

Saint-Saens Op.168 Sol Major Fagot ve Piyano Sonatına Pozisyon Önerileri

Çağrı ÇOLAKOĞLU¹



DOI: 10.26650/CONS2018-0010

ÖZ

Bu makale, Camille Saint-Saens'in fagot literatüründeki en önemli eserlerden biri olan fagot sonatının üstesinden gelinmesi zor parmak pozisyonlarına alternatif çözüm önerilerini içerir. Ayrıca, sonatın bütün bölümlerinin form ve müzikal yapısı da genel olarak incelenmiştir. Fagot icracıları özellikle enstrümanın 3. oktavdaki pozisyon geçişlerinde zorlanırlar. Her zaman kullanılan ve bilinen temel pozisyonlar uygulandığında icracıların hata yapma riski yüksektir. Bu makalede gösterilen ve önerilen parmak pozisyonlarının risk yüzdesini önemli ölçüde azalttığı gözlemlenmiştir. Amaç, bu sonatı çalarken zorluklarla karşılaşan ve üstesinden gelmekte zorlanan öğrencilerimize ve meslektaşlarımıza çeşitli alternatif pozisyonlar önermektir. Bu sayede de daha rahat ve korkmadan çalabilmelerine katkı sağlamaktır. Bu makalede Saint-Saens op.168 Fagot ve Piyano sonatının önemi, neden yazıldığı, nerede yazıldığı ve kime ithaf edildiği belirtilmiştir. Riskli pozisyonları içeren notalar ve pozisyonların gösterildiği şekiller alt alta gösterilmiştir. Literatür taramasında konuyla ilgili kitaplar araştırılmış ve incelenmiştir. Önerilmiş olan parmak pozisyonları sadece Camille Saint-Saens'in fagot sonatında değil, özellikle orkestra sololarında, hızlı geçişlerde ve diğer tüm teknik zorluğu olan parçalarda da kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Camille Saint-Saens, Fagot Sonatı, Parmak Pozisyonları

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

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çağrı Çolakoğlu,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Osmanağa Mah. Hasırcabaşı Cad. No:8/2
Kadıköy/İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: cagri.colakoglu@istanbul.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 21.09.2018

Kabul tarihi/Accepted: 28.11.2018

Atıf/Citation: Çolakoğlu, Ç. (2018). Saint-Saens op.168 sol major fagot ve piyano sonatına pozisyon önerileri. *Konservatoryum*. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(2), 253-265. <https://doi.org/10.26650/CONS2018-0010>

ABSTRACT

Position Recommendations for Saint-Saens' Op.168 Sol Major Bassoon and Piano Sonata

This article includes an alternative solution to the difficult finger positions of the bassoon in *op.168 Bassoon and Piano Sonata*, one of Camille Saint-Saens' most important works for that instrument. In addition, the structure of the work will also be examined. Bassoon players have a high risk of making mistakes when they play using common finger positions, especially when difficult positions in the 3rd octave transition are played. The facilities in the positions shown in this article considerably reduce likelihood of error. The aim of this article is to present some alternative positions that may occur from above difficulties. This article tells the

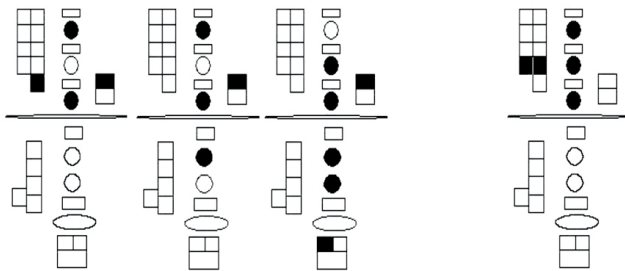
importance of *op.168 Bassoon and Piano Sonata*, why was it written in the last year of his life, where was it written, and to whom it was dedicated. In the literature review, books related to the subject were examined. Suggested finger positions can be applied not only in this sonata but also can be used in many other difficult pieces, especially in fast passages in orchestra solos.

