



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANASANAT DALI

**BAROK, KLASİK VE ROMANTİK DÖNEMDE REÇİTATİF
SÖYLEME SANATI**

MELİH TEPRETMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN PROF. DR. ATTİLA KADRI ŞENDİL

ANTALYA, 2023



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANASANAT DALI

**BAROK, KLASİK VE ROMANTİK DÖNEMDE REÇİTATİF SÖYLEME
SANATI**

MELİH TEPRETMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN PROF. DR. ATTİLA KADRI ŞENDİL

ANTALYA, 2023

KABUL VE ONAY SAYFASI

Melih TEPRETMEZ tarafından hazırlanan “Barok, Klasik ve Romantik Dönemde Reçitativ Söyleme Sanatı” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.
..../..../....

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Jüri Başkanı	Unvan, Adı SOYADI	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Eren GÜLLÜ	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Hasan UÇARSU	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

.....

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca her zaman tecrübe ve bilgi birikimleriyle kendisinden çok şeyler öğrendiğim ve akademik kariyerime başladığım günden beri yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL hocama en içten duygularıyla teşekkürlerimi sunarım. Bilgisini benimle her zaman paylaşan ve desteğini benden esirgemeyen hocalarım Prof. Eren Güllü ve Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU' na teşekkürü bir borç bilirim. Bu zorlu süreçte her zaman yanımda olup beni motive eden ailem ve dostlarıma çok teşekkür ederim.

Melih TEPRETMEZ

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Melih TEPRETMEZ
	Numarası	202153011005
	Anasanat Dalı	Müzik
	Danışmanı	Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL
	Tezin Adı	Barok, Klasik ve Romantik Dönemde Reçitatif Söyleme Sanatı

ÖZ

Reçitatif özellikle opera sanatının önemli bölümlerinden birisidir. İşlevi konunun anlaşılmasını kolaylaştırmaktır. Birçok veriyi kısa sürede karşı tarafa aktarmak bu duruma katkı sağlar. Elbette bu sadece bir veri aktarımı konusu değildir. Yazıldığı dilin telaffuz (söyleyiş) özelliklerini bilmek bu verinin anlaşılmasını kolaylaştırır. Her dilin boğumlanma tekniği farklılıklar gösterebilir. Vurgulamaların yanlış şekilde uygulanması dilin anlaşılabilirliğini de o ölçüde düşürür. Reçitatif söylerken dilin özelliklerini iyi tanımak ve icrayı ona göre şekillendirmek gerekir. Reçitatif söyleme sanatı hakkında yazılmış yeterli Türkçe kaynağın olmaması bu araştırmanın yapılmasına vesile olmuştur. Öncelikle Opera'nın doğuşu ve gelişmesi hakkında farklı dillerde birçok literatür taranmıştır. Youtube müzik platformu üzerinden görsel ve işitsel kayıtlar analiz edilmiştir. Nitel araştırma yöntemi altında literatür tarama deseni bu çalışmanın araştırma yöntemidir. Bu çalışma Barok, Klasik ve Romantik dönemden birer örnek ile sınırlandırılmıştır. Bu örnekler Youtube müzik platformunda bulunan kayıtlardan oluşmaktadır. Bu kayıtlar incelenmiş, icradaki güçlük ve sorunlara değinilmiştir. Ele alınan reçitatifler nota örnekleri üzerinden analiz edilmiş, yine nota üzerinde yanlış ve doğru uygulamalar örneklendirilerek açıklanmıştır.

Anahtar sözcükler: Reçitatif, Secco Reçitatif, Accompagniato Reçitatif, Belcanto, Barok Dönem, Klasik Dönem, Romantik Dönem.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	Melih TEPRETMEZ
	Number	202153011005
	Department	Music
	Supervisor	Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL
	Thesis Title	The Art Of Recitative Singing In The Baroque, Classic And Romantic Period

ABSTRACT

The recitative is a particularly important part of the opera. Its function is to facilitate the understanding of the subject. Transferring a lot of informations to the audience in a short time contributes to this. Of course, this is not only a matter information transfer. Knowing the pronunciation features of the language in which it is written makes it easier to understand this informations. The articulation technique of each language may differ. Improper application of accentuation also reduces the intelligibility of the language. Since one cannot find enough turkish sources on the art of recitative singing this has led to this research. First of all, many literatures in different languages about the birth and development of the Opera were researched. Visual and audio recordings were analyzed on the Youtube music platform. Literature review design with qualitative research method is the research method of this study. This study is limited to one example each from the Baroque, Classical and Romantic periods. These examples consist of recordings found on the Youtube music platform. These recordings were analyzed and the difficulties and problems in performance were mentioned. The prescriptions were analyzed through note examples, and incorrect and correct applications on the notes were explained by giving examples.

Keywords: Recitative, Secco Recitativo, Accompagnato Recitativo, Belcanto, Baroque Period, Classical Period, Romantic Period.



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	ix
NOTA MATERYALİ DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5
1.1. Erken Dönem Opera ve Reçitativin Doğuşu.....	5
1.2. Reçitativ Nedir?	8
1.3. Reçitativin Önemi	9
1.4. Reçitativ Nasıl Söylenmelidir?	10
1.5. Secco Reçitativ	12
1.5.1. Secco Reçitativlerde Ritim.....	14
1.5.2. Secco Reçitativlerde Ton Yüksekliğinin Değiştirilmesi.....	15
1.5.3. Secco Reçitativlerde Enstrüman Seçimi	17
1.6. Accompagnato (Recitativo Instrumentale, Instrumentato veya Obbligato) (Eşlikli) Reçitativler.....	18
1.6.1. Accompagnato Reçitativte Ritim	19
1.6.2. Accompagnato Reçitativlerin Orkestra Eşlikleri.....	23
1.7. Reçitativlerde Süslemeler	24
1.8. Reçitativlerde Appoggiaturlar	27

1.9. Reçitatifler Nasıl Çalışılmalı ve Öğrenilmelidir	28
1.10. Barok Dönemde İtalyan, Alman ve Fransız Operaları Aralarındaki İlişki ve Farklar	30
BÖLÜM 2: BULGU VE YORUM	34
2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	34
2.1.1. Barok Dönem Reçitatif Örneği: J.S.Bach'ın BWV 163 nolu “Nur jedem das Seine” Kantatının İki Numaralı Parçası Olan Reçitatif.....	34
2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	43
2.2.1. Klasik Dönem Reçitatif Örneği: W.A.Mozart'ın Figaro'nun Düğünü Adlı Eserinden Kont Almaviva'nın Aryasının Reçitatifi ve Bu Reçitatiften Önce Susanna ve Figaro'nun Reçitatifinden Bir Bölüm.....	43
2.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	53
2.3.1. Romantik Dönem Reçitatif Örneği: R.Wagner'in Tannhaeuser Adlı Operasından Wolfram'ın Reçitatifi.....	53
SONUÇ.....	61
KAYNAKÇA.....	66
EKLER.....	68

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

t.y	Tarih yok
yy.	Yüzyıl



NOTA MATERİYALİ DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Materyal 1.	Jacopo Peri'nin "L'Euridice" adlı eserinden bir kesit.	7
Materyal 2.	W.A.Mozart'ın "Don Giovanni" operasından bir reĉitatif örneği.	16-17
Materyal 3.	W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" operasından bir reĉitatif örneği.	20-23
Materyal 4.	W.A.Mozart'ın "Don Giovanni" operasından bir reĉitatif örneği ve bunun varyasyonları.	25
Materyal 5.	G.Rossini'nin "Sevil Berberi" operasından bir reĉitatif ve bunun varyasyon örneği.	26
Materyal 6.	L. van Beethoven'ın 9. Senfonisi'nden bir nota örneği.	28
Materyal 7.	L. van Beethoven'ın 9. Senfonisi'nden bir reĉitatif örneği.	28
Materyal 8.	J.B. Lully'nun "Armide" operasından bir reĉitatif örneği.	33
Materyal 9.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reĉitatif örneği.	34-35
Materyal 10.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reĉitatif kesiti.	36
Materyal 11.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reĉitatif kesiti ve varyasyonu.	37
Materyal 12.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reĉitatif kesiti ve varyasyonu.	38
Materyal 13.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reĉitatif kesiti	39
Materyal 14.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reĉitatif kesiti.	40

Materyal 15.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti.	40
Materyal 16.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.	41
Materyal 17.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.	42
Materyal 18.	J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.	42
Materyal 19.	W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif örneği.	43-47
Materyal 20.	W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif örneği.	49
Materyal 21.	W.A.Mozart'ın Figaronun düğünü adlı operasından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.	50
Materyal 22.	W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.	50
Materyal 23.	W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif kesiti.	51
Materyal 24.	W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif kesitinin çeşitlemesi.	52
Materyal 25.	R.Wagner'in "Tannhaeuser" adlı operasından bir reçitatif örneği.	54-56
Materyal 26.	R.Wagner'in "Tannhaeuser" adlı operasından bir reçitatif kesiti.	57
Materyal 27.	R.Wagner'in "Tannhaeuser" adlı operasından bir reçitatif kesiti.	58-59
Materyal 28.	C.M. von Weber'in ikinci Klarinet Konçertosu'nun ikinci bölümünden bir kesit.	63-64
Materyal 29.	F. Schubert'in "Der Abend" adlı şarkısından bir kesit.	64-65

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemine, amacına, önemine, sınırlılıklarına ve araştırma ile ilgili kavramların tanımına yer verilmiştir.

Problem Durumu

Reçitatif, opera sanatında önemli bir yere sahiptir. Bu öneminin yanında ülkemizde reçitatif söyleme sanatı ile ilgili konuyu derinlemesine irdeleyen ve inceleyen çok fazla sayıda araştırma bulunmamaktadır. Bunun aksine Avrupa’da müzik eğitimi kurumlarının şan ve opera bölümlerinde konunun “Reçitatif” adı altında bir ders olarak okutulduğunu, incelendiğini ve uygulamalı bir şekilde öğretildiğini görürüz. Opera da reçitatif eserin anlaşılmasını kolaylaştırması açısından ayrıntılı ifadelerin yer aldığı bir işleve sahiptir. Konuya bağlı ayrıntıların bulunduğu kısımlardır. Seyirciye daha fazla bilgi aktarımına olanak sağlar. Reçitatiflerin operadaki önemi yadsınamaz olsa da icracıların reçitatiflerdeki müzikal ifadelerin üzerinde çok fazla durmadığı söylenebilir. İrcacılar ağırlıkla Aria, Düet ve birlikte söylenen kısımları daha fazla önemsemektedirler. Bu durumun eserin anlaşılması konusunda boşluklara yol açtığı görülmektedir.

Problem Cümlesi

Barok, Klasik ve Romantik dönemde reçitatif söyleme sanatı ne gibi farklılıklar gösterir?

Alt Problemler

1. Barok dönemde reçitatif söyleme sanatının incelikleri nelerdir?

2. Klasik dönemde reĉitatif söyleme sanatının incelikleri nelerdir?

3. Romantik dönemde reĉitatif söyleme sanatının incelikleri nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu alışmada Barok, Klasik ve Romantik dönem reĉitatiflerinin söyleniş farklılıklarının ortaya konması, dönemlere göre takip edilmesi gereken gelenekselleşmiş uygulamaların örneklendirilmesi ve doğru olarak uygulanan yanlışların tespitiinin yapılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi opera sanatçılarının, korrepetitörlerin ve orkestra şeflerinin reĉitatif söyleme sanatı ve bu sanatın gelenekleri hakkında bilgi elde edebilecekleri bir kaynak oluştırmaktır. Opera ses sanatçılarının dönemlere göre reĉitatiflerin özellikleri hakkında bilgi sahibi olması ve nasıl doğru icra edilmesi gerektiği konusunun anlaşılması bir diğer önemini ifade eder.

Ayrıca bu konudaki Türkçe yazılı kaynağın olmaması bu çalışmanın yapılması için diğer bir gerekçedir.

- Bu alanda Türkçe çalışmanın olmaması, literatüre katkı sağlama
- Bu alanda çalışan profesyonellere yol gösterici olması

Araştırmanın Yöntemi

Bir nitel araştırma yöntemi olan ve nasıl/neden sorularını temel alan durum çalışması, doküman analizi yöntemi ile literatür tarama deseni kullanılarak yapılacaktır. Ayrıca temel araştırma yöntemleri içerisinde kesitsel tarama deseni uygulanıp görsel ve işitsel materyal analizleri ve kaynak tarama yapılacaktır.

Bu çalışmada toplanan veriler için literatürde reçitatif üzerine bulunan kitaplar, makaleler, yazılar ve Youtube müzik platformundan görsel ve işitsel kayıtlar detaylı bir şekilde incelenip araştırılmıştır.

Özellikle Almanya'daki üniversite dönemim boyunca kendisi ile bire bir çalışma fırsatı bulduğum Pedagog, Orkestra Şefi, Korrepetitör ve Araştırmacı Yazar olan hocam Peter Berne'den eğitimim boyunca öğrendiklerim ile sonradan yazmış olduğu kaynakçaları sentezleyerek birçok veri elde edilmiştir.

Yedi Almanca, bir Fransızca, iki İngilizce kaynağın yanı sıra Youtube müzik platformu üzerinden bir de video kayıdı kullanılmıştır.

Ayrıca bulgular bölümünde örnek teşkil etmesi için birçok görüntü ve ses kayıdı yine Youtube müzik platformu üzerinden incelenmiştir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma Barok, Klasik ve Romantik dönemden seçilen üç reçitatif ile sınırlandırılmıştır.

Varsayımlar

Seçilen eserlerin araştırma için gerekli veriyi sağlayacak nitelikte olduğu varsayılmıştır.

Tanımlar

Secco Reçitativ: Secco sözcüğü İtalyancadan gelmektedir ve kuru anlamına gelir. Secco Reçitativ’te kastedilen reçitativ eşliğinin çeşitli ensturmanlar yerine sadece bir klavsen, piyano veya çello eşliği ile melodik bir yapı oluşturmadan kırık akorlar ile eşlik edilmesidir.

Accompagnato Reçitativ: Accompagnato Reçitativ’te ise reçitative orkestranın tümü veya orkestranın belli gruplarının daha melodik olarak eşlik edip reçitativin dramaturjisini yükselterek reçitativin etkisini arttırmaktır.

Belcanto: Belcanto veya Bel Canto İtalyancadan gelmektedir ve “Güzel Şan” anlamına gelir. Belcanto 16. yy. da operanın doğuşu ile başlamış bir şarkı stili ve estetiğidir.

Appoggiatur: Yaslanmış anlamına gelir. Müzikte ise basamak anlamındadır ve bir notanın yanına gelen küçük nota veya basamak nota olarak tanımlanır.

Portamento: İtalyanca “Portare” fiilinden gelmektedir ve taşımak anlamına gelir. Müzik terminolojisinde bir notayı başka bir notaya kaydırarak taşımak, kaydırmak anlamında kullanılır.

Diyastemik: Ton yüksekliğini gösterir. Modern müzikologlar bir melodinin gidişatı olarak da tanımlamaktadırlar.

BÖLÜM 1: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde araştırmanın konusuna uygun olarak alan yazın yapılarak genel bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu kapsamda ilk olarak reçitativin doğuşu, reçitativin tanımı, reçitativin önemi gibi kavramlarına yer verilmiştir. Bu bölümde reçitativ “Secco Reçitativ” ve “Accompagnato Reçitativ olarak iki büyük başlık altında toplanmıştır. Bunun yanı sıra içerisinde küçük ama önemli detaylar barındıran ayrıntı ve farklılıklara da değinilmiştir.

