa Tarihçesi ve Giysi Tasarımlarının İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Bale Anasanat Dalı, muratkurtulmus@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9553-9054.

greatest contributions were to encourage the leading painters and composers of the era to create works for the company and to discover new talents. The Ballets Russes company also attracted great attention in terms of stage design and costume design. Stage designers even determined the main lines of choreography. The works produced in this period have an important place in the art world even today. This article emphasises the foundation of Ballets Russes company, the introduction of Russian art to Europe and the importance of stage design in ballet art.

Key Words: Ballets Russes, Sergei Diaghilev, Decor, Stage Design, Costume Design

1. GİRİŞ

Bale tarihi incelendiğinde karşımıza birçok gelişme, yenilik ve devrim niteliği taşıyan tarihsel olaylar çıkar. Bale ilk olarak İtalya’da Rönesans Döneminde ve daha sonra Fransız saraylarında atılan ilk tohumlardan itibaren büyük bir evrim geçirecek günümüze dek gelir ve dünya sanatları arasındaki vazgeçilmez yerini alır. Bale sanatının evriminde rol oynayan önemli kilometre taşları arasında; saray ve salon danslarının profesyonel olarak tiyatro sahnelerine taşınması, özel bale eğitiminden akademik ekol eğitimine geçilmesi, kadın ve erkek dansçı arasındaki öncelik statüsünün değişerek her iki cinsin eşit değere gelmesi, koreografların kapsamlı bale bilgisi ile yeteneğe dayalı bir biçimde koreografilerini oluşturmaları, sahnayı aydınlatmak için mum kullanımından gaz lambasına, sonraları da elektrikle geçilmesi, klasik bale tekniğindeki gelişmeler ve yeni ekollerin ortaya çıkması sayılabilir.

Bale sanatı bu gelişme süreci içinde Romantizm gibi sanat akımından da etkilenerek sahne sanatları içindeki vazgeçilmez yerini sağlamlaştırdı. Önceleri Avrupa’da gözlemlenen bu gelişmeler 18. yüzyılın sonlarına doğru Rusya’da da yaşanmaya başlar. 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da opera sanatına ilginin artmasıyla bale sanatında geçici bir duraklama oluşmasına karşın Rusya’da bale büyük bir yenilenme ve gelişme içindedir. Bu süreçte çok yetenekli ve becerikli bir organizatör olan Sergei Diaghilev, Rus balesini alarak Avrupa’ya taşır ve bu yeniliklerden Avrupa izleyicisini haberdar etmiş olur. Diaghilev, çabalarıyla döneminin balesini en üst düzeye çıkarmakla kalmaz, balenin yeniden Avrupa’da çok izlenen bir sanat dalı olmasını sağlar. Bunu sadece bale sanatı ile sağlayamayacağını anlayan Diaghilev, çok akılcı bir girişimle çevresine birçok entelektüel sanatsever dansçı, besteci, koreograf, ressam, dekor ve giysi tasarımcısı toplamayı başararak Ballets Russes topluluğunu kurar. Ballets Russes topluluğunun kurulduğu yıllarda baledeki gelişmeler incelendiğinde, özgün bir çalışma ortamının oluşturulması, Modernizm akımının baleyle birlikte tiyatro sahnelerine girmesi ve

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)
DOI: 10.47956/bmsd.1445044

yeni koreografik dans adımlarının oluşturulup kullanılması öne çıkan unsurlar arasındadır. Ancak Diaghilev'in diğer sanat dalları ile kurduğu iş birliğinin Ballets Russes'ün başarısına etkisi gözardı edilemez. Topluluğunun en ilgi çeken ve beğeni toplayan yönlerinden biri de sahne tasarımları ve giysi çizimleridir. Birçok ünlü ressamın sahne tasarımcısı ve kostüm tasarımları ile yaratılan balelere çok büyük katkıları olur.²

Bu makalede birçok gelişme, yenilik ve ilklerin yaşandığı dönemde en dikkat çeken konu olan sahne ve özellikle kostüm tasarımcılarına yer verilecektir. Ayrıca Ballets Russes'ün kuruluş süreci, Rus sanatının Avrupa'ya nasıl tanıtıldığı ve ünlü ressamların dekor-giysi tasarımlarının nasıl özgün bir şekilde ortaya konulduğu başlıklar halinde incelenerek bu unsurların bale sanatındaki önemine vurgu yapılacaktır.

2. BALLETS RUSSES'ÜN KURUCUSU SERGEI DIAGHILEV

Diaghilev'in adı yıllar içinde sadece bale dünyasında duyulmakla kalmayıp tüm sanat alanlarında çokça işitilmiştir. 1872'de varlıklı bir ailenin çocuğu olarak doğan Diaghilev, hukuk okusa da sanatla çok daha fazla ilgilidir. Diaghilev'in çok yönlülüğünün en göze çarpan tarafı sahne tasarımcısı rolüne getirdiği yenilikçi yaklaşımlardır. Diaghilev, resim sanatında ünlenmiş Pablo Picasso, Juan Gris, Giorgio de Chirico, Léon Bakst, Alexandre Benois, Mikhail Larionov ve Raoul Dufy gibi ünlü ressamları, sahne için daha önce hiç çalışmamış olmalarına rağmen büyük sanatçıları tercih etmiştir. Asma dekorlar, resamlara en büyük resimlerini üretmek için Diaghilev'in sunduğu bir fırsattır. Kendi görüşlerini üç boyutlu bir alanda deneme fırsatına çoğu istekle yanıt vermiştir. Günümüzde Ballets Russes'ün değerini tarihsel bir perspektife oturtabilme açısından baktığımızda; şimdilerde kabul edilir olan çalışmaların, ilk kez temsil edildikleri dönemde "devrimci" bir niteliğe sahip olduklarını söylemek mümkündür. Yenilikçi genç sanatçılar için yeni müziklerinin, dans hareketlerinin ve sahne tasarımlarının ahenkli bir bale üretmekte nasıl birleşebileceğini zihinlerinde canlandırmaları zor olsa da Diaghilev'in ikna edici fikirleri sayesinde zamanla bunları başarmışlardır. Diaghilev'in ileri görüşü ve etkisiyle seçtiği olağanüstü ressamların yeteneklerinin birleşmesi; dünyanın hiçbir zaman görmediği, heyecanlandırıcı ve seyredenlere meydan okuyan yenilikçi balelerin yaratılması ile sonuçlanmıştır. Diaghilev'in dehası, yeteneği keşfetmedeki muazzam yetisi (özellikle genç dansçılarda) ve sanatçıları ister dansçı-koreograf isterse ressam veya besteci olsun, son sınırlarına kadar zorlaması ve daha fazlasını

² Howard Castle, *The Diaghilev and Ballets Russes Costumes*, Sotheby's Auction Catalogues, London 1995, s. 133.

istememesi onun her zaman en güçlü yaratıcı aracı olmuştur. Büyük bir karizma ve çekiciliğe sahip olan Diaghilev, kendisini memnun etmeyenleri acımasızca dışlaması ile de ün kazanmıştır. Michel Fokine, Vaslav Nijinsky ve Alexandre Benois gibi önemli sanatçılar daha önce tercih edilip öne çıkarılmış, sonra da sırayla reddedilip uzaklaştırılmıştır. Yine onlarsız yapamayacağını anlayınca kendilerini tekrar çalışmaya ikna etmiştir. Böylece Diaghilev kendi eseri olan yetenek deposu Ballets Russes'ü ölümüne dek 20 yıl ayakta tutmayı başarmıştır.³

19. yüzyılda St. Petersburg, tiyatro ve sanat hayatının zerafet merkezidir. Moda ve sanat özellikle Fransız etkisindedir. 1892'deki "Fransız-Rus Antlaşması", askerî ve kültürel bağları pekiştirir. Tiyatro, özellikle opera ve bale, Modernizm öncesi dönemin önde gelen genç ressamlarını cezbeder. Paris, moda ve tiyatrodaki kariyer yapmaya hevesli bir Rus için bereketli bir toprak olur.

3. "SANAT DÜNYASI" ADLI DERGİ

Diaghilev, Rus sanatını dışarı ülkelerde daha iyi tanıtmak amacıyla 1898 yılında "Mir İskusstva" (Sanat Dünyası) adlı dergiyi çıkarmaya başlamıştır. Sanat Dünyası grubunun üyeleri, başlarında Alexandre Benois olmak üzere, Rus gerçekçiliğine karşı çıkmış ve birçok sanatseverin, entelektüelin ve önde gelen sanatçıların desteğini kazanmışlardır.⁴ Bu girişimler beklediklerinden ya da umduklarından çok daha geniş bir alanda etkili olmuştur. Rus koreografileri ve sahne tasarımları sadece Batı toplumuna tanıtılmakla kalmamış aynı zamanda Batı Avrupa balesinde de gözle görülür etkiler bırakmıştır. Birçok mükemmel örnekle tiyatronun ve ünlü ressamların iş birliği ile yaratılmış bir "sanat sentezi"nin nasıl olabileceğini de göstermişlerdir. Sanat Dünyası grubu Rusya'da da farklı kültürden birçok insan tarafından gücü, başarıları ve farklı bakış açılarıyla büyük destek görmüştür. Diaghilev Ballets Russes'ün ilk sezonları hazırlarken Rusya'nın müzik, koreografi, opera ve resim dallarındaki başarılarını Avrupa'ya göstermeyi amaçlamıştır. Böylelikle Rus sanat akımı Batı toplumuna adım adım sunulmaya başlanmış ve sahnelenen ilk opera-bale gösterileri birçok alanda yenilikçi ve öncü olmuştur.

Diaghilev 1906 sonbaharında Paris'te sanat dünyasının önde gelen isimlerinden Boris Anisfelt (1878–1973), Léon Bakst (1866–1924), Alexandre Benois (1870–1960), Mikhail Borisov (? -?), Vladimir Mutasov (? -?), Mikhail

³ Ann Kodicek, *Diaghilev Creator of the Ballets Russes Art Music Dance*, Barbican Art Gallery/Lund Humphries Publishers, 1996; "Diaghilev and the Ballets Russes, 1909–1929: When Art Danced with Music", National Gallery of Art, Washington, D.C., <https://www.nga.gov/exhibitions/2009/ballets-russes.html>, (01.04.2024).

