

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

**Antonín Dvořák'ın Sekizinci Senfoni'sinin (Op.88)
Birinci Bölümünün
Vuruş Teknikleri Açısından İncelenmesi**

(YÜKSEK LİSANS ESER METNİ)

Hazırlayan:

20096109 M. Çınar ÇULCUOĞLU

Danışman:

Prof. Gürer AYKAL

Şubat 2011

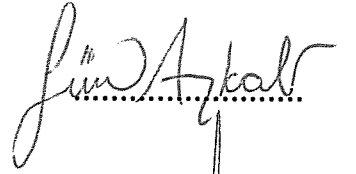
Metin Çınar ÇULCUOĞLU tarafından hazırlanan Antonin Dvorak'ın Sekizinci Senfoni'sinin (Op.88) Birinci Bölümünün Vuruş Teknikleri Açısından İncelenmesi adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/ 02 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

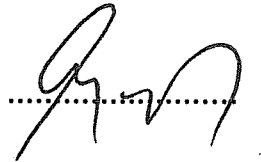
Jüri Üyesi : Prof.Gürer AYKAL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Özkan MANAV



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ (MSGSÜ.Müzikoloji)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
KISALTMALAR LİSTESİ	V
1.GİRİŞ	1
1.1.ÇALIŞMANIN AMACI	1
1.2.ÇALIŞMANIN KAPSAMI	1
1.3.ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ	1
2.KLASİK MÜZİKTE ROMANTİK DÖNEM	2
2.1.GEÇ ROMANTİZM	11
2.2.ULUSAL AKIMLAR	12
2.3.DOĞU AVRUPA	13
3.ANTONİN DVORAK (1841-1904)	14
4. ESERİN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN FORM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ	24
4.1. ESER HAKKINDA	24
4.2. ESERİN ANALİZİ	25
4.2.1. Giriş	25
4.2.2. Bölümün biçimsel kuruluşu.....	27
4.2.3. Serim	28
4.2.4. Gelişim	31
4.2.5. Yeniden Serim	32
4.2.6. Koda	35
5.ORKESTRAL ÇÖZÜMLEME	36
6.VURUŞ TEKNİKLERİ VE OLASI HATALARIN DÜZELTİLMESİ	37
7.SONUÇ	48
8. KAYNAKÇA	49
9. PARTİTÜR	50
10.ÖZGEÇMİŞ	111

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans bitirme sınavı için hazırlanmış olan bu çalışmada, eserin bestecisi ile ait olduğu dönem hakkında ve eserin şeflik açısından incelenmesine yardımcı olmak amacıyla çeşitli bilgiler sunulmuştur.

Sunum klasik müzikte romantik dönem, geç-romantizm, Avrupa'da ulusal müzik ve Doğu Avrupa hakkındaki bilgilerle başlar. Daha sonra sırasıyla Çek besteci Antonín Dvořák, op. 88 Sekizinci Senfoni'nin birinci bölümünün analizi ve şeflik açısından değerlendirilmesi konuları ele alınır.

Konular anlatılırken dönemin özellikleri, besteciyi etkileyen müzisyenler ve diğer sanat dallarındaki durumlardan da kısaca söz edilmiştir.

Bu eser metni çalışması, ülkemizde yeni yeni gelişen orkestra şefliği alanında okumakta olan öğrencilerin çalışmalarına ışık tutmak, eser ve eserin bestecisi hakkında yetersiz olan bilgi dağarcığımıza bir tutam katkıda bulunmak düşüncesiyle hazırlanmıştır. İçimdeki çoksesli müzik aşkı ve bitmeyen orkestracılık sevgisinin bir ürünü olan bu çalışmanın, başta kendi çocuklarım olmak üzere herkes için, okumanın -öğrenmenin- yaşının olmayacağını bir belgesi olarak da anlaşılmasını istiyorum.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bana değerli bilgileri ile yol gösteren tez danışmanı hocam Sayın Prof. Gürer AYKAL'a, katkıları için Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Başkanı Sayın Prof. Dr. Özkan MANAV'a, jüri üyesi olmayı mutlulukla kabul eden Sayın Doç. Dr. Kivılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ'e, emekleri için Sayın Doç. Mehmet NEMUTLU'ya, Sayın Arş. Gör. Erhan TORLULAR'a ve sınav gününden tez teslimine kadar verdiği inanılmaz destek için Sayın Sinem KÜRKÇÜ DÜNDAR'a teşekkürlerimi sunarım.

Şubat 2011

M.Çınar ÇULCUOĞLU

ÖZET

Op. 88 sol majör 8. Senfoni, yazıldığı dönem, bestecisi ve yazılış tarzı açısından farklı ve güzel bir eserdir. Geç-romantik dönem bestecisi olmasına karşın Antonin Dvorak, eserlerinde klasik formlardan uzaklaşmamış, yeni arayışlara girmemiş, aldığı eğitim, çalgıları tanınması ve tüm bestecilerin eserlerini derinlemesine analiz etmesi sayesinde, ruhundaki yaratıcı gücü özgürce ortaya çıkarmıştır. 19. yüzyıl, siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan Avrupa’da zorluklarla, savaşlar ve sıkıntılarla dolu olsa da, sanatçılar -olması gerektiği gibi- erdemlerinden ödün vermeden üretmeye devam etmişler, çağın sanat alanındaki geleneksel düzenini değiştirmişlerdir.

Etkilenmeden üretmek olmaz. “Bohemyalı Brahms”da, Beethoven, Mozart, Schubert, Liszt ve tabii ki Johannes Brahms’dan fazlasıyla etkilenmiş ve fakat sonunda kendi tarzını yaratarak müzik tarihine adını yazdırmıştır.

Sekizinci Senfoni, ilk kez Prag’da bestecinin kendi yönetiminde seslendirilmiş, İngiltere’de de Cambridge Üniversitesi’nde yine besteci tarafından -alıpılmış Latince tezler yerine- yönetilerek “fahri doktorluk” unvanını almasını sağlamıştır.

Bu eser şefler için, vuruş tekniği açısından çok zor olmasa da, çalıcıların teknik zorlukları aşması, birlikteliklerinin sağlanması ve doğru yorumlanması açısından uğraştırıcıdır.

ANAHTAR KELİMELELER: Dvorak, 8.Senfoni, Orkestra Şefi, Vuruş Teknikleri

SUMMARY

Op. 88 G major 8th Symphony is an important, different and excellent work in terms of its composing period, composer and composing method. Antonin Dvorak; in spite of he was a late-romance composer, he had not departed from classic forms in his works and hadn't been in new searches. His education, his knowing on instruments and his deep analysis about all composers literature, he had brought the creative power in his soul freely to light. Even 19th century was full with political, economical and cultural difficulties and with wars and troubles for Europe, artists –as it should be– had continued to produce without compromising their goodness, and had affected their age's traditional order.

There can't be producing without influence. Also Brahms the Bohemian had been affected from Beethoven, Mozart, Schubert, Liszt and Johannes Brahms of sure, but had finally created his own style and got an historical significance.

8th Symphony had been performed in Prag for the first time and had been directed -instead of common Latin thesis- by its own composer in Cambridge University in England and earned him the "honorary doctorate" title.

In spite of its beat technique, this composition isn't hard enough for the chefs but it takes the executants in a struggle, to get over the technical difficulties, to make the togetherness and to find the correct comment.

KEY WORDS: Dvorak, 8th Symphony, Conductor, Beat Techniques

KISALTMALAR LİSTESİ

Fl.	: Flüt
Ob.	: Obua
Cl.	: Klarnet
Fg.	: Fagot
Cor.	: Korno
Tr.	: Trompet
Trb.	: Trombon
Timp.	: Timpani
Vi.	: Keman
Vla.	: Viyola
Vlc.	: Viyolonsel
Cb.	: Kontrbas
p	: Piano
pp	: Pianissimo
ppp	: Pianissisimo
mf	: Mezzoforte
f	: Forte
ff	: Fortissimo
fff	: Fortissisimo, fortefortissimo
fz	: Forzato
sfz	: Sforzando

cresc.	: Crescendo
dim.	: Diminuendo
marc.	: Marcato
rit.	: Ritardando
espress.	: Espressivo
pizz.	: Pizzicato
div.	: Divisi

1.GİRİŞ

1.1.ÇALIŞMANIN AMACI

Bu eser metni çalışmasının amacı, Antonín Dvořák'ın Op. 88 Sekizinci Senfoni'sinin ilk bölümünün vuruş teknikleri açısından incelenip, eserin orkestra şefliği açısından nitelikli yorumlanmasına katkıda bulunabilecek bilgiler sunmaktır.

1.2.ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Eser metni çalışmasında, Antonín Dvořák'ın Op. 88 Sekizinci Senfoni'si, bestelendiği dönem ve bestecinin yaşamından alıntılarla bir bütün olarak ele alınmıştır.

1.3.ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışmada öncelikle romantik dönem ve o dönemdeki Avrupa müziği incelenmiş, besteci ile ilgili bilgiler derlenmiş, daha sonra eser şeflik açısından değerlendirilmiştir.

2.ROMANTİK DÖNEM

Klasik müzik tarihinin 18. yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın başına kadar yaklaşık yüz yıllık bir süreci kapsayan dönemini tanımlarken kullanılan “romantizm” terimi, 19. yüzyılda Aydınlanma Çağı’nın katı ve kuralcı bilimselliğine tepki olarak çıkan bir akımı veya yaşanan devrimsel değişimleri ile bir patlamayı anlatır. Avrupa coğrafyasının çeşitli bölgelerinde birbirinden farklı şekillerde ortaya çıkan romantizm akımının yaşandığı ülke ve şekiller farklılık gösterse de akımın genel karakterini oluşturan temel özellikler her yerde aynı kalmıştır. Doğanın gerçek anlamını kavrama uğraşısının önünde birer engel olarak görülen kural ve normlar yıkılarak yerine ancak özne ile birlikte varolup, onunla açıklanabilen sezgiler konur. Bu değişim ilk olarak şiir ardından da resim ve müzikte yaşanır.

Genel olarak romantik müziğe baktığımızda 19. yüzyıl dünya görüşünün, müziği de etkisi altına aldığını görmek mümkündür. Müzik eserlerinde de gelenekler yıkılır. Müzikte romantizm klasik dönemin kuralları ve katılığına tepki olarak ortaya çıkan büyük bir devrimdir ve doğal olarak bu devrimi yapan kuşağın baba veya büyük babalarını karşısına alır. Klasik döneme ilişkin tüm formüller atılarak yerine özünü insan ve doğadan alan yepyeni bir formül getirilir. Müzik sanatında öznelliğin en doludizgin yaşandığı dönem olarak romantizm, kaynağını insan ruhunun en gizli ve derin yerlerinden alarak salt kural ve formüllere dayanan tüm önceki dönem yapıtlarından farklı, yumuşak ve daha tutkulu bir söylem geliştirir.

Frédéric Francois Chopin (1 Mart 1810-18 Ekim 1849) ve Robert Schumann’ın (8 Haziran 1810-29 Temmuz 1856) piyanist olarak verdikleri eserler dönemin ruhunu en iyi yansıtan örneklerdir. Örneğin, bir müzik eserinin bütünsel armonik uyumuna katkısı olmayan –dışarıdan/eklektik– nota gruplarını yazma girişiminde bile bulunabiliyorlardı. Benzer olarak, eğer bir çalgının sesi, senfoninin akışı içinde çekici geldiyse, bu çalgı için senfoninin şeklini bozabilecek bir solo pasaj yazabiliyorlardı. Romantik müziğe ait asıl estetik yanlar ise, özellikle Almanya ve Orta Avrupa’da gelişti. Bu müziği şekillendiren besteciler, çoğunlukla edebiyat ve resim gibi sanatlar ile müzik dışı farklı kaynaklardan etkilenmişlerdir. Georg Friedrich Händel (23 Şubat 1685-14 Nisan 1759), Christoph Willibald (von) Gluck (2 Temmuz

1714–15 Kasım 1787) ve Franz Joseph Haydn (31 Mart 1732-31 Mayıs 1809) gibi ayrısı bestecilerin haricinde, 17 ve 18. yüzyıl bestecilerinin pek çoğu müzisyen ailelerden geliyordu. Örneğin Johann Sebastian Bach (1685-1750) yalnızca müzisyen bir ailenin en son çocuğu değil aynı zamanda müziği meslek olarak icra eden Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emanuel (1714-1788) ve Johann Christian (1735-1782) gibi üç önemli bestecinin de babasıdır. Benzer şekilde Ludwig van Beethoven (1770-1827) müzisyen bir ailenin torunu, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ise dönemin en önemli besteci ve kemancılarından olan Leopold Mozart'ın (1719-1787) oğluydu. Romantik dönemin başlaması ile birlikte artık neredeyse kurallaşmış bu durum değişerek farklı sosyal çevrelerden gelen besteciler görülmeye başlanıyordu. Örneğin Hector Berlioz (1803-1869) ve Louis Spohr'un(1784-1859) babaları fizikçi, Franz Liszt'in (1811-1886) babası Ádám Liszt, Prens Esterhazy'nin malikanesinde çalışan memurlardan biriydi. Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Charles-Camille Saint-Saëns (9 Ekim 1835-16 Aralık 1921) gibi besteciler çok yüksek kültürel birikimli ancak profesyonel olarak müzisyen olmayan ailelerden geliyordu. Örnekleri çoğaltmaya gerek yok. 1800'lü yıllara kadar müzisyenlerin müzisyen ailelerden gelmesi genel geçer bir kuraldı, romantik dönemde müzisyenler eğitilmiş orta sınıftan doğmaya başlıyordu.

Romantik dönem bestecileri ile verdikleri eserlere baktığımızda kendi içlerinde çok büyük farklılık ve karşıtlıklar görüyoruz. Kronolojik olarak Anton Webern (1883-1945) ve Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) ve Hector Berlioz (1803-1869), Frédéric Chopin ve Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner (1813-1883) ve Johannes Brahms (1833-1897) gibi romantikleri karşılaştığımızda bu bestecilerin tamamı romantik olduğu halde romantizm çerçevesi içinde bile ne büyük karşıtlıkları içlerinde barındırdıklarını görebiliriz. Romantik dönem sanatı da budur: Kendi içinde arayış, farklı yönleri, derinlikleri barındırır. Bununla birlikte bu karşıtlıklar, Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve Georg Friedrich Händel (1685-1759) arasındaki karşıtlık gibi olmaktan çok, bu bestecilerin ait oldukları farklı dünyalar ve bakış açılarından kaynaklanır.

Romantik döneme gelinceye kadar müzisyenler tamamen işverenlerine bağlı olarak çalışıyor kendilerine verilen sınırların dışına çıkamıyordu. Besteciler genellikle

saray veya malikanelerde çalışıyor, patronları tarafından verilen görevleri yapıyordu. Çalıştıkları yerlerde diğer hizmetçilerle aynı koşullarda çalışıp yaşıyorlardı. Romantik dönemle birlikte bu durum da değişti. Artık besteciler soylular, aristokratlar veya kilise için değil kendileri için çalışmaya başlıyordu. Bu açıdan Beethoven romantik dönemi hazırlayan en önemli figürlerden biriydi. Kontrol altında bulunmaktan hoşlanmayan, bağımsız ve özgür kişiliği ile Beethoven kendisini aristokrasinin hizmetinden çıkartarak, tam aksine aristokrasiyi kendi hizmetine alan ilk besteci idi. Böylece benzeri daha önce görülmemiş bu hareketi ile kendisinden sonra gelen bestecilere izlemeleri gereken yolu da gösteriyordu. Kendisini bütün bağlardan kurtararak dünya ile tek başına, bireysel olarak yüzleşen ve hatta zaman zaman tüm dünyayı karşısına alan bu tavrı ile Beethoven romantik anlayışın olgunlaşmasında, köklerini bir temele dayandırmasında en büyük rolü oynar. Bu devrimsel hareketinden birkaç yıl öncesinde sadece soylulara verilen konserler, yerini halka verilen konserlere bırakır. Ludwig van Beethoven sayesinde belirli sosyal sınıflara ait olan çalgısal müzik bu karakterden kurtulur. Almanya'da bulunan Coffee House adlı mekanlarda halka açık resitaller vererek müziği daha önce ait olduğu çevrenin dışına taşıyan bir müzisyen olarak Ludwig van Beethoven sadece müziğin bu çevreden kopmasını sağlamamış aynı zamanda müziğin klasik dönem anlayışı ve sınırlarını da aşmasında yol gösterici olmuştur. Eserlerinde virtüoziteyi öne çıkartmış, müzikte “sanat sanat içindir” anlayışını yerleştirmiştir. Geç devirlerinde bestelemiş olduğu piyano ve oda müziği, yalnızca profesyonel sanatçılar tarafından çalınabilen yüksek kültürlü bir toplum için yazılmıştı. Beethoven'ın sonat ve diğer eserlerine bakıldığında bunların artık belirli bir topluluğun eğlencesi için yazılan şeyler değil, içerisinde saf sanat bulunan yüksek bir anlayışın ürünü olan eserler olduğu görülmektedir. Usta besteci eserlerini belirli bir topluluğa yazmak yerine, sosyal ve ulusal sınırları aşan hayali bir topluluğa yazmaktadır.

