

**OPERA VE BALE REPERTUVARINDAKİ
ÖNEMLİ VİYOLA SOLOLARI VE BU
SOLOLARIN ÇALIŞMA STİLLERİNİN
İNCELENMESİ**
Sanatta Yeterlik Tezi

CANSU YILMAZ

Eskişehir 2022

**OPERA VE BALE REPERTUVARINDAKİ ÖNEMLİ VİYOLA SOLOLARI VE
BU SOLOLARIN ÇALIŞMA STİLLERİNİN İNCELENMESİ**

CANSU YILMAZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Burcu Evren Yazıcı

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Nisan 2022**

ÖZET
OPERA VE BALE REPERTUVARINDAKİ
ÖNEMLİ VİYOLA SOLOLARI VE BU
SOLOLARIN ÇALIŞMA STİLLERİNİN
İNCELENMESİ

Cansu Yılmaz
Müzik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Nisan 2022
Danışman: Prof. Burcu Evren Yazıcı

Bu çalışmada, senfoni ve opera orkestraları için açılan viyola *tutti* ve viyola grup şefi sınavlarında sıklıkla karşılaşılan önemli viyola grup şefi sololarına yer verilmiştir. Sololar, opera ve bale olarak sınıflandırılmış, iki ayrı bölüm altında incelenmiştir. Opera ve balenin kısa tarihçesi, incelenen eserlerin bestecilerinin hayatı, eserlerin dönemsel özellikleri ve konusu hakkında bilgilere yer verilmiştir. Sololar; operanın konusu, müzik açısından duygusu ve ifadesine bağlı olarak müzikal ve teknik anlamda incelenmiş, çalışma sırasında yardımcı olabilecek öneriler sunulmuştur.

Viyola grup şefi soloları, sınavlara hazırlanan viyolacıların başarı oranını arttırmak amacıyla, orkestra odisyonlarının giriş repertuvarları içerisinde sıklık derecesine göre seçilmiştir. Aynı zamanda, opera orkestralarında viyola grup şefi olarak görev yapan viyolacıların performanslarına katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Viyola solo, Opera, Bale, Viyola Grup Şefi.

ABSTRACT
IMPORTANT VIOLA SOLOS
IN OPERA AND BALLET REPERTOIRE
AND RESEARCH ON PRACTISING STYLES
OF THE SOLOS

Cansu Yılmaz

Department of Musical Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts

April 2022

Supervisor: Prof. Burcu Evren YAZICI

In this study, important principle viola solos, which are frequently encountered in viola tutti and principal viola auditions for symphony and opera orchestras, will be analysed. These solos going to be reviewed under two separate sections classifies as “opera” and “ballet”. Information about the short history of opera and ballet, the life of the composers of the pieces, the performance practise of the mentions works and their subjects will be presented. Practising styles of solos have been examined in terms of musical and technical aspects depending on the subject of the opera, musical emotions and expressions. Suggestions have been presented in the study which are aimed to help the readers.

The purpose of the choosen principle viola solos has been selected according to their frequently asked audition pieces by orchestral entrence exams and they are aimed to increase the success rate of candidates preparing for exams. Also, this thesis will contribute to the performances of viola players who are already serving as a principle viola in opera and ballet orchestras.

Key Words: Viola Solo, Opera, Ballet, Principle Viola.

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

“Opera ve Bale Repertuvarındaki Önemli Viyola Soloları ve Bu Soloların Çalışma Stilllerinin İncelenmesi” başlıklı bu çalışmanın hazırlanmasında büyük emeği geçen çok kıymetli hocam Prof.Burcu Evren YAZICI’ya teşekkürlerimi borç bilirim.

Cansu YILMAZ

18.04.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu, çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Cansu Yılmaz

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
TABLolar DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. OPERANIN KISA TARİHÇESİ VE İNCELENEN VİYOLA SOLOLARI.....	3
1.1. Carl Maria von Weber	6
1.1.1. C.M. Weber'in müziği	7
1.1.2. Der Freischütz.....	8
1.1.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli.....	10
1.1.2.2. Arşe kullanımı	11
1.1.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı.....	16
1.1.2.4. Örnek yorumlar	18
1.2. Giacomo Puccini.....	19
1.2.1. G. Puccini'nin müziği	20
1.2.2. Manon Lescaut	21
1.2.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli.....	23
1.2.2.2. Arşe kullanımı	24
1.2.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı.....	25
1.2.2.4. Örnek yorumlar	26
1.3. Alban Berg.....	27
1.3.1. A.Berg'in müziği.....	28
1.3.2. Wozzeck	29
1.3.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli.....	31

1.3.2.2. Arşe kullanımı	32
1.3.2.3. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri	35
1.3.2.4. Diğer sololar	36
1.3.2.5. Örnek yorumlar	41
1.3.3. Lulu	42
1.3.3.1. Lulu'nun müziği.....	45
1.3.3.2. Viyola sololarının çalışma şekli.....	46
1.3.3.3. Arşe kullanımı	46
1.3.3.4. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri	49
1.3.3.5. Örnek yorumlar	51
1.4. Benjamin Britten.....	52
1.4.1. B. Britten'in müziği	52
1.4.2. Peter Grimes	54
1.4.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli.....	57
1.4.2.2. Arşe kullanımı ve nüanslar	58
1.4.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı.....	63
1.4.2.4. Örnek yorumlar	65
İKİNCİ BÖLÜM	
2. BALENİN KISA TARİHİ VE İNCELENEN SOLOLAR.....	67
2.1. Adolphe Charles Adam.....	68
2.1.1. A.C.Adam'in müziği.....	69
2.1.2. Giselle (The Wilis)	70
2.1.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli.....	72
2.1.2.2. Arşe kullanımı	73
2.1.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı.....	75
2.1.2.4. Örnek yorumlar	80
2.2. Leo Delibes	81
2.2.1. L.Delibes'in müziği	81
2.2.2. Coppelia	82
2.2.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli.....	84
2.2.2.2. Arşe kullanımı	84
2.2.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı.....	91
2.2.2.4. Örnek yorumlar	93

2.3. Sergey Sergeyevic Prokofiev	94
2.3.1. S.S. Prokofiev'in müziği	95
2.3.2. Romeo ve Juliet.....	96
2.3.2.1. Viyola sololarının çalışma şekli.....	99
2.3.2.2. Arş kullanımı ve nüanslar	100
2.3.2.3. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri	102
2.3.2.4. Örnek yorumlar	103
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	106