⁴ Ivor Guest, *Bale Tarihi*, Çev. Aysun Aslan, 2. Baskı, Afa Matbaacılık, İstanbul 1989.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

Vrubel (1856–1910), Mstislav Dobujinsky (1875–1957), Konstantin Korovin (1861–1939), Pavel Kuznetsov (1878–1968), Mikhail Larionov (1881–1964), Nicholas Roerich (1874–1947), Konstantin Somov (1869–1939), Valentin Serov (1865–1911), Sergei Sudbinin (1870–1944), Sergei Sudeikin (1882–1946), Stepan Stellesky (1870–1944) ve diğer sanatçıların katıldığı “Modern Rus Resim ve Heykel Sergisi”ni açmış ve sergi Berlin ve Viyana’da birçok kez tekrarlanmıştır. Bu sanatçıların birçoğu daha sonradan Ballets Russes ekibinde çalışmıştır.⁵ Daha sonra bir grup şancı ve müzisyen 1907 yılında Paris’te Champs-Élysées Tiyatrosu’nda “Tarihi Rus Konserleri” olarak da bilinen resitaller vermiş, bu resitallerde Rus operalarından seçilmiş arylar Feodor Chaliapin, Maria Zbrueva, Antonia Litvin ve Leonid Smirnov tarafından yorumlanmış ve Nikolai Rimsky-Korsakov, Sergei Rachmaninov ve Alexander Glazunov tarafından yönetilmiştir.⁶ Parislilerin Moussorgsky’nin kompozisyonlarına olan büyük ilgisi, yapımcıları Paris’te tam bir opera sergilemek için cesaretlendirmiş olsa da opera gösterilerinin içinde yer alan balelerin büyük başarısı opera prodüksiyonlarını gölgede bırakmış ve hemen ardından Diaghilev’in topluluğu Ballets Russes adıyla anılmaya başlanmıştır. Koreografik yapıtlara çok daha fazla önem verilse de operalar 20 yıl boyunca repertuvarda yer almaya devam etmiştir. Ballets Russes’ü ünlendiren en büyük etken Diaghilev’in topluluğunda müzisyenler, tiyatrocular ve bale otoritelerinin mükemmel bir uyum içinde çalışarak iş birliği yapmayı başarmasıdır.⁷ Paris gösterileri ile ilgili bir yazısında Benois, ekipte görev alan yönetmenlerden en alt asistana kadar kimsenin tam zamanlı çalışan memurlar olmadığını, herkesin sanatçı ya da sanatla bağlantılı insanlar olduğunu ve bunun da bir tiyatronun nasıl olması gerektiğine dair en mükemmel örneklerden biri olduğunu belirtmiştir. Grubun önde gelen isimleri Alexandre Benois, Sergei Diaghilev, Léon Bakst ve 1909-1911 yılları arasındaki tüm eserlerin koreografilerini yapan Mikhail Fokine’dir. Bu grupta omuz omuza çalışan eşlikçiler ise, besteci Nikolai Cherepnin, müzik eleştirmeni Walter Nouvel ve bale eleştirmeni Valerian Svetlov’dur. Bu merkez grubun etrafında onların en büyük destekçileri olan; koreografi, müzik, dekor-kostüm ve şiir alanlarında yeni fikirleri olan genç beyinler bulunmaktadır. Bu insanların her birinin sanata, sanatın sorunlarına ve gelişimine dair özgün fikirleri ve çözümleri olmuştur. Bir senelik ekip çalışmasından sonra özellikle bale konusunda tüm fikir ayrılıkları

⁵ Militsa Pozharskaya, *The Russian Seasons in Paris Sketches the Scenery and Costumes*, Iskustvo Art Publishers, Moscow 1988, s. 88-92; “Sergei Diaghilev”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev, (02.04.2024).

⁶ Militsa Pozharskaya, *a.g.e.*, s. 88-92.

⁷ “Sergei Diaghilev Overview and Analysis”, <https://www.theartstory.org/artist/diaghilev-sergei>, (02.04.2024).

ortadan kalkmış, sanatın yeni görselliklerle, yeni metotlarla uygulama düşüncesinde fikir birliği oluşmuştur.⁸

Yaratım sürecinde bir prodüksiyon üzerinde çalışırken herkes, kendi sorumluluğunu profesyonelce yerine getirmiştir. Toplantılarda iş birliği içinde oluşan yaratıcı atmosfer, katılımcıların özgün fikirlerini ortaya koymalarına olanak sağlamış, hep birlikte bir sonraki bale için müziklerin seçilmesi ve balenin teması üzerinde ortak bir karara varılmıştır. M. Fokine, dansçıları ile stüdyoda yeni hareketler üzerinde çalışırken, tüm “Sanat Dünyası” grubu da onun arkasında yer almıştır. Paris’te düzenlenen ilk bale sezonu sırasında, onlarca köşe yazısı, makale ve kitap yayımlanmıştır. 18 Mayıs 1909’daki kostümlü genel provadan ve 19 Mayıs’taki ilk gösteriden sonra basın, bu prodüksiyonu “Bilinmeyen, yeni bir dünyanın keşfi: Yeni bir devrim” olarak tanımlamıştır.⁹

4. XIX. YÜZYIL RUS BALESİ

Bale sanatı 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı’da yok olmaya yüz tutmuştur. Oysa St. Petersburg’da Çar II. Alexander himayesinde 1870-1910 yılları arasında en büyük ürünlerini veren koreograf ve eğitmen Marius Petipa¹⁰ bir yıldız gibi “İmparatorluk Tiyatrosu” sahnesinde parlamıştır. Petipa’nın yarattığı zorunlu kuralları olan, değişmez ve konservatif bir dansı beraberinde getiren klasik ekol günümüzde de yerini ve değerini ilk günkü gibi korumaktadır. O dönemde İmparatorluk Tiyatroları’na kayıtlı, oldukça iyi eğitilmiş dört yüzden fazla dansçı vardır. St. Petersburg balesinin daha genç üyeleri arasında Petipa’nın koruduğu klasik geleneğe karşı bir tür tepkinin kendini hissettirmeye başlaması söz konusudur. İmparatorluk Okulu’nda devrimci bir öğrenci olan Fokine, 1904’te tiyatro müdürüne, Longus’un¹¹ “Daphnis ve Chloe”ye dayanan bir balenin librettosunu, dans reformu için kendi ilkelerini ayrıntılı olarak ortaya koyan bir eskizle birlikte sunmuştur. Dansın, baleye eklenen bir gösteri olarak değil, öyküyü anlatmanın aracı olarak kullanılması gerektiği basit gerçeği Fokine’in reformlarının temelidir. Bunun,

⁸ Ann Kodicek, *a.g.e.*, s. 35.

⁹ Ann Kodicek, *a.g.e.*, s.57.

¹⁰ Hatchinson Guest, Claudia Jeschke, Philippe Neayu, Jean Michel, *Afternoon of a Faun*, The Vendome Press, 1st Edition, New York 1987.

¹¹ Daphnis ve Chloe, antik Yunan edebiyatının yazarlarından olan Longus’un bilinen tek eseridir. Pastoral edebiyatın bu eserle başladığı kabul edilir. Hakkında neredeyse hiçbir şey bilinmeyen Longus’un ikinci yüzyılda yazılmış bu uzun hikâyesi, antik Yunan edebiyatının ilk düzyazı örneklerinden biridir.

Bkz.: “Longus”, <https://www.britannica.com/biography/Longus>, (26.09.2024).

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)
DOI: 10.47956/bmsd.1445044

yüzyılın ilk zamanlarında kabul edilmesi çok zordur. Tiyatroya sunduğu teklif ise kabul edilmemiştir.¹² Fokine'in dansla ilgili fikirlerini şöyle açıklayabiliriz:

Balede öykünün bütün anlamı dansla ifade edilebilir. Balenin artık sayılar, maddeler vb. oluşturulması gerekmez. Balenin tam bir ifade birliğine; yani müzik, resim ve plastik sanatların uyumlu karışımından oluşan bir bütünlüğe sahip olması gerekmektedir. Fokine, bir İngiliz gazetesi için yazdığı manifestoda aşağıdaki görüşlere yer vermiştir:¹³

- *Başlı başına her sahne için, sadece denenmiş belli adımları kombine etmek yerine, konuya, zamana ve müziğin karakterine uygun bir hareket şekli bulmalıdır.*

- *Dans ve müzik konunun ifade aracı olmadığı halde, bale içinde de bir anlam ifade etmez.*

- *Birbiriyle bağlantılı hareketler ancak balenin stili gerektiriyorsa kullanılmalıdır. Her durumda tüm beden hareketleri kullanılmalıdır. Bir dansçı, ellerinden ayaklarına kadar ifade dolu olmalıdır.*

- *Dansın diğer sanat dallarıyla ilişkisi ise şöyledir: Yeni bale, sahne dekoru ve müziğin kölesi olmayı reddeder. Değişik sanatların iş birliğini sadece eşit olmaları şartıyla kabul eder. Müzisyene ve sahne sanatçılara sınırsız serbestlik tanır.*

Böylece bale sanatında yeni bir dönem başlar. Fokine, yakın bulduğu öğrencileri ile fikirlerini yılmaksızın denemeye başlamıştır. Öğrencileri arasında eşsiz yeteneğe ve Fokine'in fikirlerine sempatiyle bakan Anna Pavlova (1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978), Vaslav Nijinsky (1889-1950) ve Adolph Bolm (1854-1951) gibi birkaç öğrenci bale tarihinde ölümsüz yerlerini almışlardır. Erkek dansçı, ön planda olmasa bile, kadın dansçı ile eşit değere gelmeye başlar.¹⁴

5. BALLETS RUSSES'ÜN OLUŞMASI

Sanat Dünyası'nın yaratıcı çalışmaları için bakılması gereken yer tiyatro, özellikle baledir. Diaghilev ve Bakst, 1906 Paris sergisinden zaferle döndüklerinde akıllarına bir bale topluluğu kurma fikri gelmemiştir. Diaghilev Paris'te sunduğu serginin etkisiyle Rus sanatını Avrupa'ya taşıma fikrini benimsemiştir. Kişisel egosunu tatmin etme, Rus sanatsal dehasının tanıtılmasıyla paralel gitmiştir. Biri

¹² "Fokine Estate Archive Fokine' Revolution", <http://www.michelfokine.com/id63.html>, (02.04.2024).

¹³ Rudolf Leichtenhan, *Ballett Geschichte im Überblick*, Heinrichshafen-Bücher, Wilhemshaven 1990, s. 57.

¹⁴ "Diaghilev and the Ballets Russes 1909-1929", <https://iabarcelona.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/diaghilev.pdf>, (09.07.2024).

diğerini beslemiştir. Diaghilev resim sergisinden sonra çok daha bilgili olduğu müziğe yönelmiştir. 1908’de Paris için “Boris Godunov” operasını bir prodüksiyon olarak hazırlamıştır. Ünlü Rus opera şarkıcısı Feodor Chaliapine’in başrolde bir sansasyon yaratmasına ve görsel efektlerin etkileyici olmasına karşın sunulan temsiller fazla seyirci çekmemiştir. Diaghilev topluluğun tüm sorunlarıyla ve titizlikle işlenmiş sahne kostümleriyle başa çıkarak usta bir tiyatro yöneticisi olduğunu kanıtlamıştır. Devamlılığı olan bir bale topluluğunun yaratılmasını kolaylaştıracak güçlü dostluklar kurmuştur. İmparatorluk Tiyatroları Bakst, Benois ve Diaghilev için yetenek ve özlemlerini tatmine açık bir uygulama alanı olmuştur. Profesyonel sahne sanatçılarının yeni ve öncü bir okulunu ortaya çıkaran kişi olarak nitelendirilen Sava Mamontov, Diaghilev’in Sanat Dünyası için mali destekleyici olmuştur. Mamontov’un en büyük başarısı, sanatçıları yerli tiyatro yapıtlarının sahne dekorları ve kostümlerini tasarlamaya ikna etmesidir. Mamontov Moskova Tiyatrosu’nu 1885’te kurmuştur. Topluluğu ilk kez 1898’de St. Petersburg’a getirdiğinde Sanat Dünyası grubu İmparatorluk Tiyatroları’nda genellikle eksik olan, ince işlenmiş prodüksiyonların yüksek sanatsal değeri karşısında hayrete düşmüştür. Rusların Batı sahne sanatlarına katkısı olarak adlandırılan girişimler Mamontov’un operası ve İmparatorluk Tiyatroları ile başlamıştır. Balenin yenilenmesiyle doruğa varılmıştır. Diaghilev’in, baleyi ayakta tutabilmesi, bu iki ayrı başarıyı yakalaması sayesinde olmuştur.¹⁵

6. BALLET RUSSES’ÜN PARİS’TEKİ İLK BALE TEMSİLLERİ

1909 sezonunun özgün prodüksiyonları için yeterli prova ve zaman olmadığından repertuvarlar İmparatorluk Tiyatroları’ndan alınmıştır. Benois tarafından tasarlanan ve St. Petersburg’da büyük başarı kazanan iki Fokine balesi: “Le Pavillion d’Armide” ve “Les Sylphides” seçilmiştir. Bakst’in bazı kostüm katkılarında bulunduğu üçüncü bale ise “Kleopatra”dır (İlk adı “Mısır Geceleri”). Bu üç bale 19 Mayıs 1909’da Châtelet Tiyatrosu’nda sergilenen “Korkunç İvan”, “Prens İgor”, “Ruslan ve Ludmila” ile “Judith”ten oluşan tarihî programın parçaları olmuşlardır.¹⁶

¹⁵ Ann Kodicek, *a.g.e.*, 1996, s. 35.

