

Başvuru Tarihi: 19.05.2019 / Kabul Tarihi: 09.07.2019 / Derleme Makale

Burak Onur ERDEM*

KORO PROVASINDA VERİMLİLİK ARAÇLARI

ÖZ

Koroların müzikal başarımları açısından prova verimliliği büyük önem taşımaktadır. Belli zaman ve insan kaynağı çerçevesinde maksimum sonucu almak, ancak elde bulunan kaynakların en verimli şekilde kullanılmasından geçer. Bu açıdan bakıldığında prova metotları başlı başına koro şefinin çalışma biçimini belirleyen ve aldığı sonuçları etkileyen bir araçlar bütünüdür. Bunun yanı sıra koronun kurumsal devamlılığını sağlayacak uzun vadeli bir prova takvimi planlamak ve koro üyelerinin öğrenme sürecini en iyi etkileyecek şekilde her bir provanın içeriğini tasarlamak da koro şefinin verimlilik açısından dikkate alacağı noktalar arasındadır. Doğru kullanılan bir şeflik tekniği, provayı kolaylaştırıcı önemli bir unsur olabilir. Korolardaki temel materyal insan olduğu için motivasyon, iletişim ve disiplin gibi insan faktörleri de verimliliğe büyük etki etmektedir. Son olarak da koro provasının ayrılmaz bir parçası olan ısınma, bir provadan alınabilecek sonuçları ciddi oranda değiştirebilir. Bu çalışmada tüm bu faktörlerin verimliliğe etkisi araştırılmakta ve sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Koro, koro şefliği, şeflik, prova, verimlilik

* burakonurerdem@gmail.com

TOOLS OF EFFICIENCY IN CHORAL REHEARSAL

ABSTRACT

Rehearsal efficiency plays a crucial role on the musical achievement of a choir. A group of people can only generate the maximum output within the limitations of certain time and human resources, when they are utilised efficiently. Thus, rehearsal method is a collection of tools that has a tremendous effect on the working habits of a conductor and the results he/she will get. Apart from that, planning a long-term rehearsal plan for the corporate continuity of the choir and designing the content of each rehearsal so that the singers can get the maximum learning experience, are also important points the conductor should consider. A right way of using the conducting technique can help the rehearsal process a lot. Since the fundamental material of the choirs are human beings, one should not neglect human factors like motivation, communication and discipline. Lastly, the warmup, as an inseperable part of the rehearsal, can change the results of a rehearsal process to a big extent. In this study, the effects of these factors to the efficiency are examined and questioned.

Keywords: Choir, choral conducting, conducting, rehearsal, efficiency

1. GİRİŞ

Prova, bir koro şefinin müzisyenlik sürecinin özünü oluşturur. Bir orkestra şefiyle kıyaslandığında prova planı ve uzun vadeli verimlilik koro şefi için daha da ön planda olabilir, zira koro provaları çok daha uzun bir periyoda yayılmış süreçleri kapsarlar. Şefin müzikal olarak erişmek istediği seviye, üzerinde durduğu sanatsal noktaları topluluğa iletebilme yetisinden geçmektedir. Uzun bir prova sürecinin ardından hazırlanmış olan bir koronun müzikal seviyesi neyse, performans sırasında ortaya bu koyulacaktır. Bundan dolayı koro şefi, uzun vadeli planını ve yaklaşımını prova süreci başlamadan önce hazırlamış olmalıdır.

Korolar ile kıyaslandığında, orkestraların eserlere çok daha az prova saatiyle hazırlandığı bilinmektedir. Koronun eseri okumasının ardından eseri bir topluluk olarak düşünmeye başlaması, tek bir beden olarak nefes alıp vermesi, eserin zorlayıcı bölümlerini refleks haline getirmesi gerekir. Abraham Kaplan'ın (1985, S. 93) ifade ettiği gibi, belki bir yaylı saz icracısı yaylarını ve artikülasyon işaretlerini provadan önce hazırlayabilir, fakat koro üyelerinin provadan önce kapanış sessiz harflerini veya nefes yerlerini bireysel olarak işaretlemeleri genellikle beklenmemektedir. Koro şefi uzun vadede koronun tınısını kendi imajinasyonuna göre oluşturmakla yükümlüdür.

A capella müzikte koro provası, performansın kalitesini belirlemek anlamında çok daha önemli bir yere oturmaktadır. Şarkı söylemek, koro üyelerinin kas alışkanlıkları ve kas hafızalarıyla direkt ilişkili bir kavram olduğundan dolayı, prova sürecinin en başından itibaren koroya bu belirli alışkanlıkların kazandırılması çok faydalıdır. Koronun öğrenmiş olduğu bir hatayı sonradan değiştirmek çok zordur. Mümkün olduğu ölçüde tüm nüanslar, cümlelemeler, entonasyon detayları ve artikülasyonlar provalar sırasında aynen performansta beklendiği şekilde çalışılmalıdır. Fakat insan sesi sonsuz bir kaynak değildir. Profesyonel şarkıcılar dahi ses sağlıklarını korumak amacıyla belli sınırlar çerçevesinde seslerini kullanabilirler. Bir koronun sabah saatlerinden akşam saatlerine dek tüm gün çalışıp buna rağmen sağlıklı bir ses üretimine sahip olması koristlerden beklenemez. Ses tekniği ve öğrenmeye ait odaklanma süreci de düşünüldüğünde, koronun bir eseri çalışmak üzere sınırlı bir zaman kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı, 'verimlilik' kavramı bir koro şefi için çok önemlidir. Bu noktada verimliliği, sınırlı bir zaman kaynağı içerisinde olabilecek en iyi sonuca ulaşmak olarak anlamlandırıyoruz.

1.1 Çalışmanın Amaçları

Verimli prova yöntemlerini araştırmanın öncelikli amacı, başarılı bir provanın arkasındaki teknik konular, yaklaşımlar ve farklı faktörleri bir araya getiren yelpazeyi ortaya koymaktır. Tarihte müzikal yorum, stil, dönem, ve besteciler üzerine oldukça zengin bir literatür olsa dahi, tüm bunların müziğe performatif çerçevede nasıl yansıtılacağı konusunda oldukça az kaynak bulunmaktadır. Fakat, müzikal fikirleri topluluğa sağlıklı biçimde iletebilmek, somut bir sonuç alabilmek açısından çok önemlidir. Diğer türlü koro şefinin eserle ilgili yorumu, bir hayalden öteye geçemez. İdeal müzikal yorumu sağlayabilmek için, en azından ideale yakın bir çizgiye gelebilmek için koro şefi mesajlarını net vermeli ve topluluktan net cevaplar alabilmelidir. Bundan dolayı, bu çalışmanın öncelikli amaçlarından biri, provalara iyi planlanmış bir yaklaşım sağlamak ve bu şekilde sürdürülebilir korolar oluşturup müzikal açıdan tatmin eden sonuçlar almaktır.

1.2 Hedef Kitle

Çalışmanın esas gayesi, profesyonel koro şefleri için profesyonel ve amatör korolarda kullanabilecekleri verimli prova yöntemleri konusunda bir çalışma yöntemi önermektir. Elbette profesyonel ve amatör koroların farklı karakterlere ve şartlara sahip oldukları açıktır, fakat bazı yöntemler koro üyelerinin müzikal seviyelerinden bağımsız olarak her alanda geçerli olabilmektedir. Aynı şekilde her sınıfın da bir koro olduğu unutulmamalıdır. Müzik öğretmenlerinin büyük bir yüzdesi, derslerinin bir bölümünü koro müziğine ayırmaktadırlar. Bunun arkasında da herkesin şarkı söyleyebileceği varsayımı bulunduğundan dolayı, prova yöntemleri bu alanda her seviyeden ve yaştan koristin katılımını sağlamak anlamında çok daha fazla önem kazanmaktadır.

Koro şarkıcıları, koroda müziği üreten enstrümanlar misali provanın merkezini oluşturur. Bundan dolayı şarkıcılar da verimli prova metotları çalışmasının hedeflerinden biridir. Koristlerin bir prova seansına yaklaşımı, bir provada önemli rol oynayan noktaların farkında olduklarında oldukça değişebilir ve provanın gidişatını etkileyebilir. Diğer bir yandan da, koroların yöneticileri ve besteciler de bir performansın arka planında gerçekleşen süreçleri görmekle ilgilenebilirler. Bir provanın nasıl yürütüldüğü, prova takvimine ve planına büyük bir etki ettiğinden

dolayı bir koro yöneticisinin iş akışıyla yakından ilgilidir. Aynı şekilde bir besteci, topluluğun çalışma dinamikleri konusunda fikir sahibi olduğunda çok daha hassas biçimde eser yazımını gerçekleştirebilir. Müzikal notasyon bile prova zamanına büyük bir etki eder. Bundan dolayı, bir eserin net ve anlaşılır biçimde yazılması, bestecinin eserinin çok daha fazla icra edilmesine vesile olacaktır.

1.3 Sınırlamalar

Bu çalışma hiçbir şekilde tamamen kapsayıcı olma iddiası taşımamaktadır. Var olan bütün prova metotlarını sıralamak, şarkıcıların potansiyel mutluluğuna etki eden faktörlerin tümünü ortaya koymak ve sağlam bir takım oluşturmak için gereken iletişim tekniklerinin hepsine değinmek mümkün değildir. Elbette başka metotlar ve yaklaşımlarla da çok yüksek seviyeli sonuçlar elde edilebilir.

Bu çalışmada bahsi geçen metotlar ve yaklaşımlar genellikle profesyonel veya amatör yetişkin korolarını temel almaktadır. Elbette buradaki birçok yöntem çocuk ve gençlik korolarına da uygulanabilir, fakat bu koroların kendilerine has özellikleri ve ihtiyaçları olduğu da unutulmamalıdır. Çocuk ve gençlik korolarıyla ilgili daha fazla içerik üretmek için bu konuya ait özel okumalar yapmak yararlı olacaktır.