Topluma ve dünyaya karşı duruşu, geleneklere karşı tavrı ile Beethoven romantik akımın önderi ve modelidir. Önceleri sıradan bir saray hizmetçisinden başka bir şey olmayan müzisyen artık “sanatçı” kimliğini kazanmıştır. Romantik dönemin en büyük özelliklerinden biri olan virtüözler de işte bu yoldan geçerek yetişen sanatçılardır. Ludwig van Beethoven ile birlikte sanatçı, kitleleri etkisi altına alarak onlara hükmetmeye, kültürel açıdan yükseltmeye, onları değiştirmeye ve bir araya

getirmeye başlar. Zaten romantizmin olgunluk süreci içerisinde doğal olarak ortaya çıkan ulusal akımlar da bunun bir göstergesi veya sonucudur.

Romantik dönem bestecileri Ludwig van Beethoven ile başlayan bu kopuşun getirdiği maddi kaynak sıkıntısını aşmak üzere yeni işler edinmeye başlar. Hector Berlioz kütüphanecilik, Richard Wagner müzik direktörlüğü, Robert Schumann orkestra şefliği gibi ek işler yaparak geçinen bestecilerdendir. Maddi kaynakların yaratılması ve bestecilerin bağımsız eserler üretebilir hale gelmesi ile birlikte romantizmin anahtar kelimesi olarak “ben” ortaya çıkar. Besteciler artık izole bir hayata sahiptir ve kimseye bağlı kalmaksızın istedikleri gibi üretip, içlerinden geleni yapma özgürlükleri vardır. Tüm gelenekler teker teker yıkılmaktadır. Tüm sanatlar müzik içerisinde buluşmakta ve müzik tüm sanatlar adına konuşan bir üst sanat haline gelmektedir. Müzik, anlatılmaz olanın anlatıldığı, somutlaştırıldığı mistik, sihirli ve alışılmamış herşeyin yaratılabildiği bir ortam haline gelir.

Müziğin dışında kalan romantik dönem sanatçıları, müziği tüm sanatların merkezi, kaynağı ve çekirdeği olarak görürken, romantik dönem müzisyenleri de çalgısal eserleri müziğin merkezi olarak görüyordu. Romantik dönemin virtüözler dönemi olarak ayrıcalıklı bir yere sahip olmasının altında da, bu temel görüş bulunmaktadır. Çalgıların teknik olarak mükemmele yakın üretilmeye başlanması, piyanonun evrimi ve çekiç mekanizmasının daha metalik bir ses veren deri yerine sıcak ve yumuşak bir ton veren keçe ile kaplanması gibi gelişmeler çalgısal müziğin romantik dönemin en önemli üretimlerinden biri olmasında önemli role sahiptir. Besteciler aynı zamanda çalgılarında da yüksek hakimiyete sahip oldukları için her çalgının sınırları zorlanmış, teknik açıdan icrası oldukça güç eserler derin felsefi arka planlar ile örgülenmiştir. Romantik dönem müziği üzerinde en büyük etkiyi edebiyat ve özellikle şiirin yapması, bestecileri müziği yeni bir bakış açısı ile tekrar ele almaya itmiştir. Müzik, şiir ile organik bir bağ kurarak yeni bir bileşim oluşturur. Bu yeni bileşim “program müziği”dir. Ancak romantik dönemin program müziği önceki dönemlerin program müziği ile çok az ortak noktaya sahiptir. Önceden bir durumu veya olayı konu edinip resmederken oldukça çocuksu şekillerde işleyen müzik, artık duygu ve sezgilere hitap eden, derin bir kavrayışı gerektiren şekilde evrilir. Antonio Vivaldi’nin (1678-1741) Dört Mevsim adlı eseri doğayı ve mevsimleri adeta birer

resim gibi dinleyiciye sunarken, romantik program müziği tıpkı Ludwig van Beethoven'ın Pastoral Senfoni veya Les Adieux adlı sonatında olduğu gibi dinleyiciyi kendi duyguları ile baş başa bırakarak kendisini bulmaya itiyordu. Dinleyiciye her şeyi açıkça sunan müzik değil, dinleyicinin eserle iletişime girebilmek için kendisini esere vermesinin gerekli olduğu bir müzikti romantik program müziği. Sonuç olarak, müzik eserleri, senfonik şiirin oluşmasına uzanacak kadar zenginleşmişti. Fransız besteci Hector Berlioz ve Macar besteci Franz Liszt bu türde özellikle öne çıkan bestecilerdi. Müziği anlayabilmek ancak insanı anlayabilmekle mümkündü ve kendini tanımadan -tanımlamadan- müzikle buluşmak artık her zamankinden daha zordu.

Müziğin kendisini, dinleyenlere açıkça teslim etmemesinin altında yatan gerçek, yüksek kültürel birikimli bestecilerin ortaya çıkmasıdır. Besteciler çoğunlukla müzik dışında kalan çeşitli alanlarda da eserler veren veya en azından bu alanları oldukça iyi tanıyan çift yetenekli yaratıcılardır artık. Robert Schumann'ın hem hukukçu hem felsefe doktoru, Anton Webern'in yazar, Richard Wagner'in ressam olması bu bestecilerin eserlerine de büyük ölçüde yansır. Örneğin Robert Schumann'ın piyano müziği basit görünmekle birlikte son derece büyük teknik zorluklar içeren felsefi açıdan oldukça derin içeriğe sahip bir müziktir. Anton Webern ise yazdığı eserlerde kendisine ait metinleri kullanıyordu. Richard Wagner'in aynı zamanda bir ressam olarak resim sanatı ile kurduğu ilişki romantik dönemin en önemli türü olan lied'lerin gelişmesinde ve Richard Wagner aracılığı ile doruğa ulaşmasında en önemli etkiye sahiptir. 18 ve özellikle 19. yüzyıl şiiri, bestecilerin, metinlerin imge ve duygularını müzikle şekillendirdiği sanatsal şarkılarının (lied'lerin) temelini oluşturdu. Victor-Marie Hugo (26 Şubat 1802-22 Mayıs 1885 Paris), Pierre Jules Théophile Gautier (30 Ağustos 1811-23 Ekim 1872), Johann Christoph Friedrich von Schiller (10 Kasım 1759-9 Mayıs 1805), Johann Wolfgang von Goethe (28 Ağustos 1749, Frankfurt-22 Mart 1832), George Gordon Byron (22 Ocak 1788-19 Nisan 1824), Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (26 Mayıs 1799-10 Şubat 1837), Giacomo Leopardi (1798-1837) şiirin temsilcileridir. Bu türde (lied) 19. yüzyılda en başarılı örnekler Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf (1860-1903) ve yüzyıl sonlarına gelindiğinde Richard Strauss tarafından sergilenmiştir. 19. yüzyılın "yüksek kültürlü müzisyen" tanımına örnek olarak gösterilecek belki de en önemli besteci, hem yazar hem edebiyatçı hem de bir felsefeci olan Franz Liszt'tir.

Romantik müziğin kendi kimliğini kazanması ile birlikte ulusal sınırları aşp Rusya, Bohemya, Macaristan, Polonya, Danimarka, İsveç ve Finlandiya'ya yayıldığını bu sırada ulusal izlerin giderek belirginleştiğini görüyoruz. Dönemin başlamasından önce ağırlıklı olarak İtalya, Almanya ve Fransa'da görülen müzikal hareketlilik, romantik döneme girilmesi ile birlikte tüm Orta ve Batı Avrupa'ya yayılır. Daha önce müzik anlayışı bakımından bir bütün teşkil eden ülkeler romantizmin başlamasından itibaren birçok müzikal bölgeye ayrılır. Polonya'dan sonra Macaristan ve Bohemya, ardından Rusya ve İspanya, üç İskandinav ülkesini takiben Hollanda ve son olarak Rusya'nın birer parçası olan Baltık ülkeleri Yugoslavya, Romanya ve Bulgaristan ulusal kimliklerini romantik müzik içerisinde eriterek yaşatan ülkeler olur. Avrupa'daki bütün bu yayılmanın dışında kalan İngiltere ise halk şarkıları ve ulusal izlerin müziğe taşınarak vurgulanmasını yüzyılın sonuna doğru gerçekleştirir. Halk şarkılarının sanat müziği ile iç içe geçirilmesi aynı zamanda müzikolojinin de doğumuyla aynı döneme denk gelir. Bu folklorik kavramlar, 20. yüzyıl başlarında keşfedilenlerle birlikte, müzik sanatına birçok (geleneksel yaşam içi) eski ama klasik müzik için yeni denilebilecek armoni ve ritim kavramını değişime uğratar. Folklorik alana ilgi, müzik tarihine yönelik 19. yüzyılda başlayan önemli sistematik araştırmalarla beslenip gelişmiştir.

Romantik müziğin klasik dönem anlayışının kural ve katılığına bir tepki olarak geliştiğini ve müzikal geleneklerin büyük ölçüde yıkıldığını söylemiştik. Romantik dönem müziğinin karakteristik özellikleri içerisinde en önemli ve devrimsel olanı kuşkusuz bestecilerin kendi iç dünyalarına dönerek en gizli ve öznel olan duygularını müziklerine konu olarak seçmiş olmaları ve buna bağlı olarak insana özgü içten, kendiliğinden ve tutku dolu eserlerin yaratılmasını sağlamalarıdır. Bu bakımdan romantik dönem bireysel bilinç dönemidir ve anahtar kelimesi "ben"dir. Her dönemin kendisinden önce gelen döneme bir tepki olarak doğduğu düşünüldüğünde klasik döneme tepki olarak doğan romantik dönemin barok dönem ile organik bir bağı bulunduğunu sezmek mümkündür. Klasik dönemde tamamen dünyevi olan sanat anlayışı romantik dönemde tıpkı barok dönemde olduğu gibi mistisizme ve doğaüstü bir sanat anlayışına dönüşür. Bu, müzikal anlatımın soyutlaşarak dünyevi olandan kopuşudur. Besteciler giderek artan bir ilgiyle gerçek ötesi ve doğaüstü konulara yönelir. Doğaüstü konuların yanı sıra doğanın besteci üzerinde bıraktığı etkiler de

müziğin konusu haline gelir. Günlük olay ve yaşantılardan kopularak hayal gücü ve fantazilerin ağırlıklı olduğu bir anlatım benimsenir. Besteci için önemli olan kendi duygularıdır ve heyecan, tutku, korku, üzüntü gibi her tür duyguyu dilediğinde ve derinlemesine işlemektedir. Sanat doğanın sanatçı üzerindeki etkilerinin aktarılması yoluyla yapılmalıdır ve içtenliği sağlayacak her tür biçim kullanılabilir. Bu bakımdan romantik döneme özgü yazı stilleri veya formlar ortaya çıkar, daha önceki dönemlerden aktarılanlar ise büyük ölçüde genişletilerek bambaşka yapılar haline getirilir. Klasik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan anlatımda netlik ve sadelik anlayışı yerine karmaşık ve puslu bir anlatım benimsenir. Nocturne, romance, fantezi vals, mazurka, polonez gibi türler hem ulusal akımların hem de bireysel yaşantıların en uygun ifade edildiği türler olarak büyük önem kazanır.

19. yüzyılda, gözde müzik türü operaydı. Çünkü bu türde tüm sanat dalları, geniş bakış açıları, yoğun duygusal anlar ve hissederek şarkı söyleme olanakları yaratacak şekilde birleştirilmişti. Fransa'da Gasparo Spontini (1774-1851) ve Giacomo Meyerbeer (1791-1864) 'büyük opera' (grand opera) olarak adlandırılan tarzı yarattı. Başka bir Fransız besteci, Jacques Offenbach (1819-1880), komik opera olarak bilinen 'opera-buffa'yı geliştirdi. Diğer önemli Fransız besteciler, Charles Gounod (1813-1893) ve Georges Bizet'ydı (1838-1875). İtalya'da Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) ve Vincenzo Bellini (1801-1835), 18. yüzyıl İtalyan geleneği olan 'bel canto'yu (güzel şarkı söyleme) sürdürdüler. Yüzyılın ikinci yarısında, Bellini 'bel canto'daki vurguyu insan ilişkilerinde gizli dramatik değerleri vurgulayarak değiştirdi. Platonik aşk ve şiddet duyguları, Giacomo Puccini (1858-1924) tarafından vurgulandı. Alman Richard Wagner, bütün yanlarının merkezi bir dramatik ve felsefi amaca katkıda bulunduğu bir opera tarzı olan müzikal dramayı yarattı. İnsani değerleri vurgulayan Verdi'nin aksine Wagner, efsaneler, mitoloji ve diğer benzeri kavramlarla ilgilendi. Wagner, insanları, objeleri ve diğer kavramları temsil etmek için 'leitmotif' (Almanca, önde gelen motifler) olarak adlandırılan melodi ve armoni parçacıkları yarattı. Bunlar, romantik anlayışta orkestra veya solistler tarafından tekrarlanır hale dönüşmüştür.

Müzik tekniği bakımından klasik döneme özgü ezgi kalıbı anlayışının sınırları da genişletilir. Daha önce dörder ölçüden oluşan tematik yapılar bu sınırın dışına

taşar. Ezgiler klasik dönemdeki gibi basit ve anlaşılır olanlardan ayrılarak karmaşık, yoğun ve uzun olur. Burada en önemli katkının yine Beethoven tarafından yapıldığını unutmamak gerekir. Özellikle son senfonilerinde dört ölçülük ezgiler yerine, dördün katları şeklinde genişlettiği ezgi kalıpları giderek bağımsız parçalar haline gelir. Beethoven'dan sonra gelen kuşak için büyük bir yenilik olan bu durum serbest tema ve ölçülerin kullanılmasına kadar ilerler. Dönem boyunca tüm müzikal türler benzeri görülmemiş bir gelişme yaşar. Bu gelişmelerden en önemlisi senfonidir. Yapısal olarak köklerini sonat formundan alan senfoni, büyük bir sıçrama yaparak Schubert, Berlioz, Liszt ve dönemin sonlarında yaşamış olan besteciler tarafından geliştirilerek tam bir yetkinliğe kavuşur. Beethoven ile birlikte orkestrada kullanılmaya başlanan yeni çalgılar romantik dönem boyunca görülen teknolojik yeniliklerin ve mükemmel müzik aletlerinin tasarlanması ile birlikte artarak senfonik müzik içerisinde yer edinmeye başlar. Orkestranın ses hacmi artırılarak çok daha büyük boyutlara ulaştırılır. Ayrıca korolu orkestra müziği anlayışından farklı olarak bir senfoni orkestrası ile birlikte koro kullanılması da ilginç ve önemli olaylardan biridir. İlk kez Beethoven tarafından Op.125 Re Minör 9.Senfoni'de (1824) kullanılan senfonik koro daha sonra Liszt'in Faust Senfonisi'nde de (1854) kullanılır. Bu uygulama aynı zamanda romantizme özgü türlerden biri olan senfonik şiir üslubunun da ilk örnekleri arasında yer alır. Senfonik şiir ve daha önce bahsettiğimiz program müziği birbirlerinin bir parçası haline gelir. Genel olarak bu durumu müziğin konulu hale gelmesi şeklinde tanımlayabiliriz. Bütün bu gelişmelerin yanı sıra bestecilik tekniği açısından da köklü değişimler yaşanır. Armonik kuralların büyük bölümü yıkılarak yerini yepyeni uygulamalara bırakır. Yedili ve dokuzlular gibi karmaşık akorlar kullanılır. Armoninin sınırları zorlanır ve buna çalgısal teknik sınırlar (dönemin virtüözler dönemi olduğu unutulmamalıdır) ile yeni çalgısal renk arayışları da katılır. En yetkin biçimine empresyonizm (izlenimcilik) ile birlikte ulaşan orkestral renk kavramının kökleri bu bakımdan romantik dönemde temellenir. Ayrıca kromatizm ve modülasyonlarda görülen yaygın kullanım da romantik müziğin karakteristik özellikleri arasında yer alır. Bütün bunlara ek olarak lied'in döneme özgü en önemli tür olduğunu söylemek mümkündür.