¹⁶ Harvard College Library, “Cléopâtre, Diaghilev’s Ballets Russes, 1909-1929: Twenty Years That Changed the World of Art”, https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/first_season/6_1.html, (09.07.2024).

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)
DOI: 10.47956/bmsd.1445044

6.1. Kleopatra (Cléopâtre)

Dekor ve kostümlerini Bakst'ın yaptığı Kleopatra; Nil kıyısında bir tapınak, sütunlar, sıcak ve boğucu bir gün; doğunun kokusu ve birçok hoş kadının güzel bedeni Bakst'ta büyük bir heyecan yaratmıştır. Bakst, Kleopatra'da bir tutkusunu daha gerçekleştirmiştir. Fokine'in özel öğrencisi olan İda Rubinstein'ın Kleopatra rolünde oynamasını istemiş ve bu isteği Diaghilev tarafından yerine getirilmiştir. Kleopatra 1909 prodüksiyonunda, Rus balesinin en doyurucu eseri olarak nitelendirilmiştir. Bale, Bakst'ın renk uyumlarındaki ve temel renkleri sonsuz armoniyle kullanma ustalığının bir örneği olarak kabul edilmiştir. Bakst, hareketlerde, kostümlerde ve hatta dansçıların takılarında yakalayıp tekrarladığı karakteristik Mısır motifleriyle görkemli bir tasarım yaratmıştır. Bakst, Kleopatra'da yarattığı egzotik striptizle, seyircileri renk ve biçimlerle heyecanlandıran teatral efektler sunmuştur. Yarattığı sahne resimleri ve kostümler silinmez etkiler bırakmıştır. Bakst'ın baleleri halkın beğenisini doğrudan etkilemiştir. Bakst'ın renklerinin ve kostümlerinin özel doğası, abartılılıkları, her şeyi olabildiğince uzağa itme eğilimi teatral fantazide bir çıkış bulan iç gerilimlerinin ve duygularının bir sonucudur. Diaghilev balesinin ilk sezonu tam bir sansasyonel başarı yaratmıştır. Topluluk henüz daimî bir devamlılık kazanmadığı için dönüşte dansçılar tekrar İmparatorluk Tiyatro'sunda çalışmaya başlamıştır. Sanat Dünyası bir sonraki sezonun repertuarını hazırlamaya girişmiştir.¹⁷

7. BALLETS RUSSES'ÜN ZAFER YILLARI

1910 yılı için hazırlanan yeni baleler, Bakst'ın tasarladığı “Şehrazat”, “Karnaval”, “Ateşkuşu”, “Doğulular (Les Orientales)” ve dekor-kostümlerini Benois'nın yaptığı “Giselle”dir. Giselle, Karsavina ve Nijinsky'e rağmen başarı kazanamamıştır. Çünkü modası geçmiş bir romantizm olarak görülmüştür. Giselle'in başarısızlığı Diaghilev'in, Bakst'ın da tamamen paylaştığı erotizm ve şiddete yönelik tercihini güçlendirmiştir. 1910 yılı Bakst'a, Ballets Russes'te kendisine uluslararası şöhret, giyim ve iç dekorasyon modası üzerine eşi görülmemiş bir etkileme gücü kazandırmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından önceki ve sonraki yıllar “Bakst Dönemi” olarak adlandırılabilir. Öyle ki bu dönemde bale eleştirilenleri, seyircilerin Bakst'tan başka herhangi bir isim görmekten neredeyse hayal kırıklığına uğradıklarını yazmışlardır.¹⁸ Her şey Ballets Russes'ün ve modern

¹⁷ “Cléopâtre (Ballet)”,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_(ballet)), (08.07.2024).

¹⁸ Ayşe Günay, Ballets Russes Kostümleri Üzerinden Avrupa'da Sanat ve Tasarım Ortamına Bakış (1910'lar ve 1920'ler), *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 18, 2017, s. 75-86.

balenin tarihindeki en büyük başarı olan ve modern sahne tasarımında da kesinlikle en sansasyonel deneme olan “Şehrazat”la başlar.¹⁹ Bu balenin başarılı olmasının nedeni, yaratıcıları Diaghilev ve Bakst’ın kendi kişisel fantazilerini neredeyse herkesi heyecanlandıracak tarzda gerçekleştirmeleridir.

7.1. Şehrazat

Bale, haremde yaşayan güzel kadınların, efendilerinin yokluğundan faydalanarak zenci hizmetlileriyle yaşadıkları tutkulu aşkları ve bu ilişkilerin bir katliamla sona ermesini anlatmaktadır. Hem erkek hem de kadın izleyicilerin erotik fantezilerini tetikleyen bu eser, dönemin ahlakî standartları gereği suçluların cezalandırılmasıyla sonuçlanmış, böylece hem eğlence hem de ahlakî bir ibret örneği haline gelmiştir. Bakst, sahnede daha önce görülmemiş bir renk cümbüşü yaratarak, geleneksel resimli fon perdeleri yerine tekstil malzemeleri kullanmış; kumaşlar, yastıklar ve halılarla zenginleştirdiği sahne dekoru, çıplak insan teninin iç içe geçmiş görüntüsünü destekleyen renk ve doku kombinasyonlarıyla dikkat çekmiştir. Bu yenilikçi yaklaşımı, izleyicilere hem görsel bir şölen sunmuş hem de duygusal derinliği artırmıştır. Eser, dönemin sanat anlayışının ve izleyici beklentilerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmakta ve sahne sanatlarının evrimindeki önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir.²⁰

İnsan bedenini hem sergileyen hem de heyecandırıcı bir biçimde gizleyen kostümler aracılığıyla aşırılık daha da güçlendirilmiştir. Şehrazat, Rus balesinin mükemmel ve başarılı bir başyapıtı olmuş ve kabul edilmiştir. Hem Diaghilev hem de Bakst, hiçbir şeyin aşırılık kadar başarılı olamayacağına inanmışlardır. Şehrazat her bakımdan Ballets Russes’ün ilk gerçek yaratımı olmuştur. Düşünüldüğü ve icrası tamamen özgün tasarlanmıştır. Kendine özgü bir görsel stil ve eğlence biçimi oluşturmuştur. Bakst kendi renk seçimini şöyle açıklamıştır:

*“Prizmanın her rengine bazen samimiyet ve iffet, bazen şehvet ve hatta hayvanlık, bazen kibir veya çaresizlik ifade eden bir geçiş, bir derece bulunduğunu fark etmiştim. Bu, muhtelif gölgelerle sağlanan etki aracılığıyla izleyiciye aktarılıp hissettirilebilir. Şehrazat’ta yaptığım şey budur. Hüzünlü bir yeşilin karşısına çaresizlik içinde bir mavi koydum. Muzaffer kırmızılar olduğu gibi öldüren kırmızılar da vardı”.*²¹

7.2. Karnaval (Le Carnaval)

Bakst’ın 1910’daki ikinci başarısı Karnaval, aslında St. Petersburg’daki bir hayır gösterisi için yapılmıştır. Karnaval’da, sadelik bir yenilik olarak kabul edilerek

¹⁹ Charles Spencer, *Leon Bakst*, Academy Edition, London 1975.

²⁰ Militsa Pozharskaya, *a.g.e.*, s. 88-92.

²¹ Charles Spencer, *a.g.e.* s. 79.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

mavi kadifeden kumaşlar asılmıştır. Eserin başarısı büyük ölçüde Nijinsky'nin parlak yorumu ve Karsavina'nın cazibesinde yatmaktadır.²²

7.3. Ateşkuşu (L'oiseau de feu)

Ateşkuşu, Diaghilev'in genç besteci İgor Stravinsky'yi keşfetmesi nedeniyle önemlidir. Dekor-kostüm tasarımcısı olarak Alexandre Golovine seçilmiştir. Bakst bazı muhteşem kostümleriyle katkıda bulunmuştur. Balede; Prens İvan, ormanda uçuşurken gördüğü büyülü kuşu izler ve onu altın bir ağaçta beslenirken yakalar. Kuş özgürlüğü karşılığında prense üç altın tüy verir. O anda oniki prenses çıkagelir. Altın elmalarla oynarlar. Prens İvan onlara katılır. Prensesler İvan'ı, kendilerini esir tutan büyücü Koschei konusunda uyarırlar. Koschei, çirkin yaratık ve askerleriyle sahneye gelir, prensesler kaçar. Büyücü, Ateşkuşu'nu çağırmak için altın tüyü kullanan Prens İvan'a büyü yapmaya çalışır. Ateşkuşu gelir, askerleri ve yaratıkları büyüleyerek, tükenip yığılana kadar dans ettirir. Ateşkuşu, Koschei'nin şeytan ruhunu içeren bir yumurtayı Prens İvan'a ezdirir. Prens İvan ve Baş Prenses, insan biçimine dönen Koschei'nin maiyetiyle çevrili halde son sahnede evlenirler. Özgün eserde Tamara Karsavina Ateşkuşu'nu, Adolph Bolm Prens İvan'ı dans etmişlerdir.²³

1910 sezonunun sonunda, Bakst, Stravinsky ve Nijinsky, Ballets Russes'ün en önemli üç figürü haline gelmiştir. Bu üç sanatçı, kendilerini aşmış ve özellikle Bakst, bir dâhi olarak kabul edilmiştir. Seyircileri Ballets Russes'e çeken ilk etken, Bakst'ın muhteşem sahne tasarımları olmuştur. İlk iki sezonun büyük başarısının ardından, Diaghilev kendi topluluğunu kurmaya karar vermiştir. Ancak, tüm dansçıların Marinsky ve Moskova'da sözleşmeli olması bu süreci zorlaştırmıştır. Ancak, Nijinsky'nin Giselle rolünde geleneksel kostüm yerine tayt giymesinin tiyatrodan kovulmasına sebep olması, büyük bir skandalın patlak vermesine neden olmuştur. 1911 sezonu için yeni baleler olarak Petruşka, Narcissus, Sadko ve Gülün Ruhunu düşünülmüştür.²⁴

7.4. Gülün Ruhu (Le Spectre de la rose)

Bale repertuarının en uzun süreli eserlerinden biri olan Gülün Ruhu, Nijinsky'nin kişiliğinin etkisi ve Diaghilev'in, Bakst'ın tasarımlarını kabul etmeye başlaması açısından önemlidir. Fiziksel olarak kaba ve kaslı bir köylü fiziği olan Nijinsky'nin sahnede bütünüyle cinsiyetsiz ya da cinsiyet dışı bir kişilik sunduğu sık

²² Harvard College Library, *Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929: Twenty Years That Changed the World of Art*, https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/second_season/7_2.html, (08.08.2024).

