

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN BİR ÜFLEMELİ
ÇALGI İLE YAYLI ÜÇLÜSÜ/DÖRTLÜSÜ İÇİN ODA MÜZİĞİ
ESERLERİ VE KV 370 (368b) FA MAJÖR OBUALI
DÖRTLÜ'NÜN AYRINTILI ANALİZİ**

**Wolfgang Amadeus Mozart's Chamber Music Works for a Wind
Instrument and String Trio/Quartett and Detailed Analysis of the
KV 370 (368b) Oboe Quartet in F major**

Semih UÇAR¹

Özet

Her türde eser vermiş Wolfgang Amadeus Mozart'ın oda müziği eserleri de külliyatı içinde önemli yer tutmaktadır. Besteci bu eserlerin çoğunda bestecilik tekniği açısından yeni buluşlar ve teknikler geliştirdiği veya daha önce başlatılmış yenilikleri doruk noktasına ulaştırdığı için bu eserlerin incelenmesi yalnızca Mozart araştırmaları açısından değil müzik tarihi açısından da değerlidir. Bu çalışmada, çoğunlukla yapıldığı üzere (örneğin yaylı dörtlüleri gibi) başat oda müziği kadrolarına değil, biraz gölgede kalmış oda müziği eserleri olan bir üflemeli çalgı ile bir yaylı çalgılar üçlüsü veya dörtlüsü için bestelenmiş dörtlü ve beşlilere ve özellikle de KV 370 (368b) Obualı Dörtlü'süne odaklanılmış, aynı zamanda oda müziğinin tarihsel gelişimi, Viyana Klasisizmi'ndeki konumuna ayrı bir parantez açılarak irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Mozart, Oda Müziği, Obualı Dörtlü.

Abstract

Chamber music pieces of Wolfgang Amadeus Mozart, who has composed all kinds of works, have an important place in his compositions. Studying such pieces is not only important for studying Mozart but also for music history because of Mozart's innovations in composition and musical techniques and also because that he advanced previous innovations to the highest standards with such pieces. This study focusses on quartets and quintets composed for one wind instrument and three or four string instruments and especially on Oboe Quartet KV 370 (368b), which was somewhat hidden in the back ground, contrary to the general (such as string quartets); and also examines historical development of chamber music, especially in Viennese Classicism.

¹Öğr. Elm., Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, semihucar@gmail.com

Key Words: *Mozart, Chamber Music, Oboe Quartet.*

GİRİŞ

Oda müziği bestesi deyince en temelde, – kilise müziğinin aksine – bir saray odasına veya daha küçük bir odaya sığacak kadro için yazılmış dünyevi beste anlaşılır. ‘Oda’ müziği tabiri de – sözcüğün birinci anlamıyla – buraya dayanmaktadır (İng. Chamber music, Alm. Kammermusik, İtal. Musica de camera, Fr. Musique de chambre). Bu tabirin bugün bir üst kavram hâline gelmesi, bugün ‘oda müziği’ dediğinde küçük kadrolu salt enstrümantal müzik anlaşılması, müzik tarihinde Barok Dönemden itibaren görülen bir gelişmenin ürünüdür.

Oda Müziğinin Bugünkü Konumu

Bugün oda müziği en basit şekilde ‘iki ila dokuz icracı için olan beste’ şeklinde tanımlanabilir. Bu hâliyle, Viyana Klasisizmi’nden itibaren en popüler kadrolardan biri olan yaylı dörtlüsü (2 keman, viyola, viyolonsel) ile piyanolu üçlü (piyano, keman, viyolonsel) ve üflemeli dörtlüleri/beşlileri (piyano ve üflemeliler, yaylılar ve [genelde] bir üflemeli veya salt üflemeli toplulukları vs.) vb. gibi topluluklar açık olarak oda müziği bestesi kapsamına girerler.

Erken Barok Dönem’de oda müziği genellikle saraya, saray odasına özgüyen, dünyeviyken ve bu yüzden kilise müziğinin karşıtı olarak konumlandırılırken ilerleyen dönemlerde burjuva salonlarına, Schubertçi (1797-1828) anlayışla evlere (‘Schubertiade’) kaymıştır. Ama nerede yapılsa yapılsın bir özelliğini hiç kaybetmez: İster Romantik Dönemin alamet-i farikası olan salonlarda, ister işin erbabıyla müzikseverlerin bulunduğu evlerde yapılmış olsun, oda müziği Klasik ve Romantik Dönemde her zaman, özel veya yarı özel bir çevre için yazılır ve çalınırdı. Oda müziğinin bugün bu ‘özel alan’dan çıkıp konser salonlarına kayma sebepleri arasında besteciyle yorumcu arasında gittikçe artan iş bölümü, buna bağlı olarak yorumcunun profesyonelleşmesi, teknik yenilikler ve ayrıca genel bir dinleyici kitlesinin oluşmuş olması gösterilebilir (Nyffeler, 2006: sayfa numarasız).

Viyana Klasisizmi'nde Oda Müziği

1800'den önce ve sonraki birkaç on yıllık süre içinde Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) ve Beethoven (1770-1827) gibi üç istisnai bestecinin birinci sınıf eserlerinin önemli bölümünü oda müziğine adanmış olmaları; hem oda müziğinin o dönemin Viyana'sında ne anlama geldiğini göstermesi bakımından hem de bugünün bestecilerinin zihinlerine dahi oda müziği (ve özellikle de yaylı dördlüsü) için beste yapmanın besteci açısından ne kadar önemli ve neredeyse kaçınılmaz olduğunu yerleştiren bir örnek olması dolayısıyla önemlidir.

18. yüzyılın ikinci yarısında, oda müziği bestelemenin ve yorumlamanın olanakları ve koşulları çok çeşitliydi. Nicole Schwindt'e göre bu çeşitliliği doğuran sebepler arasında; feodal çağdan burjuva çağına olan sosyal geçiş, yerel gelenekler ve bu geleneklerin sonucu olarak da stil, tür, kadro, form ve beste yapısı bakımından çoğulculuğu doğuran bir müzikal açıklık yer alır (Schwindt, 1996: 1635).

Viyana Klasisizmi'nde yaylı dördlüsü, oda müziği veriminin – bugün hâlâ olduğu gibi – temel kadrosuydu. Yaylı dördlüsünün, 1750'lerden itibaren (J. Haydn ve L. Boccherini'yle [1743-1805] başlayıp Mozart ve Beethoven ile devam ederek) bestecilerin bir tür 'er meydanı' ve deneme alanı olma özelliğini kazandığı görülür (Nyffeler, 2006: sayfa numarاسız).

Bu devrin bir diğer önemli oda müziği kadrosu tipiye piyanolu oda müziğidir. Piyanolu trio ise bu alanın merkezi türüdür. Bu kadro tipinin yaylı dördlüsünden sonra önem kazanmasında, fortepiano'nun ancak 1770'lerin sonlarından itibaren gelişim göstermiş olması hiç kuşkusuz önemli rol oynamıştır. J. Haydn ancak 1788 yılında bir fortepiano sahibi olduğu için bu türün en önemli eserlerini verememiş, bu yüzden bayrağı KV 496, 502, 542 ve 548 triolarıyla Mozart devralmıştır. Fakat türe damgasını bir daha hiç çıkmamak üzere vurmuş isimse op. 1, 70 ve 97 triolarıyla Beethoven olmuştur.

Klasisizmin oda müziği alanındaki tür hiyerarşisi içinde üçüncü sırayı, piyano ve bir melodi enstrümanından oluşan oda müziği eserleri alır. Viyanalı yayınevlerinin 1781 ila 1790 yılları arasında yayımladıkları oda müziği eserlerinin sayıları incelendiğinde, yukarıda sözü edilen hiyerarşi nicel anlamda açık olarak ortaya serilmektedir. Buna göre bu yıllar arasında 239 yaylı dördlü, 70

piyanolu trio, 52 piyano-keman sonatı, 45 yaylı üçlü, 37 yaylı beşli, 10 piyanolu dördlü ve 3 piyanolu dördlü orijinal kompozisyon yayımlanmıştır (Schwindt, 1996: 1638).

Fakat yalnızca Mozart örneği bile bu hiyerarşinin pratikte kırılabilirdiğini göstermeye yeterli olur. Mozart, oda müziğinin ufkunu, son derece yoğun içerikli yaylı beşlileriyle ve yaylılarla piyanoyu veya üflemelileri birleştirdiği eserleriyle genişletmiştir. Buna karşın Beethoven ise yaylı triosundan üflemeli oktetine varan renkli kadro paletini daha ziyade çok bölümlü ve kapsamlı eserlerine bir geçiş niteliğinde kullanmıştır.

Bir Üflemeli Çalgı İle Yaylı Üçlüsü / Dördlüsü İçin Dördlüler ve Beşliler

Mozart, bir üflemeli çalgı ile üç veya dört yaylı saz için toplamda yedi eser bestelemiştir. Fakat bu eserler, oda müziği geleneğinde sıklıkla rastlandığı gibi (örn. Mozart'ın 'Haydn Dördlülere' veya Beethoven'ın 'Rasumovsky Dördlülere' vb.) bütünsel bir eser grubu oluşturmaktan uzaktır.

Eserlerden dördü, yani flüt dördlülere hobi müzisyenleri/amatörler için düşünülüp yazılmış diğer üçü ise virtüözler, yani profesyonel müzisyenler için bestelenmiştir:

| |
|--|
| KV 285 Re Majör Flütlü Dördlü: Allegro – Adagio – Rondeau (1777-1778) |
| KV 285a Sol Majör Flütlü Dördlü: Andante – Tempo di Menuetto (1777-1778) |
| KV 285b Do Majör Flütlü Dördlü: Allegro – Thema-Var. I-IV (y. 1781) |
| KV 298 La Majör Flütlü Dördlü: Thema-Var. I-IV – Menuetto – Rondeau (1786) |
| KV 370 (368b) Fa Majör Obualı Dördlü: Allegro – Adagio – Rondeau (1781) |
| KV 407 Mi b. Majör Kornolu Beşli: Allegro – Andante – Rondo (1782) |
| KV 581 La Majör Klarinetli Beşli: Allegro – Larghetto – Menuetto – Allegretto con Variazioni-Adagio-Allegro (1789) |

Profesyonel müzisyenler için bestelenmiş olanlarda üflemeli çalgının yaylı yazısına entegrasyonu ve bununla birlikte virtüözite ile

oda müziği prensipleri arasında bir bağ kurulması belirleyiciyken, amatörler için bestelenmiş olan flütlü dörtlülerin yalnızca birincisinde bu yönde bir dikkat sezilir. Buna karşın ikinci, üçüncü ve dördüncü dörtlülerde daha basit beste yapıları göze çarpmaktadır (Reimer, 2006: 257).

Bestecinin, bu yedi eseri bestelerken türe dair herhangi bir normu göz önünde bulundurmadığı, farklı bölüm sıralarından da anlaşılmaktadır. Eserlerden dördü üç bölümlü, ikisi iki bölümlü, klarinetli beşli ise dört bölümlüdür. Üç bölümlü olanların genel yapı anlamında ortak yanı, La Majör Flütlü Dörtlü dışında hepsinin bir 'Rondo' bölümle sonlanmaları ve konçertoya benzeyen bir bölüm sırasına (hızlı – yavaş – hızlı) sahip olmalarıdır.

Ayrıca eserlerde üflemeli çalgı ile yaylılar arasındaki ilişkinin niteliği bakımından da ortak bir yan, tür geleneği vs. ile ilişkilendirilebilecek bir yakınlık gözlenmemektedir. Bu bağlamda hepsinin kendine has bir yapısı vardır. Tek tek eserlerin tüm bu bağımsızlığına karşın, Erich Reimer profesyonel müzisyenler için bestelenmiş eserlerde yine de bestecinin kafasındaki muhtemel bir ortak hedefin varlığından söz eder. Ona göre Mozart söz konusu eserlerde birbirine zıt iki prensibi birleştirme amacındadır: Bir yandan solo üflemeli enstrümana virtüözitesini geliştirme ve gösterme olanağı sunar, diğer yandan solo üflemeli partisini oda müziği karakteri içinde diğer partilerle kaynaştırır. Bunu özellikle; kemana, solo enstrümanın partneri veya ona cevap veren/karşı çıkan/konçertant bir rol yükleyerek elde eder. Fakat üflemeli çalgıya, virtüözitesini gösterebilsin diye belli pasajlarda, özellikle de kadanslarda çoğunlukla ciddi anlamda da öncelik tanır. Kemanın, (KV 370 (368b) Fa Majör Obualı Dörtlü'nün birinci bölümünde sıklıkla görüldüğü gibi) önceden üflemeli çalgının çaldığı bir cümleyi tekrarladığı pasajlar da bestecinin bu hedefe hizmet eden karakteristik tercihlerindedir.

Mozart yaşamı boyunca üflemeli çalgılara özel bir sevgi duydu. Bu durum, orkestral ve sahne eserlerinde üflemelileri nasıl kullandığına bakarak açıkça görülebilir. Bu eserlerde üflemeliler asla salt dolgu malzemesi veya destek aracı olarak kullanılmazlar. Aksine dikkat çekici oranda solistik görev yüklenip müzikal işleyişi taşımada önemli rol üstlenirler.

Mozart Flütlü Dörtlüler

Mozart'ın Mannheim'dan arkadaşı flütçü Johann Baptist Wendling (1723-1797) besteciye 1777 tarihinde, muhtemelen öğrencisi olan Ferdinand Dejean'dan gelen beste siparişlerini ilettili. Dejean uluslararası üne sahip Hollandalı bir doktordu ve hobi olarak flüt çalışıyordu. Flüt dörtlülerinden ikisi ile KV 313 ve 314 flüt konçertoları ile 'KV 315/285e Flüt ve Orkestra için Do Majör Andante' Hollandalı doktorun siparişi üzerine bestelenmiştir. Mozart, babasına yazdığı 10.12.1777 tarihli mektubunda, Dejean'ın siparişi üzerine "2 konçerto ile 3 kuarteti bitirdi[ğinden]" bahsetse de (Mozart, 1966-75: 178) o tarihte ancak iki flütlü dörtlüyü bestelemiş olabilir. Çünkü KV 285b Dörtlü'nün sahilliği hâlâ tartışmalıyken KV 298 La Majör dörtlü en erken 1786/87 yıllarında yazılmış olabilir (Plath, 1976/77: 170).

Mozart'ın yukarıda sözü edilen flüt eserlerini yazarken aklında olan flütün bugünün Theobald Böhm yapımı flütüyle pek bir benzerliği yoktur. Mozart'ın aşına olduğu flütler, o zamanın en saygın tahta üflemeli enstrüman yapımcılarından Grenser ailesinin flütleriydi. Tek perdeli Grenser flütünde, modern flütün dengeli, parlak ve büyük tonunu elde etmek olanaklı değildir. Bu flütlerde yumuşak ve koyu bir ton, sesler arasında eşitsizlik ve 18. yüzyılın tüm tahta üflemeli enstrümanlarında hâkim olan entonasyon problemleri görülür (Strebel, 2006: 298).

Mozart Kornolu Beşli

Kesin olmamakla birlikte KV 417, 447 ve 495 korno konçertoları gibi KV 407 Mi bemol Majör Kornolu Beşli'nin de muhtemelen Mozart'ın arkadaşı ve Salzburg Saray Orkestrası'nda çalışan kornocu Joseph Leutgeb'e (1732-1811) adanmış olması gerekir (Strebel, 2006: 301). Çünkü ne konçertolar ne de kornolu beşli, 'tıkama tekniği' ('handstop') olmaksızın çalınabilir. Mozart'ın tıkama tekniğini ise Leutgeb'ten öğrendiği bilinmektedir (Fitzpatrick, 1968/70: 21).

Mozart doğal kornonun karakteristik özelliklerini tam olarak biliyordu. Tıkama tekniğiyle elde edilen sesleri bilhassa öncelemelerde, geçiş ve değişim notalarında, ayrıca eko etkisi elde edilmek istenen pasajlarda ustaca kullanır (Strebel, 2006: 302).

Mozart zamanının doğal kornosunda manipülasyon yoluyla elde edilen sesler, modern bir çiftli kornoda üretilen seslerle ses rengi

bağlamında ciddi farklar taşır: O dönemin doğal kornoları piano ve mezzoforte dinamiklerde daha boğuk, buna karşın forte ve fortissimo'da (yarı tıkandıkları taktirde) biraz ezilmiş gibi tınlarlar. Tamamen tıkanmış, yani elin kalağı neredeyse kapattığı seslerde çoğunlukla keskin, açık ve ezilmiş sesler çıkarırlar. (Yarı veya tam) tıkanarak ve susturucuyla elde edilen seslerle normal sesler arasındaki dinamik ve ses rengi bakımından farklar aynı zamanda teknik anlamda iddialı pasajlarda da ciddi sorunlara yol açmaktadır.

Mozart Klarinetli Beşli

29 Eylül 1789 günü tamamlanmış olan KV 581 La Majör Klarinetli Beşli klarinet, iki keman, viyola ve viyolonsel için yazılmıştır. Kuşkusuz Mozart'ın tüm yarattığı içinde göze çarpan, en güzel eserlerindedir ve bestecinin özellikle bu enstrüman için yazdığı ilk ve en çok bilinen eserlerindedir. Beşli, 'Stadler Beşlisi' olarak da bilinir, çünkü besteci en sevdiği enstrüman olduğu bilinen klarinet için olan bu eserini, tıpkı KV 622 Klarinet Konçertosu gibi çok yakın arkadaşı Anton Stadler (1753-1812) için bestelemiştir. Eser basset klarinet için yazılmış olsa da bugün modern la veya si bemol klarinetlerle çalınır. Fakat Mozart'ın elyazmaları kayıp olduğundan bugün eser 19. yüzyıldan kalma bazı baskılara göre çalınmaktadır.

Mozart döneminin klasik klarinetinde beşin üzerinde perde bulunurdu. Bu model 18./19. yüzyıl dönümüne dek varlığını sürdürmüştür. Enstrüman daha sonra 20. yüzyıla kadar ton ve mekanizma anlamında birçok aşamadan geçmiştir. Örneğin bu klasik klarinetle Franz Schubert'in eserlerini çalmak zordur. Carl Maria Weber (1786-1826) ile Louis Spohr'un (1784-1859) eserlerini dokuz ila on üç perde olmadan çalmak ise olanaksızdır.

MOZART OBUALI DÖRTLÜ

Tarihçesi ve Friedrich Ramm

KV 370, Fa Majör Obualı Kuartet, yaylı kuartetlerin bilinen dört bölümlü yapısından ve aynı zamanda bestecinin diğer çok çalınan üflemeli oda müziği eserlerinden biri olan, dört bölümlü KV 581 Klarinetli Beşli'den ayrılır. Bu eser üç bölümlü olup, bölüm isimleri aşağıdaki gibidir:

I. Allegro

II. Adagio

III. Rondeau: Allegro

Bu eserin karakterine dair genel bir saptama yapılmak istenirse; obuanın, genel anlamda müziği taşıyan parti olmakla birlikte hiçbir zaman yaylıları kapatmadığı, obua ve yaylıların hem konçertant hem de oda müziği karakterini barındırır şekilde denge içinde buldukları söylenebilir. Ayrıca bu eserdeki yaylı yazısının; flüt kuartetleri içinde en ağırlıklı yaylı yazısına sahip olanlarından Re Majör KV 285'ten dahi daha fazla olduğu görülür.

Elyazması olarak da bugüne kalmış obualı dörtlü Münih'te, 1781 yılı başlarında, Idomeneo'nun ilk seslendiriminden (29 Ocak) kısa süre önce veya sonra yazıldı. Idomeneo'yla olan zamansal yakınlık, 1. bölümün 8 ila 10. ölçülerinde obuanın çaldığı bir motifte kendini gösterir. Bu motifin ana sesleri fa-do diyez-re-fa-si-do, operada Ilia'nın 11 numaralı aryasındaki ("Se il padre perdei") bir motifle (operada: I. Keman, 2-4. ölçüler: mi bemol-si-do-mi bemol-lasi bemol) doğrudan örtüşmektedir (Reimer, 2006: 270).

Obualı dörtlü Mozart'ın profesyonel bir müzisyen için yazdığı bir üflemeli ve yaylılar için olan ilk oda müziği eseridir. Eser obuacı Friedrich Ramm için yazıldı. Mozart, Ramm için aynı zamanda KV 297b Sinfonia Concertante'nin obua partisini de yazmıştır. Zamanının en iyi obuacılarından kabul edilen Ramm ile Mozart 1777 Mannheim Okulu'nun önemli temsilcilerinden Christian Cannabich'in (1731-1798) evinde tanışmış ve bu tanışmanın hemen ardından bestecinin kafasında bu obuacı için solo bir eser yazma düşüncesi doğmuştu.

Ramm 1758 yılından beri Mannheim Saray Orkestrası'nın bir üyesiydi ve 1778 sonbaharında Mannheimlı birçok orkestra müzisyeni gibi, sarayın Mannheim'dan taşınması nedeniyle Münih'e taşınmıştı. 1811 yılının Bavyera Müzik Ansiklopedisi'nde kendine yer bulan (Lipowsky, 1811: 123), Mozart tarafından "çok güzel üflüyor, güzel, incelikli bir tonu var" sözleriyle övülen Ramm için obualı dörtlü, (yine Mozart'ın sözleriyle) sanki "biçilmiş kaftan" gibidir.

Ramm'ın sıra dışı yeteneklerini gösteren bir başka detaysa eserde obuanın çaldığı son ses, yani eserin son sesi olan üçüncü oktav fa³ sesidir. Besteci bu sesi tüm eserleri içinde yalnızca ve yalnızca bu eserde kullanmıştır. Bestecinin obuayı genel olarak nasıl kullanmış olduğu incelendiğinde en çok re³ sesine kadar çıktığı görülür; onu da

çok seyrek olarak kullanmış (örneğin iki kez mi bemol³ sesi kullandığı KV 361/370a “Gran Partita” Üflemeli Serenadı’nda) ve yalnızca yarım ses aşmıştır (Strebel, 2006: 300).

Obualı Dörtlü’nün Ayrıntılı Analizi

Allegro

Mozart Fa Majör Obualı Kuartet’in ilk bölümü olan Allegro; güzel melodik buluşları ve müzikal malzeme anlamındaki çeşitliliğiyle Mozart’ın kuşku götürmez dehasını bir kez daha gözler önüne serer. Bu bölüm, beklendiği üzere sonat allegrosu formundadır. Genel hatlarıyla incelendiğinde aşağıdaki şema ortaya çıkar:

Serim: (ölçü sayısı:) 1-63

Gelişim: 64-97

Yeniden Serim: 98-142

Serim kısmının ilk 14 ölçüsünde obua, uzatma ölçülerini içeren ana temayı çaldıktan sonra, 15. ölçüde melodi ilk kez yaylılara, kemana geçer ve ilk bütün olarak değerlendirilebilecek kısım, 20. ölçünün ilk vuruşundaki tam kalışla sona erer. Bir ölçülük bir geçişle (20. ölçü), serim kısmının ikinci temasına geçilir.

Sonat allegrosu formunda esas itibarıyla ikinci temanın, ana temanın dominant tonalitesinde olması beklenir. Tonikten dominanta geçiş, yani modülasyon, genelde geçiş kısmında yapılır. Ama bu bölümde Mozart’ın, biraz farklı bir yol izleyerek, 2. temayı Fa Majör’de, yani tonikte başlatıp modülasyonu 2. temanın ilk 6 ölçüsünde yaptığı görülür. Buna göre, 21. ve 26. ölçüler arasındaki 6 ölçüde dinleyene; hem Fa Majör tonalitesinin üç akor sesini (fa-la-do) adım adım duyuran güzel, melodik ve tansiyonun gittikçe arttığı bir pasaj duyurulurken hem de 27. ölçüde somut olarak gerçekleşen modülasyonun hazırlıkları yapılmış olur.

27. ölçünün ilk vuruşunda, obuada görülen “si natürel” notası, bölümde o zamana dek görülen diğer si natürel seslerinden ayrılır. Diğerleri, sadece süslemeye hizmet eden, ölçünün hafif zamanlarında duyurulup hızla geçilen önemsiz notalarken, bu si natürel hem ölçünün en ağır vuruşu olan 1. vuruşta gelmiş, hem de yaylı eşliğinde de armoni artık, dominant tonalite Do Majör’de kurulmuştur. Bu ölçüde modülasyon artık gerçekleşmiş, parçanın yüzü Fa Majör’den

Do Majör'e dönmüştür. 27 ile 52. ölçüler arası kısım, dominant tonalitede yan temalar, ana temadan alınmış müzikal malzeme ve kontrpuansal kullanımlar içerir. Bu kısımda, 37. ölçüyü öne çıkarmak gerekir. Çünkü, serim kısmının 2. teması olarak görülebilecek bütün içinde ilk defa ana tema duyurulmuştur; ama bu sefer Do Majör'de. Serim kısmı, 53. ve 63. ölçüler arasında duyulan 10 ölçülük bir kapanış kısmıyla sona erer.

Gelişim kısmı, yukarıda da belirtildiği gibi 64. ölçüde başlar. Bu kısım, serimin aksine obuayla değil, kemanla başlamıştır. Kanon benzeri bu yapı içerisinde, her ölçüde yeni bir enstrüman müziğe katılır ve obuanın tüm yaylı çalgılar duyulduktan sonra, ancak 67. ölçüde duyulduğu görülür. Bu kısmın tematik malzemesi ise ana temanın ilk aralığı olan dörtlü aralığın çevrimi şeklindedir. Fa Majör tonundaki “do-fa” çıkışı, burada inici “do-sol” olmuştur.

Gelişim kısmında, adet olduğu üzere, o zamana dek parçada kullanılan birbirinden farklı malzemeler, kısa süreler içinde bir araya getirilerek, çeşitlilik sağlanır. Karakter olarak, serime göre daha ne yapacağına karar veremeyen, daha az sakin ve karışıktır. Bu atmosfere, bu kısmın belki en popüler malzemesi olan “fp”lar da hizmet eder ve 98. ölçüde, sürprizli bir geçiş kısmıyla yeniden serime geçilir.

Yeniden serim, serimden 13 ölçü daha kısadır. Buna rağmen, serimde 10 ölçü olan kapanış kısmı, yeniden serimde 15 ölçüye çıkmıştır. Bu kısımda, tematik malzeme için serime göre daha az, parçayı sonlandırmaya ise daha fazla yer ayrılmıştır. Yeniden serimin, serimden bir diğer farkı ise (sonat allegrosu formunun en karakteristik özelliği) bu kısmın yan teması/temaları olarak görebileceğimiz melodi parçalarının artık dominantta değil, tonikte, Fa Majör tonunda gerçekleşmesidir.

Bölüm, 127. ölçüde başlayıp 15 ölçü süren nispeten büyük bir bitiriş kısmıyla şakacı, sürprizli bir hava içinde sona erer.

Adagio

Ana tonalitenin ilgilisi Re Minör tonundaki ikinci bölüm Adagio; elejik, yakarır karakterde bir romanstır denebilir. Sadece 37 ölçü sürer. Bir enstrümantal bölümden çok, adagio bir aryayı andırır. Arya benzerliği sadece bölümün iki kısımlı AA' formunda olmasında

değil, yaylıların Mozart operalarının arya eşliklerini hatırlatan eşlikte de görülür.

3 ölçü süren yaylı girişten sonra obua müziğe katılır ve öncü rol üstlenir. 9. ölçüde duyulan mi bemol'la birlikte, Re Minör'ün paralel tonalitesi Si bemol Majör'e bir modülasyon gerçekleşir. 12. ölçüdeki Si bemol Majör içinde gerçekleşen kalıştan sonra, armonik olarak ölçü ölçü T-D-T-D geçişleri görülür. Yaklaşık 15. ölçüye kadar Si bemol Majör içinde, sallantılı bir havada giden armoni 15. ölçüde önce kısaca Sol Minör'e geçtikten sonra 17. ölçüde tekrar ana tonalite Re Minör'e geçmiştir.

20. ölçüdeki geçişle birlikte 21. ölçüde A' kısmına girilir. Bu kısım da A gibi yaylı girişleriyle başlar, ancak giriş bu kez yalnızca 1 ölçü sürmektedir. 22. ölçüde müziğe katılan obua, ana ezgiyi, bu sefer bol süslemeli şekilde, bir anlamda çeşitleyerek çaldıktan sonra 31. ölçüde 2. çevrim Re minör akoruyla yarım bir kalış gerçekleşir ve obuanın küçük kadansı başlar. Arya karakterine uygun olarak, en çok bir nefeste çalınabilecek kadar uzun tutulması gereken bu kadanstan sonra bölüm; giderek sönerek, acılı, feryat eden ama artık pek de umut taşımayan bir karakterde son bulur.

Adagio'nun yapı itibariyle 'melodi enstrümanı ve eşlik' şeklinde değil de oda müziği karakteri içinde yazıldığı en iyi göstergesi, yaylıların bu bölümdeki kullanım şeklidir. İlk flüt dörtlüsünde yalnızca eşlik işlevine sahip olan yaylı triosu bu eserin yavaş bölümü Adagio'da kâh tematik anlamda öncü rol üstlenerek kâh motifsel olarak, solist karakteriyle öne çıkmış obuayla alışveriş içinde kalarak salt eşlik işlevinden sıyrılıp, homojen oda müziği bütününe vazgeçilmez bir parçası hâline gelir. Örneğin 7-8. ölçülerde, yani obuanın çaldığı uzun sesin ardından sonunda melodik anlamda öncülüğü tamamen ele aldığı ölçülerde dahi yaylı triosu donuk bir eşlik olarak kalmayıp motifsel anlamda müziğe katılır.

Rondo

3. Bölüm, Mozart sonat ve kuartetlerinin final bölümlerinin popüler formu Rondo'dadır. Rondo formu, eserin yazıldığı dönemde, 18. yüzyılın sonlarına doğru henüz gelişimini tam olarak tamamlamamıştı ve gelişme sürecini sürdürmekteydi. Rondo ile sonat allegrosu formu birbirlerini etkiliyor, rondo'nun içine sonat allegrosu formundan öğeler giriyordu.

Mozart KV 370 Obualı Dörtlü'nün Gigue benzeri 3. bölümünde, "refrain" adı verilen ve tekrar tekrar duyurulan ana temanın, 3 kez tam olarak duyurulmasına karşın bölüm, 5 kısımlı "ABACA" gibi değildir. 3. A'dan sonra bölümün bitmemesi ya da Coda'ya bağlanmaması da akla "ABACAB'A" mı sorusunu getirir de, bunun da söz konusu olmadığı, bölümün formal anlamda daha karmaşık bir yapı taşıdığı gözlemlenir.

Formal yapıyı şematik olarak aşağıdaki şekilde gösterebiliriz:

A (1-22)

B (23-64)

A (65-88)

C (89-117)

A (118-138)

B'(139-178)

Bölüm, B' kısmını bir A'nın takip etmemesiyle tipik Rondo formundan ayrılıp, bir parça sonat allegrosu'na yaklaşır. İlk couplet, 4 kısımlı bir serim kısmı gibidir (23-34, 35-51, 52-59, 59-65). Buna göre, 139. ölçüde başlayan 3. couplet'yi ise, Yeniden serim olarak görmek gerekir. Fakat serimden farklı olarak ana temayı içermez, doğrudan – serim kısmında 35. ölçüde başlayan – geçiş kısmıyla ve bu sefer ana ton, Fa Majör'de başlar ve bölüm, virtüöz pasajlar içeren iddialı bir kapanış bütünüyle canlı, coşkulu bir karakterde son bulur.

Sonuç

Bu çalışmada önce bir üst kavram olarak oda müziğine ve Viyana Klasisizmi'nde oda müziğinin yerine genel hatlarıyla değinilmiş, ardından Avusturyalı besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ın çok sevilen ama müzikolojik incelemelerde çoğunlukla ihmal edilen bir oda müziği eserleri grubu, yani bir üflemeli çalgı ile üç veya dört adet yaylı çalgı için olan oda müziği eserleri yakından incelenmiş ve son olarak da KV 370 (368b) Obualı Dörtlü'nün ayrıntılı analizi yapılmıştır. Bu çalışmanın yazarı, (Viyana Klasisizmi'nden itibaren) başat oda müziği kadroları olan yaylı dörtlüleri ve beşlilerini veya piyano-keman sonatlarını değil de bunların gölgesinde kalmış üflemeli oda müziği eserlerini inceleyerek, oda müziği bestecisi olarak Mozart'ın oda müziği anlayışına daha da

yakından bakmayı hedeflemiştir. Çünkü edebiyatta olduğu gibi müzikte de dehanın izlerine her zaman başyapıtlarda değil, kıyıda köşede kalmış eserlerde, hatta belki de bazen o tamamlanmamış eskizlerde, bitirilememiş fragmanlarda rastlanır.

Kaynakça

- Fitzpatrick, H. (1968/70): *Das Waldhorn der Mozartzeit und seine Geschichtliche Grundlage*. Salzburg: Mozart Jahrbuch
- Lipowsky, F. J. (1811). “Ramm”, (Ed.) F. J. Lipowsky, *Baierisches Musiklexikon*, München: Giel Verlag, ss. 123
- Mozart, W. A. (1966-75): “*Mozart. Briefe und Auszeichnungen. Gesamtausgabe II*”, (1. Baskı). (Ed.) Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter, ss. 178
- Nyffeler, M. (2006). “Herausforderung Kammermusik. Über die ungebrochene Aktualität einer historischen Gattung“ *"kontra."*, *Zeitschrift für Klang, Bewegung und Sprache*, Nr. 6/2006, Konservatorium/Privatuniversität Wien
- Plath, W. (1976/77): *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770-1780*. Kassel: Bärenreiter
- Reimer, E. (2006). “Quartett und Quintett für ein Blasinstrument und Streicher – Virtuosität und Kammermusik”, (Ed.) Matthias Schmidt, *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, (1. Baskı). Laaber: Laaber Verlag, ss. 257-284
- Schwindt, N. (1996). “Kammermusik”, (Ed.) Friedrich Blume, *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*, Kassel: Bärenreiter, ss. 1635-1639
- Strebel, H. (2006). “Essay. Die Blasinstrumente in Mozarts Kammermusik”, (Ed.) Matthias Schmidt, *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, (1. Baskı). Laaber: Laaber Verlag, ss. 285-304

İLKOKUL ÖĞRENCİLERİNİN SOSYALLEŞMELERİNDE KORO EĞİTİMİNİN ROLÜ*

Role of Choral Training on Socializationo Primary School Students

Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN¹
Şeniz ÖRDEKÇİ²

Özet

Sosyalleşme, yaşam boyu süren bir öğrenme sürecidir. Bu süreç içerisinde birey, yaşadığı topluma uyum sağlayabilmek için, o toplumun sosyo-kültürel değerlerini benimser. Bireyin sosyalleşmesi ilk olarak ailede başlar ve okulda devam eder. Okul, bütün toplumlarda ailenin yanında bireyin sosyalleşmesini sağlayan en önemli kurumdur. Bu nedenle okullarda bireylerin sosyalleşmelerine yönelik olarak verilen eğitim çok önemlidir. Bireylerin sosyalleşmelerine yardımcı olan en kolay yollardan biri korolar kurmaktır. Korolarda verilen müzik eğitiminin çok yönlü olması, sosyal bir ortam içerisinde verilmesi ve öğrencide sevgi, saygı, hoşgörü özellikleri kazandırması, bu eğitimin gerekliliğini ve önemini vurgulamaktadır. Ayrıca korolar, bireylerin kişisel gelişimleri, aynı duygular içerisinde çevresiyle iletişim kurmaları, birbirlerini dinleme ve birlikte söylemeleri ve bir koro kültürü edinebilmeleri açısından büyük önem taşımaktadır. Böylece bireyler toplumsal eğitimi yaşayarak sosyalleşme fırsatı bulabilirler.

