

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**RICHARD STRAUSS'UN ESERLERİNDE KORNO; 1 NO'LU OP.11 VE 2
NO'LU KORNO KONÇERTOLARININ TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ**

Hazırlayan
Cüneyt DENİZ

Danışman
Prof. A. Kerim GÜNERK

İZMİR – 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Richard Strauss’un Eserlerinde Korno; 1 No’lu Op.11 ve 2 No’lu Korno Konçertolarının Teknik ve Müzikal Analizi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

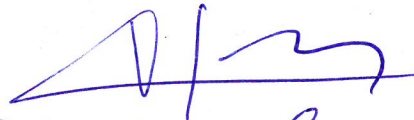
....../....../2018

Cüneyt DENİZ

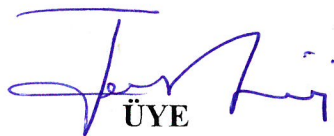
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 12/10/2018 tarih ve 28/9 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi, Cüneyt DENİZ'in "Richard Strauss'un Eserlerinde Korno; 1 No'lu Op.11 ve 2 No'lu Korno Konçertolarının Teknik ve Müzikal Analizi" konulu tezi incelenmiş ve aday 09/11/2018 tarihinde, saat 15.30 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 birliği ile karar verildi.


Prof. A. K. G. G. G.
BAŞKAN


Dr. Öğr. Üyesi Eni de Florpe Millaol
ÜYE


Prof. M. F. Z. Z. Z.
ÜYE

ÖZET

Richard Strauss kornonun gelişimini hem solo hem de orkestrasyon manasında etkilemiştir. 1883 ve 1942 yıllarında yazdığı iki korno konçertosu korno için solo yazımının kilometre taşlarıdır. Bu eserler onun kariyerinin başında ve sonunda daima etkili olmuştur. Natural korno ile 19. ve 20 yüzyıllardaki valfli kornoların tam kromatik kullanımı ve korno kullanımının yapısal teknik ihtiyaçları anlamındaki farklılıklarını bu konçertolarında birçok yönden yansıtmıştır. 1883'te yazdığı birinci korno konçertosu doğal kornonun karakteristik pasajlarına sahipken, İkinci korno konçertosu valfli korno özelliklerine göre yazılmıştır. Strauss'un oldukça başarılı ve mutlu geçen gençlik yılları ile yetişkinlik yıllarında hissettiği ıstırap arasındaki zıtlık ise kompozisyonel kariyerindeki önemli bir özelliğidir.

Stillerinin altında yatan ana etmenler farklı olmasına rağmen, birbirileri ile tamamen uyum gösteren korno konçertoları bu uzun yılları birbirine bağlayan köprüyü gözlerimizin önüne sunacaktır.

ABSTRACT

Richard Strauss influenced the horn development in terms of solo and orchestration. The two concertos he wrote in 1883 and 1942 are the milestones of solo horn writing. These arts were always effective at the beginning and the end of his career. He reflected in many ways the differences between the natural and the valved horn in 18. and 20. centuries in terms of usage of full chromatic and structural needs of horn usage. While the first one written in 1883 has the characteristics passages of natural horn, the second horn concerto was written according to the valved horn characteristics. The contrast between his early years passed happily and successfully and the mature years passed with suffering is one of the characteristics of his compositional career.

Although the main factors of styles are different, the horn concertos which are totally compatible with each other present us the bridge that connects the years one another.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasındaki yardımlarından dolayı ağabeyim Şevki Deniz'e en içten teşekkürlerimi belirtmek isterim. Ayrıca, bu çalışmanın ilk programlama aşamasında konunun gereksinimlerini ve konu ile ilgili görüşlerini aktaran Prof. A. Kerim Gürerk'e de özel olarak teşekkür ederim.

Cüneyt DENİZ



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
 BÖLÜM I	
RICHARD STRAUSS'UN KISA BİR BİYOGRAFİSİ	5
 BÖLÜM II	
KORNO VE KORNONUN GELİŞİMİ	12
 BÖLÜM III	
OPUS 11 Mİ BEMOL MAJÖR 1. KORNO KONÇERTOSU	21
 BÖLÜM IV	
İKİNCİ KORNO KONÇERTOSU	35
 SONUÇ	55
KAYNAKÇA	56
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Örnek 1	12
Şekil 2: Örnek 2	13
Şekil 3: Örnek 3	13
Şekil 4: Örnek 4	13
Şekil 5: Örnek 5/a: Av Kornosu	13
Şekil 6: Örnek 5/b: Av Kornosu	14
Şekil 7: Örnek 6	14
Şekil 8: Örnek 7: Posthorn	15
Şekil 9: Örnek 8: Natural (doğal) Korno	15
Şekil 10: Örnek 9	16
Şekil 11: Örnek 10: Pistonlu korno	17
Şekil 12: Örnek 11: Valfli korno	17
Şekil 13: Örnek 12a: Fa / Si bemol (F / Bb) double korno	18
Şekil 14: Örnek 12b: Fa / Si bemol Çifte korno (Double horn)	19
Şekil 15: Figür 2-1	22
Şekil 16: Figür 2-2	23
Şekil 17:	23
Şekil 18: Figür 2-3	23
Şekil 19: Figüre 2-4	24
Şekil 20: Figür 2-5	24
Şekil 21: Figür 2-6	25
Şekil 22:	25
Şekil 23: Figüre 2-7	26
Şekil 24: Figür 2-8	26
Şekil 25:	26
Şekil 26: Figür 2-9	27
Şekil 27:	27
Şekil 28:	28
Şekil 29:	28

Şekil 30:	28
Şekil 31: Figür 2-10	29
Şekil 32: Figür 2-11	30
Şekil 33: Figür 2-12	30
Şekil 34:	31
Şekil 35:	31
Şekil 36:	31
Şekil 37:	32
Şekil 38:	32
Şekil 39:	32
Şekil 40: Figür 2-13	33
Şekil 41:	37
Şekil 42: Figür 3-1 Horn in Es	38
Şekil 43: Figür 3-2	39
Şekil 44: Figür 3-3	39
Şekil 45: Figür 3-4	39
Şekil 46: Figür 3-5	39
Şekil 47: Figür 3-6	40
Şekil 48: Figür 3-7	41
Şekil 49: Figür 2-5 (1.korno konçertosu)	41
Şekil 50: Figür 3-8 (2. korno konçertosu)	41
Şekil 51: Figür 3-9	42
Şekil 52: Figür 3-10	43
Şekil 53:	43
Şekil 54:	44
Şekil 55: Figür 3-11	44
Şekil 56:	45
Şekil 57:	45
Şekil 58: Figür 3-12	46
Şekil 59:	46
Şekil 60:	47

Şekil 61:	47
Şekil 62:	48
Şekil 63: Figür 3-13	48
Şekil 64: Figür 3-14	48
Şekil 65:	49
Şekil 66:	49
Şekil 67: Figür 3-15	50
Şekil 68:	50
Şekil 69: Figür 3-16	51
Şekil 70:	51
Şekil 71:	52
Şekil 72:	52
Şekil 73:	53
Şekil 74:	54

GİRİŞ

Richard Strauss ilk yapıtından başlayarak ilgi görmüş, yaşamı süresince Almanya'nın en seçkin bestecilerinden biri olarak ününü korumuştur. Senfonik şiir ve operanın yanı sıra çok sayıda Lied besteleyen Strauss, kendi zamanın sanat akımlarının sınırlarını aşıp izlenimcilik, doğalcılık ve anlatımcılık gibi akımlara da eğilim göstererek yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Eserlerinde orkestra çalgılarının solo ve toplu olarak kullanımındaki etkilerini araştırmış, orkestra topluluğunun boyutlarının genişletilmesine ışık tutmuştur.

“Ancak bestecinin bu eğilimleri, onun bir geç-romantik olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. 85 Yıllık yaşamında, izlediği çizgiyi zenginleştirmeye yönelmiş olan Strauss'un 20. yüzyılda 49 yıl yaşaması, onun 20. yüzyıl bestecisi kapsamında değerlendirilmesini getirmez. Strauss, "19. yüzyılın son evresi"nin bestecisidir” (Say, 1997: 427).

Müzikte bir olay ya da edebi ve şiirsel nitelik ve içerikler taşıyan metinlerden kaynaklanan bir konunun müzikle anlatıldığı orkestral bir form olan senfonik şiir repertuvarında genel olarak iki çeşit programa rastlanır:

- Birincisi, felsefidir. Hiçbir özel olaya dayalı değildir. Fikirleri ve duyguları yansıtır (F. Liszt'in Prelüdlar'ı gibi) .
- İkincisi, betimsel (tasviri) programdır. Müzikle, müziğin dışındaki konuları anlatır; özel durumları, kişisel öyküleri müzikle aktarır (H. Berlioz'un programlı senfonilerindeki gibi).

Richard Strauss felsefi ve betimsel senfonik şiirler yazmıştır. Felsefi olanlar, Ölüm ve Değişim (Tod und Verklärung, 1889) ve Zerdüşt Böyle Buyurdu (Also sprach Zarathustra, 1896) adlı yapıtlarıdır. Till Eulenspiegel'in Neşeli Serüvenleri (Till Eulenspiegels lustige Streiche, 1895) ve Don Kişot (Don Quixote, 1897) betimsel türe örneklerdir. Richard Strauss otobiyografik senfoniler de yazmıştır. Bir Kahramanın Yaşamı (Ein Heldenleben, 1898) kendi yaşamından kesitleri betimleyen, kendini alaya alan, eski yapıtlarından da alıntılar yapan bir senfonidir. Ev Senfonisi'nde (Sinfonia Domestica 1903) anne-baba ve yaramaz bir bebeğin yaşamlarından bir günü betimler.

Zerdüşt Böyle Buyurdu yoğun polifonik dokuda, tek bölümlü bir fantezidir. Friedrich Nietzsche'nin "üstün insan" öğretisi R.Strauss'u etkilemiş, eserde Strauss müziksel imgeleme gücünün en güzel örneklerini sunmuştur.

R.Strauss, gerek senfonik şiirlerinde, gerekse Der Rosenkavalier (Güllü Şövalye)'e gelinceye kadar yazdığı operalarında, leid motifleri kullanmış ve orkestra kadrosunu R.Wagner benzeri geniş tutmuştur.

