

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI

**BİR ORKESTRA ŞEFİNİN GÖZÜNDEN: İGOR STRAVİNSKİ’NİN BAHAR
AYİNİ ADLI ESERİNİN I. BÖLÜMÜNÜN ORKESTRA ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ AÇISINDAN GÜÇLÜKLERİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**
(YÜKSEK LİSANS ESER METNİ)

HAZIRLAYAN:
20202311004 ASYA PİA DÜZGİT

DANIŞMAN:
PROF. DR. ÖZKAN MANAV
İSTANBUL 2022

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI

**BİR ORKESTRA ŞEFİNİN GÖZÜNDEN: İGOR STRAVİNSKİ’NİN BAHAR
AYİNİ ADLI ESERİNİN I. BÖLÜMÜNÜN ORKESTRA ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ AÇISINDAN GÜÇLÜKLERİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**
(YÜKSEK LİSANS ESER METNİ)

HAZIRLAYAN:
20202311004 ASYA PİA DÜZGİT

DANIŞMAN:
PROF. DR. ÖZKAN MANAV
İSTANBUL 2022

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
KISALTMALAR.....	VII
TABLO VE ÖRNEKLER LİSTESİ.....	VIII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı.....	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi.....	1
2. BAHAR AYINI'NİN OLUŞUM SÜRECİ.....	2
2.1. Stravinski'nin Sanatsal İş birlikleri: Sergei Diagilev ve Rus Bale Topluluğu.....	4
2.2. Bahar Ayini'nin Edisyonları.....	5
3. PARTİSYONA GENEL BAKIŞ.....	7
3.1. Çalgılama.....	7
3.2. Bahar Ayini'nin Bölüm ve Alt Bölümleri.....	7
3.3. Bahar Ayini'ni Yöneten İlk Şeflerin Karşılaştığı Güçlükler ve Sorunlar.....	8
4. ORKESTRA ŞEFLERİ İLE BAHAR AYINI ÜZERİNE GÖRÜŞMELER....	11
4.1. Cem Mansur ile Görüşme.....	11
4.2. Antonio Pirolli ile Görüşme.....	21
4.3. Rengim Gökmen ile Görüşme.....	27
4.4. Gürer Aykal ile Görüşme.....	40
5. BAHAR AYINI'NİN I. BÖLÜMÜNÜN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN GÜÇLÜKLERİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ.....	48
5.1. “Giriş” (<i>Introduction</i>) [Prova numarası 1-12].....	48
5.2. “Baharın Müjdecileri: Bakirelerin Dansı” (<i>The Augurs of Spring: Dance of the Young Girls / Les augures printaniers: Dances des adolescentes</i>) [Prova numarası 13- 36].....	60
5.3. “Kaçırılış Oyunu” (<i>Ritual of Abduction / Jeu du rapt</i>) [Prova numarası 37-47].	85

5.4. “Bahar Rondoları” (<i>Spring Rounds / Rondes printanières</i>) [Prova numarası 48-56].....	94
5.5. “Rakip Kentlerin Oyunları” (<i>Ritual of the Rival Tribes / Jeux des cités rivales</i>) [Prova numarası 57-66].....	101
5.6. “Bilgenin Gelişi” (<i>Procession of the Sage / Cortège du sage</i>) [Prova numarası 67-70].....	117
5.7. “Yeryüzünün Tapınışı: Bilge” (<i>The Sage / Le sage</i>) [Prova numarası 71].....	121
5.8. “Yeryüzünün Dansı” (<i>Dance of the Earth / Danse de la terre</i>) [Prova numarası 72-78].....	123
SONUÇ	133
EK Bahar Ayini’nin BBC PROMS’taki seslendirmeleri	135
KAYNAKÇA	137
ÖZGEÇMİŞ	139

ÖNSÖZ

Büyük müzik tarihinde İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* eseri orkestra şefleri açısından yönetmesi en güç eserlerden biri olarak kabul edilmiştir. Güçlüklerin getirisiyle beraber eser hem orkestra şefleri hem de orkestralar için teknik ve yorum yeterliliği bakımından deyim yerindeyse “rüştünü ispat etme” imkânı sunmuş, bu yönüyle de birçok şefin ve orkestranın icra edebilme istencini ve heyecanını her daim taze tutabilmiştir.

Orkestra şefliği teknikleri açısından, Türkiye’de daha önce böyle bir konunun işlenmemiş olması eser hakkında halihazırdaki araştırma merakımı arttırmıştır. Her şefin hayatında en az bir kez deneyimlemesini dilediğim bu eserin teknik zorluklarını öngörebilme bağlamında bir rehber kitap olması ve orkestra şeflerinin konsere hazırlık süreçlerine katkıda bulunabilmesi amacıyla mümkün olabilecek tüm güçlüklerle değinilmeye çalışılmıştır.

Tezimin oluşum sürecinde bana danışman kelimesinin “gerçek” anlamını öğreten, bütün yoğun çalışmalarına rağmen her zaman titizlikle ve büyük emeklerle bana yardım eden çok kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Özkan Manav’a minnetle çok teşekkür ederim. Benimle eser üzerine söyleşilerde bulunan ve verdikleri kaynaklarla çalışmamı zenginleştiren çok kıymetli orkestra şefleri, hocalarım Antonio Pirolli, Cem Mansur, Prof. Gürer Aykal ve Prof. Rengim Gökmen’e minnetle çok teşekkür ederim.

Tüm süreçte olmak üzere her zaman yanımda olan ve koşulsuz destekleyen kıymetli aileme çok teşekkür ederim.

**BİR ORKESTRA ŞEFİNİN GÖZÜNDEN: İGOR STRAVİNSKİ’NİN BAHAR
AYİNİ ADLI ESERİNİN I. BÖLÜMÜNÜN ORKESTRA ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ AÇISINDAN GÜÇLÜKLERİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**

Yazar: ASYA PİA DÜZGİT

ÖZET

Çalışmanın “Giriş” bölümünü izleyen ikinci bölümünde *Bahar Ayini*’nin oluşum sürecini tetikleyen dinamikler, literatürde bu konuda pek çok kaynak olması ve şeflik teknikleri odağından ayrılmamak adına mümkün olduğunca daraltılmış şekilde ele alınmış, Stravinski’nin Sergei Diagilev ve Rus Bale Topluluğu ile sanatsal iş birliklerine ve *Bahar Ayini*’nin tüm edisyonlarına yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, partisyona genel bakış kapsamında eserin çalgılaması ile bölüm ve alt bölümlerine, ayrıca prova numaralarına dair bilgiler aktarılmış, *Bahar Ayini*’ni yöneten ilk şeflerin karşılaştığı güçlükler ve sorunlara değinilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Türkiye’nin önde gelen orkestra şefleri ile *Bahar Ayini* üzerine görüşmeler yapılmış, eserde karşılaştıkları güçlükler ve çözüm önerileri, fikirleri ve tavsiyeleri alınmak üzere Antonio Pirolli, Cem Mansur, Rengim Gökmen ve Gürer Aykal ile videolu konferans üzerinden yapılan görüşmeler metin haline getirilerek sunulmuştur.

Çalışmanın ana odağını oluşturan beşinci bölümünde ise Igor Stravinski’nin *Bahar Ayini* eserinin sekiz alt başlık içeren 1. bölümünün orkestra şefliği teknikleri açısından güçlükleri ve çözüm önerileri partiyon örnekleri eşliğinde irdelenmiş ve tartışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: 20. yüzyıl müziği, Bahar Ayini, Igor Stravinski, modern müzik, müzikte modernizm, Rus Bale Topluluğu, Rus bestecileri, Sergei Diagilev, orkestra şefliği teknikleri.

A CONDUCTOR’S PERSPECTIVE: THE CHALLENGES AND SOLUTION SUGGESTIONS OF THE PART I OF IGOR STRAVINSKY’S THE RITE OF SPRING IN TERMS OF ORCHESTRAL CONDUCTING TECHNIQUES

Author: ASYA PİA DÜZGİT

SUMMARY

In the second part of the study (immediately following the introductory first part), the dynamics triggering the formation of *The Rite of Spring* are examined in concise manner considering the abundance of the sources in the literature and in order not to move away from the main focus of this study –the conducting techniques. In this part, Stravinsky’s artistic collaborations with Sergei Diaghilev and the *Ballets Russes* are also mentioned, together with all the main editions of *The Rite of Spring*.

In the third part of the study, in order to offer an overview of the score, information regarding the instrumentation, the main movements and the *tableaux* (together with the rehearsal numbers) are given, and the challenges and problems faced by the first conductors of *The Rite of Spring* are mentioned.

In the fourth part of the study, four interviews focusing on *The Rite of Spring* made through video conferences with the leading conductors in Turkey, namely Antonio Pirolli, Cem Mansur, Prof. Rengim Gökmen and Prof. Gürer Aykal, are transcribed into text, and thus, the difficulties they encountered in the work, their suggestions to overcome these difficulties, as well as their thoughts and recommendations about the work are offered.

In the fifth part of the study –which constitutes the main body of this text– the challenges regarding the orchestral conducting and solution suggestions in the first part of Igor Stravinsky's *The Rite of Spring* (under eight *tableaux*) are examined and discussed together with the accompanying examples from the score.

KEYWORDS: 20th century music, Ballets Russes, Igor Stravinsky, modern music, modernism in music, orchestral conducting techniques, The Rite of Spring, Russian composers, Sergei Diaghilev.

KISALTMALAR

a.g.k.	adı geen kaynak
cresc.	crescendo
<i>f/ff/fff</i>	forte/fortissimo/fortississimo
<i>gliss.</i>	glissando
<i>mf</i>	mezzo forte
<i>mp</i>	mezzo piano
no.	numara
op.	opus
<i>p/pp/ppp</i>	piano/pianissimo/pianississimo
<i>pizz.</i>	pizzicato
<i>rit.</i>	ritardando
<i>sf/sff/sfff</i>	sforzando/fortissimo or fortississimo dynamic sforzando
<i>sul pont.</i>	sul ponticello

TABLO VE ÖRNEKLER LİSTESİ

Tablo 1 <i>Bahar Ayini</i> 'nin taslak kronolojisi.....	3
Tablo 2 <i>Bahar Ayini</i> 'nin edisyonları.....	6
Tablo 3 <i>Bahar Ayini</i> 'nin bölümleri ve dans tabloları.....	8
Örnek 4.1.1. <i>Bahar Ayini</i> , “Giriş”: ö. 1-10.....	14
Örnek 4.3.1. <i>Bahar Ayini</i> , “Kurban Dansı”nın başlangıcı, 142-143 no.lu prova kesitleri.....	38
Örnek 4.3.2. Rengim Gökmen'in yayımlanmamış Orkestra Şefliği kitabından bir görsel (“Kurban Dansı”, prova no.144).....	39
Örnek 4.4.1. <i>Bahar Ayini</i> , 104 no.lu prova kesiti ile 105 no.lu kesitin ilk ölçüsü.....	42
Örnek 5.1.1. “Giriş”: Başlangıç ölçüleri, 1 no.lu prova kesiti ve 2 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.....	49
Örnek 5.1.2. 2 no.lu prova kesitinin 2.-3. ölçüleri ile 3 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.....	50
Örnek 5.1.3. 3 no.lu prova kesitinin 6.-7. ölçüleri ile 4 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	51
Örnek 5.1.4. 4 no.lu prova kesitinin 4.-5. ölçüleri ile 5 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.....	52
Örnek 5.1.5. 6 no.lu prova kesitinin 5.-11. ölçüleri ile 7 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.....	53
Örnek 5.1.6. 7 no.lu prova kesitinin 2.-7. ölçüleri.....	54
Örnek 5.1.7. 8 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.....	55
Örnek 5.1.8 8 no.lu prova kesitinin son ölçüsü, 9 no.lu prova kesiti ve 10 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.....	56
Örnek 5.1.9. 11 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.....	58
Örnek 5.1.10. 12 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.....	59
Örnek 5.2.1. 13 no.lu prova kesiti ile 14 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.....	61
Örnek 5.2.2. 14 no.lu prova kesitinin 6.-8. ölçüleri ile 15 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	62

Örnek 5.2.3. 15 no.lu prova kesitinin 4.-6. ölçüleri ile 16 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	63
Örnek 5.2.4. 17 no.lu prova kesiti.....	64
Örnek 5.2.5. 18 no.lu prova kesitinin 5.-8. ölçüleri ile 19 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.....	65
Örnek 5.2.6. 19 no.lu prova kesitinin 5.-9. ölçüleri ile 20 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	66
Örnek 5.2.7. 20 no.lu prova kesitinin 4.-8. ölçüleri ile 21 no.lu prova kesiti.....	67
Örnek 5.2.8. 22-23 no.lu prova kesitleri ile 24 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	69
Örnek 5.2.9. 24 no.lu prova kesitinin 4.-6. ölçüleri ile 25 no.lu prova kesiti.....	70
Örnek 5.2.10. 26 no.lu prova kesiti ile 27 no.lu prova kesitinin 1.-6. ölçüleri.....	72
Örnek 5.2.11. 27 no.lu prova kesitinin 7.-8. ölçüleri ile 28 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.....	74
Örnek 5.2.12. 28 no.lu prova kesitinin 5.-10. ölçüleri ile 29 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.....	76
Örnek 5.2.13. 29 no.lu prova kesitinin 3.-8. ölçüleri.....	77
Örnek 5.2.14. 30 no.lu prova kesitinin 1.-6. ölçüleri.....	78
Örnek 5.2.15. 30 no.lu prova kesitinin 7.-8. ölçüleri ile 31 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.....	79
Örnek 5.2.16. 32 no.lu prova kesitinin 3.-8. ölçüleri.....	81
Örnek 5.2.17. 35 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.....	83
Örnek 5.2.18. 36 no.lu prova kesiti.....	84
Örnek 5.3.1. 37 no.lu prova kesiti ile 38 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.....	86
Örnek 5.3.2. 38 no.lu prova kesitinin 2.-3. ölçüleri ile 39 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.....	87
Örnek 5.3.3. 43 no.lu prova kesitinin 3.-7. ölçüleri.....	89
Örnek 5.3.4. 45 no.lu prova kesiti ile 46 no.lu prova kesitinin 1.-7. ölçüleri.....	91
Örnek 5.3.5. 47 no.lu prova kesitinin 8.-16. ölçüleri.....	93
Örnek 5.4.1. 48 no.lu prova kesiti.....	95
Örnek 5.4.2. 49 no.lu prova kesitinin 1.-7. ölçüleri.....	96

Örnek 5.4.3. 53 no.lu prova kesitinin 4.- 9. ölçüleri.....	98
Örnek 5.4.4. 54 no.lu prova kesitinin 4.-6. ölçüleri ile 55 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.....	100
Örnek 5.5.1. 57 no.lu prova kesiti.....	102
Örnek 5.5.2. 58 no.lu prova kesitinin 6.-9. ölçüleri ile 59 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	105
Örnek 5.5.3. 60 no.lu prova kesitinin 4.-7. ölçüleri ile 61 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.....	108
Örnek 5.5.4. 62 no.lu prova kesitinin 1.-6. ölçüleri.....	110
Örnek 5.5.5. 63 no.lu prova kesitinin 11.-14. ölçüleri.....	112
Örnek 5.5.6. 64 no.lu prova kesitinin 3.-5. ölçüleri ile 65 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.....	114
Örnek 5.5.7. 65 no.lu prova kesitinin 5.-6. ölçüleri ile 66 no.lu prova kesiti.....	116
Örnek 5.6.1. 67, 68 no.lu prova kesitleri ile 69 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü...	119
Örnek 5.6.2. 70 no.lu prova kesitinin 6.-8. ölçüleri ile 71 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.....	120
Örnek 5.7.1. 71 no.lu prova kesitinin 2.-5. ölçüleri ile 72 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.....	122
Örnek 5.8.1. 72 no.lu prova kesitinin 5.-8. ölçüleri ile 73 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.....	125
Örnek 5.8.2. 75 no.lu prova kesitinin 5.-11. ölçüleri ile 76 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.....	128
Örnek 5.8.3. 77 no.lu prova kesitinin 7.-10. ölçüleri ile 78 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.....	130
Örnek 5.8.4. 78 no.lu prova kesitinin 2.-6. ölçüleri.....	131

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Büyük müzik tarihi literatüründe, bir orkestra şefinin tüm duyu ve algılarını tükenmez bir süreklilik halinde yürütmesi gereken nadir eserler vardır. İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* bu nadir eserlerden birisidir. An biricik olduğundan, elbette konser anında yaşanacak bütün güçlükler için önceden önlem almak mümkün değildir. Fakat karşılaşılabilecek riskleri en aza indirebilmek adına hazırlık ve ön çalışmalar yapılabilir. Yapılan Türkçe literatür taramasında *Bahar Ayini*'ni şeflik teknikleri açısından odağına alan bir çalışma bulunmaması bu çalışmanın ana motivasyonudur.

Bu çalışma kapsamında, eserle ilgili literatürde bolca bulunan ve kolayca erişilebilen tarihsel ve kompozisyonel bilgiler sınırlı tutularak, *Bahar Ayini*'nin şeflik teknikleri bakımından güçlükleri ve çözüm önerileri mercek altına alınmıştır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada birçok kaynak taraması yapılarak eserin oluşum süreçlerine dair bilgiler sunulmakla birlikte, şeflik tekniklerinin *Bahar Ayini*'nin 1. bölümü üzerinde derinlemesine sınındığı betimsel bir yöntem kullanılmıştır. Detaylı şeflik analizlerinin yapıldığı beşinci bölümde, Elizabeth E. H. Green ve Mark Gibson'un ortaklaşa kaleme aldıkları *The Modern Conductor* adlı kitaptan yararlanılmıştır.

2. BAHAR AYİNİ'NİN OLUŞUM SÜRECİ

İgor Stravinski'nin anlatımıyla, *Bahar Ayini* fikri kendisine ilk kez *Ateşkuşu* (1910) balesi üzerinde çalışırken gördüğü bir rüya aracılığıyla gelmiştir.¹ Bir Pagan² ayininden görsel betimlemeler içeren bu rüyada bilge yaşlılar bir çember içerisinde oturmuş, bahar tanrısını yatıştırmak için seçilmiş bakire bir genç kızı ölümüne dans ettirerek kurban etmişlerdir.³ *Bahar Ayini* 'nin ana hatları bu tema ile oluşmuş da olsa, 1910'un Mart ayında bestecinin eserin müziği hakkında henüz somut bir fikri olmadığını kaynaklarda görmekteyiz.⁴ Bu tarihten iki ay sonra, ünlü Rus emperyaryo Sergei Diaghilev'in 1909'daki *Poloveç Dansları* prodüksiyonunun başarılı sahne tasarımlarını yapmış ressam, yazar ve halk sanatı ile antik ritüeller konusunda önde gelen Rus uzmanı Nicholas Roerich'le eser hakkındaki fikirlerini tartışmış ve devamında mektuplaşmış, ikili 1911 Temmuz ayında *Bahar Ayini* 'nin iki bölümden oluşan genel hatlarını (senaryo ayrıntıları ve bölüm başlıkları) birlikte tamamlamıştır.⁵ Besteci Paris'te Diaghilev ile bir araya gelerek *Bahar Ayini* 'nden bahsetmiş, emperyaryo coşkuyla hemen bu fikre kapılsa da hem Stravinski ile ikinci büyük iş birliği olan *Petruşka* (1911) balesinin gündemde olması hem de *Bahar Ayini* gibi bir eserin prodüksiyonunun gerçekleşebilmesi çok uzun süre adanmışlık ve emek gerektireceğinden, acele etmeden üzerinde düşünebilmek adına bir süreliğine ara vermişlerdir.⁶ Stravinski, *Bahar Ayini* 'nin zorluklarını ciddiyetle ele almadan önce kendisini başka bir çalışmayla yenileme ihtiyacı hissetmiş, bu süre zarfında da tamamlaması gereken diğer eserleri *Paul Verlaine'in İki Şarkısı* (1910) ve *Petruşka* üzerinde yoğunlaşmıştır.⁷

¹ I. STRAVINSKY-R. CRAFT, **Exposition and Developments**, s. 140.

² Paganizm Latince *paganus* sözcüğünden gelmektedir. Bu sözcük "köye ait", "köylü" anlamlarına gelmektedir. Paganizm, doğanın yüceltilmesini temel alan bir grup din ve dinsel gelenek olarak da tanımlanır. Pagan, bu dine mensup kişileri ifade eder.

³ Peter HILL, **Stravinsky: The Rite of Spring**, s. 3.

⁴ Pieter C. van den TOORN, **Stravinsky and The Rite of Spring**, s. 22.

⁵ a.g.k., s. 23.

⁶ Roman VLAD, **Stravinsky**, s. 15.

⁷ <https://utahsymphony.org/explore/2022/01/stravinsky-petrouchka/> Erişim tarihi: 9 Eylül 2022.

Tarihler ⁸	Sayfalar	İngilizce başlıklar
Eylül 1911 (Ustilug)	3-6, 34	“Augurs of Spring”
	6-11	“Spring Rounds”
Ekim 1911 - Şubat 1912 (Clarens)	12-28	“Ritual of the Rival Tribes”
	12-28	“Procession of the Sage”
	15	“The Sage”
	7, 29-32	“Ritual of Abduction”
29 Şubat 1912 I. bölüm tamamlandı. (Clarens)	35-39, 47-49	“Dance of the Earth”
1-11 Mart 1912, s. 52-65 (Clarens)	50-51, 53-54, 62-65	“Introduction”
	46, 50-51, 53-62, 64-65	“Mystic Circle of the Young Girls”
	52-59, 61, 66, 67-72	“Glorification of the Chosen One”
	72-74	“Evocation of the Ancestors”
	57, 66, 75-83	“Ritual Action of the Ancestors”
17 Kasım 1912, s. 97. <i>Bahar Ayini</i> tamamlandı. (Clarens)	84-97	“Sacrificial Dance”

Tablo 1 *Bahar Ayini*’nin taslak kronolojisi

Taslak defterine baktığımızda varabileceğimiz ilk kanı, eserin bitmiş hali ile taslaklar arasında sahnelerin ve kronolojik yerlerinin besteci tarafından değiştirilmiş olduğudur.⁹

⁸ Bu dipnot tüm tabloyu kapsamaktadır. Pieter C. van den TOORN, **Stravinski and The Rite of Spring**, s. 24

⁹ a.g.k., s. 23.

Eylül 1911’de Ustilug’da bestelenmeye başlanan *Bahar Ayini*, geniş ölçüde İsviçre’nin Clarens kasabasında yazılmış, eserin geniş bir taslağı 17 Kasım 1912¹⁰ tarihinde tamamlanmıştır. ¹¹ *Bahar Ayini*’nin orkestrasyonu ise 1912-13 kışında tamamlanmıştır. Besteci, elyazması partiyonun sonuna “8 Mart 1913’te Clarens’te tamamlanmıştır” notunu düşmüştür. Bununla birlikte, Stravinski prova numarası 86’nın öncesindeki dört ölçüyü 29 Mart’ta eklemiştir ve bu ekleme, görüldüğü kadarıyla, bestecinin *Bahar Ayini* için yazdığı son müziktir.¹²

2.1. Stravinski’nin Sanatsal İş birlikleri: Sergei Diagilev ve Rus Bale Topluluğu

Rus Bale Topluluğu, sanat hamisi/emprezaryo Sergei Diagilev (1872-1929) tarafından 1909 yılında Paris’te kuruldu. Kurulduğu yıl ilk kez Paris Châtelet Tiyatrosu’nda Avrupa izleyicisi ile buluşan topluluk, Diagilev’in vefatına kadar 20 yıl boyunca, başta Paris olmak üzere Avrupa genelinde ve Amerika’da düzenli olarak sahne aldı. Topluluk, temsillerde özellikle erkek dansçılara yer vermesiyle, balenin bu konuda kaybettiği kanı geri kazanmasına yardımcı oldu. (Dönemin vardığı estetik ve eser üretimi, balerinlerin ön planda olması ve baletlerin rolünün azalmasına yol açmıştı.) İlginç bir şekilde, olağanüstü yetenekli en iyi Rus dansçılardan oluşması ve Rus bestecilerinin eserlerini ön plana çıkartmayı amaçlasa da topluluk hiçbir zaman Rusya’da sahne almadı. Diagilev’in hedefi daima öncü ve çağdaş eserlerin üretilmesi ve sahnelenmesiydi; bunun için dönemin önde gelen bestecilerini her zaman sıra dışı ve çığır açıcı eserler yazmaya teşvik etti. Bu isimlerin en başta gelenlerinden biri İgor Stravinski’ydi. Bütün bunlara ek olarak, Diagilev’in büyük prodüksiyonları için Coco Chanel, Pablo Picasso ve Henri Matisse gibi çok tanınmış sanatçılar sık sık kostüm ve dekorlar tasarladı.¹³

Stravinski’nin 1909’da St. Petersburg’da verdiği bir konserinde, *Fantastic Scherzo* ve *Fireworks* isimli eserlerini dinleyenler arasında Diaghilev de vardı. Besteciden

¹⁰ I. STRAVINSKY-R. CRAFT, *Exposition and Developments*, s. 142.

¹¹ Pieter C. van den TOORN, *Stravinski and The Rite of Spring*, s. 24.

¹² a.g.k., sf. 44.

¹³ Katie DERHAM, *Klasik Müzik Kitabı*, s. 251.

etkilenen ve bale sanatına katkıda bulunabileceğini öngören emprezaryo, yapacağı tüm iş birliklerinde haklı çıkacaktı. Stravinski'nin bale eserleri üzerine yaptığı çalışmalar neredeyse tüm bestecilik yaşamını kapsamış, onu bu dünyaya kazandıran ise Diagilev olmuştur. Emprezaryo, Stravinski'den ilk olarak Chopin'in iki eserini (*Lab majör Noktürn, op. 32 no.2* ve *Grande valse brillante, op.18*) *Les Sylphides* versiyonuna dahil etmesi için orkestrasyonlarını yapmasını istemiştir.¹⁴ Takip eden yılda Stravinski, Diagilev'le iş birliğinin ilk ürünü olan *Ateşkuşu* adlı bale müziğini bestelemiş ve hızlı bir uluslararası şöhrete kavuşmuştur. Besteci, bundan kısa bir süre sonra *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1911-13) adlı balelerini besteleyecektir.

2.2. *Bahar Ayini*'nin Edisyonları¹⁵

yıl	edisyon	açıklama
1913	RMV 196	Stravinski'nin dört el için yazdığı piyano düzenlemesidir. "Evocation" ve "Sacrificial Dance"ın çıkartılmasıyla 1913 imzasına uygun, tam partisyondur.
1921	RMV 197 RMV 197b (büyük ve cep partiyonları)	İlk edisyon, 1922'de yayınlandı. "Evocation"ın çıkartılmasıyla edisyon eskiz defteri versiyonuna geri döner. (s. 73-74)
1929	RMV 197 RMV 197b	İkinci, revize edilmiş baskıdır. F.H. Schneider tarafından düzenlenmiştir. 1926'da yeniden orkestrasyon düzenlemesini ve "Evocation" ile "Sacrificial Dance"ın yeniden ölçülendirilmesini kapsayan 20 yeni sayfa yazılmıştır.

¹⁴ Roman VLAD, *Stravinsky*, s. 12.

¹⁵ Hanjin SA, *A Conductor's Perspective on Stravinsky's "Danse sacrée" from "Le Sacre du printemps": Evaluation of Revisions, Analysis and Considerations for Conducting*, s. 12.

1945	Associated Music Publishers	“Sacrificial Dance”ın 1943’te tamamlanan revize edilmiş versiyonudur. Orkestrasyon, ölçüleme ve ses perdelerinde önemli değişiklikler yapılmış, vuruş birimi 16’lıktan 8’liğe değiştirilmiştir.
1948	Boosey & Hawkes B&H 16333 (büyük ve cep partiyonları)	1929’da revize edilmiş baskının düzeltilmiş yeniden basımıdır. RMV 197. 1947’de telif hakkı B&H’ye verilmiştir.
1952	B&H 17271	RMV 196’nın herhangi bir değişiklik yapılmadan yeniden basımıdır.
1965	B&H 16333	1948 baskısının düzeltilmiş yeniden basımıdır. Büyük partiyonda “Revised 1947 version” ve “Reprinted with corrections 1965” ibareleri, cep partiyonunda “Revised 1947” notu vardır.
1967	B&H 19441 (HPS 638)	Revize edilmiş 1947 versiyonunun 1967’de yapılan yeni baskısıdır. “Yeniden yazılmış 1967 baskısı”. (Başlık sayfası eklenmiş, cep partiyonu yenilenmiştir.)
1968	B&H 17271	1952 baskısının düzeltilmiş yeniden basımıdır. Öncelikle “Evocation” ve “Sacrificial Dance” için yeni yazılmış 11 sayfayı barındırır.

Tablo 2 *Bahar Ayini*’nin edisyonları

3. PARTİSYONA GENEL BAKIŞ

3.1. Çalgılama

Bahar Ayini 5’li orkestra için bestelenmiştir. Çalgılama şöyledir:¹⁶

Pikolo Flüt

3 Flüt (3. Flüt, 2. Pikolo Flüt ile dönüşümlü)

Alto Flüt

4 Obua (4. Obua, Korangle ile dönüşümlü)

Korangle

Pikolo Klarnet [Re] (Mi♭ Klarnet ile dönüşümlü)

3 Klarnet [Si♭ ve La] (3. Klarnet, 2. Bas Klarnet ile dönüşümlü)

Bas Klarnet [Si♭]

4 Fagot (4. Fagot, 2. Kontrfagot ile dönüşümlü)

Kontrfagot

8 Korno [Fa] (7. ve 8. Kornolar, Si♭ Tenor Tubalar ile dönüşümlü)

Pikolo Trompet [Re]

4 Trompet [Do] (4. Trompet, Mi♭ Bas Trompet ile dönüşümlü)

3 Trombon

2 Bas Tuba

Timpani (Her biri tam takım halinde 5+5 Timpani, 2 yorumcu ile)

Vurmalılar: Büyük Davul, Tam-Tam, Üçgen, Tef, Guiro, Antik Ziller (La♭ ve Si♭)

Yaylılar

3.2. *Bahar Ayini*’nin Bölüm ve Alt Bölümleri¹⁷

Bahar Ayini iki ana bölüm içinde yer alan 14 alt bölümden (tablodan) oluşmaktadır.

Yapıtın bölümleri ve alt bölümleri, partisyonda prova numaralarıyla işaretlenen konumlarıyla birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

I. Bölüm “Yeryüzünün Tapınışı” (<i>Adoration of the Earth / L’adoration de la terre</i>)	Prova Numaraları 1-79
“Giriş” (<i>Introduction</i>)	1-12

¹⁶ Igor Stravinsky, *The Rite of Spring* (1967), Boosey & Hawkes 19441.

¹⁷ Türkçe bölüm adları: İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, cilt 5, s. 2284. İngilizce ve Fransızca bölüm adları: Igor STRAVINSKY, *The Rite of Spring / Le Sacre du Printemps* (1967), Boosey & Hawkes.

“Baharın Müjdecileri: Bakirelerin Dansı” (<i>The Augurs of Spring: Dance of the Young Girls / Les augures printaniers: Dances des adolescentes</i>)	13-36
“Kaçırılış Oyunu” (<i>Ritual of Abduction / Jeu du rapt</i>)	37-47
“Bahar Rondoları” (<i>Spring Rounds / Rondes printanières</i>)	48-56
“Rakip Kentlerin Oyunları” (<i>Ritual of the Rival Tribes / Jeux des cités rivales</i>)	57-66
“Bilgenin Gelişi” (<i>Procession of the Sage / Cortège du sage</i>)	67-70
“Yeryüzünün Tapınışı: Bilge” (<i>The Sage / Le sage</i>)	71
“Yeryüzünün Dansı” (<i>Dance of the Earth / Danse de la terre</i>)	72-78
II. Bölüm	79-201+son 4 ölçü
“Kurban” (<i>The Sacrifice</i>)	
“Giriş” (<i>Introduction</i>)	79-90
“Bakirelerin Gizemli Halkaları” (<i>Mystic Circle of the Young Girls / Cercles mystérieux des adolescentes</i>)	91-103
“Seçilmişin Kutsanması” (<i>Glorification of the Chosen One / Glorification de l’élue</i>)	104-120
“Ataları Anış” (<i>Evocation of the Ancestors / Evocation des ancêtres</i>)	121-128
“Ataların Kutsal Dansı” (<i>Ritual Action of the Ancestors / Action rituelle des ancêtres</i>)	129-141
“Kurban Dansı: Seçilmiş” (<i>Sacrificial Dance: The Chosen One / Danse sacrée (L’élue)</i>)	142-201+son 4 ölçü

Tablo 3 *Bahar Ayini*’nin bölümleri ve dans tabloları

3.3. *Bahar Ayini*’ni Yöneten İlk Şeflerin Karşılaştığı Güçlükler ve Sorunlar

Bahar Ayini gibi bir eseri yönetmek, içerdiği teknik güçlükler sebebiyle çoğu orkestra şefi için göz korkutucu bir iş olmuştur. Eser, Tablo 2’de görüldüğü gibi, bestecinin eliyle birçok revizyondan geçmiştir. Bunun birkaç nedeni vardır. Birinci nedeni, o dönemde böylesi karmaşık bir müzik diliyle ilk kez karşılaşan şeflerin çektiği teknik sıkıntılardır. Bu konuda Stravinski de şeflere hak vererek, mektuplaşmalar sonucunda

eserde düzenlemeler, değişiklikler yapmıştır. Bir orkestra şefi olmamakla birlikte, Stravinski'nin kendisi de eserlerini birçok kez yönetmiş, bu sayede *Bahar Ayini*'ni yönetirken orkestra şeflerinin karşılaşılabileceği teknik zorlukları bizzat görmüştür. *Bahar Ayini*'ni yönetmenin zorlukları, yalnızca metrik değişikliklerle ve karmaşık ritmik yapılarla uğraşmanın teknik yönlerinden değil, hiç kuşkusuz Stravinski'nin 1910'lar başında tanıttığı yeni estetik dilden de kaynaklanmaktadır. Eserin zaman içinde bu denli çok sayıda farklı edisyonunun açığa çıkmasının ikinci bir nedeni ise, bestecinin telif haklarından elde ettiği geliri arttırmak ve bu arada eserin telif süresini uzatmak istemesiydi.¹⁸

Eserin en çok revizyondan geçen alt bölümleri “*Ataları Anış*” ve “*Kurban Dansı*” bölümleri olmuştur. Hatalar ve icra sorunları ilk olarak, Stravinski'nin eserlerini icra etmek için yakın ilişki içinde olduğu çağdaş şefler Pierre Monteux ve Ernest Ansermet tarafından keşfedilmiştir. Bu iki şefin provalardaki gözlemleri ve olası çözüm önerileri, revizyon sürecinde önemli rol oynamıştır. Monteux, Paris'teki ilk provadan (30 Mart 1913) sonra Stravinski'ye çalgılama ve denge (balans) konularıyla ilgili dört sorunlu pasaj bildirdiğini mektubunda belirtmiş,¹⁹ Stravinski, Monteux'nün bahsettiği tüm pasajları gözden geçirmiştir. Ansermet ise, 1922'nin Ağustos ayında *Bahar Ayini* üzerinde inceleme yaptıktan sonra, bir *Erratumbblatt* (hata sayfası) hazırlayıp Stravinski'ye mektup olarak göndermiştir. Bu mektuba Stravinski'nin cevabı şöyledir:

“‘Hatalar’daki her şeyi gözden geçirdim, ekledim, düzelttim.²⁰ (...) Orkestra şefi için talimatlar ayrıca yazdırılmalıdır, bu nedenle onlar için özel bir sayfa yapmanızı rica ediyorum.²¹ (...) Bahar Ayini’ndeki çalgı listesinin bulunduğu sayfa, “hatalar”, “yönlendirmeler” vb. kısımlardan önce yer almalıdır.²²

Ansermet, aynı mektubun daha sonraki kısımlarında “Kurban Dansı”ndaki *pizzicato*’ların tamamının silinmesinin iyi bir fikir olup olmadığını sorgulamış,

¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring#cite_ref-169 Erişim tarihi: 09 Eylül 2022.