Bu çalışma, bir sınıf korosu üzerine yapılmıştır. Bu sınıf korosundaki öğrenciler, ilkokul 1. sınıfta koro eğitimine başlamış ve bu eğitimi 4 yıl boyunca düzenli olarak almaya devam etmişlerdir. Çalışmanın amacı, koro eğitiminin bu sınıf korosunda yer alan öğrencilerin sosyalleşmelerine ne gibi katkılar sağladığını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda öğrenci velileri için bir anket formu, sınıf öğretmeni için de bir görüşme formu hazırlanmış, anket ve görüşme sorularından elde edilen veriler değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sosyalleşme, Erken Yaşta Müzik Eğitimi, Koro Eğitimi, Sınıf Korosu.

(*) Bu makale, 29-31 Mayıs 2014 tarihleri arasında Kütahya’da düzenlenen “V. Hisarlı Ahmet Sempozyumu”nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Yrd. Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, duygusokez@aku.edu.tr

² Yük. Lis. Öğr. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, puandorg_03@hotmail.com

Abstract

Socialization is a lifetime learning period. In that period, individual accept the socio-cultural values of the society in order to adopt to the society, where he or she lives in. Socialization of individual starts in the family then continues at school. School together with the family is the most important institute which make the socialization of individual. Therefore, education provided at schools related to socialization of individual is very important. One of the easiest ways of helping socialization of individuals is to set up choirs. Having versatile education at choirs in a social environment and bringing in affection, respect, tolerance to students are emphasizing the necessity and importance of this education. Also choirs have great importance in terms of individual development, having communication with same sense to the surroundings, listening each other, singing together and having choral culture. As a result, individual socializes while having social education.

This study is based on a class choir. The students in that class choir started their choral training at 1st grade and received this training for 4 years regularly. The aim of this study is to prove the contribution of choral training on socialization of students in that choir. In the direction of this aim, a survey is applied to the parents of students and an interview form are prepared to teacher of the class. Data derived from the survey and the interview form have been assessed and reviewed.

Key Words: *Socialization, elementary musical education, choral training, class choir.*

GİRİŞ

Müzik eğitimi bireylerin gelişimine toplumsal, kültürel, psikolojik, eğitsel ve ekonomik açılardan katkıda bulunmaktadır. Özellikle de erken yaşlarda verilen doğru bir müzik eğitiminin çocuk gelişimi üzerinde birçok olumlu etki bıraktığı da bilinmektedir.

Yavuzer (2007) müzik eğitimi ile çocuğun, kendini ifade etme becerisinin, yaratıcılık zevkinin ve estetik duygusunun gelişeceğini, yine müzik eğitiminin çocukların motor gelişimleri ile ritmik gelişimlerini sağlayacağını, ses ve dil gelişimlerine katkıda bulunacağını, bilişsel gelişimleri ve soyut düşüncelerine katkıda bulunacağını, sosyal ve grup becerileri kazanmalarına katkıda bulunacağını belirtmiştir (Akt: Özata, 2010: 12).

Güler (2008: 52) ise çocuk eğitiminde müzikle ilgili olarak şunları söylemektedir: Çocuklar, doğumu izleyen günlerde ninniler yoluyla müzikle tanışır. Sonrasında da hoplatılma, sallanma etkinlikleri ile müziği yaşamaya devam ederler. Daha sonra ise dünyalarına tekerlemeler, saymacalar, parmak oyunları, şarkılı ve müzikli oyunlar girer. Böylece müzikle etkileşimleri sürer gider. Çocukların gerek bebeklik döneminde, gerekse ilk ve ikinci çocukluk dönemlerinde müziğe karşı ne kadar duyarlı olduklarını gözlemlemek için onların şarkı ve sesleri nasıl dinlediğini, müziği duyduklarında bedensel hareketlerle müziğe nasıl tepki verdiklerini ve şarkılı oyunlara uyma çabalarını ve katılımlarını izleyebilirsiniz. Çocuklarda, müziğe karşı gözlenen bu doğal ilgiler, doğuştan getirilmektedir.

İlköğretim eğitim programında yer alan müzik, resim ve beden eğitimi gibi dersler çocuğun en önemli toplumsal ihtiyaçlarındandır. Bu dersler sayesinde çocuk, sosyal davranışları, geçimli bir insan olmayı, görgü kurallarını, başkalarının haklarına saygı duymayı, paylaşmayı ve sabırlı olmayı öğrenir (Sökezoğlu, 2010: 39). Müzik eğitimi içerisinde koro eğitimi de, bireyin bu gelişimleri sağlamasında önemlidir ve her zaman etkin ve belirleyici bir rol oynamaktadır.

Uçan (2001: 12) koroyu insani bir olgu olarak görmekte ve tam bir koronun oluşabilmesi için yerine getirilmesi gereken beş temel koşuldan bahsetmektedir. Bunlar sırasıyla şöyledir:

- “1. Birlikte seslenme, konuşma ve söylemeyi gereksinme,
2. Bir araya gelme/ Toplanma/ Topluluk olma,
3. Birlik olma,
4. Örgütlenme,
5. Topluluk halinde müziksel seslenme, konuşma ve söyleme.”

Ali Uçan (2001: 13) koroyu “en doğal, en kolay ve en çabuk oluşan müzik topluluğu” olarak tanımlamaktadır. Buradan, bir ulusun müzik eğitimindeki gelişimini hızlandırmada en kolay yolun, korolar kurmak olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Koro eğitimiyle birlikte insanların ve toplumun ortak ses kültürü gelişir, ortak ses kültürünün gelişmesi ortak müzik kültürünün gelişmesini derinden etkiler. Bireylerin korolar içerisinde yer almalarının sağladığı birçok yararlar vardır. Bunlar arasında kişisel gelişimleri, özgüven gelişimleri, arkadaşlık ortamlarının oluşması,

aynı duygular içerisindeki bireylerle iletişim kurmalarına olanak sağlamaları sayılabilir.

Korolarda şarkı söyleyen birey; ortaklaşa iş yapma alışkanlığı kazanır; ses eğitimi, genel müzik eğitimi, koro edebiyatı eğitimi alır; başkalarının yanlışlarını gidermesine katkıda bulunurken, kendi eksikliklerini de görme fırsatı elde eder; başkalarına saygı göstererek kendisine saygı sağlar; arkadaşlıklar kurarak sosyalleşir. Ayrıca bireyin özgüveni artar, sanatta ulusal ve uluslararası iletişim içerisinde dünya görüşü gelişir (Apaydın, 2001: 135).

“Koro olgusunun en temelinde, kültürel ve müziksel bir varlık olan insanın aynı zamanda toplumsal bir varlık olma niteliği yatar” (Önder, 2004: 23).

Korolar, genel müzik eğitiminin verilmesinde, toplumsal kültürün aktarımında, bireylere olumlu kişilik özellikleri ve davranışları kazandırmada önemli bir yoldur ve böylece bireylerin sosyalleşme sürecine çok büyük katkılar sağlamaktadır.

Sosyalleşme

Sosyalleşme, bireyin yaşadığı toplumun bir parçası olması yolunda, o toplumun ortak değerlerini benimsemesi, ortak davranış ve kültür birikimini elde etmesi olarak tanımlanabilir. Bu ortak kültüre sahip olabilme ise, o kültürün bir parçası olarak üretiminde ve tüketiminde bizzat bulunmasıyla mümkündür. Yani bir birey, toplumu oluşturan bireylerle bir araya gelmezse toplumsallaşamaz, aynı değer ve davranış kalıplarını edinemez, toplumu oluşturan diğer bireyler gibi olamaz, ortak yanlarını geliştiremez. Bir birey olarak farklılıklarını ve ortak yanlarını göremeyeceği için bir kişilik gelişimi de söz konusu değildir. Bu nedenlerle bireyin toplumsal bir varlık olabilmesi için diğer bireylerle bir araya gelmesi zorunludur. Bireylerin sosyalleşmelerinde aile, okul, sanat ve kültür paylaşımlarının yaşandığı ortamlar son derece önem taşımaktadır (Doğan, 2010: 85).

Giddens’a göre sosyalleşme; insanların yaşam süreçleri boyunca hem bireysel hem de toplumsal bir canlı olarak içinde buldukları ve geliştikleri topluma adapte olma sürecidir ve toplum içinde farklı kuşakların birbirleriyle olan iletişimini ve etkileşimini sağlar. Bu farklı kuşaklar, sosyalleşme süreci içerisinde birbirlerinin yaşantılarını etkiler (<http://www.felsefe.gen.tr>, 2014).

Gander ve Gardiner (1998) sosyalleşmeyi: “Bireylerin, özellikle de çocukların belirli bir grubun işlevsel üyeleri haline geldikleri ve grubun öteki üyelerinin değerlerini, davranışlarını ve inançlarını kazandıkları süreç” olarak (Akt: Vural, 2006: 16), Hollingshead sosyalleşmeyi: “Bireyin içinde bulunduğu toplumun kültürüne uyum süreci” olarak (Akt: Uysal, 1996: 2), Akkuş (2005: 1) ise sosyalleşmeyi: “Bireyin grup içerisinde, grubun bir üyesi olarak kazandığı değerler, tutumlar, ilgiler, beceri ve bilgilerden oluşan bir süreç” olarak tanımlamaktadır.

Sosyalleşmenin tanımlarına bakıldığında sosyalleşmeyi; bireyin psikolojik, sosyolojik, kültürel ve eğitimsel gelişimine yönelik, toplumsal bir varlık olarak ya da olması için gerekli bütün davranışların kazandırılması süreci olarak görmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Buna bağlı olarak araştırmada, koral eğitimin bireyler üzerindeki bu özellikleri kazandırma süreci ele alınmıştır.

Koro Eğitimi ve Önemi

Doğumdan itibaren sürekli kendisi için iyiyi ve güzeli bulma çabasında olan insan, aldığı müzik eğitimi ile bu gereksinimlerini karşılayabilmekte ve müzik eğitimi bireyin yaşamsal huzuru ve güzeli bulma arayışında çeşitli işlevleri ile çok önemli roller oynamaktadır (Akgül Barış, 2008: 29). Müzik eğitiminin önemli boyutlarından biri de koro eğitimidir ve koro eğitiminin işlevselliğinin, bu eğitimi alan kişiler üzerinde olumlu ve yapıcı yönde birçok iz bıraktığı bilinmektedir.

“Koro eğitimi müzik eğitimi alanı içinde kendine özgü bir bütündür. Ancak, kendi içerisinde çokluk ve çeşitlilik gösterir. Düzeyi, kapsamı ve süresi ne olursa olsun, yönelik olduğu ana kitleye ve ana amaca göre koro eğitimi şu üç ana türe ayrılır” (Uçan, 2001: 35)

1. Genel Koro Eğitimi: Genel müzik eğitiminin bir boyutudur ve genel müzik eğitimi alan herkese yöneliktir.

2. Özengen Koro Eğitimi: Özengen müzik eğitiminin bir boyutudur ve ilgili-istekli, yatkın ve gönüllülere yöneliktir.

3. Mesleksel Koro Eğitimi: Mesleksel müzik eğitiminin bir boyutudur ve koroculuğu kendine meslek olarak seçenlere yöneliktir (Uçan, 2001: 35)

Koro eğitiminin bu üç ana türü arasında belirli ilişkiler vardır. Genel koro eğitimi, özenen ve mesleki koro eğitimine temel oluştururken; özenen koro eğitimi de genel koro eğitimi ile mesleki koro eğitimi arasında köprü görevini görür. Koro eğitimi genelden, özenene ve meslekiye doğru gittikçe yoğunlaşır ve derinleşir; meslekselden, özenene ve genele doğru gittikçe ise sığlaşır. Genel koro eğitimi verilecek olan bireylerde yatkınlık ve yetenek aranmaz. Çünkü doğal temel müziksel donanıma sahip herkes genel koro eğitimi almaya haklı ve yeteneklidir (Uçan, 2001: 35-36).

Koro eğitimi ile bireylere, müzik tanıtılmalı ve sevdirmeli, birlikte müzik yapma alışkanlığı ve gereksinimi kazandırılmalıdır. Korolar müzik öğretiminde, müzikle birlikte öğrenmeyi sağlayan topluluklardır. Koro eğitimiyle, öğrencide amaçlanan davranış değişikliğinin oluşturulması ve kazandırılması aşamalarında, müziğin öğretimi gerçekleşir (Yiğit: 2001: 98). Koro eğitiminde amaç yalnızca teknik çözümlere bağlı olarak kaliteli ses elde etme değil, aynı zamanda müzikal üslup, müzikal formasyon, yorumlama becerisi ve genel kültür birikimi de kazandırmaktır (Çevik, 1999: 83).

Koroda söyleyen kişi önce kendi sesinden, sonra da koronun tümüyle uyum içinde olmaktan sorumludur. Kendini, koronun bütünleşmiş tınısına uydurmalıdır. Özgürlüğünün sınırları vardır. Bu husus yalnız koro için değil, aktif olarak müzik yapmanın bütün alanları için geçerli bir durumdur. Koro, sorumluluk alma için, başka bir deyişle demokrasi kültürü için en elverişli eğitim ortamını oluşturur (Okyay, 2001: 65).

Korolar, gerek kendi mensupları için, gerekse dinleyici halk kitleleri açısından eğitici, öğretici ve sosyalleştirici özellikleriyle bireylere büyük yararlar sağlamaktadır (Yener, 2001: 84).

Öztop (2007) “Planlı ve Programlı Bir Özenen Koro Eğitimi İle Bireye Kazandırılması Hedeflenen Eğitsel, Toplumsal ve Kültürel Yeterliklerin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, planlı ve programlı bir anlayışla uygulanan koro eğitiminin bireyin dil ve anlatım becerilerinin gelişmesinde büyük önem taşıdığı sonucuna varmıştır. Öztop, uzmanlarla yaptığı görüşmelerden elde ettiği bulgular sonucu; uzmanların büyük çoğunluğunun koro eğitimi ile kazandırılması hedeflenen kültürel yeterliklerin başında “dil ve anlatım”ın geldiğini ifade ettiklerini belirtmiştir. Bu bağlamda, koro müziğinin, en temel ögesi olan “dil” (özellikle anadil) yoluyla bireyin

kültürel gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunulduğu düşüncesine varmıştır.

Doğanarslan (2008), “Koro Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri” adlı yüksek lisans tezinde, koro eğitiminin çocukların daha mutlu bireyler olmasını sağladığı, öğrencilerin koro çalışmalarına katılımından sonra derslerindeki başarı oranlarında artış gözlemlendiği ve Türkçeyi doğru ve güzel konuşabilme konusunda koro eğitiminin çok etkili olduğu sonuçlarına ulaşmıştır.

Özata (2010) ise, “Ülkemizdeki Çocuk Korolarının Yapılandırılmasının ve Eğitim Süreçlerinin Uygulanma Durumunun Analizi” adlı yüksek lisans tezinde, farklı illerden 10 koro şefi, 3 uzman, toplam 13 koro eğitimcisiyle görüşmüş ve yapılan görüşmelerden, koro çalışmalarının çocukların bireysel ve toplumsal kişiliklerinin oluşumunda önemli bir yere sahip olduğu sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca Özata çalışmasında; koro eğitiminin çocukların sosyalleşmesindeki en büyük etkisinin, çocukların toplumsallaşmasına katkıda bulunduğu sonucuna da ulaşmıştır.

Kısaca koro eğitiminin önemini şu şekilde özetleyebiliriz: Sesler eğitilir, bireyin işitme yeteneği gelişir, müziksel anlatım ve beğeni düzeyi gelişir, müziksel estetik ve bütünlük duygusu gelişir, dil gelişimi sağlanır, sosyalleşir. Sosyalleşirken bireyin psikolojik, sosyolojik, kültürel ve eğitimsel gelişimlerine de katkıda bulunulur. Bu gelişimlerin, bireylerin sağlıklı müziksel ve düşünsel dünyalarının oluşmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Çocuk Koroları ve Çocuk Korolarında Eğitim

Çocuk koroları, bir toplumun müzik yaşamını temelden etkileyen ve bu yaşama süreklilik getiren önemli kuruluşlardır. Sınıfta yapılan toplu ses eğitimiyle ilgili bilgi ve uygulamaların, çocuk korolarını oluşturacak toplulukların tümüne yetmeyeceği, ergenlik çağındakilerle yapılan eğitimin farklılığı, bunların yanında çocuk korolarının özel bir önem taşıması göz önüne alınarak bu konunun ayrıca ele alınmasına neden olmaktadır (Egüz, 1991: 132).

Çocuk korolarında verilmekte olan eğitim, genel olarak vücut yumuşaklığı ve rahatlığı, ses ve ritim eğitimi, müzik bilgisi ve kültürü, solfej ve şarkı öğretimi gibi basamakları kapsamaktadır (Apaydın ve Türkmen, 2013: 443).

Özata, 7-13 yaş gruplarıyla yapılan çocuk korusu çalışmalarının, müziğe karşı yetenekli olan çocukların müzikal gelişimleri açısından son derece önemli olduğunu belirtir (2010: 13).

“Çocuk koroları, gençlik korolarının, gençlik koroları yetişkin korolarının temelidir, bir ön basamağı ve ön yapıtaşdır. Genel olarak bakıldığında, bu durum koro eğitiminin önemini artırmaktadır ve nitelikli bir şekilde yaygınlaştırılması gerekli kılmaktadır” (Apaydın ve Türkmen, 2013: 449).

Egüz (1991: 132) çocuk korolarını, kuruluş ve eğitimleri açısından Sınıf Koroları, Okul Koroları ve Seçkin Çocuk Koroları olmak üzere 3 grupta toplamaktadır.

Sınıf Koroları

Sınıf koroları, okul öncesi çocuğundan başlayan ve çocuk seslerinin sonu olan ergenlik çağına kadar tüm çocuk seslerinden oluşan topluluklardır. Burada başlıca amaç, her sınıfın ses bütünlüğüne kavuşturulup bir koro niteliğine ulaştırılmasıdır (Egüz, 1991: 132-133).

Ülkemizde korolarının sayısal olarak artmasını sağlayacak başlıca koroların “okul koroları” ve “sınıf koroları” olduğu, ayrıca sınıf korolarının, bir ülkenin müzik kültürünün gelişiminde bir ölçüt niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Değer ve AYTEPE (2009, Akt: Özata, 2010: 16), bireysel ve kurumsal düzeyde gerçekleştirilen tüm çalışmalara rağmen, ülkemizde koro müziğinin hak ettiği yerden uzak olduğunu ve Türkiye’de koroların sayısal olarak yükselmesinin en temel koşulu olarak “her okulda bir koro” kurularak her öğrencinin şarkı söylemesine, dolayısıyla öğrencilere düzeylerine uygun tek sesli şarkıların öğretilmesine ve bu çalışmaların çeşitli konserlerle sergilenmesine bağlı olduğunu belirtmişlerdir (Akt: Özata, 2010: 18-19). İşte yapılan bu çalışma da böylesi bir eksikliğin varlığı düşünülerek ortaya çıkan “Her Sınıf Bir Korudur” projesi kapsamında ki bir çalışmayı ortaya koymaktadır.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nün Düzenlediği “Her Sınıf Bir Korodur” Projesi

Her okul, her müzik dersi hatta her sınıf bir koro oluşturmak için ideal ortamlardır. Bu amaç ve bilinçle her sınıf bir korodur düşüncesi ile Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 4. sınıf öğrencilerinin aldığı “Müzik Pedagojisi” dersi kapsamında bir proje başlatılmıştır. Bu proje kapsamında gönüllü öğrenciler görevlendirilmiş ve bu gönüllü öğrenciler Afyonkarahisar'daki çeşitli ilköğretim okullarına giderek, bu okullarda müzik eğitimi ve koro çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. İlköğretim okullarında koro çalışmaları yapan konservatuvar öğrencileri, çalıştırdıkları korolarla “Afyon 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği”ne katılarak, yaptıkları uygulamaları sergileme fırsatı da elde etmişlerdir. Bu proje kapsamında kurulmuş olan korolardan biri de Afyonkarahisar Hoca Ahmet Yesevi İlkokulu 4/A Sınıfı Korosudur.

Afyonkarahisar Hoca Ahmet Yesevi İlkokulu 4/A Sınıfı Korosu

Hoca Ahmet Yesevi İlkokulu 4/A Sınıfı Korosu çalışmalarına ilkokul 1. sınıfta “Her Sınıf Bir Korodur” projesi kapsamında başlamış ve 4 yıl boyunca projeden ayrılmadan çalışmalara katılmıştır. Koroda hiçbir öğrenci ayrımı yapılmadan çalışılmış, koro bu 4 yıl içerisinde aşamalı olarak müzikal gelişim sergilemiştir. Bu zamana kadar IV, V, VI ve VII. Afyon 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği'nde ve okul içerisindeki birçok etkinlikte görev alan koro, şenlik danışma ve değerlendirme kurulu üyelerinin de beğenisini toplamıştır. Öğrenci sayısı 36 olan koroya 4 yıl içerisinde eklenen öğrenciler de olmuştur. Bu sınıf korosunda yer alan öğrencilere müzik ve koro eğitiminin yanında çeşitli müzikal aktiviteler uygulanmış ve müzikli oyunlar da oynatılmıştır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sosyalleşmenin birey üzerindeki etkilerinin oldukça fazla olduğu, sosyalleşme ile ilgili yapılan tanımlardan da anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak bu çalışmada koral eğitimin sosyalleşme süreci içerisinde bireyin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimleri üzerindeki rolü ele alınmıştır.

Bu araştırma; çocukları sınıf korosunda yer alan ailelerin, müzik eğitime ve projeye bakışlarını, verilen müzik ve koro eğitiminin bu eğitimi alan öğrencilerin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimlerine etkilerini ve proje üzerine velilerin ve sınıf öğretmenin görüşlerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Araştırma, ilköğretim kademesinde verilen müzik ve koro eğitiminin, bu eğitimi alan öğrenciler üzerindeki etkilerini ortaya koyması bakımından önemli görülmektedir.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada betimsel nitelikte bir çalışmadır ve çalışmada tarama modeli uygulanmıştır. Durum saptama ile ilgili kaynaklara belgesel tarama teknikleri kullanılarak ulaşılmış ve ulaşılabilen kaynaklar incelenmiştir.

Araştırmada, çocukları düzenli olarak müzik ve koro eğitimi alan ailelerin bu çalışmalara bakışlarını, yapılan çalışmaların bu öğrencilerin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimleri üzerindeki etkilerini belirleyebilmek için öğrenci ailelerine bir “anket” uygulanmıştır. Ayrıca yapılan çalışmalarla ilgili olarak sınıf öğretmenin görüşlerini almak için sınıf öğretmeniyle görüşme yapılmıştır. Sınıf öğretmeniyle yapılan görüşme de “yapılandırılmış görüşme modeli” kullanılmıştır.

Verilerin Hazırlanması ve Toplanması

Araştırmada, Koro eğitimi alan Afyonkarahisar Hoca Ahmet Yesevi İlkokulu 4/A Sınıfı öğrenci aileleri için bir anket formu ve sınıf öğretmeni için bir görüşme formu hazırlanmıştır. Koro eğitimi alan 36 öğrenci ailesi için hazırlanan anketi istekli olarak 30 veli doldürmüştür. Bundan dolayı çalışma kapsamına, gönüllü olarak anketi cevaplandıran 30 velinin cevapları ve sınıf öğretmeniyle yapılan görüşme verileri alınmıştır.

Anket, bizzat araştırmacı tarafından uygulanmıştır. Bir okul toplantısına katılan araştırmacı, ailelerle çocuklarının 4 yıldır düzenli olarak aldıkları koro eğitimi hakkında görüşmüş ve yapılan çalışmadan bahsetmiştir. Anketi dağıtan araştırmacı, anket sorularının dikkatli bir şekilde okunmasının ve anketi içtenlikle

cevaplandırmalarının öneminden bahsetmiş, istekli olanların anketi cevaplandırmasını talep etmiştir.

Soruların hazırlanma aşamasında uzman görüşlerinden yararlanılmış ve uzman görüşlerinin doğrultusunda sorular sınıflandırılarak şekillendirilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölüm;

- 1- Bireysel Davranış İle İlgili Sorular,
- 2- Sosyal Davranış İle İlgili Sorular,
- 3- Kültürel Davranış İle İlgili Sorular olmak üzere 3 ana başlık altında incelenmiştir.

1. BİREYSEL DAVRANIŞ İLE İLGİLİ SORULAR

Tablo 1. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Sorumluluk Alma Davranışına Olumlu Etkisi Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 21 | 70 |
| Hayır | 7 | 23,33 |
| Kararsızım | 2 | 6,67 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 1’de, ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun sorumluluk alma davranışına olumlu etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı yer almaktadır. Bu soruyla ilgili olarak 21 veli evet, 7 veli hayır ve 2 veli de kararsızım olarak cevap vermiştir. Velilerin çoğunluğu (% 70’i), koro eğitiminin çocuklarının sorumluluk alma davranışına olumlu etkisi olduğunu düşünürken, bir kısım veli (%30’u) de böyle bir etkisinin olmadığını düşünmektedir. Buradan da koro eğitiminin ilköğretim öğrencilerinin “sorumluluk alma davranışına” olumlu etkisinin olabileceği düşünülebilir. Koro, bir grup etkinliğidir ve koroda görev alma kişide,

o gruba karşı sorumluluk almasına ve gruba uymasına yardım etmekte, kişiye grupla birlikte hareket etmesi gerektiği bilincini aşlamaktadır. Bu soruda, ailelerin büyük çoğunluğunun bu fikir doğrultusunda cevap verdiği düşünülmektedir.

Tablo 2. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Size Karşı Olan Davranışlarına Olumlu Etkisi Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 18 | 60 |
| Hayır | 11 | 36,67 |
| Kararsızım | 1 | 3,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 2 incelediğinde, burada sorulan “Koro eğitiminin çocuğunuzun size karşı olan davranışlarına olumlu etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna yarısından fazla veli (%60) “evet” cevabını vermiş olmasına rağmen, “hayır” ve “kararsızım” cevabı veren velilerin de oranının (%40) yüksek olduğu söylenebilir. Koro eğitiminin, bu eğitimi alan ilköğretim öğrencilerinin bir kısmının ailelerine karşı olan davranışlarında olumlu etkisinin olduğu, bir kısmında da herhangi bir etkisinin olmadığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca araştırmacının gözlemleri doğrultusunda bu soruda velilerin, çocuklarının kendilerine karşı olan davranışlarında koro eğitiminin bir rolü olup olmadığını gözlemleyememiş olabilecekleri de düşünülmektedir.

Tablo 3. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Arkadaşları İle Olan İlişkilerine Olumlu Etkisi Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 24 | 80 |
| Hayır | 2 | 6,67 |
| Kararsızım | 4 | 13,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 3’te sorulan “Koro eğitiminin çocuğunuzun arkadaşları ile olan ilişkilerine olumlu etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna 24 veli evet, 2 veli hayır, 4 veli de kararsızım cevabını

vermiştir. Koro eğitimi, toplu yapılan bir uygulamadır. Burada bütün koro tek ses, tek yürek olur ve bu, çalışmalar sırasında öğrencilere aşılanır. Önemli olan bireysel başarı değil, grubun yani koronun başarısıdır. Hiçbir öğrenci diğerinin önüne geçerek sesini duyurmaya çalışmaz ve grupla uyumlu bir şekilde hareket eder. Koro eğitiminin bu özelliği çocuklara doğru bir şekilde aktarıldığında, bu özelliğin öğrencilerin arkadaşları ile olan ilişkilerine de yansıtacağı düşünülmektedir. Ailelerin de büyük bir kısmı bu soruyu “evet” olarak cevaplandırmış ve bilerek ya da bilmeyerek bu düşünceleri doğrulamışlardır.

Bu sorudan elde edilen bulguların, alan yazında Önder’in (2004: 23) de belirttiği, koro olgusunun en temelinde, kültürel ve müziksel bir varlık olan insanın aynı zamanda toplumsal bir varlık olma niteliği, onun toplumsallaşırken çevresiyle ve dolayısıyla da arkadaşlarıyla olan etkileşiminde ve ilişkilerinde önemli bir rol oynayacağı düşüncesiyle örtüştüğü görülmektedir.

Ayrıca Varol’un (2002) “Türkiye’de İlköğretim Kurumlarında Oluşturulan Okul Korolarında Yer Alan Öğrenciler Üzerine Bir Araştırma” adlı yüksek lisans tez araştırmasında; ilköğretim kurumlarında okul korolarının öğrencilerin arkadaşları ile ilişkileri açısından önemli olduğu durumu saptanmış ve ilköğretim kurumlarında okul korolarının yaygınlaştırılması ve korolara verilen önem ile değerin artmasına yönelik öneriler geliştirilmiştir.

Tablo 4. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Özgüven Gelişimine Katkı Sağladığını Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|-------------|--------------|
| Evet | 28 | 93,33 |
| Hayır | - | - |
| Kararsızım | 2 | 6,67 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 4’te, ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun özgüven gelişimine katkı sağladığını düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı yer almaktadır. Tablo 4 incelendiğinde, bu soruya 28 veli evet cevabını verirken, 2 veli de kararsız olduklarını belirtmişlerdir. Ailelerin % 93,33 gibi büyük bir çoğunluğunun vermiş olduğu cevaplar doğrultusunda, koro eğitiminin ilköğretim

öğrencilerinin özgüven gelişimlerine katkı sağladığı sonucuna varılmaktadır. Ayrıca açık uçlu sorularda, çocuklarını sahnede görmekten dolayı büyük bir mutluluk duyduklarını belirten aileler, sahneye çıkmaktan dolayı çocuklarının da büyük mutluluk duyduklarını belirtmişler ve sahneye çıkmanın çocuklarının özgüven gelişimine katkıda bulunduğunu ifade etmişlerdir.

Bu proje kapsamında koro eğitimi alan öğrencilerin her yıl düzenli olarak “Afyon 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliği” kapsamında 1000 kişilik bir salonda sahneye çıkmaları ve alkış almalarının, ayrıca kendi okullarında da gerçekleştirilen gösterilerde koro olarak yer almalarının, bu öğrencilerin özgüven gelişimlerini olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

Bireysel davranış ile ilgili olarak ailelere sorulan sorular incelendiğinde, koro eğitiminin bu eğitimi alan öğrencilerin bireysel davranışlarını olumlu yönde etkileyebildiği düşünülmektedir.

Sınıf öğretmeni, koro eğitiminin öğrencilerinin sorumluluk alma davranışını, özgüven gelişimini etkilediğini belirtmiş ve öğrencilerinin arkadaşları ile olan ilişkilerinde, okuldaki diğer öğrencilere, kendisine ve diğer öğretmenlere karşı olan tutumlarında koro eğitiminin olumlu etki yarattığını ifade etmiştir.

2. SOSYAL DAVRANIŞ İLE İLGİLİ SORULAR

Tablo 5. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Çevresi İle Olan İlişkilerine Olumlu Etkisi Olduğunu Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 27 | 90 |
| Hayır | 1 | 3,33 |
| Kararsızım | 2 | 6,67 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 5 incelendiğinde, ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun çevresi ile olan ilişkilerine olumlu etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı görülmektedir. Bu soruyu 27 veli evet, 1 veli hayır, 2 veli de kararsızım şeklinde yanıtlamıştır. Ailelerin büyük çoğunluğunun yani % 90'ının verdiği cevaplar doğrultusunda, verilen koro eğitiminin bu

eğitimi alan ilköğretim öğrencilerinin çevresi ile olan ilişkilerini olumlu yönde etkilediği sonucuna varılabilmektedir. Koro içinde gruba ve arkadaşlarına uyum sağlamaya çalışan öğrenci, bir topluluk olarak görev yapmanın bilincine varır, bu bilincin, öğrencinin arkadaşlarına dolayısıyla da çevresine karşı olan tutumlarına da etki yapacağı düşünölmektedir. Bu sorudan elde edilen veriler, Doğanarşlan'ın (2008) "Koro Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri" adlı yüksek lisans tez çalışmasında ulaştığı, koro eğitiminin bu eğitimi alan öğrencilerin koro çalışmalarına katıldıktan sonra arkadaşlarıyla/çevresiyle daha rahat iletişim kurabildikleri sonucuyla paralellik göstermektedir.

Tablo 6. Ailelerin "Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Etkinliklere Katılma İsteğini Artırdığını Düşünüyor Musunuz?" Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 30 | 100 |
| Hayır | - | - |
| Kararsızım | - | - |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 6'da sorulan "Koro eğitiminin çocuğunuzun etkinliklere katılma isteğini artırdığını düşünüyor musunuz?" sorusuna ailelerin hepsi (%100'ü) "evet" diyerek, koro eğitiminin çocuklarının etkinliklere katılma isteğini artırdığını belirtmişlerdir. Verilen koro eğitimi sayesinde çocukların etkinliklerden zevk almaya başladıkları, koro eğitiminin çocukları etkinliklere sevk ettirdiği ve çocukların etkinliklere katılma talebinde bulunma davranışını olumlu yönde etkilediği düşünölmektedir.

Tablo 7. Ailelerin "Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Toplum İçinde Söz Alma Davranışına Olumlu Etkisi Olduğunu Düşünüyor Musunuz?" Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 26 | 86,67 |
| Hayır | 3 | 10 |
| Kararsızım | 1 | 3,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 7’de, ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun toplum içinde söz alma davranışına olumlu etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı yer almaktadır. Tablo 7’deki soruya 26 veli evet, 3 veli hayır ve 1 veli de kararsızım şeklinde cevap vermiştir. Ailelerin büyük çoğunluğunun yani % 86,67’sinin verdiği cevaplar doğrultusunda, koro eğitiminin, bu eğitimi alan ilköğretim öğrencilerinin toplum içinde söz alma davranışını da olumlu yönde etkilediğini söyleyebiliriz.

Tablo 8. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Grup İçerisinde Rol Alma Davranışını Geliştirdiğini Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 28 | 93,34 |
| Hayır | 1 | 3,33 |
| Kararsızım | 1 | 3,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun grup içerisinde rol alma davranışını geliştirdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı Tablo 8’de verilmiştir. Tablo 8’deki soruya 28 veli evet, 1 veli hayır ve 1 veli de kararsızım olarak cevap vermiştir. Ailelerin verdikleri cevaplara bakıldığında en büyük yüzdeyi % 93,34’le “evet” cevabının aldığı görülmektedir. Buradan da ailelerin, koro eğitiminin çocuğunun grup içinde rol alma davranışını olumlu yönde etkilediğini düşündüğü sonucuna varılabilmektedir. Bu sorudan elde edilen veriler, alan yazında Apaydın’ın (2001) bahsettiği, koroda şarkı söyleyen birey, ortaklaşa iş yapma alışkanlığı kazanır görüşüyle ve Varol’un (Akt: Akgül Barış, 2008: 32) 2001’de yaptığı araştırmasının sonuçları olan, okul korolarında görev alan öğrencilerin arkadaş çevrelerinin arttığı, birlikte iş yapma becerilerinin güçlü olduğu sonuçlarıyla paralellik göstermektedir.

