

ÖZKAN MANAV'IN “KIR GÖRÜNÜMLERİ: KIŞ” İSİMLİ ESERİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ PERFORMANSI BAZINDA İNCELENMESİ

Fazlı Orhun ORHON*

Öz

Çok köklü bir geleneğin ve üslupların mirasını özgürce kullanma zenginliğine sahip olan günümüz çağdaş müziğinin icrası; bestecilerin kişisel yaklaşımlarının incelenmesini, eserlerin müzikal bileşenlerinin dikkatli analizini ve buna bağlı orkestra şefliği uygulamalarını gerektirir. Bu makalede Özkan Manav'ın on dört yaylı saz için yazılan "Kır Görünümleri:Kış" isimli eseri ele alınmıştır. Bestecinin eğitimi ve estetik tercihleri belirtilmiş; doğru bir yorum çıkartmak açısından eser içerisindeki çağdaş üsluplar ve kullanımları gösterilmiş ve incelenmiştir. Karşılaşılması muhtemel şeflik tekniği ile ilgili problemler sergilenmiş ve uygun çözümleri belirtilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Özkan Manav, Rastlantısallık, Aleatori, Orkestra Şefliği, Kır Görünümleri: Kış

AN ANALYSIS OF ÖZKAN MANAV'S “COUNTRYSIDE LANDSCAPES: WINTER” IN MEANS OF ORCHESTRAL CONDUCTING

Abstract

Modern Music of our day which has free access of utilising an abundant legacy of tradition and styles; requires a careful analysis and understanding of composer's musical preferences and musical styles that creates the work for a fitting conducting performance. The article focuses on Özkan Manav's “Countryside Landscapes: Winter” for fourteen string instruments. Composer's education, aesthetical approaches are stated and modern technics employed in the piece are highlighted and examined in order to acquire a correct performance. Possible problems in means of conducting has been pointed out and fitting suggestions have been made..

Keywords: Ozkan Manav, Indeterminacy, Aleatory, Conducting, Countryside Landscapes: Winter

1.GİRİŞ

* Doçent, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı, e-posta: orhunorhon@hotmail.com

Luigi Nono, Iannis Xenakis gibi pek çok modern bestecinin eserlerinin seslendirilmesinde etkin rol oynayan ünlü orkestra şefi Herman Scherchen; Handbook of Conducting adlı kitabında şöyle der:

Orkestra şefi bir eseri en az bestecisinin onu duyduğu kadar iyi duymalıdır. Bir şefin eseri kavraması içsel bir duyuş oluşturmaktır. Eğer eser, şefin iç dünyasında bir düşünce tasarısı olarak netlik kazanıyorsa ve mekanik sorunlar yüzünden solgunlaşmıyorsa o zaman kişi orkestra şefi sorumluluğunu taşımaya hazırdır. Müziği yönetmek demek hiçbir hata olmadan içte mükemmelce duyulanı ilan etmek demektir. Seslere hükmedilmeli, her ses şekillendirilmelidir. Şefin çalgısı, her borusunu ayrı ayrı insanların oluşturduğu bir org gibidir: çeşitliliği bol, hassas ve ilham verici. Bu orgu doğru çalmak ise insan üzeri bir güç gerektirir. Bu güç ise duygunun ve ilhamın kaynağı olan benliğe iyi odaklanma ile var olur. Benlik tüm müzik adına hissedilene yansıtma zorundadır. Bu yansımaya işte bu sihirli orgda sesler olarak karşılığını bulur. Bu yoğunlaşmayı gerçekleştirebilen, çalgısını bu seviyeye taşıyabilen, kendi yorumu eserin önüne geçmeyen, almak ve vermek dengesini en iyi şekilde kurabilen kişi orkestra şefidir (Scherchen,1989,s.2-3)

Böylesi bir seviye, partitürün iyi çalışılması ve aynı zamanda bestecinin ve eserin yazıldığı şartların olabildiğince iyi kavranmasından geçer. Scherchen'in belirttiği şekilde bir içsel kavram ve benlikten yansıyacak müzik anlayışı için de hem üslup hem de teknik iyi tanınmalıdır. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra müzik tekniğinin ve buna bağlı dilin geleneksel sınırları aşılmış, eşi benzeri olmayan bir bireyselleşmenin de etkisi ile sayısız deneyler yapılmıştır. Belli ana akımların içerisinde bile bestecilerin üslupları oldukça farklılaşmıştır. Bu da yorumcuya ve özellikle orkestra şefine, Scherchen'in belirttiği şekilde bir hazırlanma için daha fazla sorumluluk yüklemiştir.

Bu bağlamda konumuz olan Özkan Manav'ın besteci kişiliğinin nasıl geliştiğini ve hangi köklerden zenginleştiğini anlamak adına kısa özgeçmişine bakmak yararlı olacaktır. Bir diğer nokta da eserin ne zaman, hangi koşullar altında yazıldığı ve hangi ana akım üsluplardan etkilenildiği ile ilgilidir.

1.1 Özkan Manav

Bestecinin özgeçmişini kendisine ait internet sitesinde şöyle verilmektedir;

20 Mayıs 1967'de Mersin'de dünyaya gelen Ali Özkan Manav, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda Ahmed Adnan Saygun ve İlhan Usmanbaş'la kompozisyon çalışmış, bestecilik öğrenimini Boston Üniversitesi'nde Lukas Foss ve Marjorie Merryman'le 1996-99 yılları arasında yürüttüğü doktora çalışmalarıyla tamamlamıştır. 1991 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı'nda ders vermektedir

Sforzando'lar adlı orkestra yapıtının ilk seslendirilişi 1999 yılında Münih'te, Musica Viva Konser Dizisi kapsamında Bavyera Radyosu Senfoni Orkestrası tarafından yapılmış, 2002 yılı Deutsche Welle Kompozisyon Ödülü aracılığıyla Portamento Lento başlıklı orkestra müziği Bonn'da, Beethoven Festivali'nde seslendirilmiştir. Yapıtları ABD, Almanya, Türkiye, Bulgaristan ve İtalya'da ödüle değer bulunmuş, Türkiye, Almanya ve ABD'de CD üzerinde yayımlanmıştır.

