

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORKESTRA ŞEFLİĞİNDE YÖNETME TEKNİKLERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME

Erman Burak ŞATANA

Danışman
Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR - 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Orkestra Şefliğinde Yönetme Teknikleri Üzerine Bir İnceleme”** adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

29.06.2015

Erman Burak ŞATANA

İmza



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 30/06/2015 tarih ve 12 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Erman Burak ŞATANA'nın**, "**Orkestra Şefliğinde Yönetme Teknikleri Üzerine Bir İnceleme**" konulu tezi incelenmiş ve aday 12/08/2015 tarihinde, saat 13:30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verildi.



Doç. Dr. Onur NURCAN

BAŞKAN



Doç. Biçe Bediz Kınıklı

ÜYE



Yrd. Doç. M. Alper KAZANCI

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ/PROJE VERİ FORMU** Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının**Soyadı:** ŞATANA**Adı:** Erman Burak**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Orkestra Şefliğinde Yönetme Teknikleri Üzerine Bir İnceleme**Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı:** A Research on The Techniques of Conducting**Tezin/Projenin****Yapıldığı Üniversite:** D.E.Ü. **Enstitü:** G. S. E. **Yıl:** 2015**Tezin Projenin Türü:****Yüksek Lisans:**☒**Doktora**☐**Dili:** Türkçe**Tıpta Uzmanlık**☐**Sayfa Sayısı:** 103**Sanatta Yeterlik**☐**Referans Sayısı:** 27**Tez Proje Danışmanlarım****Ünvanı:** Doç. Dr.**Adı:** Onur**Soyadı:** NURCAN**Türkçe anahtar Kelimeler:**

- 1- Orkestra
- 2- Orkestra Şefliği
- 3- Orkestrasyon
- 4- Senfoni
- 5- Opera

İngilizce anahtar Kelimeler:

- 1- Orchestra
- 2- Maestro
- 3- Orchestration
- 4- Symphony
- 5- Opera

Tarih:**İmza:****Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet :**☒**Hayır :**☐

ÖZET

Tarihi boyunca gelişerek günümüze gelen ve gelişime açık olan orkestra, farklı çalgısal tınların ve renklerin belirli bir müzikal hedef doğrultusunda ve dönemlere göre değişkenlik gösteren orkestrasyon ilkeleri çerçevesinde birleştirildiği karma bir topluluktur. Bu bağlamda, bestecinin istediği uyum ve dengenin ortaya çıkartılmasında merkezi önem taşıyan orkestra şefi ise bir lider konumundadır.

Orkestra şefi, yönettiği orkestranın çıkardığı her tınıdan sorumludur. Orkestra tarihi kadar yüzlerce yıllık köklü bir geçmişe sahip olan orkestra şefliği, sahip olduğu geçmiş içerisinde çeşitli yöntem ve tekniklerle tanışmıştır. Şefin her bir hareketi, ellerini kullanışı, vücut dili, yüz ifadesi ve hatta hareket etmeyerek duruşu orkestra müzisyenleri, dolayısıyla seslendirilen eserin doğru ve yetkin performansı için oldukça önem arz eden unsurlardır.

Bu tez çalışmasında, Barok Dönemden itibaren orkestra ve orkestra şefliğinin günümüze kadar gösterdiği gelişim ve değişim süreci ele alınarak tarihsel perspektif içerisinde genel bir değerlendirme yapılmış, sonrasında günümüzde yaygın olarak kullanılan temel ve ileri düzey yönetme teknikleri mercek altına alınarak ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Orkestra, Orkestra Şefliği, Orkestrasyon, Senfoni, Opera

ABSTRACT

The orchestra that has maintained its existence until today, through transformation and advancement, is a medium in which various instrumental sonorities/colors are combined for a particular musical purpose via certain principles of orchestration that vary according to musical periods. In this context, the conductor is in the place of leadership that holds central importance to bring out the concord and balance desired by composers.

The conductor is strictly responsible for every single sound that the orchestra produces which he/she is leading. Conducting, with its past as hundreds year old as that of the orchestra itself, embraced numerous methods and techniques. Each movement of the conductor, use of his/her hands, his body language, his facial expressions, even his motionless (when necessary) are central elements that hold extreme importance for orchestra musicians, thus, for the correct and proficient rendition of any given musical work.

In this thesis, the advancement and transformation process that the orchestra and conducting underwent has been researched within the historical process beginning from the Baroque Era and then commonly used basic and advanced conducting techniques have been put under the scope and examined in details.

Keywords: Orchestra, Conducting, Orchestration, Symphony, Opera

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın temel amacı orkestra ve orkestra şefliğinin ilk oluşumundan itibaren tarihsel süreç içerisindeki gelişimini ortaya koymak ve günümüzde varılan noktada genel-geçer olarak kabul gören temel ve ileri-düzey orkestra yönetme tekniklerini inceleyerek orkestra şefi adaylarına ışık tutmaktır. Bu çalışmanın oluşabilmesi için hem araştırma hem de yazılış aşamalarında bilgi, tecrübe ve yardımlarını esirgemeyen Sayın Özgür Özaslan, Selman Ada, Jean Baily, değerli tez danışmanım Besteci ve Orkestra Şefi Doç. Dr. Onur Nurcan'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ORKESTRA ŞEFLİĞİNDE YÖNETME TEKNİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xii
RESİM LİSTESİ	xiv
NOTA ÖRNEĞİ LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MÜZİK VE KÜLTÜR

1.1 MÜZİK	3
1.2 MÜZİK KÜLTÜRÜ	7

İKİNCİ BÖLÜM ORKESTRA VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ

2.1 ORKESTRA	9
2.2 ORKESTRA'NIN TARİHİ	10
2.2.1 Barok Dönem	11
2.2.2 Klasik Dönem	16
2.2.3 Romantik Dönem	23
2.2.4 İzlenimci Dönem	27

2.3 ORKESTRA ŞEFİ	27
2.4 ORKESTRA ŞEFLİĞİNİN TARİHİ GELİŞİMİ	30
2.4.1 İlk Dönemlerde Şeflik	30
2.4.2 Barok Dönemde Şeflik	33
2.4.3 Klasik Dönemde Şeflik	36
2.4.4 Romantik Dönemde Orkestra Şefi	39
2.4.5 Liszt ve Wagner	42
2.4.6 Wagner Takipçileri ve Orta Avrupa Geleneği	43
2.4.7 Romantik Dönemde İtalya	45
2.4.8 Yirminci Yüzyıldan Günümüze Şeflik	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ

3.1 DURUŞ	53
3.2 VURUŞ ŞEMALARI	54
3.2.1 Basit Birimli Vuruş Şemaları	55
3.2.2 Karışık Birimli Vuruş Şemaları	60
3.2.3 Hazırlık Vuruşu	62
3.2.3.1 Tam Başlangıç Hazırlık Vuruşu	63
3.2.3.2 Hazırlık Vuruşu ile Temponun Belirlenmesi	64
3.2.3.3 Başlangıç Hazırlık Vuruşu ile Tınının Gürlüğü ve Hacminin Belirlenmesi	64
3.2.3.4 Üçleme Ritimli Başlangıç Hazırlık Vuruşu	66
3.2.3.5 Kesik Hazırlık Vuruşu	67
3.2.3.6 Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu	68
3.2.3.7 Eksik Birimde Farklı Ritmik Girişler	70
3.2.3.8 Tam Ara Birimli Hazırlık Vuruşu	71
3.2.3.9 Dönük Hazırlık Vuruşu	72
3.2.3.10 Eksik Ara Birimli Hazırlık Vuruşu	72
3.2.3.11 Senkop veya Vurgu Kayması	73

3.2.3.12 Ölçü İçinde Hazırlık Vuruşu	78
3.2.3.12.1 Ölçü İçinde Başlangıç Hazırlık Vuruşu	78
3.2.3.12.2 Ölçü İçinde Yeni Hazırlık Vuruşu	79
3.2.3.12.3 Belirtilmiş Hazırlık Vuruşu	81
3.2.4 Sekme Hareketinin Ritmik Yapısı	83
3.2.4.1 İkilemeli Kesik Ritmik Sekme	85
3.2.4.2 İkilemeli Kesik-Vurgulu Ritmik Sekme	87
3.2.4.3 İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme	87
3.2.4.4 Üçlemeli Kesik Ritmik Sekme	89
3.2.4.5 Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekme	91
3.3 TEMEL VURUŞ TEKNİKLERİNİN VE DİĞER	
UYGULAMALARIN KULLANIM FARKLARI	96
3.3.1 Temel Vuruş Teknikleri	96
3.3.1.1 Doğal Legato (Non Legato)	96
3.3.1.2 İfadeli Legato	96
3.3.1.3 Hafif Staccato	97
3.3.1.4 Tam Staccato	98
SONUÇ	99
KAYNAKÇA	101
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

akt.	aktaran
vb.	ve benzeri
yy.	yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Bir Birimli Vuruş Şeması Örneği	55
Şekil 2. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği	55
Şekil 3. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği	55
Şekil 4. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği	55
Şekil 5. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği	56
Şekil 6. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği	56
Şekil 7. Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği	56
Şekil 8 . Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği	56
Şekil 9. Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği	57
Şekil 10. Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği	57
Şekil 11 . Dört Birimli Vuruş Şeması Örneği	57
Şekil 12. Altı Birimli Vuruş Şeması Örneği	58
Şekil 13. Altı Birimli Vuruş Şeması Örneği	58
Şekil 14. Altı Birimli Vuruş Şeması Örneği	58
Şekil 15 . Sekiz Birimli Vuruş Şeması Örneği	59
Şekil 16. Dokuz Birimli Vuruş Şeması Örneği	59
Şekil 17. On iki Birimli Vuruş Şeması Örneği	59
Şekil 18. Beş Birimli Vuruş Şeması Örneği	60
Şekil 19. Beş Birimli Vuruş Şeması Örneği	61
Şekil 20 . Yedi Birimli Vuruş Şeması Örneği	61
Şekil 21. Gürlüğün Başlangıç Hazırlık Vuruşu İle Artırılması	65
Şekil 22. Hazırlık Vuruşunun Büyütülmesi	65
Şekil 23 . Üçleme Ritimli Başlangıç Vuruşu	66
Şekil 23 a . Üçleme Ritimli Başlangıç Vuruşu	66
Şekil 24. Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu	68
Şekil 25. Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu	69
Şekil 26. Güçlü Gürlükte Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu	69
Şekil 27. İkinci Eksik Birime Yapılan Hazırlık Vuruşu	69
Şekil 28 . Dördünce Eksik Birime Yapılan Hazırlık Vuruşu	70

Şekil 29. Üçleme ile Başlayan Hazırlık Vuruşu Örneği	71
Şekil 30. Dönük Hazırlık Vuruşu	72
Şekil 31. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşunda Birinci Vuruşa Yapılan Hareketin Azaltılması Örneği	82
Şekil 32. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşunda Gürlülüğün Artırılması Örneği ...	82
Şekil 33 . Belirtilmiş Hazırlık Vuruşu Örneği	83
Şekil 34. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşu Örneği	83
Şekil 35. Ritmik Sekme Hareketi İkileme Ritim Örneği	84
Şekil 36. Ritmik Sekme Hareketi Üçleme Ritim Örneği	84
Şekil 37. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme Birinci Yöntem Örneği	87
Şekil 38. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme İkinci Yöntem Örneği	88
Şekil 39. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme Üçüncü Yöntem Örneği	88
Şekil 40. Üçlemeli Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Üçüncü Yöntem	90
Şekil 41. Üçlemeli Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Dördüncü Yöntem	91
Şekil 42. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Birinci Yöntem	92
Şekil 43. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan İkinci Yöntem	93
Şekil 44. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan İkinci Yöntem İkinci Hareket	93
Şekil 45. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Üçüncü Yöntem	94
Şekil 46. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Dördüncü Yöntem	95
Şekil 47. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Beşinci Yöntem	95
Şekil 48 . Non Legato Vuruş Şekli	96
Şekil 49. İfadeli Legato Vuruş Şekli	97
Şekil 50. Tam Staccato Vuruş Şekli	98

RESİM LİSTESİ

Resim 1 Değnek, Baget, Baton	34
Resim 2 Barok Orkestra Oturuş Düzeni	35
Resim 3 Klasik Dönem Orkestra Oturuş Düzeni	39

NOTA ÖRNEĞİ LİSTESİ

Nota Örneği 1. Çaykovski Serenat, 2. Bölüm	68
Nota örneği 2. Mozart'ın 29. Senfonisi IV. Bölüm	70
Nota örneği 3. Nota Örneği	73
Nota örneği 4. Çaykovski'nin Yevgeni Onegin Operası II. Perde	74
Nota örneği 5. Yevgeni Onegin Operası IV. Perdesi	74
Nota örneği 6. C. Frank'ın Re minör Senfonisi I. Bölüm	75
Nota örneği 7. Nota Örneği	75
Nota örneği 8 . Çaykovski'nin Hamlet Senfonisi	76
Nota örneği 9. Çaykovski'nin 6. Senfonisi I. Bölüm	76
Nota örneği 10. Nota Örneği	77
Nota örneği 11 . Beethoven'ın 3. Leonora Eseri	77
Nota örneği 12. Çaykovski'nin Fındıkkıran Eseri	77
Nota örneği 13. Nota Örneği	78
Nota örneği 14 . Beethoven'ın 2. Senfonisinin 2. Bölümü	81
Nota örneği 15. Beethoven'ın 3. Leonora Eseri	83
Nota örneği 16. Weber'in Oberon Eseri	84
Nota örneği 17. Beethoven'ın Egmond Eseri	84
Nota örneği 18. Nota Örneği	86
Nota örneği 19. Beethoven'ın İkinci Senfonisi	86
Nota örneği 20 . Schubert'in Rosamunda Eseri	86
Nota örneği 21. Nota Örneği	89
Nota örneği 22. Bizet'in Karmen Operası III. Perde	90
Nota örneği 23 . Verdi'nin La Traviata Operası, I. Perde	97
Nota örneği 24. Mozart'ın 35. Senfonisi II. Bölüm	97
Nota örneği 25. Tam Staccato tekniği; Çaykovski, 1812 Uvertürü	98

GİRİŞ

Müzik, insan hayatında toplumsal ve kültürel olmak üzere iki ana işlev taşımaktadır. Toplumsal işleve göre müzik, toplumu oluşturan bireyler ve toplum arasında tanışma, kaynaşma, işbirliği, uyum gibi çeşitli olaylarda bütünleyici rol oynamaktadır. Kültürel işleve göre müzik, sahip olunan kültürü arttırmada, kültürü diğer toplumlara tanıtmada, kuşaktan kuşağa taşımada ve kültürlerarası ilişkileri zenginleştirmede yardımcı olmaktadır. Toplumsal ya da kültürel işleve sahip olan her ses ve seslerin oluşturduğu müzik, toplum içinde ya da toplumlararası iletişimde önemli rol oynamaktadır. Her toplumun sahip olduğu türküler, ezgiler, ninniler ya da milli marşlar sayesinde kişiler ve toplumlar arasında iletişim sağlanmaktadır. Örnek olarak ezan, Müslüman toplumları birbirine bağlarken, çan sesi Hristiyanların toplumsal ve kültürel işlevini yerine getiren ezgisel seslerdendir.

Köken itibariyle tarihi antik Yunan'a kadar giden ve müzik alanında önemli bir yere sahip olan orkestra, gerçek anlamıyla 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Orkestranın ilk temelleri, 17. yüzyıla denk gelen Barok döneminde atılmış, bugüne kadar geçen yaklaşık 4 asır içinde orkestra, hem yapısal olarak, hem de çalgılar bakımından önemli gelişmeler göstererek, günümüz orkestrasını oluşturmuştur. Operanın ortaya çıkması, yeni stillerinin ve çalgı müziğinin gelişmesi gibi teknik ve stilsel ilerlemelerle, orkestra yönetiminin gerekliliği ortaya çıkmış, 17. yüzyılda meydana gelen bu gelişimler ve orkestranın yaygınlaşmasıyla paralel olarak, orkestra şefliği kavramı önem kazanmış ve günümüzdeki halini almaya bu dönemden itibaren başlamıştır.

Tez kapsamında Barok dönemden itibaren orkestranın tarih içerisindeki değişimi gözlemlenmiş, orkestra şefliğinde el ve vuruş teknikleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada ağırlıklı olarak nitel araştırma yöntemi takip edilmiştir. Diğer bir araştırma türü olan nicel araştırma yönteminde hedeflenen istatistikî sonuçlara odaklanmak ve bu sonuçlar üzerinden değerlendirme yapmak gibi bir yöntem gözetilmemiştir. Çalışmanın temel amacı orkestra şefliğinde yönetme tekniklerini incelemek ve listelemek olduğu

için, nitel araştırmanın “niçin?” ve “nasıl?” sorularından oluşan yaklaşımı tercih edilmiştir. Tezin ikinci bölümünde orkestra ve orkestra şefliğinin tarihi Barok Dönemden itibaren kronolojik sıralama takip edilerek incelenmiş, müziğin gelişimi ve geçirdiği evrimle eş orantılı olarak fiziksel anlamda büyüyen orkestra ve bu tür orkestralar için yazılan eserlerde şefin rolü ve önemi sorgulanmıştır. Tezin ikinci bölümünde, tarihsel sürece yapılan bu atıf, tezin üçüncü bölümünde ele alınan orkestra yönetme tekniklerinin “niçin” ve “nasıl” ortaya çıktığını daha net bir şekilde vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise, temel ve ileri-düzey yönetme teknikleri mercek altına alınarak ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bahsi geçen temel ve ileri-düzey yönetme tekniklerinin incelenme aşamasında, müzik dağarından nota örnekleri ve vuruş şemaları kullanılmış, bu şekilde düz yazı ile açıklanan herhangi bir vuruş tekniği, aynı zamanda müziksel ve görsel örneklerle de desteklenmiştir.

Bunun yanı sıra, orkestra şefliği açısından çok büyük bir önem arz eden, orkestra şefi ile yönettiği orkestra arasında cereyan eden psikolojik ve iletişimsel unsurlar da yeri geldiğinde bu çalışmada inceleme altına alınmış, şefin orkestrasıyla kuracağı psikolojik ve sosyal iletişimin en azından vuruş teknikleri kadar önemli olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Son derece virtüöz tekniğe sahip bir orkestra şefinin orkestrasıyla iletişim kuramaması, provalar sırasında ortaya çıkabilecek teknik ve müzikal sorunlar sırasında bu sorunları çözmek için uygun çalıştırma tekniklerini kullanmak yerine diktatörce bir tavır sergilemesi, ortaya çıkacak sonucu elbette olumsuz yönde etkileyecektir. Bu bağlamda ‘çok ince bir çizgiden’ söz etmek yerinde olacaktır: Orkestra şefi özellikle provalar sırasında ne çok pasif kalmalı ne de diktatörce davranmalıdır. Orkestrasıyla daima saygı ve profesyonellik çerçevesinde bir iletişim içerisinde kalarak liderlik sıfatının gerekliliği olan otoritesini kullanmalıdır.

Özetle, orkestra şefi, yönettiği müziğin armoni, kontrpuan, ritim, doku, form ve orkestrasyon gibi tüm bileşenlerine hâkim olmak zorundadır. Son derece yetkin bir el tekniğine sahip, iyi bir problem çözücü, iyi bir çalıştırıcı, orkestrası ile sevgi-saygı-profesyonellik çerçevesinde sağlam bir diyalogu olan ve orkestrası tarafından sevilen ve kabul gören otorite sahibi bir lider olmalıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM MÜZİK VE KÜLTÜR

1.1. MÜZİK

Müzik, insanların duygularını ve düşüncelerini, doğadan alarak ya da bazen direkt doğayı ifade eden, düzenlenmiş ses topluluğudur. “*Ses, genellikle kulağımızı uyaran ve bu yolla beynimizde duyumlara yol açan etkilere dir.*” (Zeren, 1995: 5). Müzik, canlıların yaşamlarının her evresinde ve anne karnından hayatlarının sonuna kadar neredeyse her alanlarında onlara eşlik eden bir olgudur.

Doğal ortamda, müziğin ham maddesi olan temel sesler bulunmaktadır. Doğanın sahip olduğu temel sesleri ustaca şekillendiren insanlar, müziksel öğeleri ortaya çıkarmışlardır. “*Tonal öğeler ancak düzenlenmeleri sayesinde müziğe dönüşür ve böyle bir düzenleme bilinçli bir insan edimini varsayar.*” (Stravinsky, 2000, akt., Toprak, 2010: 1). İnsanlar, ilk çağlardan itibaren müziği, duygularını ifade eden bir düşünce aracı olarak kullanmaktadırlar. İnsanlığın tarihinden itibaren, bir kuş cıvıltısı, bir yaprak hışırtısı ya da bir deniz dalgası gibi melodik sesler, insanlara ilham vermiş ve ilk insanlar bu seslere çeşitli ezgiler katarak, ilk “*müzikal eserleri*” icra etmişlerdir.

“*Müzik, yaşamın en eski kavramlarından biridir. Yüzyıllar içinde o günkü zamana, o zamanın insanlarına, o insanların oluşturduğu toplumlara göre kendini çoğaltarak, yenileyerek ve geliştirerek evrimleşmiş olan müzik, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Müzik olduğu ilk çağlardan bu yana; insanlar ve toplumlar için kendini ifade etme, tanımlama, anlatma ve birbirleri ile uzlaşma yolu olarak kullanılmıştır*” (Angı, 2013: 61).

Tarihsel sürece bakıldığında, müzik kavramının Yunan medeniyetinde önem kazanarak günümüz müziğinin temelinde katkıda bulunduğu görülmektedir. “Musiki-musika-muzika-müzik kelimeleri Yunanca kökenlidir. Yunan alfabesinde m-o-u-s-a harfleriyle yazılan ve musa diye okunan peri anlamındaki kelimenin sonuna

gelen –ike veya –ika takısı, o kelimeye konuşulan dil anlamını kazandırır. Musa’ya eklenen –ike takısı, peri sözcüğüne de perilerin konuştuğu dil anlamını verir. (ta musiké) Mûsikiye daha sonraları toplumumuzda İslâmi terimle meleklerin dili denilmiştir (Temel Müzik Eğitimi Ders Notları, 1).

İlk insanlar çıkardıkları ya da duydukları çeşitli sesleri avlanırken, haberleşirken ya da diğer günlük aktivitelerini icra ederken kullanmış, sahip oldukları kısıtlı bir kelime kapasitesi ile, duygularını, düşüncelerini ve içgüdülerini ifade ederken o an duydukları ya da kendiliğinden gelişen seslerden yararlanmışlardır. İlk insanın sahip olduğu seslerin, rüzgar, deniz ve bazı hayvanların çıkardığı sesleri yansıtması ve ilk insanların doğa seslerini kendi seslerine benzetmesi, ezgi kavramının doğmasına yol açmış, önce kendi seslerini doğa seslerini yansıtması için çıkaran insanoğlu, ilerleyen zamanlarda iletişim, doğa güçlerine tapınma ya da bulunduğu yalnızlığı unutmak için kullanmaya başlamışlardır. İlk insanın içinde bulunduğu korku durumlarını yenmek veya yabani hayvanları korkutmak için sesinin tonunu yükselterek bağırması ya da çığlık atması, sahip olduğu ruhsal değişime göre, yeri geldiğinde mutlu, yeri geldiğinde de hüznü ezgilere sahip sesler çıkarması, ezgi ve müziğin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Böylece anlamlı ezgilere sahip müzik, giderek avlanırken, haberleşirken ya da kişiler arası iletişimde, insanlığın sahip olduğu tüm ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelikte bir unsur olmuştur.

“İlkel müzik, kabilelere ait gelenekler ve ayinlerle ilişkili olarak icra edilmiştir. Kuzey Amerika yerlileri arasında dini seremoniler, büyü, savaş başarısı ve yaraları iyileştirme konuları ile ilgili şarkılar bulunur. Büyü ve sihir müziğine konu olan cinler ve ruhlar zamanla daha az haşin Tanrılar haline gelince, uzun zaman sihir ve büyü emrinde çalışan müzik de toplumca yapılandırılmış bir din müziği şeklini almış ve nihayet yavaş yavaş din alanından da sıyrılarak bağımsız bir sanat ve zevk aracı olmuştur. ” (Özkapı, 2010: 1).

Antik Çağlardan beri insanlık, müzikle iç içe olmuş, icat ettikleri çalgı aletleriyle içinde bulundukları durum ve düşüncelerini ifade etme ve şekillendirme imkanı

bulmuşlardır. Zira müzik, eski Yunan felsefesinde etkisini yoğun olarak hissettirmiş, müzikal felsefenin gelişimini etkileyen filozofların başında da, Pythagoras gelmektedir. *“Müziksel uyumu matematik formülleriyle dile getiren bu felsefeci, farklı büyüklükteki çanlarla bir skala düzeni yaratmış, bir çekiçe vurduğu çanların tınlarında bir oktav aralığının 2:1 orana, beşli aralığın 3:2 orana, dörtlünün 4:3 orana ve tam aralığın da 9:8’e eşdeğer olduğunu kanıtlamıştır. İşte bu sekizli ve dörtlü aralıklardan oluşan ses dizisi, sonraları Pythagoras gamı adıyla anılmıştır. Pythagoras’ı izleyenler bu oranları tek telden oluşan bir çalgı (monochord) üstünde denemişler, böylece tam bir müzik sisteminin doğru tonlanması (entonasyon) sağlanmıştır.”* (Özkapı, 2010: 2).

İlkel çalgılar, ilerleyen zamanlarda sadece belirli bir sesi çıkaran aletler olmakla kalmayıp, matematik ve zanaatle birleşerek, elde edilen maden, ağaç ve taşların kullanılması ve matematiksel hesaplamalar yapılarak boru, tel ya da deliklerin boyutu ve yeri hesaplanarak yeni çalgılar icat edilmeye ve eski çalgıların daha iyilerinin yapılmasına yol açmıştır. Çalgıların bu değişimi, insanların ses ve kulakları için daha kesin tonların müziğe dökülmelerine ve yeniden üretilmelerine neden olmuştur. *“Çalgılar, çağın coşkun tınlarını sunmak üzere zenginleştirilmiştir. Yeni çalgılar icat edildiği gibi eski çalgıların da sesleri büyütülmüş, zamana göre değişikliğe uğramıştır.”* (İlyasoğlu, 1999, akt., Özkapı, 2010: 15). Çalgılar ilerleyen zamanlarda, sadece insan sesine bağlı olarak çalınmamış, aynı zamanda kendi kendine yetebilen birer çalgı aleti da olmuşlardır. Bu durum orkestranın doğuşuna neden olmuştur.

İnsanoğlu müziği çok eski çağlardan günümüze kadar eğlence, dinlenme, eğitim, askeri, terapi, dinsel, rehabilitasyon, pazarlama, sağlık vb. alanlarda bir araç olarak kullanmıştır. Bu ve benzeri alanlarda müzik, kullanımı gün geçtikçe yaygınlaşmış ve etkili bir araç haline gelmiştir (Angı, 2013: 62).

Müzik, insan hayatının her anında ona eşlik eden bir olgudur. İnsan hayatının her anında farkında olarak ya da olmayarak kendisine yer edinen müzik, aynı zamanda yaşamın ayrılmaz bir unsuru olmuştur. Müzik, bazen düş alırken ısılıkla söylenen bir melodi, bazen ders çalışırken kulaklıkla dinlenen bir şarkı, bazen savaşta milli

duyguları harekete geçiren bir marş, bazen de telefona arama geldiğinde çalan bir melodi olarak karşımıza çıkmaktadır. A. Say'ın (2001: 18) da dediği gibi “Ana kucağında ya da beşikte, evde, sokakta, işyerinde, okulda, eğlenme ve dinlenme yerlerinde, radyo ve televizyonda, tören ve toplantılarda müzikle iç içe oluruz.”

İnsan düşüncesinin ürünü olduğu kadar duygusal bir deşarj yolu da olan müzik, yaratıldığı ortamla, çağın dünya görüşü ile kısaca insan yaşamı ve toplumla, bütün diğer sanatlar gibi sıkıca bağlıdır. Müzik yoluyla bir yandan günlük yaşamın üstüne çıkıp güç kazanırken, bir yandan da birlikte yaşamının kurallarını öğreniriz (Özkapı, 2010: 10).

Müzik sesi, kendi sistemi içinde bir yapı olduğuna ve insandan bağımsız düşünülemeyeceğine göre, onu üreten bir davranışın ürünü olarak kabul edilmelidir. Bu davranışlar da üç çeşide ayrılabilir: ,

- **Fiziksel Davranış:** Sesin asıl üretimi, fiziki gerilim, ses üretiminde bedenin durumu
- **Sosyal Davranış:** Müzisyen olarak bireysel, müzisyen olmadan bireysel
- **Sözlü Davranış:** Doğrudan müzik sesinin üretilmesiyle ilgili aksi halde ses olamaz (Toprak, 2010: 1).

Kültür gibi müzik kavramı da gelişime ve değişime açık bir kavramdır. Binlerce yıllık geçmişe sahip müzik, tarihe çıktığı günden bu yana çevresel ve kültürel etkiler, değişen düşünce yapısı ve yaşam şekillerinden etkilenerken çeşitli değişimlere gitmiştir. Küreselleşme ve 20. yüzyılın sonu ve içinde bulunduğumuz 21. yüzyılın başında yaşanan hızlı kültürel değişimler, icra edilen müzik stillerine çeşitlilik getirmiş, bu durum da doğrudan dinlenen müzik stillerinde de bir çeşitliliğe neden olmuştur. “Müzik; modernleşme, sanayileşme, kentleşme gibi koşullar altında toplum ve birey yaşamında süre giden değişmeye açık, özgün bir biçim ve içerik taşımaktadır. Bu yüzden müzik tercihinde hiçbir tek faktörlü açıklama pratikte, deneye dayalı açıdan doğru olmamaktadır. Şüphesiz, bu durum ve konunun karmaşık bir arka plana sahip olması müziğe sosyolojik yaklaşımı haklı gösterecek bir neden olabilmektedir. ” (Cengiz, 2011: 364).

1.2. MÜZİK KÜLTÜRÜ

Toplumların sahip olduğu kültürel unsurlar, aynı zamanda o toplumun sahip olduğu müziği de şekillendirerek o toplumun müzik kültürünü oluşturmaktadır. “Müzik bir toplumun sosyal yaşantısından siyasi yapısına, dini inançlarından o toplumun genel veya yöresel geleneklerine göre şekil almaktadır. Belirli bir bölgeye veya yöreye ait sözlü veya sözsüz parçalar; o bölgenin veya yörenin ve hatta daha geniş açıdan bakıldığında o toplumun özelliklerini, düşünce tarzlarını, geleneklerini ve değerlerini ayna gibi yansıtmaktadır. Müzik yoluyla, toplumdaki insanlar en basit duygularından en derin ve yoğun duygularına kadar kendini müzik ile ifade edebilmekte; eski zamanlardan günümüze kulaktan kulağa, günümüz teknolojisi yardımıyla kayıtlar sayesinde bir nesilden diğerine aktarılabilir.” (Angı, 2013: 62).