Tablo 9. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Gruba Uyma Davranışını Geliştirdiğini Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 28 | 93,34 |
| Hayır | 1 | 3,33 |
| Kararsızım | 1 | 3,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 9’da, ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun gruba uyma davranışını geliştirdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı yer almaktadır. Bu dağılıma bakıldığında 28 velinin evet, 1 velinin hayır ve 1 velinin de kararsızım dediği görülmektedir. Bu soruya verilen cevapların dağılımı ile Tablo 8’de yer alan soruya verilen cevapların dağılımının paralel olduğu görülmektedir. Ailelerin verdiği cevaplar doğrultusunda, Tablo 8’de sorulan “grup içerisinde rol alma” ve Tablo 9’da sorulan “gruba uyma” davranışlarının birlikte geliştiği söylenebilir. Koro eğitiminin grupla birlikte yapılan bir çalışma olması, bu eğitimi alan öğrencilerde grupla iş birliği yapma özelliğini artırması beklenen davranışlar olarak görülmektedir.

Tablo 10. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Gruba Yön Ve Şekil Verme Davranışlarını Geliştirdiğini Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 20 | 66,66 |
| Hayır | 8 | 26,67 |
| Kararsızım | 2 | 6,67 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 10 incelediğinde, ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun gruba yön ve şekil verme davranışlarını geliştirdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı görülmektedir. Bu soruya 20 veli evet derken, 8 veli hayır ve 2 veli de kararsızım demiştir. Ailelerin % 66,66’sının “evet” cevabını vermesine rağmen “hayır” ve “kararsızım” diyen ailelerin de % 33,34’lük dilimi oluşturduğu görülmektedir. Tablo 8 ve Tablo 9’daki verilere de dayanarak; koro eğitiminin bu eğitimi alan ilköğretim öğrencilerinin özellikle grup içerisinde rol alma ve gruba uyma

davranışlarını geliştirdiği, bunun yanında gruba yön ve şekil verme davranışını da kısmen geliştirdiğini söyleyebiliriz.

Sosyal davranış ile ilgili sorular incelendiğinde, koro eğitiminin, bu eğitimi alan öğrencilerin sosyal davranışları üzerinde olumlu etki yaptığı sonucuna varılmaktadır.

Sınıf öğretmeni, koro eğitimiyle öğrencilerinin etkinliklere katılma isteğinin arttığını, grup içinde rol alma ve gruba uyma davranışlarının geliştiğini ve bunun yanında; öğrencilerinin uyumlu bir şekilde çalışmaya başladıklarını, sosyal yönden geliştiklerini, arkadaşları ile olan ilişkilerinde, çevresi ile olan ilişkilerinde, okuldaki diğer öğrencilere ve öğretmenlere karşı olan tutumlarında koro eğitiminin olumlu etki yarattığını da ifade etmiştir.

3) KÜLTÜREL DAVRANIŞ İLE İLGİLİ SORULAR

Tablo 11. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Konser Dinleme Davranışını Geliştirdiğini Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 21 | 70 |
| Hayır | 8 | 26,67 |
| Kararsızım | 1 | 3,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 11’de yer alan “Koro eğitiminin çocuğunuzun konser dinleme davranışını geliştirdiğini düşünüyor musunuz?” sorusuna 21 veli evet, 8 veli hayır, 1 veli de kararsızım cevabını vermiştir. Ailelerin çoğunluğu yani %70’inin “evet” cevabı vermesine rağmen, bir kısım aile de “hayır” ve “kararsızım” (%30) şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. Bu soruya verilen cevap dağılımları doğrultusunda, bir kısım (çoğunluğu oluşturan kısım) ilköğretim öğrencisinin koro eğitimi sayesinde konser dinleme davranışının geliştiği, bir kısım (azınlığı oluşturan) öğrencinin de konser dinleme davranışında koro eğitiminin bir etkisinin olmadığı sonucuna varılabilmektedir. Verilen koro eğitimiyle bu eğitimi alan öğrencilerin müziğe olan ilgilerinin arttığı, özellikle çocuk şarkıları konusunda geliştikleri ve birçok konserde yer alarak konser dinleme davranışlarının geliştiği düşünülmektedir. Ayrıca açık uçlu sorularda bir kısım veli, çocuğunun

konserlere gitme talebinde bulunmaya başladığını da belirtmiş, buradan da koro eğitiminin, bu eğitimi alan bir kısım öğrencide konsere gitme isteği yarattığı sonucuna da ulaşılmıştır.

Tablo 12. Ailelerin “Çocuğunuz Evde Bilgisayar Ve Tv Başındayken Müzik Kanalları Açıyor Mu?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|--------|------|-------|
| Evet | 19 | 63,34 |
| Hayır | 10 | 33,33 |
| Boş | 1 | 3,33 |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Ailelerin “Çocuğunuz evde bilgisayar ve tv başındayken müzik kanalları açıyor mu?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı Tablo 12’de yer almaktadır. Bu soruya 19 veli evet, 10 veli hayır cevabını vermiş ve bu soruyu 1 veli boş bırakmıştır. Verilen cevaplar incelendiğinde, yarı yarıyaya yakın bir dağılım söz konusudur. Ama yine de çoğunluğu oluşturan %63,34’lük dilime bakıldığında, bu dilimdekilerin “evet” cevabını verdiği görülmektedir. Büyük çoğunluk olmasa da bir kısım öğrencinin evde bilgisayar başında ya da televizyon seyredirken müzik kanallarını açtığını söyleyebiliriz.

Tablo 13. Ailelerin “Eğer Çocuğunuz Evde Bilgisayar Ve Tv Başındayken Müzik Kanallarını Açıyorsa Daha Çok Hangi Tarz Müzikleri Dinliyor?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı |
|--------------------|------|
| Pop Müzik | 15 |
| Rock Müzik | 4 |
| Çocuk Şarkıları | 14 |
| Türk Halk Müziği | 4 |
| Türk Sanat Müziği | 2 |
| Klasik Batı Müziği | 1 |
| Arabesk Müzik | 2 |
| Diğer | 3 |

Tablo 13’teki soru Tablo 12’de sorulan sorunun devamıdır. Bu soruyu Tablo 12’de “evet” cevabını veren aileler cevaplandırmıştır. Birden fazla şıkkı işaretleyebilecekleri söylendiği için bu soruda sayısal veri fazladır. Tablo 12’de ailelerin vermiş

oldukları cevaplar doğrultusunda öğrencilerin yarıdan fazlasının (% 63,34) evde müzik dinlediği öğrenilmiştir. Tablo 13’de de öğrencilerin müzik tercihleri yer almaktadır. Tablo 13 incelendiğinde, öğrencilerin evde bilgisayar başında ya da televizyon seyredirken açtıkları müzik kanalları arasında ilk sırayı pop müziğin aldığı görülmektedir. Pop müzikten sonra ikinci sırada çocuk şarkılarının yer aldığı ve pop müzik ile çocuk şarkıları dağılımının birbirine çok yakın olduğu görülmüştür. Çocuk şarkılarından sonra sırasıyla rock müzik ve Türk Halk Müziği’nin geldiği, daha sonra da Türk Sanat Müziği, arabesk müzik ve diğer tür müziklerin yer aldığı görülmektedir. Popüler müziğin yaygın olduğu günümüzde, bu öğrencilerin pop müzik kadar çocuk şarkıları da dinliyor olmaları dikkat çekicidir. Çocuk şarkılarının ikinci sırada yer almasının sebebi olarak, koro derslerinde öğretilen çocuk şarkılarının çocuklar tarafından benimsenmiş olmasından kaynaklandığı ve dört yıldır bu çocukların düzenli olarak koro eğitimi almaları ve çocuk şarkıları söylemelerinin, bu öğrencileri çocuk şarkıları dinlemeye yönlendirdiği düşünülmektedir. Çocukların müzik tercihlerinin aynı zamanda ebeveynlerin dinlediği müziklerle de ilişkili olduğu düşünülmektedir. Evde aileler ne tür müzik dinliyorsa çocuğun da bu müziğe küçük yaştan itibaren maruz kalması, onun müzik tercihlerinde etki yapmaktadır. Ayrıca müzik tercihleri konusunda çocukların arkadaş ortamlarının da etkili olacağı düşünülmektedir. Bütün bu etkilenmeler de göz önünde bulundurulduğunda, öğrencilerin çocuk şarkısı dinlemeleri dikkat çekici olarak görülmektedir.

Tablo 14. Ailelerin “Koro Eğitiminin Çocuğunuzun Kültürel Gelişimine Katkı Sağladığını Düşünüyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|------------|------|-------|
| Evet | 29 | 96,67 |
| Hayır | 1 | 3,33 |
| Kararsızım | - | - |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Ailelerin “Koro eğitiminin çocuğunuzun kültürel gelişimine katkı sağladığını düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı Tablo 14’te verilmiştir. Bu soruya verilen cevaplara bakıldığında sadece bir velinin “hayır” cevabını verdiği, geri kalan bütün velilerin soruyu “evet” olarak cevaplandığı görülmektedir.

Ayrıca açık uçlu sorularda bir kısım veli koro eğitiminin, çocuklarına sahneye çıkma alışkanlığı kazandırdığını ve çocuklarının sahneye çıkma davranışlarını da olumlu yönde etkilediğini ifade etmişlerdir. Velilerin büyük çoğunluğunun vermiş oldukları cevaplar doğrultusunda, koro eğitiminin çocukların kültürel gelişimlerine katkı sağladığı sonucuna varılmaktadır. Uçan (2001), “İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri” adlı çalışmasında; insanların müziksel bir varlık olarak bireysel, toplumsal ve kültürel olarak biçimlenmesinde ve gelişmesinde koro eğitiminin he zaman etkin ve belirleyici bir rol oynadığını belirtir. Ayrıca, koro eğitimiyle kişilerin ve toplumların ortak ses kültürünün gelişeceğini, ortak ses kültürünün gelişmesi ile de ortak müzik kültürü gelişiminin kökten ve derinden etkileneceğini ifade eder.

Koro eğitiminden sonra enstrüman çalma talebinde bulunan öğrencilerin olduğu ve sınıfta bir kısım öğrencinin de bağlama, piyano, keman, melodika gibi çeşitli enstrümanları çalmaya başladıkları açık uçlu sorulardan elde edilen veriler arasındadır.

Kültürel davranışları etkileyen sorular incelendiğinde, koro eğitiminin bu eğitimi alan öğrencilerin kültürel davranışları üzerinde de olumlu etkiler yaptığı sonucuna varılmaktadır.

Tablo 15. Ailelerin “Sizce Müzik Eğitimi Çocuğunuzun Bireysel, Sosyal ve Kültürel Gelişimi İçerisinde Olması Gereken Bir Eğitim Midir?” Sorusuna Verdikleri Cevapların Dağılımı

| | Sayı | Yüzde |
|---------------|-------------|--------------|
| Evet | 30 | 100 |
| Hayır | - | - |
| Kararsızım | - | - |
| TOPLAM | 30 | 100 |

Tablo 15’te, ailelerin “Sizce müzik eğitimi çocuğunuzun bireysel, sosyal ve kültürel gelişimi içerisinde olması gereken bir eğitim midir?” sorusuna verdikleri cevapların dağılımı yer almaktadır. Bu soruya ailelerin hepsi (%100’ü) “evet” cevabını vererek, müzik eğitiminin çocuğunuzun bireysel, sosyal ve kültürel gelişimi içerisinde olması gereken bir eğitim olduğunu ifade etmişlerdir. Ayrıca açık uçlu sorularda birçok aile, çocuğunuzun koroda yer aldıktan sonra müziğe olan ilgisinin arttığını ve düzgün şarkı söyleme becerisi kazandıklarını da dile getirmişlerdir. Velilerin vermiş oldukları cevaplar

doğrultusunda, koro eğitiminin öğrencilerin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimi içerisinde olması gereken bir eğitim olduğu sonucuna varılmaktadır.

Açık uçlu sorularda veliler projeye ilgili olarak, projenin her geçen yıl daha güzelleştiğini ve başarıya ulaştığını belirtmişlerdir. Projenin ilk yıllarında projeyi endişeli ve stresli bir etkinlik, sıradan bir etkinlik, çok önemli olmayan bir etkinlik olarak gören bir kısım velinin yanında proje sıcak bakmayan velilerin de olduğu görülmüş ve bu veliler daha sonra projenin içerisinde yer alarak bu düşüncelerinin olumlu yönde değiştiğini ifade etmişlerdir. Ayrıca veliler, projeden memnun kaldıklarını, çocuklarının koroyu sevdiklerini, çocuklarını sahnede görmekten mutluluk duyduklarını, her sınıfın bir koro eğitimi alması gerektiği ile ilgili düşüncelerini de belirtmişlerdir.

Sınıf öğretmeni, koro eğitimiyle öğrencilerinin konser dinleme davranışlarının ve kültürel gelişimlerinin olumlu yönde geliştiğini ve koro eğitiminin öğrencilerin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimleri içerisinde olması gereken bir eğitim olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında, sorumluluk almakta ve kurallara uymakta zorlanan öğrencileri üzerinde koro eğitiminin olumlu etkisi olduğunu da ifade etmiştir. Ayrıca müziksel çalışmalar sonucunda sahneye çıkmanın ve konser vermenin hem öğrencilerini mutlu ettiğini hem de onları sahnede görmekten kendisinin mutluluk duyduğunu ve ileride de bu tür projeler içerisinde yer almak istediğini ifade etmiştir. Sınıfında işitme engelli bir öğrencisinin bulunduğunu söyleyen sınıf öğretmeni, müzik eğitiminin bu öğrenci üzerinde de olumlu etkiler yarattığını belirtmiştir. Sınıftaki bu çalışmalardan sonra kendisi de bir dernek korosunda korist olarak görev almaya başlayan sınıf öğretmeni, müziğin ve koro eğitiminin insanlar üzerinde olumlu ve yapıcı etkiler bırakan bir eğitim olduğunu da sözlerine eklemiştir.

SONUÇLAR

Anket sorularını cevaplandıran velilerin büyük çoğunluğunun ve görüşme yapılan sınıf öğretmeninin verdikleri cevaplar doğrultusunda, koro eğitiminin bu eğitimi alan öğrencilerin;

- Arkadaşlarına, öğretmenlerine ve çevresine karşı olan davranışlarını,
- Toplum içinde söz alma davranışını,

- Grup içerisinde rol alma, gruba uyma davranışlarını olumlu yönde etkilediği;
Ve koro eğitiminin;
- Öğrencilerin özgüven gelişimlerini etkilediği,
- Öğrencilerin etkinliklere katılma isteğini artırdığı,
- Bireyin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimi içerisinde olması gereken bir eğitim olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.
Ayrıca koro eğitiminin öğrencilerin;
- Sorumluluk alma davranışını,
- Ailelerine karşı olan davranışlarını,
- Gruba yön ve şekil verme davranışını,
- Müzik dinleme tarzlarını,
- Konser dinleme davranışını da kısmen etkilediği söylenebilir.

ÖNERİLER

1.“Her sınıf bir korodur” projesi gibi benzer projeler kapsamında çeşitli korolar kurularak, bu korolar profesyonel müzik eğitimi veren kurumlar tarafından desteklenebilir.

2. Koroların kurulması ve çoğaltılması için profesyonel müzik eğitimi veren kurumlara İl Milli Eğitim Müdürlükleri de destek vermelidir.

3. Ülkemizdeki çocuk korolarının sayısının artması için müzik öğretmenleri, çalıştıkları okullarda korolar kurmalı ve kurdukları korolarla çeşitli etkinliklere katılarak hem öğrencilerinin motive olmalarına katkıda bulunmalı hem de yöneticilerinin, yaptıkları işin ciddiyeti ile ilgili bilgilenmelerini sağlamalıdır.

4. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının her yıl müzik öğretmenleri başta olmak üzere sınıf ve okulöncesi öğretmenleri için düzenlediği “Müzik Eğitimi Çalıştayları” gibi bir çalıştay, koro eğitimi için de düzenlenebilir. Koro eğitimine yıllarını vermiş, bu alanda büyük birikime sahip koro eğitimcileri ve şeflerinin desteği ile “Koro Eğitimi Çalıştayları”nın başlatılarak, bu çalıştayların

koro eğitimi alanında kendine geliştirmek isteyen herkese açık olarak yapılması sağlanabilir.

5. Öğretmenlere her yıl düzenli olarak verilen seminerlere müzik öğretmenleri için “Koro Eğitimi Semineri” eklenebilir.

6. Müzik derslerini boş ders olarak gören veliler, yapılan çalışmalarla ilgili olarak bilgilendirilmeli ve müzik derslerinin bir boş ders olmadığı, öğrencilerin bireysel, sosyal ve kültürel gelişimlerini olumlu yönde etkileyen olmazsa olmaz derslerden biri olduğu, öğrenci velilerine; toplantı, sunum, gösteri vb. yollarla bu işi yapan kişiler tarafından anlatılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akgül Barış, D. (2008). *Sosyal Beceri Gelişiminde Çocuk ve Müzik*. Milli Eğitim Üç Aylık Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi, 177, 28-34.
- Akkuş, Z. (2005). *İlköğretim 5. Sınıf Öğrencilerinin Sosyal Becerilerinin Özsaygı ve Denetim Odağı İle İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Apaydın, M. (2001, 1-2-3 Kasım). *Koro İle Müzik Eğitimi'nin Toplumun Müziksel Düzeyini Geliştirmedeki Yeri ve Önemi*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.
- Apaydın, M., Türkmen, E. (2013, 26-27-28 Mayıs). *Çocuk Korolarının Seslendirme Başarılarındaki Değişim ve Dönüşümleri*. 4. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya.
- Çevik, S. (1999). *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- Doğan, İ. (2010). *Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Doğanarslan, E. (2008). *Koro Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Egüz, S. (1991). *Toplu Ses Eğitimi I Temel Konular*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

- Güler, N. (2008). *Müzikle Çocuk Eğitimi*. İstanbul: Hepsioçocuk Yayınevi.
- Okyay, E. (2001, 1-2-3 Kasım). *Ezgi'nin Serüveni ve Koro Kültürü Hakkında*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.
- Önder, V. B. (2004). *İlköğretim Okulları İkinci Kademe (6. Sınıf) Öğrencilerinde Ses Eğitimi Uygulamaları İle Koro Eğitimi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özata, E. (2010). *Ülkemizdeki Çocuk Korolarının Yapılandırılmasının ve Eğitim Süreçlerinin Uygulanma Durumunun Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Öztop, S. (2007). *Planlı ve Programlı Bir Özengen Koro Eğitimi İle Bireye Kazandırılması Hedeflenen Eğitsel, Toplumsal ve Kültürel Yeterliklerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sökezoğlu, D. (2010). *Ritim, Hareket ve Şarkı Öğretimi Temelli Müzik Eğitiminin 7-11 Yaş Grubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin Sosyal Gelişimleri Üzerine Etkisi (Afyonkarahisar İli Örneği)*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Uçan, A. (2001, 1-2-3 Kasım). *İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.
- Uysal, F. N. (1996). *Anaokuluna Giden 5-6 Yaş Grubu Çocuklarda Yaratıcı Drama Çalışmalarının Sosyal Gelişim Alanına Olan Etkisinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Varol, E. (2002). *Türkiye'de İlköğretim Kurumlarında Oluşturulan Okul Korolarında Yer Alan Öğrenciler Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Vural, D. E. (2006). *Okul Öncesi Eğitim Programındaki Duygusal ve Sosyal Becerilere Yönelik Hedeflere Uygun Olarak Hazırlanan Aile Katımlı Sosyal Beceri Eğitimi Programının Çocuklarda Sosyal Becerilerin Gelişimine Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Yener, S. (2001, 1-2-3 Kasım). *Türkiye'deki Koro Çeşitleri ve Müzik Toplum Etkileşiminde Koro Müziğinin Rolü*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

Yiğit, N. (2001, 1-2-3 Kasım). *Müzik Öğretiminin Koro Eğitimi İhtiyacı ve Karşılaşılan Sorunlar*. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

<http://www.felsefe.gen.tr>, 21.03.2014.

FRANCİS POULENC OBUA VE PİYANO SONATI'NIN; FORM, ANALİZ VE İCRA YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Analyzing The Oboe And Piano Sonata Of Francis Poulenc From The Aspect Of Form, Assay And Performing

Zerrin TAN¹

Özet

Çağdaş Dönem, müzik tarihinin son yüzyıllık dönemini kapsar. Daha önceki müzik dönemlerindeki gibi bu zamanın ruhu da güzel sanatlara yön verir. Bu dönemde birçok akım ortaya çıkmıştır. İzlenimcilik, anlatımcılık, yeni klasikçilik, gelecekçilik, doğacılık, ilkecilik, varoşçuluk, folklorizm ve caz gibi...

Francis Poulenc, Çağdaş Dönem bestecilerinden olup, müzik stilini empresyonizmin ilk temsilcilerinden olan Debussy ve Igor Stravinsky'nin neo-klasik stilinden almıştır. Empresyonizm; gerçeğin bir anlık ve tekrarlanamayacak olan tarafını, edinilen izlenimle aktarması öngören sanat akımıdır. Francis Poulenc, kendi yüzyılının en sevilen kompozitörlerinden biridir. O'nun müziği, melodik, lirik ve duygusal ifadeli olup açık bir şekilde tonsal bir çerçeve içindedir. Eserleri zarif bir şekilde akar, Fransız hafifliğinin somut örnekleridir. Francis Poulenc'in obua ve piyano için yazmış olduğu sonatı, bir ifadelerden ziyade öneriler eseridir. Sonatın ağır-yavaş-ağır bölümü şeklindeki alışılmamış yapısı karanlık bir sonuç bırakır. Eserlerinin açıklayıcı bir biyografik analizi olarak, kendi cinselliğinin, kompozisyonunun merkezi olduğunu açıkça belirtmektedir. F.Poulenc'in homoseksüel hayatı ve sanatı, iç karmaşasına galip gelerek, önemli bir eser yaratmayı başaran derin sıkıntılar içindeki bir sanatçı örneği vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Francis Poulenc, Obua, Form, Armoni, Üflemeli Çalgılar.

Abstract

Contemporary period covers the last hundred years of music history. As happened in the previous periods, the spirit of that time day directs the fine arts. In this period, many currents have emerged. Impressionism, Expressionism, the new classicism, futurism, naturalism, principlism, varoşçuluk, as folklorism and jazz ...

¹ Yrd. Doç. Dr. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Edirne, zerrintanoba@hotmail.com

Francis Poulenc, is one of the contemporary period composers, formed his style by being impressed by the neo-classic styles of Debussy and Igor Stravinsky who are among the first followers of impressionism movement. Impressionism is an art movement aiming to express the unrepeatable momentary side of actuality by relating the impression perceived.

Francis Poulenc is one of the most popular composers of his century. His music is melodic, lyrical and emotionally expressive and is clearly in a tonal framework. His works flow elegantly and are the concrete samples of French delicacy. French Poulenc's Sonata for oboe and piano, which he wrote, is the work of a phrase rather than advice. The extraordinary structure of this sonata being in the form of slow-gradual-slow brings about an obscure conclusion result. As a descriptive analysis of biographical works, his own sexuality is clear that the center of the composition. As F.Poulenc's homosexual life and art overcome the confion in his soul, he becomes an example of artist who produced a significant piece of art.

Key Words: *Francis Poulenc, Oboe, Form, Harmony, Wind Instrument.*

GİRİŞ

19.yüzyıl sonlarına doğru edebiyat ve resim alanında yeni düşünceler ve cüretli atılımlar oluşmasıyla birlikte, müzikte de modern bir çağ başlamıştır. Çağdaş Dönem denen yeni müziğin amacı; tonal müzik ile tüm bağları koparmak ve müzik tarihinde ton-dışı dönemi başlatmak olmuştur. Uyumsuz sesler 20.yüzyıl müziğinin başlıca özelliği olup, bu dönemde müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla görevlidir.

“Francis Poulenc (1899–1963) kendi yüzyılının en sevilen kompozitörlerinden olup, geçmişe dönük olarak yaptığı müzikle kendi neslinin başında gelir. Igor Stravinsky'nin müziğinden etkilenmiş olmasına rağmen, yeni armoniler ve ritimler deneyen arkadaşları ve çağdaşları gibi yenilikçi değildir. Poulenc, müziğinde aşırı bir çeşitlilik sergilemiştir. Sıklıkla manik denecek kadar komik bir kişiliğe sahiptir. Aynı zamanda uzun depresif dönemlerin sıkıntısını da çekmiştir. O dönemin eleştirmenleri kendisini “yarı kötü çocuk, yarı rahip” olarak özetlemişlerdir.

Francis Poulenc, içe dönük bir eser olan Obua ve Piyano Sonatı'nı 1962'de bestelemiştir. Ölümünden bir yıl önce bu eseri

Prokofiev'in unutulmaz eseri Romeo-Juliet' ine uyarlamıştır. Poulenc'in hayatı boyunca, müziği taklit edilmemiş ve daha sonra da edilemez. Çünkü Poulenc'in müzikal stili, onun özel kişiliğine dayalıdır" (Ivry, 1996: 60).

Materyal ve Yöntem

Bu araştırma, Çağdaş Dönem'in özelliklerini ve müzik stilini tanıtmalarının yanı sıra, Çağdaş Dönem bestecilerinden Francis Poulenc'i tanımak, müzik stili hakkında bilgi vermek ve üflemeli çalgılar için yazmış olduğu eserleri incelemek amacıyla yapılmıştır. Ayrıca Francis Poulenc'in eserlerinden olan Obua ve Piyano Sonatı'nın, teknik ve yorum olarak yapısı örneklerle incelenmiştir.

Çalıcı bir eseri icra ederken, onun hangi döneme, hangi besteciye ait olduğunu ve eserin karakterini bilmesi önemlidir. Bu araştırmada, yabancı ve yerli kaynaklar bir araya getirilip, veriler değerlendirilerek, Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın notaları teknik ve armonik yönden incelenmiştir.

Araştırma; Çağdaş Dönemin özellikleri ve müzik stili, Francis Poulenc'in hayatı ve müzik stili, Obua ve Piyano Sonatı'nın şekil yapısı, armonisi, Sonat'ın icrasında karşılaşılabilecek zorlukların giderilmesinde yapılması gerekenler ile sınırlıdır. Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın yapısı, icracıya her yönden yardım edebilecek düzeyde eser içerisinde nota kesitleriyle açıklanmıştır.

Veri Toplama Aracı

Bu araştırmada verilerin elde edilmesinde görüşme ve alan taraması yöntemleri uygulanmıştır. Konunun içeriği ile ilgili uzman kişilerle görüşülmüş, yabancı ve yerli kaynaklardan faydalanılarak Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın yapısı, armonisi ve teknik özellikleri eserin notaları vasıtasıyla anlatılmıştır.

Verilerin Değerlendirilmesi ve Analizi

Francis Poulenc'in hayatı, müziği ve üflemeli çalgılar için yazdığı eserler araştırma içerisinde betimsel olarak tanıtılmış olup, Obua ve Piyano Sonatı'nın tüm detayları, bestecinin müzik stili ve üflemeli çalgılar için yazdığı diğer eserler baz alınarak, armoni ve

teknik olarak notalardan örnekleme yapılarak anlatılmıştır. Eser içerisindeki obuanın tüm detaylı özelliği belirlenmiş, eserin icrasına yararlı olabilmek için eser çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

Fransız besteci Francis Poulenc'in obua için yazdığı sonatı ele alan bu araştırma, eserin icrasına yardımcı olabilmek için öncelikle bestecinin müzik stilini Çağdaş Dönem müzik özelliklerini ve sonat formunu ayrıntılarıyla incelemiştir. Eser içerisindeki form ve armoni yapılarını sonat formunun özelliklerini vurguladıktan sonra nota kesitleriyle göstermektedir. Çağdaş Dönem, müzik tarihinin son yüzyıllık dönemini kapsar. Teknoloji-medya-yaşam biçimindeki değişimler sanata da sıçramıştır. Çağlar boyunca gelişmiş ve evrimini tamamlamış müziğin yerini, yeni müzik almıştır. Çağdaş Dönem denen yeni müzik, tonal müzik ile tüm bağları koparmak ve müzik tarihinde ton-dışı dönemi başlatmaktır. Uyumsuz sesler bu müziğin başlıca özelliğidir. Aslında müzik tarihi uyumsuz sesleri arayışın tarihidir. Artık müzik, güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla görevlidir.

Çağdaş Dönem müzik stili maddeler halinde sınıflandırıldığında;

1. Ezgi, tartım, uyum tek egemen öge olarak müziğin baş yöneticisi olmaktan çıkmıştır.
2. Geleneksel biçim ve uyum kurallarının yürürlüğü zorunlu değildir. Tümünden yeni biçimler uygulanabilir.
3. Tonal kavram ezgi içerisinde bir zıtlık ögesi olarak ya da bir amacı vurgulamak için kullanılır.
4. Her yapıt, kapsadığı çalgıların tını, renk özellikleri göz önünde bulundurularak ve tüm olanakları araştırılarak denenmemiş ses bileşimlerine ulaşabilmek amacı gözetilerek yazılır.
5. Bir yapıtın başarılı sayılmasında zorlayıcı hiçbir ön kural yoktur.
6. Tonalite sakin bir etki yaratmak açısından sınırlı ve özel başvurulabilecek bir yoldur.
7. Bir sesin çatışma yaratacak başka seslerle birlikte duyurtulmasının daha dikkat çekici tınlayış getirmesi gözetilir.

8. Seslerin genişletilmesi en tizden en pese kadar tüm seslerin birlikte renk ayrımları gözetilerek duyurulması her zaman başvurulan yöntemlerdir.

9. Her yapıt kendi biçimini özgürce getirebildiği gibi daha başlangıçta hiçbir biçim sınırı da gözetilmemiş olabilir.

10. Sesleri geleneksel notalama yöntemiyle saptamak tümünden kalkmış olmamakla birlikte çeşitli simgeler getirilmiştir.

Çağdaş Dönem bestecilerinden olan Francis Poulenc'in müziği; melodik, lirik ve duygusal ifadeli olup açık bir şekilde tonal bir çerçeve içindedir. Eserleri zarif bir şekilde akar, Fransız hafifliğinin somut örnekleridir. Bu nitelikler, daha o zamandan kendisini güncel klasik müziğin çoğundan uzaklaştırmıştır. Bir azınlık dinleyici kitlesi için sır meydana getirmek yerine, Poulenc gösteri eserleri yazmıştır. Bir dinleyici kitlesine iletebilmek onun sanatının temelidir.

Geçmişe dönük olarak kesinlikle kendi neslinin belli başlı kompozitörlerinden biridir. F. Poulenc Igor Stravinsky'nin neo-klasik stilinden çok etkilenmiş olmasına rağmen, her ikisi de yeni armoniler ve ritimler deneyen arkadaşları ve çağdaşları Darius Milhaud ve Arthur Honegger gibi bir yenilikçi değildir. Eserlerinde aşırı bir çeşitlilik sergilemiştir.

“Poulenc, kendi eserlerinin açıklayıcı bir biyografik analizi olarak, kendi cinselliğinin kompozisyonunun merkezi olduğunu açıkça belirtmektedir. Zira belli başlı eserlerinden bir kaç (kutsal olanlar dâhil) onun sevgililerinden ilham almıştır. Poulenc'in hayatı ve sanatı, kendi iç karmaşasına galip gelerek önemli bir eser yaratmayı başaran derin sıkıntılar içindeki bir sanatçı örneği vermektedir. Fakat Ravel'den sonraki nesilde kompozitörlerin en Fransız'ı olmasından başka hiçbir nedenle olmasa bile, saygıyı ve ciddi olarak incelenmeyi hak etmektedir. Poulenc'in eserlerindeki etki konusu açık olmaktan çok uzaktır. Poulenc'e büyük ilham kaynağı olan Stravinsky, Tchaikovsky'den ve Gounod'dan etkilenmiş olduğunu itiraf etmiştir. Poulenc bilinçli olarak ve aklında Stravinsky ve Debussy örneklerini tutarak, neo-klasik idealin peşindedir. Yapılan araştırmalara göre Francis Poulenc, Obua ve Piyano için bu Sonatı'nı; yakın arkadaşları Arthur Honneger ve Sergey Prokofiev'in hatıralarına adanmış hatta Prokofiev'in unutulmaz eseri Romeo-Juliet balesinden esinlenerek yazmıştır. Bu Sonatı değerli kılan bir başka etken ise; kendisinin bunu ölmeden bir yıl önce yazmasıdır” (Ivry, 1996: 70-75).

“Francis Poulenc’in 1962 yılında bestelediği çok daha içe dönük bir eser olan obua ve piyano için Sonatı’nın üç bölümü vardır; ‘Elegie’, ‘Scherzo’ ve ‘Deploration’. Deploration bölümünün olağanüstü duygusal iletimselciliği bir momento mori dir. Sonat’ın ağır-yavaş-ağır bölümler şeklindeki alışılmamış yapısı karanlık bir sonuç bırakır: Bu anlamda, obua sonatı, iki Piyano için Sonat’a yada korno ve piyano için Elegie’ye o sıralarda yazılmış olan klarnet ve flüt için yapılan diğer üflemler çalgılar Sonatları’ndan daha yakındır. Obua sonatının premieri Strasbourg Müzik Festivali’nde 1963 Haziran’ında Pierre Pierrelot tarafından yapılmış, Jacques Fevrier’de eşlik etmiştir” (Ivry, 1996: 78-89).

Francis Poulenc’in Obua ve Piyano Sonatı’nın form ve armonisini incelediğimizde; eserin ilk bölümü üç kısımdan oluşur. A-B-A olarak belirtebileceğimiz bir yapıdadır. Francis Poulenc’in Obua ve Piyano Sonatı’nın birinci bölümü, ‘elegie’ olarak yazılmıştır. ‘Elegie’nin kelime anlamı ağıt demektir. Bu bölüme ‘elegie’ adının verilmesi, bu bölümün ağıtsal bir bölüm olarak tanımlanmasından dolayı ağıtsal bir şekilde icra edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Çalıcı bu bölümde, yorum ve müzikalite olarak kendini açığa vurmaktadır. Bunun için seslerin ve eserin içerisindeki artikülasyonları ve nüansları doğru bir şekilde ifade etmesi gerekmektedir. Birinci bölümün geneli bağlı ve aralıkları oldukça geniş notalardan oluşmaktadır.

Artikülasyon olarak doğru çalındığında, bağıın başladığı yer ve bitiş yeri doğru bir şekilde yapıldığında teknik bir zorluk görülmemektedir. Artikülasyon; kelime kökü Fransızcadır. Temel olarak heceleme anlamını taşır. Açık, sağlam ve doğru bir şekilde çalmaktır. İlk kısım dört nota ile başlar, armonik olarak tonik (ana ton) değildir. (Re, Sib, Mib ve Fa#), armonik dereceleri 5, 3, 6 ve #7’dir. Sonat sol notası üzerine yazıldığından ve ilk iki ölçü sol minör olarak duyulduğundan dolayı, 1, ses sol ise; Re beşinci, Sib üçüncü, Mib altıncı ve Fa# yedinci seslerdir. Bu dört nota icra açısından serbest bir giriştir ve aslında sonatın başlangıcına bir hazırlık niteliğindedir.

majöre taşır. Aslında ton la bemol majörden duyulsa da tonalite, si bemol majöre ulaşmak için asıl tondan çok uzak olan ve birbirlerine komşu olan yakın tonalitelere yardım alarak ilerler.

**Örnek 2: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın
1.Bölümü 26–33. Ölçüler (Elegie)**

Bundan sonraki bütün ara kısımlar, ana temanın gelişine kadar birer bağlayıcı yeni fikirler olarak ortaya çıkar. Bu fikirler, eserin başlangıcındaki sakin ve pastoral olan ilk temaya taşır. İlk gelen yan düşünce piyanonun pedal si bemolü üzerine gelen, aslında içinde gizli bir dini melodiye barındıran ayrı bir kısımdır. Burada bestecinin, obua partisinde koyduğu aksanlar aslında Katolik kilisesinin bir duasından (Dies irae) yola çıkar (Fa, Mi, Fa, Re).