Son olarak, bu çalışma vokal gruplarını değil koroları konu almaktadır. Tanıma göre en az 12 şarkıcıdan ve bir şeften oluşan bir topluluktan bahsetmekteyiz. Elbette buradaki bazı teknikler vokal gruplarına da yardımcı olabilir, fakat 12 kişiden az topluluklarda prova dinamikleri ciddi anlamda değişmektedir. Birçok vokal grup kendi özel yaklaşımlarını provaya yansıtmakta ve bu noktada da grubu oluşturan kişilerin özellikleri etkili olmaktadır. Az kişiden oluşan gruplarda, üyelerin özelliklerinin prova dinamiğinde çok daha fazla rol oynadığı görülmektedir.

1.4 Prova Verimliliğinin Önemi

Prova verimliliği kavramı tanım itibariyle alışlagelmiş bir kavram değildir, çünkü bir müzikal süreç ile bir ekonomik kavramın birleşmesinden oluşmaktadır. Bu çalışmada prova derken ne anladığımız ve verimlilik kavramını nasıl tanımladığımız kapsamlı şekilde tartışılacaktır. Öncelikle, verimlilik kavramını temelde belli bir müzikal girdi sabit kalmak şartıyla, aynı süreçte maksimum sonuca ulaşmak olarak anlıyoruz. Verimliliğin bütünsel bir tanımı Kurt Thomas tarafından şöyle yapılmıştır:

Provadaki en yüksek verimli çalışma, *en kısa zamanda en yüksek performansı* almaktan geçer. Burada seslerin ve şarkıcıların beden enerjisinin en iyi şekilde korunduğu, fakat aynı zamanda *tüm* katılımcılara *her* provada günlük hayatın etkilerinden kopup gerçek bir topluluk deneyimi yaptıkları bir süreç söz konusudur (Thomas ve Wagner, 1991, S. 123).

Prova sürecinin her topluluğun yaptığı işin özünü oluşturduğu bir gerçektir. Prova sırasında şarkıcılar topluluğa ait olma hissi ile bir araya gelir ve provanın içeriği koronun müzikal temsiliyetini kurgular. Profesyonel veya amatör, her toplulukta verimsiz geçen prova dakikaları yüzünden birçok kaynak harcanabilir. Bundan dolayı prova, sadece iyi müzik icra etmek için bir araç değil, aynı zamanda koristlerin motivasyonunu yüksek tutmayı sağlayan bir süreçtir. Prova sürecinin iyileştirilmesinin, koronun genel kalitesini yüksek düzeyde etkileyen bir faktör olduğunu söylemek yerine olur.

2. KORO ŞEFLİĞİNDE VERİMLİLİK ARAÇLARI

2.1 Prova Metotları

Teorik olarak belli bir müzikal içeriği topluluğa iletmenin birçok farklı yolu olabilir. Sonuçta şefin amacı, koro şarkıcılarının kendi partiyonlarını en iyi şekilde icra etmeleridir. Bu sonuca ulaşmak için hangi yolun kullanıldığı önemsiz gibi görünebilir, fakat tüm tekniklerin kendine ait oluşturduğu sonuçlar düşünüldüğünde kesinlikle kullanılan yol çok önemlidir. Bir müzik cümlesi, şarkıcılara öyle sert bir biçimde aktarılabilir ki, prova deneyiminin tatsızlığından dolayı topluluk üyeleri bir sonraki provaya gelmek istemeyebilirler. Michael Gohl'a göre (2016, S. 230) öğrenme yolculuğunun kendisi esastır. Gohl bu metaforla büyük topluluklarla şarkı söyleme etkinliklerinde katılımcıların hem icra ederek, hem de izleyici tarafında olarak aynı anda iyi bir performansla hem ödüllendiren, hem de ödüllendirilen olduğunu söyler.

Prova metodolojisinin en önemli varsayımlarından biri de, şefin esere en kapsamlı şekilde hazırlanmış olduğu varsayımdır. Kurt Thomas'a göre (1991) hazırlığın en önemli kısmı şefin kendisi tarafından provadan önce yapılır. Öncelikle koro şefi eseri

birkaç kez yoğun şekilde okunmalı, böylece tını ve tempolarla ilgili net bir fikir edinmelidir. Ardından da bir enstrumanda bu imajinasyonunu gerçekleştirmek üzere eseri birkaç kez çalmalıdır. Farklı partiyonlar koro şefi tarafından tekrar tekrar söylenmeli, aynı anda diğer partiyonlar da enstrumanda çalınarak müzikal çizgi ve armoni hakkında bilgi edinilmelidir. En önemlisi ise koro şefi eseri farklı anlamlı bölümlere bölmeli ve bu farklı form bölümlerini topluluğa nasıl tanıtacağını dikkatle planlamalıdır.

Michael Kemp (2008, S. 97), koro şefinin her zaman iki farklı hazırlık süreci olduğundan bahseder. Bunlardan birincisi müzikal, diğeri ise idaridir. Kemp'e göre bazı şefler birini diğerine tercih etseler de ideal olan ikisinin dengesini oluşturmaktır. Bir koro sanatsal düzeyi yüksek provalar yapmalıdır, fakat aynı zamanda provalar iyi organize edilmiş ve planlı olmalıdır. Bir yandan da şef müzikal hazırlığını yapacak kadar mesai ayırmaz ise, iyi bir idari planlamanın hiçbir anlamı kalmaz.

Prova tekniklerine odaklanıldığında, öncelikle hem şefin hem de topluluğun zamanını ve enerjisini koruyacak yöntemler üzerinde durmak gerekir. Provanın lideri olarak koro şefi, prova performansı sırasında sayısız kez topluluğu durdurup yönergeler verir ve performansı tekrar başlatır. Bu süreç devamlı tekrar eder. Elbette bu tekrar sebebiyle yeni bilgi iletirken şefin vereceği ufacık bir yanlış yönerge bile provaya ve performansa dair çok büyük sonuçlara yol açabilir. Bundan dolayı Gohl (2016) şef için konuşmak yerine şarkı söyleyerek örneklemeyi, anlatmak yerine göstermeyi tavsiye etmektedir. Ona göre prova liderliği yöntemleri arasında neredeyse hiç söz kullanmamak en verimli yaklaşımlardan biridir. Şarkıcılar için duydukları müziği tekrar etmek, üretmeleri gereken sesle ilgili yapacakları entellektüel bir düşünceye göre çok daha hızlı ve etkilidir. Konuşmak, müzik yapmaya göre beynin daha farklı bölgelerini kullandığından dolayı, sadece konuşarak kendini anlatmak provanın müzikal akışını da engeller.

Gohl, bu yöntemi 'nabız üzerinde atmak' (riding on the beat) diyerek anlatmaktadır. Bu yöntemde melodi küçük, anlamlı, kolay anlaşılır müzikal ünitelere ayrılır. Şef, istenen yorumu koroya söyler, koro da bunu tekrar eder. Buradaki anahtar nokta, koro şefinin birinci tekrarı ile ikinci tekrarı arasında bir konuşma olmamasıdır. Yönergeler müzikal üniteleri bozmayacağı şekilde verilmelidir. 'Nabız üzerinde atmanın' örneklerinden biri, eserin metnini ritmik olarak okumak olabilir. Bu metodu kullanmak

için koro şefi ritmik olarak en doğru anda kendi icrasına başlamalı, koro için nefes alacak bir vuruş bırakmalı ve tekrar sırasında koronun başlaması için net bir giriş vermelidir.

Birçok kez koro şefi piyanosuz ya da ton ve melodi çalınabilecek başka bir enstrüman eşliği olmadan ısınma yapmak zorunda kalacaktır. Bu tarz durumlarda soru-cevap metodu bire bir tüm egzersizleri tanıtmak ve egzersizin söylenilmesi istenen tonu baştan iletmek için çok faydalı olabilir. Eğer egzersizin tonu şefin ses aralığı için çok tiz veya pes kalıyorsa, şef yeni tonu vermenin kısa yollarını keşfedebilir. Örneğin, uzun ve tizlere çıkan bir egzersizin sadece birinci derecesini verebilir veya peslere inen bir egzersizi beşinci dereceden başlatabilir.

Eric Ericson'a göre (1976) bir koronun entonasyon sorunları iki temel faktörden dolayı gerçekleşir: Birincisi koro şarkıcılarının yorgunluğu, ikincisi ise sesli harflerin üretimi. Koristlerin yorgunluğu, şefin prova sırasında direkt müdahale edebileceği bir durum olmayabilir. Dinlenmişlik ve yorgunluk konusu prova takvimini hazırlamadan önce düşünülmesi gereken bir faktördür. Fakat şarkıcıların kullandığı fonasyon, istenmeyen entonasyon hatalarına ilk çözüm olacaktır. Her iyi müzisyen bir entonasyon problemini duyabilir, fakat koro şefinin özelliği aynı zamanda teşhisin ötesine geçip çözüm önerisi sunabilmektir. Boonshaft (2002), yanlışın ne olduğunu söylemenin yetersiz olduğunu, icracının kolayca kullanabileceği teknik araçların şef tarafından sunulması gerektiğini savunur. Bir partiyonun o pasajda geç kaldığı da söylenebilir, fakat bu hiçbir zaman hatayı tek başına çözmeyecektir. Teşhis, sadece farkındalık yaratır. Örneğin partiyonun önceki cümleyi biraz daha erken bitirmesi ve aynı anda alınan bir nefes, tempo sorununa çözüm için kolay bir teknik araç olabilir.