1.1. Erken Dönem Opera ve Reçitativin Doğuşu

Opera; Erken Barok Dönemi’nde sahne, monolog, diyalog, aksiyon ve sürekli müziği birleştiren bir dram sanatı olarak İtalya’da ortaya çıkmıştır. Müzik ve dramının birleştirilmesi Erken Barok Dönemi’yle ilişkilendirilse de müziğin drama ile ilişkisi eski çağlara kadar uzanmaktadır. Yunan trajedisinden esinlenerek Rönesans tiyatrolarında sahnelenen komedi veya trajedilerin özellikle başında ve sonunda korolu bölümler bulunmaktadır. Rönesans erken dönem müzikli oyunlarda pastoral (doğa) şiirler üzerine yazılmış sözler oyunlara uyarlanmaktaydı. Bu pastoral şiirler artık dinsel olmayan şarkıların yani madrigallerin son basamağı ve opera librettolarının da ilk basamağı olmaya başlamıştır.

16. yüzyılın ortalarında yaşayan Ottavio Rinuccini (1562- 1621) ve Jacopo Peri (1561- 1633) eski Yunan trajedilerinin bütün librettosunun bir eserde baştan sona seslendirildiğine inanıyorlardı. O zamanların ünlü bestecisi ve aynı zamanda şarkıcısı olan Peri ve yine ünlü bir besteci, şarkıcı ve şan pedagogu olan Caccini yarı konuşma, reçitasyon ve şarkı söyleme arasında yeni bir şey yarattıklarını iddia ederler ve bu iddianın sonucunda reçitativi ortaya çıkartmış olacaklardır.

Antik Yunan dramlarının o zamanlar şarkı söylemiş gibi temsil edildiğini savunan Caccini, aynı zamanda Kontrpuan'ın da bir şeytan işi olduğunu ve tekstin anlaşılabilirliğini bozduğunu söylemektedir. Dissonans bir akorun sadece belirli kelimelerin anlamlarını daha ifadeli hale getirmek için kullanılması gerektiğini söyleyen Caccini'in bu söylemleri, dil ve dilin melodisine vermiş olduğu önem, operanın ortaya çıkmasında, reçitatiflerde ve sonat formunun oluşmasında çok büyük bir etken olmuştur. Caccini şarkı söyleme türlerini üçe ayırıyordu: "Recitar Cantando" (konuşur gibi şarkı söyleme), "Cantar Recitando" (şarkı söyler gibi konuşma) ve son olarak "Cantare" (Şarkı söyleme). Günümüzde opera repertuvarlarında olan hemen hemen bütün eserler için Caccini'nin bahsettiği bu üç tür geçerlidir. "Recitar Cantando" yani konuşur gibi şarkı söyleme daha çok secco reçitatifler için geçerli olan doğal konuşma taklididir. "Cantar Recitando" daha çok şarkı söyler gibi konuşma türüdür ki bu da eşlikli reçitatif dediğimiz "Recitativo Accompagnato" türüne girmektedir. "Cantare" ise bugünkü aya söyleyiş türüdür (Harnoncourt, 2018, s.174).

Peri eserlerindeki diyaloglarda çok radikal bir hareket olarak reçitatif stilini ortaya çıkarır. Antik Yunanda da yapıldığına inandığı konuşur gibi şarkı söyleme düşüncesini Yunan kahramanlık şiirlerinin sahnede okunması için sözlerde yapılan vurgu veya yukarı aşağıya kayan ton farklılıklarını şarkıdaki aralık ve diastematik hareketler arasında ilişkilendirir.

Devamlı bas ile verdiği tonu baz alarak ve onu bir nevi taklit ederek konuşmadaki duyguları da düşünerek armoniden bağımsız, ton yüksekliğini göz önünde bulundurmaksızın serbest bir konuşmamış gibi insan sesini kendi haline bıraktı. Peri'nin yazmış olduğu Dafne eserinde Euridice'nin ölüm sahnesinde tam olarak reçitatif konusundaki bu düşüncesini tasvir etmiştir (Hanning, 2002, s.182).

The image shows a musical score for two parts: Dafne (soprano) and Piano (piano). The score is in C major, 4/4 time, and consists of three systems. The first system (measures 1-3) has the lyrics: "Ma la bel - la Eu - ri - di - ce Mo - ea dan - zan - doil pie sul ver - de pra -". The second system (measures 4-6) has the lyrics: "to Quand'a - hi ria sor - tea - cer - ba An - gue cru - do, e spie -". The third system (measures 7-9) has the lyrics: "ta - to Che ce - la - to gia - cea tra fio - rie l' er - ba Pun - se - leil pie...". The Piano part provides harmonic support with chords and single notes.

Materyal 1. Jacopo Peri'nin "L'Euridice" adlı eserinden bir kesit.

Bu durumda reçitatiflerde sözlerin müziğe göre daha önemli olduğunu ve müziğe göre önceliğin sözlerde olduğunu görülmektedir. Reçitatif şarkı gibi söylenilen bir şey olmasına rağmen şarkı söylemekten ziyade konuşmanın bir taklidi olup doğal konuşmaya yaklaşık bir söyleme tarzı olmalıdır. Bu durumda her icracının kendi konuşma metninde veya diyaloglarında yapacağı vurgulamalar ve tonlamalar değişiklik göstereceğine göre her icracının da söylediği reçitatife kendi versiyonunu yapıp sahnelemesi elzem bir durumdur.

Değerli eğitimci, Belcanto spesyalisti, kitap yazarı ve orkestra şefi Peter Berne'nin de Belcanto üzerine olan kitabında belirttiği gibi reçitatif tarihte opera kadar eski bir geçmişe sahiptir. İlk opera örneklerinde Yunan trajedisinin konuları kullanılmıştır. İşte bu ilk eserleri yazan Peri, Caccini gibi besteciler antik çağ sanatçılarının bir çeşit konuşmalı şarkı ile bu eserleri sahneledikleri inancı onlara "Recitar Cantando" yani

“sunumlu şarkı söyleme” stilini ortaya koymalarına sebep olmuştur. Bu stilde sözler besteciler için müziğe göre daha ön plandadır ve sözlerin anlaşılması müziğe göre çok daha fazla önemsenmektedir. Müzik ise sözleri destekleyici bir yardımcı etkindir.

Bu tür konuşmalı ve müzikli eserlerin sahnelenmeye başlanmasından kısa bir süre sonra bu sanat akımı yani “Recitar Cantando” sıkıcı bulunmaya başlanmıştır ve bunun sonucunda da müzik daha fazla değer kazanarak sözlerin önüne geçmeye başlamıştır. Bu durum karşısında müzik özgürleştikçe sözleri bastırmaya ve sözlerin anlaşılma derecesini zorlaştırmaya başlamıştır. Bu da operada belirli bölümlerin müzik stili farklılıklarına göre ayrışmasını kaçınılmaz bir hale getirmiştir. Bazı bölümlerde müziği geri plana alarak sözlerin anlaşılır ve daha ön planda olması eserin dramaturjik olarak daha doğru anlaşılmasını sağlamak için zorunlu bir hale gelmiştir. Müziğin sanatçının duygularını daha iyi ifade etmesi gerektiği bölümlerde tekrar değer kazanarak ön plana çıktığı bölümler oluşmaya başlamıştır. Böylece reçitatifler ve şarkı söylenen bölümler arasında yavaş yavaş daha belirgin bir ayrım ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ayrım da yani reçitatif ve aya, düet, ansambıl gibi müzikli bölümlerin on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığı görülmektedir.

19. yy. İtalyan Belcanto opera bestecilerinde tam olarak kullanılan bu reçitatif ve müzikli bölümlerden Giuseppe Verdi’nin geç dönem eserlerine doğru artık vaz geçilmeye başlandığı görülmektedir. Belcanto stilinde yazılmış hiçbir eser yoktur ki içinde “Recitativi Accompaniati” veya “Secco Recitativ” bulunmasın (Berne, 2008, s.200).

1.2. Reçitatif Nedir?

Reçitatif italyanca olan okuyup sunmak anlamına gelen “Recitare” fiilinden gelmektedir. Reçitativi operalarda aya, düet veya ansambıllardan önce söylenen

müzikli konuşma bölümü olarak tanımlanması tamamen yanlış olmasada bu durumda recitatifi çok eksik anlatılmış olurnur. Reçitativin tam olarak ne olduğunu anlayabilmek için onun neden ve nasıl ortaya çıktığını, nasıl gelişerek değişimlere uğradığını, gerçek işlevinin ne olduğunu ve dönemlerine göre nasıl icra edilmesi gerektiğine bakmak gerekir.

Reçitativler birçok literatürde Opera, Kantat ve Oratoryolarda konuşmaya yakın şarkı söyleme tekniği olarak geçsede reçitativ söyleme sanatı Opera, Kantat ve Oratoryo gibi farklı eserler söylerken farklılıklar göstermektedir. Bu nedenden dolayı hepsi için her zaman aynı reçitativ söyleyiş şeklinin geçerli olduğunu söylemek doğru olmayacaktır.

Aynı şekilde Barok, Klasik ve Romantik dönem Opera, Kantat ve Oratoryolarında da dönemlere göre reçitativlerin her zaman aynı söylendiğini söyleyemeyiz.

1.3. Reçitativin Önemi

Opera, Kantat ve Oratoryolardaki reçitativlerin önemini anlayabilmemiz için reçitativin çıkış noktasını iyi kavramamız gerekmektedir.

Reçitativin çıkış noktasını kısaca geç rönesans ve erken barok dönemi eserlerinde çok uzun olan oyun metnlerinin notaya döküldüğü taktirde eserlerin bitmek bilmeyen uzunluklara ulaştığı ve bu oyun metnlerinin kısaltıldığı durumunda da eserin seyirci tarafından anlaşılamaması üzere sürekli bir bas tonunun üzerine metnin konuşur gibi söylenmesi ile bu probleme bir çözüm yolu ortaya çıkmıştır. Bu çözüm daha önce de bahsedildiği gibi “Recitare” kelimesinden gelen reçitativler ile sağlanmıştır.

Eğer reçitativler olmasaydı eserler ya çok uzun ve seyirci için çok sıkıcı olacaktı ya da kısa sürecekti fakat eserin konusu kesintilerden dolayı anlaşılmaz bir hale gelecekti. İşte

bu noktada reĉitatifler konuyu bozmadan daha hızlı bir Şekilde anlatma ve eserlerin anlaşılır olmasına yardımcı olmaktadır.

1.4. Reĉitatif Nasıl Söylenmelidir?

Reĉitatiflerin nasıl söylenmesi gerektiĝi hakkında Berlin Sanat Üniversitesinde öĝrenciliĝim süresince birçok farklı korrepetitör ve öĝretmenler ile ĉalışma yapmış ve de dünya sahnelerinde birçok farklı stilde eser seslendirmiş bir sanatĉı olarak “Reĉitatif tam olarak böyle söylenmelidir.” Demek güç olur ama reĉitatifleri dönem ve stillerine göre nasıl söylememiz gerektiĝi konusunda bize ulaőmıő yazılı kaynaklar ve tecrübelerim doĝrultusunda bu konuya bir açıklık getirmeye ĉalışabilirim.

Öncelikle doĝru reĉitatif söylemenin en önemli kriteri söylenilen reĉitatiflerde hangi dilde olursa olsun ne dediĝimizi ve varsa partnerimizin ne dediĝini tam anlamıyla bilmek ve kavramaktır. Anlamını bilmeden bir monoloĝu veya diyaloĝu söyleyebilmemiz imkansızdır. Sözlere anlayıp kavrayabilmek, onlara gerektiĝi anlamı yükleyebilmek ve inandırıcı Şekilde oyunculuk yapabilmek için bir opera sanatĉısının söylediĝi eserin dilini, dilin yapısını, gramer özelliklerini iyi derece bilmesi elzem bir durumdur.

1700 yılında İtalya’da doĝmuő olan ve zamanının en önde gelen Şan pedagoglarından olan Giambattista Mancini “Practical Reflections of the Figurative Art of Singing” (figüratif Şarkı söyleme sanatının pratik yansımaları) adlı kitabında bir öĝrencinin İtalyan ve Latin dilini öĝrendikten sonra oyunculuk eğitime başlaması gerektiĝini özellikle de reĉitasyonlar yani sunumlar için bunun ĉok önemli olduĝundan, opera sanatının bu sebepten dolayı ihmal edildiĝini ve daha önceki dönemlere göre mükemmelliyetĉiliĝin bu yüzden düşüőte olduĝunu ve o dönemdeki sanatĉıların eserleri ve rollerini ĉok iyi bir Şekilde söylemelerinin yeterli olduĝunu düşündüklerinden, oyunculuĝa ve reĉitasyona yeteri kadar önem vermediklerinden,

reçitatif söylemede dil bilmenin ve oyunculuk gücünün bir opera sanatçısı için ne kadar önemli bir şey olduğundan bahsetmektedir (Mancini, 1919, s.173).

Tosi “Anleitung zur Singkunst” adlı kitabında sanatçıların reçitatif söylemelerini eleştirerek bu sanatçıları ve onların öğretmenlerini çok sert bir şekilde eleştirmektedir. Tosi, bazı sanatçıların reçitatifleri sahnede odada veya kilisede söyler gibi söylediklerinden şikâyet etmektedir. Kiminin çok fazla duyguya kapılıp havlara girdiğini, kiminin mırıldanarak söylediğini, kiminin son heceleri gereksiz uzattığını, bazılarının nefessiz kaldıklarını söyleyen yazar kimi sanatçının derin düşüncelere dalmış gibi, kiminin ne söylediğini anlamadığını, diğerinin anlaşılmasız olup ağzının içinde kelimeleri gevelediğini, bazılarının yalvarırmış gibi, bazılarının tamamen konuşur gibi, bir diğerinin ıslık çalar gibi ve bazılarının da ton tutturamaz olduklarını, bazılarının her notayı çok ağır aldığını, bir diğerinin heceleri çok patlattığını, kiminin sözleri dışlerinin arasından söylediğini, kiminin yapmacık olup hiç inandırıcı olmadığını, bazılarının doğru telaffuz etmediğini, bazılarının çığlık attığını, bir diğerinin inler gibi söylediğini, bazılarının uygunsuz yerde güler gibi, diğerinin de ağlar gibi söylediğini ve doğaldan uzaklaştıklarını yapılan hatalar içinde saymaktadır. Yazar ama sanatçıların hatalarının en büyüğünün, kendilerini geliştirmekle yükümlü olduklarını unuttuklarını belirtmektedir (Tosi, 1757, s.157).

Tosi, yine aynı kitabında reçitatiflerin eski sanat usullerine göre söylenilmemesini sadece bilgisinin yeterli olmadığı şan öğretmenlerinin yetiştirdiği öğrencilere bağlamamakta, yeni moda besteleme teknikleri ile uğraşan bestecilerin reçitatifleri doğal olmayan ve tatsız bir şekilde bestelediklerinden ve bu reçitatiflerin öğrenilip sahnelenmesinin bu nedenden dolayı zor olduğunu anlatmaktadır (Tosi, 1757, s.160).

Reçitatifin temel özelliği ifadelerdeki özgürlük, metnin anlam ve önemi, duyguların ses tonunda renk bulması ve konuşmadaki etkileyici ifadeyi karşıya yansıtmayı amaçlamasıdır. Bu işlem sanatsal kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmelidir. Reçitatiflerde şarkı söylemekten farklı olarak icracı belirgin ve sabit ton yüksekliğini,

hızlı konuşulan reĉitatiflerin sesli ve sessiz harflerinin diksiyon kurallarını ayırabilmelidir. Bunlardan farklı olarak ses oluşumunun belli bir kùltivasyonu da olmalıdır (Musil, 2018, ss.115-116).