Romantizmin müziğe getirdiği yenilikler, 20. yüzyıl müzik anlayışını hazırlaması bakımından diğer tüm dönemlerde görülenlerden daha büyük bir öneme sahiptir. Romantik dönemin son bestecileri olarak görebileceğimiz Saint-Saens,

César Franck (1822-1890) ve Gabriel Fauré (1845-1924) müzikal armoninin sınırlarını zorlayarak 20. yüzyıl armonisini hazırlar. Romantik dönem çeşitli türlerin büyük bir evrim geçirerek olgunlaşıp zirveye ulaştığı bir dönemdir. Bu türler arasında en önemli üç tür sırasıyla senfoni, opera ve konçertodur. Opera sanatında zirveye Wagner ile ulaşırken, senfonik müziğin zirvesine Brahms ile ulaşılır. Konçerto formu ise Schumann, Brahms, Liszt, Saint-Saens, Chopin, Pyotr İlyich Tchaikovsky (1840-1893) gibi besteciler aracılığı ile en yetkin konumuna gelir.

Romantik dönem müziğinin en önemli bestecileri arasında Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert, Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt, Frederic Chopin, Niccolo Paganini (1782-1840), Edward Grieg (1843-1907), Antonín Dvořák (1841-1904), Johannes Brahms, Richard Wagner, Modest Mussorgsky (1839-1881), Tchaikovsky ve Rimsky Korsakov (1844-1908) gibi isimleri saymak mümkündür. Sesin yapısal bir eleman, kendi başına bir renk olarak kullanılması, Claude Debussy (1862-1918) ile Maurice Ravel (1875-1937) tarafından geliştirilen ve 'empresyonizm' olarak adlandırılan yeni romantik Fransız tarzının bir özgülüğüydü. Müzikte 20. yüzyıl başlarına, işte bu gelişmelerle girilmiştir.

2.1.GEÇ ROMANTİZM

19. yüzyılın ikinci yarısında gözlenen başlıca oluşum, “Sanayi Devrimi” olarak adlandırılan, o çağa değin tarihte yaşanmamış olan hızlı ve yoğun sanayileşme hareketidir. Sanayi Devrimi’nin sonucu olarak el sanatları gerilemiş sanatsal beğenin başlıca ölçütlerinden olan “ince işçilik”, eski önemini yitirmiştir. Kaba ve ucuz ürünlerin sanat adına piyasaya sürülmesi, beğeni düzeyinin gerilemesinde rol oynamıştır. Bu gerileyişin müzik alanındaki görünümü kapsamında, hafif müziğin ve dans müziğinin yaygınlaşması ve ilk sıraya yerleşerek adeta bir “beğeni salgını” durumuna gelmesi gösterilebilir. Operanın yumuşatılmış bir biçimi olarak *operet*’in de aynı dönemde kurumsallaşması ve kitlelerin geniş ilgisini çekmesi, yaygın beğenin başka bir ilginç görünümüdür. Liszt, *senfonik şiir*’leriyle orkestra müziğinin gelişimine öncülük ederken, Verdi İtalyan operasına yeni bir soluk katmış, Wagner, sıradan operaseverin beğenisine sırt çevirerek, opera sanatına yeni bir öz kazandıran atılımıyla müzik dünyasını sarsmıştır. Geç-Romantizmin yarattığı sentezin simgesi Brahms’dır. Zengin bir müziksel anlatımla hem klasik dönemin biçim anlayışına ilişkin değerleri vurgulamış, hem de romantik duyarlılığı doruğa taşıyarak “salt müzik” anlayışını geliştirmiştir¹.

¹Ahmet SAY, “Müzik Tarihi”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 378

2.2.ULUSAL AKIMLAR

19. yüzyıl tüm Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı bir çağdır. 19. yüzyıla kadar müziği gerçek anlamıyla İtalyan, Fransız ve Alman okulları temsil ediyordu. Oysa bu yüzyılda gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusalcılık kültür/sanat alanında yankısını bulmuştur. Ulusalcılığın kökeninde Aydınlanma'nın ve Fransız devriminin "özgürlük, eşitlik" ilkeleri vardır. Napolyon savaşlarına tepkinin de ulusal bilinci körüklediği söylenebilir. Müzikbilimci Alfred Einstein'a göre, "19. yüzyıl romantik bestecilerinin halklara duyduğu yakınlık, toprağa geri dönme akımı, ulusal müziğin gelişimine yol açmıştır. (*)

Sonuçta, ulusalcı sanat akımları, dıştan gelen kültürel baskıları kırmaya ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkartmaya eğilim göstermişlerdir. 19. yüzyıl bir yönüyle, Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonya'lı, Norveç'li, Danimarka'lı, Macar, Finlandiya'lı vb. bestecilerin ulusal kimlikleriyle müzik dünyasına katıldıkları bir çağdır. Öte yandan, yüzyılın ikinci yarısında İtalya ve Almanya'daki kent devletleri, küçük krallıklar ortadan kalkmış, İtalya ve Almanya'da ulusal birlik oluşturulmuştur. Böylece Avrupa'nın siyasal haritası, ulusları yansıtan devletlerin sınırlarıyla belirlenen bir görünüm kazanmıştır.¹

Avrupa, 19. yüzyıl sonunda sanayileşme sürecine girince köyde kasabada yaşayan halk kendi konuşma dili kadar dans ve şarkı geleneğini de su yüzüne çıkartmış, böylece her ülke İtalyan ve Alman müziği etkisinden sıyrılarak kendi kimliğini sergilediği bir müzik sanatını oluşturma yoluna gitmiştir. Yoğun nüfuslu merkezlerde köyden gelen halk, operalara, balelere, konserlere gidip kendi dilinde, kendi tarzında bir şeyler duyma beklentisi içine girmiştir. 19 yüzyılın son yirmi yılında, Rus beşlerinin öncülüğünde, Avrupa'nın her yönünden ulusal renkleri işleyen besteciler ortaya çıkmış, unutulmaz eserlere imza atmışlardır.

(*) A. Einstein, A Short History of Music, N.Y. 1954, s. 191.

² Ahmet SAY, "Müzik Tarihi", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 433

2.3.DOĞU AVRUPA

Sanat müziğinde halk ezgileri kullanan, ulusal kimlik sergileyen Doğu Avrupalı bestecilerden Polonyalı Stanislaw Moniuszko (1819-1872), ulusal bir opera geleneği yaratır. Sanatçının *Halka* (1848) adlı operası bugün bile güncelliğini korur. Karol Szymanowski (1882-1937), bir sonraki kuşakta ulusal renkleri kullanan Polonya bestecisidir. Senfonileri ve özellikle 1 numaralı Op.35 *Keman Konçertosu* (1916)'ndaki zengin armoni dokusuyla dikkati çeken besteci, piyano yapıtlarında Chopin'in izlerini taşır. Macaristan'da da Ferenc Erkel (1810-1893) tarafından yeni bir opera geleneği oluşturulmuştur. Bestecinin *Bank Ban* (1851-1860) adlı operası ulusal nitelikli Klasik bir yapıttır. Bohemya (bugünkü Çekoslovakya'nın bir bölümü) Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun en çok müzisyen yetiştiren yöresidir. Bohemya'dan yetişen Johann Stamitz (1717-1757) gibi besteciler *Mannheim Okulu*'nu kurarak müzik tarihindeki senfoni geleneğini yerleştirmişlerdir³. Erken Romantiklerden Vaclav Jan Tomasek (1774-1850), Çek kültürünü yenilemeye çalışan öncülerdendir. Bu yöre Alman edebiyatı ve müziğinin etkisinde gelişmiş, Çek dili ancak köylülerin konuşma dili olarak kalmıştır. 19. yüzyılda köyden kente taşınan geniş halk kitlesi, kendi töresini de beraberinde getirmiş, Avusturya-Macaristan egemenliğinden yakınan Çek halkı, kanlı savaşlarla ulusal çıkarlarını korumayı başarmıştır. Modern Çek müziğinin kurucusu ve öncüsü Bedrich Smetana'dır (1824-1884). Bestecinin Wagner ve özellikle Lizst etkileri taşıdığı gerçektir. Altı senfonik şiirden oluşan *Ma Vlast* (Vatanım) adlı yapıtlar bütünü içinde yer alan Moldav (1876), günümüzde sıkça seslendirilen orkestra yapıtları arasındadır⁴. Çek okulunun yankı uyandıran büyük bestecilerinden biri de yine Bohemyalı ve tezimin konusu olan *Op. 88 Sol Majör Sekizinci Senfoni*'nin de bestecisi olan Antonín Dvořák'dır (1841-1904). Stil olarak Çek operasına öncülük eden Smetana'dan ayrılan Dvořák, Çek senfonisinin ve oda müziğinin kurucusu sayılabilir.

³ Evin İlyasoğlu, "Zaman İçinde Müzik", s. 177

⁴ İlhan Mimaroğlu, "Müzik Tarihi", s. 108

3. Antonín Dvořák (1841-1904)

Geç Romantik Dönem Bestecisi

Çiftlik evinde yaşayan kişi anlamına gelen “dvořák” kelimesi Bohemya ve Moravya’da çok kullanılan isimlerden biridir. Çek dilinde bütün kelimeler kesinlikle (istisnasız olarak) ilk heceleri vurgulanarak söylenmektedir. Sesli harfler üzerindeki çizgiler vurgulama değil, uzatma işaretidir. Harf üzerindeki ters şapkalar “yumuşatma” işlevini görürler. Dvořák ismindeki harflerin üzerindeki işaretler onun Türkçede Dvorjak gibi okunmasına sebep olur.

Antonín Dvořák 8 Eylül 1841’de, üzerinde gemilerin işlemediği, durgun akan, dar ve gösterişsiz Moldau (Alm. Vltava, Çek Cumhuriyeti’nin en uzun nehri) ve onu çevreleyen sarı mısır ve buğday tarlaları, korular ve meyve bahçeleriyle düz bir araziye sahip Bohemya’da doğmuştur. Bu bölge insanda heyecan ve kahramanlık duygusu uyandırmayan fakat insani ve sakin, eskiden beri verimli ve medeni, üzerinde pek çok köyün bulunduğu, insani birlikteliğe davet eden bir manzaraya sahiptir. Dvořákda bunları seviyordu. Burada doğmuş burada büyümüş, kendine bir yer alabilecek duruma geldiğinde kendini yine Güney Bohemya’da bulmuştur. Sağır olma felaketinin taşraya mahkum ettiği entelektüel şehirli Smetana’nın tersine bir Praglı olmayı seçen Dvořák, New York’da profesörken bile çiftçiler gibi tan ağarmadan uyanıp işe koyulmuş, hep bir köylü olarak kalmıştır.⁵

Hiçbir zaman bir harika çocuk olmasa da küçük Antonin müzik açısından yetenekli bir çocuktur. Yeteneği ailesinden geliyordu. Baba Dvořák güzel sanatlardan hiç anlamamasına rağmen çok iyi zither (kanuna benzer bir çalgı) çalıyordu ve hatta yaşlılık döneminde ne zaman dara düşse bu şekilde kendine ek gelir sağlıyordu. Müzik Dvorakların kanında vardı; yetenekli iki amcasından biri keman, diğeri trompet çalmasıyla ünlüydü. Baba Dvořák büyük oğlunun müzikteki yeteneğini hoş karşılamış, teşvik etmiş ama meslek olarak seçmesini istememiştir. Ailesi nesiller boyu kasaplık ve hancılık yapmıştı. 13 yaşına geldiğinde oğlunu kasaplık mesleğini öğrenmesi ve Almancasını ilerletmesi için yakınlarında bulunan Zlonice kasabasına amcasının yanına göndermiştir. Dvořák böylece iki yıl amcasının evinde kalıp Zlonice’de kasap çıraklığı yapmış ve sonunda kalfa sertifikasını alarak şüphesiz müzik tarihinin kasap sertifikalı tek bestecisi unvanını kazanmıştır.

⁵ Kurt Honolka, “Antonin Dvorak”, s.16

Daha sonra Zlonice çanları isimli ilk senfonisi ile dünyaya tanıttığı bu kasabada gittiği Alman meslek okulunda yeteneğini fark ederek, kendisini kararlı bir şekilde destekleyen öğretmeni Anton Liehmann ile tanıştı. Ondan org, piyano ve viyola çalmasını öğrenmiş, müzik teorisi hakkında bilgi sahibi olmuş, en önemlisi de Beethovenin müziği ile yakından tanışmıştı. Eve dönüş sonrası hangi mesleği seçeceği sorun olmuştu. Baba Dvořák kasaplık mesleği üzerinde durmuş ama Liehmann ve Zdenek amca Antonin'in ümit veren yeteneğini göz önünde bulundurarak baba Dvorak'ı bu fikrinden caydırmışlardır. Bu arada genç Antonin birkaç parça bestelemiş, bunlar arasından "Franz Joseph Marşı" Prag'da profesyonel düzeyde kabul görünce, babası onun müzikçi olmasını kabul etmiştir. Ancak, müzikçi olacaksa daha iyi ve pratik bir dal olan orgculuğu seçmesini istemiştir. Böylece 16 yaşındaki Dvorak 1857 yılında bir çiftçinin at arabasıyla (bu, trenden daha ucuzdu) Prag'a doğru yola çıktığında kasap ya da hancı olmak zorunda kalmadığından mutlu, gelecek için umutlarla doluydu.

Uzun süre kilise müzikçileri için bir merkez olan bu org okulunda iki sene okuyan Dvorak, bir yandan org çalışmalarına devam etmiş, diğer yandan sürekli bas ve armonide gelişmeler kaydetmiş, Bach, Handel ve Beethoven gibi klasikçilerin yöntemlerini de derinlemesine incelemiştir. Bu yıllarda büyük maddi sıkıntı çeken sanatçı, Alman müzik dostları kulübünün orkestrasında viyolacı olarak iş bulmuş ve bu dönemde müzik literatürü hakkındaki bilgilerini zenginleştirmiştir. O sıralarda orkestranın şefi olan Anton Apt, gelenekçi Praglılar gibi Mozart hayranlığı ile yetinmediği için genç Dvorak onun sayesinde Alman romantiklerini, Liszt'i ve Wagner'i tanıma fırsatını bulmuş, Schubert'e hayran olmuştur. 1859 yılında org okulunu ikincilikle bitirerek müzisyenlik eğitimini tamamlayan senfoni ustası Dvorak için Schubert ve Beethoven, ömür boyu ilham kaynağı olmuşlardır. Dvorak'ın 24 yaşındayken yazdığı ve "Zlonice Çanları" ismini verdiği Op.59 1.*Senfonisi* (1865), hayranlık duyduğu Beethoven'in izlerini taşımaktadır. Do minör, La bemol majör, Do minör, Do majör yazdığı dört bölümün tonları Beethoven'in Beşinci Senfonisine, sözü sanki hiç bitmeyecekmiş gibi uzatması ise Schubert'in "tanrısal uzunluktaki" bestelerine benzer. *Yüreğe giden yol müzikten, anavatana giden yol yüreктen geçer*⁶!