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Der Freischütz prömiyer afişi.....	8
Görsel 1.2. Manon Lescaut prömiyer afişi.....	21
Görsel 1.3. Wozzeck prömiyer afişi.	29
Görsel 1.4. Lulu prömiyer programı.....	42
Görsel 1.5. Peter Grimes prömiyer programı.....	54
Görsel 1.6. Peter Grimes'in prömiyerinin ardından çıkan gazete haberi.....	57
Görsel 2.1. Giselle prömiyer afişi.....	70
Görsel 2.2. Coppelia Balesi'nin ilk duvar afişi	82
Görsel 2.3. Romeo ve Juliet prömiyer fotoğrafı.....	96

TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1.1. Der Freischütz operasındaki karakterler	9
Tablo 1.2. Manon Lescaut operasındaki karakterler	22
Tablo 1.3. Wozzeck operasındaki karakterler	30
Tablo 1.4. Lulu operasındaki karakterler	43
Tablo 1.5. Peter Grimes operasındaki karakterler	55
Tablo 2.1. Giselle balesindeki karakterler	71
Tablo 2.2. Coppelia balesindeki karakterler	83
Tablo 2.3. Romeo ve Juliet balesindeki karakterler	97

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1. Der Freischütz, arşe örneği	12
Şekil 1.1. (Devam) Der Freischütz, arşe örneği.....	13
Şekil 1.2. Der Freischütz viyola solusunda yer alan nüanslar	15
Şekil 1.3. Der Freischütz, parmak numaraları	16
Şekil 1.3. (Devam) Der Freischütz, parmak numaraları	17
Şekil 1.4. Manon Lescaut, arşe örneği	25
Şekil 1.5. Manon Lescaut, parmak numaraları ve glissando çalışması.....	25
Şekil 1.6. Wozzeck, arşe örneği.....	33
Şekil 1.7. Wozzeck viyola solo.....	34
Şekil 1.8. Wozzeck, parmak numaraları.....	35
Şekil 1.9. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 226.-234. ölçüler arası.....	36
Şekil 1.10. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 483.-484. ölçüler arası.....	37
Şekil 1.11. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 520.-528. ölçüler arası.....	37
Şekil 1.12. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 554.-561. ölçüler arası.....	38
Şekil 1.13. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 611.- 619. ölçüler arası.....	38
Şekil 1.14. Wozzeck, ikinci perde, viyola solo, 75.-83. ölçüler arası.....	38
Şekil 1.15. Wozzeck, ikinci perde, viyola solo, 265.-266. ölçüler arası	38
Şekil 1.16. Wozzeck, ikinci perde, oda müziği formunda yazılmış viyola solopartisinden bir örnek, 372.-389. ölçüler arası.....	39
Şekil 1.17. Wozzeck, ikinci perde, viyola solo, 768.-770. ölçüler arası	39

Şekil 1.18. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 3.-7. ölçüler arası	39
Şekil 1.19. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 14.-22. ölçüler arası.....	40
Şekil 1.20. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 26.-33. ölçüler arası.....	40
Şekil 1.21. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 55.-58. ölçüler arası.....	40
Şekil 1.22. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 194.-200. ölçüler arası.....	40
Şekil 1.23. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 236.-240. ölçüler arası.....	41
Şekil 1.24. Lulu operası, ilk viyola solo, arşe örneği.....	47
Şekil 1.25. Lulu operası, ikinci viyola solo, arşe örneği	48
Şekil 1.26. Lulu operası ikinci perde, ikinci viyola solo, arşe örneği, 298.-304. ölçüler arası	48
Şekil 1.27. Lulu operası, ikinci viyola solo, nüanslar	49
Şekil 1.28. Lulu, ilk viyola solo, parmak numarası ve glissando çalışması.....	50
Şekil 1.29. Lulu, ikinci viyola solo, parmak numarası ve glissando çalışması	50
Şekil 1.30. Peter Grimes, arşe örneği, 6.-11. ölçüler arası.....	58
Şekil 1.31. Peter Grimes, nüans ve arşe kullanımının paralelliği.....	59
Şekil 1.32. Peter Grimes, arşe örneği, 30.-42. ölçüler arası	61
Şekil 1.33. Sidney Senfoni Orkestrası giriş sınavı notası, Peter Grimes viyola solo, ilk kısım	62
Şekil 1.34. Sidney Senfoni Orkestrası giriş sınavı notası, Peter Grimes viyola solo, ikinci kısım	62
Şekil 1.35. Peter Grimes, parmak numaraları.....	63
Şekil 1.36. Peter Grimes, vibrato örneği	64

Şekil 1.37. Peter Grimes, vibrato ve nüans paralelliği.....	65
Şekil 1.38. Peter Grimes, viyola solonun tamamı.....	66
Şekil 2.1. Giselle, viyola solo, ilk ölçü.....	73
Şekil 2.2. Giselle, viyola solo, 19.-21. ölçüler arası	74
Şekil 2.3. Giselle, viyola solo, 35.-38. ölçüler arası	74
Şekil 2.4. Giselle, viyola solo, 44.-47. ölçüler arası	74
Şekil 2.5. Giselle, parmak numaraları.....	76
Şekil 2.5. (Devam) Giselle, parmak numaraları	77
Şekil 2.5. (Devam) Giselle, parmak numaraları	78
Şekil 2.6. Giselle, vibrato örneği	79
Şekil 2.7. Giselle, vibrato örneği 2.....	79
Şekil 2.8. Giselle, vibrato örneği 3.....	79
Şekil 2.9. Giselle, vibrato örneği 4.....	80
Şekil 2.10. Coppelia, viyola solonun başlangıcı.....	85
Şekil 2.11. Coppelia, arşe örneği	87
Şekil 2.12. Coppelia, viyola solo	88
Şekil 2.12. (Devam) Coppelia, viyola solo.....	89
Şekil 2.12. (Devam) Coppelia, viyola solo.....	90
Şekil 2.13. Coppelia, parmak numaraları	92
Şekil 2.14. Romeo ve Juliet, ilk viyola solo	100
Şekil 2.15. Romeo ve Juliet, ikinci viyola solo, arşe örneği	101

Şekil 2.16. Romeo ve Juliet, ilk viyola solo, parmak numaraları.....	102
Şekil 2.17. Romeo ve Juliet, ikinci viyola solo, parmak numaraları ve glissando çalışması örneği	103

GİRİŞ

Viyola, yaylı çalgılar ailesinin alto ses aralığındaki enstrümandır. 18. yüzyılın başlarına kadar viyolanın orkestradaki görevi, büyük ölçüde eşlik partilerini çalmak ile sınırlı olmuştur. Burcu Evren Yazıcı (Tunca) “Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Teknikleri” adlı sanatta yeterlik tezinde, viyolanın orkestra içerisindeki konumunu aşağıdaki şekilde yorumlamıştır:

Viyolanın orkestradaki genel görevi armoni eşliklerinin orta partisini çalmaktır. Bunun başlıca nedeni sazın ses alanının, orkestranın ses alanının ortasında yer almasıdır. Genelde viyola partilerinde görülen eşlik, uzun seslerle yapıldığı gibi, değişik bileşenlerle de yazılmış olabilir. Ayrıca ses renginin farklılığından yararlanmak amacı ile karakteristik ezgiler de viyola grubunun çalması için yazılmıştır. Romantik dönemden itibaren viyola grubuna düşen görev eşlik yapmaktan çok daha ötelere taşınmış ve birçok tanınmış bestecinin senfonilerinde önemli sololar çalma görevi üstlenmiştir (Tunca, 2005, s.1).

