

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**ALEXEY KONSTANTİNOVİCH LEBEDEV 'İN
TUBA - BAS TROMBON İÇİN “1 NUMARALI
KONÇERTOSU” İLE “CONCERT ALLEGRO”
ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE TEKNİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

Emre DEMİRCİ

2502180797

TEZ DANIŞMANI

Doç. Çağrı ÇOLAKOĞLU

İSTANBUL – 2022

ÖZ

ALEXEY KONSTANTİNOVİCH LEBEDEV 'İN TUBA - BAS TROMBON İÇİN “1 NUMARALI KONÇERTOSU” İLE “CONCERT ALLEGRO” ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Emre DEMİRCİ

Bu çalışmada trombonun tarihteki ilk örneklerinden ve nasıl ortaya çıktığından bahsedilmiş, bas trombonun bu süreç içerisindeki gelişimine yer verilmiştir. Özellikle 20. Yüzyıl müziğinin ve sanatının gereksinimleri doğrultusunda modern bas trombonun nasıl şekillendiğinden bahsedilmiştir.

Ayrıca bu çalışmada “1 Numaralı Konçertosu” ile bakır üflemeli çalgılar alanında kendini tüm dünyaya tanıtmış olan Rus besteci ve Tuba icracısı Alexey Konstantinovich Lebedev 'in hayatından kısaca bahsedilmiştir. Bestecinin tuba ve bas trombon repertuarında önemli bir yeri olan “1 Numaralı Konçertosu” ile “Concert Allegro” eserinin müzikal analizi yapılmış ve eserlerin bas trombon üzerinde çalım teknikleri ile ilgili önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bas Trombon, Alexey Konstantinovich Lebedev, Konçerto, Concert Allegro, Çalım Teknikleri

ABSTRACT

MUSICAL ANALYSIS AND TECHNICAL STUDIES OF ALEXEY KONSTANTINOVICH LEBEDEV'S "CONCERTO NO: 1" AND "CONCERT ALLEGRO" FOR TUBA - BASS TROMBONE

Emre DEMİRCİ

In this study, the first examples of the trombone in history and how it emerged are mentioned, and the development of the bass trombone in this process is given. In particular, it is mentioned how the modern bass trombone was shaped in line with the requirements of 20th century music and art.

Also in this study, the life of Russian composer and Tuba player Alexey *Konstantinovich Lebedev*, who is known for the whole world in the field of brass instruments with his "*Concerto No.1*", is briefly mentioned. The musical analysis of the composer's "*Concerto No: 1*" and "*Concert Allegro*", which has an important role in the tuba and bass trombone repertoire, are made and also suggestions are given about the playing techniques of the works on the bass trombone.

Keywords: Bass Trombone, Alexey Konstantinovich Lebedev, Concerto, Concert Allegro, Playing Techniques

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Rus besteci ve Tuba icracısı olan *Alexey Konstantinovich Lebedev* 'in “1 Numaralı Konçertosu ile “*Concert Allegro*” eserinin müzikal analizleri yapılarak ve çalım teknikleri ile ilgili tavsiyelerde bulunularak eserleri seslendirmek isteyen icracılara rehberlik etmesi amaçlanmıştır. Ayrıca bas trombonun tarihsel gelişimine de yer verilmiş ve bu süreçte trombonun ilk örnekleri ile birlikte, dönemler içindeki yapısal değişikliklerine de değinilerek literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde yardımlarını ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım Doç. Çağrı Çolakoğlu 'na, Trombon hocam Prof.Gökay Gökşen'e, mesai arkadaşım Onur Üzülmaz'e ve tez ile ilgili kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan Cem Güngör'e teşekkürlerimi sunarım.

İSTANBUL, 2022

Emre DEMİRCİ

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BAS TROMBONUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

1.1. Modern Bas Trombonun Yapısal Özellikleri.....	2
1.2. Bas Trombonun Tarihsel Gelişimi.....	4
1.2.1. 15. ve 16. Yüzyıl	4
1.2.2. 17. ve 18. Yüzyıl	9
1.2.3. 19. Yüzyıl.....	10
1.2.3.1. Tek Valfli Bas Trombon	12
1.2.4. 20. Yüzyıl.....	13
1.2.4.1. İkili Valf Bas Trombon	15

İKİNCİ BÖLÜM

ALEXEY LEBEDEV CONCERT

ALLEGRO ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE ÇALIŞMA TEKNİKLERİ

2.1. Alexey Konstantinovich Lebedev'in Hayatı	21
2.2. Lebedev Concert Allegro Eserinin Analizi	23
2.2.1. Sergi (Exposition)	25
2.2.1.1. Ana Tema (<i>Primary Theme "P"</i>)	26

2.2.1.2. Köprü (Transition “TR”)	29
2.2.1.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)	33
2.2.1.4. Codetta (Closing Section “C”)	35
2.2.2. Gelişme (<i>Development</i>).....	36
2.2.2.1. Yeniden Sergi için Tonal Hazırlık (<i>Retransition</i>).....	39
2.2.3. Yeniden Sergi (<i>Recapitulation</i>).....	40
2.2.3.1. Ana Tema (Primary Theme “P”)	40
2.2.3.2. Köprü (<i>Transition</i> “TR”)	41
2.2.3.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)	42
2.2.3.4. Codetta (<i>Closing Section</i> “C”)	47
2.2.4. CODA	49
2.3. Concert Allegro Çalışma Yöntemleri.....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALEXEY LEBEDEV 1 NUMARALI KONÇERTO ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ İLE ÇALIŞMA TEKNİKLERİ

3.1. Lebedev 1 Numaralı Konçerto Eserinin Analizi.....	59
3.1.1. Sergi (<i>Exposition</i>)	62
3.1.1.1. Ana Tema (<i>Primary Theme</i> “P”)	64
3.1.1.2. Köprü (<i>Transition</i> “TR”)	68
3.1.1.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)	70
3.1.1.4. Codetta (<i>Closing Section</i> “C”)	76
3.1.2. Gelişme (<i>Development</i>).....	76
3.1.2.1. <i>Cadenza</i> (<i>Retransition</i>)	82
3.1.3. Yeniden Sergi (<i>Recapitulation</i>).....	83
3.1.3.1. Ana Tema (<i>Primary Theme</i> “P”)	84
3.1.3.2. Köprü (<i>Transition</i> “TR”)	87

3.1.3.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)	88
3.1.4. CODA	90
3.2. Lebedev 1 Numaralı Konçerto Eserinin Çalışma Teknikleri	92
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	100
ÖZ GEÇMİŞ	102



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Bas Trombon.....	2
Şekil 1.2: The Star Spangled Banner, William Himes.....	3
Şekil 1.3: Valf Kullanımı	4
Şekil 1.4: Sürgülü Trompet.....	5
Şekil 1.5: Sackbut, Jorg Neucshel (1557).....	7
Şekil 1.6: Syntagma Musicum, M. Praetorus.....	8
Şekil 1.7: Sol Bas Trombon.....	11
Şekil 1.8: Pistonlu Trombon.	12
Şekil 1.9: Franz Waxman, Frenkeştayn'nın Gelini Bas Tombon Partisi.	17
Şekil 1.10: Larry Ramirez, Holton Dört Sabit Valfli Bas Trombon.	20
Şekil 2.1: Concert Allegro - Ölçüler 1 – 7	27
Şekil 2.2: Concert Allegro - Ölçüler 8 – 9	27
Şekil 2.3: Concert Allegro - Ölçüler 10 – 14.....	28
Şekil 2.4: Concert Allegro - Ölçüler 15 – 19.....	29
Şekil 2.5: Concert Allegro - Ölçüler 20 – 28.....	30
Şekil 2.6: Concert Allegro - Ölçüler 29 – 34.....	31
Şekil 2.7: Concert Allegro - Ölçüler 35 – 42.....	32
Şekil 2.8: Concert Allegro - Ölçüler 43 – 46.....	33
Şekil 2.9: Concert Allegro - Ölçüler 47 – 50.....	34
Şekil 2.10: Concert Allegro - Ölçüler 51 – 55.....	34
Şekil 2.11: Concert Allegro - Ölçüler 56 – 61.....	36
Şekil 2.12: Concert Allegro - Ölçüler 62 – 66.....	37
Şekil 2.13: Concert Allegro - Ölçüler 67 – 72.....	38
Şekil 2.14: Concert Allegro - Ölçüler 73 – 80.....	38
Şekil 2.15: Concert Allegro - Ölçüler 81 – 86.....	39

Şekil 2.16: Concert Allegro - Ölçüler 87 – 91.....	40
Şekil 2.17: Concert Allegro - Ölçüler 92 – 95.....	41
Şekil 2.18: Concert Allegro - Ölçüler 96 – 97.....	42
Şekil 2.19: Concert Allegro - Ölçüler 98 – 99.....	43
Şekil 2.20: Concert Allegro - Ölçüler 100 – 101.....	44
Şekil 2.21: Concert Allegro - Ölçüler 102 – 105.....	45
Şekil 2.22: Concert Allegro - Ölçüler 106 – 107.....	46
Şekil 2.23: Concert Allegro - Ölçü 108	46
Şekil 2.24: Concert Allegro - Ölçüler 109 – 114.....	47
Şekil 2.25: Concert Allegro - Ölçüler 115 – 117.....	49
Şekil 2.26: Concert Allegro - Ölçüler 118 – 124.....	50
Şekil 2.27: Concert Allegro - Ölçüler 125 – 130.....	51
Şekil 2.28: Concert Allegro - Ölçüler 131 – 136.....	52
Şekil 2.29: Concert Allegro - Ölçüler 137 – 142.....	53
Şekil 2.30: Concert Allegro - 12. Ölçü	54
Şekil 2.31: Concert Allegro - 13. Ölçü	55
Şekil 2.32: Concert Allegro - 30. Ölçü	56
Şekil 2.33: Concert Allegro - 63. Ölçü	57
Şekil 2.34: Concert Allegro - 65. Ölçü	57
Şekil 2.35: Concert Allegro - Ölçüler 131 - 134	58
Şekil 3.1: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 1 - 4	65
Şekil 3.2: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 5 - 6	65
Şekil 3.3: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 7 - 10	66
Şekil 3.4: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 11 - 12	67
Şekil 3.5: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 13 - 19	68
Şekil 3.6: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 20 - 23	69
Şekil 3.7: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 24 - 31	70

Şekil 3.8: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 32 – 34.....	71
Şekil 3.9: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 35 – 36.....	72
Şekil 3.10: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 37 – 38.....	73
Şekil 3.11: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 40 – 41.....	74
Şekil 3.12: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 42 – 43.....	74
Şekil 3.13: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 44 – 48.....	75
Şekil 3.14: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 49 – 53.....	76
Şekil 3.15: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 54 – 55.....	78
Şekil 3.16: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 56 – 61.....	79
Şekil 3.17: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 62 – 65.....	80
Şekil 3.18: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 66 – 70.....	81
Şekil 3.19: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 71 – 75.....	82
Şekil 3.20: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 76 – 84.....	83
Şekil 3.21: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 85 – 87.....	84
Şekil 3.22: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 88 – 93.....	86
Şekil 3.23: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 94 – 100.....	87
Şekil 3.24: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 101 – 103.....	88
Şekil 3.25: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 104 – 111.....	89
Şekil 3.26: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 112 – 119.....	90
Şekil 3.27: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 120 – 124.....	91
Şekil 3.28: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 125 – 129.....	92
Şekil 3.29: 1 Numaralı Konçerto - 17. Ölçü	93
Şekil 3.30: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 21 - 22	94
Şekil 3.31: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 47 - 49	95
Şekil 3.32: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 54 - 56	96
Şekil 3.33: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 115 - 118.....	97

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1: Concert Allegro - Sonat Allegro - Form Tablosu	25
Tablo 2.2: Concert Allegro - Sonat Allegro - Sergi Form Tablosu	26
Tablo 2.3: Concert Allegro - Sonat Allegro - Gelişim Form Tablosu	36
Tablo 2.4: Concert Allegro - Sonat Allegro - Yeniden Sergi Form Tablosu	40
Tablo 2.5: Concert Allegro - Sonat Allegro - Coda Form Tablosu	49
Tablo 3.1: 1 Numaralı Konçerto - Sonat Allegro - Form Tablosu	62
Tablo 3.2: 1 Numaralı Konçerto - Sonat Allegro - Sergi Form Tablosu	64
Tablo 3.3: 1 Numaralı Konçerto - Sonat Allegro - Gelişim Form Tablosu	77
Tablo 3.4: 1 Numaralı Konçerto - Sonat Allegro - Yeniden Sergi ve Coda Form Tablosu	84

GİRİŞ

Trombon ailesinin bir üyesi olan Bas Trombon, tarihteki ilk örneklerinden günümüze kadar fiziksel ve işlevsel olarak belirgin bir değişime uğramıştır. Müzikte armonik yapıların dönemler içinde değişim göstermesi ile birlikte trombon, kulis üzerinde üç ve dört pozisyonda çalınan bir çalgı olmaktan çıkmış, daha zengin bir armoniye sahip yedi pozisyon ile çalınan bir çalgıya dönüşmüştür. Müzik, kilise ve saray törenlerinden çıkıp seküler bir anlayışa dönüşürken bu değişim sürecinde trombon da kendi fiziksel ve işlevsel gelişimini sürdürmüştür. Özellikle 19. Yüzyılın başlarında teknolojik gelişmelerdeki en önemli kilometre taşlarından birisi olan döner çarklı valf sisteminin keşfi ve bakır çalgılara uygulanması, modern bas trombonun evrimsel sürecinde büyük bir rol oynamıştır. Günümüzdeki halini 20. Yüzyılın ikinci yarısında tamamlayabilmiş olan bas trombon için, orkestra çalgıları arasındaki en genç çalgı olduğu söylenebilir.

Alexey Konstantinovich Lebedev, yaptığı çalışmalarla Rus müziğine büyük katkılar sağlamış, Moskova Konservatuvarında elli yıla yakın bir süre üstlendiği öğretmenlik görevini başarıyla sürdürmüş ve yaptığı çalışmalarla birçok ödüle layık görülmüş bir sanatçıdır. Moskova Konservatuvarındaki mezuniyet sınavında tuba için bestelediği “*1 Numaralı Konçertosu*” ile “*Concert Allegro*” eserlerini seslendirmiştir. Lebedev’in yazdığı bu iki eser, çalım tekniği ve ses aralıkları bakımından bas trombon ile icra edilebilir bir uyum göstermektedir. Bestecinin eseri olan “*1 Numaralı Konçertosu*” 1960 yılında Amerikalı bas trombon icracısı *Allen Ostrander* (1909- 1994) tarafından eser üzerinde bir kaç değişiklik yapılarak bas trombona uyarlanmış ve bas trombon repertuvarına büyük bir katkı sağlanmıştır. Eserlerin yazıldığı dönemde bas trombon için solo eserlerin çok az sayıda olması da Lebedev’in bu eserlerini bas trombon repertuvarında önemli bir yere taşımıştır. Günümüzde bas trombon icracıları tarafından sınavlarda, konserlerde ve yarışmalarda icra edilmekte olan *Lebedev*’in “*1 Numaralı Konçertosu*” ve “*Concert Allegro*” eseri, tuba ve bas trombon repertuvarlarında önemli bir yere sahiptir.

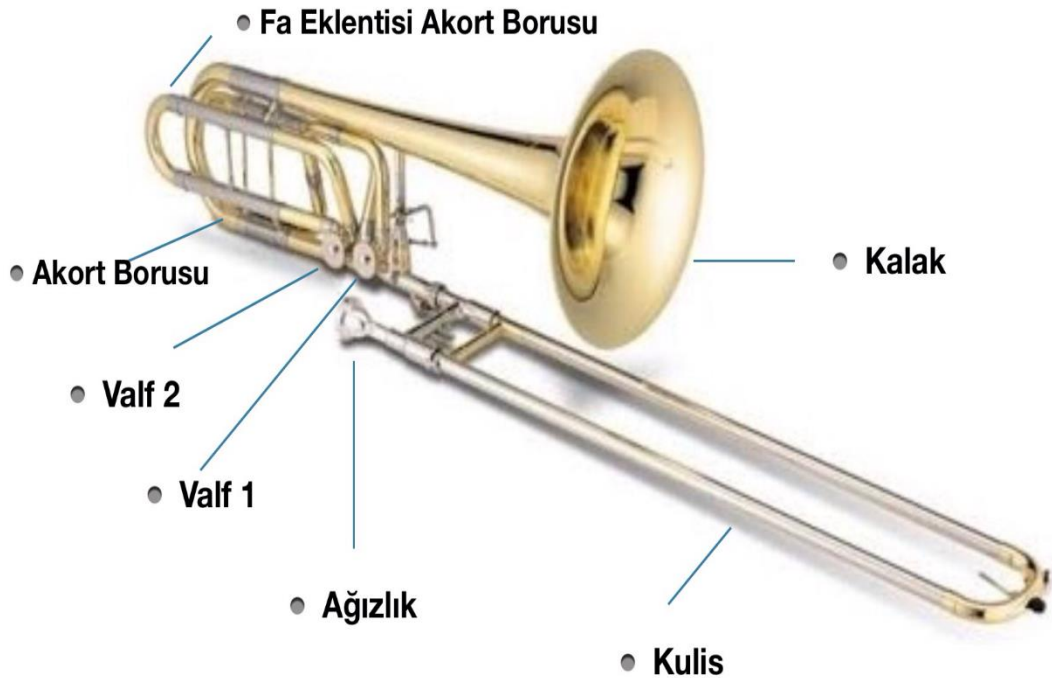
Lebedev, iki eserini de Sonat Form yapısında yazmıştır. Sonat form yapısı klasik dönem düzenlemelerine sahip olsa da besteci eserlerinde modern yaklaşımlar göstermiştir. Özellikle klasik anlayıştan uzak akor geçişleri uyumsuz gibi görünse de eser dinlenildiğinde uyum içinde duyulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BAS TROMBONUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

1.1. Modern Bas Trombonun Yapısal Özellikleri

Günümüz modern bas trombonları tenor trombonlar gibi birbirinden ayrılabilen ağızlık, kalak ve kulis olmak üzere üç ana parçadan oluşur. Bas trombon, fiziksel yapısı itibarıyla tenor trombona göre kalak boyutu, borularının çapları, kullanılan ağızlık ebatı olarak daha geniş ve büyüktür (şekil 1.1). Tenor trombonun kalak ebatları genellikle model ve markasına göre 7 ila 9 inç (18 – 23 cm) boyutları arasında değişir. Daha küçük kalak ebatlarına sahip olan valfsiz tenor trombonlar genelde caz müziğinde kullanılan modellerdir. Bas trombon kalak ebatları ise 9,5 ila 10,5 inç (23 – 26 cm) boyutları arasındadır. Kulis çapları tenor trombonlarda 0,500 ile 0,547 inç (1.27 – 1.39 cm) aralığında, bas trombonlarda ise 0,562 (1.43 cm) inçtir. Trombonun ham maddesi bakır ve pirinç materyalleridir.

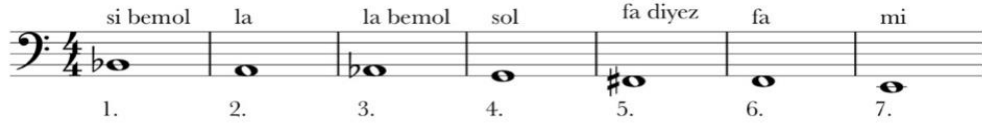


Şekil 1.1: Bas Trombon

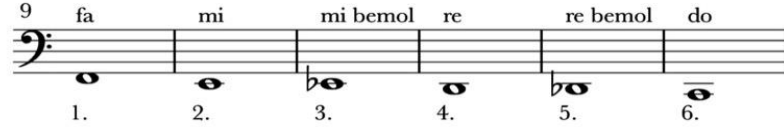
“Herhangi bir si bemol valfsiz trombon ile şekil 1.2.’deki pasajı çalmanın kulis üzerinde sadece tek bir kombinasyonu vardır. Ancak, iki valfli *independent* modern bas trombon üzerinde valfler kullanarak aynı pasajı kulis pozisyonları üzerinde birçok farklı kombinasyonda çalmak mümkündür.”¹



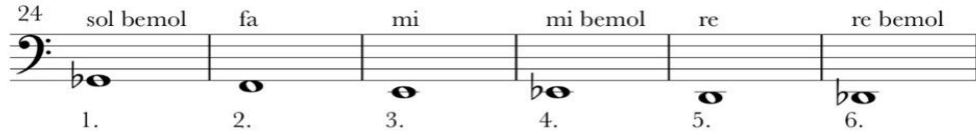
¹ Casey Winn Thomas, *Valf Technique For The Independent Double-Valve Bass Trombone: A Pedagogical Review And Method*, Yayınlanmış Doktora Tezi (The University of Iowa, Iowa, 2015) s. 1.



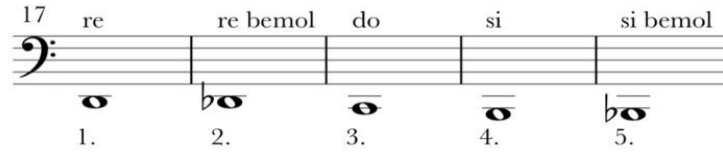
Kapalı Valf, Kulis Pozisyonları Üzerinde Doğal Armonik Sıralama



Sadece Birinci Valf Açık, Kulis Pozisyonları Üzerinde Doğal Armonik Sıralama



Sadece İkinci Valf Açık, Kulis Pozisyonları Üzerinde Doğal Armonik Sıralama



İki Valf Aynı Anda Açık, Kulis Pozisyonları Üzerinde Doğal Armonik Sıralama

Şekil 1.3: Valf Kullanımı

Bas trombon, orkestralarda genelde eşlik amaçlı kullanılan bir çalgı olsa da, özellikle 20. Yüzyılda, teknolojik gelişimlerle çalgının teknik çalım kapasitesi arttıkça, bas trombon için solo eserler de yazılmaya başlanmıştır.

1.2. Bas Trombonun Tarihsel Gelişimi

1.2.1. 15. ve 16. Yüzyıl

Modern trombon kalak, ağızlık ve kulis olmak üzere üç parçadan oluşan üflemeli bir çalgıdır. Si bemol akortlu kulisi üzerinde yedi pozisyona sahip olup, notalar yedinci pozisyona kadar *kromatik*² ses aralıkları ile birbirini izler. Ortaçağ

² * Müzikte yarım aralık notalardan oluşan ses dizini.