1.5. Secco Reĉitatif

“Recitativo secco”, “Recitativo semplice”, “Récitatif débité”, “Recitativo parlante” ve “Récitatif parlé” gibi değişik isimlerle birçok değişik kaynaklarda karşımıza çıkan secco reĉitatif şekillerinin bulunduğu ve bize anlatmak istediği nokta “konuşur gibi söylemek” fikrini açıklamaktır. Bu reĉitatif şeklinde müzik tamamen arka planda ve önemsiz olup asıl olan şey sözler ve vurgulardır. Bu reĉitatif türünde şan partisinde melodik bir durum bulunmamaktadır ve önemli olan şan partisinin hece tonlamaları ve bu tonlamaların metnin anlamını tam olarak göstermesidir.

Bu tür reĉitatiflerde tempo, ritim ve reĉitatifin tonunun hiçbir önemi yoktur. Bu durumu zaten bu tür reĉitatiflere yazılmış eşliklerden tanımak mümkündür. Bu eşlikler sadece yaylıların çaldığı basit akorlar, ellodan verilen bir bas ses veya piyanodan verilen basit kırık akorlardan oluşmaktadır.

Secco reĉitatiflerde besteci tarafından yazılmış olan nota değerlerinin hiçbir önemi yoktur. Besteci vurgu yapılması gereken veya vurgunun geldiği heceyi ölçü başına veya kuvvetli zamana denk getirmek için kimi zaman onaltılıklardan oluşan kimi zaman da ikiliklerden oluşan notalar yazmıştır ama bu onaltılık notaların çok hızlı, ikilik veya dörtlük notaların ise yavaş söyleneceği anlamına gelmemektedir. Aynı durum reĉitatif içindeki sus işaretleri için de geçerlidir. Reĉitatifler doğal bir konuşma taklidi olduğu için reĉitatifi seslendiren sanatçı o anki sahne durumuna uygun bir şekilde vurgulama yapması ve reĉitatif akışının doğal olabilmesi amacı ile reĉitatifin tempo ve ritmini gerektiği gibi değiştirmek durumundadır. Elbette her ifadeyi notaya dökebilmek imkansızdır. Bu ifadeleri sanatçılar kendi yorumları ile bestecinin yazmış

olduğu notalara, tempo ve ritimlere bağlı kalmadan en doğal şekilde ortaya çıkartmalıdır (Berne, t.y., ss.146-147).

Araştırmacı Daniel Rilling “Haendel Operalarındaki Reçitatifler” adlı kitabında “Secco” ve “Semplice” terimlerine bir açıklama getirerek bu kelimelerin anlamlarının reçitativ söylemesi ile ilişkilendirilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir. “Secco” kelimesinin Türkçe karşılığı olan “kuru” veya “Semplice” kelimesinin Türkçe karşılığı olan “basit” kelimelerinin sadece reçitativ eşlik eden müziğin sadeliğini ve basitliğini anlattığını, bu kelimelerin anlamından dolayı reçitatiflerin sıkıcı, kuru ve basit olarak söylenmesi gerektiği anlamı çıkartılmamalıdır. Bu kuru ve basit anlamına gelen kelimeler general bas ses ve solistleri destekleyici piyano ya da klavsen ile çalınan kırık akorlar ve tonlar için verilmiş, reçitativ kelimesini destekleyici ve açıklayıcı terimlerdir. Bu kuru ve basit destekleyici akorlar ile devamlı arya eşliği gibi olan metnin anlaşılmasını zorlaştıran ve eseri çok uzatan orkestra müziklerinden kurtulmuş olup eserin anlaşılabilirliği çok daha yüksek olan ve konunun hızlıca anlatılmasına yardımcı olan reçitatifler ön plana çıkmıştır (Rilling, 2018, s.12).

Secco reçitatiflerde önemli olan sözlerin anlaşılması ve olabildiğince doğal konuşma tonlarına yaklaşık olarak yazılı ritmin tamamen önemsiz olduğunun büyük bir kanıtını da bize W.A.Mozart yazmış olduğu bir mektubunda şöyle anlatmaktadır: “Eserlere (Reçitatiflere) titizlikle yaklaşan kişiler müzik ile kaybolup gideceklerdir.”

Yine babasına yazmış olduğu başka bir mektupta Mozart açıkça reçitatiflerde şarkı söylerkenki sesin gerekli olmadığından, notaların bile söylenmediğinden, bu bölümlerde konuşulması gerektiğinden ve icracının sözcükleri konuşması ama şarkı söylememesi gerektiğinden bahseder (Berne, t.y., s.147).

16. yüzyılın ünlü besteci Caccini ve arkadaşı ünlü astronom Galileo’nun babası besteci ve müzik teorisyeni Vincenzo Galilei zamanının genç bestecilerine etraflarındaki

insanları farklı durum ve hallerde incelemelerini, hayatın birçok durumunda insanların birbirleri ile girdikleri diyalogları, tartışmaları ve yaşantıları incelemelerini bu durumların nasıl duyulduğunu anlamaları ve bunları sadece notalara dökmeleri gerektiğini söylemekteydi. İtalya’da bir Pazar yerine gidip insanları dinleyerek veya bir duruşmada savunma yapan bir avukatın konuşmasının altına çembalo veya piyano ile birkaç akor çalmanın yeterli olacağını Caccini ve Galilei belirtmişlerdir. Caccini ve Galilei Antik Yunan dramalarının bu şekilde söylenip oynandığına inanıyorlardı (Harnoncourt, 2018, s.173).

Secco reçitatifler 19. yüzyılın ilk çeyreğinde de buffa operalarda halen kullanılmıştır. Buna en güzel ve tanınmış örnek eser G. Donizetti’nin “Aşk İksiri” adlı eseridir. Bu eserde hem secco reçitatif hemde accompagnato reçitatif kullanılmıştır. Ayrıca 19. yüzyılın başlarında ciddi operalarda accompagnato reçitatiflerin yanı sıra secco karakterli reçitatifleri sadece yaylılardan oluşan bir gruba eşlik yaptırmakda moda olmuştu. Bu oluşum daha önce de anlatmış olduğum secco reçitatif söyleme şeklinde bir değişiklik yapmadığı görülmektedir. Bu tür eserlere en iyi örnek yine G. Donizetti’nin geç dönem eseri olan “Don Pasquale” dir. Bu eserde bütün reçitatifler accompagnato reçitatif olmalarına rağmen tamamen secco reçitatif olarak söylenmelidir (Berne, 2008, s.202).

1.5.1. Secco Reçitatiflerde Ritim

Ünlü Avusturyalı orkestra şefi ve müzikolog Nikolaus Harnoncourt Salzburg opera festivalinde yapmış olduğu Mozart’ın “Figaro’nun Düğünü” eserinin provalarında hayatında çok büyük sanatçılarla dünyanın en önemli operalarında Mozart’ın bütün büyük eserlerini defalarca yaptığını ancak bir şeyi halen başaramadığını onun da reçitatifleri olması gerektiği gibi söyletemediğini anlatmaktadır. Harnoncourt burada yine notaların hiçbir önemi olmadığını, ritmin ise tamamen dört dörtlük bir ölçüyü doldurabilmek amacıyla yazıldığını ve bu ölçü biriminin hiçbir önem taşımadığını nota yüksekliklerinde kesinlikle önemsiz olduğunu ve hatta istenildiği gibi

değiştirilebileceğini reçitatiflerin konuşma sesine çok yakın söylenmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Harnoncourt bu provasında reçitatiflerin orijinal dilinden başka dile çevrildiğinde bunların kesinlikle müzikle söylenmemesi gerektiğini belirterek nedenini de orijinal dilde yazılmış bir reçitatifin nota iniş çıkışlarının, vurguların, ritminin ve dilin melodik yapısının o dile göre yazıldığını ve bir başka dile çevrildiğinde bunların o çevrilen dilin yapısına uymadığını söylemektedir. Ayrıca Mozart zamanında orijinali İtalyanca olan bir eserin Almanca oynanması halinde secco reçitatiflerin söylenilmediğini bunların Almanca diyaloglar olarak konuşulduğunu ve bunu bizzat Mozart'ın da böyle yaptığını söylemektedir (Kulman, 2015).

1.5.2. Secco Reçitatiflerde Ton Yüksekliğinin Değiştirilmesi

Ünlü orkestra şefi ve yazar Nikolaus Harnoncourt Salzburg Opera Festivali'ndeki bir provasında reçitatiflerin nasıl söylenmesi gerektiğini anlatırken, “Eğer bir icracının konuşma sesindeki yükseklik yazılan notalarla bire bir gelmiyorsa icracı istediği gibi tonayı değiştirebilir ve değiştirmelidir de.” demektedir. Harnoncourt yine bu kayıtta Mozart'ın yaşadığı dönemde eğer orijinali italyanca olan bir eser almanca seslendiriliyor ise bu eserdeki reçitatiflerin söylenmediğini, bunlar için Mozart'ın yazmış olduğu diyaloglar olduğunu belirtmektedir (Kulman, 2015).

Harnoncourt'un bu dediklerinin nedeni İtalyan dilinin vurgu ve melodisi için yazılmış bir reçitativi başka bir dile çevirerek o dilin melodik yapısına uydurabilmenin mümkün olmamasıdır.

Berne kitabında reçitatiflerde ton yüksekliğinin melodi için hiçbir önemi olmadığını anlattığını düşünecek olursak, sadece konuşmanın bir taklidi olduğunu ve canlı bir opera performansında bu ton yüksekliklerinin sahnede o anki duruma göre

değişebileceğini ve bu ton yüksekliği değişikliklerinin kaçınılmaz olduğunu anlamamamız mümkün değildir demektedir. Yine Berne kitabında Garcia'nın bu konuda söylediklerini reçitatifteki melodilerin müzikal açıdan ikinci planda olduğunu, sanatçının bestecinin özelliklerini göz önünde bulundurarak melodileri değiştirebileceği şeklinde aktarmaktadır. Garcia verdiği reçitatif örneğinde üç kere arka arkaya gelen aynı şekilde yazılmış reçitatif melodisini değiştirip başka bir versiyon sunmaktadır ki bu örnek aynı zamanda bize müzikte arka arkaya yazılmış bir melodide monotonluğu kırmak için mutlaka farklılıklar yapmamız gerektiğinin ve reçitatiflerde de bu tür farklılıklara yer vermemiz gerektiğinin çok iyi bir örneği olmaktadır (Berne, 2008, s.208).

Bu farklılıklara örnek olarak Garcia W.A. Mozart'ın Don Giovanni operasından bir reçitatif örneği ve bu örnekte yapılabilecek değişiklikleri sunmaktadır.

Orijinal reçitatif

Don Giovanni

u-naal-tra sor-te vi-pro-cu-ran que glioc-chi bric-con cel-li quei lab

Piano

3

Don Giovanni

bret-ti si bel-li quel-le di-tuc-cia can-di-deo-do-ro-se par mi toc-car giun-

Pno.

5

Don Giovanni

ca - ta e fin - tar ro - se

Pno.

Varyasyon I

1

Don Giovanni

u-naal-tra sor-te vi pro - - -

Pno.

2

Don Giovanni

cu-ran que glioc-chi bric-con cel-li quei lab-bret-ti si bel-li quel-le di-tuc-cia

Pno.

4

Don Giovanni

can-di-deo-do-ro - se par mi toc-car giun - ca - ta e fin-tar ro - se

Pno.

Materyal 2. W.A.Mozart’ın “Don Giovanni” operasından bir reçitatif örneği.

1.5.3. Secco Reçitatiflerde Enstrüman Seçimi

Birçok kaynakta Lavta, Çembalo, Kilise orgu ve Piyano gibi enstrümanların secco reçitatiflere eşlik etmek için kullanıldığını görmekteyiz.

1940’lı yıllarda Metropolitan operasının yaptığı kayıtlarda secco reçitatiflere normal bir piyano ile eşlik ettiklerini görebiliyoruz. Reçitatifin doğuşundan itibaren ve barok dönemde çembalo kullanılmasından dolayı sonraları 1940’lardaki piyano kullanımından vaz geçilerek tarihsel otantikliği sağlayabilmek için tekrar çembaloya geçiş yapılmıştır. Günümüzde ama Mozart, Rossini ve Donizetti’nin birçok eserlerinde yine piyano tercih edilmesi yaygınlaşmıştır. Bunun yanısıra viyolonsel ile de sürekli bası çalmayı da tercih edenler vardır. Birçok kaynak bize o zamanlar reçitatife eşlik etmenin önemli olduğunu bunun hangi enstrüman ile yapılması gerektiğinin önemsiz olduğunu göstermektedir. O zamanlar bir eserin sahneleneceği opera, konser salonu veya kilisede hangi enstrüman var ise reçitatiflere onunla eşlik edilirdi. Araştırmacı yazar Friedrich-Heinrich Neumann yapmış olduğu araştırmalar sonunda 17. ve 18. yüzyıllarda reçitatiflere eşlik eden enstrümanların seçiminin tamamen özgür olduğunu belirtmiştir (Berne, 2008, s.210).

1.6. Accompagnato (Recitativo Instrumentale, Instrumentato veya Obbligato) (Eşlikli) Reçitatifler

Accompagnato reçitatif tüm orkestranın, yaylıların veya sadece nefesli çalgıların kısa akorlar, uzun tutulan akorlar veya tremololar ile şancıya eşlik ettikleri reçitatiflerdir. Aslında özellikle de 19. yüzyıl ve sonraki dönem bestecilerinin kullandığı bir reçitatif şekli olarak bilinsede bu bilginin yanlış olduğunu reçitatifin doğuşu ve oluşumu ile görmekteyiz. Accompagnato reçitatiflerin kullanımı geç rönesans ve barok müzikte de çok yaygın olmuştur. Özellikle de Fransız operalarında bestecilerin çembalo ve devamlı bas kullanmak yerine biraz hafifletilmiş bir orkestrasyon ile reçitatifleri orkestra eşlikli olarak bestelediklerini görmekteyiz.

Accompagnato reçitatifi secco reçitatiften ayıran etken accompagnato reçitatifin devamlı bas yerine orkestra ile eşlik edilmesidir. 18. yüzyıl da bu tür accompagnato reçitatif eşliklerin birçok farklı isimleri vardı. Bunlara birçok besteci recitativo instrumentale, recitativo instrumentato veya recitativo obbligato gibi farklı isimler vermişlerdir. Dahada basitleştirecek olursak accompagnato eşliklerde orkestra daha çok kısa akorlar veya tremololar çalar iken accompagnato obbligato ise uzun akorlar ile icracıya çok daha fazla özgürlük tanıyarak eşlik edilen bölümlerdir (Berne, t.y., s.149).

Accompagnato reçitatif müziğin de söz kadar önem kazandığı bölümlerde özellikle de aria veya düetlere geçişlerde daha çok tartışma, duyguların veya acıların yükseldiği yerlerde sözlerin ve müziğin karakteriksel farklılıklarını belirterek bir sonraki bölüme hazırlanmasına yardımcı olmaktadır. Bu tür reçitatifler Belcanto stilinde icracılardan genellikle dramatik sahnelerde teknik anlamda yapabilirliklerini, oyunculuklarını ve reçitatiflerdeki ifade güçlerini göstermeleri gereken yerlerdir (Berne, 2008, s.212).