Bestecilerin orkestrasyondaki farklı ton arayışları sayesinde, viyola, orkestra içerisinde daha çok rol almaya başlamıştır. Alman besteci Christoph Willibald Gluck (1714-1787), viyolaya, özellikle operalarında, bas partilerini destekleyici ezgiler yazmıştır. Viyolanın ses aralığını armonileri tamamlamak için kullanmış, ayrıca daha zor partiler yazarak orkestra içerisindeki pozisyonunu ön plana çıkartmıştır. Alman besteci Carl Maria von Weber (1786-1826) *Der Freischütz* (1821) operasında, viyola grup şefi için uzun bir solo yazmıştır. Bu solo, opera repertuvarında viyola için yazılan ilk uzun solodur. Bu nedenle bu eser, viyola için bir dönüm noktası sayılabilir.

Özellikle 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, bazı ünlü viyola yorumcuları sayesinde, viyolaya olan ilgi artmış, çalgı yapımcıları daha fazla viyola yapmaya başlamıştır. Buna paralel olarak bestecilerin de viyola için yazdığı solo ve orkestra eserlerinde artış gözlenmiştir. Yine de, özellikle opera ve bale eserlerinde, viyola için yazılmış grup şefi soloları oldukça sınırlı kalmıştır.

Araştırmada, Virginia Symphony Orchestra, Oslo Filharmonien, Sydney Symphony Orchestra, Malmö Opera, English National Opera, Komische Oper, Barcelona Symphony Orchestra, Radio Telifis Eireann National Symphony Orchestra, National Youth Orchestra Canada ve Ballet West Viyola Odısyon Arşivi gibi öne çıkan kurumların viyola *tutti* ve grup şefi odısyonlarında istenilen viyola soloları incelenmiştir (http-1-10). Bu kapsamda, *Der Freischütz* (İyi Avcı), *Manon Lescaut* (1892), *Wozzeck* (1922), *Lulu* (1935), *Peter Grimes* (1945), operaları ve *Giselle* (1841), *Coppelia* (1870),

Romeo ve Juliet (1938-1949) balelerinin viyola soloları, sınavlarda sıklıkla karşılaşılan eserler olarak belirlenmiştir.

Opera ve balenin kısa tarihçesinden bahsedildikten sonra, eserlerin bestecilerinin hayatı ve müzikal bakış açıları ele alınmıştır. Her bir eserin konusu, viyola solosunun çalışma şekli, solodaki arşe kullanımı, parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı incelenmiştir. Ayrıca, soloların dinlenebileceği birkaç yorum önerisinde bulunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. OPERANIN KISA TARİHÇESİ VE İNCELENEN VİYOLA SOLOLARI

Opera, drama ve müziğin birleşmesi ile oluşan bir sahne sanatıdır. Tiyatronun müzik ile birlikte ifade edilmesi olarak tanımlanabilmektedir (O'dwyer, 2015, s. 17).

Opera 16. yüzyıl sonunda, antik dramının yeniden hayat bulması için bir araya gelmiş şairler, müzisyenler ve aydınların katkısıyla Floransa'da ortaya çıkmıştır (Müzik Atlası, 2013). Opera libretto yazarı Ottavio Rinucci'nin (1562-1621) metinleri üzerine Jacopo Peri (1561-1633) tarafından bestelenmiş olan *Daphne* (Defne, 1597) ve *Euridice* (1600) ile tanınmaya başlamıştır. Daha sonra, Cremona'lı besteci ve kemancı Claudio Monteverdi (1567-1643), opera sanatının gelişiminde büyük rol oynamıştır. Peri'nin orkestra düzeninden daha geniş bir orkestra kurmuştur. Çalgıları, ses renklerine göre konumlandırmıştır. *L'Orfeo* (1603) operasında, yaylı çalgılar ailesine yer vermiş, diğer tüm operalarında da yaylı çalgıların farklı kombinasyonlarını kullanmıştır. Örneğin, *Il Ritorno d'Ulisse* (Ulisse'nin Eve Dönüşü-1639) operasının partiyonunda, "viyola 1" ve "viyola 2" partileri bulunmaktadır. Bu dönemde bestelenmiş olan opera eserleri, *recitativ* (konuşur gibi şarkı söylemek) şeklinde yazılmıştır.

Monteverdi'den sonraki en önemli opera bestecileri arasında, İtalyan bestecileri Francesoco Cavalli (1602-1676) ve Marc Antonio Cesti (1623-1669) sayılabilir. Cavalli, operaya daha fazla melodi eklemiş, Cesti ise Viyana'da sahnelenen ilk opera olan *Il Pomo d'Oro*'yu (Altın Elma-1668) bestelemiştir.

Allesandro Scarletti (1659-1725)'nin etkisiyle opera türü içinde *secco-recitativ* (kuru okuma), *da capo aria* (enstrümanlar eşliğinde söylenen aya) ve uvertür (giriş parçası) gibi farklı formlar gelişmiştir.

Opera buffa (komik opera) türünde eser vermiş İtalyan bestecilerin ilki Giovanni Battista Pergolesi'dir (1710-1736). *La Serva Padrona* (Patron Olan Hizmetçi-1773) operası *opera buffa* türüne ilk örneklerdendir.

Gluck, Alman operasının kurucusudur. Sade bir yazım tercih etmiş, süslemelerden olabildiğince kaçınmış, ayalarda solistlerin rahatlığını göz önünde bulundurmıştır. Önemli operaları arasında *Orpheus* (Orfeo-1762), *Alceste* (1767), ve *Iphigenie en Taurid* (Iphigenie'nin Boğası- 1778) sayılabilir. Ayrıca, viyolanın opera orkestralarındaki yerinin artmasında katkısı olan bestecilerden biridir. Gluck, viyolanın

ses rengini, armonik olarak bir tamamlayıcı niteliğinde kullanmış, koyu tonunun açığa çıkması için bas partilere dâhil etmiş ve viyola partisinde *divisi* (bölünmüş) kullanımını başlatmıştır. Gluck, viyola çalgısının operadaki kullanımında Etienne Nicolas Mehul (1763-1817) ve François Adrien Boieldieu (1775-1834) gibi Fransız bestecileri etkilemiştir. Mehul, *Uthal* (1806) operasında, keman yerine sadece viyolalara yer vermiştir.

Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amedeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig van Beethoven'da (1770-1827) opera janrasında eserler vermişlerdir. Haydn, 13 opera, altı şarkılı oyun ve dört kukla operası bestelemiştir. Mozart, 24 opera bestelemiştir. İçlerinde opera-seria (ciddi konular içeren operalar) türünde bestelemiş olduğu eserlerden bazıları ve *Idomeneo* (1780) *Re di Creta* (Kil Kralı-1781), *La Clemanza di Tito*'dur (Titus'un Clemanza'sı- 1791). Komik opera tarzında bestelediği *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma- 1782), Mozart'ın Türk müziği ile ilgili olarak bestelemiş olduğu eserlerin en başında gelmektedir. 1786 yılında, yine komik opera olarak bestelediği *Le nozze di Figaro* (Figaro'nun Düğünü) operası, orkestra sınavlarında, özellikle viyola *tutti* pozisyonu için sıklıkla istenilen bir eserdir. 1791 yılında bestelediği *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt), librettosu baştan sona Almanca olan ilk ve tek operasıdır. Beethoven, libretto bulmakta çok titiz davranmış, o yüzden *Fidelio* (1805) adlı tek bir opera bestelemiştir (Altar, 1989).

Romantik dönemde operaya katkı sağlayan önemli İtalyan bestecilerden birisi, Gioacchino Rossini'dir (1792-1868). 1816 yılında bestelemiş olduğu *Il barbiere di Siviglia* (Sevil Berberi) operası, viyola *tutti* ve grup şefi pozisyonları için, orkestra sınavlarında oldukça fazla karşılaşılan bir eserdir. Vincenzo Bellini (1801-1835), romantik operaları esprili bir hale getiren bestecilerden bir tanesidir (Altar, 1989). Üç opera bestelemiştir. En çok bilinen operası, 1831 yılında bestelediği *Norma*'dır. Rossini'den etkilenmiş olan Gaetano Donizetti (1797-1848), 70 kadar opera eseri bestelemiştir. Aşk İksiri (1832) ve *Don Pasquale* (1843) en ünlü operalarıdır.

Romantik dönemin Fransız bestecilerinden Adolphe Charles Adam (1803-1856), operaya katkı sağlamıştır. *Le postillon de Lonjumeau* (Lonjümlü At Arabacısı- 1836), *La poupee de Nuremberg* (Nürnberg Bebeği- 1852) ve *Si j'etais roi* (Bir Günlük Kral- 1852) en bilinen operalarıdır.

Carl Maria von Weber (1726-1826), Alman operasının ilk romantik temsilcilerindendir. *Der Freischütz* operası, romantik dönemin en çok bilinen ve sevilen operalarından birisidir.

Richard Wagner (1813-1883) ile Almanya’da yeni romantik tür ortaya çıkmıştır. Bütün operalarının librettolarını kendisi yazmıştır. Yaşadığı dönemin tek temsilcisi olarak tanımlanmaktadır. *Izolde* (1859), sürekli melodi (konuşma melodisi) tekniği ile bestelediği operasıdır. Bu tür, orkestra eşliğinde okunan *recitativ*’e benzemektedir (Altar,1989). Karakterleri, olayı ve opera içerisinde herhangi bir anı hatırlatmak için *leitmotif* kullanmıştır. Üç farklı yaratış dönemi içerisinde toplam 11 opera bestelemiştir. *Rienzi* Operası (1840), *Der Fliegende Hollander* (Uçan Hollandalı- 1843) ve *Parsifal* Operası (1882) bu üç yaratış döneminden örneklerdir.

Giuseppe Verdi (1813-1901), adı Wagner ile birlikte anılan, operaya katmış olduğu örnekler ile başarı elde etmiş bir bestecidir. Operalarında en çok önem verdiği unsur insan sesi olmuştur. Bu nedenle orkestrasyon bakımından Wagner’e göre oldukça sade kalmıştır. 30 opera bestelemiştir ve bu operaları dört yaratış dönemi içerisinde incelenmektedir. Bu dört yaratış döneminin her birinden örnek olarak verilebilecek operaları, *Nabucco* (1842), *La Traviata* (1853), *Un Ballo in Maschera* (Maskeli Balo-1858), *Aida*’dır (1871).

Giacomo Puccini (1858-1924), İtalyan opera tarihinin en önemli bestecilerinden birisidir. Akıcı melodileri ile ünlü olan Puccini, kadın karakterin trajik ölümünü içeren oldukça popüler eserler bestelemiştir. *Manon Lescaut* (1893), *La Boheme* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), ve tamamlanmamış eseri *Turandot* en ünlü operalarındandır.

20. yüzyılda operada modernleşme başlamıştır. Fransa’da Maurice Ravel (1875-1937), Claude Debussy (1862-1918), Rusya’da Igor Stravinsky (1882-1971), Almanya’da Richard Strauss (1864-1949), Paul Hindemith (1895-1963), Carl Orff (1895-1982), Avusturya’da Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) gibi besteciler, operaya katkı sağlayan besteciler arasında sayılabilir.

İngiltere’de yeni romantik dönemi yaratmak isteyen Edward William Elgar (1857-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958) ve Benjamin Britten (1913-1976), dönemin en önemli İngiliz opera bestecilerindendir.

Aşağıdaki bölümde yer alan viyola soloları, önde gelen senfoni ve opera orkestralarının giriş repertuarlarında sıklıkla istenilen eserler içerisinde seçilmiş ve

tarihsel olarak sıralanmıştır. Tüm sololar, farklı nota ve kayıt örnekleri ile kontrol edilerek sunulmuştur. *Der Freizhütz*, *Manon Lescaut*, *Wozzeck*, *Lulu* ve *Peter Grimes* içerisinde yer alan viyola sololarına yer verilmiştir.

1.1. Carl Maria von Weber

Carl Maria von Weber 18 Kasım 1786 tarihinde Oldenburg'da dünyaya gelmiştir. Mozart'ın eşi Constanze'nin yeğeni olan babası, orkestra şefliği ve tiyatro müdürlüğü yapmıştır. Weber, babası sayesinde müziğe eğilim göstermiştir. Onunla birlikte gittiği turneler sayesinde, sahne üstü tecrübelerini elde etmiştir. İlk müzik derslerini Joseph Haydn'ın (1732-1809) kardeşi, Michael Haydn'dan (1737-1806) almıştır İlk bestesi olan piyano için Altı *Fuggeta*'yı (Op.1) bu dönemde yazmıştır. 12 yaşında, 1798 yılında, *Die Macht der Liebe und des Weins* (Aşkın ve Şarabın Gücü) isimli ilk operasını bestelemiştir. Bu operası basılmamıştır ve sahneye konulmamıştır (Feridunoğlu, 2005, s. 66). Basılmış olan ilk operası, 1800 yılında bestelediği *Das Waldmadchen* (Ormanın Kızı), ikinci operası ise 1802 yılında bestelediği *Peter Schmoll und seine Nachbarn*'dır (Peter Schmoll ve Komşuları). 1804 yılında Polonya'da, Breslau Operası'nın müzik yönetmeni olmuştur. Aynı yıl *Rübezahl* (Ruhların Hükümdarı) operasını bestelemiştir.