Kültürün unsurlarından biri olan müzik aracılığıyla, toplumda; kahramanlık, nefret, aşk, umut gibi öğeler sözlü olarak dile getirilmekte ve paylaşılmaktadır. Bu yönüyle her bir yörenin kendine has dinlenilmekte olan müziği o yöredeki bireylerin toplumsal yaşantılarına vurgu yapmakta ve toplumsal yaşamın aynası olabilmektedir. Bu bağlamda müzik toplumsal yapının bir ürünü olarak çok faktörlü sosyolojik bir olgu olarak doğar, gelişir ve dinlenir (Cengiz, 2011: 363).

Müzik, bir toplumda mitolojik, dinsel, askeri, sağlık ve eğlence içerikli bir görünüme sahip olmakla birlikte toplumsal bütünleşme ve ayrışma gibi sosyal mesajların da ifadesi olabilmektedir. Müzikal her bir eser, ortama, zamana göre değişebilir nitelikte, kendine özgü dili, yapısı ve anlatım öğeleri ile birlikte birey ve toplumun duygu ve düşüncelerini etkileyebilmektedir. Müzik, bir kültürün sembolik anlatımı veya bir grubun yaşam biçimi olması nedeniyle fonksiyonel olarak bireyi grup içinde uyumlu, katılımcı ve düzenli davranış oluşturmada yönlendirici de olabilmektedir. Örneğin ulusal milli marş, toplumun bütün üyelerine ait bir sembol olması nedeniyle grup içerisindeki üyelerin ırkları, politik durumları veya inançları ne olursa olsun hepsini etkileyebilmektedir. Her müzik türünün, makamın adresi ayrı

olduğu için farklı düşündürme, dinlendirme, eğlendirme, sevindirme gibi değişik işlevleri bulunmaktadır (Cengiz, 2011: 363). Müziğin toplum içinde sahip olduğu bu anlamlar ve işlevler, aynı zamanda o toplumun müzik kültürünü de oluşturmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ORKESTRA VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ

2.1. ORKESTRA

Dört ana enstrüman grubuna (tahta üflemeli, bakır üflemeli, vurmali ve yaylı çalgılar) ait çeşitli çalgıların birlikte sistematik bir şekilde ortaya bir müzik eseri icra ettiği çalgılar topluluğu olan orkestra, bir diğer ifadeyle “Çeşitli çalgı sanatçısı gruplarından oluşan, her grubun eserdeki müzikal ifadeye katkıda bulunduğu dengeli ses bileşimlerini örgütleyen geniş çalgı topluluğudur.” (Say, 2005 : 628).

Orkestra sözcüğü köken olarak antik Yunan tiyatrolarında, sahneyle seyirciler arasında, koro, dansçı ve oyuncuların yer aldığı çember biçimindeki alanı ifade eden "orkheisthai" (Latince "orchestra") kelimesine dayanmaktadır. (Akkaya, 2012: 3) Orkestra terimi Yunanca orchestra “dans alanı” sözcüğünden kaynaklanmıştır. Antik Yunan tiyatrolarında sahne ile seyirciler arasında yer alan, koro ile çalgıcı ya da dansçıların kullandığı bu alan, benzer yönleriyle 17. yüzyılın başlarında sahnelenen ilk operaların orkestralarına da ayrılmış, çalgı sanatçılarından oluşan topluluğa bu nedenle orkestra denmiştir (Say, 2005: 627).

Randel (1969), orkestrayı, eski Yunan’da oynanan tragedyalara eşlik etmek üzere kullanılan çalgıların yerleştirildiği alan olarak tanımlamıştır. “*Orkestra, Antik Yunan’da koro, dansçılar ve şarkıcıların bulunduğu sahnenin önünde bulunan alana denirdi. Ortaçağ ile birlikte bu isim, sahnenin kendisine denilmeye başlandı.*” (akt., Yöndem, 2005: 2).

Phillips’e göre (Philips Wouwerman 1619 –1668 “Hollandalı Ressam”) Antik Yunan ve Roma’da amphitheatre’ın ilk seviyesi olarak kabul edilen “orkestra” sözcüğü, Rönesans’ta sahnenin ön tarafındaki alanı doğrudan belirtmek için kullanılıyordu. Bu, 17. yüzyılın başlarında şarkı ve danslara eşlik eden enstrumantalistleri yerleştirmek için gözde bir yerdi. (Phillips, 1658, akt. Akyürek, 2009: 4). İtalyanca “orchestro”, Fransızca

“orchestre”, Almanca “orchester”, İngilizce “orchestra”, İspanyolca “orqustra”, kelimesi dilimize “orkestra” olarak girmiştir (Vural, 2010: 13).

Lessing (1964)’e göre “orkestra bir çalgı, şef ise onun çalıcısı konumundadır. İyi bir şef olabilmek için köklü bir müzik eğitimi almak, geniş bir müzik bilgisi ve kültürüne sahip olmak, kompozisyon tekniğini iyi bilmek, iyi bir duyuşa, sağlam bir ritim duygusuna ve kuvvetli bir hafızaya sahip olmak gerekir. Orkestra şefi lider ruhlu ve topluluğu sürükleyici bir vasfa sahip olmalıdır. Topluluk psikolojisini iyi bilmesi gerekir. Yaratıcı olmalıdır. Bestecinin notalara koyduğunu tekrar canlandırıp orkestra kanalıyla dinleyiciye sunmalıdır. Orkestra; çok hassas ölçümleri gerçekleştiren sismograf aracı gibidir. Orkestradaki çalıcılar yan yana çalmadan ziyade birlikte çalmalı, birbirlerini gözetlemeli ve desteklemelidir. Orkestrada şefin görevi esasında ayrılma eğilimi içerisindeki orkestrayı toparlayabilmek, bir yapıtın yorumu hakkındaki fikirlerini müzisyenlere ve çalgı gruplarına iletmek, bir yerde orkestrayı canlandırırken diğer yerde hafifletmektir”. (Lessing, 1964, akt., Akyürek, 2012: 423).

2.2. ORKESTRA’NIN TARİHİ

Gerçek anlamıyla orkestra, 400 yıllık bir geçmişe sahiptir. İlk orkestralar opera sanatında kullanılmış, onun ilk örneği ise İtalyan besteci Monteverdi’nin 1607 yılında sahnelenen “Orfeo” operasında kullanılmıştır. Bu orkestrada yer alan 36 çalgının 20 si yaylıydı; ötekiler, 2 klavye, 2 lavta, 4 trombon, 2 org, 1 arp, 1 regal, 2 kornet, 1 flageolet, 1 boru şeklinde dağılıyordu. 17. yy. orkestralarının en tanınmış, Fransa kralı 14. Louis’nin kurduğu 'Les vingt-quatre violons du Roy' dur. Yaylı çalgılardan oluşan bu saray orkestrasında kimi zaman üflemeli çalgılar da kullanılıyordu (Say 2002: 401).

17. yy. başlarında doğan opera sanatı, şarkıcıların arylarına eşlik etmek için kurulan küçük kadrolu çalgı topluluklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Amacı operaya eşlik etmek olan bu küçük çalgı gruplarına, bulundukları yerin adı verilerek Orkestra denmeye başlanmıştır (Yöndem, 2005:3). Orkestra terimi, 1664 yılındaki Molière temsillerinde sahne önünde bulunan alanı ifade etmek için kullanılmış,

17.yüzyılın ilk yarısında operalarda çalgı topluluğunun benzer formda bir bölümde konumlanması dolayısıyla, çalgıcılar "orchestra" adıyla anılmaya başlanmıştır. 1752 yılında Alman flütist ve besteci Johann Joachim Quantz'ın oda müziği ve büyük çalgı toplulukları arasındaki ayrımı belirtmek üzere bu terime başvurması ile orkestra terimi bugünkü anlamıyla kullanılmaya başlanmıştır (Akkaya, 2012 : 3).

2.2.1. Barok Dönem

Tarih içinde, klasik müziğin kendi kimliği ile en gelişkin ilk görünümüne eriştiği süreci anlatan Barok dönem, 1600 ile 1750 yılları arasında kalan ve İtalya'nın ilk opera denemeleriyle başlayıp J. S. Bach'ın ölümüyle biten dönem olarak anlaşılmaktadır. Klasik müziğin, tüm ön tarihinin ardından bugünkü bilinen şekline bu dönemde kavuştuğunu söylemek mümkündür. Barok kelimesi sözlük anlamıyla barocco, “biçimsiz inci” anlamına gelmekte ve tarihsel olarak bakıldığında Fransa'dan daha öncesine Portekiz'e dayanmaktadır (Aydınoglu, 2010: 2).

Barok dönemin müzikal anlayışına bakıldığında, bu dönemde bestelenen müzikal eserlerin genelinde İtalyan unsurlarının belirleyici olduğu görülmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, Avrupa müziğinin İtalyan etkisinde kalmış bu dönemde İtalyan müziği Avrupa'da etkileyici bir yer kazanmış ve İtalya müzik konusunda Avrupa'da önemli bir yer almıştır.

Floransa, 17. yüzyılın başlarında müzikal tiyatro yeniliğinin ortaya çıktığı, böylece Erken Opera'nın doğuşuna öncülük eden bir yer olmuştur. Roma, kutsal müziğin gelişimini etkilemeye devam etmiş, bir süre operanın, vokal oda müziği ve çalgısal müziğin önemli bir merkezi olmuştur. Müzikte 17. yüzyıl boyunca başı çeken bir şehir olarak Venedik, bir yüzyıl sonrasında Napoli'de olduğu gibi, operanın gelişimini besleyen yer olmuştur. Aziz Mark Kilisesi bünyesinde toplanan Venedik Ekolü bestecileri, Barok koro müziğinde üstün bir etkiye sahip olmuşlardır. Bu dönemde Bolonya ve diğer Kuzey şehirlerinde de çalgısal müzik alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır (Gezen, 2011: 3). 16. yüzyılda Avrupa'da yaşanan Protestan ve Katolik

ayrımı, 17. yüzyılda icra edilen müziği etkilemiş, bu dönemde dinsel vokal konçerto ve oratoryo gibi yeni dinsel müzik türleri ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılda ortaya çıkan türler temel alınarak, 17. yüzyılda çalgısal müzik gelişimini sürdürmüş, bu dönem içinde çalgısal müzik, ilk kez vokal müziğe denk bir konuma ulaşmayı başarmıştır.

Rönesans ve daha önceki dönemlerde tek melodi tüm çalgılar ve sesler tarafından aynı anda verilirken, Barok dönemde orkestrasyon büyük gelişme göstermiştir. (Aydınoğlu, 2010: 2) Ancak, erken barok dönem orkestralarına giren çalgılar, uyum ve tını bütünlüğü açısından seçilmiş değildir (Akyürek, 2009: 6).

Orkestra, 16. yüzyılda Floransa’da “camerata” olarak anılan grubun çalışmaları ile önem kazanmış, ilk opera örneklerinde sahne arkasında bulunan müzisyenler, daha sonra kendilerine sahnede, dinleyicilerin önünde yer bulmuşlardır. Bu durum, sadece sahne ve müzisyenler tarafından kullanılan orkestra kelimesinin, aynı zamanda çalgı toplulukları için de kullanılmasına yol açarak günümüz anlamına kavuşmasını sağlamıştır.

Barok Dönem (1600-1750)’de İtalya’da bugünkü orkestralara benzeyen ilk orkestralardan biri, 1607 yılında İtalya’nın en zengin konaklarından birinde, Mantua Dükü tarafından çalıştırılan Claudio Monteverdi (1567-1643) tarafından kurulmuştur. Monteverdi, opera orkestrasında yaylı çalgıları kullanan ilk besteci olarak bilinir. Monteverdi’nin operası Orfeo için 20 yaylı çalgı, 2 çembalo, 2 lavta, 4 trombon, 2 org, 1 arp, 1 regal, 2 kornet, 1 flajole ve 1 askeri boru kullandığı söylenmektedir. İtalya’da Napoli okulunda, orkestralar kural olarak yaylı çalgılar topluluğu ile 2 obua ve 2 kornodan oluşmuştur. Orkestranın tarihinde, seslerin uyum ve bütünlüğü açısından bu önemli bir aşamadır (Kılıçaslan, 2010: 4).

Bütün bu çalgı gruplarının işlevi ses rengi çeşitliliğini sağlamaktır. Fakat bir çalgı grubu bütün bölüm ya da sahne boyunca sürekli kullanıldığı için çalgısal renk değişimi çok geniş planda, sahnelerin değişimi ile gerçekleşmektedir. Bir bölüm için sürekli aynı rengi kullanmak çok sonraki dönemlerde de sıkça kullanılan bir çalgılama tekniği

olmuştur. Bunun yanı sıra, önceden biliniyor olmasına rağmen, pizzicato ve tremolo teknikleri de orkestra kullanımı olarak ilk Monteverdi’de görülmektedir (Aydinoğlu, 2010: 2).

Barok dönem orkestrasını etkileyen bir diğer orkestra şefi ise Lully’dir. Lully’nin etkisi opera ve balenin ötesindedir. Fransa ve Almanya’da, onun orkestrasını yönetişi ve orkestralama metodundaki disiplin, besteci ve müzisyenlerin takdirini kazanmış ve örnek alınmıştır. Lully şefliği, uzun bir bastonla yere vurarak yapmıştır. (Hanning, 1998, akt., Gezen, 2011: 8).

17. yüzyılda, Fransa kralı XIV. Louis’nin hizmetine giren Lully, sarayda kurduğu orkestra ile bir model oluşturmuş, bu orkestra, şarkıcılara ve dansçılara eşlik etmenin yanında, aynı zamanda bağımsız çalgı müziği de icra eden bir topluluk olmuştur. Lully orkestrasında yaylılarla birlikte, 2 flüt, 2 obua, 1 fagot, 1 klavsen, 2 trompet ve timpani kullanmıştır. Lully, orkestrasında gereksiz süslemeleri kabul etmeyerek, bireyselliğin karşısında, toplu çalma disiplini yerleştirmiştir. (Yöndem, 2005: 3) Bu dönemde Fransız sarayında Jean Baptiste Lully’nin "Les vintquatre violons du Roy" (Kralın Yirmi dört Kemani) adlı yaylı çalgılar topluluğu Avrupa’da bilinen ilk orkestra olmuştur (Akkaya, 2012: 3).

Bu orkestra çaldığı her şeyi süslemek ve abartmakla ünlüydü. Çaldıklarını ezbere çalıyordu ve bunun sonucunda performansları iyi değildi. Jean Baptiste Lully (1639-1687) XIII. Louis’nin baş kompozitörü olunca, kendi orkestrası olan “Küçük Kemancılar”ı kurmuştur. Üyeleri ilk kez üniforma giyen ve yaylarını aynı yöne doğru kullanan bu orkestra çok takdir görmüş ve kısa sürede Avrupa’nın geri kalanı için model haline gelmiştir (Kılıçaslan, 2010: 4).

Lully, 17. yüzyılın orkestrasyon tekniğine katkıda bulunan bestecilerin başında gelenlerinden biri olmuştur. *“Lully, yenilikçiden çok bir yerleştiricidir. Monteverdi’nin yenilikçiliğiyle başlayıp zamanına kadar gelen teknikleri bir bütünde toplayıp, bu tekniklere kalıcılık kazandırmıştır.”* (Aydinoğlu, 2010: 3).

Lully'nin üflemeli çalgı partileri, kullanım özelliği açısından yaylılarla tam bir benzerlik gösterir. Nefesliler, ya birinci ve ikinci keman partilerini katlar, ya kısa bir süre için onların yerlerini alır, ya da çok ender olarak kısa geçitler boyunca yaylı çalgılarla bir çeşit diyalog içinde değişimli olarak kullanılmıştır. Trompetler de obualar ve flütler gibi ikili olarak kullanılmış, timpaniler de genellikle trompetlerle birlikte ele alınarak müziğin özelliğine uygun tartımsal parti olarak değerlendirilmiştir. (Aydınoğlu, 2010: 3).

Rameau tarafından geliştirilen ve klasik senfoni orkestrasına doğru yaklaşan Lully orkestrasında, kilisenin kabul etmesiyle, trombon ve kornet sıklıkla kullanılmaya başlandı. 18.yy'da çalgıların ve besteleme anlayışının gelişmesiyle, dönemin bestecileri Bach ve Haendel orkestraya yeni çalgılar eklemişlerdir. Zaman içinde yaylılar dörtlüsüne nefesliler dörtlüsünün de katılmasıyla, orkestranın evriminde çok önemli bir yeri olan Mannheim Okulu'na ulaşılmıştır. 1742'de Johann Stamitz tarafından Almanya'nın Mannheim eyaletinde, dönemin valisinin desteğiyle bir araya gelen ünlü müzisyenlerin oluşturduğu bu topluluk, klasik dönem orkestrasına son şeklini vermiştir. Nüans, refleksler ve homojenite açısından çok iyi yetişmiş ve icra yeteneği çok güçlü olan bu orkestra ile Stamitz, kendisinden sonra gelen bestecilere geniş ufuklar açmıştır (Yöndem, 2005: 3).

J. S. Bach ve G. F. Haendel'in yapıtları ile gelişim gösteren orkestra, asıl ilerlemesini 18.yüzyıl ortalarında senfoni formunun doğuşuyla gerçekleştirmiştir. Almanya'da Johann Stamitz tarafından kurulan Mannheim Okulu'nda klasik orkestranın çekirdek yapısı olumu; ardından yaylı çalgılara flüt, obua, fagot, korno ve daha sonra da klarinet, trompet ve timpani eklenmesiyle modern senfoni orkestrası büyük ölçüde tamamlanmıştır (Akkaya, 2012: 3).

Bach ve Handel döneminde ilk orkestra düzeni kurulmaya başlanmıştır. Bu orkestra şifreli bas çalan klavsen veya org çalgısı arka planda kalarak fon müziği görevini yaparken diğer sazları da yönetirdi. Bach konçerto grosso biçiminde yazdığı Brandenburg Konçertoları'nın her bölümünde flüt, obua, fagot, korno, trompet ve bazen

trombon gibi nefesli sazlar renk değişikliği amacıyla yer almıştır (Feridunoğlu, 2004, akt., Vural, 2010: 22). 1721 yılında bestelenen ve Brandenburg’lu Margrave’ye ithaf edilen altı Brandenburg Konęertosu (BWV 1046-51), Bach’ın İtalyan ve Alman stillerini ne kadar ustaca birleştirdiğini gösterir. İtalyan konęertosunun üç bölümlü, hızlı-yavaş- hızlı kalıbını, beşli akorlar üzerine yapılanan temalarını, düzenli ilerleyen ritimlerini, Allegro bölümünün ritornello formunu almıştır. Aynı zamanda, bu konęertoları kendine has özellikleriyle damgalamıştır. Örneğin “soli”ye kendi “tutti” materyalini getirmiştir. nc ve Altıncı konęertolar, solo çalgıların kullanılmadığı ripieno konęertolarıdır. Diğerleri, yaylılar ve continuo bileşiminden oluşan, solo algılar içeren, konęerto grosso’lardır (Hanning, 1998, akt., Gezen, 2011: 9).

Zaman içinde yaylılar dörtlüsüne nefesliler dörtlüsünün de katılmasıyla, orkestranın evriminde çok önemli bir yeri olan “Mannheim Okulu”na ulaşılmıştır. Bohemya’lı kemancı, oda mzikisi ve bestecisi Stamitz (1717–1757, asıl adı Jan Stamic), Manhenim saray orkestrası şefliğine 1747’de getirilmiş, çevresine Almanya’nın en değerli mzikilerini toplayarak burada yöntemli ve amaçlı çalışmalara girmiştir. Ellerindeki ortamın avantajı algılardı; o çağa kadar oldukça dağınık, oldukça belirsiz durumda bulunan çalgı mziğiydi; günün sürümdeki çalgılarından oluşmuş bir orkestraydı. Amaçları bu enstrümanları bilimsel temellere dayanan bir sistematige kavuşturmak idi. Çalışmaların sonucu uyumlu ve etkin olan çalgıların birleştirilmesinden doğan, dengeli ve düzenli bir çalgı müziği olmuştur. (Say, 2003: 278).

Barok dönemin bir diğer önemli temsilcisi, 18. yüzyılın ilk yarısında eserlerini besteleyen Vivaldi olmuştur. Vivaldi’nin Pieta’daki orkestrası, yirmi - yirmi beş yaylı çalgı ve continuo için klavsen veya org içermekte idi. Bu temel gruptu; çoğu konęertoda bunlara solo çalgı olarak veya farklı topluluk bileşimlerinde kullanılan flüt, obua, fagot veya kornolar eklenmekteydi. Orkestranın tam boyutu ve yeleri, belirli bir temsilde hangi çalgıcıların müsait olduğuna göre değişebilmekteydi. Vivaldi, solo algıları ve orkestra yaylılarını farklı şekillerde gruplandırarak önemli bir renk çeşitliliği elde etmiştir. Dört mevsimi betimleyen Op. 8 de (1725) dört konęertodan ilki olan Primavera

(İlkbahar) konçertosu, bestecinin bu alandaki becerisini kanıtlamaktadır (Hanning, 1998, akt., Gezen , 2011: 9).

Geçiş dönemi ile ortaya çıkan klasik stil orkestralama tekniğinin en belirleyici ilkesi olan, devinen yaylı çalgı grubuna karşı tahta üflemeliler grubunun armonisel arka plan oluşturmaları tekniği, Gluck'un (1714-1787) yapıtlarıyla tamamen kalıcı bir düzene ve anlayışa ulaşmıştır. Gluck, tahta üflemelilerin verdiği arka plan armonilerini daha da zenginleştirmek için bu gruba klarinetleri de eklemiştir. Bestecinin bir başka farklı kullanımı da korno, trompet ve timpanileri hafif, yumuşak etkiler için kullanmasıdır. Gluck'a kadar trompet ve timpaniler orkestranın kuvvetli, gür sesli çalgıları olarak değerlendirilmiştir. Gluck ile birlikte geçiş dönemi tamamlanmıştır. Geçiş dönemi ile birlikte Barok stil yerini tam karşısı anlayışların, duyuşların egemen olduğu klasik stile bırakmıştır (Aydinoğlu, 2010: 3).

2.2.2. Klasik Dönem

Müzikte Klasik dönem, 18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın başını kapsayan dönemi ifade etmektedir. 1700'lerin ortaları ile 1800'lü yıllar klasik müzik için önemli bir dönemi kapsamaktadır ve klasik çağ olarak adlandırılmaktadır. Başka bir deyişle, 1750'de Bach'ın ölümüyle başlayan, 1827'de Beethoven'ın ölümüne kadar devam eden dönem klasik dönem olarak adlandırılmaktadır. Klasik dönemde müzik, saray ve aristokrasi sınıfının elinden alınarak orta sınıfın da ilgisine sunulmuş, müzik saray salonlarının tekelinden çıkarak, halk konserlerindeki salonlarda da dinlenmeye başlanmıştır. Klasik dönem müziği, basit eşlikli ya da eşiksiz vokal parçalar şeklinde orta sınıfa sunulmuştur.

18. yy. sonlarında abone konserlerinin başlamasıyla, soylu sınıftakilerin evlerindeki özel partiler yerini halk etkinliklerine bırakmış, ancak 1760'lı yıllarda ortaya çıkan yüksek ücretli üyelik sistemi nedeniyle özel bir eğlence olarak kalmıştır. Bu üyelik sistemi sayesinde girişimciler ellerindeki paraya göre iyi müzisyenleri çağırabiliyorlardı. Uygun fiyatlarla bilet satışına geçiş ise 19. yüzyılın ortalarını

bulmuştur. Klasik Dönem'deki müzik festivalleri İngiliz sosyetesine özgü bir fenomendir. Bu festivaller yerel dernekler yararına yapılır, 2-3 gün sürer, ünlü isimler getirilerek yerel halka da bu sanatçıları dinleme şansı verilirdi. Büyük orkestra konserlerini sunma amacıyla 1813'te de Londra Filarmoni Derneği kurulmuş, İngiltere'deki müzik hayatının ilerleyişine katkıda bulunmuştur (Wade-Matthews ve Wendy Thompson, 2004, akt., Kılıçaslan, 2010: 8).

Klasik dönemde, uzun cümleli, süslü ve genellikle kontrapuntal yazıya dayalı olan Barok çağ stili terk edilerek, müzikte daha sade, yalın, parlak ve net bir üslup yerini almıştır. Bu stil, Barok müziğinin aksine daha az dolgun ve süslü olmasına rağmen, daha akıcı bir şekle sahiptir. Bu dönemde kontrapuntal yazının yerini armoniye dayalı teknik olan homophone yazı almış, aynı zamanda çalgı gruplarına standart getirilmiş ve böylece çalgısal renklere daha fazla önem verilmeye başlanmıştır.

Klasik dönemde çalgı yapımı daha çok önem kazanmış ve orkestranın ortaya çıkışından bu yana ilk defa önemli bir sektör konumuna gelmiştir. “Çalgı yapımı, özellikle klavyeli çalgı yapımı 16. yüzyıldan bu yana ilk kez önemli bir sektör konumuna gelir. Buna koşut olarak nota yayıncılığı da gelişir. Basit eşlikli ya da eşliksiz vokal parçalar (genellikle romans ya da balad türünde) amatör müzisyenler için en gözde ürünlerdir. Opera, oratoryo ve diğer türlerden klavye için binlerce düzenleme yapılmaktadır.” (Kutluk, 1997: 116).

Klasik dönemin ilk döneminde Bach stili hakim unsurdur. Bach, ortaçağ ve Rönesans'ın müzik kültürünü devralarak, müziği zirveye ulaştırmıştır.

Ancak Bach'ın ölümünden hemen önceki ve hemen sonraki dönemlerde Bach'a oranla kesin bir yüzeysellik görülür. Eserlerdeki kompozisyonların zayıflığı, ancak yeni bir çokseslilik, yeni bir yoğunluk ve yeni bir müzik düşüncesi getiren Haydn ve Mozart dehalari sayesinde 1780' e doğru telafi edilecektir. Haydn ve Mozart yetişme döneminde eserlerinin tek bir notasını bile bilmedikleri Bach'ın üslubundan çok uzaktır (<http://yazarlikyazilimi.meb.gov.tr/Materyal/bilecik/beethoven/html/dozellik.htm>, erişim tarihi: 03.02.2015).

Klasik dönemin ikinci yarısında Haydn, Mozart ve Beethoven ile birlikte, müziğe farklı tarz ve yaratıcılık katarak, Viyana'yı Avrupa'nın müzik merkezi haline getirmişlerdir. Joseph Haydn (1732 – 1809) ve Mozart'ın çabaları sonucunda Viyana'da ve diğer şehirlerin her köşesinde müzik duyulmaya başlamıştır. 1770 – 1830 yılları arasında Viyana Klasikleri olarak anılan Haydn, Mozart ve Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) ile klasik dönem doruğa ulaşmıştır (Çelik, 2012: 1).

Klasik dönem ilk olarak sonat formunda köklü değişimlere gitmiş, senfonileri yaratmış, solo konçerto ve solo piyano sonatı gibi yenilikler getirmiş, yaylı çalgılar dördlüsü ve diğer oda müziği kavramları müziğin içine girmiştir. Yine bu dönemde orkestraların yapısı değişmiş, hem enstrüman hem de kişi sayısı olarak bir hayli artmıştır. Piyano, klavsenin yerini almış ve klasik dönemin en önemli enstrümanı haline gelmiştir

(<http://yazarlikyazilimi.meb.gov.tr/Materyal/bilecik/beethoven/html/dozellik.htm>, erişim tarihi: 03.02.2015).

18. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran “Aydınlanma” akımının kaçınılmaz bir sonucu olan Klasisizm, müzikte 18. yüzyılın özellikle ikinci yarısında geçerli olan estetik bir anlayıştır. “Aydınlanma”, en genel tabiriyle, insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup, kendi aklı ve kendi görgüleri ile yaşamını aydınlatma çabasıdır. Akla ve bilime dayalı böylesi bir anlayış, tarihsel süreç içerisinde Barok döneme hâkim olan saray kültürü ile çelişmiş ve sonuç olarak Klasik dönem müziğinde Barok dönemin müzikal estetiği terk edilmiştir (Say, 1994, akt., Gezen, 2011: 14).

Klasik dönem müziğindeki en radikal yenilik, Barok dönemin kontrpuana dayalı polifonik anlayışının terk edilerek, dikey armonik anlayışa dayalı homofonik tekniklerin tercih edilmeye başlanmasıdır. Sonuç olarak, özünde polifonik olan füğ, pasaccaglia ve chaconne gibi süslü yazı teknikleri ve uzantıları olan biçimler terk edilmiş, bunların yerini dikey armonik yazı ile işlenen Sonat ve Lied (Şarkı) formları almaya başlamıştır (Say, 1994, akt., Gezen, 2011: 14).

Sanatta klasisizm, dengeli ve tarafsız anlatımda birleşmiş yapı netliği demektir. Klasisizmin bir anlamı da kuramcılıktır. Klasik sözcüğü ayrıca, tartışılmaz örnek nitelikleri ile kavranan eserler ve onların yaratıcıları için kullanılır (Selanik, 1996, akt., Aydınoglu, 2010: 4).

Klasik dönem incelendiğinde, 18. yüzyılın ortasında Almanya’da ortaya çıkan senfonik müziğin önemli yer tuttuğu görülmektedir. Her ne kadar senfoni orkestrasının ortaya çıkışında İtalyan ve Fransız opera müziklerinin etkisi olsa da, salt olarak senfoni orkestrasını biçimlendiren unsur Alman unsurlarıdır. Buna rağmen klasik dönemde ortaya çıkan orkestrada, Fransız Lully’nin uvertürlerinde kullandığı orkestralar önemli rol oynamıştır. *“Orkestralama tekniği ve yeni orkestra renkleri elde etmek açısından Lully ile ardıllarının hazırladığı düzey, senfoninin gelişim yolunu açmıştır. “Klasisizmin yalın, doğal ve kişisel duyarlılıkları içeren stili ilk bakışta pek “dolgun” gözükmeyen, ama daha akıcıdır ve düş dünyasını daha özgür bir biçimde izleme olanağı yaratır. Bu, “doğal” olduğu kadar “dolaysızdır”.Bestecinin kimliğini, kişisel/yaratısal duyarlılığını tanıma fırsatı verir. 18. Yüzyıl felsefesinde olduğu gibi, açıktır, gerçekçidir ve özlemlerini tutkuyla dile getirir.”* (Say, 1997, akt., Aydınoglu, 2010: 4).