Koro şefinin çok uzun süre konuşması sebebiyle kaybedilen zaman her zaman büyük bir problem olarak gündemde tutulması gereken bir konudur. Abraham Kaplan'a göre (1985, S. 188) ideal prova sırasında koro şefi topluluğa sadece sade ve anlaşılır direktifler veriyor olmalıdır. Bu direktifler belirli bir yeri net bir şekilde değiştirmeyi ifade ediyor olmalıdır. Bu şekilde tüm koristler performansta anlaşılır bir değişiklik sunabilirler. Bu süreçte koroya net, basit ve sade yönergeler vermek ve her seferinde sadece bir bilgi sunmak çok yararlıdır. Aynı yönergeyi tekrar tekrar vermek, o konuya karşı koronun ilgisini ve dikkatini gittikçe azaltacaktır (Kaplan, 1985, S. 92).

Akıllıca kullanılan bir piyano da koro şefinin en önemli araçlarından biri olabilir. Bilindiği gibi, piyano eşliğiyle çalışmanın avantajları ve dezavantajları vardır ve bu etkiler şef tarafından bilinçli şekilde kullanılabilirdir. Yeni bir eser öğrenirken, yumuşak bir piyano eşliği koristlere deşifre sırasında çok rahatlatacaktır. Özellikle tonal merkezi ve armoniyi duyurmak, tek partiyon provalarında dahi işe yararmaktadır. Buna rağmen piyanonun dinamiklerinin çok yüksek tutulmaması gerekir, çünkü kulağa fazla gelen piyano sesi şarkıcıların kendilerini duymalarını engeller. Benzer şekilde, bir a capella eserde piyano desteğini provaların henüz erken safhalarında bırakmak önemlidir. Koro, herhangi bir enstrüman desteği olmadan entonasyonunu koruyabilmelidir. Sonuçta, performansta koro kendisiyle baş başa kalacaktır. Piyanonun eşit tempere sisteminden dolayı yaşanan entonasyon problemleri elbette oldukça sık üzerinde durulan bir konu olarak dikkate alınmalıdır. Piyanonun akordlandığı aralıklar, insan sesinin perdesiz yapısında icra edebileceği saf aralıkları engeller. Bundan dolayı da koristler piyano yerine yine korodaki diğer seslerle akordlanmaya alışmalıdır.

Alldahl (2008, S. 6) provada piyanonun akıllıca kullanımını üzerine birkaç önemli noktadan bahseder. Bunlar şöyle sıralanabilir: Bir kompozisyonun imajını koroya tanıtmak, eserin tını karakterini iletmek, ses gruplarının girişlerini göstermek, armonik destek vermek ve entonasyon için referans olmak. Bunların yanında Alldahl, kullanım için bazı tavsiyeler de vermektedir. Buna göre, birinci ve beşinci dereceyi referans olarak kullanmak anlamıyla, piyanonun akordu sebebiyle üçlü aralık çok fazla tercih edilmemelidir. Referans tonlarına sahip olmak sağlıklı olabilir, fakat akorlar tam olarak çalınmamalıdır.

Prova, sadece koristlerin bir performans uyguladığı bir süreç olarak algılanmamalıdır. Ortak çalışma süreci, topluluğun müzikal yeterliliğiyle yakından ilgili faktörleri barındırmaktadır. David L. Brunner (1994, S. 38) başarılı provaların aynı zamanda müzikal beceriler kazandırdığını da ifade eder:

Prova deneyimi öğrencilerin müzikal okur-yazarlık ve otonomi kazandığı, müzikal yeteneklerin ortaya çıktığı bir süreç olmalıdır. Başarılı provalar müzik teorisi, müzik tarihi, ses tekniği, estetik öğretir, çalışılan notaya bağlı olarak solfej, analiz ve duyma yeteneklerini artırır. Genelde eğitimciler müzikal konuları gerçek müzik yapma sürecinden bağımsız olarak algırlar. Oysaki genel konseptler öğretmenleri tarafından sözle anlatılmadan önce şarkıcılar tarafından deneyimlenebiliyor olmalıdır.

Provaya dair tüm bu farklı yönler koro şefinin farklı faktörleri göz önünde bulundurarak yapacağı kapsamlı bir hazırlığın gerekli olduğunu göstermektedir. Buradaki önemli nokta, hangi konuların hangi provada öncelikli olduğuna karar vermek ve gerekli bilginin nasıl aktarılacağına karar vermektir.

2.2 Takvim Planlama

Verimli bir prova periyoduna giden yol iyi bir plan ile başlar. Freytag'a göre (2011, S. 112) iyi bir prova planı ile yapılacak işin yarısı bitmiş sayılabilir. Koro şefi prova süresince çok iyi teknikler kullansa veya topluluk ile müthiş bir iletişimi olsa da, eğer makroplandaki düzenlemede hatalar varsa, şefin ve topluluğun tüm yetenekleri anlam taşımayacaktır. Halsey (2011, S. 124) takvim planlama konusunu iki ayrı pencereden bakabileceğimizi ifade eder. Birinci bakış açısı, 'Bir sonraki konser tarihine kadar ne kadar zamanım var ve bu sürede hangi programı hazırlayabilirim?' iken ikinci bakış açısı 'Belli bir programı hazırlamak için ne kadar zamana ihtiyacım var?' sorusudur. Halsey için öncelik ya zamanda, ya da müzikal programdandır. Fakat Halsey, gerçek planlamanın bu ikisinin birleşimiyle ortaya çıktığını da belirtmektedir.

Genellikle planı sondan başa doğru yazmak mantıklı bir sonuç ortaya koyacaktır. Koro şefi, koronun gelişimini hafta hafta hazırlamalı, her provada bir öncekine göre daha detaylı ve ileri düzeyli konuları gündeme getirerek topluluğun kalitesini artırmak yoluna gitmelidir. Wiener Singverein'in 25 yıllık şefi Johannes Prinz, her provada hangi konuları öne çıkaracağını ve hangi konsept üzerine provayı kurgulayacağını her ayrı seans için planladığını söyler (bireysel görüşme, Kasım 2018). Brunner'in (1994, S. 39) dediğine göre, başarılı provalar bir dizi halinde anlamlıdır ve birbirinin üzerine bir şeyler koyarlar. Bundan dolayı koro şefi sonraki provaları da gözetmeli ve bir prova serisi için makroplan yapmalıdır.

Halsey'e göre (2011, S. 257) uzun süre içerisindeki bir iş planının belirlenmesinde üç faktör önem taşır. Öncelikle koro şefi tüm eserlerin veya bölümlerin çalışıldığından emin olmalıdır. Eğer bir missa çalışmasında prova hep kronolojik olarak ilk bölüm ile başlıyor ise, bazen koro hiçbir zaman Agnus Dei bölümüne ulaşamayabilir veya son bölümler acele geçilmek zorunda kalır. İkincisi, koro şefi her bölümün yeterince sık biçimde çalışılmasını da sağlamalıdır. Eğer bazı bölümler gereğinden fazla 'dinlenmeye' bırakılırsa, o bölümdeki detayları unutmak ve birkaç adım geriye gitmek

oldukça gerçekçi bir risk olarak düşünülmelidir. Üçüncü olarak da koro şefi, zor ve çalışma gerektiren bölümleri ve pasajları prova periyodunun en başında almalıdır. Bu bölümlerle her hafta periyodik olarak çalışmak iyi bir fikir olabilir.

Takvim planlaması sırasında insan sesinin sınırsız bir enstrüman olmadığı unutulmamalıdır. Her şarkıcının günlük çalışma potansiyelinin sınırları vardır. Bazı koristler saatlerce rahat şekilde söyleyebilirken, bazı sesler daha hassastır. Bundan dolayı her günün çalışma saatleri mantıklı bir sürede tutulmalı ve bu süreyi kesinlikle geçmemelidir. Sadece ses değil, aynı zamanda zihin de aynı gün belli bir sayıdan fazla enformasyonu hazmetmekte zorlanır. Bundan dolayı takvimin planlanması, topluluğun yeni müzikal girdi alabiliyor olma yetisini de hesaplamalıdır.

Koristleri, provalar başlamadan bir süre önce, uzun vadeli prova planı hakkında bilgilendirmek çok faydalı olabilir. Makroplandaki detayları görmek koro üyelerinin kendilerini prova sürecine adapte etmesine yardımcı olacaktır ve aynı zamanda her bir provaya da anlam katacaktır. Bunun tersine, gerekli enformasyonun verilmemesi, motivasyonsuzluğa ve amaçsızlığa yol açabilir. Hangi provayı neden yaptığını bilmeyen koro üyesinin kafasında eserin konsere yetişip yetişmeyeceği ile ilgili sorular oluşacaktır. Koristler prova sürecinde rahat ve her şeyin kontrol altında olduğunu hissettiklerinde daha verimli olurlar. Bunun karşılığında, her şeyin aceleye getirilmiş olduğu hissi, bütün verimi düşürecektir. Bundan dolayı prova takviminin detaylarının koruyla paylaşılması, bir taslak halinde olsa bile önemlidir. Plan ne kadar ikna edici ise, koronun performansı da o derecede yükselecektir.

2.3 Prova Tasarımı

Bir provanın süresi farklılık gösterebilir, fakat değişmeyen tek şey her provanın bir zaman sınırı olmasıdır. Eğer bir topluluğun çalışmak için 90 dakikası varsa, bu 90 dakika içinde koro şefi gereken tüm iş kalemlerini bitirmelidir. Bu anlamda prova sırasında hazırlıksız doğaçlamaya yer yoktur, çünkü her bir dakikanın nasıl kullanıldığı, ortaya çıkan işin kalitesini büyük ölçüde etkilemektedir. Iacono'nun (1975) da belirttiği gibi, provaların içeriği doğru zamanda planlanmalıdır ve tüm provalar sırasında bu zamanı maksimum verimli kullanmak üzere çalışılmalıdır.