Kompozisyonlarında yüzeyde birbirine uzak, birbiriyle bağdaşmaz görünen müziksel/kültürel öğeler arasında derinlerde yatan bağları araştırmayı sever. Müziği, yaşamsal gücünü çeşitlilik ve karıştıktan alır. Müzikte bir dizi dualiteyi –kültürel, tarihsel olsun, yapısal, tınsal, mekânsal, akustik olsun– potansiyel olarak doğurgan bulur (www.ozkanmanav.com).

1.2 Kır Görünümleri: Kış

On dört yaylı çalgı için bestelenmiş olan eser, 2007 yılında tamamlanmış ve Sofya 2010 Uluslararası Bestecilik Yarışması'nda birincilik ödülü almıştır. İlk seslendirilişi Sofya'da 20 Ekim 2010 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Besteci, kendi yazdığı program notunda eseri şöyle anlatmaktadır:

Bu peyzajlar, kış döneminde doğayı gözlemlemenin, onun karşısında düşünceye dalıp gitmenin anlık yansımalarını sunmaya çalışır. Birbirini izleyen bu ses tablolarında ana odak noktası, çevresiyle, insan dokusuyla birlikte kırsal yaşam değil, saf haliyle doğadır, kendi başına doğadır. Bu yapıtta, doğayı gözlemleyen insanın perspektifindeki dereceli ya da ani değişimler, uzaklık/yakınlık algısı, renk ve gölge etkileri, durağanlık/devinim karşıtlığı işitsel imgeleri besler. Belirli bir coğrafi odaklanma yoktur. Kar, buz saçakları, sessizce düşen su damlaları, uğuldayan, ıslık çalan rüzgârlar, sis, ağaçlar, karla örtülü toprak ve altındaki sessiz yaşamı hissedebileceğimiz herhangi bir köşesi olabilir burası dünyanın. Müziğin sonlarına doğru, kısa süreli bir unison kesit aracılığıyla insanlıkların yankısını duyar gibi oluruz. Çok geçmeden müzik geriye çekilecek, insanı çevreleyen doğa yeniden her köşeye yayılacaktır. Sessizlik, doğanın dinginliği ve onunla baş başa kalan insanın yalnızlığı.

Bütün bu betimlemeler bir program ya da öykü olarak düşünülmemelidir. Bu müzik, doğaya ve esler dünyasındaki türlü oluşumlara ilişkin incelikli bir algıya hizmet edebildiği, hayal gücümüzü genişletebildiği ölçüde işlevini yerine getirmiş sayılır.

2. Kır Görünümleri: Kış İçerisinde Kullanılan Besteleme Teknikleri

İncelikli bir yorum için eserin teknik analizi oldukça önemlidir. Bu bağlamda partitür incelendiğinde eserin içerisinde şu tekniklerin yer aldığı görülür; rastlantısallık, ses kümeleri (cluster) kullanımı ve bunların her ikisi vasıtası ile çeşitlenen doku yapısı üzerine kompozisyonun kurulumu.

2.1 Rastlantısallık-Aleatori

Geleneksel müzik dilinde ve icrasında neredeyse her an var olan kesinliğe dayalı müzik yazısı ve bunu gerektiren icranın tersine; müziğin bileşenlerinin tümünün ya da bir kısmının şans ile belirlenmesi; icracı ya da icracılara doğaçlama yapmak üzere sadece fikir veren grafik ifadeler ile belli kısımların belirsiz bırakılması ya da müziğin formunun, icracının tercihleri ile belirlenebileceği yapılar oluşturulması gibi teknikler içeren terimdir.

Tekniğin öncüsü Amerikalı Besteci John Cage olmuştur. 1950 ve 60 arası yıllarda sıra dışı olan görüşler benimseyerek geleneksel müziğe bir müzeci gibi sahip çıkmayı reddetmiş ve izleyicinin ilgisini ve algısını duygulardan, psikolojik göndermelerden uzak bir biçimde seslerin sadece ses olarak algılandığı bir “şimdiki an” kavramına çekecek uygulamaları savunmuştur. Kadim Çin’in kehanet kitabı olan I-Ching (Değişimler Kitabı) aydınlanma yolunu gösteren altmış dört yoldan birinin seçimini belirlemek üzere yazı-tura atmaya benzeyen bir saman çöpü oyununu tavsiye eder. Cage, 1951 tarihli Piyano için Music of Changes isimli eserini yazarken dinamikleri, notaları, süreleri ve tempoları belirleyen tablolar hazırlamış ve kullanılacak olanları belirlemek için I-Ching’in önerdiği yöntemi kullanmıştır. Böylece yazılan müzik Cage’in sadece kurallarını belirlediği bir şans oyunu ile belirlenmiştir. Bu uygulamaya şans müziği (chance music) adı verilir.

Cage’in öncülüğünü yaptığı bir başka teknik ise müziğin belli kısımlarının yazısının belirsiz bırakılarak, icracının verilen grafikler ya da yol gösterici işaretler yolu ile doğaçlamasına dayanır. Bu tür uygulama belirsizlik (indeterminacy) olarak isimlendirilmiştir. Cage, bu tekniği Morton Feldman’ın çello için yazdığı Projection I’den türetmiştir. Feldman partisyonda, ses sığısı (register), tını ve zamanlama için genel yönlendirmeler içeren grafikler kullanmış kesinlik içeren notasyon imlerine yer vermemiştir. Böylece icracıyı belli kalıplar içerisinde ya da tamamen serbest olarak doğaçlamaya yönlendiren grafik partitürler doğmuştur.

Cage’in uygulamalarına zıt olarak diğer besteciler rastgelelik ve şans etmeninden kaçınmayı tercih etmiş ama yine de belli dizilimlerin tercihini icracıya bıraktıkları, formları değişken eserler vermişlerdir. Alexander Calder’in hareketli (mobile) heykellerinden etkilenen Earle Brown, 1961 yılında, sıralamasının ve temposunun orkestra şefi tarafından belirlendiği Available Forms I’i bestelemiştir

Avrupalı besteciler rastlantısallığı daha da dikkatli ve kontrollü bir biçimde ele almıştır. Karlheinz Stockhausen, Klavierstück XI (Piyano Parçası 11) isimli eserinde büyük bir

kağıda yazılı on dokuz küçük parça icracının, anlık tercihinine göre birbirine bağlanır. Benzer şekilde Üçüncü Sonat'ında Pierre Boulez de, formun belli kurallara bağlı permütasyonlar aracılığı ile değiştiği bu tekniği kullanmıştır. Stockhausen ve Boulez'in eserinde rastlantısallık ya da aleatori, tam anlamıyla bir rastgelelikten öte; düzen ve düzensizlik bağlamında yapısal bir etmen olarak ele alınmıştır.