Klasik dönem orkestrası, Stamitz’ten etkilenen Haydn, Mozart ve Beethoven’in eserleriyle, nefesli vurmali ve yaylılardan oluşan geniş bir kadroya ulaşmıştır (Yöndem, 2005: 4).

Doğayı ve evreni ancak içten bir müziğin yansıtabileceği ya da yaşatabileceğini savunan romantikler, doğal seslere yakın tınıları yeğlemişlerdir; İlkel bir korno olan av borusu, şövalyelerin, kalelerin ve avın anlatımında; flüt, kırsal tabloların betimlenmesinde; klarnet ise ilkçağın çağrıştırılmasında kullanılmıştır. Romantiklerin evren kavrayışı, materyalizminde etkisiyle “tınısal büyüme” diyebileceğimiz sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bunun örneğini büyük orkestralarda ve kalabalık kadrolarda görüyoruz. Berliöz, özlemini duyduğu “dev orkestra”ya yeni tını renkleri katmak için antik çalgıları da sokmuştur. Dinsel ve törensel anlatımlar için tuba ve trombonlar kullanılmıştır (İlyasoğlu ve Say, 1996 ve 2003 , akt., Vural, 2010: 25).

18. yüzyılın orkestralarına bakıldığında, günümüz orkestralarına oranla daha küçük olduğu görülmektedir.

1760-1785 arasında Haydn'ın orkestrasında 25'ten fazla çalgıcı yoktur: Yaylılar, flüt, iki obua, iki fagot, iki korno ve bir klavsenden oluşmaktadır. Bunlara zaman zaman trompetler ve timballer de eklenmiştir. 1790'lara gelindiğinde bir Viyana orkestrasını oluşturan üyelerin sayısı 35 kişiden fazla değildir. 1775 yılından sonra senfonide basso continuo terk edilmeye başlanmıştır. Senfoni ve diğer topluluk müziği formlarında, temel sesler melodiyi veren çalgılara bırakılmıştır. Orkestrayı yönetme işini birinci keman (başkemancı) üstlenmiştir. Yüzyılın ortalarındaki orkestrasyonda tüm temel müzikal materyal yaylı çalgılara (çoğunlukla kemanlara) bırakılmıştır. Üflemeli çalgılar ise, ses katlama, kuvvetlendirme ve armonik yapıyı duyurmak için boşluk doldurma görevini üstlenmiştir. Tahta ve diğer üflemeliler, besteci onlara özel parti yazmamış olsa dahi icra esnasında orkestraya katılabiliyordu. Yüzyılın sonlarına doğru ise, üflemeli çalgıların önemi artmış ve besteciler tarafından bu çalgılar için spesifik partiler yazılmıştır (Hanning, 1998, akt. Gezen, 2011 : 15).

Haydn'ın bestelediği Londra Senfonisi'nin orkestrasyonunda trompetler ve timpani de yer alır. Bu çalgılar, Haydn'ın daha önceki uygulamalarından farklı olarak, yavaş bölümlerde ve diğer kısımlarda kullanılmıştır. Klarinetler, Londra Senfonileri'nin No. 102 hariç ikinci bölümün tamamında yer almaktadır. Trompetler, daha önceki eserlerde temel olarak korno partilerini katlamıştır. Ancak bu eserlerde kornolardan bağımsız hareket ettikleri pasajlar da mevcuttur. Haydn, senfonilerinin birkaçında tüm orkestra eşliğinde yaylı soloları kullanmıştır. Bu senfonilerde tahta üflemeliler öncekinden çok daha bağımsızdır. Böylece, orkestranın genel etkisi yeni bir ferahlığa ve parlaklığa kavuşmuştur (Hanning, 1998, akt. Gezen, 2011 : 16).

Haydn'la orkestrasyon, müziği kuran diğer ögeler içinde başlı başına bir önem kazanmaya başlamıştır. Haydn'dan önce orkestra, müziği çalmak, seslendirmek için vardı fakat bu dönemde ise müzik orkestranın renkleriyle, tınlarıyla birlikte düşünülerek oluşturulmaya başlanmıştır (Uçarsu, 1992 , akt., Aydınoglu, 2010: 5).

Klasik orkestralarda her çalgı grubunun artık farklı bir görevi vardır. Yaylılar en önemli rolü oynarken, birinci kemanlar sıklıkla melodiyi, pes yaylılar ise eşliği sağlamaktadır. Tahta nefesliler, zıt renkleri eklerken aynı zamanda sololarda da kullanılmaktadırlar. Korno ve trompetler daha kuvvetli bölümlerde güç vererek armoniyi doldururlar ancak genellikle ana melodiyi çalmazlar. Timpani de ritmik sesler ve vurgu için kullanılmaktadır. Bütün olarak bakıldığında Klasik dönem orkestrasyonu, esnek ve renkli enstrümanlar ile bestecilere güçlü ve dramatik eserler ortaya çıkarma imkânı sunmuştur. (Aydınoglu, 2010: 5).

Klasik dönem orkestralarının diğer önemli bestecisi Mozart'tır. Mozart'ın ilk dönem senfonilerinde, Haydn ile benzer olarak yaylı çalgılar, iki obua ve iki kornodan oluşan bir orkestra kullanılmaktadır. Mozart'ın Haydn'la benzerlik gösterdiği bir diğer nokta da temel orkestralama ilkeleri olurken, buna karşın ikisi arasında teknik farklılıklar mevcuttur. Mozart senfonilerinde, ezgisel geçişlerde genelde birinci kemanları solo olarak kullanırken, ikinci kemanları da tam olarak bağımlı tutmamış, üflemeli çalgıları da özgürce kullanmıştır.

Mozart klasik kalıbın öz ve biçim dengesini özenle korur. Fransız Rokoko akımının zarif güleç ve süslü anlatımını; Mannheim orkestrasının dengeli çalgı birleşimini İtalyan şan geleneğindeki *güzel şarkı söyleme* (bel canto) anlayışını Alman edebiyatından esinli *Fırtına ve Gerilim* akımının içe dönük karamsarlığını Bach ve Haendel'in Barok birikimi ile birleştirmiş ve bütün bunların üstüne kendi dehasını eklemiştir (İlyasoğlu, 1995, akt., Akkaya, 2012: 19).

Mozart son döneminde Mannheim'de bir süre bulunarak burada dinlediği “Elektrol” orkestradan büyük ölçüden etkilenerek, izlerini 1778'de bestelediği Paris Senfonisi'nde göstermiştir. “*Paris Senfonisi'nde kullandığı daha büyük orkestra, etkin çalgı kullanımı ve daha ince, ayrıntılı renk, etki arayışlarında görülür. Bu ikili orkestra ile artık klasik orkestra son biçimini almaktadır.*” (Uçarsu, 1992, akt., Aydınoglu, 2010: 6).

Haydn ve Mozart, kendi dönemlerinden günümüze kadar repertuvarda ve dinleyicinin zihninde çok sağlam bir yer edinmişlerdir. Onlar en büyük eserlerini, o dönemde ortaya çıkan ve istensin veya istenmesin, bugün de müzik hayatımızın temelini oluşturan konserler için yazmışlardır. Aynı şekilde senfonik orkestrayı yaratmışlardır ve (özellikle Haydn) yaylılar dörtlüsünden senfoniye kadar yeni türlerin parlak örneklerini vermişlerdir. Bu bestecilerin piyano sonatlarını ve (özellikle Mozart tarafından) temelden değiştirilen konçerto türündeki eserlerini ve operalarını da anmadan geçilemez. Senfonik müziği (veya orkestra müziğini) oda müziğinden ayırmışlar ve Viyana müziğinin, bir buçuk yüzyılı aşkın bir süre boyunca bütün Avrupa'ya hakim olmasını sağlamışlardır. Nihayet, bu müzisyenler sanatçının özgürlüğü ilkesini iktidarlara ve topluma kabul ettirmişlerdir.

(<http://yazarlikyazilimi.meb.gov.tr/Materyal/bilecik/beethoven/html/dozellik.htm>, erişim tarihi: 03.02.2015).

Klasik dönemin bir diğer önemli bestecisi de Beethoven'dır. Beethoven, Haydn ve Mozart'tan devraldığı prensipleri geliştirerek, daha sonra yaptığı bestelerle 19. Yüzyılın sonuna kadar yaşamış olan tüm klasik müzik müzisyenlerini etkilemiştir. Klasik dönemden Romantik döneme geçiş arasında bir köprü görevi görmüştür. Özellikle Op. 109 numaralı piyano sonatı, Romantik dönemi başlatan bir senfoni olmuştur.

Beethoven'ın orkestralama anlayışında hiçbir çalgı, hiçbir grup, hiçbir ses rengi egemen değildir. Bütün çalgıların çalabileceği ezgisel yapılar kurarak demokratik bir ses ortamı oluşturmuştur. Bu özelliği ile de klasik dönemden romantik döneme geçiş için bir köprü işlevi gerçekleştirir. Beethoven'ın diyalog stili kullanımı, klasik stil orkestralama tekniğinin diyalog stilinden farklıdır. Özellikle son dönem yapıtlarında çalgı sayısı artışı ile gerçekleştirilen ses gürlüğü artışı göze çarpar. Klasik stil orkestralama teknikleri Beethoven'ın bireysel biçemi ve romantik stil öğelerinin belirleyiciliğiyle değişik anlayışlar, değişik işlevler ve değişik duyularla ele alınıp geliştirmiştir. Bu dönemden sonra müzikal teknolojilerdeki gelişim ve çalgı tasarımları, yeni bir evreye girerek romantizme geçişe olanak sağlamıştır (Aydinoğlu, 2010: 6).

Beethoven'in 1800 yılında yazdığı 1. Senfoni'de yaylıların yanı sıra, 2 flüt, obua, klarnet, fagot, korno, trompet ve ikili timpani vardır. Beethoven'in senfonilerine bakıldığında orkestrasyonun temel harcında hiçbir eksik ya da fazlalık bulunmadığı görülür. Onun orkestrasyon sanatında aradığı sağlamlık, çalgı gruplarının ses dengesi bilincine dayanır (Say, 2002, Vural, 2010: 24).

2.2.3. Romantik Dönem

Romantik dönem, 19. yüzyılın başından 20. yüzyılın başına kadar geçen yaklaşık 100 yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Sanatın bir çok dönemini kapsayan romantizm akımı, müzikte de yerini almış, 19. yüzyıl itibariyle besteciler, eserlerini yazarken romantik konulardan etkilenmeye başlamışlardır. Bu durum kendisini daha çok opera ve senfonik şiirlerde göstermektedir. *“Öncelikle resim ve yazın dallarındaki yeni fikirleri anlatan ‘romantizm’ kelimesi 19. yüzyıl dönemi müziğini de tanımlamaktadır. Klasik bestecilerden farklı olarak romantik besteciler daha güçlü bir duygusallığa eğilerek en derin düşünce ve hislerini ortaya koyarken sadece aşk değil aynı zamanda nefret ve ölüm duygularını da yoğunlukla işlerler.”* (Aydınoğlu, 2010: 6).

Çalgısal müziğin kelimeler olmaksızın saf duyguları verebileceği anlayışı Romantizmin temel bir özelliğidir. Dolayısıyla, sonsuz renk ve doku çeşitliliğine sahip olan orkestra, Romantik müziğe mükemmel bir ortam sunmuştur. (Hanning, 1998, akt., Gezen, 2011: 30) Klasik dönemde olduğu gibi romantik dönemde de çeşitli yenilikler ortaya çıkmış ve müzik kendisini yeniden keşfetmiştir. Bu dönemde en önemli değişiklikler kendisini uzun ve açıklayıcı melodiler, renkli armoniler, çalgılarda çeşitlilik ve ritmlerde özgürlük ve esneklik olarak göstermiştir.

19. yy.'a gelindiğinde, orkestranın evrimi, 1828'de Paris'te kurulan “Konservatuvar Konserleri Derneği Orkestrası” ile yeni bir boyut kazanmıştır. Sanayi devriminin etkisiyle, çalgı yapımındaki ilerlemeler, tahta ve bakır nefesli çalgıların yapısındaki yeni arayışlar ve askeri müziğin kazandırdığı yeni vürmalı çalgılar, orkestranın yapısını oldukça geliştirmiştir. Nefesli ve vürmalılardaki bu artış, yaylıların sayısının da

artmasına neden olmuştur. Bu dönemde Berlioz, çalgı mucitlerinin arayışlarına destek olmuş, çalgı tınları ve dengeleriyle birlikte, akustik ve mekansal özelliklere de önem vermiştir. Romantik dönemin yaşandığı 19.yy.'da yetişen bir çok besteci, gelişen besteleme ve orkestrasyon anlayışlarıyla dikkat çekmektedir. Bu bestecilerin en önemlilerinden birisi olan Wagner, bestelediği operalarda yeni nefesli çalgılar kullanmıştır. Sakshorn adıyla bilinen ve bakır alaşımlı olan bu çalgılar, sanayileşmenin doğal ürünleridir. 20.yy. başlarında, Mahler, R.Strauss, Bruckner, Stravinsky, Orff, Bartok, Schostakovich gibi besteciler eserleriyle, orkestrayı günümüzdeki konumuna getirmişlerdir (Vural, 2010: 25).

Sanatçının, bestecinin özgürleşmesi, Klasik dönemin yerleşmiş ve rasyonaliteye dayalı kalıplarının kimi durumlarda kırılmasını gerektirmiştir. Müziğin belirli kalıplardan kurtulup, yeni müzikal ifadelerin elde edilebilmesi için çalgıların kapasitelerinin arttırılması ve Klasik dönem orkestrasında bazı değişiklikler ve eklemeler yapılması kaçınılmaz olmuştur. Bu durum pratikte, orkestranın büyümesi, mevcut çalgıların teknik kapasitelerinin arttırılması ve orkestraya yeni çalgıların eklenmesiyle gerçekleşmiştir. Orkestradaki kullanımı açısından, kontrbasta bu değişimden etkilenmiştir; kontrbas grubunun sayı olarak büyümesi, Romantik dönemin büyük orkestralarını dengeleyecek kadar volümlü bir bas grubuna olan gereksinimin sonucudur. Romantik dönem bestecilerinden özellikle Berlioz, Mahler ve (Richard) Strauss bu alanda radikal yenilikler içeren orkestral eserler bestelemişlerdir (Gezen, 2011: 29).

Romantik dönem müzisyenlerinin en önemli özellikleri, önceki döneme olan saygıları ve katı müzik kurallarına olan bağlılıklarıdır. Romantik dönemin en önemli bestecilerinden biri Klasik dönemden Romantik döneme geçiş yapan ve bu akımları birbirine bağlayan Beethoven'dır. Beethoven dünyanın ilk romantiği olarak kabul edilmektedir. Beethoven'ın ardından gelen besteciler olan Weber, Brahms, Tchaikovsky, Bruckner, Schubert ve Rossini Romantik dönemi gerçek anlamıyla başlatan bestecilerdir. Bu bestecilerin 1830'larda ölmesi, Romantizmde ikinci dönemin başlamasına neden olmuştur. Hector Berlioz, Frederic Chopin, Mikhail Ivanovich

Glinka, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Giuseppe Verdi ve Richard Wagner gibi besteciler ikinci dönem romantiklerdir.

Romantik stil orkestralama anlayışının en belirleyici niteliği orkestranın özgürce, kalıpların dışında, yeni anlatımlar, yeni duyular doğrultusunda kullanılmasıdır. Sınır tanımayan bu düşüncenin karşılığı olarak nasıl bu dönemde çalgıların teknik olanaklarını, anlatım niteliklerini araştırıp geliştiren Paganini, Chopin gibi usta çalgıcılar ortaya çıktıysa özellikle Berlioz gibi usta besteciler de orkestranın teknik özelliklerini ve kullanım tekniklerini araştırıp yepyeni, çok farklı orkestralama anlayışları geliştirmişlerdir. Berlioz yaklaşık onbeş birinci keman ve bu sayıyla orantılı yaylı çalgılar orkestrası kullanır. Üçüncü flüt, bir ya da iki küçük flüt, korangle, bas klarinet, üçüncü ve dördüncü fagotlar, üçüncü ve dördüncü trompetler, iki kornet, “ophicleide” ve tuba, üç ya da daha çok timpani, diğer vurmali çalgılar ve iki arp bu dönem orkestrasına Berlioz’un eklediği diğer çalgılardır. Bu dönemde tahta üflemeli çalgıların perde aksamaları günümüzdeki biçimlerine kavuşmuş böylece bu çalgılar her tonda rahatça çalınacak teknik düzeye ulaşmıştır. Kemanların, viyolaların, viyolonsellerin hatta kontrbasların bölünüp bağımsız gruplar oluşturmaları ile elde edilen birbirinden ayrı ses rengi grupları birleştirilerek daha başka ve daha karmaşık yeni bir yaylı çalgılar orkestrası tınısı oluşturmuştur (Uçarsu, 1992, akt., Aydınoglu, 2010: 7).

Erken dönem romantik orkestralarda, klasik dönemin ardından bestecilerin yapıtlarında daha kişisel konuları ele alması, bireysel olarak kendi duygularını müziklerine aktarmaya başlaması ile ifade ve renk açısından daha fazla çalgı kullanma ihtiyacı doğmuştur. Kullanılan çalgılar hem tınısal zenginlik açısından hem de müziğin konusu ile bağlantılı ses etkileri yaratabilmek için büyük olanaklar sağlamıştır. Beethoven ve Schubert döneminden sonra başlayan bu hızlı ilerleme, orkestranın kimi eserlerde 70-80 kişiye çıkmasını gerektirmiştir. Bu tür büyük kadrolu eserler, bestecilerin daha ilgi çekici bulduğu konular üzerine yazılan senfonik şiirsel özelliği ile konser salonlarını dolduran seyircileri kazanmış ve romantik dönemin ikinci yarısını hazırlamaya başlamıştır. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi yaylı çalgıların gittikçe genişlemesi ayrıca vurmaliye çeşitli çalgıların katılması ve arp'in orkestradaki yerini

almaya başlaması, orkestranın gelişim sürecinin erken romantik döneme denk gelen 19. yy.'ın ilk yarısındaki önemli gelişmeler sayılabilir.

(<http://www.cdso.gov.tr/duzen.php?Id=18>, erişim tarihi: 03.02.2015).

19. yüzyılda Romantik çağ bestecileri enstrümanları kişiliklerinin özelliklerini yansıtmak biçimde ele alarak bazı ilaveler yaptılar. H. Berliöz (1803- 1869) hayalindeki müziği çaldırabilmek için orkestra kadrosunu iki-üç misli genişletti. Enstrümanların değişik tınıları ve değişik çalış biçimlerini kullanarak çok renkli bir orkestrasyon dili geliştirdi. Bakır nefeslilerde “surdin”, yaylılarda “col legno” çalış, vurma sazlarında değişik vuruş biçimleri onun buluşuydu. Orkestrayı tek bir enstrüman gibi görerek bu sazın olanaklarını açıklayan enstrümantasyon, orkestrasyon ve onu çaldıran orkestra şefine yönelik bir kitap yazdı. Bu konuda romantik çağda, 1844’de yazılan ilk kitap olan “Traite de l’instrumentation et d’Orchestration” müzik tarihinde önemli bir yer tutar (Feridunoğlu, 2004, akt., Vural, 2010: 26).

Orkestradaki çalgı sayısı romantik dönem sonlarına doğru senfoni bestecilerinin artmasıyla gittikçe yükselmiştir. 1860'lardan önce Berlioz, sonra Mahler gibi bestecilerin kullandığı çalgıların sayısındaki kalabalık ve çeşitlilik, sayısı 100'e yakın çalgı gerektiren eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde yaylı çalgıların çokluğu ve çalgı çeşitliliği dikkat çekmektedir. Arp, Çelesta ve diğer vurmali çalgılar gibi efekt olarak kullanılan bir çok çalgı orkestraya katılmıştır. Besteciler bazı eserlerde iki arp kullanmışlardır. Piyano orkestrada vurmali çalgılar grubuna dahil edilmiştir (<http://www.cdso.gov.tr/duzen.php?Id=22>, erişim tarihi: 03.02.2015).

Romantik dönemin bir diğer özelliği senfoninin ortaya çıkmış olmasıdır. Bu dönemde çeşitli senfoniler, liedler, operalar, uvertürler, konçertolar yazılarak yorumlanmıştır. Bu dönemin en gözde çalgısı piyano olmuştur. “*En küçük sestem, en büyük sese kadar bütün seslerin her tür duyarlılığı yansıtması nedeniyle, bestecilerin tüm fırtınalı, hırçın ve inişli çıkışlı duygularını en güzel anlatan çalgı onlar için artık piyanodur. Bu dönemin bestecileri çalgılarının olanaklarını çok iyi tanıdıklarından kendi parlak yetenekleriyle çalgının tüm sınırlarını zorlamışlardır.*”

(<http://yazarlikyazilimi.meb.gov.tr/>, erişim tarihi: 03.02.2015).

2.2.4. İzlenimci Dönem

20. yüzyılın başlarında orkestraların genişlemesi, mali açıdan daha iyi desteklenmeleri ve hiç olmadıkları kadar eğitilmiş hale gelmeleri bestecilerin daha büyük ve iddialı eserler bestelemelerine olanak sağlamıştır. Kayıt döneminin başlaması ile beraber standart performanslar bile doruk noktasına ulaşmıştır. Kayıtlarda, performanstaki ufak tefek problemlerin düzeltilebilmekte olmasına karşın çoğu orkestra şefi ve besteci halen performansı, yapılabileceğın en iyisinin sergilenmesi olarak tanımlamaktadır. Daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşılması, bazı orkestra şeflerinin yeniden ilgi odağı olmasına ve daha yüksek standartlarda bir orkestral icraya zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda sessiz filmlere ses eklenmesi ile virtüöz orkestra, film sektörünün önemli bir parçası olmuştur (Aydınoğlu, 2010 : 8).

2.3. ORKESTRA ŞEFİ

Orkestra; çeşitli çalgı gruplarının bir araya gelerek aynı anda ve dengeli bir biçimde ses üretmesi ile oluşan geniş çaplı seslendirme topluluğu olarak tanımlanabilir. (Akkaya, 2012: 3) Çeşitli seslerin bir arada harmanlanarak, belli bir uyum içinde ortaya koyduğu eserlerle “çoksesli” bir müzik örneği teşkil eden orkestranın, bahsedilen uyumu yakalayabilmesi ve kusursuz bir performansı yakalayabilmesi için, müzikal olarak yeterli bir yöneticiye, bir eğitimciye ve aynı zamanda bir lidere ihtiyacı bulunmaktadır.

Çokseslilik, *“aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır.”* (Cangal, 1988, akt., Türkmen, 2005: 34) Orkestraların sahip olduğu çoksesli bir ortamı başarıyla yönetebilmek, birbirlerinden farklı sesleri uyum içerisinde tek bir eser ortaya koymak için gereksinimi duyulan yönetici, eğitimci ve lider vasıfları taşıyan kişi olan orkestra şefi, *“günümüzde bilinen şekliyle, orkestra ile birlikte ortaya çıkmamış, zaman içinde gelişen besteleme anlayışının gerektirdiği geniş kadrolu orkestraların belirmeye başlamasıyla şimdiki halini almıştır ”* (Yöndem, 2005: 5).

İlk bakışta görülen, orkestra şefinin partitur doğrultusunda orkestraya verdiği ritm ve tempo belirleyici el-kol hareketleridir. Orkestra şefliği bütünüyle ele alınıp incelendiğinde görülecektir ki, tek başına bu faaliyet, bu işin başlangıcını ve temelini teşkil etmektedir. Orkestraya çaldıracağı eserin mükemmel bir performansa dönüşebilmesi için orkestra şefinin teknik olarak tam bir yeterliliğe sahip olması gerekmektedir. Orkestra şefinde bulunması gereken bu teknik özelliklerin başında, partitur okuyabilme ve çalabilme, mükemmel işitme yeteneği, çok iyi orkestrasyon, form, biçim, kompozisyon, stil bilgisi ve geniş bir müzik ve genel kültür alt yapısı ile eksiksiz müzik tarihi bilgisine sahip olması gelmektedir. Bunların yanı sıra kusursuz bir ritm ve tempo anlayışı ve bunları anlaşılır bir biçimde orkestraya aktarabilmek, çalgılara eser içerisindeki girişlerini verebilmek, ilk bakışta olması gerekli teknik yeterliliklerin bir kısmıdır. Orkestranın insanlardan kurulu bir çalışma topluluğu olduğu düşünüldüğünde, bu topluluğa önderlik yapan orkestra şefinin aynı zamanda bir lider konumunda bulunduğu göz ardı edilmemelidir. Görevi sanat icra etmek olan bir liderin, sanatsal özelliklerinin yanında, başka özelliklerinin de olması gerekmektedir. Eğitimci-öğretmen, bilgin, iletişimci, diplomat, disiplinli, hoşgörülü, bütçe uzmanı, dikkatli ve iyi bir dinleyici olması orkestra şefinde bulunması beklenen diğer özelliklerin bazılarıdır (Yöndem, 2005: 6).

Lessing(1964)'e göre orkestra; *“çok hassas ölçümleri gerçekleştiren sismograf aracı gibidir. Orkestradaki çalıcılar yan yana çalmadan ziyade birlikte çalmalı birbirlerini gözetlemeli ve desteklemelidir. Orkestra soylu bir at gibidir. İyi bir jokey onu mahmuzlamadan en büyük başarılarla ulaşabilir. Engelleri kırbaç zoruyla değil, emin bir elin desteklemeleriyle aşabilir”* (akt., Akyürek, 2009: 5).

Feridunoğlu'na (2004) göre ise orkestra şefi *“orkestradaki ritim birliğini sağlayan, doğru giriş ve bitişler vererek eşgüdümü oluşturan, icracıları müzikal anlatım bakımından yönlendiren, eserin doğru yorumlanması için onları çalıştırarak liderlik yapan bu müzisyendir”* (Vural, 2010: 30).

Orkestra şefi, orkestrayı oluşturan çalgıların belirli bir tempo birliği içinde çalmalarını sağlayan, çalgı ya da çalgı gruplarının seslendirilen yapıt sırasında kendi partilerine giriş zamanlarını hatırlatan ve özgün müzikal yorumunu katarak orkestrayı idare eden kişidir (Akkaya, 2012: 5).

Tarihi M.Ö. 709’lu yıllara dayanan, binlerce yıllık bir tarihe sahip olan orkestra şefliği, sadece orkestrayı yönetmekle kalmaz, aynı zamanda orkestraya tempo ve yorum katar, müziğe sihir katarken, aynı zamanda da orkestra ile dinleyiciler arasında bir köprü görevi görmektedir. *“Orkestra şefliği çok gizemli müzikal bir yolculuktur. Orkestra şefi yeri geldiğinde bir koç, lider, şaman, psikolog veya trafik polisi olmalı ve hepsinin özelliklerini iyi bir armoni içinde tavırlarında özleştirmelidir.”* (Slatkin, 2003, akt., Vural, 2010: 30) Orkestra şefliği, kendi içinde birçok özelliği barındırabilen, bunları iyi bir şekilde harmanlayarak tavırlarıyla özleştirebilmektir.

Orkestrada eşgüdümü sağlayan ve çalışanları müzikal anlatım bakımından yönlendirerek yöneten, eserin doğru performansı için onları çalıştırarak adeta öğretmenlik yapan bu müzik adamına orkestra şefi denilmektedir (Yöndem, 2005: 5).

Şimsek (1964)’e göre orkestra bir çalgı şef ise onun yardımcısı konumundadır. İyi bir şef olabilmek için köklü bir müzik eğitimi almak, geniş bir müzik bilgisi ve kültürüne sahip olmak, kompozisyon tekniğini iyi bilmek, iyi bir duyuşa, sağlam bir ritim duygusuna ve kuvvetli bir hafızaya malik bulunmak gerekir. Orkestra şefi lider ruhlu ve topluluğu sürükleyici bir vafsa sahip olmalıdır. Topluluk psikolojisini iyi bilmesi gerekir. Yaratıcı olmalıdır. Bestecinin notalara koyduğunu tekrar canlandırıp orkestra kanalıyla dinleyiciye sunmalıdır (Akyürek, 2009: 4).

Orkestra şefi, orkestrada eşgüdümü sağlayan ve çalgı sanatçıları müzikal anlatım bakımından yönlendirip yönetmek üzere onlara önderlik eden müzikçidir. Topluluğun sanatsal sorumluluğunu üstlenen orkestra şefi, ritmik hareketi vuruşlarıyla belirtmek, tempoları uygulamak, çalgı sanatçıları kendi partisine girişini işaret etmek, müzikal dinamikleri sağlıklı biçimde elde etmek, seslendirme hatalarını çözümlemeye yardımcı

olmak ve bütün bunları üzerinde tınısal dengeleri gözeterek ortaya çıkan yorumun açık, anlaşılır, duyarlı bir müzikal bütünlük içinde sunulmasını sağlamak gibi temel bir sanatsal yükümlülüğü gerçekleştirir (Say, 2002, akt., Yöndem, 2005: 5).

2.4. ORKESTRA ŞEFLİĞİNİN TARİHİ GELİŞİMİ

Orkestra şefliğinin tarihçesi birbirini düzenli olarak izleyen köşe taşlarından oluşmaz. Günümüzde uygulandığı şekliyle şeflik, farklı ülkelerde farklı biçimlerde gelişmiş ve bu gelişim pek çok nesil boyunca sürmüştür. Müzik tarihinde klasik dönemden romantizme geçildiği 19.yüzyılın ilk yarısı boyunca, bir yandan yeni yazılan eserlerin gittikçe karmaşıklaşması üzerine ihtiyaç duyulan ilk orkestra şefliği deneyleri gerçekleşirken, diğer yandan eski gelenekler de sürmekteydi. Örneğin, operada ve vokal eserlerde klavsenci ve başkemancının birlikte yürüttüğü, “Eş-Liderlik” olarak adlandırılabilir sistemde, klavsenci sahne aksiyonunu işitilebilecek şekilde tempo tutarak, başkemancı da orkestra eşliğini yayının hareketleriyle yönlendirmekteydi. Müziğin her anlamda gittikçe gelişmesi, böylesi bir sistemin işe yaramayacağını kaçınılmazlığını ortaya koyarak çeşitli denemelerden sonra Orkestra Şefliği mesleğinin yerleşmesini sağlamıştır (Tura, 2010: 5).