⁶ Otakar Sourek, "Život a dílo Antonína Dvořáka" (Antonin Dvorak'ın Yaşamı ve Eserleri). 4 cilt Prag 1957. 1. cilt, s. 22) Kurt Honolka, Antonin Dvorak, s.103

Dvořák için, Wagner tarzında yazdığı *Kral ile Kömürcü* operasının reddedilmesi (Smetana tarafından), cesaret kırıcı olmuştur. Ancak beste yapma arzusunu dizginleyemeyen sanatçı çekmecesindeki kağıt miktarı elverdiğince, sahnelenme şansı olsun ya da olmasın yazmaya devam etmiştir. Kompozisyonlarından birinin başarısı Dvorak'ı umutsuzluktan koparıp adeta yeniden gayrete getirmiştir. Bu başarı, 1872'de bestelediği 1873 Mart'ında yeni kurulan Hlahol korosunun bir konserinde 300 mükemmel ses tarafından olağanüstü bir uyumla yorumlanan, aynı zamanda Wagner'in etkisinden kopuşunun sinyallerini de veren *Hymnus (1872)* adlı koro eseri sayesinde gelmiştir. Bu heyecanla bir yandan beğeni kazanan besteler yapıp, diğer yandan evlenerek aile kuran Dvořák, geçimini piyano dersleri vererek, özel konserlerde viyola çalarak kazanıyordu. Besteciye 1875 yılından itibaren Viyana Kültür Bakanlığı tarafından yıllık 400 Gulden tutarında burs bağlanması onu çok rahatlatmıştı. Besteci Op.10 Mi bemol majör senfonisini (1872) değerlendirme komisyonuna sunduğunda kararı verenler, Viyana Saray Operası müdürü Johann Ritter von Herbeck (1831-1877), ileriki kariyerinde hayati önem taşıyan Johannes Brahms (1833-1897) ve doğma büyüme Praglı olan "eleştirmenlerin şahrı" Eduard Hanslick (1825-1904) idi.

1875 yılının ilkbaharında filizlenen op. 20 numaralı üç düeti, üç yıl içinde gelişerek "Moravya'dan sesler" anlamına gelen Almanca bir isimle (orijinal adı Moravske dvojzevi- Moravya Düetleri) Dvorak'ın uluslararası ününün temelini atmış, Latince metnin üstünlüğü ve bestecinin kişisel çabasıyla eserin özüne hayat vererek bestelediği ikinci vokal eseri Op.58 *Stabat Mater (1877)* ile de ününü artırmıştır. Ancak tam olarak tanınmasını, hayatını kısmen de olsa kolaylaştıran kazandığı burs ve yazdığı mektubu karşılıksız bırakmayarak ünlü yayınevi Simrock'a tavsiyeleri ile eserlerinin basımını sağlayan Brahms'a borçludur. Smetana'nın yaşarken elde edemediği uluslararası takdir fırsatını, Dvořák, Brahms'ın cömert yardım severliği ile yakalamıştır. Geç romantizmin yarattığı sentezin simgesi Johannes Brahms'dır (1833-1897). Zengin bir müzikal anlatımla hem klasik dönemin biçim anlayışına ilişkin değerleri vurgulamış, hem de romantik duyarlılığı doruğa taşıyarak "salt müzik" anlayışını geliştirmiştir. Müziğin "bağımsız dilinden" yana olmuştur. Bu yüzden "program müziği"ne karşıdır⁷.

⁷ Ahmet Say, "Müzik Tarihi", Müzik ansiklopedisi yayınları, 2003, s. 400

Hans von Bülow'un nitelemesiyle Bach ve Beethoven ile birlikte Alman müziğinin üç "B" sinden biri olan Brahms, hiç opera ve oratoryo bestelememiş, ancak çalgı müziği ve şan alanlarında yazdığı, birini ötekinden nitelik olarak ayırmanın olanaksız olduğu tüm yapıtları, romantizmin son evresindeki yükselişin örnekleri olmuştur.

Dvořák'ın ilerleyen yıllarda artık eserlerini çekmecesinde bekletmesine gerek kalmamıştır. Her bestesi Almanya'da ya da Viyana'da hemen sahnelendiği için siparişlere ancak yetişebilmekteydi. Nüfuzlu Alman şeflerden Hans Richter (1843-1916), Hans von Bülow (1830-1894) ve Arthur Nikisch (1855-1922)'in onun orkestra eserlerine giderek daha fazla hayranlık duymaları ise Dvořák'a tüm Avrupa'da ünlü olmasının yolunu açmıştır. İngiltere'deki Alman asıllı şef Hans Richter ve Joachim Dörtlüsü, bu tanınmamış Bohemyalı için her şeyi hazırlamışlardı. Londra Filarmoni Topluluğu, Richter'in şefliğinde *Slav Dansları*'nı ve *Slav Rapsodileri*'ni çok güzel yorumlamış ve tipik bir İngiliz davranışıyla bu güzel melodilerin tanınmamış yaratıcısı yeni eserleriyle birlikte orkestra şefi kürsüsüne çağırılmıştı. 1884'ün mart ayında İngiliz şef Joseph Barnby (1838-1896) tarafından seslendirilen *Stabat Mater* adlı eseri bu kez kendisi ünlü Royal Albert Hall'de yöneterek olağanüstü bir sansasyon yaratmıştır. *Times* dergisi tanınmış ve tecrübeli bir şefin "mükemmel resitali" diye yazmış, *Morning Post* Dvořák'ın yönetirken sergilediği "sakin, abartısız, kendinden emin tarzını" övmüştür. İnsanların onu orkestra önünde parlayan bir yıldız olarak nitelemelerine karşın, sanatçı yıllar sonra bir konuşmasında sağ elini "oradan oraya sallamak⁸" yerine, onu bir kılıç gibi kullanabilmeyi istediğini söylemiştir...

Dvořák daha önce geri çevirdiği Prag Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik görevini daha sonra kabul etmiş ve 1891'den 1901'e kadar on bir yıl kompozisyon öğretmeni olarak çalışmıştı. Bu uğurda -üçüncü sınıftaki ileri seviyedeki öğrencilerin form bilgisi, kompozisyon ve enstrümantasyon derslerine girmek için- kendine ve ailesine ayırdığı boş zamanlarından vazgeçmek zorunda kalmıştı. Öğretmenlik mesleğini ciddiye alan sanatçı, ilk günden itibaren çok yetenekli öğrencilerin öğretmeni olmuş, diğerlerine hiç şans tanımamıştı. İlk ders yılında Josef Suk, Oskar Nedbal gibi geleceğin ünlü ustaları vardı. Ertesi yıl Vitezslav Novak'ın da aralarına katılması ile 20. yüzyıl Çek müziğinin bu üç ustası Dvořák ekolünü yönlendirmişlerdir.

⁸ Kurt Honolka, "Antonín Dvořák", s. 58

Dvořák'ın tamamen kendine özgü öğretim yöntemlerinin en önemli tanıkları olan öğrencileri, ünlü ustanın hiçbir öğretim planına ya da ders programına bağlı kalmadan büyük bir azimle çalıştığını vurgulamışlardır. Bazen bir arkadaş, bazen bir ilah gibi davranan sanatçıyı öğrencileri çok sevmişlerdir. Zaman zaman çok sert ve kırılcı olan usta hakkında Suk –sonradan damadı olmuştur- şöyle demiştir: “Bazen ağlayasım geliyor, ama öyle iyi öğreniyoruz ki”⁹. Öğrencilerinden Josef Michl’in görüşüne göre o “duygusal bir insandı ve –belki de her büyük sanatçı gibi- sürekli mükemmeli arıyor ve bu nedenle doyumsuzluk çekiyordu”¹⁰. Suk, Dvořák ustanın diğer bestecilerin eserleri hakkında da çok fazla bilgisi olduğunu vurgulamıştı. “Bach, Handel, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Wagner, Liszt gibi ünlülerin tüm eserlerini en ince ayrıntılarına kadar gayet iyi biliyordu. Hiçbir gelişimi göz ardı etmediği için Anton Bruckner (1824-1896)’i incelemiş, Richard Strauss (1864-1949)’la ilgilenmiş ve öğrencilerinin yeni ve bağımsız yorumlar bulma yolundaki çabaları onu sevindirmişti. Ona göre besteci, “az olanı çoğaltmak” ve tabii ki “yeni bir şeyler” elde etmek demektir: *Ancak orijinal bir şeyler yaratabilen insan gerçek bir bestecidir!*¹¹

Bu özelliklerinin yanında Dvořák öngörü sahibi bir insandı. Yeni dünyada bir öğretmen ve orkestra şefi olarak işe başlayan besteci, Boston’da *Te Deum*, New York’ta Re Majör Senfoni ve Requiem (Nikisch şefliğinde) gibi pek çok eseriyle her yerde büyük coşkular uyandırmış, kamuoyunu gelecekteki ulusal Amerikan müziği hakkında tartışmalara itmişti. Bunu kabul edenler olduğu gibi MacDowell gibi bazı besteciler de karşı çıkmışlar, buna karşın Dvořák Mayıs 1893’te *New York Herald*’da yayımlanan bir röportajında: “*Bu ülkenin gelecekteki müziğinin siyahların melodileri diye adlandırılan şarkıların üzerine kurulacağından eminim. ABD’de kurulması gereken ciddi ve gerçek bir kompozisyon okulunun temelini oluşturmaları*”¹² demiştir.

⁹ Kurt Honolka, a.g.y. s. 74 (Müzik eleştirmeni Ladislav Dolansky’nin hatıralarından)

¹⁰ Kurt Honolka, a.g.y. s. 75 (Josef Michl’in tanıklığı ile)

¹¹ Kurt Honolka, a.g.y. s. 80

¹² Edward Alexander Mac dowell’in bir mektubunda, 1897, S 3. cilt s. 109

Artık ülkesine dönmüş olan ve bütün dünyada tanınan ustaya kazandığı başarılar yetmiyordu. Bir yandan yeni eserler yazarken, bir yandan da geçen yıllarla birlikte eserlerinin daha da gelişmesi-tanınması onun uluslararası özelliğini artırmıştır. Dvořák vatanında da saygı görmekteydi. Hayatının son beş yılını opera yazmakla geçiren besteci, bunu sahnede kazanılan üne duyduğu özlem için değil, operayı halk için en uygun yaratı kabul ettiği için yapmıştı. 1904 de *Armida*'yı tamamlayan Dvořák hemen yeni bir libretto bulmuştu. Bu *Armida*'dan daha da kötü, daha da acemice bir librettoydü. Buna karşın Dvořák kompozisyon çalışmaları ile beş sayfayı doldurmuştu. Ancak *Armida*'nın prömiyerinde kendini iyi hissetmediğinden locasını terk etmek zorunda kalmıştı. Yaşamı boyunca hiç hastalanmayan Dvořák, ilk kez yatağa düşüyor ve hiç kalkmaması gerekiyordu. Ağrılı bir karaciğer hastalığına yakalanmıştı. Arkasından da beyinde bir skleroz başlamıştı. Oysa Praglılar ilk olarak 1904 ilkbaharında, odağında Dvořák'ın eserlerinin bulunduğu bir Çek müzik festivali düzenlemişlerdi. Fakat Dvořák o sırada hasta yatağında yatıyor, önceki yaz doğumuyla sevince boğulduğu ilk torununun da yaşadığı Vysoka'yı özlüyordu. 1 Mayıs'ta kendini daha iyi hissetmiş, ailesi ile birlikte yemek yerken fenalaşmış ve doktor yetişmeden beyin kanaması sonucu hayata veda etmişti. On binlerce insan tarafından uğurlanan cenazesi birçok Çek büyüğünün yattığı mezarlıkta toprağa verilmiştir.

Bu bölüme kadar ünlü bestecinin hayatının değişik, pek de bilinmeyen yönlerinden alıntılar yapılmıştır. Bu bölümde de eserlerinden söz edilecektir. Olağanüstü derecede çabuk yazan Dvořák 1860'lı yılların çiçekler açan Çek müzik hayatından değişik biçimlerde etkilenmiş genç bir adam haline geldiğinde, besteci olarak hızla yükselen bir fatih değil, şaşkınlık verecek derecede geç olgunlaşan biri olmuştur. O daha yeni tanınmaya, anlaşılmaya başladığında 1840'lı yıllarda doğan akranları başyapıtlarını çoktan tamamlamışlardır. Bir besteci ne kadar farklı olmayı istese de, her yaratıcı sanatçı zamanının koşulları, beklentileri ve gelenekleri ile sarılmış durumdadır. Onları ancak bu şartlar altında anlayabilir ve aynı kuşaktakilerle karşılaştırabiliriz. Bu açıdan bakıldığında Dvořák'ın, eserlerinin evrenselliği bakımından bütün çağdaşlarını geride bıraktığı söylenebilir. Bu konuda kimse onunla karşılaştırılmaz.

Tabii ki bu devirde oluşmuş bazı eserlerin üstünlüğünü kabul etmek gerekir. Örneğin Bizet'in *Carmen*'i, Mussorgski'nin *Boris Godinov*'uyla Dvořák'ın operalarını karşılaştırmak yanlış olur. Brahms operaya, Bizet ve Mussorgski senfoniye,

Çaykovski ise *musica sacra*'ya (dinsel müziğe) ne kadar yabancıydılar. Oysa Dvorak org müziği dışında bütün beste formlarında geçerli eserler üretmiştir. Sanatçı eserlerinde tüm yüzyılın enstrümantal ve vokal formlarını ve onların stilize edilme çabalarını da birleştirmiştir. O güne kadar *Slav Dansları*'nın, Sol Majör Senfoni'nin, *Çello Konçertosu*'nun yaratıcısından daha tipik bir Çek müzikçisi yaşamış mıydı?¹³ Dvořák, Smetana ile karşılaştırıldığında bile en tipik Çek bestecisi sayılabilir.

Tahta ve bakır üflemeli çalgıların tek başlarına korkusuz bir şekilde kullanılmaları, Dvořák'ın orkestrasyon sanatının en belirgin niteliklerinden biridir ve bu alandaki ustalığı herkes tarafından itirazsız kabul edilmiştir. İster yaylı çalgılar için yazılmış dört sesli bir parça olsun, ister bir senfoni olsun, Dvořák'ın tüm eserlerinde çalgısal bir uyum vardır. Çünkü sanatçı gençliğinden beri tüm çalgı aletlerini tanıma olanağına sahip olmuştur.

Dvořák kendinden sonra gelen bestecileri etkilemiş olsa da -ki Schönberg bile bunlardan biridir- modernleşmeyle hiçbir ilgisi yoktu, çünkü o bir devrimci değil tam bir 19. yüzyıl insanı idi. Dvořák'ın yerinin belirlenmesinde müzikalitesinin ölçü olarak alınması doğaldır. Sanatçının bestelerindeki kaliteyi saptayabilmek için mantıksız değerlendirmelere sığınmaya gerek yoktur. Çünkü fikirleri ve profesyonelce işlenişleri açısından Dvořák'ın başyapıtları 20. yüzyılın zevk değişimlerinden hemen hemen hiç etkilenmeyen klasik ölçüler içindedir. Bu nedenle Bach ve Mozart gibi dehaların yanında yer almıştır.

Dvořák, halkına dünyaya verdiğinden daha çok şey verdiği için büyüklüğünden hiçbir şey kaybetmemiştir. Sadece piyano eserleri yazan Chopin dışında ulusal müzik yaratıcıları içinde ondan başka hiçbir besteci çağa ve çevresine olan görevlerinden sıyrılıp, müzik dünyasına bu kadar çeşitlilikte eserler kazandırarak, böylesine önemli bir yere gelememiştir.

¹³ Kurt Honolka, a.g.y. s. 108

Antonín Dvořák'ın eserlerinin opus numaraları bütüncül değildir. 150 kadar bestesinden sadece 115 tanesi opus numarasına sahiptir. Eserlerin yazılış tarihlerinden sonra gelen tarih ilk seslendirilme/sahnelenme tarihidir (İ olarak). Bestecinin eserlerini, 1- Vokal eserler, 2- Orkestra eserleri, 3- Oda müzikleri şeklinde sınıflandırabiliriz.

1-Vokal eserleri;

- a) Operaları: 11 tanedir.
Op. 114 Rusalka 1900; İ 1901
- b) Sahne Müzikleri:
Op. 62 Josef Kajetan 1881-1882; İ 1882
- c) Oratoryo, Kantat, Mesleri: 10 tanedir.
Op. 58 Stabat Mater, 1876-1877; İ 1880
Op.103 Te Deum, 1892; U 1895
- d) Piyano ve Tek Ses İçin Liedleri: 17 tanedir.
Op. 55 Çingene melodileri, 1880
Op. 50 Üç modern Yunan şiiri, 1878
- e) Org ve Tek Ses İçin Liedleri: 3 tanedir.
Op. 19 Ave Marea, 1877
- f) Düetleri: 6 tanedir.
Op. 20 *Moravya'dan Sesler*. Soprano ve tenor için piyano eşliğinde halk şiirleri üzerine dört düet, 1875
- g) Erkek Koro Eserleri: 5 tanedir.
Op. 43 *Slav Şarkıları Demeti*, 1877-1878
- h) Kadın Koro Eserleri:
Moravya'dan sesler. Dört kadın sesi için eşliksiz 1880
- i) Karışık Korolar için Eserleri: 3 tanedir.
Doğada. Beş koro eseri. Op. 63. Metin: Vítězslav Hálek. 1882
Çek halkı için marş. Op. 28. Metin: Karel Pippich. 1885

2- Orkestra Eserleri

a) Senfonileri: 9 tanedir.