²³ Ann Kodicek, *a.g.e.*, 1996, s. 36.

²⁴ Militsa Pozharskaya, *a.g.e.*, 1988, s. 88-92.

sık gözlenmiştir. Diaghilev tarafından yönetilen ve yine onun tarafından yönlendirilen bir dansçı olmuştur. Nijinsky, *Gülün Ruhu*'nda giydiği kostümle sanatsal şehvetin sembolü olmuştur. *Gülün Ruhu* yeniden canlandırmaların ilki ve en çarpıcısıdır. Çünkü sahne ve öykü son derece romantik bir niteliğe sahiptir. *Gülün Ruhu*; ilk balosundan eve dönen, olasıdır ki ilk aşkını yaşamaya hazır genç bir kız, taktığı bir gülün ruhu tarafından sevildiğini düşler. Bakst, bu simbolizmi, bir genç kızın anılarını ya da arzularını canlandırması, daha olası bekâreti ifade eden yatak odası aracılığıyla ince bir biçimde ortaya koymuştur.²⁵ *Gülün Ruhu* kostümü, insan ile insanüstü öğelerin bir karışımıdır. Bakst'ın Nijinsky için yaptığı birçok başarıdan biridir. Özgün tasarım Nijinsky'nin üzerinde yapılmıştır. Bakst kostümü dansçının gömleğine çizmiştir. Kostümün malzemesi; Bakst'ın tariflerine uygun olarak çeşitli pembe ve kırmızı renklerde boyanmıştır. Sonra yaprak şeklinde kesilmiştir. Bu yapraklar, bazıları tamamen bazıları çeşitli açılarla sarkacak şekilde bir tulumun üzerine dikilmiştir. Bale büyük bir başarı kazanmıştır. Seyirciler Nijinsky'nin finalde, açık pencereden dışarı sıçrayışı şeklindeki erotik imalar içeren hareketiyle coşmuştur. Diaghilev'in sahneye koyduğu en ünlü balelerinden “*Gülün Ruhu*” o kadar başarılı olmuştur ki Paris Operası'nda sahnelendiğinde seyircilerden eşi görülmemiş bir bis gelmiştir.²⁶ Günümüzde hâlâ dünya repertuvarlarında yer almaktadır.

7.5. Narcissus

Narcissus, Bakst'ın ilk Antik Yunan konulu balesidir ve Nijinsky'nin Narcissus rolünde kendisini sarı saçları ve kostümleriyle tekrar kadınsı bir görüntü oluşturması dikkat çekmektedir. Ancak Narcissus başarısız olmuştur. Bakst'ın sonraki Yunan balelerinde ise ustalaştığı görülmektedir. 1920'lerin “Art Déco”²⁷ stilinin doğuşuna katkıda bulunan basitleştirilmiş “Bal ve Pas” balelerinde ise renkli geometrik desenli kostümler kullanılmıştır.²⁸

²⁵ Charles Spencer, *a.g.e.*, s. 79.

²⁶ Richard Buckle, *Nijinsky*, 1st Edition, Atheneum, New York 1971, s. 481; “*Le Spectre de la Rose (Ballet)*”, https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Spectre_de_la_Rose, (08.08.2024).

²⁷ Art Déco (Dekoratif Sanat): 1920'lerden sonra doğaya dönüklüğü içeren ve organik hatlarla simgeleşen Art Nouveau (Yeni Sanat) üslubuna bir tepki olarak gelişen ve 1930-35'lerde en etkin biçimini alan Art Déco (Dekoratif Sanat) geometrik ve köşeli hatlarıyla ve sadeliği ile mimariden, mücevher ve mobilyaya, modadan müziğe kadar kendini göstermiş ve 1940'larda yerini daha çağdaş ekollere terk etmiştir. Ayrıca bkz.: “*Art Nouveau*”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau, (30.03.2024).

²⁸ Philippe Jullian, *Léon Bakst: The Story of the Artist's Life*, Praeger, New York 1974, s. 233; Jane Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929*, V&A Publishing, London 2010, s. 240.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)
DOI: 10.47956/bmsd.1445044

7.6. Petruşka (Petrouchka)

1911’de, insan duygularına sahip bir kuklanın öyküsü olan Petruşka prodüksiyonu Ballets Russes’ün bir diğer başarılı temsilidir. Alexandre Benois tarafından yazılan ve tasarlanan bale 1830’larda, St. Petersburg’da panayır haftasında geçer. Fokine, panayırdaki kalabalığı asla tek bir *corps de ballet* (grup dansçılar) olarak değil, kendi kişiliklerine sahip birey grupları olarak işleyen bir koreografi yaratmıştır. Sırasıyla Nijinsky, Karsavina, Alexandre Orlov ve Enrico Cechetti tarafından oynanan dört asıl kahraman Petruşka, Ballerina, Faslı (siyahî) ve Şarlatan balenin ana karakterleridir. Petruşka’da dans kendi başına bir amaç olarak değil, psikolojik bir ifadenin aracı olarak kullanılmıştır. Petruşka’yı aslında bir bale değil, dans tiyatrosu olarak nitelenebilir. Başarısının temelinde Nijinsky, Stravinsky ve Fokine’in niyetlerinin inandırıcı bir biçimde yorumlanması yatmaktadır. Petruşka, içinde Fokine’in reformlarının en çok uygulandığı bir bale olarak günümüzde hâlâ oynanmaktadır.²⁹

1912, Ballets Russes’ün ortaklığının zirveye ulaştığı yıldır. Repertuar olarak Mavi Tanrı, Tamar, Bir Pan’ın Öğleden Sonrası ile Dafnis ve Chloe hazırlanmıştır.³⁰

7.7. Mavi Tanrı (Le Dieu Bleu)

Mavi Tanrı’nın kökenleri için Bakst ve Fokine’i çok etkileyen Royal Bangkok Balesi’nin St. Petersburg’daki gösterisinden ve bu türdeki daha erken bir deneme olan ve “Doğulular”dan etkilenmişlerdir. Mavi Tanrı, Rus balesinin sonunun başlangıcı olarak önem taşır. Bu yeni eserin yaratıcıları Jean Cocteau³¹ ile besteci Reynold Hahn’dır. Bale, Bakst oryantalizminin bu kez Hindistan’da geçen bir örneğidir. Balenin kahramanı, tapınma ve inziva döneminden geçen genç bir mürittir. Rahip olacağı gün geldiğinde eski bir sevgilisi onu baştan çıkarmaya çalışır ve bir zindana attırır. Kendisini canavarların ortasında bulan eski sevgili, Tanrıça Lotus’tan yardım ister. O da Mavi Tanrı’yı çağırır. Mavi Tanrı âşıkları tekrar birleştirir. Bakst en güzel kostümlerden bazılarını bu bale için yaratmıştır. Fakat bale beğenilmeyerek repertuvarından çıkarılmıştır.³²

7.8. Bir Pan’ın Öğleden Sonrası (L’Après-midi d’un Faune)

Mavi Tanrı’yı unutturan bir neden de “Bir Pan’ın Öğleden Sonrası”³³ balesinin başarısı ve yarattığı skandal olmuştur. 1912’deki iki Antik Yunan temalı

²⁹ Richard Buckle, *a.g.e.*, 1979, s. 616.

³⁰ Lynn Garafola, *Diaghilev’s Ballets Russes*, Da Capo Press, New York 1989, s. 501.

³¹ Arthur King Peters, *Jean Cocteau and His World*, 1st Edition, The Vendom Press, New York 1986.

³² Lynn Garafola, *a.g.e.*, 1989, s. 524.

³³ Hatchinson Guest vd., *a.g.e.*, 1987.

balenin, Nijinsky'nin "Bir Pan'ın Öğleden Sonrası" ve Fokine'nin "Dafnis ve Kloe"si farklı koreograflar tarafından yaratılmasına rağmen aslında birbirine çok benzedikleri anlaşılmıştır. Bakst, Dafnis ve Kloe'de Antik Yunan vazolarından keşfettiği hareketleri ve duruşları tasarımlarında kullanır. Ayrıca bu hareket ve duruşları Nijinsky'e öğretir. Böylelikle Nijinsky de Antik Yunan biçimini kullanarak Bir Pan'ın Öğleden Sonrası adlı koreografisini yapmıştır. Öte yandan Diaghilev, Pan'da Nijinsky'nin koreografik yeteneğini ortaya çıkarmaya kararlıdır. Bir Pan'ın Öğleden Sonrası eseri on iki dakika sürmesine karşın yüz yirmi kadar prova gerektirmiştir. Nijinsky kapalı kapılar ardında Diaghilev ve Bakst ile günlerce çalışır. Bakst'ın tasarladığı kostümler, her zaman olduğu gibi olağanüstüdür. Pan'ın benekli kılığı bütün zamanların en büyük teatral yaratımlarından biri olarak görülmüştür. Genital bölge üzerine bir demet üzüm bulunan sıkı bir tulum kahverengiye boyanmış, üzerine çıplak kollarda ve ellerde devam eden sanki Pan'ın derisiymiş izlenimini veren kahverengi benekler serpilmiştir. Nasıl makyaj yapılacağını dansçılara Bakst göstermiştir. Periler bir güvercine benzeyen oldukça beyazımsı, pembe gözlere sahiptirler. Tayt giymemiş ve krem renkli, bazıları açık mavi, bazıları elma yeşili, anahtar motifleriyle boyalı, pileli ince tunikleri çıplak tenlerine giymişlerdir. Altın şeritli renklerle çevrili, bağları göğüslerinin üzerine düşen sıkı peruklar takmışlardır. Kızlar gerçekten de bir frizdeki Antik Yunan heykelleri izlenimini vermişlerdir. Bakst, kostümleri ve dansçıları bu hale getirmek için çok çalışmıştır. Sonuç sanatsal açıdan başarılı olmuştur. 29 Mayıs'taki prömiyer, Diaghilev'in kariyerinde en büyük sansasyonlardan birine sahne olmuştur. Seyirciyi şaşırtan sadece tuhaf zengin koreografi veya hareket değildir. Nijinsky'nin finaldeki devinimlerine gösterilen tepkidir.³⁴

Ballets Russes tarihindeki birçok olay gibi bu harekete ilişkin gerçekleri saptamak hiçbir zaman mümkün olmamıştır. Pan'ın koreografik temasına göre, korkan perinin bıraktığı şalı alması, öpmesi, yere koyması ve üzerine yatması gerekmektedir. İlk gece Nijinsky bedenini sadece sembolik olarak şal üzerine yerleştirmemiş, elini bedeninin altına götürerek bir dizi erotik hareket yapmıştır. Diaghilev'in tepkilere aldırması, ne yaptığını tam olarak bildiğini göstermektedir. Yaratacağı reaksiyonu dolayısıyla da reklam değerini tahmin ettiği varsayılabilir. Eğer Diaghilev bir skandal yaratmak istemişse hiçbir zaman hayal kırıklığına uğramamıştır. Gazetelerde birçok suçlayıcı yazılar çıkmıştır. Bu tür olaylarda sık sık

³⁴ "Afternoon of a Faun (Nijinsky)",
[https://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_\(Nijinsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_(Nijinsky)), (30.03.2024).