2.4.1. İlk Dönemlerde Şeflik

Orkestra gibi orkestra şefliği tarihi de çok eskilere dayanmaktadır. “İlkel insanlar toplumunda dini ayinler sırasında bir takım vücut hareketlerinin yanı sıra bilenmiş taş ya da sopa kullanarak dansları yöneten “şeflerin” olduğu bilinmektedir (Golodnyuk, 2003, akt., Hüseyinova, 2013: 128).

Tarihsel olarak “*orkestrayı yönetme*” kavramı incelendiğinde tarihsel veriler bizi, Asur, Mısır ve antik Yunan çağlarına kadar götürmektedir. Orkestra şefliği konusunda günümüze ulaşan en eski belge M.Ö. 709 yılında yazılmış antik Yunan tableti olarak karşımıza çıkmakla beraber, “*Asur ve Mısır’lılara ait bulunan kabartmalarda, müzik guruplarının önünde ellerinde asası ile gurubu yöneten ve yönlendiren birinin*

resmedildiği görülür” (Bayramoğulları, 2014: 3). Eski Mısır’da yapılan fiyerogliflerde, çalgıları yönetmek için çalgıcıların önünde çömelmiş bir şekilde, elleriyle ritim değişikliği ve melodileri ifade eden kişileri tasvir edildiği görülmektedir.

Eski Yunan tragedyalarında müziğin varlığı kadar temsillerde müziği “yöneten” birinin de varlığı bilinmektedir. Bowen (2003) M.Ö. 709 tarihini taşıyan bir belgede, “ritim verici Patras’lı Ferekides” adındaki, bilinen ilk Orkestra Şefi’nden söz edildiğine değinmektedir (akt., Tura, 2010: 5). Orkestra tarihi içinde, antik Yunan’da ortaya çıkan orkestra şefliği kavramının, opera şefliği kavramına yakın bir şekilde olduğu görülmektedir.

1825 yılında Profesör Murchard tarafından çözümlenen bu tablet üzerindeki kabartmalarda “*Değneği eşit hareketlerle yukarı aşağı vurun ki, herkes birlikteliğe uysun*” yazdığı ortaya çıkmıştır (Akkaya, 2012: 5).

Eski Yunan tiyatrosunda koroyu, “*choragus*” adı verilen çoğu kez yüksek bir yere çıkan, ayağına ses veren bir cisim bağlayan ve böylece tempoyu şarkıcılarına duyuran, ya da parmaklarını şakırdatan bir şef vardır (Vural, 2010: 34). Antik Yunan’da ise, koroyu yöneten kişiler, ayaklarında, metal parçacıkları monte edilmiş sandaletlerle ritim tutarlardı, daha sonra kullanılan yöntem ise “*Cheironomia*” dır. (Bayramoğulları,2014:3).

Müzikal dilde artan karmaşıklıklarla sadece ritim vurmak değil müzik karakterini ifade etmek için şefliğin ilkin formu olan heyronomiya (chironomia) doğar. Heyronomiya, sanatçı gruplarında yönetmenin, parmakları ve ellerinin hareketleri ile tempo, metre, ritim ve melodiyi yönlendiren bir işaret sistemidir. Heyronomi yönetme sistemi esasen Antik Yunan’da yaygınlaşır (Rich, 1849, akt., Hüseynova, 2013: 128).

Roma’da ise hayvan kabukları ya da böcek kabuklarını birbirine vurarak tempo tuttukları bilinir. M.S 95 yılında Romalı yazar Marcus Fabius Quantilianus (MS 35-MS 100), “*Instutio Oratoria*” adlı kitabında, müzik topluluklarına önderlik eden kişilerin ellerini ya da ayaklarını vurduğunu yazar (Kılıçaslan, 2010: 12).

Ortaçağ'da, müzik gruplarını yöneten şef kavramı bulunmamakla beraber, şarkıcıların kulağına “daha yavaş, çok bağırma” gibi çeşitli uyarılarda bulunan ve “tenorista” adı verilen deneyimli müzisyenlerin varlığından söz edilmektedir. Antik Yunan müziğinde kullanılan “cheironomia” yöntemi, Ortaçağ Avrupasında kilise müziğinde de kullanılmış, bu yöntemde koroyu yöneten kişi, kol ve parmaklarıyla yönettiği koroya ritmi, tempoyu ve ezgisel yönü aşağı-yukarı olarak göstererek koroyu yönetirdi.

M. S. 11. yüzyılın sonlarında resmedilen bir figürde ise elindeki asayı yere vuran bir kilise korusu şefi tasvir edilmekte; 12. yüzyılda nota yazısının bulunmasının ardından koro şeflerinin ellerini kürsüye vurarak idareyi sağladığı belirtilmektedir (Say, 1985, akt., Akkaya, 2012: 6).

Ortaçağda koro şefleri sağ elleriyle koroyu yönetirken sol ellerinde asaya benzer resmi bir simge bulunuyordu. Değnek kullanımına dair en eski bilgi ise bir Katolik Manastırında rahibelerin nasıl müzik icra ettiklerini anlatan 1594 tarihli belgede yer almaktadır, burada müzik görevlisi rahibenin elindeki iyi cilalanmış uzun silindir bir değnek ile müzisyenleri yönetmesi anlatılmıştır (Bowen, 2003, akt., Tura, 2010: 5).

Ortaçağ boyunca kantor ve magistr gibi kilise görevlileri de heyronomik yöntemler kullanmıştır. Bu kişilerin yüksek statüye mensup olduklarını simgeleyen süslenmiş ağır değnekler, zamanla yönetme aracı olan battuta'ya dönüşmüştür. (Schultz, 2001, akt., Hüseynova, 2013: 128). Kilise müziğinde bugünün müziğine kıyasla çok yalın, çok daha önemsiz olan yorum sorunları, ya da şarkıcıların beraberliğini sağlamayla ilintili sorunlar, şefin el hareketleriyle, çoğunlukla ellerin öne ve geriye kımıldatılmasıyla çözülmeye çalışılırdı. Bundan başka papazların, şarkıcıların ilgisi toplamak amacıyla değnek, mendil, (kimi kere de değneğe bağlanmış bir mendil) gibi araçlara başvurdukları bilinir. Bu türlü şeflik 16.y.y.'a kadar sürmüştür (Vural, 2010: 34).

2.4.2. Barok Dönemde Şeflik

Günümüzde bilinen şekliyle orkestra şefliği kavramı, tarihsel açıdan orkestra ile birlikte ortaya çıkmamış, çok daha sonra belirmiştir. Ortaçağdan 17.yy'a kadar gerçek anlamda orkestra şefi yoktur. Başlıca görevi birliği sağlamak olan şef, el veya kol hareketleriyle topluluğun genel temposunu korumaya çalışırdı. Aynı zamanda besteci de olan bu dönemin şefleri, bu işi ellerindeki kağıt rulolar yardımıyla yaparlardı. (Yöndem, 2005: 7).

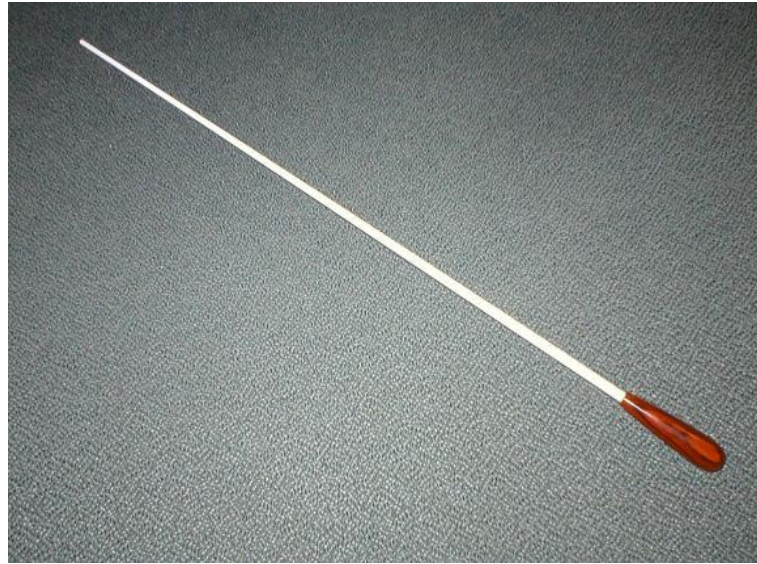
16. yy. sonu 17.yy başlarında operanın gelişmesiyle birlikte müziğin akışını genelde klavsen çalarak eşlik eden kişi, eliyle girişleri, ritmi, tempoyu ve resitativleri yönlendirirdi. Bu çeşit yönetkenliğin en büyük ustalarından biri Venedik operasının başında olan ünlü besteci Claudio Monteverdi'dir. Hemen sonrasında, Almanya'da oratoryoların gelişmesiyle kilise orgu çalan sanatçı aynı zamanda da eseri yönetirdi. Bach ve Händel bunların arasında öne çıkan sanatçı ve besteci olarak gösterebilir (Bayramoğulları, 2014: 3).

Orkestranın ortaya çıktığı 17.yy. başlarından Barok döneme kadar, orkestranın birliği, sürekli bas ya da cembalo çalıcısının verdiği tempolarla sağlanmaktadır. Johann Stamitz, orkestrasını yönetirken sadece el kol hareketlerinden faydalanmış, Lully ise orkestrayı elinde tuttuğu büyük bir asa yardımıyla idare etmiştir (Yöndem, 2005: 7). *“Lully, orkestrasını elindeki asayı yere vurmak suretiyle “yönetiyordu”, hatta 1687 yılında “Te Deum” adlı eserinin icrasını böyle yönetirken asayı kazara ayağına vurması sonucu kangren olmuş ve iki ay sonra da hayatını kaybetmiştir.”* (Tura, 2010:6).

17. yüzyılda çalgıların gelişimi ve orkestra kavramının oluşmaya başlamasına paralel olarak şeflik kimliği de büyük ölçüde önem kazanmıştır. Orkestrayı baton ile idare eden ilk şef aynı zamanda Manheim Okulu'nun kurucusu olan J. W. Stamitz olmuştur (Akkaya, 2012: 6).

1701 tarihinde yayımlanmış bir müzik sözlüğünde, eli aşağı ve yukarı hareket ettirmek suretiyle ölçü vuruşlarından söz edilmektedir. Fransızların bu iki harekete sağ

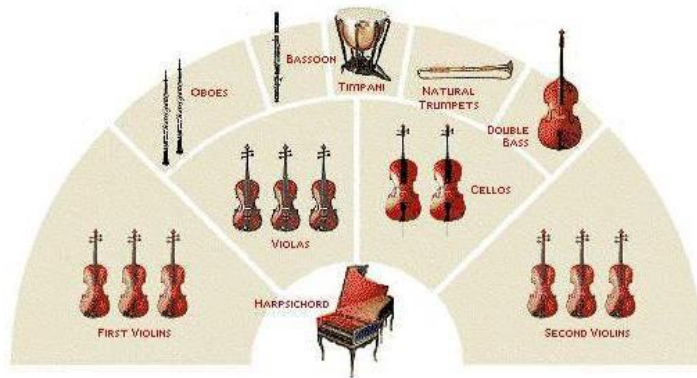
ve sol yönlerini eklemesiyle ölçü vurma hareketi aşağı, sola, yukarı, sağa olarak standardize edilmiştir. 18. yüzyıl ortasında elinde tuttuğu değnek (muhtemelen rulo yapılmış kâğıt) ile orkestrayı yöneten bir şefin varlığını Fransa’da İtalyan operası yandaşları ve karşıtları arasında “Buffonların Savaşı” adıyla tarihe geçen olaylardan anlıyoruz. Pergolesi’nin *La Serva Padrona* (Hanım Olan Hizmetçi) operasının 1752 yılında Paris Operası’ndaki ilk temsilinin ardından yazılan, her iki tarafın birbirlerine yönelttikleri acımasız eleştirilerden birinde, şancılar kuklaya, temsili yöneten orkestra şefi de elinde tuttuğu değnek yüzünden ormancıya benzetilerek nasibini almıştır (Borrel, 1963, akt., Tura, 2010: 6).



Resim 1 Değnek, Baget, Baton

Bu çağda yönetkenler, sadece teknik yöntemler kullanmaktan uzaklaşıp, sanatsal yöntemlere de yönlenmişlerdir. Şöyle ki; ritim tempo ve girişlerle sınırlı kalmayıp; ses uyumu, farklı renkleri belirtme, farklılıkları ön plana çıkarmanın yanı sıra ifadeyi de ortaya koymaya çalışmışlardır. Bunun sonucu olarak, orkestra sanatçılarından birinin aynı zamanda yönetkenlik yapmasından çok yönetkenin, onların önünde yeni bir figür olarak ayrı bir yer bulmuştur. Bu dönem ile artık yönetkenlik sanatının başlı başına bir sanat olarak ortaya çıktığını ve yalnızca koordinasyonu sağlamayı değil, aynı zamanda üslup, anlam ve yorum gibi sanatsal olguları da içerdiği söylenebilir (Bayramoğulları, 2014: 4).

Barok dönemde çoksesli müzik, tını biçimsel bakımdan daha karmaşık bir yapıya dönmüştür. Bununla beraber orkestra şefleri, orkestraları yönetmek için yeni yollar aramışlardır. Hatta bu durum öyle bir hal almıştır ki, şefler operalarda iki şefle beraber orkestraları yönetme yoluna gitmişlerdir. Örnek olarak klavsen çalan sanatçı şanları yönetirken, baş kemancı ise bütün orkestrayı yöneterek, iş bölümü yapmışlardır. Bu dönemde, orkestrada şef sayısı üçe çıkmış, üçüncü şef ise elinde tuttuğu kağıt rulo ya da asa yardımıyla bütün ekibin önünde bulunarak, orkestrayı yönetmiştir.



Resim 2 Barok Orkestra Oturuş Düzeni (Aydınöğlu, 2010: 3)

Barok dönem İtalyan operalarının nasıl “yönetildiğine” dair pek az bilgi mevcuttur. Bestecinin, temsillerde klavsen başında yer almış olduğu kimi tiyatro arşivlerinden doğrulanmışsa da, 1739 tarihli bir belgede (Bowen, 2003, akt. Tura, 2010: 7), kilise müziğinin aksine operada orkestranın ne kadar büyük, müziğin de ne kadar karmaşık olduğuna bakılmaksızın yöneten herhangi bir şefin olmadığı belirtilmiştir. Opera orkestrasının boyutlarını büyütüp önemini artırarak evrimine katkıda bulunan Scarlatti nefesli ve yaylı çalgı ayırımını getirmiş, müziğin esaslı bölümlerini yaylılara bırakmış, nefesli çalgılara armoni veya ritim tutma vazifesini yüklemiştir. İlk kez Scarlatti’nin kullandığı, yeni ortaya çıkmakta olan eşlikli recitativo’larda bu durum sürekli değişen tempo ve ifadeler yüzünden karışıklığa yol açmaktaydı. Nihayet, özellikle de 18.yy sonuna doğru opera orkestralarının ebatlarının büyümesi sonucu, Avrupa’da yürürlükte olan “Eş Şeflik” İtalya’da da uygulanmaya başlandı. Şancıları çalıştırıp icra esnasında armonileri doldurmak ve recitativo’lara eşlik etmekle yükümlü olan kişiye *maestro al cembalo*, yay tutan sağ elinin görülebilirliğine özen göstererek orkestrayı yönlendiren başkemancıya da *capo d’orchestra* deniyordu. 17.yüzyıl Barok müziğinde klavsenin,

şifreli bas ile verilmiş armonileri realize ederek doldurması ve ritmik motor işlevini üstlenmesi, klavsencinin müziği yönetmesini de kolaylaştırıyordu. Fakat 18.yüzyıla doğru Barok'tan Rokoko'ya yaklaşılrken klavsenin orkestra müziğinden kaybolmasıyla birlikte orkestranın başkemancısı yönetme görevini (özellikle Fransa'da) devraldı. Buna karşın, İngiltere, İtalya ve Almanya'da gerek opera, gerek de konser salonunda ikili ya da değişmeli liderlik (örneğin Milano La Scala Operası'nda 1853'e değin) çeşitli şekillerde devam etti (Tura, 2010: 7).

Barok dönemde çalgısal müzik Vivaldi ile zirveye ulaşmış ancak, operanın gelişmesiyle geri planda kalmıştır. Gene bu dönem içerisinde, kilise müziği Katolik olan İtalyan halkından beslenerek devam etmiştir. Çalgısal müziğin geri planda kalması nedeniyle, çalgısal müzik besteleyen İtalyan besteciler de müziklerini de İtalya'nın dışında icra etmek zorunda kalmışlardır. Operanın bu denli gelişmesi ile opera İtalya'da, toplumun kendisi ile özdeşleşen bir hal almış, opera İtalyanlar için kendilerini belirten bir olgu olmuştur.

17. yüzyıl Barok müziğinde klavsenin, şifreli bas ile verilmiş armonileri realize ederek doldurması ve ritmik motor işlevini üstlenmesi, klavsencinin müziği yönetmesini de kolaylaştırıyordu. Fakat 18.yüzyıla doğru Barok'tan Rokoko'ya yaklaşılrken klavsenin orkestra müziğinden kaybolmasıyla birlikte orkestranın başkemancısı yönetme görevini (özellikle Fransa'da) devraldı. Buna karşın, İngiltere, İtalya ve Almanya'da gerek opera, gerek de konser salonunda ikili ya da değişmeli liderlik (örneğin Milano La Scala Operası'nda 1853'e değin) çeşitli şekillerde devam etti (Tura, 2010: 7).

2.4.3. Klasik Dönemde Şeflik

18. yy'ın ikinci yarısı ile 19. yy'ın başını kapsayan dönem klasik dönem olarak adlandırılmaktadır. Her ne kadar 18. yüzyılda Batı toplumlarında müzisyenler, toplum içinde önemli yere sahip olmasa da, bazı özel statülere sahiplerdi. Örneğin Barok dönemden 19. yy'a kadar Saray ya da Kilise'de çalışan müzik görevlisi olan

“Kapellmeister” lar, besteleme, prova ve icrayı kapsayan çeşitli müzik işlerine bakan özel uşak statüsüne sahipti. “18. yüzyılın ilk yarısında saray orkestralarında kapellmeister adıyla görev yapan şefler vuruşları baş işaretleri ya da çembalo çalarken belirtmişlerdir.” (Kılıçaslan, 2010: 13).

Klasik dönem içinde gerçekleşen Fransız Devrimi ile asil sınıfın güçsüzleşmesi ve burjuvazi sınıfının doğuşu, müziğin sarayın egemenliğinden çıkarak, bazı müzisyenlerin kendi oluşumlarını kurmalarına neden olmuştur. Fransız devriminin getirdiği siyasal sonuçlarla beraber, teknolojinin de gelişmesi ile nota basımı ve çalgı yapımının maliyeti önceki dönemlere göre düşmüş, bu da müziğin saray dışındaki tabakalara da hitap etmesine neden olmuş, bu da toplumların kültür seviyesini yükseltmeye başlamada önemli bir etken olmuştur.

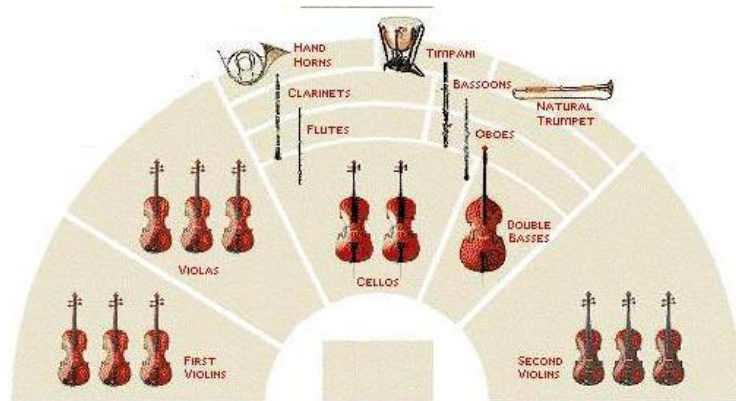
Erken klasik dönemde sonat, üç bölümden oluşan bir çekirdek formdaydı. Haydn ve Mozart’a uzanan çizgide klasik sonat, dört bölümlü gelişkin form’unu kazanmış ve bu yeni yapısıyla yaylılar dörtlüsünün (kuartetin), daha da önemlisi, senfoninin temel biçimi durumuna gelmiştir (Say, 2000, akt., Çelik, 2012: 3).

Bölümler çabuk-yavaş-çabuk temposundadır. İlk bölümde temayı oluşturan malzeme karşıt armonilerle sunulur. İkinci bölüm bir lied havasında olup aynı malzemeye yeni temalar eklenerek değişik yoğunluk kazanılır. Üçüncü, özetleme bölümü, birincinin yinelenmesidir ama bu kez temel bir armonik değişikliğe uğramıştır (İlyasoğlu, 1994, akt., Çelik, 2012: 4).

Klasik dönemde senfoni orkestralarında, üflemeli çalgılardan da faydalanılmıştır. Klasik dönem senfonileri, orkestra için sonat formunda çalınmıştır. Dört bölümden oluşan klasik dönem senfoni orkestralarında, ilk bölüm hızlı olarak başlamış, ikinci bölümde yavaş, üçüncü bölümde menuet olarak devam etmiş ve son bölümde hız artarak final hızlı bir biçimde yapılmıştır.

Günümüzde müzisyenleri besteci ya da icracı olarak ayırmak sıradandır, oysa eskiden böylesi bir ayırım söz konusu değildi. Şeflik ihtiyacı bir başkasının eserini yorumlayacak bağımsız bir icracının ortaya çıkışıyla (ve birçok tartışmayı beraberinde getirerek) doğdu. (Tura, 2010: 8) Her ne kadar müziğin kullanım amacı Viyana klasiklerine değin kesin sınırlarla birbirinden ayrılmamışsa da, o zamanın “konser salonu” müziğinin orkestranın başkemancısı tarafından yönetildiği, opera yönetiminin de klavsen başındaki bestecinin sahneyi ve şarkıcıları, başkemancının ise orkestrayı yönettiği eş-şeflik diyebileceğimiz ikili liderlik tarzıyla yapıldığı bilinmektedir. Bu uygulamanın senfonik konserde de kullanıldığı görülmüştür. Örneğin Wagner, 1830 yılında Beethoven 9. Senfoni’sinin Gewandhaus orkestrası tarafından ilk üç bölümünün tıpkı bir Haydn senfonisi gibi şef olmaksızın icra edildikten sonra şancılar ve koronun iştirak ettiği son bölümde orkestranın o zamanki Kapellmeister’i Pohlenz’in klavye başına geçip eseri “yönettiğine” tanık olmuştur (Bowen, 2003, akt., Tura, 2010: 8).

Klasik dönem, operada Gluck’un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven’ın müziğe sundukları yeni solukla tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik eserlerin filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı; sonatın kuartetin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği her zaman geçerli olan müziğin bestelendiği çağdır. Bu dönemde orkestrada her çalgının yeri belirlenmiş, buna uygun olarak solo, grup, kuartet, oda orkestrası ve büyük orkestralar için eserler yazılmıştır. Sonunda kuartet, sonat, konçerto, senfoni gibi çalgı müzikleri en üst noktaya yükseltilerek son şekilleri verilmiştir (Kaygısız, 2004, akt., Çelik, 2012: 4).



Resim 3 Klasik Dönem Orkestra Oturuş Düzeni

18. yy sonu 19.yy başlarında yönetkenler yalnız konser salonlarında değil operalarda da aktif rol almaya başlamışlardır. Tabi o dönemde çoğunlukla G. Spontini, K. M. von Weber, L. Spohr gibi bestecileri bu görevi üstlenmişlerdir (Bayramoğulları, 2014:4).

2.4.4. Romantik Dönemde Orkestra Şefi

16. yy.'dan romantik çağa kadar, orkestra şefleri orkestralarını genellikle değnek ya da kalın bir sopayı yere vurma yoluyla yönetirler, tempoyu çıkarttıkları gürültü ile verirlerdi.

19. yy.'ın ilk yarısında şefin klavsenin kenarına avucunun içiyle vurarak tempo tutması yerine şef kürsüsüne geçmesiyle, değneğin kullanımı gündeme gelmiş, ilk başta bu amaç için rulo yapılmış nota kağıtları kullanılmıştır.

Günümüzde şeflerin en büyük sembolü olan şef çubuğu (baget) 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Gelişimini tamamlamadan önce şef çubuğu çok ağır, kalın ve hantaldı. Daha önceleri özellikle küçük oda müziği gruplarını, 1. kemancı oturduğu yerden yayı ile yönettiği için, şef çubuğunun da buradan esinlenildiği düşünülmektedir. Şefin durduğu yer de dönemden döneme değişmiştir. Önceleri sahnenin üzerinde, yüzü şarkıcılara, arkası orkestraya dönük otururken, sonra müzisyenlerin ortasında yer almıştır. Özellikle Barok Dönemde besteciler klavsene oturup, oradan baş işaretleriyle yönetmişlerdir.

J.Stamitz'in ise baş sallama ve dirseklerini oynatması dışında başka hiçbir hareket yapmadığı bilgisi kaynaklarda yer almaktadır (Kılıçaslan, 2010: 13).

Tempoyu el yerine değnek yardımıyla vermek 19. yy'dan günümüze kadar, kimi zaman yaygınlıkla başvurulmuş, kimi zamanda unutulmuş bir yöntem olmuştur. Beethoven, Mendelssohn ve Weber'in değnek kullanarak orkestrayı yönettikleri bilinmektedir. Oysa Ludwig Spohr Londra'da değnekle yönettiğinde, dinleyiciler yepyeni bir şey görmüş gibi şaşırmışlardır. 19.yy.'ın sonlarında değnek kullanan şef azdır. Bununla birlikte 20.yy.da değnek sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır (Mimaroglu, 1987, akt., Vural, 2010: 34).

Ayrıca, 1820-1842 yıllarında görev yaptığı Berlin Operası'na katı ve sıkı bir disiplin getiren Gaspare Spontini, değnek kullanarak icrada kesinliği ve doğruluğu sağlamıştır. Şef değneğin ilk olarak Ludwig Spohr tarafından 1820 yılında Londra'da kullanıldığı iddia edilmekte, ayrıca Viyana'da Haydn ve Franz von Mosel, Berlin'de de Reichardt'ın değnek kullandığı söylenmektedir (Bowen, 2003, akt., Tura, 2010: 9).

Bugünkü modern orkestra şefliği 19. yy.'da kişilik kazanmaya başlamıştır. İlk modern orkestra şefi olarak Carl Maria von Weber (1786-1826) kabul edilmektedir. Louis Spohr (1784-1859) ise 1820'de Londra Filarmoni Orkestrasının şefliğine getirilmiştir. Felix Mendelssohn (1809-1847) 1836'da Leipzig Gewandhaus Orkestrasının şefliğini üstlendikten sonra, ünlü başkemancı Ferdinand David (1810 - 1873)'in, orkestra yönetiminin başkemancıdan bir şefe geçmesine tepki gösterdiği söylenmektedir. Mendelssohn'un partisiyonu yazıldığı gibi yönetmeye dönük anlayışının ardından; Wagner, Mendelssohn'un tam tersine, yönetilen eserde şefin kendi coşku ve yaratıcılığını katıp yorumlayarak yönetmesi gerektiği düşüncesindedir. Bu iki ayrı görüşün ışığında yepyeni ve büyük isimler ortaya çıkmıştır (Kılıçaslan, 2010: 13).

İlk modern orkestra şefi olduğu kabul edilen Carl Maria von Weber'i, 19. yüzyılda Almanya'da Gewandhaus Orkestrası'nı yönetmekte olan Felix Mendelssohn Bartholdy, Fransa'da orkestra şefliği üzerine teorik çalışmalar yapan Hector Berlioz ve ilk

ezberden yöneten şef Richard Wagner gibi besteci-orkestra şefleri izlemiştir (Say, 1985: 405).

Şefliğin gelişmesinde Mendelssohn'un uygulamaları önemli yer tutmaktadır. 1830'lu yıllarda Mendelssohn, ilk önce orkestranın başkemancı tarafından yönetilmesini yeterli görmesine ve orkestrada değnek kullanımı için tereddüt etmesine rağmen, daha sonraları klavsen şefliğini kaldırarak değnek ile şef kürsüsünü kullanmaya başlamıştır. Mendelssohn, değneği ilk olarak İngiltere'de, daha sonraları Gewandhaus orkestrasında da kullanmıştır.

Romantik stil orkestralama anlayışının en belirleyici niteliği orkestranın özgürce, kalıpların dışında, yeni anlatımlar, yeni duyular doğrultusunda kullanılmasıdır. Sınır tanımayan bu düşüncenin karşılığı olarak nasıl bu dönemde çalgıların teknik olanaklarını, anlatım niteliklerini araştırıp geliştiren Paganini, Chopin gibi usta çalgıcılar ortaya çıktıysa özellikle Berlioz gibi usta besteciler de orkestranın teknik özelliklerini ve kullanım tekniklerini araştırıp yepyeni, çok farklı orkestralama anlayışları geliştirmişlerdir. Berlioz yaklaşık on beş birinci keman ve bu sayıyla orantılı yaylı çalgılar orkestrası kullanır. Üçüncü flüt, bir ya da iki küçük flüt, korangle, bas klarinet, üçüncü ve dördüncü fagotlar, üçüncü ve dördüncü trompetler, iki kornet, "ophicleide" ve tuba, üç ya da daha çok timpani, diğer vurmali çalgılar ve iki arp bu dönem orkestrasına Berlioz'un eklediği diğer çalgılardır. Bu dönemde tahta üflemeli çalgıların perde aksamaları günümüzdeki biçimlerine kavuşmuş böylece bu çalgılar her tonda rahatça çalınacak teknik düzeye ulaşmıştır. Kemanların, viyolaların, viyolonsellerin hatta kontrbasların bölünüp bağımsız gruplar oluşturmaları ile elde edilen birbirinden ayrı ses rengi grupları birleştirerek daha başka ve daha karmaşık yeni bir yaylı çalgılar orkestrası tınısı oluşturmuştur (Uçarsu, 1992, akt., Aydınoglu, 2010:7).