**Örnek 3: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 1.Bölümü 48-53.
Ölçüler (Elegie)**

The image shows a musical score for Francis Poulenc's Oboe and Piano Sonata, 1st Movement, measures 48-53. The score is in 4/4 time and features a melodic line for the oboe and a piano accompaniment. The oboe part is marked "Sans dresser" and has several measures circled in red. The piano part includes dynamic markings like "mf" and "8va basse".

Bir sonraki yeni ara kısma kadar tonalite değişiklik göstermez. Aslında aynı dizi içerisinde gelen bu melodinin ilk dört notası, bestecinin ruh halinde görülen gizemli ve karmaşık duyguların ne denli yoğun olduğuna ilişkin olarak, farklı ses genişliklerinde vurgulanmıştır. Bestecinin yarı rahip kişiliği, içinde yaşadığı duygularını müziğe aktarırken dini bir ifadeyi kullanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu durumu eser içerisindeki ters gelen ritimlerde ve obuanın hızlı dizilerinden oluşan ara figür ve motiflerde görmek mümkündür.

Çalıcıya, 1. bölümün genelini entonasyon, artikülasyon ve bölüm içerisinde nüans olarak yüksek olan yerleri rahat ve doğru bir şekilde çalabilmesi için, artikülasyon çalışmalarının yanı sıra uzun ses çalışmaları yapması önerilir. Bağlı oktav atlayış çalışmaları entonasyon problemini çözebilir. Entonasyon; bir enstrüman çalarken veya bir şarkı söylerken notanın doğru verilmesi olduğu gibi aynı zamanda bunun bir alışkanlık olarak hep doğru verilmesi anlamına da gelir. Tona ve akorda göre sesin temizliği, tutarlılığıdır. Bölümün bitişine kadar yan temalar ve bölüm içerisinde gelen motifler sergilenir. Piyanonun birkaç uyumsuz akorundan sonra bölümün en tiz akorları piyanodan duyulur. En pes seslerle buna cevap verir. Bölüm, obuanın başladığı gibi gizemli bir şekilde, sol minör tonda biter.

Örnek 4: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 1.Bölüm
84-96. Ölçüler (Elegie)

İkinci bölüm (scherzo) yapıdadır. Alışılmamış sonatların dışında Poulenc, bu eserinde ağır-hızlı-ağır bölümler şeklindeki tutumuyla sonatın diğerlerinden ayrı olduğunu göstermek istemiştir. Bu bölümün Scherzo olarak yazılması, Prokofiev'in unutulmaz eseri Romeo-Juliet'in 2. Bölümündeki saldırıyı anımsatmaktadır. Scherzo, müzikte şakacı bir havada çalınan oldukça hızlı bir form türüdür. Kesin belirlenmiş bir yapısı yoktur, serbesttir. F. Poulenc'in Obua ve Piyano Sonat'ının ikinci bölümü olan Scherzo üç kısımdan oluşan (A-B-A), canlı ve hızlı, ritmik dış kısımlar ve yavaş olan bir orta kısımdan (B) oluşur.

Bu iki dış kısım (1.ve 100. ölçüler arası ile 135. ölçü ve 187. ölçüler arası) bize Scherzo'dan anlaşılan karakteristik yapıyı (basit yapısı ve ritmik şakacı özelliği) oldukça açık biçimde sergiler. Bu

bölümün temposu oldukça hızlı ve canlıdır. Dilli ve bağlı pasajlar ardı ardına gelir. Obua partisindeki üç motif, karakteristik ritimler ve artikülasyonlar bölümün karakterini gösterir. Çalıcının dilli pasajları çok belirgin yapması eseri ortaya çıkaracaktır. İlk kırk ölçü içerisinde de melodik elementler ortaya çıkar. Piyano patisindeki seri şekilde ilerleyen sekizlik notalar çok hızlı bir şekilde bölümü sürükler. İki motif daha (41. ve 44. ölçüler ile 45. ve 48. ölçüler) bölümündeki melodik çizgiyi ortaya çıkarır. Bölüm içerisinde aniden gelen ölçü değişiklikleri bölümün yapısını bozamaz. Süreklilik devam eder ta ki yavaş olan ara kısma gelene kadar. Obuanın trilleri bölümün karakterinin sergilendiği çıkıcı noktalardan birisidir. Gülen bir ifadeyle çalınan bu sesler obuanın en tiz ses aralığından duyulur. Bu, Poulenc ve Prokofiev gibi dönem bestecilerinin bu tür eserlerinde sık kullanıldığı anlatımı açıkça ifade eden bir materyaldir.

Bu bölümün ara kısmı (sonatın en orta kısmı), dinleyiciyi pek de şaşırtmayan bir havaya döner. Geleneksel olarak, daha önce bahsedilen Scherzo formlarındaki gibi trio niteliğindeki bir ara kısmına sahip olan bu kısım aslında bir trio değildir. Poulenc'in kendi kişisel isteği ile araya yerleştirdiği yavaş bir ara kısımdır. Bu kısmın pek kolay görülmeyen karakteri ve sonatın tam ortasında olması bu ana kadar olandan daha dikkatli ve özenli bir şekilde yaklaşılmasını gerektirir. Bunun nedeni sonatın bir anlamda kalbi olmasıdır. Tekrar A kısmı geldiğinde baştaki gibi hızlı, canlı ve atak şekilde bölüm sona kadar devam eder. Piyanodan duyulan ve bölümün dış kısımlarının genel karakterini gösteren hızlı bir girişle başlar. Bu giriş teması karşımıza sık sık çıkar. Armonik yapı olarak si bemol üzerinden devam etse de arada geçiş olarak farklı tonlara kayar. Genel olarak belirli bir ton üzerinde kesinlik yoktur. Piyano tekrar baştaki motifleri çaldıktan sonra obuanın çaldığı ana tema sol bemol üzerinden duyulur.

Örnek 5: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 17-22. Ölçüler (Scherzo)

Bölüm içerisinde, obuanın bölümün karakterini yansıttığı motifleri duyulur. En tiz ses perdesinde çaldığı triller oldukça komik ve şakacı bir izlenim bırakır. Bu A kısmının içerisindeki ayrı iki yan tema arasına konulmuş bir nokta gibidir.

Örnek 6: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 34-41. Ölçüler (Scherzo)

Obua yan temayı çalarken piyanonun ters vuruşlardaki hareketi bu kısmı ne kadar da melodik gibi duyulsa da ayrı bir hareket kazandırır. Baştaki kıvrak ve hızlı karakter yerini daha sakin bir

melodiye bırakır. Fakat asla şakacı karakterini kaybetmez. Obuanın sekizlik motifleri bunu açıkça gösterir. Mi minör üzerinden gelen bu ara kısım daha sonra re minör üzerinden tekrar gelir. Daha melodik olan yan tema bu motiflerin arasında varlığını hissettirmeye devam eder.

Bölümün ara kısmından önce kromatik bir yürüyüş başlar. Bu yan temalar yavaş olan bu yeni kısmın habercisi gibidir. Aniden duraksar ve beklenmedik bir ara kısım başlar.

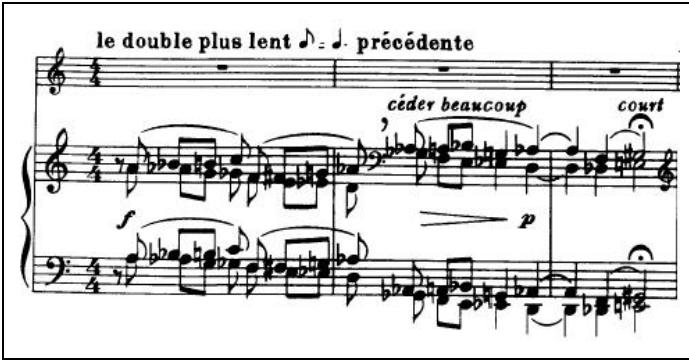
Örnek 7: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 83-95. Ölçüler (Scherzo)

The image displays a musical score for Francis Poulenc's Oboe and Piano Sonata, 2nd Movement, measures 83-95. The score is in 4/4 time and features a Scherzo section. It includes a treble clef for the oboe and a grand staff for the piano. The music is in B-flat major. The score shows a melodic line in the oboe and a complex piano accompaniment with chromatic movements. Dynamics include *mf*, *f*, and *fff*. Performance instructions include *leggero*, *sec.*, and *loco*. The piece ends with a *8va basse* instruction.

Bölümün ara kısmında ve başka bir deyişle sonatın kalbi olan bu kısım, piyanonun büyüyen ve genişleyen uyumsuz aralıklarının yarattığı kromatik yürüyüşler ile başlar. Bu yürüyüş müziği daha

parlak, ağır ve yumuşak bir karara taşır. Gittikçe yavaşlar ve ağırlaşır. Üçüncü ölçünün sonunda re majörden başlayacak olan yeni düşünce, yedinci derece üzerinde (yeden) bir durak işareti ile son bulur. Önceki hızlı kısma karşıt olarak iki kat yavaş bir tempo belirtilmiştir.

Örnek 8: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 96-98. Ölçüler (Scherzo)



Bu kromatik yürüyüş ve duraksamadan sonra piyano, Marjorie Wharton'ın tanımladığı gibi 'filizin kıvrımlı yaprakları' tarzında bir ifade sergilemeye başlar. Bu dalgalı biçim kromatik dizideki on iki tonalitenin onunu içerir. Buna rağmen daha tonal duyulur. Çünkü esas armoni, burada appoggiatura (esas notadan önce gelen küçük notalar, süsleme biçimi) etkisi yaratır.

Bu kısmın girişindeki uyumsuz armoniden sonra daha tonal olan bu yan tema, sanki karanlıktan sonra güneşin doğuşunu andıran çarpıcı ve çok güzel bir etki yaratır. Tonalite re majörden duyulur. Ardından obua buna bir cevap niteliğinde aynı havada bir melodi sergiler.

Örnek 9: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 102-105. Ölçüler (Scherzo)



Bu melodinin sonunda piyanonun sağ elinden aksanlı olarak uyumsuz beş nota duyulur. (Re bemol, mi bemol, mi, do ve mi bemol). Poulenc, bu iki kendine özgü karakteristlik motiften yüksek bir heyecan taşıyan bir patlama yaratmıştır.

Örnek 10: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 112-114. Ölçüler (Scherzo)



Bu kısımdan sonra tonal olan melodi tekrar gelir ve obua daha önceden olduğu gibi yanıt verir. Bu kısım, başladığı havada karanlık, yumuşak ve kuşkuyla biçimde sona erer. Burada tonalite fa majör gibi duyulsa da aslında bu sadece bir geçiştir. Bölümün başında gelen si bemole dönmek için beşinci derece (dominant) olarak kullanılmıştır. Yine bir duraksamadan sonra bahsedildiği gibi, bu geçiştikten sonra bölümün başındaki tema tekrar gelecektir. Bu, B kısmının bittiğinin ve A kısmının tekrar başladığı anlamına gelir. A kısmı tekrar başlayıp daha öncede olduğu gibi temalar sırayla ve karışık halde tekrar

karşımıza çıkar. Temalar ve motifler bu gelişinde özet olarak sergilenir ve başladığı gibi si bemol üzerinden duyulur.

Bölümün sonlarına doğru daha önce B kısmına geçiş için kullanılan kromatik yürüyüş bu sefer kromatik olarak değil, sadece melodik yapısı olarak ele alınmış ve bir final havasında tekrarlanmıştır.

Örnek 11: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 162–166. Ölçüler (Scherzo)

The musical score for Example 11 shows the Oboe and Piano parts for measures 162-166. The Oboe part features a trill in the final measure. The Piano part has a 'simile' marking above it, indicating a similar texture to the previous section.

Obua bölümü bitmeden önce ilk kısımdaki gibi bir tril ile sona gelindiği haberini verir. Bölüm si bemol minör tonunda obuannın sekizlikleri ile biter.

Örnek 12: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 2. Bölümü 177–182. Ölçüler (Scherzo)

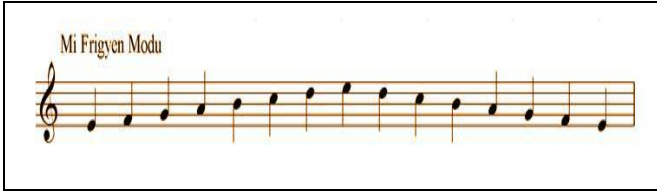
The musical score for Example 12 shows the Oboe and Piano parts for measures 177-182. The Oboe part has a trill in the final measure. The Piano part has 'ff' and 'ffrude' markings, indicating a forte and feroce dynamic. The score also includes the instruction '8va basse' and 'très sec.'.

Sonatin 3 bölümü (deploration) yapıdadır. Bir bestecinin ölümünden duyulan acı ve üzüntü yazılan veya şiir veya şiirsel anlatımı olan müzikal bir bölümdür. Terimsel olarak ele alırsak; Orta Çağ'ın sonları ve Rönesans Dönemi'nin başlarında kompozisyon

olarak kullanılmıştır. Genellikle Phrygia (Frigyan) modunda yazılmıştır.

Frigyan modu; yedi kilise modundan birisidir. Bir yarım, üç tam, bir yarım, iki tam aralıklardan oluşan moddur. Herhangi bir iyonyan modun (majör gamın) üçüncü notasından başlayarak o notanın oktavına kadar geldiğimizde elde ettiğimiz gam, frigyan modudur. Mi notasından oktavına arıza almadan gittiğimizde frigyan modunu elde ederiz.

Örnek 13: Mi Frigyan Modu



Bu bölümdeki değişen ölçü birimleri, akıcı olan melodiye ölçüsüz bir şarkı niteliği kazandırır. Bölümün genellikle tematik değil ruh halinden kaynaklanan değişen bir çizgisi vardır. Bölümün genel tonalitesi la bemol üzerinde etkisini korur ve genellikle la bemol minör üzerine yazılmıştır. Buna rağmen bölüm başında herhangi bir arıza belirtilmemiştir.

Armonik yapı genellikle modal ve oldukça uyumsuzdur. Bu bölümdeki nüans sınırı ve kullanılan ses genişliği, bölümdeki tematik elementlerin çoğu kez tekrarlanmasıyla birlikte ana yapısını oluşturmaktadır. A bölümü oldukça ağır bir tempoda, modal bir giriş ile nüans olarak da oldukça düşük bir gürlükte başlar. La bemol minör tondadır.

Oldukça karanlık ve sakin bir atmosfer olup sanki bir katedralin kapısından içeri girildiğinde uyanan ilk izlenim ve duygular gibidir. Girişte üç ölçü boyunca piyano pedalı kesilmez, akorlar birbirine geçer ve bulanık bir hava yaratır. Bu sanki katedralin içerisinde yankılanan sesler gibidir.

Örnek 14: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 3. Bölümü 1-5. Ölçüler (Deploration)

The image shows a musical score for Francis Poulenc's Oboe and Piano Sonata, 3rd Movement, measures 1-5. The score is in 3/4 time and features a piano part with a red box highlighting measures 5 and 6. The tempo is marked 'Très calme' and the dynamics range from 'pp' to 'mf'. The text 'sans changer' is written below the piano part.

Giriş kısmı bir kilise çanının seslerini uyandıran iki ölçü ile biter (5. ve 6. ölçüler). Bu etki, pedalin kapanışından ve nüansın pianissimodan birden mezzo-forteye geçişiyle açık bir şekilde anlaşılır. B kısmında (6. ve 26. ölçüler arası) besteci, koral bir şarkı üzerine enstrümental ve resimsel bir melodi çizgisi yaratmıştır. İnce ve narin melodik çeşitlemeler dinsel müzikte olduğu gibi, doğal bir şekilde tekrarlanıyormuş izlenimini uyandırır ve bu şekilde gelişir. Bu kısım la bemol minör üzerinde devam eder.

Örnek 15: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 3. Bölümü 6-14.Ölçüler (Deploration)

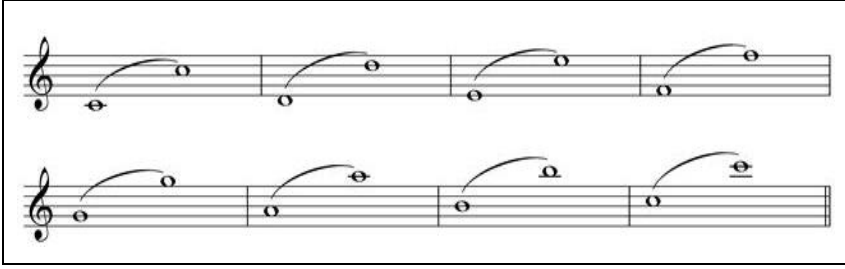
Sonraki kısımda sahne değişir fakat önceki kısmın müzikal ekoları piyanonun sol elinde kulağımıza yansır.

Örnek 16: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 3. Bölümü 27-29. Ölçüler (Deploration)

Ton, la bemol minörden mi minöre ve fa diyez minöre geçer. Fakat asıl gidilen ton, la minördür. Ton aniden la bemol majöre kayar ve bu ton, daha sonra re bemol majörden gelecek olan yan temanın beşinci derecesi konumundadır. Bu arada obuadan birinci bölümün temalarını iştiririz. Bu bölümde icracı için önerilen çalışmalar, entonasyona yönelik ve artikülasyon çeşidi olan bağlı (legato) çalışma

teknîği içindir. Entonasyon; bir enstrüman çalarken veya bir şarkı söylerken notanın doğru verilmesi olduğu gibi aynı zamanda bunun bir alışkanlık olarak hep doğru verilmesi anlamına da gelir. Tona ve akorda göre sesin temizliği, tutarlılığıdır. Bağlı oktav atlayış çalışmaları entonasyon problemini çözebilir. Bunun için obua icracısı olarak hazırladığım ve önerebileceğim oktav atlama çalışması aşağıda ki örnektedir.

Örnek 17: 1 Oktav Do Majör Dizisinde Legato (Bağlı) Oktav Çalışması



Bunun dışında Bağlı (legato) gam çalışmaları ve aralıklı notalardan oluşmuş bağlı pasajlardan oluşan etüdler örneklerle gösterilmiştir.

Örnek 18: Sigfrid Karg Elert, Op.41 (Etüden-Schule für oder Englischhorn) (Obua veya İngiliz korno için Etüdler)

3

Etüden - Schule für Oboe oder Englischhorn *2ero*

Sigfrid Karg-Elert, Op.41

Vorbungen zu Etüde 1

1

2

I.

Allegro, veloce (schnell)

mf *f*

mf *f*

f *mf*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

Copyright 1905 by Friedrich Hofmeister, Leipzig
Verl. Friedrich Hofmeister, Musikverlag, Leipzig

7460

Printed in Germany

**Örnek 19: S.Singer Metodo Teorico Pratico per Oboe Part. 4 Etud.1
(Obua için Pratik Teorik Metod Bölüm. 4 Etüd. 1)**

1

Al mio amico Ernesto König, Professore nel Conservatorio di Praga

Sigismondo Singer
METODO TEORICO PRATICO
PER OBOE
IV PARTE (13 STUDI)

| | |
|---|--|
| <p><i>Metode théorique et pratique de Hautbois</i> 4^{me} Partie (13 Études)</p> <p><i>Theoretisch-Praktische Oboe-Schule</i> 4^{te} Teil (13 Etüde.)</p> | <p><i>Metodo teórico práctico para Oboe</i> 4^a Parte (13 Estudios)</p> <p><i>Theoretical and Practical Oboe School</i> 4th Part (13 Studies)</p> |
|---|--|

Augste

1.

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

ff *ff* *dim.* *p* *espress.*

ppp *p* *f*

deciso *smorz. ppp* *ff* *dim.* *ppp*

dolce *pp*

Proprietà di RICORDI & C. Editori, MILANO.
 Tutti i diritti sono riservati.
 Tous les droits de reproduction et d'arrangement sont réservés.

(Copyright 1868, by G. RICORDI & C.)
 RE IMPR. RISTAMPA 1972
 PRIMO ED. 17439

Örnek 20: G. A. Hinke Elementary Method For Oboe page. 17 etud. 29
(Obua için Temel Metod sayfa. 17 etüd. 29)

17

p

cantabile

dim.

f

cresc.

p

Allegretto

mp

P. Peters 7146

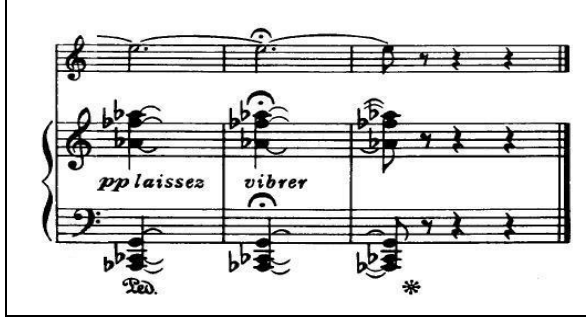
Örnek 21: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 3. Bölümü 43-44. Ölçüler (Deploration)

Birinci bölümün yan temalarından biri; daha önce obua, sonra piyano tarafından re bemol majör üzerinden gelir. Piyano temayı bitirirken tonalite fa minörün beşinci derecesi olarak kullanılan do majöre kayar. A kısmı tekrar obuanın melodisiyle fa minörden başlar. Bu tema bölümün başındaki girişten sonra gelen ilk temanın aynısıdır. Fakat tonal olarak farklıdır.

Örnek 22: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 3. Bölümü 50-53. Ölçüler (Deplorasyon)

Piyanonun taşıdığı ara kısımda la bemol minöre tekrar dönülür. Obuanın melodik çizgisi bölüm sonuna kadar devam eder. La bemol minörden uzaklaşmaya bir armonik düzende, oldukça karamsar ve sessiz bir şekilde sona ulaşır. Bu, bestecinin tamamlamış olduğu son cümlelerdir ve bir vasiyet gibidir. Piyanonun son üç akoru bölümü tamamlar.

Örnek 23: Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın 3. Bölüm 68–70. Ölçüler (Deploration)



Sonuç ve Öneriler

Kendi yüzyılının büyük kompozitörlerinden olan Francis Poulenc'in hayatı, müzikal stili toplanan veriler ve elde edilen kaynaklar, yapılan görüşmeler ve incelemeler sonucu belli bir üslup çerçevesinde bu çalışmada anlatılmıştır.

Sonuç olarak; Poulenc'in eserlerinin içe dönük karamsar yapısının, O'nun yaşam tarzı ve ruh halinden kaynaklandığını anlamış bulunuyoruz. Bu çalışmada; verilen egzersiz ve etüd örnekleri, yapılan araştırmalar sonucu toplanan veriler, Poulenc'in ruh halini tamamıyla ortaya koyarak bu eserin icrasında yapılması gereken her şey, püf noktalarıyla ortaya konmuştur.

Bir eseri icra etmeden önce, eserin hangi dönemde kim tarafından ve nasıl ortaya çıktığını öğrenmek, o eseri icra ederken büyük ölçüde çalıcıya yorum açısından ışık tutmaktadır. Bu çalışma, Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nı her yönüyle incelemiş olup çalıcıya vereceği katkıyla amacına ulaşmıştır.

Kaynakça

Ivry, B. (1996): '*Phaidon, Francis Poulenc*', (1.Basım). Paris

BELGESEL FİLM ÖZELİNDE VIDEO AMAÇLI TINI ÜRETİM VE İŞLEMEDE KULLANILAN GÜNCEL TEKNİKLER*

Recent Techniques in Use for Timbre Creating and Processing For Video Through the Case of Documentary Films

Murat ELGÜN¹
Cihan İŞIKHAN²

Özet

Sinema ve belgesel başta olmak üzere video amaçlı kurguda ses ve müzik, gelişen ve değişen bilgisayar teknolojisiyle birlikte şimdiye kadar hiç olmadığı düzeyde etkin bir sanal ortam aracılığıyla üretilmektedir. Bilgisayar merkezli bu sanal ortam günümüzde, görsel amaçlı üretilen tüm tınların ortak çekim noktası ve endüstriyel kaygılar düşünüldüğünde üretim zincirinin zorunlu bir parçası haline gelmiştir. Başlarda yalnızca bir tür ses üretim modeli olarak görülen ve oluşumundaki sonucuyla yeter düzeyde kabul gören görsel amaçlı ses ve müzik üretimi, söz konusu sanal gerçeklikle birlikte günümüzde yerini uç düzeyde tınasal kaygılara ve geçmişte hiç olmadığı kadar tınıda en doğalını yakalamaya bırakmıştır. Genel yapısı itibarıyla özellikli donanım ve yazılımların kullanıldığı görsel amaçlı sanal ortam ses ve müzik üretim modelinin günümüzdeki en iyi örneklerinden birini yansıtan ve bu çalışma kapsamında yapımı tamamlanan “Asfur” ve “Yılan Hikâyeleri” adlı belgesel filmler, sanal ortam tını üretiminin günümüz sürecini etkili bir şekilde göstermektedir.

Bu makale, yukarıda sözü edilen belgesel film özelinde görsel ürünlerde sanal ortam ses ve müzik üretiminin günümüzdeki uygulamalarını içermektedir. Belgeseller özelinde tını üretiminin yalnızca ses üretim modeli yerine nasıl bir tını oluşturma kaygısı ortaya çıkardığı, bu işlemlerin editörlükten çok müzik-teknik bileşimiyle yaratıcılığı hangi düzeyde gerektirdiği ve tüm bunların sonucu olarak, video amaçlı ses ve müzik üretiminde tını üretimi ve işlemenin günümüz teknolojisiyle sanal ortamlarda ne gibi sonuçlar ortaya çıkardığı aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Video için Ses, Film Amaçlı Ses ve Tını Üretimi.

(*) Bu makale, 28-30 Mayıs 2015 tarihleri arasında Kütahya’da düzenlenen, “VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu”nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, murat.elgun@gmail.com

² Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, cihan.isikhan@deu.edu.tr

Abstract

Sound and music for cinema and documentary films are produced by using virtual technology nowadays. This computer based virtual production model have become an essential part of audio production chain on music technology. Sound and music processing known as a simple model of music technology in the previous time replaced a new method named searching for the most natural timbre. However, documentary films “Asfur” and “Yılan Hikayeleri (Serpent Stories)” that is produced to use this study show that the process of timbre for video is an effective way using with the specific hardware and software of sound and music production for video and film. In this study, the process of sound and music production through the case of documentary films above will be described. On the other hand, how to create and what results revealed a timbre using virtual environment in current technology for video will be discussed.

Key Words: *Music Technology, Audio for Video, Audio Post-Production for Film.*

GİRİŞ

Belgesel üretimi ve doğal olarak beraberindeki film ve yayınlığı açısından video sektörü, hiç kuşkusuz müzik teknolojisi alanını doğrudan ilgilendirir. Bu yapısıyla akademik olmaktan çok usta-çırak ilişkisine dayanan bir etkileşim süreci içerir. Üretimdeki tüm aşamalar ve beklentiler sonuç endeksli bir süreç izler. Oysa müzik teknolojisi konusunda akademik olarak ortaya sunulan birçok çalışmanın temelinde, bilimsel araştırma ve incelemeler yatar. Her biri kendi içinde değerli pek çok çalışma bugüne kadar çeşitli alanlarda sunulmuş ve tartışılmıştır. Yeni geliştirilen donanım ve tekniklerden yazılımlara, profesyonel kayıt ve seslendirme yöntemlerinden müzik sorgulama sistemleri gibi müzik teknolojisinin spesifik alanlarına kadar pek çok çalışma, şimdiye kadar geniş bir yelpazede sunulan müzik teknolojisinin akademik konularıdır. Bu tür akademik çalışmaların geneli, diğer disiplinlerde olduğu gibi müzik teknolojisinde de alanına kuramsal bir altyapı hazırlar. Kuramsal altyapı diğerlerini tetikler ve ortaya zincirleme bir hareket süreci çıkarır. Böylece salt gerçeklik olan bilimin uygulanabilir boyutu ortaya çıkmış olur. Müzik teknolojisinin etkileşimsel ve süreklilik gösteren ses kayıt, seslendirme, yayıncılık, müzik altyapı vs. gibi uygulama alanları, akademik olarak ortaya çıkan ve güncel taleplerle ve doğal olarak insan faktörüyle sonlanan uygulama alanlarıdır.

Akademik sürecin dışında bir de herhangi bir kuramsal zemin gözetmeksizin varlığını doğrudan uygulamadan alan çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalar kabaca popüler olan, tüketilen, çabuk, öylesine diyebileceğimiz çeşitli kelimelerle ifade edilebilir. Bunlar öyle ifadelerdir ki, bu konu hakkında bilimsel bir çalışma zemini ortaya çıkarmak için kollar sıvansa bile, çalışma ancak popüler bir derginin ara sayfalarında sonlanır. Çünkü ortaya çıkan diğeri gibi akademik bir süreçten geçmemiştir, sıradandır, hatta gelin tam adını koyalım “tam bir hikâyedir”.

Oysaki bu çok yanlış bir bakış açıdır. Owsinsky, müzik teknolojisinde yukarıdaki gibi akademik olarak tanımlanan bir sürecin ancak “sıradan” olanla eşleştiğinde bir anlam kazandığını ısrarla vurgular. Hatta ona göre sıradan olarak görülen uygulama alanları, müzik teknolojisinde akademik çalışmaların yolunu açacak değere sahiptir (Owsinsky, 2005: 23).

Sayınca az olan Türkiye’deki müzik teknolojisi akademisyenlerinin de şimdiye kadar pek çok bilimsel çalışmada aynı hataya düştüğünü itiraf etmek gerek. Bildiri ve makalelerde ya spesifik olan arandı ya da düşünülen aktarıldı. Kimi zaman geliştirilen yeni bir teknik veya yazılım üzerinde duruldu, bazen de estetik kaygılar ön plana çıkarıldı. Ancak bunların hiçbirisi doğrudan uygulamayı, daha önce belirtildiği gibi “sıradan” ancak “değerli” olanı sunmadı.

Müzik teknolojisinde sıradanlık, çoğu defa popüler olanın sunulma sürecidir. Bu süreçte arka planda yaşananlar, kullanılan teknik ve yöntemler ve ortaya çıkan sistematik yapı kendiliğinden akademik bir yansımayı ortaya çıkarır, çıkarmalıdır. Bu yapıdan hareketle bu makalede uygulamadan gelen bir çalışma aktarılacaktır. Uygulama alanı olarak, son beş yıllık sürede bizzat içinde bulunan filmlerin müzik-ses efekt üretim süreci ve prodüksiyonu seçilmiştir (bunlar, yakın zamanda sinema gösterimleri de yapılan uzun metraj filmler 10. Köy Teyatora ve Cin Garezi 2: Azem; gösterimdeki dizilerden Kertenkele ve Çılgın Dersane Üniversitede; belgeseller Asfur, Portakalın Uykusu, Heyula ve Yılan Hikâyeleri, Kültür Bakanlığı destekli bir proje olan Sabuncuoğlu Şerefedin). Dolayısıyla bu bildiri, yukarıda açıklanan nedenlerle müzik teknolojisi alanında yapılan akademik bir çalışmanın sunumundan çok, Owsinsky’nin deyişle aslında akademik çalışmalara yön göstermesi beklenen ve bu nedenle doğrudan uygulamanın yansıtıldığı bir bütünü içermektedir.

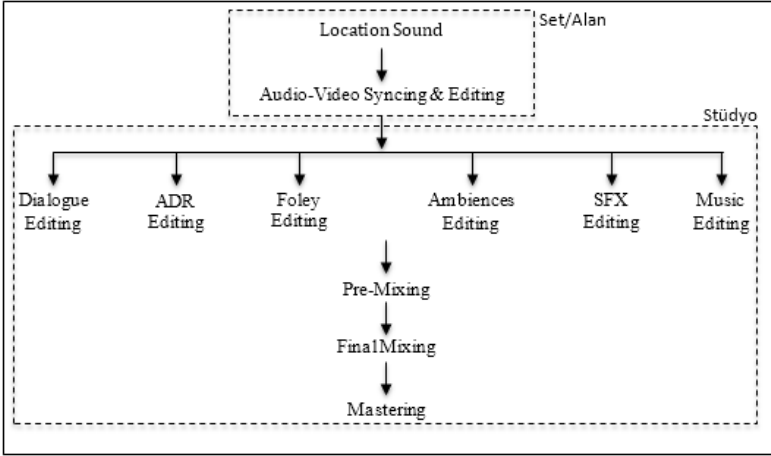
Film Endüstrisinde Güncel Ses/Tını Üretim Zinciri

Tüm müzik teknolojisi çalışanlarının üzerinde aynı fikirde olduğu bir konu vardır ki tarihsel olarak da bakıldığında bu doğrulanır, müzik veya daha genel bir ifadeyle ses teknolojisinin başlangıç noktası görsel teknolojiye, kısaca film ve video teknolojisine uzanır. Latin şair Ovidius'un masalında Echo'nun sesini dağlara kaydetmesini, İ.Ö 4. yy'da Plato'nun suyla çalışan ve saat başlarında bir ezgi çaldığı söylenen mekanik çalgısını ve 13. yy.'da Keşiş Magnus'un insan sesi çıkartabilen makinesini bir tarafa bırakacak olursak; müzik ve ses teknolojisinin başlangıcı 19. yy sonlarında Martinville ve Edison'a dayanır. Edison'un fonograf ile dünyaya duyurduğu kayıt ve dinleme pratiği, aslında ilk Martinville ile başlayan ses kayıtlarının Edison'un kinetoskopuyla günlük hayata giren film üretim ve gösterim merakından başka bir şey değildir (Ünlü, 2004: 27).

Film denildiğinde akla gelen setteki “yönetmenle” başlayıp salondaki “makinist”le sonlandığıdır. Ancak süreç içinde yaşanan birbirinden bağımsız disiplinlerin devinimleri, sonuçta bileşke bir ürün ortaya koyar. İşte bu disiplinlerden biri de kısaca “ses”tir. Ses teknolojisi filmin setteki çekiminden stüdyolarda tamamlanmasına kadar her zaman kendini gösterir (Ellis & Betsy, 2005: 23).

Çeşitli türleri ve aşamaları olsa da şimdiye kadar bizzat yaşanan tecrübelerle günümüz film endüstrisinde ses/tını üretim sürecini net olarak Şekil 1 ile özetlemek mümkündür.

Şekil 1- Film İçin Ses/Tını Üretim Sürecinin Günümüzdeki Tüm İşlem ve Aşamaları



Şekilde süreç anlatılırken, özellikle terimlerin İngilizce karşılıkları kullanılmıştır. Bunun sebebi, disiplinel yapısı itibarıyla ses teknolojisi terminolojisinin İngilizce'den gelmesi ve belki de en önemlisi, gerçek hayatta bu terimlerin kullanılmasıdır.

Şekilde görüleceği gibi üretim süreci aşamalı olarak 2 ana mekânda yapılmaktadır: Set/Alan ve Stüdyo. Set, herkesin bildiği gibi filmin kamera çekimlerinin yapıldığı ortamdır. Stüdyo ise, tüm kamera çekimleri sonrası gelen ve ağırlıklı olarak kurgu işlemlerinin yapıldığı özel mekânları içerir.

Set çekimlerinde yapılan ses işlemleri 2 aşamada anlatılabilir: Location Sound ve Audio-Video Syncing & Editing. Location Sound, mekânda yapılan tüm sesli çekimleri içerir. Bu aşamada yaygın olarak 2 kayıt yöntemi kullanılır: Single ve Double. Single kayıta mikrofon doğrudan kameraya bağlanırken, Double kayıta hedef, ses kayıt cihazıdır. Dolayısıyla günümüz profesyonel film ses kayıtlarında Double sistem kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 2).