¹⁹ Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring*, s. 37.

²⁰ Robert Craft, *Le Sacre Du Printemps: The Revisions*, s. 3.

²¹ Robert Craft, *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 1, s. 159.

²² Hanjin SA, *A Conductor’s Perspective on Stravinsky’s “Danse sacrée” from “Le Sacre du printemps”: Evaluation of Revisions, Analysis and Considerations for Conducting*, s. 8.

seslerin berraklığı ve hatların ortaya çıkartılması bakımından pizz. ile arco'nun dönüşümlü kullanımının daha iyi bir çözüm olabileceği tavsiyesinde bulunmuştur.²³

*“Ama şimdi bu kararda ısrar etmekle doğru bir iş yapıp yapmadığımızı ciddi olarak merak ediyorum. Nihayetinde, günün birinde daha iyi yorumcularla ve daha iyi seslendirme koşullarıyla kutsanacağız. Bu durumda, yaylılara [dönüşümlü olarak] unison pizz. ve divisi arco yazmak daha iyi bir çözüm olmaz mıydı?”*²⁴

Ansermet'nin önerisi karşısında Stravinski'nin ne yaptığını bilmiyoruz, fakat görünüşe göre, besteci her yeni revizyonda değişiklikler yapmaya devam etti.

Birçok orkestra şefi “*Kurban Dansı*”nı yönetmenin teknik yönüyle mücadele etmiş, Serge Koussevitzky'nin *Bahar Ayini*'ni yönetme konusundaki mücadeleleri, o dönem asistanlığını yapan Nicolas Slonimsky tarafından da gözlemlenmiştir. Slonimsky, Koussevitzky'nin asistanlığını yaptığı süreçte onun karmaşık ritimlerle başa çıkamadığını gözlemlemiş ve kendisi yeniden ölçüleme yaparak bazı karmaşık kısımları temel vuruşlara indirgemıştır. 1925'teki New York Filarmoni konseri için Stravinski'nin de şeflik tekniği yetersiz görünüyordu.²⁵ Bu yüzden konserin şefliğini Wilhelm Furtwängler üstlenir ve takip eden yılda Stravinski, Amsterdam'da Concertgebouw Orchestrası'yla ilk kez kendi eserini yönetir. Besteci, eser üzerinde o dönemde de değişiklikler yapmayı ihmal etmemiş, böylece ortaya çıkan 1929 yılının revize edilmiş versiyonu (1967 tarihli yeni partisonun yayınlanmasından önce) otuz yılı aşkın bir süre boyunca önde gelen şefler tarafından geniş çapta kabul görmüştür.

²³ a.g.k., s. 9.

²⁴ “*But now I am seriously wondering if we do right in sticking to that decision. After all, some day we'll be blessed with better performers and performing conditions. In that case, wouldn't writing the strings [alternately] unison pizz. and divisi arco be better the solution?*” a.g.k., s. 9.

²⁵ Robert Craft, *Le Sacre Du Printemps: The Revisions*, s. 4.

4. ORKESTRA ŞEFLERİ İLE *BAHAR AYINI* ÜZERİNE GÖRÜŞMELER

Bu bölümde *Bahar Ayini*'nin orkestra şefliği perspektifinden görünümünü, dört orkestra şefiyle yaptığımız görüşmelerle mercek altına alacağız.

4.1. Cem Mansur ile Görüşme²⁶

Eserin ilk basımı 1922'de, bir sonraki önemli basımı 1947'de yapıldı. Bu yıllar arasında eserin birçok revizyondan geçtiğini biliyoruz. Sizce bu yenilenmiş basımların nedeni nedir?

1947 yılındaki basımın bir başka sebebi, Sovyet Devrimi'nden sonra bestecinin eserlerin telif haklarını kaybetmesidir. 20. yüzyılın en çok çalınan eserleri *Ateşkuşu*, *Bahar Ayini* ve *Petruşka*'ydı. Stravinski 1940'larda Amerika'ya yerleşti ama altmışlı yaşlarında hâlâ para sıkıntısı çekmeye devam etti. Ve aslında o yüzden, “eserin yeni versiyonu budur” diyerek telif haklarını üstüne almak için 1947 yılında yeniden düzenliyor. *Petruşka* versiyonlarında da doku olarak çok büyük farklılıklar vardır. Telif haklarına değinmişken, Stravinski eserlerini çok yönetmiş bir besteci ve şef. “Peki eserlerini neden yönetiyorsun?” dendiğinde şunu da söylüyordu: “Bir şef kaşesi, o çalışmışındaki telif hakkının bilmem kaç misliydi, hayatımı kazanmak için kendim yönetmem lazım” diyordu, bu doğrudu. Örneğin *Bahar Ayini*'ni önemli bir orkestrayla yönetiyorsan ve 10 bin dolar kaşe alıyorsan, besteci veya bestecinin varisleri ondan 1500 dolar alıyordu. Böyle bir gerçek vardı. Bu Stravinski'nin internette bulunabilen röportajlarında da vardır. “Neden kendim yönetiyorum? Çünkü bu işin para kısmı da var ve benim bunu miras olarak bırakmam gerekiyor” diyordu. Fakat Stravinski, teknik olarak çok iyi bir şef değildi. Kendisi de bunu biliyordu. *Bahar Ayini*'yle ilgili, o hayattayken yapılmış kayıtlarının kıyaslaması internette vardır. Bu konuda kendisinin bahsettiği kitaplar da vardır.

Eserin daha ilk icrasının provalarında, orkestra şefi Pierre Monteux'nün Stravinski'ye eser üzerindeki hatalarla ilgili birçok yorum yaptığını, bu konularda mektuplaştıklarını ve Stravinski'nin Monteux'nün gösterdiği tüm hataları tartışmasız

²⁶ Bu görüşme 6 Şubat 2022 tarihinde çevrimiçi olarak yapılmıştır.

düzelttiğini elimizdeki kaynaklarda görüyoruz. Siz bestecinin eserini, orkestra şefinin tavsiyelerine karşı çıkmadan düzeltmesini nasıl yorumlarsınız? Bu durum orkestra şeflerinin o dönemdeki otoritesinden mi kaynaklıdır? Bestecinin aklına gelmemiş miydi müziğini daha “uygulanabilir” ölçülemelerle yazmak?

Bu müzik ilk yazıldığında orkestralar için şimdi olduğundan çok daha zordu. 110-120 yıl kadar önce *Bahar Ayini*'nin yazıldığı ve ilk yönetildiği zamanda şeflik tarihinin bugüne bakarsak yalnızca yarısındaydık. Yani orkestranın başına enstrüman çalmadan direkt şef olarak geçmeyi 1810-1820'ler kabul edersek, neredeyse 100 yıl sonra *Bahar Ayini* ortaya çıkıyor ve biz şu anda *Bahar Ayini*'nden 100 yıl sonrayız. Yani mesleğin gelişimi açısından teknik olarak o tarihte çok daha geride bir noktadayız. Pierre Monteux bunu ilk yönettiği zaman, onun için de ciddi derecede yeni, orkestra için de ciddi derecede yeni bir müzikti. Ernest Ansermet mesela, bu kadar çok Stravinski prömiyeri yönetmiş, 20. yüzyıl müziği için önemli eserler yönetmiş, fakat bizim bugün teknik olarak iyi şef diyebileceğimiz biri değil. Orkestrayı yönetirken teknik olarak baktığında “Bu adam *Bahar Ayini*'ni nasıl yönetti?” diyorsun. Fakat inanılmaz bir müzisyen. Müziğin ritmik yapısıyla ilgili bir konuşmaları var ki inanılmaz felsefi ve matematikçidir. Vuruşların henüz çok gelişmediği bir dönemden söz edilince, bu kadar çok şey bilen biri için bile teknik yetersizlik baş gösteriyordu. Bizim hareketle gösterebildiğimiz birtakım şeyleri onlar o zaman açıklamak gereğinde bulunuyorlardı. Anlatmaları gerekiyordu. Eliyle yapabileceği şeyleri durdurup söylemesi Ansermet'nin Haydn provalarında bile vardır. Ve o kadar büyük bir müzisyen ve şefte bile bu olabiliyordu. Leonard Bernstein, Eugene Ormandy ve Serge Koussevitzki de daha önce böyle bir şey görmemişti. Şefler için o dönemde zordu. Orkestralar ve şefler tarafından, o zaman için çok zor denilen bir şeye şeflik tekniği açısından bugün artık o kadar zor bakılmıyor. Ama şimdi sular seller gibi iyi vuran şefin yaptığı şeyle daha iyi mi peki, hayır. Müzikal ve yorum olarak çok daha az iyi ola da bilir. Bunlar iki farklı şey. Teknik, aslında daha az provayla daha iyi sonuç almaya yönelik bir araçtır. Şimdi o perspektiften baktığın zaman, bugün iyi bir orkestra, hatta daha önce *Bahar Ayini* icrasını çaldıysa bir problemi yoktur. Bir Londra veya bir Viyana Senfoni Orkestrası için, neredeyse bir Schubert senfonisi çalar gibi doğal geliyor bu ritimler. Çünkü kuşaklar boyunca çok çalınmış ve artık yerleşmiş.

Daha kolay diye vuruşları değiştirmek, aslında ritim ve vuruş arasındaki o cazip çelişkiyi ortadan kaldırıyor. O yüzden bu yeni gruplamalarda ne duyulduğu değil ne yazıldığına önem vermek doğrudur. Şefin yaptığıyla duyduğumuzun çelişmesi gerekiyorsa bırakın çelişsin. O yüzden bence yeniden ölçüleme konusunda benim söyleyeceğim şey, bir orkestraya gidip “1947 versiyonu var mı?” diye sormak. Yoksa içinden çıkılmıyor. Dolayısıyla bizim bugün partisiyonu elimize aldığımız zaman yeniden ölçüleme konusuna hiç girmememiz daha doğru olur. O dönemin tekniği gerektirdiği için bu kısmen doğru olabilir.

Eserin ilk sayfasında çalgı seçiminden ses bölgelerine kadar ilginç detaylar mevcut. Bunların dışında eserin başında size ilginç gelen bir kısım var mı?

Benim için ilginç gelen şey *tempo rubato* demesi. Çünkü *rubato* diyor ama aslında *rubato* olacak her şeyi yazıyor. *Puandorg*’lar, ikinci ölçüde sekizlikler çalınırken kornonun o yarım tonu üçleme ile geçmesi, bütün bunlar *rubato* hissini zaten veriyor. Sonra 5. ölçüde *accelerando* yazıyor, sonra onun sonunda bir *puandorg* daha ekleyip yine *a tempo* yazıyor. *Rubato* olan şeyi yazıyor aslında. Belki sadece 1. ölçü için geçerli olabilir. Çünkü 2. ölçüde serbest yönetmeye başlarsan kornoyla fagot arasındaki ritmik farklılığı gerçekleştirme şansını yok ediyorsun. İki partiye de *rubato* diyerek bunu yapamazsın. O zaman şu soru çıkıyor: hangi *rubato* veya kimin *rubato*’su? Bu aslında o andaki müziğin atmosferiyle ilgili bir şey. Ve 1. ölçüde “fagotçuyu rahat bırak” demek aslında. Çünkü işi yeterince zor...

INTRODUCTION

IGOR STRAVINSKY
Revised 1947
New edition 1967

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato

Clarinetto 1 in La
Clarinetto basso 2 in Sib
Fagotto 1
Corno 2 in Fa

colla parte
Solo ad lib.
colla parte
colla parte

poco accelerando

a tempo

C. ing.
Cl. picc. in Re
Cl. in La
Cl. bas. in Sib
Fag.

Solo (un poco en dehors)
Solo
p espress.

Örnek 4.1.1. Bahar Ayini, “Giriş”: ö. 1-10.

Bahar Ayini 'ni yönetmiş miydiniz?

Daha önce hiç yönetmedim. Öğrenciyken birtakım dersler hariç. Bildiğiniz üzere, tabii ki öğrenciyken özellikle “Kurban Dansı” kısmı bütün şeflik derslerinde mutlaka çalışılması gereken bir bölümdür. Fakat ben bunu daha önce yönetmedim, çünkü bu kadrodaki bir orkestranın sürekli başında olmadım. Ve konuk olarak da önermek istediğim bir eser olmadı. Çünkü öyle bir şey ki, bunu ilk aşamada güvendiğim, bana güveni olan ve fazlaca prova zamanımızın olacağı bir orkestra ile ilk defa yönetmek istedim. Konuk olarak gerçekten daha önce yönetmediysen, “hadi gel yarın *Bahar Ayini* yapabiliriz” dedikleri zaman, şu anda bile yapabileceğimi sanmıyorum, muhtemelen birkaç haftaya ihtiyacım olacaktır. Ama zamanında bu eserleri, “bunları bilmek lazım, bunlar repertuvardır” dediğimiz, gerçekten “hadi dedin mi yönetebilen gereken eserlerdendir” dediğimiz listenin ötesinde bir şey bu müzik. Bu çok zor, çok zor olan o ritimlerin özümsemişi ve rahat yönetilecek noktaya gelmesi, böyle bir bilmediğin Mahler senfonisini önüne alıp yönetmek gibi değil. Çünkü onu iyi kötü götürürsün. Yani bu deşifre edilecek bir eser değil. O yüzden ben bunu hiçbir zaman,

konuk şef olarak programa koydurmadım, konuk şef olarak da şu anda Londra veya BBC Senfoni Orkestrası'nda yönetme fırsatım olsa, yine *Bahar Ayini*'ni koymazdım. Çünkü o orkestraların binlerce defa çaldıkları bir eser ve açıkçası eserde çok fazla çuvalayıp yargılanabileceğin yer var. Rahat rahat çalışacağın bir orkestrayla ve ondan sonra başka konserler de vermeye devam edeceğin bir orkestrayla yapmak isterim bunu. O yüzden hiçbir zaman konserde yönetmedim.

Şeflik tekniği açısından nerelerde zorlanırdınız?

Onları biliyorsun aslında. Örneğin 12 numaralı provadan bahsedelim; oraya gelmeden müthiş bir karmaşa var ve birdenbire o müthiş karmaşanın içinde çalmayan birinci fagotun, bütün o rengin içinden, bütün onlar olmamış gibi çıkması lazım. Fakat ondan önceki ölçülere bakarsan, ritmik olarak o kadar karmaşık ki, onların birlikte bitmesi ve önemli olan o ölçülerin birlikte olduğunu garantiye almak. Çünkü genelde 12 numaralı provaya geldiğinde, sen yüzde yüz beraberlik sağlayamadıysan partisini bitirmemiş biri mutlaka olacaktır. Çünkü son vuruştaki ikinci sekizlikte, otuz ikilik beşleme çalanlar var. Dolayısıyla burada bu tür şeyleri çalıştırırken, her zaman olduğu gibi, ritim olarak birbirine benzer ritimler çalan enstrümanları birlikte çalıştırmak gerek. Sonra temelde tutunacakları yer olan kontrbaslar ve iki solo viyolonsel çaldığı üçlemelerin üzerine çalıştırılması gerek. Ve bunların şefin vuruşunu etkilememesi lazım. Sağlam gitmeli, çünkü birilerini bekleme hissi olan o kadar çok yer var ki, önemli olan burada kimseye uyamayacağını bilmek ve herkesin o ölçünün başında, hatta bir önceki ölçüden bir şey taşıysa onu çalmayıp, bir sonraki ölçünün başındakini çalması gerekiyor. Çünkü burası kimseye uyabileceğin bir yer değil. Örneğin 10 numaralı provada kontrbasta üçlemeler *pizzicato* başladığı zaman ve kontrfagotlarla beraber gittiğinde, ritmik olarak tanınabilecek olan şeyle birlikte kalmak buradaki meseledir. Böyle gittiğinde 12. provada herkes beraber gidebilmeli ve fagotu verdiği zaman geçmiş olsun. Eğer geç kalanlar varsa kimseyi bekleyecek bir durum yok. Bununla beraber ritmik olarak tabi ki açık olmak çok önemli, çünkü *puandorg*'lar o kadar beklenmedik yerlerde geliyor ki, örneğin klasik ve armonik anlamda kadans olan bir yerde gelmiyor. Bazen bir, bazen ikinci, bazen üçüncü vuruşta gelebiliyor. Ondan sonra da ritmik zorluk dediğimiz o kadar çok şey var ki...

13 numaraya gelindiğinde aksanlar ve politonal arpejler geliyor. Buralarda genel olarak ritmik zorlukların nerede olduğunu biliyorsun. Örneğin 37 numaraya geçiş, *Presto*'ya nasıl geçeceğiz? Çok ani geliyor, hazırlayacak bir yer yok. Hızlı bir 9/8'lik. Burada kemancı olduğunu düşün, çok çabuk tepki ve hızlıca göz göze gelmen gereken bir sürü yer var. 48 no.lu provanın yorumlanmasıyla ilgili Milan Kundera'nın kitabında ilginç bir şey okuyacaksın. 48 no.lu provadan önce neden iki ölçü *puandorg* yazıyor? Bir ölçü olsaydı ne olurdu? Orada trıl devam ediyor aslında, değişen hiçbir şey yok. Bence tek ölçü olursa yeterince uzatılmamasından endişe ettiği için öyle yazmış. Bütün o karmaşanın iyice unutulmasını istiyor. 49'da *Sostenuto e pesante*, genelde biraz fazla yavaşlayıp yere yapışabilen bir yerdir. O hantallığı çok yavaş olmadan yapmak gerek, ayrıca bütün bunlar Rus folklorik malzemesidir, bunların bilincinde olmak lazım.

57 no.lu provadaki geçiş zor değil, çünkü *Auftakt* vermek için yeterli zamanın var. 66'dan önceki ölçüye baktığımızda, buralarda okumayı doğru yapmak çok önemlidir. Örneğin orada yaylılardaki *glissando* yazısı bize neyi anlatıyor? *Glissando* ile klarnetlerin çaldığı 2. vuruştaki beşlemeli figürlerin ortak yanı ne? Klarnet orda *glissando* yapamayacağı için notaları yazıyor. Orda anlamamız ve yapmamız gereken şey aynı yerde bitmesidir. Mesela bu tür yerleri beraber prova yaptırdığın zaman, o *glissando*'nun hızı, nerede başlayıp nerede bittiği konusunda çalanların bilinçli olarak çalmasını sağlamak için, bu tür yerlere bakmak çok önemli. Birlikteliği ve anlamlı çalmalarını sağlamak için, “ne yapabiliriz?” diye düşündüğün zaman, az önce 13 numarada solo fagotun karmaşadan çıkacağı ölçülerde bahsettiğim gibi, o yedilemeler neden yedileme ve neyin üzerine oturuyor? Hepsinin bir nedeni ve cevabı var.

73 no.lu provadan üç ölçü önceki beşlemeler, insanı yavaşlatabilecek bir şey ama *Prestissimo* aslında düşündüğümüzden daha hızlı geçiyor. O beşlemeleri duyacağım diye orkestra seni, sen de orkestrayı yavaşlatmamalısın. Beşlemeler ve üçlemeler aynı gibi duyulmamalı. Aynı *glissando* meselesi 74 no.lu provadan önceki ölçüde de var. Bu defa I. keman Sol ve Mi arası *glissando* çalarken, II. kemanda Sol-Do-Mi Sol-Do-Mi yazıyor. Sadece flütte, pikolo klarnet ve klarnette, altı nota yerine yedi nota yazarak

araya bir tane Fa# sıkıştırıyor. Bu neden? Onun duyulmasını sağlamamız lazım. Do majör arpejin içinde olmaması gereken bir ses koyuyor.

Bu sizce neden?

Bence çok normal bir Do majör algılamamızı istemiyor. Sol-Do-Mi çalınırken o tehlike var. Anlık olarak kendimizi düz bir Do majör dünyasında zannedebiliriz. Halbuki kontrbaslarda gördüğümüz gibi Do majörde değiliz.

Burada kontrbas çizgisinde çalınan diğer notalara baktığımızda resmen tam ton görüyoruz: Do-Re-Mi-Fa#Sol#Si♭/La#değil mi?

Kesinlikle. 75 no.lu provada bas partisi yine Fa#-Sol#-Si♭ gidiyor. Dolayısıyla, onu duymazsan bir önceki pasajla armonik bağlantıyı kaybetmiş oluyorsun.

79 no.lu provadan itibaren ikinci bölümün başına geldiğimizde, renk ve dokularla çok oynamak/zorlamak ve dikkat etmek gerekiyor; ani gelen *diminuendo*'lar, doğuşkanlar, aradan çıkan surdinli trombonlar, *flautando e cantabile* çalınması gereken viyolalar... Çok gözü kara vurmaya devam etmek gerek. 87 ile 89 no.lu provalar arasında yaylılardaki *ricochet*'ler belli bir yavaşlığın altında olmuyor. 91 no.'da iki solo kontrbas ve iki solo viyolonselde doğuşkanların duyulması çok önemli ve viyolalar ezgiyi çalarken her zaman çok iyi duyulmayabiliyor. 102 no.'da *accelerando* yapmak kolay değil. Bir de 104 no.'dan önceki ölçüde hep problem olabilecek bir yer var, o da 11 tane akor gelmesidir. Onu yönettiğinde başladıktan sonra sonuna kadar kaçınıcıda olduğunu unutmak birçok şefin başına gelmiştir. Çok iyi 11 tane saymazsan felaket. Devamı aniden geliyor.

Acaba bu noktada o 11 akoru kafamızda gruplayabilir miyiz? 4-4-3 gibi?

Bence buna direnmek lazım. Çünkü sekiz, dokuz veya on akor olsa kulağımızda gruplanması daha kolay olurdu. On bir olması belki koreografi ile ilgili olabilir. Belki

Nijinski “Burada on bir dansçı girecek” demiştir gibi bir nedeni bile olabilir. Bunun bütün esprisi bence ne zaman biteceğini bilmediğin, obsesif bir şey gibi, sanki yumruk yiyorsun ve karşındakinin ne zaman yorulacağını bilmiyorsun. O yüzden onu gruplamak diye düşünmemek ama çok iyi saymak gerek. Elimizle girişini vermek ve sadece saymak gerek. Bir de ondan sonra, yeterince zor değilmiş gibi 104 no.lu provada 5/8’lik ilk ölçü geliyor. Hep bir sonraki bölüme gelene kadar bir öncesini en zoru zannediyorsun.

107 no.lu provaya geldiğimizde, burada her sayfada önemli olan tedirgin olup yavaşlamamak ve farklılıkların duyulmasını sağlamak; bunlarla beraber göreceli olarak daha “normal” olan şeyleri referans alabilmek.

“Ataları Anış”ta (prova no. 121) bazı anlar ragtime, cakewalk vuruşlarını hissediyoruz sanki?

Bütün bunları o dönem Paris’te duyuyor, o yüzden içinde mevcut. O dönemden on bir enstrüman için bir *Ragtime* eseri bile var. Orada çok ilginç enstrüman seçimleri var. Yılı 1918, yani yakın yıllarda, *Bahar Ayını* 1913’teydi...

134 no.lu provaya döndüğümüzde, birinci kemanlara bir ölçüde yazdığı sayı, altı vuruştan oluşan 12 nota, yani toplam 72 tane nota var. Bununla beraber, aynı anda 1. ve 2. flütle eşzamanlı çalmaları gerekiyor. Dikkat edilmeli. 138 no.’da, nüanslarda *piano*’dan üç *forte*’ye kadar her şey var. Trompet ve trombon *mf* ama *pesante*; kısaca her şey var. Burada dolayısıyla çok iyi dinleyip orkestrayı bilinçlendirerek çalmak gerek.

Meşhur son bölüme geldik, “Kurban Dansı”.

Evet. 142 no.lu provaya geçiş zor; örneğin orada bas klarnetleri rahat bırakıyor muyuz bırakmıyor muyuz? Veya 142’nin başını nasıl vereceğiz? İlaveten, bas klarnet yedileme ile geliyor. 142’den önceki ölçüde 2/4, sonra 3/16’lık için 1 vurup, akoru duyup *puandorg*’u göstereceğiz. O yüzden, bas klarnetin senin ikinci vuruşundan

hemen sonra başlaması çok önemli. Çünkü o başladığı andan itibaren senin o tempoya düşmen lazım.

148 no.lu prova da gerçekten zor değil mi?

Açıkçası bu eserin her tarafı zor ve bunu gerçekten çok iyi bilmek lazım. 149 bana şaşırtıcı geliyor. Burayla ilgili bir anekdot hatırlıyorum. Bu kısmı Stravinski Diagilev'e ilk çaldığında Diagilev demiş ki: "Çok sürecektir mi bu kısım böyle?" Stravinski de "sonuna kadar böyle gidecek!" diyor.

Eserin en sonu da çok ilginç, sondan üçüncü ölçüde flütlere *colla parte* yazıyor. Aslında bu koreografi ile ilgili bir şey bile olabilir. Oradaki efektlerdeki çıkışın, koreografi ile ilgili bir şey olduğunu düşünüyorum. Çünkü orada *colla parte* dediği yerde bir serbestlik söz konusu. Dolayısıyla oradaki *colla parte* kimin partisi ve kim kime uyacak? Zaten flütlerden başka bir şey yok. Bir serbestlik vardır orada; o bence tamamen sahne ile ilgili bir şeydir.

Stravinski'nin hocası Rimski-Korsakof'tan bahsedecek olursak, sizce hocasıyla hangi üretimlerde ayrılıyorlar? Bale üretimlerinde ayrılıyorlar diyebilir miyiz?

Stravinski'nin *Ateşkuşu*'ndan bir önceki orkestra eserlerine baktığımız zaman, *Mi Bemol Majör Senfoni*'sini hocası Rimski-Korsakof'a adadığını görebiliriz. Daha sonra *Fireworks* eseri üzerine çalışırken Korsakof'un ölüm haberini alıyor ve onun anısına *Cenaze Marşı/Şarkısı (Chant Funebre'i)* yazıyor. Adı *Cenaze Şarkısı* ama bir orkestra eseridir. Bundan önce *Scherzo Fantastique*'e bakarsan şunu gözlemleyebilirsin, burada ne Korsakof olamazdı? Unutmayalım ki Korsakof sadece *Şehrazat*'ın Korsakof'u değil, daha geç dönem operalarındaki bazı orkestra pasajlarında artık *Ateşkuşu*'nun orkestra dünyasında ve aslında ikisi sanıldığından çok daha bağlantılıdır. Fakat daha önemlisi, *Ateşkuşu*'ndan sonra büyük atlama *Petruşka*'da gerçekleşiyor. Yani *Petruşka*, *Ateşkuşu*'ndaki Korsakof'a göre çok daha orijinal bir eserdir. Orada çok yeni bir dil var. Tabii *Petruşka*, müzikte mühendislik ve ritmik Stravinski dehasını

ortaya çıkartan bir dünya ve oradaki dil aslında bir ölçüde de *Bahar Ayini*'ni mümkün kılan şeylerdir.

Bahar Ayini 'nin bale mi yoksa konser versiyonunu mu izlemeyi tercih edersiniz?

Kesinlikle konser versiyonunu tercih ederim. Bütün bale sanatının paradoksu belki de bu olabilir. Örneğin, Nijinski'nin orijinal koreografisinin versiyonu ile Marinski Balesi'nde o zamanın koreografı ve folklorik kıyafetleriyle baleyi sahnelediler. O zaman neden o kadar skandal olabildiğini de görüyorsun. Çünkü aslında bale öyle bir şey değil, burada müzik ne kadar çarpıcıysa sahnede gördüğün şey de o kadar çarpıcı. O zamana göre dans ediliyor diyoruz, fakat neden daha çok konserlerde tercih edildi? Çünkü bir defa müzik, kendi içinde inanılmaz bir bütün halinde. Örneğin bir vals duyarsın, bu vals işte dans için var, bununla dans edilmesi lazım diye düşünürsün. Çaykovski'nin 5. Senfoni'sinin III. bölümü de valstir, ama dans mı edilsin diye? Hayır.

Yani belki de müziği gölgeliyor ve müzikteki tasvirin dansla karşılığı tam olmuyor...

Evet ve bu müzikte o kadar çok katmanlılık var ki, o çok katmanlılığın sadece çok azını görsel olarak karşılayabilirsin. Temel ritmik unsurları görsel olarak yansıtabilirsin ama buradaki bir sayfada olan o renkli çeşitlilik, derinlik, boyut çeşitliliği, ritmik sofistikeliğin hepsinin görsel bir karşılığı olamaz. O yüzden bu tür bir müziğin görsel karşılığını gördüğümüz zaman artık bu yüzeysel bir resmediliş olmaya mahkûm kalıyor. Yani burada yazanın görsel olarak hakkını veremezsin. Bütün bunlara ek, aslında bu müziğin var oluş sebebi Bale Rus Topluluğu kurucusu Sergei Diagilev'dir. Onun gibi bir dâhinin doğru insanları seçip bir araya getirmesiyle *Bahar Ayini* oluştu. Yoksa Stravinski bunu bir konser eseri olarak oturup yazmayacaktı. Sonuçta bale için yazdı.

Aklınızda kalan veya sevdiğiniz Bahar Ayini yorumu var mı? Ben Teodor Currentzis'in yorumuna bayılıyorum.

Currentzis ilginç biri; *Bahar Ayini* hariç çok kaydını dinledim. Özellikle şu yorum diye hatırlamıyorum ama Leonard Bernstein'ın İsrail Filarmoni'yle yaptığı kaydı seviyorum. Kendisinin Londra Senfoni Orkestrası ile de kaydı vardı. Kayıtlar konusunda çok detaylı kayıt tanımıyorum açıkçası. Bazen beklemediğim bir kayıt daha iyi gelebiliyor.

4.2. Antonio Pirolli ile Görüşme²⁷

Orkestra şefi Antonio Pirolli, Pierre Boulez'in *Çıraklık Notları (Relevés d'apprenti)* adlı kitabını tanıtarak konuya giriş yaptı. Sohbetimiz bu kitap üzerinden geliyor.

Elinizde Pierre Boulez'in Çıraklık Notları adlı kitabını görüyorum.

Evet, Pierre Boulez elektronik mühendisi biliyorsun. Aynı zamanda orkestra şefi ve müzikolog olan çok derin bir adamdır. Ama özellikle 21. yüzyıl için çok önemli bir kişidir. Boulez Stravinski'yle ilgili diyor ki: “Stravinski'nin yazdığı bütün eserleri *Bahar Ayini*'nin etrafında döner, yani Stravinski demek *Bahar Ayini* demektir. Diğer eserlerin hepsi dolaylı olarak yanındadır, ama ana madde *Bahar Ayini*'dir.” *Çıraklık Notları* kitabında çok fazla detay içine giriyor ve analizler yapıyor. Akorları, temaların fragmanlarını analiz ediyor ve ne şekilde kullanıp geliştirdiğinden bahsediyor. Bunlar bence çok teknik olmakla beraber fazla girildiğinde sıkıcı da olabilir.

Bahar Ayini'nin sizce teknik zorlukları nedir?

Şimdi açıkçası partisyondan baktığımızda, bana göre bütün anlamda ve tempo değişikliği olsun, ilk bölümünde çok fazla bir zorluk görmüyorum. Boulez diyor ki, Stravinski çok diyatonik bir bestecidir. Yani kromatizmi kullanmayan bir besteci, ancak yatay yazısı için kromatizmi kullanmıyor, onun yerine dikey bir kromatizm kullanıyor. Bu dikey kromatizmden bahsedersek, bu armonilerin üst üste binmesinden dolayı oluşan bir kromatizmdir. Bu açıdan baktığımızda, iki veya üç tane armoni üst üste bindiği zaman zaten neredeyse 12 tane yarım ses oluyor. Böylelikle politonalite sayesinde kromatizm duyuluyor. Böyle olmasa zaten satırın başında tonaliteye ait

²⁷ Bu görüşme 8 Şubat 2022 tarihinde çevrimiçi olarak yapılmıştır.

şeyleri yazardı. Zorluklar için şimdi son kısma bakmamız gerekiyor, özellikle “Kurban Dansı” dediğimiz kısım. Bunun kabaca bir analizini yaptığımız zaman ne görüyoruz, onaltılık ve sekizlikler üzerinde kurulan ritimler var. Şimdi bunları tabii tek tek değerlendirmeyeceğiz. Bunları birleştirerek 3-4 ölçüden oluşan periyotlar olarak düşünmemiz gerekiyor. Ben daha önce *Bahar Ayini*’ni yönetmediğim için bu konuda sana sınırlı yardımcı olabiliyorum aslında, fakat 35 yıl kadar önce Boulez’in tekniğinde bir analiz yapmışım.

“Kurban Dansı” bölümüne baktığımızda nasıl bir çalışma planı tavsiye edersiniz?

142 no.lu provaya baktığımızda, yine prova numaraları arası kesit çalışmayı tavsiye ederek şöyle bir çalışma yapabilirsin: Bu ritimlerin içerisinde, yönetmesi rahat olması için, benzeşen gruplar a, b ve c olarak bir kategori içine alınabilir. 149 no.lu provaya kadar bir “sergi” olarak düşünebiliriz. Sonra 149’da başka bir şey çıkıyor.

Prova numaralarının arası çok sık, bildiğiniz üzere genelde daha geniş aralıklarla numaralar yazılır, böyle bir durumda bunu müzikal bir anlatım karşılığına denktir diye değerlendirebilir miyiz?

Evet. Prova numaralarının tesadüfen konulduğunu düşünmüyorum. Bunlar bahsettiğimiz gruplarla denk görünüyor. 149 ve 150 numara arasında farklı bir periyot, 150 ve 151 arasında başka bir periyot görünüyor. Kıyaslamak lazım, 3 2 2 2 2 şeklinde ama sonra bozuluyor. Bu konuda Boulez’in yaptığı analize matematik açıyla bakarsak enteresan olabilir. Stravinski böyle bir bina inşa etmiş. Yönetmek için tabii ki, bizim yapabilecek tek şeyimiz grup grup olarak çalıştırmak. Bunu matematik bir kafayla çözebilirsin. Buraya kadar çok fazla bir zorluk yok ama, 167 numarada tekrar başa dönüş başlıyor. Yanlış hatırlamıyorsam “sergi”deki aynı formula geliyor. 170 no.ya kadar aynı şekilde gidiyor. Tesadüf değil bunlar, tamamen düşünülmüş bir sistemle yazılmış. Stravinski inanılmaz bir mühendis zekâsıyla yazmış. Tabii buraya kadar biz şefler için ezberlemek gerekecek. Sonra ölçüler geliyor. Buna bence yapılacak tek şey var, ilk sergideki gruplar bir kâğıt üzerinde yazılacak. Yani bunu tek tek, ölçü ölçü değil birleştirerek planlayacaksın.