Avrupası'nda ortaya çıkmış olan sürgülü trompetten türemiştir (şekil 1.4). İç içe geçmiş borulardan oluşan sürgü sistemi trombonun atası olarak kabul edilen “*Sackbut*” adındaki çalgıya uygulanmasıyla trombonun ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Sackbut, modern trombona göre farklı olarak daha dar borulara sahiptir ve kalak yapısı konik şeklindedir. Sackbut, la akortlu bir çalgıdır ve kulis üzerinde diyatonik³ ses aralıklarından oluşan dört pozisyona sahiptir.



Şekil 1.4: Sürgülü Trompet.

Trombonun tam olarak ne zaman ortaya çıktığını söylemek için yeterli kaynak bulunmamaktadır. Bazı yazılı ve görsel kaynaklar trombonun ilk olarak 15. yüzyılda ortaya çıktığını işaret eder. Oysaki İngiliz müzikolog ve yazar *Franchis William Galpin*, iç içe geçen borulardan oluşan sürgülü bir çalgının 14. yüzyıl boyunca Kuzey İtalya'da ve Güney Fransa'da kullanılmış olabileceğini söylemiş olup, aynı döneme ait Floransa National Museum'da bulunan Burgonya yapımı fildişi satranç tahtasının üzerindeki sackbut çalgısını andıran resimlerini örnek göstererek bu iddiasını desteklemiştir.⁴

Sackbut adının geçtiği en erken tarihli kaynaklardan birisine İngiltere Kraliyet Orkestrası ile ilgili bazı belgelerde rastlanmıştır. Bu belgelerden birisi 1495 yılına

³ * Müzikte seslerin tonalite kurallarına göre tam ses aralıklarla dizilimi.

⁴ Franchis W. Galpin, **Old English Instruments of Music**, London, McClurg, 1911, s. 207-208.

tarihlidir, Kral VII. Henry, “Kraliyet Hazinesi Harcamaları” (*Privy Purse Expenses*) adlı kaynakta, saray orkestrası ile ilgili dört adet sackbut adından bahseder.⁵

Rönesans Avrupasında trombon, farklı dillerde birçok isim altında tanımlanmıştır.

“...Trombon İtalyanca ve Almanca trompet kelimesinden türemiştir. İtalyanca “*tromba*” kelimesi trompet anlamına gelirken “*trombone*” kelimesi büyük trompet anlamında kullanılmıştır. Almanca’da ise “*buzune*” kelimesinden “posaune” türemiştir. Almanlar “*buzune*” terimini Fransızca’da düz trompet anlamına gelen “*buisine*” den almışlardır. İngilizler ise trombonu “*sagbut*” ve “*shagbolt*” kelimelerinden türediği düşünülen “*sackbut*” olarak adlandırmışlardır. Bu sözcüklerin kökleri tam olarak bilinmemekle birlikte eski Fransızca’da çekmek anlamına gelen “*sacquer*” sözcüğünden geldiği düşünülmektedir. “*Sacquer*” sözcüğünün çok benzeri olan, İspanyolca’daki “*sacabuche*” yani içini dışarı çıkarmak anlamına gelen sözcüğünde İngilizce’deki kelimelerin kaynağı olabileceği ileri sürülmektedir.”⁶

Galpin, günümüze kadar ulaşmış en eski örnek olarak 1557 yılında ünlü çalgı yapım ustası Nürnbergli “*Jorg Neuschel*” tarafından yapılmış olan trombonları işaret eder.⁷ *Neuschel*, çalışmaları ile ilgili yazdığı 1545 tarihli mektubunda, sipariş aldığı beş adet “*grosse busonen*” (bas trombon) ve bir adet “*myttel busone*” (tenor trombon) yapacağından bahsetmiştir.⁸ Bu trombonlar, günümüzde *Viyana Collection of the Old Musical Instruments* müzesinde sergilenmektedir (şekil 1.5). Fakat daha güncel bir kaynak olan “*Brass Instruments*” kitabında *Anthony Baines*, ilk örneğin yine aynı aileye mensup olan Nürnbergli çalgı yapım ustası “*Erasmus Schnitzer*”in 1551 yılına tarihli trombon olduğunu yazmıştır.⁹

⁵ Galpin, **a.g.e.**, s. 208.

⁶ Mehmet Gökay Gökşen, “Trombonun Solo Enstrüman Olarak Kullanımı ve Repertuarındaki Önemli Eserlerin İncelenmesi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2006) s. 2.

⁷ Galpin, **a.g.e.**, s. 209.

⁸ **The Cambridge Companion to Brass Instruments**, Ed.by., Trevor Herbert, John Wallace, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, s. 70, 72.

⁹ Anthony Baines, **Brass Instruments Their History and Development**, Dover Publication, Mineola, New York, 1993, s. 101.



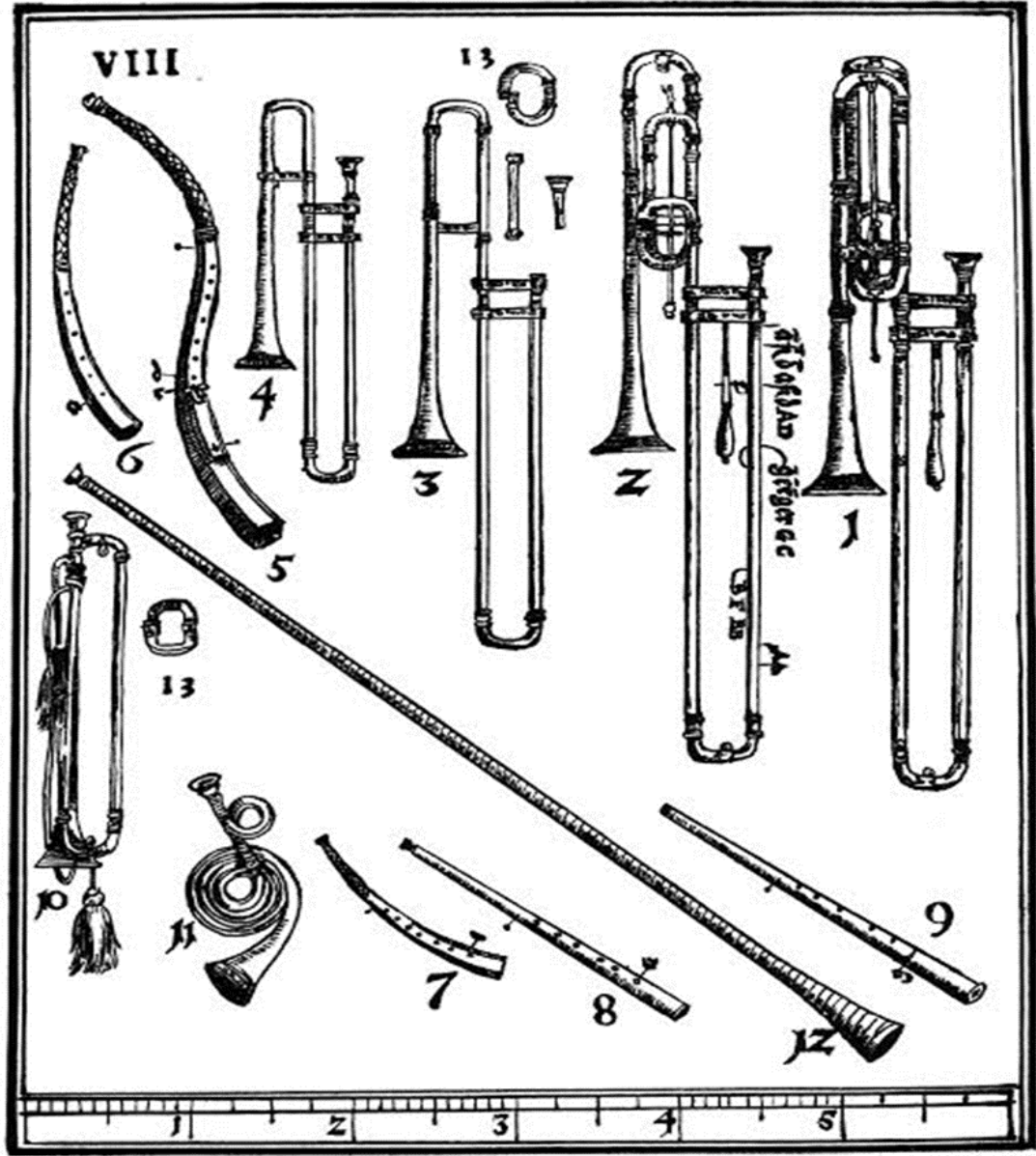
Şekil 1.5: Sackbut, Jorg Neucshel (1557).

David J. Krosshell, doktora çalışmasında bas trombonun görsel olarak ilk örnekleriyle ilgili şu bilgilere yer vermiştir.

“ Erken dönem bas trombonların nasıl bir görünüme sahip olduğuyla ilgili ilk kaynağa Michael Praetorius, “*Syntagma Musicum*” kitabında rastlanır (1618-1620). Bakır çalgıların bir görselinin paylaşıldığı bu kaynak, “Dördüncü Trombon” (*Quart Passoune*) olarak adlandırılan bas trombonu da içermektedir (şekil 1.6). Görselde, kulisi hareket ettirmek için bir kulp mekanizması bulunan bas trombonun, üstte kalak kısmının yanında ekstra kıvrımlı boruları olduğu görülmektedir. “Praetorius”, 1619’da basılan “*Theatrum Intrumentorium*” kitabında trombon ailesini “*re alto*”, “*la tenor*”, “*mi quart posauene*”, “*re quint posauene*” ve bir oktav alttan “*la posauene*” olarak tanımlamıştır.”¹⁰

16. yüzyılda bas trombon, dördüncü (*quart*) ve beşinci (*quint*) trombon olarak adlandırılmıştır. Quart trombon, kulis üzerinde birinci pozisyonda mi notası ile başlayan diyatonik ses aralıklarından oluşan dört pozisyona, Quint trombon ise re notası ile başlayan ve diyatonik ses aralıklarından oluşan üç pozisyona sahiptir. Yapısal olarak bu çalgılar diğer trombonlara göre daha uzun kulis yapısına sahiptirler. Dolayısıyla üçüncü ve dördüncü pozisyonlara ulaşabilmek için kulis üzerinde bir kulp mekanizması eklenmiştir.

¹⁰ David J. Krosshell, Meet Mr Roberts: Jeorge Robert’ Influence On The Modern Bass Trombonist, Yayınlanmış Doktora Tezi (Northwestern University, Evanston, Illinois, 2008), s. 6.



1.2. Quart-Posaunen, 3. Rechte gemaine Posaun, 4. Alt Posaun, 5. Corno, Groß Tenor-Cornet, 6. Rechte Chor-Zinck, 7. Klein Discant-Zinck, so ein Quint höher, 8. gerader Zinck mit ein Mundstück, 9. Still Zinck, 10. Trommet, 11. Jäger Trommet, 12. Holzern Trommet, 13. Krummbügel auf ein ganz Ton.

Şekil 1.6: Syntagma Musicum, M. Praetorus¹¹

“ Sackbut, 15. yüzyılda ortaya çıktığı zamandan beri saray müziklerinde, taç giyme törenlerinde ve kraliyet cenazelerinde kullanılmıştır. Erken dönemde, shawm ve kornetler ile birlikte, sonraki zamanlarda trompetler ve davullar ile birlikte kullanılmıştır. Sadece kraliyet

¹¹ David, M. Guion, **Performing On The Trombone: A Chronological Survey**, Performance Practice Review, C:9, No:2 (1996) s. y.

çalgısı olarak değil aynı zamanda bekçilerin ve nöbetçilerin de haberleşme amaçlı kullandığı popüler bir çalgı haline gelmiş, dini vakıfların değişmez bir parçası olmuştur.”¹²

1.2.2. 17. ve 18. Yüzyıl

17. Yüzyıla gelindiğinde trombon ailesi genişlemiş olsa da çalgının evrimini henüz tamlamamış bir yapıda olduğu görülmektedir.

“17. yüzyılda, “alto, tenor ve bas” olarak üç standart ebatlardaki trombonların en çok kullanılanı bugün de olduğu gibi tenor trombon’dur. Fiziksel olarak trombon, 17. Yüzyıldan beri günümüzde hala kullanılan diğer çalgılara göre daha az değişiklik göstermiştir ama yine de birkaç önemli değişiklik söz konusudur. 17. Yüzyıl trombonları modern trombon kalaklarına göre daha küçük çapta ve konik şeklinde bir kalak yapısına sahiptir. Günümüz trombonlarına göre daha dar boruları vardır. Akort borusu ve suluğu olmayan bir yapıdadır.”¹³

Avrupa kıtasında çoğunlukla dini müziklerde kullanılmaya başlanmış olan trombon, kilise orkestralarında çalgısal eserlerde hem eşlik hem de solo çalgı olarak kullanılmıştır. Dönem bestecileri kilise için besteledikleri müziklerde trombonları sıklıkla kullanmışlardır. Guion, Alman besteci *Heinrich Shütz*’ün trombonlar için yazdığı eserler için, sadece 17. yüzyılın değil bütün yüzyılların en güzel eserleri olduğunu söylemiştir.¹⁴

“Birkaç opera eseri, özellikle *Cladio Monte-verdi*’nin “*Orfeo*” su (1607) ve *Marc’ Antonio Cesti*’nin “Altın Elma” sı (*Il pomo d’oro*) (1660) dışında trombonlar, genellikle kilise müziğinde ya da sivil törenlerde kullanılmıştır.”¹⁵

18. Yüzyıl, trombonun özellikle İngiltere’de popülerliğini kaybettiği bir yüzyıl olmuştur. Fakat İtalya’da opera müziğinin yükselişiyle birlikte trombon, opera orkestralarında besteciler tarafından kullanılmaya devam edilmiştir.

18. yüzyıl, özellikle alto trombon için solo eserlerin yazılmaya başlandığı bir dönem özelliği taşımaktadır. *George Wagenseil*, *Leopold Mozart*, *Michael Haydn* ve

¹² Galpin, **a.g.e.**, s. 209.

¹³ David M. Guion, **The Trombone, Its History and Music 1697 – 1811**, Gordon and Breach, New York, 1988, s. 2.

¹⁴ **A.e.**, s. 5.

¹⁵ **A.e.**, s. 3.

Johann Georg Albrechtsberger'in alto trombon için yazdıkları konçertolar, günümüzde trombon repertuvarında önemli bir yere sahiptirler.

1.2.3. 19. Yüzyıl

Bu dönemde trombonun yapısında dikkat çekici iki değişiklik göze çarpar. İlk olarak, kulis üzerinde diyatonik ses aralıklarından oluşan dört pozisyon yerine, artık modern trombonlardaki gibi yedi pozisyon üzerinde kromatik ses aralıklarına sahip bir çalgıya dönüşmüştür. Diğer değişiklik ise, birinci pozisyonda si bemol notası standart hale gelmiş, trombon artık si bemol akortlu bir çalgı olarak adlandırılmıştır.

19. Yüzyıl Batı Avrupası'nda artık birçok ülke kendi ideal ölçülerine sahip trombonlar üretmeye başlamıştır.

“Trombonların boru çapları standartın dışında daha da genişlemiş ve aynı çapta geniş ağızlıklar kullanılmıştır. Fransa'da, boru çapları dar olarak kullanılmaya devam edilmiş, akort borusu geniş tutulmuştur. Kalak yapısı diğer ülkelerde de olduğu gibi dışarıya doğru kavisli bir şekilde genişlemiş ve evrensel şeklini almıştır. İngiltere'de ise, orkestralarda Fransız tipi dar borulu tenor trombonlar kullanılmış, alt oktav notaları çalmak için ise “sol trombon” adındaki bas trombonlar kullanılmıştır. Sol bas trombonun boru çapları tenor trombona göre geniş çaplı olsa da bir bas trombona göre oldukça dar kalmışlardır.”¹⁶

Sol bas trombon, ebat olarak tenor trombona göre daha uzundur. Beşinci, altıncı ve yedinci pozisyonlara ulaşmak için kulis üzerine elle hareket ettirilen bir kulp mekanizması eklenmiştir. Notalar birinci pozisyonda sol ile başlar, yedinci pozisyona kadar doğal armonik yarım ses aralıkları birbirini izler (şekil 1.7). “Çalgının bu dönem boyunca Britanya'daki varlığını ispat etmek için, *Edinburgh University Collection*'da bulunan 1835 yılı civarında *John Green* tarafından Londra'da yapılmış olan sol trombon iyi bir örnektir.”¹⁷

1930'da *İngiliz Boosey - Hawkes* markası, çalgıya re eklentili döner çarklı valf sistemi eklemiş ve sol trombonun ses aralığı bu valf sayesinde alt oktav seslerde

¹⁶ Guion, **a.g.e.**, s. 8.

¹⁷ Gavin Dixon, Farewell To the Kidshifter: The Decline of the G Bass Trombone in the UK 1950-1980, C:22, Historic Brass Society Journal, New York, 2010, s. 75. DOI: 10.2153/0120100011004.

genişletilmiştir. 19. yüzyıl Britanya’sında popüler olan sol bas trombon, 20. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmaya devam edilmiştir.



şekil 1. 7: Sol Bas Trombon.

Sol bas trombonun Britanya’da bu kadar popüler olması hakkında İngiliz tromboncu *Denis Wick*, Sol bas trombonların bandolarda n saflarda yürürken aldıkları baskın seslerle, çalgının etkileyici görüntüsünün ve dikkat çekici uzunluktaki kulisinin etkisi olabileceğini söylemiştir.¹⁸

Erken dönem 19. yüzyılda valf sisteminin çalgılara uygulanmasıyla ortaya ıkmiş olan bir diğerk çalgı “pistonlu trombon” (*rotary valfe trombone*) olmuştur (şekil 1.8). 1820’lerde ilk örneklerinin ortaya çıktığı pistonlu trombonlar, Avrupa’da ve 1830’larda ise Amerika’da kullanılmaya başlanmıştır.¹⁹ Kulis sisteminin üzerine pistonlar eklenmiş olan çalgı alto’dan kontrabas trombona kadar üretilmiştir.  pistonu sahip olan bu trombonların alım tekniğı trompet ile aynıdır. Özellikle İtalya’da çok popüler olmuş ve uzun yıllar İtalyan orkestralarında kullanılmıştır. Pistonlu trombonun bas tasarımı olan “*Cimbasso*”, zellikle *Guisepppe Verdi* ve *Giacomo Puccini* tarafından çoğunlukla opera eserlerinde kullanılmıştır.

¹⁸ Denis Wick, 20th Century Orchestral Trombone Styles in the UK (evrimiçi), 25 Aralık 2020. <https://www.dansr.com/wick/resources/20th-century-orchestral-trombone-styles-in-the-uk>.

¹⁹ Micah Paul Everett, “The Return to the Slide From the Valve Trombone by Late Nineteenth and Early Tweentieth-Century Trombonist Including Arthur Pryor (1870-1942), Yayınlanmış Doktora Tezi (The University of North Carolina, 2005), s. 15.



Şekil 1.8: Pistonlu Trombon.

1.2.3.1. Tek Valfli Bas Trombon

19. yüzyılda trombonların yapısal değişimi ile ilgili en dikkat çekici gelişme, valf mekanizmasının bulunması ve bu sistemin çalgının üzerinde uygulanması olmuştur. 19. yüzyıl başlarında valf sisteminin, bakır üflemeli çalgı ailesinin diğer üyeleri korno ve trompetlere uygulanması ile bu çalgıların kromatik aralıklardan oluşan sesleri çalabilir hale gelmeleri bas trombona daha fazla ihtiyaç duyulmasına yol açmıştır. Çalgı yapım ustaları, hızlı pasajları ve oktav seslerde daha iyi çalma becerisine sahip bir çalgı üzerinde çalışmışlardır.

“1813 - 1833 yılları arasında geliştirilen valf sistemi, 1839 yılında çalgı yapım ustası Leipzig’li *Christian Friedrich Sattler*’e, tenor bas trombonu geliştirmesi için ilham vermiştir. Sattler, trombona herhangi bir değişiklik yapmadan, üst kısmına iç içe geçmiş U şeklinde borular eklemeyi başarmıştır. Bu eklenti, döner çarklı valf yardımı ile artık tenor trombon ile alt oktavdaki seslerin çalınabileceği anlamını taşıyordu. Sattler’in trombona uyguladığı valf sistemi, çalgının çalım tekniğini de büyük ölçüde kolaylaştırmıştır.”²⁰

Yedi yarım ses dizimli valfsiz tenor trombon alt oktavda yedinci pozisyondaki mi notasına kadar inebilirken, fa eklentisi ile birlikte tenor trombonun ses aralığı, fa anahtarındaki ek iki çizgili kalın do notasına kadar genişlemiştir. İlerleyen yıllarda çözümü için farklı yöntemlerin deneneceği ek iki çizgili kalın si notası bu kromatik dizinin dışında kalmıştır. Valf sistemi çalgının ses aralığını genişletmekle birlikte özellikle altıncı ve yedinci pozisyonlarda elde edilen seslerin birinci ve ikinci pozisyonlarda çalınmasına da olanak sağlamıştır.

²⁰ Vienna Symphonic Library”, https://www.vsl.co.at/en/Bass_trombone/History, (çevrimiçi) 11 Aralık 2020, s. y.

Bu dönemde, senfonik müziğin gelişmesiyle birlikte trombonlar da orkestralardaki yerlerini almaya başlamışlardır. *Beethoven* çoğunlukla, Beşinci Senfoni eserinde trombonları ilk kez kullanan besteci olarak anılır, ama gerçekte *Franz Beck* 1760 yılı civarında, trombonları “Mi Bemol Senfoni” eserinde kullanan ilk besteci olmuştur.²¹

19. yüzyılın başlarında, bas trombon için yazılmış ilk solo eser ortaya çıkmıştır.

“*Ernst Sachse* (1810 – 1850) tarafından yazılan “*Fa Majör Concertino*” eseri, muhtemel olarak si bemol, fa trombon için yazılmıştır. Trompet icracısı olan *Ernst Sachse*, bu eserini yazdığı sıralarda Alman kasabası *Weimarer, Hofkapelle*’de yaşamaktadır. Eserin tam olarak hangi tarihte ve kim için yazıldığı bilinmemesine rağmen, o dönemin önde gelen tromboncusu olan *Carl Traugott Queisser* (1800-1846) için yazıldığı tahmin edilmektedir.”²²

Carl Traugott Queisser, yaşadığı dönemde bir çok solo konsere imza atmıştır.