1.6.1. Accompagnato Reçitativte Ritim

Operalardaki reçitatif geçmişine baktığımızda “Accompagnato reçitatifler” daha çok ya dramatik eserlerde ya da bir eserin içinde dramın, ülke sevgisinin veya heyecanın yükseldiği ciddi yerlerde kullanılmıştır. Bu tür yerlerde secco reçitativte icracıya verilen özgürlük artık kısıtlanmaya başlamıştır. Secco reçitativte bahsettiğimiz daha çok konuşma sesine yakın bir teknik ile söylenilen reçitatif daha fazla diyafram destekli ve bazı durumlarda tam olarak diyafram destekli ve kantabile söylenmektedir. Bu nedenden dolayı bu tür yerlerdeki ritim özgürlüğü çok daha kısıtlıdır. Mutlaka ki accompagnato reçitativlerdeki konuşmaya yakın olan ve secco reçitatif özelliği taşıyan bölümler konuşma imitasyonu şeklinde söylenmelidir ama bu tür yerlerin ayırımı dramaturjik bakımdan çok doğru yapılmalıdır. Daha bağlı ve kantabile olan yerlerde orkestra eşliği olsun veya olmasın tekstin istediği vurgu ve yükseklikler de göz önünde bulundurularak bir arya söylerkenki diyafram desteğine daha yakın bir şekilde söyleyerek besteci tarafından yazılmış nota değerlerine biraz daha bağlı kalmalıdır. Böylece icracıyı takip eden orkestraya yazılmış olan akor atakları veya küçük müzik bölümlerini orkestranın takibi ve giriş çıkışları daha kolay, temiz ve beraber olacaktır. Bu tür orkestra girişlerini icracı reçitativleri biraz daha geniş ve diyafram destekli söyleyerek daha belirgin hale getirmelidir. Aksi halde sahne ile orkestra arasında müzikal uyumsuzluklar yaşanacaktır.

Garcia'nın da kitabında bahsettiği gibi bu tür reçitativlerdeki asıl müzik hareketi sözlerin anlamından ve hece dizilimlerinden gelir. Bir sustan önce gelen iki aynı nota vurguyu daha iyi belirtebilmek için hiçbir zaman yazıldığı gibi söylenmez. Bu iki notadan ilki ya üstteki ya da alttaki nota ile değiştirilir. Bu değişiklik icracıya bırakılsa da ciddi veya komik operalarda dramaturjiye uygun olarak yapılmalıdır. Örnek olarak Orfeo'dan “Sposa Euridice”, veya Donna Anna'nın babasının öldüğü sahneleri ele alacak olursak bu reçitativleri tam da bestecilerin yazdığı nota ve nota değerlerinde söyleyecek olursak birkaç ölçü içerisinde bu reçitativler seyirci için katlanılmaz bir hal alacaktır (Garcia, t.y., s.93).

Özellikle Mozart'ın Da Ponte operalarında Secco Reçitatif ile Accompagnato Reçitatiflerin arka arkaya gelerek yapısal bir şekilde birbirinin içinde olmasına rağmen söyleniş tarzı ve tekniği bakımından birbirinden ayrıldığını görmekteyiz. Buna örnek olarak W.A.Mozart'ın Figaro'nun düğünü adlı eserinden Kont'un aryası ve reçitatifinden önce Figaro ve Susanna arasında geçen secco reçitatifin sonunda Kont'un da bu secco reçatife katıldığı yerin ikinci ölçüsünde eserin Accompagnato reçatife geçmesini verebiliriz.

(Maestoso)

Cont Almaviva

Hai già vin-ta la cau-sa! Co-sa sen-to? in qual lac-cio ca

(Maestoso)

Piano

f *sf*

Presto

4

C. Almaviva

de- a? Per-fi-di, io vo-glio,

Presto

Pno.

f

Presto

8

C. Almaviva

io vo-glio di tal mo-do pu - nir vi, a pia-cer mi-o la sen

Pno.

2

11 **Andante**

C. Almaviva

ten - za sa - ra

Pno.

Andante

p

15 **Tempo primo**

C. Almaviva

ma s'ei pa - gas - se la vec - cia pre - ten - den - te?

Pno.

Tempo primo

p

18

C. Almaviva

pa - gar - la? in qual ma nie - ra?

Pno.

f

21

C. Almaviva

E poi v'è An - to - nio, cheaun' - in - co - gni - to Fi - ga - ro ri - cu - sa di

Pno.

23

C. Almaviva

da-reu-na ni-po-tein ma-tri - mo-nio.

Pno.

p

26

C. Almaviva

Col - ti - van - do l'or-

Pno.

f

29

C. Almaviva

go-glio di ques-to men-te - cat-to.

Pno.

p

32

C. Almaviva

Tut-tu gio vaaun rag

Pno.

f

4

The image shows a musical score for a recitative scene. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 35, the second at 37, and the third at 39. Each system has a vocal line for C. Almaviva and a piano accompaniment (Pno.).

System 1 (Measures 35-36): C. Almaviva has a vocal line with the lyrics "gi - ro,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand, with dynamic markings *p* and *sf*.

System 2 (Measures 37-38): C. Almaviva has a vocal line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a *f* (forte) marking in the right hand.

System 3 (Measures 39-40): C. Almaviva has a vocal line with the lyrics "il col - poe fat - to." The piano accompaniment is simpler, with chords in the right hand and single notes in the left hand.

Materyal 3. W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" operasından bir reçitatif örneği.

1.6.2. Accompagnato Reçitatiflerin Orkestra Eşlikleri

Orkestra eşlikli reçitatiflerde orkestraya yazılmış akorlar veya kısa müziksel ataklar ile reçitatif cümlelerinin özellikle de son kelime veya heceleri birçok zaman eş zamanlı yazılmıştır. Bir CD kayıdı dinlediğimizde genelde bu reçitatif sonları ile müzik partitürde üst üste gelecek şekilde yazılmış olsa dahi orkestranın reçitatif cümlesi bittikten sonra girdiğini görürüz. Bunun nedenini reçitatifin ortaya çıkma nedeni ile ilişkilendirmemiz yanlış olmayacaktır. Antik Yunan dramındaki uzun diyalog veya molologların anlaşılmasını ve olabildiğince kısaltılmamasını amaçlayan reçitatiflerin orkestral eşliklerinin sözleri daha ön plana çıkartmak için aryalara oranla daha az orkestralandığını hatırlayalım. Buradaki amaç sözlerin anlaşılır ve gerçek konuşmaya

olabildiğince benzemesidir. Accompagnato reçitatiflerde güçlü yazılmış akor ve müzik ataklarında solistin söylediğinin anlaşılmasının güç olabilmesinden dolayı bu akorlar veya müzik atakları sözlerden sonra gelmektedir.

Haydn bir söyleminde çok açıkça orkestra akor veya ataklarının solisti kapatmamak için birbirinden ayrılmaları gerektiğini anlatmıştır. Berne kitabında Hiller'in şancılara özellikle kısa ve enerjik orkestra akorlarının ardından kısa bir ara verilmesini ve hemen söze girmemelerini öğütlediğinden bahseder. Berne solunun orkestradan önce veya sonra gelmesine kanıt olarak Mozart operası "La finta giardiniera"nın Almanca versiyonunu yazarken accompagnato reçitatifleri yeniden bestelediğinden ve bu yeni versiyonun sanatçının sanatsal bir kaygıdan dolayı yapmadığını sadece orijinali İtalyanca olan eserin reçitatiflerdeki nota ve söz birleşiminin Almanca olarak doğal olmadığından dolayı bu değişikliğe gittiğini ifade eder. Orijinalinde susların olduğu yerlerde Almanca versiyonunda sözlerin olduğunu veya bunun tam tersi durumun da olduğunu bunun nedeninin de Almanca ve İtalyanca metin arasındaki hece ve vurgu değişikliklerinden dolayı olduğunu anlatan Berne Mozart'ın 4/4'lük yazılan reçitatiflere Almanca teksti sığdırmaktan başka bir amacı olmadığını ve notalamanın tamamen önemsiz olduğunda kitabında belirtmektedir (Berne, t.y., ss.153-154).

1.7. Reçitatiflerde Süslemeler

Reçitatiflerdeki süslemeleri Secco reçitatifte yapılan süslemeler ve Accompagnato reçitatiflerde yapılan süslemeler olarak ayırdığımızda karşımıza bu ayırımın reçitatifin eşliğinden ziyade nasıl söylenmesi gerektiği ile ilgili olduğunu ortaya çıkmaktadır. Secco reçitatiflerin melodiyi baz alarak yazılıp söylenmediğini birçok kaynakta görebilmekteyiz. Melodinin ve şan sesinin olmadığı bir yerde melismatik yani melodik süslemelerde doğru bulunmamaktadır. Özellikle de komik (Buffo) operalardaki reçitatiflerin gerçek konuşma ve diyalogları taklit etmesi gerektiğinden dolayı bu tür süslemeler dilin melodik yapısına uymayacağı için bunlardan kaçınılmalıdır. Berne, kitabında Garcia'nın reçitatiflerde süslemelere yer verilmemesi gerektiğini ama bazen

cümle bitirişlerinde gruppettilerin yapılabileceğini Mozart'ın Don Giovanni operasından vermiş olduğu bir örnekte göstermektedir.

Don Giovanni reçitatif

W.A.Mozart

Notada yazan

Don Giovanni

So - li sa-re-mo e la gio-jel-lo mi-o ci spo-se - re-mo.

Piano

4 Varyasyon I

Don Giovanni

So - li sa-re-mo e la gio-jel - lo mi-o ci spo-se - re-mo.

Pno.

7 Varyasyon II

Don Giovanni

So - li sa-re-mo e la gio-jel - lo mi-o ci spo-se - re-mo.

Pno.

Materyal 4. W.A.Mozart'ın "Don Giovanni" operasından bir reçitatif örneği ve bunun varyasyonları.

Berne kendi hocası olan L. Ricci'nin de hiçbir reçitafite böyle bir örnek vermediğini, sadece ünlü Bariton ve Ricci'nin öğrencisi Tito Gobbi'nin G. Rossini'nin "Sevil

Berberi” eserinde Rosina ile olan reçitatifin sonunda bir gruppetti yaptığını bununda bir sonraki düete mükemmel bir bağlantı sağladığını belirtmektedir (Berne, 2008, s.209).

Reçitatif orijinal

Figaro

Il mio sig-nor Lin - do-ro pro-du-cein me la dol-ce idea dell' o - ro.

Piano

4 Reçitatif varyasyon I

Figaro

Il mio sig-nor Lin - do-ro pro-du-cein me la dol-ce idea dell' o - ro.

Pno.

Materyal 5. G.Rossini’nin “Sevil Berberi” operasından bir reçitatif ve bunun varyasyon örneği.

Reçitatiflerde yapılan appoggiatur’lar ister secco isterse accompagnato reçitatif olsun dildeki vurguları ve özellikle İtalyan dilinin müzikal geçişleri için gerekli bir durumdur ve bu appoggiaturların bu nedenden dolayı süsleme olarak sayılmadıklarınıda yine kaynaklarda görmekteyiz.

Accompagnato reçitatiflerin kullanıldığı ciddi operalarda (Opera Seria) şan partisinin daha fazla diyafram destekli söylenmesi daha patetik, ciddi veya coşkulu konuların işlendiği bu reçitatiflerde o an anlatılan konunun içeriğini bozmayacak ve hatta tamamlayabilecek olan farklı süsleme çeşitlerini cümle sonlarında yapmak mümkündür.

1.8. Reçitatiflerde Appoggiaturlar

Reçitatiflerde yapılan appoggiaturlar yani basamak notalar, ister secco isterse accompagnato reçitatif olsun dildeki vurguları ve özellikle İtalyan dilin müzikal geçişleri için gerekli bir durumdur ve bu appoggiaturlar bu nedenden dolayı süsleme olarak sayılmadıklarını secco reçitatif süslemeleri bölümünde söylemiştik. Appoggiatur'lardan bahsetmişken bunların neden reçitatifler bestelenirken yazılmadığı ve söylenirken yazılan notaların değiştirilerek söylenmesi gerektiğine değinmek gerekir. Berne, kitabında bahsettiği gibi appoggiaturlar eski İtalyan şarkıcıları için dilin getirmiş olduğu doğal bir ihtiyaçtı ve istemsiz bir şekilde dilin melodisine uyarak değiştirilirdi. Bu değiştirilen notaların partitür üzerinde besteciler tarafından yazılmama sebepleri ise birkaç değişik nedenden dolayı olduğundan bahseden Berne appoggiaturların geldikleri yerlerdeki armonik dizilime uymadığı için bestecilerin bir nevi bunları nota olarak yazma izinleri yoktu der. Ayrıca her şancının esere vermek istediği dram ve anlatımın farklı olabileceğinden ve farklı appoggiaturlar yapmak isteyebileceğinden de bahseder. Eğer bu appoggiaturlar notalar ile sabitlenmiş olsaydı şancının reçitatiflerdeki yorum özgürlüğü de kısıtlanmış olacaktı (Berne, 2008, s.215).

Beethoven 9. Senfoni'nin son bölümünde Bariton solodan önce gelen çello ve kontrabasların çaldığı ve daha sonra da Bariton tarafından seslendirilen reçitatifini incelediğimizde Beethoven'nin aynı melodiyi kullandığını fakat Bariton'un seslendirdiği reçitatifte aşağıdaki nota örneğinde de anlaşılacağı gibi son ölçüdeki ölçü başına gelen notayı orkestraya göre daha farklı yazdığını görmekteyiz. Bunun nedeni ise yazmış olduğu reçitatifteki appoggiatur seçkisini eseri seslendiren solist sanatçıya bırakmış olmasıdır. Ayrıca özellikle de Barok ve Klasik dönemde bu appoggiatur değiştirme eylemi herkes tarafından bilinen bir kural olduğu için Beethoven burada orkestraya yazmış olduğu notanın aynısını yazma ihtiyacı duymamıştır.

9. Senfoni

Selon le caractere d'un recitativo, mais in Tempo.
Bir reçitatif karakterinde ama tempoda.

L.van Beethoven

Çello ve Kontrabas

f

Vc.

p

Materyal 6. L. van Beethoven'in 9. Senfonisi'nden bir nota örneği.

9. Senfoni

L.van Beethoven

Reçitatif

Bariton Solo

f

O Freun - de, nicht die - se Tö - ne!

Materyal 7. L. van Beethoven'in 9. Senfonisi'nden bir reçitatif örneği.

1.9. Reçitatifler Nasıl Çalışılmalı ve Öğrenilmelidir

Reçitatiflerin dillerle ve diyaloglarla direkt ilişkili olduğunu reçitatifin nasıl söylenmesi gerektiği bölümünde belirtilmiştir. Özellikle secco reçitatiflerin uzun olmalarından dolayı öğrenilmeleri zahmetli ve uzun süren bir süreçtir. İcracı reçitatifin yazılmış olduğu dili az da olsa bilmiyor ise bu reçitatifleri öğrenmek gerçekten çok zordur. Daha önce de bahsedildiği gibi eserin söylenildiği dili iyi bilmek veya en azından tercümesini öğrenip cümle cümle hatta kelime kelime nerelerde ne söylendiğini iyi öğrenmek çok önemlidir. Daha önce de bahsettiğim gibi Mancini reçitatiflerin ileri düzeyde ve çok iyi söylenebilmesi için bir öğrencinin önce İtalyaca ve Latinceyi çok iyi derecede öğrenip oyunculuk dersleri aldıktan sonra şan yapmaya başlaması gerektiğini söylediğini hatırlayalım. 1700'lü yıllarda yaşayan Mancini'nin

elbetteki Mozart, Donizetti gibi bestecilerin yazacakları secco reĉitatiflerden ve reĉitatifin farklı bir boyuta geĉeceęinden haberi yoktu. Mancini bu durumu sanatçının reĉitatiflerde en olgun ve anlaşılır ifadeleri kullanabilmeleri için söylemiş olsada bu söylemiş oldukları reĉitatifleri öğrenebilmek için en elzem durumdur.