Location Sound'un kaynak ses kayıtları (konuşma) dışında en önemli özelliklerinden biri de Room veya Air Tone olarak adlandırılan, çekim yapılan mekânın boş ortam sesleridir (Bkz. Şekil 3). Böylece gerekirse stüdyoda efekt eklemeyen sesli çekimlerin yapıldığı mekan sesleri en gerçekçi halleriyle görüntüyle birleştirilebilir.

Audio-Video Syncing & Editing, çekim mekânında hızlıca yapılan ses-görüntü eşleştirme ve diğer edit işlemlerini içerir. Set çekimlerinin en önemli konularından biri de teknik güvenlidir. Günümüz teknolojisi düşünülürse, setteki çekimlerin hızlıca merkez stüdyoya aktarılması büyük risk taşır. Bu nedenle herhangi bir aktarım yapılmadan genellikle set çekimlerinin tamamına yakını hızlıca bir önceki çekimlere kadar kurgulanır. Ancak kurgulamada önemli olan geçiciliktir. Yani örneğin ses kurgusunda geçici eşleştirme ve kesme/yapıştırma işlemleri yapılır.

Şekil 2- Bir Film Seti Çekiminde ‘Double System’ Ses Kaydı Uygulaması



Çekimlerden sonra stüdyo aşamasına sıra geldiğinde beklenti, filmin tüm görsel çekimlerinin tamamlanmış olmasıdır. Çünkü artık alandan çıkılıp masa başı işlemlerin yapılacağı kapalı mekânlara gelinmiştir. Stüdyo ortamında doğrudan film-kurgu endeksli, yapılan işlemler itibarıyla ortak dille “editing” olarak adlandırılan birbirinden bağımsız 6 önemli aşama veya işlem vardır: Dialog, ADR, Foley, Ambiances, Sfx ve Music.

Şekil 3- Location Sound Ortamında Bir Air Tone Yerleşimi. Air Tone’da, Set Ortamının Doğal Sesleri Kayda Alınır.



Dialog, set çekimlerinden gelen tüm seslerin gürültü indirgemelerinin yapıldığı, senkron (eşleme) işlemlerinin tamamlandığı ve daha sonraki aşamalar için “marker” adı verilen belirleyicilerin yerleştirildiği ortamdır. Bu ortamı diğerlerinden ayıran, yapılan işlemlerin sadece set çekimlerinden gelen seslere dönük olmasıdır.

ADR (Additional Dialog Recording), özellikle belgesel filmlerin seslendirme işlemlerinin yapıldığı ortamdır. Az da olsa bu aşamada da ses kaydı yapılması mümkündür ancak genelde yapılan, çalışanlar arasında “perfore” olarak bilinen ancak halk arasında “dış ses” veya İngilizce’de “voiceover” olarak adlandırılan kayıtlardır.

Foley, neredeyse yüz yıllık bir geçmişe sahip çok özel bir kayıt ortamıdır. Foley aşamasında yapılan, doğal veya daha yaygın kullanımıyla “organik” olarak nitelenebilecek kumda yürüme, kapı açma, bardak devirme vs. seslerin gerçekçi olarak kaydedilmesidir.

Ambiances, çalışanlar arasında “labarma” olarak adlandırılan ve filmdeki kalabalık ortam seslendirimine verilen isimdir. Burada amaç çevre ses olarak da nitelenebilecek ancak yapısında “kalabalığın” olduğu bir kayıt biçimini içerir.

Şu ana kadarki tüm aşamalar veya ortamlar, doğrudan ses üretimini ve işlemlerini hedef alır. Ancak bu aşamalar içinde 2 tanesi vardır ki yapısı itibarıyla doğrudan sestem çok tek başına “tını”yı hedefler: Sfx ve Müzik.

Sfx (Sound Effect), adından da anlaşılacağı gibi filmle ilgili işitsel her türlü seslerin üretildiği özel bir aşamadır. Bu aşamanın ayrıntılarına daha sonra değineceğiz. Bu aşamada yapılan klasik bir ses üretimi gibi görülebilir, ancak çoğu zaman üretimden çok, üretilmiş sesin üzerinde yapılan değişikliklerle “tını değiştirme” işlemi uygulanır. Diğer taraftan müzik kayıtları ise doğal olarak bir başka ortamda devam eder. Yapısı itibarıyla aslında müzik aşaması da ses üretiminden çok tınıyı ön plana çıkarır. Başından sonuna filmle ilgili tüm müzik işlemlerinin yapıldığı müzik aşaması, herkesin bildiği gibi her türlü çalgının içinde olduğu profesyonel bir kayıt sürecini içermektedir.

Özellikli bu 6 aşamanın/ortamın ardından tüm ortamlardan gelen sesler tek bir stüdyoda toparlanmak üzere sırasıyla ön miks (Pre-Mixing), son miks (Final Mixing) ve Mastering işlemleri için hazır hale getirilir. Ön ve son miks, tüm seslerin son olarak işlendiği

ortamlardır. Mastering ise genellikle filmle ilgili Dolby, DTS, SDDS gibi telifli ses işlemlerinin (boyutsal işlemler, surround sound) uygulandığı son aşamadır.

Ses Efekt / Tını Üretimi

Yukarıda anlatılan işlemlerin içinde seste tını bileşeninin en ön planda tutulduğu, tınısal kaygıların yaratıcılıkla en etkili bulunduğu ve uygulamalardaki yansımalarıyla Şekil 4’de gösterilen ortam, kısaca SFX adı verilen ses efekt üretim ve işlemedir. Bu aşamada yapılan kısaca, akla gelebilecek her türlü sesin görselle tam uyumlu olarak yaratılması ve ona eklenmesidir.

Eğer bundan çok değil, yaklaşık onbeş-yirmi yıl öncesinde olsaydık, SFX için yukarıda sözü edilen Foley aşamasından sayfalarca bahsetmek zorunda kalacaktık. Ancak günümüzde gelişen ve giderek vazgeçilmez olan teknolojik olanaklarla birlikte SFX üretimi yerini bu iş için özel olarak hazırlanan gelişmiş sanal ses kütüphanelerine bıraktı. Boom, BBC, 20th Century Fox, Turner, LucasFilm, Sony, Cinematic Trailers vb. birçok şirket bugün artık sayıları toplamda milyonları bulan sesleriyle geniş bir SFX kütüphanesini üreticilere sunmakta.

Şekil 4- SFX Uygulama Ortamları



Üreticinin bu aşamada günümüzde uyguladığı, görselle birebir uyuşan sesi kütüphaneden bulmak ve filme yerleştirmek. Ancak bu iş hiç de görüldüğü gibi kolay değil.

Örneğin, yönetmenliğini Eylem Şen’in yaptığı “Asfur” adlı belgeselin jeneriğinde, helikopterle bina bombalamanın gösterildiği ancak amatör kamerayla ve sakınarak çekilmiş hiç sesi olmayan bir görüntü vardı. Görüntüde önce helikopter görünüyor, sonra ardı ardına

biraktığı bombalar titreyen kamerayla izleniyor ve son olarak, geniş bir açıyla birkaç kilometre ilerideki binaya düşen bombalarla birlikte şiddetli patlamalar oluyordu. Sesin hiç olmaması, başından sonuna SFX üretimini veya kütüphane kullanımını gerektirdi. Ancak çok özel şartlar altında: Görüntü eskiydi. Bu durumda patlamaların kaliteli bir sesle tınlatılmaması gerekiyordu. Helikopter ve bombalar uzaktan yakına gelen bir seviye gerektiriyordu. Hepsinden önemlisi, atılan bombanın misket adı verilen ve yere düştüğünde ardı ardına patlamaların yaşandığı türden olması, tek bir büyük patlamanın yanında görseliyle birlikte uyumlu olacak birkaç patlama sesinin de görüntüye eklenmesini gerektiriyordu. Yaklaşık bir saatlik belgeselin yalnızca on saniye sürecek görüntüsü için bu kadar çok bilinmeyi seste kurgulamak, belgeselin geri kalanı düşünüldüğünde yapılan SFX işleminin ne kadar önemli ancak bir o kadar da yaratıcılık isteyen bir çalışma olduğunu açıkça göstermekte.

SFX işlemleri günümüzde 2'ye ayrılmış durumda: Yukarıda sözü edildiği gibi kütüphaneler yardımıyla hazır sesler kullanmak veya basit bir sinüs dalgasından yola çıkarak yeniden ses üretmek. İlkinde yapılan aslında yukarıda anlatılan kütüphanelerin olanaklarıyla sınırlıdır. Elbette olanakların neredeyse milyonlarca olduğunu düşünürsek buradaki sınırlı ifadesi biraz etkisiz kalabilir. Ancak yapısı itibarıyla SFX üretiminde hazır ses kullanmak, günümüzde tüm üreticiler için kaçınılmaz bir gerçektir. Diğeri olan yeniden üretim ise üreticisini ses sentezlemeye götüren bir tekniktir. Burada amaç, kütüphanede bile bulunamayan bir sesi sanal ortamda yeniden üretmektir.

Yeniden üretim de ise günümüzde 2 yöntem kullanılır: Var olan en az 2 kütüphane sesini işlemek veya tınıyı sıfırdan yaratmak. Aslına bakılırsa her ikisi de dijital olanakların gelişmesiyle birlikte özellikle mühendislik alanında DSP (Digital Sound Processing) disiplininin ilgilendiği bir çalışma alanıdır. Burada amaç, ses sinyallerine analitik açıdan bakmak ve ister hazır olsun isterse baştan yaratılsın, elektrik ortamında ses oluşumunu sağlayan bileşenleri harekete geçirerek onlarla yeni sesler veya tınlar yaratmaktır.

Yeniden üretimin diğerine göre nispeten daha kolay olanı, hazır sesin sanal ortamda işlenmesidir diyebiliriz. Bu amaçla uygulamalarımızda kullandığımız yazılım Eplex7 DSP tarafından üretilen Spherum oldu. Yazılım, iki kanallı (Disc1-Disc2) arayüzüyle iki farklı kaynağı alarak kontrolleri ve miks özelliği yardımıyla bir üçüncü ses elde etmek için tasarlanmış durumda.

Yeniden üretimin diğer yöntemi, bizim kısaca ‘sıfırdan’ yaratmak olarak nitelediğimiz “sentezleme”dir. Bu yöntemde farklı iki kaynağın değil, tek bir kaynaktan doğan diğer seslerin miks işleminden bahsedilmektedir. Çünkü burada amaç basit bir sinüs (veya kare, testere vs.) dalgasından karmaşık ama anlamlı tınlar üretmektir. Bunun için üreticiler tarafından yaygın olarak kullanılan ve bizim de şimdiye kadarki film uygulamalarımızda gerekli durumlarda kullandığımız yazılım Native Instruments’ın Reactor oldu. Yazılım aslında başlı başına bir sinyal üreticidir. Üretim sonrası frekans ve genlik bileşenlerinin tüm parametreleriyle tını üzerinde ciddi değişiklikler yapılabilir. Özellikle envelope (attack, decay, sustain, release) parametreleriyle çok farklı tınlar üretmek mümkün hale gelir.

SFX amaçlı yeniden ses üretimine uygulamalarda kullandığımız bir örneği verebiliriz. Yönetmenliğini Ahmet Özkan’ın yaptığı “Yılan Hikâyeleri” adlı belgeselin bir sahnesinde, yılanla ilgili efsanevi hikâyeler anlatılır. Ekranda yer yer anlatımı yapan vatandaşla, hikâyenin canlandırımı yapılmış çizim ve koreografi görülmektedir. Hikâyenin bir yerinde vatandaş şöyle bir ifadeye bulunur: “...çocuklar heyecanla geldiler ve bahçede yılan var dediler. Ben de tüfeği kaptığım gibi bahçeye çıktım. Yılanı görür görmez iki el ateş ettim ama tüfek patlamadı. Aynı tüfekle havaya ateş ettim patladı. Hay Allah dedim, halüsinasyon mu görüyorum acaba?...” Bu sözlerin ekrana yansıyan görsel canlandırmasında da bir adamın elinde tüfek vardır ve ilk ateşte tüfek mermi atmaz. Ancak havaya kaldırılıp yapılan ateşte 2 mermi patlaması etkisi yaratılmıştır. Böyle bir senaryoda doğru bir SFX kurgulama için sorulacak sorular ise şunlardır: Tüfeğin markası ne? Patlamayan tüfeğin ‘tetik’ sesi olur mu? Bu tür tüfeklerde kaç tetik bulunur? Sorular için yönetmen tarafından şu sözlerle dönüş yapılmıştır: Tüfeğin markası Maverick88 FM. Evet, tetik çekildiği halde tüfek patlamazsa mutlaka tetik sesi olur. Bu tüfekte 2 tetik bulunuyor.

Elimizdeki kütüphanede bu markaya ait patlama sesi mevcuttu (Boom Library, Guns, Maverick88 FM, 4 styles, 4 shots per style). Bu ses görselle birebir oturtuldu. Ancak tetik düşürme sesini hiçbir kütüphanede bulamadık. İşte bu noktada yapılacak tek işlem, tetik düşürme sesinin yeniden üretilmesiydi.

Her ne kadar yukarıda sıradan işlemler zinciriymiş gibi tınlara da yeniden üretimin mühendislik bilgi isteyen en zor kısmı sentezlemedir. Dolayısıyla sentezleme, tını üretim sürecinde en son başvurulacak teknik olarak bilinir. Bizim çalışmamızda da hedef,

sentezleme yerine hazır olanla yeniden üretim çabası oldu. Bu çabanın sonunda hüsrana da olabiliyordu elbette. Çünkü biraz da şans gerektiren bir tekniktir hazırla miks tekniği. Biz de şanslıydık. Çünkü tetik düşürme sesi için en yakın 2 sesin, Boom Library'deki patlama için kullandığımız Maverick88 FM'in şarjör doldur-boşalt sesiyle, BBC Library'deki çekiç sesi (BBC Library, CD 43, Construction, 15-Large Tack Nail Hammered) olduğunu uzun uğraşlar sonucu tespit ettik. Her iki sesi Eplex7 DSP-Spherum içine attık ve burada birtakım frekansgenlik işlemlerinden sonra (EQ, ADSR Detect, Noise Reduction, Notch Filter) gerçeğine en yakın olduğunu düşündüğümüz tetik düşürme sesini elde etmiş olduk.

Ses / Tını Üretiminde Tavsiye Edilen Değerler

Daha önce belirtildiği gibi, SFX işlemlerinde son beş yıllık uygulamalarımızı ele aldık. Bu uygulamaların bazılarında salt müzik hazırlanırken çoğunda SFX üretimi ön plandaydı. Ancak hepsinin ortak sonucu olarak, yapılan işlemlerin gerek kendileri gerekse elde edilen veya tavsiye edilen değerleri ön plandaydı.

Bunlardan ilki, ürün ticari olsun olmasın SFX amacıyla kullanılacak seslerin format yapılarıdır diyebiliriz. Amatör veya yarı profesyonel kullanıcılar genellikle çabuk ulaşabilme ve elde edebilme kolaylığı açısından mp3, ac3, aac hatta flv, swf, mp4 gibi formatları tercih etmekte. Profesyoneller için bu son derece yanlış ve zaten sonuç itibarıyla kullanışsız bir tercihtir. Görsel ürünün tüm aşamalarında profesyonel veya standartlara uygun davranıldıktan sonra bir üretici için en istenmeyen amatör bir ses kurgusudur diyebiliriz. Tüm frekans dağılımının belli bir bant genişliğinde toplandığı, içeriğinde gürültünün eksik olmadığı, harmonikler açısından kayıp, eş gürlük açısından tamamen tek düze bir sesin/tınının görsel ürüne nasıl olumsuz bir etki yapabileceğini düşünmek hiç de zor değildir. İşte bu nedenlerle hem ürün standartları açısından hem de profesyonel uygulama estetiği bakımında tercihimiz her zaman kayıpsız sıkıştırma olarak adlandırılan wave veya flac oldu. Başta Boom Library olmak üzere elimizdeki kütüphanenin neredeyse tamamı bu formatlardaki seslerden oluşmaktadır, asla mp3 vs. değil.

İkinci önemli nokta, wave veya flac uzantılı ses dosyalarının örnekleme oranı tercihidir. Donanımsal özelliklere de bağlı olarak günümüz teknolojisinde geniş bir yelpazeye sahip örnekleme oranı değerinde tavsiyemiz 48kHz ve üstüdür. Kuşkusuz CD'ler nedeniyle

günümüzde müzik standardı olan 44.1kHz kullanmak da kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak ürünün sonradan surround amaçlı Dolby veya DTS kodlanacak olması, kurguda tüm seslerin en az 48kHz'e eşitleneceği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla tercihimiz, henüz SFX üretiminin en başındayken tüm örnekleme frekanslarını en az 48kHz olarak seçmek olmuştur. Çünkü teknik olarak tercih edilen, SFX üretirken harmonik kaybı olmaması için Nyquist teorisi gereği işitilebilir harmonik frekansını yüksek tutmaktır. Elbette bunun için kütüphane üreticisinin de bu örnekleme değerleriyle ürününü sunması gerekir. Hatta en tercih edilen, üreticinin tek bir ses için bile kullanıcılarına farklı örnekleme oranlarına ulaşabilme seçeneğini sunuyor olmasıdır.

Örnekleme oranıyla birlikte anılan niceleme (quantizing), kuşkusuz uygulamalarımız için de bir tercihtir. Standart niceleme değerleri günümüzde 16Bit - 32 Bit (float) aralığındadır. Eğer örnekleme oranının 48kHz seçildiği düşünülürse, en yüksek değer olan 32Bit(float) henüz tüm donanımlar tarafından desteklenmediğinden tavsiye edeceğimiz niceleme değeri 24Bit olacaktır. Nicelemenin 32 Bit (float) tercih edilmesi durumunda 48kHz örnekleme oranını arttırmak gerekebilir.

Bir diğer önemli konu da seviyelerdir. İster profesyonel olsun isterse amatör, hemen herkesin en çok sorun yaşadığı teknik bir detaydır seviyeler. Standart seviye değerlerinden onların göstergelerine kadar bu konuda pek çok değişken mevcuttur. Ancak biz genel bir ilke doğrultusunda tek bir yöntem tavsiye ediyoruz. Genel ilke, dikkate alınacak seviyelerin tamamen dijital olması nedeniyle kontrolün Full Scale (Fs) adı verilen bir değişkenle izlenmesidir (Işıkhani 2013: 107). Bu değişken bize kısaca, analog sinyalin ne kadarının dijitale çevrildiğinin seviye olarak, yani dB cinsinden görüntülenmesini sağlar. Bu ilke doğrultusunda ise dikkate alınacak en önemli konu, seviyesi kontrol edilen sinyalin daha sonra işlenip işlenmeyeceğidir. Eğer işlenmeyecekse, yani son ürün olarak kullanıcıya sunulacak bir sinyalden bahsediliyorsa, standartlar gereği seviyelerin 0dBFs civarında tutulması gerekir. Ancak bu durumun tam tersi, sinyal daha sonraları çeşitli nedenlerle işlenecekse, örneğin başka seslerin üzerine kaydı, çeşitli frekans-genlik işlemleri, miks ve hatta mastering olacaksak, niceleme değerine bağlı olmakla birlikte seviyelerin -12dBFs ile -6dBFs aralığında tutulması kaçınılmaz olur. Yalnızca SFX değil, görsel amaçlı tüm ses kurgu işlemlerinde göz önünde tutulması gereken en önemli kural da budur.

Sonuç

Görsel amaçlı ses/tını üretimi, ilk bakışta yaygın olarak bilinen işlemleri kapsar gibi görünse de üretimin yalnızca bir bütünün zinciri olduğunu unutmamak gerekir. Bu bütün set çekimleriyle başlar, final kurguyla sona erer. Set çekimlerinde amaç, merkez denilebilecek stüdyo ortamına gitmeden ürünün tüm ses/görüntü kayıt ve işlemlerini yapmaktır. Location Sound adı verilen ses kayıtları ve sonrasındaki senkron işlemlerinin tamamı set çekimlerinde yapılır. Bunun hemen ardından merkez stüdyo işlemleri başlar. Dialog senkronlamadan Foley editlere, Ambiance işlemlerden müzik kayıtlarına kadar tüm sesle ilgili işlemler, set çekimi sonrası gelenen stüdyolarda gerçekleşir.

İşte bu stüdyo ortamlarından biri de SFX adı verilen ses efektlerinin kurgulandığı ses ve tını üretim mekânlarıdır. Ağırlıklı olarak ses kütüphanelerinin kullanıldığı, ancak gerektiğinde sıfırdan ses/tını üretiminin de yapıldığı bu mekânlar, niteliksel yapılarıyla adeta tını üretim ve işleme fabrikası gibidir. Gelişen teknolojiyle birlikte biz bugün bu mekânları daha net ifadeyle bilgisayar üssü olarak tanımlayabiliriz. Kullanıcısının neredeyse tüm işlemlerini bilgisayar başında yaptığı, görselin bilgisayar ortamında takip edilerek seslerin yine bilgisayarlar başında tasarlandığı kabaca “masa başı” çalışma üssüdür buraları.

Tüm görsel üretim boyunca tınısal değişimlerin ve denetimlerin en yoğun yaşandığı çalışmalar SFX'dedir. Bu nedenle yapıları itibarıyla seste tını bileşkesinin en yoğun işlendiği ortamlar haline gelmişlerdir. Özellikle alan kayıtları ve stüdyo işlemleriyle oluşturulan ses kütüphaneleri, SFX amaçlı tüm işlemlerin vazgeçilmezleridir.

Kütüphanenin doğrudan kullanımı veya kütüphaneden seçilen seslerin karışımıyla oluşturulan sesler/tınılar, eğer bazı parametre ve değerleriyle uyumlu hale getirilemezse özellikle görüntü-ses kurgu aşamasında ciddi sıkıntılara, standart dışı sonuçlara yol açar. Biz bu çalışmada, son beş yıl içinde bizzat müzikleri ve sesleriyle içinde bulunduğumuz filmlerden yola çıkarak, bazı SFX parametre, kontrol ve değerleri üzerine tavsiyelerde bulunduk. Örneğin, format seçiminde mp3, ac3 gibi asla kayıplı sıkıştırma kullanmamak gerekir. Bunun yerine tercihimiz flac veya wav'dir. Bir diğer en önemli tavsiyemiz ise seviye. İşlemler sırasında yaygın olarak yapılan bir hatayla seviyenin 0dBfs civarında tutulması yerine, 24bit nicelemede -12 ile -6dBfs arasında bir seviye denetimini tavsiye olunur. Kullanılacak seslerin bir

sonrasında işlem olacaksa, yani henüz ürünün son çıktısı tasarlanmadıysa olası her işlemde seviye aralığının bu değerler arasında olması gerektiği açıktır.

Kaynakça

- Ellis, J. C. & Betsy A. M. (2005), *A New History of Documentary Film*, NewYork: Continuum International Publ.
- Işıkhan, C. (2013), *Yayıncılıkta Ses Teknolojisi ve Mikrofonlar*, Ankara: Görünmaz Adam Yayınları.
- Owsinski, B. (2005), *The Recording Engineer's Handbook*, Boston: ArtistPro Publishing.
- Ünlü, C. (2004), *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf, Gramofon, Taş plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

**SOLO KONÇERTO BESTECİSİ OLARAK ANTONİO
VİVALDİ: VİVALDİCİ SOLO KONÇERTO VE VİVALDİ RV
484 Mİ MİNÖR FAGOT KONÇERTOSU'NUN AYRINTILI
ANALİZİ**

**Antonio Vivaldi as Composer Of Solo Concertos: Vivaldian Solo
Concerto and Detailed Analysis of The Bassoon Concerto in E
Minor, RV 484**

Aybala Ceren GÜL¹

Özet

İtalyan besteci Antonio Vivaldi müzik tarihinde en çok konçertoları, özellikle de solo konçertolarıyla tanınır. Kendinden önceki konçerto birikimini devralmış ve bu formu hem nicel hem de nitel anlamda doruğa ulaştırmıştır. Bu çalışmada önce konçerto formunun tarihsel gelişimi sergilenmiş, ardından besteciye bir solo konçerto bestecisi olarak odaklanılmıştır. Son olarak Vivaldi'nin fagot konçertolarına genel bir bakış atılmış ve RV 484 Mi Minör Fagot Konçertosu ayrıntılarıyla analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Vivaldi, Konçerto, Ritornello, Fagot Konçertosu.

Abstract

Italian composer Antonio Vivaldi is recognized in music history mostly as a composer of concertos, especially solo concertos. He took over the legacy of his predecessors in this field and brought it qualitatively and quantitatively to the high point. This study sets out firstly the historical development of concerto and then focuses on Vivaldi as a concerto composer. At the end it presents his bassoon concertos in general and analyses the Bassoon Concerto in E Minor (RV 484) in detail.

Key Words: Vivaldi, Concerto, Ritornello, Bassoon Concerto.

¹ Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, aybalaceren@hotmail.com

Konçerto

Konçerto Sözcüğünün Etimolojik Kökeni ve Konçerto Formunun Tarihsel Gelişimi

‘Konçerto’ sözcüğünün kökeni Ortaçağ İtalyancasından gelen ‘concertare’ sözcüğüne dayanır ve sözcük anlamı ‘beraber çalışmak/beraber etki etmek’tir. Fakat ‘concertare’ sözcüğünün müzik içinde zaman geçtikçe daha spesifik birden fazla anlam kazandığı görülür. Bu anlamlar – farklı dillerde bazı küçük farklar barındırmakla birlikte – şu şekildedir:

- 1) Bir etkinlik (Tr. *konser*, Alm. *Konzert* vs.);
- 2) Müzisyen grubu (İng. *consort*, örn. İngiliz eski müzik topluluğu ‘*Early Music Consort*’);
- 3) Müzikte bir tür, yani bu çalışmanın da ana izleği olan ‘konçerto’.

‘Konçerto’ sözcüğünün (ve 17. yüzyıldan itibaren olan gelişme dikkate alındığında konçerto anlayışının) dayandığı bir başka kökense, Türkçe ‘yarışmak, rekabet etmek’ anlamlarına gelen Latince ‘concertare’ sözcüğüdür ve bu sözcüğün müzikte zaman içinde büründüğü anlam özetle, konçertant beste yapısı içindeki partilerin beraber veya birbirlerine karşı hareket etmeleri şeklinde tanımlanabilir. 16. yüzyıl sonlarından itibaren, özellikle de Venedik çok koroluluğu içinde gelişen bu prensip, sonra sonra Barok Dönemin karakteristik stili hâline gelmiştir (Michels, 2005: 123).

Müzikal bir kavram olarak ‘concerto’nun 17. ve 18. yüzyıllarda çağrıştırdığı anlamlar irdelendiğindeyse iki temel anlamla, ya müzik yapmak için bir araya gelme eylemini imleyen anlamla ya da müzikal atışma – Anadolu kültüründeki ‘âşık atışması’na benzeyen – anlamla karşılaşılır. İlk anlamın 17. yüzyılda başı çektiği görülürken, 18. yüzyılda bu anlamlardan ikincisi egemen olmuş ve bu durum bugüne dek sürmüştür (Talbot 1985: 171,172).

Barok Dönemde Konçerto

Barok Dönem içinde enstrümantal alanda üç temel kadro olanağı ve bununla birlikte konçertant prensibin şu üç türü göze çarpar:

- 1) Venedik geleneği içinde, birbirine eş güçte birden fazla

grubun karşı karşıya gelmesi demek olan ‘çok korolu konçerto’, örn. J. S. Bach’ın (1685-1750) 3. Brandenburg Konçertosu;

- 2) Bir solist grubunun (concertino, soli), büyük bir grubun (tutti, ripieno) karşısında yer aldığı (‘büyük konçerto’ sözlük anlamıyla) ‘Concerto grosso’;
- 3) Bir solo enstrümanın (özellikle trompet, obua, keman vs.) büyük bir grubun karşısında yer aldığı, nicel ve nitel anlamda en önemli örneklerini Vivaldi’nin (1678-1741) vermiş olduğu ‘solo konçerto’ (Michels, 2005: 123).

Vivaldici Solo Konçerto

Vivaldi Konçertolar

Vivaldi’nin konçertoları kadroları itibariyle altı gruba ayrılır:

- 1) Solo konçertolar (bir solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas; 329 adet);
- 2) Çiftli konçertolar (iki solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas; 45 adet);
- 3) Gruplu konçertolar (ikiden fazla solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas; 34 adet);
- 4) Bir veya birden fazla solist ve iki yaylı orkestrası için konçertolar (4 adet);
- 5) Oda konçertoları (üç ila altı solo enstrüman ve sürekli bas; 22 adet);
- 6) Yaylı orkestrası ve sürekli bas için konçertolar (44 adet).

Solo Konçerto

1700’lerde ‘concerto’ bir form değil, daha çok bir enstrümantasyon şekliydi. Ancak 1700’lerden sonra Giuseppe Torelli (1658-1709), Tomaso Albinoni (1671-1751) gibi bestecilerle birlikte yeni form oluşturma denemeleri başladı. Bu çabanın ürünleri olan eserlerde (farklı tonalitelere) ‘ritornello’, armonik çerçeve olarak kullanılmaya başlandı, solo kısımlar da bunların arasına yerleştirildi. Bu şekilde ortaya çıkan solo konçerto yapısı Arcangelo Corellici

(1653-1713) ‘concerto grosso’ nun karşı kutbunu oluşturdu. 18. yüzyıl dönümünün hemen ardından konçertolar bestelemeye başlamış olan Vivaldi bu gelişmeye öyle önemli katkılarda bulundu ki, bu yüzden bir ‘Vivaldi solo konçerto formu’ndan bahsetmek yanlış olmaz (Kolneder, 1984: 120). Toplamda yaklaşık olarak 600 konçerto yazdı. Bu demek oluyor ki 1000’in üzerinde solo konçerto formunda bölüm besteledi.

17. yüzyılda, enstrümantal parçalardaki zor pasajları solistlere çaldırmak bir âdetti; özellikle de genellikle amatörlerden oluşan kilise orkestralarında. Solo konçerto bu geleneğin yoğurduğu anlayışın bir ürünüdür. Daha sonra, Avrupa’nın tamamında yaygınlık kazanan solo konçerto türü İtalya’da Francesco Manfredini (1684-1762), Pietro Locatelli (1695-1764) vb. Fransa’da Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), Jean-Marie Leclair (1697-1764) vb. Almanya’da Georg Philipp Telemann (1681-1767), (Vivaldi’nin öğrencisi) Johann Georg Pisendel (1687-1755) vb. gibi bestecilerce işlendi (Michels, 2005: 327).

Vivaldi’nin konçerto formu neredeyse her zaman üç bölümlüdür (hızlı, yavaş, hızlı). Yalnızca yaklaşık otuz konçerto yavaş bir girişle başlar. Konçertoların ilk bölümlerinin her zaman, son bölümlerin ise sıklıkla solo konçerto beste yapısında düzenlendiği görülür. Tonalite açısından bakıldığında da genel bir iskelet yapıyla karşılaşılr: İlk ve son bölümler tonik tonalitedeyken, yavaş orta bölümler bu bölümlere kontrast oluşturacak şekilde dominant, ilgili minör vb. tonalitelere sahiptir.

“Vivaldi üç bölümlü konçerto tipini yarattı, opera aryasından unsurları aldı (yavaş bölümlere model olarak lamento), çalım tekniğini geliştirdi (12. pozisyon, yeni arşe çeşitleri; çelloda başparmak kullanımı). Şeffaf, geniş alana yayılan, virtüöz dış bölümler, enstrümanlara uygun çalım figürleri, kısa aralıklı, sekvens benzeyen temalar yazar, doğaçlama ve süslemeleri de hesaba katar (Michels, 2005: 327).

Ritornello

Torelli zaten geç dönem konçertolarında tutti ve solo kısımları birbirlerinden ayırmaya ve bu kısımları ayrı ayrı periyotlar içinde işlemeye başlamıştı. Yeni solo konçerto formuna götüren en önemli stilistik adımıysa Vivaldi atmıştır. Örneğin Torelli’de ve Albinoni’de

motif grubu veya bir ‘motto’ olarak görülebilecek yapıları ‘ritornello’ adı verilen kendi içinde kapalı bir periyot hâline getirip geliştirdi (Talbot, 1985: 174). Dünyanın en saygın Vivaldi araştırmacılarından Prof. Walter Kolneder’in (1910-1994) ‘Vivaldi Ansiklopedisi’nde ritornello şu şekilde tanımlanmıştır:

“Ritornell (İtal. ritornare = tekrarlanmak, dönmek; ritornello = refrain, nakarat): Solo konçerto formunda ve bu formdan türetilmiş formlarda motif gruplarından oluşturulan ve bütün orkestra tarafından çalınan (tutti), solo kısımlar tarafından kesintiye uğratıldıktan sonra birkaç defa tekrarlanan form kısmı (Kolneder, 1984: 161,162).

Ritornello birden fazla unsurdan meydana gelir. Bu unsurlar parçanın devamında ya tek tek ya da birlikte alıntılanabilir. Normal koşullarda tüm orkestra tarafından çalınır ve nerede, parçanın neresinde olursa olsun başladığı tonalitede biter. Buna karşın ritornello kesitleri arasında yer alan periyotlar, başka bir deyişle epizotlar (bu noktada, füglerde kontrpuansal yazının dışında kalan ve genelde sekvens karakterindeki ara kısımlara da epizot adı verildiğini hatırlatmak faydalı olacaktır) solist tarafından çalınır. Solist bu kısımlarda müziğe istediği şekilde yeni tematik malzeme sokar ve bu malzemeyle genellikle yeni bir tonaliteye geçiş yapılır.

Vivaldi, ‘ritornello bölümleri’nin sınırlarını çoğunlukla aşar ve birbirinden farklı stil unsurlarını bir araya getirir. Ancak hiçbir zaman Bach’ın konçerto bölümlerinde yaptığı gibi sistematik bir şekilde çalışmaz. Epizotları sıklıkla kısa ritornello alıntılarıyla parçalara ayırır ve bu kısımların melodi yapılarının temelinde çoğunlukla ritornello’nun melodi yapısından bir unsur yatar.

Ritornello’lar arasında ilkinde özel bir rol düşer. Birinciden sonra gelen ritornello’lar genellikle kısaltılmış hâlde olurlar. Buna karşın başlangıç ritornello’su kendi içinde öyle işlenir ki kapalı bir müzikal bütün, bir başka deyişle müzik parçası içindeki müzik parçası hâline gelir.

Vivaldi’nin elinde, konçertolarının ilk bölümlerini ritornello bölümü olarak bestelemek dışında neredeyse başka seçenek yoktu. Özel bir durum yoksa son bölümlerinde de bu formu kullanırdı. Hatta bazı yavaş bölümlerde dahi ritornello yapılarıyla çalışmıştır. Fakat buralarda formu daraltarak daha çok bir ‘ritornello çerçevesi’ne dönüştürür (Talbot, 1985: 174-177).

Ritornello armonik açıdan dengeli, sağlam, yani stabilken

modülasyon görevini üstlenen solo kısımlar armonik yönden sallantılıdır. Ritornello ile solo kısım arasındaki ilişki şu dört temel olarak içinde hayat bulur:

- 1) Solo, ritornello'dan bağımsız olabilir;
- 2) Ritornello'nun baş motifi aynı zamanda solonun başlangıcıdır;
- 3) Solo içinde başka ritornello motifleri görülür;
- 4) Solo içinde baş motifle birlikte başka motifsel malzemede kendine yer bulur (Kolneder, 1984: 176-177).