Witold Lutoslawski ve Mauricio Kagel gibi diğer besteciler ise rastlantısallığı geleneksel yazı ile birleştirmiş; verilen diklikler ile ritim kalıpları üzerinde doğaçlamalar içeren bir dil türetmişlerdir. Böylece müzik dokuları içerisinde çoklu ve karmaşık ritim yapılarına dayanan yeni ifade araçları meydana gelmiştir. Aşağıdaki örnekte görüleceği gibi tüm çalgılar aynı anda müziğe başlarlar fakat verilen süre sonunda şef işaret verene kadar istedikleri hız ve tekrar sayısı ile çalabilirler. Açıkta ki bildik müzik yazımının rastlantısallık ile bu şekilde kaynaşması, salt geleneksel yazı ile elde edilmesi imkansız bir müzik dokusu yaratılmasını mümkün kılmıştır.

●) Repeat until the next beat
●●) Play up to the * and walt.

Nota 1. Witold Lutoslawski, Dokuma Sözler (Woven Words)

2.2 Ses Kümeleri (Clusters)

Amerikalı Besteci Henry Cowell, 1917 civarında bestelediği The Tides of Manaunaun isimli eserinde, piyano klavyesine ön kolu ya da eliyle basarak elde ettiği kromatik ve diatonik ikililerden oluşan ses kümelerini (cluster) kullanmaya başlar.

Diğer taraftan Edgar Varese tarafından uzaysal mekanda birbiri ile ilişki halinde hareket eden ses kütlelerinin soyut balesi olarak tanımlanmış bir müzik kavramı; melodi, armoni ya da kontrpuan yerine sesin kendisine odaklanan bir müzik yolunun kapısını aralamıştır. Elektronik ortamda üretilen sesler, bestecileri geleneksel çalgılardan yeni seslerin üretilmesi için denemeler yapmaya teşvik etmiştir. Böylece 1950'lerin sonunda besteciler ana malzemesi yavaş ya da ani değişimler ile örgütlenen ilgi çekici yeni dokulara dayalı müzikler yaratmaya başlamıştır.

Polonyalı Besteci Krzysztof Penderecki'nin erken eserleri, bestecinin kromatik komşuları ile çevrili seslerden oluşan diklik kümelerine karşı gelişen eğilimini ortaya koyar. Bu eğilim sonunda Penderecki'nin ilgisini tek tek dikliklerden, genellikle kromatik olan yan yana seslerin oluşturduğu yığınlara yani ses kümelerine (cluster) çeker. Besteci bu ses kümelerini, besteleme tekniği için başlangıç noktası olarak alır ve ses sığalarını (register), yoğunluklarını, genişliklerini değiştirmek gibi farklı yöntemler ile işler. Elli iki yaylı çalgı için bestelenen Hiroşima Kurbanları için Ağıt, teknik olarak Penderecki'nin ilk ses kümesi denemelerinden birisidir. Burada ses kümelerinin genişlikleri, dizek üzerinde alt ve üst sınırları belirtilmiş kromatik sesleri kapsayan siyah bir bant ile gösterilir. Dinleyici için tek tek diklikleri duymak mümkün olmayacağından, farklı dinamikler ve genişliklerdeki ses kümeleri ya da yığınları duyulacaktır. Bunun ötesinde köprünün ters tarafında çalma ya da ses gövdesine parmak ile vurma gibi yeni sesler de eserde yar almaktadır. Böylece besteci, diklik ve gürültü (noise) arasındaki farkları ortadan kaldırmış durumdadır. Eserin formu, bu sıra dışı seslerin farklı dokulara yayılması ile gelişmesi ve başkalaşması üzerine kuruludur. Tartım, melodi ya da armoni gibi geleneksel kavramlar yoktur.

Nota 2. Krzysztof Penderecki, Hiroşima Kurbanlarına Ağıt

Penderecki'nin on yaş genç meslektaşı György Ligeti de, 1950'lerin sonundan itibaren ses kümeleri üzerine çalışmıştır. Penderecki, ses kümelerini ayırmaz bir katı bütün olarak ele alırken Ligeti, narince değişerek motifler oluşturan ve çoğu zaman tek olarak kolayca fark edilmesi mümkün olmayan ayrı bileşenlerden meydana gelen ses yığınları ya da kütleleri yaratmıştır. Böylece içyapısı hareket halinde olma algısı yaratan ama buna rağmen kendisi sabit kalan bir doku ortaya çıkmıştır. Bu, uzaydan yavaşça ilerleyen bir ses külesi etkisinin yaratıldığı, farklı hızlarda ilerleyen ve pek çok hattan meydana gelen kanonlara dönüşecektir. Besteci bu tekniğe mikropolifoni adını vermiştir.

3. Kır Görünümleri: Kış'ın Orkestra Şefliği Açısından Ele Alınışı

İncelediğimiz eserde yukarıda bahsettiğimiz tekniklerin kullanım dağılımları ve yarattıkları doku tablodaki gibidir.