Keywords: Camille Saint-Saëns, Bassoon Sonata, Fingering Chart

EXTENDED ABSTRACT

Camille Saint-Saëns' bassoon sonata, which is a fixture in the graduation screening curriculum of almost all conservatories, is considered to be one of the most difficult pieces of music to play . Bassoon players have a high risk of making mistakes when they play using common finger positions, especially when the difficult positions in the 3rd octave transition are played. The facilities in the positions shown in this article considerably reduce the likelihood of error. The aim is to present some alternative positions that may occur from above difficulties.

Camille Saint-Saëns' bassoon sonata is even now one of the most important sonatas; it is still played in every competition in the world. Even though this work is technically difficult, most bassoon players find it to be a pleasant challenge. In the exams, both the juries and the students are aware of the usual trouble spots. Most of them still remain unsolved and risky but this can be improved by the musicians. Alternative positions to those taught in conservatories can be deployed or we can develop and apply resonance, intonation, and sound quality with some keys to be added to the basic technical positions. For instance, First movement, 30–31. Bars:

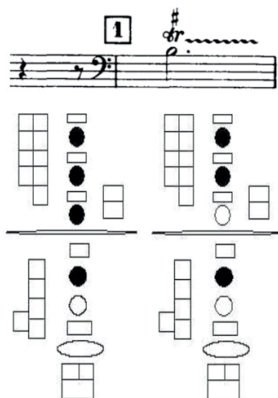


Re # 3

Fa # 3

Fa #3 (2. Time)

Do # 3



Si 3–Do 3# Trill Position

(II. Movement - Allegro Scherzando, 39. Bar)

The numbers next to the notes indicate the octave of the note. The fingering chart, underneath the notes with hard passages of the work, was prepared by using the “Essentials of Bassoon Technique,” which was prepared by Lewis Hugh Cooper and Howard Toplansky.

In addition, this article describes the importance of this sonata, why was it written in the last year of his life, where was it written, and to whom it was dedicated. Saint-Saëns was influenced by the local music in the countries to which he travelled during the last period of his life. The best example of this tranquility and simplicity is the way Saint-Saëns structures the *Sonata for Bassoon*, the last of the three pieces. Sonatas usually follow a tried and trusted style of three movements: an assured, enthusing first movement, a slow middle movement, and a fast finale. Saint-Saëns turns this model on its head for this piece. A fast first movement is followed by an even faster second and then the final movement is marked *Adagio*. Saint-Saëns probably wrote this last movement as a swan song, a farewell from a composer who was now seen as yesterday’s man. If so, then perhaps the Saint-Saëns of the 1880s, celebrated as the greatest of all French musicians, could not resist one last fanfare, and this sorrowful goodbye is given a final, laconic flourish.

During my student years, the most challenging issue when playing bassoon was the transitions of the third octave voices and their very different positions in relation to each other. Due to this, even working for hours on scales was not enough to get over some of

the passes. The reason for my research and studies in this area is to help students and my colleagues. I have found that my students can master a lot of difficult positions if they use my chart. In their concerts they are more relaxed and confident with the bassoon. As a result, it is not so difficult to play Camille Saint-Saëns' bassoon sonata by applying the finger charts found in this article. The positions I have shown are very easy to perform in fast passages. It is useful to use basic finger positions in both legato and slow passages.