“*Queisser*, 1821 -1843 yılları arasında, ünlü Leipzig *Gewandhaus* konser salonunda solist olarak en az yirmi altı konser vermiştir. Repertuvarında *C.H. Meyer*, Bas Trombon İçin Konçertosu (1820, ilk seslendiriliş 1821), trombon için uyarlanmış *Carl Maria Von Weber* (1786–1826) Korno Konçertosu (1826) ve *Ferdinand David* (1810-73) Konçerto in Si Bemol Op. 4 (1837) eserlerini seslendirmiştir. David konçerto eseri, büyük bir ihtimalle 19. yüzyılda solo trombon için yazılmış en büyük çalışma olmuştur”.²³

1.2.4. 20. Yüzyıl

20. yüzyıl, modern trombonların evrimsel sürecini tamamladığı dönem olmuştur. Klasik orkestralar dışında, bu dönemde ortaya çıkmış olan caz müziği gibi yeni müzik türleri trombonların kullanım alanlarını genişletmiş, bu süreç yeni ve standart modellerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bas trombon dünyasındaki değişim ise çalgıya ikinci bir valf daha eklenmiş olmasıdır. Çalgının ses aralığının istenilen düzeyde genişletilmesi amaçlanmıştır.

²¹ Krossschell, a.g.e., s. 10.

²² A.e., s. 11.

²³ The Cambridge Companion to Brass Instruments, a.g.e., s. 240.

Yüzyılın başlarında markalaşmış olan çalgı yapımcıları, talepler doğrultusunda arka arkaya yeni modeller üretmeye başlamışlardır. Tek valfli tenor bas trombon üzerinde, sıralı yarım ses dizinin dışında kalan kalın si notası sorununu çözmek için, fa eklentisi akort borusu uzunluğu değiştirilerek valf tuşuna basıldığında fa notası yerine mi ya da mi bemol elde edilebilecek değişiklikler yapılmış, bu değişiklik ile fa eklentisi birinci pozisyonda mi notasından başlayarak kalın si notasına kadar kromatik dizinde çalınabilmesi amaçlanmıştır. Fakat bu durum birinci pozisyondaki fa notasının ortadan kalkmasına neden olmuştur. Diğer bir çözüm olarak tek valfli tenor bas trombonun fa eklentisinin üzerine ikinci bir valf eklenerek kalın si notası çalgıya adapte edilmeye çalışılmıştır. Bu statik valf olarak adlandırılan sistem, Fransız çalgı yapım ustası *Lefevre* tarafından trombonlara uygulanmıştır. Söz konusu bu sistem, Amerikalı tromboncu *Joannes Rachut* tarafından 1910 yılında tenor trombon (ikinci valf mi) üzerinde, daha sonra Alman çalgı yapım ustası *Ed Kruspe* tarafından bas trombon (ikinci valf mi bemol) üzerinde kullanılmıştır.

“Besteciler artık orkestralar için daha kapsamlı eserler yazmaya başlamış, bu durum trombonların daha etkili kullanılmasına ve daha güçlü seslerin talep edilmesine neden olmuştur. Erken 20. yüzyıl, artık Avrupa ve Amerika’daki önde gelen orkestraların, tarihteki önemli bestecilerin eserlerinin yanı sıra programlarında yeni müziklere de yer vermeye başladıkları bir dönem olmuştur. Bas trombon evrimsel olarak gelişimini sürdürdükçe orkestralarının eski ve yeni repertuarları arasında çalgı ile ilgili çalım tekniği sorunları ortaya çıkmaya başlamıştır”.²⁴

Bu Yüzyılda Almanya’da geliştirilen iki valfli kontrabas trombon, sonraki yüzyılda bu gelişmeden habersiz bir şekilde Amerika’da üretilecek olan iki valfli bas trombon ile aynı çalışma prensibine sahiptir.

“*Richard Wagner*, *Nibelung Yüzüğü* adlı operatik tetralojisinde (üç trajedi ve bir dram bölümlerinden oluşan eser), orkestrada kullanmak için kontrabas trombona bir parti yazmıştır. *C.A. Moritz* tarafından yapılmış si-si bemol çift kulisli kontrabas trombon, *Eduard Grosse* tarafından ilk defa 1876’da Bayreuth (Almanya) festivalinde kullanılmıştır. Bu çalgı, Fransız çalgı yapım ustası *Halary* tarafından 1830’da Paris’te, iki kulisli olarak yapılmış kontrbas trombonun geniş çaplı modifiye edilmiş halidir. Trombonun ekstra hantal olması daha çalınabilir bir modelin yeniden tasarlanması fikrine yol açmıştır. Bu durumun sonucu olarak

²⁴ Christopher Thomas Brown, “Twenty-First Century Unaccompanied Bass Trombone Solos Written By Composers Who Play Or Have Played Trombone,” Yayınlanmış Doktora Tezi, (Florida State University Libraries, 2018) s. 5.

1921 yılında Almanya’da “mi bemol eklentili kontrbas trombon” geliştirilmiştir. Bu kontrbas trombon, *Ernst Dehmel* tarafından tasarlanmış ve ilk defa 1924 yılında Bayreuth’da kullanılmıştır. Dehmel, kontrbas trombona göbekli iki valf eklemiştir. Her bir valfin kendi ek boru eklentisine sahip olmasının yanı sıra, her birini bağımsız olarak çalıştırabilen valf sistemine sahiptir. Birinci valf mi bemol, ikinci valf si bemol, ikisi aynı anda kullanıldığında la bemol sesleri elde edilecek şekilde tasarlanmıştır. Dehmel’in valf tuşu, modern valfli trombonların aksine yukarı iterek kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Amerikalı çalgı yapım ustaları, Almanya’da Dehmel tarafından geliştirilmiş bu iki valfli kontrbas trombondan habersiz kendi iki valfli trombonlarını tasarlamışlardır.”²⁵

20. yüzyıl bestecileri eserlerinde özellikle bas trombonu etkili bir biçimde kullanmışlardır. *Gustav Mahler*, 2. ve 8. senfonilerinde iki bas trombona yer vermiştir. Aynı şekilde *Richard Strauss* “Alp Senfonisi” eserinde birden fazla bas trombonu kullanmıştır. Wagner, birçok operasında bas trombon için zorlu pasajlar yazmıştır.

1.2.4.1. İkili Valf Bas Trombon

20. yüzyılda, özellikle Amerika’da iki valfli sistemi üzerindeki çalışmalar dikkat çekicidir. Amerikan markaları, amerikalı bas trombon icracıları ile yeni fikirlerin ve yeni modellerin yapımı üzerinde büyük rol oynamışlar, modern iki valfli bas trombonun gelişim sürecine büyük katkı sağlamışlardır.

1926’da Amerikan *C. G. Conn* markası, “70 H model statik valf, duo bore, large bore si bemol, fa, mi” bas trombonu tanıtmıştır. “*Conn 70 H*, Amerikan şirketi tarafından üretilmiş ve zamanına göre alışılmışın dışında geniş çaplı boruları, 0,547, 0,562 inç ölçülerindeki kulis ile ilk iki valfli olan Bas Trombon olmuştur.”²⁶ Bu çalgının bir diğer farkı, akort borusunun çalgının üst tarafında değil kulis üzerinde olmasıdır.

Conn 70 H modeli piyasaya girdikten sonra ertesi yıl 1927’de, *F.E. Holton* markası, “statik valf mi senfoni model 6 si bemol, fa, mi,” modelini tanıtmıştır.²⁷ *Conn*, 70 H 0,547, 0,562 inç kulis çapı ölçülerindeki modeline göre *Holton*’un 0,530 inç ölçüsündeki modeli çok farklı ebatlarda üretilmiştir.

²⁵ Douglas Yeo, “Evolution, The Double-Valves Bass Trombone”, ed. Diana Drexler, C:43, No:3, International Trombone Association Journal, Temmuz 2015, s. 36.

²⁶ A.e., s. 37.

²⁷ Yeo, a.g.e., s. 37.

İkili valf bas trombonların ilk modellerinde ikinci valfi devreye sokacak sadece tek bir valf tuşu tasarlanmıştır. “*Dependent*” (bağımlı) model olarak adlandırılan bu valflerin çalışma prensibinde, titreşen hava akımının ikinci valf sistemine girmesi için birinci valf tuşunun devreye girmesi gerekmektedir. Bu erken model bas trombonlar özellikle valf tuşu çalışma prensibi açısından yetersiz kalmış olsalar da yeni modellerin ortaya çıkmasında büyük rol oynamışlardır.

1938 yılında, *F. E. Olds Company* (Los Angeles), ilk doğru olarak tasarlanmış “iki valfli *dependent fa ve mi bas model si bemol, fa, mi*” bas trombonu üretmiştir.²⁸ *Holton* ve diğer iki valfli trombon modellerinden farklı olarak *Olds Company*’nin geliştirdiği trombon, üst üste tasarlanmış iki valf tuşuna sahiptir.

Conn, *Holton* ve *Olds Dependent* model bas trombonların valf çalışma prensibi birinci valf ile fa, ikinci valf ile mi sesleri çalınacak şekilde tasarlanmışlardır.

Olds Company’nin iki valfli *dependent* bas trombon modelini bu kadar erken bir tarihte geliştirmiş olması ile ilgili çalgı yapım ustası John Lowe, ilginç bir fikir ortaya atmıştır;

“*Franz Waxman*’ın 1935 yılında çekilmiş olan “*The Bride of Frankenstein*” (*Frankeştayn’ının Gelini*) adlı film için bestelediği müzikte, bas trombon için uzun bir “*fortissimo*”²⁹ (şekil 1.9) nüansında kalın si notası kullanmıştır. Belki, Los Angeles film kayıt stüdyoları bas trombon icracıları, *Olds Company*’den, *Waxman* ve diğer bestecilerin artık bestelerinde sıklıkla kullanmaya başladıkları kalın si notasını çalabilecekleri bir bas trombon geliştirmelerini talep etmişlerdir...”³⁰

O dönemlerde, *Olds Company*’nin geliştirdiği fa eklentili tek valfli bas trombon, kalın si notasının çalımı için bir olanak sağlamamıştır. İkili valf *Olds Company* bas trombonları ise 0,530, 0,550 inç olan dar kulis çapı, valf mekanizmasına giden darboruları, kalak kısmı boğazının dar olması ve ürettikleri ilk sürümünün ağızlık girişinin dar olmasından dolayı icracılar tarafından çok tercih edilmemiştir.

²⁸ A.e., s. 37.

²⁹ Çok güçlü.

³⁰ Yeo, a.g.e., s. 37.



Şekil 1.9: Franz Waxman, Frenkeştayn'ın Gelini Bas Trombon Partisi.

1956 yılında Bach markasının sahibi Vincent Bach, Amerikalı bas trombon icracısı Lawrence Weinman'nın talebi üzerine kendi ürettiği "50B fa eklentili tek valfli" bas trombona ikinci bir valf ekleyerek yeniden tasarlamayı kabul etmiştir. Bu talebin nedeni, Bela Bartok "Concerto for Orchestra" (Orkestra İçin Konçerto) eserinde bas trombon için yazdığı kalın si notasından fa notasına ulaşan "glissando"³¹ olmuştur. Bach'a, iki valfli bas trombonu yapması için ilk öneride bulunan Amerikalı bas tromboncu Edward Kleinhammer (Chicago Senfoni, 1940,1985) olsa da, 1956'da, Bach'ı ikna eden Weinman olmuştur.³² Weinman, Bach'ı nasıl ikna ettiğini şöyle anlatmıştır;

" Antal Dorati, besteci ve aynı zamanda Mineapolis Senfoni Orkestrası'nın müzik direktörüydü. Kendisi, Bela Bartok ile müzik çalışmaları yapmıştı. Birçok bas trombon icracısı, Bartok "Concerto for Orchestra" eserindeki uzun glissando pasajının kısaltılmış şekliyle çalışıyorlardı ve bu Dorati'yi tatmin etmiyordu. 1956 yılında, Minneapolis Senfoni sınavına girdiğim zaman Amerika'da sadece İki tane iki valfli bas trombon vardı. Benden önce Minneapolis Senfoni bas trombon icracısı Gene İsaeff ve New York Filarmoni bas trombon icracısı Allen Ostrander bu trombonlara sahiplerdi. Bu tek valfli trombonlara, Naperville – Illinois'te T.M. Koeder adında bir tamirci tarafından ikinci bir valf daha eklenmişti. Sınavda herkese Bartok Concerto for Orchestra eserindeki "glissando pasajı" sorulmuş, herkes kısa versiyonunu çalmıştı. Dorati, bu pasajı doğru şekilde çalabileceğim bir trombon bulup bulamayacağımı sorduğunda kendimden emin bir şekilde bulabileceğimi söyledim. Koder'e gidip elimdeki tek valfli trombona ikinci bir valf takmasını isteyecektim ve sorun çözülecekti

³¹ * Sesi kaydırarak çalma.

³² A.e., s. 39.

ama Koder'in kalp krizi geçirdiğini ve çalışamaz durumda olduğunu bilmiyordum. Bu noktada paniklemeye başladım çünkü Minneapolis Senfoni açılış konserinde Bartok, Orkestra İçin Konçerto seslendirilecekti. O dönemlerde bir marka altında üretilen iki valfli bas trombon *Olds Company*'nin modeliydi. Ama bu modelin büyük bir orkestrada çalmak için yetersiz olduğunu düşünmüştüm. Benim elimde Bach 50B model bas trombon vardı ve bir dönem Mount Vernon'daki Bach fabrikasında çalıştığım için *Vincent Bach* beni tanıyordu. Yeni bir model isteğimi kabul etti ama ikinci valf tuşunu nasıl ekleyeceği hakkında bir fikri yoktu. New York civarında yaşayan Vincent Clarke adında Olds marka iki valfli bas trombonu olan bir arkadaşım vardı. Kendisini alıp trombonu ile birlikte Bach fabrikasına getirdim. Bach, ikinci valfin tuş sistemini inceledikten sonra benzer bir valf tuşu ile geri geldi... Kalın si notasını doğru bir şekilde elde edebilmek için ikinci valf eklentisi akort borusunu birkaç kez kesmek zorunda kaldık.”³³

Bach, bu yeni model “50B2 *dependent* iki valfli si bemol, fa, mi” bas trombonu, 1961’de son kataloğunda yayınlayabilmiştir. Daha sonra şirketi Selmer markasına satmıştır.

Yaklaşık olarak aynı tarihlerde Amerikalı bas trombon icracısı *Allen Ostrander* (New York Flarmoni - 1946-1975) yeni bir iki valfli bas trombon modeli üzerinde çalışmaktadır, meslektaşı bas trombon icracısı *Kauko Kahila*’nın (Boston Senfoni - 1952-1972) kendisi gibi yeni model iki valfli bas trombon üzerinde çalışmalar yaptığını öğrenen Ostrander, kendisi ile iletişime geçer, telefon görüşmeleri ve yazışmalardan sonra bu sürece *Louis Counihan* da (*Metropolitan Opera*) dahil olur.³⁴ Amerikalı bas trombon icracıları *Kahila*, *Ostrander* ve *Counihan*, *Reynolds Company* ile görüşürler ve beraber yeni bir model üzerinde fikir yürütürler. Her ne kadar Bach, 1956 ‘da iki valfli bas trombonu tasarlamış olsa da, resmi olarak ilk ikili *dependent* valf bas trombon 1958’de, Cleveland, Ohio’daki *Reynolds Musical instruments Company* tarafından piyasalara tanıtılmıştır.³⁵ “*Süpersonik Contempora 78-X dependent valf fa ve mi*” olarak üretilen bu modelin farkı, fa eklentisi akort borusunun trombonun kalak kısmının yanında olmasıdır. Holton ve Olds markalarının ürettikleri bas trombonların akort boruları ise trombonun kalak kısmının üst tarafında olacak şekilde tasarlanmıştır.

³³ A.e., s. 38.

³⁴ Ronald Gene Smith, “The Life and Work of the Orchestral Bass Trombonist, Allen Ostrander, and the Development of His Bass Trombone Methods and Solos, Yayınlanmış Doktora Tezi, (Louisiana State University, 1992), s. 67, 68.

³⁵ Thomas, a.g.e., s. 3, 4.

Avrupa da yaklaşık olarak aynı tarihlerde, valf sistemi ile ilgili yenilikler yapılmış ve bu çalışmalar Amerika daki bazı markaların kendi ürettikleri çalgılara da uygunlanmıştır.

“Almanya’da çalgı yapım ustası *Hans Kunitz*, Dehmel’in iki valfli inline (aynı boru üstünde) kontrabas trombonunun yeni tasarımı üstünde çalışmalar yapmıştır... *Kunitz*, daha önceki modellerde birinci valf tuşunun altında olan ikinci valf tuşunun yerini değiştiren ilk kişi olmuş, bu değişiklik sol el üçüncü parmak için konforlu bir kullanım sağlamıştır. İkinci valf tuşu üzerindeki bu yeni tasarımı, daha sonra Olds ve Bach markalarında standart hale getirilmiştir.”

36

20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika’da birçok marka, bas trombonları yeni fikirlerle geliştirmeye devam etmişlerdir. Bunlardan birisi *Olds Company*’dir. 1973 yılında Olds, *independent* iki valfli bas trombonu, “S-24G si bemol, fa, sol, mi bemol” modeli altında piyasaya sürmüş ve diğer markalar hızlı ve uyumlu bir şekilde bunu izlemişler, Holton’un 1974 yılında ürettiği “TR-181 si bemol, fa, sol bemol, re” modeli de sürece dahil olmuştur.³⁷

Independent (bağımsız) sisteminde valfler, *dependent* modelinin tersine birbirinden bağımsız olarak çalışacak şekilde tasarlanmıştır. Üflenen hava akımı iki valfe de direkt olarak girer. Kısacası, *Olds Company*’nin ürettiği *independent* bas trombon valfleri, kulis üzerinde ilk pozisyonda birinci valf tuşuna basıldığında fa, ikinci valf tuşuna basıldığında sol, iki tuşa aynı anda basıldığında mi bemol sesleri elde edilecek şekilde tasarlanmıştır.

İlerleyen yıllarda bas trombon tasarımı üzerinde farklı fikirler denenmeye devam edilmiştir. Üçüncü hatta dördüncü valfler eklenmiş, fakat bu çalışmalar ya yarım kalmış ya da piyasaya sürülmemişlerdir.

Larry Ramirez, 1974 yılında Holton markası ile, ikisi *inline* diğeri *dependent* valf olmak üzere üçlü valf bas trombonu geliştirmiştir. Bu bas trombon, 1962 yılında, kendisinin tasarladığı “*Holton Tr 395 Süperbone*” modelinin geniş çaplı versiyonu

³⁶ Yeo, **a.g.e.**, s. 39.

³⁷ **A.e.**, s. 41.

olarak tasarlamıştır ve bu yeni tasarım bas trombon, yapımı tamamlanmış olsa da hiçbir zaman piyasaya sürülmemiştir.³⁸

Ramirez ilerleyen yıllarda, dörtlü valf bas trombon üzerinde çalışmalarına başlamış ama bu çalışma asla bitirilememiştir (şekil 1.10).



Şekil 1. 10: Larry Ramirez, Holton Dört Sabit Valfli Bas Trombon.³⁹

1960 – 1970’lerde üretilen iki valfli bas trombon modelleri, son elli yılı aşkın bir süredir genel tasarımını korumuştur. Farklı özelliklere sahip valf modelleri, üçüncü parmağın kullanabileceği şekilde valf tuşunun yerinin değiştirilmesi, diğer ergonomik değişiklikler, çalgının işlevselliğini ve genel tasarımını etkilememiştir.

³⁸ A.e., S. 42.

³⁹ A.e., S. 41.

İKİNCİ BÖLÜM

ALEXEY LEBEDEV CONCERT

ALLEGRO ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE ÇALIŞMA

TEKNİKLERİ

2.1. Alexey Konstantinovich Lebedev'in Hayatı

Alexey Lebedev, 9 ocak 1924 yılında Rusya'nın Lipetsk bölgesindeki Dankov kasabasında, matematik öğretmeni bir anne ve aynı kasabanın hastanesinde görevli doktor bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İlerideki yıllarda yapacağı besteler için faydasını göreceği piyano eğitimine çocuk yaşlarda başlayan Lebedev, lise yıllarında Dankov kültür merkezinde amatör bir bando ile birlikte müzik çalışmalarına devam etmiştir.

Lebedev, ikinci dünya savaşı başladığı sırada öğrencidir, 1942 yılında orduya yazılmış ve ilk beş ay boyunca Saratov'da piyade eğitimi almıştır.⁴⁰ Eğitiminden kısa bir süre sonra 1943 yılında savaş alanında ciddi şekilde yaralanmıştır. Hastanedeki tedavisinden sonra ordudaki görevine Moskova'da askeri bandoda devam etmiş ve Moskova'da bulunduğu sürede, "İppolitov - İvanov" müzik kolejinde tuba ve müzik teorisi üzerine çalışmaya başlamıştır.⁴¹

Birinci derece vatanseverlik nişanı ve madalyası ile ödüllendirilen *Lebedev*, ordudan ayrıldıktan sonra 1945 yılında adı daha sonra "*Tchaikovsky*" olarak değişen Moskova Devlet Konservatuarı Tuba bölümüne girmiştir.⁴² *Bir Numaralı Konçertosu* ve *Concert Allegro* eserlerini bu süreçte yazan *Lebedev*, mezuniyet sınavında bu

⁴⁰ Stas Cheremushkin, "Biography of Alexej Constantinovich Lebedjew" <http://tubastas.ru/tuba-player/tubs-08> (çevrimiçi), 3 Ocak 2021

⁴¹ Allen Parrish, "Thesis for Graduate in Study of Tuba Performance", Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi (Pittsburg State University, 2018), Electronic Thesis Collection.251., s. 12. <https://digitalcommons.pittstate.edu/etd/251.>, (çevrimiçi), 3 Ocak 2021.

⁴² Alexej Lebedjew, Windsong Press, (çevrimiçi), 3 Ocak 2021.

eserlerini seslendirmiştir. Konservatuvar'dan bir yıl erken (1949) mezun olan *Lebedev*, adını okulun onur listesine yazdırmayı başarmıştır.⁴³

Okulu bitirdikten sonra bununla yetinmeyen *Lebedev*, konservatuvarda kompozisyon çalışmalarına devam etmiş, bu süreç sonunda aynı okulda tuba öğretmeni görevine atanmıştır.

Lebedev, okuldaki görevinin yanı sıra, tuba icracısı olarakta çalışmalarına devam etmiştir.