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

olduğu gibi, suçlanan eser şöhret kazanmıştır. Oynadığı sürece birçok seyirci çekmiştir.³⁵

7.9. Dafnis ve Kloe (Daphnis et Chloé)

“Dafnis ve Kloe” Fokine’nin, Longus’un şiirinin uzun sürede planlanmış bir adaptasyonudur. 1911’de sipariş verilen müziği Maurice Ravel ancak 1912’de tamamlamıştır. Rakip aşıklarla korsanların ve tanrı Pan’ın yanlışları düzeltmesinin öyküsünden oluşan eser, Fokine’in koreografisi ve Ravel’in bestesiyle başarılı olmuştur. Bakst’ın prömiyere katkısı standardın pek üstünde olmamıştır. Yetiştirilemeyen kostümler yerine Narcissus’un kostümleri kullanılmıştır.³⁶

7.10. Tamar (Thamar)

1912’nin yenilikleri arasında Fokine’in bir diğer balesi “Thamar” da vardır. Bu bale Diaghilev’in, Şehrazat’ın egzotik başarısını tekrarlama çabalarından biridir. Kraliçe Thamar’ın masum yolcuları baştan çıkarıp öldürdükten sonra Terek Nehri’ne atmasını konu edinmektedir. Erotizm ve şiddet temasının daha az heyecan verici bir tekrarıdır. Bakst, Thamar’da Gürcü stilinde etkileyici kostümler üretmiştir. Londra için yeni eserler Ateşkuşu, Narcissus ve Thamar’dır. Diaghilev’in iki tasarımcısının; Bakst ve Benois’nin eserlerine benzer bir şey İngiliz sahnelerinde görülmemiştir. Onların tasarımlarının etkisi, dansçıların etkisi kadar büyük olmuştur. Bakst, modayı takip eden sosyetenin, sanat dünyasının ve estetsiyenlerin büyük beğenisini kazanmıştır.³⁷

1913’ün başlıca prodüksiyonları dansçı İda Rubinstein için tasarlanmıştır. Bu yılın ilk büyük olayı Nijinsky’nin Bir Pan’ın Öğleden Sonrası’ndaki koreografik denemelerini genişlettiği Bahar Ayini’dir. Tasarımlar, temayı İgor Stravinsky’yle geliştiren Nicholas Roerich’e aittir. 1913’ün diğer eserlerinden biri olan “Salome”nin olağanüstü dekor ve kostümlerini Serge Sudeikin ve Leon Bakst birlikte tasarlamışlardır.³⁸

7.11. Oyunlar (Les Jeux)

Bakst’ın 1913’teki tek yeni eseri, müziğini Claude Debussy’nin yaptığı, Nijinsky’nin olağanüstü şiirsel dansı “Jeux”dür. Konu, bir tenis oyuncusuyla iki kadının arasında geçmektedir ve kostümleri Bakst tarafından tasarlanmıştır. Bakst’ın tenis oyuncusu için düşündüğü spor kostümü giymiş olan Nijinsky; sahneye

³⁵ Richard Buckle, *Diaghilev*, 1st Edition, Atheneum, New York 1979, s. 616; “*L’Après-midi d’un faune (Ballet)*”, [https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_(ballet)), (08.08.2024).

³⁶ John Percival, *The World of Diaghilev*, Rinehart and Winston, New York 1971, s. 159;

³⁷ Lynn Garafola, a.g.e., 1989, s. 524.

³⁸ Richard Buckle, a.g.e., 1979, s. 616.

çıkıldığında çok uzun bir şort giymiştir. Neredeyse dizlerine gelmektedir. Bacaklarını kısa ve kalın göstermiştir. Dizlerine kadar gelen kalın çoraplar giymiş, başına da kırmızı bir peruk takmıştır. Diaghilev kostüm karşısında dehşete kapılmıştır. Bakst'ın kostümleri değiştirmemesi üzerine oyun, Paguin tarafından hazırlanan kostümlerle oynanmaya devam etmiştir. Balerinler için beyaz etek ve jarseden oluşan kostümler yapılmıştır. Nijinsky ise beyaz bir gömlek, baldırlarının etrafı düğmeli dar jokey pantolonundan oluşan tenis kıyafeti giymiştir. Sonuçta bu çağdaşlık denemesi başarısızlık olarak tarihe geçmiştir.³⁹

7.12. Bahar Ayini (Le Sacre du Printemps)

“Bahar Ayini” dansçılara oldukça fazla zorluk yaratmıştır. Stravinsky, daha önce olmadığı kadar karmaşık olan armonileri Bahar Ayini’nde serbestçe kullanmıştır. Bestecinin bilhassa gurur duyduğu en önemli keşif, “ritmin yeni dili”dir. Sonsuzca değişken olan yeni ritm, dansçılar tarafından çok zor anlaşılmıştır. Müziğin kullanımında yardım etmesi için Modern Dansın kurucularından Marie Rambert topluluğa davet edilmiştir. Rambert ritimler konusunda dansçılara yardım eder. 29 Mayıs 1913’teki gösterimi seyircilerde, Nijinsky’nin koreografisinden değil, fakat Stravinsky’nin müziğinden kaynaklanan bir isyan yaratmıştır. Bahar Ayini sadece 8 dakika dans edilmesine karşın Nijinsky’nin bir koreograf olarak dehası kısa zamanda kabul edilmiştir. Nijinsky bu eserinde “güzele elveda” sloganıyla Romantizm’e düşmanlığını ilan etmiştir. Yine de Ballets Russes yıllıklarında 1913 yılının en önemli olayı, ne Stravinsky’nin Bahar Ayini için bestelediği muhteşem beste ne de Jeux’nün başarısızlığıdır. Asıl olay Nijinsky’nin evlenmesi nedeniyle Diaghilev tarafından topluluktan kovulmasıdır. Nijinsky’nin topluluktan ayrılmasıyla, başrolü genç dansçı Leonide Massine’in oynadığı, Richard Strauss’un “Yusuf’un Öyküsü”nün (Le Légende de Joseph) koreografisi için 1914’te Fokine geri çağırılmıştır.⁴⁰ Massine kısa bir zaman sonra topluluğun baş koreografi olarak yerini alacak ve Ballets Russes’ün ikinci dönemi başlayacaktır.⁴¹

8. BALLETS RUSSES’ÜN ÇATIŞMA YILLARI

Nijinsky’nin kovulmasını, Benois ve Bakst’a konulan bir dizi yasaklar zinciri izlemiştir. Diaghilev diğer Rus sanatçılar Roerich, Korovine, Doboujinsky, genç

³⁹ David Crow, *The Ballets Russes and the Art of Design*, Yale University Press, New Haven 2008, s. 208.

⁴⁰ Diaghilev’in Nijinsky’i koreograf yapmak istemesi üzerine Fokine 1912’de topluluktan ayrılmıştır. Harris, M., “Fokine and Nijinsky: The Turning Points of Ballet”, *Dance History Journal*, <https://www.dancehistory.org/>, (10.08.2024).

⁴¹ Ann Kodicek, *a.g.e.*, 1996, s. 58.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

Goncharova ve ilk kez Rus olmayan bir sanatçı İspanyol Jose-Maria Sert ile çalışmak için onlarla ilgilenmeye başlamıştır.⁴²

1914 yılı için “Bülbülün Şarkısı” (opera), “Altın Horoz” (opera), “Papillons” ve “Yusuf’un Öyküsü” hazırlanmıştır.⁴³

8.1. Yusuf’un Öyküsü

“Yusuf’un Öyküsü”nün 1914’teki icrasına bir bale demek çok zordur. Neredeyse hiç dans içermez ve dinî bir tapınmayı andırır. Yusuf’un Öyküsü, Diaghilev’in düşünce tarzının ne denli karmaşık ve çok yönlü olduğunun bir simgesidir. Müzik Richard Strauss; libretto Kont Harry von Kessler ve Hugo von Hofmannsthal; dekor İspanyol tasarımcı Jose-Maria Sert; kostümler ise Bakst’a aittir. Eser Alexander Benois’nın birkaç yıl önce önerdiği Veronese⁴⁴ stilinde bir bale yaratma fikrine dayanmaktadır. Bakst için bu, yeni bir bakış açısı olmuştur. Doğulu egzotizmden ve Rus folklorundan ya da romantizmden sonra şimdi büyük sanatçılardan esin almak için İtalya’ya yönelmiştir. Kostümlerin karakteristik motiflerini siluet halindeki figürlerin Veronese resimlerinden çok tanıdık olan dolambaçlı çizgisini kullanarak kendisine ait yeni bir stil yaratmıştır. Her kırmızı tonu değiştirerek ona gergin, trajik bir titreşim vermiştir. Potiphar’ın karısı, yüksek takunyalar giymiş, mücevherli çoraplar üstünde portakal rengi kısa pantolonla Venedikli bir demi-mondaine⁴⁵ olarak betimlenmiştir. Üstünde de ağır ipek işlemeli,

⁴² “Diaghilev and the Ballets Russes – an introduction”,

<https://www.vam.ac.uk/articles/diaghilev-and-the-ballets-russes>, (10.08.2024).

⁴³ Sam Haskins, *The Art of Dance: Russian Ballet and the Modern Movement*, 1st Edition, Thames & Hudson, New York 2020, s. 224.

⁴⁴ Veronese: Veronalı anlamında. Paolo Caliari, 1528-1588; Zeki ve içtenlikçi İtalyan portre ressamıdır. Verona’lı G.B. Badile’nin öğrencisidir. İlk çalışmalarından başlayarak, aydınlık ve biraz donuk olan tarzıyla, biçimleri gölgesiz bir ışık içinde belirtmiştir. Veronese; Venedikli kibarların hoşuna gidecek, gösterişli, dengeli ve yüzeysel bir anlayışa dayanan süsleme resimlerinin en güzel ve en usta örneğini ortaya koymuştur. Saray ve kiliselerde yaptığı tavan süslemeleriyle ünlüdür. “Veronese stili” ise ressamın Veronalı olmasından gelmektedir. En ünlü portresi “Son Yemekler”dir. (“Paolo Veronese.” *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Paolo-Veronese>, (20.08.2024).