Prova İşareti	Kullanılan teknik	Müzikal Doku
Başlangıç-6	Rastlantısallık	Polifonik
6-10	Ses Kümeleri	Mikropolifonik-Polifonik
10-13	Rastlantısallık	Polifonik
13-15	Ses Kümeleri	Polifonik
15-16	Ses Kümeleri	Homofonik-Polifonik
16-18	Ses Kümeleri, melodik kesit	Polifonik
18-19'dan bir sonra	Ezgisel kesitler, çıkıcı dört notalı diziler	Polifonik
20'den iki önce -22	Çıkıcı kromatik ses kümeleri, melodik kesitler	Polifonik
22-23	Ses kümeleri, Kromatik ve mikrotonal çıkıcı kesitler	Polifonik
23-26	Ses Kümeleri	Mikropolifonik-Polifonik
26-27	Rastlantısallık	Polifonik
27-29	Ses Kümeleri, çıkıcı glissandolar (ses kaydırmaları)	Heterofonik-Polifonik
29-31	Ses Kümeleri	Polifonik
31-34	ezgisellik	Monofonik
34-Bitiş	Ses Kümeleri, Rastlantısallık	Polifonik

Tablo 1, Kır Görünümleri: Kış, kullanılan teknikler ve doku tablosu

3.1 Rastlantısal Kısımlar

Kır Görünümleri: Kış, Lutoslawski'nin yaptığı gibi, rastlantısallığı kontrollü serbestlik içeren bir yapı malzemesi olarak kullanır. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi icracılar, verilen saniyeler ve notalar sınırında doğaçlama yaparak çalarlar. Böylece rastgele oluşan bir polifonik doku meydana gelir. Bu sınırlı doğaçlama her icrada değişir ama doku ise aynı kalır.

Kır Görünümleri: Kış

Özkan Manav, op. 24

Senza battuto, loutano

Vn. I 3
Vn. I 2
Vn. II 2
Vn. II 3

Vn. I 1, Vn. II 1: After the first playing, freely alter the duration of caesuras (ca. 1-3 seconds) between the notes. / İlk çalısma sonra aralardaki sesizlikler süresini (yak. 1-3 saniye) özgürce değitir.

Vn. II 1, Vn. II 2: After the first playing, freely alter the order and total number of notes, and the duration of caesuras (ca. 1-3 seconds) between the notes. / İlk çalısma sonra seslerin sıralanması, toplam sayısını ve aralardaki sesizlikler süresini (yak. 1-3 saniye) özgürce değitir.

Vn. I 1, Vn. II 1: After the first playing, freely alter the order and total number of notes, and the duration of caesuras (ca. 1-3 seconds) between the notes. / İlk çalısma sonra seslerin sıralanması, toplam sayısını ve aralardaki sesizlikler süresini (yak. 1-3 saniye) özgürce değitir.

Vn. I 1, Vn. II 1: After the first playing, freely alter the order and total number of notes, and the duration of caesuras (ca. 1-3 seconds) between the notes. / İlk çalısma sonra seslerin sıralanması, toplam sayısını ve aralardaki sesizlikler süresini (yak. 1-3 saniye) özgürce değitir.

Vn. I 1, Vn. II 1: After the first playing, freely alter the order and total number of notes, and the duration of caesuras (ca. 1-3 seconds) between the notes. / İlk çalısma sonra seslerin sıralanması, toplam sayısını ve aralardaki sesizlikler süresini (yak. 1-3 saniye) özgürce değitir.

Nota 3, Kır Görünümleri: Kış, Başlangıç

Başlangıçtan 13 numaralı prova işaretine kadar olan kısım giriş karakterindedir. 6 numaralı prova işaretine kadar, akışı saniyeler ile hesaplanmış rastlantısal kısım müziği açar. Üçüncü II.Keman'ın tek başına çaldığı yedinci oktav Mi'ler, diğer sazların sıralı girişleri

ile rastgele hareket eden bir dokuya dönüşür. Bu doku, 4 numaralı prova işaretinde kontrbaslar ile tüm oktavlara yayılmış olur. Kısım içerisinde en büyük zorluk sıralı girişlerin zamanlanması ve icranın rastgeleliğinin sağlanmasıdır. Besteci sadece girişlerin ve pasajın bitişlerinin işaret edilmesini önerir hatta en baştaki senza battuto (vuruş yapmadan) terimi oldukça bağlayıcıdır ama yine de ilk provalarda belirsizce saniyeleri 60 metronom hızı ile vurmak ya da hissettirmek tüm icracıların takibini oldukça kolaylaştıracaktır. Bu şekilde yapılan bir prova sonucunda icracılar alışlagelmişin dışında olan bu yazıya çabukça alışarak, birbirlerini takip ederek rahatça çalabileceklerdir. Konserde ise bestecinin partiyonun en üzerinde belirttiği oklara göre basitçe bitiş ve başlangıcı göstermek yeterli olacaktır. Buradaki en dikkat edilmesi gereken husus, notaların bir çarpma notası kadar hızlı çalındığından emin olmak ve ritmik çalma tuzağına düşerek eş ritimli bir icraya izin vermemek olmalıdır. Dinamikler ilk gözden kaçacak detaylar olduğu için özellikle odaklanmak gerekir.

2 numarada yer alan kontrbas beşlisi(Re-La) daha sonra gelecek ses kümelerini hazırlayacağı için yorum açısından önem arz eder. Birliktelik, temizlik ve doğaçlamaların altında duyulurluğu sağlanmalıdır.

10 numaradan başlayan rastlantısal kesimin girişleri verildikten sonra yine motiflerin rastgeleliğine önem verilmeli, icracıların eş ritim ile çalma tuzağına düşmeleri engellenmelidir. Bunu sağlamak için her icracının kendi doğaçlama dilini bulması teşvik edilmelidir. Bu doğaçlamaların karmaşık, motifleri takip edilemez bir polifonik doku oluşturduğundan emin olunmalıdır. Dikkat edilirse burada I. Keman grubunun 11'den itibaren farklı girişleri dikkatle izlenmeli ve özellikle viyolaların durağan hattındaki değişimlerinde farkında olunmalıdır. Viyola partisi, tıpkı 2 numara gibi, durağan bir temel oluşturmaktadır. Dolayısı ile çok net ve dengeli duyulmaları önem arz eder. 11'de başlayan I. keman hattının dinamikleri kesinlikle ihmal edilmemeli; oluşturdukları doku ve içindeki motiflerin 13'den önceki doğaçlama pasajlara dönüştükleri bilinmelidir. Bir hatırlatma da doğaçlama pasajlarının doğru yerde kesilmesi üzerinde olacaktır. Pek çok detayla uğraşırken kontrbas, viyolonsel ve II. kemanın rastlantısal pasajlarının bitişlerinin gözden

kaçması olasılığına karşı dikkatli olmak gerekir.