"Konusunu Oscar Wilde'dan aldığı Salome operası (Op. 54) ile Hugo von Hofmannstahl'in trajedisi üzerine bestelediği Elektra operasında cesaretli uyuşumsuz armonileme ile tonalite ötesine geçmiş, parlak renklerle bezenmiş aşırı bir ifadecilikle atonalitenin sınırlarına yaklaşmıştır" (Say, 1997: 427)

"Buna karşı Der Rosenkavalier (1911) Strauss'un, Mozart'a ve "Figaro'nun Düğünü" operasına bir saygı anlatımı olarak görülebilen, Viyana'nın hafif müziğinin yankılarını taşıyan bir operadır" (Mimaroglu, 1995: 118).

"Strauss, Rosenkavalier ile başlayan bu eğilim ile yeniden klasik anlayışın tonalite, melodi, form ve benzeri estetik ölçülerine dönmüş, Moliere'in bir oyunu üzerine Hofmannstahl'in yazdığı ve bir "oda operası" özelliği taşıyan Ariadne Naksos'ta (Op. 60) ve Gölgesiz Kadın (Op. 65) gibi operalarında bu eğilimi sürdürmüştür" (Say, 1997: 427).

Richard Strauss'un babasına karşı sevgisi ve saygısı, senfonik şiir ve operaları için yazdığı muhteşem korno sololarında ve solo korno için yazdığı eserlerinde görülür. 1882-1883 kışı sürerken yazdığı korno ve orkestra için op. 11 Mi bemol Majör birinci korno konçertosu ile övgü ile anılan aşağıdaki üç eseri babasına ithaf etmişti.

1. Introduction, Theme and Variation for Waldhorn and Piano, Op. 17 Mi bemol Majör {1878}.
2. "Ein Alphorn hör' ich schallen" for voice, horn and piano, Op. 15, #3 (1878).
3. "Andante" from an unfinished sonata (in manuscript) Do Majör, horn and piano (1888), (Greene, 1978: 10).

İkinci Korno Konçertosunu 1942 yılında yazan R. Strauss'un zihninde konçerto, babasının onuruna yazılmış olmasına rağmen, herhangi bir ithaf edilmeden ortaya çıktı. Güllü Şövalye operasını (Der Rosenkavalier) ise "Sevgili akrabalarım, Münih'teki Pschorr Ailesine ithaf edilmiştir" sözü ile anlaşıldığı üzere ailesine armağan etmiştir (Greene, 1978:10).

Strauss'un bestecilik kariyerindeki önemli bir özellik de oldukça başarılı ve mutlu geçen gençlik yılları ile yetişkinlik yıllarında hissettiği ıstırap arasındaki zıtlıktır. Richard Strauss'un yaşamında ve müziğinde babasının etkisi ve izleri çok derindi. Olgunluk çağındaki müzikal düşüncesi ise R.Wagner'in müzikal anlayışı ile dolmuş olmasına rağmen, 1905 yılında babasının ölümü, Avrupa'daki savaş nedeni ile gençlik yıllarını geçirdiği ikametinden ayrılması, O'nun Almanya'sının, opera salonlarının, hatta doğum yerinin yıkıma uğramış olması Richard Strauss'u çok üzüp, geçmişini sorgulamasına yol açmıştır.

Yaşamış olduğu bu olaylar, R.Strauss'u gençlik yıllarındaki müzikal değerlerine geri döndürdü. Salome ve Elektra'dan sonra müziğinde artık sürekli olarak kullanacağı basitliğe yöneldi. On sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki duruluğa dönerek yeni bir yol buldu.

Son dönem çalışmaları, ile erken dönem çalışmalarındaki müzikal ifadeler birbirilerine çok yakın hatta aynı ifadelerdir ve 1940'larda son enstrümantal parçası 23 solo yaylı çalgı için Değişimler'i (Metamorphosen für 23 Solostreicher, 1945) bestelediğinde iki dönem arasına tam anlamıyla adeta bir köprü kurmuştu. Der Rosenkavalier bu değişikliği gösteren bir başyapıt olarak görülebilir. Aradaki fark, müziğindeki bu basitlik ve duruluğun ilk dönem eserlerinde ailesinin ve çevresinin etkisi ile fakat son dönem eserlerinde kendi iradesi ile yaptığı seçimler olmasıdır.

Richard Strauss'un yaşamının iki kutbu arasında yazmış olduğu iki korno konçertosunun incelenmesi de bu değişimi en açık şekliyle ortaya koyacaktır.

BÖLÜM I
RICHARD STRAUSS'UN KISA BİR BİYOGRAFİSİ

BÖLÜM I

RICHARD STRAUSS'UN KISA BİR BİYOGRAFİSİ

Richard Strauss'un müzik hayatında yakın çevresinin, ailesinin ve özellikle de babası Franz Strauss'un çok önemli etkileri olmuştur. Bu sebepten Richard Strauss'un aile yapısının incelenmesi onun sanatsal yaşamının anlaşılabilmesi için bize rehber olacaktır.

Franz Strauss'un babası Johann Urban Strauss, Parkstein'da (Bavaria) baş bekçi ve kasabanın müzik aktivitelerinden sorumlu kişiydi. Richard Strauss'un büyükbabası Johann Urban Strauss (doğumu 1800) henüz 21 yaşındayken, Maria Anna Kunigunda Walter adlı genç bir kızla evlendi. Ancak Johann Urban Strauss 26 Şubat 1822' de, oğlu Franz dünyaya geldikten kısa bir süre sonra, ailesini terk etti. Karısı Maria Anna da oğlu Franz'ı yanına alarak baba evine geri döndü. Burada Franz Strauss'un müzik eğitimini Maria'nın erkek kardeşi (Johann) Georg Walter üstlendi. Franz'a klarinet, gitar ve bakır üflemeli çalgılardan kornoyu çalmayı öğretti. Franz Strauss dokuz yaşında iken diğer dayısı Franz Michael Walter'in öğrencisi oldu. Bu yaşananlar Franz Strauss'un genç yaşta müzikle tanışmasına olanak sağlamış oldu. Yıllar sonra Richard Strauss'un da söyleyeceği gibi, babasının karakteri bu acılı ve mutsuz çocukluk döneminin etkisiyle şekillenmişti. Bütün bu deneyimler, onun ani sinirlenen ve değişken mizaçlı olmasına yol açmıştı. Franz Strauss birçok enstrümanı çalabiliyordu. On beş yaşında Dük Max'ın özel orkestrasında gitar çalmaya başlamıştı ancak korno ile çalışmalarını hiç bırakmadı. Korno onun ana enstrümanı oldu. Bu durum onun "Münih Court Theatre" orkestrasında bir yer elde etmesine de imkan vermiş, birinci kornocu pozisyonuna atanmasını sağlamıştı.

Franz Strauss Almanya'nın en iyi kornucusu kabul ediliyordu. Kendisine bu sorulduğunda: "Bunu ispat edemem ancak kabul edebilirim." (Greene, 1978: 2) demişti. Richard Wagner'ın operalarının temsilleri için aranan korno sanatçısıydı. Fakat Franz Strauss, Richard Wagner'in müzikal anlayışından nefret ediyordu ve asla bunu ifade etme şanslarını kaçırmıyordu. R.Wagner ise Franz Strauss'un eleştirilerinden

çekiniyordu. R.Wagner, Franz Strauss'un "Bu parti çalınamaz!" diyerek karşı çıkmaması için, bestelemiş olduğu eserlerin korno sololarını, eserlerinin ilk temsillerinden önce test etmek amacıyla başka kornoculara çaldırıyordu. Örnek olarak R. Wagner, Nürnberg'in Usta Şarkıcıları operasındaki (Die Meistersinger von Nürnberg) korno sololarını, eserin prömiyerinden önce, J. Brahms'ın "Horn Trio" (piano, keman ve korno) Opus 40'ının prömiyerinde de çalan kornocu Hans Richter'e çaldırmıştı.

Franz Strauss'un 1851'de evlendiği Elise Sieff ile bu evlilikten olan iki çocuğu 1854 yılındaki kolera salgınında ölmüşlerdi. Franz Strauss 29 Ağustos 1863'te Josephine Pschorr ile ikinci evliliğini yaptı ve bu evlilikten oğlu Richard dünyaya geldi. Richard Strauss'un annesi Josephine, Münih'in ünlü bira üreticilerinden, varlıklı Pschorr ailesindendi. Strauss dünyaya geldiğinde, aile Pschorr'ların Münih'teki evlerinin arkasındaki "Altheimer Eck No.2" de (bugün no:16) yaşıyordu. Sanata destek olan bu aile, kızları Josephine'in müzik eğitime önem verdiği gibi, Richard Strauss'un müzik eğitime de önem vermiş ve ona birçok olanak sağlamıştı. Bu yaşadığı yer ve ortam genç Strauss'u derinden etkilemiş ve burası ilk operalarından olan "Feuersnot" un ortaya çıkmasına kaynak olmuştu. Richard müzik eğitime dört yaşında başlamış ve ilk kompozisyonlarını altı yaşında iken ortaya çıkarmıştı. Bu kompozisyonlardan günümüze kadar ulaşan ilk eseri Schneiderpolka'ydı. Richard bu eseri orgla çalarken babası tarafından notaya alınmıştı. Kendi notasyonunu yaptığı ilk eseri olan Christmas Carol'u ise yedi yaşındayken yazmıştı. Dayısı George Pschorr, Richard'ın Mi bemol Majör tonunda bestelediği Festmarch'ının orkestrasyonunun yayınlanması için basım evine ödeme yapmış ve bu marş ilk olarak Franz Strauss'un yönetiminde, amatör "Wilde Gungl" orkestrasınca çalınmıştı. Bu orkestra Richard'ın birçok çocukluk dönemi eserini de seslendirdi.

Arkadaşlarının ve ailesinin destekleyici yardımlarıyla yazılan bir diğer eser ise Birinci Yaylı Kuartet'ti (First String Quartet). Bu eser 1881 yılında yazıldı. Finali Mozart'ın bir temasından esinlenilmişti. Eserin ilk seslendirilişi 16 Mart 1881' de Benno Walter Quartet tarafından gerçekleştirilmişti. Benno Walter, Franz Strauss'un

kuzeni, ayrıca Richard Strauss'un keman öğretmeni idi. İşte bu ailevi destekler R.Strauss'un müzikteki gelişimine çok yardımcı oluyordu. Richard Strauss "Birinci Yaylı Kuarteti" ni ve daha sonra "Keman Konçertosu" nu (Opus 8) Benno Walter'e ithaf edecekti.