"1950 - 1966 yılları arasında *Lebedev*, Bolşoy Operası'nda (*State Academic Bolshoi Theater*) solo tuba icracısı olarak görev almıştır. *T.Dokshizer*, *Y.Gundel*, *V.Polekh*, ve *M.Zanalov* isimlerinden oluşan "Bolşoy Bakır Beşlisi" (*Bolshoi Theatre Brass Quintet*) ile birlikte konserlerde ve kayıtlarda çalmıştır. K.Kondrashin yönetimindeki Moskova Gençlik Orkestrası (*Moscow Youth Orchestra*) ile birlikte Macaristan (1949) ve Polonya (1955) gençlik festivallerinde görev almıştır." ⁴⁴

1966 yılında *Lebedev*, Bolşoy Operası'ndaki pozisyonunu bırakmış, konservatuvardaki öğretmenlik kariyerine devam etmiştir.

"1950'den 1993'e kadar *Lebedev*, Moskova Konservatuvarı'ndaki görevine devam etmiştir. 1950 - 1970 öğretim görevlisi ünvanı, 1970 - 1986 Doçent ünvanı, 1986 - 1993 yılları arasında ise Profesör ünvanını almıştır. Bu süreçte, yirmi yıl boyunca bakır üflemeli oda müziği öğretmenliği görevini de sürdürmüştür. 1959 - 1974 yılları arasında *Lebedev*, iki ciltlik "Tuba Çalma Okulu" (*School of Playing Tuba*) isimli kitabı üzerinde çalışmış ve bu kitabı iki kez yayınlanmıştır. Kitap, kendi yazdığı kompozisyon çalışmalarını içerir. Aynı zamanda *Lebedev*, çağdaşı olan Rus bestecilerle birlikte de çalışmalar yapmıştır. *N.Rakov*, *V.Kikta*, *K.Volkov*, *T.Smironova*, *V.Strukov* ve *G.Dmitriyev*'in katkıda bulundukları Tuba Çalma Okulu kitabında, yeni eserler yayınlanmıştır. Daha sonra bu eserler, solo konserlerde, Rusya ve Uluslararası yarışmalarda seslendirilmiştir." ⁴⁵

Moskova Konservatuvar'ında kırk üç yıl boyunca büyük bir özveri ve disiplinle sürdürdüğü öğretmenlik görevinin sonucu olarak *Lebedev*, çok önemli müzisyenler

⁴³ A.e.

<https://www.windsongpress.com/brass%20players/tuba/Lebedev.pdf>.

⁴⁴ Алексей Константинович Лебедев," (Alexej Constantinovich Lebedjew) Moscow Conservatory, (çevrimiçi), 3 Ocak 2021, <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8899>.
<http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8899>.

⁴⁵ Windsong Press, a.g.e.

yetiştirmiştir. Öğrencilerinin çoğu Rusya'nın en saygın orkestralarında görev almışlar ve uluslararası yarışmalarda başarılar elde etmişlerdir.

“*Lebedev* müzik ile geçen hayatı boyunca çok üretken bir besteci olmuştur. 1 Numaralı Konęerto (1947) *Concert Allegro* (1949) ve 2 Numaralı Konęerto (1986) besteleri en popüler olan eserleridir. Günümüzde bu eserler öğrenciler, profesyonel tuba ve bas trombon icracılarının müfredatlarında yer almaktadır. *Lebedev*, aynı zamanda korno için iki, tuba için iki ayrı ęalıřma kitapları, bakır üflemeli orkestraları için düzenlemeler, çocuklar ve askeri korolar için eserler bestelemiştir. *Lebedev*'in birçok eseri Rus radyolarında defalarca yayınlanmıştır.”⁴⁶

Alexey Lebedev'in yazdığı bazı eserleri sadece Rusya'da değil, yurtdışında da büyük ilgi görmüş ve basılmıştır.

“*Lebedev*'in iki konęertosu ve konser allegro eserleri Rus ve Alman yayınevleri tarafından farklı baskılarda yayınlanmıştır. Amerikalı bas trombon icracısı *Allen Ostrander*, Amerika'da kongre kütüphanesinde bulduğu bir numaralı konęerto eserini yeniden düzenlemiş ve 1960 yılında, Amerikan yayınevi “*Edition Musikus*” tarafından “Tek Bölüm İçinde Konęerto” (Concerto in One Movement) adıyla yayınlanmıştır...”⁴⁷

Alexey Lebedev, müzik dünyasında tanınmış ve oldukça saygı duyulan bir sanatçı olmuş, 1998 yılında, Dünya Tuba Kardeşliği Derneği'nin (*the world brotherhood association*) en saygın ödülü olan Yaşam boyu başarı (*lifetime achievement award*) ödülü ile onurlandırılmıştır.⁴⁸

2.2. Lebedev Concert Allegro Eserinin Analizi

Alexey Lebedev, “*Concert Allegro*” eserinde daha temel olan Sonat Allegrosu form türünü kullanmıştır. Eserde sonat allegrosu formunun kullanımı, genel olarak klasik dönem düzenlemelerinde olsa da planlanması açısından besteci birçok modern yaklaşım göstermiştir. Klasik dönem stilinin en belirleyici unsuru olan tema ve tema unsurlarının işlenmesi düşüncesinden daha çok besteci, bu eser içerisinde daha

⁴⁶ Jay Roberts, Introduction of Soviet Trombone Literature to Western Trombone Repertoire, Yayınlanmış Doktora Tezi (Arizona State University, 2015), s. 33.

⁴⁷ A.e.

⁴⁸ Windsong Press, a.g.e.

serbest bir kullanım göstermiştir. Besteci, daha temel bir yaklaşım ile tonal bölgeler ve birbirleriyle ilişkileri üzerinden eserin form planını yapmıştır.

Eser akıcı bir ifadede farklı duygular barından bir anlatımdadır. Ani duygu geçişleri ile temalar değiştirilmiştir. Ana ton ile uzak tonal bölgelere dokunulularak kaybolma hissi yaratılmış, sonrasında anlatım ana ton içinde ana temaya dönerek görkemli havasına tekrar bürünmüştür.

Eserin giriş kısmı olan sergi bölümünde, eşlik temayı hissettiren kısa bir giriş yapar. Sonrasında solist ana temanın temel unsurunu görkemli bir ifadeyle duyurur. Gelişme bölümü, eserin ana tonu olan fa majör akorunun minör modunda gelir. Bu bölüm içinde besteci farklı tonal bölgelerde gezinir. Yeniden sergi bölümü, ana tema ile başlar. Ana temanın müzikal unsurları, fa majör tonunda görkemli bir ifadeyle tekrar duyurulur. Besteci eserin sonuna coda bölümünü ekleyerek eserini bu bölüm ile sonlandırır.

Bu eserin form ve armoni analizi içerisinde kullanılan terimlerin tamamı tablolar ve figürler üzerinde Türkçe karşılıkları ile gösterilecektir. Yapılan açıklamalarda Türkçe karşılıkları ile açıklanacak olsa da bu çalışmanın birçok dilden ve disiplinden kişilerin kullanımına ulaşabilmesi için bölüm başlıklarında İngilizce karşılıkları da kullanılmıştır.

Eserin form analizi, *William E. Caplin*'in form analizi metodu kullanılarak oluşturulmuştur.⁴⁹ Armoni analizi için ise, birçok eğitim kurumunda ders kitabı olarak okutulan *Stefan Kostka*'nın Tonal Harmony kitabı içerisindeki yöntem kullanılmıştır.⁵⁰

Aşağıdaki tabloda bu sonatın form bölümleri, tema bölümleri, bu bölümlerin alt parçaları ölçü numaraları ve tonal özellikleriyle birlikte gösterilmiştir.

⁴⁹ William, E. Caplin, **A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**, Oxford University Press, Usa, 28 Aralık 2000.

⁵⁰ Stefan Kostka, Dorothy Payne, Bayron Almen, **Tonal Harmony With And Introduction to Post Tonal Music**, McGraw-Hill Education, 8. bsk., Şubat 13, 2017.

Tablo 2.1: Concert Allegro- Sonat Allegro- Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Sergi	Birinci Tema		6 - 17	Fa Majör (Re Majör)
		(Kodetta)	15 - 17	(Re Majör)
	Köprü	Part 1	17 - 22	-
		Part 2	22 - 42	-
	İkinci Tema	-	43 - 54	Mi Minör
	Kapanış	C1	54 - 57	Mi Minör
C2		58 - 61	-	
Gelişim	-	-	62 - 81	-
		Dönüş Köprüsü	81 - 86	F: V
Yeniden Sergi	Birinci Tema	-	87 - 96	Fa Majör
	Köprü	-	96 - 97	-
	İkinci Tema	-	98 - 108	Fa Minör
	Kapanış	-	108 - 114	Fa Minör
Koda	-	Part 1	115 - 129	F: V
		Part 2	129 - 142	Fa Majör

Bu bölüm Sonat Allegrosu form özelliklerine sahip olup, tüm bölüm Sergi – Gelişim – Yeniden Sergi – Koda olarak kendi içerisinde dört kesite ayrılarak incelenecektir. Tablo içerisindeki terimler alt bölümlerin başlıklarında türkçe karşılığı ile birlikte verilecektir.

2.2.1. Sergi (Exposition)

Form yapısı geleneksel form yapılarına uygun olmasına rağmen eserde, geleneksel tema yapılarına uygun bir tema yapısı bulunmamaktadır. Sergi bölümü içerisinde ana tonalite olan fa majör, neredeyse en az vurgulanan tonalite olarak gösterilebilir. Bu açıdan sergi bölümünün tonalitesi çok zıt bir çizgide organize edilmiştir.

Besteci, sergi bölümünde eserin ana tonalitesi olan fa majör akorundan uzak tonaliteler kullanmış olsa da güçlü kadanslar ile vurgulamamıştır. Bölümün en sonuna kadar ana tonu güçlü bir şekilde vurgulamaktan kaçınarak beklentiyi arttırmıştır.

Sergi bölümündeki 1 ve 2. temalar arasındaki ton geçişlerinde fa majör akorunun dördüncü, beşinci dereceleri ya da ilgili minörü olarak beklenen si majör, do majör ya da re minör akorları yerine mi minör tonu getirilmiştir.

Bu sergi bölümü içerisinde, re majör ve mi minör, bölümde tonal bir zıtlık oluşturmuşlardır. Bu zıtlık, yeniden sergi bölümü içerisinde terk edilip geleneksel uygulamalara yakın bir şekilde düzenlenecektir.

Sergi bölümü içindeki form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip olduğu ton merkezleri ölçü numaralarıyla birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 2.2: Concert Allegro - Sonat Allegro - Sergi Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Sergi	Birinci Tema		6 - 17	Fa Majör (Re Majör)
		(Kodetta)	15 - 17	(Re Majör)
	Köprü	Part 1	17 - 22	-
		Part 2	22 - 42	-
	İkinci Tema	-	43 - 54	Mi Minör
	Kapanış	C1	54 - 57	Mi Minör
		C2	58 - 61	-

2.2.1.1. Ana Tema (*Primary Theme “P”*)

Sergi bölümü 4/4'lük ölçüde, fa majör tonda, neşeli ve çok hızlı olmayan bir tempo da (allegro non troppo) başlar. Sergi bölümünün ilk kesiti olarak ana tema, bölümün hemen başında getirilmemiş, bunun yerine beş ölçülük bir tema öncesi giriş yapılmıştır. Eşlik ile yapılan bu giriş sonrası 6. ölçüde solist, aynı görkemli ifadeyle forte nüansında ana temayı fa majör içinde duyurmuştur.

SERGI(Exposition)

Allegro non troppo

Giriş(introduction)

f

F: I VI III II IV⁷ II

Ana Tema(primary theme)

f *mp*

IV⁷ V⁷ I V⁷/VI VI II⁷ V⁷

Şekil 2.1: Concert Allegro- Ölçüler 1 – 7

Besteci bu beş ölçülik giriş kısmında ana tonalite olan fa majör içerisinde bir kadans getirmiştir.

[. Model -----]

8

p *cresc.* *f*

V⁶ V III⁷ VII⁴₃ VII⁶₅

Şekil 2.2: Concert Allegro - Ölçüler 8 – 9

Besteci, ana temanın başlamasından hemen sonra tonaliteden uzaklaşmak için kullanılan yöntemlerden birisi olan sekans, yani bir melodi ya da ritmin farklı tonlarda tekrar etmesi tekniğini 8. ölçüde getirerek iki ölçülük bir model belirlemiştir.

[Sekans (Sequence)] 3

10

12

C: b III 6 b III b III 7 VII 6 VII 4 6

F: VI IV 6 IV I II I 6 III v/vi

Şekil 2.3: Concert Allegro - Ölçüler 10 – 14

10. ölçüde do minör içerisinde, ana tonalitenin minör dominantına kısa bir süre için geçiş yapılmıştır. Besteci 12. ölçüde, crescendo ile temayı tekrar forte nüansa getirmiş, kendinden emin bir ifade ile ana tonaliteye geri yönelmiştir. Fakat sürpriz bir şekilde ana tonalitenin altıncı derecesi olan re sesinde bir kadans gerçekleştirmiştir.



Şekil 2.4: Concert Allegro - Ölçüler 15 – 19

Besteci, 15. ölçüde re majör içerisinde gerçekleştirdiği bu kadansı güçlendirmek için *codetta* (küçük koda) parçasını eklemiştir. Burada ana tonalite içerisinde bir kadans yapılmamış ve re majör ana tonalite konumuna getirilmiştir.

2.2.1.2. Köprü (Transition “TR”)

İkinci tema öncesi beklenen köprü kesiti 17. ölçüde başlamaktadır. Besteci, sergi bölümünde uzun bir köprü kesiti kullanmıştır. Hem ana tema hem de ikinci tema bölgelerinden çok daha geniş bir köprü bölümü iki ayrı parçadan oluşturulmuştur. Bu köprü kesiti segi bölümü içerisindeki en geniş parçadır. Uzunluk olarak gelişme bölümüyle aynı boyutta olan bu köprü kısmı, oran olarak istisnai bir kullanımdır. Köprü içerisindeki iki parça birbirinden bir kadans ile ayrılmıştır. 22. ölçüde gerçekleştirilen kırık kadans ile iki parçalı köprü düzenlemesi görülmektedir. İlk parça modülasyona uğramayan bir yapıdır. İkinci parça da ise önceden de değinildiği üzere farklı tonalitelere yönelmek için sıklıkla kullanılan model ve sekans tekniği kullanılmıştır.

Şekil 2.4 içerisinde gösterildiği üzere köprü kesitinin ilk parçası 17. ölçüde başlamıştır.

4

20 [Köprü (transition) part 2

Model -

II II 6 V 7 VI

24 [Sekans

V 6 / VI VI VI 6 V 7 / V V v / e b E : b I (VI)

Şekil 2.5: Concert Allegro - Ölçüler 20 – 28

17. ölçüde başlayan ilk parça, sakin bir tavırdan başlayıp forte nüans içerisinde tonal olarak değişikliğe uğramadan 22. ölçüde gerçekleşen kadans ile sonlandırılmıştır. Normal uzunluktaki bir köprü kesiti kullanımında ikinci tema kesitinin gelmesi beklenirken burada ikinci bir köprü daha eklenmiştir. Köprü kesitinin ikinci parçası üç ölçü boyunca sadece eşlik partisinde devam etmiştir. İkili ve dördü notaların ağırlıklı olarak kullanılması tempoya ağır bir ifade katmıştır. 25. ölçüde solist ile anlatım tekrar hareket kazanacakmış gibi atak yapılsa da tekrar la bemol majör tonu ile aynı durgunluğa geri dönmüştür.

29

sekans - - p - -]

cresc.

V 6/VI VI VI 6 V 7/V V F: IV II 7

33

VI II 7 VII 4/V VII 6/V V 7/V

Şekil 2.6: Concert Allegro - Ölçüler 29 – 34

Modelin ilk tekrarından sonra müzikte beklenen hareketlilik 30. ölçüde solistin tekrar esere girmesiyle olmuştur. Burada, gelişme bölümlerinin sonunda görülen küçük parçalardan oluşan müzikal öğeler kullanılarak ana tonaliteye dönmek amaçlanmıştır.

Şekil 2.7: Concert Allegro - Ölçüler 35 – 42

Besteci 40. ölçüde ikinci tema öncesinde bir sürpriz olarak hiç beklenmeyen bir tonaliteye, mi minöre ulaşmış ve birinci tema kesitini bitirmiştir. Müzik iyice sakinleşmiş ve piano nüansında ikinci temaya doğru mistik bir havada süzülmüştür.

2.2.1.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)

43 Andante

cantabile
mp

[İkinci tema -----]

p

f

E:

45

----- G: III⁶ VI V

Şekil 2.8: Concert Allegro - Ölçüler 43 – 46

İkinci tema kesiti, farklı bir tempo ile hiç beklenmeyen bir tonalite olan mi minör de düzenlenmiştir. Bestecinin burada tempo değişikliği yapmasının en temel amacı olarak, ikinci tema kesitinin algılanmasını sağlamak olduğu söylenebilir. Besteci, ana tema ve ikinci tema kesitleri arasında bir karakter zıtlığı oluşturmuştur. Daha köşeli bir müzikal içeriği olan ana temaya zıt olarak ikinci tema kesiti, daha yuvarlak bir müzikal içeriğe sahiptir.

Şekil 2.9: Concert Allegro - Ölçüler 47 – 50

İkinci tema kesiti içerisinde tonal olarak mi minör ve sol majör arasında kısa geçişler olsa da büyük bir oranda mi minör içerisinde bir müzikal içerik kullanılmıştır.

Şekil 2.10: Concert Allegro - Ölçüler 51 – 55

İkinci tema kesiti, büyük bir bağ içinde duygulu bir anlatımda başlamıştır. Akor geçişleri ve nüans değişimleri ile bu duygu pekiştirilmiş ve tekrar sakin bir ifade ile 53. ölçüde ikinci tema kesiti, tonal merkezi olan mi minör içerisindeki bir kadans ile sonlandırılmıştır. İkinci tema kesitinin tonalitesini onaylayan bir kadans olarak bu nokta “Zorunlu Sergi Kapanışı” yani İngilizce tanımı ile “*Essential Expositional Closure*” (EEC) sergi bölümünün sonlandırılması için kullanılmıştır. Bu analiz yöntemi, James Hepokoski ve Warren Darcy’nin “*Elements of Sonata Theory*”⁵¹ kitabında uygulanan yöntem ile açıklanmıştır. Besteci ikinci tema kesitinin ve aynı şekilde sergi bölümünün bu nokta gerçekleşmeden bitmediğini vurgulamak istemiştir. Besteci, bu uygulamanın yeniden sergi bölümü içerisindeki karşılığını, özel bir düzenleme ile *coda* bölümü içerisinde gerçekleştirecektir. Bu nokta sonrasında teorik olarak sergi bölümü bitmiş olarak kabul edilir. Fakat eserlerin çoğunda sergi tekrarını ya da gelişme bölümüne geçişi kolaylaştırmak için ek bir parça daha getirilmektedir.

2.2.1.4.Codetta (Closing Section “C”)

Getirilen bu ek parça codetta kesitidir. Bu ek parça veya parçaların getirilmesinin amacı, içerisinde ulaşılan tonaliteyi uzatarak varlığını güçlendirmektir. Burada da besteci tonik derecesini, mi minör tonalitesindeki kadanstan sonra pedal ses ile uzatmıştır. Pedal ses üzerinde getirilen ek dereceler ile genişletilen bu bölge 53. ölçüde başlamaktadır.

⁵¹ James Hepokoski, Warren Darcy, **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**, Oxford University Press, 2006.

56 7

rit. [Yeniden köprü - - - - -]

[Model m.22]

V I V Mi: I VI

59 *pp* Sıkış

V 6 / VI 4 VI VI 6 V / V B: I VI V 6 / VI 4 VI VI 6 V 7 / V

Şekil 2.11: Concert Allegro - Ölçüler 56 – 61

53. ölçüde ikinci temanın melodisi eşlik partisinde devam ederken solist susmuş, alt seslerde 58. ölçüye kadar uzatılan mi notası ile tablo içerisinde gösterilen Codetta oluşturulmuştur. Bu kesit sonrasında yeniden köprü (retransition) olarak tanımlanan bir parça ile sergi bölümünün tekrarı için ana tonalitenin hazırlanması ya da gelişme bölümü içerisinde getirilecek başka bir tonaliteye yönelme sağlanmıştır.

2.2.2. Gelişme (Development)

Gelişme kısmının form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip oldukları ton merkezleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 2.3: Concert Allegro - Sonat Allegro - Gelişim Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Gelişim	-	-	62 - 81	-
		Dönüş Köprüsü	81 - 86	F: V

Allegro Gelişme (Development)

62

65

C: IV II C#: I

A: I III+VI VI IV VI

Şekil 2.12: Concert Allegro- Ölçüler 62 – 66

62. ölçüde gelişme bölümü 4.4'lük tempo içerisinde, *allegro* temposunda modülasyon ile başlamıştır. 61. ölçüdeki mi diyez ve sol diyez sesleri anarmonik bir değişimle fa ve la bemol seslerine dönüştürülmüştür. Gelişme bölümünün girişinde minör moddaki ifade çok nettir. Onaltılık notalar ve oktav ses geçişleri ifadeyi agresifleştirmiş, müziği hafif gerginleştirmiştir.

67

70

cresc. *f*

cresc. *f*

I VI⁶ E: IV⁷ II⁶ 3 4

Eb: V² (VII⁷ / IV)

Şekil 2.13: Concert Allegro- Ölçüler 67 – 72

69. ölçüde keskin bir nüans değişimi ile müzikal anlatım *forte* nüansından *piano* nüansına geçiş yaparak müziği farklı bir yere yöneltmiştir. Besteci 69 ve 72. ölçüler arasında birbirinden farklı tonalitelere yönelmeler yaparak eşlik partisindeki oktav seslerle birlikte bir gerilim oluşturmuştur.

73

77

ff *fff*

IV - - - - - I V⁶ I VI V⁶ / VI 4 V / VI VI

VI I V⁶ I VI V⁶ / VI 4 VVI VI

Şekil 2.14: Concert Allegro- Ölçüler 73 – 80

73. ölçünün ortasında ve özellikle 74. ölçüde gerilim daha da yükseltilmiş, mi bemol majör tonu içinde iki *forte* nüansında doruğa ulaşmıştır.