1. Senfoni (Zlonice Çanları) Do minör, 1865; İ 1936
2. Senfoni. Op. 4, Si bemol majör, 1865; İ 1888
3. Senfoni. Op. 10, Mi bemol majör, 1873; İ 1874
4. Senfoni. Op. 13, Re minör, 1874; İ 1892
5. Senfoni. Op. 76, Fa majör, 1875; İ 1879
6. Senfoni. Op. 60, Re majör, 1880; İ 1881
7. Senfoni. Op. 70, Re minör, 1884-1885; İ 1885
8. Senfoni. Op. 88, Sol majör, 1889; İ 1890
9. Senfoni (Yeni Dünyadan), Op. 95, Mi minör, 1893; İ 1893

b) Senfonik Şiirler, Rapsodileri: 7 tanedir.

Heldenlied. Senfonik şiir. Op. 111. 1897; İ 1898

Slav Rapsodileri. Op. 45. 1878; İ 1879

c) Konçertolar, Konser Parçaları: 7 tanedir.

Çello ve orkestra için Si minör konçerto. Op. 104. 1894-1895; İ 1896

d) Serenat ve Süitleri: 4 tanedir.

La majör süit. Op. 98. 1895; İ 1910

e) Uvertürleri: 9 tanedir.

Karnaval. Konser uvertürü. Op.92. 1891; İ 1892

f) Danslar ve Marşları: 6 tanedir.

Slav Dansları (Birinci dizi). Do majör, mi minör, la bemol majör, fa majör, la majör, re majör, do minör, sol minör. Op. 46. 1878; İ 1878

g) Çeşitli Orkestra Eserleri: 5 tanedir.

Scherzo capriccioso. Op. 66. 1883; İ 1884

3- Oda Müzikleri

a) Altılı

Yaylılar için La majör altılı. Op. 48. 1878; İ 1879

b) Beşliler: 5 adettir.

Mi bemol majör yaylılar beşlisi. Op. 97. 1893; İ 1894

c) Dörtlüler: 18 tanedir.

Fa majör yaylılar dörtlüsü, American Op. 96. 1895; İ 1897

d) Üçlüler: 7 tanedir.

Dumky. Piyano, keman ve çello için üçlü. Op.90. 1890-1891; İ 1891

e) Keman ve Piyano eserleri: 8 tanedir.

Sol majör sonatin. Op. 100. 1893

f) Çello ve Piyano eserleri: 4 tanedir.

Sol minör rondo. Op. 94. 1891; İ 1892

g) İki El İçin Piyano eserleri: 19 tanedir.

Re majör, Fa majör *furiantlar*. Op. 42. 1878

h) Dört El İçin Piyano eserleri: 4 tanedir.

Bohemya Ormanından. 6 parça. Op. 68. 1884

4. ESERİN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN FORM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

4.1. ESER HAKKINDA

Antonin Dvořák, dokuz senfonisi arasında özel bir yeri olan, dinleyiciye yakınlığı ve sıcak, dinlendirici havasıyla sevgi derleyen Sekizinci Senfoni'sini, 1889 yılının Eylül-Kasım ayları arasında -İngiltere yolculuğu ile Amerika'da bulunduğu dönem arasında- vatanında yaşadığı sırada, yaratma arzusuyla dopdolu olduğu bir dönemde ve iki buçuk ay gibi bir sürede yazmıştır. Bu eser bugün tam 121 yaşındadır. Dvořák senfoniye "alışıl gelmiş ve herkes tarafından bilinen formlardan tamamen farklı bir biçimde" oluşturmak istemiş, gerçekte de bu senfoni sanatçının olgunluk çağında bestelediklerinin form açısından en bağımsız olmuştur. Eser, ilk kez 2 Şubat 1890 tarihinde bestecinin yönetiminde Prag'da seslendirilmiştir. *Yedinci Senfoni*, *Aziz Ludmilla Oratoryosu* ve *Hayaletin Nişanlısı* adlı kantat gibi ciddi, sıkı yapıtlı eserlerden sonra, dinlenmek amacıyla bulunduğu Vysoka kasabasının sakin atmosferinde yazılmış olması, esere doğaya yakın havasını vermiştir. Dvořák bu senfonisinde yaratılışın harikası üzerine duygulara kapılan, coşup taşan bir ozan gibidir. Müzikal açıdan ise senfoni, romantik senfonilerde pek rastlanmayan sol majör tonunda yazılmış ve bestecinin sık sık başvurduğu majör tonlara dönüş burada da bolca kullanılmıştır.

Senfoni bir yandan da o güne dek yazılmış en ulusalcı, yerel renkleri, Çek halkının neşeli danslarını en güzel biçimde veren eserlerden birisidir. Eserin her bir bölümünde coşku, benzersiz bir yaşama sevinci, doğa dinginliği, dünyasal zevklerin yüceltilmesi vardır. Mükemmeliyetçi bir yapısı olan besteci, basit ve kendiliğinden çıkıvermiş gibi duran melodilerini, melodiden senfonik temellere varıncaya kadar çalışmış, Sekizinci Senfoni'nin finalini oluşturan ana temayı beş kez değiştirmiştir¹⁴.

¹⁴ Kurt Hanolka, "Antonin Dvorak", s. 111

4.2. ESERİN ANALİZİ

Op. 88 Sekizinci Senfoni dört bölümden oluşmaktadır.

- 1.Bölüm Allegro con brio
- 2.Bölüm Adagio
- 3.Bölüm Allegretto grazioso
- 4.Bölüm Allegro ma non troppo

Bu çalışmada sadece birinci bölüm incelenecektir. Bölüm bir giriş (*introduction*) ve sonat allegrosundan oluşmaktadır.

4.2.1. Giriş (*Interlude*)

Eser sol majör tonunda yazılmış olmasına karşın giriş bölümü törensel bir havada ve adaş ton olan sol minör ile başlamıştır. Çello, korno ve klarinetin müthiş uyumu ile duyulan akılda kalıcı bu harika ezgi, 18. ölçüdeki flütün solosuna kadar devam eder. Bu ezgi, bestecinin yeden sesi yerine sık sık kullandığı küçük yedililerle egzotik ve melankolik bir hava yaratır.

8

Cl.

Fg.

Cor.

Vla.

Vlc.

Cb.

pp

mf

pp

pp

mf

pp

pp

pp

dim.

dim.

dim.

dim.

pp dim.

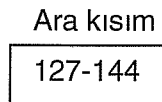
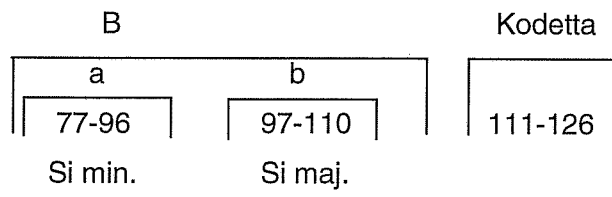
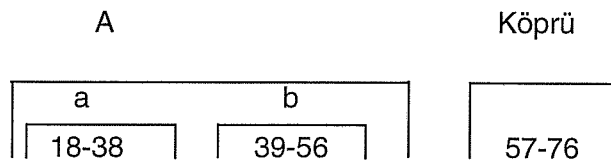
pp dim.

16. ölçüde gelen çeken yedili akoru, 17. ölçüde yaylılar ile senfonin gerçek tonu olan sol majöre çözülür.

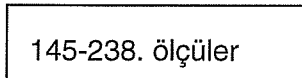
16

4.2.2. Bölümün biçimsel kuruluşu

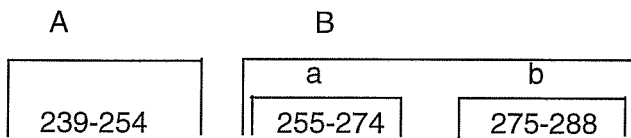
Serim:



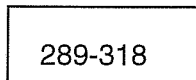
Gelişim:



Yeniden Serim:



Koda:



4.2.3. Serim

Besteci, 18. ve 22. ölçüler arasında yazdığı sevinç dolu, cıvıltılı, Çek halk müziği ruhundaki pastoral temayı flütte duyururken,



28. ölçüden başlayarak artan bir tempoyla ana tonun (sol maj.) dominant (çeken) tonalitesinde (re majör) gergin ve huzursuz ritmik bir yapı sunmuştur. Bu bölümde sekizlik, üçleme, noktalı sekizlik süre değerleri hep bir aradadır ve daha sonra karşımıza tekrar tekrar çıkacak olan bu yapı, bestecinin ruhunda kopan fırtınaların da bir yansımasıdır.

35

Cor.

Tr.

VI.

Vla.

Vlc.

Cb.

38

Timp.

VI.

Vla.

Vlc.

Cb.

Temanın sonunda (38. ölçü) -timpaninin uyarısı ve şefin üçüncü zamanda hazırladığı- viyola ve viyolonsele *staccato* yazılmış re notası, A'nın "b"sine harika bir hazırlık olarak planlanmıştır. *Marcato* ise orkestranın yumuşamasına zaman kazandıracak önemli bir ayrıntıdır.

Giderek artan gerilim ve tahta üflemelilerin tüm orkestraya kafa tutmaya çalıştığı geçiş köprüsü 57. ölçüde başlar, 18 ve 22. ölçülerde flütün solo olarak çaldığı temanın, fortissimo (ff) nüansında ve tutti çalınarak yeniden duyulmasıyla devam eder. Geçiş köprüsüyle re majörden si minöre ilerleyiş sağlanmış olacaktır. Bu güçlü duyuluş, üçlü ve altılı aralıklarla birbirini tamamlayan ölçüler ve viyola ile kornunun peşpeşe senkoplarıyla (61 ve 66. ölçüler), yerini dalgaların kıyıya vuruşu, serin rüzgarın tatlı esintisi benzeri bir sakinliğe, -"B" bölümü temasına (si min.)- bırakır. Eksik ölçüyle başlayan birinci bölümün en duygusal melodisi, (76. ölçünün son vuruşu) tahta üflemelilerde hayat bulur. İki güzel sesin sohbeti (flüt-klarinet) dikkatimizi çeker. Serimin ikinci temasının tonu si minör olmuştur. Sakin, yumuşak, lirik bir karaktere sahip olan ve böylece ana tema karakterine zıtlık teşkil eden ikinci temada (B'nin "a"sı),

76

Fl. Picc. Ob. Cl.

melodi önce flüt ve klarinetin, sonrasında I. ve II. kemanların üçlü aralıklarıyla sürüp giderken, viyola ve çelloların nüanslarla bezeli üçlemeleri heyecanı artırmaktadır (77 ve 92. ölçüler arası).

78

B'nin 1. ve 2. kemanlarda duyuluşu sırasındaki dolgun tını, obuanın kemanları alt oktavdan katlaması ve 1. ve 2. fagotun üçlü aralıklar ve sekizlik değerdeki motifleri ile sağlanmıştır (84 ve 88. ölçüler). Bestecinin, orkestral dengeyi titizlikle ayarladığı ve çalgılar arası uyuma her zaman dikkat ettiği açıkça görülmektedir. 97. ölçüden itibaren si majör tonunda B'nin "b" si başlamış, dört ölçülük pp-p nüanslarındaki tema girişi, 101. ölçüden itibaren hem nüans, hem de tutti olarak güçlü bir seviyeye ulaşmıştır. Armonik olarak ise II. ve VI. dereceler gibi yan dereceler kullanılmış, eksen-çeken, eksen-çeken yürüyüşleri ile 111. ölçüde başlayan kodettaya bağlanmıştır. Si majör tonunda trompet ve trombonlarda duyulan melodi, Vla., Vlc. Ve Cb.larda si pedalı ile desteklenmiştir. Bu nokta (111. ölçü) 16 ölçülük diminuendonda başlangıcıdır (ff-pp). Serimin son iki ölçüsü gerek tonun, gerek nüansların ve gerekse seçilen çalgıların ve üfleme tekniklerinin etkisiyle (yaylılarla duyurulan çeken yedili akoru) giriş temasının sol minör tonunda birkez daha duyurulacağı gelişim bölümüne geçişi hazırlar. Üstüne bir de şeflik yorumu olarak vibratolu aksan ve küçük crescendo ve decrescendo eklenince kadans bir kat daha lezzet kazanır.

125 *rit.*

4.2.4. Gelişim

127. ölçüde giriş teması yeniden duyuluyor. Bu, bölümün içinde geldiği için interlude olarak adlandırılan bölümdür. 145'den itibaren ise gelişmeye giriliyor. Bu bölümde sadece değişken tonaliteler değil, farklı ritmik yapılarda bulunmaktadır. 157. ölçüde fa majör yedili tonalitesi yaylılarda ritmik olarak yazılmışken, aynı armoni klarinet ve kornoda ikilik değerlerde arpej olarak yazılmıştır. Tüm yaylılarda dört sesli ritmik yapının (157-158. ölçülerdeki) ilk iki vuruşu 159'dan itibaren dört ölçü boyunca aynen devam ederken, ölçülerin üçüncü ve dördüncü vuruşları tahta üflemlilerle (tek ses olarak) tamamlanmıştır. 171'de fa# majörün çekenini do# majör fagotun (7'li ve 9'lu) iki sesli katılımıyla dört sesli bir yapıya kavuşmuştur.

169

Armoni yürüyüşü eksen tonuna (fa# maj.) çözüldüğünde fagot yerini viyolaya devreder ancak flüt de onları yalnız bırakmaz. Üç ögesi müzik yazısını (A ögesi -ezgi- Cl. ve Vla. da, B ögesi -eşlik- Vlc. ve Cb. da, C ögesi -varyasyon- Fl. de) oluşturmuşlardır. Varyasyonda neşeli bir kır havasının önce flütten (fa# majör tonunda), sonra birinci kemanlardan (mib majör tonunda) oya gibi işlendiği duyulur.

174

174. ölçüden başlayarak viyola ve klarinetlerin çaldığı temanın, 182. ölçüde sadece obualara yazılmış olması, sanki duyuluştaki zayıflık yaratacak gibi görünse de, nüanslar ve şefin yorumu bu sorunu ortadan kolaylıkla kaldırabilir. Gelişim içinde 188'den 201'e kadar süren kontrapuntik taklitli füğ benzeri doku kullanılmıştır.

207. ölçüde 1. Vl., A'nın "a" temasını anımsatan ritmik yapı ile ikinci ezgiyi duyururken, Fg., Trb., Vlc., ve Cb. ff olarak birinci ezgiyi (mi min.) duyururlar.

4.2.5. Yeniden Serim

127 ve 238. ölçüler arasında değişken tonalitelere ve içinde birden çok kesitin yer aldığı gelişim bölümünden sonra 239'dan başlayarak, bölümün gerçek tonu olan sol majör tonunda duyurulan tema ile (A'nın "a"sı) yeniden serim başlar. Tema trompetlerde tüm ihtişamı ile parlatılır. 2. trompetin alt oktavdan ezgiyi katlaması da dolgun bir duyuluşu gerçekleştirir. İşte tam burada yaylıların yakınmaları, ağıtları, yakarışları sforzando (sfz) ile yapılan senkoplarda dile gelir. Özellikle viyolonsel ve kontrbasların ölçüleri çok iyi saymaları –şefe iyi bakmaları- ve değerli hocamız Prof. Gürer Aykal'ın derslerde özellikle belirttiği gibi "korkusuz" çalmaları gerekir.

Yeniden serimin B teması 255'de başlar ve yine Cl.lerde duyurulur. B'nin "a"sının 262. ölçüsünden başlayarak 1. ve 2. VI. çaldığı melodi, IV. derece armonisi gibi düşünülse de, diğer partiler incelendiğinde bunun köksüz çeken dokuzlu akoru olduğu anlaşılabacaktır.