Yani bir bakıma gruplarla ritmik hücre analizi yapmış olacağız?

Evet, öbür türlü işin içinden çıkamazsın.

Partisyonun başına dönersek, nasıl bir giriş yapmalıyız?

Ad libitum ve *tempo rubato* yazan kısımda, biz buna eşlik etmeye çalışacağız. Birinci ölçü zaten solistik bir giriş, ikinci korno girdiği kısımdan itibaren vurmamız gerekiyor, fakat *rubato* nerede yapılmalı? Üçüncü ölçüdeki beşlemede yapılabilir. Çok fazla *rubato* olamaz, yoksa beraber gidemezler, ancak mümkün olduğu kadarıyla olabilir. Sonra tekrar bir tempo içerisinde olması gerekiyor. Zaten yazılan figürasyonun içinde bir *rubato* var. Dikkatli olmak gerek. Uzun pedal notaları varken *rubato* tabii ki yapılabilir, fakat bir ritim içerisine girdiği zaman, artık orada tempoda gitmek gerekiyor. Korangle giriyor 2 numaralı provada. Örneğin orası tabii ki *rubato* olabilir, çünkü altta pedal var, o bize çok fazla dokunmuyor. Ama *Più mosso*'ya geldiğimizde artık herkes tempo içerisinde hareket etmeli, bunun başka çaresi yok.

Prova esnasında ne şekilde çalıştırmalıyız?

Öncelikle bunu ufak ufak periyotlarda ayırarak çalıştırmak gerek. Örneğin, 4 no.lu provadan 5'e kadar üstteki ilk üç parti olan korangle, pikolo klarnet ve obuayı beraber alarak çalıştırabilirsin. Bence bu eserde numaradan numaraya gidilmeli, çünkü onlar zaten resmen müzikal periyotları gösteriyor. Örneğin 3 no.dan 4'e kadar çok fazla bizi zorlayacak ritimler yoktur. Fakat 4 ve 5 numara arasında değişik ritimler üst üste biniyor, dolayısıyla bir mozaik gibi önce obua, korangle ve klarneti izole ederek ayrı çalıştırabilirsin. Böylelikle içindeki ritimleri daha rahat kontrol edebilirsin. Sonra klarnetler, bas klarnet, korno, ikinci keman ve viyolayı çalıştırıp, sonra iki grubu birleştirebilirsin. 5 ve 6 numara arasında, klarnetlerin çaldığı zor bir pasaj var, onu izole ederek çalıştırabilir, daha sonra yavaş yavaş flüt, obua ve klarnetleri birleştirerek tekrar çalıştırır ve sonra diğerlerinin içine koyarsın. Yani kesit kesit çalıştırırsın. Bu işi 7 numaraya kadar yaptıktan sonra tekrar baştan başlayacaksın ve 7 no.ya kadar birleştirip montaj yapacaksın. Eğer bunu yaparsan hem sen daha dikkatli kontrol

edebilir ve takip edebilirsin, hem de herkes ne çaldığını çok net bir şekilde bilmiş olacaktır. 7 ve 9 numara arası sonraki kesite geldiğimizde gayet sakın devam ediyor. 9 numarada alto flüt ve obuada altılamalar, beşlemeler ve onlu *grupetto* var. Bunları çalmalarını çok dikkatli takip etmen gerek, yoksa karmaşa çıkacaktır. 10 numaraya geldiğimizde, altı kontrbas görüyoruz, 5 ve 6. hariç herkes doğuşkanları çalıyor. O doğuşkanların doğru olup olmadığını bir kontrol etmen gerek. Nasıl çalınacağını onlar biliyor fakat sen de söyleyebilirsin. Yani bu partiyon yazısı aslında biraz eskimiş, Ravel'den sonra doğuşkanlar biraz daha net yazılıyor. Örneğin baklava şeklinde yazılıp, nereden basılıp hangi sesin çıkarılacağı görülüyor. 13 numaraya kadar kolaj olarak düşünüp önce bölebilirsin. Prova numaraları içinde ikili veya üçlü enstrümanları çalıştırıp diğer numaralara da aynısını yapıp en son birleştirebilirsin. Bu şekilde matematiksel bir çalışma yapıyorsun. O zaman tam oturacak ve dokuları da ön plana daha iyi çıkarabileceksin.

Sonrası bizim için daha rahat geçiyor. “Ritual of Abduction”da tavsiyem, tamamen yaylılar, bakırlar ve tahtaları bir tarafta çalıştırarak üçe bölebilirsin.

Eserin bale versiyonunu mu yoksa konser versiyonu mu tercih edersiniz?

Konser versiyonunu tabii ki tercih ediyorum. Bunu dinlerken bence görsele gerek yok, kendi kafamda dinlerken oluşturabilirim. Ama tabii ki eğer sahnede çok yaratıcı bir şey konulursa görmek isterim. Ama bildiğimiz durumda o dans figürasyonları benim dikkatimi çeker ve dolayısıyla ben müzik üzerinde durmak istiyorum. Bu tür müziğin bana göre görsel boyuta faydası olmadığını düşünüyorum. Yani tamamlayıcı olarak görmüyorum. Operayı düşündüğümüzde müzik ve tiyatro birbirini tamamlıyor, fakat bu tür müzik için görmüyorum. Sadece Çaykovski için geçerli olabilir bu; çünkü o yazarken hareketleri canlandırarak düşünüyor. *Bahar Ayini*'nin buna ihtiyacı yok. Ama *Petruşka*'da olabilir, çünkü onda daha anlatıcı bir yazım dili var. Ama kesinlikle bu değil.

Pierre Monteux'nün Stravinski'ye gönderdiği hatalar sayfasını ve değişimleri nasıl değerlendiriyorsunuz? Şeflik için teknik yetersizlikten kaynaklı diyebilir miyiz?

Tabii böyle zor bir eserle o güne kadar kimse karşı karşıya kalmamıştır. Dolayısıyla şeflerin başlangıçtaki isteklerini ben tamamen teknik açıdan bir kolaylaştırma olarak değerlendiriyorum. Bir bestecinin tabii ki böyle şok edici bir yazısının uygulaması için bir adım atması çok doğal. Stravinski için söylüyoruz ama Arturo Toscanini ile Giacomo Puccini arasında da opera yönetirken böyle yönlendirmeler ve tavsiyeler olmuştur diye bolca anekdotlar var. Besteciler tabii ki kolaylaştırmak amacıyla olumlu yaklaşıyorlardır. Açıkçası zaten ben bugüne kadar “ben böyle yazdım böyle olacak” diyeni görmedim çünkü sonuçta önemli olan eserin icra edilmesidir. Bugün böyle bir eser yazılırsa elbette hiçbir şef bir şey söylemez. En azından teknik açıdan donanımlı şefler bir şey söylemeyecektir. Şefler şu anda bunu aşmak için kendi kabiliyetlerini kullanırlar diye düşünüyorum ama belki o zamanda senin dediğin gibi hâkim olmadıkları için daha kolay bir yol buluyorlardı ve önemli olan icra olduğu için olumlu yaklaşıyorlardı. Bu iki taraflı bir adımdır ve değerlidir.

Ben bir orkestra şefi olarak, Stravinski'nin Bahar Ayini adlı eseri üzerinde çalışırken, hepimizin bildiği teknik gerçekler dışında sizce ne ekleyebilirim, hatta ne eklemeliyim?

Stravinski'nin çok önemli kitabı var. Orada diyor ki “müzik hiçbir duyguyu anlatamaz”.²⁸ Objektivizm olarak bakılıyor, “notalar yazılıyor ama içindeki duyguları anlatabilecek hiçbir eleman ve duygusal dili tasvir edecek bir dil yoktur” diyor. Bu düşünce üzerinde bir yol alırsak, bu estetik anlayış gözünden birçok şef gitmiyordu. Örneğin Stravinski'nin istediği yoruma bu açıdan bakarsak, bunu ancak Pierre Boulez gibi şefler ortaya çıkarabilir. Yani Leonard Bernstein yönettiği zaman ne kadar duygusal ne kadar hücrelerin içinde işlendiğini ve tamamen işin dışadönük bir ifadeyle olduğunu yansıtacak bir yorum getiriyor. Fakat aslında Stravinski böyle mi istiyordu?

²⁸ Antonio Pirolli'nin sözünü ettiği kitap, bestecinin 1939-40 tarihlerinde Harvard Üniversitesi'nde sunmuş olduğu Charles Eliot Norton konferanslarını bir araya getiren *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* (1942) olmalıdır.

Yoksa müziğin öbür tarafında, yani objektif tarafında kalarak, yalnız yazılan şeyleri uygulamak mı gerekiyor? Bu büyük bir soru... Bugün böyle bir eseri ne şekilde yorumlamak gerekiyor bunu kimse bilmiyor.

Yorum rekabeti hakkında ne düşünüyorsunuz ve Bahar Ayini için sevdiğiniz bir kayıt var mı?

Benim dinlediğim çok farklı kayıtlar var. Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas'ı başarılı buluyorum, Leonard Bernstein var. Fakat asıl soru işareti şu ki, Stravinski için gerçekten o sabit kavramların içerisinde mi hareket etmek lazım? Yoksa bu eseri artık bir dünya mirası olarak kabul edip, herkesin olsun ve herkes istediği gibi yorumlasın fikri mi doğrudur? Bence ikincisi daha doğrudur, çünkü eğer böyle olmazsa biz o zaman hiçbir bestecinin istediği gibi yapamaz ve yorumlayamayız. J. S. Bach'tan başlasak bile yapamayız. Bugün kimse Chopin'i Alfred Cortot gibi çalmaz, fakat kimse "Cortot doğru çalıyordu biz yanlışız" diyemez. Yorum aşamasına gelince, bunu bence Stravinski'nin felsefi boyutundan çıkartıp artık bizim içimizdeki birikimden geçirmek gerekiyor. Yoksa çok kalıpların içerisinde kalırız. "Beethoven ancak Wilhelm Furtwängler gibi bir Beethoven olur, diğerleri yanlıştır" diyorsak, Stravinski de ancak Monteux'nün yönettiği gibi veya Boulez'inki gibi doğrudur, diğerleri yanlıştır. Ya da Glenn Gould'un çaldığı Bach hitap etmeli çünkü o döneme ait yaklaşımı var, halbuki öyle bir şey yok. Biz bunu artık o kökten çıkartıp başka bir toprağın içine koyduk ve orada besliyoruz, bu yüzden bu yorum meselesi çok önemlidir.

Yorum rekabeti ancak şöyle kaynaklanabilir: Biz partiyonu gördük ve nerede, niçin, kimin için yazıldığını, ne ifade etmek istediğini biliyoruz. Onu artık biz kendi içimize alıp kendi birikimimizle filtreleyeceğiz. Birtakım pasajlarda terleyerek abartarak mı çıkartmak istiyorum, birtakım pasajlarda resmen başka bir boyuta geçeceğim, sanki bu dünyaya ait değil de zamansız bir zamana gider gibi mi göstermek istiyorum? Dolayısıyla bu bakışla yaklaşırsan bu eseri bambaşka bir boyuta getirirsin. Oysa burada durup objektif olursak, *piano p* olur *forte f* olur. Ama oradan kıpırdamaz; halbuki sen onu başka boyuta getirmelisin. Bütün mesele bu...

Evet ve öyle olursa o zaman bize bestecinin talimatlar kitabı vermesi lazım.

Kesinlikle. Artık Stravinski zamanında değiliz, bugün senin için ne ifade ediyor, ortaya onu çıkartman gerekiyor. Yüz sene öncenin felsefesini paylaşamayız; artık başka bir çağdayız. Bir örnek, çok güzel uyku uyudun ya da hiç uyku uyumadın. Uykusuz halin sen değilsin, bir de o halinle yorumlamak. Arkadaki kişiliğine ait rasyonel ve irrasyonel gibi, seçmek zorundasın.

Bütün şartlar uygun olsaydı şu anda Bahar Ayini icra etmek ister miydiniz?

Çok isterdim. Fakat kesinlikle çok prova ve kesit provaları isterdim. Ve orkestrasyonda hiçbir eksik olmayacak, tam kadro isterdim. Yani yerine tamamlayıp tınlatabilecek başka enstrüman olmamalı. Stravinski ne düşündüyse hepsinin bir anlamı vardı ve bunun bir karşılığı olması lazım. Bu her besteci için geçerlidir. Mozart *Requiem* örneğin, *basset horn* yerine fagotlar ya da bas klarnet kullanmak gibi şeyler olmamalıdır. Başka enstrüman koymak büyük saygısızlık olur; baştan zaten yoldan çıkmış oluruz. Anton Bruckner 7. Senfoni yönetmiştim. Dört adet Wagner tubası gerekiyordu, üç adet bulundu, dördüncüyü pes korno ile yapmak zorunda kalmıştık. Böyle bir şey olamaz. Eğer besteci seçtiyse bunun mutlaka bir sebebi vardır. O ses dünyası o şekilde çıkıyor.

4.3. Rengim Gökmen ile Görüşme²⁹

İgor Stravinski'nin Bahar Ayini adlı eserini daha önce yönetmiş miydiniz?

Stravinski'nin *Bahar Ayini* benim çok fazla inceleyip üzerinde durduğum ve birkaç defa yönettiğim bir eserdir. Bakır ve tahta nefeslilerin geniş kadrosuyla her orkestranın kolay kolay altından kalkamayacağı bir eser olması sebebiyle konser programlarına seyrek konulmaktadır. Bu bakımdan eğer imkân olsaydı defalarca yönetmek

²⁹ Bu görüşme 30 Temmuz 2022 tarihinde çevrimiçi olarak yapılmıştır.

isteyeceğim bir eserdir. Türkiye’de ilk defa İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile 2001’de, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile de 2009’da yönetmişim.

Müzik tarihinde Bahar Ayini ’nin yerini nasıl görüyorsunuz? Bu eser sizin için ne ifade ediyor?

Genel anlamda, müzik tarihinde bazı bestecilerin “bir devri açtığı” bazı bestecilerin “bir devri kapattığı” gibi tanımlar çoğunlukla yapılır. Aslında bu söylemler bazı eserler çevresinde yoğunlaşır. Genel bir bakışla, müzik tarihinde binlerce eser arasında araştırmalar sonucu ortaya çıkan bazı zirve noktaları vardır. Bu zirve noktalarının sayısı ise 5 ya da 6’yı geçmez. Elbette bunlar tartışılabilir şeylerdir ama benim kanaatimce, örneğin bir Bach’ın Si Minör Missa’sı ve *Matthaus Passion*’u önemli birer zirvedir. Bach’ın bu eserlerinden sonraki zirve noktası yeni bir dönemin başlangıcı olan Beethoven’in 9. Senfoni’sidir (1824). Aslında çok büyük bir müzik dehası olmasına karşın Mozart’ı ve büyük yeniliklerin bestecisi olan Haydn’ı bile bence Bach’la Beethoven arasındaki klasisizm içinde bir köprü olarak görmek gerekir. Romantizm Beethoven’in 3. Senfoni’sinden itibaren izleri görülen sanatsal ve duygusal akım olarak görülmesine karşın, romantizmin asıl manifestosunun Beethoven’in 9. Senfoni’siyle yazıldığını düşünürüm. Başka bir örnek ise Berlioz’un *Fantastik Senfoni*’sidir (1830). Birçok müzik araştırmacısı Berlioz’un *Fantastik Senfoni*’sinin Beethoven’ın 9. Senfonisi’nden bile daha yenilikçi ve daha felsefi bir eser olduğunu söyleyebilirler. Belki de Beethoven’ın *Missa Solemnis*’i, son sonatları ya da kuartetleri gibi eserleri örnek gösterebilirler. Bence hem Beethoven’ın 9. Senfonisi, hem de Berlioz’un *Fantastik Senfoni*’si bir kıtanın en yüksek dağlarının zirveleri olan eserlerdir. Bu bağlamda, romantik dönem hakkında yine “bir dönemi açan” ve “bir dönemi kapatan” eserlere örnek vermek gerekirse, Brahms’ın eserleri, özellikle 4. Senfoni’si eski dönemin kapanışıdır. Bambaşka bir karakterde, Wagner’in *Tristan ve Isolde* operası yüzyıllardır Batı müziğine hükmeden tonal sistemi sınırlarına taşımış ve bir devri sonlandıran yapıt olmuştur.

İşte bütün bunların arasında bir zirve noktası da Stravinski’nin *Bahar Ayini*’dir. *Bahar Ayini* 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başındaki müzikal ve düşünsel birikimin patlama

noktasıdır. Bu bakımdan, 1913'teki ilk icrasında bu eserin anlaşılması zaten mümkün değildi. Çünkü daha önce böyle bir tınıyla, böyle ritimlerle hiç karşılaşılmamıştı. Biz *Bahar Ayini*'ni anlamak için eseri tanıyarak başlıyoruz. İçinde o kadar doğal olmasına karşın o güne kadar hiç duyulmamış tınılar ve orkestral bir örgü var ki, bir dönemin gerçekten bittiğine ve yeni bir dönemin başladığına kesin işaret eden manifesto niteliğinde bir eser olduğunu anlıyoruz. Eseri hiç dinlemeden başlarsak, üzerinden 110 yıl geçmiş olsa bile hepimiz belki aynı önyargılara ve yanılgılara kapılabiliriz.

Örneğin yine Alban Berg'in *Wozzeck*'i benim için zirve noktası denilebilecek bir eserdir. Bu tür zirve noktalarının arasında yüzlerce besteci ve binlerce başyapıt var. Ama bunlar gerçekten insanlık tarihine dönemsel anlamda damga vurmuş, başyapıt kimliğini de aşan eserlerdir. Bu bakımdan da Stravinski'nin sonradan yazdığı, hem klasisizme dönen, bazen de atonal denemeler yaptığı eserleri olsa bile hiçbirisi böyle zirve nokta olarak değerlendirilebilecek, *Bahar Ayini* niteliğinde ve kalibresinde eserler değildir. Bu bakımdan hem çok zor, ancak bir o kadar müthiş derin bir materyal olduğu için çok doğru ve güzel bir seçim yapmışsın.

Bahar Ayini'nin orkestra şefliği teknikleri açısından güçlüklerini incelediğimizde, sizin için en büyük güçlükleri neler olmuştur?

Benim kanaatimce, orkestra şefliği açısından hem bir klasik hem de çok modern ve alışılmadık bir eser olması bakımından üç yönlü güçlüğü vardır.

1. güçlük, orkestradaki çalgı grupları arasında dengenin sağlanmasıdır. Son derece geniş bir orkestrasyon paletinde çok fazla üst üste binen değişik renklerin yoğun bir şekilde kullanılması, bu yoğunluk içerisinde öne çıkması ve geri planda kalması gereken partilerin son derece titiz bir anlayışla orkestra şefi tarafından seçilmesi çok önemlidir. Çünkü bunu her orkestracı seçemez. Bu bağlamda bence çok iyi bir orkestracı olmanın dört ana kuralı vardır. Konumuz şeflerle ilgili olduğundan dört özelliğin tümünü açmamakla beraber, bir orkestra müzisyeninin en önemli özelliklerinden birinin kendi partisinin hangi noktada ve ne önemde partisyonda yer aldığını bilebilmesi, müzikal birikimiyle partiyi öne çıkarması ya da geri planda

bırakmasıdır. Özellikle eseri tanımıyor ve ilk defa çalışıyorsa orkestracının bu seçkiyi yapması son derece güçtür. Bu yüzden bu konu tamamen orkestra şefine düşen bir görev olur ve *Bahar Ayini*'nin en önemli güçlüklerden biri budur.

2. güçlük, o güne kadar hiç rastlanmamış şekilde ardışık ölçülerde birbirinden farklı yapıdaki aksak ritimlerin bir araya gelmesi ve bütün bunların son derece geniş bir orkestrasyon düzleminde söz konusu olmasıdır. Ritmik yapı çok sağlam bir şekilde orkestra tarafından sindirilmediyse bile, orkestra şefi sağlam bir baget tekniği ile icranın kazasız bir şekilde yürümesini sağlayabilir. Üst üste binen aksak ritimlerin ve değişen ölçülerin orkestra şefinin ritim duygusuyla orkestraya yansıyor olması çok önemlidir. Bu bağlamda, örneğin daha klasik eserlerde iyi yetişmiş bir orkestrayı kendi haline bırakırsan rahatlıkla çalacaktır ve onlara aralarda müdahale ederek düzeltme ve yönlendirmeler yapabilirsin. Fakat *Bahar Ayini* gibi bir eseri yönetirken aralarda müdahale etmek şöyle dursun, sürekli dizginleri elinde tutmak zorunda olduğun bir konumdasındır.

3. güçlük, her partinin kendine özgü değişik nüanslarının yoğun olduğu bir partiyon olmasıdır. Bu tabii romantik dönemde, özellikle son romantik dönemde çok söz konusu olmaya başlayan bir meseledir. Örneğin bir partide *decrescendo* olurken başka bir partide *crescendo* olması, bir partide aksan varken diğer partide olmaması ki bu durum bu eserde son derece yoğun bir şekilde geliştiği için, bu nüansların ortaya çıkarılması ciddi bir güçlüktür. Benim kanaatimce orkestra şefinin bu nüansları –bu nüanslarla yalnızca *piano* ya da *forte*'yi kastetmiyorum, buna aksanlar, *staccato* 'lar, kısa ve uzun çalma gibi her şey dahildir– elleri yoluyla orkestraya doğru şekilde yansıtarak parçanın karakterini gerektiği gibi çizebilmesi bakımından bu eser çok büyük güçlükler gösterir. Konumuzun odak noktası olmadığından, orkestra partilerinin teknik zorluklarından burada bahsetmeye gerek yoktur. İlaveten, bu eseri repertuarına alan bir orkestra zaten belli bir seviyeye gelmiş olmalıdır. Bu bahsettiğim üç ana güçlük orkestra şefinin önünde aşılması gereken en önemli konulardır. Bu güçlükler benim yönettiğim zamanlarda da önüme çıkmıştır.

Bahar Ayini'ni yönettiğiniz orkestralarda kadro tam mıydı? Örneğin Miş bas trompetiniz var mıydı? Olmaması durumunda onun yerine trombon gibi çalgılar mı kullandınız?

Evet vardı. Fakat onu bir bandodan temin etmiştik. Bas trompetin kullanımı az olsa da Wagner gibi bazı başka bestecilerin de kullandıkları çalgılardandır. Bununla beraber eksik çalgı ile eser yönetmeyi tercih etmediğim için *Bahar Ayini*'nde tüm kadronun tam olduğunu söyleyebilirim.

Hatta pandemi dönemi başlamadan *Bahar Ayini*'ni tekrar koymak istedim ama sürecin hâlâ devam etmesi nedeniyle bu denli büyük orkestralı eserlere henüz cesaret edemiyoruz.

Birçok orkestra şefi “Kurban Dansı”nı yönetmenin teknik yönüyle mücadele etmiş, Serge Koussevitzky'nin Bahar Ayini'ni yönetme konusundaki mücadeleleri o dönem asistanlığını yapan Nicolas Slonimsky tarafından da gözlemlenmiştir. Slonimsky, Koussevitzky'nin asistanlığını yaptığı süreçte onun karmaşık ritimlerle başa çıkamadığını gözlemlemiş ve kendisi yeniden ölçüleme yaparak bazı karmaşık kısımları temel vuruşlara indirgemıştır. Sizce eser üzerinde bir şefin bu şekilde ölçülemede değişiklik yapması uygun mudur?

Burada gerekli olan, ölçülemede değişiklik yapmaktan ziyade var olan ölçü yapısının altında yatan mantığı ve kolaylığı kavramaktır.

Bestecinin aklına gelmemiş midir daha uygulanabilir ölçülerle yazmak?

Besteciler çoğunlukla yönetebilme kolaylığını düşünmez. Ki Stravinski çok büyük bir müzisyen olmasına karşın, izlediğim kadarıyla benim kanaatimce ve söylenenlere bakılırsa çok başarılı bir şef değildi. Bestecilerin sadece bir bölümünün bu konulara tam anlamıyla hâkim olduğunu düşünüyorum. Örneğin Şostakoviç'in orkestra yöneten biri olmamasına karşın orkestrayı biraz daha düşünen bir besteci olduğu kanaatini taşıyım. Hatta bazı besteciler aksak ritimlerde (bu bahsettiğim Stravinski'de yoktur) orkestra şefinin nasıl vuracağını o kadar düşünmezler ki 7/8'lik bir ölçünün 3

sekizliğini bir partinin orta kısmına, bir partinin son kısmına ve başka bir partinin de baş kısmına koyarlar. Bu kontrapuntal yönden doğru ve gerekli olabilir ama pratik yönden değerlendirdiğimizde orkestraya bunu bu şekilde çaldıramazsın. Besteci yerine bunu orkestra şefinin düşünmesi ve 7/8'lik ölçüde uygulayacağı uzun vuruşun en mantıklı şekilde hangi kısma yerleştirilmesi gerektiğini bulması gerekir. Bunu gerekli aksanlamalarla orkestraya sunabilmek oldukça önemlidir. Dolayısıyla, orkestranın içindeki şeflik tekniklerinin dinamiklerini çoğunlukla besteci düşünmez. Bu bağlamda Stravinski de benim kanaatimce bütün müzisyenlerin belalısı olarak bilinen “Kurban Dansı”nı daha kolay yazabilirdi. Ben sana kendi yöntemlerimle onun daha kolay yönetilme tekniğini anlatacağım. Ama tabii bunu bilen ve uygulayan başka şefler de muhakkak vardır.

Orkestra şefinin en önemli görevi, önce bestecinin kafasından geçeni iyi algılamak ve müziğin ortaya çıkarılabilmesi için yazıyı daha kolay bir yöntemle değiştirmeden veya partisyonu herhangi bir müdahale yapmadan “onu hayata en iyi şekilde nasıl geçiririm?” diye düşündürmektir. Elbette bunlardan sonra işin içine kendisini de katmalıdır. Bu böyle olmasaydı Ernest Ansermet ile George Solti'nin, Riccardo Muti ile Claudio Abbado'nun farkı kalmazdı. Her şefin kendine ait bir anlayışı vardır ama “kendimi katacağım” diye de besteciye yok saymamalıdır. Çünkü şefin öncelikli olarak görevi bestecinin kafasındakini hayata geçirmenin yöntemlerini bulup yaratıcının hayallerine hizmet etmektir. Dolayısıyla orkestra şefinin başvurması gereken yöntem, eser üzerinde değişiklikler yapmak değil, onun nasıl icra edilebileceği konusunda püf noktalarını yakalamaktır. Önemli olan budur.

Sizce orkestra şefleri orkestra karşısına geçene kadar Bahar Ayını partisyonu üzerinde ne kadar mesai harcamalıdır?

Bunlar benim için eserden ziyade zamanıma göre belirlenir. Örneğin Carlos Kleiber bildiğim kadarıyla son derece az eser yönetip aylarca bir eser üzerinde çalışan bir şeftir. Kendisi bazılarınca gelmiş geçmiş en başarılı şeflerden biri olarak görülür ve benim de çok beğendiğim, hayranlık duyduğum bir şeftir. Başka bir örnek olan Sergiu

Celibidache de yöneteceği eserler için günlerce prova yapan bir şeftir. Bu nedenle mesai çok göreceli bir kavramdır. Duruma ve kişiye göre değişir.

Celibidache de yanlış anımsamıyorsam müziğin yaratılma anının biricikliği konusunda felsefesi olan bir şef ve bu yüzden stüdyo kayıtları oldukça az diye biliyorum.

Evet, dolayısıyla partiyon üzerinde çalışılma süresi duruma ve zamana göre değişir. Ama tabii ki şuna da değinmek isterim ki “bu partiyon zor olduğu için ben bunu 8 ayda çıkarabilirim” ya da “bu partiyon kolay olduğu için ben bunu 3 günde çıkarabilirim” gibi bir şey yoktur. Yani partiyon o kadar derin bir konudur ki, her partiyonu 8 ayda da 8 günde de çalışabilirsiniz. 8 günlük bir sürede bir partiyonu çalışıp yönettiğimi çok biliyorum. Hatta 3 günde bile yönettiğimi bilirim. Ama derinlemesine girdiğiniz zaman “Bahar Ayini”ni ne kadar zamanda tamamladınız?” dersin, ben bu eseri çeşitli zamanlarda birçok kez ele aldım. Öğrencilik yıllarımda ve öğrencilikten sonra elbette yönetirken çok çalıştım, üzerine en az 4 ay zaman verdiğimi hatırlarım. Elbette sonraki yönetişlerinizde mesai süresi daha kısalabiliyor. Dolayısıyla senelerinizi verdiğiniz bir süreç. Partiyonu “şu kadar zamanda çıkarırım” demek çok gerçekçi olmaz. Şunun gibi, sen bana en güç partiyonu versen ben onu yarın da yönetirim ama benim içime siner mi? Yaptığınız işe derinlemesine girmeniz, anlamanız, karakterini vermeniz ve tabii onu son derece içinize sindirmeniz lazım. O eseri kendim yazmışım gibi sindirebilmeli ve hissedebilmeliyim. Bu gerçekten zaman alan bir şeydir. Genelde de ilk yönetimde elde edilememektedir.

İlk defa çalışacağınız bir orkestra ile Bahar Ayini’ni yapma imkânınız olsa, programınıza koyar mıydınız?

Ben hiç bilmediğim bir orkestraya bu tür bir eseri koymayı göze alamam. Orkestrayı çok iyi tanıyıp olmam lazım. Özellikle solistik karakterdeki çalgıları kimler icra edecek, ilaveten başkemancı ve vurmali çalgılar çok önemli, bunları icra edenleri tanıyıp güvenmem lazım.

Türkiye’deki orkestralarla icralarınıza dönecek olursak, İzmir ve Ankara’daki konserleriniz için ne kadar prova süresi ayırmıştınız?

Birbirinden değişik prova süreçlerim olmuştu yanlış hatırlamıyorsam. İzmir’de bir hafta öncesinden 2-3 prova yaptığımı ve sonra tamamen bütün haftayı ona ayırdığımı hatırlıyorum. Ankara’da tüm hafta ekstra bir prova yaparak geçirdiğimizi hatırlıyorum.

Provalarınızda orkestrayı izole ederek grup grup mu yoksa bütün olarak mı çalıştırdınız?

Son zamanlarda artık izole ederek çalıştırma taraflısı çok fazla olmamama karşın bu eserde grup grup çalışmalar yaptığımı hatırlıyorum. En azından bir provanın öyle yapıldığını düşünüyorum, çünkü grup provaları daha fazla odaklanmayı ve zamandan tasarrufu sağlar. Diğer türlü bir gruba odaklanırsın ve diğer gruplar durup beklemek zorunda kalırlar, bu tamamen zaman kaybı olur. Yani bu şekilde çift prova yaparsan onlar tek prova yapmış gibi olurlar. Özellikle büyük bir orkestra olduğu için her iki icramda da orkestrayı böldüğümü hatırlıyorum. Şunu da eklemek isterim ki, prova programımı her zaman orkestraya göre belirler, orkestranın gidişatına göre de değişiklikler yaparım. Son yıllarda bizim orkestralarımızın da hızlı okuma yetileri çok gelişti, bu bakımdan da sanıyorum ki şimdi yapılacak prova süreçleri daha kısa zamanda gerçekleşse bile gayet verimli geçecektir.

[Söyleşimizin bu bölümünde, Rengim Gökmen’in kendi partisyonu üzerinde Bahar Ayini ’yle ilgili yaptığı tematik analize geçiyoruz.]

Bu partisyonu yazdığım çok şey var. Bale müziği bölüm bölüm ve numaralı olduğu için teknik form analizleri biraz daha kolaydır. Ben burada 18 tane ana tematik unsur bulmuşum. Bunlar karakter bakımından farklı olan, birbirinin içinden türememiş, ritmik, ezgisel ya da hücresel yapıda kendiceliği olan tematik unsurlardır. 1. tema, fagot tarafından sergilenerek başlayan meşhur temadır. Bu temanın içinden, onun bir parçası olarak değişik görünümde ve anlayışta ortaya çıkan 5 farklı unsur tespit etmişim. Aynı anlayışla 2. olarak belirlediğim tema, eserin 2. büyük bölümünde 4

farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda toplamda 18 ana tematik unsurun meydana geldiğini tespit ettim. Tespit ettiğim tematik unsurların devamı şu şekilde yer alır:

1. tema 5, 2. tema 4, 5. tema 3, 7. tema 2, 8. tema 2, 9. tema 3, 10. tema 2, 11. tema 3, 13. tema 3, 15. tema 3 ve 17. tema 2 ayrı görünümde gelmiştir. Saymadığım kısımlardaki temalar kendi yapılarını tekil olarak, hiç deforme olmadan devam ettirmiş, başka bir şeye dönüşmemiş ve birbiriyle bağlantıları olmadığını gördüğüm bağımsız temalardır.

Eserin daha ilk icrasının provalarında, orkestra şefi Pierre Monteux'nün Stravinski'ye eser üzerindeki hatalarla ilgili birçok yorum yaptığını, bu konularda mektuplaştıklarını ve Stravinski'nin Monteux'nün gösterdiği tüm hataları tartışmasız düzelttiğini elimizdeki kaynaklarda görüyoruz. Siz bestecinin eserini, orkestra şefinin tavsiyelerine karşı çıkmadan düzeltilmesini nasıl yorumlarsınız? Bu durum orkestra şeflerinin o dönemdeki otoritesinden mi kaynaklıdır?

Bu aslında bestecinin karakterine bağlıdır. %90'ı Türk bestecilerimiz olmak üzere hayatımda bizzat tanıdığım çok kolay değişiklikler yapan besteciler olduğu gibi, hiçbir değişiklik yapmaya yanaşmayan besteciler de tanıdım. *Bahar Ayini*'ne dönecek olursak, Stravinski'nin bu kadar komplike ve bununla birlikte çağını aşmış olan bir eserin gelecek yüzyıllara daha kusursuz bir şekilde intikal etmesini sağlayacak olan değişiklikleri yapmasını çok doğal buluyor ve gayet iyi anlıyorum. Kaldı ki Saygun'un bile bazı eserlerinde değişiklikler yapmayı kabul ettiğine son dönemlerinde bir iki küçük olay vesilesiyle tanık olmuştum. Versiyon değişikliğine gelirsek o başka bir meseledir. Örneğin Stravinski'nin *Ateşkuşu* eserinin 1919'la 1945 versiyonlarının orkestrasyonu çok değişiktir. Bölümler arasında değişiklikler vardır. Fakat burada sunulan edisyon değişikliklerinde icra açısından çok daha kolaylıklar olduğu için gayet doğaldır ve bu tip düzenlemelerle Beethoven'ın eserlerinde de karşılaşılabılırız. Tabii bunların bestecinin kontrolünde, çok bilgilice yapılması önemlidir. Elbette bestecinin bilgisinde olan şeylerin daha güvenilir olduğu aşîkârdır. Bazen bestecilerin hayatta olmadığı zamanlarda da maalesef böyle dokunuşlar yapıldığı oluyor. Bu durum

bilgisiz ve ehil olmayan ellerde çok olumsuz sonuçlar doğurabiliyor. Bu bakımdan buna çok dikkatli yaklaşmak lazım. Bir de şu bir gerçektir ki her zaman orkestra şefleri orkestrayı bestecilerden daha iyi tanırırlar, besteciler de yazıyı daha iyi tanırırlar. Bu bakımdan Stravinski gibi bir besteci bile bir orkestra şefinin pratik anlamda sahnedeki uygulamada karşılaştığı sorunları anlayarak daha iyi değerlendirir ve daha olumlu karşılar. Bu son derece doğaldır.