Giriş

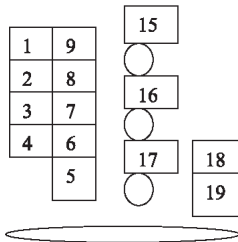
Camille Saint-Saëns'ın son yazdığı eserlerden biri olan fagot sonatı bütün fagot icracıları için büyük önem taşır. Herhangi bir konser ve resitalde fagotun tüm ses genişliğinin, *legato* cümlelerdeki dramtizmin, *staccato* cümlelerdeki şakacı karakterin ve teknik kapasitenin bütünüyle gösterilebildiği gösterişli bir eserdir. Bu yüzden hemen hemen her fagot icracısının resitalinde programına koymayı tercih ettiği eserlerin başında gelir. Bu eseri layıkıyla icra etmek ve hakkında bilgi sahibi olmak da bir o kadar önem taşır. Eserin öncelikle teknik zorluklarının üstesinden gelmek gereklidir. Fagotun en üst iki oktavı doğuşkan sesler ve yardımcı perdelerle elde edildiği için alternatif birçok parmak pozisyonu üretilebilir.

Makalede Gösterilen Fagottaki Parmak Pozisyonlarının Şema Üzerinde Gösterimi

Aşağıdaki çizelge, *Heckel* sistem fagotların parmak pozisyonlarını ve perde sistemini betimlemektedir. Bu makalede üzerine çalışılan parmak pozisyonları aşağıdaki şemaya bağlı kalınarak gösterilmiştir.

Sol El Baş Parmak

- 1) Kalın Si \flat perdesi
- 2) Kalın Si perdesi
- 3) Kalın Do perdesi
- 4) Kalın Re perdesi
- 5) Es Kilidi perdesi
- 6) Do # perdesi
- 7) La oktav perdesi
- 8) Do oktav perdesi

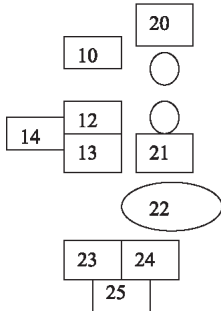


Sol El Parmaklar

- 15) Mi 4 ek perdesi
- 16) Fa # trill perdesi
- 17) Mi \flat trill perdesi
- 18) Kalın Mi \flat perdesi
- 19) Kalın Re \flat perdesi

Sağ El Baş Parmak

- 10) Si \flat perdesi
- 11) Kalın Mi perdesi
- 12) Fa # perdesi
- 13) La \flat perdesi
- 14) La \flat – Si \flat trill



Sağ El Parmaklar

- 20) Do # trill perdesi
- 21) Si \flat trill perdesi
- 22) Kalın Sol perdesi
- 23) Kalın Fa perdesi
- 24) Fa # perdesi
- 25) La \flat perdesi

Şekil 1: *Heckel* Sistem Fagotlar İçin Parmak Pozisyonu Şeması

Camille Saint-Saëns ve Fagot Sonatı

1835 yılında Paris’te doğan Camille Saint-Saëns hayatının son yılı olan 1921’de, Ceza-yir ve Paris arasında seyahat eden bir besteci ve orkestra şefi olarak hala aktif olarak mesleğini icra ediyordu. Son bir piyano eserinin yanı sıra obua, klarnet ve fagot için de üç sonat daha yazmayı hedeflemişti (Rehm, 2018).

1915’ten itibaren Fransa’da özellikle Debussy ve Ravel’in yeni modern müzik yapısı Camille Saint-Saëns’ın müziğini ‘eski moda’ durumuna düşürmüştü. Birinci Dünya Savaşı o dönemde bütün bestecilerin üzerinde kasvetli bir hava yaratmıştı. Ekonomik ve politik belirsizlik hakim olmuştu. Fakat Saint-Saëns bu popüler müziğe ve bestecilere karşı tepkisini obua, klarnet ve fagot için yazdığı sonatlarla açıkça göstermiştir. Sade Fransız müziğini ve tarzını ortaya koymuştur. Solo entrüman için temiz çizgiler ile piyana-hoda hafif eşliği tercih etmiş, kendi müziğindeki güzellikleri sakın ve basit ezgiler vasıtasıyla oluşturmuştur (Swann, 2009).