VI. Vla. Vlc. Cb.

9291

Devamındaki ölçülerde ise çeken akoruna (re maj.) hazırlık amaçlı motifler bulunduğu ancak hala adaş ton olan sol minörde kalındığı görülecektir. 275. ölçüde başlayan B'nin "b"si, serim bölümündekinden küçük bazı farklılıklar gösterir. Bu farklılıkların tonal olarak değilse de, çalgılama ve orkestrasyon tekniği açısından olduğu söylenebilir. Serimdeki B' nin "b" cümlesindeki (104 ve 108. ölçüler arası) 1. VI. ile fl. ve Cl.lerin soru cevap şeklindeki yapısı yerine,

Flauto I.
Flauto II
e Piccolo.
Oboi.
Clarinetti in A.
Fagotti.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contra-Basso.

4.2.6. Koda

Kelime anlamı olarak kuyruk(tail), ek, uzatma gibi anlamlarıda olan koda (coda), müzikte kısa ya da uzun olabilen bir son sözdür. Amacı bütün bölümü toparlamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak ve belki ikinci bir yüksek noktaya ulaşmaktır.

Besteci, birinci bölümün sonuna yazdığı koda'da A bölümü temasından yararlanmıştır. Buna rağmen 302 ile 305. ölçüler arasındaki korno ve trombonlardaki karakteristik yapı eser içerisinde daha önce yer almamıştır. Bu yapı sadece kodada karşımıza çıkmaktadır.

The musical score shows three staves for Cor., Trp., and Trb. instruments. The Cor. staff has a dynamic of *ff*. The Trp. staff has a dynamic of *f*. The Trb. staff has a dynamic of *f* and a 2nd ending marked 'a2.'. The score is in 4/4 time and key of D major.

Birinci bölüm neşeli, heyecanlı, coşkulu ve güçlü bir tutti ile sona erer.

5. ORKESTRAL ÇÖZÜMLEME

Eser, ezgi, karşı ezgi ve eşlikten oluşmuştur. Besteci, “hayatta her sorunun bir yanıtı vardır” diyen düşünürleri desteklercesine, yarattığı tüm melodilere bir karşı melodi yazmıştır. Kesitlerde farklı karakterlerde yaratılan ezgiler, tüm çalgı gruplarına özenle dağıtılarak çalgıların önemi vurgulanmıştır. Hiçbir çalgı atıl bırakılmamış, hemen hepsine verilen ayrı ayrı görevlerle çalıcıların dikkatlerinin esere odaklanması da sağlanmıştır. Bir başka ilginç özellik ise çalgılama tekniği açısından tüm çalgı gruplarının -zaman zaman sınırlar zorlansa da- açık, parlak ve sesini en güzel duyurabileceği ses bölgelerinde notaya alınmış olmalarıdır.

6.VURUŞ TEKNİKLERİ VE OLASI HATALARIN DÜZELTİLMESİ

Konunun daha iyi anlaşılması için önce orkestra şefi ne demek, görevi nedir açıklamak gerekir. Konu üç kademede anlatılacaktır.

1- Orkestra şefinin tüm işi sağ elindeki batonu sağa-sola yukarı-aşağı sallamak, sol eliyle hareketler yapmak ve ritim tutmak değildir. Teorik ve pratik olarak son derece donanımlı olması gereken bir insandır. Çünkü orkestra şefi, orkestrayı çalıştırmakla yükümlüdür. Basitçe açıklamak gerekirse; bir piyanistin çalgısı elbette piyanodur. Piyanist çalıştığı esere, eserin sundukları ile birlikte kendi yorumunu da katmaktadır. Örneğin "Fazıl Say'ın Beethoven yorumları Hüseyin Sermet kadar başarılı değil" denildiğinde, sadece yorum farkı anlaşılmalıdır. Yoksa söz konusu edilen asla teknik yeti ve beceri değildir. Orkestra şefinin de çalgısı orkestradır. Şef temel olarak eserdeki giriş çıkışları, nüansları ve artikülasyonları, zaman içinde belli bir çerçeveye oturmuş hareketlerle belirtir. Şef, orkestraya önceden ne yapması gerektiğini göstermelidir. Örneğin son derece dingin bir ölçünün sonunda ani ve çok sert bir vurgu varsa, orkestradan önce şef hareketleriyle bunu gösterir, ardından orkestra icra eder. Tabii bu önce-sonra ifadesi milisaniyelerle ölçülecek bir zamanı kapsadığı için; söz konusu şefin çok temiz, anlaşılır, sağlam bir tekniği ve birbirinden bağımsız olduğu kadar şaşmaz bir eşgüdümüne sahip kolları olmalıdır. Bunlar yılların getirdiği uzun çalışmalar ve deneyimler sonucu gerçekleşir. Bu anlatılanlar, şefin görevleri arasında üçüncü kademedir.

2-Orkestra şefi, orkestraya müziğin nasıl yorumlanacağını söyleyen kişidir. Mahler ile Bruckner'in karakteri aynı değildir ya da Şostakoviç yönettiğiniz gibi Stravinski yönetemezsiniz. Stilleri değiştikçe ve bestecilerinin anlatım dili farklılaştıkça, eserlerin bu bağlamda yorumlanması gerekir. Müzik anlayışı doğal olarak, şeften şefe de değişir. Karajan'ın Beethoven yorumları ile Klemperer'inkiler çok farklıdır. Hele Svetlanov'un kayıtları, eserler aynı olmasına rağmen bambaşka tınlar. Bunca işi yapmak için haliyle çok sağlam bir müzik-stil-literatür/repertuvar

bilgisi ve icra pratiği gerekmektedir. Orkestra şefi, yaylı, nefesli ve piyano olmak üzere üç daldan birinde yetkin şekilde icra kabiliyetine sahip olmalıdır. Bununla beraber, orkestradaki tüm çalgıların teknik özelliklerini bilmelidir. İsteddiği tınıya göre çelliste nasıl arşe kullanması gerektiğini gösterebilmeli; perküsyoniste hangi tür baget kullanacağını söyleyebilmelidir. Gerekirse bakır nefeslilerin çalınan eserin karakterine göre nefeslerini-bağlarını yeniden düzenleyecek, yeri geldiğinde koroya kelimeleri telaffuz önerilerinde bulunacaktır. Yorum kabiliyetinin gelişmiş olması için armoni, kontrpuan, füğ, orkestrasyon, yeni müzik gibi tüm müzik tekniklerini de bilmelidir. Aslında eser yazabiliyor olmalıdır fakat günümüzdeki çoğu şefin eksik yanı da budur; ya temel teknik eğitimleri yetersizdir ya da bestecilik yönleri zayıf kalmaktadır. Bununla beraber, orkestra şefi aynen bir kemancı gibi partitürüne çalışır. Öncelikle müziği kavrayabilmesi için orkestraya için yazılmış yirmi dizekli bir partitürü okuyabilmelidir. Sonrasında daha ince çalışma yapabilmesi için piyano indirgemesi yapması gerekir; bu sayede eseri piyanoda bir icracı gibi yorumlayarak orkestraya ne şekilde yorumlatacağını kestirmiş olur. "Piyano indirgemesi" yapmasının çalgısal sebebi de, bestecilerin piyano kullanmasıyla aynı amaçtır; piyano, tüm orkestra çalgılarının ses alanlarını -register- kapsamaktadır. Eseri çıkardıktan ve çalıştıktan sonra, ölçü ölçü şef olarak çalışması gereklidir; her ölçüdeki bağları, vurguları, ateşli ya da ağıtımsı karakterleri şeflik tekniğine bağlı hareketleriyle ifade etmek için alıştırma yapmalıdır. Olay kesinlikle partitürü önüne koyup, tartıma göre baton sallamak değildir. Bu durum hem besteciye, hem orkestraya ve hemde dinleyiciye sayısızlık olacaktır ki, ünlü orkestra şefi Fritz Reiner *"derecelendirmek basittir, dikkat ediniz; iyi şef partitürü kafasının içine sokmuşken, kötü şef kafasını partitürün içine sokmakla meşguldür"* demiştir.

3-Tüm bu özelliklere sahipseniz fakat insanlarla nasıl konuşulması gerektiğini bilmiyorsanız, asla iyi bir şef olamazsınız. Orkestra şefi, müzisyenliğinin yanında yöneticidir; obuacının sorunu onun da sorunudur. İyi bir ordu komutanı gibi, tüm neferleri tek bir pota içerisinde ayrı ayrı düşünebilmek gerekir.

Bir şefin asla unutmaması gereken şey, orada çalanların "mobil aletçalar" değil, insan olduğudur. Moralleri bozuk ya da sinirli olabilirler, yorgun ya da telaşlı olabilirler. İnsandırlar, hayatları, aileleri ve bunların getirdikleri vardır.

Şef nabız tutabilmelidir; örneğin prova boyunca sessiz sessiz ağlayan flütçü kızcağızı azarlamak yerine, prova sonrası yanına gidip sorununu dinlemeli, gerekirse onun için çözüm üretmeli ve tesellide bulunmalıdır. Bu sadece o flütçünün değil, diğer üyelerinde güvenini, saygısını ve takdirini kazandırır şefe. Bu yüzden hoşgörü göstermeli, üyelerin nabzını yoklamalı, onlarla iletişim kurmalı fakat bunlarla beraber sıkı bir disiplin kurabilmeli ve meslektaş-saygı çerçevesini tutturabilmelidir.

Bir de işin tarihsel boyutunun incelenmesi gerekir. Orkestra, on yedinci yüzyılda varlığını göstermiş, zaman içinde yapısı pek çok değişim geçirmiştir. Orkestra şefleri orkestra ile birlikte bazı nedenlerden ötürü ortaya çıkmamış, çok daha sonra sahnede yerlerini almışlardır. Ancak bu, orkestra şefinin olmadığı dönemlerde orkestranın yönetilmediği anlamına gelmez. Orkestralar ilk zamanlarında sadece kraliyet ailesi ile soylu sınıfın önünde konser veriyorlardı. Hiç kimse kral ile yanındakilere arkasını dönemeyeceği için bir şefin bugünkü gibi orkestrayı yönetmesi zaten düşünülemezdi. Tempoyu önceleri klavsen, sonraları da en önde oturan başkemancı ayaklarını yere vurarak, başını ya da elindeki yayı sallayarak ayarlıyordu. Bu yüzden günümüzde de, şef varken orkestrayı yönetme görevi olmamasına karşın, başkemancıya "*concertmeister*" ya da "orkestra lideri" denilmektedir.

Saray orkestralarının gittikçe artan müzisyen sayısı elli-altmışa varınca, özellikle Fransız İhtilali'nden sonra halk konserleri de başlayıp yaygınlaştıkça, orkestradan bir müzikçinin hem çalıcılığı hem şefliği üstlenmesi olanaksız hale gelmiştir. Bu işi sadece müziğin yönetimine yoğunlaşacak, geniş müzik ekini olan kişiler başarabilirdi. Böylece besteciler konserlere katılmaya, kendi yapıtlarını yönetmeye başlamışlardır. On dokuzuncu yüzyılda yapıtların bestecileri birer birer

yaşamdan çekilmeye başlayınca, bu işte uzmanlaşmış orkestra şefleri ortaya çıkmıştır. Böylece orkestra şefliği de bir meslek haline gelmiştir.

Orkestra şefleri yapıtı ezbere yönetmiyorlarsa, önlerinde bir orkestra şefi notası (partisyon) açık olarak bulunur. Bu nota bestecinin bütünsel notasıdır ve şefin en önemli yardımcısıdır. Partisyonun her satırı, tek tek orkestradaki her bir sazın ne çalacağını ya da nasıl davranacağını göstermektedir. Böylece bütün sazların notaları, aynı anda şefin gözü önünde bulunur. Bu yüzden şef, her sazın kendi nota yapraklarını çevirdiğinden çok daha sık olarak sayfa değiştirir. Bazı orkestra şefleri önlerinde bir nota bulunsa bile buna bakmadan yapıtı ezbere yönetirler. İyi prova çalışmaları yapmış bir orkestra şefsiz de çalabilir. Ama iyi bir provayı şefsiz gerçekleştirme olanağı yoktur.

Orkestra şeflerinin başlıca görevi, tıpkı tek bir saz çalındığında olduğu gibi, çalınan müzik yapıtını bestecinin istediği doğrultuda yorumlamaktır. Bundan ötürü de işlerinin yüzde 95'i provalarda yürütülür. Sesleri en çok '*yanlış çalıyorsunuz*', '*çok hızlı*', '*daha yavaş*' biçiminde provalarda duyulur. Yorum beğenilmemişse seslendirme durdurularak, çalınan bölüm, istenen elde edilinceye kadar yeniden, baştan alınır. Bu işlem, yapıtın yorumlanması şefin istediği duruma gelinceye kadar yinelenir. Bu çalışmaların süresi tamamen çalıcıların yeteneği, dikkati ve kişisel çalışmaları ile bağlantılıdır. Bir orkestranın herhangi bir yapıt için prova çalışmalarını izlemek, o orkestrayı konser salonunda defalarca dinlemekten çok daha ilginç, çok daha öğreticidir!

Bir orkestrada çoğu kez on ya da on iki çalgı aynı anda farklı notalar çalarlar. Bu ses karmaşası içinde yönetimin bir an bile yitirilmemesi gerekir. Bir orkestra şefi aynı anda birbirinden farklı birçok çalgının sesini ayırt edebilir, dilediği sese yoğunlaşarak onun yanlışını duyarken, orkestrayı yönetmeyi sürdürebilir. Konser sırasında orkestra şefinin en önemli etkinliği, seyircinin göremediği bakışlarıdır. Bakışlar şefin bagetinden bile önemlidir. Şefin baget tutan eli müziği bölümleyip, ölçüleri (tempo-hız) belirtir. Demek ki gerçek anlamda müziği yönetir. Sol el ise duyguyu gösteren eldir. Sesin artması gereken yerlerde elinin avuç içi yukarı gelecek biçimde kürek gibi, aşağıdan yukarıya doğru, hızlı ya da yavaş olarak hareket ettirir.

Göğse bastırılan sol el, havada daireler çizen baget, öne uzanmış kollar, keman çalar gibi hareket etme, kapalı gözler gibi şefe özel birtakım hareketler, müzikaçılara kesinlikle birer ileti gönderir. Kısaca orkestra şefleri, yaptıkları yorumla, elbette bestecinin istediği doğrultuda, bir yapıta ruh ile kişilik kazandırır. Bu işlem için bir değil belki birçok prova gerekecektir. Yapıt orkestra şefinin istediği kıvama geldiğinde, konser salonuna taşınır. Şef burada da yönetim görevini üstlenmiş olarak orkestrasının başındadır.

Eserle ilgili olarak ise besteci, “Allegro con brio” terimi yanında metronom hızını belirleyen dörtlük=138 değerini kullanmıştır. Bunun yanı sıra, romantik dönemin özelliği olan abartılı ve ayrıntılı terim kullanma eğilimi doğal olarak burada da karşımıza çıkmaktadır. Eserin başlangıcında şef hafifçe viyolonselere yönelmeli ve melodideki duyguyu onlardan istemelidir. Aynı melodiyi klarinet, fagot ve korno çalıyor olsa da burada lokomotif viyolonsellerdir. Zaten besteci de viyolonsellere *mf* ve *espressivo* nüans terimlerini yazmış ama diğer çalgılarda *p* nüansı ile yetinmiştir. 4/4 lük ölçüde yazılmasına karşın kimi şefler bu bölümü 2 zamanlı vurmaya seçebilirler. Bazı ölçülerde bu olası iken özellikle genç ya da öğrenci orkestralarında metronom yanılmalarını, koşma ya da çekmeleri önlemek için 4 vurmak en idealidir. 16. ölçüde trombon partisinde gelen çeken yedili (re majör) akorunda trombonlara dönerek üç ve dördüncü vuruşları net bir şekilde göstermek, 17. ölçüde sol el ile timpani ve üçüncü zamanda I. II. kemanları belirtmek uygun olacaktır. Flüt solusunda ise şef vücudunu tam olarak orkestraya dönmeli, kolları biraz yukarıda, sol el flüte doğru uzanmış ve net bir şekilde çalıcıya bakarak nasıl çalması gerektiği hissettirilmelidir.

Serim bölümünün 27. ölçüsü endişeye yer bırakmayacak kadar net bir şekilde 4 vurulmadır. Ancak bu şekilde *pp* başlayarak altı ölçü sürecek ve *ff* kadar yükselecek büyük *crescendo*'nun ritmik kayba uğramadan gerçekleştirilmesi sağlanabilir.

Geçit temasının 37. ölçüsünde yaylılarda gelen yedileme provalarda çok iyi takip edilmeli, çalışılmalı, otuzdan fazla çalıcının aynı anda son ölçüye girmesi sağlanmalıdır.