149 no.lu provadan bahsedecek olursak, orkestra şefleri açısından vuruşlardaki kuvvetli zamanların ustaca gizlenmesinden dolayı kaybolmaya çok müsait bir pasaj olduğu için sizce nasıl bir yöntem izlemeliyiz?

Burada şeflikte her zaman ana ilke olarak söylediğimiz ve hissettirdiğimiz yol şudur: vuruşu durdurmamız, ama durdurarak yönetiyorsak bunun özel bir anlamı vardır. Burada asimetrik ölçüler olduğu için genel esleri durdurmak orkestraya büyük güven veriyor ve orkestra şefinin de daha anlaşılır olmasını sağlıyor. Burada dikkat edilmesi gereken şey genel eslerin nerede olduğu ve önceki vuruşları tutarak yeni ölçülerin girişlerini sağlam vermek. Herkes nerede olduğunu ve nerede çalacağını görmeli.

“Kurban Dansı”ndaki her ölçünün çok karmaşık olduğunu ve dikkat etmemiz gereken çok fazla detay olduğunu orkestra şefleri olarak hepimiz biliyoruz. Peki sizce “Kurban Dansı”nda orkestra şefinin en çok dikkat etmesi gereken “olmazsa olmaz”lar nelerdir?

Burasının zorluğu özellikle senkopa dayalı aksak bir ritim olmasından, yani 1. vuruşlarda bütün orkestranın girmemesinden kaynaklanıyor. Örneğin 142 no.nun ilk ölçüsündeki 1. vuruşu yalnızca orkestra şefinden, 2. ölçüyü yalnız kontrbaslardan, 3. ölçüyü yalnız timpaniden, 5. ölçüyü yalnız trompetlerden alacağız. Dolayısıyla senkop olan girişleri orkestranın iyi algılayabilmesi lazım. İyi algılayabilmesi için orkestra şefinin onu hem çok iyi vermesi hem de orkestracının şefi iyi izlemesi lazım. Peki bakmaları lazım ama bakarlarsa da önlerindeki partilerini kaçırabilirler. Orkestra müzisyenliğinin ana ilkesinin, kendi partilerine bakarken orkestra şefini de takip edebilmek olduğunu biliyoruz. Ama burada saliselere bağlı olan bir mekanizma işliyor. Rahat bir klasik senfoninin normal 2/4'lük ölçü adımlarının gitmesi gibi değil.

Dolayısıyla 143 no.nun 5. ölçüsünde 1. vuruşu veren kontrbasın son derece sağlam girmesi ve partisinin duyurulması lazım. Orkestra şefi elbette girişini verecektir ama orkestranın kontrbaslardan da girişi alması faydalı olacaktır. İlaveten orkestranın bunu neredeyse ezbere bilmesi lazım. Burada en önemli çalgı gruplarından biri vurmali çalgılardır. Özellikle 180 no.dan finale kadar vurma sazların çok sağlam bir şekilde devam etmesi lazım. Orkestra şefine çok bakmaları lazım ama partileri o kadar bakmaya müsait değil ki, çok dikkat edilmeli!.. Bence bu bölümün başarıyla çalınabilmesi için orkestra şefinin partisyonu ezbere bilmesi kadar orkestra üyelerinin de partilerini ezbere bilmesi önemlidir. İşin zorluğu buradan geliyor.



38

Evet, bence ezberlemeli. Ezberlemenin en önemli tekniği, ölçü bölünmeleri ve gruplanmalarını kavramaktan geçer. Bunlar çok düzgün yapılmalıdır. Aralarındaki benzerliklerin bulunması lazım. Örneğin benim kendi yaptığım gruplandırmada 142 no.dan 149 no.ya kadar olan yöntemim şu şekildedir:

[Rengim Gökmen’in “Kurban Dansı” başlığı için yaptığı özel analize göre, görseldeki koyu renkli dikey çizgilerle ölçü gruplamaları ayrılmıştır. Gruplamalar 142 no.dan başlasa da görselde 144 no.dan itibaren olan kesit gösterilmiştir.]

The image displays a musical score for 'Kurban Dansı' by Rengim Gökmen, specifically measures 144 through 148. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure in 3/8 time. Measures 144 and 145 are marked with 'ff marc.' and 'ff' respectively. Measures 146 and 147 are marked with 'ff' and 'ff' respectively. Measure 148 is marked with 'ff'. The score is divided into measures by vertical lines, and the measures are numbered 144, 145, 146, 147, and 148. The notation includes many beamed notes, indicating a fast and complex rhythm.

Örnek 119: Çok karmaşık gibi gözükse de buradaki ölçü yapılanması 2 onaltılık, 3 onaltılık, 2 sekizlik, 5 onaltılık ölçülerden meydana gelmiştir. Zaman birimi sekizliktir. 2 onaltılık ve 3 onaltılık ölçüler (in1) 2 sekizlik ve 5 onaltılık ölçüler (in 2) yönetilecektir. Ölçülerin örnekte gösterildiği gibi gruplandırılmaları parçanın öğrenilmesi ve yönetilmesi açısından önemli kolaylıklar sağlayacaktır.

Örnek 4.3.2. Rengim Gökmen’in yayımlanmamış orkestra şefliği kitabından bir görsel (“Kurban Dansı”, prova no. 144)

Tekrar aynı ölçülere geldiği zaman yine aynı türden bir bölünme yapmak lazım. Ezberlemek açısından da 142 no.yu vurduktan sonra (*puandorg*) devamındaki 8 ölçü üzerinde çalışarak bu grubu zihninde oturtabilirsin. Bu sistem şefe yönetme kolaylığı getiriyor. Bunu bu sistemle çalıştığın zaman bu kısmın aslında o kadar da karmaşık

olmadığını göreceksin. Ben bu partiyonu Ankara’da kompozisyon öğrencisiyken ilk defa gördüğümde “nasıl yönetilir ki acaba?” diye düşünmüştüm. Ama gördüğün gibi yöntemi var ve yönetilebiliyor.

Şimdi ikinci püf noktasını anlatacağım. Birincisi burayı sağlam bir şekilde iyi öğrenebilmek için az önce bahsettiğim gibi ölçü gruplandırmaları yapmaktı. İkincisi ise aksak ritimlerin yönetimindeki temel prensip olan uzun zamanları daha büyük, kısa zamanları daha küçük vurmaktır. Bu iki prensibi temel olarak almak lazım. Gerisinde de emek verip ezberlemek gerekiyor.

4.4. Gürer Aykal ile Görüşme³⁰

İgor Stravinski’nin Bahar Ayini adlı eserini daha önce yönetmiş miydiniz?

Evet. 1980 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile Türkiye’deki bir Türk orkestrası tarafından ilk seslendirilişini, 2010 yılında Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası’nın ilk seslendirilişini, 2016 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nın ilk seslendirilişini ve yine aynı yıl Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası ile Antalya Devlet Senfoni Orkestrası’nın ortak konserinde bu iki orkestranın ilk seslendirilişlerini yönettim.

Orkestra şeflerinin Bahar Ayini’ni yönetirken karşılaştığı ritmik güçlükler (aksak ve komplike ritimler) açısından değerlendirdiğinizde, yurtdışında yetişmiş şeflere oranla Türk şeflerin sizce artıları var mıdır, varsa nelerdir?

Öncelikle sorunun içindeki “aksak ritim” kavramına biraz değinmek istiyorum. Benim gözümde ritimler hakkında “aksak” kelimesini kullanmak sanki kusurmuş ve doğru bir şey değilmiş gibi geliyor. Ben bunları kabul etmiyorum. Aslında bütün o ritimler son derece doğru, aksak değil ve bence gerçekten bu şekilde bir tanımları olmamalı. Çünkü biz Anadolu’da doğduk ve orada yetiştik. Ben Ahmed Adnan Saygun’un

³⁰ Bu görüşme 30 Ağustos 2022 tarihinde çevrimiçi olarak yapılmıştır.

öğrencisiyim ve tüm öğrencileri olarak bunu kendisinden çok iyi öğrendik. Aksak demek bize biraz hakaret gibi geliyor. Yani, “siz nasıl yapıyorsunuz bunları aksak aksak, doğru yapamıyorsunuz” demek istiyorlar gibi geliyor. Örneğin Avrupalılar 5/8’lik bir vuruş için 2 aşağı 3 yukarı vurduğumuz zaman bunlar onlara hataymış gibi geliyor. Bunu kendilerine göre düz gelen vuruş seçeneklerine çevirip o aksaklığı düzeltmeye çalışıyorlar. Böylece nasıl bir doğruyu bozmuş oluyorlar görüyorsunuz. Avrupalı ile aramızdaki büyük farklardan biri budur. Şeflik teknikleri bağlamında kendimize döndüğümüz zaman, bir müzik içinde ayırdığımız ölçülerin kaç vuruşlu olduğunu bilmemiz lazım. Buna örnek olarak “Seçilmiş Olanın Kutsanması” başlığında, 104 no.lu provanın 3. ölçüsündeki 9/8’lik olan yer gösterilebilir. Avrupalı için buradaki 9/8’lik ölçünün açılımı 3/4’lük şemada 3’er alt bölünme ile vurmaktır. Onlar için bu kadar basittir ve bunu doğru kabul ederler. Ama aslında doğru değildir, çünkü bu teknik müziği yanlış vurguluyor. Burada 3 değil 4 vuruş gerekiyor. Çünkü incelendiği zaman bu ölçü 4 vuruşludur. Bu gibi yerlerde özellikle ölçünün kaç vuruşlu olduğunu bizim bilmemiz lazım. Bunu da donanımlarımız ve geleneklerimiz bize gösterecektir. Yani bunu ütöpik yerlerde aramamıza gerek yok, çünkü bu zaten kendi içimizde var. Dolayısıyla Avrupalıların yanlışından gitmemek lazım. Orkestrasyon açısından da vurma çalgıları incelediğimizde onlar zaten 4 vuruş alıyor, ama sen onu 3’e düşürürsen orkestra sanatçıları her zamanki gibi Tanrı’ya sığınıp çalmak zorunda kalıyor. Türk müzisyenlerin bu açılardan *Bahar Ayini*’ni bilmesini istiyorum, bence olağanüstü bir eser. Yani özetlersem, Avrupalıların dediği gibi *Bahar Ayini* aksak veya komplike değil, olduğu gibi gayet anlamlı ve doğru bir müziktir. Yeter ki orkestra şefleri bu doğruları elleriyle gösterebilecek bilgiye ve özgeçmişe sahip olsun.

GLORIFICATION OF THE CHOSEN ONE
GLORIFICATION DE L'ÉLUE

91

[104] Vivo $\text{♩} = 144$

[105]

Fl. picc.

Fl. gr. 1 2 3

Fl. alto

Ob. 1 2 3 4

C. ing.

Cl. picc. in Mib

Cl. in Sib 1 2 3

Cl. bas. in Sib

Fag. 1 2 3

C. Fag. 1 2

Cor. in Fa 1.3 2.4 5.7 6.8

Tr. picc. in Re

Tr. in Do 3 4

Tbe. 1 2

Timp.

G.C. 5 8

[104] Vivo $\text{♩} = 144$

[105]

VI. I pizz. arco pizz. arco

VI. II pizz. arco pizz. arco

Vle. pizz. arco pizz. arco

Vc. non div.

Cb.

senza scord.

sf sempre

secco (banch. di Timp.) sempre simile

ff

8 poco sf

Örnek 4.4.1. Bahar Ayini, 104 no.lu prova kesiti ile 105 no.lu kesitin ilk ölçüsü.

Müzik tarihinde Bahar Ayini 'nin yerini nasıl görüyorsunuz? Sizin için bu eser ne ifade ediyor?

Benim için modal müziğin dünyada çarpıcı bir şekilde kabul edilmesidir. Herkes İgor Stravinski'nin Alman ve Rus bestecileri gibi tonal olduğunu düşünebilir. Aslında Rus bestecilerinden bir örnek ele aldığımızda Çaykovski bile bence tonal değildir, modaldır. *Bahar Ayini* ise modalite ve kontrpuanın yüce varışını birleştiren bir eserdir. Ben bu eseri çalışırken bütün modlarını çıkartmıştım. Örneğin bir orkestra şefi eserin girişindeki o meşhur fagot solosunu duymaya başladığı zaman "Bu şimdi hangi tondur?" diye elbet düşünecektir. Dolayısıyla bu temanın hangi mod olduğunu, nereden çıktığını, ortada ve sonda karar verdiği durakların hepsini bilir. Ona göre şemasını çizer ve bu tema devam ederken ona eşlik edenleri de doğru ölçüde müziğe katabilmeye bakar. Tabii orkestra şefinin bu doğurganlığı verebilmesi için eserin bütün modlarını, modülasyonlarını rahatlıkla bilip çıkartması lazım ki bunu yönetebilecek tekniği ellerinde görebilsin. Elbette her şefin bir tekniği var, onu konuşmuyoruz. Ama ben bu eserde öğrencilerimi vuruşları elleriyle gösterirken ağızlarıyla söyledikleri zaman hep eleştiririm. Bunu saymamaları gerek, elleri zaten bu görevi yapıyor ve öyle oturtmalılar. Yani bu eseri çalışırken saydığın zaman, geçmiş olsun! Bu olmaz. Az önce söylediğim gibi, bütünlüğe varmaktır ve hiçbir zaman bu ritimler aksak değildir, aksine son derece doğru gitmektedir. Orkestra sanatçılarının bu vuruşları görmeye ihtiyacı var ve orkestra şeflerinin bunu doğru verebilmesi çok önemlidir.

Bahar Ayini 'ni yönettiğiniz orkestraların hepsinde kadro tam mıydı? Örneğin Mib bas trompet var mıydı? Veya yerine trombon gibi çalgılar kullandınız mı?

Evet Mib bas trompet vardı. CSO'yla ilk seslendirişimizde 5'li orkestra düzeninde 1 flütümüz eksikti, onu Ankara Devlet Opera ve Balesi kurumundan tamamlamıştık. Geri kalanlar bizim orkestramızdı. Ancak ADSO ve ÇDSO bunu yapmak istediklerinde orkestra kadroları yetersizdi. Bu yüzden ikisi birleşerek benden bunu istediler, bu şekilde onlarla da yapabildik. Ama tek başlarına bugün bile yeterli kadroya sahip olduklarını sanmıyorum. *Bahar Ayini* orkestranın tekniğini gösteren ve

ritim birliğine varmayı çağıran, gösteri niteliğinde bir eser olduğu için orkestraların çoğu bunu repertuvarlarına alıp çalarak kendilerini göstermek isterler. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'yla da gelecek yıl böyle bir program yapmakta büyük bir yarar olacaktır. Çünkü bu tip eserler bir yandan orkestrayı eğitiyor.

Birçok orkestra şefi “Kurban Dansı”nı yönetmenin teknik yönüyle mücadele etmiş, Serge Koussevitzky’nin Bahar Ayini’ni yönetme konusundaki mücadeleleri, o dönem asistanlığını yapan Nicolas Slonimsky tarafından da gözlemlenmiştir. Slonimsky, Koussevitzky’nin asistanlığını yaptığı süreçte onun karmaşık ritimlerle başa çıkamadığını gözlemlemiş ve kendisi yeniden ölçüleme yaparak bazı karmaşık kısımları temel vuruşlara indirgemıştır. Sizce eser üzerinde bir şefin bu şekilde ölçülemede değişiklik yapması uygun mudur? Bestecinin aklına gelmemiş midir daha uygulanabilir ölçülerle yazmak?

Hayır, kesinlikle reddediyorum. Bu son derece yanlış bir şeydir. Bu vuruşları aksaktan düze değiştireyim dersen eserin iskeletini kaybedersin ve etleri yığılıverir. Bir besteci eser yazarken “Ben bunu yazayım da böylece daha zor olsun” diye mi koyuyor bunları, öyle mi düşünüyor? Bize zorluk çektirmek için mi yazıyor, o zaman o bir kompozisyon mu oluyor? Unut gitsin. O eserde sadece kompozisyonun gereği olan ritimler yazılıdır. Bu kesinlikle böyledir.

Evet ama diyelim ki besteci çok zor bir eser yazdı. Bu şekilde zaten icra edilme riski ortaya çıkacak, ama diğer yandan eserin yazılma amacına hizmet etmiş olacak...

Onlara besteci demeyelim. Onlar gerçekten bize önümüzü gösteren, ülkelerin kültür düzeyinde varmış olduğu noktaları göstererek yarınlarımızı bize açan son derece üst insanlardır. Herkes besteci olamaz.

Sizce orkestra şefleri orkestranın karşısına geçene kadar Bahar Ayini partiyonu üzerinde ne kadar mesai harcamalıdır? Konserleriniz için ne kadar prova süresi ayırmıştınız ve provalarınızda orkestrayı izole ederek grup grup mu yoksa bütün olarak mı çalıştırmıştınız?

Ben kendi provalarımdan örnek vererek size nasıl çalıştığımı anlatayım. Ben orkestrayı üç bölüme ayırıyorum. Zaten provalara da bütün orkestra hiçbir zaman başlamam. Provalarda önce yaylı çalgıları çalıştırırım ama onlarla beraber timpanisti de alıyorum. Günlük prova süresi ne ise o kadar prova yapıyorum. Sonra tahta üflemeli çalgılarla prova yapacağım zaman yine timpanisti de katıyorum. Ondan sonra da bakır ve vurma çalgıları alıyorum. Böylece timpanist üç provaya da gelmiş oluyor. Bazen partisyonda kendi sırası için uzun uzun beklese de bu sıralarda kendi kendine sayıyor ve böylece müziği öğreniyor. Kişisel mesaim gelecekte olursak, ben partiyonu öncelikle solfej yaparak öğrenirim. Flütlerden ve obulardan başlayarak sırayla devam edip, tek tek bütün partileri okuyarak solfeji yapıyorum. Bunu yaparken de az önce söylediğim bilgiler ışığında, “bu dizi şu moddadır” veya “bu dizi şuraya gidiyor” incelemelerini yaparak çalışırım. Genelde yaylı çalgılarla çalışmaya başlarım. Burada yalnız ezgiyi takip eden partiyi değil, örneğin “viyola ne çalıyor?”, “II. keman ne çalıyor?” gibi bütün partileri tek tek incelerim. Çünkü, en basiti ezgiyi takip eden partiyi incelemektir ve hiç o yanılsa düşmeye kalkmam. Yani önce genel kuruluşu sağlayan partilerde neler yazıldığını ben solfej yaparak okurum. *Bahar Ayini*’ne günde en az 7 saat çalışarak zannederim 3 ay kadar çalışmışım. Ancak bu çalışmayla eseri kendi içime geçirebilirim. Kendi içime geçirdikten sonra da vurguları çıkartmaya başlıyorum ve bütün bunlar zamanla oluşuyor.

Timpanisti tüm provalara dahil etme fikri gerçekten çok faydalı ve Bahar Ayini için birçok sorunun çözümü niteliğinde. Eminim ki bu yöntem her orkestra şefinin aklına gelmemiştir.

Bunun amacı şu: Nasıl şefler için vuruşları ağızları ile saymaları sakıncalı diye söz ettiysem, timpani için de sayarak çalgısına vurması aynı riski taşır. O da benimle beraber tüm süreçte hazırlanacak ve hazırlandıkça rahatlayacaktır. Sonuçta solist bir parti olduğu için çok iyi hazırlanması lazım. Hele bir yerde timpaninin bir girişi var ki Anadolu’daki davulcularımızı görebilirsiniz. Yani bütün bu müziklerin özünü Anadolu’da görebilirsiniz. Anadolu’da siz iki halk davulcusunu bir araya getirdiğiniz zaman inanın bana Stravinski’nin *Bahar Ayini*’ni elde edersiniz. İnanın ve yalnızca bunu araştırın, bulun ve yapın. İki tane davulcuyu bir yerde karşı karşıya getirin, onlar

yalnız algılarını almayıp dans da edeceklerdir. Bunun ii de zaten dans doludur. Lütfen Anadolu'ya gidin Anadolu insanıyla tanış olun. Sizlere çok büyük katkıları olur. Edebiyat bağlamında da Yaşar Kemal'i hiçbir zaman ihmal etmeyin; onun herhangi bir romanının girişini okuduğunuz zaman bestecinin bütün maharetini döktüğü bir sergi bölümü gibidir. Yaşar Kemal'i de okursanız şeflik değneğinizi kimse tutamaz.

İlk defa çalışacağınız bir orkestra ile Bahar Ayini'ni yapma imkânınız olsa, programınıza koyar mıydınız?

Koyardım. Ben orkestra şefiyim ve karşımdaki şartlar ne olursa olsun aldırırım. Kendini bilen ve bu eseri icra etmek isteyen orkestra, orkestra şefi için de bir şanstır, çünkü onlara yeni bir şey tanıtabilecektir. Bu şekilde de o orkestra sanatçılarının belleğinde kalıcı olma fırsatı yakalarlar.

Eserin konser mi yoksa bale versiyonunu mu izlemeyi veya yönetmeyi tercih edersiniz?

Bu konuda ben bale olarak yönetmedim ancak görmüştüm. Benim gemişimde bale vardır. Türkiye'de balenin bütün sorunlarına yakın olan ve balenin yzleştii herhangi bir sorunu çözmek için her an kendini feda eden bir insanım. İlaveten eşim koreografıtır ve yaptığı Türk baleleri benim yaşamım incelenirse ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla benim baleye çok başka bir ilintim var ve sempati diyemeyeceğim kadar yoğun şekilde baleyle ilgiliyim; bu benim içimde olan bir şey. Bale versiyonu olarak iki kez bunu sahnede görmüştüm ve bir tanesinde orkestra ve şefi çok iyi görebiliyordum. Orkestra şefi bale yönetirken aslında baleyle birlikte olur; onların ayaklarıyla zıplayıp-inme, gidiş-geliş ve dönme hareketleriyle ilgili özellikler şefin temposuyla çok yakından ilintilidir. Şef onlara istediği tempoyu verir. Örneğin bale sanatçıları bugün biraz ağır yarın biraz daha hızlı bir tempo isteyebilir. Onların ruh haline ve o günkü durumuna göre bütün bunları orkestra şefi sezer. Yani orkestra şefiyle bale sanatçılarının böyle anlatamayacağım bir ilişkileri vardır.

Tüm bunlar ışığında *Bahar Ayini*'nin bale versiyonuna dönecek olursak, açıkçası seyrettiğim iki temsilde de ben bunu görmedim. Şef herhalde partiyonu doğru

götürebilmek, orkestra da doğru çalabilmek için esere gömülmüştü. Çukur ve sahne arasında onlar birbirlerine nasıl uydular, oldu mu olmadı mı herhangi bir yorum yapamayacağım. *Bahar Ayini* öylesine bir eser ki bale için yazılmış olsa da daha çok konser salonlarında dinliyoruz. Tabii bu konuda koreograf meselesi de çok önemlidir. Ben bu eserle ilgili üç tane koreograf biliyorum. Koreograflar var olan müziğin üzerine hareketleri yaparlar ve bence bu da büyük yanıltır. Aslında bale yapılır ve balenin üzerine müzik bestelenir. Türkiye’de zamanında bu örnekler yapılabilirdi ve biz gerçekten çok çok üst düzeylerdeydik. Ben yine burada koreografların canını yakmak istemem. Kendi anlayabildikleri ölçüde yapıyorlar, eserin konusu çok basit ve bence herhangi karmaşık bir şey yok. Eğer bu müziğin çıktığı yörelerdeki danslar ve dans adımları çok incelenseydi, bütün bunlar çağın en ileri bale teknikleriyle özümseydi kesinlikle bir başka eser çıkabilirdi. Onun için koreograflara fazla yüklenmeyelim. Onların işi de kolay değil, çünkü bu eseri okuyamıyorlar. Bunlara tanık olduğum için biliyorum, notasını takip edemiyorlar. Bazı koreograflar bale yazısı bilirler ve o bildikleri yazı piyano partisinin üstünde yazılır. Dolayısıyla o müzikte hangi ayak ve elle olduğunu çok iyi bilirler. Bu eserde buna varabildikleri konusunda pek inancım yok. O açıdan bale Türkiye’de çok korumamız gereken bir sanat dalıdır.

Dinlediğiniz kayıtlar arasında Bahar Ayini ’nin beğendiğiniz bir yorumu var mı?

Bu eseri Leonard Bernstein çok doğal yönetir. Özellikle vurguları çenesiyle, eliyle, koluyla ve dirseğiyle, kısaca tüm bedeniyle çok doğal yapar. Orkestrayı çok çalıştırır ve ayrı ayrı özellikle bakırlarla çok uğraşır. Tanıdığım eski orkestra sanatçılarından biliyorum. New York Filarmoni Orkestrası içinde çalan birçok insanla tanışmıştım, bazıları solistim olmuştu. Eskilerin anlattığı çok tatlı anıları vardır ya, işte bu onlardan biri... Özellikle bu eseri aksak olarak düşünmez, onun doğruluğuna varmış bir orkestra şefidir.

Bu kapsamda, orkestra şefleri olarak eserler üzerinde solfej yapın ve partiyonları iyi çalışın; böylelikle çok daha başka yerlere varacaksınız. Sizler eseri kendinize ne kadar mal edebilirsiniz orkestraya da o ölçüde verirsiniz. Herkesin “yorum” adı altında “bir başka olmak” derdinin aksine, sadece eserin bütünlüğüne varmış ve o bilgilere haiz

olmuş, onları içinde hissetmiş ve onları yoğurgan hale getirmiş şefler olarak sizleri görmek istiyorum.

5. BAHAR AYINI'NİN I. BÖLÜMÜNÜN ORKESTRA ŞEFLİĞİ TEKNİKLERİ AÇISINDAN GÜÇLÜKLERİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Bu bölümde, çalışmamızın merkezinde yer alan konuya odaklanarak partisyona yakından bakmaya ve eserde orkestra şefliği teknikleri açısından karşılaşılabilecek güçlükleri mercek altına almaya başlıyoruz.

Birinci Bölüm: “Yeryüzünün Tapınışı” (*Adoration of the Earth / L’adoration de la terre*)

Bahar Ayini’nin “Yeryüzünün Tapınışı” başlığını taşıyan ilk bölümü, daha önce 3.2 başlıklı alt bölümde (“*Bahar Ayini*’nin Bölüm ve Alt Bölümleri”) belirttiğimiz gibi 8 dans tablosundan oluşmaktadır. Farklı uzunluktaki bu dans tablolarının her birinin ayrı başlıkları vardır ve bu başlıklar İngilizce ve Fransızca olarak belirli prova numaralarının tanımladığı müzikal kesitlerde partiyon üzerinde açıkça belirtilmiştir.

5.1. “Giriş” (*Introduction*) [Prova numarası 1-12]

Bahar Ayini solistik bir tema ile açılır. Tempo rubato’yu ifade edebilmek adına, oldukça tiz perdedeki fagot girişi için orkestra şefinin pasif³¹ bir giriş vermesi, devamında ise akışı icracıya bırakması, 2. puandorgla gelen 3. vuruşu da pasif bir şekilde göstermesi ilk ölçü için yeterli olmakla birlikte, ilk ölçünün son sekizliğinde kornonun girişini vererek, 2. ölçüden itibaren aktif³² vuruşlara geçilmeli ve devam eden ölçülerde kontrollü bir *rubato* takibi yapılmalıdır. 1 no.lu provadan *a tempo*’ya kadar, öncelikle 1. klarnet ve 2. bas klarnete giriş verilmeli, fagotun kesilmesinden sonra pikolo klarnet teması *accelerando* yapılarak öne çıkartılmalı, *a tempo* öncesinde

³¹ Bir orkestra şefliği terimi olarak “pasif vuruş”, şefin ellerini standart açıda göstermeden vücudunun ön kısmında oldukça küçük hareketlerle vurduğu, vuruşları birbirine bağlamadan sadece yönünü göstererek, yönetmek yerine takip ve eşlik etmeyi amaçlayan bir tekniktir.

³² Aktif vuruş, pasif vuruşun aksine orkestra şefinin eserin akışı üzerinde tamamen kontrol sağladığı ve standart açıda yönetmeye başladığı vuruş tekniğidir.

puandorgla 2. klarnet ve 1. bas klarnet girişı verilmeli, ardından çok beklenmeden, dikkatlice son vuruşta fagotun ana giriş temasının varyasyonuna geçilmelidir. 2 no.lu provada koranglenin girişı için bir önceki ölçünün son vuruşundaki puandorg, yeni ezgiye bir nefes niyetiyle rahat bir hazırlık yapma imkânı sunar.

INTRODUCTION

IGOR STRAVINSKY
Revised 1947
New edition 1967

Lento $\text{♩} = 60$ tempo rubato

Clarinetto 1 in La *colla parte*

Clarinetto basso 2 in Sib *colla parte*

Fagotto 1 *Solo ad lib.*

Corno 2 in Fa *colla parte*

poco accelerando a tempo

C. ing. *Solo (un poco en dehors)*

Cl. picc. in Re *mp*

Cl. in La 1 *p*

Cl. in La 2 *p*

Cl. bas. in Sib 1 *p*

Cl. bas. in Sib 2 *p*

Fag. 1 *p*

[1] [2] Solo *p espress.*

Örnek 5.1.1. “Giriş”: Başlangıç ölçüleri, 1 no.lu prova kesiti ve 2 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.

3 no.lu provanın ilk ölçüsünde fagotta duyduğumuz giriş temasından kalan motif, 12 no.ya kadar bir daha gelmeyecektir. Burası o kısma kadar, müziğın ilk anlarına ait atmosfere ilişkin son *a tempo* göstergesidir. Puandorg sonrasında *Più mosso*’ya gelindiğinde, giriş müziği artık bir tür gelişime doğru evrilmektedir. Burada şef, bir önceki tempoyu referans alarak biraz daha hızlı bir 2/4’lük vuruşa aniden geçmelidir. Korangle ve fagotlara giriş verdikten sonra korangledeki ana ezginin takibi, fagotların doğru akışta gittiğinden emin olmak adına iyi yapılmalıdır.

Örnek 5.1.2. 2 no.lu prova kesitinin 2.-3. ölçüleri ile 3 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.

Bazı şefler genelde ana ezgileri takip ederek yönetirler. Aslında ana ezgiye giriş verdikten sonra hangi enstrüman daha karmaşık ritimlerle çalışırsa şefin onları dikkatlice takip edip onlara yardımcı olması daha önemlidir. Bu durumu tahlil edebilmek için şefin kendisine “hangi enstrümanın bana daha çok ihtiyacı var” sorusunu sorması önem taşır.

4 no.ya gelindiğinde *dovetailing*³³ tekniğiyle yazılan II. keman ve viyola partilerinin *pizzicato*’larına özellikle giriş verilmeli ve simbiyotik³⁴ birliği korunmalıdır. Burada 2., 3. ve 4. kornlarla 2. klarnetin girişi verilmeli, 4 no.nun 3. ölçüsünde ilk kez girecek olan 6., 7. ve 8. kornların girişi de mutlaka verilmelidir. 4 no.dan önceki son vuruşta koranglede gelen altılama ezginin, aynı ritmik karakterde devamı niteliğinde olan 2. obuadaki altılamalara evrilmesine dikkat edilmelidir. Birbirinden türetilen materyallerle müzikte çok katmanlılık gözle görülür biçimde artmaya başlar ki şefin bu durumu çok dikkatli kontrol etmesi gerekir. 4 ve 5 no.lu provalar arasında ortaya çıkarılması gereken en önemli hat, pikolo klarnetin çaldığı ezgidir.

³³ Bir cümlelerin veya motifin sonuyla bir sonrakinin başlangıcının farklı partilerde üst üste bindirilmesi, cümle ya da motifleri bu yolla birbirine bağlama tekniği. Bu teknik, tüm hatta düzgün bir akış sağlar. Ayrıca bakınız: <https://www.jonbjorkmusic.com/blog/2014/10/6/td8-18-orchestral-dovetailing> Erişim tarihi: 12 Ekim 2022.

³⁴ Ortakyaşam, ortakyaşarlık ya da simbiyoz. İki canlının tek bir organizma gibi bir arada yaşamasını niteleyen bu sıfat burada mecazi anlamda kullanılmıştır.

The image displays a musical score for a symphonic band or orchestra. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Ob. (Oboe), C. ing. (Clarinet in G), Cl. picc. in Re (Piccolo Clarinet in D), Cl. in La (Clarinet in A), Cl. bas. in Sib (Bass Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Cor. in Fa (Horn in F), Vl. II (Violin II), and Vle. (Viola). The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *stacc.* (staccato), *espress.* (espressivo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation marks like *pizz.* (pizzicato) and phrasing marks like *Solo*. The score includes measures with 6/8 and 3/4 time signatures, indicating a change in tempo or meter. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Örnek 5.1.3. 3 no.lu prova kesitinin 6.-7. ölçüleri ile 4 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.

5 no.da öne çıkartılması gereken ezgiyi obua çalar, beraberinde flütler ve klarnetler komplike ritmik yapılarla bezenmiştir. Flütler ilk kez çalacağı için mutlaka girişleri verilmelidir. 2/4'lük ölçüdeki bu ritimleri çalıştırırken birbirine benzer grupları izole ederek çalıştırmak en uygunu olacaktır. Örneğin, 5 no.nun ikinci vuruşunda 1. flüt, obua ve 2. klarnet birlikte çalıştırılmalı, sonra 1. klarnet, 1. bas klarnet ve kornolar birlikte çalıştırılmalıdır. İcra anında, ses bölgesinden dolayı 2. flütün *p* nüansına uymasına özen gösterilmelidir.

The image displays a musical score for a woodwind and string ensemble. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Fl. gr. 2, Fl. alto, Ob., Cl. picc. in Re, Cl. in La, Cl. bas. in Sib, Cor. in Fa, Vl. II, and Vle. The score is in 2/4 time and features various musical notations including triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *mp*. A section marked "un peu en dehors" is present in the Cor. in Fa part. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments.

Örnek 5.1.4. 4 no.lu prova kesitinin 4.-5. ölçüleri ile 5 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

6 no.da öne çıkartılması gereken alto flüt ve korangle ezgileri 10 ölçü boyunca sürer. Alto flüt ve 1. bas klarnetin ritmik yapılarının doğruluğunu şef ilk 4 ölçüde dikkatlice takip etmelidir. Devamındaki 6 ölçü boyunca flütler ve korangle neredeyse aynı ritmik yapı üzerinde ilerler. Burada müzik ağırlaşıyor gibi hissedilse de hızlanmaktan kaçınılmalı, içinde bulunulan tempo 2/4'lük vuruş içinde soğukkanlılıkla korunmalıdır. 6 no.lu provanın 7. ölçüsünde ilk kez giriş yapan I. kemanlara giriş verilmelidir. I. kemanların uzunca triline unutulmuş ya da ihmal edilmiş olan nüansın *p-mp* arasında olduğu düşünülebilir; zira uzaklardan yankılanması gereken bir bezemedir bu.