Birçok sanatçının sadece kendi söyledikleri bölümleri öğrendiğini karşısındaki partnerinin nerede ne söylediğini bilmediğini sahne parovaları sırasında karşısındakinin söylemiş olduklarına verdiği daha doğrusu vermediği tepkiler ile görmekte ve anlamaktayız. Reĉitatifler sunumlar ve diyaloglardan oluşmaktadır. Eğer karşımızdaki bizimle ne konuştuğunu bilmez ve anlamaz isek doğru bir diyalog kurmuş olamayız. Doğru diyalog kuramadığımız bir sahne durumunda bunu oyuncu ve anlatıcı olarak seyirciye de yansıtabilmemiz mümkün olmayacaktır.

Reĉitatifleri iyi ve kolay öğrenebilmenin yolu önce sözlerin doğru vurgularını, telafuzlarını ve anlamlarını öğrenerek ezberlemek ve bu öğrenilenin üzerine notaların yükseklik, iniş ve çıkışlarını kendi sesimize göre ayarlayarak yerleştirmemizdir. Tabiki bu bahsettiğim durum tamamen konuşma odaklı olduğu için bu durum secco reĉitatifler için geçerlidir. Accompagnato reĉitatiflerde sözlerin öğrenilmesi durumu aynı kalırken accompagnato reĉitatifin getirmiş olduğu daha destekli bir şan sesi, ritim ve nota yüksekliğine dikkat edilerek öğrenilmelidir.

Berne de kitabında Mozart'ın Accompagnato reĉitatiflerinde bile melodram yani konuşma metni düşünerek kelimelerinin önemini dikkate alarak yazdığından bahseder. Reĉitatiflerin bugünkü öğreniliş şeklinin de yanlış anlaşılmaya maruz kaldığından bahseden Berne, önce notaların tam ölçü içerisinde ritmik bir şekilde öğrenilip üzerine sözlerin yerleştirildiğini ve bundan daha büyük bir yanlış yapılamayacağını da ekler (Berne, t.y., s.154).

Tosi 1767 yılında yazdığı “Anleitung zur Singkunst” adlı kitabında kendi zamane şan öğretmenlerini eleştirerek onların yeni metotlar ile öğrencilerini yetiştirirken en önemli olan şeylerden biri olan reçitatif, reçitatif farklılıkları ve bunların nasıl çalışılıp öğrenilmesi gerektiğini doğru bir şekilde öğretmediklerinden ve bunun sonucu olarak öğrencilerin gerçek reçitasyonu yapamadıklarından bahseder (Tosi, 1757, s.157).

1.10. Barok Dönemde İtalyan, Alman ve Fransız Operaları Aralarındaki İlişki ve Farklar

Fransızlar İtalya’da ortaya çıkan bu yeni sanat akımını öncelikle kabul etmediler. Fransa’da orkestra ve bale müziği çok önde gidiyordu ve İtalya’ya göre çok gelişmiş bir durumdaydı. Fransız besteci Lully İtalyan reçitatifini kabul etmeyerek kendi reçitatifini geliştirdi. Bu reçitatifler katı ritimlere ve arya ile aynı eşliklere sahipti. İtalyan reçitatiflerinde 4/4’lük ölçü biriminde yazılan ama hiçbir öneme sahip olmayan ölçü birimi Fransız reçitatiflerinde değişkenlik gösteriyor, vurgunun geleceği hecelere göre örneğin 3/4’lük veya 2/2’lik ölçü birimleri olabiliyordu. Aryalar İtalyan arya formuna göre daha kısa ve reçitatif ile iç içeydi, bu nedenle Fransız operası dinleyen bir İtalyan reçitatif ve arya arasındaki farkı göremeyip bütün eser boyunca acaba bir arya söylemeyecekler mi diye düşünürdü. Bir alıntıda zamanının Primadonna’larından olan İtalyan şarkıcı Faustina bir Fransız operası izlerken yarım saat sonra sessizliğini bozup “ne zaman bir arya başlayacak yahu?” der. Fransız operalarındaki çeşitlilik reçitatif, arya veya düetlerle yapılması yerine sayısız enstrümanlarla zengin bir orkestra müziği, danslar ve korolar ile sağlanıyordu. İtalyan operasında tamamen gerçekçi ve serbest söylenen reçitatif ve ardından gelen büyük aryadan farklı olarak Fransız operalarında bir perdede hemen hemen hiç kesinti olmaz parçalar ardı ardına devam ederdi (Harnoncourt, 2018, ss.196-197).

Estonya’nın Tartu şehrindeki şehir kütüphanesinde bulunan alman besteciler Graun ve Telemann arasında geçen ve 1907 yılından beri sergilenen mektuplar müzik tarihçilerinin büyük ilgisini çekmiştir. Telemann’a ait olan iki mektubun eksik

olduđuna inanılan mektuplarda Telemann ve Graun Fransız besteci Rameau'nun rećitatifleri hakkındaki g r   lerini birbirlerine iletmektedirler.

Bu mektuplarda en önemli olan   ey iki bestecinin de ulusal stil farklılıkları gözetmeksizin nota örnekleri ile tartı malarındır.

Graun 1 Mayıs 1751'de Telemann'a yazdığı mektupta, Fransız rećitatifini doğal bulmadığını belirtmektedir ve hen  z mantıklı ve zamanlı bir şekilde kullanılmış bir Arioso görmediğini, kullanılanların çok fazla olduğunu ve sadece m  zikal retoriği ayarlamak amaçlı kullanıldığını bunun da en somut delilinin Rameau'nun operaları olduğunu iddia etmektedir. Geriye kalan mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla Telemann Graun'dan bu söylediklerine kar   bir kanıt istemektedir. Graun 9 Kasım 1751'deki mektubunda Telemann'a Rameau'nun "Castor et Pollux" aperi sından altı b l  m  alır ve bunlardan ikisinin kendince doğru olarak inandığı alternatiflerini yazarak uzun bir yorum ile Telemann'a yollar. Telemann 15 Aralık 1751'de Graun'a yazdığı cevapta Graun'ın tezlerini bir bir   r  t r ve böylece Fransız rećitatifinin Almanya'da daha fazla sevilmesine katkıda bulunmuş olur. Telemann'nın kendisinde yazmış olduğu "Passion"da Fransız rećitatifine yer vererek bu rećitatif t r  n  Almanya'da desteklemiş ve g  lendirmi  olur. Graun'ın 14 Ocak 1752 tarihinde Telemann'a yazdığı son mektubunda Telemann'a tartışmayı burada sonlandırıp acaba Türkiye'de İtalyan veya Fransız rećitatifinden daha iyi bir tarz rećitatif kullanılıp kullanılmadığı haberini beklemeyi önermektedir (Calella, 2004, ss.95-96).

Mattheson kitabı "Kern melodischer Wissenschaft"da Fransız bestecilerin her kelimenin vurgusunu tam olarak ayarlama çabalarıyla ilgili  unu söyler "Fransızlar, s   de rećitatiflerinde ( zellikle aryalarda) hemen hemen her ölçüde ritmi deği tirdiklerinde bo  na çaba harcarlar, bunun yerine İtalyanların yaptığını yapsalar her şey onlar için daha kolay olacaktır. Aslında iki i lemd  aynı şeyi yapmak için ortaya  ıktı. Ya Fransızlar gibi her ölçüde ölçü birimi değiştirilecek ya da İtalyanlar

gibi belli bir ölçü biriminin içinde serbest şekilde reçitatifler söylemelilerdir” (Rilling, 2018, ss.15).

Lully İtalyan reçitatif stilini Fransız diline ve şiirine uygun bir şekilde değiştirmeye çalıştı. Ama bu kolay bir iş değildi, çünkü ne secco reçitatif ne de daha melodik olan arioso Fransız dilinin ritimleri ve vurgularıyla uyumlu değildi. Lully bu problemi çözebilmek için ünlü Fransız oyuncuların ve aktrislerin konuşmalarını dinleyip notalara dökmeye çalıştığı varsayılır. Lulu’nun reçitatiflerinin zamanlaması, duraklamaları ve tonlamaları sahne konuşmasını andırır, ancak ritmik bas ve sık ezgisel melodi İtalyan reçitatifinin konuşma yanılışmasını Fransız dilinde yaratmasını zorlaştırır.

Lully, *récitatif simple* olarak bilinen tarzda, karakterlerin diyalogundaki vurgulara uyacak şekilde ölçü birimlerini değiştirir. Bu reçitatifler daha şarkımsı bir hal alır ve düzenli ölçülü *récitatif mesuré* ile sık sık kesilir. Bu tarzın bölümleri bazen partiyonlarda “Air” (arya) olarak belirtilir, ancak dansın ölçüsüne ve formuna sahip olmayan veya kafiyeli olmayan gerçek bir Air özelliğine sahip değildirler. Lulu’nun *Armide Operası*’ndaki Armide’nin monoloğu bu tarzların karışımını gösterir. Sahne ölçüsü değişken *récitatif simple* ile başlar ve minuet ölçüsünde bir Air (arya) ile son bulur (Hanning, 2002, s.220).

Armide

qui me fait hé - si - ter? Qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pi - tié me veut

4

Voice

di - re? Frap-pons ciel! qui peut m'ar-ré - ter? A-che

7

Voice

vons... je fré- mis! ven-geons nous je sou - pi - re!

Materyal 8. J.B. Lully'nun "Armide" operasından bir reçitatif örneği.

Reçitatif formunun oluşması İtalyan dilinin müzikal yapısı sayesinde ortaya çıkmıştır. Alman ve Fransız dillerinde durum böyle olmadığı için hem melodi hem de ritmik düzende bu dillerin yapısına uyum sağlanması gerekmektedir. Bu sebepten dolayı Alman ve Fransız bestecilerin İtalyan reçitatiflerinden daha farklı bir reçitatif arayışından uzun bir süre kaçınmadıklarını yazmış oldukları eserler incelendiğinde görülmektedir.

BÖLÜM 2: BULGU VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde problem cümlesine ve alt problemlere cevap aramak amacı ile her bir alt problem için Youtube müzik platformu üzerinden üçer kayıt örneği ele alınmış ve detaylı şekilde yapılan analizler sonucunda elde edilen bulgular ve yorumlar sunulmuştur.

2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

2.1.1. Barok Dönem Reçitatif Örneği: J.S.Bach'ın BWV 163 nolu “Nur jedem das Seine” Kantatının İki Numaralı Parçası Olan Reçitatif

Bas. Solo

Du bist mein Gott, der Ge-ber al-ler Ga-ben, wir ha-ben, was wir ha-ben, al-

Continuo

4

Bas. Solo

lein von dei-ner Hand. Du, du hast uns ge-ge-ben Geist, See-le, Leib und

Continuo

7

Bas. Solo

Le-ben, und Hab' und Gut und Ehr' - und Stand. was

Continuo

9

Bas. Solo

sol-len wir denn dir zur Dank-bar-keit da für er-le-gen, da un-ser ganz Ver-mö-gen nur

Continuo

12

Bas. Solo

dein und gar nicht un-ser ist? Doch ist noch eins, das dir, Gott, Wohl-ge-faelt: das

Continuo

6 7 #

2

15

Bas. Solo

Her-ze soll al-lein, Herr, dei-ne Zin-se-mün-ze sein. Ach, a-ber ach! ist

Continuo

18

Bas. Solo

das nicht schlech-tes Geld? Der Sa-tan hat dein Bild da-ran Ver-

Continuo

20

Bas. Solo

le-tzet, die fal-sche Münz' ist ab ge-se-tzet.

Continuo

Materyal 9. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif örneği.

J.S.Bach'ın bu eseri bize barok dönem secco reçitatif örneği olarak hem söyleme stili, hem de dinsel eser olma özelliği, hemde reçitatif eşlik örneği açısından önemli bir örnek teşkil ettiği için seçilmiştir. Eser Basso Continuo eşliği ve 12. ölçüde şifreli bas ile yazılmıştır. Esere çello ve klavsen ile eşlik edilebileceği gibi sadece klavsen, piyano veya kilise orgu ile de eşlik edilebilir.

Eserin onikinci ölçüsünün son kelimesi olan "Unser" kelimesine dikkat çekmek istiyorum. Bu kelime iki onaltılık ve bir sekizlik notadan oluşmakta ve on altılık notaların ikincisi yarım ton aşağıya inip sonraki sekizlikte tekrar yarım ses yukarı çıkmaktadır. Bunun nedenini dilin yapısı ile ilişkilendirmeliyiz. Her dilin kendi içinde belli vurgu ve vurgulama yapısı vardır. Almanca daha çok ilk veya ikinci heceye vurgu yapılarak konuşulan bir dildir. Buradaki "Unser" sözcüğünde de vurgu birinci hecededir. Hecelere gelen vurguların dışında her dilde o dilin karakteristik özelliklerinden birini de oluşturan Portamentolar yani bir heceyi kaydırarak diğer heceye taşımak vardır. Opera müziğinde Portamento yapılan yerler müziğin gereksiniminden değil dilin gereksiniminden doğmuştur. Eğer bir kelimede dilden dolayı bir diğer heceye bir kayma varsa sürekli ve arka arkaya gelmemek kaydıyla bu

tür Portamentolar her dilde söylenen eserlerde yapılabilir ve yapılmalıdır da. Portamentonun geçmişi yine erken barok ve barok dönemlerine dayansa da o zamanlar bu Portamentolar nota üzerinde gösterilmezdi. Belcanto stiline geldiğimizde bu portamentoların bağ işaretlemeleri ile notalara yazıldığını görmekteyiz. Metnimize geri dönecek olursak, “Un-ser” kelimesindeki ilk hece olan “Un” hecesini söyleyecek olursanız buradaki “n” harfinden önce sesinizin ister istemez aşağıya doğru bir iniş yaptığını göreceksiniz. İşte “n” harfindeki bu doğal inişi belli etmek amacı ile bestecimiz “un” hecesine gelen ikinci on altılık notayı birincisinden yarım ses alttaki notaya yazmıştır diyebiliriz.

12

Bas Solo

und gar nicht un - ser

Piano

6 7 #

Materyal 10. J.S. Bach’ın “Nur jedem das Seine” adlı kantatından bir reçitatif kesiti.

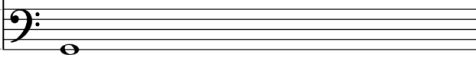
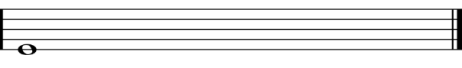
Eser Almanca olmasına rağmen İtalyan barok secco reçitatif stiline de yapıldığı gibi dört dörtlük ölçü birimi kullanılarak vurguların Almanca konuşmadaki vurguların geldiği ve dilin getirmiş olduğu iniş çıkışlara göre dört dörtlük ölçü birimine yazılmıştır.

Reçitatifin metnini düz yazı metni olarak okuduğumuzda kilisede vaaz veren bir rahibin tonlamaları ve ton yüksekliklerinden başka bir şey ile karşılaşmıyoruz. Bu da bize bir kantat reçitatifinde tamamen dilin yapısı ve vurgulaması üzerine yazıldığını gösterir. Daha önce de belirttiğim gibi bu metni doğru anlayıp nota iniş ve çıkışlarına dikkat ederek vurgulama yaptığımızda zaten bu reçitatif müzikal anlamda kendisini tamamen ortaya çıkartmaktadır. Tosi’nin de kitabında belirttiği gibi bu durumda dikkat edilmesi gereken en önemli unsurlardan biri de aşırıya kaçmamak anlaşılır olmak için gereksiz vurgu ve artikülasyonlardan kaçınmak, aşırı yavaş veya hızlı olmamak,

kilisede olduğumuzu düşünüp çok sessiz veya sanki çok büyük bir opera aryasıymış gibi çok fazla ses ile söylememektir.