Bir prova süresini nasıl tasarlamak gerektiği konusunda farklı teoriler olsa da, bazı noktalar birçok yaklaşımda ortaklık göstermektedir. Prova, açık ve net bir biçimde

başlamalı ve tatmin edici şekilde sona ermelidir. Ehmann ve Haasemann'a göre (1981, S. 35) koristler için her zaman vocal olarak zorlayıcı olmayan eserlerle provaya başlamak daha iyidir. Provada çalışılmak üzere seçilen ilk eserler, ısınmanın bir devamı olarak da düşünülebilir. Örneğin orta registerları kullanan bir Bach koral veya başka bir homofonik eser, koronun homojen bir tını oluşturmasına yardımcı olabilir. Aynı zamanda şarkıcıların prova başlangıcındaki taze zihinlerinin de yeni enformasyon almaya açık halleri kullanılmalıdır. Provanın ilk yarısı, yeni bilgiler vermek için iyi bir period olabilir. Yorgun bir zihin, yeni materyale karşı en büyük engel olabilir. Bundan dolayı yeni eserleri provanın en sonuna bırakmamak akıllıca olacaktır.

Provaya başlamanın bir başka bir açısı da Boonshaft (2002, S. 151) tarafından ifade edilmektedir. Boonshaft, prova odasındaki gereksiz konuşmaları sıfırlamak için sessiz prova başlangıcından bahseder. Genelde şefler provaya başlarken seslerini yükselterek dikkat çekmek isterler. Fakat Boonshaft'a göre koroyla konuşurken orta düzeyde bir ses yüksekliği yeni bir norm oluşturacak ve prova atmosferini de rahatlatacaktır. Aynı şekilde provanın odaklı başlaması da önemli bir faktördür. Boonshaft, psikolojik olarak anonsları veya müzikle ilgisi olmayan pratik konuları sona bırakmanın iyi olacağını söyler. Burada temel nokta, zihnin ilk anda müziğe konsantre olabilmesidir.

Her verimli provanın tansiyon ve rahatlatma noktaları vardır. Bir provanın baştan sonra yoğun bir tempoda geçmesi mümkün değildir. Böyle bir prova, yorgun bir şef ve zihni dağınık bir koro ile sonuçlanır. Her tansiyon noktasının rahatlaması olması gerekir, ki koristler zihinlerini ferahlatacak dakikalara sahip olsunlar. Bunun için eserler ya da bölümler arasında bazen bir iki dakikalık kısa aralar vermek, şarkıcıların kendilerini yeniden konumlandırmaları için yararlı olabilir.

2.3.1 Bir Provanın İnşası

Provanın tansiyon eğrisi koristler için somut sonuçlar oluşturur. Koronun ilk kez okuduğu, çok zorlayıcı bir eser ile başlayan bir prova, koristlerde bir sonuca ulaşamama hissi yaratacak ve koroya bağlılıklarını azaltacaktır. Şefin sağlaması gereken, şarkıcıların zaman zaman zorlandığı fakat aynı zamanda ortak üretim sürecinin parçası olarak yaptıkları işten zevk aldıkları bir atmosferdir.

Brödel (2014, S. 157-158), şefin genel konser programıyla ilgili bir anlayışı olması gerektiğini ve provada da konser sırasında çalışmanın iyi olacağını ifade eder. Bu noktada koro, farklı stiller arasında geçiş yapabilmelidir. Prova bir rönesans eseriyle başlıyorsa, ardından bir romantik tınıya geçmek, sonrasında ise çağdaş bir eser seslendirmek bir zorluk olabilir. Bundan dolayı -eğer bir yarışmaya veya özel bir festival programına hazırlanılmıyorsa- eserleri stil olarak birbirine uygun bir sırayla çalışmak da iyi bir yaklaşım olarak düşünülebilir.

Zamanın dağıtımını prova inşası açısından önemi yadsınmayacak bir noktadır. Brian Gorelick'e göre (2001, S. 28-29) bu konudaki iyi bir yaklaşım, Donald Neuen'in her prova kaç dakika neye ayrılmalı hesabıdır. Bu metotta şef uzun vadeli toplam prova saatini hesaplar, bunu elindeki eser sayısına böler ve daha sonra her esere ayrılan dakikyla eserlerin zorluk seviyesine göre oynar. Elbette ısınma ve anonslar için geçecek zaman da son hesaplamada çıkarılmalıdır. Gorelick aynı zamanda istendiği takdirde şefin bir tam prova boyunca aynı eseri çalışabileceğini de ekler.

2.3.2 Yeni Bir Esere Yaklaşım

Koronun yeni öğreneceği bir esere nasıl başlandığı, tüm prova periyodunu etkileyecektir. Koristlerle müziğin ilk karşılaşması, eserin ilk imajı ve özelliklerinin benimsenmesi açısından çok önemlidir. O provanın zaman planı, hangi ölçüden çalışılmaya başlanacağı, ne zaman metnin ekleneceği, hangi ölçüde detayların sunulacağı gibi sorular koro şefinin yeni bir esere başlamadan önce kendisine sorması gereken sorulardır.

Eğer şarkıcıların solfej düzeyi yeterliyse, koronun yeni eseri veya bölümü baştan sona kesintiye uğramadan okuması iyi bir fikir olabilir. Ardından adım adım detaylar eklenecektir. Bundan dolayı Behrmann (1984, S. 41), bir esere yaklaşırken kendi modelinde dört ayrı adımdan bahseder. Birinci adım, rahat bir şekilde söylenerek eserin karakterinin duyulmasıdır. İkinci adım, eser üzerinde hızlıca bazı detayların çalışılması, eserin cümleleri ve formu ile ilgili bir fikir edinilmesidir. Üçüncü adım, eserin detayları ve zor bölümlerinin çalışılmasıdır. Dördüncü ve son adım ise çalışılan ayrı bölümlerin bir araya getirilmesi ve eserin baştan sona mükemmel şekilde icra edilebilir hale getirilmesi, gerekirse her flu noktaya tekrar dönerek temizlenmesidir.

Bunun yanı sıra, tüm eseri bir oturumta okumak mümkün olmayabilir. Bu durumda koro şefi eseri anlamlı bölümlere bölmeli ve bunlar üzerinde ayrı ayrı çalışmalıdır. Gerekirse farklı ses gruplarıyla ön provalar yapıp toplu provaya hazırlanılabilir. Esere giriş periyodunda belli bir hız dengesi tutturmak önemlidir. Prova çok yavaş kalırsa prova tansiyonunda düşüş yaşanabilir, fakat bazı konularda acele edilirse koro önemli detayları kaçırabilir. Örneğin, henüz daha şarkıcılar notaları okuyamadan metin koroya sunulursa, bu hızlı bir giriş olur ve verimliliği azaltır. Bir yandan, bazı koro şefleri direkt olarak metni okuyarak esere başlamayı tercih edebilirler.

Esere baştan başlamak bir zorunluluk değildir. Bazı eserlerde sondan başlamak ve ardından başına gidip birleştirmek daha yararlı olabilir. Bunun avantajlarından biri eserin sonunu iki kez çalışmış olmaktır. Aynı zamanda koronun psikolojik durumu da göz önünde bulundurularak şef eserin kolay kısımlarından başlayıp daha sonra zor kısımlara geçmek isteyebilir. Kolay kısımlarla başlamak koristleri daha çok cesaretlendirir ve eserin içine girmeye motive eder. Bir diğer yandan, zor kısımlarla başlamak da şarkıcıların eserin zorlayıcı bölümlerine hakim olmak için daha fazla konsantrasyon ve zaman sağlayabilir. Bu şekilde eserin önemli kısımları ilk dakikalarda bitirilirse, geri kalan bölümler rahatça okunabilir.

Eğer koro, rönesans stilinde polifonik bir eser veya bir füg ile çalışıyorsa, ana tema ile başlamak çok uygulanan bir yöntemdir. Temayı veya karşı temayı tüm seslerle çalışarak herkesin nüanslar, cümle ve renk açısından aynı yoruma sahip olduğundan emin olduktan sonra provanın geri kalanı çok daha hızlı ilerleyecektir. Bu çalışma aynı zamanda şarkıcıların ana temayı polifonik yapı içerisinde çok daha dikkatli dinlemelerini sağlayacaktır.

2.3.3 Neden Tekrar Etmeli ve Neyi Tekrar Etmeli?

Başarılı bir provaya etki eden faktörlerden belki en önemlisi de, bazı bölümlerin veya pasajların gereksiz tekrarını engellemektir. Tekrar, her ne zaman yapılırsa yapılsın, anlamlı olmalıdır. Eğer tekrar edilen bölümde var olan bir sorun düzelmüyorsa veya yeni bir müzikal fikir sunulmuyorsa, bu sadece koristlerin biraz daha yorulmasına sebep olacaktır. Bundan dolayı, koro şefi ne zaman bir pasajı tekrar ederse, bunun arkasındaki mantığı belirlemiş olmalıdır. Şarkıcılara, hangi açılardan daha farklı bir performans yapmaları gerektiği çok net biçimde anlatılmalıdır.

Bir pasajı veya bir bölümü sadece koronun kondisyonunu yükseltmek için tekrar etmek de mümkün olabilir. Bunu başlı başına bir performans olarak düşünersek, genelde konser öncesi son provalarda bu yararlı bir uygulama olabilir. Bu noktada da, eğer şefin daha iyi olmasını isteyeceği belli bir yer yoksa bile, şef koroyu neden tekrar yapıldığıyla ilgili bilgilendirmelidir.