Genç besteci Richard Strauss çevresinden oldukça etkilenmişti. Besteciliğinin erken dönemindeki bu etkilenmelerin en önemlisi çabuk öfkelenen, bildiğinden şaşmayan ve açık sözlü birisi olan babası Franz Strauss'tu. Franz Strauss, W. A. Mozart hayranıydı ve oğlunu çok tutucu bir müzik anlayışı ile yetiştirmişti. R. Wagner'in müziğinin alt üst edici olduğunu ve Mendelssohn ve Schuman'dan beri doğru müzik yazılmadığını düşünüyordu. Bunun sonucu da Richard'ın gençlik dönemi kompozisyonlarında açıkça görülebilirdi.

1883 yılında Richard Strauss Berlin'e gitmişti. Bu seyahati esnasında, yol göstericisi ve hocası olan Meininger Saray Orkestrası şefi ve yönetmeni Hans von Bülow ile tanıştı, Maininger'de onun yardımcısı oldu. Hans von Bülow genç besteciye kendi eserlerinden birisinin orkestra şefliğini yapması konusunda cesaretlendirdi. Kasım 1884'de genç R. Strauss'u orkestra şefi olarak Meininger'e getirdi. Hans von Bülow görevi bıraktığında Strauss onun yerine geçti. Bu tecrübeli ve usta müzisyenin arkadaşlığı ve tavsiyeleri bir besteci olarak Strauss için paha biçilemez yardımlardı. Bu durum Strauss'a orkestra şefi olarak da bir kariyer başlatmış oldu.

"Bunlar ve takip eden gençlik dönemi performansları Richard Strauss'un çalışmalarının önce Almanya'da sonra da batı dünyasında yayılmasına ve tanınmasına yardımcı olmuştur. 13 Aralık 1884'te Theodore Thomas yönetimindeki New York Filarmoni Orkestrası Fa Majör Senfonisi'nin dünya prömiyerini yapmıştı" (Aldrich, 1904: 5).

1886 yılında R.Strauss kariyerinin ilk önemli senfonik şiiri olan Don Juan'ı bestelemişti. Richard Strauss, müzikte bir konu, olay ya da şiirsel içerikli metinden kaynaklanan ve bu temel üzerine yazılmış genellikle tek bir kısımdan oluşan orkestral bir form olan "Symphonic poem" (senfonik şiir) terimi yerine "Tone poem" (müzikli şiir) terimini kullanmayı tercih etti.

Takip eden 10 yıl boyunca bestelediği majör tonlardaki besteleri onun bir müzik devrimcisi olarak tanınmasını sağladı. *Tod und Verklarung* Op:24 (1889), *Till Eulenspiegel's Lustige Streiche* Op: 28 (1895), *Also Sprach Zarathustra* Op: 30 (1896), *Don Quixote* Op: 35 (1897) ve *Ein Heldenleben* Op: 40 (1898) gibi eserler buna örnektir. Eserlerinin detaylı bir kontrapuan içinde örülüğü, kromatizm ve armoniyi kullanışı, temaları geliştirimi müzik eleştirmenleri için, Richard Strauss'un çok iyi bir besteci olduğunun kanıtıydı. Richard Strauss bu çalışmalarında, ona babası tarafından benimsetilen müzik anlayışından ve babasının R.Wagner'in müziğine karşı tutumundan sıyrılmış, Wagner'in müziğine hayran olup, onun çalışmalarının ve arayışlarının belki de bir benzerini yapmıştı. Bu durum büyük ölçüde babasının arkadaşı ve Münih'te keman sanatçısı olan Alexander Ritter'in ve orkestra şefi Hans von Bülow'un etkisiyle oluşmuştu.

Babası bu müzikal değişimden pek memnun olmamıştı. 11 Şubat 1884 yılında yazdığı bir mektupta memnuniyetsizliğini belirtmiş "Lütfen, Sevgili Richard, yeni bir şey yaratacağın zaman onun melodik olmasına özen göster..." (Marek, 1967: 20) demişti. 2 yıl sonra 2 Şubat 1886' da yazdığı mektupta ise "Bir eserin büyüklüğü onun basitliğinde yatar!" (Greene, 1978: 6) diyerek oğluna yapacağı bestelere dair tavsiyelerde bulunmuştu.

Romantik müzik döneminde besteciler bu tarz parçaları müzikal olmayan ideallere, imajlara ve olaylara dayandırarak yazdılar. Program müzik, dinleyicide, müzisyenin ya da müzisyenlerin önlerinde seyirci olarak oturmanın ötesinde bir deneyim ve hissiyat uyandırmıştır.

Bu çalışmalarda Richard Strauss, daha önce müzik ile ifade edilmemiş olan, içlerinde edebiyat, efsaneler, felsefe ve otobiyografiler bulunan geniş bir alanda eserler yazmıştır. Bunu yaparken, orkestra tekniğini ustalıkla kullanıp orkestral tasvirdeki realizmi benzeri görülmemiş uzunluklara taşımış, program müziğin ifade gücünü, sınırlarını da genişleterek arttırmıştır. Bestelerinde genellikle büyük orkestralar ve değişik enstrümanlara yer verir. Örneğin *Don Quixote*'ta "me"leyen koyunların

portresini çizerken, efekt olarak tahta nefesli çalgıların titreşen kamışlarını kullanmıştır. Strauss hayatı boyunca Mozart'a karşı sevgi ve saygısını muhafaza etmiş olmakla birlikte algısını müziğin gelişimi üzerine genişletmiştir. 1. Dünya Savaşı öncesi yıllardaki bu çalışmalar müzikte modernizmin öncüsü olmuştur.

Richard Strauss'un ileriki yıllarda kendi yazısıyla kaleme alacağı, müziği hakkındaki düşünceleri şöyleydi:

“Müziğimde kendimi sürekli olarak basitliğe ve saf müziğe doğru yaslanırken buluyorum. Müzik ne kadar basit ve açıksa o kadar iyidir, müzik doğru karakterleri taşımıyorsa hayatta kalması o kadar daha zordur” (Cooke, 1949:59).

“1886 ile 1889 yılları arasında Münih'teki Court Theatre'de “Resmi Müzik Direktörü” sıfatıyla ilk opera yönetme deneyimlerim sırasında, batonumun tam karşısında o sıralar altmış beş yaşında olan babamın hala birinci korno pozisyonunu doldurduğunu görürdüm. Mükemmel görev bilinci ile temsilden daima bir saat önce gelirdi. Bu sadece “Cosi fan Tutte” deki zor olan solo korno pasajlarını berbat etmemek için değil, aynı zamanda şef kürsüsündeki tecrübesiz oğlu baltayı taşa vurmasın diye idi” (Green, 1978: 6).

Richard Strauss 1889'da Berlin Kraliyet Opera Direktörlüğü'ne atandı. Bu tarihten başlayarak II. Dünya Savaşı sonuna kadar olan dönemde besteleme anlamında başlıca verimli olduğu alan “müzik drama”dır. “Müzik Drama”, eser içinde olan arylar, müzik eşliğindeki konuşmalar ve insan sesiyle yapılan efektler, koro eşlikleri gibi vokal elemanlarından kaçınan ve çalınırken dramatik etkiyi müzikle eşit biçimde yoğurarak öne çıkaran ve yansıtan bir opera tarzıdır. “Müzik Drama” ilk olarak Richard Wagner'in 1850-1851 yıllarında yayımladığı “Oper und Drama” (Opera ve Drama) adlı kitabında rastlanılan önemli bir müzikal tiyatro türüdür. Bu yeni tür çalışma, Wagner'in anladığı manada “Greek Drama” ya bir dönüşü yani toplumun kendine has arzu ve isteklerinin, tam bir dramatik etki yaratmak maksadıyla, topluma ait mitlerin canlandırılması ve müziğin kullanılmasıyla, sembolik olarak ifade edilmesini amaçlamıştır. Neredeyse her bir Strauss otoritesi onun opera alanındaki en başarılı eserlerinin Salome (1906), Elektra (1909) ve Der Rosenkavalier (1911) olduğunda hemfikirdirler.

Hitler iktidara geldiğinde, R.Strauss’a “Third Reich Muzic Chamber” (İmparatorluk Müzik Odası Başkanlığı)’ın başkanlığı önerildi (1933). Strauss bu görevi iki yıl yürüttü. “Die Schweigsame Frau” operasının librettosunu birlikte yazdığı Stefan Zweig’la çalışması, R.Strauss’u nasyonel sosyalistlerin gözünden düşürdü. Strauss Stefan Zweig’la olan ilişkisinden dolayı, Gestapo tarafından "İmparatorluk Müzik Odası Başkanlığı" görevini bırakma baskısına maruz kaldı. Richard Strauss bürokratik ve ideolojik rahatsızlıklardan dolayı istifa edip İsviçre’ye gitti. Kazanmış olduğu telif haklarını, ”Almanya’nın savaşı kazanan devletlere savaş tazminatı ödemesi nedeniyle” kaybettiğinden maddi açıdan da sıkıntılıydı.

“Savaşın sebep olduğu birçok sıkıntı, R.Strauss’un psikolojisini etkilemişti. Meslektaşı ve arkadaşı orkestra şefi Hainz Tietjen’e yazdığı bir mektupta, doğmuş olduğu evin bombalandığını ve bunun sadece kişisel bir keder olmadığını, aynı zamanda Alman kültürü ve medeniyetinin, özellikle de Alman müzik hayatının ve tarihinin yıkımının işareti olduğunu söylemişti” (Greene, 1978: 8).

Savaş sona erdikten kısa bir süre sonra R.Strauss Garmish’teki (Bavyera) evine döndü. Kasaba müttefik askerlerince işgal edilmişti. R.Strauss evine ziyaretçi kabul etmede ve beste yapmaya devam etmede özgürdü. Bu durum sadece ona tanınan bir ayrıcalıktı. Gelini Alice Strauss’un aktardığına göre; “Bir gün bir Amerikan vatandaşı onu ziyarete gelir. Obua sanatçısı olan bu kişi R.Strauss’a, birçok enstrüman için solo eser yazdığı halde neden obua için herhangi bir eser yazmadığını sorar. Bu fikir R. Strauss’un ilgisini çeker ve üç kısımlı bir obua konçertosu yazar” (Greene, 1978: 9). Bu kişi daha sonra Philadelphia Senfoni Orkestrası’nın ilk obua sanatçısı olacak olan John de Lancie’ dir.

R. Strauss hayatının son döneminde şeflik ve besteciliğe az zaman ayırıyordu. Zamanının büyük kısmını “skat” olarak bilinen bir kart oyununu oynayarak geçiriyordu. Yaşamını konu alan bir film için, 1949’da Münih Radyo Evi’nde, orkestra şefi değneğini son defa eline alan Richard Strauss, birkaç kalp krizi ve altı hafta süren rahatsızlığından sonra 8 Ağustos 1949’da Garmisch’de öldü ve Garmisch-Partenkirchen mezarlığına defnedildi.