Camille Saint-Saëns, 11 Haziran 1921’de Jacques Durand adlı arkadaşına şöyle yazdı: “Ben son enerjimi, bu ihmal edilmiş tahta üflemeli enstrümanların repertuvarına katkı sağlamak için kullanıyorum. Bu arada fagot için yazıyor olduğum parçayı bitirmeye çalışıyorum. (...) Bir fagot metodunda mi sesine kadar çıkılabileceğini gördüm. Aksi takdirde bunu yazmaya cesaret edemezdim” (Ratner, 2002, s. 240).

14 Haziran’da Jacques Durand’a tekrar bir mektup yazarak ‘Sonunda tamamladım. (...) Ancak obua, klarnet ve fagot için yazdığım parçaların yayınlanmadan önce uygulayıcılar tarafından kesinlikle denenmesi gerekli. Bu senin işin! Kendim halledemiyorum.’ demiştir (Ratner, 2002, s. 240).

Saint-Saëns, korangle ve flüt için de sonat yazmayı planlamış olsa da bu planını gerçekleştiremeden hayatını kaybetti. 1921 yılının ilk aylarında Cezayir’de fagot sonatını yazmaya başladı ve Haziran ayında Paris’te tamamladı. Fagot sonatı Saint-Saëns’in ölümünden önce yayınlanmış olsa da kendisi eserin prömiyerini dinleyemedi. Saint-Saëns bu sonatı Paris Konservatuarı’nda fagot profesörü, ayrıca Paris Operası’nın solo fagotçusu olan yakın arkadaşı Clément-Léon Letellier’a adamıştır (Ratner, 2002, s. 240).

Camille Saint-Saëns 29 Mayıs 1913 yılında Paris’te Igor Stravinsky’nin o dönemde sıradışı sayılabilecek ‘Bahar Ayini’ balesinin ilk gösterimini izlemişti. Eserin girişindeki

uzun ve tiz notalarda yazılmış olan fagot solo için ‘Eğer bu fagotsa ben de maymunum’ diyerek Stravinsky’yi ağır bir şekilde eleştirmişti. Ancak 1921 yılında yazdığı bu fagot sonatının ikinci bölümünde Stravinsky’nin kullandığı en üst re sesinden daha yukarıdaki mi sesini staccato olarak kullanması müzik camiasında bir özür olarak algılanmıştır (Willsher, 2013).

Birinci Bölüm; Allegro-Moderato

Bu bölümü bütünüyle ele alırsak büyük bir *crescendo* ve *decrescendo* şeklinde yazılmış olduğunu görebiliriz. Bölüm sol majör tonunda *allegretto moderato* karakterinde piyanonun sakin ve yumuşak arpej temasıyla başlar. Bu piyano eşliği bize sanki bir arp eşliğini anımsatmaktadır. Bu bölümdeki ton değişimleri son derece etkileyicidir. Bölümün ortasında mi bemol majör ve sol bemol majörde fagotun ve piyanonun artan enerjisi ile 25. ölçüde yeniden sol majör tonunda zirveye ulaşılır. 24. ölçüde bölümün genel yapısına ters olarak piyanonun yaptığı modülasyonlarda 32’lik nota dizilimleri görülür ki bu dizilimler 7 ölçü sonra fagotta da duyulacağını bir göstergesi niteliğindedir. Daha sonra büyük bir *decrescendo* ile ilk cümle sol majör tonunda tekrar eder ve fagotun üçüncü oktav tiz seslerinden Si4 ile bölüm sona erer (Frederiksen, 2017).