Aynı şekilde tiz pasajları da çok fazla tekrar etmek, ses kalitesinin her seferinde düşmesine yol açabilir. Bu konu *fortissimo* cümleler için de geçerlidir. Birkaç tekrar sonra şarkıcılar yorulacak ve performansları düşecektir. Bu tarz pasajlarda koristlere yardımcı olacak olan yaklaşım, bir kez tüm direktifleri vermek ve tüm koristlerin bunu anladığından ve not aldığından emin olmaktır. Herkes mental olarak hazır olduktan sonra bir veya iki kez bu pasajlar alınabilir. Tiz pasajlarda sorun solfej ile ilgiliyse, bir oktav aşağıdan o bölümün deşifresi yapılabilir. Bu geçici bir çözüm olur, fakat kalıcı olarak esas anlamda koristlerin cümlenin söylendiği tiz bölgede kendi pozisyonlarını bulmaları ve entonasyonlarını buna göre ayarlamaları gerekir. *Fortissimo* pasajla ilgili başka bir çözüm de bu bölümü birçok kez *mezzopiano* nüansında söylemek veya metni okumak olabilir. Bu şekilde metin, artikülasyon ve cümle, şarkıcıları çok yormadan aktarılabilir.

Boonshaft'ın (2006, S. 43) belirttiği başka bir nokta ise tekrar döngüsü içerisinde yapılacak pozitif geribildirimlerdir. Boonshaft'a göre öncelikle tekrar sadece ihtiyaç olduğunda yapılmalıdır. Fakat aynı zamanda koro şefi, tekrarı olumlu davranışı güçlendirmek için de kullanılmalıdır. Bu açıdan Boonshaft, neyin iyi olduğuyla ilgili övgüler konusunda şefin cömert olmasını tavsiye eder. Bu sadece tekrarı şarkıcıları motive ederek daha anlamlı hale getirmez, aynı zamanda doğru tekniğin ve yorumun da tesadüfi olarak kalmamasını sağlar. Bu yöntemle doğru yapılan performans, koronun icrasının bir parçası haline gelir. Aynı zamanda Rick Stamer de (1999, S. 26-27) şarkıcıların öğrenme sürecindeki en etkili motivasyon yöntemlerinden birinin, doğru performansı sözlü yorumlarla ve görülebilir davranışlarla cesaretlendirmek olduğunu söylemektedir. Bu şekilde koro şefi, performansları ile hak ettiklerinde koristleri tebrik ederek herkesin beslendiği bir ortam hazırlamış olur.

2.4 Şeflik Tekniği

Şeflik tekniği, koro şefinin çaldığı bir enstrüman gibidir. Tekniği sadece bir metronom ölçüsü veya nüans işareti olarak görmek çok dar bir bakış açısı olacaktır. Şefin elleri, topluluğa vermek istediği enformasyon akışının tümünün bir temsili olarak görülmelidir. Orkestra ve koro şefliği tekniğiyle ilgili birçok teori yazılmış ve şefin müzisyenlere ulaşabilmesi için kullandığı bu araçlar ilgili temel gereklilikler üzerinde literatürde çok durulmuştur.

Temel teoride, koro şefinin bir elini tempo için, diğer elini ise ifade için kullandığı söylenilir. Sağ elin zaman ölçüsü olduğunu varsayarsak, şefin sağ eli o ölçüye uygun istenen şemayı çizer ve bu şekilde müzisyenler ölçünün aynı yerinde olduğundan emin olur. Bu durumda sol el de dinamikler, cümleleme, artikülasyon, farklı seslerin girişleri ve başka çeşitli müzikal faktörlerle ilgilenecektir. Gerçek o ki, hiçbir zaman durum yukarıda anlatıldığı kadar net bir ayırım ile gerçekleşmez. Çoğu zaman sağ el de ifadeye dair öğeleri taşıyabilir veya sol el de metronom ile ilgili ipuçları verebilir. Buradaki önemli nokta hangi elin hangi mesajı sunduğu değil, mesajın topluluk tarafından anlaşılır ve okunulabilir olup olmadığıdır. Aynı zamanda şef, karşısındaki topluluktan duyduğu verilere göre de kendini şekillendirmek durumundadır. Buna göre, şeflik tekniği hiçbir zaman tek yönlü bir enformasyon akışı olarak tanımlanamaz. Şef de birçok girdi alır ve hemen sonraki andaki jest ve mimiklerinde müziği şekillendirmek için bunlara göre de tekniğiyle oynayabilir. İsveçli koro şefi Anders Eby'nin (bireysel görüşme, Eylül 2008) söylediği gibi, koro ve şef arasında görünmez bir elektrik kıvılcımı gidip gelmelidir. Ancak bu şekilde bir müzikal iletişimden bahsedebiliriz.

2.4.1 Yerçekimi Kavramı

Şeflik eğitimlerinde her zaman söylendiği gibi, anlaşılabilir ve tahmin edilebilir bir teknik kullanmak, hangi ülkeden geldiklerinden ya da müzikal geçmişlerinden bağımsız olarak her şarkıcının rahatça iletilen mesajları okuyabilmesini sağlar. Herkesin ilk vuruşun ilk anını tam olarak aynı anda algılaması çok büyük önem taşır. Bunu sağlamak için çok basit bir konseptten faydalanılabilir: Yerçekimi. Koro şefinin elinin bir vuruştan diğerine gidişi, Newton'un yerçekimi teorisiyle paralel olarak gerçekleşmelidir. Bu demek ki, vuruşlar arasında el, serbest düşüşte olan bir obje gibi

olmalıdır. Bunun gerçekleşmesi için elin yukarı çıkış ve inişi belli bir ivme ile yapılmalıdır. Bir obje havaya atıldığında, hareketin hızı obje yukarı doğru çıktıkça azalır ve en yüksek noktada obje bir an için de olsa hareketsiz kalır. Ardından serbest düşüş başlar ve objenin hızı, yere çarpana dek hızlanacaktır. Bundan sonra tekrar zıplayan obje, materyalinin cinsine göre belli bir hızda tekrar düşecektir. Aynı prensip, şefin eli için geçerlidir. Elin hareketleri süresince yerçekimi prensibinden faydalanılırsa, hareketler çok daha doğal hale gelir ve dünyanın her yerindeki koristler tarafından rahatça okunabilir.

2.4.2 Elin Şekli

Koro şefliği tekniğinde elin rolü, orkestra şefliğine göre çok daha önemlidir. Koro şefliğinde baton kullanılmadığı için el ve avucun şekli, şarkıcılara giden enformasyon akışıyla direkt ilişkilidir. Bundan dolayı sesin rengi, elin şekliyle değiştirilebilir. Avuç içinin yukarıya baktığı bir sol el, sesi taşımak ve entonasyonu korumak için kullanılabilir. Özellikle İskandinav ekolünün şefleri, avuç içinin yukarıya doğru kullanmak konusunda oldukça cömert davranırlar. Yukarıda doğru bakan avuç içinin riski ise tınının diyafram desteğini kaybedip fazla zayıflayabileceğidir. Bunun tersine aşağıya bakan avuç içi sakin ve yumuşak bir sese işaret ediyor olabilir, fakat entonasyonun düşmesine de sebep olması mümkündür. Buna benzer şekilde, şefe doğru dönük avuç içleri, korist açısından daha kapalı ve yuvarlak bir tınıyı işaret edecektir.

Sadece avuç içi değil, parmaklar da sesin üretiminde önemli rol oynar. Birbirinden ayrılmış parmaklar, daha zayıf bir ses üretimine sebep olurlar. Parmakları birleşik tutmak ise sesi de bir arada tutar. Başparmak ve işaret parmağının uçlarını birleştirmek, kesin bir ritmik vuruş mesajı verebilir. Bunun yanı sıra, elin duruş yönü de sesi etkileyecektir. Elin dikey pozisyonda durması daha ritmik pasajlarda yardımcı olurken, yatay çizgi bir legato cümleyi korumaya yardımcı olabilir.

Elin kullanımı direkt olarak şarkıcılara giden mesajı etkiler. Elin olması gerektiği şekilde kullanılmamasından dolayı çok prova zamanı kaybedilebilir. Örneğin, koro şefi eğer legato ve sıcak bir tını istiyor ve entonasyonun temiz olmasına dikkat çekiyorsa, elinin duruş şeklinin tüm bunları ne kadar etkilediğini de düşünmelidir. Böyle bir anda avuç içleri aşağıya bakar ve parmakların pozisyonu fazla keskin olur ise, bu entonasyonun daha az korunmasına ve legato cümlelerin kaybolmasına sebep

olacaktır. Bu durumda söylenen ile yapılan arasında bir çelişki oluşur ve her çelişkili mesaj, topluluğun biraz daha zaman kaybetmesine yol açar.

2.4.3 Yüz ve Mimikler

Yüzün önemli özelliklerinden birisi şefin dudaklarını kullanarak koroya metni gösterebilmesidir. İlk bakışta şefin sözleri göstermesinin koronun öğrenme sürecine yardım edeceği düşünülebilir, fakat bunun tam tersi geçerlidir. Kaplan'a göre (1985, S. 92) şefin sözleri söylemesi koro için en büyük dikkat dağınıklığı faktörüdür. Alman koro şefliği duayeni Volker Hempfling (bireysel görüşme, Temmuz 2009) koro şefinin sözleri dudaklarıyla göstermesi sırasında iki farklı enformasyonun koroya gittiğini ifade eder. Bir, ellerden giden enformasyon, iki, dudaktan giden enformasyon. Korist açısından hangi enformasyonun geçerli olduğu belirsiz olduğu için, her zaman enformasyon akışı tek kaynak ile sınırlanmalıdır.