Darmstadt'a taşınmış ve burada Alman opera bestecisi Giacomo Meyerbeer (1791-1864) ile tanışmıştır. 1810 yılında *Silvana* Operası'nı, 1811 yılında tek perdelik *Abu Hasan* operasını bestelemiştir. Bu operalarında Meyerbeer'in etkisi görülmektedir.

1813-1816 yılları arasında Prag Operası'nda şef olarak görev yapmıştır. Dresden Alman Operası'ndaki müzik direktörlüğü görevine 1816 yılında başlamıştır. Bu kurumu geliştirmiş, operanın eksiklerini gidermek için çaba sarf etmiştir. *Der Freischütz* operasını burada görev yaptığı süre içerisinde bestelemiştir. Prömiyerindeki başarı, Weber'i ulusal bir kahraman yapmıştır.

Hemen ardından bestelediği diğer operaları, *Die drei Pintos* (Üç Pintos- 1821) ve *Euryanthe* (1823), büyük başarılar kazanmasını sağlamıştır. 1826 yılında bestelediği son operası *Oberon*'dur (Oberon veya Peri Kralı'nın Andı). İngilizce librettoya sahip tek operasıdır ve büyük beğeni toplamıştır. Toplam 10 operası bulunmaktadır. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde bestelediği eserleri ile romantik dönemin ilk temsilcilerinden birisi olmuştur (Say, 2003, s. 329).

Weber, son operasının prömiyerinden iki ay sonra, 5 Haziran 1826 yılında yaşama veda etmiştir.

1.1.1. C.M. Weber'in müziği

Romantik dönem Alman opera repertuarı, Mozart'ın *Don Giovanni* (1787) operası ile yön bulmuştur. Klasik dönem operasını romantik döneme hazırlamış olan bu opera, Weber'in romantik operalarının öncüsü kabul edilmektedir.

Weber'in hayatı boyunca en çok yönelmiş olduğu alan opera olmuştur (Birkan, 2006, s. 573). Almanya'nın opera sanatındaki gelişimine büyük bir katkısı vardır. Her ne kadar Alman masallarını, operalarında konu haline getiren ilk isim Ludwig Spohr (1784-1859) olsa da, Weber, Almanya'nın romantik opera sanatının ilk büyük bestecisidir (Altar, 1989, s.150).

Weber, eserlerinde 19. yüzyılın müzikal ve armonik özelliklerini kullanmıştır. Bestelerinde *leitmotif* kullanımı yoğundur. Orkestrasyonu yenilikçidir. Eserlerinde, viyola, klarnet ve korno çalgısının kullanımı sıklıkla görülmektedir. Sahne üzerindeki karakterleri ve olayları belirli çalgılar kullanarak aktarmayı tercih etmiştir. Örneğin, *Der Freischütz* operasında, korno çalgısı, Alman edebiyatındaki ormanla ilgili romantizmi betimlemektedir (Altar, 1989, s. 233). Viyola çalgısını, Agatha'nın görmüş olduğu rüyalar ve doğüstü olarak yorumladığı olaylar hakkında yorumlar yapan Aennchen'in ariasına eşlik için kullanmıştır.

Ulusal gurur, duygusal içerik ve doğüstünün tasvirinin bir araya gelmesi, bu operayı henüz 9 yaşında izleyen küçük Richard Wagner'i etkiledi. Aynı zamanda Weber'in yenilikçi orkestrasyonu, özellikle de tahtadan yapılmış nefesli çalgıları ve kornoları çağrışımlar uyandıracak şekilde kullanması Berlioz, Mahler ve Debussy'yi etkiledi. (Collisson, 2019, s. 149)

Der Freischütz operası, Almanca'da *singspiel* (şarkılı oyun) olarak adlandırılmaktadır. Genellikle İtalyanca olarak bestelenen operaların *recitativ*leri, müzik eşliğinde, melodik olarak seslendirilmektedir. Ancak, bir Alman geleneği olan *singspiel*'deki *recitativ*ler konuşma şeklindedir ve müzik eşlik etmez. Bu nedenle, *Der Freischütz*, kendi dönemi içerisinde, Alman geleneğini sürdüren bir opera anlayışını temsil etmektedir.

Der Freischütz operasındaki viyola solo, romantik dönem opera eserleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Üçüncü perdenin ilk sahnesindeki *Romanze und Aria* (Romans

ve Arya) bölümünde yer almaktadır. Bazı prodüksiyonlarda sahne üzerinde çalınmaktadır. Solo, bölüm boyunca devam etmekte ve yaklaşık yedi dakika sürmektedir. İçerisindeki *tutti* pasajlar ve esler dâhil toplamda 169 ölçü uzunluğundadır. Temposu *andante* olarak başlar ve 51 ölçü boyunca aynı kalır. 52. ölçüyle birlikte 6/8'lik olarak, *allegro* temposunda devam eder.

1.1.2. Der Freischütz

Königliche Schauspiele.
Montag, den 18. Juni 1821.
Im Schauspielhause.
Zum Erstenmale:
Der Freischütz.
Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmärchen: Der Jerschütz),
von J. Kind. Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

<p>Oskar, regierender Graf Essa, gräflicher Schloßherr Agathe, seine Tochter Walden, eine junge Wismascher Leubald, sein } Jägerbruder Witz, sein } Samuel, der Schreyer Jäger Ein Ormus Kilian, ein reicher Bauer Bräutigams Sigis aus Schütz der Ormus Tuchler und Metzger. Hilfsknechte.</p>	<p>Hr. Lehndorf, Hr. Wurm, Hr. Schmitt, Wdt. Joh. Kuntz, Hr. Pflanz, Hr. Wilm, Hr. Dürstend., Hr. Berg, Hr. Wiermann, Wdt. Herr. Kowatz u. Hr. Duggenbagen u.</p>
---	--

Ormus: In Silber. Jäger: bey nach Vertheilung der trocknjährigen Kriege.
Die Hirschhölzer waren Leuchtzeichen sind von dem König. Demjenigen, welcher diese Zeichen
gehetzt und jähmt.

Stückchen sind bey jeder Stelle für 4 Groschen an der Kasse zu haben.

In dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 6 Gr. zu haben.