Metinde genel olarak edebi bir derinlik ile dinsel düşünce kullanılmıştır. Bu düşünceyi seyirciye doğru aktarabilmek için sözlerin anlamını iyi çözmek ve seste farklı renkler kullanmak gerekmektedir. Bu tür eserlerde “Recitar Cantanto” dediğimiz sunarak şarkı söyleme stili, sözleri daha rahat ifade edebilmek ve seyirciye ulaştırabilmek için kullanmamız gereken reçitatif söyleme stili olmalıdır.

Reçitatifin ilk ölçüsünde gelen “Gott” sözcüğünde öncesinde yukarıdan gelen bir müzik hareketi ile dörtlük fa notası yazılmıştır. Bu dörtlük fa notasını da tabiki appoggiatur yaparak sol fa olarak söylemek mümkündür. Ancak bunun bu ölçüde yapılması dramaturjik açıdan eserin stilini değiştirip esere çok ağıdalı bir hava vereceği için bundan kaçınmak daha doğru olacaktır. Bunun sebebi ise “Gott” sözcüğünün anlamı ile ilgilidir. “Tanrı” anlamına gelen “Gott” sözcüğünü burada appoggiatur ile söyleyecek olursak sözcüğün anlamını zayıflatmış ve güçsüzleştirmiş oluruz. “Du bist mein Gott” yani “Sen benim Tanrısın” cümlesi anlam açısından çok kararlı ve güçlü bir anlam taşımaktadır. Burada yapacağımız appoggiatur ise bu kararlılığı ve gücü kırarak ve istenilen sözsel etkiyi yapmamıza engel olacaktır. Daha öncede belirttiğim gibi bir icracının dilleri ve bu dillerin gramer yapılarını iyi derecede bilmediğinde icra edilen eserde bu tür hataların yapılması kaçınılmaz olmaktadır.

	Notada yazan	Yapılabilecek olan
Bas Solo		
	Du bist mein Gott, _	Du bist mein Gott, _
Piano		

Materyal 11. J.S. Bach’ın “Nur jedem das Seine” adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.

Bu durumun tam tersi ise mesela dördüncü ölçü için geçerlidir. Dördüncü ölçüdeki “Hand” kelimesi bu cümlede tanrının eli anlamına gelmektedir ve bu kelimeyi daha ifadeli söyleyebilmek için daha yumuşak bir söyleme tekniği kullanmak gerekmektedir. Ayrıca “Hand” kelimesinin geldiği dörtlük fa notasını direkt söylemek buradaki ifadeyi sertleştireceği için fa notası yerine iki sekizlik olarak sol fa notalarını kullanarak Appoggiatur yapmak bu ölçü için uygun olacaktır.

Notada yazan

Yapılması gereken

Bas Solo

lein von dei - ner Hand.

Piano

Materyal 12. J.S. Bach'ın “Nur jedem das Seine” adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.

Örnek reçitatifimizin beşinci, altıncı ve yedinci ölçülerinde gelen “Geist, Seele, Leib und Leben, und Hab’ und Gut” kelimelerinin önlerine gelen sus işaretlerine ve notaların yükseklik iniş ve çıkışlarına dikkat çekmek istiyorum. Metni şu şekilde Türkçeye çevirebiliriz: “Maneviyat, ruh, beden,ve hayat, ve sahip olduklarımız, ve mallarımız.” Burada Tanrı’nın bizlere verdiklerini sıralayan icracımız secco reçitatifler için geçerli olmayan sadece ölçü birimini doldurmak için yazılmış olan sus işaretlerinin değerlerini dikkate almadan sadece sözler arasında virgül olduğunu düşünerek belli belirsiz suslar ile bu bölümü söyleyecek olursa büyük bir yanılgıya düşer. Bir rahibin yapmış olduğu doğal vaaz verme durumunu doğru yansıtmış olmaz. Bestecimiz J.S.Bach burada sözlerin anlamı, vurguları ve aralarda verilmesi gereken susları çok muazzam bir şekilde notaya dökmüştür. Ancak yinede tam olarak nota yükseklikleri, nota değerleri ve belli bir tempo ile yazıldığı gibi söylemek doğal reçitasyonu bozacak hatta çok sıkıcı bir durum ortaya çıkartacaktır. Burada yapmamız gereken yine iyi bir dramatorjik bakış açısı ile bu sözlerin anlam ve önemini doğru kavramaktır. Metnin söz dizilişine ve nota yüksekliğine baktığımızda, bunu da dinsel bir olguda düşündüğümüzde bestecinin bu sözlere denk gelen notaların birini diğerinden daha tiz veya pes yazma nedenini melodik düşüncenin neden böyle

uygulandığını kavramamız zor olmaz. Aslında burada tam olarak bir melodik düşünce vardır diyemeyiz. Asıl olan sözlerin anlam ve öneminden dolayı vurgulama ve önem sırasına göre yukarı aşağıya bir yürüyüş vardır demek daha doğrudur. “Maneviyat, ruh, beden ve hayat, ve sahip olduklarımız, ve mallarımız” cümlesinde maneviyat ve din için en önemsiz olan mal varlığını ifade eden “Mallarımız” sözcüğü cümlede sonunda ve nota olarak alt tonlarda yazılmasına karşın maneviyat, ruh ve hayatın içinde toplandığı beden kelimesi bu cümlede gelen en yüksek nota ile yazılarak daha vurgulu ve parlak bir konuma getirilmiştir.

4 5

Bas Solo

Du, du hast uns ge - ge - ben Geist,

Piano

6 7

B. Solo

See - le, Leib und Le - ben, und Hab' und Gut und

Pno.

Materyal 13. J.S. Bach’ın “Nur jedem das Seine” adlı kantatından bir reçitatif kesiti.

Eserin 12. ölçüsünde Basso Continuo’da dörtlük notalarla bir bas yürüyüşü verilmiştir. Bu yürüyüş oradaki metnin daha keskin ve belirgin ifade edilmesi amacı ile yapılmıştır. Bunu Accompagnato reçitatiflerde gördüğümüz gibi icracının biraz daha diyafram desteği ile daha çok “Cantar Recitando” stiline yakın söylemesi gerektiğini Basso Continuo’nun vermiş olduğu ritim ve armonik yapıdan anlayabiliriz.

12

Bas Solo

Piano

und gar nicht un - ser

Materyal 14. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti.

Eserin on beş ve on altıncı ölçülerinde arka arkasına yazılmış sekizlik notalar görmekteyiz. Eğer bu sekizlik notaları belli bir tempo içerisinde ardı ardına tamda yazıldığı gibi söyleyecek olunursa çok sıkıcı, anlamsız ve gerçek konuşma ritminden uzak bir cümleleme yapılmış olur. Bunun için on beşinci ölçüde kelimelerin doğal ihtiyacı olan genişleme veya hızlanmaları bu notaların değerleri hesaplamandan icra edilmesi doğru olacaktır. Buna karşın on altıncı ölçüde yazılmış olan şan partisindeki sekizlik notalar Basso Continuo ile desteklendiği için daha ritmik ve belli bir tempoda olmalıdır. Yalnız bunu Basso Continuo'yu çalan icracıya belli edip aynı tempoda uyumlu bir şekilde devam edebilmek için on beşinci ölçünün son iki sekizliğini auktakt olarak düşünüp belli bir tempoda ve ritimli bir şekilde söylemeliyiz. Bu durum daha ileride karşımıza çıkacak olan Accompagnato reçitatiflerde bütün bir orkestra ile serbest söylenmesi gereken reçitatiflerin nasıl daha sağlıklı çalınıp söylenebilmesi için çok önemlidir. Bunu bir sonraki reçitatif örneğinde ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz.

15

Bas Solo

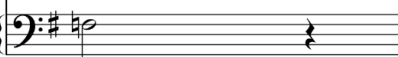
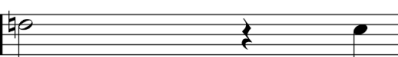
Piano

Her - ze soll al - lein, Herr, dei - ne Zin - se - mün - ze sein.

Materyal 15. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti.

Bu reçitatifimizdeki son ölçünün son iki sekizlik notası reçitatiflerde kullanılan appoggiaturlara güzel bir örnek sunmaktadır. Özellikle cümle sonlarına gelen bu tür

yazılmış olan iki notadan birincisinde yukarıdan appoggiatur yapmak hem müziği yumuşatacak hem sözün anlamını arttıracak hem de dilin istediği vurguyu daha doğru yapmamızı sağlayacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Barok dönemde bu tür appoggiaturlar icracıya bırakılır ve besteci tarafından notaya yazılmazdı. Bunu da göz önünde bulunduracak olursak yirmi birinci ölçünün son iki sekizliğinde gelen la,la notaları yerine si,la yapmamız doğru olacaktır.

	21 Notada olan	Yapılması gereken
Bas Solo		
Continuo		

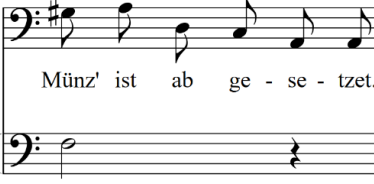
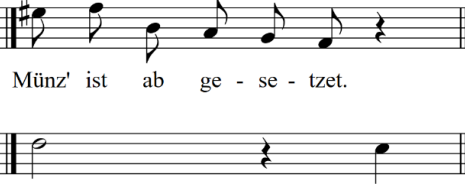
Materyal 16. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.

Eserin Youtube müzik platformunda bulunan kayıtlarını incelediğimizde bazı kayıtların araştırmamın kaynakçalarda bize vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda yapılmış olduğunu görsek de birçok icracının bu kural ve stilin gerektirdiklerine uymadıkları veya bazı kurallara sadece bazı ölçülerde uyduklarını görmekteyiz. Hatta ünlü orkestra şefi ve araştırmacı yazar Nicolaus Harnoncourt'un bu araştırmamda kullandığım kendi kitabı ve Youtube görsel kaynaklarda da reçitatiflerin nasıl söylenmesi gerektiğinden bahsettiği konuları bu eseri kayıt aldığı ünlü Hollandalı Bas Robert Holl'un da tam olarak yapmadığını görmekteyiz (Harnoncourt, 2013).

Bas Robert Holl'un bu kayıttın genelinde çok tek düze ve çok operatik bir şekilde "Cantar recitando" tekniği ile söylemeyi tercih ettiğini görüyoruz. Sanatçının dördüncü ölçüde ve eserin son ölçüsünde vermiş olduğum appoggiatur örneklerini yapmış olduğunu yine bu kayıta görmekteyiz.

Notada yazan	Yapılması gereken
Bas Solo  lein von dei - ner Hand.	Yapılması gereken  lein von dei - ner Hand.

Materyal 17. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.

21 Notada yazan	21 Yapılması gereken
Bas Solo  Münz' ist ab ge - se - tzet.	21 Yapılması gereken  Münz' ist ab ge - se - tzet.

Materyal 18. J.S. Bach'ın "Nur jedem das Seine" adlı kantatından bir reçitatif kesiti ve varyasyonu.

Diğer bir kayıttan ise adı yazılı olmayan genç sanatçı daha az ses ile eseri seslendirmiş olsada yine Tosi'nin dediği gibi bu seferde çok düşük bir enerji ve duygu ile bu eseri icra etmiştir. Bu icra şekli seyirciye içten gelmemekte ve seyirciye dokunmamaktadır. Bu kayıt genç sanatçının daha çok nota söyleme kaygısında olduğunu ve reçitatif sunumunun nasıl olduğunu bilmediği izlenimi bırakmaktadır. Dördüncü ölçü için verdiğim appoggiatur örneğini yapmayan genç sanatçı son ölçüde yapılması gerektiği gibi appoggiatur'u yapmaktadır.

Ayrıca dikkatli dinlediğimizde genç sanatçının nota değerlerini hemen hemen tam olarak yazıldığı gibi yaptığını ve belli bir tempoda kaldığını anlamaktayız. Bu tür reçitatiflerde temponun ve ritmin hiç önemli olmadığını ve sadece doğal konuşmayı taklit etmek gerektiğini, yazılan nota değerlerinin sadece dört dörtlük bir ölçü birimini doldurmak için yazıldığını hatırlatmak isterim (Bachcantates Tilburg, 2018).

Ünlü orkestra şefi John Eliot Gardiner ile olan başka bir kayıttan ise İngiliz bas Peter Harvey bu reçitativi yazılmış olan ritimden daha bağımsız ve secco recitative uygun

olarak seslendirmiştir. Farklı ses tonları da kullanan sanatçı böylece doğal reçitasyonun getirmiş olduğu duyguları diğer kayıtlardaki sanatçılara göre çok daha doyurucu bir şekilde izleyiciye aktarmayı başarmıştır (Gardiner, 2018).

2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

2.2.1. Klasik Dönem Reçitatif Örneği: W.A.Mozart'ın Figaro'nun Düğünü Adlı Eserinden Kont Almaviva'nın Aryasının Reçitatifi ve Bu Reçitatiften Önce Susanna ve Figaro'nun Reçitatifinden Bir Bölüm

Reçitatif Susanna & Figaro

W. A. Mozart

Susanna

Figaro

Piano

Ta - ci:

Ehi, Su - san - na, o - ve va - i

Susanna

Figaro

Pno.

sen-zaav-vo-ca - to hai gia vin - ta la cau - sa.

Co-s'e na - to?

(Maestoso)

Cont Almaviva

Hai già vin-ta la cau-sa! Co-sa sen-to? in qual lac-cio ca

(Maestoso)

Piano

f *sf*

4 **Presto**

C. Almaviva

de- a? Per-fi-di, io vo-glio,

Presto

Pno.

f

8

C. Almaviva

io vo-glio di tal mo-do pu - nir vi, a pia-cer mi-o la sen

Pno.

2

11 **Andante**

C. Almaviva

ten - za sa - ra

Pno.

Andante

p

15 **Tempo primo**

C. Almaviva

ma s'ei pa - gas - se la vec - cia pre - ten - den - te?

Pno.

Tempo primo

p

18

C. Almaviva

pa - gar - la? in qual ma nie - ra?

Pno.

f

21

C. Almaviva

E poi v'è An - to - nio, cheaun' - in - co - gni - to Fi - ga - ro ri - cu - sa di

Pno.

23

C. Almaviva

da-reu-na ni-po-tein ma-tri - mo-nio.

Pno.

26

C. Almaviva

Col - ti - van - do l'or -

Pno.

29

C. Almaviva

go-glio di ques-to men-te - cat-to.

Pno.

32

C. Almaviva

Tut-tu gio vaaun rag

Pno.

4

The image shows a musical score for a scene from W.A. Mozart's opera 'Le nozze di Figaro'. It features two staves: a vocal staff for C. Almaviva and a piano accompaniment staff (Pno.).

First System (Measures 35-37):

- Measure 35:** C. Almaviva has a vocal line starting with 'gi - ro,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including a sharp sign.
- Measure 36:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *p* (piano) and *sf* (sforzando).
- Measure 37:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *p* and *sf*.

Second System (Measures 38-39):

- Measure 38:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *p* and *sf*.
- Measure 39:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *p* and *sf*.

Third System (Measures 40-42):

- Measure 40:** C. Almaviva has a vocal line starting with 'il col - poe fat - to.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including a sharp sign.
- Measure 41:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *p* and *sf*.
- Measure 42:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *p* and *sf*.

Materyal 19. W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif örneği.

W.A.Mozart'ın ünlü eseri "Le nozze di Figaro" (Figaro'nun Düğünü) secco reçitatiflerin accompagnato reçitativlere iç içe geçtiği ve çok uzun reçitatif sahnelerinin bulunduğu bir eserdir. Eserlerin anlam bütünlüğünü korumak yani eserlerin konularının anlaşılmasının bozulmaması ve eserlerin sadece arya formatında yazılıp çok uzun sürmemesi ama metni kısaltıp eserin içeriğinin anlanmayacak hale getirmekten kaçınmak için ortaya çıkmış olan bu secco reçitativler Mozart'ın böylesine zor bir konuyu notaya dökmesine yardımcı olmuş olan en önemli faktördür diyebiliriz. Çok karmaşık ve derin bir konuya sahip olan bu eserden secco reçitativleri çıkartırsanız eserin anlaşılması mümkün olmaz. Eseri kısa ama anlaşılır hale getiren unsur buradaki secco reçitativlerdir. Bu durumda bu reçitativlerin tam opera sesi ve notaların yazıldığı değerler ile söylenmesi bu reçitativlerin yazılma sebebine ters düşecektir.