Ağız ve dudakların dışında, yukarıya kalkmış kaşlar da şeflerin veya öğretmenlerin prova sırasında yoğun olarak kullandıkları bir mimik olarak dikkat çeker. Özellikle auktakt sırasında ellere destek olarak kaşların da hareket ettiği vakalar oldukça yaygındır. Benzer şekilde, bazı şefler büyük bir nefesin koronun auktaktı görmesine yardımcı olacağını düşünürler, fakat bu bir an sonra gelecek olan müziğin karakterini bozan bir efekt haline de gelebilir. Bu tarz konularda tek bir kurala sadık kalmak yeterli olacaktır: Kontrol edebilirlik. Prova sırasında şef hiçbir mimiği yapmaktan alıkoyulmamalıdır. Tek şart, şefin istediğinde bu mimiği kontrol edebiliyor olmasıdır. Bu demektir ki, eğer şef tercih ettiğinde o jest veya mimiği kullanmadan da aynı bilgiyi iletebiliyorsa, bu süreç onun kontrolündedir. Genelde kontrolsüz mimikler, şefin ellerinin belli bir bilgiyi vermeye yeterli olmadığı hissinden kaynaklanır.

2.4.4 Provadaki Şeflik Tekniğinin Modifikasyonu

Koro şefi konser performansı ve prova sırasında tıpa tıp aynı tekniği kullanmak istemeyebilir. Her iki durumun da kendine ait özel ihtiyaçları vardır. Performansta odak noktası eserle ilgili müzikal yorumu koroya aktarmak ve bunun sonucunda istenen müzikal anlatım seviyesine erişebilmektir. Bunun tersine provada ise müziğin öğrenilmesi ve icranın mükemmelleştirilmesi söz konusudur. Bundan dolayı performans ve prova arasında belli noktalarda farklı teknikler kullanılabilir.

Şefin vuruşunun provada çok daha keskin ve net olması gerektiği zamanlar olabilir. Bu, legato veya staccato bir artikülasyondan bağımsız olarak müziğin ritmik yapısının anlaşılmasının yardımcı olacaktır. Belli zamanlarda şefin jestleri dışında parmak şıklatarak veya el çırparak dahi metronomun ince detaylarını ifade etmesi gerekebilir. Buradaki önemli nokta, bu yardımcı araçların gereğinden fazla kullanılmamasıdır, çünkü eğer şarkıcılar tüm bu ritmik uyaranlara alışılırsa, konserde de bu bilgiyi ister istemez bekleyeceklerdir. Müzik topluluk tarafından öğrenildikten sonra koro şefi hemen müzikal olarak anlamlı jestlere dönüş yapmalıdır.

2.5 İnsan Faktörü

Koro, insan materyali ile işleyen bir mekanizmadır. Bundan dolayı insan psikolojisi de koro şefliğinin temelinde yer alan bir konu olarak görülebilir. Provanın temel amacı öğrenme süreci olduğundan dolayı, bu öğrenme sürecinde insan psikolojisinin etkilerini gözden kaçırmamak gerekir. Yeni enformasyon almak veya bir eserin öğrenilmiş bölümlerini tekrar etmek için, öncelikle koro üyeleri bu sürece açık olmalıdırlar. Bundan dolayı koronun profesyonel veya amatör olmasından bağımsız olarak şarkıcıların prova odasındaki motivasyon, kurum içi iletişim ve sağlanan ortak disiplin seviyesi çok önemlidir.

2.5.1 Motivasyon

Genelde motivasyon kavramı amatör şarkıcılarla özdeşleştirilir, fakat belki de profesyonel şarkıcılarda bu kavram çok daha önemli bir rol oynamaktadır. Bir üyenin koronun bir parçası olmak ve toplulukla beraber nefes alıp vermek konusundaki öz iradesi, performansın kalitesini ciddi anlamda etkilemektedir. Şarkıcının motivasyonu, provaya büyük bir konsantrasyon getirir. Bu şekilde öğrenme süreci de hızlanacaktır. Koroda, çalgı müziğinin tersine, materyalin ve sesi çıkaran enstrümanın insanın kendisi olduğu unutulmamalıdır. Bundan dolayı motivasyon faktörü şarkıcıyı sadece psikolojik olarak etkilemez, aynı zamanda fiziksel olarak da etkilerini gösterir. Rafine ve kaliteli bir ses üretmek için şarkıcının sonuç hakkında güçlü bir iradesi ve imajinasyonu olması gereklidir.

Profesyonel koroların bir periyod içinde birkaç farklı program çalışarak sonraki konserlere hazırlandıkları bilinmektedir. Bu tarz durumlarda, provanın arkasındaki

amaç ve anlam şarkıcılar tarafında kaybolabilir. Koro üyeleri bazen kendilerini birçok eserin ortasında bulurlar. Bu durumlarda koronun neden neyi yaptığı unutulabilir. Bu konu aynı zamanda peridoyik konser veren ve sezon hazırlayan amatör korolar için de geçerlidir. Şarkıcıların provalara gönüllü biçimde gelmeleri, motivasyonlarının tüm prova periyodu için yüksek kalacağını göstermez. Sağlam bir takım oluşturmak için koristler periyodik olarak neyin neden yapıldığı konusunda bilgilendirmek sağlıklı olacaktır. Bir provanın amacı olması, provayı daha konsantre kılar.

2.5.2 İletişim

Huzurlu ve motivasyonu yüksek bir atmosfer oluşturmak için koro şefinin elindeki araçlardan en önemlisi koro şarkıcılarıyla kurduğu iletişimidir. Koroyla iletişim, koro şefinin prova odasına girdiği anda başlar. Şefin verdiği ilk mesaj koro üyelerinin varlığını tanıyıp tanımadığını belirten bir mesajdır. İlk andak şefin beden dili, kullandığı kelimeler ve davranışı ile koro şefi şarkıcılara önemli bir mesaj gönderir.

Koro şefi ne kadar açıklayıcı ve şeffaf olursa, korodakiler o kadar fazla konuda bilgi sahibi olur ve kendileri bazı boşlukları doldurmak zorunda kalmazlar. Koronun her türlü operasyonel süreçle ilgili bilgilendirilmesi, provaların amacından bahsedilmesi, önemli konuların herkese doğru zamanda ifade edilmesi çok önemlidir. Eğer şef tarafından bazı konularda gerekli bilgilendirme yapılmıyor, açıklık prensibi uygulanmıyorsa, derhal oluşan boşluklar koro üyeleri tarafından doldurulacak ve bir enformasyon kirliliği yaşanacaktır. Şeffaflık, üyeler arasında diyalogu oluşturur ve koristlerin gerektiğinde direkt olarak ilgili kişilerle iletişime geçebilmelerini sağlar. Halsey'in (2011, S. 229) de dediği gibi, bir koro ancak onu oluşturan üyeler iyi hissediyorsa en iyi performansını gösterebilir. Bundan dolayı her bir üyenin kale alındığı ve önem taşıdığı prova odasını hissettirilmelidir. Koro üyelerinin isimlerinin öğrenilmesinden, gerektiğinde periyodik bireysel geribildirim seansları düzenlemeye kadar birçok faaliyet koroyu ve şefi birbirine yaklaştırır.

Koro ile iletişim konusunda bir başka konu ise şefin konuşma biçimidir. Şefin konuşma sesinin yüksekliği, kullandığı kelimeler ve konuşması sırasındaki yaklaşım koroyu ciddi biçimde etkiler. Bir profesyonel koroya bir gençlik korusu gibi hitap etmek doğru olmaz. Aynı şekilde bir çocuk korosuna da yetişkinlermiş gibi davranmak mümkün değildir. Bazı zamanlarda şef, özellikle odada fazla ses varsa, sesini yükseltmek isteyebilir. Bu, bir çözüm olmaktan ziyade, sorunu daha da büyütecektir.

Boonshaft'a göre (2006, S. 65) büyük fiziksel ve sözel davranışlar ses yüksekliğini artırmaktan öteye geçemezler. Eğer şef görsel açıdan dikkat çekmek için büyük hareketler kullanmaya başlarsa, bu hareketlerin boyutu gittikçe büyüyecek ve tüm bunlar şarkıcıların dikkatini daha da fazla dağıtacaktır. Bunun yerine Boonshaft küçük hareketlerle koro üyelerini odaklanmaya davet etmeyi teklif eder.

2.5.3 Disiplin

Disiplin, genel geçer anlayışta olduğu gibi bir baskı ifadesi olarak değil, uzun bir zaman dilimi içerisinde aynı efor seviyesini korumak olarak anlaşılmalıdır. Her koro kendi seviyesine göre yüksek sonuçlara ulaşmak ister. Fakat bu sonuçların gerektirdiği efor ve çalışma söz konusu olunca, koro üyelerinin bazılarının en baştaki amaçtan sapmalar yaşadığı söylenebilir. Bundan dolayı, insan faktörü göz önünde bulundurulduğunda disiplini uzun vadeli sağlamanın ilk şartı, koro üyelerinin kendilerinden tam olarak ne beklediğini ve bu beklentiyi nasıl karşılayacaklarını bilmeleridir. Her iki soruya da verilecek cevaplar, bir koronun gidişatı açısından çok kritiktir, çünkü bu ikisinden biri olmadığı takdirde, diğer soru anlamını yitirmektedir.