BÖLÜM II
KORNO VE KORNONUN GELİŞİMİ

BÖLÜM II

KORNO VE KORNONUN GELİŞİMİ

Kornonun tarihdeki yeri için, insanların birbirleri arasındaki haberleşmeyi sağlayabilme ihtiyacı düşünüldüğünde, insanların varoluşu kadar eski olduğu söylenebilir. Kornonun kullanımı insanların birbirleriyle haberleşme ihtiyacı ile ortaya çıkmıştır. İlk çağlarda insanlar bir kemiği, içine üfledikleri havadan ses elde ederek, bazı olası tehlikelerden korunmak, bir avın geliş yönünü belirtmek gibi amaçlarla uzaktaki insanları uyarmak, haber vermek için kullandılar. İçine hava üflenene bu kemikler, tüm nefesli çalgıların atası sayılabilirler. İnsanların yaşam sürdükleri yerlerin özelliklerine göre Afrika’da fildişinden, Antiller’de bir deniz kabuğundan, Nepal’de bakırdan, kuzeyde boynuzdan birçok ilkel korno örnekleriyle karşılaşmıştır. Milattan önce 4. ve 5. yüzyıllarda İtalya’da Etrüsklüler tarafından kullanılan, yarım ay şeklinde olup, Etrüsk kornosu olarak da bilinen “cornu” için ilk korno diyebiliriz. Etrüsk kornosu günümüzdeki halini alıncaya dek oldukça uzun bir gelişim evresi geçirmiştir.

Kornonun insanlık tarihinin her döneminde, haberleşmedeki büyük etkisi ve önemi olmuştur. “Örneğin avlarda bir hayvanın kaçtığı veya vurulduğu (örnek 1), avın bitişi (örnek 2), posta taşımacılığında posta arabasının yola çıktığı (örnek 3), gideceği yere vardığı (örnek 4) av kornoları (örnek 5a / 5b) ile duyurulur, haber verilirdi” (Gürek, 2003: 6). Günümüzde ise korno amblem olarak birçok ülkenin haberleşme hizmetleri veren teşkilatlarının logolarında yer almakta, haberleşme ile bağı hep varolmaktadır (örnek 6).



Şekil 1: Örnek 1



Şekil 2: Örnek 2



Şekil 3: Örnek 3



Şekil 4: Örnek 4



Şekil 5: Örnek 5/a: Av Kornosu



Şekil 6: Örnek 5/b: Av Kornosu



Türkiye Cumhuriyeti Posta Teşkilatı Norveç Posta Teşkilatı



Litvanya Posta Teşkilatı

Şekil 7: Örnek 6

“Korno 1700’lerde artık bir müzik aleti olarak orkestralarda yerini almaya başladı. İlk başlarda fa, sol, re gibi seslere ayarlı olan “corno di caccia”, “posthorn” (Örnek 6) isimlerini taşıyan küçük enstrümanlar kullanıldı” (Gürerk, 2003: 7).



Şekil 8: Örnek 7: Posthorn

Daha sonra kornonun yapısal gelişimi başladı ve uzun yıllar sürdü. İlk önceleri çalınacak eserin tonuna uygun olacak büyüklükte yapılmış kornoların kullanımı vardı. Tonun doğuşkan sesleri dışındaki kromatik sesler çalınamıyordu. Çalgının gelişimi ile birlikte kornoya değişik uzunlukta borular eklenip, boyunun uzatılıp kısaltılmasıyla enstrümanın tonalite değişimi sağlandı (örnek 8). On sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyılların başlarında korno, hala sesleri armonik seri (doğuşkan sesler) tonlarında kısıtlanmış, valfsiz bir enstrümandı.



Parçanın tonuna göre natural kornoya takılarak o tondaki doğuşkan seslerin kullanımını sağlayan ek borular (crook)

Şekil 9: Örnek 8: Natural (doğal) Korno

1753 yılına kadar korno çalıcıları tonu içeren serinin ilk on altılık kısmına sıkıştırılmışlardı. On yedinci yüzyılda kornocular on birinci sesin (bir ana “Do”nun üzerinde) hem Fa, hem de Fa diyez olarak kullanılmasından memnun değillerdi.

Bir ‘Do’ sesi üzerinden bakılacak olursa bu durum aşağıdaki gibidir;



Şekil 10: Örnek 9.

Kornocular, kornonun kalak kısmını elle kapatarak (hand stopping) tüm armonik serilerde yarım ton aşağı ya da yukarı ayarlama yapabilme tekniği ile kromatik notaları da çalmaya gayret ediyorlardı.

1815' te Heinrich Stölzel'in gerçekleştirdiği pistonlu (Örnek 10) bir yöntemle diatonik ve kromatik sesler çıkarma olanağı sağlandı ve çalma güçlükleri valfli korno ile giderildi. Maalesef ki bu dönemde, valfli kornonun kullanıldığı sadece birkaç eser ortaya çıktı ve valf ilave edilmiş bu korno önemini kaybetmeye başladı. Eğer valfli kornonun yapımı ve kullanımı Ludwig van Beethoven'ın yaratıcı dönemi olan 1800 - 1810 yıllarına denk gelmiş olsaydı, bu yeni kornonun kullanımı çok daha yaygın olabilirdi. Çünkü döneminin en çok saygı gören ve takip edilen bestecilerinden olan Beethoven'ın eserlerinde valfli korno (Örnek 11.) kullanması diğer besteciler için hem bir örnek hem de istek uyandırabilirdi. Valfli kornonun önemini kaybediyor olmasına neden olabilecek bir diğer sebep ise hazırda yetişmiş bulunan kornocuların bu yeni tekniği kullanmaya gönülsüz olmalarıydı. Üçüncü sebep ise yeni kornonun silindirik borulara ihtiyaç duyması ve bu eklenecek bir kaç inçlik konik olmayan boru takımının kornonun ideal ve alışılmış tınısını riske atacağı düşünülmesiydi.



Şekil 11: Örnek 10: Pistonlu korno



Şekil 12: Örnek 11: Valfli korno

Beethoven Dokuzuncu Senfoni ve Missa Solemis adlı son dönem eserlerinde valfli kornoyu kullandı. Bu diğer bestecilerin valfli kornoyu tanımasına, orkestra içinde ve solo enstrüman olarak kullanımının uygun olduğunu anlamalarına yardımcı oldu. Böylelikle valfli kornonun kullanıldığı birçok eser ortaya çıktı.

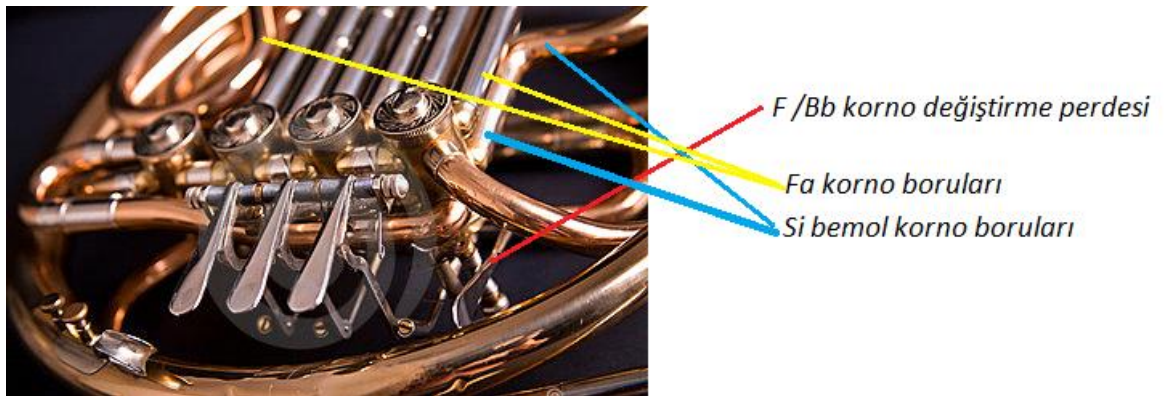
Bu eserlere birkaç örnek aşağıda verilmiştir.

- Adagio and Allegro ve Concertpiece for Four Horns and Orchestra, 1849 (Robert Schuman)
- William Tell (1829) ve Semiramide (1823) operaları (Gioacchino Rossini)

- Sonata (Concert Etude) for horn & strings (yada piano) No.2 (1804) (Luigi Cherubini).

R.Wagner de bazı operalarında valfli korno kullanmıştı. Örneğin “Lohengrin” sadece valfli korno ile çalınan bir eserdi.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca valfli korno ve natural korno bir arada kullanılmaya devam etti ve valfli korno, çalma tekniğindeki avantajlarından dolayı bestecilerce kabul edilip daha yaygın bir kullanım alanına sahip oldu. Hector Berlioz ‘un (1844) “Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op.10 ” adlı ünlü eserinde her iki çalgı için de ayrı ayrı bölümler mevcuttu (*Berlioz, 1944: 171-186*). O dönemde Berlioz, eserinde, kornocuyu korno tekniklerini oldukça fazla olarak kullanmaya zorlamıştı. Berlioz bunu valfli korno ile neler yapılabileceği diğer besteciler tarafından çok iyi anlaşılsın diye yapmıştı. Kornonun son gelişimi 1890’da Meiningen orkestrası üçüncü kornocusu Edmund Gumpert tarafından icad edilen Fa / Si bemol (F/ Bb) çifte olan kornoydu (Örnek 12a / 12b.). Böylelikle ilk çifte korno (double horn), Alman korno yapımcısı Fritz Kruspe tarafından 1897’de imal edildi. R.Strauss “Berlioz” ile ilgili notlarında, artık birçok korno çalıcısının bu sözü edilen Fa / Si bemol çifte kornoyu kullandıklarını bildirmişti.



Şekil 13: Örnek 12a: Fa / Si bemol (F / Bb) çifte (double) korno



Şekil 14: Örnek 12b: Fa / Si bemol Çifte korno (Double horn)

O günden günümüze kadar Fa / Si bemol (F / Bb) çift korno tüm dünyada kullanılmaktadır.

BÖLÜM III
OPUS 11 Mİ BEMOL MAJÖR 1. KORNO KONÇERTOSU

BÖLÜM III

OPUS 11 Mİ BEMOL MAJÖR 1. KORNO KONÇERTOSU

Richard Strauss korno ve orkestra için ilk konçertosunu (Mi bemol Majör, Opus 11) 1882-1883 kışı sürerken yazdı. O sıralarda R. Strauss Münih Üniversitesi'nde öğrenciydi, Bu konçerto önceki çalışmalarının müzikal olarak çok ilerisinde olması sebebiyle öğrencilik dönemi çalışmalarının sonuncusu olarak görülmektedir.