6

Vn I 1
2
3

Vn II 1
2
3

Vla 1
2
3

Vc 1
2
3

Cb 1
2

II

Box II: After the first playing, strictly after the order of the groups, number of the notes (at most 3 notes in repetitions), and the duration of caesuras (ca. 1/2-2 seconds) between groups of notes. / İlk çalıtılan sonra grupların sıralanması, notaların sayısını (maksimumla üç en çok 3 not ve aralarındaki kesimlerin süresini (ca. 1/2-2 saniyelik) tekrar dikkatli.

P - sempre

col legno

pizz.

sul I arco

sul II arco

col legno

ord.

mf

mp

pp

ppp

arco

Nota 4, Kır Görünümleri: Kış, 10'dan iki sonra ve 11

26'da kontrbaslar ile başlayan doğaçlama pasajları beşinci oktav bir büyük üçlüden (Sol Bemol-Si Bemol) meydana gelen tiz ve durağan dokunun altında belirir. Giderek yoğunlaşarak, genişleyerek ve aynı zamanda da gürleşerek, 27'nin birinci vuruşuna kadar uzamalıdır. Burası aslında 27'nin animato (canlı)'suna bir köprüdür ve 27'den iki önce sekizliklerin hızı 27-Animato (canlı)'nın dörtlüklerine sabitlenmiş olmalıdır. Açık ve dinamik bir birinci vuruş, hem bu gürleşen ve yoğunlaşan doğaçlamalar aynı anda kesilmeli, hem de birinci viyolonsel'in ikinci vuruş girişi için net bir hazırlık teşkil etmelidir.

Vln. Vcl. Cb. After the first playing, freely alter the order of the groups. Short caesuras: ca. 1/4-1/2 second. At the end of the section, all parts will break off at (exactly) the same time. Thus, with the signal of the conductor, certain motives will naturally be incomplete. / İlk çalıtın sonra nota kümelerinin sıralamasını özgürce değirtir. Kısa kesintiler: yak. 1/4-1/2 saniye. Kesintin sonunda bütün partiler aynı anda tınacak. Buna göre, jeğin işaretiyle birlikte kimi motifler yarım kalabilir.

Nota 5, Kır Görünümleri: Kış, 27'den önceki üç ölçü

Son Adagio Cantabile (ağır, şarkı karakterinde) eserin bitişini hazırlar ve rastlantısal doğaçlamaların son görüldüğü yerdir. Buradaki “cantabile” karakter kemanlar ve viyolalardaki doğuşkanlar ile tınlayan motiflere aittir. Bunların hep mistik ve uzaktan duyulan bir şarkı niteliğinde olmasına dikkat etmek gerekir. Bahsedilen doğuşkan sesler 2’de beliren kontrbas beşlisi ile ilişkilidir. Viyolonsellerde yer alan rastlantısal pasajların pizzicato dışında olanları sağ elin sertçe tuşeye basması ile sağ el tarafından çalınır. 37’nin son vuruşundan itibaren birinci keman ve ilk iki viyolonsel’i içeren girişler rastlantısal motif girişleri mutlaka çok net gösterilmelidir. Adı geçen motiflerin bitirilişi de karışık olduğundan, bu hattın trafiği ezbere bilinmelidir.

The image shows a musical score for strings, including Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is written in 4/4 time and includes performance instructions in both Turkish and English. The Turkish instructions are: "Va. I, II: Mı ve La rakorinde etide edilebilir ve bu sesler zamanında değişime uğru. Anlatıcısındaki bu ayıklanmış tınıslık gürleşek motifleri sırayla seslendir. Aşağı nota son yapılandırma da yapılabilir. Kesimleriniz süresi yak. 1-2 saniye. Seslendirilgen son motord sonuna dek gel - kimi sesler jefin işaretinin arkasına çekilebilir." The English instructions are: "Va. I, II: Improve on the highest possible pitches on E and A strings. Play the motives sequentially, carefully observing their rhythmic differences. There may be occasional pitch repetitions. The durations of caesuras are ca. 1-2 seconds. Perform your last motive up to the end - some pitches may extend beyond the conductor's cue." The score includes dynamic markings such as *pp*, *dolcissimo*, *p*, and *dolce*. It also features articulation symbols like *legato/detache* and *mf*.

Nota 6, Kır Görünümleri: Kış, 37'den sonra bir, iki ve üçüncü ölçüler

3.2 Ses Kümelerinden Oluşan Kısımlar

Bu kısımlar geleneksel notalama ile yazılmış, bazen de rastlantısal kısımlar ile birlikte ortak bir doku yaratmak için kullanılmışlardır. İlk rastlantısallık içeren kısımdan sonra 6'da geleneksel şeflik usulleri devreye girer. Zaten 60 metronom işaretinin seçimi önceki saniyelerle giden kısımdan buraya geçişi kolaylaştırır. 6 numara, 2 numara ve 4 ile ilişkilidir. 7 numara en dikkat isteyen noktadır zira oktavlara yayılmış büyük ünison Fa'nın temiz tınlaması çok önemlidir zira hem ilk vuruşun son onaltılığında başlamak hem de doğuşkanların da kullanımı temiz bir ünison çalmayı zorlaştırır. Sonraki mikropolifonik kısım ve ayrıntılanan doku için bir başlangıç noktası olduğundan 7 numara ve bir sonraki ölçüyü non-vibrato (vibrato yapmadan) çaldırmak, müzikal olarak kristal berraklığında tekil bir tınıdan iyi bir başlangıç yapmayı sağlar. Dikkat edilirse netliği oldukça önemli bir ünisionun başlaması ilk vuruşun son onaltılığında gelmektedir. Bu durum herkes ile aynı anda aynı notayı tutturması beklenen icracıyı oldukça gergin bir giriş yapmaya sevk eder. Bu sebeple birinci vuruşu vuran bir şefin elleri ikiye doğru kayarken girişin düzgün olması için yapacağı iki uygulama vardır. Birincisi grup şeflerinin kendi grubunu başkemancının hareketi ile başlatmasına güvenmek ve provalarda bunu oturtmak ya da noktalı sekizlik sustan sonra üç onaltılık sayarak dördüncü onaltılık ikinci vuruşun başıymış gibi, herkesi

bir aşağı vuruş ile başlatmak. Bu durumda ünison Fa, bağlı olduğundan artık olan onaltılık nota 7'nin birinci ölçüsünün son vuruşuna eklenerek diğer ölçüye hafif bir gecikme ile geçilebilir. Takip eden ölçülerde Fa'dan ikililer ile uzaklaşan ve giderek hareketlenen kanonik doku hareketleri izlenmelidir. 9'dan üç önce başlayan tremololar ve dinamikleri için cesaret verici girişler sol el jestleri kullanılmalıdır. 10 numaradan bir önceki ölçüde üçüncü II. kemanın çaldığı La Bemol-Mi aralığının temizliğine dikkat edilmelidir. Küçük altılı yerine artık beşli yazılmış olması bazen tınısal algıyı yanıltabilmektedir.