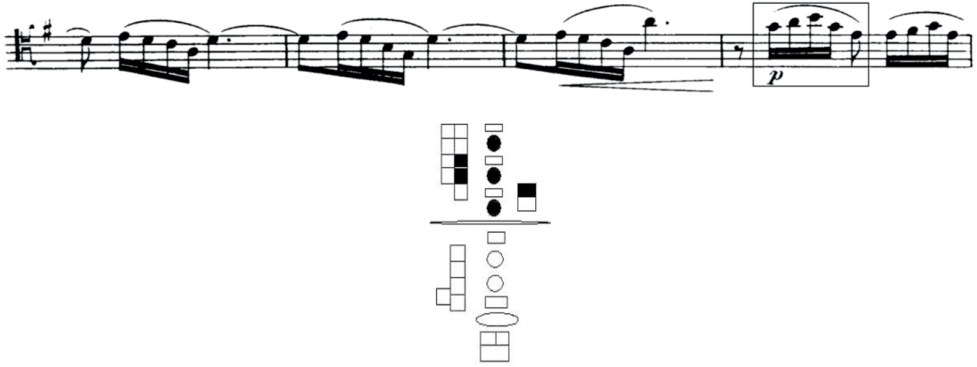
Hemen hemen bütün fagot icracılarının zorlandığı ve öğretilen pozisyonlarla çalınması güç olan Mi3 - Re#3 - Mi3, bu pasajda gösterilen pozisyonla uygulanırsa zorluk tamamen ortadan kalkacaktır.

Re # 3 Fa # 3 Fa # 3 (2. Gelişi) Do # 3

Şekil 2: Saint-Saëns Fagot Sonatı, 1. Bölüm, 30 ve 31. Ölçü

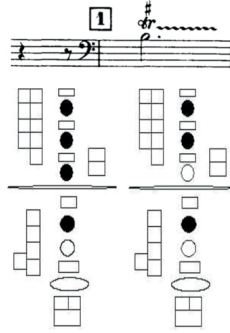
İkinci Bölüm; Allegro Scherzando

6/8'lik tartımdaki *Allegro scherzando* mi minör tonunda, piyanonun bir sekizlik zaman içinde yaptığı forte figür ve hemen ardından fagotun hızlı ve şakacı arpejleriyle başlar. Eşlikte kullanılan sade akorlar, fagota süsleme yapması ve zenginleşmesi için alan bırakmaktadır. 21. ölçüde fagotun monoloğu piyanonun da cevap vermesiyle diyaloga dönüşür. Bu yapı küçük süslemelerle piyano-fagot diyalogu haline gelir. Bu sayede fagot icracısı da soluk almak için zaman bulur. 46. ölçüde Saint-Saens'ın kullandığı inici kromatik dizi, romantik dönemi bize net bir şekilde yansıtmış olur. Dominant pedallı üzerinde gelen armoniler ve eşlik yapısı, fagotun sunacağı yeni bir temaya köprü görevi görür. Hemen ardından da 70. ölçüde aynı adlı majör tona (mi majör) geçer. 104. ölçüde tema do majör tonunda gelir. Mi majör tonunda gelen tema, do majör tonunda dans karakterinde duyurulur. 132. ölçüde mi minör tonuna geçişin ve tematik varyasyonların ardından 147. ölçüde yeniden serim gelir. Son 4 ölçüde fagot 3 oktav boyunca çıkıcı olarak kromatik dizi çalar. En son oktavın legato değil de *staccato* olarak yazılması fagot icracıları için oldukça zorlayıcıdır ve Saint-Saens fagotun en kalın si bemol sesinden en tiz mi sesine kadar hemen hemen tüm sesleri bu bölümde kullanmıştır. Genel sonat yapısına ters olarak ikinci bölüm birinci bölümden çok daha uzundur.



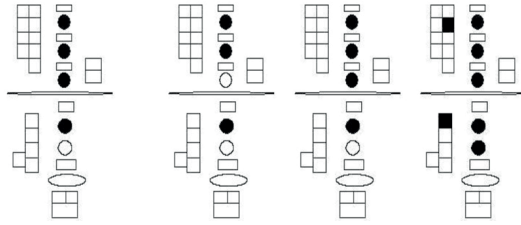
Şekil 3: Allegro Scherzando, 15. Ölçü

La4 gösterilen bu pozisyonda kullanıldığında 'pp' pasajlar için de kolaylık sağlar. Bu pasaj çok hızlı olduğu için sol-la ve la-si geçişi bu parmak pozisyonu ile kolayca çalınabilir.