Angzeige.
Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Lambertoni. Hierauf: Der Nachtwächter, Poffe in 1 Aufzug, von Th. Körner.
Dienstag den 19. Juni. Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.
In der Todtschneidung von Dunder und Quintel, französische Comödie Nr. 20 a. mit verfasst:
F. v. Brunnhals bey der. Theaterzeit in 5 Akten. 1 Akt. 12 Gr.
Deller des Freischützen: der Jerschütz, zwei Theatervorl. 1 Akt.
Bücher des Freischen Theaters. Der Nacht, (ausgibt) der Wismascher. In Jäger als Marquis, der romantische Freig., 1 Akt. 8 Gr.
Hilfsknecht Stücke für die Bühnen. Band 1 und 2. (ausgibt) der von und romantische Freigeb., die Wismascher. In angestellte Kamer, die Jerschütz mit Wismascher, die Jerschütz, die großen Jerschütz, der Wismascher, der Wismascher. 2 Akte. 8 Gr.

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.
Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Görsel 1.1. Der Freischütz prämiyer afişi. ([http-11](http://11))

Libretto: Johann Friedrich Kind (1768-1843)

Prömiyer: 18 Haziran 1821, Şef: Carl Maria von Weber, Berlin *Konzerthaus* (Berlin Konser evi), Almanya

Tablo 1.1. *Der Freischütz* operasındaki karakterler

KARAKTERLER	
Prens Ottokar	Tenor
Cuno (baş korucu)	Bas
Agathe (Cuno'nun kızı)	Soprano
Aennchen (Agathe'nin kuzeni)	Soprano
Max (ormancı)	Tenor
Caspar (ormancı)	Bas
Kilian (zengin köylü)	Tenor
Rahip	Bas
Samiel (vahşi avcı veya şeytan)	Konuşma Rolü

Operanın konusu Bohemya'da geçmektedir. Max ve Kilian'ın katıldığı bir atıcılık yarışması yapılmaktadır. Max kaybetmiştir. Ertesi gün son bir atış hakkı olacaktır. Onu da kaybederse, Cuno'nun kızı Agathe ile evlenmesine müsaade edilmeyecektir. Agathe'yi seven ama reddedilmiş olan Caspar, Max'a, her hedefi tutturana sihirli bir kurşundan bahseder. Bu kurşun, uğursuz olarak adlandırılan Kurt Boğazı isimli yerededir. Max öyle çaresizdir ki, Agathe'den ayrılmamak için Kurt Boğazı'na gitmeyi kabul eder. Caspar'ın amacı, bu sihirli kurşun ile Agathe'yi öldürmektir. Samiel, Caspar'a yardım eder.

İkinci perde, Cuno'nun evinde başlar. Agathe, sevgilisi Max'ı beklemektedir. Duvarda duran resim düşmüş ve Agathe'nin kafasını yaralamıştır. Agathe bunu uğursuzluk olarak yorumlar. O sırada Max elinde ölü bir kuş ile gelir ve sihirli kurşun için Kurt Boğazı'na gideceğini söyler. Agathe, o uğursuz yere gitmesini istemez ve dehşete kapılır.

Caspar, Kurt Boğazı'ndadır. Sihirli kurşunları dökmek için Samiel'i çağırır. Samiel gelir ve toplam yedi kurşun döküleceğini, altı tanesinin hedefler için, bir tanesinin de kötüler için olacağını söyleyip gider. Caspar sonuncu kurşuna geldiğinde Samiel'i tekrar çağırır. Etrafta sanki kıyamet kopuyor gibidir. Max geldiğinde, Caspar yüzükoyun yerde yatmaktadır.

Üçüncü perde ormanda başlar. Max, üç kurşununu kuşları vurarak harcamıştır. Caspar elinde kalan dört kurşundan üçünü saklar, sonuncuyu Max'a verir. Yarışma günüdür, Agathe, Max'ın kazanması için Tanrı'ya yalvardığı aryasını söyler. Rüya görmüştür ve onu Aennchen'e anlatır. Kuzeni rüyanın çok güzel olduğunu söyler. Duvardaki resim tekrar düşmüştür. Kuzeni fırtınadan dolayı düştüğünü söyler ve gelinliğin bulunduğu sandığı uzatır. Sandıktan gelinlik yerine cenaze kıyafeti çıkar ancak Aennchen bir karışıklık olduğunu söyleyerek Agathe'yi sakinleştirir.

Prens Ottokar ve tüm köy halkı yarışma için toplanmıştır. Hedef bir güvercindir ve Caspar'ın çıkmış olduğu ağaçta durmaktadır. Max ateş eder, Caspar vurulur ve ağaçtan düşer. Samiel'e yalvarırken can verir. Sihirli kurşun kötü olana isabet ederek hedefi vurmuştur ancak hileli durum da ortaya çıkmıştır. Max, durumu Prens Ottokar'a anlatır. Ottokar yarışmayı geçersiz sayar ve Max'ın hapse atılmasını ya da ülkeyi terk etmesini söyler. Rahip gelir ve Max'ın adına af diler. Yarışma bir yıl sonrasına ertelenir.

“Alman romantik operasının uluslararası ün elde eden ilk örneği, Weber'in fantezi karakterli, halk söylencelerine, ulusal kaynaklara dayanan *Der Freischütz* adlı operasıdır. Weber bu operasında, Ortaçağ Almanya'sında ormanların gizemli, büyüleri, doğüstü güçlere sarılmış atmosferini yansıtır (Birkan, 2006, s.573-574)”. Alman operasının, İtalyan opera sanatı ile olan çekişmesi, *Der Freischütz* operası ile son bulmuştur (Feridunoğlu, 2005).

Der Freischütz operası, üç perdedir ve toplam altı sahneden oluşmaktadır.

1.1.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli

Bazı prodüksiyonlarda, viyola solosunu çalan yorumcu da sahne üzerindeki düzene dâhil edilir ve bu durum, yorumcunun çalışma şeklinde bazı değişikliklere neden olur. Örnek olarak, Şef Michael Boder (1958-...) yönetimindeki *Gran Teatre del Liceu* (Liceu Büyük Tiyatrosu), Barselona 2011 video kaydı ve Şef Ingo Metzmacher (1957-...) yönetimindeki *Hamburg Staatsoper'in* (Hamburg Devlet Operası) 1999 video kaydı verilebilir. Her iki kayıta da yorumcu sahne üzerindedir. Solo performans, ayakta çalarak gerçekleştirilmektedir.

Bunun gibi uzun sololarda, dramadaki akışa dâhil olarak çalmak için, farklı bir çalışma gerekmektedir. Arşeler, parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve *vibrato* kullanımı, ayakta ve hareketli bir şekilde çalabilmeye uygun olmalıdır. Çalışmaya

başlamadan önce, solonun ne şekilde çalınacağı öğrenilmeli, tüm çalışma bu doğrultuda gerçekleştirilmelidir.