The image displays a complex musical score for a piece titled 'Nota 7, Kır Görünümleri Kış, 7'. The score is written for multiple instruments, including violins (1 and 2), violas (1 and 2), cellos (1 and 2), and double basses (1 and 2). The time signature is 4/4, and the key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with a box around the number 7 indicating a specific section. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianississimo), with *mf* (mezzo-forte) also present. Articulations include *sub.* (sustained), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). The score shows a dense texture with many notes and rests, particularly in the violin and viola parts.

Nota 7, Kır Görünümleri Kış, 7

İcra anlamında teknik bir zorluk 13'de yeni tempoya geçişte yatar. 13 daha öncesine zıt bir şekilde yoğun bir dokuya sahiptir. Bu bağlamda yeni temponun (76-84 metronom işareti) çok hızlı düşünülmemesi gerekir. Burada birkaç tane etken devreye girer ve esere hazırlanırken üzerinde iyi düşünmek gerekir. İlk olarak burada ne tempo alırsak 23'de yarısı hızına düşmemiz gerektiğini ya da bestecinin bu talebi olduğunu bilmek gerekir. İkinci olarak 18'den sonra başlayan otuz ikilik motiflerin hızları ve buraların da *vigoro*so (kuvvetli) ifadede olacağı düşünülmelidir. Son olarak bütün bu ritmik olarak zorlayıcı bir

birliktelik gerektiren pasajlar, hem çalma pratiği açısından hem de dokusal yoğunluk açısından giderek yavaşlama refleksi yaratabilir. Seçilecek tempo bahsedilen tehlikeden kaçınmaya yardımcı olacak bir tempo olmalıdır. Aksi halde eserin gelişme kısmı bir etüd havasına bürünerek tüm sürükleyiciliğini kaybeder. Bu tempoyu seçerken, eseri icra edecek topluluğun becerileri de göz önünde tutulmalıdır.

13 Vigoro (♩ = 76-84)

Vn. I 1, 2, 3

Vn. II 1, 2, 3

Vla 1, 2, 3

Vc 1, 2, 3

Cb 1, 2

Nota 8, Kır Görünümleri Kış, 13

13-15 arasında birbirine karşıt ilerleyen katmanların kendi içlerinde beraberliği son derece önem arz eder. 15 ile 16 arasında eş ritimli yapı, birlikteliği zorlayıcı ritim kalıplarından oluştuğu için iyi prova edilmeli ve kusursuz bir beraberlik elde edilmelidir. 16'da baslarda başlayıp viyolaya da uzanan melodik çekirdek, 19'dan iki sonra baslarda ve 21'den sonra kemanlarda belirecek ezgisel hattın hazırlayıcısı olacaktır. Bu sebeple üstteki dokuya göre önde olmalıdır.

Vla

Vc

Cb

17

Nota 9, Kır Görünümleri: Kış, 16, baslar ve viyoladaki melodik çekirdek

16 ve 17 arasında dağılmaya başlayan I. ve II. kemanların oluşturduğu gergin ses kümelerinin içerisinde özellikle alt tellerde yer alan (iki ve üçüncü II. Keman) fortepiano imlerinin ortaya çıkması, düzenini kaybeden ses kümelerini vurgulamak açısından önemlidir. 18'den bir sonra başlayan çıkıcı kromatik motiflerin hem sıralaması hem de vigoroso karakterde kalmaları sağlanmalıdır. Bu, 19'dan iki sonra başlayan ve giderek yoğunlaşan kısma dinamizmi kaybetmeden bağlanabilmek için gereklidir. Özellikle 19 ile bir sonrası gibi ölçülerde müziğin yönü ve ifadenin kesintisizliği; girişlerin ve bu gibi ölçülerde birlikte saymanın zorluğuna kurban edilmemelidir.

19'un üçüncü ölçüsünde beraber başlama için net bir hazırlık şarttır. Olası yanlış saymalar sonucu kaybolma durumunda birlikteliği sağlayacak kritik yerlerden birisi de bu ölçüdür. Özellikle çelloların ikinci, I. kemanların üçüncü vuruş sonrası ve kontrbasların bir ölçü sonraki girişleri net bir işarete muhtaçtır. 20 civarında gelen detache (ayrı yay yönünde çalma) tekniği tempoyu geriye çekmemelidir. Bu bağlamda çalınan her sesin netliği ve arşe hızlarının ortaklığı çalışılmalıdır. Özellikle bu tür kromatik gam içeren pasajlarda, sadece parmak numarası ezberi; dikliklerin kulak ile kontrol edilmeden çalınmasına sebep olabilmektedir. Diklikler kulak ile kontrol edilmeli ve özellikle en üst perdeler net olmalıdır.

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically measures 13 and 14. The score is written for five parts: Violin I (1), Violin II (2), Viola (3), Violoncello (1, 2, 3), and Contrabasso (1, 2). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo) are indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The page number 13 is visible in the top right corner.