⁴⁵ Demi-mondaine, Fransızca bir terim olup, kelime anlamı olarak "yarı dünya" veya "yarı toplum" anlamına gelir. Bu terim, 19. yüzyıl Fransası’nda, özellikle Paris’te, toplumun daha alt sosyal tabakalarından gelen ama yine de bir tür sosyete hayatı süren kadınları tanımlamak için kullanılmıştır. Demi-mondainler, genellikle aristokratlarla ve zengin iş insanlarıyla ilişki kuran, ancak resmi sosyal statüleri olmayan kadınlardır. Bu kavram, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında edebiyat, resim ve tiyatrodaki sıkça kullanılmıştır. Örneğin, bu karakterler hem erotizm hem de toplumsal eleştirinin unsurlarını taşıyan eserlerde sıklıkla

parçalı bir etek vardır. Parlak yeşil saçlarında, mor renkli bir kadife halinde aşağı sarkan kırmızı ve altın renkli muhteşem bir türban takmıştır. Potiphar ise Şehrazat'taki Sultan'a benzetilmiştir. Kırmızı ve altın renkli, çeşmeyi andıran bir taç takmıştır.⁴⁶

Bakst'ın, Diaghilev'in Ballets Russes'ünde 1914 ve 1918 yılları arasında olmayışı büyük bir boşluk oluşturmuştur. Bu boşluğun önemli nedeni ise İda Rubinstein ve Pavlova için yaptığı tasarımlardır. Bu, Diaghilev'i seyircilere yenilikler sunma arayışına itmiştir. Diaghilev yeni arayışlar uğruna sadece eski arkadaşlarını değil, topluluğun özel niteliğini de feda etmiştir. Diaghilev'in "Rusçuluk"tan uzaklaşması kısmen Nijinsky ile bozuşması ve Fokine'in ayrılmasının bir sonucudur. Bu nedenle Diaghilev'in yeni sanat ve sanatçılarla yaptığı denemeler, tercih kadar zorunluluktan da kaynaklanmıştır. Ballets Russes'ün ilk dönemi Fokine, Benois, Bakst ve Rus kompozitörlerle sıkı sıkıya bağlıdır. İkinci dönemde, Fokine gidince iki eski tasarımcı, Diaghilev'in despotik idaresi önünde eğilmek ve istemeyerek de olsa bir tür devrime katılmak zorunda kalmışlardır.⁴⁷

9. BALLETS RUSSES'ÜN SON YILLARI

Savaş yılları, Rusların faaliyetlerini büyük ölçüde kısıtlamıştır. Ancak tüm zorluklara rağmen 1917 yılında "Parade" (Resmi Geçit) adlı yeni bir bale sahnelenmiştir.⁴⁸

9.1. Parade

Bu eserin en belirgin özelliği; sahne dekoru ve kostümlerle bağlantılı olarak Pablo Picasso adının ilk kez duyulmasıdır. Jean Cocteau'nun bir düşüncesinden esinlenerek, Eric Satie'nin müziği ve Leonid Massine'in koreografisiyle düzenlenen Parade adlı eser sirki konu alan espirili bir yapıttır. O zamanlar coşkuyla karşılanmasına rağmen günümüzde çok az sahnelenmektedir. Bir bale üzerinde çalışan sanatçılar topluluğunda Picasso'nun iş birliği, Diaghilev'in toplu sanat bale fikrinin gerçekleştirildiği bir dizi eserin başlangıcı olmuştur. Bunlar artık, öncelikle dans sanatının egemen olduğu yapıtlar olmaktan çıkmıştır. Senaryo, müzik, resim ve

yer almıştır. (Bkz.: "Demimonde", <https://www.encyclopedia.com/fashion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/demimonde>, (20.08.2024).)

⁴⁶ "The Legend of Joseph", <https://www.filharmonikusok.hu/en/muvek/jozsef-legenda/>, (10.08.2024).

⁴⁷ Jane Pritchard, *a.g.e.*, s. 28.

⁴⁸ Arthur King Peters, *a.g.e.*, 1986.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

koreografi, eserlerde eşit değerlendirilecek katkılar haline gelmiştir. Bu da Rusların bir özelliği olmuştur.⁴⁹

Bu arada Nijinsky Buenos Aires'te kendisinin en iyi yorumladığı “Gülün Ruhü” ve “Petruška”yı henüz 27 yaşında olmasına rağmen son kez oynamıştır. Ruhsal dengesi bozulduğundan 30 yıl boyunca acılar içinde tek başına yaşamıştır. 1950 yılında hayata veda etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle, Diaghilev'in 1929 yılındaki ölümü arasında geçen süre, bale dekorlarının neredeyse sadece ünlü ressamlar tarafından tasarlanması ile belirginleşmiştir. Diaghilev, topluluğun dağılmamasını İspanya Kralı Alfonso'nun topluluğun koruyuculuğunu üstlenmesi ile sağlamıştır.⁵⁰

Diaghilev 1918'in ilk aylarında Londra'da “Colesium” ve “Alhambra” tiyatrolarıyla sezonluk anlaşma yapmıştır. Massine'nin koreografisi ve Rossini'nin müziğiyle “La Boutique Fantasque” (Fantastik Dükkân) adlı eser sahnelenmiştir. Canlı, parlak bir yapıt olan dansın konusu; bir oyuncakçı dükkânındaki oyuncuların canlanışını anlatmaktadır. La Boutique Fantasque adlı eserin dekor-kostümlerini Andre Derain tasarlamıştır.⁵¹

“La Tricorne” adlı diğer bir Massine balesi, Manuel de Falla'nın müziği ile Picasso'nun son derece ekonomik dekor ve kostümleriyle hazırlanmıştır. Bu baleden sonra Diaghilev ile Massine'in arası açılmıştır. 1920 yılı Stravinsky'yi yeniden sahnelere getirmiştir.⁵²

“Le Chant du Rossignol” (Bülbülün Şarkısı) adlı Stravinsky'nin eserinin koreografisi Massine tarafından yapılmıştır. Dekor Henri Matisse'e aittir. Massine 1921 yılının başlarında müziğini Stravinsky'nin yazdığı “Pulçinella”yı hazırladıktan sonra topluluktan ayrılmıştır.⁵³

1921 yılında, balenin büyükleri arasına girecek olan yeni bir besteci olan Sergei Prokofiev, Bir Rus soytarı figürü olan “Chout”u bestelemiştir. Chout'un koreografisi Michail Larionov ve Thadee Slavinsky tarafından yapılmıştır. Öykü, karısını öldürüp sonra onu büyülü bir kamçıyla canlandırabildiğini iddia eden bir hokkabazın etrafında dönmektedir.⁵⁴

Aynı tarihte Diaghilev'in Londra'da “Uyuyan Prenses”in çok masraflı yeni bir düzenlemesi nedeniyle, topluluk neredeyse iflasın eşiğine gelmiştir.⁵⁵

⁴⁹ Jane Pritchard, *a.g.e.*, s. 29.

⁵⁰ Ann Kodicek, *a.g.e.*, 1996, s. 57.

⁵¹ “La Boutique Fantasque”, *Royal Opera House*, <https://www.roh.org.uk>, (21.08.2024).

⁵² Igor Stravinsky, *La Tricorne*, Boosey & Hawkes, New York 1921.

⁵³ Jane Pritchard, *a.g.e.*, s. 40.

⁵⁴ Jane Pritchard, *a.g.e.*, s. 45.

⁵⁵ Alan Ryman, *The Ballets Russes: The History and the Legacy*, Dance Books, London 1996.

1922 yılında “Le Renard” (Tilki) Stravinsky’nin sevimli bir çalışmasıdır. Dekor-kostümleri Larionov’a aittir. Koreografıyı Bronislava Nijinska yapmıştır.⁵⁶

1923 yılının ise tek eseri olan “Les Noces”, Nijinska’nın koreografisi ve Stravinsky’nin bestesiyle seyirciye sunulmuştur. Dekor ve kostümleri Natalia Goncharova’ya aittir.⁵⁷

1924 yılında Marie Laurencin’in kostüm ve sahne dekorunu yarattığı, müziği de Francis Poulenc’e ait olan “Les Biches” (Dişi Geyikler) sahnelenmiştir. Koreografisi Nijinska’ya aittir. Lully ve Moliere tarafından 1661 yılında yaratılmış olan “Les Fâcheux” adlı bale komedisi Nijinska’nın koreografisi, Georges Auric’in yeni müziği ve George Braque’ın dekor-kostümleriyle yeniden sahnelenmiştir.⁵⁸

9.2. Le Train Bleu

Nijinska, 1924 yılında prömiyeri yapılan “Le Train Bleu” (Mavi Tren) adlı koreografide; Paris ile Cote d’Azur’ü birleştiren ünlü lüks treni canlandırmıştır. Francis Poulenc, Georges Auric ve Arthur Honegger’in de üyesi oldukları “Altılılar Grubu”na dâhil olan Dairus Milhaud’nun da bu eserde ilk kez besteci olarak adı duyulmuştur. Le Train Bieu’nun dekoru Henry Laurens, kostümler ise Pablo Picasso ve Gabriel Chanel tarafından yapılmıştır.⁵⁹

Anton Dolin’in dans ettiği uçarı atlet Jigolo Beau Gosse, Sokolova’nın canlandırdığı oynak kız Perlouse ve Leon Woizikovsky’nin oynadığı golf oyuncusu arasında dönen maskaralıkları anlatan baledir. Kiev’den gelen Sergei Lifar da bu eserde dans etmiştir. Gabriel Chanel kostümleri Cocteau’nun istediği biçimde tasarlamıştır. Woizikovsky, ağır golf pantolonu ve ayakkabıları ile, plaj güzelleri de sandalet ve plaj giysileri ile dans etmişlerdir. Gösteri, Anton Dolin’in akrobatik hareketleriyle sona erdiğinde Nijinska’nın koreografisi çok beğeni kazanmıştır.⁶⁰

1925 yılında, Diaghilev ile vatandaşı Rus George Balanchine’in iş birliği başlamıştır.⁶¹ Balanchine daha önce Rusya’da koreograf olarak kendini kanıtlamıştır. Balanchine’in “Barabau” adlı balesi, ünlü ressam Maurice Utrillo’nun tasarımları Balanchine’nin koreografisine rağmen beklenen etkiyi uyandırmamıştır. Balanchine’nin Nijinska ile yaratmış olduğu “Romeo ve Juliette”in bale uyarlaması

⁵⁶ Ivor Guest, *a.g.e.*, 1989.

⁵⁷ Beatrice Fenmen, *Bale Tarihi*, Sevda Cenap and Müzik Vakfı, Ankara 1986, s. 55.

⁵⁸ Ivor Guest, *a.g.e.*, 1989.

⁵⁹ Bronislava Nijinska, *Le Train Bleu*, Ballets Russes, London 1924, <https://www.ballet.org.uk/le-train-bleu> (08.08.2024).

⁶⁰ Ivor Guest, *a.g.e.*, 1989.