Si 3 – Do 3# Trill pozisyonu

Şekil 4: Allegro Scherzando, 39. ölçü



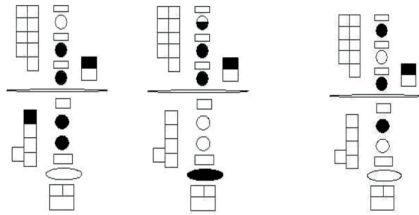
Si 2

Do # 3

Si 2

La# 2

Şekil 5: Allegro Scherzando, 40. Ölçü

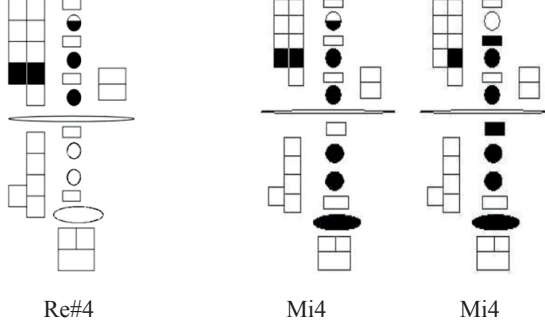


Fa # 3

Sol # 3

Fa # 3

Şekil 6: Allegro Scherzando, 89. Ölçü



(Mi4 sesi için tercih edilebilir 2 ayrı pozisyon)

Şekil 7: Allegro Scherzando, 168. ölçü

3. Bölüm; Adagio

Piyanoda sol majör tonunda, *adagio* karakterinde sade akorların kullanıldığı sakin bir bölümdür. 5 dakikadan fazla süren bu bölüm sonatın en bilinen bölümüdür. Piyano sade akorlarla eşlik yaparken fagotta süslemeli ve dramatik ezgilerle bezenmiş bir hava hakimdir. 1. ve 2. bölümün aksine 3. bölümde açık bir ton değişimi görünmez. Sol majör tonunun birçok akraba tonuna gidilse de ana karakter yine sol majördedir.

Son bölüm iki parçadan oluşur: *Adagio* ve *Allegro-moderato* (marş karakterinde). Fagot ve piyano bölüme birlikte ve *homofonik* bir yapıda başlar. Daha sonra bu yapının devam ettiğini, piyanoda ve fagotta kırık arpejlerin kullanıldığını görürüz. Bu sonradan sonata eklenmiş gibi görünen küçük kesit bir nevi klasik dönem sonat anlayışına göndermeye yarar gibidir. Son bölümün dramatik havası yerini küçük bir marşa bırakmıştır. Genellikle sonatlar hızlı bölümle bittiği için bu küçük parçanın, gösterişli bir havada sonata sona erdirmek adına sonradan eklendiği ve finale arpejlerle hazırlık yaptığı ortadadır.

Adagio

p espressivo

Mi 3

Şekil 8: Adagio, 2. Ölçü

Fa # 3 Do # 3

Şekil 9: Allegro moderato, 23-24. Ölçüler

Sonuç

Camille Saint-Saëns, bu sonatın bölümleri için klasik ve alışlageldik tempolar kullanmamıştır. Özellikle birinci bölümün ‘Allegro moderato’ hızında olup bir sonraki bölümün daha hızlı tempoda ‘Allegro Scherzando’ ve son bölümün de ‘Adagio’ tempoda yazılması, Saint-Saëns’in bu sonat özelinde sonat bölümleri için genelde tercih edilen tempolardan uzak durduğunu gösterir. Sonat 1921 yılında yazılmış olsa da romantik dönemin tüm etkilerini taşımaktadır. Ton değişimleri oldukça dikkat çekicidir. Piyanodaki

pasajların fagotla birlikteliği dokuyu iç içe geçirmiş ve bu sayede eserde bir bütünlük oluşturmuştur. 1921 yılında Saint-Saëns'in Jacques Durand'a yazdığı mektupta görüldüğü üzere kendisi fagot sonatını yazarken incelediği bir fagot metodu sayesinde fagotun en üst mi sesine kadar çıkabildiğini fark etmiştir. Sonatın ikinci bölümünün sonunda mi sesine kadar çıkıcı kromatik dizi kullanmasının nedeni de budur.