Koro üyelerinin kendilerinden ne beklediğini bildiği, fakat bu beklentiyi nasıl karşılayacaklarını bilmedikleri bir ortam düşünelim. Bu toplulukta müzikal bir gelişme sağlamak çok zordur. Örneğin, koro şarkıcılarının kendilerine ait partileri öğrenip provaya geldiği, bu şekilde provaların daha verimli geçmesini sağlamak isteyen bir koro olabilir. Fakat birçok amatör şarkıcının elinde, kendilerine ait notayı nasıl en doğru şekilde öğreneceklerine dair bir araç olmayabilir. Rick Stamer de (1999, S. 29) şarkıcılara gerekli altyapı desteğini vermeden kendi ses partilerini öğrenip gelmelerini beklemenin anlamsız ve motivasyon düşürücü olduğunu ifade etmektedir. Bu tarz durumlarda çoğu zaman şarkıcılar müziği öğrendiklerini düşünürken, koroda diğer seslerle bir araya geldiklerinde partilerini yeterli şekilde icra edemediklerini görebilirler. Bu durumda herkese çok açık araçlar sunulmalı ve koro üyelerinin yapması gerekenler netleştirilmelidir.

Bu konunun yanı sıra, korodaki tüm şarkıcılar ilgili teknik araçlara sahip olabilirler, fakat kendilerinden ne beklediği konusunda net bilgilendirilmemişlerdir. Aynı örneği göz önünde bulundurursak, bu durumda koristlerin nota okuyabildiğini veya bir dış yardım sayesinde eseri öğrenebileceklerini varsayalım. Elleri araçlar olmasına rağmen, eğer koristlerin kendi notalarına hazır olarak gelmesi gerektiği konusunun

iletişimi açık ve net olarak sezon başında yapılmadıysa, bu beklentinin karşılanması da mümkün olmayacaktır. Bazı durumlarda ilerleme potansiyeli yüksek olan koroların sadece iletişim konusuna ağırlık verilmemesi yüzünden ellerindeki insan ve zaman kaynaklarını harcadıkları görülebilmektedir.

Koroya belli konuların nasıl sunulduğu, koristlerin o konudaki amaçlara sadık kalması açısından çok önemlidir. Koro şefinin sanatsal açıdan çok talepkar olması yeterli değildir. Koristlerin ortak bir karar ile talep etmesi ve müzikal seviyeyi kendi iradeleriyle belirlemeleri amatör korolarda çok önemlidir. Bir koroda daha esnek bir devamlılık kuralı daha çok verimlilik sağlarken, bir diğerinde devamlılığı çok katı şekilde takip etmek müzikal kaliteyi artırabilir. Bu konudaki yaklaşım topluluktan topluluğa değişecektir, zira her topluluğun müzik yapmak için bir araya gelme amacı da farklıdır.

Bu açıdan düşünülünce, disiplin başkası tarafından konulan kurallar bütününe uygulamak anlamına gelmez. Tam tersine bu yaklaşım ile disiplin, koro üyelerinin kendilerinin belirlediği ve aktif katılımlarıyla ortak bir şekilde karar verdikleri prensiplerin korunması demek olur. Elbette verilen karara uyulmasını sağlamak için bazı araçlar kullanılmalıdır. Yoklama almak, geç kalanları not etmek, kimlerin provaya hazır geldiğini kontrol etmek ve farklı araçlar kullanmak karar verilen prensipleri uygulamaya yardımcı olacaktır. Aynı zamanda gerekirse herkesin başta anlaştığı bazı yaptırımlara da gidilebilir. Bu konuda objektif ve kesin olunması çok önemlidir, çünkü prensiplerden vazgeçmenin getirdiği bir sonuç ya da yaptırım olmaz ise, tüm topluluk için prensipler anlamsız hale gelecektir. Buna rağmen, bu tarz yaptırımlar kesinlikle koro üyelerine karşı kişisel hale getirilmemelidir, prosedürün uygulanmasından öteye geçmemelidir.

2.6 Isınma

İyi bir prova, iyi bir ısınmayla başlar. Provanın ilk dakikaların amacı sadece koro üyelerine bazı egzersizler yaptırmak olmamalıdır. Elbette şarkıcıların ortak bir şarkı söyleme pozisyonu bulması açısından egzersizler önemli olmakla beraber, ısınma periyodu içerisinde yapılabilecek çok daha fazla şey söz konusu olabilir.

Isınma, provadan ayrı bir süreç olarak düşünülmemelidir. Isınma ve prova birbiri ardına gelen, süreklilik arz eden süreçlerdir. Prova ve öğrenme süreci ısınmayla başlar.

Kaplan'a göre (1985, S. 19) esasında tüm prova uzun bir ısınma gibi düşünülmelidir. Öncelikle, ısınma tüm koronun bir araya geldiği ilk anı tanımlar. Bireysel şarkıcıların topluluk olmaya başladığı süreç ısınmada başlar. Ehmann ve Haasemann'a göre (1981, S. 74) ısınmanın en önemli kısımlarından biri, aynı sesli harflerin çalışıldığı ve harflerin eşitlendiği egzersizlerdir. Özellikle her bireyin şan eğitiminin olduğu profesyonel korolar ısınmalar, çalışılacak eserin ihtiyaçlarına göre kurgulanmalıdır. Örneğin, bir Rus eseri çok daha koyu bir 'A' harfi gerektirirken, bir Akdeniz halk şarkısı çok daha açık ve parlak bir harfe ihtiyaç duyabilir. Korodan beklenen tınıya koroyu ilk dakikalardan itibaren hazırlamak iyi bir yaklaşım olacaktır. Bundan dolayı ısınma, sadece koro üyelerinin bir teknik hazırlığı olarak görülmemelidir. Kurt Thomas (1991), kesinlikle her provadan ve konserden önce 10-15 dakika ısınmaya ayırmak gerektiğini savunur. Thomas aynı zamanda koro şefinin şarkıcıları ısınmanın gerekliliği ve önemi konusunda ikna etmesi gerektiğini de ifade eder.

Isınmanın en önemli rollerinden biri de şarkı söyleme ve öğrenme motivasyonunun oluşturulmasıdır. Bu açıdan bakıldığında ısınma için Almanca dilinde kullanılan '*Einsingen*' kelimesi çok daha anlam kazanmaktadır, zira bu kelime ısınmayı şarkı söyleme sürecine bir giriş olarak ifade etmektedir. Ehmann ve Haasemann'a göre (1981, S. 10) yeni bir müzikal cümlenin öğretilmesi bile müzisyenlik çerçevesi içinde olmalıdır. Bu, ısınma için de geçerlidir. Isınmanın ilk anından itibaren müzisyenlik çitası çok yükseğe konulmalıdır. Şarkıcıların müzikal motivasyonunu oluşturmak ve yüksek tutmak için birçok yöntem kullanılabilir. Aynı şekilde müzikal olmayan ve motivasyonu düşüren yaklaşımların da zaman zaman kullanıldığını görmek mümkündür. Isınmadaki müzikal seviyeyi yüksek tutmak için her egzersizin müzikal bir amacı olmalı ve sadece bir egzersiz olmaktan çıkmış olması gerekmektedir. Isınma egzersizlerine çeşitli armonik geçişlerle eşlik etmek, müzikal algıyı uyanık tutmanın yöntemlerinden biri olabilir. Bir egzersizden diğerine geçiş bile, sadece yeni tonaliteyi piyanoda basmaktansa bir sonraki tonalitenin dominantı aracılığıyla yapılabilir

Isınmada dikkate alınabilecek bir başka faktör olan metin de iki açıdan düşünülmelidir. Birincisi, karmaşık metinleri koro provada eserle karşılaşmadan önce öğrenebilir veya öğrendiklerini tekrar edebilir. Bu şekilde henüz prova sürecine geçmeden şarkıcılar bazı metin özelliklerini benimsemek için zaman kazanmış olurlar. Bir diğer açıdan ise, ısınmada eser metinlerinden ilham alan koro şefinin belli harflerin telaffuzunu çalışma

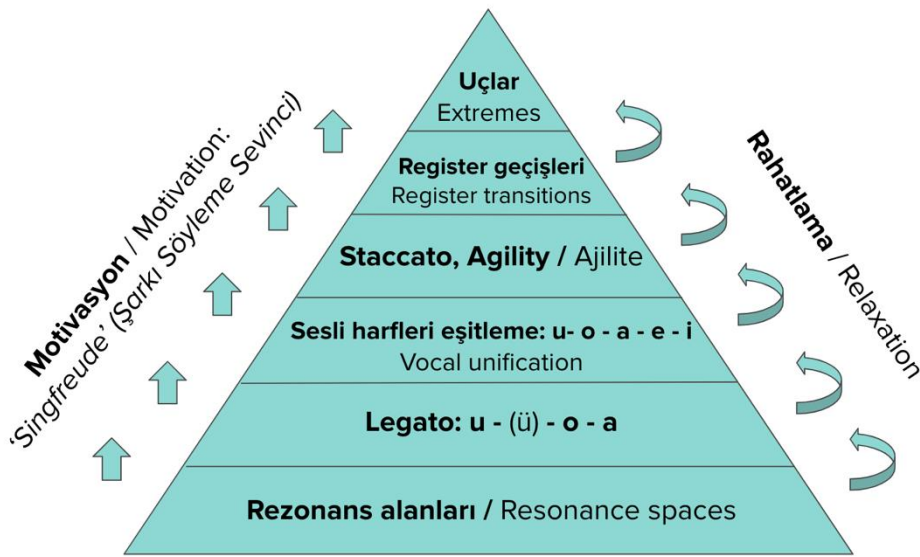
şansı olacaktır. Bu şekilde şarkıcılar hem icra edecekleri metnin diline hakimiyet kazanır, hem de o metnin geldiği pasajlarda kullanacaklar ses rengie alışmış olurlar. Isınmada eser içinden metin kullanılacaksa, bu egzersizin ritmik yapısının eserdeki gelişi ile aynı, en azından benzer olmasının yararı olacaktır. Bu şekilde şarkıcılar hem ritmik yapıya alışırlar, hem de harflerin değişim frekansı gırtlığa daha rahat yerleşir. Örneğin koro Mozart Requiem'in Alman Latince telaffuzuna hazırlanıyorsa, şef *luceat eis* veya *Agnus Dei* gibi harflerin karakteristik olarak geldiği yerleri ısınmada kullanabilir. Bu hem prova zamanından kazandırır, hem de sesli ve sessiz harflerin tam olarak konulacağı yerleri koroya öğretir. Özellikle bir koro yabancı dilde bir eser çalışırken ısınmada metin kullanmanın yararı büyüktür. Örneğin Almanca çalışan bir Türk korosu, Bach'ın Matthäuspasion eserinin ilk bölümünün provasını yapmadan önce *Kommt ihr Töchter, helft mir klagen* sözlerini bir ısınma egzersizinde geçirmek, her ses grubuna gelen bu metine bir aşinalık kazandıracak, harflerin icrası ve telaffuz konusunda da koroya zaman kazandıracaktır. Bölümün birçok yerinde bu metin tekrar edildiği için bir kerede bu metnin ısınma olarak yapılması, koronun artık metine ayrı bir zaman ayırması ihtiyacını büyük ölçüde ortadan kaldırır.