⁶¹ Beatrice Fenmen, *a.g.e.* s. 55.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)
DOI: 10.47956/bmsd.1445044

sönük kalmıştır. Libretto'yu Jean Cocteau yazmıştır.⁶² Romeo ve Juliette'te önemli bir rol olan Mercutio rolünü de Cocteau kendi oynamıştır. Bu yapıtta aynı anda iki büyük ressam Max Ernst ve Joan Miro dekor ve kostümleri tasarlamışlardır. Müzik Constant Lambert tarafından bestelenmiştir. Balanchine'in "La Chatte" (Kedi) adlı diğer bir balesi daha büyük bir başarıya ulaşmıştır. Bu dönemin program kitapçıklarında; kısa süre sonra Fransız balesinde önemli rol oynayacak olan dansçı Sergei Lifar'ın adı da yeni yeni görülmeye başlanmıştır. Ancak Balanchine'in en büyük başarısı 1928 yılında Stravinsky'nin müziğiyle koreografisini yapmış olduğu "Apollon Musagete" (Apollo Müzler'in lideri) adlı baledir. Bu yapıt iki sanatçının (Balanchine ve Stravinsky) uzun süreli birlikteliğinin başlangıcı olmuştur. Balanchine'in önem taşıyan son balesi; Diaghilev'in ölümünden önce, Prokofiev'in müziği, George Roualt'un şahane sahne tasarımları yaratmış olduğu ve 1929 yılında sahnelenen "Le Fils Prodigue" (Savurgan Oğul) adlı yapıttır.⁶³

Diaghilev'in ölümüyle 1909'a kadar uzanan ve bale sanatına çok büyük yenilikler getiren bir devir böylelikle kapanmıştır. Diaghilev 1929 yılında Venedik'te ölmüştür.⁶⁴ Ardında, şüphesiz doldurulmaz bir boşluk bırakmıştır. Onunla, sanatın büyük ustalarından biri daha yaşama veda etmiştir. Diaghilev'in ölümüyle Ballets Russes devri sona ermiştir.

10. SONUÇ

Sergei Diaghilev, sahne sanatının sınırlarını aşan bir vizyoner olarak tanınır. O, sanatın bir ulusun sınırlarını aşan evrensel bir dil olduğuna inanır. Bu inançla hareket ederek Rus kültür ve sanatının Avrupa'ya taşınmasını hedeflemiştir. Sergilediği bale ve sanat eserleriyle, Rusya'nın derin ve zengin kültür mirasını Avrupa'nın kalbinde yaşatmayı başarmıştır. Onun çalışmaları, sadece bir ulusun değil, insanlığın ortak mirasının önemini vurgulayarak, farklı kültürler arasında köprüler kurmayı amaçlamıştır.

Ballets Russes, Sergei Diaghilev'in liderliğindeki bir sanat hareketidir ve Rus kültürünü dünya sahnesine taşıyan önemli bir figürdür. Diaghilev'in yönetiminde, Ballets Russes sadece bir bale topluluğundan çok daha fazlası haline gelmiştir; bir kültürel fenomene dönüşmüştür. Bu topluluk, sadece dansın değil, aynı zamanda müziğin, kostüm tasarımının, dekorun ve hatta sahne sanatlarının sınırlarını zorlamıştır.

⁶² Arthur King Peters, *a.g.e.*, 1986.

⁶³ Ivor Guest, *a.g.e.*, 1989.

⁶⁴ Ann Kodicek, *a.g.e.*, 1996, s. 59.

Ballets Russes'ün getirdiği en önemli yenilikler arasında görkemli dekor ve kostümler, o güne dek hiç görülmemiş renk ve hareket zenginliği getirirken bir yandan da sahne düzeninde büyük ölçüde iki boyutluluk tercih edilmiştir.

Diaghilev'in ilk dönemlerindeki danslarında dekor ve kostümleri tasarlayanlar genellikle Rus kökenli sanatçılardır. Bu sanatçılar arasında Bakst, Roerich ve Benois gibi önemli isimler bulunmaktadır. Rus kültürünün derinliklerinden ilham alarak olağanüstü görsel deneyimler yaratmaya çalışmışlardır. Değişim yaratıcı bir süreçtir ve bu sanatçılar Rusya'nın zengin kültürel mirasını Avrupa'nın sahneline taşımak için çalışmışlardır. Bu iş birlikleri Ballets Russes'ün ilk dönemlerinde sahne sanatlarının ve görsel estetiğin ilerlemesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Diaghilev son döneminde, Matisse, Utrillo, de Chirico, Picasso ve Derain gibi kübist ressamlarla ortak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sahnedeki olağanüstü renk, ışık ve hareket seyriyle birlikte, Ballets Russes çağının en belirgin sanat anlayışına somut bir örnek teşkil etmiştir. Ünlü Alman besteci Richard Wagner'in de temsilcisi olduğu simgecilerin öne sürdüğü "bütüncül sanat yapıtı" kavramında, farklı sanat dallarının bir araya gelerek tek bir sanat eseri oluşturması öngörülmüştür. Ballets Russes, dans, resim ve müziğin birleşerek tek bir sanat formuna dönüşmesini başarıyla sergilemiştir.

İlk iki sezonda "Poloveç Dansları", "Kleopatra", "Şehrazat" ve "Ateşkuşu" gibi eserler, seyirciler üzerinde büyük bir etki bırakarak balenin zirveye ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu eserlerde, müzik baleye ruh verirken, sahne tasarımı da müziği somutlaştırmış ve şekil kazandırmıştır. Müzik ile dans arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır; iyi bir müzik, duyguları ifade ederken dans da ona uyum sağlamalıdır. Nijinsky'nin Bir Pan'ın Öğleden Sonrası'nda sergilediği yeni koreografik tarz, Bakst'ın tasarladığı dekor ve kostümlerle birleşerek farklı bir estetik yaratmıştır. Bu sayede Ballets Russes, sanatın farklı disiplinlerini bir araya getirerek bir bütün oluşturmuş ve çağının en dikkat çeken sanat anlayışlarından biri haline gelmiştir.

1919-1928 yılları, Ballets Russes'ün ikinci dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde, Diaghilev daha çok Poulenc, Auric, Milhaud gibi Avrupalı bestecilerle çalışmıştır. Son dönemlerin koreografı olan Bronislava Nijinska ve George Balanchine ile birçok dansçı, Ballets Russes geleneğini Avrupa ve Amerika'da uzun süre devam ettirmiştir. 20. yüzyıl başlarında Avrupa'da dans kademeli olarak yok olmaya başlarken Ballets Russes'ün "Rus sanatı" nı Avrupa'ya tanıtmaya çabaları, bale geleneğinin geleceğini şekillendirmiştir. Ballets Russes, modern dansın günümüze gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, tüm sahne sanatlarına "modernizm" i getirmiş ve bale sanatının kurtarıcısı olmuştur. Sahneye olağanüstü bir renk, ışık ve hareket cümbüşü getiren Ballets Russes, çeşitli sanat dallarının ortak bir üretimle bir

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

araya gelerek tek bir sanat eseri oluşturması ilkesinin en önemli uygulayıcısı olmuştur.

KAYNAKÇA

ALEXANDRE, Arsene-COCTEAU, Jean, *The Decorative Art of Leon Bakst*, 1st Edition, Dover Publications, New York 1972.

AYVAZOĞLU, Seda-ÖZCAN, Kerem, “From court to theater in the 18th century: birth of the ballet d’action (dramatic ballet)”, *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 2(1), 1-8, June 2021.

BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, 1st Edition, Atheneum, New York 1979.

_____, Richard, *Nijinsky*, 1st Edition, Atheneum, New York 1971.

CASTLE, Howard, *The Diaghilev and Ballets Russes Costumes*, Sotheby's Auction Catalogues, Londra 1995.

CROW, David, *The Ballets Russes and the Art of Design*, Yale University Press, New Haven 2008.

FENMEN, Beatrice, *Bale Tarihi*, Sevda Cenap and Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1986.

GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev’s Ballets Russes*, Da Capo Press, New York 1989.

GUEST, Hatchinson-JESCHKE, Claudia-NEAYU, Philippe-MICHEL Jean, *Afternoon of a Faun*, 1st Edition, The Vendome Press, New York 1987.

GUEST, Ivor, *Bale Tarihi*, çev. Aysun Aslan, 2. Baskı, Afa Matbaacılık, İstanbul 1989.

HASKINS, Sam, *The Art of Dance: Russian Ballet and the Modern Movement*, 1st Edition, Thames & Hudson, New York 2020.

JASKSON, Sheila, *Simple Stage Costumes and How to Make them*, 1st Edition, Watson-Guptill Publications, New York 1970.

JULLIAN, Philippe, *Léon Bakst: The Story of the Artist's Life*, 1st Edition, Praeger, New York 1974.

KODICEK, Ann, *Diaghilev Creator of the Ballets Russes Art Music Dance*, Barbican Art Gallery/Lund Humphries Publishers, 1996.

LEICHTENTHAN, Rudolf, *Ballet Geschichte im Überblick*, Noetzel, Heinrichshafen-Bücker, Wilhelmshaven 1990.

PERCIVAL, John, *The World of Diaghilev*, Rinehart and Winston, New York 1971.

PETERS, King Arthur, *Jean Cocteau and His World*, 1st Edition, The Vendome Press, New York 1986.

POZHARSKAYA, Militsa, *The Russian Seasons in Paris Sketches the Scenery and Costumes*, Iskusstvo Art Publichers, Moscow 1988.

PRITCHARD, Jane, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929*, V&A Publishing, Londra 2010.

_____, John, *Ballets Russes and the Transformation of Dance*, Routledge, London 2018.

RYMAN, Alan, *The Ballets Russes: The History and the Legacy*, Dance Books, London 1996.

SPENCER, Charles, *Leon Bakst*, Academy Editions, London 1975.

STRAVINSKY, Igor, *La Tricorne*, Boosey & Hawkes, New York 1921.

YÜCEL, Figen, *Bale Tarihi Notları*, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (Teksir Baskı), İstanbul 1998.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

"La Boutique Fantasque." Royal Opera House.

<https://www.roh.org.uk>, (21.08.2024).

"Paolo Veronese", *Encyclopaedia Britannica*.

<https://www.britannica.com/biography/Paolo-Veronese>. (20.08.2024).

"Afternoon of a Faun (Nijinsky)."

[https://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_\(Nijinsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_(Nijinsky)), (30.03.2024).

"Cléopâtre (Ballet)", Wikipedia,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_(ballet)), (08.07.2024).

"Demimonde",

<https://www.encyclopedia.com/fashion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/demimonde>, (20.08.2024).

"Diaghilev and the Ballets Russes 1909-1929",

<https://iabarcelona.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/diaghilev.pdf>, (09.07.2024).

"Diaghilev and the Ballets Russes, 1909–1929: When Art Danced with Music", National Gallery of Art, Washington, D.C.,

<https://www.nga.gov/exhibitions/2009/ballets-russes.html>, (01.04.2024).

"Diaghilev and the Ballets Russes – an introduction",

<https://www.vam.ac.uk/articles/diaghilev-and-the-ballets-russes>, (10.08.2024).

"Fokine Estate Archive Fokine' Revolution",

<http://www.michelfokine.com/id63.html>, (02.04.2024).

"L'Après-midi d'un faune (Ballet)",

[https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_(ballet)), (08.08.2024).

"Longus", <https://www.britannica.com/biography/Longus>, (26.09.2024).

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi

Ekim 2024 Cilt 6 Sayı 2 (91-115)

DOI: 10.47956/bmsd.1445044

“Sergei Diaghilev Overview and Analysis”,

<https://www.theartstory.org/artist/diaghilev-sergei>, (02.04.2024).

“Sergei Diaghilev”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*,

https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev, (02.04.2024).

"Fokine and Nijinsky: The Turning Points of Ballet." *Dance History Journal*.

Accessed October 10, 2024. <https://www.dancehistory.org/>.