35

Vi.
Vla.
Vlc.
Cb.

ff *sfz* *ff* *f* *sfz* *ff* *f marc.* *ff* *f marc.* *B*

Şef, 38. ölçüde bir ve ikinci vuruşları aşağı vurmali, üçüncü zamanda gelen dörtlük susu, *marcato* için hazırlık vuruşu olarak düşünmeli ve viyola ve viyolonselere dönerek *staccato*'lu son vuruşu hafifçe tutarak yeni geçit ölçüsüne girmelidir.

Çalışılan orkestra genç ya da özellikle öğrenci orkestrası ise şefin vuruşlarındaki netlik bir kat daha önem kazanır. Aksan, senkop ya da tuttilerde şef her iki elini de net bir şekilde aşağı doğru vurmali, orkestrada olabilecek dalgalanmaları bu vuruş şekli ile engellemelidir.

54

Flauto I. *f*

Flauto II e Piccolo. *f*

Oboi. *f*

Clarineti in A. *f*

Fagotti. *f*

Corni I & II in F. *f*

Corni III & IV in F. *f*

Trombe in F. *f*

Tromboni I & II.

Trombone Basso.

Tuba.

Timpani G.D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contra-Basso.

54. ölçüye gelindiğinde Gürer Aykal hocamızın her vuruş için “aşağı-aşağı-aşağı” diye seslenmesi hala kulaklarımdadır.

Dikkat edilecek olursa bu ölçü ve benzer ölçülerde tüm orkestra vuruş başlarında çalarken, melodinin de vuruş başlarında özellikle aksan yazılmıştır.

Şef her zaman orkestradan önde olmalı, önce düşünmelidir. Bu bazen bir vuruş, bazen bir saniye olabilir.

60. ölçüdeki keman notaları için provalarda yaylılardan ne istediğini açıkça belirtmeli, her bir dörtlüğü hızlı arşelerle keskin ve vurgulu bir biçimde çalmalarını istemelidir. Aksi halde hem aksan yapayım, hem değerinde çalayım derken tempo düşüverir. 66. ölçüden başlayarak 9 ölçü boyunca tamamen yaylılara dikkat kesilip kollarını vücuduna yaklaştırıp, biraz küçülerek, dördüncü zamanda gelen dörtlüğü net bir üçüncü zaman vuruşu ile hazırlamalıdır. Benzer pozisyon si minör tonundaki B bölümünün giriş ölçüsü ve devamı için de geçerlidir. Bu bölümdeki melodi (77. ve 83. ölçüler arası) kendi içinde sürüp giderken şef, II. keman, viyola ve viyolonsellerdeki üçlemelerde gelen *fp* nüansını atlamamalı, sol el ile hafifçe belirtmeli, viyolaların iki ölçülük motiflerini fark ettiğini ve cesur çalmaları gerektiğini bakışları ile hissettirmelidir.

77

VI.

Vla.

Vlc.

Cb.

İkilik süre değerlerinin hakim olduğu 101 ve 102. ölçülerde iki zamanlı vuruş uygulanabilir. 104 ve 108. ölçüler arasındaki flüt ve I. kemanın ses sınırlarını zorlayan partileri, ancak 4/4'lük net vuruşlarla sağlıklı olarak çaldırılabilir. 111. ölçüde fanfar grubuna dönerek kollarını ve çenesini kaldırmalı, yaylıların üzerinden uzanırcasına melodiyi yakalamalıdır. *ff* nüansındaki dört ölçü, decrescendo ile *piano*'ya inerken bu kez sağ el kornoya dönük, yumuşak bilek hareketleri ile iki zamanı vurmalıdır. Serimin son iki ölçüsü (125-126. ölçüler) mutlaka *dolce* çalınmalı, hafif başlayan *ritardando* birinci kemanlara dönülerek ve belirgin bir şekilde 4

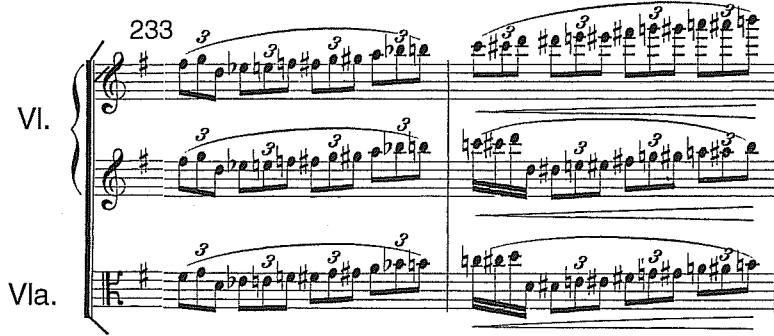
vurularak çaldırılmalıdır. Besteci tarafından belirtilmiş olmasa bile son ölçüde yapılacak küçük bir crescendo ve diminuendo şefin esere katkısı, orkestraya hakimiyeti ve çalıcılar üzerindeki etkisi açısından olumlu olacaktır.

Bu andan itibaren şefin işi kolaylaşmıştır. Artık küçük hareketler ve net vuruşlarla gelişim bölümü işlenecektir. Soru cevap şeklindeki ölçülerde sırasıyla yaylılar ve tahta üflemelileri göstererek 165. ölçüdeki fagot melodisini yakalamalı ve burada *ff* başlayarak 174. ölçüde *ppp* ile sona eren büyük diminuendoyu hissetmeli, hissettirmelidir. Bu süreçte 1. ve 2. kemanların sekizli aralıkla (oktav) çaldıkları onaltılıkları, ölçülerin bir ve ikinci zamanlarında crescendo-decrescendo çaldırarak bir dalgalanma ya da hafif bir esinti havasını canlandırmak mümkün olabilir. Değişken tonalitelerin birbirini izlediği gelişim bölümünün 202, 203, 204. ölçülerinde tutti olarak yazılı sekizlik değerleri, hem nüansın, hem ezginin gereği olarak iki elle net olarak vurmalı, özellikle 204. ölçünün üç ve dördüncü zamanındaki dörtlükleri, abartısız ama hissedilir şekilde yaptıracağı ritardando ile korno ve tenor trombonlardan istemelidir. 207. ölçüde melodi (mi min.) 1. kemanlarda gibi görünse de şef, çello ve kontrbaslara dönerek keskin ve tutkulu bir çalış istediğini belirtmelidir.

204

The musical score for measures 202-204 is presented in a standard orchestral format. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. Measures 202 and 203 show a crescendo in the strings and woodwinds, with the strings playing a sixteenth-note pattern. Measure 204 shows a decrescendo, with the strings playing a sixteenth-note pattern and the woodwinds playing a melodic line. The score includes dynamic markings such as *fff*, *ff*, and *ff marcato*.

219. ölçü ile birlikte trompetlerin çalmaya başladığı melodiye, yaylılar onaltılık varyasyonlarla desteklemektedir. Şef, burada 2. trompetin pes seslerde olmasına karşın daha güçlü çalması gerektiğini vurgularcasına sol elinin içi yukarı dönük olarak bakır üflemelilere yönelmelidir. Yaylıların kendi içinde oluşan senkoplarını takip ederken, orkestra tınısına derinlik kazandıracak çello ve kontrbasların büyük üçlemelerini belirtmeli ve kendilerinden emin ve nüansın (ff) hakkını vererek çalmalarını istemelidir. Timpanininde dâhil olduğu re pedalı üzerinde yapılan onaltılık varyasyonların sonundaki üçlemeler (233-234. ölçüler) çalınırken acele etmemeli, son ölçüde yapılacak abartılı bir ritardando ile sol majöre çözülen 235. ölçüye girmelidir.



Yeniden serimin ikincil teması 254. ölçünün son vuruşu (Alm. auftakt) ile ve bu kez sadece klarinetlerde ve sol minör tonunda (geleneksel sonat allegrosunda olduğu gibi aynı eksende kalması için) duyurulur. Bu ve benzer yerlerde ölçünün son vuruşunda gelen notalar için mutlaka bir önceki vuruşta orkestrayı yönlendirmek gerekir. Aksi halde geç kalınmış olur ki bu da çalıcılar için belirsizlik, heyecan ve belkide tepkisiz bir çalışma neden olabilir. Eser bu noktadan itibaren heyecan kazanmış ve tempo olarak hızlanma eğilimine girmiştir. Bu tehlikeden de ancak sağlam bir tempo duygusu ile uzak kalınabilir.

289. ölçünün ikinci vuruşu ile başlayan kodada, 3. ve 4. kornlar ile tenor trombonların isyan dolu yakarışlarını gözden kaçırmadan, yazılı nüanslarada uyarak *tutti*ye girilmelidir (306). Finale giderken son ölçüleri provalarda ağır tempoda defalarca çalıştırmalı, ritimsel devinimleri birbirini tamamlarcasına birleştirmelidir. Özellikle 306 ve 315. ölçülerde eserin tümünde sıklıkla karşılaşılan ritmik yapının sindirilmesi için şefin azami çaba göstermesi gerekmektedir.

The image displays two pages of a musical score, likely from a symphony, showing the orchestration for measures 289 and 306. The left page contains measures 289-305, and the right page contains measures 306-315. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth and thirty-second notes, which is a key feature of the piece. The orchestration is dense, with many instruments playing simultaneously. The left page shows the beginning of the section, with the woodwinds and brass instruments entering. The right page shows the continuation of the section, with the woodwinds and brass instruments playing a more active role. The strings provide a steady accompaniment throughout the section.

Yaklaşık 10 dakika süren ve törensel bir havayla biten 1. bölüm, çalıcıların nefes alması için de bir fırsat olacaktır.

7.SONUÇ

Op. 88 Sol majör Sekizinci Senfoni, Antonín Dvořák'ın 1889 yılında, alışlagelmiş ve herkes tarafından bilinen formlardan tamamen farklı bir biçimde oluşturmak istediği, gerçekte de sanatçının olgunluk çağında bestelediği eserler arasında form açısından en bağımsız olmuştur. Senfoni bir yandan da o güne dek yazılmış en ulusalcı, yerel renkleri, Çek halkının neşeli danslarını, en güzel biçimde veren eserlerden birisidir. Eserin her bir bölümünde coşku, benzersiz bir yaşama sevinci, doğa dinginliği, dünyasal zevklerin yüceltilmesi vardır.

Orkestra şefliği açısından zor bir eser olmamakla birlikte, tempo tutarlılıklarının korunması, yavaş yavaş ya da aniden değişen tempolara uyum, romantik dönemde oldukça önem kazanan nüansların uygulanması, eserin yazıldığı dönem, bölge, bestecinin karakteri ve yaşamı konuları ile ilintili olarak yapılabilecek yorumlar önem kazanmaktadır.

Son derece net vuruşlarla orkestra üyelerinin kuşkuda bırakılmaması, karşılıklı iyi ilişkiler kurulması, göz temasının iyi kurulması hatasız bir sunum için dikkat edilmesi gereken konulardır. Bu yaklaşım özellikle öğrenci orkestraları için son derece önemlidir. Çalışması güç ölçülerde temponun düşürülmesini, çalgı gruplarının ayrı ayrı çalıştırılmasını ve disiplinden asla ödün verilmemesini önermek gerekir.

8.KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin, **Müziği Anlamak**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.

AKTÜZE, İrkin, **Müziği Okumak II**, Pan Yayıncılık İstanbul, 2002.

HONOLKA, Kurt, **Antonin Dvorak**, (Çev: Emel Tezcan-Ülkü Akçar), Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.

İLYASOĞLU, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2001.

KAROLYİ, Otto, **Müziğe Giriş**, (Çeviren: Mehmet Nemutlu), Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999.

MİMAROĞLU, İlhan, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990.

SAY, Ahmet, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları Ankara, 2003.

SÖZER, Vural, **Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi İstanbul, 1996.

USMANBAŞ, İlhan, **Müzikte Biçimler**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974.

YENER, Faruk, **Müzik Kılavuzu**, Bilgi Yayınevi Ankara, 1991.

Antonin

DVORAK

Symphony No. 8

G Major

op. 88

CONDUCTOR'S SCORE

(08664)

Luck's Music Library
MICHIGAN

SYMPHONY

Nº 4.

(In G major.)

I.

Antonín Dvořák, Op. 88

Allegro con brio. ♩ = 138.

Flauto I.

Flauto II
e Piccolo.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni I & II
in F.

Corni III & IV
in F.

Trombe in F.

Tromboni I & II.

Trombone Basso.

Tuba

Timpani G.D.

Allegro con brio. ♩ = 138.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contra-Basso.

C + Vcl

a 2.

p

pp

pp legato

pizz.

mf espress.

p

pp

p

pp

A handwritten musical score for a piano piece, consisting of 15 staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The score is organized into systems, with some staves grouped by brackets. The handwriting is in dark ink on aged paper. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The thirteenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourteenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifteenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The score is a single system, with all staves containing musical notation. The notation is in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The dynamic markings are placed below the notes, indicating the volume of the sound. The *dim.* marking is used to indicate a gradual decrease in volume. The *mf* marking is used to indicate a moderate volume. The *pp* marking is used to indicate a very soft volume. The score is a single system, with all staves containing musical notation. The notation is in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The dynamic markings are placed below the notes, indicating the volume of the sound. The *dim.* marking is used to indicate a gradual decrease in volume. The *mf* marking is used to indicate a moderate volume. The *pp* marking is used to indicate a very soft volume. The score is a single system, with all staves containing musical notation. The notation is in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The dynamic markings are placed below the notes, indicating the volume of the sound. The *dim.* marking is used to indicate a gradual decrease in volume. The *mf* marking is used to indicate a moderate volume. The *pp* marking is used to indicate a very soft volume.

tempo

Handwritten musical score for orchestra, page 16. The score is written on 15 staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "tempo". The score includes various dynamic markings such as *p*, *ppp*, *pp*, and *arco*. The instruments are: Flute (Piccolo), Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (Tuba), Trumpets (Tuba), Trombones (Tuba), and Violins (Vln). The score is written in a handwritten style with many corrections and annotations.

[illegible]

[illegible]

ta-fe

35

Flauto II.

f

ff

a 2.

f

ff

a 2.

f

a 2.

f

ff

sfz

f marc.

f marc.

40

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

a. 2.

cresc.

p

cresc.

divisi.

dim. p

cresc.

p

cresc.

Tempo da
criação olusum

[illegible]

This page of musical notation, page 59, features a complex arrangement of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are organized into systems, with some staves containing multiple measures of music. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The page includes several dynamic markings, including *f* (forte), *ff* (fortissimo), *fz* (forzando), and *sfz* (sforzando). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *a 2.* (second ending). The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The page includes several dynamic markings, including *f* (forte), *ff* (fortissimo), *fz* (forzando), and *sfz* (sforzando). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *a 2.* (second ending).

54

f *ff* *a 2.* *tr* *ff* *C*

Handwritten musical score on page 61, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance markings.

Handwritten Annotations:

- 59**: Measure number at the top left.
- orig. las**: Handwritten text at the top right.
- Cl.**: Circled annotation above a staff in the middle section.
- a 2.**: Annotation above a staff in the middle section.
- Cc. I**: Handwritten text above a staff on the right side.
- Vla**: Handwritten text with a checkmark above a staff on the right side.

Dynamics and Performance Markings:

- f** (forte): Multiple instances across the score.
- ff** (fortissimo): Multiple instances, particularly in the lower staves.
- sfz** (sforzando): Multiple instances.
- p** (piano): Multiple instances.
- pp** (pianissimo): Multiple instances.
- ppp** (pianississimo): Multiple instances.
- sf** (sforzando): Multiple instances.
- sfz** (sforzando): Multiple instances.
- pp** (pianissimo): Multiple instances.
- ppp** (pianississimo): Multiple instances.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex musical composition.

In tempo
66

Handwritten musical score for page 62. The score is written on multiple staves, including grand staves and individual staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *In tempo* with the number 66. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamics include *pp* (pianissimo), *fp* (fortissimo), and *pizz.* (pizzicato). There are also performance markings like *pp* and *pizz.* at the bottom right. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten annotations and corrections, including a circled *fp* and a circled *pp* in the lower right section.

Korno
kisa

Lento
D.