Fransa'da ise bu dönemde orkestra şefi olarak önce Habeneck, ardından da Berlioz gelmektedir. Bugünkü anlamıyla her şeyi duyan, her şeyi gören tam ve mükemmel ilk şeflerden biri de Fransız besteci Hector Berlioz'dur. Selefi François Habeneck keman partisinden orkestrayı yönetirken Berlioz partiyon kullanmış, ayrıca orkestra

çalışmalarına grup çalışmalarını da eklemiştir. Berlioz ayrıca orkestra şefliği üzerine ilk inceleme kitabının da yazarıdır. Hector Berlioz, eserlerinin seslendirilmesinde yaşadığı acı deneyimlerden hareketle, yetersiz bir şefin şancılardan daha tehlikeli olduğunu belirtip, “kötü şarkıcı yalnızca kendi partisini, yetersiz bir şef ise her şeyi mahveder” diyerek, halkın bunu ayırt edememesi nedeniyle, başarısızlığın sorumluluğunun bestecinin başına kaldığını yazmıştır (Weingartner, 1969, akt., Tura, 2010: 9).

2.4.5. Liszt ve Wagner

Romantik dönemde hem bestecilikleri ile hem de şeflikleri ile müzikte yenileşmenin önünü açan diğer besteciler ise ikinci romantik bestecilerden Liszt ve Wagner’dır. Liszt’in her ne kadar orkestrasını yönetirken kullandığı yöntemler, o günün şartlarına göre garip ve sıra dışı olarak karşılsa da, bugünkü virtüöz şeflik modelinin temelini atarak günümüz virtüöz şefliği kavramının önünü açmıştır.

Wagner ise Liszt’in aksine bir şekilde, yeni bir hareket dili kullanma metodu yerine, icracılarla diyalog yöntemini uygulayarak, önem vermiş olduğu yorumlama yöntemini uygulamak için ilk olarak eserlerde temponun ayarlanmasına önem vererek öncelik vermiştir. Wagner, orkestrada kullandığı vuruş tekniklerini Spontini’den öğrenmiş, ancak Spontini’nin aksine vuruşlarında, önkoldan gelen hareketleri kullanmak yerine, bilek hareketlerini kullanmayı tercih ederek orkestrasını yönetmiştir.

Wagner, icracıları bir nevi “müzik rahipleri” olarak görmekte ve onlardan yorumlama anlamında fevkalade inançlı olmalarını beklemekteydi. Yine Wagner, özellikle Mendelssohn ve Schumann’a eleştirel yaklaşarak, opera besteleme yetisine sahip olmadan opera yönetmek üzerine fikir sahibi olunamayacağını iddia etmiştir (Tura, 2010: 10).

Wagner’in orkestralama tekniklerinde iki ayrı dönemden söz etmek uygun olur, özellikle ikinci yaratı döneminde Alman müziğinden beslenen fakat tamamen kendine özgü yeni bir müzik dili yaratmıştır. Romantik stilin bu ikinci aşaması ve doruk noktası çoğunlukla “Wagner Dönemi” diye de adlandırılır çünkü bu dönemdeki yapıtlar, kendi

dönemindeki yapıtları etkilemek ile kalmayıp döneminden çok sonra 20. yüzyılın başlarına kadar etkilerini sürdürmüştür. Wagner, çalgısal müzik ile sözlü müziğin birleşim alanı “müzikli dram” anlayışını getirmiştir. Romantik stilin doruk noktasını oluşturan Wagner, çalgı sayısı artışı ile gürlük elde etmiş ve hala süre gelen tuba grubunun orkestraya eklenmesi yönünde bir yapısal değişiklik gerçekleştirmiştir. Orkestralama anlayışında uyum ve denge ilkeleri ön plandadır ve üçlü ve hatta dörtlü orkestralar kullanmıştır (Aydinoğlu, 2010: 7).

2.4.6. Wagner Takipçileri ve Orta Avrupa Geleneği

Avrupa Kıtası’nda bu dönemde ortaya çıkan orkestrasyon teknikleri tek düze devam etmemiş, orkestrasyon teknikleri Avrupa içinde de bölge bölge farklılıklar göstermiştir. İlk öncülerinin ardından Orta Avrupa, İngiltere, Fransa gibi bölgeler, orkestra şefliğinde kendilerine özgü metod ve gelenekler geliştirmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli orkestra şefleri arasında bulunan ve Orta Avrupa geleneğine bağlı olan Hans von Bülow ve Felix Weingartner’dır.

1865 yılında Münih Saray Operası’nda göreve başlayan Hans von Bülow burada opera hazırlık sürecinde yenilik getirmiş, şancıları söyleyecekleri partiye hazırlayacak olan eşlikçileri eğitmeye başlamış, bu ilk aşamanın ardından şancılar piyano eşlikli sahne ve ensemble çalışmalarına katılmışlardır. Orkestra provalarına da değişiklik getiren Bülow, çalışmaya başlanmadan evvel grup çalışmalarında ısrar etmiş, tüm orkestra ve tüm şancı kadrosu ayrı ayrı hazır olduğu zaman da sahne aksiyonu olmaksızın gerçekleşen oturma provalarını (Almanca: “Sitzproben”) sabitlemiştir. Bu provaları daha sonra sahne ve sonunda genel provalar izler. Bülow’un oluşturduğu bu çalışma düzeni günümüzde tüm dünyada uygulanmaktadır. Bülow’un başlattığı ve 20.yy ortasına değin Almanya’da uygulanan bir başka gelenek de operaların Almanca tercümeleriyle temsil edilmeleri oldu. Bülow’un senfonik orkestraya yaptığı katkılar arasında da beş telli kontrabas ve pedallı timpani sayılabilir (Tura, 2010: 11). Bülow’u takip eden yeni kuşakla beraber, genç şeflerin ve şef adaylarının Bülow gibi, opera evlerinde başladıkları ve bunun geleneksel bir hal almaya başladığı görülmektedir.

Orta Avrupa'nın yetiştirdiği önemli bir şef olan ve aynı zamanda besteci kimliğine de sahip olan Weingartner, opera şefliği kariyerini uzun yıllar sürdürmüş ve ünü Avrupa ile sınırlı kalmayıp Amerika kıtasında da sürdürmüştür. Şefliği boyunca edindiği deneyim ve bilgileri, bugün bile hala önem arz eden ve Wagner'in ardılı sayılabilecek olan “Über das dirigieren / Şeflik Üzerine” adlı kitabında kaleme almıştır. Wagner'in kitabıyla aynı ismi taşıyan kitabında Weingartner, Wagner gibi orkestra şefliğinde yorumlamaya önem vermiştir.

19. yy.'ın ikinci yarısında Wagner'in etkisi devam ederken, aynı dönem içinde Felix Mottl, Hermann Levi, Hans Richter gibi şefler de, Wagner'in operalarına adanmış olan Bayreuth festivallerinde görev yapmışlardır.

Besteci Gustav Mahler (1860-1911) de önemli bir opera şefi olarak tarihte yerini almıştır, Viyana Saray Operası'nda görev yaptığı dönemde özellikle Mozart operalarına yeniden hayat vererek, kurumu daha üst düzeylere çıkarmak için çaba sarf etmiştir. Yine ünlü bir besteci olan Richard Strauss (1864-1949) da her ne kadar çoğunlukla (her biri senfonik orkestralar için basamak sayılacak) kendi eserlerini yönetse de, bu alandaki teknolojinin ilk yıllarından itibaren yaptığı ses kayıtlarıyla kanıtları günümüze ulaşan azımsanmayacak bir şeflik kariyerine sahiptir. Orta Avrupa geleneğinde sonraki kuşakta sırasıyla Arthur Nikisch, Bruno Walter, Otto Klemperer, Wilhelm Fürtwängler ve Willem Mengelberg gelmektedir. Özellikle Mengelberg (1871-1951) ve Fürtwängler (1886-1954), günümüzün yorumlama anlayışının öncüleri sayılırlar (Tura, 2010: 12).

Orta Avrupa'da ortaya çıkan orkestra geleneği ile İtalya'da çıkan orkestra geleneği beraberinde, orkestra şefliği kavramının diğer bölgelerdeki uygulamalarına temel olmuştur. İngiliz, Fransız ve Rus orkestra geleneklerinin ortaya çıkışı incelendiğinde, bu ülke orkestralarında Orta Avrupa ve İtalyan geleneklerinin izleri görülmektedir.

2.4.7. Romantik Dönemde İtalya

Romantik dönemin İtalyan ekolü operalarına bakıldığında, operanın İtalya’da önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Özellikle 19. yy.’ın ilk yarısında Bellini, Donizetti, Rossini ve Verdi, İtalyan operasına altın dönemini yaşatmışlardır. Bu dönemde, secco recitativo’ların operalardan kalkmasıyla, klavsen gereksiz konuma düşmüş; orkestra şefliği kavramı, Barok dönemden beri devam eden “Eş-Şeflik” kavramı karşısında önem kazanmaya başlamıştır. İtalya’da ilk orkestra şefliği denemelerinde, orkestra müziğini yönetmek için elini sehpanın kenarına vurulması yolu izlenirken, yeni temsil edilen bu operada, eserin bestecisi şef olarak görev yapmaktaydı. Ancak, bu durum uzun sürmemiş ve başkemocı üstünlüğü ele geçirmiştir.

Romantik dönem itibariyle, Avrupa kıtasında orkestra şefliği kavramı sabit halini almışken İtalya, her ne kadar orkestranın çıkış noktası da olsa, bu konuda geri kalmış bulunmaktaydı. Bu dönem İtalya’sında Costa ve Arditi gibi İtalyan şefler, İtalya dışında Avrupa’nın çeşitli yerlerinde opera yönetmeyi başarmış olmasına rağmen, senfoni yönetiminde yeterli başarıyı yakalayamamışlardır.

19. Yüzyılın ikinci yarısında bu durum değişmeye başlamıştır. Ülkede temsil edilmeye başlanan, başta Meyerbeer’inkiler olmak üzere Paris operaları ile İtalyanlar o günlere değin tekdüze eşliklerle yetinen orkestranın daha etkileyici kullanımı ile tanıştılar. Tam da bu zamanlarda ünlenen Angelo Mariani (1821-73) önemli bir mihenk taşı konumundadır. Mariani yönettiği operalarda şefin mutlak hâkimiyetini temin etmiş, günümüzün yıldız şeflerine özgü büyüleyici özellik ve çekiciliğini kullanarak, bağlantısını mükemmelen sağladığı sahne ve orkestranın yanı sıra izleyicileri de peşinden sürüklemiştir. İtalya’da gerçekleştirilen ilk Wagner temsillerinin yanı sıra, operalarının başarısını en az *prima donna* kadar orkestra şefine de bağlı bulan Verdi’nin (Bowen, 2003, Tura, 2010:10) pek çok prömiyerini de Mariani yönetmiştir (Tura, 2010:10).

19. yy sonlarına gelindiğinde sanatın gelişmesiyle, yönetkenlik sanatı da meslek olarak kendi yerini almaya başlamıştır. Avrupa’nı birçok ülkesinde yönetkenlik eğitimi

ayrı bir dal olarak ele alındığından, gelişmiş ve çok iyi yönetkenler bu dönemde yetişmiştir (Bayramoğulları, 2014: 4).

20. yy. İtalya orkestrasına bakıldığında, 19. yy.'a kadar çalgısal müziğe olmayan ilginin, İtalya'da bu dönemle birlikte arttığı, diğer Avrupa ülkelerine göre geç bir gelişme kaydedebildiği görülmektedir. Bu nedenle, 20. yy.'ın başlarına kadar İtalya'da orkestra şefliği, opera dışında anlam taşımayan bir kavram olarak varlığını sürdürmüştür.

2.4.8. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Şeflik

20. yüzyıl, müzik sanatı için önemli bir yüzyıl olmuş, getirdiği hızlı ilerleyiş, yeni yöntem ve yollarla orkestra müziğinin ilerlemesine ve gelişmesine yol açmıştır. Öyle ki, 20. yüzyılda müzik alanında yaşanan yenilikler, önceki bütün yüzyıllarda yaşanan yeniliklerden çok daha fazladır.

Bu yüzyılda “müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş; bununla yetinilmemiş, tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan özgür bir yazı (on-iki ton sistemi) gelişmiştir. Tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar geçerlilikten düşmüştür.” (Gezen, 2011 : 53).

Ritim alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin üst üste, aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşmış, yeni özgür biçimler araştırılmış ve hazır kalıplara uymayan yeni bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama ve orkestrasyon alanlarında, denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmediği noktada elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısaca, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ortamlar ve yeni gereçler sağlamıştır (Mimaroglu, 1995, akt., Gezen, 2011:53). Debussy, Bartok, Webern, Penderecki ve Ligeti gibi bestecilerin kimi eserleri, orkestranın kullanımı açısından

devrimsel niteliktedir; bu eserler o zamana değin bilinmeyen ve kullanılmayan birçok yeniliğı bünyesinde barındırmaktadır (Gezen, 2011:53).

Debussy'nin orkestralama anlayışının temel ilkesi, çalgıların güç ve gürllüğünü ön plana alan kullanımın karşısına çalgıların niteliklerini gözetten bir kullanım getirmesidir. İzlenimci stilin puslu orkestra renkleri iki yolla gerçekleştirilir: Çalgıların seslerini “kapalı” kullanımlarla değıştirerek ya da korangle gibi kapalı ses rengi olan çalgıları kullanarak veya armonisel yapıyı tınısal özelliklerine göre değerdendirip, ezgisel devinimi armonisel dokuya sararak. Debussy’de tüm çalgılar renk öğeleridir ve müziğın temel karşıtlığı renklerin karşıtlığıyla gerçekleşir. Orkestra, Debussy ile hassas, ince bir çalgı grubuna dönüşür. Sanki bir düş ortamında, “kapalı” puslu sesler ile kendi kendine konuşur gibidir. Debussy öncüllerinin saydamlığından, müzik fikirlerini net ve kesin çizgili orkestralamayla birbirlerinden ayıran anlayışlarından çok onların, çalgıların kendine özgü niteliklerini birinci planda kullanmaları ve deneyci atılımlarının belirlediğı izlenimci stil tınlarından etkilenmiştir. Debussy’nin müziğı ve orkestralaması 19. yüzyılın sonundaki güçlü sesler ile yüklü Wagner orkestralama anlayışının karşıtı olarak oluşmuş ve izlenimci stil orkestralama anlayışının ayırıcı nitelikleri ile belirlenmiştir (Uçarsu, 1992 , akt., Aydınoglu, 2010: 8).

Debussy’nin orkestrasyonu, onun müzikal görüşleri ile uyum içerisinde gelişmiştir. Debussy’nin orkestralarında yaylılar genelde bölümlenmiştir ve sesleri sürdınlenmiş şekildedir. Tahta üflemeli çalgılar içindeki flüt, obua ve korangleye solo partiler verilmiş, korno ve trompetler de genelde sürdın ile kullanılmıştır. Debussy’nin orkestrasında yer alan çeşitli vurmali çalgılar da, renklendirmede farklı kaynaklar sağlamıştır. Debussy’nin orkestra tekniğı tam olarak Nocturnes adlı eserinde görülebilenken, diğder eserlerinden olan Fetes çalgıların berraklığı açısından önem arz etmekte, Nuages ise zenginliğı ve buna karşın kontrollü bir orkestrasyon örneğı olması bakımından önem arz eden bir diğder orkestra olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batı müziğine sadık kalarak, polifonik doku, tematik gelişme ve akorsal yapıyı bir araya toplamış ve bunları, Doğı Avrupa’nın geleneksel müziğinden esinlendiğı melodik unsurlarla bir araya getirmiş olan Bartok, 20. yy.’ı temsil eden bir diğder önemli orkestra

şefidir. Müziğinde kullandığı dokular temelde eşsesli özelliklere sahip olma ya da birbirinden kesin olarak ayrılan kontrpuan çizgilerinden oluşabilme özelliğine sahiptir. Örnek olarak, Bartok'un "Yaylılar, Perküsyon ve Celesta için Müzik" adlı eserinin ilk bölümü kontrapuntal çizgilerden oluşmaktadır. Ritimleri güçlü, ölçüleri düzensiz ve aksanları sıra dışı olan bir müziğe sahip olan Bartok, aynı zamanda yoğun olarak bulundurduğu dışavurum yönelimini, her zaman güçlü bir yapısal tasarım ile dengede tutmuştur.

Webern'in enstrümantasyonu kayda değerdir. Melodik çizgiyi farklı çalgılar arasına dağıtır. Böylece aynı tınıda bir veya iki – nadiren dört veya beş – ardışık ton duyulur. Sonuç, renk kıvılcımları ve parlamalarından oluşan bir dokudur. Özel efektler – pizzicato, armonikler, tremolo ve sürdinleme - Webern'in tüm eserlerinde mevcuttur. Renk ve berraklık elde etme isteği besteciyi çoğu zaman olağandışı çalgısal kombinasyonlar seçmeye yöneltir. Keman, klarnet, tenor saksafon ve piyano için *Quartet* (Op. 22) veya soprano, Mi bemol klarnet ve gitar için *Üç Şarkısı* (Op. 18) buna örnekler (Hanning, 1998, akt. Gezen, 2011 : 54).

Krzysztof Pendereck'nin (doğ. 1933) elli iki yaylı çalgı için yazdığı *Threnody for the Victims of Hiroshima* (Hiroşima Kurbanlarına Ağıt, 1960), orkestranın geleneksel tını kaynaklarını birçok yönden genişletmiştir. Örneğin, bazı kısımlarda perdeyi kesin olarak belirtmek yerine, çalıcılara "çalgının en tiz notası" gibi seçenekler sunulmuştur. Belirli perdeler istendiğinde ise çeyrek tonlar kullanılmıştır. Çalıcılar çalgılarının köprü ile kuyruk kısmı arasında, köprünün altında (sesin sol elle kontrol edilemediği bölgede) yay çekebilir veya tellerde arpej yapabilir. Köprü veya kuyruğun tam üstünde de yay çekmek veya çalgının gövdesine vuruş yaparak perküsif etkiler elde edebilirler. Çeşitli çalgı gruplarına dar perde aralıkları verilir, bunlar daralabilir, genişleyebilir veya *glissando* ile başka bir seviyeye taşınabilir. Notasyon, az sayıda vuruş ve nota değeri içerir, vuruş aralıkları saat zaman birimlerine göre belirlenmiştir. Başlangıç ve bitiş kısımları icracılara olabildiğince alan tanır. Orta kısım ise net biçimde notalandırılmış olup, yoğun bir ses çeşitliliği içerir. Besteci, bireysel özgürlüğe alan vermesine rağmen, sonucu dikkatle kontrol etmiştir (Gezen, 2011 : 55).

György Ligeti, Stanley Kubrick'in bilim kurgu filmi "2001" ile dünya çapında üne kavuşmuştur. Film müziklerinde onun üç eserinden alıntılar vardır: *Atmospheres* - (Atmosferler) (1961), *Requiem* - (Ağıt) (1963-65) ve *Lux Aeterna* (1966). Bu eserleri dinleyenler, müziğin armonik ve melodik olarak durağan olmasına rağmen, dokusal anlamda sürekli hareket halinde oluşundan etkilenmişlerdir. *Atmospheres*, elli altı sürdünli yaylı çalgı, tahta üflemeliler ve kornların bir kısmının aynı anda kromatik gamın tüm notalarını beş oktavlık bir ses alanı içerisinde vermesi ile başlar. Çalgılar fark edilmeden birer birer çekilirler ve geriye sadece viyola ve çellolar kalır. Devamında benzer bir kromatik düzenleme ile orkestral tutti gelir. Bu kısmın içinden iki küme çıkar: kromatik gamın diyatonik "doğal" notalarını veren yaylılar ile ona karşıt olarak tahta üflemeli ve kornların "düz" notalarla verdiği pentatonik küme. Vibratolar, ani dinamik değişiklikleri ve yaylı armonikleriyle zenginleştirilmiş ve çalkalanan, yoğun kanonik imitasyonlarla doygunlaşan benzeri dokular eser boyunca devam eder. Aynı yöntem ve teknikler bestecinin *Lontano* (1967) adlı orkestral eserinde de kullanılmıştır (Gezen, 2011:56).

Penderecki'nin *Threnody* ve Ligeti'nin *Atmospheres* eserleri karşılaştırıldığında, farklı kontrol stratejileriyle elde edilen etkilerin benzerliği çarpıcıdır. Penderecki, perde seçimini ve süresini sık sık icracılara bırakmış, oysa Ligeti bunların ikisini de dikkatlice notalandırmış, dikkatle yontulmuş parçalardan oluşan bir mozaik yaratmıştır. (Hanning, 1998, akt., Gezen, 2011: 56) Daha ayrıntılı bir anlatımla, Penderecki, kümeleri ayrıışmayan parçalardan oluşan "katı" ses blokları olarak kullanmıştır. Ligeti ise kümeleri ayrı bileşenlerden kurmuş, bu bileşenler tek tek algılanamamakla birlikte, alttan alta dönüşen içsel kalıplar oluşturacak şekilde sürekli devinim halindedir. Büyük sayıda hareketli parça kurarak bunların sık sık pozisyon değiştirmesini sağlamıştır. Böylece dokusal olarak statik olmakla birlikte, içsel bir hareket hissi yaratmıştır. Penderecki'nin *Threnody*'si de, Ligeti'nin *Atmospheres*'i de, halkın büyük beğenisini kazanmıştır. Genel biçim ve bestesel plan anlamında algılaması kolay eserlerdir. Bu eserler 1960'larda geniş icra imkânı bulmuş ve diğer bestecilerce taklit edilmişlerdir (Morgan, 1991, akt., Gezen, 2011: 56).

20. yy. başlarında Mahler, R.Strauss, Bruckner, Stravinsky, Orff, Bartok, Schostakovich gibi besteciler eserleriyle orkestrayı günümüzdeki konumuna getirmişlerdir (Vural, 2010: 27).

20. yüzyıla damgasını vuran orkestra şefleri arasında Albert Coates (1882- 1953), Wilhelm Furtwängler (1886-1954), Arturo Toscanini (1867-1957), Leopold Stokowski (1882-1977), Charles Munch (1891-1968), Karl Böhm (1894-1981), Sir John Barbirolli (1899-1970), Pierre Monteux (1875-1964), Rudolf Kempe (1910- 1976), Sir Thomas Beecham (1879-1961), Rafael Kubelik (1914-1996, Otto Klemperer (1885-1973), Serge Koussevitzky (1874-1951), George Szell (1897- 1970), Fritz Reiner (1888-1954), Sir Georg Solti (1912-1997), Bruno Walter (1876-1962), Eugene Ormandy (1899-1985), Sir Adrian Boult (1889-1983), Evgeny Mravinsky (1903-1988), Segiu Celibidache (1912-1996), Herbert von Karajan (1908-1989), Willem Mengelberg (1895-1945) ve Carlo Maria Giulini (1914-) gibi isimler en başta gelmektedir (Akkaya, 2012: 7).

Günümüzde halen değnek ile ve değneksiz yöneten orkestra şefleri mevcuttur. Değnek kullanmanın temel amacı temponun daha net olarak icracılar tarafından görülebilmesini sağlamaktır. Elleri ile yöneten şeflerin temel görüşü ise sağ ellerini çubuğun kullanışsız hale getirdiğidir. Değneksiz yönetirler iken elleri ve parmakları ile müziği daha iyi anlattıklarını düşünmektedirler. Stokovski de bir baton yerine parmaklarını kullanarak on batona sahip olduğunu söyleyen şeflerdendi (Feridunoğlu, 2004 , akt., Vural, 2010: 35).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ

“Orkestra şefi” teriminin içinde bir hükmetme, yönetme ögesi vardır. Ama, kuru kuruya komut vermekten çok daha önemli olan, o komutların içeriğini açıklayabilmek, onları benimsetebilmektir. Bunu da nutuk atarak değil, davranışlarınızla, devinimlerinizle, gerçek etkileme gücünüzle, açık seçik ve karşı konulmaz bir ışınlamayla başarabilirsiniz. Kürsüde yerinizi alıp da sözgelimi, Schumann’ın ya da Beethoven’ın bir senfonisi için ilk ölçüyü vurmaya hazırlandığınız an, yüzlerce çift göz üzerinize dikilir, herkesin, ışığını yakmaya ve içinin kıvılcımını alevlendirmeye koştuğu bir güç kaynağı gibi olursunuz (Munch, 1990 : 13).

Orkestra şefinin yöneteceği orkestraya çaldıracağı eserin, mükemmel bir şekilde dinleyiciye ulaşması için tam bir teknik yeterliliğe ve aynı zamanda liderliğe sahip olmalıdır. Munch’a (1990) göre “Orkestra şefinde bulunması gereken bu teknik özelliklerin başında, partiyon okuyup çalabilme, mükemmel işitme yeteneği, çok iyi orkestralama, orkestrasyon, form, kompozisyon, stil bilgisi, geniş bir müzik ve genel kültür alt yapısı ile eksiksiz müzik tarihi bilgisine sahip olması gelmektedir. Bunların yanı sıra kusursuz bir ritim ve tempo anlayışı ve bunları anlaşılır bir biçimde orkestraya aktarabilmek, çalgılara eser içerisindeki girişlerini verebilmek, gelişmiş bir “ses belleği” (hem sesleri, hem de tınları belleğe alma işlevinden söz etmiş oluyoruz) ilk bakışta olması gerekli müzikal yeterliliklerin bir kısmıdır.” (42-46)

Şeflik sanatında bir sistemin ve yöntemin eksikliği, her şefin kendine has yönetme şeklinin varlığına bağlıdır. Bunun temelinde, şefin müzik aleti orkestra olması ve müziği doğrudan kendisinin üretmemesinde yatar. Ayrıca, farklı orkestralar için farklı teknikler gerektiği de buna eklenebilir. Bu durum biraz şef-orkestra ilişkisiyle de ilgilidir. Öyle ki; şef yorumunu başka müzisyenlerin yardımıyla ortaya koyar, buna şefliğin sanatçıları yönetme sanatıdır da diyebiliriz. Bu aslında şefi en çok zorlayan konulardan biridir. Çünkü orkestralar, kendi dallarında yetişmiş, müzik hakkında belli bir bilgi ve birikime sahip sanatçılardan oluşmaktadır. O zaman şefin ulaşması gereken hedef, farklı mizaç ve

kişiliklere sahip icracıları kendi düşüncesine ve müzikal anlayışına doğru yönlendirerek, onlardan en iyi performansı alabilmesidir (Bayramoğulları, 2014: 25).

Orkestra şefinde ilk olarak görülen, partitür doğrultusunda ritm ve tempo belirleyici el- kol hareketleridir. Yüzlerce yıllık orkestra şefliği tarihi incelendiğinde, antik Yunan çağından günümüze kadar, orkestra şefinin orkestrasını gerek bir çubuk, gerek bir sopa, gerekse de hiçbir şey kullanmadan sadece kendi elleri vasıtasıyla yönettiği görülmektedir. Orkestra şefinin orkestrasını yönetirken kullandığı el- kol hareketleri, bu işin başlangıcını ve temel hareketini oluşturmaktadır.

“Sağ kol ölçü vurmak, sol kol nüansları göstermek için kullanılır. Sağ kol aklın, sol kol kalbin buyruğu altındadır...Hareketler arasında tam bir bağlılık olmalı sağ kolla sol kolun birbirine aykırı düşmesi önlenmelidir.” (Munch, 1990 : 40).

Orkestra şefinin, çalışırken sanatsal düşüncesini ve amacını orkestraya aktarması için üç çalışma yöntemi vardır. Bunlar anlatma, gösterme ve yönetme yöntemleridir.

Anlatma yöntemi, çalışmalarda şefin ve sanatçıların arasındaki iletişimde büyük rol oynamaktadır. Şef konuşarak sanatsal bakışını, eserin formunu, içeriği ve karakterini izah etmektedir. Hatta konuşmaları ile icracıyı yönlendirerek, teknik yöntemleri bulmasında onları serbest bırakarak, çalışma sürecine dâhil olmalarını sağlamaktadır. İkinci yöntem olan gösterme ve örnekleme çok nadir kullanılmakla birlikte, ses ile gösterme birçok kelimedenden daha etkili olacaktır. Çünkü müzik eğitimi örneklemeye dayalı bir eğitimidir. Anlatma ve gösterme, Orkestra ve Koro çalışmalarında vazgeçilmez unsurlardır. Ancak, müzik (seslendirme) başladığında yönetkenin iletişimini sağlayan en önemli yöntem aracı, kendi ellerini kullanmasıdır (Bayramoğulları, 2014: 25).

3.1. DURUŞ

Orkestra şefinin, orkestrasını yönetirken uygulayacağı ilk şey, doğru bir duruş sergilemektir. Orkestra yönetiminde duruş, mekanik alışkanlıkların oluşmasında ve sonraki vuruş şemalarının özümzenmesinde önemli yer tutmaktadır. Orkestrasyon tekniğinde başın, ellerin, ayakların ve gövdenin farklı işlevleri vardır.

Başın duruş şekli ile şefin yüz ifadesi, orkestradaki diğer sanatçılar açısından önem taşımaktadır. Orkestra sanatçıları, şefin başının duruş şeklini görebilmeli ve algılayabilmelidir. Şefin mimikleri, eserdeki duyguları ve anlamları ifade etmeli, ayrıca şef, icra anında duyduğu herhangi bir yorum veya nota hatasından kaynaklanan hissettiği olumsuz duyguları, icracılara belli etmemelidir. Çünkü bu durum doğrudan icracılar üzerinde olumsuz etki yaratacak ve bu da müziğe yansıyacaktır. Şefin el hareketleri belirli bir anlam taşısa da, şefin mimiklerinin aynı ifadeleri taşıması, el hareketlerin anlamını yitirmektedir. Orkestra şefi, başını ne çok hareket ettirmeli, ne de çok sabit tutmalıdır. Şefin başıyla uyguladığı hareketler, müziğin şef açısından taşıdığı anlamı yansıtmaktadır. Şefin başının öne eğik olması olumsuz bir ifade sergilerken, geriye yaslanmış olması olumlu bir ifade sergilemektedir.

Orkestra şefinin duruşunu belirleyen bir diğer unsur, ayakların konumudur. Şefin ayaklarının en uygun pozisyonu, müzik aleti çalan müzisyenlerdeki gibi, kişinin omuz genişliği kadar açılmış halidir. Çok açılmış ayaklar komik durmakta, tamamen kapalı ayaklar ise dengeli durumu bozmaktadır. Orkestrada temponun ayakla sayılması, ani hafif gürlük (subito piano) göstermekte, dizlerin bükülmesi de hata olarak karşılanmaktadır.

Orkestra şefinin duruşunu belirleyen ve orkestranın yönetiminde en önemli kısım el ve kolların duruşu ve hareketidir. Orkestrasyon tekniğinde ellerin duruşu, şefin hareketlerinin doğallığı ve anlaşılabilirliğini ifade etmektedir. Şefin elinin konumu hem orkestrasyon hem de görünüş bakımından önem taşımaktadır. Dirseklerin gövdeye yapışık durması hareketi engelleyecek, kol kısmının yüksek olması da hem sanatçılara hem de dinleyicilere kötü gözükecektir. Dirseklerin yüksekte bulunması, ön kolların da

inmesi şefin hareketlerinin rahat ve ifadeli olmasını engelleyecektir.