Vivaldi'nin Fagot Konçertoları

Fagot, Vivaldi'nin (220 solo konçerto yazdığı bir enstrüman olan) kemandan sonra en çok konçerto yazdığı solo enstrümandır. Besteciyi bu kadar çok sayıda fagot konçertosu bestelemeye iten sebebin ne olduğu ise hâlâ bir bilmecedir. Çünkü o dönemde Venedik'te solo fagot için konçerto yazma geleneği yoktu. Buna rağmen bestecinin tam 39 adet fagot konçertosu günümüze ulaşmıştır; bunlardan ikisi tam değil, parçalı hâldedir. Bir konçerto (RV 502/P. 382) 'Giuseppe Biancardi' (Biancardi Venedik'te yaşayan bir müzisyendi), bir diğeri de (RV 496/ P. 381) 'Kont Morzin' ismini taşır. Fakat bu konçertoların çoğu, bestecinin keman öğretmeni olarak görev yaptığı, kiliseye bağlı bir kızlar yetimhanesi olan "Pietà"daki müzik yaşamı için bestelenmiştir. Fagot konçertoları o dönemde günlük müzik için düşünülmüş olsalar bile bu eserler bugünün bakışıyla da rahatlıkla, Vivaldi'nin bu formda yazdığı eserlerin en yüceleri arasında sayılabilir.

Fagot konçertoları stilistik olarak obua konçertolarına, çello konçertolarının keman konçertolarına dayandığından daha fazla yaslanır. Besteci fagota sıklıkla bas ile tenor ses alanı arasında bir viyolonsel gibi sıçramalar yaptırır ve bu sayede bir düet veya diyalog etkisi yaratır. Bunun yanında başka noktalarda da fagota düşsel ve lirik pasajlar çaldırır ki böylesi pasajlar fagota genelde yakıştırılan neşeli, komik havayı temelinden sarsmıştır (Talbot, 1985: 190-191).

RV 484, Mi Minör Fagot Konçertosu

RV 484 Mi Minör Fagot Konçertosu bestecinin günümüzde en çok çalınan fagot konçertolarındandır. Çalışmanın bu kısmında Vivaldici solo konçerto yapısını daha yakından incelemek amacıyla Mi Minör Fagot Konçertosu ayrıntılı bir şekilde analiz edilecektir. Bu aşamada birinci bölüm olan Allegro poco'ya özellikle odaklanılacaktır. Bunun sebebi bu bölümün, solo konçerto formunun en kendine has özelliği olan 'ritornello bölüm'ün tipik bir örneği olmasıdır.

Eser, solo konçertolarda alışlageldiği üzere hızlı – yavaş – hızlı sırasıyla üç bölümden oluşur. Kadrosu; solo fagot, yaylı beşlisi ve sürekli bastır. Bölüm başlıkları/tempo ibareleri, ölçü sayıları ve bölümlerin toplamda kaç ölçüden oluştuğu aşağıda gösterilmiştir:

Allegro poco 4/4 (68)¹ — Andante 4/4 (37) — Allegro 3/8 (135)

Birinci Bölüm: Allegro poco

Birinci bölüm Allegro poco tipik bir ritornello bölümüdür. Başlangıç ritornello'su, yani 'müzik parçası içinde müzik parçası' özelliğini taşıyan ve bölümün, bazen hatta eserin tamamı için motif kaynağı olma niteliğindeki bu müzikal bütün ritornello bölümlerinde kural olduğu üzere bölümdeki en uzun ritornello kısmıdır. İlk solo kısmın başladığı 14. ölçüye dek sürer, yani toplam 13 ölçüden meydana gelir. Tutti olarak, yani bütün orkestra tarafından çalınır ve bölüm boyunca kısaltılmış hâlde tekrarlanır. Baştan sona ana tonalite Mi Minör'dedir.

Ana tema 2. keman tarafından çalınırken 1. keman 32'lik kırık akor figürleriyle 2. kemana eşlik eder; orkestranın geri kalan kısmı, yani kemanlar dışındaki yaylılarla sürekli bas (ve fagot) ise sekizlik notalardan oluşan tipik sürekli bas adımlarıyla ritmik ve armonik temeli oluştururlar. Başlangıç ritornello'sunun oluştuğu motifsel malzemeyi görmek açısından bu 13 ölçüyü parçalarına ayırmak faydalı olacaktır:

Motiften sonra gelen ilk anlamlı müzikal bütün olan fraz veya cümlecik (Michels, 2005: 107) genellikle olduğu gibi bu bölümde de 2 ölçüden oluşmuştur (ö.² 1-3). Bu iki ölçü birbiriyle soru-cevap ilişkisi

içindedir (1. ölçü soru, 2. ölçü cevap) ve armonik anlamda bir mükemmel kadans gerçekleşir (t – s – D – t).

Bu 2 ölçülük frazı 3 ölçülük bir fraz takip eder (ö. 4-6). Bu fraz temelde ilk frazdan türetilmiş olup ilk frazın genişletilmiş versiyonudur. Tıpkı ilk fraz gibi başlar (krş. 2. ölçü ile 4. ölçülerin ilk yarılari), ama daha 4. ölçünün ikinci yarısında, Do Majör tonalitesine (Mi Minör'ün 6. Derecesi üzerinde kurulan subdominant paraleli) geçerek ilk frazdan ayrılır. Fakat bu asla bir modülasyon değil, yalnızca ana tonaliteye yakın bir tonaliteye yapılmış olağan armonik bir geçiştir. Zaten bu çalışmada daha önce belirtildiği gibi ritornello bölümlerinde modülasyonlar çoğunlukla solo kısımlarda gerçekleşir. Daha sonra, 5. ölçünün ilk yarısında subdominant La Minör 1. çevrim hâlde görülür, onu aynı ölçünün ikinci yarısında dominant yedili Si Majör akoru izler.

Başlangıç ritornello'sunun üçüncü bütünü 7 (asıl başlangıcı 6. ölçünün 4. vuruşu) ile 10. ölçüleri kapsayıp dört ölçüden oluşur ve içinde, önceki iki fraza kontrast oluşturacak nitelikler barındırır. En göze çarpan kontrast, bundan önceki iki frazda farklı ritmik ve armonik özellikler taşıyan yaylı gruplarının bu kısımda büyük oranda unison çalmalarıdır. 6. ölçünün 4. vuruşunda unison olarak inici diziyi çalmaya başlayan kemanlara 7. ölçüde diğer yaylılar katılır. Bu hareket, viyolonsel'in 7. ölçüsünün 3. ve 4. vuruşunda o an kısaca değinilen tonalitenin akor seslerini çalmasının ardından, 8. ölçünün 1. vuruşundaki dörtlük notayla sona erer, ama aynı kalıbın art arda ve farklı armonik temeller üzerinde 3 kez tekrarlandığı görülür (Si Minör, La Minör, Mi Minör). Bu pasaj 'B teması' olarak görülürse (staccato, inici dizi fikri), 2. kemanın çaldığı legato açılış melodisi A teması olacaktır.

6 ila 10. ölçüleri kapsayan üçüncü bütünün ardından ritornello'nun son ve kapatıcı bütünü gelir. Ritornello'nun bu son parçası üç ölçüden (11-13) oluşur ve kadans yapan yapıdadır. Ana tema yine 2. keman tarafından çalınmaya başlar, ama 11. ölçünün 3. vuruşundan itibaren ilk frazdaki soru soran karakterinden ayrılır ve ilk iki frazdan alınmış olan bu ölçüyü (6-10. ölçüleri kapsayan) üçüncü bütünden alınmış olan inici dizi unsuru izler. Yani bu kısım içinde, ritornello'nun birbirine kontrast oluşturan iki ana unsuru ana tonalite Mi Minör'de bir araya gelmiştir. 14. ölçünün 1. vuruşunda tam kalış yapılmasıyla ritornello başladığı gibi Mi Minör'de biter.

12. ve 13. ölçülerde görülen ve kısaca, forte ve piano gibi

birbirinden farklı dinamik derecelerin bir geçiş yapılmadan yan yana getirilmesi şeklinde tanımlanabilecek olan (Hempel, 1997: 54) dinamik unsur dikkat çekicidir. Bu kullanıma ‘teras dinamiği’ adı verilir ve Barok Dönemin en kendine has renklerinden biridir.

İlk solo epizot ritornello bölümlerinde her zaman olduğu gibi ilk modülasyonun yapıldığı kısımdır. Bu kısmın ana motifi solo fagotun 32’lik kırık akorlarıdır. Fakat hemen iki ölçü sonra, yani 16. ölçüde solo çalgının, ritornello’nun 2. kemanlarca çalınan legato melodisini çaldığı görülür ki başlangıç ritornello’sunun Vivaldici ritornello bölümlerinde çoğunlukla tüm bölüme motifsel malzeme oluşturduğu bu çalışmanın içinde daha önce vurgulanmıştır.

2. ritornello 26 ila 28. ölçüler arasını kapsar. A temasının 2. keman tarafından bu sefer Si minör tonalitesinde çalındığı görülür.

2. solo epizot 29 ila 39. ölçüler arasında kendine yer bulur. Fagotta solistik yazı görülür; temel dayanak B temasıdır. 31. ölçüden itibaren ana tonalitenin subdominantı La Minör’e modülasyon yapılır ve epizot La Minör tonalitesinde sonlanır.

3. ritornello, 2. solo epizotta geçiş yapılmış olan La Minör tonunda başlar ve bölümün başındaki yazının ve orkestrasyonun aynısının bu defa La Minör’de hayat bulduğu görülür. 41. ölçünün ikinci yarısından itibaren ana ton Mi Minör’e geçilmeye başlanır ve bu ritornello 47.ölçünün birinci vuruşunda ana tonalitede sonlanır.

3. solo epizot en uzun solo epizot olup 47 ila 64. ölçüleri kapsar. Yeni figürler ve ilk ritornello’daki malzemeden türetilmiş yeni motifler göze çarpar. 54. ölçüye kadar – kemanların arada kısa süreyle kendilerini gösterip çekilmeleri dışında – sürekli bas tek eşliktir. 55 ila 58. ölçüler arasında yazı sıklaşsa da 59’dan itibaren tekrar bu epizotun başında görülen orkestrasyona dönülür ve epizot solo fagotun virtüöz hareketleriyle ve bölümün tümünden alınmış karma malzemeyle sonlanır, daha doğru bir deyişle 65. ölçüde son, yani 4. ritornello’ya geçiş yapılır.

Yalnızca dört ölçüden oluşan son ritornello’da hâliyle yeni bir malzeme sunulmaz. Salt kapanış karakterindeki bu dört ölçü 11-13. ölçülerin tekrarıdır.

İkinci Bölüm: Andante

İkinci bölüm Andante yine bir ritornello bölümde olduğu gibi tutti ve solo arasındaki yer yer karşıtlık, yer yer diyalog, yer yer de alışveriş üzerine inşa edilmiş, fagot için yazılmış en lirik ve güzel yavaş bölümler arasında yer alır. Mi Minör'ün dominantı Si Minör'dedir.

1. tutti kısım 1 ila 10. ölçüleri kapsar. 6. ölçünün üçüncü vuruşuna kadar olan başlangıç ölçüleri, Si Minör'ün akor seslerinde inici bir arpej ve iki ölçülük iki sekvens pasajdan meydana gelir. Bu ölçüleri 6. ölçünün ikinci yarısından itibaren bir legato sekvens pasajı izler. 10. ölçüdeki kadansın ardından 11. ölçüden itibaren artık solo enstrüman işitilir.

Solo enstrüman girer girmez yazının seyrekleştiği ve sürekli basla sınırlandığı görülür. Diğer yaylılar ancak 14. ölçünün ikinci yarısından sonra müziğe katılırlar ve solo epizotun neredeyse sonuna dek eşlik işlevlerini sürdürürler. Tıpkı ilk bölümde olduğu gibi burada da ilk modülasyon solo kısımda gerçekleşir. 19. ölçüde ilk defa birinci zamanda görülen 'mi diyez' notasıyla Si Minör'ün dominant tonalitesi Fa diyez Minör'e modülasyon yapılır.

Bu kısmı takip eden tutti, 20. ölçünün üçüncü vuruşunda, Fa diyez Minör tonunda başlar. Bölümün başındaki inici arpej motifinin bu yeni tonda çalınıp bir kadans yapılmasından ibarettir ve hemen iki ölçü sonra, yani 22. ölçünün ikinci yarısında, bir sonraki solo epizoda geçilir.

Bu solo epizot yaklaşık on ölçü sürer ve 32. ölçüye kadar devam eder. 24. ölçüden itibaren, bölümün ana tonalitesi olan Si Minör'e yeniden geçiş yapılır. Solo çalgının bu kısımda çaldığı malzeme önceki solo kısımlardaki malzemenin bir çeşitlemesidir.

Son ve bölümü kapatıcı nitelikteki son tutti kısım 33. ölçüde başlar ve bölümün sonuna dek devam eder, yani beş ölçü sürer. 33. ve 34. ölçülerde 6. ve 7. ölçülerdeki legato ve sekvens yakarış tekrar edilir ve son üç ölçüdeki kadansla bölüm Si Minör tonalitesinde sonlanır.

Üçüncü Bölüm: Allegro

Vivaldi Mi Minör Fagot Konçertosu'nun üçüncü ve son bölümü olan Allegro, 3/8'lik ölçüde hızlı ve virtüöz bir ritornello

bölümüdür. Tonalitesi Mi Minör'dür. Dört adet tutti ve üç adet solo kısımdan meydana gelir. En kısası 24 ölçü olan solo kısımlar (1. ve en uzun ritornello 24 ölçüdür) uzunluklarıyla dikkat çeker.

Başlangıç ritornello'su birbirinden farklı üç frazdan meydana gelmiştir. Bu frazlar bütün bölüme farklı tonalitelere veya biraz çeşitlenmiş halde olsalar da malzeme kaynağı oluştururlar:

1. Üç ölçülük bir frazın küçük değişikliklerle iki kere duyurulmasından oluşan bütün (kolaylık adına bundan sonra A teması olarak anılacaktır). Fraz ikinci seferde bir ölçü uzar ve altı ölçülük bütün yarım kalışla biter : ö. 1-3 + 4-7

2. Kemanların ikişer ölçülük iniçi 32'lik gamları ve viyola ile sürekli basın kemanlarla söylediği, sekvens yapısında ikinci 6 ölçülük bütün (kolaylık adına bundan sonra B teması olarak anılacaktır): ö. 8-13

3. 14 ila 17. ölçüler arasındaki, artikülasyon anlamında birbirinden farklı karakterde yapıların (legato, staccato, sıçramalar, ardışık sesler) bir araya geldiği yeni bir müzikal fikir içeren dört ölçülük blok (kolaylık adına bundan sonra C teması olarak anılacaktır): ö. 14-17

17. ölçüden itibaren solo kısma kadar olan ve ilk ritornello'yu bitiren yedi ölçü, ilk yedi ölçünün tekrarıdır. Fakat kendi içinde kapalı bir müzikal bütün olan ilk ritornello'da her zaman olduğu gibi bu kısım, Mi Minör'ün dominantında yarım kalış yapan ilk yedi ölçünün aksine tam kalışla Mi Minör'de biter.

İlk solo kısım 25 ila 49. ölçüleri kapsar. İlk modülasyon burada olur. 42. ölçüden itibaren Mi Minör'ün subdominantı La Minör'e geçiş yapılır. Bu kısımda solo enstrümanın çaldığı figürler, özde ritornello'dan türetilmiş olmakla birlikte yine de özgündürler. Uzun soluklu, geniş hatlar ilk ritornello'ya kontrast oluşturur.

İkinci ritornello 50 ila 61. ölçüleri kapsar, La Minör'de başlayıp La Minör'de biter. A temasının tekrarıdır, arada üç ölçü (56-58) C teması duyurulur. 62 ila 86. ölçüler arasında kendine yer bulan ikinci solo kısımda ikinci modülasyon yapılır. 72. ölçüden itibaren Mi Minör'ün subdominant paralel tonalitesi olan, 6. derece üzerine kurulan Do Majör tonalitesine modülasyon yapılır ve bu solo kısım bu tonalitede sonlanır.

87. ölçüde başlayan üçüncü ritornello Do Majör'de

başlamakla birlikte birkaç ölçü içinde (89. ölçüde) Mi Minör'e dönüldüğü görülür. Bir özet ritornello olarak görülebilecek bu kısımda ilk ritornello'daki A ve C temaları ustaca birbiriyle kaynaştırılmıştır.

Üçüncü ve son solo kısım aynı zamanda en uzun solo kısımdır. 97 ila 128. ölçüleri kapsar. Besteci bu kısımda solo enstrümana bütün hünelerini gösterme fırsatı vermiştir. Solo fagot partisinde 108 ila 125. ölçüler arasında görülen figürler ilk ritornello'da görülen temaların çeşitlenmesi olmakla birlikte ilk kez bu kısımda görüldükleri için dikkat çekicidir. Bölüm ve konçerto, 18-24. ölçülerin tekrarlandığı son tutti kısımla sona erer.

Sonuç

Solo konçerto bestecisi olarak Antonio Vivaldi'ye odaklanılmış bu çalışmada tümden gelim yöntemi izlenerek, önce konçerto sözcüğünün anlamsal açılımları ve bir müzikal tür olarak konçertonun geçirmiş olduğu tarihsel gelişme sergilenmiş, bunları Barok Dönemdeki konçerto anlayışının genel yapısının irdelenmesi izlemiştir. Ardından, müzik tarihinde konçertolarıyla çok önemli bir yeri olan Vivaldi'nin konçerto anlayışı ayrıntılı olarak irdelenmiş ve özellikle solo konçertonun belkemiği olan 'ritornello'ya derin bir bakış getirilmiştir.

Çalışmanın 2. kısmı olarak değerlendirilebilecek analiz kısmında, önce Vivaldi'nin fagot konçertoları bir üst başlık altında değerlendirilmiş ve son olarak da bestecinin bestelediği en eşsiz solo konçerto örneklerinden olan RV 484 Mi Minör Fagot Konçertosu formal, armonik ve bestecilik tekniği açısından analiz edilmiştir.

KAYNAKÇA

- HEMPEL, Christoph (1997). Neue Allgemeine Musiklehre, Schott Musik International: Mainz
- MICHELS, Ulrich (2005). dtv – Atlas Musik, Deutscher Taschenbuch Verlag: Kassel, Bassel, Londra vs.
- KOLNEDER, Walter (1984). Lübbes Vivaldi Lexikon, Gustav Lübbe Verlag: Bergisch Gladbach
- TALBOT, Michael (1985). Antonio Vivaldi, Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart

20. YÜZYIL SOLO FLÜT REPERTUVARINA YÖN VEREN ESERLER

The Leading Peices Of The 20th Century Flute Music Repertoire

Cem ÖNERTÜRK¹

Özet

20. yüzyılda yapılan yenilikler sayesinde flüt, tını çeşitliliği ve teknik özellikleri bakımından, gerek besteciler gerek yorumcular açısından ilgi gören bir çalgı haline gelmiştir. 20. yüzyıl bestecilerinin en çok tercih ettiği çalgılardan biri olan flüt için yeni teknikler içeren pek çok eser bestelenmiştir. Bu çalışmada, 20. yüzyıl müziğinde öne çıkan dört solo flüt eseri; C. Debussy – “Syrinx”, E. Varése – “Density 21.5”, L. Berio – “Sequenza” ve B. Ferneyhough – “Cassandra’s Dream Song” incelenerek, yeni flüt tekniklerinin kullanımı ve 20. yüzyıl solo flüt repertuvarına etkileri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl Solo Flüt Repertuarı, Flüt, Yeni Teknikler.

Abstract

The Flute became an instrument in the 20th century that received a lot of interest both by composers and performers which was as a result of inventions that changed timbral and technical possibilities of the instrument. The flute which was the most preferred instrument during 20th century music enlarged it’s repertoire that included a lot of extended flute techniques. In this article, four solo flute pieces namely C. Debussy – “Syrinx”, E. Varése – “Density 21.5”, L. Berio – “Sequenza” ve B. Ferneyhough – “Cassandra’s Dream Song” were researched and the usage of the extended techniques on 20th century solo flute music repertoire was also studied.

Key Words: 20th Century Solo Flute Repertoire, Flute, Extended Techniques.

¹ Öğr. Gör., Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, cemonerturk@gmail.com

Amaç

Bu çalışmada, 20. yüzyıl müziğinde öne çıkan solo flüt eserleri ve söz konusu eserlerde kullanılmış yeni flüt teknikleri incelenerek, flütün besteciler tarafından sıkça kullanılmasının nedenleri araştırılmıştır. Ayrıca, 20. yüzyıl solo flüt repertuvarına yön veren önemli eserler araştırılarak, bestecilerin yeni flüt tekniklerini kullanım yöntemleri ve solo flüt müziğinin gelişim sürecini ele alan açıklayıcı bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma tekniklerinden olan “fenomenoloji” kullanılarak hazırlanmıştır. 20. yüzyılda öne çıkan solo flüt eserleri incelenip elde edilen bulgular, analitik yöntemler ile bu çalışmada kullanılmıştır. Eserler flüt tekniği açısından analiz edilerek ilgili eserlerin gelişim süreçleri yorumsal ve teknik çeşitliliğe katkıları incelenmiştir.

Giriş

20. yüzyıla kadar flüt, ağaç ve basit bir mekanizma ile yapılan ilkel bir çalgı iken, 20. yüzyıl süresince çeşitli gelişimler sonucu bugün kullanılan haline ulaşmıştır. Flüt hem tınısal hem de teknik imkanlar açısından sağladığı gelişimler ile 20. ve 21. yüzyıl müziğinde besteciler tarafından sıkça tercih edilen bir çalgı haline gelmiştir. 20. yüzyıl müziğinde uygulanan yeni müzik teknikleri, flütün imkanlarını sonuna kadar zorlayarak, yeni renkler ve kullanım alanları yaratılmasına neden olmuştur.

20. yüzyıl müziğinde flüt çok önemli bir rol oynamıştır ve bu dönemde besteciler flüt müziğine pek çok eser kazandırmışlardır. Barok dönem sonrasında gerek ses gerek teknik açılarından sınırlı özellikleri nedeni ile besteciler tarafından çok tercih edilmeyen flüt, 20. yüzyılın hemen öncesinde yapılan yenilikler sayesinde bestecilerin en çok kullandığı ve yararlandığı çalgılardan biri haline gelmiştir. Flütün dönemin ihtiyaçlarını karşılayan tınısal ve teknik çeşitliliği sayesinde, önemli sayıda solo flüt eseri bestelenmiştir. Bütün bu yenilikleri hayata geçiren kuyumcu ve müzisyen olan Theobald Boehm'dür. Boehm 1831 yılında tasarladığı ilk flüt ile çalgıya büyük katkılarda bulunmuş fakat 1847 senesinde tanıttığı flüt ile gerçek bir

devrim yapmıştır. Modern flüt günümüzde halen 1847’de oluşturulmuş hali ile kullanılmaktadır (Boehm, 1871: 5). Boehm’ün devrimi silindirik başlık, perde deliklerinin boyutlarının değiştirilip doğru konumlandırılması ve bütün deliklerin kapatılmasını sağlayan yepyeni bir mekanizma olmak üzere üç ana başlıkta toplanır (Dick, 1975: 1).

Silindirik başlık, önceki flütlere göre tonun çok daha büyük ve pürüzsüz olmasını sağlamıştır. Bu sayede flüt daha büyük nüans farklılıkları yapabilmüş, orkestra ve oda müziği toplulukları ile birlikte çalınırken sesini çok daha rahat duyurmaya başlamıştır.

Perde deliklerinin boyutu flütün ses hacmini büyütmesinin yanı sıra, flüt seslerinin entonasyonunu (ses uyumu) daha kolay ayarlanabilmesini sağlamıştır.

Yeni mekanizma gereksinimi, deliklerin büyümesi ve perde tuşlarının sayılarının artması sonucu kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu doğrultuda Boehm’in oluşturduğu yeni mekanizma, tuşların kolay ve uyumlu kapatılıp açılmasını sağlamış, en hızlı ve virtüöz pasajların bile çalınmasına olanak sağlamıştır.

Günümüz flütü 1847 yılında yapılan yenilikler sonucu kazandığı avantajların yanı sıra yeni tınısal ve teknik özellikler de kazanmıştır. Bu özel teknikler 20. yüzyıl başına kadar keşfedilmemiş veya kullanılmamış olsa da, Boehm’ün yaptığı yenilikler sonucu uygulanabilir hale gelmiştir. Bu yenilikler 1930’lu yıllardan itibaren flüt için pek çok eser bestelenmesine ve flütün çok değişken ses tınıları ve ses efektleri yaratılarak kullanılmasına yol açmıştır (Levine, 2002: 7).

Bu makalede 20. yüzyılda bestelenmiş dört önemli solo eser olan “Syrinx” - Claude Debussy, “Density 21” - Edgar Varèse, “Sequenza I” - Luciano Berio ve “Cassandra’s Dream Song” – Brian Ferneyhough incelenmiştir.

CLAUDE DEBUSSY – SYRİNİX

1913 yılında bestelenen ve 20. yüzyıl flüt repertuarının en çok bilinen eserlerinden biri olan “Syrinx” aynı zamanda solo flüt repertuarı için bir dönüm noktasıdır. Solo flüt için bestelenen ve günümüze ulaşmış en önemli eserlerden biri olan C.P.E. Bach’ın solo sonatı, 1763 yılında bestelenmiştir. Syrinx’e kadar 1763-1913

arasında 150 yıl boyunca solo flüt için önemli bir eser bestelenmemiş, ayrıca Boehm'ün modern flütü yaratmasından sonra bestelenmiş ilk solo eserdir (Curinga, 2001: 01)

Eser ilk olarak Louis Mors'un Paris'teki evinde seslendirilmiş aynı sene içerisinde Gabriel Mourey'in "Psyché" isimli tiyatro oyununun ilk temsilinde seslendirilmiştir. Syrinx ünlü flütist Taffanel'in öğrencisi olan Louis Fleury'e ithaf edilmiş, 1927 yılında eser yayınlanana kadar pek çok kez Fleury tarafından seslendirilmiştir (Curinga, 2001: 01).

1907'nin temmuz ayında, Mourey Debussy'e *Tristan e Isolde*'ün tarihini içeren bir librettoyu verir fakat bu proje ikili tarafından iptal edilir. Daha sonra Mourey Debussy'den, eski bir efsaneye dayanan "Psyché" draması için müzik bestelemesini ister. Oyunun üçüncü perdesinde *Oreade*'in¹ *Naiad*² ile konuştuğu sırada *Pan*³ tanrısı flütünü çok uzaklardan çalar. *Oreade* tam da *Naiad*'i *Pan* hakkında uyardığı sırada *Naiad*, *Pan*'ın flüt seslerine kapılır ve *Pan*'a aşık olur (Grayson, 2001: 132).

Bu Debussy'nin flüt ile mitolojik elementler arasında bağlantı kurduğu ilk eser değildir. 1894 senesinde bestelediği "Prélude à l'après-midi d'un faune" isimli eserin giriş bölümü de flüt solo ile başlar. Bu solo *Pan*'ın *Syrinx*'e (*Naiad*'a) flüt çalmasını temsil eder.

Syrinx'e günümüz flüt sanatçılarının büyük bir kısmı repertuvarlarında mutlaka yer verirler. Debussy'nin bu eser ile icracıya sağladığı yorumsal esneklik ve müzikal yorum serbestliği ile 20. yüzyıl flüt müziği için ilham verici bir etki yaratmıştır. Debussy *Syrinx*'i bestelediği zaman ölçü çizgileri kullanmamış, ünlü flütist Marcel Moyse esere ölçü çizgileri ve nefes yeri işaretlerini eklemiştir (Ewell, 2004: 6). Bu nedenle eser tartım açısından serbest bir şekilde icra edilmelidir. Eser içinde kullanılan ritmik öğeler son derece açık ve net olarak bestelenmiş, icra sırasında da dikkatle seslendirilmelidir.

Eser bütünüyle incelendiğinde, aşağıdaki motifi içeren üç ana bölümden oluşur ve her seferinde motif tekrar edilip gelişir (şekil 1). Eserde Sİb ve REb sesleri tonal merkez olarak kullanılır. Tonal merkezler üzerine kurulu olan tam ton dizileri, oktav atlamaları, ritmik öğeler ve kromatik pasajların kullanımı ile müzik gelişim gösterir. Tempo, piano ile mezzo-forte arasında değişen nüanslar ve aşağı inişli ana motifin de etkisiyle, eser durgun bir karaktere sahiptir.



Syrinx'in, flüt tarihindeki önemini 1913 sonrasında bestelenen eserlerden anlayabiliriz. Syrinx'ten önce uzun zamandır solo flüt için eser bestelenmemiştir. Bunun nedenlerinden biri modern flütün 1847'de geliştirilip, çalgının anlatım gücünün ve teknik becerilerinin geliştirilmesi sayılabilir. Boehm flütün üretilmesi ile birlikte ses gücü artmış, düşük nüanslar ve yüksek nüanslar arasında büyük farklar uygulanabilir hale gelmiştir. Boehm öncesi flütlerde yumuşak ve yuvarlak bir ton elde edilirken, Modern flüt sayesinde hem sert hem de yumuşak ton renkleri elde edilmeye başlanmıştır. Syrinx'te *mf* ve *pp* arasında gidip gelen nüans farkları çok belirgindir ve müziğin anlatımını çok güçlendirir. Eser teknik açıdan çok zor olmamasına rağmen flütün kalın seslerinde yoğun kullanımlar görülür. 20. yüzyıl öncesinde bestelenen eserlerde flütün kalın seslerinin yeterince dolgun çıkmaması nedeni ile kalın sesler çok kullanılmamıştır. 20. ve 21. yüzyılda bestelenen eserleri inceleyecek olursak, Boehm flüt sayesinde bütün oktavlarda eşit düzeyde elde edilen sesler ve nüans değişikliklerinin yanı sıra, mekanizmanın yenilenmesi ile notalar arası hızlı geçişli pasajlar besteciler tarafından sıkça kullanılmıştır.

EDGARD VARÈSE - DENSITY 21.5

Fransa doğumlu ama Amerikan vatandaşı olan E. Varèse, uzun yıllar New York'ta yaşamış ve Uluslararası Besteciler Birliği vasıtasıyla modern müziği Amerika'da ilk temsil eden besteci olmuştur. Ünlü besteci Henry Cowell'ın da söylediği gibi, Varèse bestelediği eserlerde hiçbir klasik armoni kuralını ihlal etmemiştir. Klasik armoni kurallarını dikkate bile almamış, bu kuralların onun hedeflediği sanat türüne ait olmadığı görüşündedir (Cowell, 1933: 43). Varèse'in müziğinde, melodiler: birbirinden bağımsız arka arkaya gelen sesler, armoni: bir arada çalınan sesler grubu ve birbirini izleyen aksanlar, nota değerleri ve hız oranları da ritim olarak şekillenir (Edgard, 1966: 11-19).

Density 21.5 1936 yılında bestelenip 1946 yılında revize edilmiştir. İlk olarak New York'ta 16 Şubat 1936 günü seslendirilmiştir. New York senfoni orkestrası baş flütisti Georges-

Barrere için bestelenen eser, müzisyenin 21.5 yoğunluğunda olan platin flütü ile verdiği ilk konser için yazılmıştır (Baron, 1982: 121). Altın (19.32), gümüş (10.49) gibi diğer değerli madenlerden daha çok yoğunluğa sahip olan platin flüt (21.5), büyük bir tona ve güçlü bir ses rengine sahiptir. Boehm'ün modern flüt için yeni metaller denemesi sonucu gelişen flüt endüstrisi, platin flüt ile doruk noktasına ulaşmıştır.

Syrinx ve Density 21.5 arasındaki bağlantı bir çok yönden ortada olmakla birlikte, Varése'nin eserin New York'taki ilk temsilinde Debussy'nin Syrinx'i çalındıktan sonra seslendirilmesini teklif etmesi açık bir göndermedir. Eser büyük bir benzerlik ile Syrinx ana motifinin ilk üç notasına (Sİb-LA-Si) gönderme yaparak, FA-Mİ-FA# notaları ile başlar (Baron, 1982: 122).

Varése bu eserde solo flüt için çığır açan yenilik getirmiştir. Bunlar arasında en ilgi çekici olanı "key click"⁴ tekniğinin kullanımıdır (Şekil 2). Bu tekniğin kullanımı, flütten yeni ses tınıları elde etme isteğinin göstergesidir. 1950'den sonra birçok besteci bu istek ile flütte yeni tını arayışlarına girecek ve pek çok teknik keşfedeceklerdir.



Şekil 2

Syrinx'te olduğu gibi Density 21.5'te de nüans farklılıklarının müzik anlatımına büyük katkılar sağladığını görüyoruz. Nüans aralıkları *pp* ile *ff* arasındadır. Flütün en üst oktavında *ff* çok yüksek sesli pasajlardan sonra *subito pp* gibi kullanımlar ile, gerilim noktaları ani kesintilere uğratarak müzik anlatımını güçlendirici kontrastlar kullanılmıştır. Daha önce flüt müziğinde bulunmayan bu yenilikler modern Boehm flüt sayesinde meydana gelmiştir. Başka bir yenilik ise, modern flütün 4. oktav üstündeki seslere çıkabilmesi idi. 20. yüzyıl müziğinde sık sık karşımıza çıkan *ff* 4. oktavdaki Re notasını Varése, hiç alışık olunmadık bir şekilde üst üste kullanmıştır (şekil 3).



Klasik armoni kurallarını yok sayarak kendi müzik ve sanat anlatımı için bir yol oluşturan Varése, müziğinin anlatımı için modern flütün sınırlarını zorlayarak *Syrinx*'te kullanılmamış yenilikler sunmuştur. Varése *Density 21.5* ile yaratmış olduğu büyük etkiyi, aynı zamanda başka eserlerinde de yaratmıştır. Varése'in "The Liberation Of Sound" başlıklı yazısında, yeni tınlar ve ses renkleri kullanımı ve bunların müzik anlatımına yeni boyutlar kazandıracağından bahsetmiştir. *Density 21.5* solo flüt eserinde renk ve tınların yenilikçi kullanımları müziğe yeni bir boyut kazandırmış ve modern flütün imkanlarını diğer bestecilere göstermiştir.

LUCIANO BERIO – SEQUENZA NO:1

Berio'nun 20. yüzyıl müziği ile tanışması 1946 yılında Schoenberg'in "*Pierrot Lunaire*" eserini dinlemesiyle gerçekleşmiştir (Smith, 1991: 4). Bu önemde ikinci Viyana okuluna⁵ mensup olan bestecilerin eserlerini incelemiş ama Berio'nun bestecilik dilini asıl etkileyen Luigi Dallapiccola⁶ olmuştur. Berio'nun ilk eserlerinde *serializm*⁷ etkisi duyulur. 1954 yılında Darmstadt yaz bestecilik okuluna⁸ giden Berio, burada pek çok diğer önemli besteci (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen) ile temasa geçmiştir. Berio, Boulez'in serializm ve müzik anlatımı hakkındaki fikirlerinden çok etkilenmiştir (Boulez, 1991: 212).

Berio Milan'da bulunan RAI stüdyosunda Bruno Maderna ile birlikte, elektronik stüdyo araştırmaları yaptığı dönemde, Severino Gazzeloni tarafından sipariş edilen flüt konçertosunu bestelemiştir. 1957 yılında seslendirilen eserin orkestra şefliğini Boulez yapmıştır. Yine aynı yıl seslendirilmek üzere yazılan *Sequenza*, 1958 yılında Severino Gazzeloni tarafından, 20. yüzyıl müziğinin buluşma noktalarından biri olan ve müziğe yön veren Darmstadt'ta yapılmıştır (Priore, 2007: 194).

14 eserden oluşan *Sequenza* serisinin ilk eserini 1958'de solo flüt için bestelemiştir. Bestecinin ilk eserlerinde görülen 12

ton tekniği etkileri *Sequenza*'da da bulunmaktadır. Berio, *Sequenza* başlığının anlamını, “Armonik bölümlerin sekans ile türetilerek, güçlü müzik karakterleri yaratılmasıdır” diye açıklamıştır (Dalmonte ve Varga, 1985: 97).