2.2.2.1. Yeniden Sergi için Tonal Hazırlık (*Retransition*)

Burada gelişme bölümlerinin sonunda sıklıkla görülen ve ana tonalite ile yeniden sergi bölümünün getirilmesini hazırlayan bir kesit eklenmiştir. Sergi bölümünün sonunda da bahsedildiği gibi bu hazırlığı yapan bölüm yeniden sergi olarak tanımlanmaktadır. Ana tonalitenin (fa majör) dominantının bulunduğu ve geniş bir şekilde pedal kullanılarak yeniden sergi bölüm başının güçlendirildiği bir kesit getirilmiştir.

[Yeniden Köprü - - -]

81

84

F: V - - - - -]

(I) (I) (b VI)

(VI) (VI) III I V

Şekil 2.15: Concert Allegro - Ölçüler 81 – 86

81. ölçüde getirilen bu kesit dominant pedalı ile getirilmiştir. Hızlı bir *crescendo* ile nüans artırılarak yeniden sergi ile ana tonalitenin getirilmesi için beklenti artırılmıştır.

2.2.3. Yeniden Sergi (Recapitulation)

Yeniden sergi bölümü içerisinde beklenen düzenleme, sergi içerisinde yaratılmış olan tonal zıtlığın düzeltilmesi ve ana tonalite olarak değiştirilmesidir. Fa majör ana tonalitesinin vurgusu yapılsa da ikinci tema kesiti sonunda beklenen kadansı besteci, *coda* bölümü ekleyerek eserin sonuna kadar saklamıştır.

Yeniden sergi bölümünün form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip oldukları ton merkezleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 2.4: Concert Allegro - Sonat Allegro - Yeniden Sergi Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Yeniden Sergi	Birinci Tema	-	87 - 96	Fa Majör
	Köprü	-	96 - 97	-
	İkinci Tema	-	98 - 108	Fa Minör
	Kapanış	-	108 - 114	Fa Minör

2.2.3.1. Ana Tema (Primary Theme “P”)

Sergi bölümüne zıt olarak besteci burada beklenildiği gibi tamamıyla ana tonalitede bir düzenleme yapmıştır.

Allegro non troppo

87 Yeniden Sergi Ana Tema *mp*

90 *cresc.*

F: I V 7/VI VI II 7 V 7 V 6 V III 7

VII 6/3 VII 6/5 C: bIII 6 bIII bIII 7

Şekil 2.16: Concert Allegro - Ölçüler 87 – 91

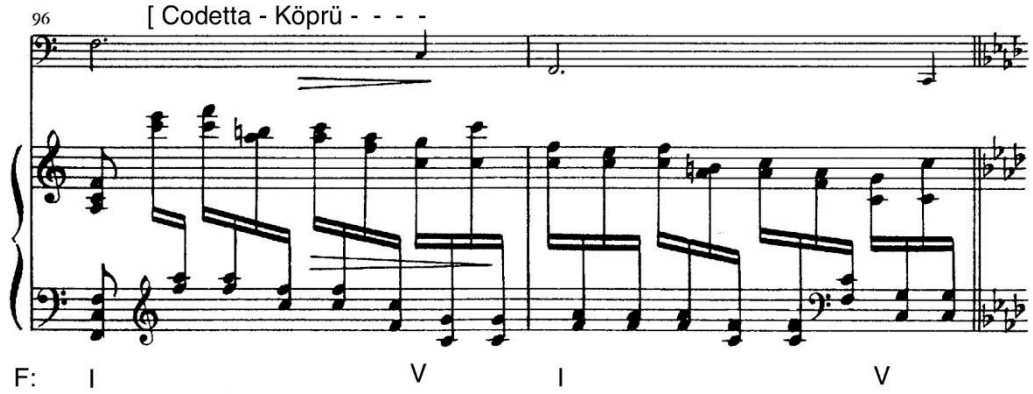
Yeniden sergi bölümü, 4.4'lük ölçüde, fa majör tonunda başlamıştır. Tempo olarak da bölüm başındaki “*Allegro non troppo*” başlığı tekrar getirilmiştir. Sergi bölümü içerisinde karşılaşılan model ve sekans uygulaması 89 ve 90. ölçülerdeki iki ölçülük model sonrasında aynı şekilde minör dominantında tekrar getirilmiştir.

Şekil 2.17: Concert Allegro- Ölçüler 92 – 95

95. ölçüde sergi bölümünden farklı olarak kadans bölgesi çok daha güçlü organize edilmiş ve sonrasında getirilecek olan kadansın da aynı şekilde gücü arttırılmıştır.

2.2.3.2. Köprü (*Transition* “TR”)

Sergi bölümünde çok geniş kapsamlı bir köprü kesiti kullanılmasına karşın yeniden sergi bölümü içerisinde bu öğelerin tamamı terk edilmiştir. Bunun en temel sebebi, tonal olarak belirsizliğin üst düzeyde yaratıldığı bu parçanın, yeniden sergi bölümünde getirildiğinde tonal merkezi bozacak olmasıdır.



Şekil 2.18: Concert Allegro - Ölçüler 96 – 97

Sergi bölümü içerisinde yirmi beş ölçü uzunluğundaki köprü tamamıyla çıkartılmış ve onun yerine codetta parçası köprü olarak değiştirilmiştir. Yeniden sergi bölümü içerisindeki köprü parçası toplamda iki ölçü sürmektedir. 94. ölçüdeki iki forte nüansı 98. ölçüye kadar yavaş yavaş sönmelenerek yerini sakin bir atmosfere bırakmış ve müzik bu sefer fa minör tonu içinde yine mistik bir havaya bürünmüştür.

2.2.3.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)

İkinci tema kesiti beklenen haliyle ana tonalitede, yani fa majör merkezinde olmalıdır. Ancak burada besteci bir minör mod zıtlığı yaratarak ikinci tema kesitini fa minör merkezinde getirmiştir. Bu bölgeyi minör modunda tamamladıktan sonra eserin bitirilmesi için gerekli olan en önemli koşulu burada değil *koda* bölümü içerisinde yerine getirecektir.

98 Andante [İkinci Tema - - - -]

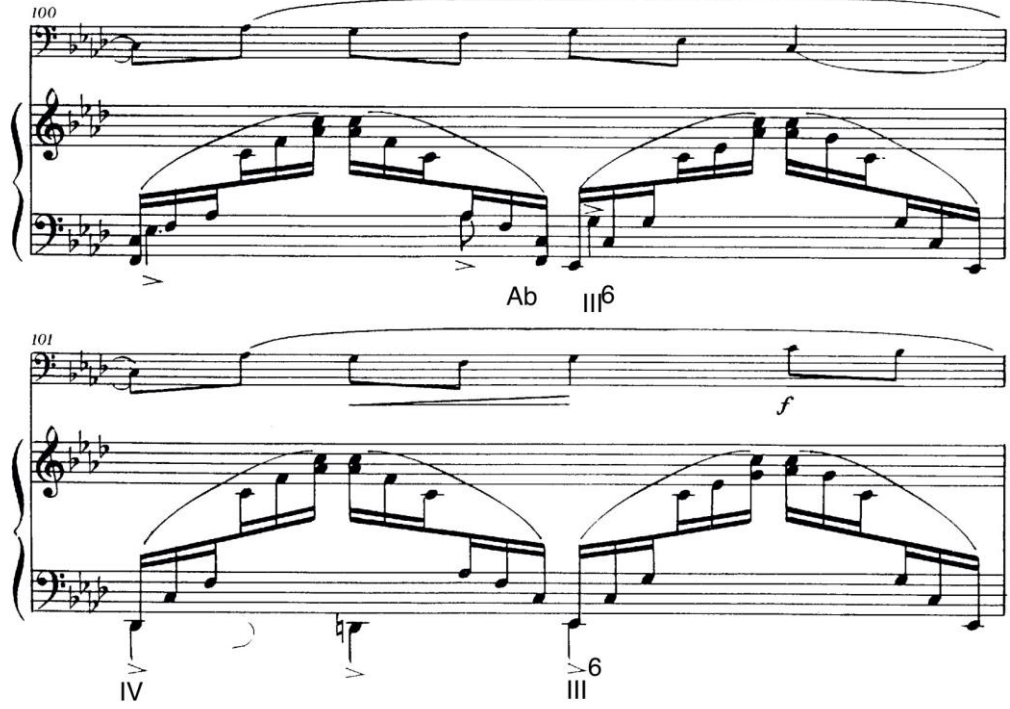
mp

p

99

Şekil 2.19: Concert Allegro - Ölçüler 98 – 99

98. ölçüde ikinci tema kesiti, sergi bölümündekinin aksine tonal belirsizlikle değil bir otantik kadans ile başlamıştır. Burada belirlenen tonal merkez önceden de belirtildiği gibi ana tonalitenin minör modu olan fa minördür. Tempo *andante* olarak yavaşlatılmış, geniş bir bağ içinde duygulu bir anlatıma geçmiştir.



Şekil 2.20: Concert Allegro - Ölçüler 100 – 101

Düzenleme çok benzer olsa da besteci burada eşlik figürünü sıklaştırmış ve müziğin enerjisini arttırmıştır. Sergi bölümündeki gibi farklı bir tempo başlığı ile zıtlık oluşturma ve ikinci tema kesitini belirginleştirmek amaçlanmıştır.

102

VI V^7/V III⁶

103

F: II V^7 I

104

C: - - V^7 [Sekans - - - - -] VI^7

105

Bb: VII⁷ $V^{6/5}$ I

Şekil 2.21: Concert Allegro- Ölçüler 102 – 105

Besteci, model ve sekans tekniğini kullanarak farklı tonal bölgelere yönelmiştir.

106

F: V⁷ VI⁷△

107

p

II⁷ V⁷ 5 3

Şekil 2.22: Concert Allegro - Ölçüler 106 – 107

107. ölçüde, 52. ölçüdeki gibi güçlü bir kadansın hazırlığı yapılmıştır. Ancak buradaki durum tonalitenin majör değil minör modda olmasıdır.

108

Codetta

cresc.

Şekil 2.23: Concert Allegro – 108. Ölçü

Besteci 108. ölçüde ikinci tema kesitini, başladığı gibi sakin ve duygulu bir yaklaşımla, ana tonalitenin minör modu olan fa minör içerisinde bir kadans ile sonlandırmıştır. Bu kadans, pedal fa notası içinde ek bir kapanış parçası getirilerek tonik derecesinin kullanımı ile uzatılmıştır.

2.2.3.4. Codetta (Closing Section “C”)

Burada getirilen bu ek parça, aynı sergi bölümü sonundaki gibi tonal olarak önce bir merkezi uzatsa da sonrasında yine aynı şekilde tonal bir belirsizlik yaratmıştır.

14

109

f *p*

VI Δ 7 I 6 IV 7

III *p* *cresc.*

cresc.

A: F 6 I 6 C#: F 6 I 6

5 4 3 5 4

113

f

Şekil 2.24: Concert Allegro - Ölçüler 109 – 114

111. ölçüde besteci, çok hızlı modülasyonlar ve ileri derece kromatik bir müzikal yaklaşımla müziğe enerji katmış, 113. ölçüde solist partisinde kullandığı üçleme notalarla bunu desteklemiştir. Sergi bölümüyle kıyaslandığında burada bölümün bitmesi beklenirken besteci, sıklıkla görülen ek bölüm uygulaması ile, ucu açık olarak bıraktığı stilistik zorunlulukları tamamlayacak ve ana tonaliteyi vurgulayarak bölümü bitirecektir.



2.2.4. CODA

Coda bölümü sonat allegrosu içerisinde ek bir bölüm olarak görülmekte ve zorunlu bir bölüm olarak algılanmamaktadır. Besteci bu bölümde, eserin form yapısını çözüme kavuşturacak, ek müzikal öğeler ile destekleyerek eseri sonlandırmaktadır.

Coda kısmının form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip oldukları ton merkezleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 2.5: Concert Allegro - Sonat Allegro - Coda Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Koda	-	Part 1	115 - 129	F: V
		Part 2	129 - 142	Fa Majör

Coda Presto (Alla breve)

115

sf *p* *cresc.*

V - I - II - III - I - IV

Şekil 2.25: Concert Allegro - Ölçüler 115 – 117

Besteci, coda bölümüne 4/4'lük ölçüde, eserin ana tonu olan fa majör ile hızlı (*presto*) bir tempo değişikliğinde başlamıştır. Canlı ama piano nüansında sakin bir ifadeyle başlayan bu bölümde, bas eşlik partisinde 121. ölçüye kadar pedal oktavlar ile eşlik edilmiştir.

118

122

IV V / V V

V - - - - - II

Şekil 2.26: Concert Allegro - Ölçüler 118 – 124

121 ve 122. ölçülerde iki forte nüansı ile sanki biriken enerji boşaltılmış ve tekrar 123. ölçüde piano nüansında aynı melodik ve müzikal öğeler tekrarlanmıştır. Oktav pedal sesler eşlik bas partisinde sürdürülmüş ve bölümün dominant bölgesi belirgin bir şekilde güçlendirilmiştir.

125

cresc. f

cresc. ff

III (I) IV v/v V

v/iv

128

ff

bVI 6 bVI

Şekil 2.27: Concert Allegro - Ölçüler 125 – 130

Dominant akorunun güçlendirilmesinin ardından çok güçlü bir şekilde ana tonalitede otantik kadans gerçekleşeceği beklentisi oluşmaktadır. Ancak besteci son bir kez daha dinleyiciyi şaşırtmak ve beklentiyi kırmak adına 129. ölçüde kırık kadans getirmiştir. Burada biriken enerji beklentiyi boşa çıkartmak için kullanmış ve bir köprü kesiti eklemiştir.

131

3

ff

VI 6

IV 6 4

rit.

134

VI 6 5

IV 6 4

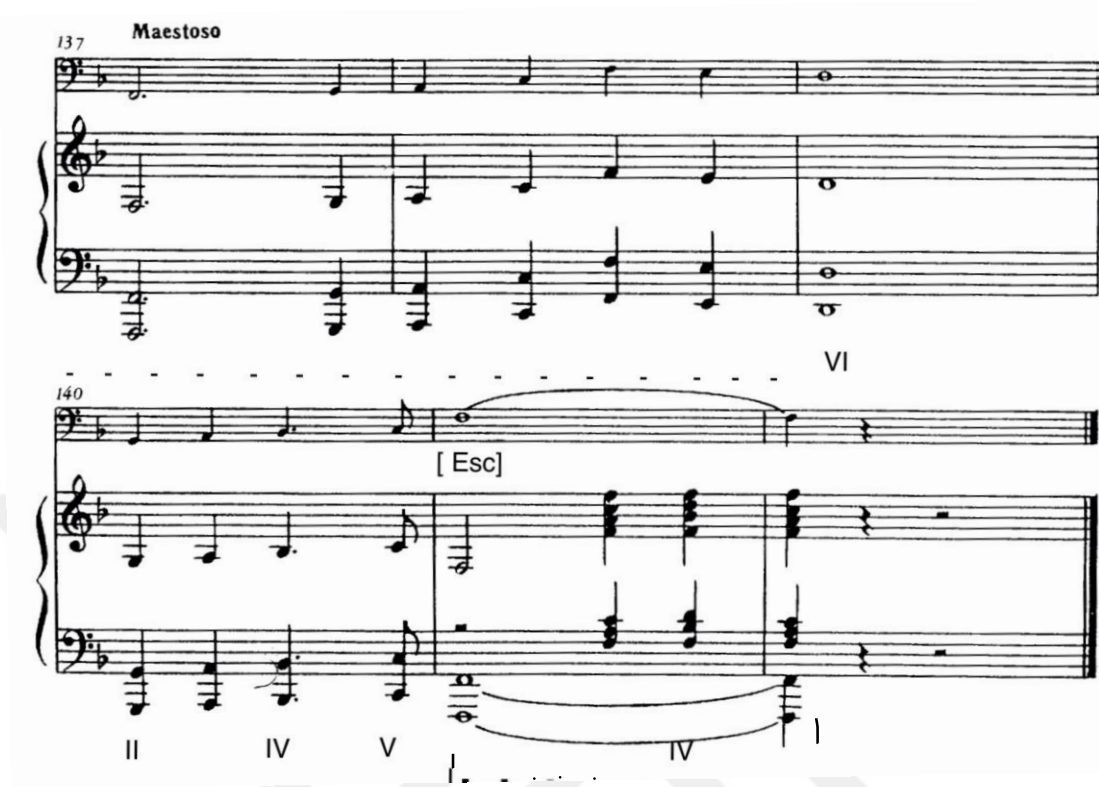
IV 6 4

IV

I - - - - -

Şekil 2.28: Concert Allegro - Ölçüler 131 – 136

Besteci 131. ölçüde köprü kesitine iki forte nüansında görkemli bir şekilde girmiş ve bu ifadeyi ve enerjiyi eserin sonuna kadar taşımıştır.



Şekil 2.29: Concert Allegro - Ölçüler 137 – 142

Besteci, yeniden sergi bölümü boyunca beklenen ancak getirilmeyen otantik kadansı 141. ölçüde, bölümün en sonuna kadar taşınmış ve görkemli (maestoso) başlığı altında *coda* bölümü içerisinde duyurmuştur. Burada teorik olarak bölüm bitmiş olmasına rağmen besteci bir ölçülük bir ek daha yapmış ve plagal kadans sonrasında eserini tamamlamıştır.

2.3. Concert Allegro Çalışma Yöntemleri

Yeni bir eseri pratikte çalgı ile çalmaya başlamadan önce eser hakkında detaylı bilgiye sahip olunması önemlidir. Seslendirilecek olan eserin ait olduğu dönem hakkında bilgi sahibi olmak, eserin armoni ve form yapısına hâkim olmak eseri seslendirecek olan icracıya eseri anlaması konusunda büyük fayda sağlayacaktır. Dünya çapında ün kazanmış olan icracıların kayıtlarını dinlemek eseri seslendirmek isteyen icracıya farklı bakış açıları ve yeni fikirler edinmesinde yol gösterebilir. Buna ek olarak, ünlü besteci Robert Schumann'ın "Eserlerinizi nasıl çalışacağınız konusunda sizden daha tecrübeli olan kişilere danışın, bunu yaparak zaman kazanırsınız,"⁵² tavsiyesi, her zaman aklımızda olması gereken bir tecrübedir. Kısacası eser hakkında bir ön hazırlık yapılması eseri anlamamıza ve esere doğru bir açıdan yaklaşmamıza yardımcı olacaktır.

Bir eseri doğru ve istenilen düzeyde seslendirebilmek için doğru bir çalgı kullanımının etkisi göz ardı edilemez. Günümüzde birçok farklı modellerde bas trombonlar üretilmekte ve kullanılmaktadır. Bu bölümde, dünya da en çok tercih edilen modelin "*Independent iki valfli Bas Trombon*" olması göz önünde bulundurularak çalım teknikleri tavsiyeleri bu model üzerinden verilecektir.

Lebedev'in *Concert Allegro* eseri için, çalım tekniği bakımından birkaç pasaj dışında icracıyı zorlayacak teknik pasajlara sahip olmadığı söylenebilir. Eserdeki teknik olarak zorlayıcı olduğu düşünülen pasajlar eser içinde farklı bölümlerde birbirine benzer bir yapıda tekrarlandığı için icracı ayrı çalışmalar yapmak zorunda kalmayacaktır.



Şekil 2.30: Concert Allegro – 12. Ölçü

Bu pasajdaki kalın re notasını trombonun iki valf tuşuna aynı basarak birinci pozisyondan ve arkasından gelen fa notasını ise birinci valf tuşunu kullanarak yine

⁵² Robert Schumann, **Robert Schumann's Advice to Young Musicians**, Çev. Henry Hugo Pierson, Leipsic & New York, J. Schuberth & Co., London, Ent,St,Hall,Ewer & Co. s. 14.

Bu tarz onaltılık arpejli notalardan oluşan pasajlarda entonasyonu doğru çalmak genelde zordur. Piyano yardımı ile çalışmak sesleri doğru entonasyonda kulağımıza oturtmak için faydalı bir yöntem olabilir.



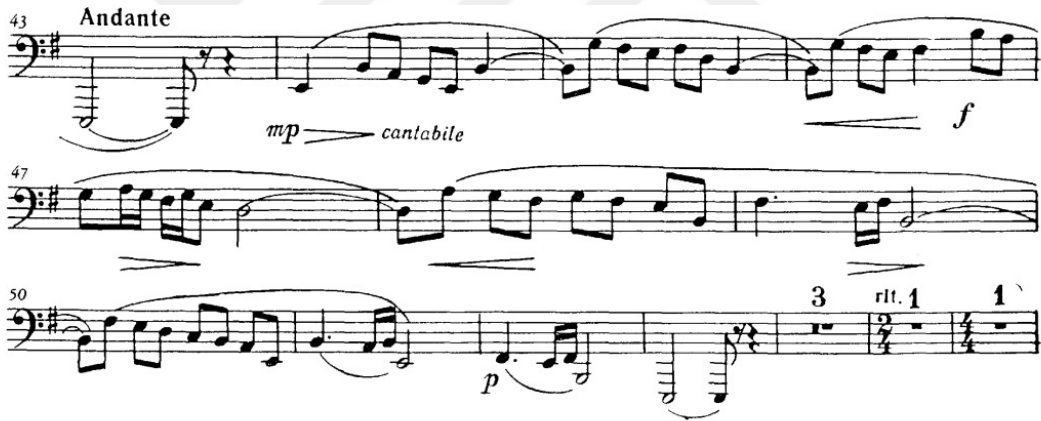
13. ölçüdeki oktav aralıklı re, kalın re ve sonrasında gelen si bemol notaları sesleri doğru entonasyonda ve kaliteli bir ton içinde çalmak açısından zorlayıcı olabilir. Ağızlık pozisyonunu bozmadan nefes yardımı ile desteklemek doğru ses oluşumuna yardımcı olacaktır. Bu pasaj için oktav aralıklar içeren egzersizler önerilebilir. Pasajın yavaş tempoda tekrarlanarak ve istenilen seviyeye ulaşıldıktan sonra tempoyu yükselterek çalışılması pasaja olan hâkimiyeti sağlamada yardımcı olacaktır. Pasajdaki kalın re notasının iki valfi kullanarak birinci pozisyonda çalımı, sonrasında gelen aynı pozisyondaki si bemol notasına geçişi kolaylaştıracak bir seçenektir. Buna benzer pasajlarda notaların çalgı üzerinde farklı pozisyonlardaki kullanımlarını göz önünde bulundurmaları icracıya teknik açıdan yardımcı olacaktır. Örneğin bu pasajdaki kalın re notası iki farklı pozisyonda kullanılabilir. Trombonun birinci valf tuşu kullanılarak kulis üzerinde dördüncü pozisyondan ya da her iki valf tuşunu kullanılarak birinci pozisyondan çalınabilir. Birinci pozisyondan tercih edilmesi sonrasında gelen yine birinci pozisyondaki si bemol notasına geçiş yapmakta kolaylık sağlayacaktır.