Her iki çalış şeklinde de, öncelikle eser izlenmelidir. Viyola grup şefi çukurda yer alıyorsa, arşayı söyleyen Aennchen karakterini görme imkânı olmayacaktır. Bu nedenle, solo içerisindeki tempo değişikliklerine uyum sağlayabilmek açısından, şefin vuruşlarına dikkat etmek büyük önem taşımaktadır. Solo, sahne üzerinde çalınacaksa, şefin vuruşlarını takip etmek mümkün olmayabilir. Solist ile kontak halinde olmak, tempo beraberliği için yeterli olacaktır.

Arşe yazımı, parmak numaraları, pozisyon geçişleri, *vibrato* ve nüanslar üzerindeki yapılacak çalışmalar, solonun hazır hale gelebilmesi için yardımcı olabilir. Ancak bir diğer önemli nokta, sahne üzerinde çalınacak solonun ezber şekilde icra edilmesidir. Ezber çalışması için, solonun bulunduğu bölümün fazla dinlenmesi ve prova sayısının arttırılması yararlı olacaktır.

1.1.2.2. Arşe kullanımı

Viyola solosu için yapılacak arşe çalışması, romantik dönem özellikleri göz önünde bulundurularak şu şekilde yapılabilir:

Genellikle *legato* duyulabilecek arşeler tercih edilmelidir. Arşenin tüm kılları kullanılarak ses elde edilmeli, arşe değişimleri (iterek-çekerek) belli olmamalıdır. Nüansların belirgin bir şekilde duyulabilmesine olanak sağlayacak arşe kullanımı yapılmalıdır. Çalışma yapılırken, viyolacının sahne üzerinde yer aldığı kayıtlardan faydalanılabilir.

Der Freischütz operasındaki viyola solonun nota örneği *Romanze und Aria* bölümünün tümünü kapsamaktadır (Bkz. Şekil 1.1.). İçerisinde viyola solo ile birlikte *tutti* olarak çalınan kısımlar da bulunmaktadır. *Tutti* pasajlarda kullanılacak arşeler, viyola grubunun arşeleri ile aynı olmalıdır. Bölüm içerisindeki tüm esler, çalışma yaparken yardımcı olması adına, partisyondaki haliyle yer almaktadır.

Soloyu çalmak için yararlanılabilecek iki farklı arşe çalışması yapılmıştır (Bkz. Şekil 1.1.). Kırmızı renk ile belirtilmiş arşeler, 2018, *Wiener Staatsoper* (Viyana Devlet Operası) kaydı referansı ile yazılmıştır. Orkestra çukurunda yer alacak yorumcular için tercih edilebilir. Soloyu çalan yorumcu çukurda yer aldığı için, çekerek ve iterek arşeler yazılmamış, sadece arşe bağlarına yer verilmiştir. İki adet kırmızı yıldız ile belirtilmiş

ölçüler arasında yer alan solo kısım video kaydında yer almadığı için arşeler eklenmemiştir (Bkz. Şekil 1.1.).

Mavi renk ile belirtilmiş arşeler, viyola solosunu Anna Aldoma Caus'un çalmış olduğu, *Gran Teatre del Liceu* video kaydı referansı ile yazılmıştır. Sahne üzerinde yer alacak yorumcuların kullanabileceği niteliktedir.

13. ROMANZE und ARIE.

Andante.

1 solo tutti

8

13 9 solo

27 2 tutti

33 3

pp cresc. e string.

Şekil 1.1. *Der Freischütz*, arşe örneği

42

49 Allegro

56 3 tutti

67 solo

74 v nv vn nv vn v

80 7 8

100 p *

106 2 7 tutti

124 10 solo * simile simile

139 simile simile

145 simile v

151 5 2 tutti

164 solo

Şekil 1.1. (Devam) *Der Freischütz*, arşe örneği

Solo, *andante* temposundaki dört ölçülük bir giriş teması ile başlar. Beşinci ölçüde, viyola *tutti* partisi ile birlikte Aennchen'in solosu başlamaktadır.

51. ölçüde gelen *allegro* ile tempo değişir. Daha hareketli ve kıvrak bir temposu vardır. Ancak çok hızlı değildir. Temponun oturaklı ve kararlı olması, soliste yardımcı olacaktır. Bu nedenle, *allegro* kısmının metronom ile çalışılması önerilir.

Solo içerisinde *spiccato* yazılmış pasajlar, çok kısa çalınmamalıdır. Arşe kontrollü bir şekilde kullanılmalıdır. Arşe sağa veya sola çok fazla yatırılmamalı, kılların tamamı tele değmelidir. Notaların tam değerinde çalınması, romantik dönem eserleri için büyük önem taşımaktadır. 24, 26, 50, 55, 91, 154, 167. ölçüler, cümle sonlarında yer alan ve değerinden kısa çalınmaması gereken notalara örnek olarak verilebilir.

Arşe çalışması, nüanslar dikkate alınarak yapılmalıdır. Arşenin ne şekilde kullanıldığı, nüansların belirgin ve doğru yapılabilmesi için büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, arşenin tele olan baskısına, tele değen arşe kılı miktarına, çekerek ya da iterek arşelerin nüansa uygun yazılmasına ve arşenin ne kadarının kullanılacağına dikkat etmek gerekmektedir. Yorumcunun, arşe çalışması ile nüans çalışmasını bileştirmesi önerilmektedir.

41.ölçüye kadar ki nüanslar, arşe çalışması ile birlikte verilmiştir (Bkz. Şekil 1.1.). Aşağıdaki örnekte ise 42. ölçüden itibaren yer alan nüanslar bulunmaktadır (Bkz. Şekil 1.2.).

42 *a piacere*
dolce *p* *mf* 2

49

56 3 *tutti*

67 *solo* *f*

74 *f*

80 7 8 *f*

100 *f*

106 2 7 *tutti*

124 10 *solo*

139

145

151 5 *tutti* *f* 2

164 *solo* *ff*

Detailed description: The image shows a page of a musical score for a viola solo. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of 16 measures, numbered 42 to 164. The music is characterized by various dynamics and articulations. Key features include:
 - Measure 42: Starts with a 'dolce' marking, followed by a 'p' (piano) dynamic and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic.
 - Measure 56: Features a 'tutti' marking in green.
 - Measure 67: Features a 'solo' marking in red and a 'f' (forte) dynamic.
 - Measure 74: Features a 'f' (forte) dynamic.
 - Measure 80: Features a 'f' (forte) dynamic.
 - Measure 100: Features a 'f' (forte) dynamic.
 - Measure 106: Features a 'tutti' marking in green.
 - Measure 124: Features a 'solo' marking in red.
 - Measure 151: Features a 'tutti' marking in green and a 'f' (forte) dynamic.
 - Measure 164: Features a 'solo' marking in red and a 'ff' (fortissimo) dynamic.
 - Red arrows and brackets indicate specific articulations and phrasing throughout the score.