Bir ısınma çok farklı şekillerde tasarlanabilir, fakat bu konuda sağlıklı bir ilerlemeyi öneren birçok teoriye göre ısınma beden ve nefes çalışmalarıyla başlayıp daha sonra ses üretimine geçmelidir. Sesin kullanımıyla ilgili birçok şefin kullandığı farklı sıralamalar olabilir. Bu konuda önerilen yaklaşımlar, sesin üretimindeki anatomik özelliklerle bağlantılıdır. Bu makalenin içerisinde ses üretiminin teknik detaylarına girmek mümkün olmasa da, aşağıdaki piramit ısınmada kullanılabilen bir sıralama önerisi olarak sunulmaktadır.

Figür 1: Isınma sıralaması için bir model önerisi

Bu öneriye göre ısınma, kasların gerekli aktivasyona geçmesi sağlanana kadar ‘m’, ‘n’ veya ‘ng’ gibi harflerle rezonans alanlarını oluşturarak başlamalıdır. Ardından seslerin birbiriyle bağlantısının sağlıklı biçimde kurulması için ‘u’ veya ‘o’ gibi yuvarlak harflerle legato egzersizlere ağırlık verilebilir. Orta tonlarda seste belli bir kaliteye ulaşıldıktan sonra tüm sesli harfler eşitlenmeli, her birisinin pozisyonu söylenilecek esere göre netleştirilmelidir. Ancak bunun ardından staccato ve ajilite gerektiren egzersizlere geçilmeli, arkasından da register geçişlerine önem verilmelidir. Tüm bunların sonunda ihtiyaç duyuluyorsa tiz ve pes ekstrem noktalara da gidilip koristlerin geniş bir aralıkta rahatlamaları sağlanabilir.

Bu yapıya göre ısınma süresince solda görüldüğü gibi her bir egzersizden diğerine geçerken Almanca ‘*Singfreude*’ olarak ifade edilen, ‘Şarkı söyleme sevinci’ diye çevrilebilecek motivasyon faktörü göz önünde bulundurulmalıdır. Egzersizler basit ve sıkıcı bazı tekrarlar olmamalı, her bir egzersize bir amaç ve anlam yüklenmelidir.



Bunun yanı sıra her bir egzersiz geçişinde gerilen kaslar rahatlatılmalı, gerekirse ‘m’, ‘u’ gibi harflerde tizlerden pese alınacak *mezzopiano* bir *glissando* ile kasların rahatlatılması sağlanmalıdır. Rahatlama ve motivasyon aynı oranda ve tutarlı olarak dikkate alınmalıdır.

Benzer bir prosedür Guglhör (2006) tarafından koroda ses eğitimiyle ilgili kitabında anlatılmaktadır. Guglhör’e göre ısınmanın dört ayrı süreci vardır: Birincisi, belirli bir tonalite olmadan temel tekniğin çalıştırılması. İkincisi, belli tonlarda *parlando*

egzersizlerle pozisyonun oturtulması. Üçüncüsü, registerların birbiriyle dengelenmesi ve *mesa di voce* çalışmaları. Dördüncüsü ise koloratür egzersizler, tiz notalar ve pes notalarda derinliği aramak. Her türlü ısınma için bu sıralamayı öneren Guglhör, her ısınmanın amacı farklı olsa da böyle bir prosedürün daha sağlıklı olduğunu ifade etmektedir.

3. SONUÇLAR

Görüldüğü gibi farklı başlıklar altında düşünülse de birçok kavram prova verimliliği konusunda etkili olmaktadır. Verimlilik, sadece belli şartlara veya belli faktörlere bağlı değil, birçok değişkenin bir araya gelmesiyle oluşan bir sonuçtur. Bundan dolayı yukarıda bahsi geçen altı ayrı ana başlığın her birisi, prova verimliliğinin vazgeçilmez parçalarını oluşturmaktadır.

Bir koro şefinin zamanının büyük bir yüzdesi prova hazırlığıyla geçmektedir. Aynı şekilde, koro şefleri başarılarını ancak provalarda erişebildikleri noktalarla ortaya koyabilmektedirler. Yüksek düzeyde müzisyenlik, iyi derecede enstruman çalgıcılığı, müzik tarihi ve teorisi bilgisi gibi konular koro şefine destek olurken, şefin provaya hakimiyeti olmadığı takdirde tek başlarına yeterli olmamaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında koroların kalitesinin yükselmesi ve sürdürülebilir kurumlar haline gelebilmeleri için, koro şeflerinin prova verimliliği konusunda çalışması ve bu konuyu etkileyen faktörleri analiz etmeleri gerekmektedir.

Prova verimliliği alanında yapılan birçok çalışmadan çıkan sonuç, bu alanda öncelikle koro şefinin eser ve partiyon hazırlığı olması gerektiği, ardından da prova ve takvim planında öngörülü bir çalışma yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Isınma dahil olmak üzere provanın hiçbir dakikası amaçtan bağımsız olarak harcanmamalı, prova odası içinde ve dışında insan faktörü önemsenerek koro üyelerinin motivasyon, iletişim ve disiplin alanlarındaki yaklaşımlarını ideal noktaya getirmek için mesai ayrılmalıdır. Aynen orkestra şefliğinde olduğu gibi, koro şefliğinde de şeflik tekniğine çok önem verilmeli ve özellikle prova ve performans arasındaki teknik farklar bilinçli şekilde uygulanmalıdır. Bu konular önemsendiğine, aynı zaman ve insan kaynağına

sahip şartlarda aynı koroların çok daha yüksek sanatsal düzeyde başarımlara erişebileceği görülecektir.

KAYNAKÇA

- Alldahl, P.** (2008). *Intonation im Chor*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag
- Battisti, F.** (2007). *On Becoming a Conductor: Lessons and Meditations on the Art of Conducting*, Florida: Meredith Music.
- Boonshaft, P. L.** (2006). *Teaching Music with Purpose: Conducting, Rehearsing and Inspiring*, Maryland: Meredith Music Publications.
- Brödel, C.** (2014). *Dirigieren für Chorleiter*, Kassel: Bärenreiter.
- Brunner, D. L.** (1994). Carefully Crafting the Choral Rehearsal. *Music Educators Journal*, 83(3), 37-39. JSTOR.
- Colson J. F.** (2012). *Conducting and rehearsing the instrumental music ensemble: Scenarios, priorities, strategies, essentials, and repertoire*, Maryland: Scarecrow Press.
- Ehmann W., and Haasemann F.** (1981). *Handbuch der chorischen Stimmbildung*, Kassel: Bärenreiter.
- Ericson E., Ohlin G. and Spångberg L.** (1976). *Choral Conducting*, Stockholm: Sveriges Körförbunds Förlag.
- Freytag, M.** (2011). *Chorleitung: Effizient und Lebensnah*, Kassel: Bosse Verlag.
- Gohl, M. and Schumacher J.** (2016). *Sing Along – Sing Together!*, Frankfurt: Peters Musikverlag.
- Gorelick, B.** (2001). Planning the Perfect Choral Rehearsal. *Music Educators Journal*, 88(3), 28-33. JSTOR.
- Göstl, R.** (2006). *Chorleitfaden*, Regensburg: Con Brio Verlag.
- Guglhör, G.** (2006). *Stimmtraining im Chor: Systematische Stimmbildung*, Innsbruck: Helbling Verlag.
- Hanberg, E.** (2015). *The Little Book of Boards*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Halsey, S.** (2011). *Chorleitung: Vom Konzept zum Konzert*, London: Schott Music.
- Iacono, T.** (1975) Choral and Orchestral Conducting Techniques. *Senior Scholar Papers*. Paper 305. Maine: Colby College.
- Jachim, A.** (2013). *Erfolgreiches Chormanagement: Ein Leitfaden*, Vienna: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Kaplan, A.** (1985). *Choral Conducting*, New York and London: Norton & Company.
- Kemp, M.** (2008). *The Choral Challenge: Practical Paths to Solving Problems*, Chicago: GIA Publications

- Nicholson, S. H.** (1932). *Quires and Places Where They Sing*, London: Bell and Sons Ltd.
- Rösel-Tabken, C.** (2012). *Chorrekter Umgang: Wie Musik im Chor möglich wird* Munich: Strube Verlag.
- Schuhenn, R.** (2015). *Das alternative Chorleitungsbuch*, London: Schott Music.
- Stamer, R.** (1999). Motivation in the Choral Rehearsal. *Music Educators Journal*, 85(5), 26-29. JSTOR.
- Thomas, K., and Wagner, A.** (1935) *Chorleitungsbuch I-II-III*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Weigle, G. A.** (1954) *Procedures, methods, and techniques in church choir training (Doctoral dissertation)*. Retrieved from <https://open.bu.edu>