El ve kol hareketleri incelendiğinde, bileğin önemli bir yer kapladığı görülmektedir. Bilek, kolun en esnek ve hareketli kısmıdır. Böylece müzikte en ince hareket ve ifadeler bilek sayesinde yapılmaktadır. Vurma, atlatma, okşama, itme, daire gibi hareketler bilek aracılığıyla yapılmaktadır.

Doğal vuruşlarda en önemli rolü, ön kol üstlenmektedir. Hareketliliği ve rahat takip edilmesi nedeniyle vuruşlarda önemli olan ön kol, vuruş şemasının oluşmasında ve anlatıma yönelik bazı hareketleri de etkilemektedir.

Her ne kadar çok kullanılsa da, şefin duruşunda önemli yer kaplayan bir diğer bölüm koldur. Ön kolun gücünü aldığı kol, şefin hareketlerinin genişliğinin büyütülmesi, sesin yoğunlaşması ve yavaş bölümlerde güçlü bir ses elde edilmesi gerektiğinde kullanılmaktadır.

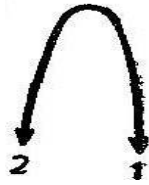
3.2. VURUŞ ŞEMALARI

Çağdaş vuruş şemaların ortaya çıkması ve yeni notalama sisteminin bulunmasına dayanmaktadır. Bunun da, yönetkenlik sanatına yansıtmasının yolları aranmıştır. Ölçü içerisindeki birimleri birleştirmenin yolları, farklı yöntemler ve şemalar ile denenmiştir. Yeni notalama yöntemlerinden sonra metal asa ile yere veya tahta çubuklarla sehpaye vurarak ritim gösterilmeye devam edilmiş, aynı zamanda kare, üçgen, dörtgen gibi geometrik şekiller kullanılması da denenmiştir. Birinci yöntemin gürültülü olması, ölçünün yapısını ve vuruş özelliklerini gösteremeyişi, ikincinin ise düz çizgilerinin, birimin başlangıç ve sonunu gösteremeyişi, her iki yöntemin eksikliklerini ortaya koymuştur... Aynı zamanda, farklı vuruş noktalarını birleştiren dairesel ve dalgalı hareketlerin temelini, geometrik şekillerin düz çizgilerin prensibini oluşturur. Bu prensiplerin öğrenilmesi, esnek dairesel ve dalgalı hareketlerin vuruş şemasına işlenmesi için birçok alıştırma mevcuttur (Bayramoğulları, 2014: 35).

3.2.1. Basit Birimli Vuruş Şemaları

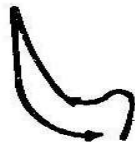
Bir birimli vuruş şemaları: Müziğin yapısı ve hızına göre 2/4, 2/2, 4/4, 3/8, 3/4'lü gibi ölçüler, bir birimli şemayla gösterilebilir. Çoğunlukla 2,3 ve 4'lü gruplarda kullanılır ve iyi algılanması açısından vuruşlar aynı noktaya değil, yan yana gösterilir (Bayramoğulları, 2014: 38).

Şekil 1. Bir Birimli Vuruş Şeması Örneği



İki birimli vuruş şemaları: Bu şema 2/4, 2/2, 6/8, 6/4'lü ölçülerde kullanılan bu şemada genelde birinci vuruş dikey olarak aşağı inmekte, ikinci vuruşta daha küçük hareketlerle ve vuruş düzleminin biraz üstünden hareketi bitirmektedir. Ancak şekil 2'de olduğu gibi, birinci vuruşta bilek sağa doğru hareket ederse, vuruş noktası kaybolabilmektedir. Bu durumda şekil 4 ve 5'te olduğu gibi, bilek belirgin olarak genişliği sağlamak için sağa gidebilmektedir. İki birimli vuruşların, bir vurumlu vuruşlardan daha çok çeşitli olmasının nedeni, iki birimli vuruşların farklı hız ve karaktere sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Şekil 2. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği



Şekil 3. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği



Şekil 4. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği



Şekil 5. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği



Hafif, scherzo karakterinde ve hızlı çalınan müziklerde iki birimli vuruş şemasının sadece bilekten yapılması, iki birimin arasındaki belirgin farkı ortadan kaldırır ve ikinci zaman neredeyse hazırlık olmadan yapılmasını sağlar. (Şekil 6) (Bayramoğulları, 2014: 39)

Şekil 6. İki Birimli Vuruş Şeması Örneği



Üç birimli vuruş şemaları: Çoğunlukla $3/2$, $3/4$, $3/8$ 'lik ölçülerde kullanılır, bazen $9/4$ ve $9/9$ 'luk ölçülerde de uygulanır. İlk vuruş aşağıya doğru dikey şekilde gelirken, ikinci vuruş dairesel hareketle sağ ve yukarıya doğru gider. Üçüncü vuruş, tüm son vuruşlar gibi küçük bir dalga hareketiyle yukarıya doğru şemayı tamamlar. (Şekil 7) Hızlı ve sert vuruşlarda şema daha köşeli, yumuşak ve daha yavaş hızlarda köşeler daha yuvarlak olurlar. (Şekil 8) (Bayramoğulları, 2014: 39)

Şekil 7. Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği



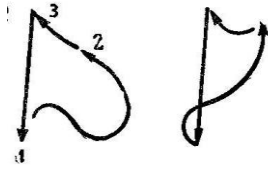
Şekil 8 . Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği



Ancak, üçüncü vuruşun eklenmesi şemayı zenginleştirmekle beraber, ortaya çeşitli sorunlar çıkarmaktadır. Örnek olarak, orkestra şefi ikinci vuruşa giderken düz çizgi yapabilir ya da dalga hareketini erken bitirerek, ters bir çizgiyle yukarı doğru çıkabilir.

Şekil 9’da görüldüğü gibi, bu vuruşların anlaşılması güç olmakta, bu da orkestrasyonda bir karışıklığa neden olmaktadır.

Şekil 9. Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği



Üç birimli vuruş şemalarında orkestra şeflerinin karşısına çıkan bir diğer olay, ikinci vuruşun yönünün, dalga hareketinde sonra, hareketin erken bitmesinden dolayı aşağı yönü yerine yukarı doğru gitmesi ile ikinci zamana ulaşmasıdır. Ancak, bazen üçüncü birimin belirtilmesi için yapılan bazı farklı hareketler her ne kadar şemanın bozulmasına yol açmasa da, (Şekil 10) uzun süre kullanılması hata payını yükseltmektedir.

Şekil 10. Üç Birimli Vuruş Şeması Örneği



Dört birimli vuruş şeması: Dört birimli vuruş şeması, 4/3, 4/4, 4/8, 12/8’lik ölçüler ile, yavaş hızlarda 2/4’lük ölçüler için kullanılan vuruş şemasıdır. Üç birimli vuruş şeması için geçerli özelliklerin tümü, dört birimli vuruş şemaları için de geçerli olup, üçüncü vuruş şemasının ikinci ve üçüncü birimleri için geçerli özellikler, dört birimli vuruş şemasında üçüncü ve dördüncü zaman için geçerli olmaktadır.

Şekil 11 . Dört Birimli Vuruş Şeması Örneği



Altı birimli vuruş şemaları: Altı birimli vuruş şemaları, 6/4, 6/8 ve 6/16'lı ölçülerinde kullanılmakta olup, dört birimli dört vuruşlu şema temelinde oluşmaktadır.

Şekil 12. Altı Birimli Vuruş Şeması Örneği



Bir diğer altı birimli vuruş şeması 3/2'lik ölçülerdir. 3/2 veya 3/4'lü olarak sayıldığında, altı gösterildiğinde, şekil 13'te gösterilen şema oluşmaktadır.

Şekil 13. Altı Birimli Vuruş Şeması Örneği



Altı birimli vuruş şemalarında bir diğer örnek, diğer şemaların birer karışımı şeklindedir. Belirli bir figürü olmayan bu şema, ilk ve son birimleri dışında diğer birimlerinin doldurulmasıyla yapılmaktadır. (Şekil 14)

Şekil 14. Altı Birimli Vuruş Şeması Örneği



Sekiz birimli vuruş şeması: Sekiz birimli vuruş şeması, 8/4'lü ölçülerde ve sekiz sayılan 4/4 ve 2/4'lü ölçülerde kullanılmaktadır. Kesik vuruşlarda, dört birimli şemanın

vuruş noktalarında tekrarlanır, daha yumuşak ve bağlı vuruşlarda da, vuruşlar yuvarlatılarak dalga hareketinin oluşması için biraz genişletilerek yapılır.

Şekil 15 . Sekiz Birimli Vuruş Şeması Örneği



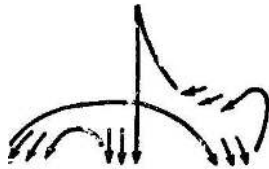
Dokuz birimli vuruş şeması: Dokuz vuruş ile sayıldığında, $9/8$, $9/4$ ve $3/4$ 'lü ölçülerde kullanılmaktadır. Bu şemanın temelinde, üç birimli vuruş şeması bulunmaktadır ve her vuruş noktasında üçer vuruş yapılmaktadır. Bu şemada da, daha sert ya da yumuşak vuruşlar yapılabilmekte olup, önemli olan nokta, şemanın anlaşılması için ilk vuruşun koldan, diğer tekrarlanan vuruşların bilekten yapılmasıdır.

Şekil 16. Dokuz Birimli Vuruş Şeması Örneği



On iki birimli vuruş şeması: $12/8$ 'lik ölçülerde kullanılan bu şema, dört birimli vuruş şeması ile gösterilmektedir. (Şekil 17) Bir önceki şema ile aynı özellikler taşımaktadır.

Şekil 17. On iki Birimli Vuruş Şeması Örneği

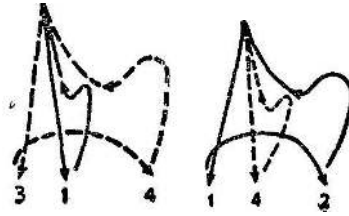


3.2.2. Karışık Birimli Vuruş Şemaları

Karışık birimli vuruş şemaları, farklı birimli ölçüler için kullanılmaktadır. 2+3, 2+3+2, 4+3 ve benzeri ölçülerin temposu ve taşıdığı anlam bakımından iki farklı şekilde ifade edilmektedir. İlk şema, orta ve yavaş hızdaki tempolarda vuruşların her birimi göstermesi ile, ikinci şema da, hızlı tempolarda, her vuruşun birkaç birimi ya da basit ölçüyü göstermesiyle ifade edilmektedir.

Beş birimli vuruş şeması: Beş birimli vuruş şeması, 2+3 veya 3+2 den oluşan karmaşık ölçüleri göstermektedir. Beş birimli vuruş şeması, iki şekilde ifade edilmektedir. Birinci şekil, şekil 18’de olduğu gibi, ölçü şemalarını sırayla göstermektir. Bu şeklin basit olması ve rahat izlenebilir olması, daha yaygın olarak kullanılmasına neden olmaktadır.

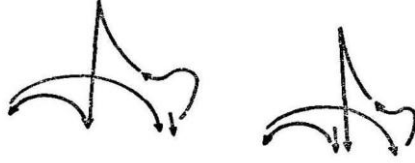
Şekil 18. Beş Birimli Vuruş Şeması Örneği



Ancak, bu gösterme şeklinin eksik olduğu yerler bulunmaktadır. Örneğin, iki kuvvetli birimin olması, karışıklığa neden olabilmektedir. Bunun için, her karışık ölçünün başındaki şemanın daha büyük gösterilmesiyle, iki kuvvetli zaman vurgusu önlenabilmektedir.

Beş birimli vuruş şemasında kullanılan ikinci şekil, dört birimli vuruş şemasının temel alınarak birinci veya üçüncü zamanı tekrarlama şeklidir. Beş birimli olan basit ölçülerde, bu şema tek kuvvetli birimi göstermesi bakımından daha çok tercih edilmektedir. Ancak, 2+3 veya 3+2 gibi karışık ölçülerde bu şema ölçü yapısını yansıtmamakta, ayrıca dört ve altı birimli basit ölçüler için de artarda kullanılması durumunda, icracının zorlanmasına ve karışıklığa neden olmaktadır.

Şekil 19. Beş Birimli Vuruş Şeması Örneği



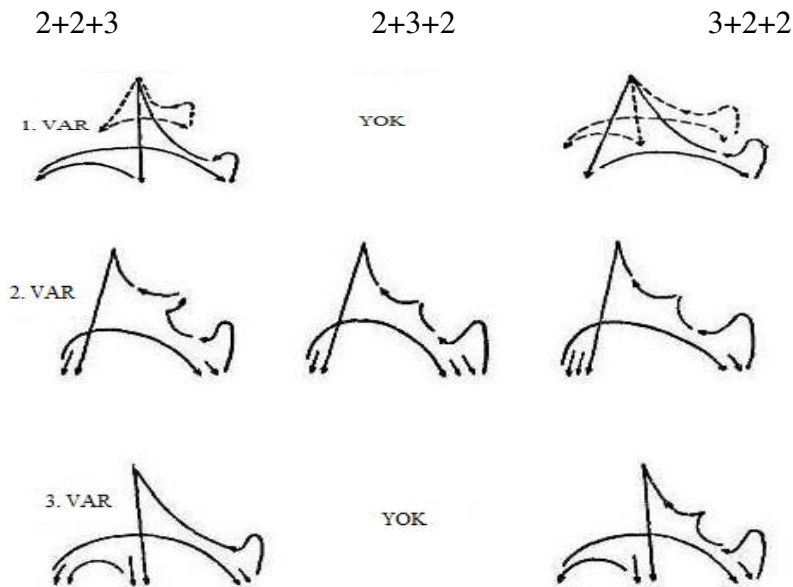
Yedi birimli vuruş şeması: Yedi birimli vuruş şeması, üç birimli vuruş şeması ile gösterilmekte ve ayrıca 2+2+3, 2+3+2, 3+2+2 ölçüleri ile birleştirilmektedir. Yedi birimli ölçüleri ifade etmenin birçok yolu bulunmaktadır. Ancak, en çok kullanılan üç yöntem aşağıdaki gibidir.

İlk yöntemde, dört ve üç birimli vuruş şemaları kullanılmakta, iki birimli ölçüler de dört birimli vuruş şemasında birleştirilmektedir. (Şekil 20)

Diğer yöntem olan ikinci yöntemde, üç birimli vuruş şemasına bir vuruş eklenerek kullanılmaktadır. Ancak, bu yöntem tekrarlama ilkesine dayandığı için, daha durağan ve ifadesizdir.

Bir diğer yöntem olan üçüncü yöntemde, sekiz birimli vuruş şeması bir vuruş eksik olarak kullanılmaktadır.

Şekil 20 . Yedi Birimli Vuruş Şeması Örneği



3.2.3. Hazırlık Vuruşu

Şef müziği başlatmak için, icra edilecek müziğin temposunda önceden bir vuruş vurur. Almanca auftakt denen, şekil olarak ters bir bastonu andıran bu hareket yaylı çalgılarda yayı telin üstüne koymak üzere kaldırmaya, üflemeli çalgılarda da üflemeden önce nefes almaya benzetilebilir (Tura, 2010 : 22).

Hazırlık vuruşu ölçünün veya her vuruş biriminden önce gelen ve ona eşit olan bir harekettir.

Bu hazırlık vuruşu şunları gösterir:

- a) Çalmanın başlangıcını ve vuruş birimini,
- b) Hızını,
- c) Gürlüğünü,
- d) Tonun karakterini (sert veya yumuşak),
- e) Müziğin ifadesini ve anlamına dair ipuçlarını (Bayramoğulları, 2014 : 46).

Müziğin birinci zamanda değil de, sus ile başladığı durumlarda, başlangıç zamanından bir önceki zaman hazırlayıcı vuruş olarak vurulur. Örneğin, müzik dördüncü zaman üzerinde başlıyorsa, üçüncü zaman auftakt olarak vurulacaktır. Ünlü “kaderin kapıyı çalması” motifi ile başlayan Beethoven 5. Senfoni’nin birinci bölümüyle, Puccini’nin La Bohème Operasının başlangıçları problematik açıdan birbirlerine çok benzer. Birbirlerinin kopyası sayılabilecek bu başlangıçlarda müzik hazırlayıcı vuruşun hemen ardından başlar, fazladan bir vuruşa ihtiyaç yoktur. Yapılması gereken hazırlayıcı vuruştan bir sonraki vuruşa tam tempo içinde ve hiç tereddüt etmeksizin geçmektir. Bununla birlikte, Herbert von Karajan’ın La Bohème operasının girişine fazladan üç boş vuruş eklediği de görülmüştür (Tura, 2010:23).

Hazırlık vuruşu, müziğe başlarken ya da müziğin akışı içinde uygulanmaktadır. Hazırlık vuruşları, başlangıç ve ara birimli olmak üzere iki ana birime, bu birimler de kendi içlerinde tam ve eksik olmak üzere iki alt bölüme ayrılmaktadır.

3.2.3.1. Tam Başlangıç Hazırlık Vuruşu

Hazırlık vuruşları arasında tam başlangıç hazırlık vuruşunda, başlangıç ve hız en önemlileri arasındadır. Başlangıç, orkestra sanatçılarının aynı anda başlamalarını sağlamakta, hız da başlangıçtan sonra ortaya çıkan temponun hakkında sanatçılara bir ipucu vermektedir.

Hazırlık vuruşları, üç kısımdan oluşmaktadır. İlk iki kısım, hız hissini ortaya çıkarmakta, üçüncü kısım da başlangıç için bir sinyal olmaktadır. Müzikte bu durum ölçüleri sayarak da olmaktadır. Örnek olarak, iki birimli ölçü için hazırlık kısmı ‘bir, iki’ olarak, üç birimli ölçü için de ‘bir - iki - üç ’ olarak sayılmaktadır. Orkestra şefliğinde de hazırlık vuruşu bu şekilde olmaktadır. Ancak, orkestra şefliğinde farklı olarak, bu durum sesle değil, genişlik ve büyüklük olarak birbirine eşit bir şekilde, yukarı ve aşağı iki hareket ile olmaktadır.

Yukarıda bahsedildiği gibi hazırlık vuruşu kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki hazırlıktır.

Hazırlık vuruşuna başlamak için el, vuruş şemasının bir önceki biriminde olmalıdır. Örnek olarak, şefin eli birinci birimi gösterirken, dördüncü vuruş noktasında olmalıdır. El, müziğin anlamını ve yapısını hazırlık vuruşunda aktarabilmek için, doğru pozisyonda bulunmalıdır.

Hazırlık vuruşunun bir diğer ögesi, hazırlık vuruşunun kendisidir. Bu öge, üç kısımdan oluşmaktadır. Bunlar, salınım, vuruş ve sekme hareketidir. Salınım hareketi, yana ve yukarı doğru yapılan dairesel hareketten, vuruş hareketi aşağı doğru inen hareketten, sekme hareketi vuruştan sonra yukarı doğru çıkan hareketten oluşmaktadır.

Hazırlık vuruşlarında çıkış ve iniş hareketleri, birbiriyle ilintili bulunmaktadır. Çıkış hareketi, yukarı doğru çıkarken giderek yavaşlamalı, iniş hareketi ise, giderek hızlanmalıdır. Bu durumun bozulması, sanatçılarda şüphe yaratacak ve başlangıcın

birlikte olmasını zorlaştırmaktadır.

Hazırlık vuruşu, aynı zamanda şancılar ve üflemeli çalgılar için de nefes alınması gerektiğini göstermektedir. Çünkü beraber nefes alınması, başlangıcın beraber olması bakımından önem arz etmektedir. Bu yüzden şef, hazırlık vuruşunu verirken, sanatçılarla beraber nefes almalı ve vuruşunu ona göre yapmalıdır.

3.2.3.2. Hazırlık Vuruşu ile Temponun Belirlenmesi

Hazırlık vuruşun uzunluğu hazırladığı vuruşun değerine eşittir ve aynı zamanda hazırlık vuruşun hızı müziğin temposunu yansıtmaktadır. Şefin vuruş birimi ölçü birimine (2/4, 3/4, 4/4) eşit olabileceği gibi bir vuruşta birkaç birim içerebilir (3/16, 3/8, 3/4). Mesela 4/4'lü ölçü iki vuruş 3/4'lü ve 3/8'lik ölçüleri bir vuruşla gösterilebilmektedir. Şef eserin özelliğine göre, farklı kısımlarında veya aynı hızlarda vuruş birimini değiştirebilmektedir (Bayramoğulları, 2014: 48).

3.2.3.3. Başlangıç Hazırlık Vuruşu ile Tınının Gürlüğü ve Hacminin Belirlenmesi

Musin'e (2006) göre, tınının gürlüğünün başlangıç hazırlık vuruşu ile belirlenmesi, hareketin yoğunluğu ve anlamı ile ilgilidir (akt. Bayramoğulları, 2014: 49). Tınıda yoğunluk, sadece fiziksel olarak kaslarla ilgili değil, yoğunluğun ifade edilecek hareketlerin de kullanmasıyla alakalıdır. Bunun aksi durumunda icracılar, hareketle desteklenmeyen ifadeleri algılayamayacaklar ve müziğe yansıtamayacaklardır. Ayrıca tınının gürlüğünün belirlenmesinde dikkat edilmesi gereken bir diğer konu, başlangıç hazırlık vuruşu aynı zamanda nefes aldırmaı da içinde bulundurmalıdır. Aksi takdirde, sadece fiziksel kas gerginliği vasıtasıyla hazırlık vuruşu yapılırsa, icracıların beraber çalması zorlaşır ya da engellenebilir.

Tınının gürlüğünü, şefin hareketinin genişliği ve hızı belirlemektedir. Gürlüğün, hazırlık vuruşunda ilk olarak gösterildiği şekil, hareketin genişliğidir. Hareket ne kadar geniş olursa, vuruş o kadar güçlü olur. Aynı şekilde mesafe ne kadar uzun olursa, onu kat

etmekte, o kadar çok güç gerektirmektedir. Hareketin uzaması ne kadar uzun olursa, icracılar o kadar çok nefes almaktadır. Bir başka deyişle, tının gürlüğü ile başlangıç hazırlık vuruşunun genişliği ve büyüklüğü birbiriyle doğru orantılıdır.

Gürlüğü, başlangıç hazırlık vuruşu ile arttırılması, şekil 21’de olduğu gibi, birimin ters yönünde ve daha geniş bir hareket yapılmasıyla sağlanmaktadır.

Şekil 21. Gürlüğü Başlangıç Hazırlık Vuruşu İle Artırılması



Hazırlık vuruşunun daha da büyütülmesinin istenilmesi durumunda, şekil 22’deki gibi ters yönde genişletilmesiyle ulaşılmaktadır.

Şekil 22. Hazırlık Vuruşunun Büyütülmesi



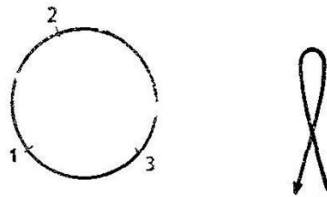
Hazırlık vuruşun hacmi ve genişliği seslerin çokluğuna, yani hacmine bağlıdır. Bir solo çalgının hafif gürlükteki girişini değneğin ucu ile gösterebilecekken, aynı gürlükte birkaç çalgının girişini ancak el ile yapılan bir hareket birleştirebilir ve girişi anlaşılır hale getirir. Bu durum Weber’in Oberon ve İyi Avcı (Der Freischütz) açılığında (uvertür) görülebilir. “Oberon” da kornonun girişi küçük değnek hareketiyle gösterebilirken, “İyi Avcı” açılığında birkaç çalgının girişi olduğu için yeterli olmayacağından el hareketinin de eklenmesi gerekir. Hazırlık vuruşunun karakteriyle tının hacmi, hareketin hızı ve eserin temposu, hareketin yoğunluğu ve gürlük arasındaki bağ gibi değilse de, yönetken her şeye rağmen müziğin anlamını ve ifadesini hareketlerinde yansıtmalıdır (Bayramoğulları, 2014: 50).

3.2.3.4. Üçleme Ritimli Başlangıç Hazırlık Vuruşu

Üçleme ritimli hazırlık vuruşunda, ikileme ritimli hazırlık vuruşunun aksine, yukarı ve aşağı iki kısımlı hareketin kullanılması daha uygundur. Üçleme ritimli başlangıç hazırlık vuruşunda, yuvarlak ve dairesel hareketlerin kullanımı daha uygun bulunmaktadır.

Üçleme ritimli hazırlık vuruşunda, dairesel hareketin oluşması için, başlangıç pozisyonundan sola ve yukarı olacak şekilde daire çizilerek, dairenin altında hafif bir itme ile üç sayılarak başlanmaktadır. Bu durum şekil 23'te gösterilmektedir. Bu harekette dikkat edilmesi gereken, dairenin görsel olarak eşit bölünmesi ve sayma ile örtüşüyor olmasıdır.

Şekil 23.Üçleme Ritimli Başlangıç Vuruşu Şekil 23a.Üçleme Ritimli Başlangıç Vuruşu



Bu hareket yapılırken, sayma kesilmeden, daireden elips hareketine doğru geçilmelidir. Bu durum şekil 23 a'da gösterilmektedir. Hareketin öne, sağa ve kendine doğru bir şekilde başlayarak yapılması gereklidir. Genellikle bu hareket çeşitli şekillerle gözükmemektedir, fakat her zaman daire ilkesine dayanmalıdır.

Çalınan bazı orkestra eserlerinde üç sesli, altı sesli ve senkoplu hazırlık vuruşları, hareketin anlaşılır olmasını zorlaştırmaktadır. Bu durumda, temponun belirlenmesinde sadece hazırlık vuruşu değil, aynı zamanda vuruştan sonraki sekme hareketi de önemlidir. Ancak başta orkestrada güvensizlik olmaması için, şef tempoyu çok iyi belirlemelidir. Bu durum iki şekilde uygulanabilmektedir.

İlk olarak, her hazırlık vuruşundan sonraki birimde, elin durdurulmasıyla sekme hareketine izin verilmemekte, ve orkestranın (piyanonun) temposu dinlenerek kontrol edilmektedir. İlk durum, farklı tempolarda uygulanabilmektedir.

İkinci olarak bu hareket, düşünülen tempoda sayılarak, hazırlık vuruşunun sayılmasının devamında yapılmaktadır. Bu durum, vuruş biriminde elin durdurulup, orkestranın (piyanonun) temposu dinlenerek kontrol edilmektedir.

3.2.3.5. Kesik Hazırlık Vuruşu

Gürlülüğün artması için hareket hızının arttırılması, hazırlık vuruşunu kısaltmakta, bu durum, yavaş tempolarda güç ifadesinin yansıtılması açısından zorluk taşımaktadır. Bu durumun önlenmesi için, kesik hazırlık vuruşu kullanılmaktadır.

Sık olarak kullanılan kesik hazırlık vuruşu, yavaş hızlarda olduğu gibi, hızlılarda da gürlülüğün artırılması için kullanılmaktadır. Kesik hazırlık vuruşu, genelde tının kesikliğini artırılması için kullanılmaktadır. Bu hareket, çıkış hareketinin üstünde kesin bir şekilde durulması, enerjinin birikimi ile ilgilidir ve inişin daha güçlü olmasını sağlamaktadır. Hareket yapılırken, durma anından inişe geçilirken, iki güç ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, hareketi aşağı iten güç, diğeri de onu durdurmakta olan güçtür.

Kesik hareket vuruşu, ön kolun hafif olarak alçalırken, dirseğin yukarı doğru baskının artırılmasına kalkarak, hızlı bir şekilde elin çıkış hareketini yaparak, en üst noktada kesin bir şekilde durması ile tamamlanmaktadır.

Kesik hareket vuruşunun tersi olan, vuruşun alt noktasında keskin duruş yapılarak yapılan bu harekete de ters kesik hazırlık vuruşu denilmektedir. Yarım birimin kullandığı bu hareket, vuruşun başladığı noktada bitmektedir.

3.2.3.6. Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu

Eksik hazırlık vuruşunda hareket, vuruş noktasından önce gelen küçük yardımcı hareket ile başlamaktadır. Vuruşun ilk kısmı olan çıkış hareketindeki eksiklik, bu hareketin tam hazırlık vuruşu olarak görülmemesine neden olmaktadır.

Nota Örneği 1. Çaykovski Serenat, 2. Bölüm



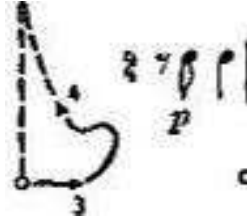
Bu tip hazırlık vuruşlarının zor olmaları sadece özellikli yapılarından değil, bazen şeflerin de yeterince inceleyip, doğasını anlamadıklarından da kaynaklanır. Bu anlamda eksik birimli girişlerde, tam birimli hazırlık vuruşlarının kullanılması doğru olmaz ve icracıyı yanıltmış olur. Eksik birimli hazırlık vuruşunun, özelliklerinden biri, tam hazırlık vuruşunda olduğu gibi vuruştan önce değil, vuruşla birlikte olmasıdır. Yani girişin başlangıcı aynı zamanda eksik birimin de başlangıcıdır. Bu yüzden, eksik hazırlık vuruşunu belirtecek itme veya bilek ile yapılan aksan gibi yardımcı hareketlere ihtiyaç duyulur. Dördüncü eksik birime doğru yapılan hareket incelenirse, birimin başlangıcındaki itme hareketinin tamamen hazırlıksız olmadığı görülür. Hareketin aynı yönde yapılıyor olması bunun rahat görünmesini engeller (Bayramoğulları, 2014: 54).

Şekil 24. Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu



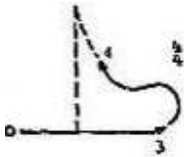
Üçüncü ve ikinci birimde uygulanan eksik hazırlık vuruşunda, elin yana hareket etmesinden dolayı, hazırlık daha kolay görünür olmakta ve algılanmaktadır. Örnek olarak, hafif gürlükte uygulanan eksik üçüncü birime doğru yapılan hareket hazırlanırken, elin rahat olarak sağa hareket edebilir olmasından dolayı, hareket doğrudan vuruş noktasından başlayabilmektedir.