Örnek 5.1.5. 6 no.lu prova kesitinin 5.-11. ölçüleri ile 7 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.

7 no.ya gelmeden son ölçüde 2. ve 1. flütlere giriş verilmeli, ardından, 7 no.da obuaya girişle birlikte alto flüt, klarnet ve bas klarnetler ve solo viyolonselın üçlemelerle oluşturduğu ritmik yapının beraber doğru işlediğine dikkat edilmelidir. 7 no.nun 2. ölçüsünün 2. vuruşunda çalacak pikolo flüt ve flüte giriş verilmeli, ardından 7 no.nun 4. ölçüsünde **f** nüanstaki korangle ve 1. fagota giriş verilirken, aynı ölçüdeki korno girişinin **mp** nüansı korunmalıdır. 7 no.nun 6 ve 7. ölçülerinde, az önce bir ölçü boyunca duymuş olduğumuz fagot ve korangle ezgisi tekrar gelir ve iki ölçü boyunca duyulur.

Örnek 5.1.7. 8 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.

5 ve 9 no.lu provalar arasında 2/4'lük ölçü yapısı hâkimken, 9 no.dan itibaren ölçü yapısı 2/4 ile 3/4 arasında sık sık değişim göstermeye başlar. 9 no.lu prova boyunca çalan her parti kritiktir; burada görev üstlenen tahta üflemeli grubundaki her parti birbirinden farklı, karmaşık ritmik yapılardadır. Öncelikle obua ve pikolo klarnet girişleri önemlidir; birincil vazifedeki ezgileri onlar çalacaklardır. Stravinski her iki parti için de “solo” yönergesine başvurmuş, pikolo klarnetin ayrıca çok keskin tınlamasını istediğini *ff* nüansı ile vurgulamıştır. Burada tüm partiler dikkatle takip ve kontrol edildikten sonra, 10 no.da dikkat çekici bir başka kesit belirir. Altı solo kontrbasın dördü doğuşkan çalmaktadır. Solo kontrbasların doğru sesleri elde ettiklerinden emin olmanın yanı sıra, burada grup içindeki ve üflemelilerle bir aradaki ses dengesine de dikkat etmek gerekir. Sadece doğuşkan çalanları birlikte alıp doğru tınlayıp tınlamadıklarını kontrol etmekte fayda vardır. 10 no.nun geri kalan ölçülerinde benzer ritmik yapılar (özellikle *flutterzunge* [kurbağa dili] tekniğiyle ilk kez çalacak 1. flüt, 2. ve 3. obualar ile 2. klarnet) yine önce izole edilerek çalıştırılabilir, ardından birleştirilebilir. Böylelikle hem icracılar hangi çalgı gruplarıyla beraber çaldıklarını daha iyi anlarlar, hem de çok katmanlı yapıdaki dokular gerek icracı gerek şef için daha güvenli yürütülebilir hale gelir. Müziğin nabız atışında 6 no.lu provadan itibaren

adım adım egemenlik kurmaya başlayan üçlemeler, 10 ve 11 no.lu provalarda da etkin durumdadır.

The image displays a musical score for measures 9, 10, and 11 of a symphony. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (1, 2), Flute Alto, Oboe (1), Clarinet in C (piccolo, 1, 2), Clarinet in Bb (1, 2), Bassoon (1, 2), Contrabassoon, Cello (1, 2), Double Bass (1, 2), Violoncello Solo, and 6 Celli Soli. The score is in 4/4 time and features various musical notations including triplets, staccato, and dynamic markings like *mf*, *ff*, and *p*. Measure 9 is marked with a box containing the number 9. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. Measure 11 is marked with a box containing the number 10. The score includes various musical notations such as triplets, staccato, and dynamic markings like *mf*, *ff*, and *p*. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (1, 2), Flute Alto, Oboe (1), Clarinet in C (piccolo, 1, 2), Clarinet in Bb (1, 2), Bassoon (1, 2), Contrabassoon, Cello (1, 2), Double Bass (1, 2), Violoncello Solo, and 6 Celli Soli.

Örnek 5.1.8. 8 no.lu prova kesitinin son ölçüsü, 9 no.lu prova kesiti ve 10 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.

11 no.dan bir önceki ölçüde orkestra şefi pikolo trompetin girişini vermelidir. Surdinli trompetten duyulan bu ezgiyle birlikte, 11 no.lu provada eserin girişinden bu âna kadarki en yoğun katmana varmış bulunuruz. Bu kesit elbette bu şefin gözünü korkutmamalıdır. Önerebileceğimiz çözüm, bu kesit için de önceden izlediğimiz yolda olduğu gibi benzer ritimleri izole edip birlikte çalıştırmak, sonra birleştirmektir. Örneğin, 11 no.da 3/4'lük ölçü çerçevesinde 1. flüt, 2. ve 3. obualar ile 2. Sıb klarnet kurbağa dili tekniği ile yedilemelerle çalmakta, 2. ve 3. fagotlar ile iki kontrfagot, 3.-4. kornolar, 1. solo viyolonsel ile 6. solo kontrbas üçlemeler çalmakta, pikolo flütlerin süslemeli figürleri yine aynı üçleme değerler içine yerleşmekte, 2. flüt, 3. klarnet ve 5 solo viyola ise ikişerli bölünme içine yerleşen küçük nota değerleriyle çalmaktadır. (5 solo viyolanın notaları, Do teli üzerinde belli bir bölgeden başlayıp açılan ve geri dönen doğuşkan *glissando*'larında açığa çıkan seslerin açıkça gösterilmesinden ibarettir. Bu grupta Do teli üzerinde yapılan *glissando*'ların uç noktalarını izlemek ve kaydırmaların başlangıç ve bitiş anlarına odaklanmak yeterlidir.) Bu grupları ayrı ayrı çalıştırdıktan sonra, ana ezgimize odaklandığımızda öne çıkartmamız gereken partiler pikolo klarnet ile pikolo trompet olacaktır.

Karmaşık ritimlerden oluşan bu çok-katmanlı dokunun nasıl başladığı kadar nasıl bittiği de önem taşır. Zira 12 no.ya geldiğimizde, eserin başında duyduğumuz fagot temasına tamamen yalın bir ifadeyle, aniden geri döneriz. Onca katmanın arasından o sessizliğe varmak çok dikkat gerektiren bir iştir. Bu noktada şefin büyük bir hareketle müziği kesmesi, ritmik taşmalara, küçük ölçekli senkronizasyon kaymalarına karşı isabetli bir önlem olacaktır.

11

7

Fl. picc.

Fl. gr.

Fl. alto

Ob.

C. ing.

Cl. picc. in Re

Cl. in La 1

Cl. in Sib

Cl. bas. in Sib

Fag.

C. Fag.

Cor. in Fa

Tr. picc. in Re

11

VI. I Solo

5 Vle.

2 Vc. Soli

6 Cb. Soli

glissando sul Do arco

(pizz.)

sul Sol

B. & H. 19441

Örnek 5.1.9. 11 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

12 no.ya geldiğimizde, eserin başlangıcındaki fagot solonun bir nevi kapsül/daraltılmış halini görürüz. Burada orkestra şefi, *mp* nüansa dikkat ederek, 3. ölçüde pasif vuruştan

aktif vuruşa geçmelidir. Buradaki puandorg, isteğe bağlı olarak aşağı doğru vurularak verilip beklenebilir ya da ölçüye sadık kalarak, ikinci ve üçüncü vuruşları kapsayacak bir hareketle yandan yukarı doğru açıyla verilip, *pizzicato* çalacak I. kemanların güvenli bir şekilde aynı anda girmeleri için süre bitimine yakın, kesmeden de beklenebilir (Sib klarnet tril yaparak devam ettiği için kesmeye gerek yoktur.) 2/4'lük ölçüye (bir nefesle) direkt giriş de verilebilir.

12 no.nun 6. ölçüsünün son vuruşunda, sırasıyla 1. klarnet ve 1. bas klarnete giriş verilmeli, 7. ölçüde 6 solo viyolanın akor girişi verilip, ardından, 8. ölçüde pikolo klarnet, La klarnet, Sib klarnetler ile 1.-2. kornların uzayan akor girişiyle beraber, I. kemanlarda yeniden beliren *pizzicato* nabız atışı sürdürülerek “Yeryüzünün Tapınışı: Giriş” bölümü tamamlanmalıdır.

Örnek 5.1.10. 12 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.

5.2. “Baharın Müjdecileri: Bakirelerin Dansı” (*The Augurs of Spring: Dance of the Young Girls / Les augures printaniers: Dances des adolescentes*) [Prova numarası 13-36]

12 no.lu provada tempo değerimiz ♩ = 50 idi. Kesitin son 3 ölçüsünde duyduğumuz onaltılıklardan sonra 13. no.ya metrik modülasyonla (♩ = ♩) geçiş yapılır; yeni tempo değerimiz ♩ = 50’dir. Buradaki ilk motif, ilk kez 12 no.nun 4. ölçüsünde duyduğumuz dört onaltılık Reb, Sib, Mib, Sib *ostinato* seslerinden oluşan hücredir. Bu motif 13 no.daki kaba, ilkel ve vahşi hissiyatlı akorlardan oluşan sekizliklerin bir öncüsü gibidir. Motor figürler sürekli yinelenerek devam ederken 13 no.da yerini sekizliklere bırakır. Duyuş olarak aynı gibi gelse de değerler ikiye katlanmıştır. Orkestra şefi, 13 no.ya ani bir geçişle, 2/4’lük ölçü vuruşu ile dört sekizlik tekdüze akor figürlerini çalmaları için yaylılara *tutti* giriş vermelidir. Girişin *f* nüansa ve *staccato* olması için şefin ilk vuruşu büyük ve kesik hareketlerle göstermesi önemlidir. Bu girişin hemen 3. ölçüsünde, 8 korno tam kadro olarak *sf* nüansla girecektir. Şefin 1/ve!³⁵ 2/ve! şeklinde 1. ve 2. vuruşların ilk yarılarında oldukça keskin ve baskın giriş vermesi, aynı aksanların yaylılarda da yazılmasından dolayı birlikteliği daha iyi sağlayacaktır. Devamında aynı aksanlar kornolarla simbiyotik olarak 14 no.ya kadar sırasıyla, 1/ve! 2/ve, 1!/ve 2/ve, 1!/ve 2/ve, 1/ve! 2/ve olarak devam eder.

Orkestra şefi 14 no.da korangle, fagotlar ve viyolonsele giriş vererek 4 ölçü boyunca yeni figürü sürdürmeli, sonra tekrar baştaki (3., 4., 5. ve 6. ölçüler) gibi aksanlı figürlerin yaylılar ve kornolardaki girişleri verilmeli, aynı yapı 4 ölçü boyunca sürdürülmelidir. (14 no.daki korangle motifi, 12 no.da *pizzicato*’larla işitilen I. keman motifinden başkası değildir.)

³⁵ Ünlem işaretleri aksanları belirtmek için kullanılmıştır.

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS
LES AUGURES PRINTANIERES
DANSES DES ADOLESCENTES

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

C. ing.

Fag. 1 2

1.2 3.4
Cor. in Fa

5.6 7.8

1 & 2 senza sord.

sf sempre

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

arco (non div.) *sempre simile*

Tutti (non div.) *sempre stacc.*

arco (non div.) *sempre simile*

Tutti *sempre stacc.*

arco (non div.) *sempre simile*

Tutti *sempre stacc.*

f *sempre stacc.*

14 Solo

C. ing.

Fag. 1 2

1.2 3.4
Cor. in Fa

5.6 7.8

mf

14

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

pizz. *meno f*

f come sopra

f come sopra

f come sopra

f come sopra

f come sopra

Örnek 5.2.1. 13 no.lu prova kesiti ile 14 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.

Yaylılardaki akorlar 16 no.ya kadar, korangledeki *ostinato* kalıbı ise 18 no.ya kadar devam edecektir. 15 no.da korangleye verdiğimiz girişin hemen akabinde, pikolo flütler, pikolo klarnet, Sib klarnetler ve I. kemanlar için 1. ve 2. vuruşların 2. yarılarında keskin ve kuvvetli bir hareketle *sf* vurgulamalar (1!/ve 2!/ve) verilmelidir. Hemen

ardındaki ölçü için 1. ve 2. obualarla Do trompetin girişi *mf* nuansta verilmeli, 15 no.lu provanın son 3 ölçüsünde ise sırasıyla 1.-3. obualar, I. kemanlar (*pizz.*) ve Do trompete girişleri verilmelidir.

11

Fl. pico. 2
Ob. 2
C. ing.
Cl. pico. in Re
Cl. in Sib
Cor. in Fa 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Tr. in Do 1
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

15

come sopra

Solo con sord.

mf

15

pizz.

Örnek 5.2.2. 14 no.lu prova kesitinin 6.-8. ölçüleri ile 15 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.

16 no.da 1. fagotun tril girişi, kontrbas ve viyolonsellerin *pizz.* girişleri verilmeli, devamındaki ölçüde viyolanın tremololu sekizlik üçlemelerden oluşan girişi verilmelidir. 16 no.nun 3. ölçüsünde 2. fagot ve 2. vuruştaki üç obuanın girişleri verilmeli ve ardından dikkatle, 4. ölçüdeki 1. vuruşun ilk yarısı çok net ve kuvvetli vurularak 4. korno ve 5 trompetin *f*, I. ve II. kemanların *sf* nuanstaki girişi verilip hemen 2. vuruşun ilk yarısında aynı kuvvetle pikolo klarnet, La klarnet, Sib klarnetler, 4. korno, pikolo trompet ve 4 Do trompete dönerek onaltılık üçlemelerden oluşan ritmik değerlerinin aksanlarıyla (aksan sadece korno, pikolo trompet ve 4 trompete yazılıdır) birlikte ve tam senkronize çalınması sağlanmalıdır. 16 no.nun 5. ölçüsüne bağlarken ritmik yapılar arasında kopukluk veya gecikme olmamasına dikkat edilmelidir. İç içe geçen pikolo flütler ile 1. ve 2. flütlere *ff* nuansta giriş verilmeli ve ritmik yapıları ölçü boyunca takip edilmelidir.

Örnek 5.2.3. 15 no.lu prova kesitinin 4.-6. ölçüleri ile 16 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.

17 no.da, alto flüt bu bölmede ilk kez girecektir. Alto flüt üçleme ve altılamalarla çalacağı için net bir giriş vermek önem taşır. Onun çıkıcı üçleme ve altılama kromatik seslerle uyguladığı kurbağa dili tekniğini hemen devamındaki ölçüde pikolo klarnet ve 2. Sib klarnet ilk vuruşta, La klarnet ve 1. Sib klarnet 2. vuruşta inici kromatik altılamalarla icra edeceklerdir. Bu detayı güzelce ortaya çıkartmak önemlidir. Bu ölçülerin bir tekrarı niteliğinde iki ölçü daha süren ilerleyişe, 1. flütte kromatik çıkıcı sesler yine kurbağa dili tekniğiyle eklenir. (1. flüt bu tekniği 16 no.nun 5. ölçüsünde de uygulamıştır.) 17 no.nun 4. ölçüsünde inici kromatiklerin bittiği yerde, orkestra şefinin 2. vuruşun ilk yarısında oldukça net bir şekilde pikolo trompete, 3. Do trompete, I. ve II. kemanlara ve viyolonselere üçleme ritimleri için giriş vermesi birlikte çalmaları adına çok önemlidir. Bu üçlemeyi izleyen akorlar aynı anlayışla, ardılı ve artçısı olarak *crescendo* ile 1., 2. ve 4. Do trompetin de eklenmesiyle vurgulanmalıdır. Burada bakırlar *f*, yaylılar *ff* nüansa vararak tamamlanır. 17 no.da prova esnasında her çalgı grubu kendi içinde (tahta üflemeliler, bakır üflemeliler ve yaylılar izole edilerek) çalıştırılıp sonra birleştirilirse kontrol etmek kolaylaşacaktır.

17

17

18

B. & H. 19441

Örnek 5.2.4. 17 no.lu prova kesiti.

18 no.daki 8 ölçü 13 no.nun bir tekrarı olmakla birlikte, 8 korno haricine baktığımızda, yaylıların çaldığı *ostinato* bu kez daha uzundur, 18 no.dan 22 no.nun iki ölçü öncesine

kadar devam eder. Ayrıca, *ostinato*'daki polikordun üst seslerini bu kez II. kemanlar değil I. kemanlar seslendirmektedir. Burada dikkat çeken bir detay da şudur: 19 no.dan itibaren yaylılardaki aksanlar diğer çalgılar girdiğinde yok olur ve yaylıların nüansı aniden *p*'ya düşer. Şefin 18 no.da yaylılara *ostinato* girişi verdikten sonra gözü bir yandan yaylıların aksan ve nüanslarında olmalı, diğer yandan bu *ostinato*'nun üzerine girecek partilere dikkatli bir şekilde giriş verip kontrolü elde tutmalıdır. 19 no.da aksanlar yaylılardan fagotlar ve kontrfagota geçer (aksanlar 1/ve! 2/ve!, 1/ve! 2/ve!, 1!/ve 2/ve şeklindedir.). İlâveten 21 no.daki üç ölçü hariç fagotlar ve kontrfagot aksansız olarak devam edeceklerdir. Fagot ve kontrfagota giriş verdikten sonra 19 no.nun 4. ölçüsünde şefin yaylılardaki aksanları vermek için hazır olmasında fayda vardır.

The image shows a musical score for measures 18 and 19. The score is written for several instruments: Fag. (Bassoon), C. Fag. (Contrabassoon), Cor. in Fa (Horn in F), Vl. I (Violin I), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). Measure 18 shows the beginning of the ostinato with various instruments. Measure 19 shows the continuation of the ostinato with a change in dynamics to piano (p) and a shift in the bassoon part.

Örnek 5.2.5. 18 no.lu prova kesitinin 5.-8. ölçüleri ile 19 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.

20 no.da tenor trombona giriş verilmeli, ardından aynı ezgiyi oktavlarla tekrarı edecek olan fagotlar ve kontrfagota giriş verilmeli ve ezgi bitiminde yaylılardaki aksanlar için yine hazır olunmalıdır.

The image shows a musical score for Example 5.2.6, spanning measures 19 and 20. The score is written for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Fag. 1.2 (Bassoon 1.2), C. Fag. 1 (Contrabassoon 1), Trbn. 1 (Trombone 1), Vl. I (Violin I), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The key signature is B-flat major. Measure 19 shows a 1.2 a2 marking. Measure 20 shows a 20 marking. Dynamics include p sub., f, and mf.

Örnek 5.2.6. 19 no.lu prova kesitinin 5.-9. ölçüleri ile
20 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.

21 no.da fagotlar ve kontrfagotun ilk 4 ölçüsü 19 no. ile aynıdır. 21. no.nun 3. ölçüsünde obualara, 5. ölçüsünde 1. flüte *f* nuansta giriş verilmelidir. Burada dikkat çeken detay, obuaların çarpma notalarının aynı anda değil birbiri ardına olması ve ardından bu motifin her iki sesinden birini flütün vurgulamasıdır. Bu çarpmalar kulağa aksan hissiyatı vermektedir. 21 no.nun 5. ölçüsünde fagotlara 20 no.nun 2. ölçüsünde çaldıkları motifin girişini tekrar verdikten sonra, orkestra şefi 6. ölçüde tenor trombonun *f* nuanstaki taklit motif girişini kaçırmamalıdır.

22 no.dan önceki son iki ölçüde mümkün oldukça vahşi bir ifade yaratılması gereklidir. Bu iki ölçüde önce yaylılara *ff* nuansta oldukça kuvvetli bir şekilde 1. vuruşla giriş verilmeli, hemen ardından hiç beklemeden, değnek tutulmayan diğer el ile 2. vuruş olarak, yukarı doğru açıyla değil karşıya ya da aşağı doğru kuvvetle 8 korno ve 2 trombonun girişi verilmelidir. Burada kornoların puandorgu mutlaka kesilmelidir. Akabindeki ölçüde, 1. vuruşta yine aynı vahşilikle yaylı grubunun güçlü Re vurgulaması ve timpaninin üçlemesi için giriş değnek tutan el ile verilmeli, ardından yine hiç vakit kaybedilmeden değnek tutmayan el ile iki tuba, büyük davul, viyolonsel

21

Ob. 1 2

Fag. 1 2 3

C. Fag. 1

21

Vi. I

Vi. II

Vc.

Cb.

Fl. gr. 1

Ob. 1 2

Fag. 1 2 3

C. Fag. 1

1.5 a2

2.6 a2

3.7 a2

4.8 a2

Cor. in Fa

Trbn. 1 2

Tbn. 1 2

Temp.

G.C.

Vi. I

Vi. II

Vi. III

Vc.

Cb.

67

22 no.nun 1. ölçüsünün 1. vuruşunda pikolo flütlere *ff*, pikolo trompete *f* nüansa, 2. vuruşta 1. flüt ve 1. obuaya *ff*, 2. klarnet ve 1. trompete *f* nüanslarına dikkat edilerek giriş verilmelidir. Bu ölçüdeki *martelé*³⁶’leri öne çıkararak keskin ve düşey bir akış olarak, 2. ölçüden sonraki dört ölçüyü o düşey fikrin varış noktası olarak geçici bir sükûnet olarak yorumlayabiliriz. Buradan itibaren, 37 no.da başlayan “Kaçırılış Oyunu” başlığına kadar aşama aşama sürececek bir çok-katmanlılık işlenecektir. Bu kısmı ince işlemek faydalı olacaktır. 2. ölçüden devam edecek olursak, 2. ve 3. klarnetlerin, 2. klarnetin bir vuruş önceki trilinin ucuna bağlanan bir altılama çaldığını görüyoruz. 2. ölçünün ilk vuruşundaki altılamayla birlikte 2. obua, 1. trombon ve II. kemanlara giriş verilmeli, 2. vuruşta korangle, 2. fagot, 2. trombon, solo keman ve I. kemanlara giriş verilmelidir. Az önce başlayan tril detayı önemlidir, zira çeşitli çalgılar 30 no.ya kadar triller çalacaktır (tril jestlerinin bir bölümü tremolo olarak notalanmıştır). Bu tril ve tremololar çok-katmanlılık içinde sürdürülen bir fikir olduğu için önemlidir. Bir başka dikkat çeken detay ise, 22 no.nun 2. ölçüsünün 2. vuruşunda koranglenin 14 no.daki motife geri dönmesidir. Şef müziği tasvir ederken mümkün olduğunca bu detayları ortaya çıkartabilir.

23 no.da koranglenin ezgisini kısa bir süreliğine Do trompet devralır. Bununla beraber şef 1. vuruşta I. ve II. kemanlara, 2. vuruşta 2. ve 3. klarnetler ile Do teli üzerinde doğal doğuşkanlarla çalan viyolalara giriş vermelidir. Burada klarnetler ve viyolalar, temiz ve aynı anda duyulmaları için ayrı olarak çalıştırılabilir.

24 no.dan 2 ölçü önce I. kemanlarda ilk solonun (baş kemancının) çaldığı tril motifi 24 no.da 2. fagot ve I. kemanlarda 2. solo ile devam eder. Burada daha önce görmediğimiz bir not viyolalarda gözümüze çarpar: *col legno sino al segno* ☐³⁷. Bu not 2 ölçü sonra viyolonseller, 3 ölçü sonra II. kemanlar için de geçerli olacaktır. II. kemanların *col legno* girişinden bir ölçü sonra, 24 no.nun 5. ölçüsünde I. kemanların –koranglenin ve 1. trompetin seslendirdiği ana motifin varyasyonu olan– hareketli figürü ve 4. fagotun devralacağı tril için giriş verilmelidir.

³⁶ Sözlük anlamı “çekiçleyerek” olan *martelé*, Fransızca bir terimdir ve notaların güçlü ve çok belirgin biçimde vurgulanmasını, böylece birbirlerinden kolayca duyulur şekilde ayrışmalarını ifade eder.

³⁷ “☐ işaretine kadar yayın tahta bölümüyle tellere vurarak çalınız” anlamına gelen İtalyanca direktif.

The image displays a musical score for measures 22 through 24. The instruments listed on the left are:

- Fl. picc. 1, 2
- Fl. gr. 1
- Ob. 1, 2
- C. ing.
- Cl. in Sib 2, 3
- Fag. 2
- Tr. picc. in Re
- Tr. in Do 1
- Trbn. 1, 2
- VI. Solo
- VI. I
- VI. II
- Vle.
- C. ing.
- Cl. in Sib 2, 3
- Fag. 1, 2
- Tr. in Do 1
- 2 VI. Soli
- VI. I
- VI. II
- Vle.
- Vc.

Measure 22 features a complex woodwind and string arrangement. Measure 23 includes a solo for the Trombone (Trbn. 1) marked "Solo stucco marc." and a solo for the Violin (VI. Solo) marked "Solo marc." Measure 24 continues the woodwind and string parts, with a solo for the Violin (VI. Solo) marked "Solo marc." and a solo for the Cello (Vc.) marked "Solo marc." The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*, and performance instructions like "col legno sino al segno" and "sul Sol".

Örnek 5.2.8. 22-23 no.lu prova kesitleri ile 24 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.

25 no.ya gelindiğinde 3. fagota göz temasıyla giriş verilebilir. Burada ana ezgiyi 1. korno solo olarak çalmaktadır. Öte yandan, bu solonun çok fazla öne çıkmasını istemeyen Stravinski, partisyona *mais en dehors*³⁸ notunu düşmüştür.

The image displays a musical score for Example 5.2.9, covering measures 24 and 25. The score is written for a symphony orchestra and includes parts for the following instruments: C.ing. (Cello), Fag. (Bassoon), Cor. in Fa (Horn in F), 2 Vl. Soli (Violins), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vle. (Viola), and Vc. (Violoncello). Measure 25 is highlighted with a box containing the number 25. The score features various musical notations, including dynamics (p, mf, p sub.), articulation (col legno al), and performance instructions (Solo, mais en dehors). The notation is in a standard musical staff format with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Örnek 5.2.9. 24 no.lu prova kesitinin 4.-6. ölçüleri ile 25 no.lu prova kesiti.

³⁸ “Ama uzaktan” anlamına gelen Fransızca açıklama. “Solo ama uzaklardan” anlamı taşıyan bir açıklama notudur bu.

25 no.nun 5. ölçüsünde, kornodaki temanın devamı niteliğindeki 1. flütün ezgisi için giriş verilmelidir. Solo flütün ezgisinin sonunu, 1. korno bir alt oktavdan katlar. 1. kornoya göz temasıyla takip yapılabilir ve bu kısa anda küçük bir atak verilebilir.

26 no.da 1. ve 2. obuaya giriş verildikten sonra, 2. ölçünün 2. vuruşunda diyaloga girecek 1. Do trompete giriş verilmelidir. Bu diyalog 4. ölçüde obualar, 5.-6. ölçülerde 1. ve 2. trompetlerin (2. trompet surdinlidir) cümle sonu motifleriyle devam eder. 26 no.nun 7. ölçüsünde 2. ve 3. klarnetler II. kemanları katlayarak, viyola ve viyolonsellerin bir süredir devam ettirdiği nabız atışı figürlerine katılır. 27 no.da, 25 no.da 1. kornonun çaldığı ezgiyi bu kez alto flüt sunar; cümle sonuna katılımı ise 2. flüt devralır. 27 no.da ayrıca, 22 no.dan beri korangle ve 1. Do trompette duyduğumuz ana motifi bu kez 5. korno solo olarak devralır. Bu noktada artık gözle görülür bir katman artışı vardır. Bahsettiğimiz çalgılara dikkatle giriş verildikten sonra takibi elden bırakmamakta fayda vardır.

The image displays two pages of a musical score, measures 26 and 27. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Ob.** (Oboe): Measure 26 features a solo with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Cl. in Sib** (Clarinet in B-flat): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Fag.** (Bassoon): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Tr. in Do** (Trumpet in C): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- 2 Vl. Soli** (Two Violin Soli): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Vl. I** (Violin I): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Vl. II div.** (Violin II divided): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Vle.** (Viola): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Vc.** (Cello): Measure 26 features a solo with a *mf* dynamic. Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Fl. gr.** (Flute grand): Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Fl. alto** (Flute alto): Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Cl. in Sib** (Clarinet in B-flat): Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Fag.** (Bassoon): Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.
- Cor. in Fa** (Coronet in F): Measure 27 features a solo with a *mf* dynamic.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The key signature is one flat (B-flat).

Örnek 5.2.10. 26 no.lu prova kesiti ile 27 no.lu prova kesitinin 1.-6. ölçüleri.

28 no.dan 2 ölçü önce, alto flüt ve flütün diyalogu devam ederken, uzun zamandır görülmeyen bir ölçü değişimi belirir. Burada orkestra şefi 2 ölçü için 3/4'lük vuruşa geçer. Ardından 28 no.da tekrar 2/4'lük vuruşa ve ölçüye geçilir. 28 no.ya gelindiğinde, 24 no.da başlayan viyola ve viyolonsellerin *col legno* çalışının son bulduğuna dikkat edilmelidir. (II. kemanlardaki *col legno*'lar 30 no.ya kadar devam edecektir.) 28 no.da tansiyon yükselmeye ve şefin kontrollü bir şekilde takip etmesi gereken partilerin sayısı artmaya başlar. Tansiyon sağlayan unsur, öncelikle 1. ve 2. klarnetlerin *martelé* olarak çaldığı onaltılık figürlerdir. 28 no.da, 22 no.dan beri çalmayan timpaniye **pp**, kontrbaslara **mf** (pizz.), kontrfagota **mf** ve pikolo klarnete **f** nüansa giriş verilmesi gerekir. Burada farklı çalgılara oldukça farklı nüanslar yazılmıştır. Peki şef bunları nasıl verebilir? Sonuçta iki el ile bunca farklı nüansı aynı anda vermek mümkün değildir. Dikkat edilmesi gereken husus şudur: Burada çalgıların çoğunda genel olarak **mf** nüansı hâkimdir; öne çıkması gereken parti hangisi ise onun nüansına ilişkin ekstra bir el ifadesi verilebilir. Bunun ötesinde şefin burada nüanslarla ilgili yegâne yapabileceği, balans/denge üzerine takip yapmaktır. Örneğin **pp** yazan timpani buradaki kalabalıktan dolayı duyulamıyorsa nüansını yükseltmesi için takip edilmeli, yorumcu gürlüğü fazlaca yükseltiyorsa elle ifade edilerek yazılan nüansta kalması sağlanmalıdır.

27

28

Fl. gr. 1 2

Fl. alto

Cl. picc. in Mib

Cl. in Sib 1 2 3

Cl. bas. in Sib

Fag. 1 2 3 4

C. Fag.

Cor. in Fa 5

Trbn. 1 2

Timp.

2 Vl. Soli

Vl. I

Vl. II div.

Vie.

Vc.

Cb.

mf

pp

pizz.

tr.

Örnek 5.2.11. 27 no.lu prova kesitinin 7.-8. ölçüleri ile
28 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.

28 no.nun 5. ölçüsünde 4 trompet ve 3 solo viyoloncelin çaldığı ezgi ana öğemizdir. Bu ezgi trompetlerde *tenuto* ve *cantabile*, 3 solo viyoloncelde ise *cantabile* olmakla beraber *marcatiss[imo] e molto cantabile* bir ifade ile çalınmalıdır. Orkestra şefi burada 4 trompet ve 3 solo viyoloncelle giriş verdikten sonra 28 no.nun 6. ölçüsünün sonunda, viyolaların *f* nüansta *divisi* olarak çalacağı motife giriş vermelidir. 28 no.dan 30 no.ya kadar olan pasajlar, karmaşıklık olmaması ve herkesin ne çaldığını daha iyi anlayabilmesi için gruplar halinde (tahta üflemeliler, bakır üflemeli ile vurmali çalgılar ve yaylı çalgılar birbirlerinden izole edilerek) ayrı ayrı çalıştırılabilir. 29 no.ya geldiğimizde, eserin başından beri hiç duymadığımız çelik üçgen ve antik zilleri görürüz. Bu çalgılar ilk kez girecek oldukları için şef tarafından giriş verilmesi önem taşır. Bu noktada pikolo flütler de 22 no.dan beri ilk kez çalacakları için onlara da giriş verilmesi ya da göz temasında bulunulması icracıların kendilerini güvenli hissetmeleri bakımından yararlı olacaktır.

29 no.nun 3. ölçüsüne kadar (kişisel görüşümle) nispeten daha uyumlu bir ses dünyası varken, 3. ölçüden itibaren, 8 kornonun girişiyle birlikte nispeten uyumlu bu dünyayı bozan, bir isyan ve uyumsuzluğu alttan alta hissettiren, huzursuzluk yaratan akorlar icra edilmektedir. Burada 4 korno dörtlük değerinde, *tenuto* ve *diminuendo*'larla birlikte *f* nüansta olmasına karşın, diğer 4 korno ikilik değerinde ve *p* nüanstadır. Birbiriyle aynı olan bu 4 sesli akorlar tam 6 kez duyurulmakta, 5.-8. kornoların dingince yinelediği akorların başlangıçlarına 1.-4. kornolar “ısıran” bir vurgu getirmektedir.

Örnek 5.2.12. 28 no.lu prova kesitinin 5.-10. ölçüleri ile
29 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

aynı tansiyonla birbirlerine eklemleyebilir, 1/ve! 2/ve! kısımlarında ve!deki sekizlikleri elimizle bölerek gösterebiliriz. Bazı durumlarda, orkestra icracıları eklemelenen müziklerde kendilerini daha sıkışmış hissedebildikleri için müziği eklemlemek yerine akorların bir sekizlik öncesinde keskin ve aksanlı birer giriş vermek de yeterli olacaktır. 30 no.nun 3. ölçüsünden 31 no.ya kadar bu akorlara baktığımızda, bunların “Bakirelerin Dansı” başlığının başındaki 8 koronun akorlarıyla aynı ritmik yapıda 6 ölçü boyunca sürdüğünü görürüz. Dolayısıyla, şefin vurguları gösteriş şekli ne kadar tutarlı olursa o kadar iyi olacaktır.

[illegible]

Örnek 5.2.14. 30 no.lu prova kesitinin 1.-6. ölçüleri.

31 no.ya gelindiğinde orkestra şefi, 1. pikolo flüt, 3 obua ve korangle için bir vuruş öncesinden giriş vermiş olmalı ve akabinde, hemen 2. sekizlikte girecek olan 4. kornoya dönüp girişini vermelidir. Burada esas ezgimizi pikolo flüt çalacaktır; önceliğimiz onu ve beraberinde 4. kornoyu ve 31 no.nun 3. ölçüsünde girecek olan kontrfagotların senkoplu çalacağı ikincil ezgiyi ve elbette bu başlığın imzası olmuş, kontrfagotlarla aynı anda *divisi* çalan I. kemanların ve viyolonsel grubunun *sff pizz.* akorlarını takip etmektir. Bu bahsettiğimiz öğeler birbirinden bağımsız değildir. Bu kesiti 4 + 4 ölçü süren, diyaloglu bir çift-cümle olarak düşünebiliriz. İlaveten, yaylılarda gelen *sff pizz.* akorlar, yeni bir motif olmayıp, bölümün başında ve yakın zamanda 30 no.nun 3. ölçüsünde duyduğumuz akorlarla aynı ritmik değerde gelmektedir. (Sadece akorların arası burada iki ölçü açılmıştır. Ritmik vurgulamalar 1/ve! 2/ve!, 1/ve! 2ve, 1!/ve 2/ve şeklinde aynıdır.)