73

The musical score is written for a woodwind ensemble. The first system (measures 73-74) includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Flute part features triplets and dynamics of *pp* and *p*. The Oboe part has a triplet and a dynamic of *p*. The Clarinet part has a triplet and a dynamic of *pp*. The Bassoon part has a triplet and a dynamic of *pp*. The second system (measures 75-76) includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Flute part has a triplet and a dynamic of *pp*. The Oboe part has a triplet and a dynamic of *pp*. The Clarinet part has a triplet and a dynamic of *pp*. The Bassoon part has a triplet and a dynamic of *pp*. The score also includes a section for Horns (Horn 1 and Horn 2) and a section for Trombones (Trombone 1 and Trombone 2). The Horn parts have dynamics of *pp* and *p*. The Trombone parts have dynamics of *pp* and *p*. The score is marked with various dynamics including *pp*, *p*, *fp*, and *sfz*. There are also articulation marks and slurs throughout the score.

78

This musical score page contains measures 78 through 81. The notation is arranged in two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves, likely for a second piano part. The second system includes a grand staff and two additional staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Dynamics include *fz* (forzando), *p* (piano), *sfz* (sforzando), *fp* (fortissimo piano), and *pp* (pianissimo). Articulations include accents and slurs. Rhythmic patterns include triplets and sixteenth-note runs. The score is printed on aged paper with a perforated edge on the right.

Measures 78-81 are shown. The notation includes various dynamics (*fz*, *p*, *sfz*, *fp*, *pp*) and articulations (accents, slurs). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

[illegible]

86

Handwritten musical score for page 86. The score is written on multiple staves, including grand staves and individual staves. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *arco* (arco). The score also features articulation marks like slurs and accents, and performance instructions such as *Tron* (Tron) and *arco*.

The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and triplets. The notation is handwritten, and the page number 86 is visible in the top left corner.

Kozma

fz *cresc.* *ff*

fz *sfz* *cresc. sfz* *sfz* *ff*

fz *sfz* *cresc. sfz* *sfz* *ff*

cresc. *ff* *ff* *ff*

94

E

95

96

97

E

Handwritten musical score on page 69, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings.

The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are also handwritten annotations, including "a 2." and "TR" (trill), and some markings that appear to be "Trio" or "Trio" written vertically.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation is complex, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are also handwritten annotations, including "a 2." and "TR" (trill), and some markings that appear to be "Trio" or "Trio" written vertically.

115

p *dim.* *pp*

imo *p* *dim.* *pp*

imo *p*

a 2. *p* *pp*

TR *pp con sordini*

Dim. *pp*

p sempre più dim. *pp*

p *dim.* *pp*

p sempre più dim.

p sempre più dim. *pp*

This page of a musical score is for an orchestral and vocal work. It features a variety of instruments and dynamic markings. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The instruments include:

- Flute 1:** Starts with a melodic line in the first measure, marked *pp*.
- Flute 2:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Clarinet:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Violin I:** Plays a sustained note, marked *pp*.
- Violin II:** Plays a sustained note, marked *pp*.
- Viola:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Cello:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Bass:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Double Bass:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Conductor:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Timpani:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Triangle:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Snare Drum:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Hi-hat:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Tom-tom:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Chimes:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Steel Drums:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Maracas:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Bongos:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Castanets:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Shaver:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Whistle:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Shawm:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Saxophone:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Trumpet:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Trombone:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Euphonium:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Tuba:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Drum Major:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.
- Band Leader:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *pp*.

The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *rit.* (ritardando), *pizz.* (pizzicato), and *con sordini* (with mutes). The tempo is marked *Allegretto* at the beginning and *Allegro* later in the piece. The score is a full orchestral score with a vocal line and a piano accompaniment.

127

F *Un poco meno mosso.*

Un poco meno mosso.

a 2.

p

pp

pp legato

pizz.

espress.

mp

p

pp

pp

135

Tempo I.

[illegible]

144

p

mo

p

mo

pp

poco a poco

pp

poco a poco

poco a poco

arco

pp

poco a poco

pp

arco

pp

poco a poco

pp

poco a poco

[illegible]

G

158

Ris.

The musical score on page 158 consists of multiple staves. The top section features a piano introduction with chords and a melody in the right hand, marked with dynamics *f* and *ff*, and a second ending marked *a 2.*. The bottom section contains a more complex arrangement with multiple staves, including a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with dynamics *sfz*, *pù f*, and *ff*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

163

This page contains a handwritten musical score for a large ensemble, likely a symphony or concert band. The score is written on multiple staves, with some staves grouped by a brace on the left. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (primarily one sharp, F#), and various note values and rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are present throughout the score. A large, stylized handwritten mark, possibly a '9' or a flourish, is visible in the upper middle section of the page. The paper shows signs of age and wear, with some discoloration and faint smudges.

169

f *dim.* *p* *pp* *p*

sfz *dim.* *p* *pp*

p dim. *pp* *ppp*

p dim. *pp* *ppp*

divisi *p*

pizz. *pp*

H *pp*

175

The musical score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* and *tr*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

180

The musical score is written on 12 staves. The top four staves are for the right hand, and the bottom eight staves are for the left hand. The music is in 2/4 time and features various dynamics including *p*, *pp*, and *dim.* The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines.

18c

Handwritten musical score for a string quartet, page 83. The score is written on 16 staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 1-4) features a melody in the first violin, with the second violin and viola playing chords. The first cello and double bass play a rhythmic pattern. The second system (measures 5-8) continues the melody, with dynamic markings *p*, *sfz*, and *f*. The third system (measures 9-12) features a melody in the first violin, with the second violin and viola playing chords. The first cello and double bass play a rhythmic pattern. The fourth system (measures 13-16) features a melody in the first violin, with the second violin and viola playing chords. The first cello and double bass play a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. There are also handwritten annotations, including "a2." and "arco".

191

sfz *ff* *sfz* *ff* *f* *sfz* *ff* *sfz*

arco *Vla* *ff* *arco* *ff* *ff* *ff* *ff*

arco *ff* *ff* *ff*

[illegible]

[illegible]

ta - fe
dilkas

210

Handwritten musical score for a piece titled "ta - fe dilkas". The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The first system (staves 1-6) features a melody in the first staff with a long note spanning measures 1-4, and accompaniment in the other five staves. The second system (staves 7-12) continues the melody and accompaniment. The third system (staves 13-18) features a more complex melody in the first staff with many beamed sixteenth notes, and accompaniment in the other five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. Dynamics include "ff" (fortissimo) and "ffz" (fortissimo zingando). The score is handwritten and includes a tempo marking "210" at the beginning.

ln 2

Handwritten musical score for a 12-part ensemble, numbered 215. The score is written on 12 staves, with the first six staves grouped by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "sp" (sforzando). The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is one sharp (F#). The tempo or mood is indicated by "sp" at the top. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

221

The musical score for measures 221-225 is written on 15 staves. The first five staves are empty. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The eighth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The ninth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The tenth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The eleventh staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The twelfth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The thirteenth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The fourteenth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The fifteenth staff is a grand staff with a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as *p sempre*, *ff*, and *sfz*. There are also triplets and slurs indicated.

226

The musical score for measures 226-230 is written for a large ensemble. The notation includes:

- Measures 226-229:** The upper staves (treble and alto clefs) contain melodic lines with notes, rests, and dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *p sempre* (piano sempre). The lower staves (bass and tenor clefs) contain rhythmic accompaniment with notes and rests.
- Measure 230:** This measure features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic marking. It includes a complex rhythmic pattern with notes and rests, and a *sfz* marking.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation is in a standard musical format with staves, notes, rests, and dynamic markings.

231

4

L

Handwritten musical score for a 12-staff orchestra. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a variety of instruments including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation includes notes, rests, dynamics (ff, sfz, fff, ffmolto cresc.), and articulation marks. The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom right corner has a handwritten 'L' and a circled 'ff'.

235

Poco meno mosso.

Corno Inglese

1^o*Poco meno mosso.*

con sordini

ppp

con sordini

ppp

ppp

tante

244

Ob. II^o
p

pp

ppp

ppp

pizz.
pp

pizz.
pp

Detailed description: This page of a musical score contains measures 244 through 247. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, strings, and percussion. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). In measure 244, the woodwinds and strings play a complex, fast-moving passage. The Oboe II part is marked *p*. In measure 245, the woodwinds continue their passage, and the strings play a sustained note marked *pp*. In measure 246, the woodwinds play a sustained note marked *ppp*, and the strings play a sustained note marked *ppp*. In measure 247, the woodwinds play a sustained note marked *ppp*, and the strings play a sustained note marked *ppp*. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, strings, and percussion.

247

Tempo I.

This musical score page contains measures 247 through 250. It features a piano part with four staves and an orchestra with five staves. The piano part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff of the piano part has a melodic line with a slur over measures 247-248. The second staff has a bass line. The third staff has a bass line with a slur. The fourth staff has a bass line with a slur. The orchestra part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff of the orchestra part has a melodic line with a slur. The second staff has a bass line. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The tempo is marked 'Tempo I.' at the top right. The key signature is one sharp (F#) throughout. The time signature is common time (C) throughout. The piano part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking in measure 249. The orchestra part includes a 'tr' (trill) marking in measure 249. The score ends with a double bar line in measure 250.

Dynamic markings: *f*, *p*, *sfz*, *pp*, *fpp*, *dim.*, *arco*.

Other markings: *a 2.*, *tr*, *pizz.*, *arco*.

Handwritten musical score for Violin and Bass. The score is written on ten staves. The first staff is for Violin (Vla) and the second for Bass (Bass). The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *pp*, *p*, *sfz*, *fp*, and *pizz.*. The score includes a section marked '253' and a section marked 'M'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

257

This musical score page contains measures 257 through 260. The music is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is organized into systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system includes a grand staff and two single bass staves. The third system includes a grand staff and two single bass staves. The fourth system includes a grand staff and two single bass staves. The fifth system includes a grand staff and two single bass staves. The sixth system includes a grand staff and two single bass staves. The seventh system includes a grand staff and two single bass staves. The eighth system includes a grand staff and two single bass staves. The ninth system includes a grand staff and two single bass staves. The tenth system includes a grand staff and two single bass staves. The eleventh system includes a grand staff and two single bass staves. The twelfth system includes a grand staff and two single bass staves. The thirteenth system includes a grand staff and two single bass staves. The fourteenth system includes a grand staff and two single bass staves. The fifteenth system includes a grand staff and two single bass staves. The sixteenth system includes a grand staff and two single bass staves. The seventeenth system includes a grand staff and two single bass staves. The eighteenth system includes a grand staff and two single bass staves. The nineteenth system includes a grand staff and two single bass staves. The twentieth system includes a grand staff and two single bass staves. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *fz* (forzando), *pp* (pianissimo), and *fp* (for piano). The score also includes triplets and slurs. The notation is in a standard musical format, with notes and rests clearly visible on the staves.

261

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clef) and a single treble staff. The second system includes a grand staff and a single bass staff. The music is written in F# major and C# minor. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). A handwritten "I.D." is present in the lower middle section, likely indicating a first ending or a specific performance instruction. The score concludes with a double bar line at the end of measure 264.

265

Violin I: *f* *p* *f*

Violin II: *f* *p* *f*

Viola: *f* *p* *f*

Cello/Double Bass: *f* *p* *f*

Handwritten: *in F. a2.* *31*

Violin I: *sfz* *p* *f* *sempre più f*

Violin II: *f* *p* *f* *sempre più f*

Viola: *f* *p* *f* *sempre più f* *sfz*

Cello/Double Bass: *f* *p* *f* *sempre più f* *sfz* *arco*

269

The musical score is written for a grand staff with multiple staves. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 269, 270, 271, and 272. Measures 269 and 270 show various melodic and harmonic patterns. Measures 271 and 272 feature a dense, high-intensity section marked **ff** (fortissimo) with triplets and sixteenth notes. The bottom staves show a rhythmic pattern with **sfz** (sforzando) markings.

273

N

Musical score for piano and orchestra, measures 273-278. The score is written for piano (p) and orchestra (pp, f). The piano part is in treble and bass clefs. The orchestra part is in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings (p, pp, f) and articulation (accents, slurs). The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The orchestra part provides harmonic support with strings and woodwinds. The score is marked with a large 'N' at the top and bottom, indicating a section or rehearsal mark.

Measures 273-278. The piano part is in treble and bass clefs. The orchestra part is in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings (p, pp, f) and articulation (accents, slurs). The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The orchestra part provides harmonic support with strings and woodwinds. The score is marked with a large 'N' at the top and bottom, indicating a section or rehearsal mark.

279

This musical score page contains measures 279 through 283. The notation is spread across 15 staves, organized into four systems. The first system (measures 279-280) features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic. The second system (measures 281-282) includes a first ending marked 'a2.' and a piano (*f*) dynamic. The third system (measures 283-284) shows a trill (*tr*) and a piano (*f*) dynamic. The fourth system (measures 285-286) continues the piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and repeat signs.

ff

ff

ff

ff

ff

a2.

ff

a2.

f

a2.

f

f

ff

tr

tr

f

f

f

f

284

This musical score page contains measures 284 through 288. It features a piano part with multiple staves, including grand staves and individual staves for the right and left hands. The piano part includes complex textures with sixteenth-note runs and chords. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando) are indicated. The violin and cello parts are also present, with the cello part featuring a tremolo in measures 284-286. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Measures 284-288 are shown. The score includes piano (p), violin (v), and cello (c) parts. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando). The cello part features a tremolo in measures 284-286.

Handwritten musical score for piano, numbered 293. The score is written on multiple staves, including grand staves and individual staves. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "f" (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper.

This image shows a page of musical notation for a piano score. The notation is arranged in a system of staves. The top section consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a tempo marking of '3/4' and a dynamic marking of 'sfz'. The second staff has a dynamic marking of 'sfz'. The third staff has a dynamic marking of 'sfz'. The fourth staff has a dynamic marking of 'sfz'. The fifth staff has a dynamic marking of 'sfz'. The bottom section consists of five staves, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of 'sfz'. The second staff has a dynamic marking of 'sfz'. The third staff has a dynamic marking of 'sfz'. The fourth staff has a dynamic marking of 'sfz'. The fifth staff has a dynamic marking of 'sfz'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, as well as rests and accidentals. The dynamic markings 'sfz' (sforzando) and 'ff' (fortissimo) are used throughout the score. The page is numbered '301' in the top left corner.

[illegible]

309

The musical score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The first system contains melodic lines for the right hand and harmonic accompaniment for the left hand. The second system features a series of six staves, each with a single note or chord, marked with 'ff' (fortissimo). The third system contains a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

312

This musical score page, numbered 109, contains measures 312 through 314. The score is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper system, featuring a treble and bass staff. The orchestra part is in the lower system, featuring a full complement of instruments: two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, two horns, two trumpets, three trombones, a tuba, a timpani, a snare drum, a cymbal, and a double bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. Measure 312 begins with a piano introduction in the upper system, followed by the orchestra. Measure 313 continues the orchestral texture. Measure 314 concludes the section with a final chord in the piano and a sustained note in the orchestra.

315

This page of musical notation, numbered 315, contains a complex arrangement of multiple staves. The notation is written in a system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are organized into several systems, with some staves grouped by brackets. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are also numerous accidentals, including sharps and naturals, scattered throughout the score. The overall style is that of a traditional musical manuscript, with a focus on intricate rhythmic and melodic patterns.

10.ÖZGEÇMİŞ

M.Çınar ÇULCUOĞLU

1987 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Ana Sanat Dalı Orkestra ve Bando Şefliği Lisans bölümünden ikincilikle mezun oldu. Bu okulda, Muammer Sun, Sabahattin Kalender, İlhan Baran, Gürer Aykal, Hikmet Şimşek, İstemihan Tavioloğlu, Muzaffer Arkan ve Şefika Kutluer ile çalıştı. Mezuniyetinin ardından Türkiye'nin değişik bölgelerindeki bandolarda yöneticilik (şeflik) ve Askeri Mızıka Okulu'nda farklı dönemlerde toplam dokuz yıl öğretmenlik görevlerinde bulundu. Bu dönemde oda müziği, solfej-dikte, müzik teorisi, armoni ve flüt derslerine girdi. Bandolar için çoksesli birçok düzenleme ve orkestrasyon yaptı. Hafif müzik ve caz orkestrasının kurulması ve repertuar oluşturulmasına önderlik etti. 2008 yılında girdiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestra Şefliği Yüksek Lisans (Master) eğitimine devam etmektedir.