Richard Strauss'un Op.11 birinci korno konçertosunu, babası Franz Strauss'a ithaf etmişti (Seinem lieben Vater). Ancak Franz Strauss eseri icra ederken kendisini çok rahat hissetmemiş ki bunu da kızı Johanna Strauss'un, bir korno virtüözü olan Dennis Brain'e yazdığı mektupta "babasının solo partilerle adeta savaştığını ve eseri çok yorucu bulduğunu" yazdığından öğreniyoruz (Mar, 1962: 19).

Konçertonun ilk temsili Tonkünstlerverein'de Franz Strauss'un korno öğrencisi Bruno Hayer tarafından 1883'te gerçekleştirildi. Bu ilk Münih performansı piyano eşliği ile yapılmıştı. İlk orkestralı performans ise Hans von Bülow'un yönetiminde, Meinengen Orkestrası baş kornocusu Gustav Leinhos tarafından 4 Mart 1885 tarihinde gerçekleştirildi. Dresden prömiyeri ise kornocu Oskar Franz solistliğinde yapıldı.

1885'te ünlü korno virtüözü Henri Adrien Louis Kling (1842-1918) konçertoya korno ve piano için bir revizyon hazırladı ve sonunda eser Breitkopf and Hartel of Wiesbaden yayınevi tarafından yayınlandı. Kling tarafından yapılan bu revizyon on dokuzuncu yüzyıl korno solistleri eseri daha rahat çalabilsinler diye yapılmıştı ancak yapılan bu iş bestecinin kullandığı, Mozart'a has akıcı ve düz modelin gizlenmesine sebep olmuştu. Geliştirilmiş çalış teknikleri çalıcıların aynen bestecinin istediği gibi çalmalarını sağladığı için, Kling versiyonu terk edildi.

Birinci konçerto ikişer tahta nefesli, iki korno, iki trompet ve yaylılardan oluşan ikili standart orkestra için yazılmıştı.

Orkestrasyon anlamında bakıldığında solo korno Fa'da çalarken, orkestrada çalan kornoların Mi bemol'de olması ilginçtir. Solo korno valfli korno iken diğer kornolar natural (doğal) kornolar için yazılmış partilerden oluşturulmuştur.

Konçertonun ilk bölümü sonat formundan uzak durur. Oysa Mozart'ın korno konçertolarının ilk bölümlerinin sonat formunda yazıldığını görüyoruz. Bu durum tutucu bir müzikal anlayışla yetiştirilmiş genç bir besteci için beklenmedik bir durumdur. Bu ilk bölüm “quasi rondo” formundadır. Açılıştaki müzik;

HORNKONZERT

Richard Strauss, Op. 11

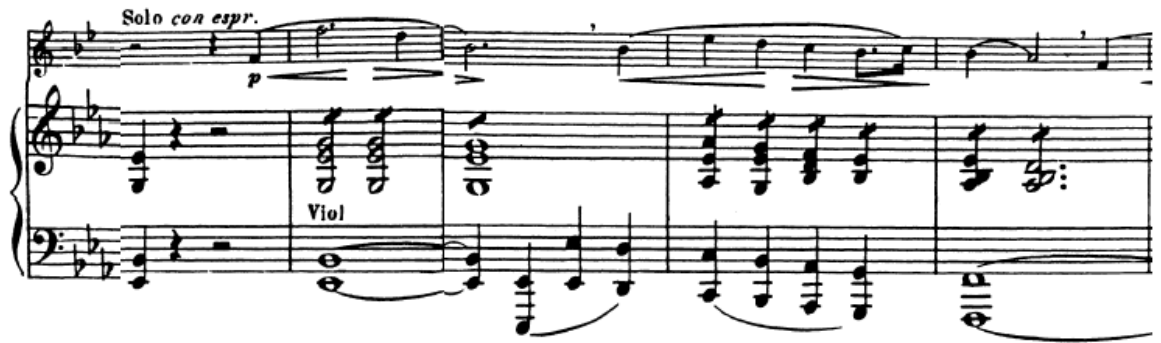
Allegro. M. M. ♩ = 112.

Corno in F. *Solo* *f* *energico* *Tutti*

PIANO. *Solo* *f* *tremolo* *Tutti*

Şekil 15: Figür 2-1

acelecidir ve dikkatleri soliste çeker, konçertoyu tanıtır ve son bölümde gelecek olan rondonun “A” temasına bir çağrı yapar. Orkestra fikri alır ve yirmi iki ölçü boyunca bununla çalışır. Solist “B” temasıyla daha kontrollü bir temaya döner. Şöyle başlar:



Şekil 16: Figür 2-2

Solist bir süre bu şekilde devam eder. Solist tematik “C” kısmına dönmeden önce orkestra “A” temasına dayalı bir kısımla devam eder.



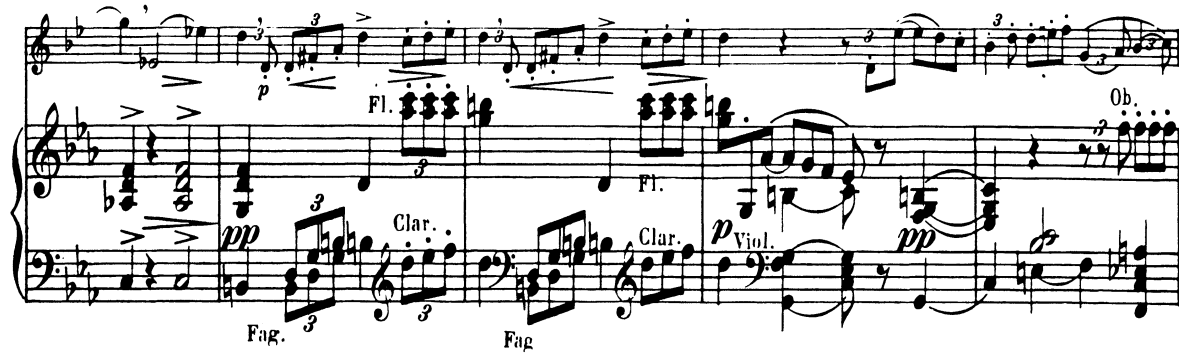
Şekil 17:

“C” kısmı kendine güvenen bir şekilde açılır;



Şekil 18: Figür 2-3

“C” kısmının ikinci bölümü üçleme notaların ritmik figürüne dayalı olarak oluşturulmuştur. Bu ritim tüm konçertoya yayılır.



Şekil 19: Figure 2-4

Ritmin gidişi, figür 2-3’ te gösterilen temaya dönüşe kadar devam eder. Solist finale Mozart’ın kompozisyonlarını hatırlatan bir kadans ile varır.



Şekil 20: Figür 2-5

Orkestra üçlemelerle oluşturduğu motifi alır, onu aşağıdaki fikirle başlayan kısa bir bölüme yönlendirir.



Şekil 21: Figür 2-6

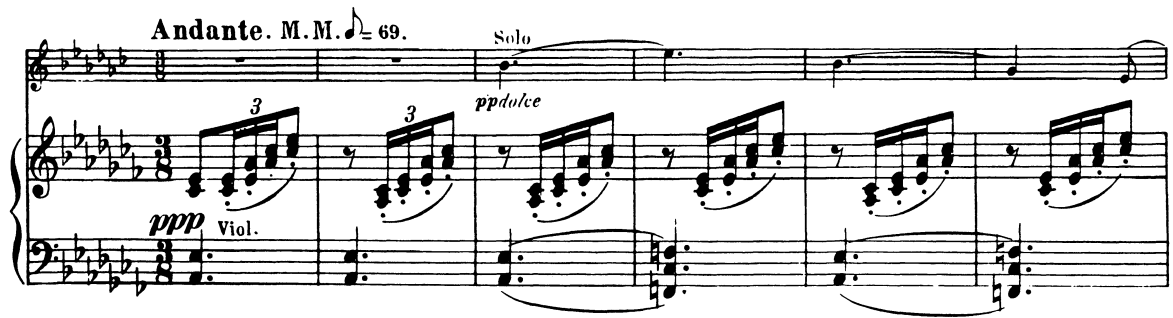
Ve kısım “A” temasının tekrar edilmesiyle sonlanır.



Şekil 22:

Bölüm arasında boşluk olmadığı için, bu “A” teması ikinci kısma bir geçiştir ve böylece yaklaşan “La bemol minör” tonuna hazırlık için ihtiyaç duyulan gerekli armonik yapıyı sağlar.

Konçertonun ikinci bölümü üç bölmeli lied (şarkı) dormundadır. Üç sekizlik tartımda ve La bemol minör tonunda başlayan bölümün üçüncü ölçüsünde solo korno bölümün giriş temasını (A) çalmaya başlar.



Şekil 23: Figure 2-7

Bu melodi buruk bir temayla (“B”) gelişir.



Şekil 24: Figür 2-8

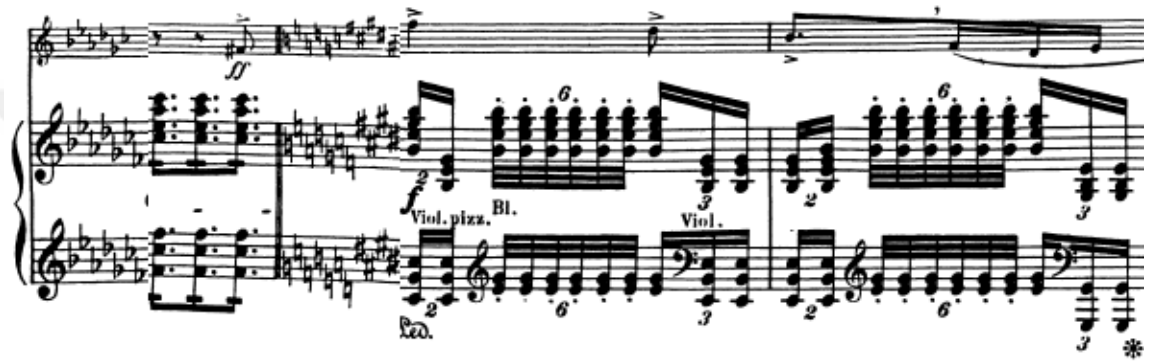
Strauss bu temayı ikinci bölümün açılış temasına (“A”) dönerek tamamlar. Solo korno, Strauss’un orkestra içindeki birinci klarinete verdiği solo ile kontrapuan oluşturur.