Şekil 25. Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu



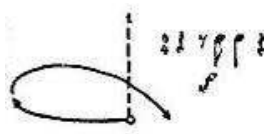
Şekil 26’da gösterildiği gibi, güçlü gürlükte şefin eli ikinci vuruş noktasında başlamalıdır. İki durumda da vuruş hareketi aynı noktaya yapılır. Ancak ikisi arasındaki fark, hazırlığın uzunluğudur.

Şekil 26. Güçlü Gürlükte Eksik Başlangıç Hazırlık Vuruşu



Eksik başlangıç hazırlık vuruşunda elin, farklı yöne gitmesi halinde, yardımcı bir hareket gerekmemektedir. Şekil 27’de, ikinci eksik birime yapılan hazırlık vuruşu görülmektedir.

Şekil 27. İkinci Eksik Birime Yapılan Hazırlık Vuruşu



Eksik hazırlık vuruşlarında en sık kullanılan, dördüncü eksik birime yapılan ve aynı yöne yapıldığından görülmesi ve anlaşılması zor olan hazırlık vuruşudur. Hareket, vuruşun başlangıcının belirtilmesi ve girişin daha net olması için, aşağı ve sola hareketin uzatılarak yardımcı hareket yapılmaktadır. Şekil 28’de görüldüğü gibi bu durum, birinci birime doğru yapılan tam hazırlık vuruşuna benzemektedir. Girişlerin kesinlik kazanmaları için, yavaş hızlarda ve hafif gürlüklerde yardımcı hareket yapılması gerekmektedir. Bunun nedeni, köşeli ve büyük hareketin yapılmasının istenenleri yansıtmayacak olmasıdır.

vuruşunun birimle aynı anda olması ve sadece bir on altılığa sığıdığından dolayı görülmesi ve algılanması zorlaşmaktadır.

Bir diğer eksik birimli hazırlık vuruşu üçleme ile başlayan hazırlık vuruşudur. Üçleme ile başlayan eksik birimli hazırlık vuruşu, iki kısımda incelenmektedir. İlki üçlemenin son sekizliğiyle başlayan, ikincisi üçlemenin ikinci sekizliğinde başlayan hazırlık vuruşudur.

Eksik birimli hazırlık vuruşların bir diğer örneği üçleme ile başlayan hazırlık vuruşlarıdır. Üçleme ile başlayan hazırlık vuruşları ikiye ayrılmaktadır. Bunlar, üçlemenin son sekizliğiyle başlayanlar ve üçlemenin ikinci sekizliğinde başlayanlardır.

Şekil 29. Üçleme ile Başlayan Hazırlık Vuruşu Örneği



Üçleme ile başlayan hazırlık vuruşlarında, iki tip giriş vardır. Birinci tip girişlerde birim, genellikle üçleme ritimlerde olduğu gibi üçe bölünmektedir. İkinci tip girişlerde ise, hız ne olursa olsun, yardımcı hareket her zaman yukarıdan aşağı doğru yapılmaktadır.

3.2.3.8. Tam Ara Birimli Hazırlık Vuruşu

Orkestra yönetiminde şeflerin kullandığı bir diğer hazırlık vuruşu, tam ara birimli hazırlık vuruşudur.

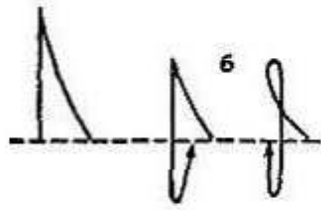
Bu vuruşu tam birimli vuruştan ayıran en mühim özellik, bu vuruşta çıkış hareketi daha küçüktür ve iniş hareketine geçiş daha belirgin değildir. Bu vuruşta diğer bir farkta, ara birimli hazırlık vuruşunda sonraki girişler hazırlanırken, o anda yürüyen bir birimin olması, şefin de onu yönetmesidir (Tsirlin, 2003: 27).

Ara birimli hazırlık vuruşunun en belirgin özelliği birimin başlangıç anını ayırması ve belirtmesidir. Bir yönetken hazırlık vuruşunu ne kadar iyi kullanırsa o kadar iyi yönetir ve ifadede bölünmeler ve kopmalar oluşmaz. Ara birimli hazırlık vuruşu aynı zamanda, eserin seslendirilmesinde icracılar için önemli olan ritmin ve temponun akışını sağlamaktadır. Ayrıca hareketin anlaşılabilirliği, çıkış ve iniş hareketlerinin arasındaki zamanlama ve eşit genişliklerinden belirlenmektedir. Birimin başlangıcının belirtilmesinde ortaya çıkan zorluklar sadece hız değişikliklerinde değil, bölünmeden çalınabilecek yavaş hızlarda da oluşmaktadır. Yavaş hızda, birimlerin başlangıcının net olarak anlaşılamadığından, yönetkeni ve icracıları zorlar. Bundan kaçınmak için iki yol vardır. İlkinde, el hazırlık vuruşunun ilk yarısında sakın bir şekilde durdurulur. Birim iki kat kısalacağından hareket hızlanır ama hazırlık vuruşunun birimi aynı kalır ve başlangıcı netleştirir. Bu yöntem daha çok tek veya iki sesli hazırlık vuruşlarında uygulanmaktadır. İkinci yol ise, vuruşu eşit bölüp, duraklamadan iç devinimini destekleyerek belirginliğini korumaktır (Bayramoğulları, 2014: 58).

3.2.3.9. Dönük Hazırlık Vuruşu

Genellikle iç devinimin yüksek olduğu girişlerde kullanılan dönük hazırlık vuruşunda, ses, normal girişlerde olduğu gibi aşağı doğru ivmesel hareket sonucunda değil, vuruş düzleminin altına girerek tekrar yukarı çıkmasıyla gelmektedir.

Şekil 30. Dönük Hazırlık Vuruşu



3.2.3.10. Eksik Ara Birimli Hazırlık Vuruşu

Kuvvetli birimin eksikliği sonucunda, ölçü içerisinde eksik zaman, oluşur. Bu eksiklik, kuvvetli birimde sus olmasına ve bir önceki vuruşa bağ ile bağlı olmasına; uzun

değer içinde ele alınmasına veya noktalı değerde olmasına bağlıdır. Ölçü içerisinde eksik hazırlık vuruşu her zaman çok net bir biçimde gösterilmesi gerekmektedir. Sus ile başlayan eksik birimler, başlangıç hazırlık vuruşu ile aynı yapıya sahiptir. Hareket, elin bir önceki zamanda hareketsiz bir şekilde durması ile başlamaktadır. Farklı olan, tının hareketin üçüncü kısmından sonra, yani sekme kısmından sonra gelmesidir. Tempo ne kadar hızlı ise hareketler o kadar küçülür ve sivrileşmektedir. Noktalı ritimli olan veya bir önceki değere bağ ile bağlı olan eksik birimi incelediğimizde, noktalı değerden sonraki küçük nota ayrı ise eksik hazırlık vuruşu ile gösterilmektedir. Bağlı değil ise, eksik birimi yumuşak ve yuvarlak bir hareketle belirtilmektedir. Sekmeyi ise biraz geciktirip eli durdurmadan tam hazırlık vuruşu yapılmaktadır. Farklı partilerde tam ve eksik birimli girişlerin karışımı hazırlık vuruşu ile gösterilmektedir. Tam birimler bütün elle gösterilirken, eksik olanlar sadece bilek hareketi ile yapılmaktadır. Dikkat edilmesi gereken husus ise, bilek hareketinin hızlanmadan yapılmasıdır. Aksi takdirde aksan gibi algılanacaktır (Bayramoğulları, 2014: 60).

Nota Örneği 3.



3.2.3.11. Senkop veya Vurgu Kayması

Musin'e göre senkop "*ritmik ve vurgu merkezlerin üst üste olmaması, yani zayıf biriminde veya vuruşların zayıf kısmında olmalarıdır.*" (Musin, 1967, akt. Bayramoğulları, 2014 : 61).

Şeflik sanatı açısından ölçünün zayıf birimindeki senkopu göstermek için aksan ile belirtmek yeterlidir. Fakat birimin zayıf kısmında olanlar için aynı şey söylenemez. Senkop vuruşun zayıf kısmında olduğu ve eksik birimle aynı yapıda olduğu için ikisini

de eksik hazırlık vuruşu ile göstermek mümkündür. Fakat ikisinin arasında bazı farklar olduğundan her zaman aynı hareketi kullanmak pek doğru olmayacaktır. Eksik birimlerde kısa seslerin bir sonraki birime, ritmik ve vurgu anlamında ulaşmaya çalışırken, senkop aynı yapıya sahip değildir. Onun arkasından ya başka senkop, ya eksik zaman veya sus gelir (Bayramoğulları, 2014: 61) (**Nota örneği 4**).

Örnek olarak, Çaykovski'nin Yevgeni Onegin operası II. Perdede, eksik zamana doğru yapılan hazırlık vuruşunda, şefin eli durmamakta ve aynı zamanda dördüncü vuruşun da giriş hareketi olmaktadır. Bu durum nota örneği 4'te görülmektedir.

Nota Örneği 4. Çaykovski'nin Yevgeni Onegin Operası II. Perde



Yevgeni Onegin operasının IV. perdesinde ise, eksik zamandan sonra sus gelmekte ve şefin elini devam ettirmemesi nedeniyle bu durum senkop şeklinde algılanmaktadır. Bu durumda tek senkoplar da gösterilmektedir. Nota örneği 5'te bu durum görülmektedir.

Nota Örneği 5. Yevgeni Onegin Operası IV. Perdesi



Senkop sonrasında iki tür durum bulunmaktadır. Birinci durum, devamın senkop ile sağlanması durumunda, başlangıç hareketin aynı devam etme durumudur. İkinci durum, senkoptan sonra eksik birimin aracı ile tam zamana geçiş durumunda, eksik hazırlık vuruşu kullanımı durumudur.

Senkopun kuvvetli birimden sonra gelmesi durumunda, kuvvetli birimlerin ortaya koyduğu hız hissinin güçlü olmasından dolayı ritim bozulmamaktadır. Bu durumda, başlangıç hazırlık vuruşu ile başlayan ölçüde senkop için eksik hazırlık vuruşu gerekmektedir. Bu durum C. Frank'ın Re minör senfonisinin I. Bölümünde gösterilmektedir (Nota örneği 6).

Nota Örneği 6. C. Frank'ın Re minör Senfonisi I. Bölüm



Senkopun sustan sonra gelme ve eksik birimi tamamlaması durumunda senkop, eksik hazırlık vuruşu ile gösterilmektedir. Bu durumda vuruş, biraz daha sert olmalıdır. Bunun nedeni, vuruşun kuvvetli birimin yerini almasıdır. Senkop, böyle durumlarda hareketin açık bir şekilde ve anlaşılabilir olması için bütün el ile gösterilmelidir. Ancak senkopun arka arkaya yapılması ve temelinde kuvvetli birimin olmaması nedeniyle, bu senkop teknik açıdan en zor olan senkoptur. Ayrıca, senkopun uzaması, kuvvetli birimin de algılamasını zorlaştırmaktadır. Bu durum, nota örneği 7'de gösterilmektedir.

Nota Örneği 7.



Bu durumda, tek tip kısa eksik hazırlık vuruşunun kullanılması daha uygundur. Çaykovski'nin Hamlet senfonisinde olduğu gibi uzun süre tekrarlanan senkoplardan sonra çıkış çok net gösterilmelidir. Bu durum nota örneği 8'de gösterilmektedir. Sustan sonra, tekrarlanan senkoplar aynı şekilde idare edilmektedir.

Nota örneği 8 . Çaykovski'nin Hamlet Senfonisi



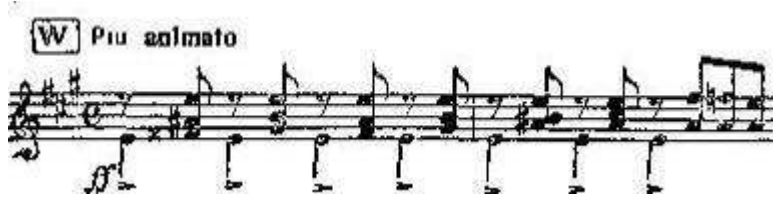
Bir vuruşta birkaç senkopun bulunması durumunda, yumuşak hareket ve sakin sekme hareketiyle gösterilmektedir. Şef, orkestrayı iyi takip etmeli ve tek tip hareketle yönlendirmelidir. Çaykovski'nin 6. Senfonisinin 1. bölümünde olduğu gibi, ayrı bölümlerde tam ve eksik birimlerin olması durumunda, şef tam birimli hazırlık vuruşları ile göstermelidir. Aksi durumda kuvvetli birimleri çalanlar ve ritmik temeli oluşturan gruplar yanılmaktadır.

Nota Örneği 9. Çaykovski'nin 6. Senfonisi I. Bölüm



Her ne kadar yavaş tempolarda bu senkoplar, şefi çok zorlamasa da, hızlı tempolarda şefi zora sokabilmektedir. Hızlı vuruş hareketi ile senkopun gelmesi arasında zamanın az olması ve hareketteki en küçük sapma, icracıları yanıltabilmektedir. Bu durum nota örneği 10'da görülmektedir. Nota örneği 10'da görüldüğü gibi şefi zorlayan konu, hızdan ziyade, ani tempo değişikliğidir. Bu durumda birimlerin küçük bilek hareketiyle gösterilmesi yeterlidir.

Nota Örneği 10.



Beethoven'ın 3. Leonora eserinde görüldüğü gibi, şeflerin karşılaştığı bir diğer zorluk, senkoplardaki notaların uzaması, bir sonrakilerin geç kalması ve bu nedenle temponun yavaşlama durumudur. Bu durumda, tınıyı kesen hareketin kullanılması daha uygun olmaktadır.

Nota Örneği 11 . Beethoven'ın 3. Leonora Eseri



Çaykovski'nin Fındıkkıran eserinde ise, vuruşun zayıf bölümüne yapılmakta olan aksanlar da, eksik hazırlık vuruşu ile gösterilmektedir. Şef elini, hareketten sonra durdurmuyarak, bir sonraki vuruşa yönelmektedir. Bu durum nota örneği 12'de görülmektedir.

Nota Örneği 12. Çaykovski'nin Fındıkkıran Eseri



Senkopların bir diğeri ise üçleme ritimli senkoplardır. Senkop için yukarıda bahsedilen tüm teknikler, üçleme ritimli senkoplar için de uygulanmaktadır. Ancak üçleme ritimli senkopları ayıran tekniğin farkı, sekme hareketinin daha sakın ve yumuşak şekilde uygulanmasıdır. İki birimli vuruşlarda senkop hep ikinci zamanda gelirken, üç birimli vuruşlarda senkoplar hem ikinci hem üçüncü zamanda gelebilmektedir. Burada hareket, yukarı doğru yapılırsa, hareketin daha anlaşılır olması ve üç birimli vuruşlara ait dairesel formun yakalanması sağlanmaktadır (Nota örneği 13).

Nota Örneği 13.



Hazırlık vuruşu mevcut zamanda ifade edilen müziğin akışının bozulmaması için, çok küçük ve bütünlüğün korunacağı şekilde yapılmalıdır. Yeni girişler, yeni tempo ve gürlük geçişinde net bir şekilde gösterilmelidir. Ancak teknik açıdan bu durum, vuruş şemasında başlangıç hazırlık vuruşunun işlevini taşıyacak özel bir hareket gerektirmektedir. Bu hareket iki şekilde elde edilmektedir. İlk olarak şefin elini durdurması ve sekme hareketini yok etmesi suretiyle, ölçüde yeni bir hazırlık vuruşu elde edilmekte, bu da şemayı bölerek bir sonraki birimin karakterinin değişmesinde yardımcı olmaktadır. Bu vuruşa ölçü içinde yeni hazırlık vuruşu denilmektedir. İkinci olarak bu durum, hazırlık vuruşu hareketinin genişliğinin büyütülüp belirtilmesi ve aynı zamanda bir önceki hazırlık vuruşunun etkisinin azaltılmasıyla elde edilmektedir. Buna da ölçü içinde belirtilmiş hazırlık vuruşu denilmektedir.

3.2.3.12.2. Ölçü İçinde Yeni Hazırlık Vuruşu

Ölçü içinde yeni bir hazırlayıcı vuruşun başlıca yöntemi, vuruş şemasında şefin elini vuruş biriminin başlangıç anında durdurmasıyla oluşmaktadır. Şefin elini durdurmasıyla, hareketin sekme kısmı kaybolmakta ve bu yeni çıkış hareketi olarak algılanmaktadır. Bu durum aynı zamanda nefes almayı da sağlamaktadır. Yeni hazırlık vuruşunun kullanımı 4 etaptan oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla,

- 1 Başlangıç ve cümle arasındaki nefes belirlenir,
- 2 Ani gürlük değişikliği belirlenir,
- 3 Ani tempo değişikliği belirlenir,
- 4 Yeni gelen tını değişiklikleri belirtilir.

Müziğin yansıtılmasındaki en önemli unsur, başlangıç ve cümle arasındaki nefestir. Şefin elini durdurmasıyla bitmiş olan tını, hem cümlelerin sonunu, hem de ölçü içinde nefes almayı gösterme özelliğine sahiptir. Şefin elini durdurma hareketi, müziğin taşımakta olduğu çeşitli anlamları ve ifadelerinde gösterilmelidir. Şefin elinin ani duruşu, belirtilmiş hazırlık vuruşu ile hazırlanmalıdır. Duruşun yumuşak ve sakin olması için de dairesel bir hareket yeterli olmaktadır. Her durumda da, bu hareket önceden hazırlanmalı, duruştan sonra da asla hareket edilmemelidir. Aksi durumda, bu hareket sekme hareketi olarak algılanarak, vuruş şemasının devamı olarak yorumlanmaktadır.

Ani gürlük değişikliği belirlenirken, yeni hazırlık vuruşunda şefin elini durdurması, eski ve yeni grlklerin arasında belirgin bir şekilde boşluk oluşturmaktadır. Daha gcl grlğn genişleyen hareketi, kesik hareket ve benzeri çeşitli tekniklerle gösterilebilmektedir. şeflerin, gcl gürlüğü gösterirken, bazen doğru el hareketini almadıkları gözlemlenmektedir.

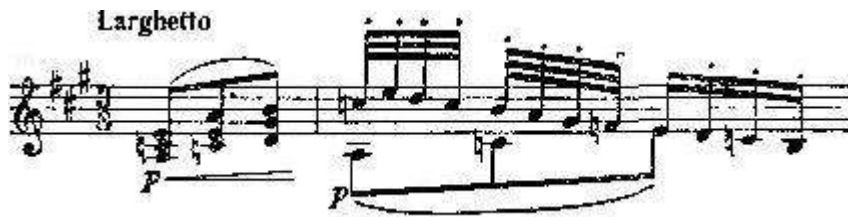
Hafif gürlükte ve 4/4'lk lde, ikinci vuruşta dururken şefin eli birinci vuruşun hemen yanında durmaktadır. Gcl grlğn gösterilmesi için de, hazırlık vuruşu vuruş biriminden ters yönde büyütülmelidir. Bir başka gürlük olan ani hafif gürlük gösterilirken, hazırlık vuruşunun küçük olmasından dolayı şef elini o birimin yanında durdurmalıdır. Böylece, harekette istenmeyen genişlik ve seste büyüme faktörleri engellenmektedir.

Tempolarda ani değişikliğin belirlenirken ortaya çıkan sorun, genellikle yavaştan hızlı tempoya geçişlerde olmaktadır. Geçiş ölçülerindeki karmaşık olan dolu notalama, bunun nedenidir. Ancak, şef elini eski tempodaki son vuruşta durdurursa ve yeni tempo, daha hızlı olan yeni hazırlık vuruşu ile gösterilirse, bu durum czme kavuşabilmektedir. şefin elinin duruş süresi ve hazırlık vuruşu süresi, bir önceki temponun son birimi ile aynıdır. Yeni tempo ne kadar hızlıysa, durması o kadar uzundur ve yeni hazırlık vuruşu da kısa ve çabuk olmaktadır. Böyle olmaması durumunda, yeni tempo ne kadar yavaşsa, durması da o kadar kısadır ve hazırlık vuruşu hareketi uzun olmaktadır.

Ancak bu geçişler, her seferinde şefin elini durdurmasıyla yapılamamaktadır. Örneğin, i dinamiği yüksek olan geçiş ölçülerinde geçişler, hareket durdurulmadan tempo geçişini belirten bir hareketin ve son birimin bölünmesiyle yapılmaktadır. Temponun hızlıdan yavaşa geçişinde ise yeni tempo, ilk vuruşun sekme kısmında gösterilmektedir. Yavaş tempolara geçişte yeni hazırlık vuruşunun gösterilmesi, bir önceki hızın genişletilmesi anlamına gelmektedir. Yavaş tempoya geçiş, şefin elinin, hareketin sekme kısmının sonunda durdurulması ile yapılabilmektedir. Ancak, yeni hızda tek ya da iki sesin olması gerekmektedir.

Yeni hazırlık vuruşunun bir başka kullanım yeri de, bağlıdan kesik tekniğe geçişte kullanımıdır. Beethoven'ın 2. Senfonisinin 2. Bölümünde görüldüğü gibi, iki tekniğin ayrımında geçişten önce kısa duruş ve bilekten yapılan küçük hazırlık vuruşu hareketi yeterli olmaktadır. (**Nota örneği 14**). Bağlıdan sonra, üflemeli çalgıların havayı kesmeleri ve yaylılarda arşenin telden ayrılması gerekmektedir. Yukarıda bahsedilen hazırlayıcı vuruşunun burada kullanımı, orkestrasyonda yardımcı olmaktadır.

Nota Örneği 14 . Beethoven'ın 2. Senfonisinin 2. Bölümü



3.2.3.12.3. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşu

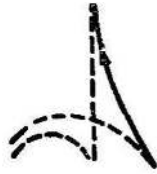
Belirtilmiş hazırlık vuruşunun en önemli vazifesi, yeni parti ve seslerin girişini göstermesidir. Aynı zamanda, değişik ve zor ritimlerin beraberinde, farklı parti ya da ayrı ses girişleri de bu vuruşla gösterilmektedir. Belirtilmiş hazırlık vuruşunda, girişlerin daha net olmaları için, tınının başlangıcından ziyade, hareketin başlangıç zamanında daha fazla önem verilmelidir. Özellikle, koro ve üflemeli çalgı grupları için bu durum çok önem arz etmektedir. Bunun nedeni, hazırlık vuruşu başlangıç zamanının nefes almanın da başlangıç noktası olmasıdır.

Belirtilmiş hazırlık vuruşunun ara birimli hazırlık vuruşu ile arasındaki fark, belirtilmiş hazırlık vuruşunun hafif bir itme, genişletme ile yapılmış olduğudur. Örnek olarak, dördüncü birime doğru belirtilmiş hazırlık vuruşu yapılırken, üçüncü birimde itme daha belirgin olmalı ve hareket geniş olarak yapılmalıdır.

Vuruş şemasında, her vuruşun farklı yönlerde yapılması nedeniyle, dairesel hareketin azalması ya da yok edilmesi farklı şekillerde yapılmaktadır. Örnek olarak yana yapılan ikinci ve üçüncü vuruşlar, düz çizgi yönünde uygulanmaktadır. Yukarı yapılan harekette bir zorluk bulunmamakta, ancak genellikle mesafenin kısaldı hızlanması nedeniyle, hareketin sonunda hafif bir duraklama yapılması gereklidir.

Belirtilmiş hazırlık vuruşunda, birinci vuruşa yapılan hareketin azaltılması, diğerlerinden daha zordur. Hareketin genişliği ve yönünün değişmemesinden, şefin eli birinci zamana doğru düşerken aksanın oluşmasının engellenmesi için, hareketin uzunluğunun kısılması ve belirtmenin aşağı değil, öne ve yukarı doğru yapılması gereklidir. Bu durum, şekil 31’de görülmektedir.

Şekil 31. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşunda Birinci Vuruşa Yapılan Hareketin Azaltılması Örneği

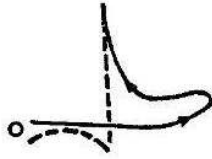
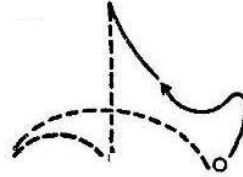


Belirtilmiş hazırlık vuruşunun bir başka özelliği, onun gürlüğü artırılabilir. Bu hareket, hazırlık vuruşundan önce vuruş biriminde, şefin elini durdurarak, hızlı ve geniş bir hareketle yapılır. Bu durum şekil 32’de görülmektedir.

Şekil 32. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşunda Gürlülüğün Artırılması Örneği



Şekil 33 ve 34’te görüldüğü gibi, bu şekillerde, şefin elinin duraklama noktalarının farklılığı, belirtimi ve yeni hazırlık vuruşu arasındaki farkta gösterilmektedir. Şekil 34’te görüldüğü gibi, yeni hazırlık vuruşunda şefin eli bir önceki birimde durmakta, şekil 33’te belirtilmiş hazırlık vuruşunda şefin elinin iki birim öncesinde durdurduğu görülmektedir. Böylece, hareketteki itme ve genişleme daha belirgin olmaktadır.

Şekil 33. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşu**Şekil 34. Belirtilmiş Hazırlık Vuruşu**

Belirtilmiş hazırlık vuruşu ile gösterilebilen bir diğer kavram, ani gürlük değişiklikleridir. Teknik açıdan, yeni, çalgı gruplarının eklenmesiyle elde edilen ani güçlü gürlük (subito forte), bestecilerin en çok orkestralamada kullandığı kurma yöntemidir. Ani güçlü gürlükte zorluk, şefin mevcut gürlüğü bozmadan güçlü hazırlık vuruşu göstermesidir. Bu durum, Beethoven'ın 3. Leonora eserinde görülmektedir. Bu örnekte de, belirtilmiş hazırlık vuruşu kullanılabilir.

Nota Örneği 15. Beethoven'ın 3. Leonora Eseri



3.2.4. Sekme Hareketinin Ritmik Yapısı

Vuruş biriminin ritmik yapısının sekme hareketi ile yansıtılmasına ritmik sekme denilmektedir. Bu teknik vuruş biriminin niteliği ve ritmik yapısının belirtilmesinde kullanılmaktadır. Bir ölçü çok farklı ve karmaşık yapıda olabildiği gibi, bir vuruş birimin ritmik yapısı da çok farklı olabilmektedir. Ancak, şefin ölçüyü birkaç hareketle gösterebilecek iken, vuruş birimini tek hareket ve sanki bir sayarak gösterebilmektedir. Böyle bir vuruş birimi ritmik sekme hareketi ile uygulandığında daha anlaşılır bir hale gelmektedir. Ritmik sekme ikileme veya üçleme ritimli olabilmektedir. Bu da birimin içinde ara birimli hazırlık vuruşu veya eksik ölçü hazırlık vuruşu gibi algılanmaktadır (Bayramoğulları, 2014: 74).

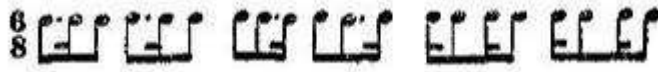
Ritmik sekme hareketleri, ikileme ya da üçleme ritimli olabilmektedir. Bu ritimler, birimin içerisinde ara birimli ya da eksik ölçü hazırlık vuruşu şeklinde algılanmaktadır.

Bu durum şekil 35 ve şekil 36’da görülmektedir.

Şekil 35. Ritmik Sekme Hareketi İkileme Ritim Örneği



Şekil 36. Ritmik Sekme Hareketi Üçleme Ritim Örneği



Üçleme ritimli olan birimlerde, ikili ritimlerin aksine bazı karmaşıklar ve zorluklar meydana gelebilmektedir. Birkaç bileşenin bir araya gelmesi, üçleme ritimli birimlerde zorluk meydana getirebilmektedir.

Ritmik sekme hareketlerinde bazen, vuruş birimi ile cümle yapısı birbirinden farklı olabilmektedir. Örnek olarak, ilk vuruş hareketi cümlemin ortasına gelebilmekte ve sonraki vuruş yeni cümlemin başını ifade edebilmektedir. Weber’in Oberon eseri bu duruma bir örnektir. Böyle bir durum kesinlikle şefin hareketinde yansıtılması gereklidir.

Nota Örneği 16. Weber’in Oberon Eseri



Beethoven’ın Egmond eserinde olduğu gibi, bazen de vuruş birimi ölçüyü bölebilmekte ve tüm ölçüyü birleştirebilmektedir.

Nota örneği 17. Beethoven’ın Egmond Eseri



Vuruştan sonra, birimin niteliğinin ve ritmik yapısının belirtildiği kısım, vuruşun sekme kısmıdır. Sekmenin, vuruşun ritmik özelliğini belirtmesinden dolayı, sekmeye ritmik sekme de denebilmektedir. Vuruş biriminin ritimsel bölünümü belirlenmesi iki şekilde yapılmaktadır. İlk olarak, şefin elini tamamen durdurmasıyla olmaktadır. Buna kesik ritmik sekme denmektedir. Bir diğeri ise, şefin elini durdurmadan vurmasıdır. Buna kesintisiz ritmik sekme denmektedir. Kesik ritmik sekme ile kesintisiz ritmik sekme yönteminin etkileri farklıdır ve bu yüzden farklı yerlerde kullanılmaktadır. Kesik ritmik sekme vuruş birimini bölerken, kesintisiz ritmik sekme ise vuruşun içindeki ritmik olguları birleştirmektedir.

Ritmik sekme, kesik ritmik sekme ve kesintisiz ritmik sekme olmak üzere iki ana bölüme, bunlar da kendi içlerinde ikilemeli ve üçlemeli olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

3.2.4.1. İkilemeli Kesik Ritmik Sekme

Şefin elini vuruş anında durdurması, vuruş biriminin ritmik sekmeyle bölünmesini oluşturmaktadır. Vuruş biriminin iki eşit kısma bölünmesinden dolayı, duraklamadan sonraki ikinci kısım, hazırlık vuruşu olarak algılanabilmektedir. Çeşitli yanlış anlaşılmanın engellenmesi için, şef elini durdururken asla sekme hareketi yapılmamalıdır. Bunun engellenmesi için, şef bilek hareketini vuruş noktasından biraz daha aşağıya devam ettirmektedir. Bu durumda, duraklama anında elin kasılmasından oluşabilecek istem dışı hareketler engellenmektedir (Tsirlin, 2013: 14).