“Cléopâtre,” Diaghilev’s Ballets Russes, 1909-1929: Twenty Years That Changed the World of Art,

https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/first_season/6_1.html, (09.07.2024).

“Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929: Twenty Years That Changed the World of Art”,

https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/onlineexhibits/diaghilev/second_season/7_2.html, (08.08.2024).

“NIJINSKA, Bronislava. *Le Train Bleu*. Ballets Russes, London 1924”,

<https://www.ballet.org.uk/le-train-bleu>, (08.08.2024).

“The Legend of Joseph”, <https://www.filharmonikusok.hu/en/muvek/jozsef-legenda/>, (10.08.2024).

“Art Nouveau”, https://tr.wikipedia.org/wiki/Art_Nouveau, (30.03.2024).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ / BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL PUBLICATION PRINCIPLES

Trakya Üniversitesi Balkan Müzik ve Sanat Dergisi'nde, aşağıda belirtilen şartlara uyan eserler yayınlanır. / Articles meeting the following criteria are published in Trakya University Balkan Music and Art Journal.

1. Makalelerin, Trakya Üniversitesi Balkan Müzik ve Sanat Dergisi'nde yayınlanabilmesi için, daha önce başka bir yerde yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum belirtilmek şartı ile kabul edilebilir. / In order for any article to be published in Trakya University Balkan Music and Art Journal, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere. Papers previously presented at a conference or symposium may be accepted for publication if this is clearly indicated beforehand.
2. Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir. / The authors bear full responsibility for their papers.
3. Yazılarda Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu'na uyulması tavsiye edilir. / The authors are recommended to abide by the Spelling Book of Turkish Language Society.
4. Yazılar Word programına göre kâğıdın bir yüzüne 11 punto, Times New Roman yazı karakteriyle, tek satır aralığında, A4 kâğıdına kenar boşlukları, üst 6.2 cm, alt 5.5 cm, sağ ve sol 4 cm, üst bilgi 5.2 cm, alt bilgi 5 cm, cilt payı 0 cm şeklinde düzenlenir. / Manuscripts should follow A4 paper standards, using Times New Roman font, size 11 and single spacing. The page layout must have margins of 6,2 cm at the top, 5,5 cm at the bottom, 4 cm on right and left; 5,2 cm for the header and 5 cm for the footer with no binding margins.
5. Basılmayan yazılar yazarına iade edilmez. / Unpublished articles are not returned to the author.
6. Metindeki paragrafların ilk satırı 1 cm içeriden başlayacaktır. Ana başlık büyük harfle ve metin gövdesini ortalayacak şekilde, alt başlıklar ise paragraf düzenine uygun olarak (1 cm içeriden) konulacaktır. Başlık yazısının sağ alt tarafına yazar veya yazarların adları yan yana yazılır. Yazar ad/adları yazılırken herhangi bir akademik unvan belirtilmez. Yazarın akademik unvanı, çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm veya diğer) adları dipnot biçiminde sayfanın altına yazılmalıdır.

Akademik unvan dışında başka unvan kullanılmaz. / The first line of each paragraph should be indented by 1 cm. The main heading of the article should be capitalized and centered, while sub-headings should be indented by 1 cm in alignment with the paragraph layout. The name(s) of the author(s) should be placed consecutively at the bottom right of the main heading. Information about the author's academic title and institution (e.g., university, faculty, department, etc.) should be included in footnotes at the bottom of the page. Only academic titles may be used; no other titles are permitted.

7. Araştırma ve inceleme dalındaki yazılar Öz, Abstract, Giriş, İnceleme ve Sonuç şeklinde düzenlenir. Yabancı dilde yazılan yazılarda yukarıdaki bölümlerin yabancı dildeki karşılıkları kullanılır ve aynı düzenlemeye uyulur. / Research and Review articles are organised into the following sections: Abstract (Turkish), Abstract (English), Introduction, Research/ Review, and Conclusion. For manuscripts written in English, the same structure and section titles in English are used.

8. Yazılarda “**dipnot**” yöntemi kullanılmalıdır. Dipnot yönteminin kullanılmadığı makaleler yazara geri gönderilecektir. / References and citations should be provided as numbered “**footnotes**” at the bottom of the page. Articles that do not include references and citations in this format will be returned to the author.

Dipnotlar / Footnotes:

Bilimsel çalışmada kullanılan kaynakların künyesi dipnot olarak sayfa altında gösterilir. İstifade edilen kaynaklar ilk geçtikleri yerlerde ayrıntılı ve aşağıdaki örneklerde belirtilen sıralamaya uygun olarak verilir. / The bibliography of the references and citations should be provided as footnotes at the bottom of the page. Each reference should be detailed the first time it is mentioned following the order given in the examples below.

a. Kitaplar / Books:

Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı (italik), Baskı Sayısı, Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / First name of the author, Last name of the author, Title of the book (in italics), Edition Number, Name of the publisher, Place and Year of publication, Page Number

Örnek / Example:

Harold C. Schonberg, *Büyük Besteciler*, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2013, s. 34.

b. Makaleler / Articles:

Yazar Adı Soyadı, Makale Adı (tırnak içinde), Dergi/Kitap Adı (italik), Cilt No, Sayı, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / First and Last Name of the author, Title of the Article (in quotations), Title of the Journal/Book (in italics), Volume Number, Issue Number, Place and Year of Publication, Page Number.

Örnek / Example:

M. Öcal Oğuz, “Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras”, *Milli Folklor Dergisi*, Cilt 25, 2013, s. 100.

c. Bültenler ve Yıllıklar / Journals and Annuals:

Yayınlayan Kurum, Yayın Adı (italik), Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / Name of the Publisher, Title of the Publication (in italics), Place and Year of Publication, Page Number.

Örnek / Example:

Devlet İstatistik Enstitüsü, *Türkiye İstatistik Yıllığı 1997*, Ankara 1998, s. 17-21.

d. Tezler / Theses:

Yazar Adı Soyadı, Tez başlığı (italik), (Üniversite ve Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı, Tez Derecesi), Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası./ First and Last Name of the Author, Thesis Title (in italics), (Name of the university, Institute, and Department/Art Branch, Thesis Degree), Place and Year of the thesis, Page Number.

Örnek / Example:

Emine Dingç, *Rumeli’de Geri Hizmet Teşkilatı İçinde Çingeneler (XVI. Yüzyıl)*, (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Eskişehir 2004, s. 61.

e. İki Yazarlı Kitap ve Makaleler / Books and Articles with Two Authors

İki yazarlı kitap ve makaleler dipnotta gösterilirken yazarların adı ve soyadı tam olarak yazılır ve yazar isimlerinin arasına kısa çizgi (-) konulur. / When books and articles with two authors are cited in footnotes, the first and last names of the authors are fully written, with a hyphen (-) placed between their names.

Örnek / Example:

Gürer Gülsevin-Erdoğan Boz, *Eski Anadolu Türkçesi*, Gazi Kitabevi, Ankara 2004, s. 56.

f. İnternet Tabanlı Kaynaklar / Internet Resources:

Yazar Adı ve Soyadı, Belgenin Başlığı, Eserin Başlığı (varsa), Edisyon veya Dosya Numarası (ilgili ise), Adres ve Erişim Yolu, Ziyaret Tarihi (parantez içinde) verilir. Varsa sayfa numarası belirtilir. / First and Last Name of the author, Title of the Document, Title of the Article (if available), Edition or File Number (if related), Address and Access Path, Date of Visit (in parenthesis). Page numbers are indicated if available.

Örnek / Example:

Mehmet Tez, “Avrupa’nın en kirli havası”,
<http://www.milliyet.com.tr/Milliyet.aspx?aType=gundemYazarTumYazilarV4&AuthorID=479>, (15.11.2018).

Örnek / Example:

Türkiye’nin Katılım Yönünde İlerlemesi Hakkında 2004 Yılı Düzenli Raporu, Avrupa Toplulukları Komisyonu, Brüksel,
http://www.aggs.gov.tr/uploads/files/ilerleme_raporu_2004_tr.pdf, (07.10.2005).

g. Aynı esere ikinci kez referans / Second reference to the same resource:

Halil İnalçık, *a.g.e.*, s. 45.

Aynı makaleye ikinci kez referans / Second reference to the same article:

Cemal Kafadar, *a.g.m.*, s. 51.

Aynı teze ikinci kez referans / Second reference to the same thesis:

Ali Berat Alptekin, *a.g.t.*, s. 19.

9. KAYNAKÇA / REFERENCES

Kaynakça hazırlanmasında dipnot gösterim yöntemine göre aşağıdaki hususlara uyulur. Sayfanın ortasına büyük harflerle “KAYNAKÇA” yazılacaktır. Kaynakçadaki eserler yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralandığından, eserlere ayrıca sıra veya bölüm numarası verilmeyecek, yazarların unvanları kullanılmayacak ve yazarların soyadları büyük harfle yazılacaktır. / The following criteria should be applied while writing the bibliography section using footnotes. The word “REFERENCES” should be in capital letters and centered. As the references are listed alphabetically according to the authors’ last names, References should not be numbered or assigned section numbers; the authors’ titles should not be used and their last names should be written in capital letters.

Dipnot Yöntemi / Footnote Style: Yazarın Soyadı, Adı, varsa Makalenin Başlığı (tırnak içinde), Dergi veya Kitabın Adı (italik), varsa Derleyen veya Çevirenin Adı, Cildi, Sayısı, birden fazla basıldıysa kaçınıcı baskı olduğu, Basım Yeri ve Yılı, Makalenin bulunduğu sayfa aralığı biçiminde verilir. Aynı yazarın birden fazla eseri kaynak olarak kullanılmışsa basım tarihine veya alfabetik sıraya göre eskiden yeniye doğru dizilmelidir. Kaynakçada her kaynak 1 cm içeriden yazılmalıdır. / Each reference should include the author's last name followed by their first name. the Title of the Article if available (in quotations), The Title of the Journal or Book (in italics), The Name Of the Editor or Translator if available, Volume Number, Issue Number, Edition Number if it is published more than once, the Year and the Place of Publication. If more than one work of an author is used as a reference, they should be ordered from the oldest to the newest one. Each resource in the bibliography should be written 1 cm from the inside.

10. Gönderilen yazılara ait resim, şekil ve grafikler sayfa yazım alanını taşmayacak biçimde net ve ofset baskı tekniğine uygun olmalıdır. Bunların sıra numarası ve adı her şeklin veya grafiğin altında verilir. / The images, figures and graphics of the submitted articles must be clear and suitable for offset printing technique, not exceeding the text area of the page. Each figure or graph should be sequenced and named on its own.

11. Derginin bir sayısında, ilk isim olarak bir yazarın ikiden fazla eseri basılamaz. Dönemler içerisinde ikiden fazla gönderilmişse ilk ikisi dışında kalanlar, daha sonraki sayılara aktarılır. / In one issue of the journal, no more than two works of an author can be published as the first name. If more than two articles are submitted within a period, the articles beyond the first two will be transferred to the upcoming issues.

İletişim Adresi
T.C. Trakya Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE
Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40
e-mail: bmsd@trakya.edu.tr

Contact
T.C. Trakya University
State Conservatory
Balkan Yerleşkesi- Edirne / TURKIYE
Phone-Fax: 0284 235 80 39-40
e-mail: bmsd@trakya.edu.tr