Nota 10, Kır Görünümleri: Kış, 19'un üçüncü ölçüsü

21-22 arasında kalan kısım, 13'den başlayan gelişmenin doruk noktasıdır. 21'den başlayan melodik hat özellikle I. keman için özellikle entonasyon bakımından oldukça zorlayıcıdır. Bu bakımdan iki nokta önemlidir: I. ve II. keman grubunu, beraber yarattıkları bu tiz dokunun karakterine daha çok odaklanmak ve her iki grubun üst üste gelen notalarında uyumsuz ile uyumlu aralıkların nerede geldiğini icracılara fark ettirmek. Bir örnek vermek gerekirse 21'in üçüncü vuruşunun son onaltılık notası II. keman için beşinci oktav Si Bemol iken I. keman için altıncı oktav Si Natürel'dir. İcra sırasında bu gibi aralıklar hata olarak algılanmamalı ve tereddüte sebep olmayacak şekilde prova hazırlığı yapılmalıdır.



Nota 11, Kır Görünümleri: Kış, 21

21'den bir sonra gelen çıkıcı ses kümelerinin birlikteliği ve arşe hızları üzerinde durmak gerekir. 21'in beşinci ölçüsünde başlayan impetuoso (acelecı) işaretlenmiş ve çoğu açık teller ile sağlanan doku her ne kadar fortissimo işaretlenmiş olsa da hafifçe telin üzerinde olacak serbestlikte olmalıdır. Sağ elin aşırı baskısı açık tel entonasyonunu bozacağı gibi istenen aceleciliğe de engel olur. Bir de hatırlatmak gerekir ki I ve II. kemanların dört teli kapsayan yapılabilen en tiz perde imli akorları fortissisimo işaretlenmiştir. Öyleyse burada bir denge kurulmalı hem de tiz ses kümelerinin beraberliği iyi sağlanmalıdır.

The image displays a musical score for a string quartet, featuring five staves: Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a common time signature and includes various dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'Impetuoso'. There are also articulation markings like 'sul I-IV' and 'sul I-III'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The overall texture is dense and energetic.

Nota 12, Kır Görünümleri: Kış, 21'in beş ve altıncı ölçüsü

22 numaradan 23'e kadar olan kısım bir çözülme ya da yoğun dokunun çözülümüdür. 22 numara dolgun bir forte için temiz bir girişin verilmesini gerektirir. Aslında tam bu ölçüyü yoğunluklu bir fortissimo ile başlatmak hem sonrasında gelen sönüşü (smorzando) ve buna ek olarak da dört sesli parçalanmış motiflerin yoğunluğunun azalmasını kolaylaştırır hem de bir ölçü önceki dinamik yoğunluk ile daha iyi ilişki kurar. 22'nin dört ve beşinci ölçülerindeki crescendo işaretlerine ve altıncı ölçüdeki zıt dinamiklere dikkat edilmelidir. 22'nin sekizinci ölçüsünde yer alan kontrbas'a ait staccato yazılı ve aksanlı sol notası ciddi bir incelik gerektirir. Hemen aynı ölçüde yer alan viyola partisi, kontrbas bitirişi ile aynı anda otuz ikilik bir Sol ile dört nota motifine başlar. Eğer kontrbasta yazılı olan Sol notası otuz ikilikten fazla uzun olursa viyolanın La Bemol notası ile çarpışarak sakarca bir etkiye neden olacaktır. Besteci, kontrbasa staccatoyu bu sebeple yazmıştır. Aksan ise viyolaya ince bir başlama yardımı sunar. Burada yer alan çeyrek ton aralıklarının icrası için da özen gerektirir. Bu notalar özellikle kemanlarda mutlaka 1-2-3-4 parmak numarası ile çalınmalı, Glissando ya da portamento gibi düşünülmelidir.

16

22

Vn. I

Vn. II

Vla

Vcl

1

Cb

2

Nota 13, Kır Görünümleri: Kış, 22

23 numara, 13 numaranın tam yarı temposundadır. Largo, sereno (geniş ve sakin) olarak işaretlidir. Bu genişlik ve durağanlık içeren doku, zaman akışı belli edilmeden yorumlanmayacak olursa hem aradaki zıtlık, hem dingin ve içsel ortam hem de 26'dan başlayan ikinci dinamik dalğanın sürprizi kaçırılmış olacaktır. Bu bağlamda sekizliklere vermek uygun olacaktır. Burada alınan tempo belli sınırlar içerisinde şefe bırakıldığından hem 23'den önceki kısım hem de 27'de gelecek iki kat hızlı glissandolar akılda olmalıdır.

23 Largo, sereno ($\text{♩} = 38-42$)

5/4

$\text{♩} = \frac{3}{4}$

4/4

3/4

17

1

Vn. I

2

3

G.P.

1

Vn. II

2

3

G.P.

1

Vla

2

3

G.P.

1

Vcl

2

3

G.P.

1

Cb

2

24

Nota 14, Kır Görünümleri: Kış, 23

24'de yer alan tüm salkım girişler ezbere bilinmeli ve her girişin üzerindeki aksan işaretlerinin önemi anlaşılmalıdır. Bu aksanlı girişler, büyük dokunun küçük hareketler ile kıpırdanmasını sağlar. Buradan itibaren hareket kazanan doku giderek daha da enerji dolacaktır. 25'de yer alan üçleme içindeki girişler, 24'ün yansımasıdır ve her giriş takip edilmelidir. Bu kısım 26'da tekrar rastlantısal pasajlara bağlanır.

Nota 15, Kır Görünümleri: Kış, 24

27, 19'dan iki sonra başlayan kromatik çıkıcı ses kümelerinin ve 24 ile 25'de yer alan çıkıcı çalgı girişlerinin bir yansımasıdır. Bu sefer, aradaki perde geçişlerinin net olmadığı heterofonik glissandolar (ses kaydırmaları) dönüşmüşlerdir. Bu kısım birazda elektro akustik müziğin önde gelen temsilcilerinden Jean Claude Risset'in, sonsuz inici ve çıkıcı dizilerini hatırlatır. Orkestra şefi burada her partinin yerinde girişinden ve tam yazılan uzunlukta çalmasından sorumludur. Glissandolar arasında boşluk olmamalıdır. 29'dan bir öncesi eserin toplu olarak en yüksek dinamiğini içerir. Dolayısı ile 27'deki mezzopiano'dan buraya adım adım tırmanarak gelmeye özen göstermek gerekir. Bu fortississimo bir dönüm noktası olduğundan son crescendo abartıya kaçmadan biraz uzunca tutulabilir ve 29'un en başında net bir vuruşla kesilene kadar devam ettirilir. Buradan

itibaren tempoyu ve dinamizmi hiç bozmadan 31'e bağlanılmalıdır. Dinamikleri tam uygulamak bu bağlantıyı daha anlamlı kılar.