Çalışmanın sonucunda, öğrencilerin ve profesyonel fagotçuların bu makalede önermiş olduğum alternatif pozisyonları denemelerinden sonra olumlu tepkilerini aldım. Teknik kolaylık sağlamayı hedefleyen parmak pozisyonlarını ve *trill* önerilerini öğrencilik yıllarımda sınavlarda ve konserlerde uygulayıp olumlu sonuçlarını görmüştüm. Üzerine çalıştığım bu pozisyonları gösterdiğim öğrencilerin başarılı olduklarını, bu parmak pozisyonlarıyla gerek sınavlarda gerekse solo konserlerde zorlanmadan birçok zor pozisyonun üstesinden gelebildiklerini gördüm. Bu sayede Camille Saint-Saëns'in fagot sonatının çalınması teknik açıdan da çok daha kolay bir hale gelmiştir.

Görüldüğü gibi okullarımızda öğretilen pozisyonlara alternatif ek pozisyonlar üretilebilir veya temel teknik pozisyonlara eklenecek bazı perdeler ile sesteki rezonans, entonasyon ve esere göre ses kalitesi geliştirilebilir. Alternatif pozisyon önerilerini günlük çalışılan egzersiz ve gamlar üzerinde uygulamadım. Çünkü gam çalışırken temel teknik pozisyonların kullanılmasının daha verimli olacağını düşünmekteyim. Bu nedenle önce fagotun temel teknik pozisyonları iyice kavranmalı ve bu pozisyonlar gamlarda uygulanmalı ki alternatif pozisyonlara daha çok hakim olabilsin.

Fagotun esas sesleri 4. çizgi fa naturel sesine kadar olduğu için daha tiz sesler doğuşkan sesler olarak nitelendirilir. Yani çalgının en kalın si bemol sesinden başlayan kromatik 20 sesi fagotun delikleri ve perdelerinin kapatılıp açılmasıyla elde edilir. Daha sonraki sesler ise üfleme ve dudak pozisyonundaki kontroller ile sağlanır. Bu yüzden tiz seslerin hangi pozisyonda ne derece doğru olduğu tam olarak kesinleşmiş değildir. Elde edilen sonuçlara göre temel pozisyonlara eklenebilecek herhangi bir perde veya üfleme stiline herhangi bir farklılık, bize o pasajdaki doğru ve etkili sesi bulma konusunda bir basamak olacaktır.

Kaynakça

- Frederiksen, R. (2017). *Saint-Saens Bassoon Sonata*. Retrieved from <https://prezi.com/ldfisisyfmhx/saint-saens-bassoon-sonata/>
- Ratner, S. (2002). *Camille Saint-Saens, a thematic catalogue of his complete works*. New York, NY: Oxford University Press.
- Rehm, G. (2018). *Program notes Telemann, Mozart, Saint-Saëns*. Retrieved from https://www.academia.edu/1223023/Program_Notes_Telemann_Mozart_Saint-Saens
- Swann, M. (2009). *Camille Saint-Saëns music for wind instruments*. Retrieved from https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570964&catNum=570964&filetype=About%20this%20Recording&language=English
- Willsher, K. (2013). *Rite that caused riots: Celebrating 100 years of The Rite of Spring*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/culture/2013/may/27/rite-of-spring-100-years-stravinsky>