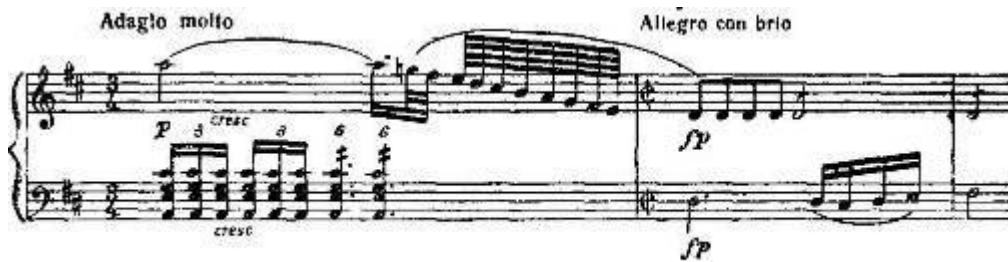
İkilemeli kesik ritmik sekme, noktalı ritim ile bir önceki sese bağlı ve değişik sesler içinde farklı ritimde eşliğin yürümesi ve bütün seslerin aynı ritimsel grupta biçiminde olması durumunda kullanılmaktadır. Bu durum nota örneği 18'de gösterilmektedir. Nota örneği 18'de görüldüğü gibi, bağ ile bağlı sestten sonra gelen yavaş hızda, normal sekmenin yeteri kadar anlaşılır olamaması nedeniyle, ritmik sekmeye gereksinim duyulmaktadır.

Nota Örneği 18.



Ancak, Beethoven'ın ikinci senfonisinin girişinde olduğu gibi, eşlik partilerde, üçleme ritimler ve noktali ritimler icra bakımından daha zordur. Bu durum nota örneği 19'da gösterilmektedir. Sekizlik vuruş birimine sahip olan bu örnekte, şef beşinci sekizliği ikiye bölmekte ve elini vuruşun başında durdurmakta, ritmik sekmeyle ikinci kısımda yapmaktadır. Bu şekilde, kemanlarda on altılıklar tam olarak çalınabilmektedir.

Nota Örneği 19. Beethoven'ın İkinci Senfonisi



Yukarıda bahsedilen her kural, çift noktali ritimler için de geçerlidir. Schubert'in Rosamunda açılışı örneğinde hem çift noktali ritim, hem de önce gelen üçleme ritim görülmektedir. Çift noktali ritimde otuz ikilik ses yeterli miktarda kısa çalınmamakta ya da erken geliyorsa, çift kesik ritimli sekme kullanılmaktadır. Schubert'in Rosamunda eserinde olduğu gibi, şef elini birimin üçte biri kadar durdurur ve bu şekilde ritmik sekmenin son anda yapılmasını sağlamaktadır.

Nota Örneği 20 . Schubert'in Rosamunda Eseri



3.2.4.2. İkilemeli Kesik-Vurgulu Ritmik Sekme

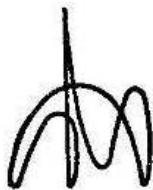
İki ritmik sekmenin arasında ki fark, elin duraklamasından sonraki ikinci kısımda daha vurgulu ve sivri bir hareket içermesidir. Bu durum ayırmayı daha belirgin hale getirecektir. Duraklamada yumuşak ve ek sekme hareketi yaratmamak için, küçük bilek hareketi kullanılır. Duraklamadan sonraki sekme hareketi ise, belirgin bir hareket ile yana ve yukarıya doğru gösterilir. Kesik-vurgulu ritmik sekmedeki keskin hareketin doğal yapısı, dolayısıyla gürlüğü de etkilediğinden, yükselen gürlükleri göstermede de kullanılır (Bayramoğulları, 2014: 79).

3.2.4.3. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme

İkilemeli kesintisiz ritmik sekme, kesik sekmelerden daha ifadeli olmaktadır. Bu nedenle diğerine göre daha fazla renk içermekte ve anlam ifade etmektedir. Orkestra şefi, orkestrasında ritmik olguları kullanmak istediği zaman ikilemeli kesintisiz ritmik sekmeyi kullanmaktadır. Bu sekme, şefin elini durdurarak değil, çeşitli farklı yöntemler kullanılarak yapılmaktadır. Bu yöntemlerin her biri farklı anlamlar ifade edebilmekte ve bu nedenle farklı şekillerde kullanılabilir.

Birinci yöntem, ritmik sekmenin vuruş biriminin ikinci kısmında yön değiştirilmesi ile yapılmaktadır. Bu yöntemde hareketler aşağı ve yukarı doğru eşit ve hızlanmadan yapılmaktadır. Şefin bileğini ya da kısmi olarak ön kolunu kullanarak yaptığı bu hareketler, yapısal olarak esnek olmalı ve yönler arasındaki geçişleri yumuşak olmalıdır. Şekil 37’de gösterilen birinci yöntemde, ritmik sekmeler yalnızca noktalı ritimleri uzatmamakta, aynı zamanda uygulanan aşağı yukarı hareketiyle de sesi de uzatmaktadır. Bu yöntem aynı zamanda, ayrı ve kesik teknikleri göstermede de uygundur.

Şekil 37. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme Birinci Yöntem Örneği



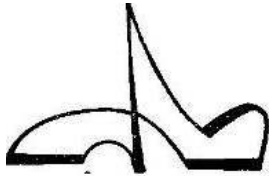
İkinci yöntem, birinci yöntemin aksine, sekmeye küçük bir itme ile başlanan bir yöntemdir. Şef bu yöntemi çalıştırırken, bir - ve iki - ve üç - ve dört - ve şeklinde saymalıdır. Bu yöntemde vuruşların ikinci kısımları şefin eliyle daha vurgulu bir şekilde belirtilmelidir. Şekil 38’de görülen bu tip ritmik sekmede, vurgu hissinin oluşmaması için, vuruşun ilk kısmı çok yumuşak ve küçültülerek yapılmalıdır. Böylece ikinci kısmın sekme hareketinin hafif bir itme ile noktalı ritmi belirtilmektedir.

Şekil 38. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme İkinci Yöntem Örneği



İkilemeli kesintisiz ritmik sekmede bir diğer yöntem olan üçüncü yöntemin farkı, şekil 39’da gösterildiği gibi, vuruş birimlerinin ilk kısmının düz bir düzeyde yapılmış olmasıdır. Üçüncü yöntem, noktalı ritimlerin yavaş, yumuşak ve ifadeli yapıları için uygundur.

Şekil 39. İkilemeli Kesintisiz Ritmik Sekme Üçüncü Yöntem Örneği



Dördüncü yöntemde, üçüncü yöntemin aksine hareket, vuruş biriminin ilk kısmındaki düz çizgiden sonra ikinci kısımda farklı yöne gitmemektedir. Bu yöntemde hareket, küçük bir ayırmadan sonra aynı yönde ve düzlükte devam etmektedir. Bu hareket, noktalı ritimlere daha fazla yoğunluk ve anlam katmaktadır.

Beşinci yöntem olan bu hareket; hızı çok yavaş olan ve geniş ve yoğun ses gerektiren cümleler için uygundur. Bu hareketin özelliği, vuruş biriminin birinci ve ikinci kısımları arasındaki geçişin, küçük ve yumuşak dirsek hareketi ile belirtilmesidir. Bu hareket, hem bütünlüğü hem de vuruş biriminin bölünmemesini sağlamaktadır.

3.2.4.4. Üçlemeli Kesik Ritmik Sekme

İkileme ve üçleme ritimli birimleri kıyasladığımızda, üçleme ritimli birimlerin daha fazla ritmik gruplar olduğu görülmektedir. İnsan algısının ikileme ritimlere daha yatkın oluşu, bu durumu iyice zorlaştırmaktadır. Bu nedenle ritmik sekmenin önemi daha da ön plana çıkmaktadır. Yakından incelenecek olursa, ikilemeli ritmik sekmelerde olduğu gibi, üçlemeli ritmik sekmeleri de göstermek için farklı yöntemler olduğu görülmektedir.

Üçlemeli kesik ritmik sekmenin gösterilmesinde kullanılan birinci yöntemde, vuruş birimi iki kısma bölünmekte, ancak, ikileme ritimli birimlerin aksine eşit olarak değil, 1'e 2 ya da 2'ye 1 şeklinde bölünmektedir. Bu durum nota örneği 21'de görülmektedir.

Nota Örneği 21. Nota Örneği



Orkestra şefleri arasında daha yaygın olan bu yöntem, özellikle 3/8 ölçülerde dörtlük ve sekizlik ya da bir vurulan 3/4'lük ikilik ve dörtlük notalar için kullanılmaktadır. Bu harekette de, eksik hazırlık vuruşunda olduğu gibi, şefin elini duraklattıktan sonraki hareketi yuvarlak olmalı ve müziği yansıtmalıdır.

Bizet'in Carmen Operası 3. Perde' de olduğu gibi şef elini ilk sekizliğin üstünde durdurmalı ve ikincisinde sekme hareketine başlamalıdır. Bu hareket, hız değişikliğinde de önem arz etmektedir. Ancak bu yöntemdeki zorluk, hem geçişte hızın değişmesi, hem de yeni hızın ancak üçüncü sekizlikten sonra belirlenebilmesidir. Bu yöntem hızın yavaşlatılmasında da kullanılmaktadır.

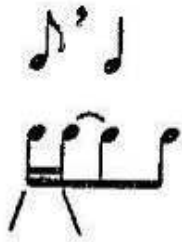
Nota Örneği 22. Bizet'in Karmen Operası III. Perde



Üçlemeli kesik ritmik sekmenin gösterilmesinde kullanılan ikinci yöntem, noktalı üçlemeli ritimlerde kullanılmakta, bu şekilde hareket daha aktif ve belirgin olmaktadır.

Üçlemeli kesik ritmik sekmenin gösterilmesinde kullanılan üçüncü yöntem, sadece yavaş hızlarda kullanılmaktadır. Bu hareket, ikinci notanın hemen durma noktasından sonra yapıldığından dolayı, burada sekme hareketi biraz daha erken yapılmalıdır. Bu hareketin bir on altılık daha erken başlaması, ikinci birimdeki notayı hazırlamaktadır. Hareket yapılırken şefin dirseğini de kullanması, daha iyi sonuç vermektedir. Bu hareket, notaların arasındaki nefesi göstermekte ve biraz daha uzatılması gerektiğinde kullanılmaktadır. Bu yöntem, şekil 40'ta gösterilmektedir.

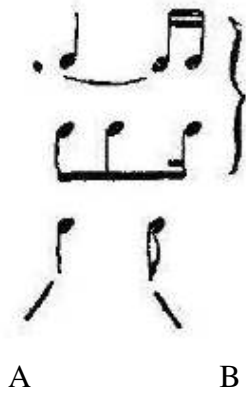
Şekil 40. Üçlemeli Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Üçüncü Yöntem



A B

Üçlemeli kesik ritmik sekmenin gösterilmesinde kullanılan dördüncü yöntemin farkı, sekmenin üçüncü sekizlikte başlamasıdır. Böylece dörtlük ve bağlı on altılık notadan sonra daha belirgin ve anlaşılır hazırlık vuruşu hissi ortaya konulmaktadır. Bu durum şekil 41'de gösterilmektedir.

Şekil 41. Üçlemeli Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Dördüncü Yöntem

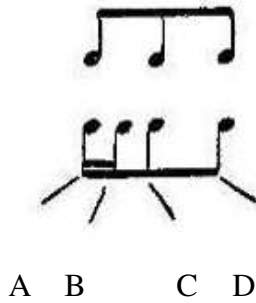


3.2.4.5. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekme

Kesintisiz ritmik sekme, kesik ritmik sekmeye göre daha çok kullanılan bir yöntemdir. Kesik ritmik sekme, ritmik bölünmeyi belirlemekte ve sahip olduğu daha fazla ifade ile müziğin akışını yansıtmaktadır. Üçlemeli kesintisiz ritmik sekmede hareket, ikili ritmik sekmenin aksine daha esnek ve yuvarlaktır. Üçlemeli sekmeyi, ikilemeli sekmeden ayıran bir diğer özellikte, üçlemeli sekmede üç yönün olmasıdır. Bu yöntemde şefin kolu ve ön kolu daha fazla rol almaktadır. Bu şekilde, ritimdeki bölünme önlenmekte, ifadedeki süreklilikte sağlanmış olmaktadır. Üçlemeli kesintisiz ritmik sekmenin gösterilmesinde beş yöntem bulunmaktadır.

Birinci yöntem şekil 42’de gösterilmektedir. Musin (1967, akt., Bayramoğulları, 2014: 85) bu hareketi şu şekilde açıklamaktadır: “*ikinci kısımda (B) dirsek hafif sağ açılıyor ve üçe doğru bir hazırlık vuruşu olarak algılanıyor. Burada dirsek yukarıya doğru hareketleniyor (C) ve ön kolu da arkasından sürüklüyor. Bu şekilde dirsek (kol) hareketini yönlendirir ve bilek biraz gecikme ile onları takip etmiş olur. Son olarak, kol tekrar aşağıya iner (D).*”

Şekil 42. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Birinci Yöntem



A – temel pozisyon

B – dirseğin sağa açılması

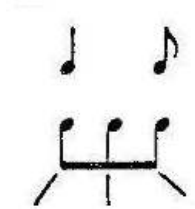
C – dirseğin yukarıya hareketi

D – kolun (omuz ile dirsek arasındaki kısım) aşağıya hareketi

Birinci yöntem tekniği her zaman yavaş hızda alıştırılmalı, ilk basamakta sesli sayılarak kontrol sağlanmalıdır. Kontrolün sağlanması için bir - ve iki, üç şeklinde sayılmalıdır. Bu yöntemde şef dirseğini küçük ve kesintisiz bir şekilde kullanmalıdır. Bileği ise, vuruş biriminin başında yumuşak ve itme hareketi olmadan takip etmelidir. Bu yöntem, normal üçlemeli ritimlerdeki dairesel hareketin yerine geçmemektedir. Şef, bu yöntemi uygularken, her iki yöntemin kullanım alanları birbirinden farklılıklar gösterebilmektedir. Örneğin, yavaş hızlarda kesintisiz ritmik sekme kullanılmakta, hızlı tempolarda ise netliğin olması için vuruş birimleri daha belirgin yapılmakta ve dairesel ve yuvarlak hareketler uygulanabilmektedir.

İkinci yöntemde iki tür hareket bulunmaktadır. Birinci harekette (Şekil 43) şef dirsek hareketini ikinci kısımda başlayarak (B) ön kolunu yukarı kaldırmakta (C) ve aynı zamanda da dirsek ve kolunu aşağı indirmektedir.

Şekil 43. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan İkinci Yöntem



A B C

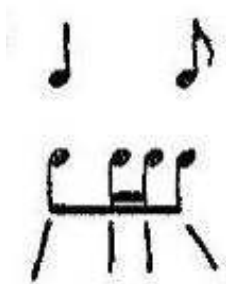
A – temel pozisyon

B – dirseğin sağa açılması

C – ön kolun yukarıya aynı zamanda kolun (dirseğin) aşağıya hareketi

İkinci harekette (Şekil 44), hareketin daha etkili olması için vuruş birimin üçüncü kısmı (D) bir sonraki zamana gecikme ile geliyormuş gibi hissedilmelidir. Bu yöntem vals ritimli eser ve valslerde en etkili şekilde kullanılır (Bayramoğulları, 2014: 86).

Şekil 44. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan İkinci Yöntem İkinci Hareket



A B C D

A – temel pozisyon

B – dirseğin yukarıya hareketi

C – Kolun yukarıya hareketi

D – dirseğin aşağıya hareketi

Üçlemeli kesintisiz ritmik sekmede kullanılan üçüncü yöntem şekil 45'te gösterilmektedir. Üçüncü yöntem, ilk yöntemle benzerlik taşımakta fakat, ikinci kısmında uygulanan belirgin dirsek hareketi üçüncü yöntemi ilk yöntemden ayırmaktadır. Bu yöntem, dairesel hareketle yapılmaktadır ve ikinci sesin daha uzun olması için başında bu vurgu gerekmektedir.

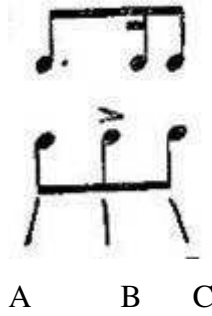
Şekil 45. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Üçüncü Yöntem



- A – temel pozisyon
 B – dirseğin sağa açılması
 C – dirseğin yukarıya hareketi

Üçlemeli kesintisiz ritmik sekmede kullanılan dördüncü yöntem şekil 46'da gösterilmektedir. İkinci yöntemle benzerlik gösteren bu yöntem, özellikle noktalı ritimlerin belirtilmesinde kullanılmaktadır. Bu hareket, şefin dirseğinin belirgin itmesi ile başlamakta ve noktalı sestten sonra eksik hazırlık vuruşu etkisi oluşturmaktadır.

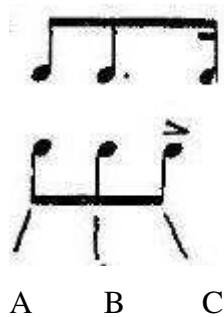
Şekil 46. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Dördüncü Yöntem



- A – temel pozisyon
 B – dirsek ile yukarıya doğru itme hareketi
 C – ön kolun yukarıya hareketi

Üçlemeli kesintisiz ritmik sekmede kullanılan beşinci yöntem şekil 47’de gösterilmektedir. Yine noktalı ritimlerde kullanılan beşinci yöntemde şef dirseğinin itme hareketini daha çok son kısma yönlendirmektedir. Böylece, son on altılığa doğru eksik hazırlık vuruşu hissi oluşturulmuş olmaktadır.

Şekil 47. Üçlemeli Kesintisiz Ritmik Sekmenin Gösterilmesinde Kullanılan Beşinci Yöntem



- A – temel pozisyonu
 B – dirseğinin yukarıya hareketi
 C – ön kolun yukarıya hareketi

3.3. TEMEL VURUŞ TEKNİKLERİNİN VE DİĞER UYGULAMALARIN KULLANIM FARKLARI

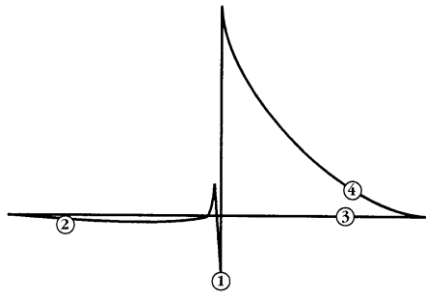
3.3.1. Temel Vuruş Teknikleri

Bu bölümde temel vuruş tekniklerinden Doğal Legato, İfadeli Legato, Hafif Staccato ve Tam Staccato incelenecektir.

3.3.1.1. Doğal Legato (Non Legato)

Düz ve sürekli bir harekettir. Özü doğal olduğundan çoğunlukla düz çizgiler kullanılır. Boyutları geniş değildir ve ön kolda yoğunluk gerektirmez. Müziğin durağan ve değişmeyen *pp* nüansında başladığı, Wagner *Tristan ve Isolde*'nin son ariası olan “Aşk Ölümü’nün ilk ölçülerinde bu vuruş kullanılabilir (**Şekil 48**) (Tura, 2010: 18).

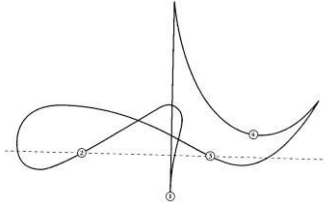
Şekil 48 : Non Legato vuruş şekli, 4 zamanlı



3.3.1.2. İfadeli Legato

Kavisli, sürekli bir harekettir. Önkolda belirgin bir yoğunluk hissiyle yapılır. Yoğunluğun derecesi kavislerin biçimlendirilmesi gibi müziğin niteliğine göre değişir. Boyutları çok ufak ya da oldukça geniş arasında olabilir. Verdi *La Traviata* Prelüdünün 18. ölçüsünde başlayan kemanların inici ezgisi aşağıda örnek olarak verilmiştir (Tura, 2010 : 19) (**Şekil 49**) (**Nota örneği 23**).

Şekil 49. İfadeli Legato Vuruş Şekli



Nota Örneği 23. Verdi'nin La Traviata Operası, I. Perde

Adagio, $\text{♩} = 66$

Vln. I
Vla.
Vc.
Ww., Hns.
Vln. II
Bass (pizz.)
Rcn. I

p *con espressione* *pp*

3.3.1.3. Hafif Staccato

Bilekten gelen, her bir zaman üzerinde durulan hızlı ve düz bir harekettir. Elin yapacağı hareket küçük olmalıdır. Mozart'ın 35 numaralı re majör "Haffner" Senfonisinin ikinci bölümünde, yaylıları *p* nüansındaki zarif figürleri aşağıda Hafif Staccato vuruş için örnek olarak verilmiştir (Tura, 2010 : 19).

Nota örneği 24 . Mozart'ın 35. Senfonisi II. Bölüm

Andante, $\text{♩} = 80 - 88$

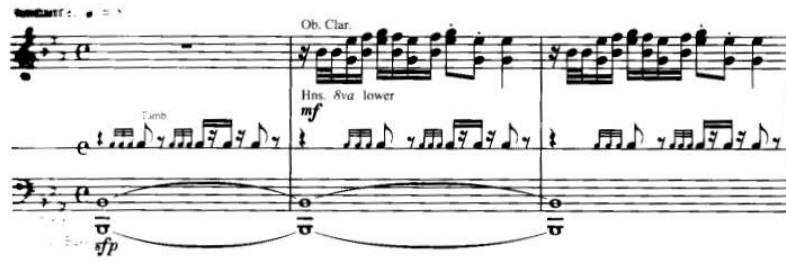
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Bass

p *p*

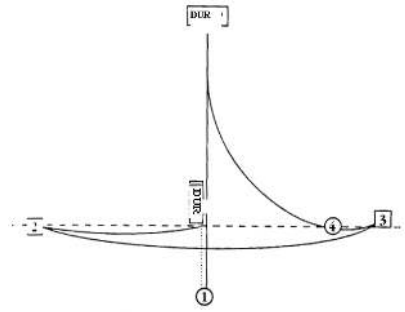
3.3.1.4. Tam Staccato

Bilekten gelen, her bir zaman üzerinde durulan hızlı ve hafif kavisli bir harekettir. Başlama vuruşu üzerinde karakteristik bir zıplamayla, atik ve enerjiktir. Boyutları ufak ya da geniş arasında olabilir. Aşağıda verilen Çaykovski'nin 1812 Uvertürü'nün 77.-79. ölçüleri Tam Staccato için uygundur (Tura, 2010 : 20).

Nota Örneği 25. Tam Staccato tekniği; Çaykovski, 1812 Uvertürü



Şekil 50. Tam Staccato Vuruş Şekli



SONUÇ

Tarihi antik çağlara dayanan orkestra, günümüz müzik sanatında geçerliliğini ve önemini koruyan bir çalgısal ortam olarak varlığını sürdürmektedir. Orkestra şefliği ise bir liderlik ve yönetme sanatıdır.

Farklı seslerin çeşitli yöntem ve hareketlerle yönetilerek, orkestra şefinin liderliğinde müzik eserlerinin seslendirilmesi/yorumlanması olarak da tanımlanabilen orkestra yönetimi, orkestra tarihi kadar eski bir tarihe sahiptir. Tarihsel süreç içinde çeşitli unsur ve şekillerde gerçekleştirilen orkestra yönetimi temelde dört döneme ayrılmış, her bir dönem içerisinde uygulama açısından gelişimler ve ilerlemeler kaydedilmiştir.

Orkestranın müzik eserlerini ortaya koymasında orkestra çalgıcılarının olduğu kadar, orkestra şefinin de payı büyüktür. Geçmişten bugüne orkestrasyonda çeşitli teknik ve stiller kullanılmış, böylece müzikte farklı estetik yaklaşımlar aracılığıyla ahenk ve ortaklık sağlanmasına çalışılmıştır. Orkestra şefinin tek bir hareketi, parçanın akışını değiştirebilecek niteliktedir. Orkestra şefinin hareketi olduğu kadar duruşu da önem taşımaktadır. Bir başka deyişle, şefin sahnedeki normal fiziksel hareketlerine ek olarak, yeri geldiğinde hareketsiz kalması bile orkestranın şekil almasına yardımcı olmaktadır.

Orkestra şefi yönettiği eser ne olursa olsun orkestra yorumundan öte, özellikle opera, operet gibi eserlerde sahne üzerinde, arkasında anlık gelişen her sanatsal icraattan birinci derece sorumludur. Bu sorumluluğun bilinciyle üst düzey bir yoğunlaşmaya sahip olmak, soğukkanlı, olgun bir müzikal yeteneğe sahip olmak orkestra şefliğinin toparlayıcı unsurlarının oluşmasında vazgeçilmez etkenlerdir.

Tarih boyunca sosyal toplumun var oluşunda ki doğal süreç toplum liderleriyle kitlelerle günümüze kadar nasıl süregeldiyse, orkestral düzenin, birlikteliğin kurulmasında ki lider ihtiyacı orkestra şefinin var oluş sebebidir. Orkestra şefi, tıpkı

sosyal toplum liderleri gibi sosyolojik yaklaşımıyla, sadece bilgi ve beceriyle değil, aynı zamanda beden diliyle, hitap şekliyle ve ses tonuyla karşısında ki toplumu yani orkestrasını doğru yönlendirdiğine inandırabilmelidir.

Toplum yönetiminde, demokrasi, çağlar boyunca yüzlerce yönetim şekli ortaya konulduktan sonra geliştirilen en iyi yönetim şekli olmuştur. Bu noktada orkestra yönetimi tam olarak bir demokrasi örneğidir. Tıpkı demokrasi yönetimlerindeki gibi, orkestrada yer alan her çalgı toplumun belirli bir kesimi olarak sembolize edilirse, orkestranın lideri yani şef, sırası geldiğinde çalgıların belirli bir düzen içerisinde kendilerini ifade etmesine olanak sağlar. Her çalgının armonik ve stilsel kurallar çerçevesinde kendini gerektiği kadar ifade etmesine, renk ahengine, sıradan bir insan kulağının duyamayacağı kadar ince ayrımlara karar verir.

Dünya ölçeğinde bir orkestra şefinin ‘başarılı’ olarak anılması, deneyimi, teknik, müzikal birikimlerinin yanı sıra yönetmekte olduğu orkestranın köklü bir geçmişle doygun olması, çalgıcıların orkestra şefinin teknik ve müzikal anlamda eseri tam olarak nasıl yorumlamak istediğini anlayabilmesiyle gerçekleşir. Şef-orkestra arasındaki doğru bir iletişim ve orkestra çalgıcılarının mesleğindeki idealizmi, toplu olarak icra edilen eserlere yansımakta ve evrensel arenada gerçek başarıya ulaşılması yolunda önemli bir parametre olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak orkestra şefi, hassas ve milimetrik dokunuşlarla müziksel oluşumlara hayat veren bir eğitmen, lider ve yönetmendir. Dönemler içinde şekil ve şartlarda çeşitli değişikliklere gidilse de tek bir şey değişmemiştir: orkestra şefinin önemi.

KAYNAKÇA

AKKAYA, E., (2012) Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul

AKYÜREK, R., (2009) Müzik Eğitmcisi Yetiştiren Kurumlarda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi ve Orkestra Yapılanmalarının İncelenmesi, T.C. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bolu

ANGI, Ç. E., (2013) Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri, İdil, 2 (10)

AYDINOĞLU, O., (2010) Ravel’in Orkestrasyon Tekniği Üzerine Bir Analiz, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

BAYRAMOĞULLARI, N., (2014) İlya Musin ve Rus Orkestra Şefliği Okulu, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir

CENGİZ, R., (2011) Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği), Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4-18

ÇELİK, A., (2012) Klasik Dönem Bestecisi W.A. Mozart’ın Yaşamı, Müzik Anlayışı ve klarnet Eserleri, Akademik Bakış Dergisi Sayı: 31 Temmuz – Ağustos Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

GEZEN, G., (2011) Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbasın İşlevsel Gelişimi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir

HÜSEYNOVA, G., (2013) Senfoni Orkestrasının Kısa Tarihçesi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 1, Aralık 2013.

KILIÇASLAN, A., E., (2010) Türkiye’de Senfonik Orkestralarda Görev Yapan Başkemancıların Türk Müzik Kültürü içindeki Yeri, T.C. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa.

KUTLUK, F., (1997) Müziğin Tarihsel Evrimi, Çivi Yazıları, İstanbul.

LEVENDOĞLU, N. O., (2005) Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 19.

MUNCH, C., (2008). Ben Bir Orkestra Şefiyim. Çev. Üner Birkan, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZKAPI, H., C., (2010) Dinleyicilerin Senfoni Orkestraları Hakkındaki Görüşlerinin ve Beklentilerinin İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

SAY, A., (2001) Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAY, A., (2002) Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAY, A., (2005) Besteciler-Yorumlar-Eserler-Kavramlar, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

TOPRAK, G., (2010) Türkiye’nin Müzik Kültürlerinde Devlet Orkestralarının Yeri: İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Örneği, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

TURAL, S., K., (1994), Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler, Ankara.

TÜRKMEN, U., (2005) Mesleki Müzik Okullarındaki Orkestra Derslerinde Orkestra Düzenlemeleri Yapılmış Halk Ezgilerinin Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumları, T.C. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bolu.

ÜLTANIR, G., (2003) Eğitim ve Kültür İlişkisi-Eğitimde Kültürün Hangi Boyutlarının Genç Kuşaklara Aktarılacağı Kaygısı,GÜ,Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 23, Sayı 3.

VURAL, T., (2010) Lider Olarak Orkestra Şefi, T.C. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

YÜKRÜK, S., (2004) Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Son Sınıf Öğrencilerinin Öğretmenlik Uygulamasında Sınıf Ortamında Seslerini Kullanma Becerileri , 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

YÖNDEM, Ö., (2005) Orkestra Şefinin Eğitimcilik Yönü ve Orkestra Psikolojisi Üzerindeki Etkileri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bolu.

ZEREN, A., (1995) Müzik Fiziği, Pan Yayıncılık, I. Basım, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

TEMEL MÜZİK EĞİTİMİ DERS NOTLARI,

<http://bizdosyalar.nevsehir.edu.tr/0b3fabba3a4b70bd70195bb6532ca5e0/temel-muzik-e-gitimi-ders-notlar.pdf>, erişim tarihi: 03.02.2015.

<http://yazarlikyazilimi.meb.gov.tr/Materyal/bilecik/beethoven/html/dozellik.htm>, erişim tarihi: 03.02.2015.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: E. Burak ŞATANA

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim;

Lisans: 2009, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Piyano Anasanat Dalı

Lise: 2005, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

Piyano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi: 2009, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Orkestra Sanatçısı

2010, H.Ü Ankara Devlet Konservatuvarı, Opera ve Bale

Piyanistliği

2011, Samsun Devlet Opera ve Balesi, Korropetitör

2013, İzmir Devlet Opera ve Balesi, Orkestra Sanatçısı

2015, Ankara Devlet Opera ve Balesi, Orkestra Şefi