Kont Almaviva ve Susanna'nın aralarında geçen düet ve reçitativ sahnesinin ardından sahneye gelen Figaro nişanlısı Susanna ile küçük bir reçitatie başlar. Yine dört dörtlük yazılmış olan bu reçitativ çembalo veya piyano desteği ile bir önceki reçitativin tonu olan do majör ile devam eder.

İlk ölçüdeki “Ehi” kelimesi sadece bir ünlem belirtmek için yazılmıştır ve bu herhangi bir ses yüksekliğinde söylenebilir. Burada yazılmış olan sol notasını ve bir sekizlik değeri söylemek doğru olmaz. Burada “recitar cantando” stilini kullanması gereken icracı “Ehi” sözcüğü ile sadece Susanna'ya seslenmelidir. Tosi'nın pazarda insanların birbiri ile konuşmalarının altına çembalo ile uygun akorları çalarsanız en doğru reçitatie ulaşırsınız dediğini hatırlayalım. Bu secco reçitativlerde aynen böyle yapılmalıdır. Eğer bu şekilde yapılmaz ise çok sıkıcı ve katlanılmaz bir hal alacaktır. Ünlü orkestra şefi ve araştırmacı yazar Nicolaus Harnoncourt da bu reçitativlerde ulaşmak istediği doğallığa hiçbir zaman ulaşamadığını bununda en büyük nedeninin bu reçitativlerin çok fazla opera sesi ile söylenmeye çalışılması ve nota değerlerinin yazıldığı gibi yapılmaya çalışıldığını her fırsatta dile getirmiştir.

Figaro'nun “Ehi Susanna ove vai?” cümlesini Türkçeye “Hey Susanna nereye gidiyorsun?” diye çevirebiliriz. Görüldüğü gibi hiçbir sanatsal içeriği olmayan sıradan bir soru cümlesi ile karşı karşıyayız. Notasyon da aynı şekilde basit yazılmıştır. Bu cümlenin soru cümlesi olabilmesi için “vai” sözcüğüne denk gelen iki sekizlik nota daha yukarı tonlara yazılmıştır. “Taci” yani “Sus” diye yanıt veren Susanna “Senza avvocato hai gia vinta la causa” (Avukatsız bir şekilde davayı kazandık) der. Bunun üzerine “Cos'e nato?”, “Ne oldu?” diye soran Figaro Susanna ile sahneyi terk ederler.

Susanna

Figaro

Piano

Ta - ci:

Ehi, Su - san - na, o - ve va - i

Susanna

Figaro

Pno.

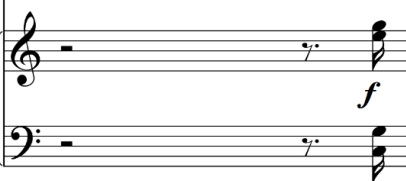
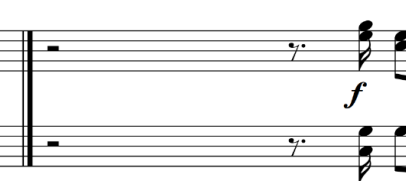
sen-zaav-vo-ca - to hai gia vin - ta la cau - sa.

Co-s'e na - to?

Materyal 20. W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif örneği.

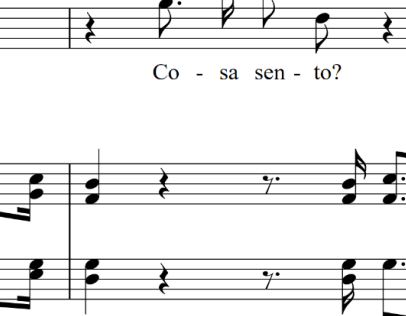
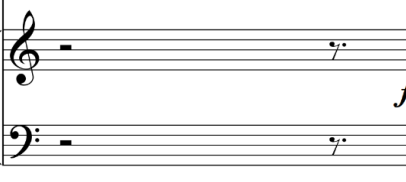
Buraya kadar çok basit ve düz bir reçitasyon görmekteyiz. Eşlikte de herhangi müzikal bir yapı yoktur. Pişano veya çembalo do majör kırık akor veya akor çevrimleri ile bu bölüme eşlik eder. Susanna ve Figaro'nun konuştuklarına kulak misafiri olan Kont Almaviva kendisine oynanan oyunun farkına varır ve Susanna'nın son repliği olan "Hai gia vinta la causa" cümlesini tekrar ederken secco reçitativi sonlanır ve

accompagnato reĉitatif başlar. Eserin dramaturjik incelenmesi, Kont Almaviva'nın nasıl karakterde biri olarak sahnelenmesine karar verildikten sonra bu karara uygun olarak bu reĉitatifte nerelerde appoggiatur yapacağımıza karar vermek en doğrusu olacaktır. Aksi taktirde appoggiaturların esere vereceği karakter ile sahnedeki icracının ortaya koyduğu oyunculuk karakteri arasında çok büyük fark ve bu farkın getirdiği ikilemler olabilir. Bu appoggiaturlardan en önemlisi Kont Almaviva'nın Susanna'nın repliğini tekrar ettiği cümlenin sonundaki "Causa" szcğnde yapılabilir. Sanatçının bu cümlede ifade etmek istediği şey duyduğu cümleyle olan bir şaşkınlık ve soru sorma ifadesi ise burada ağaşıdaki örnekteki gibi appoggiatur yapması doğru olacaktır.

	Notada yazan	Yapılabilecek olan
C.A.		
Piano		

Materyal 21. W.A.Mozart'ın Figaronun düğünü adlı operasından bir reĉitatif kesiti ve varyasyonu.

Eğer sanatçı sadece duyduğu cümleyle idrak etmeye çalıştığı ifadesini yansıtmak istiyor ise notada yazan notaları yapması daha uygun olacaktır.

1.	2.	
C.A.		
Piano		

Materyal 22. W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reĉitatif kesiti ve varyasyonu.

Bu reçitatifin ilk ölçüsünün halen secco reçitatif olduğunu unutmamak ve buna göre bir ses ile bu ölçüyü seslendirmek gerekmektedir. Buna karşın keskin bir orkestral auktakt ile başlayan ikinci ölçüde ise “Cantar Recitando” tekniğini kullanmak gerekmektedir. Ama buradaki accompagnato reçitatifte baştan sona kadar “Cantar Recitando” tekniği kullanacağız dersek çok büyük bir yanlış yapmış oluruz. Reçitatifin yirmi bir, yirmi iki, yirmi üç ve yirmi dördüncü ölçülerinde orkestra eşliği bir anda değişerek sadece yaylı çalgıların eşlik ettiği düz bir re majör yedili akor ile tamamen erken barok döneminde de karşılaştığımız reçitatifler için kullanılan orkestralama tekniğinin Mozart tarafından uygulanmış olduğunu görürüz. Bu ölçülerde eserin konusunun kilit taşlarından birisi anlatılmakta ve olayın seyirci tarafından iyi anlaşılması istenildiği için orkestrada olabilecek olan melodik yapının tamamen geri çekildiği, müzikten ziyade sözlerin daha önemli olduğunu görmekteyiz.

21

Cont Almaviva

E poi v'eAn-to - nio, cheaun'-in - co - gni-to Fi-ga-ro ri - cu - sa di

Piano

23

C. Almaviva

da - reu - na ni - po - tein ma - tri - mo - nio.

Pno.

Materyal 23. W.A.Mozart'ın “Figaro’nun Düğünü” adlı operasından bir reçitatif kesiti.

Burada gördüğümüz reçitatif örneğinde yine appoggiaturlar yapmak mümkündür. Bu appoggiaturlar aşağıdaki örnekte belirtildiği gibi olabilir.

21

Cont Almaviva

E poi v'eAn-to - nio, cheaun'-in - co - gni-to Fi-ga-ro ri-cu - sa di

Piano

23

C. Almaviva

da - reu - na ni - po - tein ma - tri - mo - nio.

Pno.

Materyal 24. W.A.Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" adlı operasından bir reçitatif kesitinin çeşitlemesi.

Yine Youtube müzik platformu üzerinden de dinlenilebileceği gibi ikinci ölçü ve sonrasında her icracı tarafından yapılmış çok farklı icra çeşitleri ile karşılaşabilmekteyiz.

Amerikalı Bariton Rodney Gilfry, John Eloit Gardiner yönetiminde söylediği bir kaydında ilk ölçüde "Causa" sözünde appoggiatur yapmayı ve "Recitar cantando" tekniği ile konuşur gibi söylemeyi tercih etmiştir. Gilfry daha sonra gelen accompagniato reçitatif boyunca "Recitar cantando" ile "Cantar recitando" teknikleri arasında geçişler yaparak çok etkileyici bir reçitatif söyleme örneği vermiştir. Ayrıca sanatçı appoggiaturları kullanarak dilde verilmek istenen aksanları belirgin hale getirmiştir (Gilfry, 2017).

Genç Fransız bariton Jérôme Boutillier 'in söylediği bir kayıta sanatçı genel olarak bu reçitatif çok dolu bir ses ile söylemekte ve öngörülen appoggiaturlardan birçoğunu yapmamaktadır. Daha önce de bahsettiğim ve barok stilde yazılmış olan 21. ölçü ile

24. ölçü arasındaki bölümü de adeta bir arya edasıyla söylemekte olduğunu görüyoruz (Boutillier, 2020).

Ünlü bariton Christian Gerhaher'in Bayerische Staatsoper'de söylemiş olduğu temsilden alınmış olan bir kesitte sanatçının bu rol için çok heyecanlı, yerinde duramayan ve ne yapacağını bilemeyen bir karakter ortaya koyduğunu görmekteyiz. Bu aşırılık sanatçıyı sahne performansı açısından doğallıktan uzaklaştırmaktadır. Sanatçının bu tavrı reçitatifte yapılmak istenilen sunumun üzerine çıkmakta ve seyirciyi asıl anlatılmak istenen konudan uzaklaştırmaktadır.

Bir diğer yandan ise sanatçının bu reçitatifin ilk ölçüsündeki "Hai gia vinta la causa" cümlesinin icrası çok doğal duyulduğu için bu çalışmada ele aldığımız secco reçitatifin nasıl söylenmesi gerektiğine çok iyi bir örnek teşkil etmektedir (BayerischeStaatsoper, 2018).

2.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

2.3.1. Romantik Dönem Reçitatif Örneği: R.Wagner'in Tannhaeuser Adlı Operasından Wolfram'ın Reçitativi

Bu çalışma için aldığımız barok, klasik ve romantik dönem reçitatifleri arasında gördüğümüz en önemli fark, barok ve klasik dönem reçitatiflerinde appoggiaturlar notaya yazılmaz iken romantik dönem reçitatif örneğimizde bu appoggiaturların besteci tarafından notaya alındığıdır. Barok ve klasik dönem reçitatiflerinde bunlar icracının yorumuna bırakılırken romantik dönemde bu appoggiaturların kesin icra çeşitleri icracının yorumuna bırakılmadan notalar ile besteci tarafından belirlenmiştir. Bu durumun romantik dönem bestecilerinde artık notalar ile sabitlendiğini görmekte olsak da çıkış yeri barok müziktir.

Tannhaeuser

R. Wagner

Moderato

Baritone Solo

Wie Tod - des - ah - nung, Daemm - rung deckt die

Piano

5

Bar. Solo

Lan - de, um - hüllt das Tal mit schwaerz - li - chem Ge -

Pno.

9

Bar. Solo

wan - de, der See - le, die nach je - nen Höhn ver -

Pno.

2

13

Wolfram

langt, vor ih-rem Flug durch Nacht und Grau - sen

Pno.

17

Wolfram

bangt. Da schei-nest du, o

Pno.

23

Wolfram

lieb-lichst-er der Ster-ne! dein sanfs-tes Licht ent-sen-dest du der

Pno.

28

Wolfram

Fer-ne, die naecht'-geDaemm-rung teilt dein lie-ber Strahl, und

Pno.

33

Wolfram

freund - lich zeigst du den Weg aus dem Tal.

Pno.

Materyal 25. R.Wagner’ın “Tannhaeuser” adlı operasından bir reçitatif örneği.

Aşağıdaki nota örneğinde bu örnek reçitatifimizin bir bölümünü görmekteyiz. Bu örnekte 20. ölçüden itibaren yaylıların icracıya tremolo akorlar ile eşlik ettiğini görmekteyiz. Bu eşlik stili yine barok dönemde yaygın olarak kullanılan bir eşlik stilidir. Bestecimiz R. Wagner burada daha önceki bölüme göre daha serbest ve doğal bir reçitasyon istediği için bu bölümü böyle bestelemiştir diyebiliriz. Bu durumda 20. ölçüden 36. ölçüye kadar olan bu bölümde bestecinin yazmış olduğu nota değerlerinin sadece icracıyı yönlendirme amacı ile olduğunu ve bu bölümün bir önceki reçitatif bölümüne göre tempodan daha bağımsız söylenmesi gerektiğini görmekteyiz. Ayrıca çok hafif bir ses ile yine “Recitar Cantando” tekniği ile söylenilmesi gerektiğini de reçitatifin bu yapısından dolayı anlaşılmaktadır. Bu bölümün tamamen bu stilde yazıldığına kanıt olarak 23, 25, 27 ve 29. ölçülerde yazılmış olan noktalı dörtlük ve sekizlik notaları inceleyebiliriz. Alman dilinin konuşma yapısı ve vurgulamasına göre bu noktalı dörtlüğe gelen hecelerin genişleterek ve uzatılarak okunduğunu ve konuşulduğunu görmekteyiz. Örneğin “Da scheinest du” cümlesinde “schei-nest” kelimesindeki ilk hecedeki “ei” yani Türkçe okunuşu ile “ay” hecesindeki “a” vokali uzatılarak okunmalıdır. Aynı durum “Lieblichster, sanftes, entsendest ve naecht’ge” kelimelerine denk gelen noktalı dörtlükler içinde geçerlidir.

Yine bu bölümün orkestral yapısını incelediğimizde orkestra yönetim tekniği bakımından orkestra şefinin dört dörtlük ölçü birimi vurmasına gerek olmadığını sadece ölçü başlarını ve ton geçişlerini yaylı orkestrasına göstermesinin yeterli

olduğunu ve bu durumun yine barok dönem reçitatif yapısından geldiğini görmekteyiz. Ayrıca reçitatifin dört dörtlük ölçü birimi içinde yazılmış olması da barok dönemden gelen bir element olarak kabul edilebilir.

20

Wolfram

Da schei - nest du, o lieb - lichst - er der Ster - ne!

Piano

25

Wolfram

dein sanfs - tes Licht ent - sen - dest du der Fer - ne, die naecht' - ge

Pno.

30

Wolfram

Daemm - rung teilt dein lie - ber Strahl, und freund - lich

Pno.

34

Wolfram

zeigst du den Weg aus dem Tal.

Pno.

Materyal 26. R.Wagner'in "Tannhaeuser" adlı operasından bir reçitatif kesiti.