Şekil 25:

Bu noktada R. Strauss, ikinci bölümün başından itibaren eşlik olarak görev yapan üçleme ritmlerini bölümün ortaları için sürekli devam eden, ritmik alt yapıya dönüştürür.

Bölümün ikinci (B) kısmı orkestranın dört ölçülük hazırlıktan sonra solo kornoda çift forte olarak aşağıdaki gibi başlar:



Şekil 26: Figür 2-9

Bu sekiz ölçü ikinci gelişinde az bir farkla arka arkaya iki kez görülür.

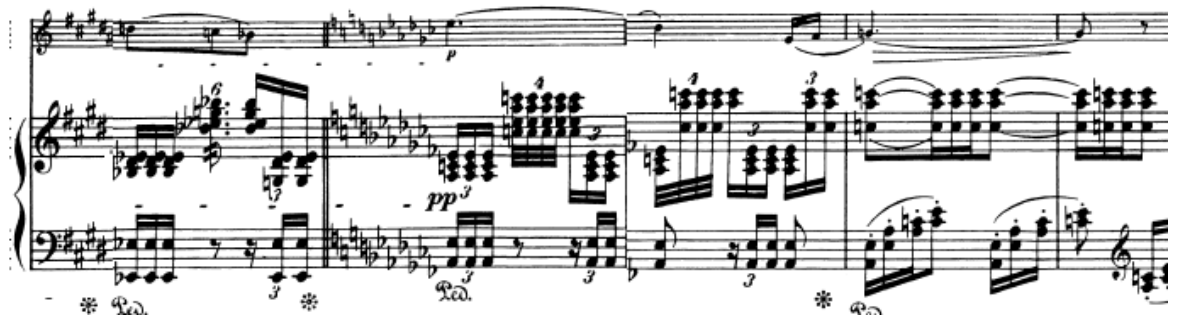


Şekil 27:



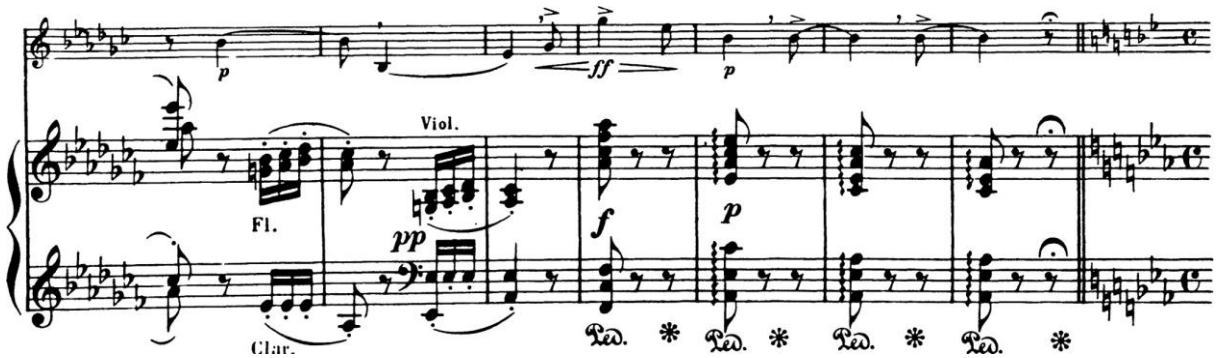
Şekil 28:

Bu kısa orta bölümün ardından Strauss ikinci kısmın “A” bölümünün değişik bir tekrarına dönüş yapar.



Şekil 29:

Üçüncü bölüme geçmeden dört ölçü önce ise (B) temasını tekrardan hatırlatır.



Şekil 30:

Konçertonun son bölümü açılıştaki Mi bemol Majör tonunu yeniden düzenlemekle kalmayıp, aynı zamanda üçleme ritimler içinde, giderek artan crescendo arpejlerle birlikte ritmik bir canlılık oluşturan, sekiz ölçülük bir giriş bölümüne sahiptir. Solo korno partisi 6/8’lik “Rondo” ya bir önel ile başlar:

[illegible]

Şekil 31: Figür 2-10

Bölüm yirmi dört ölçü süren bu “A” temasına dayanır.

İkinci tema daha liriktir ve şu şekilde başlar:



Şekil 32: Figür 2-11

Bu tema Fa Majör tonundadır ve “B” kısmının bu parçası otuz sekiz ölçü sürer. Bunun ardından orkestrada Si bemol Majör tonalitesini koruyan ve baskın olarak Fa Majörü solo kornoda kullanarak başlayan diğer bir melodik fikir karşımıza çıkar. Bu yolla Strauss, Rondo’nun “B” kısmının beklenen baskınlığını değiştirir. İkinci tematik fikir, her yerde görülen üçleme figürünü içerir. Bu üçleme sadece buradaki gibi bağlayıcı bir şekilde değil, aynı zamanda daha önce ilk kısımda değinildiği gibi tematik bir şekilde kullanılır.



Şekil 33: Figür 2-12

Burada Strauss, konçertonun açılış müziğinden dört vuruşluk bir alıntı yapar. Bu, son kısım ile açılış müziği arasındaki ilişkiyi açığa vurmak için yapılmıştır. Böylece konçertonun dönüşsel içeriği vurgulanmış olur.



Şekil 34:

Ardından orkestra, rondo temasına dayanan kısa bir tutti bölümü çalar ancak bu kez tonik (ana) akordadır (Mi bemol Majör).



Şekil 35:

Ve “B” kısmının ilk temasını kullanan korno solosu bunu takip eder.



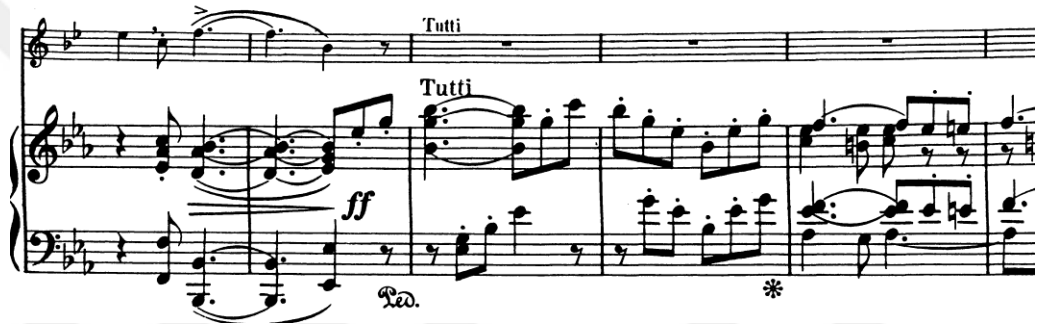
Şekil 36:

Korno solodaki rondo teması, öneldeki ufak bir değişik ile aşağıdaki gibidir



Şekil 37:

ve orkestra tarafından aynı melodi ile takip edilir.



Şekil 38:

Sonra orkestra tutti, solo kornoya serbest çalış (kadans) kısmı için müziği devreder.



Şekil 39:

Konçertonun üçüncü bölümü aşağıdaki figürle açılan bir koda ile kapanır.



Şekil 40: Figür 2-13

Dikkatlice incelenen bütün tema açıklamaları (yukarıdaki figürler sadece açılış ölçüleridir) , figür 2-2, 2-3, 2-4, 2-6, 2-8, 2-9, 2-10, 2-12 ve 2-13'ün figür 2-1 den türetilen yapılarını ortaya koyacaktır. Bu bize Strauss'un olgunluk dönemi eserlerinde sıkça görülen “çok azdan, çok fazla elde etme” yeteneğini gösterir.

Konçertodaki uyum, Strauss'un alıntı (Alıntıdan kasıt eser içindeki bazı bölümlerin, eserin diğer yerlerinde de kullanımıdır.) kullanımında da bulunur. Örnek olarak, son kısımdaki coşkulu açılış müziği alıntısı verilebilir. Diğer bir örnek ise, ilk kısmın sonunda kullandığı dokunaklı (patetico) bölümünü, son kısımda bir kadans olarak kullanmasıdır.

BÖLÜM IV
İKİNCİ KORNO KONÇERTOSU

BÖLÜM IV

İKİNCİ KORNO KONÇERTOSU

Bölüm I’de de belirtildiği gibi 2. Dünya Savaşının Richard Strauss üzerinde bir hayli olumsuz etkileri olmuştu. Onun psikolojik durumu ve müzikal hayatı geniş oranda zarar görmüş ve hayatını adadığı Alman Kültürü de savaşıyla birlikte yerle bir olmuştu. Bu sebeplerden Richard Strauss’un gençlik yıllarındaki ideallerine, babasının hatıralarına ve erken döneminin müzik dünyasına dönüş yapması sürpriz sayılmamalıdır.

R. Strauss’un ikinci korno konçertosu için planlamaları aslında eser tamamlanmadan çok öncesine uzanıyordu. 1941’ de “Good Programs” başlığı altında çalışmalarından oluşan bir seri oluşturdu. Bu listede bulunan bazı çalışmaların adları aşağıda sıralanmıştır (*Strauss, 1941: 110*).

- Bourgeois Gentilhomme Suite
- Second Horn Concerto
- Macbeth
- Don Juan
- Death and Transfiguration

İkinci korno konçertosu yine de 1942 yılına kadar ortaya çıkmadı. O yıl Strauss, Salzburg Festivali’nde bir W. A. Mozart eseri yönetmişti. Bu ihtiyaç duyduğu hazırlıklar, erken dönemine olan özlemini yeniden alevlendirebilirdi. Şüphesiz ki 1945’ de ortaya çıkan “Second Sonatina for Winds in Eb” Mozart’ı hatırlatan bir eserdir. Bu eser R.Strauss tarafından “Şükran dolu bir hayatın sonunda ilahi... Mozart’a” sözleriyle W.A.Mozart’a ithaf edildi. Strauss’un müzikal fikirleri hayatının bu döneminde Mozart’ın müziğinin ağırlığı altındaydı.

İkinci Korno Konçertosunu 1942 yılında yazan R.Strauss’un zihninde konçerto, babasının onuruna yazılmış olmasına rağmen, herhangi bir ithaf edilmeden ortaya çıktı.

Prömiyeri 11 Ağustos 1943'te Salzburg'ta verildi. Solistliğini aynı zamanda Viyana Filarmoni Orkestrası Baş Kornocusu olan Gottfried von Freiburg yaptı. Kendisine Viyana Filarmoni Orkestrası eşlik etti. Bazı kaynaklar orkestraya Karl Böhm'ün şeflik yaptığını ifade etmelerine karşın Amerikalı bir kornocu olan Philip Farkas 1957'de Herr von Freiburg ile konuştuğunu ve orkestrayı eserin bestecisi olan Richard Strauss'un yönettiğini söylemişti (*Farkas, 1978*). Freiburg konçertoyu “viyana kornosu” ile çalmıştı ve bu enstrüman hata affetmez bir enstrümandı. Kayıt, bu performans ile yapıldı ve bu kayıtta birçok hatalı nota çalımı ortaya çıktı.