55



Şekil 2.32: Concert Allegro - 30. Ölçü

30. ölçüdeki pedal fa notası ile kalın fa arasındaki oktav aralıklı bağlı geçiş pedal fa notasının oluşmaması gibi bir sorun yaratabilir. Sesi oluşturmak için üflenemeyen havanın ve dudak pozisyonunun pasajı çalmadan önce hazırlanması ve çalgıya sıcak hava üflenmesi sesin istenilen kalitede oluşmasında yardımcı olacaktır. 13. Ölçüde tavsiye edildiği gibi burada da oktav aralıklı egzersizler yapılabilir. Pedal fa ve kalın fa seslerini birinci valf kullanarak birinci pozisyonda çalmak sonra gelen la notasına geçişte kolaylık sağlayacaktır.



Şekil 2.33: Concert Allegro – Ölçüler 43 – 53

44 ve 53. ölçüler arasındaki pasaj bir bütün içinde düşünülebilir. Çok fazla dil artikülasyonu kullanmadan notalar birbirine bağlı olarak çalınabilir. Pasaj içindeki kalın mi notalarını birinci valf kullanılarak ikinci pozisyonda çalınması notalar arası geçişlerde bütünlük ve daha net bir çalınma olarak sağlayacaktır. Aynı mantıkla pasajdaki kalın do ve si notaları birinci valf kullanılarak birinci ve ikinci pozisyonlarda çalınabilir.



Şekil 2.34: Concert Allegro – 63. Ölçü

63. ölçüde de olduğu gibi onaltılık değerdeki notalardan oluşan pasajlarda oluşan genel sorunun tempoyu geriye çekmek olduğu söylenebilir. Trombonun yardımcı pozisyonlarını yani valflerini kullanmak kulis hareketinin daha minimize edilmesini ve tempo içinde kalınmasına yardımcı olacaktır. Bu pasajda aynı şekilde kalın fa notası birinci valf tuşu ile birinci pozisyondan çalınması çalım tekniğini kolaylaştıracaktır. Şekil.1 (12. Ölçü) ile benzer bir pasaj olan 63. ölçü de onaltılık değerde arpejlerden oluşan bir pasajdır. 12. ölçü için önerilen nefes tekniği burada da uygulanabilir.



Şekil 2.35: Concert Allegro - 65. Ölçü

65. ölçüdeki onaltılık notalardan oluşan beşleme tempo içinde kalınabilmesi bakımından genellikle icracılar tarafından çift dil tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Bu pasajı yavaş bir tempoda çalışmak el ve dil koordinasyonunu sağlamak açısından yardımcı olabilir. Bu tür pasajlar için tüm dünya da bakır üflemeli çalgılar müfredatında kabul gören Jean-Baptiste Arban'ın yazdığı “Arban's Method” egzersiz kitabı özellikle çift dil tekniği ile ilgili alıştırmalar için önerilebilir.



Şekil 2.36: Concert Allegro – Ölçüler 112 – 119

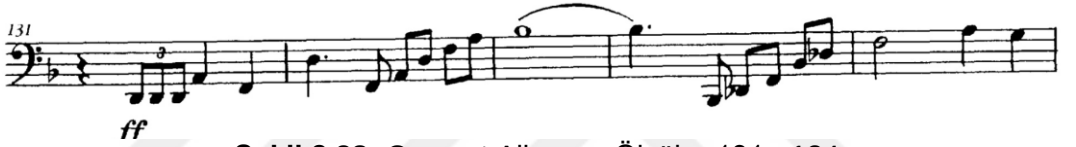
113. ölçüdeki re notası iki valf aynı anda kullanılarak birinci pozisyonda, hemen arkasından gelen mi ve fa notalarını da birinci valf kullanılarak birinci ve ikinci pozisyonlarda çalınması icracıya teknik açıdan büyük kolaylık sağlayacaktır. 115 ve

119. ölçülerdeki kalın si ve do sesleri de birinci valf ile birinci ve ikinci pozisyonlarda kullanıldığında icracıya aynı rahatlığı burada da sağlayacaktır.



Şekil 2.37: Concert Allegro – Ölçüler 115 – 119

115. ölçüde başlayan tempo değişimi 115 ve 119. Ölçüler arasındaki pasajın çalımını hızlandırmıştır. Bu pasajı kısa dil tekniği ile çalmak gereklidir. Buradaki önemli olan asıl unsur kullanılan dil tekniğini nefes ile desteklemek olacaktır. Nefes ile verilen bu destek, kullanılan dil tekniğinin daha hızlı ve akıcı bir teknikte kullanılmasını sağlayacaktır.



Şekil 2.38: Concert Allegro - Ölçüler 131 - 134

Bu pasajdaki kalın fa notaları, kulis üzerinde altıncı pozisyon yerine birinci valf kullanarak birinci pozisyonda çalınabilir. Ayrıca 134. ölçüdeki kalın re bemol notasını birinci valf beşinci pozisyon yerine iki valfi aynı anda kullanarak ikinci pozisyonda kullanımı, pasajın çalımında hem çalım tekniği açısından hem de tempo içinde kalınmasını sağlayacak bir seçenek olabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALEXEY LEBEDEV 1 NUMARALI KONÇERTO ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ İLE ÇALIŞMA TEKNİKLERİ

3.1. Lebedev 1 Numaralı Konçerto Eserinin Analizi

Bu eserde “Konçerto” başlığından dolayı eserin konçerto stili gibi daha solistik özelliklere sahip bir form yapısına sahip olması beklense de *Lebedev’in bu eseri*, “Sonat” formu ile uyuşmaktadır.

Klasik dönem içerisinde ortaya çıkmış konçerto stili, barok dönemde görülen “*Ritornello*” formu ve sonat formunun birleştirilmesi ile oluşturulan kendine has bir yapıya sahiptir. (Ritornello eserin bölüm başlarında orkestra için yazılmış 2, 4 ya da bazen daha fazla ölçüden oluşan müzik bloklarının bütünüdür. Bu kısım içerisinde birden fazla bu şekilde parça bulunmaktadır ve bu parçalar daha sonra eserin içinde diğer *ritornello* kısımları içinde kullanılır ya da farklı varyasyonlarda da kullanılabilir. Aynı zamanda solist de bu bölümleri varyete edebilir ya da tekrarlayabilir)⁵⁴ Soliste tanınan birçok avantaj arasında *cadenza* (kadans) bölgesi de bulunmaktadır. *Lebedev* bu eserinde kadans bölgesini eserin beklenmeyen bir bölgesine taşımıştır. Kadans bölgesinin bulunması geleneğe bağlı uygulamaların bulunduğunu göstermekle birlikte yeniden sergi bölümü içerisinde değil de gelişme bölümü sonunda getirmesi ise gelenekten bağımsız bir uygulamadır. Bu açılarından hem konçerto stili hem de sonat formunun ortak ve ayırt edici yönlerini bu eserin içerisinde görmek mümkündür.

Sonat formunun kullanımı daha çok klasik dönem düzenlemesinde olsa da planlanması açısından besteci birçok modern yaklaşım göstermiştir. Form yapısı içerisindeki bölümler geleneksel olarak planlanmış fakat, klasik dönem stili en belirleyici unsuru olan tema ve tema müzikal öğelerinin işlenmesi düşüncesinden daha çok besteci, eser içerisinde serbest bir kullanım göstermiştir. Ancak genel olarak

⁵⁴ J.Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, **A History of Western Music**, Ed. Maribeth Payne, W.W. Norton & Company, 9. bsk., New York, London, 2014, s. 416.

geleneksel tema ve motif düzenlemesi özellikleri de taşımaktadır. Form bölgeleri açısından kapsamlı bir ikinci tema kesiti görülmektedir.

Lebedev, 1 Numaralı Konçerto eserinin orkestra eşliğinde nefesli çalgılar olarak 2 flüt, 2 obua, 2 klarinet, 2 fagot, 4 korno, 2 trompet, yaylı çalgılarda keman, viyola, viyolonsel ve kontrabasin dışında arp ve timpani çalgılarını kullanmıştır. Orkestrada trombon ya da tuba çalgılarını tercih etmemiştir. Bunun nedeni, solistin sesini ve rengini bu çalgılar ile bastırılmasını önlemek olduğu söylenebilir.

Lebedev'in bu eseri tek bölümlü konçerto formundadır. Eser, farklı duygular barındıran bir anlatım içindedir ve besteci bu duygu geçişlerini temalar arasında yarattığı zıtlıklarla göstermektedir. Temalar arası duygu geçişlerindeki zıtlık, birbirinden bağımsız tonlarda ve farklı tempolar ile hissettirilmiştir. Piano nüansı içinde minör modda, melankolik bir anlatımla başlayan eser iki forte nüansında majör modda, görkemli ve aydınlık bir ifade ile sonlandırılmıştır.

Eserin sergi bölümü, birinci ve ikinci obua çalgılarının tematik girişi ile başlar. Fagot ve klarinetin bir ölçülük katılımından sonra yaylı çalgılar devreye girer ve nefesli çalgılar susar. Yaylı çalgılar onaltılık notalardan oluşan bir eşikle soliste ana temayı hazırlar. Sonrasında solist ana temayı piyano nüansında yumuşak bir anlatımla duyurarak esere giriş yapar. Sergi bölümü, arpın otuz ikilik bir glissandosunu ve timpaninin üçlü tremolosunu eşliğinde forte nüans içinde sonlandırılır. Gelişme bölümü, yaylı çalgılar eşliğinde solistin fa minör tondaki tematik girişi ile başlar. Bölüm, forte pasajlarda bütün orkestranın desteklediği bir anlatımda ilerler. Gelişme bölümü, yaylı çalgılar, klarinet ve fagot eşliğinde bir *cadenza* bölgesi ile sonlandırılır. Yeniden sergi bölümü, sergi bölümü müzikal unsurları ile yaylı çalgılar eşliğinde başlar. Eserin final kısmını, la majör tonunda başlayan bir *coda* bölümü oluşturur. Besteci eserin sonunda, eserin final karakteri olan görkemli havasını desteklemek için forte nüans içinde bütün çalgıları (*tutti*) devreye sokarak yapıtını sonlandırır.

Genel olarak eserde, yaylı çalgıların eşliği ağırlıklıdır. Kadans bölgeleri ya da bölüm geçişlerini uzun seslerle kornların destekledikleri görülmektedir. Obua ve klarinetler bazı pasajlarda melodiyi duyurarak bazen de ritmik motiflerle soliste eşlik eder. Flütler ise teknik ve ritmik motifler ile kendilerini göstermektedir. Fagotlar ağırlıklı olarak viyolonsel ve kontrabas partilerini yani eserin bas alt yapısını destekler bir kullanımdadır. Çok nadir olarak bas karakterden bağımsız hareket ederek bir melodi

ile kendini gösterir. Trompetler genel olarak arka plandadır. Eserin yükseldiği bölgelerde duyguyu verebilmek için orkestrayı ve solisti destekler bir pozisyonudur. Eserde arp, bazı pasajların akorlarını vurgulayarak, bazı pasajlarda otuz ikilik değerde arpejli motifler ile soliste eşlik eder. Eserdeki tek vurmali çalgı olan timpani, eser boyunca trompetler gibi eserin nüansının ve enerjisinin yükseldiği pasajlarda devreye girer.

Bu eserin form ve armoni analizi içerisinde kullanılan terimlerin tamamı tablolar ve şekiller üzerinde türkçe karşılıkları ile gösterilmiştir. Yapılan açıklamalarda türkçe karşılıkları ile yazılmış, çalışmanın birçok dilden ve disiplinden kişilerin kullanımına ulaşabilmesi için bölüm başlıkları içerisinde uluslararası terimler de kullanılmıştır.

Aşağıdaki tabloda bu eserin form bölümleri, tema kesitleri, bu kesitlerin alt parçaları ölçü numaraları ve tonal özellikleriyle birlikte gösterilmiştir.

Tablo 3.1: 1 Numaralı Konçerto - Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Sergi	Birinci Tema (13 Ölçü)		1	La Minör
			2 - 14	La Minör -> Do Minör
	Köprü		14 - 25	-
	İkinci Tema	İkinci Tema 1	26 - 33 (8 Ölçü)	Do Majör
		İkinci Tema 2	34 - 39 (6 Ölçü)	-
		İkinci Tema 3	40 - 45	Re Majör
	Kodetta		58 - 61	Re Majör
Gelişim	-	Çekirdek Öncesi	62 - 81	Fa Minör
		Çekirdek	56 - 61	-
			61 - 75	-> Mi Majör
			76 - 84	A: V
Yeniden Sergi	Birinci Tema (13 Ölçü)		86	La Minör
			87 - 99	La Minör -> Do Majör
	Köprü	-	99 - 100	-
	İkinci Tema	İkinci Tema 1	101 - 108 (8 Ölçü)	La Majör
		İkinci Tema 2	109 - 115 (7 Ölçü)	-
Koda	-	(İkinci Tema 3)	116 - 129	La Majör

Bu bölüm Sonat form özelliklerine sahiptir ve tüm eser Sergi – Gelişme – Yeniden Sergi – Koda olarak kendi içerisinde dört kesite ayrılarak incelenecektir. Tablo içerisindeki terimler alt bölümlerin başlıklarında İngilizce karşılığı ile birlikte verilecektir.

3.1.1. Sergi (Exposition)

Sergi bölümü içerisinde geleneksel kullanıma ters olarak tonal anlamda birçok tutarsızlık bulunmaktadır. La minör olarak başlayan eser daha ilk tema kesiti içerisinde birden fazla tonal bölgeyi keşfetmektedir ve sonrasında do minör merkezinde kadans gerçekleştirmiştir. Eserin tonalitesinin belirlenmesi adına en önemli etmenlerden birisi olan bu kadans açısından büyük bir tutarsızlık söz konusudur. Buradaki la minör ve do majör ilişkisinden dolayı kurgulanmış farklı bir

uygulama olduğu düşünölebilir. Sergi bölümü içerisinde iki tema kesiti arasında görölmesi beklenen tonal zıtlık, ilk tema kesiti içerisinde görölmektedir. Buradaki yaklaşım ile besteci, tam olarak la minör – do majör ilişkisi üzerinden değil, do sesinin minör modu üzerinden başka bir zıtlık ya da deformasyon özelliğı yaratmıştır. Tonal bölgelerin kullanılması hem stil özellikleriyle uyum hem de kendine has bir yöntem ortaya koyduğı için planlanmasının üst düzeyde başarılı olduğı söylenebilir.

Bölümde, düzenleme açısından klasik stil içerisinde sıklıkla görölen 3 parçaya sahip ikinci tema bölgesi kullanılmıştır. Besteci, bu yapının özelliklerini eser içerisinde tonal açıdan uygulamıştır. Sergi bölümü içerisinde ortaya konan zıtlıklar yeniden sergi bölümü içerisinde ustaca çözüme kavuşturulacaktır.

Sergi bölümü müzikal ifade olarak karmaşık bir yapıdadır. Besteci müzikal ve betimsel sınırları zorlamış, bölümün genelinde beklenmeyen sürpriz tonal geçişler ve tempolar ile melankolik bir anlatım sergilemiştir. Bölüm la minör tonunda başlamış ve re majör tonunda sonlandırılmıştır.

Sergi bölümünün form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip oldukları ton merkezleri ölçü numaralarıyla birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3.2. 1 Numaralı Konçerto - Sergi Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Sergi	Birinci Tema (13 Ölçü)		1	La Minör
			2 - 14	La Minör -> Do Minör
	Köprü		14 - 25	-
	İkinci Tema	İkinci Tema 1	26 - 33 (8 Ölçü)	Do Majör
		İkinci Tema 2	34 - 39 (6 Ölçü)	-
		İkinci Tema 3	40 - 45	Re Majör
	Kodetta		58 - 61	Re Majör

3.1.1.1. Ana Tema (*Primary Theme “P”*)

Sergi bölümü 4/4'lük ölçüde, la minör akorunda, neşeli ve çok hızlı olmayan bir tempoda (*allegro non troppo*) başlar. Eşlik partisinin tematik girişinden sonra solist, eserin ana tonu olan la minör içinde piano nüansında ana tema unsurunu duygulu bir ifade ile duyurur. Besteci, ana temayı oluşturan melodik ve ritmik yapıyı eser boyunca farklı tonlarda ve nüanslarda kullanmıştır. Bu yapının eserin bel kemiğini oluşturduğu söylenebilir.

Allegro non troppo [Не слишком скоро] Ana Tema

Tema Girişi

mp *espressivo*

p

A: 1 - - - - -

3

VII 7 V VII 7 V D: IV IV²

Şekil 3.1: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 1 - 4

Ana tema girişi ardından besteci, aynı duygulu ifadeyi farklı ton bölgelerini keşfederek devam ettirmiş, eser boyunca sıklıkla görülecek olan modülasyon uygulamalarına başlamıştır. 4. ölçüde temel amacı zıtlık olan iki ölçülük bir parça getirmiştir.

5

p

p

bII⁶ IV⁶ V F: I- - - - -

Şekil 3.2: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 5 – 6

Sonrasında ise besteci, 6. ölçüde başlayan iki ölçülük kesitler getirmiştir. Normal şartlarda bu bölgede getirilecek kesit özelliğindeki parçalar birer ölçü olarak kullanılmaktadır. Buradaki iki ölçülük yapı, beklenin dışında bir uygulama olarak birinci tema kesitlerinin genellikle sahip olması beklenmeyen zayıf/dağınık düzenleme olarak nitelendirilebilir.

7

8

Eb: VI

9

Db: VI

I

IV 6 4

II 0 7

Şekil 3.3: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 7 – 10

6. ölçüde başlayıp iki ölçü içinde tekrarlanan melodik unsur 8. ölçüde de tekrarlanmıştır. Besteci henüz eserin başı olan ana tema kesitinde, dağınık bir ifadeyle ilk dokuz ölçü içerisinde beş farklı tonal bölge göstermiştir. Eser boyunca devam edecek olan bu çeşitlilik, eserdeki duygu çeşitliliğini yansıtmıştır. 10. ölçüde ise kadans bölgesine giriş yapmak yerine besteci, temayı genişletmek için birer ölçülük bir kesit daha getirmiştir.



Şekil 3.4: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 11 – 12

12. ölçüde beklenen kadans bölgesine başlanmıştır. Bu bölge öncesinde başlangıç tonalitesinden çok farklı yerlere gidilse de do merkezli bir kadans görüleceği bemol ikinci derece (napoliten altılısı) ile hissettirilmiştir. Besteci eserin en temel bölgelerinden birisi olan birinci tema bölgesini, klasik stildeki tüm deformasyon uygulamalarını kullanarak kendi içinde zıtlığa sahip bir blok haline getirmiştir.



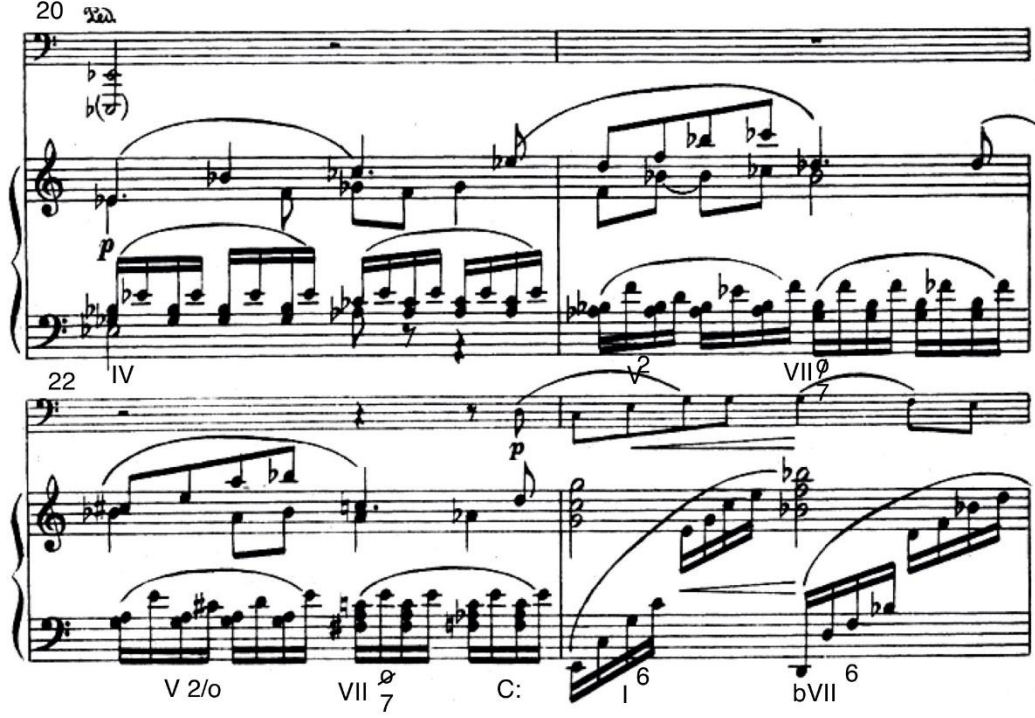
Şekil 3.5: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 13 – 19

13. ölçüde, standart bir kadans öncesi motifi olan trill, solist partisinde görülmektedir. 14. ölçüde ise, do minör içerisinde beklenen kadans gerçekleşmiştir. Kadansın hemen ardından köprü kesiti başlasa da aslında klasik stilde bir sergi bölümü içerisinde bulunması beklenen tüm uygulamalar besteci tarafından ilk ondört ölçüde ana tema kesitin içinde getirilmiştir. Bu tema kesiti, tek başına hem birinci tema hem köprü hem de ilgili tema kesiti özelliklerinin tamamını göstermesi bakımından çok gelişmiş bir form ve düzenleme özelliklerine sahiptir. İlk 14 ölçü içerisinde bu kadar kapsamlı bir yapının sergilenmesi, anlatılmak istenilenin karmaşık bir hale geldiği hissi yaratmaktadır.

3.1.1.2. Köprü (*Transition* “TR”)

İkinci tema kesiti öncesi beklenen köprü kesiti 14. ölçüde başlamaktadır. 14. ölçüdeki kadansın hemen ardından köprü kesiti içerisinde görülmesi beklenen ton değişimini sağlamak amacı ile kullanılan model ve sekans uygulaması görülmektedir. Dört ölçülük bir model ile tonal yön, do minörden çok uzak bir tonal bölge olan si bemol

minöre taşınmıştır. *Piano* nüansında sakin bir ifadeyle başlayan köprü kesiti 17 ve 18. ölçülerde forte nüansına yükselmiş, fakat tekrar durgunlaşarak piyano nüansında devam etmiştir.