Nota 16, Kır Görünümleri: Kış, 27

31-34 arası pasaj şu ana kadar sadece bir kış peyzajının iç yansımalarını anlatan ve bunu yaparken dili ya da tekniği dışında ipucu vermeyen bestecinin, birden bire en kişisel haliyle karşımıza çıktığı şaşırtıcı bir lirik (poetico) unison pasaj ile eserin ortasına kendini koyduğu yerdir. Bu Saygun'u oldukça hatırlatan ezgisel kısım belki de Manav'ın geçmişine bir selamdır. Tam 7 numarada olduğu gibi, burada da ilk vuruşun son on altılığında başlama sorunu vardır. Ya grup şefleri ve başkemancı inisiyatif alacaktır ya da üç onaltılık sayılarak bir aşağı vuruş yapılacaktır. Ezginin ilerisinde hem ritmik kesinliğe hem de % ile gösterilen tel isteğine bağlı kalınması şarttır. Bir de bu kısmın sonunda yer alan, kontrbas partisinde yer alan kontroktav (1.oktav) iki mi notasının, eserin en başında yer alan, üçüncü II. kemandaki Mi'ler ile bağlantısına dikkat çekmek isterim. Bir başlangıç ve bitiş ilişkisi olduğu açıktır dolayısı ile açılıştaki üçüncü II. kemandaki tiz Mi'ler ile benzer icra edilmelidir. Provalarda ikisinin arka arkaya bir kere çaldırılması bağlantıyı kurdurmak bazında önemlidir.

Nota 17, Kır Görünümleri: Kış, 31

Kır Görünümleri: Kış sessizlikten doğup yine sessizlikte biten bir yapıdadır. Başka bir deyişle pianissimo çalan tek keman ile başlar ve pianissisissimo dinamiği ile sona erer. Eserin içerisinde bununla ilişkili 23 ve 34'den önce yer alan iki tane genel sessizlik vardır. Dolayısı ile bu sessizlikler dinleyici tarafından yanlışlıkla bitiş gibi algılanmamalıdır. Bu sebeple şef kollarını ya da bağetini tam indirmeden, akışın devam ettiğini belirtecek şekilde bir pozisyon almalıdır. Benzer şekilde 23'den bir önce tüm sazlar başlangıç için hazır bekliyor olmalı, 34'den önce de çalgılar indirilmemeli, çellolar ise hazır bekliyor olmalıdır.

4. Sonuç

Kır Görünümleri: Kış, on üç yaylı çalgı için, müzikal doku nitelikleri temel alınarak bestelenmiştir. Bunun için rastlantısallıktan ve ses kümelerinin niteliklerinden faydalanılmış, bunlarla çeşitli dokular yaratılarak eserin ana malzemesi haline getirmiştir. Doğaçlamaların, sessizlikten yavaş yavaş artarak hazırladığı 2 numarada beliren kontrbaslara ait doğuşkan beşli aralık (Re La), 6 ve 7 numarayı hazırlamaktadır. Benzer şekilde 10-13 öncesinde yer alan viyolaların ses kümeleri, 13 numaradaki büyük ses kümesi de aynı kaynaktan türemektedir. Bu dikey yapı 16'ya kadar ritmik, kuvvetli ve baskın tekrarlarla dönüşmüş, 16'den sonra bölünmeye, parçalanmaya başlamış ve 18'den sonra yataylaşmıştır. İçinden bir melodik çekirdek türemiş, 22 numarada kontrbasların unison Fa Diyez notası olarak belirmiş ve yatay kromatik hareket çeyrek tonlara kadar parçalanmıştır. 23'de ise sessizlikten sonra koca bir durgun sakin ses bloğu olarak yine belirmiş ve 26'dan sonra yine rastlantısal doğaçlamalar ile parçalanmış, kayan seslere dönüşmüş ve en sonunda büyük bir unison'a varmıştır. 34'de doğuşkanlar yine en baştaki kontrbas beşlisi ile bağlıdır. Eser bu yavaşça kıpırdayan motif ve üzerindeki rastlantısal ses olayları ile sona ermektedir. Besteci modern tekniklerden oldukça kişisel bir dil yaratarak

kuvvetli bir ifade ortaya koymuştur. Bu dil içsel olmasına karşın, oldukça aşkın bir anlatıma varmıştır. Orkestra şefi, provaları esnasında bu noktaların altını mutlaka çizerek eser boyunca ilerleyen ana eksenini belli etmek durumundadır. Üstelik bununla da kalmayarak, incelediğimiz eser gibi geleneksel ezgi ve armoni gibi bileşenler yerine 1950 sonrası modern müzik dili kullanılan eserlere hazırlanırken, her detayı içselleştirmiş olmak zorundadır. Tüm teknik hazırlık ve çalışma aslında en canlı ve yaratıcı ifade ile bestecinin zihninden süzülüp gelen kurguyu yeniden seslerle oluşturmak içindir.

KAYNAKÇA

Scherchen, Hermann (1989), *Handbook of Conducting*, Oxford University Press, New York

Özkan Manav, Erişim: 20.05.2017, <http://ozkanmanav.com/?lang=TR>

EK KAYNAKÇA

Burkholder J. Peter, Grout J. Donald, Palisca V. Claude (2005), *A History of Western Music*, Seventh Edition, New York, W.W. Norton Company.

Cage John (1961), *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Casterede Jacques (2000), *Theorie de la Musique*, Paris, Gerard Billaudot Edition.

Cox Christoph, Warner Daniel, editörler (2004), *Audio Culture Readings in Modern Music*, (s.10-22, 25-29,176-187), New York, London, continuum.

Doğrul Hira, derleyen (1999), *Alışılmadık Sesler* (s.11-68), İstanbul, Dost.

Lebrecht Norman (2001), *The Maestro Myth*, Citadel Press, New York.

İlyasoğlu Evin (2007), *71 Türk Bestecisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Ross Alex (2010), *Listen to This*, Fourth Estate, London.