Berio solo flüt için yazdığı *Sequenza*'da orantısız notasyon kullanmıştır. Berio bu notasyonu ilk kez kullanmıştır ve eser icrası ile ilgili pek çok sorun meydana gelmiştir. İki virgül arası tempo hızları belirtilerek yazılan bu notasyon, ritmik kesinlik için tercih edilmiş olmasına rağmen, pek çok icracı tarafından yanlış algılanıp bir çeşit serbestlik duygusu yaratmıştır. Berio bu durumdan olan memnuniyetsizliğini yıllar boyunca icracılara aktarmış ve en sonunda 1992 yılında eserin yeni bir edisyonunu çıkartmıştır (Halfyard, 2007: 11). Yeni edisyonda geleneksel notasyon kullanmış ve istediği ritmik kesinliği açıkça belirtmiştir (şekil 4-5).



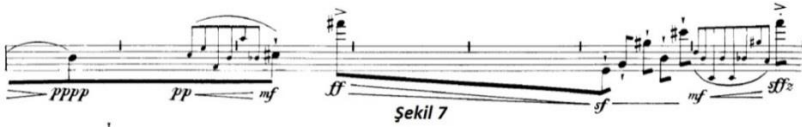
20. yüzyıl solo flüt eserleri içinde, icrası zor olarak nitelendirilen *Sequenza* için Berio, “Yüksek seviyede dil ve parmak tekniğine sahip, virtüöz seviyede çalgısına hakim, özenli ve zeki flüt sanatçıları bu eseri doğru yorumlayabilir” demiştir (Domínguez, 2011: 22). Eser modern flütün sınırlarını zorlar. Büyük nüans farklılıkları, hızlı teknik pasajları ve uygulanan yeni flüt teknikleri ile müzikal anlatımı çok güçlü bir eser ortaya çıkmıştır.

Berio'nun ilk *Sequenza*'sı olmasının yanı sıra, *Density 21.5* ve *Syrinx*'ten sonra 20. yüzyıl solo flüt repertuarının en önemli üçüncü eseri olma özelliğini de taşır. *Sequenza*'da kullanılan notasyon müziğe çok önemli bir dinamizm katmıştır. Nabız hissi ortadan kaybolurken, boşlukta peşi sıra gelen notalar ve

hiçbir notanın önemli olmayışı notasyon sayesinde elde edilmiş bir başarıdır. 1992 senesinde yayınlanan edisyon eserin ritmik yapısını anlamak için önemlidir ama, eser icrası için 1958 edisyonunun kullanılması hem müzik hem anlatım için daha doğru olacaktır. Notasyonun içinde yer alan küçük notalar grubu olabildiğince hızlı çalınması için tasarlanmıştır (şekil 6). Bu gruplar ve uzun notalar arası oluşan karşıtlık ve nüanslarda bulunan ani değişimler müzikte sürükleyicilik yaratmıştır (şekil 7).



Şekil 6



Şekil 7

Sequenza'da kullanılan yeni flüt teknikleri çeşitlilik gösterir. Kurbağa dili⁹ ve perde sesleri gibi tekniklerin daha önce kullanıldığını biliyoruz ama özellikle kurbağa dili daha önce hiçbir eserde bu kadar yoğun ve karmaşık şekillerde kullanılmamıştır. Eserin sunduğu bir başka yenilik ise multifonik tekniği¹⁰ kullanımınıdır. Daha önce hiçbir eserde kullanılmayan teknik, *Sequenza* sonrası yazılan eserlerde sıkça kullanılmış ve müziğe yeni anlatım özellikleri sağlamıştır.

BRIAN FERNEYHOUGH - CASSANDRA'S DREAM SONG

İngiliz besteci olan Brian Ferneyhough (1943-) ilk eğitimini Birmingham Müzik Okulu'nda tamamladıktan sonra Kraliyet Müzik Akademisine devam etmiştir. Ferneyhough'u bir akım ya da ekol ile ilişkilendirmek oldukça zordur ve kendisi de kariyeri boyunca bu konu ile mücadele etmiştir (Oteri, <http://www.newmusicbox.org>). Paul Griffiths, bestecinin postmodernizm'i benimsemesi ve sürekli olarak yenilikçi işler yapmasının nedeni ile Ferneyhough'u "postmodern modernist" olarak tanımlamıştır (Heile, 2009: 159). Günümüzde

Standford Üniversitesi'nde görev yapan Ferneyhough, "Cassandra's Dream Song" isimli eserini 1970-71 yılları arasında bestelemiştir. 1950 sonrası olan dönem, modern flütün imkanlarının farkına varıldığı ve pek çok bestecinin solo flüt için yeni eserler bestelediği, yeni flüt tekniklerinin popüler olduğu bir dönemdir. Berio'nun Sequenza no.1'de kullanmış olduğu kurbağa dili, perde sesleri ve multifonik tekniklerinin yanı sıra pek çok atak efekti¹¹ ve tınıyı değiştiren yeni teknikler sıkça kullanılır hale gelmiştir. Ferneyhough "Cassandra's Dream Song'u" bestelerken, flütün sınırlarını ve zorluklarını ayrıca elde edilebilecek ses tınılarını daha iyi anlamak için flüt dersleri almıştır (Mciver, 2010: 61).

Eserin ilk seslendirilişi 1974 yılında ünlü flütist Pierre-Yves Artaud tarafından Royan Festival'inde yapılmıştır. "Cassandra's Dream Song" bestecinin flüt için bestelediği ilk eserdir (Mciver, 2010: 60). Besteci, eseri yaratırken flütün beceri ve sınırları için çok yoğun bir şekilde odaklanıp, çok farklı anlatım yolları bulmuştur. Eser çok yüksek seviyedeki flüt sanatçıları için bestelenmiştir. Berio gibi orantısız notasyon kullanılan eser, çok ayrıntılı bilgilendirmeler içerir (şekil 8). Besteci bütün eserlerinde en küçük ayrıntıları bile detaylı olarak anlatan notlar eklemiştir (şekil 9).

The image shows a musical score for a flute piece. The notation is highly complex, featuring many notes with various articulations and dynamics. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *fff* (fortissimo). There are also markings for *ff*, *mf*, *f*, and *p*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The piece is titled "Şekil 8" and is identified as "Cassandra's Dream Song" by Peter Dinklage.



Besteci notada bulunan bütün ayrıntıların çalınmasını ve kesinlikle farklı bir yorumlama yapılmamasını istemiştir ama icracıya besteye yön verebileceği birkaç seçenek sunmuştur (Ferneyhough, http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra%27_s_dream_song.pdf). Eser 11 kısa bölümden oluşur. Bu bölümler 1, 2, 3, 4, 5, 6 (şekil 10) ve A, B, C, D, E (şekil 11) olmak üzere iki farklı sayfada yazılmıştır. Besteci ilk sayfada bulunan sayı ile belirtilmiş bölümlerin sırayla çalınmasını istemiş, harflerle belirtilen bölümlerin sıra tercihini icracıya bırakmıştır. Her rakamdan sonra bir tane harf ile belirtilmiş bölüm çalınması zorunludur.

Şekil 10

1. *pesante*
f

2. *veiled tone*
pp

3. *sen pre*
sen pre
quasi tone
quasi
variable
ppp "quasi echo" fa

4. *mf*
pp

Şekil 11

B. *mf*

C. *Flu sempre*
legato
Flu sempre
legato
Andar of groups 1-4 flu
Dynamics variable before
Tra
pp
mf
pp

E. *grazioso e rubato*
non ubi
legatissimo!
pp
f
ppp
f

Eser içinde pek çok modern 20. yüzyıl flüt tekniği kullanıldığı görülmektedir. Perde sesleri, dil pizzicatosu, ses ile çalma, kurbağa dili, alternatif parmak kullanımları, doğuşkanlar, glissando, hava sesi ve multifonik gibi pek çok teknik kullanılan eser, 20. yüzyıl solo flüt müziği için çok önemli bir başyapıttır. Flütün bütün ses renk ve tını zenginliğini ortaya koyan bu eserin icrası çok zordur. Ferneyhough, eserde belirtilen küçük ayrıntılar ve teknik pasajlarda bulunan uygulamalarının zorluğunun, eserin her icrasında farklı bir yorum yaratacağını öngörmüş ve eserin performans notlarında bu konuyu ele almıştır(Ferneyhough,http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra%27s_dream_song.pdf).

“Güzel ve kültürlü bir icra sunmak isteyenler, harfi harfine sıralanmış pasajlar ve zor karmaşık hareketlilik içeren eserde, sonu tahmin edilemeyen sonuçlara ulaşabilirler ama esas olan elden geldiğince sıkı bir şekilde nota üzerinde belirtilmiş olan ayrıntıları icra etmeye çalışmak, en geçerli icra olacaktır.”

Brian Ferneyhough – Cassandra’s Dream Song (performans notları)

SONUÇ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl müziğinde flütün kazandığı önem ele alınmış, Boehm'ün flüt için yapmış olduğu yeniliklerin solo flüt eserlerine etkisi incelenmiştir. Ayrıca, 20. yüzyılda öne çıkan dört önemli eser olan C. Debussy – “Syrinx”, E. Varése – “Density 21.5”, L. Berio – “Sequenza” ve B. Ferneyhough – “Cassandra’s Dream Song” solo flüt eserleri incelenerek, flütte müzikal anlatım için kullanılan yeni flüt tekniklerinin eserlere kazandırdığı tınısal ve müzikal çeşitliliğin, solo flüt eserlerinin tarihsel gelişimini nasıl etkilediği araştırılmıştır.

SON NOTLAR

¹ Yunan mitolojisinde yer alan dağ perisi.

² Yunan mitolojisinde yer alan su perisi.

³ Yunan mitolojisinde yarı keçi yarı insan suretinde tasvir edilen kırım, satirlerin ve çobanların tanrısı.

⁴ Perde sesleri: Flüt perdelerini sert bir şekilde kapatma ile icra edilen teknik.

⁵ Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern gibi isimler ile anılan müzik ekolu.

⁶ Luigi Dallapiccola (1904 – 1975) İtalyan müzisyen, piyanist, opera bestecisi, müzik eğitimcisi.

⁷ Ses dizilerinin yöntemli biçimde kullanılmasına dayanan beste tekniği.

⁸ 1950-1960 yılları arasında besteciler için düzenlenen ve dönemin eserlerinin gelişimine yön veren yaz okulu.

⁹ Dilin titreştirilmesi sonucu “Frrrrr” veya “Trrrrr” sesi oluşturularak elde edilen ses.

¹⁰ Flütte çok seslilik yaratmanın yollarından biri olan multifonik tekniği, aynı anda iki veya daha fazla ses çıkarmak için kullanılır.

¹¹ Flütte dilli yada dilsiz olarak yapılan girişlerde perde sesleri, perküsyon etkisi, kurbağa dili, pizzicato ve heceleme gibi teknikler kullanılarak yaratılan ses efektleri.

KAYNAKÇA

- Baron, C. K. (1982). "Varèse's Explication of Debussy's Syrinx in Density 21.5 and An Analysis of Varèse's Composition: A Secret Model Revealed," *The Music Review*, 1982, 43/2
- Boehm, T. (1908). *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, (1. Baskı). Cleveland: Üniversite Yayınları
- Boulez P. (1991). *Stocktakings From an Apprenticeship*, (3. Baskı). Clarendon.
- Cowell, H. (1933). *American Composers on American Music*, (3. Baskı). Stanford: Üniversite Yayınları.
- Curinga, L. (2001). "Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's Syrinx" *Analitica*, 2001, sayı 2
- Dick, R. (1975) *The Other Flute*, (1. Baskı). Oxford: Üniversite Yayınları.
- Domínguez, L. T. (2011). *Solo Flute Pieces Throughout The Twentieth Century*. (Master Tezi) University Of Gothenburg, Gothenburg.
- Edgard, V. (1966). "The Liberation of Sound" *Perspectives of New Music*, 1966, sayı 5
- Ewell, L. A. (2004). *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music Debussy's Lo flûte de Pan*. (Doktora Tezi) West Virginia University, Virginia.
- Ferneyhough, B. *Cassandra's Dream Song Program Notes*. 29 nisan 2015, http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra_%27s_dream_song.pdf
- Grayson, D. (2001) *Debussy and His World*, (1. Baskı) Princeton: Üniversite Yayınları.
- Heile, L. B. (2009). *The Modernist*, (1. Baskı). Sussex: Üniversite Yayınları.
- Halfyard J. K. (2007) *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis* (1. Baskı). Ashgate.

- Levine, C. (2002) The techniques of flute playing, (1. Baskı). Barenreiter
- Mciver, S. E. (2010). The Music Of Flutist/Composers: Performances of Selected Works for Flute Composed Between 1852 And 2005. (Doktora Tezi) University of Maryland, Maryland.
- Osmond-Smith, D. (1985). Two interviews / Luciano Berio ; with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga, (1. Baskı). Boyars, M.
- Osmond-Smith, D. (1991). Berio, (1. Baskı). Oxford: Üniversite Yayınları.
- Oteri, F. J. (1 Eylül 2005). The Melting Point: Two European Composers in America. 28 nisan 2015, <http://www.newmusicbox.org>
- Priore, I. (2007). Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute. (1. Baskı). Birmingham, Ashgate.

**HENRYK WIENIAWSKI’NİN KEMAN İÇİN YAZILMIŞ
L’ECOLE MODERNE ETÜT-KAPRİSLERİ OP.10’UN
TEKNİK VE BİÇİMSEL YÖNDEN İNCELENMESİ**

*Technical and Form Analysis of L’écrole Moderne Etudes-Caprices
for Violin Solo Op.10 by Henryk Wieniawski*

Gonca GÖRSEV¹

Özet

Bu çalışmada dünyaca ünlü keman virtüözü, bestecisi ve eğitimcisi Henryk Wieniawski’ nin ileri düzey keman eğitiminde oldukça önemli bir yeri olan L’écrole Moderne Kapris-Etütleri Op.10 teknik ve biçimsel yönden incelenmiştir.

Henryk Wieniawski’ nin Keman İçin Yazılmış L’écrole Moderne Kapris-Etütleri Op.10’un Teknik ve Biçimsel Yönden İncelenmesi” başlıklı makale betimsel bir çalışmadır. Kaprislerin her biri sağ ve sol el teknikleri yönünden ve biçimsel açıdan detaylı olarak incelenmiştir

Araştırma sonucunda elde edilen bilgi ve bulguların keman icracılarına, kaprislerin çalımında yol göstermesi amaçlanmıştır. Ayrıca bu çalışmanın, Henryk Wieniawski hakkında çalışma yapacak araştırmacılara ve müzisyenlere bir kaynak teşkil etmesi öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Henryk Wieniawski, L’écrole Moderne, Etüt-Kapris, Keman, Keman Eğitimi.

Abstract

In this study, world-wide violin virtuoso, composer and pedagogue Henryk Wieniawski’s L’écrole Moderne Etude-Caprices Op.10 that have important place at upper level violin education have been comprehensively researched.

“Technical and Form Analysis of L’écrole Moderne Etudes-Caprices for Violin Solo Op.10 by Henryk Wieniawski” is a descriptive research. Data acquired have been interpreted by using literature survey. All of these caprices in terms of right and left hand techniques and form analysis is examined.

As a result of the research, it is aimed to guide violinists in order to perform these caprices through the information and findings acquired. Additionally, it is foreseen that this research is to constitute a source for the researchers and the musicians who study about Henryk Wieniawski.

Key Words: Henryk Wieniawski, *L'école Moderne*, *Etude-Caprice*, *Violin*, *Violin Pedagogy*.

GİRİŞ

Henryk Wieniawski, keman repertuarının en önemli bestecilerinden ve romantik dönemin en üst düzey virtüözlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hayatı boyunca, Avrupa ve Amerika'da sayısız konser gerçekleştirmiş, Avrupa ve Rusya'nın önde gelen müzik okullarında eğitim vermiştir (Greene, 1985: 707). Keman literatürüne kattığı besteler, günümüzde bu çalgı repertuarının en önemli eserleri olarak kabul görmektedir. Sanatçının keman eserlerinin bu denli beğenilmesine ve popüler olmasına rağmen; müziğini, bestecilik ve eğitimcilik yönünü inceleyen kaynak sayısının az olduğu düşünülmektedir.

Sanatçının keman repertuarına kazandırdığı birçok eser içerisinde, günümüz icracıları tarafından sıklıkla seslendirilen *L'école Moderne* Op.10 keman kaprisleri oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

“Henryk Wieniawski'nin son derece önemli ve eğitici yönüyle de faydalı olan *L'école moderne* Opus.10 kaprisleri 1853 yılında, sekiz kapris olarak düşünülerek, 19. yüzyılın ünlü Alman kemancısı Ferdinand David'e ithafen bestelenmiştir. Bu esere, Wieniawski'nin Viyana turnesi sırasında Avusturya teması üzerine bestelediği varyasyonları tamamlamasıyla *Les Arpèges* son kapris olarak eklenmiş ve eser dokuz kapris olarak 1854 yılında basılmıştır (Kozak, 2011: 10).

L'école Moderne'deki dokuz kaprisin her birinin tanımlayıcı bir başlığı vardır ve konser icracılığı amacıyla bestelenmesinin yanı sıra ileri düzey keman tekniklerinin gelişimini de kapsamaktadır. Kaprisler en üst düzey teknik zorlukları içermekte, 19. Yüzyıl Fransız keman etütlerinin metodik yapısıyla, Niccolò Paganini'nin kaprislerinde bulunan virtüözik karakteri birleştirmektedir. Kaprislerin her birinin monotematik ve tekrarlayıcı doğası, Wieniawski'nin gençliğinde Paris Konservatuvarındayken ve tüm kariyeri boyunca çalıştığı Kreutzer etütlerine benzemektedir” (a.g.e., s.10).

Wieniawski, romantik dönemden öğeler içeren akıcı ve ifadeli melodik öğeleri, kemanın tüm teknik olanaklarıyla birleştirmiştir. Dolayısıyla icracılar için hem müzikaliteyi ve yorumlamayı hem de tekniği geliştiren, her zaman beğeni ile seslendirilen eserler bestelemiştir. Ülkemizde Henryk Wieniawski'nin yapıtları başta ilgili

fakülteler ve konservatuvarlar olmak üzere, eğitim kurumlarının eğitim ve konser repertuarının vazgeçilmez eserlerindedir. Eserlerinin bu denli popüler olmasına rağmen, ülkemizde Wieniawski hakkında detaylı bir araştırma olmadığı düşünülmekte olup; bestecinin *L'école Moderne* kaprisleri ışığında hem bestecilik hem de eğitimcilik yönü ile inceleyen bu araştırmaya gereksinim duyulmaktadır.

Henryk Wieniawski

“Henryk Wieniawski 10 Temmuz 1835’te Polonya’nın doğusunda bulunan Lublin şehrinde, zengin ve müziğe düşkün bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası, Tadeusz, felsefe ve tıp alanlarında uzman, tıbbi uygulamalarda önemli bir kariyere sahiptir. Annesi Regina, Pariste piyano eğitimi almış ve müzikal ilgisini çocuklarının eğitimine yansıtmıştır. Wieniawski ailesinin evinde müzik, hayatın bütününe oluşturan bir parça halini almıştır. Evdeki aile yaşantısında piyanoliteratürüne ve özellikle Chopin’in müziğine karşı yoğun bir ilgi olmasına rağmen, Henryk annesi gibi piyanist olmayı tercih etmemiştir. Bunun sebebinin, evlerini ziyaret eden seçkin keman sanatçıları ve Henryk’i etkileyen Park Orkestrası olduğu düşünülmektedir”

“Henryk tanınmış Paris Konservatuvarında Profesör Joseph Lambert Massart’ın sınıfında keman çalışmalarına başlamıştır. Massart kendisiyle özel olarak ilgilenmiş ve küçük kemancının eğitimi ne son derece özen göstermiştir. Henry Wieniawski üçsenelik çalışma sonrasında, henüz on bir yaşındayken mezuniyet sınavlarına girmiştir. Kurallara göre hala konservatuvar eğitimine başlayamayacak yaşta birincilikle mezun olup, okulun en genç mezunu unvanını almıştır” (wieniawski.com, 2014).

1848 yılında, Rus Çarı’nın davetiyle konser turnesine çıkmış ve Petersburg’da halk tarafından büyük coşkuyla karşılanan beş konser vermiştir. Henryk Çar tarafından hayatı boyunca kullanacağı ünlü Guarnerius del Gesu kemanaıyla ödüllendirilmiştir (Greene, 2007: 707).

“Wieniawski, mezuniyetinden sonra keman için eserler bestelemeye de başlamıştır. İşin kuramsal zeminini öğrenmek, sanatıyla alakalı detaylı bilgi ve birikime sahip olmak amacıyla Hippolite Collet’ in kompozisyon sınıfına kaydolmuştur. Konservatvardaki piyano çalışmalarını bitiren Henryk’ in kardeşi Józef’de aynı zamanda bestecilik çalışmalarına başlamıştır. Bir yılın

sonunda Henryk, bestecilik bölümündeki birincilik ödülünü kazanmıştır” (Kozak, 2011: 1).

“Wieniawski kardeşler öğrenciyken, Paris’te izleyiciler tarafından büyük beğeni kazanan birçok konser vermiştir. Kardeşler aynı zamanda bu konserlerde, Henryk’ nin konservatuvardaki son senesinde bestelediği *Op.4 Re majör Polonezi*’de içeren kendi yapıtlarına da yer vermişlerdir.

Henryk ve Jozef kardeşler, 1851-1852 yıllarında Rusya’nın tüm bölgelerini ve Baltık adalarını kapsayan iki yıl sürecek olan büyük konser turnesine çıkmışlardır. Büyük şehirlerde 200’e yakın konser vermiş, tümünde seyircilerin ve eleştirmenlerin beğenisini kazanmışlardır” (wieniawski.com, 30.10.2014).

Genç virtüözün bu olağanüstü başarısı üzerine bazı eleştirmenler tarafından çocukluktan gençliğe adımını atan genç Wieniawski’nin, erken gelen şöhretinin gelecekteki kariyerine zarar verebileceği tartışılmıştır. Cardenas (2011) çalışmasında, Wieniawski’nin harika çocukluktan genç virtüözlüğe geçiş dönemini araştırmıştır. Bu geçiş evresini, ailesinin Henryk’e verdiği destek ve bulunduğu çevre sayesinde, son derece başarılı ve mutlu bir şekilde sonlandırdığını belirtmiştir.

“1851-1852 yıllarının Wieniawski’nin hayatında bestecilik bakımından en verimli dönem olduğu söylenebilir. Bu dönemde *Adagio élégiaque* op.5, *Konser Fantezisi Souvenir de Moscou* op.6, *Kapriçyo-Vals* op.7, *Grand duo Polonez*, *Sözsüz Romans*, *Rondo élégant* op.9 ve *Rus Karnavalı* op.11 gibi önemli eserlerini bestelemiştir. Wieniawski, bu dönemde birinci keman konçertosu üzerine çalışmaya da başlamıştır. Bu dönemde bestelediği birçok eser kayıp olmuş, sadece konser eleştirileri ve albümlerde yer alan ithaflar sayesinde bilinmektedir.

27 Ekim 1853’te tamamladığı birinci keman konçertosunun (op.14) prömiyerini Leipzig Gewandhaus’ta yapmıştır. Minderovic’e göre, dönemin eleştirmenleri tarafından Wieniawski’nin teknik anlamda bestecilik yönünün daha fazla geliştirmesi gerektiği düşünülse de, sanatçının bu eseri Avrupalı müzikseverler tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır. Bu durum, sanatçının bundan sonraki yaşantısında kemancı- besteci olarak anılmasına yol açmıştır. 1853 yılında, Bavyera’da birçok konser vermiştir. Bavyeralı ünlü besteci ve müzik otoritesi Franz Lachner de bu konserlerden birinde bulunmuştur. Lachner’e göre, birçok müzik eleştirmeni şimdiye

kadar mükemmel tekniğin ustası Paganini ile diğer üst düzey keman virtüözlerini karşılaştırmaya şüpheyle yaklaşmışlardır. Buna rağmen Lachner; “ Wieniawski’nin soylu keman tekniği ve ‘şeytani hareket’leri beni, muhteşem Paganini’ye eşdeğer olmasının yanı sıra bazen Paganini’den bile daha parlak olduğunu kabul etmeme zorladı” yorumunda bulunmuştur.

Şubat 1854’te Henryk ve Josef Wieniawski Frankfurt’ta verdikleri birkaç konserden sonra Berlin’e gitmişlerdir. Şehirdeki Henri Vieuxtemps’ında bulunduğu önde gelen Avrupalı müzisyenlerin yarattığı güçlü rekabet ortamına rağmen, birçok önemli konser salonunda 16 konser vermişlerdir. Bu konserler, Wieniawski kardeşlerin en üst seviyedeki sanatçılar olarak ününü kanıtlamıştır” (wieniawski.com, 30.10. 2014)

1854-1860 yıllarında başta Polonya olmak üzere, Almanya, Belçika, Hollanda, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde sayısız konsere imza atmıştır.

“1857-1859 arasında Londra’da kaldığı süreçte Wieniawski konser repertuarına bir- çok eser eklemiştir. Bu eserler içerisinde J. S. Bach’ın BWV 1052 Re minör, G.B. Viotti’nin no.22 konçertoları, Beethoven’ın op.30 no.2 ve no.3 ve op.111 Do minör sonatları, W.A.Mozart’ın KV376 Fa majör ve op.69 Sol majör sonatları, Beethoven’ın Fa Majör ve Sol Majör Romansları da bulunmaktadır. Bu süreç içerisinde, Wieniawski arkadaşı Anton Rubinstein’ in tanıştırdığı Hampton ailesinin kızları Isabellaya aşık olmuş ile 8 Ağustos’da Paris’te Isabellayla hayatını birleştirmiştir” (wieniawski.com, 2014).

“Wieniawski 1860 yılında ailesiyle beraber 12 sene boyunca kalacağı Petersburg’a taşınmıştır” (www.usc.edu, 2014).

“St. Petersburg’da üslendiği görevlerden bazıları Bolşoy Tiyatrosu’nun opera ve bale eserlerinde solo partileri çalmak ve tiyatro okulunda keman dersleri vermektir. Aynı zamanda Anton Rubinstein’in kurucusu olduğu Rus Müzikal Topluluğuyla da işbirliği yapmış ve topluluğun etkinliklerinde yer almıştır” (wieniawski.com, 2014).

“Wieniawski’ nin hayatındaki en olgun eserlerini bestelediği dönem, Petersburg’da çalıştığı dönemdir. Burada, öğretim amacıyla iki keman için yedi minyatür *Etüd-Kaprisler* op.18’i tamamlamıştır. Besteci olarak, Paganini’ nin teknik yöntemlerini romantik hayal gücü

ve slav izleriyle birleştirmiştir. Mazurka ve Polonezlerinde Polonya milliyetçiliği görülmektedir” (Schwarz ve Chechlińska, oxfordmusiconline.com, 17.02.2014).

“Bu dönemde Polonez ve keman repertuarının vazgeçilmez eserlerinden biri olan 2 no’lu Op.22 konçertosunu bestelemiştir.

1862 yılında arkadaşı Anton Rubinstein Rusya’daki ilk Konservatuarı kurmak için çalışmalarına başlamıştır. Konservatuarın yapısıyla ve çalışma programlarıyla bizzat yakından ilgilenerik meslektaşıyla işbirliğinin de bulunmuştur. Konservatuarın yönetim kurulunda bulunmuş, keman ve oda müziği derslerine girmiş ve görevini 1867 yılına kadar sürdürmüştür.

Wieniawski,1860-1872 yılları arasında Petersburg’da 12 yıl çalıştıktan sonra daha fazla konser yapabilmek amacıyla şehirden ayrılmıştır. 1863 ve 1870 yılları arasında Danimarka, İsviçre, Norveç ve Finlandiya’ da birçok konser vermiştir. Bükreş, İstanbul, Kreuznach gibi Avrupa’nın birçok farklı şehrine turne yapmıştır.

1872 yılının Ağustos ayında Wieniawski, piyanist Anton Rubinstein ile Amerika turnesine çıkmıştır. Ülkede birçok konser vermişler ve Wieniawski’ ninkeman yorumu müzikseverler tarafından büyük beğeniyle karşılanmıştır.

1874 yılının yazında Wieniawski Londra’ya geri dönmüş ve yoğun konser programına devam etmiştir. Kasım ayında Wieniawski, ailesiyle beraber daimi olarak kalmayı düşündükleri Brüksel’etaşınmaya karar vermiştir. Amerika Turnesi esnasında Brüksel Konservatuarı’nın Müdürü François Auguste Geveart’ın dave tiyle sağlık durumu kötüye giden ünlü kemancı Henri Vieuxtemps’ın keman sınıfını devralmıştır. Petersburg’daki öğretmenlik yıllarındaedindiği öğretim yöntemlerini Brüksel Konservatuarında’da büyük ölçüde kullanmıştır. Öğrencilerini sıklıkla halk önünde konser vermeye ve oda müziği gruplarında çalmaya teşvik etmiştir” (wieniawski.com, 30.10. 2014).

“1877 yılında Wieniawski sağlık durumunun iyi olmamasına rağmen konser vermeye devam etmiştir. Almanya, Hollanda, Fransa gibi Avrupa ülkelerine turne konserleri yapmıştır. 1878 yılında, Berlin’de ikinci keman konçertosunu çaldığı konser sırasında sahnede rahatsızlığı nedeniyle düşmüş, sandalyeye oturup çalmayı sürdürmek istemesine rağmen devam edememiştir” (Greene, 2007: 708).

“Sanatçı yaşamının son haftalarını ünlü sanat patronesi Nadyezhda von Meck’in evinde geçirmiş, en iyi doktorlar tarafından tedavi edilmesi sağlanmıştır. Henryk Wieniawski kırk beşinci yaş gününden birkaç ay önce, 31 Mart 1880’de vefat etmiştir. Wieniawski’nin ölümü üzerine Moskova’da tören yapılmış ve Varşova’da 40.000 kişinin katılımıyla yapılan cenaze töreninde sanatçı defnedilmiştir” (wieniawski.com, 30.10.2014).

“Ölümünden sonra, eserleri çok daha geniş kitlelerce seslendirilmiş, konser ve keman eğitimi repertuarında önemli bir yer edinmiş ve bu sayede sıklıkla basılmıştır. 19. yüzyılsonu 20. yüzyıl başlarında Wieniawski’nin eserlerinin farklı edisyonlarca basımında ani bir artış görülmüştür. Bu yeni edisyonlar seçkin kemancılar Lichtenberg, Bachmann ve Wilhelmj tarafından yazılmış ve içeriğinde çok sayıda yeni basım, düzenleme ve çeşitli uyarlamalar barındırmıştır. Bu durum hem profesyonel hem de amatör müzisyenler tarafından Wieniawski’nin müziğine gösterilen ilgiyi kanıtlamıştır” (Jazdon, 2009: 21).

Problem

Wieniawski’nin besteci ve icracı kimliğinin dünya çapında bilinmesinin aksine, eserlerinin içeriği ve eğitsel yönünün tanınmıyor olması durumu, problemi ortaya koymaktadır. Bu çerçevede araştırmanın problem cümlesi “Wieniawski L’*école Moderne* Op.10 keman metodundaki kaprislerin özellikleri nelerdir?” olarak tespit edilmiştir. Alt problemler ise;

1. Kaprislerin her birinin sağ ve sol el teknik özellikleri nelerdir?
2. Kaprislerin her birinin müzik biçimleri yönünden özellikleri nelerdir?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, Henryk Wieniawski’nin L’*école Moderne* Op. 10 keman metodundaki dokuz kaprisin teknik ve biçimsel yönden incelenmesidir. Bu sayede kaprislerin daha bilinçli bir şekilde icra edilebilmesine ve ileri keman tekniklerini uygulama becerisinin kazanılmasına katkı sağlayabilmektir.

L’*école Moderne*, keman eğitimi için son derece değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu araştırma, kaprislerin teknik ve

biçimsel yönden çözümlenmesi ile müzisyenlere yol göstermesi açısından önemlidir.

Ayrıca bu araştırma; dilimizde sanatçının hayatı, icracı ve besteci kimliği hakkında kaynak bulunmaması bakımından, detaylı bilgi edinmek isteyen araştırmacılara bir kaynak teşkil olması ve Wieniawski hakkında yapılacak bundan sonraki çalışmalara rehberlik etmesi bakımından önem arz etmektedir.

Bulgular ve Yorumlar

Henryk Wieniawski' nin L'école Moderne Op. 10 keman metodundaki dokuz kaprisin her biri teknik ve biçimsel yönden incelenmiştir. İncelemeler sonucunda kaprislerde bulunan form öğeleri tablolar halinde gösterilmiş, kullanılan sağ ve sol el keman tekniklerinin detaylı olarak analizi yapılmıştır.

Kapris No:1 *Le Sautillé*

Kapris No:1 *Le Sautillé*'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

L'école Moderne' deki 1 no'lu Kapris *Le Sautillé* sağ elde ricochet ve sautillé teknikleri, sol elde ise tel değiştirme ve pozisyon değiştirme tekniklerinden oluşmaktadır. “Sautillé, yaylı çalgılarda, yayın orta bölümünü teller üzerinde her nota için bir kez sıçratarak (sektirerek) uygulanan icra tekniği” şeklinde tanımlanmıştır (Sözer, 2005: 608)

Ricochet tekniği ise Fransızcada taşı sıçratmak anlamında kullanılmakta olup, önemli bir yay sıçratma tekniğidir (Çuhadar, 2009: 128). “Ricochet yay çıtasının doğal sıçrayışının ürettiği bir harekettir. Karakter kısa, kesik (bağlantısız) ve kuru olmakla beraber, telli ve mızraplı enstrümanların tınısını andırmaktadır” (Ulucan, 2005: 44).

Bu kaprisin ilk ölçüsünde tüm etüt boyunca kullanılan ricochet ve sautillé teknikleri özet olarak görülebilmektedir (Şekil 1). Kaprisin ilk ölçüsünden de anlaşılacağı üzere 1. ve 3. vuruşlarda ricochet, 2. ve 4. vuruşlarda sautillé tekniği kullanılmıştır (Şekil 1, Şekil 2 ve Şekil 3).

Şekil 1. Kapris No: 1 Le Sautillé, Ölçü: 1



Şekil 2. Kapris No: 1, Le Sautillé, Ricochet Tekniği



Şekil 3. Kapris No: 1 Le Sautillé, Sautillé Tekniği



Le sautillé, genellikle sağ el tekniklerini çalıştırmayı hedeflemekte, dolayısıyla sol elde zorlayıcı pozisyon değişiklikleri bulunmamaktadır. Etüt sol el pozisyonu bakımından 1. ve 3. Pozisyon arasında seyretmektedir. Sol el pozisyonu genellikle 1.ve 3. konumlar arasında kalıcı ve geçişli özellikler göstermektedir.

Kapris No: 1 Le Sautillé' nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 1. Kapris No. 1 Le Sautillé' nin Biçimsel Yapısı

| | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı | 27 ölçü |
| Kaprisin Temposu | Presto |
| Kaprisin Tonu | Do Minör |
| Kaprisin Biçimsel Yapısı | Serbest Cümlelerden Oluşmaktadır |

1 numaralı kapris *Le Sautillé* serbest cümlelerden oluşmaktadır.