Reçitatifimizin başlangıcına tekrar dönecek olursak reçitatifin dört dörklük ölçü birimi içinde yazıldığını ve accompagnato reçitatif olduğunu görmekteyiz. Eser daha önceki bir orkestra bölümünün yavaş yavaş bitmesi ile örnek aldığımız reçitatifimize bağlanmaktadır. Reçitatif daha öncede çalan Arpin vermiş olduğu kırık bir sol minör akor ile başlamakta ve reçitatifin 3,5,9 ve 13. ölçülerde arpin çalmış olduğu arpejler ile ton değişimleri etkili bir şekilde gösterilerek armonik yürüyüşler oluşturulmuştur. Bu arpejleri barok reçitatiflerde yapılan çembalo veya piyanodaki kırık akorlar olarak kabul edebiliriz. Bu stil yine bize barok dönem secco reçitatifini anımsatmaktadır. Fakat burada tüm orkestranın eşlik ettiği accompagnato reçitatifden bahsetmek daha doğru olacaktır ki bu arpejleri orkestranın tamamladığı akorlar takip etmektedir. Bestecimiz R.Wagner'in burada bütün reçitatif türlerini sentezleyerek farklı bir oluşum yaptığından da bahsedebiliriz. Bu sentezlenmiş yapıyı Çaykovski ve Dvorak gibi birçok Romantik Dönem bestecisinin eserlerinde de görmekteyiz.

Moderato

Wolfram

Moderato Wie Tod - des - ah - nung, Daemm - rung deckt die

Piano

5

Wolfram

Lan - de, um - hüllt das Tal mitschwaerz - li - chem Ge -

Pno.

9

Wolfram

wan - de, der See - le, die nach je - nen Höhn ver -

Pno.

13

Wolfram

langt, vor ih - rem

Pno.

2 15

Wolfram

Flug durch Nacht und Grau - sen bangt.

Pno.

Materyal 27. R.Wagner'in "Tannhaeuser" adlı operasından bir reçitatif kesiti.

Ünlü İngiliz Bariton Bryn Terfel'in Youtube müzik platformunda bulunan bir konser kaydında sanatçının örnek reçitatifimizin giriş bölümünü diyafram destekli bir şan tekniği ile söylediğini görmekteyiz. Reçitatifin tremolo bölümüne geldiğinde ise daha az opera sesi ve diyafram desteği kullanmayı tercih etmiş olan sanatçının yaptıkları ile yukarıdaki açıklamanın tam olarak örtüştüğünü görmekteyiz. Ayrıca sanatçının yine açıklamada belirttiğim gibi tremololu bölümde tam olarak dört dörtlük ölçü birimine uymadığını ve ritimden ziyade sözlerin doğal vurgu ve uzunluklarını ele aldığını görmekteyiz (Terfel, 2017).

Ünlü Alman Bariton Dietrich Fischer-Dieskau'un Youtube müzik platformunda olan bir kaydında yine tremololu bölümü aynı Bryn Terfel'inde yaptığı gibi çok hafif bir sesle söylediğini, sestten ziyade fısıldarmış gibi söylediğini görmekteyiz. Bu söyleyiş tarzı anlattıklarımıza uysada biraz abartılı kaçmaktadır. Burada Tosi'nin dediklerini tekrar hatırlamakta yarar vardır. Bu abartılı yorum sahne üzerindeki sanatçının anlaşılmasına, sıkıcı olmasına veya hiç duyulamamasına da sebep olabilir (Fischer, 2013).

2017 yılında vefat eden ünlü Rus Bariton Dmitri Hvorostovsky'in bir konser kaydında sanatçının bu reçitafi baştan sona dolu bir opera sesi ile söylediğini görmekteyiz. Ayrıca sesteki genişliği sağlamak için sanatçının vokallerden ödün verdiğini, daha dolu bir operatik ses oluşturmak için birçok yerde vokalleri değiştirip dilin yapısını da bozduğu görülmektedir. Bu gördüğümüz aryların içinde kabul edilebilir bir durum

olsa da özellikle böylesine yumuşak ve gizemli bir hava içerisinde söylenmesi gereken bu reçitatif için uygun değildir (Hvorostovsky, 2017).



SONUÇ

Bir araştırmacı gözü ile bakıldığında Tosi'nin 1700'lü yıllarda reçitatiflerde yapıldığından bahsettiği hataların günümüzde hala devam ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Reçitatifin doğuşunun üzerinden 400 yılı aşkın bir sürenin geçmiş olmasına rağmen reçitatifin ne olduğu ve nasıl icra edilmesi gerektiği halen tam olarak anlaşılamamıştır.

Özellikle günümüzde çok yaygın olarak kullanılan Youtube müzik platformu gibi platformlar aracılığı ile hemen hemen her eserin birçok farklı ses ve görüntü kaydına kolayca ulaşabilen sanatçı ve sanatçı adayları bu kayıtların tarihsel açıdan ne kadar doğru icra edilip edilmediğini incelemeyen bu kayıtları yapılması gerekenlere referans olarak almakta, bu durumdan ötürü çoğu zaman büyük yanlışlara düşmekte ve icralarında çok büyük hatalar yapmakta olduklarını görmekteyiz.

Bu araştırmadan da anlayacağımız gibi reçitatif bir operada bir durumu veya olayı hızlı bir şekilde anlatan, eserin konusunun en önemli ve can alıcı yerlerinin bulunduğu bölümdür. Secco reçitatifler sahnedeki tepki ve duruma göre hareket edilip uygulanması gereken anın yaşandığı anlatım ve oyunculuğun güçlü olması gereken bölümlerdir. Eğer o an sahnede beklenmedik bir şey veya durum yaşanmış, bir icracı tarafından belli bölümler daha farklı icra edilmiş ise bunu takip eden bölümde de bunun duruma uygun olarak devam etmesi daha önceden çalışılmış olanı yapmaktan daha doğru olacaktır. Bu anlatılanı sahnedeki bir canlı performansta yapabilmek için etkiye tepki yolu izlenmelidir. Fakat bir etkiye tepki verebilmemiz için etkiyi tam olarak anlayabilmek bunun içinde eserin konusuna ve o anki metne tam olarak hâkim olabilmek gerekmektedir.

Araştırmada incelediğimiz kayıtlara ek olarak Avrupa'da birçok operada solist sanatçı olarak sahnelere çıkmış ve özellikle Belcanto stilinde çok önemli eserler seslendirmiş

bir opera sanatçısı olarak yapılan en büyük hatalardan birinin doğru analiz yapmadan bir reçitativin armoni, form ve genel yapısını tam olarak anlamadan o eseri söyleme şekli üzerine bir yargıya varıp söylendiğini görmekteyim.

Reçitativleri doğru söyleyebilmenin en temel ögesinin, eserin dilini çok iyi bilmek, o dili bilmiyor isek çok doğru ve iyi tercüme etmiş olmak, güçlü, inandırıcı ve gerçekçi bir oyunculuğa sahip olmaktır.

Sonuç olarak doğru reçitativ söyleyebilmenin temelinde dil bilmenin ilk sırada olduğunu, oyunculuk gücünün reçitativin aktarımında çok önemli olduğunu ve tarihsel bigiler doğrultusunda her dönem ve her dil için reçitativlerin nasıl çalışılıp, öğrenilip seslendirilmesi gerektiğinin ortaya çıktığını görüyoruz.

Klasik Dönem veya Romantik Dönem reçitativinin Barok Dönem reçitativinden geldiğini, bunların temelinde sahnede yapılan sunumun en anlaşılır ve gerçekçi şekilde seyirciye aktarılması gerektiğini görüyoruz. Sonuç olarak bu dönemler arasındaki farkların sadece zaman içinde bazı tarihsel öğelerin kaybolmasından veya opera eserlerinin güne uyum sağlaması gerektiğinden dolayı değişikliklere uğradığını görmekteyiz. Secco reçitativten accompagnato reçitative geçiş olduğu gibi araştırmamın sınırlılıklarını aştığından dolayı değinmediğim romantik dönem accompagnato reçitativinin bir ileriki boyutu olarak kabul edebileceğimiz “Verismo” yani gerçekçilik akımında da yine operanın ilk çıkış zamanına döndüğümüzü, doğallığın, dilin, oyunculuğun ve gerçekçiliğin ilk planda olduğunu, bunlara ek olarak donanımlı bir şan tekniği ve müzikaliteninde istendiğini görüyoruz. Verismo akımının en büyük örneği olarak Giacomo Puccini’nin “La Boheme”, “Butterfly”, “Turandot”, Richard Strauss’un “Ariadne auf Naxos”, Claude Debussy’in “Pelléas et Mélisande” gibi eserlerini örnek olarak inceleyebiliriz.

Ayrıca reçitatif sadece opera sanatında değil birçok solo enstrüman eserlerinde, senfoni veya konçertolarda enstrümantal reçitatifler besteciler tarafından yazmıştır. Ayrıca Almanca olarak “Kunstlieder” Fransızca olarak “Chanson” ve İtalyanca olarak “Canzone” şarkı literatürünü de atlamamamız gerek. Örneğin Weber’in ikinci Klarinet Konçertosu’nun ikinci bölümünde bulunan solo Klarinet için yazılmış bir reçitatif vardır. Enstrümanlar için yazılmış bu reçitatiflerde herhangi bir metin olmasada besteci belli bir metin düşüncesi içerisinde bu reçitativi yazmıştır ve icracı yine o düşünceyi en iyi temsil edecek metni düşünüp bu bölümleri konuşurmuş gibi çalmalıdır. Örneğin Schubert’in “Der Abend” isimli şarkısı da içerisinde reçitatif barındırmaktadır.

Klarinet konçertosu no 2. 2. bölüm

C. Maria von Weber

Clarinet in Bb

a tempo Recitativo ad lib.

Piano

a tempo Recitativo ad lib.

sf *p*

f

Cl.

f *p*

Pno.

Cl.

ff

Pno.

2

9 Recitativo molto adagio

Cl.

Pno.

pp

11

Tempo I.

Cl.

Pno.

pp

Tempo I.

Materyal 28. C.M. von Weber'in ikinci Klarinet Konçertosu'nun ikinci bölümünden bir kesit.

Der Abend

F. Schubert

Andante con moto.

Voice

Piano

pp

Andante con moto.

Pur - pur malt die Tan - nen-hü - gel nach der Son - ne

6

Voice

Pno.

Schei-de-blick, lieb - lich strahlt des Ba-ches Spie-gel

11

Voice

Pno.

Hes - pers Fa - ckel-glanz zu - rück.

15

Reçitatif

Voice

Pno.

Tönst du einst im A bend - hau - che, Grill-chen auf mein frü - hes Grab aus der



Materyal 29. F. Schubert'in "Der Abend" adlı şarkısından bir kesit.

Sanatçı ve sanatçı adayı arkadaşlarıma bu çok büyük ayrıntılar ve farklılıklar içeren reçitatif konusunun müzik yaşamlarında her daim bilip bilmeden, görüp görmeden karşılarına çıktığını belirtmek isterim. Eğer burada anlatılanlar doğrultusunda bakacak olursanız son icra ettiğiniz eser her ne olursa olsun artık o esere çok farklı bir pencereden bakacağımıza eminim.

Neticede doğru reçitatif söylemenin temelinde yatan önemli unsurların dil bilmek, analiz yapmak ve her zaman kendi yorumumuzu bestecinin düşünceleri ve tarihsel veriler doğrultusunda sahnelemek ve sunabilmektir.

Öneriler

Sanatçı ve sanatçı adayı arkadaşlara önerilerimin en başında olabildiğince fazla dil öğrenmeleri gelmektedir. Sanatçı olarak hepimizin çok beğendiği, kendisine örnek aldığı başka sanatçılar vardır. Fakat o çok beğendiğimiz sanatçının yapmış olduklarının bire bir alınıp uygulanmasını önermemekteyim. Çünkü o çok beğendiğimiz sanatçının yaptıklarının kendince olan gerekçeleri sizin için geçerli bir gerekçe olmayabilir. Bu durumda da uygulamış olunan şey maalesef anlamsız kötü bir taklitten ileri gidemeyecektir. Böyle bir taklit durumunda da icracı sahnedeki gerçekçiliğini kaybedecektir. Hiçbir şekilde müzikal ve oyunculuk yönünden abartıya gidilmemesi de önerilerim arasındadır.

KAYNAKÇA

- Bachcantates Tilburg (2018, 3 Ocak). BWV 163 - Nur jedem das Seine!. [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=0QNV7nQDN9c>
- BayerischeStaatsoper (2018, 16 Temmuz). Le nozze di Figaro: Christian Gerhaer sings "hai già vinta la causa". [Video]. YouTube. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=q_K3n33KRae&t=69s
- Berne, P. (2008). Belcanto Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi (1. baskı). Neustadt: Wernersche Verlagsgesellschaft mbH.
- Berne, P. (baskıda). Mozarts Opern neu entdecken.
- Boutillier, J. (2020, 25 Kasım). W.A. Mozart - Le nozze di Figaro - air du comte "hai già vinta la causa?" - Jérôme Boutillier 2020. [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Bdxes5ChQmU>
- Calella, M. (2004). Graun, Telemann und die Rezeption des. Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 1 (28), 95-96.
- Fischer, A. D. (2013, 3 Mart). Dietrich Fischer-Dieskau: "wie todesahnung...o du, mein holder abendstern". Tannhäuser. R. Wagner. [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=1Cx4msAi-nY>
- Garcia, M. (t.y.). Ecole de Garcia traite complet de l'art du chant II. Mainz (1. baskı). Basel: Bibliothek der Musik Akademie.
- Gardiner J. E. (2018, 11 Ağustos). Nur jedem das Seine, BWV 163: Recitative: Du bist, mein Gott (Bass). [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=HHwyKzrZcnE>
- Gilfry, R. (2017, 28 Aralık). Le nozze di Figaro - hai già vinta la causa. [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=-l6Owvlib2s>
- Hanning, B. R. (2002). Concise history of western music (2. Baskı). New York-London: W. W. Norton & Company.

- Harnoncourt N. (2013, 15 Eylül). Nur jedem das Seine, BWV 163: No. 2, Rezitativ. "Du bist, mein Gott". [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=zwZEMWEUjaI>
- Harnoncourt, N. (2018). Musik als Klangrede (9. baskı). Kassel: Baerenreiter Verlag.
- Hvorostovsky, D. (2017, 3 Aralık). Dmitri Hvorostovsky 'wie todesahnung... o du, mein holder abendstern'. [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=yqowkjQFqFI>
- Kulman, E. (2015, 11 Aralık). Harnoncourt probt rezitative (Le nozze di Figaro). [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=h9I--UN25MQ>
- Mancini, G. (1919). Practical reflections on the figurative art of singing (1.baskı). Boston: Richard G. Badger the Gorham Press Boston.
- Musil, B. (2018). "Wie ein Begehren" Sprache und Musik in der Interpretation von Vokalmusik (nicht nur) des Fin de Siecle (1. baskı). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Rilling, D. (2018). Die rezitative in Haendels Opern (1 baskı). Berlin- Brandenburg: be.bra wissenschaft verlag GmbH.
- Terfel, B. (2017, 15 Nisan). Bryn Terfel "wie todesahnung... o, du mein holder abendstern" Wolfram's Arie Tannhäuser. [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=RRu-aRFEsAc>
- Tosi, P. F. (1757). Anleitung zur Singkunst (1. baskı). Berlin: George Ludewig Winter.

EKLER

EK-1: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

(İmza) Melih TEPRETMEZ

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Barok, Klasik ve Romantik Dönemde Reçitativ Söyleme Sanatı

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih / /)

İmza

Melih TEPRETMEZ

Öğrenci No: 202153011005

Anasanat/Anabilim Dalı: Müzik

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL, İmza)

EK-3: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Melih TEPRETMEZ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması
Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim/Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

Melih
TEPRETMEZ

BAROK, KLASİK VE ROMANTİK DÖNEMDE
REÇİTATİF SÖYLEME SANATI

Yüksek Lisans
Tezi

2023