Şekil 3.6: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 20 – 23

20. ölçüde model içerisinde bulunan solist partisi yarım bırakılmış ve sadece eşlik partisi kalmıştır. Burada ileri derecede kromatik kullanımlar, ulaşılmak istenilen noktadan uzaklaşıldığı ve bir yön bulma amacı içinde olduğu hissi yaratmıştır. Bir tonal merkezin bulunması çok zorlaşmış ve getirilen akorların birbirleriyle olan ilişkilerinde kopmalar olmaya başlamıştır.

İkinci Tema 1
Andante cantabile [Неторопливо, певуче]

24 rit. p

28 VI⁶ (V⁷/bVII) V⁷ I III I⁶ V⁶ II⁷/II 3/II

II⁶ (IV⁷/IV) II⁷/IV V⁷/IV 6 V⁷/IV VII/II

Şekil 3.7: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 24 – 31

Görülen kromatik müzikal pasajın sonunda besteci, beklenmeyen bir düzenleme yapmıştır. Köprü kesitinin getirilme nedeni olan başka bir tonal merkeze yönelme amacı göz ardı edilmiş ve do merkezine geri dönülmüştür. Besteci köprü kesitini, kısa bir cümle ve sakin bir ifadede bir durgu (*puandorg*) ile sonlandırıp ikinci tema kesitine hazırlık yapmıştır.

Burada klasik stilde görülen köprü, modülasyona uğramayan bir köprü kesitidir. Bunun tam tersi olarak tonal müziğin sınırlarını zorlayıp tekrar aynı merkeze geri dönüldüğü görülmektedir. Besteci sanki ulaşmak istediği noktadan vazgeçmiş ve başladığı noktaya geri dönmeye karar vermiştir.

3.1.1.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)

Sonat formu içerisindeki özel bölgelerden birisi olan ikinci tema kesiti, besteciler tarafından en fazla ve en farklı şekilde kullanılmış kesitlerden birisidir. Burada, klasik stil içerisindeki standartlardan birisi olan üç bölgeli bir grup planlanması

uygulanmıştır. Buradaki en şaşırtıcı özelliklerden birisi, modülasyonun daha önce birinci tema bölgesi içerisinde gerçekleşmiş olmasından dolayı, ikinci tema bölgesinin bir parçası olarak da görülebilecek bir durum ortaya çıkmasıdır. Sergi bölümü içerisinde iki yerine üç ton bölgesinin hâkim olduğu söylenebilir.

Geleneksel stilde üç bölgeli ikinci tema kesitinde, birden fazla tonal yapı görülse de bu tonal bölgeler kendi içinde bağlantılıdır. Ayrıca birinci tema kesiti ile bütünsel olarak bir zıtlık göstermektedir. Fakat burada farklı bir tema kesiti görülmektedir. Sergi bölümü içerisinde tonal düzen olarak la, do ve re merkezli üç farklı bölge bulunduğu görülmektedir. Besteci hem ikinci tema kesiti içerisinde hem de sergi bölümü içerisinde üç farklı bölge düzenlemesi yapmıştır.

Bu başlık altında incelenecek olan ikinci tema kesiti içerisindeki parçalar, ikinci tema kesiti 1, 2 ve 3 bölgeleri olarak ele alınacaktır. Köprü kesiti ardından gelecek olan ikinci tema kesitinin zıtlık unsurları besteci tarafından tempoyu belirgin bir şekilde düşürerek gerçekleştirilmiştir. İkinci tema kesiti, do merkezli kromatik özellikler gösterse de daha sabit bir tonal dil sergilemektedir.



Şekil 3.8: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 32 – 34

26. ölçüde ikinci tema kesiti 1 bölgesi 4/4'lük ölçüde, do merkezli, ağır tempoya yakın (*andante*), şarkı söyler gibi (*cantabile*) bir ifade ile başlar. Anlatım sakin ve net bir ifadede devam eder.

Besteci 33. ölçüde, dominant akoruna modülasyon yapmış, ifadeyi yumuşatarak kadansı gerçekleştirmiştir. Otantik kadans türündeki bu kadans, aynı zamanda ana tonal bölge içerisinde bir yarım kadans olarak da görülebilecek bir kadanstır. Kadans sonrası ana tema müzikal ve ritmik öğeleri, bu defa eşlik partisinde getirilip doğru bir kadans ile bölgenin sonlandırılacağı düşünülmektedir. Bu beklentiyi oluşturmak standart bir klasik stil uygulamasıdır. Besteciler, tema müzikal öğelerini tekrar getirdikten sonra kadansı düzeltip bölgeyi sonlandırmaktadır.

Şekil 3.9: 1 Numaralı Konçerto- Ölçüler 35 – 36

İkinci tema kesiti 2 bölgesi içerisinde ise başka bir tonal bölgeye gidildiği görülmektedir. 36. ölçüde solistin katılmasıyla birlikte eser farklı ton bölgelerine yönelecektir.

37 |

D: 38 IV V⁷ I V⁷/bII rit.

dim...

dim.

21014

VI⁶ II V⁷

Cb: III⁶

Şekil 3.10: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 37 – 38

36. ölçüde *piano* nüans içinde başlayan do merkezli melodi, 37. ölçüde re merkezine geçiş yapmıştır. Sonrasında ise solist forte nüansına yükselmiş ve yavaşça sönümlenerek çok uzak bir başka ton bölgesi olan do bemol merkezine geçiş yapmıştır. Besteci tekrar kromatik geçişler yaparak 13. ölçüde de kullandığı 2/4'lük ölçü ile kadans bölgesine yaklaşıldığını hissettirmiştir.

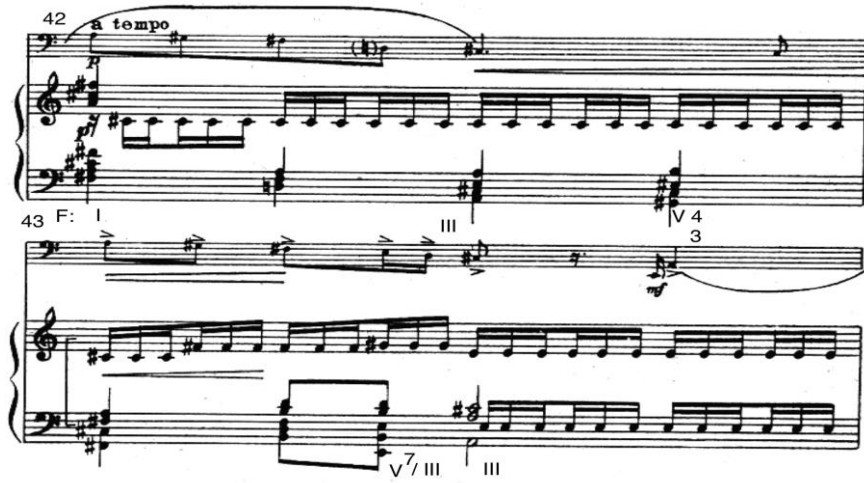
40 *meno mosso* [медленнее] İkinci Tema 3

7



Şekil 3.11: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 40 – 41

Besteci 40. ölçüde, do bemol majör yerine anarmonik bir geçiş ile si majörde bir kadans gerçekleştirmiştir. Burada bir önceki tempodan daha yavaş tempoda çalınmasını ifaden eden (*Meno Mosso*) bir başlık ile tempo ile ikinci tema 3 parçası getirilmiştir. Buradaki müzikal anlatım, solist ve eşlik partisi arasında bir diyalog içinde ilerlemektedir.



Şekil 3.12: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 42 – 43

Bu diyalog esnasında önce sol diyez sonra da fa diyez bölgelerinin keşfedildiği görülmektedir. Birinci tema kesitinde olduğu gibi anlatım tonal açıdan çok düzensizdir. 41. ölçüde sakın başlayan anlatım 42. ölçüde nüansın yavaşça yükselmesiyle ivme kazanmıştır. Sonrasında solist partisinde kullanılan onaltılık notalar ifadeye keskinlik katmış, müzik 45. ölçüde iki forte nüansına taşınmıştır.



Şekil 3.13: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 44 – 48

Sergi bölümünün sonlandırılabilmesi için gerekli olan kadans görkemli bir şekilde iki forte nüansında 45. ölçüde getirilmiştir. Eserin başından beri uygulanan tempo ve tonal değişimler, farklı müzikal öğelerle betimlenen duygusal ve kurgusal anlatımın sonunda biriken enerji burada ortaya çıkmıştır. Bu enerjik ifade codetta kesitinin sonu olan 53. ölçüye kadar devam edecektir.

Buradaki kadans yine birinci tema kesitinin sonunda olduğu gibi beklenmeyen bir şekilde re ton merkezi etrafında getirilmiştir. Kadansta görülen tonalite, ana tonalite ile zıtlık yaratması için kullanılmıştır. Bu açıdan bu kadansın önemi büyüktür.

3.1.1.4. Codetta (Closing Section “C”)

45. ölçüde başlayan codetta kesiti re majör tonundadır. Besteci tempoyu ana tempoya getirmiş ve re majör tonik akoruna geçiş yapmıştır. Pedal ses üzerinde getirilen ek dereceler ile genişletilen bu bölge uzatılmıştır.

The image shows a musical score for the Codetta section of the 1st Concerto, measures 49-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line has a pedal point on D. The treble line has a melodic line with a final cadence. The score is marked with 'ff' and 'dim.'.

Şekil 3.14: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 49 – 53

Besteci 53. ölçüde sergi bölümünü çift çizgi ile keskin ve ani bir şekilde sonlandırmıştır.

3.1.2. Gelişme (Development)

Eserin bu bölümüne kadar tonal açıdan üst düzeyde belirsizlik yaratılmış, model ve sekans teknikleri üst düzeyde kullanılmıştır.

Burada klasik stildeki benzer bir gelişme bölümü düzenlemesi bulunmaktadır. Geleneksel stilde genel olarak asıl model ve sekans hareketlerinin görüldüğü bir çekirdek (core) bölgesi vardır. Bu bölgeye ön hazırlığın yapıldığı bir

çekirdek öncesi (*pre-core*) bölgesi bulunmaktadır. Bu eser içerisinde de bu geleneğe paralel olan bir uygulama görülecektir. Yine de geleneksel stilde çekirdek olarak görülen ancak onun tüm gerekliliklerini karşılamayan bir *pseudo-core*, yani sahte bir çekirdek bölgesi görülmektedir.

Bu eserde gelişme bölümünün kuşkusuz en özel tarafı, konçertolarda yeniden sergi bölümü sonunda görülen kadans bölgesinin, bu bölümün sonunda getirilmiş olmasıdır. Burada solist, tonaliteyi düzeltmekte ve yeniden sergi ile olan bağlantıyı sağlamaktadır.

Gelişme bölümü müzikal olarak daha dalgalı bir anlatım içinde olduğu söylenebilir. Sergi bölümündeki karmaşık anlatımdan sonra biriken enerji buraya yansıtılmış ve bu enerji farklı nüanslarla birbirine geçerek bölüm sonuna kadar devam etmiştir. Forte nüansların ve onaltılık pasajların sık kullanıldığı, anlatımın hız kazandığı gelişme bölümü, kadans parçası ile mi majör tonunda sonlandırılmıştır.

Gelişme bölümünün form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip oldukları ton merkezleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3.3: 1 Numaralı Konçerto - Gelişme Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Gelişim	-	Çekirdek Öncesi	62 - 81	Fa Minör
		Çekirdek	56 - 61	-
			61 - 75	-> Mi Majör
			76 - 84	A: V



Şekil 3.15: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 54 – 55

54. ölçüde gelişme bölümü 4/4'lük ölçüde, fa minör tonunda, ana tempo ve birinci temanın ayırt edici müzikal ve ritmik yapısında başlamıştır. Nüans *piano* içindedir. Çekirdek öncesi bölgesinin başladığı bu 54. ölçüde, tematik olarak eserin başına gönderme yapılarak gelişme bölümünün başladığı hissettirilmiş fakat tonal olarak uzaklaştırılmıştır. Besteci bu tema unsurunu eşlik ile getirir de solist partisinde farklı bir zamanda getirip kanonik bir diyalog yaratmıştır.

56

58

60

G: V⁶ / V VIIØ

E: V⁶ V C: I

Şekil 3.16:1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 56 – 61

54. ölçüde piano nüansı içinde fa minör tonunda sakin bir giriş ile başlayan anlatım, 57. ölçüde yeni bir melodik yapı ile forte nüansında hafif şakacı fakat gergin bir ifadeye bürünmüştür. 58. ölçüde sol minör tonunda tekrar sönümlenerek kaybolmuştur.

İki ölçülük kısa bir hazırlık bölgesinin ardından 56. ölçüde başlayan üç ölçülük bir model yapısı, 59. ölçüde tekrar getirilmiştir. Buradaki genel karakter ve yapı, çekirdek bölgesi ile paralellik göstermektedir. Müzikal unsurlar tekrar etse de armonik hareket olarak tam bir model ve sekans oluşturmamaktadır. Bu açıdan gerçek bir

çekirdek bölgesi olarak değil sahte bir çekirdek bölgesi (*pseudo-core*) konumuna gelmiştir.

60. ölçüdeki onaltılık notalar *crescendo* nüansı ile yükselerek anlatımda bir gerginlik yaratmış, 61. ölçüdeki *sforzando* (sesin ani ve kuvvetli çalımı, aksan) nüansı ile zirveye ulaşmıştır. Bu aksan sonrasında 61. ölçüde anlatım piano nüansına geri çekilerek başka bir dalganın ve enerjinin geleceğinin hissini vermiştir.



Şekil 3.17: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 62 – 65

61. ölçüde tonal olarak mi merkezine doğru yöneldiği algısı oluşmuştur. Bu ölçüdeki piano nüansı ve 63. ölçüye kadar uzanan *crescendo* nüansları eserde bir gerilim oluşturmuş, melodik ve ritmik yeni bir yapının bulunduğu 63. ölçüde bu gerilim forte nüansı ile iyice açığa çıkmıştır. 64 ve 65. ölçülerde devam eden gerilimin dozu 66. ölçüde daha da yükseltilmiştir.



Şekil 3.18: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 66 – 70

66. ölçüde tonal olarak üst düzeyde kromatik bir yapı ile gerilim 68. ölçüde doruk noktasına ulaşmış, burada herhangi bir ton merkezinin algılanması iyice zorlaşmıştır. Bestecinin 68. ölçüde “sol” vurgusuyla birlikte bir an için “do” merkezine yöneldiği düşünülse de farklı planlarının olduğu 70. ölçüde anlaşılmaktadır.

71 11

A: VII 6^o 4 V⁶ / IV G#: IV (V)⁷ I Каденция

E: V IV VI⁶ II V⁷ I

Şekil 3.19: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 71 – 75

71. ölçüde getirilen 2/4'lük ölçü, daha önce bir kadans öncesi düzenleme olarak kullanılmıştır. Burada aynı şekilde solist partisiyle birlikte sol diyez sesi yeden derece olarak güçlendirilse de 72. ölçüde bu beklenti boşa çıkarılmıştır. Sonrasında 75. ölçüde fa diyez minör içerisinde güçsüz bir kadans sonrası müzik durularak “mi” merkezine yönelmiştir. Burada, gelişme bölümünün sona erdiği ve sonrasında “la” merkezinde yeniden serginin başlayacağı beklenmektedir. “Mi” merkezli olarak gerçekleşen bu kadans, besteci tarafından kolaylıkla “la” merkezi içerisinde yarım kadans olarak kullanılabilir. Ancak besteci bunun yerine çok daha radikal bir yol izleyerek soliste bir kadans getirmiştir.

3.1.2.1. Cadenza (Retransition)

Gelişme bölümlerinin sonunda amaçlanan nihai hedef ana tonalitenin bulunması ve yeniden sergi bölümünün yolunun açılmasıdır. Eğer gelişme bölümü bunu yapma konusunda başarısız olursa, daha önce de açıklandığı gibi kadans olarak adlandırılan başka bir bölge eklenmektedir.

Cadenza bölgesi, besteciler tarafından sadece solist için yazılmış özel bir bölgedir. Bu bölgede solist, doğaçlama tekniği ya da bestecinin yazdığı pasajı kendi virtüözlük becerileri ile icra eder. Buradaki *cadenza* bölgesinde besteci mi majör tonunda başlayan bir kadans yazmıştır.



Şekil 3.20: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 76 – 84

Gelişme bölümünün sonunda 76. ölçüde başlayan bu bölge, müzikal öge olarak düzensiz olmakla birlikte birinci tema kesiti içerisindeki melodik ve ritmik yapıyı anımsatan müzikal unsurlar içermektedir. Çok teknik ve uzun olmayan bu *cadenza* bölgesi hafif durağan bir ifadededir. Bölgenin son ölçüsünde *presto* (hızlı) tempo başlığı altında durağan yapısından çıkarak hızlanmış, si bemol notasında *cadenza* bölgesini havada bırakıp hem gelişme bölümünü hem de *cadenza* bölgesini sonlandırmıştır.

3.1.3. Yeniden Sergi (*Recapitulation*)

Yeniden sergi bölümü içerisinde beklenen düzenleme, sergi bölümü içerisinde yaratılmış olan tonal zıtlığın düzeltilmesi ve müzikal unsurların ana tonalite içinde getirilmesidir. Yeniden sergi bölümü, sergi bölümündeki üst düzeyde bir belirsizlik ve sıra dışı yaklaşımlardan sonra daha geleneksel bir çizgide ilerlemiştir. Burada, eser sonunda beklenen kadans ile ilgili ön hazırlıklar görülmektedir. Bu bölümde ikinci tema kesiti içerisindeki temalardan bir ya da daha fazlası çıkarılmıştır. Atılan parça ikinci tema 3 parçasıdır. İkinci tema 2 parçası direkt olarak *Coda* bölümüne bağlanmaktadır. Bundan dolayı besteci, ikinci tema sonunda beklenen kadansın yerine *Coda* bölümü ekleyerek kadansı eserin sonuna kadar saklamıştır.

Tonal olarak ise yapılan düzeltilmelerin hepsi üç tonal bölge bir yeniden sergi bölümü argümanını destekleyecek şekilde yapılmıştır. Birinci parça olan la minör ve ikinci parça olan do majör korunmuş, re majör ise la majör olarak düzenlenmiştir.

Yeniden sergi bölümünde müzikal ifade, sergi bölümündeki melankolik ve karamsar atmosferinden çıkmış, bölümün ikinci tema kesitinde majör mod ile yerini daha net ve aydınlık bir ifadeye bırakmıştır.

Yeniden sergi bölümünün form bölgeleri ve bu bölgelerin sahip oldukları ton merkezleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3.4: 1 Numaralı Konçerto - Yeniden Sergi ve Coda Form Tablosu

Form Bölümü	Tema Bölümü	Alt Parça	Ölçü Numarası	Tonal Bölge
Yeniden Sergi	Birinci Tema (13 Ölçü)		86	La Minör
			87 - 99	La Minör -> Do Majör
	Köprü	-	99 - 100	-
	İkinci Tema	İkinci Tema 1	101 - 108 (8 Ölçü)	La Majör
		İkinci Tema 2	109 - 115 (7 Ölçü)	-
Koda	-	(İkinci Tema 3)	116 - 129	La Majör

3.1.3.1. Ana Tema (Primary Theme “P”)

85 **Tempo I [Темп I]**

Yeniden Sergi
Tema Girişi
mp Ana Tema

A: V I II²

Şekil 3.21: 1 Numaralı Konçerto -.Ölçüler 85 – 87

Yeniden sergi bölümü 4/4'lük ölçüde, ana tonalite olan la minör tonunda, a tempo başlığında, yani eserin ana temposu olan neşeli ve çok hızlı olmayan bir tempoda (*allegro non troppo*) başlamıştır. Eşlik partisinin tematik girişinden sonra solist, eserin ana tonu olan la minör içinde piano nüansında ana tema unsurunu duygulu bir ifade ile tekrar duyurmuştur. Besteci, 97. ölçüye kadar sergi bölümü içerisindeki birinci tema kesitini birebir olarak yeniden sergi bölümüne getirmiştir.



Şekil 3.23: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 94 – 100

Besteci, birinci tema kesitini sonlandırmak için 97. ölçüde do majör modunda bir kadans gerçekleştirmiştir. Bu kadansın do majör modunda gerçekleşeceğini gösteren mi natürel duyurmuştur. 98. ölçüde yine kadansı hissettirmek için trill motifini solist partisinde kullanmıştır. Ardından gerçekleştirilen otantik kadans ile tema kesiti tamamlanmıştır. Sonrasında bölüm, köprü kesiti ile devam etmektedir.

3.1.3.2. Köprü (*Transition* “TR”)

Sergi bölümünde çok geniş kapsamlı bir köprü kullanılmasına karşın yeniden sergi bölümü içerisinde bu yapı tamamı ile terk edilmiştir. Dramatik olarak azaltılan

köprü kesiti 99 ve 100. ölçüler olmak üzere sadece iki ölçüdür. Sergi bölümü içerisinde açıklanan tonaliteden uzaklaşmak adına farklı tonlara gittikten sonra başladığı yere geri dönmektedir. Besteci sonunda bir 2/4'lük ölçü ile kadans hissi oluşturma eğilimini tekrar göstermiştir.

3.1.3.3. İkinci Tema (Subordinate Theme “S”)

İkinci tema kesiti beklenen haliyle ana tonalitede, yani la merkezinde yapılmıştır. Burada besteci bu beklentiyi karşılarken kadansı majör modunda getirip ikinci tema 1 bölgesinin müzikal öğelerini korumuştur. Getirilen bu majör mod eserin ifadesini değiştirmiş, daha aydınlık bir atmosfere sokmuştur. Besteci, eserin bitirilmesi için en önemli koşul olan kadansı ise burada değil *coda* bölümü içerisinde getirecektir.

102 **Andante cantabile** [Неторопливо, певуче]

İkinci tema 1

A: III 6 V V / II 6 V6 / bIII 5

Şekil 3.24: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 101 – 103

101. ölçüde aynı tempoya sahip ikinci tema 1 parçası getirilmiştir. Burada her ne kadar la merkezi oluşturulsa da sergi bölümüne referansta bulunması adına majör mod getirilmiştir.