B. & H. 19441

Örnek 5.2.15. 30 no.lu prova kesitinin 7.-8. ölçüleri ile
31 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.

32 no.da 2 flüt, alto flüt, 4 obua, Re pikolo klarnet, 3. klarnet 3. fagot, 4 korno, 1. trompet ve yaylılar, kısaca tüm partiler kendi içinde önemlidir. Görev üstlenen tüm partilerin yarattığı ses kümesi başlı başına önemlidir. Bunu devinim halindeki bir ses kümesi olarak düşünebiliriz. Ancak 32 no.nun başlangıcında, 4. korno ve kontrfagot partilerinin önceki kesitteki yankısını sürdüren viyolonseller ihmal edilmemelidir. 32 no.da başlayan bütüncül ses kümesi bu başlığın sonuna kadar devam edecektir. Bu nedenle, şefin burada başlayan tansiyonu “Kaçırılış Oyunu” başlığına kadar sürdürüp koruması çok önemlidir. Burada şef tarafından ekstra dikkat edilmesi gereken tek husus, onaltılıklarla ilerleyen partiler ve sonraki prova numaralarında göreceğimiz, kurbağa dili tekniğiyle çalınan beşleme, altılama ve yedilemeler olmalıdır. Çünkü bu ses kümesindeki tansiyon, kakafoniye ve kontrolsüz ses bulanıklığına dönüşmemelidir. Bu noktada, birbiriyle benzer ritimler üzerinde ilerleyen çalgıların izole edilerek çalıştırılması fayda sağlanacaktır.

Müziğimizi inşa etmeye devam edersek, 32 no.da şefin öncelikli olarak *divisi* olarak onaltılıkla çalan viyolalara giriş vermesi, ardından yine *divisi* onaltılıklarla çalan II. kemanlara giriş vermesi tansiyon kurulumu açısından önemlidir. Ardından, 32 no.nun 5. ölçüsünde pikolo klarnet ve 3 klarnete dönerek giriş verilmesi, motiflerini oldukça köşeli ve keskin çalmaları için elimizi keskin ve küçük eklemlemelerle vurarak destek olmak müziğin karakteri açısından faydalı olabilir. Aynı köşeli ritimler 32 no.nun 7. ölçüsünde 4 trompette de gelecektir. Orkestra şefi, alto flütün kurbağa dili tekniğiyle çalacağı yedilemelerin girişini de keskin bir el hareketiyle mutlaka vermelidir. Bu kesitlerdeki çok katmanlılık orkestra şeflerinin gözünü korkutabilir. Öte yandan, 31 no.dan itibaren bu başlığın sonuna kadar tüm cümleler 4’er ölçülük yapılarda kurulmuştur. Dolayısıyla, prova anlarında, bu şekilde 4 ölçülük kesitleri açığa çıkarmak ve daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi, benzer ritimleri çalan çalgı gruplarını izole ederek çalıştırmak yoğun görünümlü bu sayfaları berraklaştırmak açısından kolaylık sağlayacaktır.

The image displays a musical score for a full orchestra, specifically measures 32 and 33. The score is written for various instruments including Flute (piccolo, grand, alto), Oboe, Clarinet (piccolo, in B-flat, in A), Bassoon, Contrabassoon, Horn (in F), Trumpet (piccolo, in B-flat, in D), Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *arco*.

Örnek 5.2.16. 32 no.lu prova kesitinin 3.-8. ölçüleri.

33 no.da 2 pikolo flüt ve 2. flütün çaldığı ana ezgiyi, *divisi* I. kemanların alt yarısı katlar. Trompetlerin köşeli çalınması gereken ritmik akorları ve yeni giren tuba ile beraber esas dikkat etmemiz gereken partiler, 1. flüt, alto flüt, (Re pikolo klarnet ve bas klarnet dahil) klarnet grubu ve 34 no.lu provadan itibaren 2. flüttür. Kurbağa dili tekniğiyle çalan bu partiler, bu uzunca kesitte, çıkıcı-inici kromatik hareketler üzerinde yedileme, altılama, beşleme onaltılıklar üzerinde devinerek, nispeten yavaşlayan ya da hızlanan çizgiler halinde uç uca eklenmektedir. Yeni bölüm başlığına kadar devam eden bu hızlı çıkıcı-inici ritimler oldukça dikkatli çalıştırılmalıdır.

Bütün bu çok katmanlı yapıyla tanıştığımıza göre, bu başlığın sonuna kadar özellikle giriş vermemiz gereken tek bir kısım kalıyor. 35 no.dan bir önceki ölçüde I. kemanlar hariç yaylılar, 1., 3. ve 4. obua, korangle, bas klarnet, 2 kontrfagot, 3. trombon ve timpaninin çaldığı, ikinci sekizlikler üzerinde *sff* vurgulamalarıyla gelen, bu başlığın karakteristik vahşi akorlarıdır. Bu akorlar 35 no.dan önceki ölçüden itibaren, 4 ölçüde bir olmak üzere (4'er ölçülük cümlelerin sonunu vurgulayarak) toplamda 3 kez kendini duyuracaktır.

36 no.nun ilk 3 ölçüsünde 1.-4. kornların çaldığı *glissando* efektli motiflerle "Bakirelerin Dansı" başlığı tamamlanır. Şefin önem atfetmesi ve girişlerini ihmal etmemesi gereken bu güçlü *glissando*'lar, bu dans kesitinin sonuna işaret eden sinyaller niteliğindedir. Bir sonraki bölme, "Kaçırılış Oyunu" bu sinyallerle hazırlanır.

35 27

Fl. picc. 1 2

Fl. gr. 1 2

Fl. alto 1 2

Ob. 1 2 3 4

C. ing. 1 2

Cl. picc. in Re 1 2 3

Cl. in Sib 1 2 3

Cl. bas. in Sib 1 2 3

Fag. 1 2 3

C. Fag. 1 2

Cor. in Fa 1.2 3.4 5.6 7.8

Tr. picc. in Re 1.2 3.4

Tr. in Do 1.2 3.4

Trbn. 1 2 3

Tbe. 1 2

Timp. *secco* *come sopra*

Vl. I div. 1 2 3 4

Vl. II div. 1 2 3 4

Vle. *unis.* *div.* *unis.*

Vo. div. 1 2 3 4

Cb. div. 1 2 3 4

B. & H. 19441

Örnek 5.2.17. 35 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.

36

Fl. picc. 1/2

Fl. gr. 1 2

Fl. alto 1

Ob. 2 3 4

C. ing.

Cl. picc. in Re 1

Cl. in Sib 2 3

Cl. bas. in Sib

Fag. 1/2 a 3 a 2

C. Fag. 1/2

Cor. in Fa 1/2 5.6 7.8

Tr. picc. in Re

Tr. in Do 1.2 3.4

Trbn. 1/2 3

Tbe. 1/2

Timp.

gliss.

gliss.

gliss.

C. Fag. 2 muta in Fag. 4

36

VI. I div.

VI. II div.

Vle. div.

Vc. div.

Cb. div.

unis.

B. & H. 19441

Örnek 5.2.18. 36 no.lu prova kesiti.

5.3. “Kaçırılış Oyunu” (*Ritual of Abduction / Jeu du rapt*) [Prova numarası 37-47]

37 no.ya geldiğimizde tempo $\text{♩} = 50$ metronomdan, $\text{♩} = 132$ metronoma geçer. Bu geçiş ani olduğu için yeni tempomuza hazırlık yapmadan, 9/8’lik vuruşla (üç vuruşluk şema, üçerli alt bölünmeler) devam etmeliyiz. Burada bakır çalgılara (8 korno ve 4 trompet) bir göz temasıyla giriş verip, dikkatimizi hareketli tremololarla giren I. ve II. kemanların üzerinde toplamalı ve yeni tempoya uyum sağlayabilmeleri açısından oldukça net bir 9/8’lik vuruş şeması göstermeliyiz. Orkestra şefinin 37 no.nun ilk vuruşunda giren timpani ile 2.-3. ölçülerde ona eklenen büyük davulla da göz temasında bulunarak yönetmesi tempoyu sabitlemek adına faydalı olacaktır. 3. ölçünün 2. vuruşunda 2 flüt, 1. obua ve Re pikolo klarnete *ff* nüansta, Re pikolo trompete *f* nüansta, 4. ölçünün 2. vuruşunda 2 pikolo flüte *f* nüansta giriş verilmelidir.

38 no.da 2 flüt, alto flüt ve 3 klarnetin tremoloları, viyola ve fagotların 9/8’lik ölçü içinde 6/8’lik devinimlere işaret eden köşeli ritimlerinin arka planında bulanık ama devingen bir ses bulutu oluşturur. Obua grubunun çaldığı, çarpmalarla güçlendirilen vurgulu akor bir önceki bölmenin karakteristik vahşi akorlarının ardıllıdır. Aynı ölçüde viyolonseller, 1.-2. fagotlar ve 3. vuruşun son sekizliğinde bas klarnet, timpani ve kontrbaslar girecektir. Bu çalgılarla giriş verdikten sonra, 38 no.nun 2. ölçüsünde dikkat etmemiz gereken iki detay vardır: Birincisi yaylılardaki üçe-iki ritmik yapı, ikincisi, çift dizek üzerinde notalanan timpani ile 8. kornonun yine ikişerli ölçü (3/4) içindeki vurgulamalarıdır. Burada birincil olarak duyacağımız timpani ve 8. kornonun vurgulamalarının obua grubunun vurgulamalarıyla kurduğu ilişkiye (1/ve 2, 3/ve ...) dikkat edilmelidir. 38 no.nun 3. ölçüsünün son vuruşunda, 6 sesli bir akor halinde kromatik çıkış yapan 7 kornoya *f* nüansta giriş verilmelidir. Ardından, 39 no.nun 9/8’lik ilk ölçüsünün 4/8 (iki vuruşluk şema ile aşağı vuruşta 2, yukarı vuruşta 2 sekizlik) + 5/8 (iki vuruşluk şema ile aşağı vuruşta 2, yukarı vuruşta 3 sekizlik) olarak kesik ölçü çizgileriyle bölündüğünü görüyoruz. Bu ölçüde öne çıkartılması gereken çizgi trombonların çaldığı ezgidir. Burada önce 3. trombonla birlikte pikolo klarnet ve 3 klarnete giriş verilip, bir sekizlik sonra giren 4 obuanın, 5/8’lik bölümde ise 1.-2. trombonların unison girişiyle birlikte 3 flüt, alto flüt ve flütleri unison olarak katlayan

4 solo I. kemanın kromatik inişleri takip edilmelidir. Trombonların ana ezgiyi sonlandırdığı yerde, orkestra şefi *divisi* olarak çalan II. kemanlar ve viyolalar ile *pizzicato*'larla çalan yaylı baslara dönerek girişlerini vermeli ve öne çıkartmalıdır.

RITUAL OF ABDUCTION
JEU DU RAPT

37 Presto $\text{♩} = 132$

Fl. picc. 1 2

Fl. gr. 1 2

Fl. alto

Ob. 1 2 3 4

C. ing.

Cl. picc. in Re

Cl. in Sib 1 2 3

Cl. bas. in Sib

Fag. 1 2

Cor. in Fa 1 2 3 4 5 6 7 8

Tr. picc. in Re

Tr. in Do 1.2 3.4

Timp. gr.

G. C.

38

Fl. picc. 2 muta in Fl. gr. 3

a2

ff

ff marcato

sim.

ben tenuto

Solo

poco sf

non div.

non div.

non div.

unis.

unis.

pizz.

sempre f

(pizz)

(arco)

Örnek 5.3.1. 37 no.lu prova kesiti ile 38 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.

30

39 $\frac{4}{5}$

Fl. gr. 1 2 3

Fl. alto

Ob. 1 2 3 4

Cl. ing.

Cl. picc. in Re

Cl. in Sib 1 2 3

Cl. bas. in Sib

Fag. 1 2 3

Cor. in Fa 1 2 3 4 5

Trbn. 1 2 3

Timp. picc.

Timp. gr.

4 Vl. Soli

Vl. I

Vl. II div.

Vle. div.

Vc.

Cb.

sim.

sccco

f

fassai

détaché

div.

Ob. 4 muta in C. ing. 2

muta in Mib

Solo a2

Solo

piz

B. & H. 19441

Örnek 5.3.2. 38 no.lu prova kesitinin 2.-3. ölçüleri ile

39 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

40 no.da 6 ölçü boyunca 1., 2., 5. kornolar ile pikolo flüt, 3 flüt ve II. kemanlar arasında bir diyalog vardır. Bu diyalogda girişler her zaman farklı vuruşlarda geldiği için şefin dikkatle takip ederek her seferinde açık, net girişler vermesi faydalı olacaktır. 6. ölçünün 3. vuruşunda 4 trompet ve trompetleri katlayan II. kemanlarla viyolaların kromatik inişi için 2. vuruşta mutlaka *ff* nüansta, keskin bir giriş verilmelidir. 40 no.nun 7. ölçüsünden 42 no.ya kadar partiyon genel hatlarıyla 38-40 no.lar arasıyla benzerlik gösterse de, 41 no.nun bir ölçü öncesinde 12/8'lik ölçüye geçilmesiyle bir önceki kesitten ayrılır. İki ölçü uzunluğundaki 41 no.da 9/8'liğe geri dönülür (1. ölçüde 4/8+5/8, 2. ölçüde 5/8+4/8); ayrıca 39 no.da trombonlarla sunulan ana ezgi 41 no.da, sırasıyla 2 tuba ve 5 korno ile sunulur, devamında 3 trombon ve 3 trompetle genişletilir.

42 no.ya gelindiğinde, 6/8'lik ölçüde (iki vuruşluk şema) dikkat etmemiz gereken partiler, yedilemelerle çalan pikolo klarnet, 2. vuruşta gelen *crescendo* ifadeli onaltılıklarla 4 solo I. keman, 2. ölçü 1. vuruşta *p* nüanslı *staccato* onaltılıklarla gelen 4 trompet, yaylıların sekizliklerle örülen *pizzicato* hatları ile *divisi* yaylıların onaltılıklarla örülen hatlarıdır. Bu partiler kotarıldıktan sonra 43 no.ya kadar büyük olasılıkla başka bir sorunla karşılaşılmayacaktır.

43 no.da *ff* nüansta (bakır üflemelilerde gürlük dengesi gözetilerek *f* nüansta), sekizlikler üzerinde devinen, eşritimli genişçe bir pasaj görüyoruz. Burada şefin dikkat etmesi gereken birincil konu ölçü değişimleridir. 43 no.da neredeyse her ölçü farklı metrik yapıda olmakla birlikte, ölçü geçişlerinde sekizlik değerler e = e ibaresiyle birbirlerine eşitlenmiştir, dolayısıyla kesitin sabit bir nabız atışı vardır. Ölçülerin oldukça hızlı bir şekilde ilerleyip değiştiği bu pasajda, ikişerli alt bölünmeye sahip ölçülerle üçerli alt bölünmeye sahip ölçülerdeki ve 7/8'lik aksak ölçüdeki sekizlikler vuruş olarak birbirine eşittir. 43 no.nun 3. ölçüsündeki 7/8'liğin vuruş şeması iki vuruşluk görünümde olup, tek hareketle üç sekizlik aşağıya, dört sekizlik yukarıya vurulması hızı kaybetmemek açısından güvenli olacaktır. Bu tip süre değerleri (vuruşları) birbirinden farklı olan ölçülerde uzun olan vuruşu daha büyük bir hareketle gösterip, paniğe kapılmadan süresince bekleyerek ölçü değişimini sağlamak birliktelik açısından faydalı olur. 43 no.lu prova kesitinde partiler arasındaki senkronizasyonu yitirmemek de dikkat edilmesi gereken önemli bir husustur.

besleyecek şekilde tansiyonu korumalı, 45 no.daki büyük *tutti* giriş için (özellikle I. kemanlardaki *glissando* ve *Auftakt* üzerindeki çarpmalar için) oldukça net ve büyük bir üçüncü vuruş göstermelidir. *Tutti* giriş verildikten sonra, 3. vuruşun son sekizliğinde *fff* nüansta girecek 3 trombon ve 2 tubaya kuvvetli ve keskin bir giriş verilmeli, trombon grubuna bir ölçü sonra, yine 3. vuruşun son sekizliğinde yanıt veren 8 kornoya da aynı şekilde giriş verilmelidir. Bu ölçüde, timpani ve büyük davulun 3. vuruş üzerinde *sff* nüanstaki girişine de dikkat edilmelidir. Bu giriş, 46-47 no.lardaki motifleri bir tokmak gibi bölen timpaninin ilk tezahürü olarak yorumlanabilir.

46 no.da ilk 3/8'lik ölçüde *sff* nüansta çalan timpani için ekstra hazırlık süresi yoktur, o nedenle oldukça keskin ve kuvvetli bir giriş verilmelidir. Hızlı tempo nedeniyle 3/8'lik ölçülerde ölçüye 1 vurulmalıdır. 46 no.da 3/8'lik ölçülerde timpani ve bas yaylılar, diğer ölçülerde bütün grup halinde flütler, (bas klarnet hariç) grup halinde klarnetler ve 1.-3.-4. trompetler çalmaktadır. Bu kesitte Stravinski, parlak tınılı orta-tiz bölge üflemelilerini bas çalgılarla karşıtlık içinde kullanmıştır. İlaveten, 47 no.ya kadar 4/8, 5/8 ve 6/8'lik ölçülerin iki vuruşluk şemayla yönetilmesi tempo bakımından uygun olacaktır. 5/8'lik ilk ve son ölçülerde 2 sekizlik aşağı 3 sekizlik yukarı [2+3], 2. ve 3. ölçülerde 3 sekizlik aşağı 2 sekizlik yukarı [3+2], 4/8'lik ölçüde 2 sekizlik aşağı 2 sekizlik yukarı [2+2], 6/8'lik ölçüde 3 sekizlik aşağı 3 sekizlik yukarı [3+3] vurulmalı, vuruşlar keskin jestlerle, belli bir yönde (aşağı-yukarı) tek hareketle gösterilmelidir.

47 no.daki 2/8'lik ölçüler, 46 no.daki 3/8'lik ölçülerde olduğu gibi, tek vuruş olarak, kuvvetli bir *sf* gösterimiyle aşağıya doğru vurulmalıdır. Burada timpaninin keskin darbelerine, akorlar oluşturarak, tek ve çift kamışlı tahta üflemeliler, 3 korno ve yaylıların tümü eklenmiştir artık. Bu tip ani *tutti* pasajlarda, ne çalınırsa çalın, hiçbir çalgının ölçünün dışına sarkmaması, birliktelik ve sessizliğin doğru yerde sağlanması da önemlidir. Tremolo çalan yaylılardan, hemen ardından gelen ani akorlara asla bir taşma olmamalıdır. Özellikle timpaninin ve kesitin son ölçülerine doğru ona eklenen büyük davulun girişleri kaçırılmamalı, tremololu ezgilerle *tutti* akorların değişken ölçü yapıları içindeki dönüşümlü diyalogu 47 no.nun sonuna kadar dikkatlice takip edilmelidir.

Buraya kadar vuruş şemaları ve vuruşların nasıl gösterilmesi gerektiği üzerinde detaylıca durduk. Son 4 ölçüye geldiğimizde, 4/4'lük ölçülerde her seferinde farklı vuruşta gelen *tutti sf* akorlar, bir vuruş öncesinden mutlaka keskin ve kuvvetli jestlerle gösterilmelidir. Son 2 ölçüde giren 2 flüt ve alto flütün Mi^b oktavları üzerinde çaldığı tril, keskin ve kuvvetli son akorun içinden çıkan, onun ardına kalan bir ses molekülü gibidir. Burada *subito piano*³⁹ edasındaki *p* nüansı korunmalı ve “Bahar Rondoları” başlığına gelene kadar yeterli *puandorg* süresi tanınmalıdır. Bu *puandorg* müziğin salt zamansal süresi ile ilgili değildir, aynı zamanda yeni başlığın atmosferini hazırlamak ve bir önceki kaostan arınmak bağlamında oldukça önemlidir. Bu noktada şefin de vücut kaslarını mümkün olduğunca gevşetmesi, eserin sonuna kadar fiziki olarak kasılıp yorulmaması adına faydalı olacaktır. Orkestra şefi böylesine zor ve zihinsel-fiziksel güç gerektiren eserlerde bu tip bütün durakları dinlenmek ve güç toplamak için akıllıca kullanmalıdır.

³⁹ Aniden *piano*, ansızın *piano*.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony, showing the 8th to 16th measures of a section. The instruments listed on the left include:

- Fl. picc. 1
- Fl. gr. 1, 2
- Fl. alto
- Ob. 1, 2, 3, 4
- C. ing.
- Cl. picc. in Mib
- Cl. in Sib 1, 2, 3
- Fag. 1, 2, 3
- C. Fag. 1, 2
- Cor. in Fa 1, 2, 3, 4, 5, 6
- Tr. in Do 1, 2, 3, 4
- Trbn. 1, 2, 3
- Tbe. 1, 2
- Timp.
- G.C. (Glockenspiel)
- VI. I
- VI. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score is written in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features various dynamic markings, including *sim.* (sforzando), *sf* (sforzando), *scoco* (sudden), *molto sf* (very sforzando), and *non div.* (non-diviso). The string section (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) is marked *non div.* and *sim.*. The woodwind section (Fl. picc., Fl. gr., Fl. alto, Ob., C. ing., Cl. picc., Cl. in Sib, Fag., C. Fag.) is marked *sim.*. The brass section (Cor. in Fa, Tr. in Do, Trbn., Tbe.) is marked *sf*. The percussion section (Timp., G.C.) is marked *scoco* and *molto sf*. The string section (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) is marked *non div.* and *sim.*. The woodwind section (Fl. picc., Fl. gr., Fl. alto, Ob., C. ing., Cl. picc., Cl. in Sib, Fag., C. Fag.) is marked *sim.*. The brass section (Cor. in Fa, Tr. in Do, Trbn., Tbe.) is marked *sf*. The percussion section (Timp., G.C.) is marked *scoco* and *molto sf*.

B. & H. 19441

Örnek 5.3.5. 47 no.lu prova kesitinin 8.-16. ölçüleri.

5.4. “Bahar Rondoları” (*Spring Rounds / Rondes printanières*) [Prova numarası 48-56]

48 no.ya geldiğimizde tempomuz flüt grubunun dönüşümlü trilleri eşliğinde, *tranquillo*⁴⁰ ifadesiyle $\text{♩} = 132$ ($\text{♩} = 198$) metronomdan $\text{♩} = 108$ metronoma düşer. Neredeyse yarı yarıya bir hız değişimidir bu. Burada orkestra şefi önceki atmosferden bedenlen tamamen arınmış olarak, sakın bir ifadeyle, pikolo klarnet ve bas klarnete dönerek, 5/4'lük ölçü girişini *p* nüansta vermelidir. Bu tip pasajlarda, üflemeli gruplarına giriş verilirken şefin kendisinin de aynı anda nefes alması müziğin oturması bakımından güvenli olur.

7/4'lük 2. ölçü 2+2+3 olarak vurulmalıdır. Bu noktada orkestra şeflerine küçük bir not düşelim: Bu tip ölçülerde (2+2+3, 2+3+2, 3+2+2 gibi) birden fazla vuruş seçeneği vardır. Burada 3'ün nerede geleceğine partiyonun kendisi işaret eder. Partiyondaki ezgi ve temalar, cümlelerdeki nefes yerleri, notaların ve eslerin süre değerlerinin gösteriliş biçimi, çalgı gruplarına dikey olarak bakıldığında benzer motiflerin kullanılması gibi nitelikler orkestra şefine gerekli ipuçlarını verecektir. Buradaki gibi yoruma açık olmayacak kadar belli olan yerler olduğu gibi, bazı partiyonlarda yoruma açık vuruş seçenekleri de karşımıza çıkabilir. Yoruma açık yerlerde nasıl vurulacağına elbette orkestra şefi karar verir. Aslında temel prensip aynıdır: anlaşılabilirlik. Hangi vuruş tekniği orkestra üyeleri için daha berrak olacaksa, o vuruş tekniği tercih edilmelidir. 2. ölçüye bu mercekten baktığımızda, 7/4'lük ölçü yapısında 2+2+3 seçeneğini tercih etmemizin nedenlerini şöyle sıralayabiliriz: 1. ölçüdeki 5 nota ile 2. ölçüdeki son 5 notanın ve ifadenin aynı olmasından dolayı, anlatım bütünlüğü açısından aynı vuruşlarla ifade edilmesi (5/4'lükte 2+3, 7/4'lükte [2]+2+3), ezgisel olarak vuruşların en rahat ifadesinin 2+2+3 ile temin edilmesi. Ayrıca, flüt partisindeki trilli notaların ve susların süre değerlerine baktığımızda da 4+3 yapısını görüyoruz ki bu da 2+2+3'e oturan bir yazım tercihidir.

Orkestra sanatçıları şefin vuruşlarına bakarken aynı veya benzer materyalleri benzer şemalarda görürlerse ifade içeriği belleklerinde daha iyi yer etmekte, partilerine ve

⁴⁰ “Dingin”, “sakın” anlamı taşıyan İtalyanca terim.

şefe odaklanarak geçirdikleri zamanda kazanım sağlamaktadırlar. 6/4'lük olan 3. ölçü, ikişer alt bölünmeden oluşan üç vuruşla değil, iki vuruş içinde üçer alt bölünme ile (3+3 şemasıyla) gösterilmelidir. Vuruşları 48 no.nun son ölçüsüne kadar bu anlayışla göstermek ezgisel anlatım açısından doğru olacaktır. 5/4'lük son ölçüde 3+2 şeklinde vurmak hem ezgi hem de *puandorg* bekleyişi açısından doğrudur. Bu ölçünün sonunda *puandorg*'u kesip ekstra giriş vermek zaman kaybına yol açabileceğinden, kesme hareketini yapıp elleri havaya kaldırarak aynı anda 49 no.nun girişini vermek daha doğru olur.

SPRING ROUNDS
RONDES PRINTANIÈRES

[48] Tranquillo ♩ = 108

Örnek 5.4.1. 48 no.lu prova kesiti.

49 no.lu prova kesiti, *Sostenuto e pesante*⁴¹ ifadesinin müzik tarihinde karşılığını en iyi bulduğu yerlerden biri olabilir. Partisyonda bu ifadenin içeriğini vurgulamak adına gereken tüm materyaller (*tenuto* çizgileri, peş peşe gelen çekerek yay işaretleri, eşit değerler üzerinde ağır adımlı bir ilerleyiş vb.) kullanılmıştır. Şeflik tekniklerine dönecek olursak, tempomuz artık ♩ = 80'dir. Orkestra şefi bu tip ifadeleri elleri ve kollarıyla tasvir ederken hafifçe görünen bilek hareketlerinden kaçınmalı, ağırlık için güç desteğini mümkün olduğunca kolları ve omuzlarından almalıdır. Özellikle yaylılardaki her dörtlük için vuruşlarını mümkün olduğu kadar ellerini aşağıya doğru salınan bir ifadeyle derinleştirmelidir. Bu kesitte 4/4'lük vuruş şeması uygulanmalı fakat her hareketi sanki ağır bir yük varmışçasına ellerimizi aşağıya bırakarak

⁴¹ Her bir sesi süresince son demine kadar ağır bir ifadeyle sürdürerek.

yönetmeli. Orkestraya bu kesitteki müzikal ifadeyi böylece daha iyi izah etmiş oluruz. Vuruşlarımızı özellikle yaylılarla ilişkilendirmemizin nedeni, üflemeli çalgılara giriş verirken, görüş açısından dolayı vuruşları biraz daha yukarıda tutmak gerektiğindendir.

49 Sostenuto e pesante $\text{♩} = 80$

Ob. 1

Cl. picc. in Mib

Cl. in Sib 1 2

Cl. bas. 1 in Sib 2

Fag. 1 2 3

C. Fag. 1 2

Cor. in Fa 7 8

G. C.

49 Sostenuto e pesante $\text{♩} = 80$

Vi. I div. a4

Vi. II

Vle. div.

Vc. div.

Ob.

Örnek 5.4.2. 49 no.lu prova kesitinin 1.-7. ölçüleri.

Partisyona baktığımızda burada prova numaralarının diyalog halindeki bazı çalgı grupları göz önünde bulundurularak değiştiğini görüyoruz. Öte yandan kontrbaslar, *divisi* viyola ve viyolonseller ile 2 bas klarnet, 2 kontrfagot ve 3.-4. fagotlar 53 no.ya kadar aynı *ostinato* kalıp üzerinde ilerlemektedir. Bu bölme çok komplike olmadığı için girişler üzerinde ölçü ölçü durmuyoruz.

49 no.da görev üstlenmeyen 1.-4. kornolar ile (pikolo flütler hariç) flüt grubu, 4 solo viyola desteği ile 50 no.da diyalog dönüşümü vesilesiyle karşımıza çıkar. Bu partilerin girişleri verildikten sonra, 51 no.da tril motifleriyle karşımıza çıkan 1. pikolo flüt ve pikolo klarnetin girişleri verilmelidir. 52 no.dan hemen önce gelen 6/4'lük ölçü, üç vuruşluk şema üzerinde ikişerli alt bölünmelerle gösterilebilir. 52 no.lu prova kesiti 49 no.lu kesitin bir tekrarıdır.

53 no.da, bu geniş pasajın ilk üç ölçüsünde dikkat edilmesi gereken en önemli çalgı grubu vurmali çalgılardır. Timpaninin çarpma notaları vuruştan önce seslendirilmeli, 4/4'lük vuruş için oldukça net ve güçlü bir giriş verilmeli ve her ölçüde ilk defa giriş veriliyormuş gibi ölçü başlangıçları vurgulanmalıdır. 53 no.nun 4. ölçüsünün son vuruşunda trompetler, trombonlar ve 4 korno ile aynı motifi seslendiren obualarla korangleye, kükreyen bu ses dünyasına katılmaları için *sff* nüansta, kuvvetle giriş verilmeli, 5/4'lük ölçünün vuruşları 3+2 olarak gruplanmalıdır. Bu ölçü, temponun ağırlığından dolayı 3/4'lük ile 2/4'lüğün birleşimi olarak vurulursa, son vuruşta giren çalgılar ve el ifadesindeki derin hareketler nedeniyle daha faydalı olacaktır. Vurmali çalgılar ve yukarıda bahsedilen partilere verilen girişlerle 53 no.nun son ölçüsüne kadar devam ettikten sonra, son ölçüdeki *poco rit.*⁴² direktifinden dolayı bu 4/4'lük ölçünün ilk üç vuruşunu eklemleyerek⁴³ göstermelidir. Son vuruş, *puandorg* olduğu için eli durdurarak veya ileriye doğru yavaşça uzatarak, genişleterek gösterilebilir.

⁴² “Biraz yavaşlayarak”, “biraz geciktirerek” anlamlarına gelen *poco ritardando* teriminin kısaltılmış gösterimi.

⁴³ Vuruşun alt bölünmelerini göstererek vurma tekniği. Dörtlük değerde sekizlikler gösterilecektir.

Fl. picc. 1/2
Fl. gr. 1/2
Fl. alto 1/2
Ob. 1/2
C. ing. 1/2
Cl. picc. in Bb 1/2
Cl. in Bb 1/2
Cl. bas. in Bb 1/2
Fag. 1/2
C. Fag. 1/2
Cor. in Fa 1/2
Tr. picc. in Bb 1/2
Tr. in D 1/2
Trbn. 1/2
Tbe. 1/2
Timp. 1/2
G.C. 1/2
Tam-t. 1/2
Vl. I 1/2
Vl. II 1/2
Vle. 1/2
Vc. 1/2
Cb. 1/2

B. & H. 19441

Örnek 5.4.3. 53 no.lu prova kesitinin 4.-9. ölçüleri.

54 no.ya geçerken bir önceki ölçünün *puandorg*'unu kesme hareketiyle 54 no.nun 1. vuruşunu gösteren jestin aynı hareket içinde olması zaman kaybetmeme açısından

önemlidir. *Puandorg*'un değneği tutan elle kesilmesi daha kullanışlı olacaktır. Burada tempomuz $\text{♩} = 160$ 'dır, bir başka deyişle iki katı artmıştır. Yeni tempoya geçiş için hiç hazırlık süremiz olmadığından, tiz flütlere girişi çok net bir ifadeyle vermeli ve beklemeden, hiçbir şeye aldırmadan vuruşlarımıza devam etmeliyiz. 54 no.nun ilk ölçüsü 3/4'lüktü; 4/4'lük olan 2. ölçünün ilk vuruşu üzerindeki *sff* gürlükteki büyük *tutti* akor için kuvvetlice bir *tutti* giriş vermeli, ardından yaylılara dönerek, tremoloları besleyerek partilerini takip etmeliyiz. 54 no.nun 5. ölçüsünde 2. ve 3. vuruşlarda gelen *sff tutti* akorlara, 1. ve 2. vuruşlarda kuvvetli ve keskin hareketlerle girişlerini vermeliyiz. Bu ölçüde ve ardından gelen 3/4'lük ölçüde orkestra şefleri için bir tuzak mevcuttur. 54 no.nun 5. ölçüsünün 3. vuruşundan 55 no.ya kadar süren kısım, 54 no.nun 2. ölçüsüyle (2. vuruştan başlayarak) duyuş bakımından neredeyse aynıdır. Peki tuzak nerededir? 54 no.nun 2.-3. ölçüleri, tahta üflemelilerdeki çalgıların eklenmesiyle 4.-6. ölçülerde yinelenmektedir ve duyuş bakımından hep 4/4'lük içinde hissettiğimiz ana motif, 6. ölçüde *Auftakt*'la başlayarak 3/4'lük ölçü içine yerleştirilmiştir. Burada müziğin rehavetine kapılan bir şef kendisini bir anda taşmış bir ölçüde yanlış vuruşlar yaparken bulabilir.

55 no.da ilk iki ölçüdeki *tutti* akorları mümkün olduğunca çivi gibi bir ifadeyle keskin ve ayrıık yönetmekte fayda vardır. Besteci burada neredeyse bütün üflemeli çalgılarda *martelé* işaretleri kullanmıştır. 55 no.nun son üç ölçüsü 54 no.nun 4.-6. ölçüleriyle neredeyse aynıdır. 54 no.nun 4.-6. ölçülerindeki üç ölçülük kesit, 55 no.da ana motifin bir ölçülük bir tekrarının eklenmesiyle dört ölçüye genişletilmiştir (55 no.da 3.-6. ölçüler).