Bu eserin Amerika prömiyeri orkestra şefi Thomas Sherman'ın 1947'de kurduğu ve yönettiği Little Orchestra of New York eşliğinde kornocu Anthony Miranda tarafından çalındı. Müzik eleştirmeni Virgil Thomson eserin zayıf bir şekilde çalındığını ve yönetildiğini belirtti (*Thomson, 1948: 24*). Bu performans 8 Ekim 1948'de Town Hall (New York City)' da gerçekleştirildi.

Asıl önemli ve başarılı olan Amerika performansı 7 Ağustos 1949 tarihinde Tanglewood' da, tanınmış bir orkestra olan Boston Senfoni Orkestrası eşliğinde, yine tanınmış bir solist olan James Stagline tarafından çalınırken, orkestra da Eleazar de Carvalho tarafından yönetilmişti. Bu performans o yaz boyunca Richard Strauss'un seksen beşinci yaş günü onuruna, bir seri halinde çalınan eserlerinden bir parçaydı. Opus numarası olmayan bu eser, ilk olarak 6 Ekim 1950'de piyano partileri eksiltilmiş versiyon, 17 Ekim 1950'de ise tam orkestral versiyon olarak yayımcı Boosey ve Hawks tarafından Bonn'da yayımlandı.

Richard Strauss'un ikinci korno konçertosu klasik bir orkestra için notaya dökülmüştür. Çift tahta üflemeli, iki korno ve iki trompetin yanında tam bir yaylı grubu şeklinde yazılmıştır. Timpani ise son bölümde ortaya çıkar. İlk konçertonun tersine burada tutti kornolar Fa, solo korno ise Mi bemol olarak yazılmıştır. 1883'te yazılan 1. korno konçertosunda natural korno partileri, 1942'de yazılan 2. korno konçertosunda ise valfli korno partileri vardır.

Açılıştaki dört ölçü natural (doğal) korno için olmamasına rağmen, belki de R.Strauss ikinci konçertoda da bu doğal kornonun tınısını hatırlatmaya çalışmış olabilir. Elbette Strauss korno orkestrasyonunun yanı sıra yeterli derecede bir korno çalımı bilgisine ve psikolojisine de sahipti. Bu mental aktarmanın dikkatli çalıcılar üzerinde etkisinin olacağını farkındaydı.

İlk konçertoda olduğu gibi ikincide de ilk kısım sonat formunda değildir. Solo korno için açılış motifi, ilk konçertodaki açılış müziğini anımsatmakla kalmaz, aynı zamanda bütün bu kısmın esasını oluşturur.

Solo kornonun oktav atlamalarına olanak veren açılış notasyonu ilk konçertoyu anımsatır.

CONCERTO No. 2
for Horn and Orchestra
E♭ major ♩ Es-Dur
AV132

Richard Strauss
(1864-1949)

Allegro

HORN IN E-FLAT

Şekil 41:

82-103 ölçüleri arası solo klarinet, solo korno, solo çello, solo keman, solo obua ve solo flütün yer aldığı kontrapuntal (çok sayıda melodinin bir arada çalınması) şekilde yazılmıştır. Bu kısım aşağıda verilen fugal bir şekil içerir.



Şekil 42: Figür 3-1 Horn in Es

Bu kısımda dinleyicilerin ilk izlenimi bunun bir “concerto grosso” (konçerto grosso) olduğudur. Fakat klasik “senfonik konçertant” a bir gönderme amacı da olabilir.

171’inci ölçüde “Ein Heldenleben” gibi önceki eserlerinden gelen “heroic sound” a (korkusuz, cesaretli ve kahramansı) kısa bir gönderme vardır. Bunu orkestranın yarısına açılış müziğinin güçlü bir tekrarını, diğer yarısına da do minör üçleme çaldırarak başarmıştır.

Bu beş fikir, bölüm boyunca sürekli birbiriyle örülür.

Konçerto boyunca, Richard Strauss'un müziğinde Mozart'ın önemini ve Richard Strauss'un gençlik ideallerini hatırlamamızı sağlayan üç yer vardır. Bunun sebebinin eser ile ve bestecinin bestecilik hayatı ile ilişkili olduğunu iyi anlamak gerekli ve önemlidir.

Bu yerlerden ilkin 54'üncü ölçüdeki kadansta rastlıyoruz.

The image displays a musical score for a horn and piano. The horn part is labeled 'horn in Es' and the piano part is labeled 'piyano'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a forte (f) dynamic marking. The horn part has a melodic line with a long note.

Şekil 47: Figür 3-6

İkincisi yüz ölçü sonra gelir. Bu örnekte görüldüğü gibi Strauss eserinden alıntı yaptığı yerlerdeki gibi inici arpejler kullanır.



Şekil 48: Figür 3-7

Son örnek ise klasik tarzdaki diğer kadansal figürdür fakat Strauss ilk konçertonun aynı yerinde aynı formülü kullandığı için bu örnek esere önem katar.



Şekil 49: Figür 2-5 (1.korno konçertosu)



Şekil 50: Figür 3-8 (2. korno konçertosu)

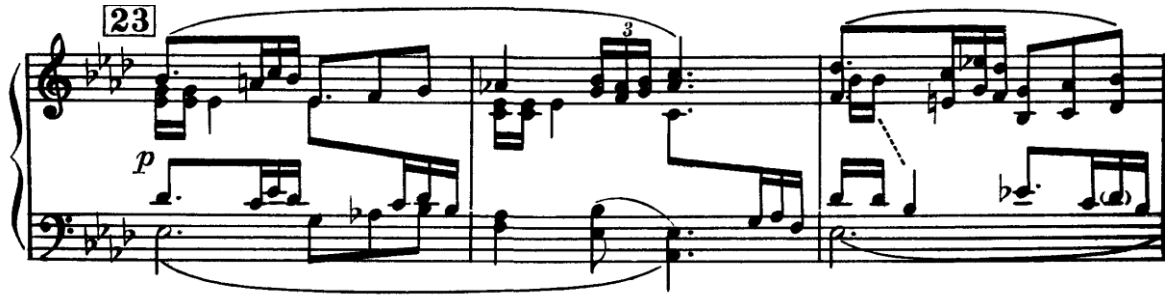
Bu formül yaylıların eşliği sırasında kısıtlanmış bir kromatik hareket kullanılarak akıllıca gizlenmiştir. Bu şekliyle uzun bir “diminuendo”nun (sesin şiddetinin giderek azalması) sonunda ortaya çıktığı için ilk konçertodaki kullanımından farklılık gösterir. Bu kullanım ilk konçertoda “crescendo”nun (sesin şiddetinin giderek artması) çift “forte”ye vardırırlarak orkestra tuttisinin devamı şeklindedir.

Konçertonun ikinci bölümü çok belirgin bir A-B-A formundadır ve 72 ölçülü bu formu kısa ve öz bir müzikal ifade oluşturur. Açılıştaki “A” bölümü iki kısımlıdır. Bu “A” bölümünün tematik yazımı, gösterişli bir dansın bazı yönlerini içeren bir melodiyi barındırır.



Şekil 51: Figür 3-9

On üçüncü ölçüdeki bir ritim paterninin eşlik ettiği bu melodi temanın bir parçası olur.



Şekil 52: Figür 3-10

Temanın orkestral açılışı, yirmi üçüncü ölçüde (24 numara) solo korno ile bu temanın hafifçe değiştirilmiş tekrarı olarak devam eder.

Andante con moto



Şekil 53:

Konçertonun ikinci bölümünün “A” kısmı La bemol Majör tonu ile oluşturulmuştur (tüm konçertonun ikincil baskın tonalitesi) fakat “B” kısmında Re Majöre yol verir. Buradaki yeni tonalite dinleyiciyi neredeyse yeni bir parça duyuyormuş hissine sevk etmek için kullanılmıştır.



Şekil 54:

İlk “A” bölümünün kapanışı armonik olarak kısmın kapanışı ile aynıdır ve yeni armoni La bemol Majörün tonalitesinden tamamen çıkarılır. Belki de üç sesli parça değişikliği Strauss’un espri anlayışının bir başka yönüdür.

İkinci bölümün “B” kısmı yaylılarda uzun ve dolambaçlı bir temadır, ara sıra kornlarda ve tahta üflemelilerde uzun akorlar görülür. Tema aşağıdaki şekilde başlar:



Şekil 55: Figür 3-11

50’inci ölçüde “A” bölümünün kapanışına dönen dört ölçülük bir geçiş oluşur.



Şekil 56:

Bu bölümde solo korno figür-3-9’da gösterilen tema ile başlar. Fakat “B” bölümünden alıntılanan yapı ile yaylılar eşlik ederler (figür 3-11). Bu çok melodili yazım şekli (contrapuntal) “B” ve “A” bölümlerini birleştirmeye hizmet eder.



Şekil 57:

Richard Strauss üçüncü bölümü bir “Rondo” olarak etiketler ve bu dikkatli arayış ortaya bir “A B A C A D A” yapısı oluşturur. Diğer bölümler sırasıyla Mi bemol Majör, Si bemol Majör ve La bemol Majör’de iken, bu “A” bölümlerinin her biri ana ton olan Mi bemol Majör’dedir. Bölüm aşağıdaki solo korno partisi ile açılır.



Şekil 58: Figür 3-12

Bu kısım ile ilk kısmın açılışları arasındaki direk bir kıyaslamayı, 9-12 ölçüler arasındaki obua sololarında görebiliriz. Burada obualar aşağıya doğru inen oktavlar çalarlar ki bu Figür 3-2’deki oktavların bir değişimidir.



Şekil 59:

“B” bölümünün teması noktalı sekizlik ve noktalı ikilik notaların uzun nota değerlerinden oluşup, tahta üflemeli ve birinci kemanlar dışındaki yaylılarca çalınır. Birinci kemanlar bu bölüm boyunca sekizlik notalar çalarlar. Bu şekilde Strauss, kontrolü kaybetmeden “A” kısmındaki müzikal tansiyonun kısmen hafiflemesini sağlamış olur.



Şekil 60:

İkinci “A” bölümü, korno solo da dahil, orkestrasyon boyunca benzeşen girişler serisinin temeli olarak kullanılan ve figür 3-12’de görülen rondo temasından ilk beş açılış notası ile başlar.