Kapris No.2 *La Vélocité*

Kapris No:2 *La Vélocité*'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Velocemente (ita.). Atik, çevik, hızlı (genellikle orkestra yapıtlarının yorumunda) şeklinde tanımlanmıştır (Sözer, 2005: 733). *La Vélocité*, başlıgından da anlaşılacağı üzere, sol el teknikleri bakımından hızlı bir biçimde pozisyon değiştirme tekniğini gerektirmektedir. Sağ el teknikleri bakımından ise, uzun yay bağlarıyla çalma ve yayı bölümlene gibi teknik özellikleri içermektedir (Şekil 4).

Şekil 4. Kapris No: 2, *La Vélocité*, Ölçü:1-3



Kapris No:2 *La Vélocité*'nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

La Vélocité biçimsel yönden incelendiğinde ABA şeklinde bir form yapısı ortaya çıkmakta, dolayısıyla Üç Bölmeli Şarkı Formunda yazıldığı görülmektedir.

“Bu form türü çoğunlukla birinci ve üçüncü bölmeleri birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönem üç bölmeli şarkı biçemi şeklindedir. Birinci bölme, tam, yarım, dominant tonunda tam; minörlerde ilgili majör ya da minör dominant tonunda tam kalış yapar. İkinci bölme çoğu zaman ana tondan başka bir tonda olur (kimi zaman ana tondan çok uzaklaşılır) ve üçüncü bölmeye daha iyi bağlanabilmesi ve ana tona dönüşü sağlayabilmesi için, çoğu zaman dominant kararludur” (Cangal, 2010: 47-48).

Tablo 2. Kapris No:2 *La Vélocité*' nin Biçimsel Yapısı

| | |
|-----------------------------|---------|
| Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı | 46 ölçü |
|-----------------------------|---------|

| | |
|--------------------------|--|
| Kaprisin Temposu | Allegro Vivace |
| Kaprisin Tonu | Si Majör |
| Kaprisin Biçimsel Yapısı | A ¹ B ¹⁷ A ²⁷ |

ABA formunda olan 1 no'lu etüt yapısal olarak birçok cümle ve bu cümleleri oluşturan motiflerden oluşmaktadır. Bu motifler cümleler içinde tekrar edilmektedir. A bölümü birbirini tekrar eden a+b+a+b şeklinde dört cümleden oluşmaktadır (Şekil 5).

Şekil 5. Kapris No: 2, La Vélocité, A Bölmesi

A

Allegro vivace.

The image displays a musical score for 'Kapis No: 3 L'étude' in G major, marked 'Allegro vivace'. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains a sequence of notes with a red 'a' marking. The second staff is labeled 'T' and contains a sequence of notes with a red 'b' marking. The third staff is labeled 'V' and contains a sequence of notes with a red 'a' marking. The fourth staff is labeled 'T' and contains a sequence of notes with a red 'b' marking. The fifth staff is labeled 'V' and contains a sequence of notes with a red 'a' marking. The sixth staff is labeled 'T' and contains a sequence of notes with a red 'b' marking. The score includes various technical markings such as 'Sul D', 'Sul A', 'Sul G', 'tr', 'V', and 'à la 7me position'.

Kapis No: 3 *L'étude*

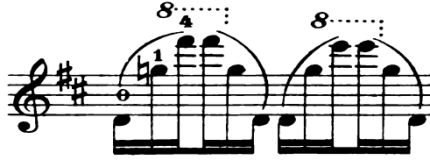
Kapis No: 3 *L'étude*'nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Bu etüt birbirinden farklı sağ ve sol el tekniklerini içeren, iki ayrı kısmın tekrarlarından oluşan 4 bölmeden meydana gelmektedir. Birinci kısım legato yay kullanarak çift ses çalma (Şekil 6), ikinci kısım ise tiz pozisyonlarda pozisyon değiştirerek tel değiştirme (Şekil 7) tekniklerini içermektedir. *L'étude*'nin ilk bölümünde çift ses çalımında ses temizliğini gerektiren uygun sol el tekniğini, ikinci bölümünde ise bilek ve dirsek kullanımıyla sağlanan sağ el tel değiştirme tekniğini uygulamak amaçlanmıştır.

Şekil 6. Kapis No: 3, *L'étude*, Ölçü: 1, Çift ses çalma tekniği



Şekil 7. Kapris No: 3, L'étude, Ölçü: 1, Tel değiştirme Tekniği



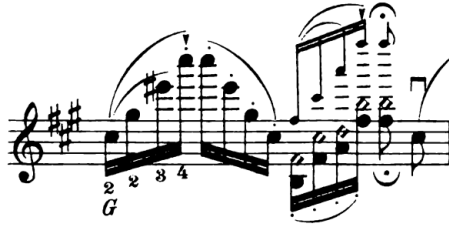
“Wieniawski'nin bu iki kısımlı etütleri Paris Konservatuvarında öğrenciyken çalıştığı Kreutzer, Ernst ve Beriot'un etütlerine dikkat çekici bir şekilde benzerlik göstermektedir. Bu kapriste Wieniawski'nin bu bestecilerin etütlerinde bulunan teknik zorluklarına, çift ses ve hızlı tel değişimlerinin zorluklarını ekleyerek dokusal olarak yoğun bir biçimde işlediği görülmüştür. Kozak, 3. Kaprisin Kreutzer ve Ernst etütlere olan benzerliğini çalışmasında örneklemiştir” (Şekil 8 ve Şekil 9) (Kozak, 2011: 31-32).

Şekil 8. Kreutzer Etüt, No: 34, Ölçü: 1 (Kozak, 2011: 32)

b) Kreutzer, Etude no. 34. measure 1



Şekil 9. Ernst Etüt, No: 3, Ölçü: 1 (Kozak, 2011: 32)



4 No'lu kapris *Le Staccato*, başlıgından da anlaşılacağı üzere esas olarak staccato tekniğini çalıştırmayı hedeflemektedir. “Staccato yayın yukarı aşağı hareketiyle çalınan, artikülasyonu olan ve aksanları bulunan notaların çalınmasıdır. Oldukça hızlı tempolarda kullanılan staccato tarzı, müzikte geniş bir alanı kapsar. Melodiye, ihtiraslı bir karakter, parlak bir virtüözite gibi çeşitli anlamlar katabilir” (Biricik, 1998: 33).

Bu yay tekniği iki çeşittir; hızlı ve ağır tempoda çalınır. Hızlı tempoda virtüözite gerektiren staccato tipi uçan staccatodur (a.g.e.,s.33). 4 no'lu kapris *Le Staccato*'da kullanılan staccato tekniği de uçan staccato'dur.

Kapris No:4 *Le Staccato*'nun Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 4. Kapris No:4 *Le Staccato*'nun Biçimsel Yapısı

| | |
|-----------------------------|--------------------------------------|
| Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı | 55 ölçü |
| Kaprisin Temposu | Allegro giocoso |
| Kaprisin Tonu | La Majör |
| Kaprisin Biçimsel Yapısı | A B ²⁸ A ⁴⁴ |

A bölmesinde (a) ve (b) cümlelerinden oluşan soru-cevap şeklinde bir cümle yapısı vardır. Bu cümleler simetrik bir biçimde 8 ölçüden oluşmaktadır. İlk cümle (a) kaprisin temel tonu olan La Majör'de geçmekte ve cümlelerin sonu dominant fonksiyonunda asılı kalmaktadır. Cevap olarak gelen (b) cümlesi ise La Majör'ün ilgili minörü Fa# Minör ve yakın ton Si Minör'e yönelmeler içermekte ise de modülasyon söz konusu değildir (Şekil 15).

Şekil 15. Kapris No: 4 *Le Staccato*, A Bölmesi

B Bölmesi 28. ölçüde akorlarla başlamaktadır. Başlangıcında Maestoso teriminden de anlaşılacağı üzere ilk bölmeden farklı ve görkemli bir karakteri vardır. İki vuruşluk akorlarla daha ağırbaşlı bir karakter ortaya çıkmaktadır. Etütte yapısal olarak gelişmelerin gözlemlendiği bu bölmede Re Majör ve Mi Majör gibi yakın tonlara yönelmeler vardır. B bölümünü dolayısıyla kaprisin gelişme bölümü olarak adlandırmak uygun olacaktır. Bölme kapanışa doğru La Majör tonun yörüngesine girmekte ve A bölümüne (Tempo I) bağlanmaktadır

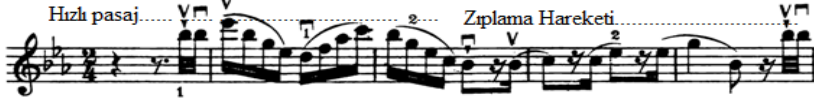
Kapris No:5 Alla Saltarella

Salterella 3/8 ya da 6/8 ölçülerde, zıplayarak, el çırpılarak oynan, hızlı, hareketli bir İtalyan dansıdır (Sözer, 2005: 608). Alla ise biçim, oran, üslup belirtmek için terim ya da sözcüklerin önünde yer alır... *Alla Turca*: Türk usulü gibi (Sözer, 2005: 25).

Alla Saltarella başlığından da anlaşılacağı üzere kaprisin icrasında bu İtalyan dansının üslubu ve karakterini yansıtarak çalınması beklenmektedir. 15. Yüzyıldan kalma bu dans türü İtalyan dansı olarak anılmasına rağmen Polonya'da da var olmuştur (Kozak, 2011: 52). Bu kapriste salterello dansındaki zıplama hareketi, dansın hızını yansıtan onaltılık ritmin bulunduğu ilk iki ölçü ve üçüncü

ölçünün ilk vuruşundaki pasajdan sonra, onaltılık esler ve ardından gelen onaltılık ve sekizlik notalarla ifade edilmeye çalışılmıştır (Şekil 16). Bu dans türü farklı besteciler tarafından da kaynak olarak sıklıkla kullanılmıştır.

Şekil 16. Kapris No: 5, Alla Saltarella, ölçü: 1-5



Kapris No:5 Alla Salterella' nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Kapris No.5 Alla Saltarella sağ ve sol el teknikleri bakımından incelendiğinde, sağ elde yakın tellerde bağlı yay ile tel değiştirme ve uçan staccato, sol elde ise pozisyon değiştirme, tril ve parmak uzatma tekniklerini içerdiği görülmektedir.

Kapris No:5 Alla Saltarella'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 5. Kapris No:4 Alla Saltarella'nın Biçimsel Yapısı

| | |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı | 90 Ölçü |
| Kaprisin Temposu | Scherzando |
| Kaprisin Tonu | Mi Bemol Majör |
| Kaprisin Biçimsel Yapısı | A B ²⁷ A ^{1 52} |

Beşinci kapris ABA form yapısında bestelenmiştir. Bu kaprisin form yapısındaki temel unsur soru-cevap (öncül-soncul) şeklinde iki cümleden oluşmaktadır (Şekil 17 ve Şekil 18).

Şekil 17. Soru cümlesi, Kapris No: 5, Alla Saltarella, ölçü: 1-5



Şekil 18. Cevap cümlesi, Kapris No: 5, Alla Saltarella, ölçü: 5-9



Kapris No: 6 Prélude

Müzikte birçok farklı anlamda kullanılan *Prélude*, orjinal kullanımında bir müziğin tonunu ya da modunu tanıtmak amacıyla önceden seslendirilen giriş müziği anlamındadır (Ledbetter, oxfordmusiconline.com, 11.03.2014).

Başlığından da anlaşılacağı üzere 6 no'lu kapris, Wieniawski'nin Johann Sebastian Bach'ın solo keman eserlerine olan merakını yansıtmaktadır (Kozak, 2011: 59). Wieniawski'nin bu kaprisi, dokusal olarak Bach'ın füglerine oldukça benzerdir ve kontrapuntal bir yapısı vardır.

Kapris No:6 Prélude' nin Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Prélude sağ ve sol el tekniği bakımından incelendiğinde, sağ elde akor çalma tekniği, sol elde ise çift ses ve pozisyon değiştirme tekniklerinin bulunduğu gözlemlenmektedir.

6 no'lu kaprisi teknik bakımdan iki farklı kısım halinde incelemek mümkündür. Akorların bulunduğu ilk kısımda akor çalma tekniğini çalıştırmanın amaçlandığı görülmektedir.

Teknik yönünden incelenen bu kaprisin ikinci kısmında ise legato ve onaltılık hızlı pasajlardan oluşan bu kısmın, 2 no' lu kapris *La Vélocité'* de kullanılan tekniklerle aynı olduğu görülmektedir. 2 no' lu kapristen farklı olarak 6 no'lu kapriste tek telde 2 oktav gam çakma tekniği (Şekil 19) ve inici kromatik gam (Şekil 20) tekniği bulunmaktadır (Kozak, 2011: 64).

Şekil 19. Kapris No: 6, Prélude, Ölçü: 65, Tek Telde İki Oktav Gam Çalma



Şekil 20. Kapris No: 6, Prélude, Ölçü: 62, İnci Kromatik Gam Çalma Tekniği



Bu kapisin teknik açıdan önemli bir bölümünü oluşturan akor çalma tekniği, kemanda 3 farklı şekilde uygulanmaktadır. Bunlar kırık akorlar, bütün akorlar ve dönen akorlardır.

“Dönen akorlarda polifonik müzikte kullanılan akorlardaki seslerin devamlılığını sürdürmek esastır. Bu tarz akorlarda melodinin olduğu sesi sürdürmek gerekir. Örneğin dört notalı akorlarda melodi re telinde ise diğer sesler çalındıktan sonra re teli ile temas kesilmemelidir” (Biricik, 1998: 40-41).

6 no’lu bu kapis bu akor teknikleri açısından gözlemlendiğinde, Bach’ın füglerindeki polifonik yapıdan etkilenildiği için, eserdeki akorların dönen akorlar şeklinde çalınması gerektiği anlaşılmaktadır. Bach’ın polifonik müziğinde kullanılan bu tarz akorlarda melodinin olduğu partiyi öne çıkarmak gerekli olduğundan, kapis icra edildiğinde de melodik hattın olduğu teldeki sesi uzatmak gerekmektedir. 6 no’lu bu kapriste ise genellikle melodi en üst notada seslendirilmektedir ve mi telindedir. Ancak akor içinde melodinin yerinin değiştiği pasajlar da görülmektedir. Örneğin, aşağıda Şekil 21’de görüldüğü üzere 23.- 26. ölçüler arasında akorun üst notasındaki melodik hat, 26. ölçüden itibaren, akorun alt notasına geçmektedir. 27. ölçünün 3. vuruşundan itibaren yine melodi akorun üst notasında yer almaktadır.

Şekil 21. Kapis No: 6, Prélude, ölçü: 23-27, Melodik Hat



Kapis No:6 Prélude’ nin Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 6. Kapis No:6 Prélude’ nin Biçimsel Yapısı

| | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| Kapisin Toplam Ölçü Sayısı | 83 ölçü |
| Kapisin Temposu | Allegro Moderato |
| Kapisin Tonu | Si Minör |
| Kapisin Biçimsel Yapısı | A B ⁴⁶ A ⁷⁴ |

Bu kapris ABA 3 Bölmeli Şarkı formundadır. Kaprisin A bölmelerinde Bach'ın prelüd ve füglerindeki yapıya benzer bir yapı vardır ve bu kısımlar 3 seslidir. Dolayısıyla bu 3 sesi soprano, alto ve bas olarak nitelendirmek mümkündür. Aynı şekilde Bach'ın prelüd ve füglerindeki çoksesliliğe benzer bir şekilde alto partisinde başlayan ilk tema (dux) bölme boyunca farklı partilerde cevap olarak gelmektedir. (Şekil 22). Aynı tema 4. ölçüde soprano partisinde gelmekte (Şekil 23), 7. ölçüde ise bas partisinde tonal cevap olarak gelmektedir (Şekil 24). Tüm temalar kaprisin ana tonu olan Si Minör tondadır.

Şekil 22. Kapris No: 6, Prélude, Ölçü: 23-27, Melodik Hat, Dux



Şekil 23. Kapris No: 6, Prélude, ölçü: 4-7, Soprano Partisi Tema I Tonal Cevap (comes)



Şekil 24. Kapris No: 6, Prélude, Ölçü: 7-10, Bas Partisi Tema I Tonal Cevap (Comes)



Kaprisin A bölmesinin 16. ölçüsünde yeni bir fikir olarak gelişen ikinci tema yer almaktadır. Bu yeni temanın tonu ise yakın ton olan Mi Minöre geçmektedir. Tema Mi Minörde kadans yapmaktadır.

Poco più mosso hız terimiyle başlayan B bölümü oldukça hızlı ve aralıksız legato (bağlı) yayın kullanıldığı bir bölümdür. Uzun yay cümlelerinde oluşan bu bölümde süsleme teknikleri ve kromatik geçişler sıklıkla kullanılmaktadır.

B Bölümü tonal olarak i-V-i, yani Si Minör- Fa # Min.- Si Min. tonlarında geçmektedir. 73. ölçüden önce köprü işlevi gören bir pasaj ile B bölümü, Kaprisin A Bölümünün tekrarına bağlanmaktadır.

Kaprisin A Bölümünün tekrarı (Tempo I) sırasıyla 73. ölçüde altoda, 76. ölçüde soprano, 79. ölçüde ise basta gelen tema (dux) tekrarıyla son bulmaktadır.

Kapris No:7 La Cadenza

“Cadenza (Kadans) Türkçeye batı dillerinden giren bu terim, iki anlamda kullanılır: Birincisi “Kalış” anlamındadır: Müzikte cümlelerin sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon. İkincisi konçerto formunda solistin ustalığı sergilemesine yol açan ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça anlamındadır. Terimin bu iki anlamının ayırt edilmesini sağlamak amacıyla müzik yazarları genellikle birinci anlam için Fransızca “Cadence” , ikinci anlam için İtalyanca “Cadenza” terimlerini kullanırlar” (Say, 2002: 282).

7 numaralı kaprisin başlığı olarak *La Cadenza*, bu terimin ikincil anlamında kullanılmıştır. Başlık, kapriste geçen ustalık gerektiren, gösterişli pasajlara atıfta bulunmaktadır.

Kapris No:7 La Cadenza’ nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

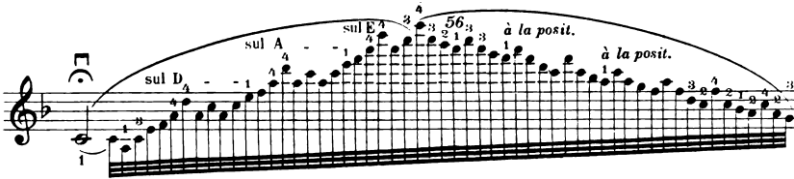
La Cadenza, sağ ve sol el teknikleri bakımından incelendiğinde; sağ elde akor çalma, hızlı tel değiştirme, yayı bölümlenme teknikleri, sol elde ise çift ses çalma, tril, hızlı dizi geçişleri gibi tekniklerin bulunduğu görülmektedir. Kaprisin başlangıcından itibaren 34 ölçü boyunca çift sesler ve akor çalma tekniklerinden oluşan bir yapı vardır. Aşağıda çift sesler ve akorlar bulunduğu 1.-14. ölçüler örneklendirilmektedir (Şekil 25).

Şekil 25. Kapris No.7, La Cadenza, ölçü: 1-14



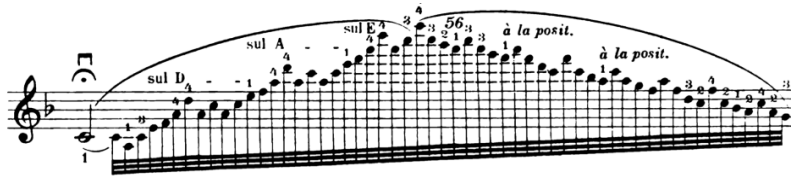
34. ölçünün bitimiyle, La Cadenza'nın teknik olarak farklılaşan orta bölümü başlamaktadır. 7 numaralı kapisinin tüm bu orta bölümü boyunca sağ ve sol el tekniğinin birleşiminden oluşan, tek yay bağının bölümlendirilmesiyle beraber sol elde son derece hızlı geçişlerin olduğu kadans benzeri pasajlar yer almaktadır (Şekil 26).

Şekil 26. Kapris No.7, La Cadenza, Orta bölüm



Baykara çalışmasında bu tarz etütlerin genellikle konçertolar ve kadanslarda sıklıkla kullanılan, bir kalış notası üzerine yazılan uzun soluklu süslemeler için iyi bir hazırlık çalışması olduğunu belirtmiştir (Baykara, 2009: 81). Bu pasajlar genellikle 4 oktavlık genişlikte olup, doğaçlama çalınıyor izlenimi yaratmaktadır (Şekil 27).

Şekil 27. Kapris No.7, La Cadenza



Kapris No:7 La Cadenza'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 7. Kapris No:7 La Cadenza'nın Biçimsel Yapısı

| | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı | 83 Ölçü |
| Kaprisin Temposu | Allegro Moderato |
| Kaprisin Tonu | La b Majör- Fa Majör- La b Majör |
| Kaprisin Biçimsel Yapısı | A B A ¹ |

7 no'lu kapris *La Cadenza*, ABA¹ 3 Bölmeli şarkı formundadır. . A bölümü a ve a¹ olmak üzere iki cümle ve bu cümlelerin tekrardan oluşmaktadır. La bemol majördür, komşu tonlar Fa Minör ve Do Minör' e yönelmeler içermektedir (Şekil 28).

Şekil 28. Kapris No: 7, La Cadenza, A Bölmesi

The musical score for the A section of Kapris No: 7, La Cadenza, is presented in a single system with four staves. The first staff shows the beginning of the section in La b Maj, marked 'p'. The second staff continues the melody with various ornaments and dynamics. The third staff shows a change in dynamics and a 'cresc.' marking. The fourth staff concludes the section with a 'Köprü' (bridge) marked 'mf' and 'dim.'. The score includes measure numbers 9, 15, 24, and 30, and specific performance instructions like 'V' (vibrato) and 'i= Fa Min.' (i.e. Fa Min.).

Kaprisin B bölümü, esere başlığı veren kadansların bulunduğu kısımdır. Birçok yakın tona yönelme bulunmasıyla beraber Fa Majör

tonu baskındır. Bu bölmede daha çok doğaçlama yapıda bir karakter bulunduğundan biçimsel öge olarak cümle yapıları görülmemektedir.

Kapris No:8 Le Chant du Bivouac

8 no'lu kapris Le Chant du Bivouac (Kamp Şarkısı) son derece neşeli ve canlı bir karaktere sahiptir. Tamamen çift sesler ve akorlardan oluşan eserin polifonik bir dokusu vardır.

“Eserin form yapısı Polonya ulusal folk danslarından biri olan Kujawiak’tan gelmektedir. Kujawiak dansı 3 tip Polonya mazurkasından biridir. Diğerleri; mazur ve oberektir. Bunlardan mazur içlerinde en eski olarak bilinmekte ve adını Polanya’ da Mazovya (Mazowsve) bölgesinden almaktadır. Bu üç mazurka tipi genel özellikler taşımaktadır. Hepsi 3 zamanlıdır, ritmik yapısında ayırt edici aksanlar bulunmaktadır, bir ya da iki ölçülük ritmik-melodik motifler vardır, form yapısı düzenli cümlelerden ve AABBC şeklinde düzenli tekrar eden bölmelerden oluşmaktadır ” (Swartz, 1975: 249).

Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*’ ın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

8 numaralı kapris sağ ve sol el teknikleri bakımından incelendiğinde; sağ elde akor çalma tekniği, sol elde ise çift ses çalma, pozisyon değiştirme, sol el pizzicatosu ve flajole (flageolet) tekniklerinin bulunduğu gözlemlenmektedir. Flajöle tekniği, seslendirilecek notanın porte üzerinde bulunduğu yerde içi boş baklava dilimine benzer dikdörtgen bir şekil (◊) ile belirtilerek gösterilmektedir (Şekil 29).

Şekil 29. *Kapris No: 8, Le Chant Du Bivouac, Ölçü: 11-13, Flajole Çalma Tekniği*



Le Chant du Bivouac’ta öne çıkan keman çalma tekniklerinden biri sol el pizzicatosu, yani sol elin parmaklarının teli çekmede kullanılması tekniğidir. Pizzicato tekniği, seslerin yay yerine parmak aracılığıyla elde edilmesini sağlayan bir tekniktir ve nota

üstünde *pizz.* ya da *pizzicato* şeklinde gösterilmektedir. Sol el pizzicatosu nota üzerinde (+) işareti olarak aşağıdaki şekilde gösterilmektedir (Şekil 30).

Şekil 30. Kapris No: 8, Le Chant du Bivouac, ölçü: 25, Sol el Pizzacatosu



Kapis No:8 *Le Chant du Bivouac*'ın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 8. Kapris No:8 *Le Chant du Bivouac*'ın Biçimsel Yapısı

| | |
|----------------------------|--|
| Kapisin Toplam Ölçü Sayısı | 83 Ölçü |
| Kapisin Temposu | Allegro Marziale |
| Kapisin Tonu | La Majör |
| Kapisin Biçimsel Yapısı | A B ²² A ³⁶ C ⁴⁵ A ⁶⁷ |

8 no'lu kapis *Le Chant du Bivouac* ABACA şeklinde beş bölmeden oluşmaktadır. İlk bölme olan A bölmesi öncül (4 ölçü) ve soncul (4 ölçü) olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır (Şekil 31 ve Şekil 32).

Şekil 31. Kapris No: 8 *Le Chant du Bivouac*, ölçü: 1-4, Öncül Cümle



Şekil 32. Kapris No: 8 Le Chant du Bivouac, ölçü: 5-8, Soncul Cümle



Kapris No:9 Les Arpéges Variations sur l'Hymne Autrichien

Les Arpéges başlıklı 9 no' lu kapris metotta bulunan son kapristir. Avusturya Milli Marşı teması (günümüzde Almanya milli marşı olarak bilinmekte) ve bu tema üzerine 3 farklı çeşitlemeden meydana gelmektedir. Ayrıca *L'école Moderne*' deki en uzun ve teknik açıdan en zorlayıcı kapris olma özelliğini de taşımaktadır. Son kapris olması, tema ve çeşitlemelerden oluşması yönüyle Paganini 24. Kapris'e benzerlik göstermektedir.

Kapris No:9 Les Arpéges' in Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Birçok farklı teknik özelliği bir arada bulunduran bu kapris, tema ve üzerine yazılan 3 çeşitlemenin her birinde farklı teknikleri çalıştırmayı amaçlamaktadır. Sağ el teknikleri bakımından akor çalma, çekerek-itererek bağlı staccato çalma tekniklerini içermektedir. Sol el teknikleri bakımından ise çift ses çalma, flajöle çalma ve sol el pizzicatosu tekniklerinin bulunduğu gözlemlenmektedir. *Les Arpéges*, metotta incelenen önceki kaprislerde de bulunan birçok tekniği içermesi bakımından *L'école Moderne*' deki tüm kaprislerin adeta bir özeti gibidir.,

Andante temposuyla başlayan Tema çift ses ve akor çalma tekniklerini içermektedir (Şekil 33).

Şekil 33. Kapris No: 9, Les Arpéges, ölçü: 1-6



I. çeşitleme daha önce incelenen kapislerde de sıklıkla bulunan çekerek-iterek bağlı uçan staccato tekniğini içermektedir (Şekil 34).

Şekil 34. Kapris No: 9 Les Arpéges, ölçü: 1-2, Çek-it bağlı uçan staccato tekniği, I. Çeşitleme



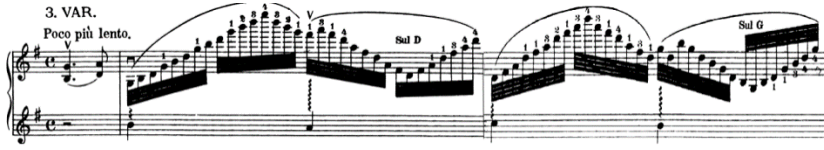
II. çeşitleme flajöle çalma (armonikleri seslendirme) tekniğini çalıştırmaktadır. Aşağıda Şekil 35'te gösterilen örnekte, çeşitleme iki partili olarak yazılmış, üst partide duyurulması gereken sesler, alt partide ise duyurulması gereken seslerin, parmakların hangi notalara dokunmasıyla elde edileceği belirtilmiştir.

Şekil 35. Kapris No: 9, ölçü: 1-2, Flajöle Çalma Tekniği, II. Çeşitleme



III. çeşitleme (Şekil 36) ise icracı için son derece zorlayıcı olarak sağ ve sol elin uyumlu koordinasyonunu gerektirmektedir. Sağ elde yay tekniğinin maharetiyle uzun yay bağında arpejlerin tek solukta çalınmasıyla beraber, sol elin boşta bulunan (tuşeye basmayan) bir parmağıyla teli çekerek (*pizzicato*) duyurması gerektiği 2. bir parti bulunmaktadır.

Şekil 36. Kapris No: 9, ölçü: 1-3, Sol El Pizzicato Tekniği, III. Çeşitleme



Kapris No: 9 *Les Arpéges*'in Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tablo 9. Kapris No: 9 Les Arpéges'in Biçimsel Yapısı

| | |
|-----------------------------|----------------------|
| Kaprisin Toplam Ölçü Sayısı | 64 ölçü |
| Kaprisin Temposu | Andante |
| Kaprisin Tonu | Sol Majör |
| Kaprisin Biçimsel Yapısı | Tema ve Çeşitlemeler |

Aşağıda kaprisin teması gösterilmiştir (Şekil 37). Tema, öncül ve soncul olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır. Besteci tema'nın melodik ve armonik yapısını esas alarak arpejleme yöntemiyle kaprisi oluşturan 3 farklı çeşitlemeyi yazmıştır.

Şekil 37. Kapris No: 9, Les Arpéges, Tema

THÈME.
Andante.

Cümle I (başlıç)

Cümle I (tekrar)

Sol Maj.

Cümle II (soncul)

V7/V I= Re Maj.

Şul D A

V2 16

SONUÇ

Wieniawski' nin *L'école Moderne* metodundaki kaprislerinin incelendiği bu çalışmada, üst düzey bir keman icracısının edinmesi gereken tüm sağ ve sol tekniklerini detaylı bir biçimde içerdiği sonucuna varılmıştır. Kaprislerin her biri farklı bir tekniği çalıştırmak üzere bestelenmiştir.

Çalışmanın 1. alt problemine cevap olarak kaprislerin her birinde bulunan sağ ve sol el teknikleri incelenmiş, Kapris No: 1 *Le Sautillé*' nin; sağ el tekniği olarak ricochet ve sautillé, sol el tekniği olarak pozisyon değiştirme, Kapris No: 2 *La Vélocité*' nin; sağ el tekniği olarak tel değiştirme, legato çalma ve yayı bölümlleme, sol el tekniği olarak pozisyon değiştirme, Kapris No: 3 *L'étude*' nin; sağ el tekniği olarak tel değiştirme, sol el tekniği olarak çift ses çalma, Kapris No: 4 *Le Staccato*' nun; sağ el tekniği olarak çekerek-itererek bağlı uçan staccato çalma, sol el tekniği olarak çift ses, çift ses tril ve arpej çalma, Kapris No: 5 *Alla Saltarella*' nin; sağ el tekniği olarak tel değiştirme, sol el tekniği olarak pozisyon değiştirme, tril ve parmak uzatma, Kapris No: 6 *Prélude*' nin; sağ el tekniği olarak akor çalma, sol el tekniği olarak çift ses ve pozisyon değiştirme, Kapris No: 7 *La Cadenza*' nin; sağ el tekniği olarak akor çalma, tel değiştirme, yayı bölümlleme, sol el tekniği olarak çift ses, tril ve hızlı dizi geçişleri çalma, Kapris No: 8 *Le Chant du Bivouac*' in; sağ el tekniği olarak akor çalma, sol el tekniği olarak çift ses çalma, pozisyon değiştirme, sol el pizzicatosu ve flajole çalma, Kapris No: 9 *Les Arpèges*' in: sağ el tekniği olarak çekerek-itererek bağlı uçan staccato, sol el tekniği olarak

çift ses, flajöle ve sol el pizzicatosu çalma tekniklerini içerdiği belirlenmiştir.

Kaprislerde bulunan sautillé, çekerek-itererek uçan staccato, ricochet sağ el teknikleri, çift ses, akor, sol el pizzicatosu ve flajöle çalma gibi sol el teknikleri; keman çalmada ileri düzey teknikler olarak kabul edilmektedir.

Çalışmanın 2. alt problemine cevap olarak kaprislerin her biri müzik biçimleri yönünden incelenmiştir. Kapris No: 1 *Le Sautillé*' nin serbest cümlelerden oluştuğu, Kapris No: 2 *La Vélocité*' nin ABA, Kapris No: 3 *L'étude*' nin ABAB, Kapris No: 4 *Le Staccato*' nun ABA, Kapris No: 5 *Alla Saltarella*' nin ABA, Kapris No: 6 *Prélude*' nin ABA, Kapris No: 7 *La Cadenza*' nin ABA, Kapris No: 8 *Le Chant du Bivouac*' in ABACA, Kapris No: 9 *Les Arpèges*' in ise tema ve çeşitlemeler şeklinde form biçimlerinden oluştuğu ve geleneksel form öğelerinin özelliklerini taşıdığı sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER

Eserlerinin tüm dünyada beğeni ile seslendirilmesi ve tanınmasına rağmen, sanatçının bestecilik ve eğitimcilik yönünü araştıran, eserlerinin teknik yapısını inceleyen yazılı çalışmaların uluslararası literatürde yeterli olmadığı görülmektedir. Bu nedenle icracılık, eğitimcilik ve bestecilik yönü bu denli güçlü olan, 19. Yüzyıl Romantik müziğine virtüözitesiyle damgasını vurmuş bu sanatçı hakkında daha fazla araştırma yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Ülkemizde yapılan araştırmalarda ise Wieniawski' nin hayatı, eserleri ve yorumculuğu hakkında detaylı bir yazılı kaynak bulunmadığı görülmektedir. Sonuç olarak bu çalışmanın Wieniawski hakkında araştırma yapacak icracılar ve araştırmacılar için temel bir kaynak olması ön görülmektedir. Ayrıca teknik ve biçimsel olarak yapılmış olan detaylı analizlerin, Wieniawski' nin kaprislerini icra edecek genç virtüözlere rehberlik edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Baykara, S. (2009). *Kreutzer Etütler Üzerine Teknik İnceleme ve Öneriler*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Biricik, B. (1998). *Keman Sağ El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Cangal, N.(2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Cardenas, M. (2011). *Henryk Wieniawski: From Prodigy to Virtuoso*, California State University Bob Cole Conservatory of Music, Proje Raporu, Long Beach.
- Çuhadar, H. (2009). “Kemanda Çalma Teknikleri” Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:18, Sayı 1, ss.121-132.
- Greene, D.M. (1985). *Greene's Biographical Encyclopedia of Composers*. New York: Doubleday.
- Jazdon, A. (2009). *Thematic Catalogue of Works*. Poznań: Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań.
- Kozak, P. (2011). *Pedagogical Examination of Henryk Wieniawski' s L'école Moderne Opus 10.*, Graduate Faculty of The University of Georgia, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Georgia.
- Ledbetter, D. H. F. (11 Mart 2014). *Grove Music Online*. Mart 11, 2014 tarihinde
- Grove Music Online Web Sitesi:[http://www.oxfordmusiconline.com / subscriber/article/grove/music/43302](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302)
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Swartz, A. (1975). “The Polish Folk Mazurka” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Cilt 18, Sayı 1/4, ss. 249-255.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek
İstanbul.

Lisans Tezi,

http://wieniawski.com/life_and_creation.html, 30.10.2014.

http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/wieniawski.html,
10.10.2014.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30284pg1>,
17.02.2014.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>, 11.03.2014.