56 no.da *sff* nüanstaki *tutti* akoru verdikten sonra “Rakip Kentlerin Oyunları” başlığına (57 no.) kadar olan pasaj, “Bahar Rondoları” başlığına adım attığımızda trillerle başlayan pasajın (48 no.) küçük farklılıklarla bir tekrardır. 48 no.nun son ölçüsünün sonunda gördüğümüz *puandorg*, 49 no.ya geçiş öncesindeki bekleyiş 56 no.nun sonunda yoktur.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 54 and 55. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Piccolo (Fl. picc.), Flute (Fl. gr.), Alto Flute (Fl. alto), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. picc. in Mib), Clarinet in A (Cl. in Sib), Clarinet in B-flat (Cl. bas. in Sib), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C. Fag.). The brass section includes Cor in F# (Cor. in Fa), Trumpet in D (Tr. in Do), Trombone (Trbu.), and Tuba (Tbe.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Gong/Cymbal (G. C.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are indicated. The key signature has one flat (B-flat). The page number 55 is visible in the top right corner.

Örnek 5.4.4. 54 no.lu prova kesitinin 4.-6. ölçüleri ile
55 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

5.5. “Rakip Kentlerin Oyunları” (*Ritual of the Rival Tribes / Jeux des cités rivales*) [Prova numarası 57-66]

57 no.ya geldiğimizde tempomuz $\text{♩} = 168$ 'dir. 5/4'lük ölçü devam ediyor olmakla beraber, vuruşlarımız burada 2 + 3 şeklinde olmalıdır. Vuruşlarımızı bir önceki atmosferi sıfırlar nitelikte vahşi ve güçlü bir girişle sergilemeli, dikkat etmemiz gereken partiler, öncelikle senkoplarla giriş yapan 1. tuba ve timpani⁴⁴ olmalıdır. 57 no.da 1. ölçüde 3. vuruşta, 4/4'lük 2. ölçüde de 2. vuruşta elimizle ekstra bir aksan/vurgu vermemiz iyi olacaktır; zira bazı partiler bu vuruşlara senkoplarla girmektedir. Temponun yüksekliğinden dolayı, çalgıların güvenli girebilmesi için bu teknik faydalıdır. 1. ölçüdeki girişe dönecek olursak, *sff* nüansta *pizzicato* çalan viyola, viyolonsel ve kontrbasların tek bir çalgı gibi birlikte tınlaması çok önemlidir. Bu ilk ölçüde 2.-3. trombonlarla tubaların ve timpaninin girişleri verilmeli, ardından, 3. ölçüde fagotlar, kornolar ve yaylı basların *f* nüanstaki akorlarını birbirinden oldukça ayırık (*martelé*) ve “tepinişine” bir ifadeyle çalmaları için güçlü bir giriş verilmelidir. 57 no.nun 5. ölçüsünde 4/4'lük vuruşa geçildiğine dikkat edilmelidir. 3. ve 4. ölçülerdeki cümle yapısı 5. ve 6. ölçülerde obua grubu, 1. trompet (surdinli), *divisi* kemanlar ve viyolalarda ezgisel çeşitlemeyle yinelenmesine karşın, 5. ve 6. ölçülerde bu partilerin yanı sıra flüt grubu, klarnet grubu, kontrfagotlar, 2.-3. trompetler (surdinsiz), trombonlar, tubalar ve bas yaylılara ayrıca dikkat edilmelidir. Orkestra şefi, 5. ölçünün 2. vuruşu ile 6. ölçünün 1. vuruşunda tekrar aksanlı girişler verirse, takip eden vuruşlarda vurgulu söylemle giren çalgılar için faydalı olacaktır.

⁴⁴ Timpani partisi, çift dizek üzerinde yazılmış olmasına karşın burada tek yorumcuyla (1. timpanistle) seslendirilir. Partinin tekliği hem sistem başlangıcındaki köşeli parantez birleşmesiyle hem de dizekler arasındaki toka (*accolate*) işaretiyle vurgulanmıştır. Bu partideki senkopların çift yorumcuyla seslendirilmesi ciddi düzeyde senkronizasyon riski de doğuracaktır.

B. & H. 19441

102

58 no., 57 no.nun son 4 ölçüsünün 2. ölçüde bir vuruş eksilmiş ve sona bir ölçü eklenmiş bir varyantıdır. Partisyona yakından baktığımızda 58 no.nun ilk ölçüsünün 57 no.nun 3. ölçüsü ile aynı olduğunu görüyoruz. 58 no.nun 2. ölçüsü ise, 57 no.nun 4. ölçüsünün 2/4'lük versiyonudur. 58 no.nun 2. ölçüsü, 57 no.nun 3/4'lük 4. ölçüsünün ilk vuruşunda sekizliklerle yinelenen akorlardan ikisi eksiltiilerek 2/4'lük haline dönüştürülmüştür. 58 no.nun 3. ölçüsü ise 5. ölçüsünde (3 kornonun çaldığı *gliss.* motifi eklenerek) tekrar edilmektedir.

58 no.nun 6. ölçüsünde 3/2'lik ölçüye $q = q$ olarak geçilmelidir. Orkestra şefi 1. vuruşta dörtlüklerden oluşan (yeni ölçünün ikilik değer içindeki) üçlemeleri çalan kornoları (bütün grup) ve 2. tubayı dikkatle takip etmeli, 2. ve 3. vuruşlar üzerinde uzayan akordaki *sff/p* nüansını ve *crescendo*'yu elleriyle mutlaka göstermeli, bu vuruşların sağladığı süreyi belirtilen nüansları yaratmak için akıllıca değerlendirmelidir. Burada, değneği tutan elle 1. vuruş verilip (üçlemeler için vuruş eklemenebilir / alt bölünmeleri gösterilebilir) üçlemeler çalınırken aynı el yukarıya doğru kaldırılabilir, bu sayede 2. vuruş için doğal bir hazırlık yapılabilir. 2. vuruşta ise diğer el dahil edilerek nüansta arzu edilen genişleme rahatça gösterebilir. Sesin volüm artışını göstermek amacıyla, eller bakır çalgılara doğru 3. vuruşun sonuna kadar yatay olarak uzatılabilir, bu sürede değnek tutan el bir sonraki ölçünün 1. vuruşu için hazırlanabilir. Değnek tutmayan el tam zamanında geri çekilirken, değnek tutan el 4/4'lük olarak gelen yeni ölçü için giriş temposunu kimseye aldırmadan vermelidir. Aynı teknikler 58 no.nun 8.-9. ölçülerinde de uygulanabilir. Bu tip pasajlardaki uzun sesler beklenerek değil, nüans oyunlarını en iyi şekilde ifade etmek için değerlendirilmelidir.

59 no.nun 1. ve 2. ölçüleri, 57 no.nun 2.-3. ölçüleri ile 58 no.nun 1.-2. ölçülerinin bir varyantıdır. 59 no.nun 2. ölçüsünün ikinci yarısı ile 3. ölçüsü de aynı motifin ritmik ve çalgısal/tınısal değişimlere tabi tutulmuş bir çeşitlemesidir. Bu çalışmadaki odak noktamız şeflik teknikleri olduğu için bestecilik tekniğiyle ilgili değerlendirmeleri sınırlı tutarak devam edelim. 59 no.nun ilk ölçüsünde korno grubu ve 2 tubaya dönerek 5/4'lük ölçünün *f* nüanstaki girişi verilmeli, ölçü 3+2 şeklinde vurulmalıdır. 2. ölçüde 4/4'lük vuruşa geçtikten sonra, 3. vuruşun üzerinde tahta üflemeli çalgılar (1.-2. flütler,

alto flüt, 1. korangle ve klarnetler) ile flütler ve klarnetleri *divisi* olarak katlayan kemanlara *f* nüansta giriş verilmelidir. 59 no.nun 3. ölçüsünün son vuruşunda, daha önceden olduğu gibi yine senkopla giren (ancak bu kez ölçü başlangıcında değil bir önceki ölçünün son sekizliğinde giren) 1. tuba ve timpaninin girişlerini verdikten sonra takibi elden bırakmamakta fayda vardır. 59 no.dan önceki 3 ölçüde olduğu gibi burada da –ve bu tip bütün pasajlarda– vurmali çalgıların süresi dışına taşmaması çok önemlidir.



59

Fl. gr. 1 2 Fl. gr. 3 muta in Fl. picc. 2 *f* détaché

Fl. alto *f* détaché

C. ing. 1 *f*

Cl. picc. in Re *f* détaché

Cl. in Sib 1 2 3 2.3 a2 *f* détaché

Fag. 1 2 a2 *ffp* *ff* *ffp* *ff*

Cor. in Fa 1 3 2 4 5 6 8 1.2 a2 3.4 a2 5.6 a2 7.8 a2 *ff* stacc. *ffp* *ff* *ffp* *ff* *f* Solo marcatiss. 1 Solo

Tbe. 1 2 *ff* stacc. *ffp* *ff* *ffp* *ff* *f*

Timp. picc.

Timp. gr.

59

Vi. I div. pizz. *f*

Vi. II div. pizz. *f*

Vle. unis. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Örnek 5.5.2. 58 no.lu prova kesitinin 6.-9. ölçüleri ile
59 no.lu prova kesitinin 1.-3. ölçüleri.

59 no.nun son iki ölçüsü, 2. ve 3. ölçülerinin bir varyantıdır. 57 no.nun 2.-3. ölçülerindeki motifi 58 no.nun 1.-2. ölçülerinde kısaltarak kullanan besteci, bu kez 59 no.nun 2.-3. ölçülerindeki aynı motifin çeşitlemeli tekrarını, araya iki sekizlik bir yineleme ekleyerek ve ölçü yapısını 5/4'lüğe dönüştürerek sunmaktadır. Burada yeni prova numarasına (60 no.ya) bağlanırken (besteci, prova numaralarını yeni müzikal fikirleri tanıtırken mutlaka değiştirmektedir) son vuruştaki *Auftakt*'la yeni bir tematik fikre geçiş yapılmıştır. 59 no.nun son ölçüsünün 3. vuruşunda 2. obua, pikolo klarnet ve 1. klarnete *mp* nüansta giriş verilmeli, ardından 60 no.nun 1. ölçüsünün ilk vuruşunda 1. korangle için giriş verilmelidir. 60 no.nun 1. ölçüsünün son vuruşunda ezgiyi devralan 1. ve 3. obualara girişleri verilmeli, devamında 60 no.nun 3. ölçüsünün 3. vuruşunda 1.-2. flütler ve alto flüt için *mf* nüansta *cantabile*⁴⁵ ifadeyle giriş verilmelidir.

57 no.nun 3.-4. ölçülerindeki tematik malzemenin en geniş varyantlarından biri 60 no.nun 5.-7. ölçülerinde karşımıza çıkar. 60 no.nun 5/4'lük olan 5. ölçüsü 3+2 olarak vurulmalıdır. Ayrıca, ilk vuruşta es olduğu için oldukça kuvvetli (*ff* nüansta) ve net bir giriş vermek gerekir. Burası atmosfer olarak aniden karşımıza çıkan bir önceki bağlı ve yumuşak ifadeli cümleleri bir anda kesen bir söylemdedir. Orkestra şefi, burada vuruşlarını oldukça ayırık göstermeli ve bağlı (*legato*⁴⁶) ifadeyi tümüyle unutmamalıdır. 57 no.nun 3.-4. ölçülerini anlatırken söylediğimiz “tepinircesine vahşi” ifade burada da geçerlidir, hatta daha da artmıştır. Burada çift kamışlı nefesliler, 4 korno, timpani ve yaylı çalgılar görev üstlenmiştir.

60 no.ya varışta olduğu gibi, 61 no.ya varmak üzereyken de (60 no.nun 7. ölçüsünün 3. vuruşunda) 1. ve 2. trompetlere giriş verilmelidir. 61 no.ya geçişte 2. klarnet, viyolalar ve yaylı baslara, 61 no.nun ilk ölçüsünün 3. vuruşunda ise, kısa bir süre için surdinli trompetleri bir oktav yukarıdan katlayan 1.-2. flüte giriş verilmelidir. Burada öne çıkartılması gereken ezgiler iki trompet ve iki flüttedir. 61 no.da öncelikle dikkat

⁴⁵ “Şarkı söyler gibi icra etmek” anlamına gelen İtalyanca müzik terimi.

⁴⁶ *Legato*, “bağlı icra etmek” anlamına gelen İtalyanca müzik terimidir. “*Legato* yönetmek” deyimini şeflik tekniğinde de kullanılır ve ellerle yapılan vuruşlar arasındaki geçişleri yumuşatmayı, köşeli vuruşlardan kaçınmayı ifade eder.

edilmesi ve birlikteliklerinin sağlanması gereken partiler ise viyolonsel ve kontrbaslardır. *p* nuansta iç içe geçen *pizzicato*'larla çalan bu partiler tek bir çalgı gibi tınlamalıdır. 61 no.nun 3. ölçüsündeki 6/4'lük, ikişerli alt bölünmelerle, 3/4'lük şemada (2+2+2 olarak) vurulabilir. Bu ölçünün 5. vuruşunda pikolo ve 1. klarnetlerle, I. ve II. kemanların *divisi* olarak *f* nuansta çalan gruplarına giriş verilmeli, ardından 4/4'lük vuruşa geçilmelidir. 61 no.nun 4. ölçüsünde bas yaylıların *pizzicato*'larına katılan II. kemanların üst yarısına ve 1. fagota giriş verilmeli, 61 no.nun 5. ölçüsünde 6/4'lük vuruşa –yine ikişerli alt bölünmelerle, 2+2+2 olarak– geçilmelidir. 6. ölçünün 3. vuruşunda flütlere giriş verildikten sonra, 62 no.da karşımıza çıkan atmosfer, büyük bir *sf* ile birlikte yine bir öncekini yıkan bir söylemde olacaktır.

Müzik 62 no.dan 64 no.ya kadar, adeta bir birliğin ya da yürüyüş düzenine girmiş bir topluluğun uygun adım yürürken ayağını yere sertçe vurarak yarattığı ses tablosunu açığa çıkarır. Bas klarnetler ve kontrfagotların desteklediği kontrbaslar ile iki ölçü sonrasında onlara katılan viyolonsellerin *ostinato*'su bu duyuyu güçlendirir. Bir başka deyişle, bir tabur askerin yürüme efektidir bu. 62 no.da kontrbasların başlattığı yürüyüşün üzerine katmanlar halinde yayılan, duyusu olarak bir zelzeleyi anımsatan 8 korno, 3 trombon ve 5 trompete, her biri *divisi a 2* olarak çalan viyolalarla I. ve II. kemanlar da eklenir. 62 no.nun ifadesi üzerine yaptığımız bu girişin ardından şeflik tekniğine dönersek, 1. ölçünün girişindeki *sf* akorun vurgulanması önemlidir. Orkestra şefi bu girişi kuvvetlice verdikten sonra tempoyu keskin bir ifade ile ısrarlı şekilde korumalı, yaylıları ve bakır gruplarının parçalı girişlerini takip etmelidir. Kornolara eklenen trombonlara 2. ölçünün 1. vuruşundan itibaren girişlerini vermeli, ardından 3. ölçünün ilk vuruşundaki *sf* akordan sonra ana ezginin bölünmüş (*splitted*) bir halini sunan trombon ve trompetler arasında başlayan diyalogun girişlerini vererek öne çıkartmalıdır. 62 no.nun 4. ve 5. ölçülerinde sırasıyla 3/4 ve 4/4'lük vuruşlara geçilmeli, ardından blok halinde iki akor çalan kemanlar, viyolalar ve kornoların 6. ölçünün 1.-2. vuruşlarındaki *martellato* akorları keskin ve ayrık el hareketleriyle vurgulanmalı, aynı ölçünün 2. vuruşunda tahta üflemeliler ve trompetlerin bağlı ikiliklerle yankılanan parlak Lab majör akorları için *ff* nüansta giriş verilmelidir. 62 no.nun 7. ölçüsünün 1. vuruşu üzerinde, yine blok halinde devinen kemanlar, viyolalar ve kornolar için keskin bir giriş verilmeli, 8. ölçüde biraz önceki parlak Lab majör akorlarını aynı uzunlukta yineleyen tahta üflemeliler ve trompetler için 7. ölçünün 4. vuruşunda giriş verilmelidir. Kornolar ve üst yaylıların 62 no.nun 6. ölçüsündeki *martellato* akorları, 8. ölçünün son vuruşundan başlayarak ve 63 no.nun ilk ölçüsüne taşarak bu kez obualar, klarnetler ve trompetlerden yankılanır –yine *sff* ve *sf* nüanslarıyla.

62

Fl. picc. 1 2
Fl. gr. 1 2
Fl. alto
Ob. 1 2 3 4
Cl. picc. in Re
Cl. in Sib 1 2
Cl. bas. in Sib a2
C. Fag. 1 2
Cor. in Fa 1 2 3 4 5 6 7 8
Tr. picc. in Re
Tr. in Do 1 2 3 4
Trbn. 1 2 3
VI. I div. *cresc.*
VI. II div. *cresc.*
Vla. div. *arco*
Vc. div. *arco* *cresc.*
Cb. *arco* *cresc.*

55

Fl. picc. 1 2
Fl. gr. 1 2
Fl. alto
Ob. 1 2 3 4
Cl. picc. in Re
Cl. in Sib 1 2
Cl. bas. in Sib a2
C. Fag. 1 2
Cor. in Fa 1 2 3 4 5 6 7 8
Tr. picc. in Re
Tr. in Do 1 2 3 4
Trbn. 1 2 3
VI. I div. *cresc.*
VI. II div. *cresc.*
Vla. div. *arco*
Vc. div. *arco* *cresc.*
Cb. *arco* *cresc.*

B. & H. 19441

Örnek 5.5.4. 62 no.lu prova kesitinin 1.-6. ölçüleri.

63 no.nun 5., 6. ve 7. ölçülerinde sırasıyla 2/4, 3/4 ve tekrar 2/4'lük vuruşlara geçilmeli, 8.-9. ölçülerin 2. vuruşlarındaki vurgulu akorlar için trompetler, trombonlar, I.-II. kemanlar ve viyolalara 1. vuruşlar üzerinde, *sf* nüansta güçlü ve keskin girişler verilmelidir. 10. ölçüde kurbağa dili tekniği ile giren 2 flüt, alto flüt, I. ve II. kemanlara, hemen ardından, 2. vuruşta giren viyolalara yine bir vuruş öncesinden girişleri verilmelidir. Bu ölçüde flüt grubu ve yaylı çalgılar ayrı ayrı çalıştırılıp sonra birleştirilirse daha sağlıklı birliktelik sağlanabilir. Burada şefin yansıtacağı tansiyon, *crescendo* tek ölçüyle sınırlı olduğu için iyi düşünülmelidir. 11. ölçüde 6/4'lük vuruşa üçerli alt bölünmeyle, 3+3'lük şemada geçilmelidir. Bu ölçüde trillerle bezeli *ff* nüanstaki uzun akorların tansiyonu şef tarafından ölçü boyunca korunmalı, bakır ve yaylı çalgılara, bu akoru sert bir akorsal darbeye sonlandırması için 12. ölçünün 1. vuruşunda *sff* nüansta girişleri verilmelidir. Burada birbirine yakın birden çok nüans yazılmış olduğu dikkatimizi çekmektedir. Tahta üflemeliler ve üst yaylıların *fff*, kornların *f* nüansla yazılmış olması, bestecinin gözettiği incelikli balanstaki kaynaklanmaktadır hiç kuşkusuz. Benzer bir ayrım, trompet ve trombonların vurgulu akorlarını *sf*, kornlar ve tahta üflemelilerin *sff* nüansı ile çalmalarında da gözümüze çarpıyor. Orkestra şefinin, bestecinin titizlikle gözettiği bu balans/denge yapısına özen göstermesi, ilgili yorumcuları (gerektiğinde) provalarda uyarması beklenmeli. 63 no.nun 12.-15. ölçüleri arasındaki *tutti* pasajda, orkestra şefi ölçü değişimlerine, tempoyu düşürmeden müzikal cümleleri korumaya ve 14. ölçünün son vuruşunda gelen akoru kaçırmamaya dikkat etmelidir. 16. ölçünün 1. vuruşunda, trillerle çalınan büyük akorun başlangıcıyla birlikte, 2. vuruşta giren pikolo trompet ve 1. trompete giriş verilmeli ve bu iki çalgının mümkün olduğunca geniş ve dengeli bir *crescendo* yapmaları sağlanmalıdır.

64 no.da I. keman, viyola, viyolonsellerin iki klarnetle birlikte çaldığı ezgi, 60 no.da tahta üflemelilerin kontrpuantik yapıda sundukları ezginin bir başka versiyonudur. Burada en göze çarpan fark, tenor ve bas tubaların *molto pesante*⁴⁷ ifadesiyle çaldığı uyumsuz, irite edici karşı ezgidir. Orkestra şefi bu partilerin hepsine 4/4'lük vuruşla girişi vermelidir. İrite edici ezgi 3. ölçüde büyük davulun girmesiyle birlikte daha da belirgin hale gelecektir. Bu ezgi 67 no.ya kadar yine de tam anlamıyla belirgin olmamasına karşın, 67 no.dan itibaren geriye kalan ana unsur olacak ve kendisine eşlik eden partilerle birlikte 70 no.da zirve yapacaktır. Bu ezgi, diğer tematik ve armonik gereçlerle uzun süreli bir bitonal ilişki tanımlamaktadır ki bitonalite ve politonalite, gerek *Bahar Ayini*'nin gerekse bestecinin bir önceki bale müziği *Petruška*'nın ayırt edici kompozisyonel niteliklerindendir.

64 no.nun 3. ölçüsünde orkestra şefi büyük davulun girişini asla kaçırmamalı ve sürekli takip etmelidir. Bu partiyi takip etmeli ama kontra-metrik duyuluşundan asla korkmamalıdır. Yakından bakıldığında, üç vuruşluk bir döngü oluşturan ve 4/4'lük ölçü yapısı içinde adeta 3/4 olarak ikinci bir metrik yapı sunan bu parti o kadar da zor değildir. Büyük davulun vuruş kalıbı 70 no.ya (hatta farklı bir görünüm içinde 71 no.ya) kadar *ostinato* olarak sürüp gidecektir. Ham maddesi 3 ölçüden oluşan büyük davul partisi her 3 ölçüde bir ($3 \times 4/4 = 12$ vuruşta bir) başa dönmektedir. Kesitin diğer öğelerine odaklanırsak, 64 no.nun 3. ölçüsünün son vuruşunda giren 3.-4. obualara, 4. ölçüsünün 1. vuruşunda girerek bu iki obuaya katılan pikolo klarnete, 5. ölçünün son vuruşunda 65 no.ya grup halinde *Auftakt*'la giren II. kemanlara, 5. kornoya, 2. obua, 1.-2. flüt ve 1.-2. pikoloya girişleri bir vuruş önceden verilmelidir. Bu pasajdaki katmanlı yapıyı berrak hale getirmek için benzer ritmik değerleri çalan çalgıları ayrı ayrı çalıştırmak faydalı olacaktır. Bu kesitteki orkestral partiler aşırı zorluk içermese de duyustaki o soğukkanlıca yerleştirilmiş rahatsızlık hissini dinleyiciye aktarabilmek için her bir katman özenle çalıştırılmalıdır.

⁴⁷ “Ağır adımlarla, seslerin üzerine tane tane, çokça bastırarak” anlamına gelen İtalyanca terim kümesi.

65

F1 picc.

F1. gr.

F1. alto

Ob.

C. ing.

Cl. picc.
in Re

Cl. in Sib

C. Fag.

Cor. in Fa

Tr. picc.
in Re

Tr. in Do

Trbn.

Ten. in Sib

Tbe.
bas.

G. C.

Vl. I

Vl. II

Vle.

Vc.

mf cantabile

secco
mf

non divisi
ff

non divisi
ff

Örnek 5.5.6. 64 no.lu prova kesitinin 3.-5. ölçüleri ile

1.-4. kornoların 65 no.lu prova kesitinin 3. ölçüsündeki girişı, yaratılmak istenen atmosfer açısından önemlidir ve kaçırılmamalıdır. 1. vuruş üzerindeki bu girişı ve 4. vuruştaki 6. kornonun girişini orkestra şefi mutlaka vermelidir. 65 no.nun 5. ve 6. ölçüleri ritmik çeşitlilik bakımından oldukça zengindir. Bu nedenle, özellikle bu iki ölçüde benzer ritmik değerlere sahip çalgıların ayrı ayrı çalıştırılması faydalıdır. Bu ölçülerde öne çıkartılması gereken partiler trombonlar ve trompetlerdir. 6. ölçünün 2. vuruşunda çalan klarnetlerin ilk ve son notaları I. keman ve viyola partilerine *glissando* olarak yerleştirilmiştir.⁴⁸ Orkestra şefi bu tip yerlerde orkestra üyelerini bilgilendirerek sadece o grupları birlikte çalıştırabilir.

66 no.nun yalnızca üç ölçüden oluşan müzikal fikri aslında 67 no.nun öncüsüdür. Bu nedenle bir sonraki başlık altında değerlendirilecektir.

⁴⁸ Klarnetler bu ses bölgesinde yukarıya doğru *glissando* tekniğini uygulayabilen çalgılar olmalarına karşın, bu teknik *Bahar Ayini*'nin bestelendiği dönemde klasik batı müziğinde henüz kullanıma girmemişti. Ayrıca, klarnetlerin bu hızda bir *glissando* icra etmeleri mümkün değildir ve Stravinski, hiç kuşkusuz bu durumu en iyi bilen bestecilerden biridir.

66

Fl. picc. 1 2 Flitzg. Fl. picc. 2 muta in Fl. gr. 3

Fl. gr. 1 2

Fl. alto

Ob. 1 2 3 4

C. ing.

Cl. picc. in Re Flitzg. Cl. in Sib

Fag. 1 2 3

C. Fag. 1

Cor. in Fa 1 2 3 4 5 6

Tr. picc. in Re

Tr. in Do 1 2 3 4

Trbn. 1 2 3

Ten. in Sib 1 2

Tbe. 1 2

G. C.

VI. I VI. II Vle.

gliss. 66

B. & H. 19441

Örnek 5.5.7. 65 no.lu prova kesitinin 5.-6. ölçüleri ile 66 no.lu prova kesiti.

5.6. “Bilgenin Gelişi” (*Procession of the Sage / Cortège du sage*) [Prova numarası 67-70]

“Bilgenin Gelişi” başlığında duyacağımız karakteristik müzikal fikirlerin bazıları 64 no.da (tubaların teması ile büyük davul), 65 no.da (1.-4. kornolar) ve 66 no.da (fagot grubu) alttan alta bize sinyallerini vermişti. 66 no.da fagotların girişi verilmeli, 67 no.dan itibaren vurmali çalgılara çok dikkat edilmeli, takip edilerek her zaman kontrol altında tutulmalıdır. 67 no.da 5.-6. kornolara giriş verilmeli ve bu başlık boyunca orkestra şefinin vuruşları her zaman çok net ve belirgin olmalıdır. 68 no.da 1.-2. obualara 1. vuruşta keskin bir giriş verilmelidir. Viyola ve viyolonsellerin 68 no.dan 70 no.ya kadar *divisi* olarak çalacağı partiler özenle takip edilmelidir, çünkü bu partiler icracıların ufak bir dikkatsizliğiyle kaçırılabilir ve yeniden yakalanmaya pek müsait değildirler. Provalarda, bu nedenle bu iki grup ayrı olarak dikkatlice çalıştırılırsa sonuç daha güvenli olacaktır.

70 no.ya kadar huzursuz ama nispeten koyu renklere sahip olan pasaj, 70 no.da yerini, kulakları oldukça rahatsız eden, kışkırtıcı bir müziğe bırakacaktır. Burada orkestra şefi 6/4’lük vuruşlara ikişerli alt bölünme ile 3/4’lük şemada geçmeli, *tutti* pasajın 70 no.daki başlangıcı için *fff* nüansta oldukça kuvvetli bir giriş vermelidir. Burası duyuş olarak neredeyse belirleyici bir güçlü zamana işaret etmeyen bir pasaj olduğu için, orkestra şefi buradaki vuruşları içinden iyice sayabilir. 70 no.dan 71 no.ya kadar yine de belirleyici bir ayırım yapılmak istenirse, bu pasaj 4+4 ölçü olarak gruplandırılabilir. Biraz daha açarsak: 70 no.nun 1. ölçüsünün 1. vuruşunda pikolo klarnet ve pikolo trompette başlayan kalıbın, 70 no.nun 5. ölçüsünde yeniden en başa (1. vuruşa) döndüğünü ve boylu boyunca yinelendiğini görüyoruz. Burada 1. vuruşta gelen sesler 4 ölçülük yapı boyunca hep farklı zamanlarda tekrar edilmişlerdi. Aynı şekilde obualar, korangle, 5.-6. kornolar ve 4 trompet de kendi döngülerini 4 ölçü içinde tamamlayarak, 1. vuruş üzerindeki ilk seslerine 70 no.nun 5. ölçüsünde dönmüşlerdir. Bu geniş *tutti* pasajda öncelikle bu çalgılardan söz etmemizin bir nedeni de öne çıkarılması gereken partilerin bunlar olmasıdır.

70 no.da dikkati çeken diğer bir detay da *guero* partisinin 4'lemelerle girmesi, büyük davul ve tam-tam partilerinin ise 2'lemeler üzerinde ilerleyerek, *guero*'nun nabız atışıyla örtüşen yapıda ilerlemeleridir.⁴⁹ Orkestra şefi tarafından *guero* partisine de mutlaka giriş verilmelidir. 70 no.daki diğer bir detay I. kemanlara düşülmüş olan notta görülebilir. *Sino al segno* terimini daha önce 24 no.da görmüştük. Orada *col legno* terimiyle birleştirilmiş olarak karşımıza çıkan terim burada *sul ponticello*⁵⁰ terimiyle bir araya gelmiştir. 70 no.nun 4. ölçüsünün sonunda görülen yıldız işaretiyle birlikte I. kemanlarda sona eren *sul ponticello* tekniği, hemen ardından II. kemanlar ve viyolalar tarafından devralınır. II. kemanlar ve viyolaların *sul ponticello* olarak tremolo ve trillerle seslendirdiği ezgiyi flütler aynı tekniklerden yararlanarak katlamaktadır. Daha önce birçok kez değindiğimiz üzere, provalarda birbirleriyle ritmik olarak benzeşen çalgı gruplarını orkestranın geri kalanından yalıtarak beraberce çalıştırıp sonrasında yeniden birleştirmek, bu tip karmaşık yapıdaki pasajları rafineleştirmek açısından faydalı olacaktır. 71 no.ya kadar ısrarla 6/4'lük vuruşumuzdan ödün vermemekle birlikte, 70 no.nun 5. ölçüsünde *fff* nüansta giren pikolo flüte giriş vermeyi unutmamak gerekir.

71 no.yu işaret eden derin sessizlik ölçüsünde sadece *puandorg* olmasına rağmen bu geçiş aslında sorunsuz değildir. O ölçüye kadar deyim yerindeyse büyüyen bir çıkış kütlesi oluşur ve 71 no.ya gelindiğinde hiçbir sesin kesinlikle sarkmaması, havada asılı kalması gereklidir. Bu nokta çok dikkat edilmesi gereken bir andır. Orkestra şefi, burada 6/4'lüğün son vuruşunu gösterirken iki elinin birbirini tutarak havada kalıp donmasıyla bu kesilme anını oldukça net bir şekilde herkesin hissetmesini sağlayabilir.

⁴⁹ Bu pasajda timpani partisinin sekizliklerinin de 3 notalık döngüler içinde vurgulanarak büyük davul ve tam-tamın 2'lemelerle ilerleyen adımlarını vurguladığı, böylece onun da (diğer vurmalıların) 2'leme ve 4'leme kalıplarına destek verdiği gözden kaçırılmamalı. 70 no.daki geçiş ve polimetrik yapı Stravinski'nin zekice kurguladığı bir ritmik mekanizmadır.

⁵⁰ Daha üst doğuşkanları açığa çıkararak nazal bir ton üretmek için yayın köprünün yakınında tutularak çalınması anlamına gelen İtalyanca terim.

67

B. & H. 19441

69 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

Fl. picc.

Fl. gr.

Fl. alto

Ob. 1, 2, 3, 4

C. ing.

Cl. picc. in Re

Cl. in Sib 1, 2

Cl. bas. in Sib 1, 2

Fag. 1, 2, 3

C. Fag. 1, 2

Cor. in Fa 1, 2, 3, 4, 5, 6

Tr. picc. in Re 1, 2

Tr. in Do 1, 2, 3, 4

Trbn. 1, 2, 3

Tbn. in Sib 1, 2

Tbn. bas. 1, 2

Timp.

G. C. Tam-t.

Guero

Vl. I div.

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

71 lunga

Fl. gr. 3 muta in Fl. picc. 2

Tba. 2 muta in Cor. 8

71 lunga

B. & H. 19441

Örnek 5.6.2. 70 no.lu prova kesitinin 6.-8. ölçüleri ile
71 no.lu prova kesitinin ilk ölçüsü.

5.7. “Yeryüzüne Tapınış: Bilge” (*The Sage / Le sage*) [Prova numarası 71]

Burada öncelikle bu alt bölümün başlığıyla ilgili bir ayrıntıya dikkatinizi çekmek isteriz. Referans aldığımız partisyonda bu başlık sadece “Bilge” (*The Sage / Le sage*⁵¹) olarak yer almasına karşın, bu çalışmada “Yeryüzüne Tapınış” adıyla onun hemen önünde kapsayıcı bir başlığa daha yer verdik. Bu kapsayıcı başlık İrkin Aktüze’nin *Müziği Okumak* adlı kitabından alıntılanmıştır⁵² ve görsel olarak neye işaret ettiğini anlamak için *Bahar Ayini*’nin bale versiyonlu temsillerinden birine bakmak isabetli olur. *Bahar Ayini*’nin galasının 100. yılı şerefine düzenlenen Champs-Élysées Tiyatrosu’ndaki temsil bu konuda iyi bir referans oluşturabilir. Vaslav Nijinski’nin koreografisine sadık kalınarak sunulan, Valery Gergiev’in yönettiği bu temsile YouTube⁵³ üzerinden ulaşmak mümkündür. Burada Bilge’nin –ilk başlığı haklı çıkararak– 71 no.nun 2. ölçüsüyle beraber ellerini havaya kaldırıp aşağı doğru eğilerek tapınma hareketi yaptığına tanık oluyoruz.

Orkestra şefliği tekniklerine dönecek olursak, 71 no.nun ilk ölçüsü bir önceki karmaşanın yarattığı atmosferden arınmak için bize 4/4’lük ölçüde içinde *puandorg*’lu bir sessizlik sunar. Bu oldukça yeterli mola süresinden sonra, yeni tempomuz (sadece 4 ölçü için) $\text{♩} = 42$ ’dir. Orkestra şefi 71 no.nun 2. ölçüsünde 3 fagot ve 2. kontrfagotun akor girişini *pp* nüansta nazikçe verdikten sonra, 1. kontrfagot (*f* nüans), timpani ve yalnızca bir kontrbasın çalacağı iki sekizlikten oluşan motifler için 1. vuruşta giriş vermelidir. İlaveten, bu 3 ölçü boyunca sekizliklerin girdiği her vuruştan 1 vuruş önce tekrar girişler verilmelidir, çünkü burası partiyonun en yalın yerlerinden biridir ve herhangi bir sarkma olmamalıdır. Buradaki duyuş birlikteliği bu yüzden oldukça önemlidir. 71 no.nun 4. ölçüsünün 3. vuruşu tamamlandığında, orkestra şefinin akoru çalan fagot grubunu eliyle kesmesi faydalı olacaktır. Bir sonraki ölçüde yaylı sololarıyla narin doğuşkanlar tınlayacağı için sessizliğin doğru zamanda sağlanması önem taşır. 5. ölçüde, 1. vuruşla beraber yaylı sololarına doğuşkanları çalmaları için

⁵¹ Igor Stravinski’nin *Bahar Ayini* partiyonu, 1967 (B&H 19441). Detaylı bilgi için şu başlığa ve Kaynakça’ya bakınız: 2.2 *Bahar Ayini*’nin Edisyonları.