14 104

D: II 7 V 7 V 6 / V V 7 VII 0 I 6 VII 7 E: V V 2 v / vi

108

dolce ikinci Tem 2

p *mf*

VI 6 V 7 I IV VI IV 6 vi 4 6 V 6 3

Şekil 3.25: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 104 – 111

104. ölçü sonrasında, sergi bölümü içerisindeki düzenlemenin birebir olarak la merkezine düzeltilmiş tonal hali kullanılmıştır. 108. ölçüde ise dominant derecesinde yine sakin bir ifadede otantik kadans getirilmiştir. 109. ölçüde ikinci tema 2 parçasının eşlik partisinde geldiği görülmektedir. Sonrasındaki beklenti, ikinci tema 3 parçasının getirilip kadansın gerçekleştirilmesidir.

Şekil 3.26: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 112 – 119

112. ölçüde solist partisinde ikinci tema 2 parçasının kullanılmadığı görülmektedir. Besteci bir dominant pedal ile müziğin *coda* parçasına bağlanmasını sağlamıştır. 116. ölçüde, daha önce *codetta* içerisinde görülen müzikal öğeler *coda* başlangıcı hissini vermektedir. Sergi bölümü içerisinde bahsedilen Zorunlu Sergi Kapanışı uygulamasının eseri bitirmek için zorunlu olarak görülen Zorunlu Yapısal Kapanış versiyonu burada beklenmektedir. Ancak bu kadansı gerçekleştiren ikinci tema 3 parçası çıkartılmıştır. Bu sebeple bu uygulamanın *coda* içerisinde gerçekleşmesi mecburi bir hale gelmiştir.

3.1.4. CODA

Coda bölümü sonat formu içerisinde ek bir bölüm olarak görülmekte, zorunlu bir bölüm olarak algılanmamaktadır. Ancak birçok durumda besteciler bu bölüm içerisinde birçok uygulamayı serbest bir şekilde ek müzik öğeleri ile birlikte kullanmaktadırlar. Bazı durumlarda ise burada olduğu gibi daha öncesinde çözülmesi

gereken ancak çözülmemiş form koşulları çözüme kavuşturulmaktadır. Bu eser özelinde de eserin tamamlanması için gereken kadans burada görülecektir.

120 **Maestoso [Величественно]** 15

122 I IV

V 7 V C: bIII I III

Şekil 3.27: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 120 – 124

Coda bölümü 112. ölçüde, 4/4'lük ölçüde, la majör içinde, neşeli (*allegro*) başlığı altında başlar. Buradaki enerji daha aydınlık bir anlatımdadır. Eserin 122. ölçüsünde *coda* bölümü içerisinde bir *maestoso* (görmekli) başlığı görülmektedir. Burada sergi içerisindeki kapanış öğeleri görülürken dominant pedal devam etmiştir. Dominant pedalın ardından çok güçlü bir şekilde kadansın geleceği etkisi yaratılmıştır. 123. ölçüde nüans üç forteye kadar ulaşmış ve eser tam olarak final havasına bürünmüştür. Bestecinin 123. ölçüde kullandığı 2/4'lük ölçü ile kadans hissi verilmesine rağmen, 124. ölçüde bu beklentilerin tamamı boşa çıkartılıp yeni bir kadans süreci yaratılmıştır.



Şekil 3.28: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 125 – 129

Besteci, 126. ölçüde tempoyu yavaşlatarak (*adagio*) birinci temanın müzikal ve ritmik ana unsurunun güçlü bir şekilde girmesini sağlamıştır. 127. ölçüde, 2/4'lük ölçü kurgusunu adeta bir imza olarak son kez kullanmıştır. 128. ölçüde kadans, başlangıç tonalitesinin majör modunda getirilmiştir. Buradaki kadans adeta 71. ölçüde havada bırakılan solist partisinin çözüme kavuşturulması hissi ile besteci, iki ölçülük bir tonik pedalı ile konçertoyu bitirmiştir.

3.2. Lebedev 1 Numaralı Konçerto Eserinin Çalışma Teknikleri

Lebedev'in 1 numaralı konçertosu, farklı tempolara sahip tek bölümden oluşan bir eserdir. Eserin orkestra ya da piyanist eşliğinde seslendirileceği göz önünde bulundurulursa değişen tempolara dikkat etmek birliktelik bakımından önemlidir. Eserin geneline bakıldığında birkaç pasaj dışında icracıyı zorlayacak teknik bir pasajın olmadığı söylenebilir. Dikkat edilmesi gereken eserin müzikal akışıdır. Bu yüzden eserin form ve armonik yapısına hakim olmak, yazılı olan nüanslara ve tempo geçişlerine dikkat edilmesi gerekir. Bu bölümde *Lebedev 1 Numaralı Konçerto* eseri

Çalışma teknikleri, *Independent iki valfli Bass Trombon* modeli üzerinden anlatılacaktır.

Konzert Nr. 1
für Tuba / Başposaune und Orchester

Alexej Lebedjew
(1924-1993)

Tuba / Başposaune

Andante cantabile Allegro non troppo

9
12
16

şekil 3.29: 1 Numaralı Konçerto – ller 6 – 16

Eserde solistin girdiği 6. lden 16. lye kadar olan bölüm tek bir cmlle olarak dşnlebilir. Bu pasaj bağ içinde tek bir artikülasyon kullanılarak çalındığında bir bütün içinde duyulacaktır. Buradaki dikkat edilmesi gereken diğer unsur pasajın duygulu (*espressivo*) bir anlatımla alınmasıdır. Bu, cümlenin bütünlüğünün bozulmamasına ve pasajın doğru bir ifadeyle anlatılmasına yardımcı olacaktır.

şekil 3.30: 1 Numaralı Konçerto – 17. l

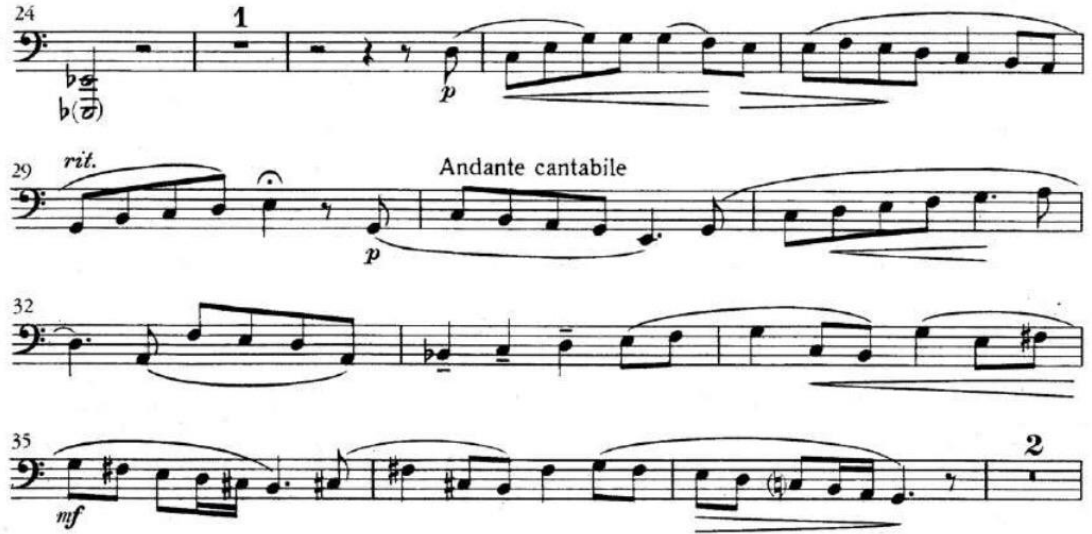
17. ölçüdeki si notası üzerindeki *trill* kulis üzerinde çoğunlukla yardımcı pozisyon olan birinci valf tuşuna basılarak ikinci pozisyonda kullanılmaktadır. Fakat burada si notasını genelde icracılar yedinci pozisyonda çalmayı tercih etmişlerdir. Bunun sebebi, yedinci pozisyonda si notası ile trill yapılacak diğer nota arasındaki ses aralığının daha dar olmasıdır. Yedinci pozisyonda valf kullanmadan si notasını çalarken birinci valf tuşuna basıldığında do notası elde edilir. Diğer seçenek birinci valf tuşu kullanarak si notasını ikinci pozisyonda çalmaktır. Bu seçenek çalım tekniği açısından kolaylık sağlayabilir fakat trill yapılacak olan diğer ses mi notasıdır. Trill tekniği kullanılırken sesler arasındaki aralığın dar olması tekniğin daha kolay çalınmasını sağlar. Bu nedenler göz önünde bulundurularak si trill tekniğini yedinci pozisyonda çalmak doğru bir seçenek olabilir.



Şekil 3.31: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 21 - 22

Eserin 21. ölçüsünün son sesi olan kalın do notasını iki valf tuşunu aynı anda kullanarak kulis üzerindeki dördüncü pozisyonda çalmak kulis hareketini minimize edecektir. Bu teknik kullanım, temponun içinde kalınmasına yardımcı olacaktır. Çünkü diğer seçenek, birinci valf tuşu ile yedinci pozisyonda çalmaktır. Bu tercih, kulis hareketini büyütecek, çalım tekniğini ve tempo içinde kalınmasını zorlaştıracaktır.

Bu pasajda kalın si bemol sesini temiz bir entonasyonda oluşturmak zor olabilir. Pasajı yavaş tempoda çalışmak icracıya ses hakimiyeti açısından yardımcı olacaktır. Sonra tempo kademeli olarak hızlandırılarak istenen tempoda çalınabilir.



Şekil 3.29: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 24 - 37

26. ve 37. ölçüler arasındaki pasaj, eserin girişinde olduğu gibi aynı ifade ve bütünlük içinde düşünülmelidir. Bu pasajdaki do ve si notalarının birinci valf kullanılarak birinci pozisyonda çalınması ses geçişlerinin düzgün duyulmasına ve icracıya teknik olarak daha rahat bir çalım sağlayacaktır.



Şekil 3.32: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 47 - 49

47. ölçüden başlayan ve 48. ölçüde devam eden pasajda solistin orkestra ya da piyano ile aynı tempoda kalması, eşliğin aynı anda onaltılık üçlemeler çalıyor olmasından dolayı genelde sıkıntılıdır. Burada önemli olan 49. ölçünün ilk sesi olan re notasına eşlikçi ile aynı anda girebilmektir. Bu pasajı kısa ve keskin bir dil tekniği ile çalmak birliktelik bakımından fayda sağlayabilir.



Şekil 3.30: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 54 - 56

54,55 ve 56. ölçülerdeki onaltılık üçlemelerden oluşan notalar hızlı tempoda çalındığında temiz duyulmaları bakımından sıkıntılıdır. Öneri olarak yavaş tempoda çalışılmalı ve özellikle valf tuşu kullanılan notaları beyin ve parmak koordinasyonu sağlanana kadar tekrarlanarak çalınmalıdır. Buradaki gibi teknik pasajlarda dil kullanımını nefes ile desteklemek, notaların oluşmasına ve ritim içinde kalınmasına büyük fayda sağlayacaktır.



Şekil 3.31. 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 58 – 72

61. ölçüdeki do diyez notalarını sadece ikinci valf kullanarak ikinci pozisyonda kullanmak mümkündür. Bu yöntem, ölçüdeki diğer notalarla birlikte icracıya do diyez notasını da ikinci pozisyonda kullanmasına ve daha kolay bir teknik çalışma olarak sağlayacaktır. 61. ölçünün sonunda sadece onaltılık bir sus olduğu için 62. ölçüye geçişte kısa ve hızlı bir nefes almak gereklidir. 62. ölçüdeki onaltılık notalardan oluşan pasajın pedal sol notasına kadar iniyor olması, icracıya büyük bir nefes almasını

gerektirmektedir. Burada 61. ölçünün son notası olan la notasının olabildiğince kısa çalınması icracıya büyük bir nefes alması için fırsat sağlayacaktır.



Şekil 34: 1 Numaralı Konçerto - Ölçüler 115 - 118

115 ve 118. ölçüler arasındaki üçleme notalardan oluşan pasaj nefes kontrolü açısından zorlayıcıdır. Pasajı çalmaya başlamadan önce büyük bir nefes almak gerekir fakat yine de nefesiniz yeterli olmayabilir. Bu yüzden daha önce belirlenmiş yerlerde kısa ve hızlı nefesler almanız gerekebilir. Bu tarz pasajlarda kısa ve hızlı nefes almak tempoyu yavaşlatma gibi sorunlar oluşturabileceği için pasajı metronom eşliğinde yineleyerek çalışmak nefesinizi kontrol etmenize ve tempo içinde kalmanıza yardımcı olacaktır. 115. ölçüdeki kalın do notasını iki valf aynı anda basılarak üçüncü pozisyonda kullanılabilir. Aynı ölçüdeki fa ve mi notarı da birinci valf kullanarak birinci pozisyonda çalınabilir. Bu kulis üzerindeki yardımcı pozisyonlar icracıya, ritim içinde kalabilmesi açısından fayda sağlayacaktır.

SONUÇ

Rönesans dönemi ile birlikte Avrupa da başlayan değişim rüzgârları felsefe, politika, inanç ve sanat gibi birçok alanda etkisini göstermeye başlamış ve müzikte bu sürecin bir parçası olmuştur. Gelişen ve değişen müzikle beraber çalgılar da bu gelişimin içinde yer almışlardır.

İlk örneklerinin görüldüğü 15. Yüzyılda trombon, kulis üzerinde diyatonik aralıklardan oluşan üç ya da dört pozisyona sahip küçük ebatlarda bir çalgı iken 19. Yüzyıla gelindiğinde, kulis üzerinde kromatik ses aralıklarından oluşan yedi pozisyona sahip daha büyük ebatlarda ve farklı modellerde üretilen bir çalgıya dönüşmüştür. Bas trombonun ilk örneklerinin görüldüğü 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar olan süreçte çalgı mi, mi bemol ve fa bas trombon olarak kullanılmıştır.

19. Yüzyılın başlarında bulunan döner çarklı valf sisteminin trombona uygulanması yeni bir bas trombon modelinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu eklenti sayesinde çalgının ses aralığı genişlemiş ve çalgıya çalım tekniği açısından da büyük kolaylıklar sağlamıştır. 20. Yüzyılda teknolojinin gelişimi ve farklı müzik türlerinin ortaya çıkması bas trombonun gelişimini şekillendirmiş ve bu yüzyılın sonlarına kadar evrim sürecini sürdürmesine vesile olmuştur. Özellikle ikinci valf sisteminin bas trombona uygulanması ile birlikte çalgının ses aralığı daha da genişlemiş, klasik müzik ve opera orkestraları, caz orkestraları, askeri ve sivil bandolar gibi müzik topluluklarının değişmez bir parçası olmuştur. Günümüzde bas trombon orkestralarda sadece eşlik çalgısı olarak kullanılan bir çalgı değil aynı zamanda solo olarak da kullanılan bir çalgıya dönüşmüştür. 21. Yüzyılda bas trombon için birçok solo eser yazılmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, bas trombonun Rönesans döneminden günümüze kadar olan süreçteki tarihsel gelişimine yer verilmiş ve yapısal özelliklerine değinilmiştir.

Alexey Lebedev'in *Concert Allegro* ve *1 Numaralı Konçertosu* eserlerinin analizleri sonucunda eserlerin geleneksel yapılarla olan benzer özellikleri de görülmüştür. İlk eser olan *Concert Allegro* da uygulamadaki çağdaş yaklaşımlara rağmen sonat formunun tüm özellikleri ve fonksiyonları görülmektedir. Aynı şekilde 1 Numaralı Konçerto eserinde eserin adından dolayı konçerto formu varmış gibi bir

beklenti oluşsa da aynı şekilde sonat formu özelliklerinin çağdaş bir dille uygulandığı görülmektedir.

Kapsam olarak iki eser birbirlerinden daha farklı bir durumdadır. *Concert Allegro* eserinin yapısı form açısından daha kısa tutulmaya çalışılmışken konçerto içerisinde form yapısını uzatmak için görülen bestecilik uygulamaların büyük bir çoğunluğu görülmektedir. Aynı şekilde armoni dili açısından da iki eser arasında farklar bulunmaktadır. Aynı form düzenine sahip olan iki eser olarak konçerto içerisinde görülen armonik dil *Concert Allegro* eserinden çok daha karmaşık ve düzensiz olarak ilerlemektedir. Bunun altında yatan sebepler eserlerin farklı kapsamlarda yazılmış olması olabileceği yapılan detaylı analizlerde açıklanmaya çalışılmıştır. İki eser içerisinde de hem form açısından hem de müzikal açıdan kayda değer ve akademik açıdan incelenmeye değer birçok özelliğin görülmesi bu çalışmaların yapılmasındaki en temel motivasyon olmuştur.

Geleneksel yapıların korunarak çağdaş bir müzikal dille uygulanmasının görülmesi icracıların yeni icra yöntemleri geliştirebilmelerine katkı sağlamasının yanında bu türde farklı eserler bestelemek isteyebilecek farklı çevrelere de ilham olabilecektir. Tüm bu açılardan eserlerin sahip olduğu tüm özellikler ve bu özelliklerin incelenmesinin hem icracılık hem de bestecilik açısından önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Alexey Lebedev'in *Concert Allegro* ve *1 Numaralı Konçerto* eserleri çalım teknikleri açısından çok zorlayıcı olmadığı söylenebilir. Her iki eserde kullanılan tiz ve kalın seslere bakıldığında bas trombonun ses aralıklarına oldukça uygun bir şekilde yazıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, *Alexey Lebedev*'in *Concert Allegro* ve *1 Numaralı Konçerto* eserlerini *Independent İki valfli Bas Trombon* modeli üzerinde zor olduğu düşünülen pasajlarla ilgili çalım teknikleri ve çalışma yöntemleri tavsiyelerinde bulunulmuştur. Bu pasajlardaki bazı notaların çalgıdaki valf sistemi ile yardımcı pozisyonlardaki kullanım seçeneklerinin üzerinde durulmuştur.

KAYNAKÇA

- Baines, Anthony: **Brass Instruments Their History and Development**, Dover Publication, Mineola, New York, 1993, s. 101.
- Brown, Christopher, Thomas: **Twenty – First Century Unaccompanied Bass Trombone Solos Written By Composers Who Play Or Have Played Trombone**, Onaylanmış Doktora Tezi, Florida State University Libraries, 2018, s. 5.
- Caplin, William, E.: **A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**, Oxford University Press, Usa, 28 Aralık 2000.
- Dixon, Gavin: **Farewell To the Kidshifter: The Decline of the G Bass Trombone in the UK 1950- 1980**, C:22, Historic Brass Society Journal, New York, 2010, s. 75. DOI:10.2153/0120100011004.
- Everett, Micah, Paul: **The Return to the Slide From the Valve Trombone By Late Nineteenth and Early Twentieth 1870-1942**, Onaylanmış Doktora Tezi, The University of North Carolina, 2005, s.15.
- Galpin, Franchis, William: **Old English Instruments of Music**, London, McClurg, 1911, s. 207-208.
- Gökşen, Mehmet, Gökay: **Trombonun Solo Enstrüman Olarak Kullanımı ve Repertuvarındaki Önemli Eserlerin İncelenmesi**, Onaylanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi İstanbul, 2006, s. 2.
- Guion, David, M.: **Performing On The Trombone: A Chronological Survey, Performance Practice Review**, C:9, No: 2 (1996) s. y.
- Guion, David M.: **The Trombone, Its History and Music, 1697-1811**, Gordon and Breach, New York, 1988, s. 2.
- Harbert, Trevor, Walls, John: **The Cambridge Companion to Brass Instruments**, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1997, s. 70, 72.
- Hepokoski, James, Darcy Warren: **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late – Eighteenth- Century Sonata**, Oxford University Press, 2006.

- Kostka, Stefan, Payne, Dorothy, Bayron, Almen: **Tonal Harmony With And Introduction to Post Tonal Music**, McGraw-Hill Education, 8. bsk., Şubat 13, 2017.
- Krosshell, David J.: **Meet Mr Roberts: Jeorge Robert Influence On the Modern Bass Trombonist**, Onaylanmış Doktora Tezi, Northwest, Northwestern University, Evanston, Illinois, 2008, s. 6.
- Parrish Allen: **Thesis for Graduate in Study of Tuba Performance**, Pittsburg State University, 2018,251, s.12.
- Roberts, Jay: **Introduction of Soviet Trombone Literature to Western Trombone Repertoire**, Onaylanmış Doktora Tezi, Arizona State University, 2015, s. 33.
- Schumann, Robert: **Robert Schumann's Advice to Young Musicians**, Çev. Henry Hugo Pierson, Leipsic & New York, J. Schuberth & Co., London, Ent, St, Hall, Ewer & Co. s. 14.
- Smith, Ronald, Gene: **The Life and Work of the Orchestral Bass Trombonist Alen Ostrander and the Devolopment of His Bass Trombone Methods and Solos**, Onaylanmış Doktora Tezi, Louisiana State University ,1992, s. 67, 68.
- Thomas, Casey, Winn: **Valve Technique For The Independent double-Valve Bass Trombone: A Pedagogical Review And Method**, Onaylanmış Doktora Tezi, University of Iowa, Iowa City, Iowa, 2015 18 Aralık 2020, s. 5.
- İnternet Erişimi: <https://www.windsongpress.com/brass%20players/tuba/Lebedev.pdf>. Erişim Tarihi, 3.01.2021
- <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8899>. Erişim Tarihi, 3.01.2021
- <http://tubastas.ru/tuba-player/tubs-08> Erişim Tarihi, 3.01.2021
- https://www.vsl.co.at/en/Bass_trombone/History, Erişim Tarihi,11.12.2020
- <https://www.dansr.com/wick/resources/20th-century-orchestral-trombone-styles-in-the-uk> Erişim Tarihi, 25.12.2020

ÖZ GEÇMİŞ

Emre Demirci 1995 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Üflemeli Çalgılar, Trombon bölümünde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası sanatçısı Metin Yalçın ile çalışmaya başladı. Daha sonra Ankara Opera ve Balesi sanatçısı olan Bedii Durham ile çalışmaya devam etti. 2004 - 2011 yılları arasında Ankara Opera ve Balesi Orkestrasında sözleşmeli sanatçı olarak görev aldı. 2005 yılında konservatuvardan mezun olduktan sonra aynı okulda 2007 yılında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2015 - 2017 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans programında eğitimini tamamladı. 2019 yılında katıldığı İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı Trombon Sanat Dalında Sanatta Yeterlik programına halen devam etmektedir. Türkiye de birçok orkestrada takviye trombon sanatçısı olarak görev alan sanatçı şu anda Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarında Öğretim Görevlisi kadrosunda çalışmalarına devam etmektedir.