Şekil 61:

Ardından Strauss, dinleyiciyi yaklaşan “C ”bölümüne psikolojik manada hazırlayan bir geçiş ile başlar. Bu geçiş, obua ve klarinet solosundaki La bemol majör inici arpejin önceden duyulmasını sağlar.

Şekil 62:

Bu motife çello ve orkestradaki birinci kornonun yeni bir fikri ile eşlik edilir. Aşağıdaki gibi başlar:

Şekil 63: Figür 3-13

“C” bölümü solo kornodaki kısa bir melodik motif ile açılır:

Şekil 64: Figür 3-14

111' inci ölçüde Strauss "C" bölümünün gelişimsel yönüne başlar. İlk önce solo kornoyu yaylılarla oldukça karmaşık ritmik değiş tokuş içine sokar. Bu figür 3-14' ün ikinci ve üçüncü ölçülerinde bulunan açık kromatik olasılıklara bir referans içerir.



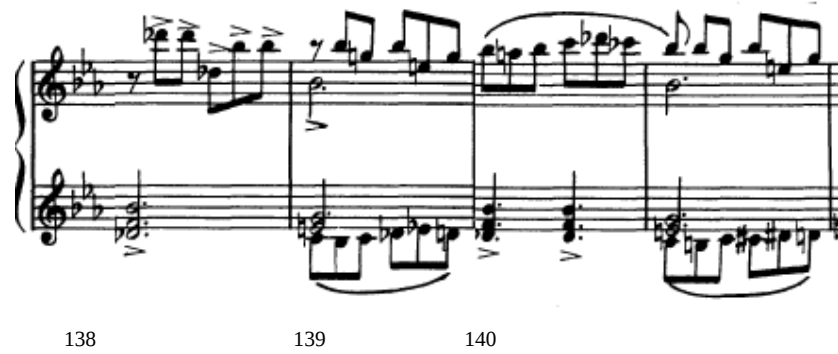
Şekil 65:

Strauss, 123'üncü ölçüden itibaren dört noktalı dörtlük nota ve kromatik olarak çalınan sekizlik notaları kısa bir hızlanma (accelerando) ve sesin giderek artması (crescendo) ile birleştirerek çift forteye vardırıp, gelişimin esas vurucu etkisi için bir duygu yoğunluğuna ulaşmayı başarır.



Şekil 66:

127 ve 159'uncu ölçülerde Strauss bu bölümün dört temel motifini farklı yollarla sıralar. 138 ve 140'inci ölçülerdeki indirgeme bu dört motifi bir arada gösterir.



Şekil 67: Figür 3-15

Figür 3-15 teki a,b,c ve d motifleri bu rondonun daha önceki bölümleri boyunca yayılan fikir parçaları olarak kolaylıkla anlaşılır. Bu, “C” kısmının gelişimsel kalitesi gizemli bir fikrin takibinden değil, ancak sürekli değişim içeren bir yapı üretmek için birkaç fikrin birleştirilmesinden gelir.

Üçüncü “A” bölümü rondo temasını duyurur.



Şekil 68:

Ardından kısım “D” nin yeni tonuna bir hazırlık olması için figür 3-15 teki “b” motifini kullanır. Kısım “D” nin açılış temasının ilk dört ölçüsü dikkate değer şekilde ritim, yön ve sınır bakımından daha önce figür 3-13 de belirtilen çello-korno melodisi ile benzerlik gösterir.



Şekil 69: Figür 3-16

Bu temaya figür 3-15’ den alınan a,b, ve c motiflerince farklı zamanlarda eşlik edilir. Aslında “b” motifi korno solonun sondan bir önceki ölçüsünde ortaya çıkar.

Son “A” bölümü birkaç tınıda açılış temasını (özellikle figür 3-15’deki “b” motifi) sunar.



Şekil 70:

Kodanın başında ortaya çıkan baskın Si bemol anahtarı dışında kalan oldukça kromatik bir pasajla biter.



Şekil 71:

Koda “C” bölümünü başlatan materyali sunan korno solosu ile açılır. Koda kısım boyunca sunulan tüm motifleri sırası ile çabucak gözden geçirir. Böylece sadece virtüözel bir finale değil aynı zamanda muntazam bir özete hizmet eder.



Şekil 72:

Strauss’un eserin bir kaç yerinde orkestranın birinci kornosuna solo kornonun devamı niteliğinde solo partiler verdiğini görüyoruz. Dinleyici için yapılan bu oyunu konçertonun ilk bölümünün 161’inci ölçüsünde örnekleyebiliriz.

Solo korno, müzikal materyali orkestranın birinci kornosu iki ölçülüğüne araya girene kadar yani 161’inci ölçüye kadar taşır. Bu özellikli örnek Strauss’un kornoculuk anlayışını bizlere gösterir. Uzun ve çaba gerektiren bu soloyu hem iki kısma dağıtır hem de sürekli bir korno tınısını muhafaza etmek için orkestradan bir kornoyu kullanarak başarır.

Cor. Solo
in Mib

VI. I

VI. II

Vle.

Vcl.

Cb.

18

Cor. Solo
in Mib

VI. I

VI. II

Vle.

Vcl.

Cb.

161

Cor. I in Fa

Cor. Solo
in Mib

162

Şekil 73:

Bir diğer örnek, birinci kısmın 103 ile 105'inci ölçüleri arasında bulunabilir. Burada Strauss, görsel sanatın trompe l'oeil'inin müzikal bir eşiti gibi tanımlanabilecek bir iş yapmıştır. "Trompe l'oeil resim düzlemi üzerinde gerçeklik izlenimi vermek, bu yolla yanılsama yaratmaktır" (Ergün, 2012: 19). Orkestranın ikinci kornosuna açılış temasını çaldırılmış ve solo kornoya da orkestra ile birlikte temayı çaldırılmıştır. Eğer bir dinleyici bu pasajın nasıl kurgulandığını bilmiyorsa ve orkestradaki kornistler ton kalitelerini birbirleri ile uyumlu bir şekilde yaparlarsa, dinleyici "hangi korno, hangi partiyi çalıyor?" noktasında büyük bir şaşkınlık içine düşer.

Etwas breit

11 Tempo primo (Allegro)

Fl. I

Oboe I

Cl. in Sib I

Cl. in Sib II

Fag. I

Fag. II

Cor. II in Fa

Cor. Solo in Mi b

Etwas breit

11 Tempo primo (Allegro)

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vcl.

Cb.

103

104

Şekil 74:

Bu örnekler ilerlemiş yaşına rağmen Richard Strauss'un esprili ve nükteci kişiliğini koruduğunun bir göstergesi ve hatırlatıcısıdır.

SONUÇ

Richard Strauss kornonun gelişimini hem solo hem de orkestrasyon manasında etkilemiştir. 1883 ve 1942 yıllarında yazdığı iki konçertosu solo yazımının kilometre taşlarıdır. Bu eserler onun kariyerinin başında ve sonunda daima etkili olmuş, 19. ve 20. yüzyıllardaki valfli kornoların tam kromatik kullanımı ve korno kullanımının teknik ihtiyaçları anlamındaki farklılıkları birçok yönden yansıtmıştır. İkinci konçerto belki de teknik ihtiyaçtan dolayı açık bir şekilde valfli korno özelliklerine göre yazılmışken, birinci korno konçertosu ise el kornosunun karakteristik pasajlarına sahiptir.

Yine de her iki konçertonun da paylaştığı ortak özellikler vardır. Her ikisi de başlangıçta coşkulu bir korno girişine, ilk partinin geniş ve coşkulu temasına, kapsamlı ve uzun ağır bir melodiye ve arayışlı bir rondo finaline sahiptir. Çalınmaları zor olmalarına rağmen her iki konçerto da tamamen belirgin özellikler taşır.

59 yıllık bir değişim zenginliğine rağmen her ikisi de enstrumanın gerekli ana karakterini bize sunar. Her ikisi de enstrumanın yapısına ve kompozisyonuna dahil olur.

Açıkça belirgin olan armonik dil farkını bir kenara bırakacak olursak, iki konçertoyu birbirinden ayıran özellik, ikinci konçertoda bulunan üçlü valf kullanımının tam kromatik olmasıdır. Bu eser korno için yazılmış müzikal materyal bağlamında adeta kornonun kişiliği gibidir.

Her iki konçertonunda açılış bölümlerinden Mi bemol Majör olmasına rağmen, birinci konçertonun açılışını natural korno (waldhorn) ile heroic bir şekilde çalmak mümkün, ancak ikinci konçertoyu valfsiz çalmak olanaksızdır.

Richard Strauss'un görkemli korno kullanımı 20. Yüzyılın ortalarında Eric Korngold ve John Willams gibi film müziği bestecilerince öykünülmüştür. Richard Strauss'un bu görkemli korno kullanımının filmlerde kullanılmasından, TV'ye kadar uzanan yolda rol oynadığı bilinen bir gerçekliktir.

KAYNAKÇA

- ALDRICH, Richard (1904), Richard Strauss the Composer, New York Times
- BERLIOZ, Hector (1844), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Op.10
- COOKE, James Francis, *Richard Strauss, "Etüde"*
- ERGÜN, Cemil (2012), *Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj - Fotomontaj*
- FARKAS, Philip (1978), *personel letter*, Indiana University, Bloomington, Indiana
- GREENE, Gary (1978), *A. Richard Strauss: The Two Concertos for Horn and Orchestra*, Diss. Butler University.
- GÜRERK, A. Kerim (2003), *Korno Eğitimi Üzerine Bir İnceleme*
- MAR, Norman Del (1962), *Richard Strauss: a Critical Commentary on His Life and Works*, Volume One
- MAREK, George R. (1967), *Richard Strauss: The Life of a Non-hero* (New York: Simon&Schuster)
- MİMAROĞLU, İlhan (1995), *Müzik Tarihi*
- SAY, Ahmet (1997), *Müzik Tarihi*
- STRAUSS, Richard (1949), *some good programmes of My Works*
- THOMSON, Virgil (1948), *New York Herald Tribune*, 19 Ekim Baskısı

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Cüneyt DENİZ

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul 1974

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 1995, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üfleme ve Vurma Çalgılar Ana Sanat Dalı

Lise: 1991, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üfleme ve Vurma Çalgılar Ana Sanat Dalı

İş Tecrübesi

1998- İzmir Devlet Opera ve Balesi Orkestrası korno sanatçılığı,

2001- İzmir Devlet Opera ve Balesi Orkestrası korno grup şef yardımcılığı (Halen devam ediyor)