⁵² İrkin Aktüze “Adoration de la terre” başlığını “Yeryüzünün tapınışı” olarak çevirmiştir.

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4> (Video zaman aralığı: 18:33-18:50) Erişim tarihi: 15 Ağustos 2022.

ppp nuansta giriş verilmelidir. Burada en fazla sayıda doğuşkan seslendiren grup viyolonsellerdir ve 5 solo viyolonseli provalarda ayrı olarak tınlattırarak doğru sesleri çıkartıp çıkartmadıklarını kontrol etmek faydalı olacaktır. Bu işlemten sonra diğer solo yaylıların çaldığı doğuşkanları hep birlikte kontrol etmek isabetli olur. Bu ölçüden bir sonrakine geçerken herhangi bir bekleme olmadığı için orkestra şefi tümüyle hazırlıklı olmalıdır.

The image shows a page from a musical score, divided into two sections: 'THE SAGE' and 'DANCE OF THE EARTH'. The 'THE SAGE' section is marked 'Lento' with a tempo of 42. The 'DANCE OF THE EARTH' section is marked 'Prestissimo' with a tempo of 168. The score includes staves for various instruments: Fl. picc., Fl. gr., Fl. alto, Ob., C. ing., Cl. picc. in Re, Cl. in Sib, Cl. bas. in Sib, Fag., C. Fag., Cor. in Fa, Tr. in Do, Trbn., Timp., G. C., Tam-t., 2 Vl. Soli, Vla. Sola, 5 Vc. Soli, and 2 Cb. Soli. The score features complex musical notation, including dynamics like *ppp*, *f*, and *sf*, and articulation marks like *gliss.* and *molto*. The 'DANCE OF THE EARTH' section includes a 'Solo' part for the C. Fag. and a 'Tutti' part for the strings. The score is published by B. & H. 19441.

Örnek 5.7.1. 71 no.lu prova kesitinin 2.-5. ölçüleri ile

72 no.lu prova kesitinin 1.-4. ölçüleri.

5.8. “Yeryüzünün Dansı” (*Dance of the Earth / Danse de la terre*) [Prova numarası 72-78]

Bu başlıkta tempomuz tam 4 katına çıkarak ♩ = 168 olur. Orkestra şefi 72 no.nun bir önceki ölçüsündeki *puandorg*’u keser kesmez hemen 72 no.nun 1. vuruşunda büyük davulun girişini vermelidir. Burada ilk vuruşta kimsenin çalmaması, yeni bir vuruş şemasına ve yeni bir tempoya geçmek bakımından orkestra şefinin üzerine önemli bir görev yükler. Bu nedenle, orkestra şefi büyük davul için ilk vuruşta oldukça net ve keskin bir giriş vermeli, temposu oldukça canlı ve kimseyi beklemeden hızlı olmalı, büyük davulun ve hemen ardından giren tam-tamın kısa sürede *p* nüanstan *molto cresc.* ile açılan gürlüğüne çok iyi göstermelidir. 72 no.nun 2. ölçüsünün 1. vuruşunda tam-tam için, 2. vuruşta da tahta üflemeliler (pikolo flütler, obua grubu ve fagot grubu hariç), 3 korno ve I.-II. kemanlar ile çellolar için keskin girişler verilmelidir. Bu tablonun karakteristik özelliklerinden biri, 2. ölçüde gördüğümüz gibi, 7’leme ve 6’lamalarla yazılmış “haykırışların” bazı partilerde *glissando*, bazı partilerde arpej olarak gelmesidir. Büyük davul ve timpani, I. bölümün bu son tablosu boyunca motorize figürleriyle üçlemeler, onaltılıklar ve yer yer sekizlik ve dörtlüklerle en sona kadar etkili olacak, 7’lemeler ve 6’lamalarla gelen arpejli figürlerle kesiştiği noktalarda (tam-tamın da güçlü desteğiyle birlikte) büyük *crescendo*’larla öne çıkacak, geri kalan tüm zamanlarda alttan alta kaynayan volkanik bir dağ gibi tansiyonu korumaya yardımcı olacaktır.

2. ölçüdeki benzer ritmik grupları çalan çalgılar provalarda ayrı olarak çalıştırılmalı, daha sonra birleştirilmelidir. 3. ölçünün 2. vuruşunda *sff* nüansta gelen *tutti* akorlar için yine bir vuruş öncesinden giriş verilmelidir. Bu girişlerin hepsi oldukça keskin ve kuvvetli gösterilmelidir. Bu *tutti* akorlar bir önceki ölçüdeki seslerin aynılarının kullanılmasıyla imal edilmiş, ilaveten bas hattında akora Sol# eklemesi yapılmıştır. Kontrbaslar, viyolalar ve fagot grubu bir bas hattı sergileyerek, 75 no.ya kadar tam-ton dizisinin 4 sesi (Fa#-Sol#-La#/Sib-Do) üzerinde kurgulanmış bir *ostinato* kalıbıyla devam edecek, 75 no.dan itibaren bu hattı viyolonseller ve bas klarnetler devralacak,

75 no.nun 4. ölçüsünden itibaren bu 4 sese Re ve Mi perdelerinin de eklenmesiyle tam-ton dizisi bütünüyle görünür olacaktır. *Ostinato* kalıbı, 75 no.da iki kez 3 sesli haliyle duyurulduktan sonra, eksiksiz bir tam-ton dizisi olarak üst üste 3 kez 6 sesli haliyle sunulur: Fa $\sharp$ -Sol $\sharp$ -La $\sharp$ /Sib-Do-Re-Mi. Benzer bir durum, kalıbın yeniden kontrbaslara ve fagot grubuna geçtiği 76 no. ve sonrasında da söz konusudur.

67

Fl. picc. 1/2
Fl. gr. 1/2
Fl. alto 1/2
Ob. 1/2
C. ing. 3/4
Cl. picc. in B $\flat$ 1/2
Cl. in Sib 1/2
Cl. bas. in Sib 1/2
Fag. 3/4
C. Fag. 1/2
Cor. in Fa 4/8
Tr. picc. in B $\flat$ 1/2
Tr. in D 1/2
Trbn. 1/2
Timp. 3/4
G. C. 3/4
Tam-t. 3/4
Vi. I 1/2
Vi. II 1/2
Vle. 1/2
Vc. 1/2
Cb. 1/2

Örnek 5.8.1. 72 no.lu prova kesitinin 5.-8. ölçüleri ile
73 no.lu prova kesitinin ilk 2 ölçüsü.

72 no.nun 4. ölçüsünün son vuruşuna dönersek, burada *tutti* akorun son sekizlikte geldiğiniz görüyoruz. Bu keskin *tutti* akorlar vuruş süresince tam zamanı kapsıyorsa girişleri bir vuruş önceden verilmeli, sekizlikler üzerinde gelerek vuruşun 2. yarısına yerleşiyorsa, girişleri o vuruşun ilk yarısında aksanlı/vurgulu ya da belirgin bir el hareketiyle verilmelidir.

Orkestra şefinin bu son tablo boyunca giriş vermeden geçen neredeyse bir ölçüsü bile yoktur. Bu bölme mümkünse boylu boyunca ezberlemelidir. Orkestra şefi eserin tümünü ezberleyemese de bu tip kritik kesitleri ve bölmeleri ezberleme çabası içinde olmalıdır. Zira eserin bu tür kesitlerinde durup nefes alacak, “kim girecekti?” diye düşünecek bir an bile yoktur. Her an bir parti grubunun şefe ihtiyacı vardır ve bu duruma çok hazırlıklı olmak gereklidir. Bu tür kesitlerde bir vuruş bile kaçırmak bütüncül sarkmalara neden olabilir.

72 no.nun 6. ölçüsünde üflemeli gruplarında gelen *tutti* 5’leme ne çok sıkışık ne çok gevşek olmalıdır. Vuruşlar zamanı tam olarak kaplamalı, bunula birlikte şef, üflemelileri takip etme kaygısıyla vuruşlarını yavaşlatmamalıdır. Bu başlıkta şef, ne olursa olsun hızlı temposuna sonuna kadar devam etmeli ve kimseyi beklememelidir. 7.-8. ölçülerin 3. vuruşlarındaki arpej ve *glissando*’lar 2. ölçüdekilerle aynıdır. 73 no.nun 4. ölçüsünde, *a* 2 çalan 6. ve 8. kornolara giriş verilmelidir. Aynı motifin başlangıcı ve *tutti* pasajla birleştirilmiş hali 8. ölçünün son vuruşundan başlayarak 3. ve 5. kornolarda gelecektir. Bu motifi ısrarla yineleyen 6. ve 8. kornolara 74 no.nun ilk ölçüsünün 2. vuruşunda ve 5. ölçüsünün ilk vuruşunda yine *f* nüansa giriş verilmelidir. Besteci, metalik bir tınıyla öne çıkmasını istediği bu korno motifi için partisyona, bir önceki gelişinden (3. ve 5. kornolar) itibaren “Solo (*cuivrez*)” notunu düşmüştür.

75 no.ya gelindiğinde, orkestra şefi gürlüğün aniden *p* nüansa düştüğünü elleriyle göstermeli, büyük vuruşlardan kaçınmalı, bununla birlikte tempoyu hiç yavaşlatmadan net vuruşlarla devam ettirmelidir. Burada bestecinin nispeten daha yalın değerlendirdiği partiyonunu ince ince işleyerek katmanları arttırdığına tanık oluruz. 75 no.da iki farklı ezgisel katman vardır. Birincil vazifedeki ezgiyi viyolalar ve burada

tek tek sololara kadar parçalanmış kornolar, ikincil vazifedeki ezgiyi (tam-ton dizi çıkışları) viyolonseller ve 2 bas klarnet çalar. Nüansın aniden *p*'ya düştüğü 75 no.lu provada ilgili partilere (1. bas klarnet, 6. ve 8. korno [a 2], viyola ve viyolonseller) gösterildikten sonra, 3. ölçüde 2. bas klarnetin girişi verilmeli ve bas klarnetlerle çelloların tam-ton dizisi üzerindeki çıkışının 2 ölçü süren *crescendo*'su elle gösterilmelidir. *Ostinato* kalıbının 4. ölçüde başlayan değişimini göstermek özellikle faydalı olacaktır, zira 72 no.nun 3. ölçüsünden beri işittiğimiz 3 sesli *ostinato* kalıbı ilk kez burada genişlemektedir.

75 no.nun 7. ölçüsünün 1. vuruşunda 4. trompet için *mf* nüansta net bir giriş verilmesi önemlidir. İlk kez duyacağımız bu ısrar motifi, katmanlaşmanın önemli bir ögesi olarak –3 trompete genişleyerek ve bir akor formasyonuna dönüşerek– 78 no.lu provanın 2 ölçü öncesine kadar kendisini ara ara hatırlatmaya devam edecektir. 75 no.nun 7. ölçüsünde 4. trompetten işittiğimiz ısrar motifinin hemen ardından, yine sıklıkla aslını ve varyantlarını duyacağımız bir başka ezgiyi 8. ölçünün 2. vuruşunda giren II. kemanlar sunar. Burada II. kemanlara bir vuruş öncesinden net bir giriş verilmelidir. 10. ölçüde 2. kornoya, 11. ölçüde 4. kornoya 2. vuruşlarda giriş verilmelidir. İlaveten, 11. ölçünün 3. vuruşunda giren viyolalar için 2. vuruşta giriş verilmelidir. Viyolalar, II. kemanların farklı varyantlarla yinelenen ezgisini ilk kez bu noktada devralmaktadır.

2 Sib klarnet ve yeniden giren kontrbas partileri, bas klarnetlerin viyolonsellerle birlikte duyurduğu *ostinato*'yu 76 no.dan itibaren katlamaya başlar. Bu partiler için *p* nüansta giriş verildikten sonra, birbirleriyle sürekli atışma halinde olacak II. kemanlar ve viyolaların tüm girişleri verilmeli ve her iki parti de orkestra şefi tarafından dikkatle takip edilmelidir. II. kemanlar, viyolalar, trompetler ve sololara ayrılmış bulunan korno partileri bu pasajlarda tansiyonu sağlayan ana malzemeleri sunar. Onlarla birlikte olduğumuzu, kendilerini dikkatle takip ettiğimizi göstermek bu tip karmaşık ve riskli pasajlarda güven verecektir. 76 no.nun 4. ölçüsünün ilk vuruşunda giriş yapan

kornolara (ilk sekizlikte 7. korno hariç⁵⁴ bütün kornolar vardır) girişlerini bir vuruş öncesinden *f* nüansta vermek ve aynı ölçünün 2. vuruşunda giren 3.-4. trompetlere *mf* nüansta giriş vermek önemlidir. Orkestra şefinin elleri tüm başlık boyunca her zaman net, vuruşları belirgin olmalıdır. 4. ölçüde giren 7 korno bu başlığın sonuna kadar bazen birbirlerinin peşi sıra bazen aynı anda girerek, kendilerine ait olan motifi kesintisiz olarak sürdürecektir. Bu partilerin tüm hareketlerini takip etmek ve kaçırmamak gerekir. Provalarda korno grubu 75 no.dan bölümün sonuna kadar ayrı olarak çalıştırılabilir.



⁵⁴ 64-71 no.lu provalar arasında Sib tenor tubaya geçiş yapan 7. korno, I. bölümün son iki tablosunda hiç görev üstlenmez.

Cl. bas. in Sib 1 2

Cor. in Fa 2 6 8

Tr. in Do 4

Timp.

G.C.

Vl. II

Vln.

Vc.

mf

Solo

detaché

poco cresc.

Cl. in Sib 1 2

Cl. bas. in Sib 1 2

Fag. 1 2

Cor. in Fa 1 2 3 4 5 6 8

Tr. in Do 3 4

Timp.

G.C.

Vl. II

Vln.

Vc.

Cb.

a2

mf

3.4

p

p

B. & H. 19441

Örnek 5.8.2. 75 no.lu prova kesitinin 5.-11. ölçüleri ile

76 no.lu prova kesitinin 1.-5. ölçüleri.

Uzunca bir aradan sonra 77 no.nun 1. vuruşunda giren I. kemanlara bir vuruş öncesinde *mf* nüansta giriş verilmeli, aynı ölçünün 1. vuruşunda da 2. trompete *mf* nüansta giriş verilmelidir. Bu hararetli konuşma halleri tüm pasaj boyunca devam ederken, *f* nüansı 7 kornonun birlikte çaldığı sekizlik notadan sonra ikinci kez 77 no.nun 5. ölçüsünde I.-II. kemanlar ve viyolalarda görürüz. Orkestra şefi *f* nüans için bir ölçü önceki *crescendo*'yu çok iyi değerlendirmeli, bu nüansı gösterirken aynı anda I. kemanlara giriş vermelidir. 6. ölçünün 3. vuruşunda giren 3 trompet için 2. vuruşta giriş verilmelidir. 77 no.lu provanın 6. ölçüsünde ilk kez birlikte giren 3 trompet, 8. ölçüde de yine birlikte girecektir. Orkestral doku yeterli düzeyde hararete ulaşmıştır diye düşünürken, hummalı devinime 78 no.nun 2 ölçü öncesinde 3 obua eklenecek, fakat esas zirve noktasına 78 no.lu provada flüt grubunun, pikolo klarnetin, trombonların ve tubaların yazıya eklenmesiyle erişilecek, *Bahar Ayini*'nin I. bölümü böylece büyük bir zirve üzerinde son bulacaktır.

78 no.dan 2 ölçü önce 2. vuruşta giren 3 obuaya ilk vuruşta *f* nüansta giriş verildikten sonra, takip eden ölçünün 1. vuruşunda tekrar giriş verilirse bu partileri çalanlar için daha güvenli olacaktır. 78 no.ya geldiğimizde, 72 no.daki birincil tematik malzemeye aynı kumaştan yapılan 7'lemeler ve 6'lamalardan oluşan arpejler, diziler ve ardından gelen *sff* nüanstaki keskin *tutti* akorlarla karşılaşırız. Buraya kadar inşa edilen katmanların üstüne konan son tuğla da bu olacaktır. Orkestra şefi, 78 no.nun 1. vuruşunda giren 2 flüt ve 2 pikolo flüte, pikolo klarnete ve uzunca süredir *ostinato* yürüyüşü destekleyen Sib klarnetler ile 1. bas klarnete *fff* nüansta, çok keskin ve kuvvetli bir giriş vermelidir. Bu giriş başlığın başlangıcındaki temaya dönüş ve bölümün kapanışına işaret ettiği için asla kaçırılmamalıdır. Aynı ölçünün 2. vuruşu üzerinde, bir sonraki vuruştaki keskin *tutti* akoru seslendiren flüt grubu, obua grubu, pikolo klarnet, trompet grubu ve 3 trombon için *fff* nüansta, bir öncekinden daha da kuvvetli ve keskin bir vuruşla giriş verilmelidir. Bu girişler verildikten sonra, bölümün sonuna kadar ısrarla tekrar eden tüm akor girişleri verilmelidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, akorlar dörtlük değerde geliyorsa girişleri bir vuruş öncesinden, sekizlik değerde geliyorsa aynı vuruşun ilk yarısında kuvvetli ve keskin vuruşlarla gösterilmelidir. Bölümün bu son ölçülerinde sadece bu akorlarla sınırlı kalınmamalı,

130

B. & H. 19441

131

Bu başlığın sonunda, bütün ses kütesinin havada patlamasıyla yarıda kesilmişçesine donarak sessizliğin hâkim olması saliseler içinde olmalı ve hiçbir ses sarkmamalıdır. Bunun sağlanması için tavsiyemiz, orkestra şefinin ellerinin son ölçünün son vuruşunda kesme ve durma hareketini havada yapmasıdır. Tüm orkestra üyelerinin görebileceği ve yakalayabileceği en güvenilir gösterim, görüş alanlarına en çok erişen hareketi yapmaktır. Elimizi daha aşağılarda tutarsak ön rahleler bizi görebilir, fakat bu durum arka rahleler ve üflemeli çalgılar açısından risk oluşturur. Kızgın kumlara benzeyen partilerinde tüm orkestra üyeleri kendi notalarına gömülmüş olarak hararetili şekilde çalışıyor olacakları için, görece küçük veya herkes için farklı açıda kalan bir el hareketi yerine, orkestra şefinin yukarıda tarif edilen, herkesin görebileceği bir açığa yerleşen keskin ve ani bir el hareketini tercih ederek bütün orkestrayı aynı anda keserek durdurması sağlanabilir. Burada, müziği keskin ve sert bir şekilde kapatan bir kesme işareti yapılmalıdır. Düz olarak yukarıya doğru yönelen bir 3. vuruş, böylesi bir final için yeterli olmayacaktır.

Orkestra şefleri müziği elleriyle tasvir eder. Üzerine düşünüp “nasıl yapılabilir?” diye sorguladığımız birçok kesit, aslında düşündüğümüzden daha kolaydır. Bunu anlamak için üzerinde çalıştığımız müziği kendimize anlatmamız yeterli ipuçlarını verecektir. Kurgulayacağımız cümleler de durum tasviridir ve bu tasvirin ellerimizle bağlantısı sanıldığından daha güçlüdür. Yukarıda üzerinde durduğumuz türden “büyük bir ses kütesinin patlaması ve yarıda kesilmesini” sözel olarak anlatabiliyorsak, bu olguyu ellerimizle resmetmek üzere “kuvvetli bir kütleyle nasıl bir hareketle havada bırakıp yarıda kesebiliriz?” sorusunu sorarsak bunun cevabını ellerimiz verecektir. Bizler özellikle bestecinin bakış açısından müziği iyi sindirmeli ve müziği aktarmaya dair doğru soruları sormayı öğrenmeliyiz. Bu beceriyi kazanmamız, ellerimizle tasvir yeteneğimizi de pekiştirecektir.

SONUÇ

Bir orkestra şefi gözünden bakıldığında, Stravinski'nin *Bahar Ayini*'ndeki müzik dilinin eserin ilk icrasından neredeyse 110 yıl sonra bile hâlâ çok taze ve yeni olduğu rahatlıkla söylenebilir. Eser, 1910'lar başında sergilediği yeni müzik diliyle birlikte şeflerin önüne koyduğu ritmik ve metrik güçlüklerle, eşzamanlı olarak birden çok önemli partinin icraya dahil olmasıyla, ses dengesine ilişkin ayrıntılarıyla, yaratmak istediği ses dünyasındaki renk paletinin doğru algılanması ve aktarılması sorunsalıyla, hazırlıksız tempo değişimleriyle, armonik ve yapısal içeriğiyle bugün bile birçok orkestra şefinin yönetme konusunda iki kez düşündüğü, öte yandan, bütün bu sınamalar üzerinden kendilerini gerçek anlamda kanıtlayabileceği bir eser olmasıyla orkestra şefleri açısından cazibesini halen korumaktadır.

“Bir Orkestra Şefinin Gözünden: İgor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Eserinin I. Bölümünün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından Güçlükleri ve Çözüm Önerileri” adlı bu eser metninde, eserin oluşum süreçleri hakkında özlü bilgilerle konuya giriş yapılmış, *Bahar Ayini*'ni yönetmiş iki orkestra şefinin yanı sıra henüz yönetmemiş, fakat eseri yakından tanıyan iki orkestra şefinin gözlemlediği ve karşılaştığı teknik güçlükler ve çözüm önerileri çerçevesinde deneyimleri, görüşleri ve tavsiyeleri alınmış, bu bilgiler ışığında diğer meslektaşlarına eserle ilgili ön hazırlık yapabilme imkânları sunulmuştur.

Bu çalışmanın ana odağını oluşturan analiz bölümünde, eserin dünyasına girerek kendi sınırlarını zorlamak isteyen orkestra şeflerinin karşılaşılabileceği güçlükler partisyondan seçilen örnek kesitler eşliğinde açıklanmaya çalışılmıştır. 20. yy. başlarında, özellikle Stravinski'nin orkestral yazısında tahta ve bakır üflemelilerin üstlendiği görev, sergilediği ağırlık –gerek solistik yükümlülükler gerekse grup temsiliyeti bağlamında– büyük artış göstermiş, üflemeli çalgılar yaylılarla eşit temsiliyet düzeyine erişmiştir. Üflemelilerin ne denli önem kazandığını ve ağırlık taşıdığını *Bahar Ayini*'nin henüz açılış sayfalarında bile görebiliyoruz. Üflemeli gruplarının gerek tahta ve bakır grupları arasında, gerekse kendi alt grupları içinde sergilediği heterojenlik, bu çalgılarda gürlük ve tını dengesinin titizlikle gözetilmesini

gerektirmektedir. Yaylıların tını ve gürlük açısından üflemelilere oranla çok daha homojen olması orkestrasyon kitaplarında da vurgulanan bir nitelikler. Dolayısıyla, yaylı gruplarında ses dengesini sağlamak üflemelilere oranla çok daha kolaydır.

Stravinski'nin erken dönem bale müziklerinin ses dengesi bağlamında yorumculara ve orkestra şeflerine getirdiği yükümlülük, salt çalgı gruplarının üstlendiği rollerdeki bu dönüşüm nedeniyle bile klasik ve romantik repertuvar yapıtlarına oranla daha yüksektir. Stravinski hiç kuşkusuz bir orkestrasyon ustasıdır ve *Bahar Ayini* bu ustalığın bestecinin üretimi bağlamındaki doruk noktasıdır. *Bahar Ayini*'nde aynı grup içindeki çalgılara bile çok kez farklı gürlükler yazılmış olduğunu, bestecinin ses dengesi ve birincil-ikincil-üçüncül planlardaki çalgılar/temalar/fikirlerle ilgili incelikli öngörülerini olduğunu çalışmamızın akışı içinde gözlemlemiştik. Partisyon üzerinde her detaya böylesine işaret ediliyor olsa bile, bu detayların öne çıkarılması, inceliklerin duyurulması yükümlülüğü orkestra şeflerinin omuzları üzerindedir.

18. yüzyıl orkestrasıyla karşılaştırıldığında, *Bahar Ayini* muazzam kadro genişliğiyle de orkestral birimler arasında çok daha yüksek bir koordinasyon gerektirmektedir. Orkestra şeflerini sürekli teyakkuz halinde olmaya davet eden bu partisyon, gerek şeflerin gerekse yorumcuların bir an bile rehavete kapılmalarına izin vermez, onları tükenmez bir algı açıklığı ve dikkat yoğunlaşmasıyla yükümlü kılar.

İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini*, kadro genişliği nedeniyle orkestralar tarafından sıklıkla icra edilemese de konservatuvarlarda orkestra şefliği eğitimi alan öğrencilerin mesleki gelişimleri bakımından mezuniyetleri öncesinde derslerinde mutlaka öğrenmeleri ve repertuvarlarına almaları gereken bir başyapıttır. Orkestra şeflerinin teknik gelişimlerini besleyen güçlüklerle haşır neşir olması, kariyerlerine bir adım önde başlamalarının hiç şüphesiz en güzel ve sağlam yoludur.

EK *Bahar Ayini*'nin BBC PROMS'taki seslendirmeleri⁵⁵

Bahar Ayini, olaylı ilk temsilinin 30-35 yıl sonrasında itibaren giderek daha çok yorumlanan bir eser haline gelmiş, öte yandan, koreografi olmaksızın konser versiyonuyla yorumlanması zaman içinde çok daha geniş yaygınlık kazanmıştır. Eserin –özellikle 20. yüzyılın ilk yarısı bağlamında– ileri düzeydeki yorum güçlüğüne karşın zamanla ne denli popülerlik kazandığı, Londra'daki ünlü BBC PROMS konserlerinin program tarihçesinde de gözlemlenebilir. *Bahar Ayini* BBC PROMS festivallerinde, 1947-2019 yılları arasında 51 kez icra edilmiştir (1960'tan itibaren neredeyse her yıl). Konserlerin tümü Royal Albert Hall'da sunulmuştur.

Londra Filarmoni Orkestrası - Basil Cameron, 1947 (BBC Proms'daki ilk seslendiriliş).

BBC Senfoni Orkestrası - Basil Cameron, 1961.

Londra Senfoni Orkestrası - Eugene Goossens, 1960.

Londra Senfoni Orkestrası - Sir Colin Davis, 1962 (Stravinski'nin 80. doğum yılı kutlaması).

Londra Senfoni Orkestrası - Louis Halsey, 1964.

BBC Senfoni Orkestrası - Antal Dorati, 1965.

BBC Senfoni Orkestrası - Pierre Boulez, 1966, 1968, 1970, 1972, 1973, 1997 (Gustav Mahler Gençlik Orkestrası).

BBC Senfoni Orkestrası - Sir Colin Davis, 1969, 1972, 1974 (Kraliyet Opera Evi Orkestrası), 1976.

Londra Senfoni Orkestrası - Rafael Frühbeck de Burgos, 1971.

Filarmoni Orkestrası - Sir Andrew Davis, 1975.

Kraliyet Filarmoni Orkestrası - Hans Vonk, 1977.

BBC Senfoni Orkestrası - Gennady Rozhdestvensky, 1979, 1981.

BBC Senfoni Orkestrası - Dennis Russell Davies, 1983.

BBC Senfoni Orkestrası - David Atherton, 1985.

BBC Senfoni Orkestrası - Gianluigi Gelmetti, 1987, 1992.

⁵⁵ <https://www.bbc.co.uk/proms/events/works/54dacada-b00c-34b6-bbbb-e89855c7219f> Erişim tarihi: 29 Aralık 2021.

New York Filarmoni Orkestrası - Zubin Mehta, 1988, 2005 (Viyana Filarmoni Orkestrası).

Birmingham Şehri Senfoni Orkestrası - Sir Simon Rattle, 1990, 2003 (Berlin Filarmoni Orkestrası).

Londra Senfoni Orkestrası - Michael Tilson Thomas, 1993, 2000 (San Francisco Senfoni Orkestrası).

BBC National Orchestra of Wales - David Atherton, 1994.

Avrupa Birliği Gençlik Orkestrası - Bernard Haitink, 1995.

Büyük Britanya Ulusal Gençlik Orkestrası - Paul Daniel, 1996.

BBC Senfoni Orkestrası - Jukka-Pekka Saraste, 1998.

Paris Orkestrası - Cristoph Eschenbach, 2001.

BBC Filarmoni Orkestrası - Yan Pascal Tortelier, 2002.

BBC Senfoni Orkestrası - Valery Gergiev, 2004.

Budapeşte Festival Orkestrası - Ivan Fischer, 2006.

BBC Senfoni Orkestrası - Oliver Knussen, 2007.

New York Filarmoni Orkestrası - Lorin Maazel, 2008.

BBC İskoç Senfoni Orkestrası - Ilan Volkov, 2009.

Fransa Ulusal Orkestrası - Daniele Gatti, 2010.

Fransa Radyo Filarmoni Orkestrası - Myung-Whun Chung, 2011.

Aldeburg Dünya Orkestrası - Sir Mark Elder, 2012.

Les Siecles⁵⁶ - François-Xavier Roth, 2013.

Bergen Filarmoni Orkestrası - Andrew Litton, 2015.

BBC İskoç Senfoni Orkestrası - Thomas Dausgaard, 2016.

Büyük Britanya Ulusal Gençlik Orkestrası - Thomas Ades, 2017.

BBC Senfoni Orkestrası - Semyon Bychkov, 2018.

Kraliyet Müzik Akademisi ve Juilliard Müzik Okulu Orkestrası - Edward Gardner, 2019.

⁵⁶ François-Xavier Roth tarafından kurulmuş bir Fransız senfoni orkestrasıdır.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin (2004), **Müziği Okumak**, Cilt 5 (1. Basım), Pan Yayıncılık, İstanbul.

CRAFT, Robert (1977), **Le Sacre Du Printemps: The Revisions**, Cambridge University Press.

CRAFT, Robert (2008), **Stravinsky: Selected Correspondence**, vol. 1, Faber&Faber.

DERHAM, Katie (2019), **Klasik Müzik Kitabı**, çeviren: Tufan Göbekçin, Alfa Yayıncılık.

GREEN, Elizabeth E. H. - GIBSON, Mark (1981, rev. 2004), **The Modern Conductor**, Pearson Prentice Hall.

HILL, Peter (2004), **Stravinsky: The Rite of Spring**, Cambridge University Press, Cambridge.

SA, Hanjin (2017), **A Conductor's Perspective on Stravinsky's "Danse sacrale" from "Le Sacre du printemps": Evaluation of Revisions, Analysis and Considerations for Conducting**. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports.

STRAVINSKY, Igor - CRAFT, Robert (1981), **Expositions and Developments**, University of California Press, California.

TOORN, Pieter C. van den (1987), **Stravinsky and The Rite of Spring**, University of California Press, California.

VLAD, Roman (1979), **Stravinsky**, yenilenmiş 3. basım, Oxford University Press.

PARTİSYON

STRAVINSKY, Igor (1967), **The Rite of Spring**, Boosey & Hawkes 19441.

URL

<https://www.bbc.co.uk/proms/events/works/54dacada-b00c-34b6-bbbb-e89855c7219f>

Erişim tarihi: 29 Aralık 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4>

Erişim tarihi: 15 Ağustos 2022

<https://utahsymphony.org/explore/2022/01/stravinsky-petrouchka/>

Erişim tarihi: 9 Eylül 2022

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring#cite_ref-169

Erişim tarihi: 9 Eylül 2022

<https://www.jonbjorkmusic.com/blog/2014/10/6/td8-18-orchestral-dovetailing>

Erişim tarihi 12 Ekim 2022

ÖZGEÇMİŞ

2000-2011 yılları arasında Kocaeli Belediye Konservatuvarı ve Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda piyano, solfej, armoni ve koro eğitimleri aldı. 2001 yılında başarılarıyla İzmit'in minik sanat yüzü oldu. 2010 yılında, kendi yazdığı *Kartepe* isimli piyano müziğini Kadınlar Günü'nde, Kocaeli'nde devlet erkanına seslendirdi. Birincilikle kabul edildiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Genel Müzikoloji Anabilim Dalı'nda 2012-2016 yılları arasında okudu. 2013'te Antonio Pirolli ile orkestra şefliği çalışmalarına başladı. 2014'te çift anadal programını kazanarak MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'nda Antonio Pirolli'nin sınıfında öğrenim görmeye başladı. Burada Antonio Pirolli, Can Okan, Naci Özgüç ve Zdravko Lazarov'la şeflik, Hasan Uçarsu'yla kompozisyon ve armoni, Özkan Manav'la fûg, Mehmet Nemutlu'yla orkestrasyon, Can Okan'la partiyon okuma ve Ahmet Altınal'le kontrpuan çalışıp; Mark Andre, Helena Tulve, Hideki Kozakura ve Stefan Lienenkamper'in seminerlerine katıldı. 2016'da İlhan Usmanbaş'ın *Üç Müzikli Şiir* adlı eserinin 12-ses tekniği analizi üzerine bitirme projesini yazarak Genel Müzikoloji Anabilim Dalı'ndan mezun oldu. Orkestra Şefliği ASD lisans eğitimini 2019'da bölüm ve konservatuvar birincisi olarak yüksek onur derecesiyle tamamlayan Pia Düzgüt, 17 Mayıs 2019'da düzenlenen 12. Sesin Yolculuğu Festivali'nde, Fransa'da düzenlenen Boulogne-Billancourt Contemporary Music Performance yarışmasında SACEM ödülünü kazanan Emir Pehlivan'ın *Les Ombres Tenebres* adlı eserinin Türkiye prömiyerinin ve Uğur Çalışkan'ın *Samsara* adlı eserinin dünya prömiyerin şefliğini üstlendi. 2021'de PIADUZGITYAPIM adı altında kendi klasik müzik yapım şirketini kurdu. Orkestra şefliği yüksek lisans çalışmalarına 2020'de MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Cem Mansur ile devam etti. 1 Mayıs 2022'de Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda düzenlenen 13. Sesin Yolculuğu Festivali'nde Larisa Halis'in *Mesih* adlı eserinin dünya prömiyerinin şefliğini üstlendi. 19 Mayıs 2022'de Atatürk Kültür Merkezi Türk Telekom Opera Salonu'nda genç solistlerle sunulan "19 Mayıs Geleneksel Gençlik Konseri"nde İstanbul Devlet Opera ve Balesi Orkestrası'nın şefliğini üstlendi. MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde sürdürdüğü Orkestra Şefliği yüksek lisans çalışmalarını Prof. Dr. Özkan Manav'ın danışmanlığında yazdığı *Bir Orkestra Şefinin Gözünden: Igor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Eserinin I. Bölümünün Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından Güçlükleri ve Çözüm Önerileri* adlı eser metni ile 2022 yılında tamamlayan Pia Düzgüt, müzik çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