Şekil 1.2. Der Freischütz viyola solusunda yer alan nüanslar

1.1.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı

Der Freischütz operasının viyola solosu, bazı prodüksiyonlarda sahne üzerinde çalındığı için, parmak numaraları ve pozisyon geçişleri, ayakta ve hareket halinde çalabilmeye uygun şekilde yazılmalıdır. Bu nedenle, her yorumcu için aynı parmak numaraları ve pozisyonlar rahat olmayabilir. Hareket halinde ve ezbere çalınacak bir solo, kişinin enstrümanının teknik özellikleri de dikkate alınarak çalışılmalıdır. Çenelik ve yastık gibi ekipmanların rahatlığı, hareket halindeyken, çalışma etkiler. Yorumcu, eğer yeterince konforlu değilse, pozisyon geçişlerinin bu doğrultuda belirlenmesi gerekebilir.

Kırmızı renk ile belirtilmiş parmak numaraları, sahne üzerinde çalınan sololar için uygun olabilecek niteliktedir. Mavi renk, çukurda yer alacak viyolacılar için tercih edilebilir. Her iki parmak numarası çalışmasında da aynı olan numaralar için siyah renk kullanılmıştır.

13. ROMANZE und ARIE.

Andante.

1 solo 3 4 4 1 2 4 1 2 2 tutti

8

13 9 solo 1 2

27 2 tutti

33 3

Şekil 1.3. *Der Freischütz*, parmak numaraları

42 4 2 131 3 2 1 2

49 4 1 3 4 1 3 12 4 41 0

56 3 tutti

67 solo

74 2 1 2 0 1 11 12

80 7 4 2 8 2 2

100 12 23344 12,233 4 3 123 122 3 3

106 2 3 1 1 7 tutti

124 solo 1 2 4 1

139 2 3 2

145

151 3 4 4 5 tutti 2 4 2 11 41 3 3

164 solo 34 1 2

Şekil 1.3. (Devam) *Der Freischütz*, parmak numaraları

Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri için yapılan çalışmalar sırasında, *vibrato* yapılması uygun yerlere karar verilebilir. *Vibrato*'lar, arşe ve nüans paralelliğinde çalışılmalıdır. Örneğin, nüansın gerektirdiği ölçüde *vibrato* yapılması gereken yerler olabilir. Bu nedenle, tüm çalışma önerileri, paralel şekilde gerçekleştirilmelidir.

Bu solo üzerinde uygulanabilecek *vibrato* çeşitleri, sıkı, küçük ve geniş *vibrato* olarak belirlenmiştir.

İkinci ölçünün ilk notasına geniş *vibrato* ile başlanması önerilmektedir. Üçüncü ölçüdeki mi notasının, aksanlı duyulabilmesi için küçük ve sıkı *vibrato* tercih edilebilir. İkinci ve üçüncü ölçüdeki *vibrato* kullanımı, benzer pasajlara aynı şekilde uygulanabilir. 24. ölçüdeki *forte* ve aksanlı notanın daha çok belli edilmesi için sıkı *vibrato* tercih edilebilir. 44, 46 ve 50. ölçülerdeki üç vuruşluk notalarda, *decrescendo* nüansını rahat yapabilmek için giderek yavaşlayan geniş *vibrato* kullanılabilir. 51. ölçüde başlayan *allegro* kısmında, temponun daha yürük olması nedeniyle, *vibrato*'lar daha küçük olmalıdır. 76. ve 77. ölçülerdeki aksanlı notalar, sıkı *vibrato* ile desteklenebilir. 90. ölçüdeki aksanlı üç vuruşluk nota, sıkı *vibrato* ile başlamalı ve giderek genişlemelidir. 139, 140 ve 141. ölçülerdeki *trill*'li ve aksanlı notalarda sıkı *vibrato* kullanılmalıdır.

1.1.2.4. Örnek yorumlar

Der Freischütz operasının başarısı, klasik mitoloji yerine, Alman kültürünü temel almasından kaynaklanmıştır (Collisson, 2019, s.149). Prömiyerindeki başarısı, bu operanın birçok kez sahnelenmesini sağlamıştır. Eser Türkiye'de sahnelenmemiştir.

Ulaşılabilir Video, DVD ve CD kayıtlarından bazıları aşağıda yer almaktadır.

1955, Şef: Eric Kleiber (1890-1956) yönetimindeki WDR Sinfonieorchester Köln, (Köln Radyo Senfoni Orkestrası), (CD Kaydı)

1958, Şef: Joseph Keilberth (1908-1968) yönetimindeki Berlin Philharmoniker/ Chor der Stadtischen Oper Berlin, (Berlin Filarmoni Orkestrası/ Berlin Şehir Operası Korosu), (CD Kaydı)

1968, Şef: Leopold Ludwig (1908-1979) yönetimindeki Hamburg Staatsoper (Hamburg Devlet Operası), (Video Kaydı)

1972, Şef: Karl Böhm (1894-1981) yönetimindeki Chor und Orchester Der Wiener Staatsoper (Viyana Devlet Operası Orkestrası ve Korosu), (CD Kaydı)

1981, Şef: Siegfried Kurz (1930-...) yönetimindeki Staatsoper Dresden (Dresden Devlet Operası Orkestrası), (Video Kaydı)

1981, Şef: Dennis Russell Davies (1944-...) yönetimindeki Württembergisches Staatsorchester Stuttgart, (Württembergische Devlet Orkestrası), (DVD Kaydı)

1998, Şef: Carlos Kleiber (1930-2004) yönetimindeki Staatskapelle Dresden (Dresden Eyalet Şapeli Orkestrası), (CD Kaydı)

1999, Şef: Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) yönetimindeki Opernhaus Zurich (Zürich Opera Evi Orkestrası), (DVD Kaydı)

2017, Şef: Myung-Whun Chung (1953-...) yönetimindeki Orchestra del Teatro alla Scala (Alla Scala Tiyatrosu Orkestrası), (DVD Kaydı)

1.2. Giacomo Puccini

İtalyan besteci Giacomo Puccini, en önemli opera bestecilerinden biridir. Lucca’da doğmuştur. Kilise müzisyenlerinden oluşan bir aileden gelmektedir. Milano Konservatuvarı’nda eğitim almış ve opera bestecisi Amilcare Ponchielli’nin (1834-1886) öğrencisi olmuştur.

Verdi’nin *Aida* operasını izlemesi ile operaya olan ilgisi artmış ve 1884 yılında ilk operası *Le Villi*’yi bestelemiştir. “Puccini’nin *La Villi* adlı ilk operasına seçtiği konu, Fransız besteci A. Adam’ın *Giselle* adlı balesinde işlemiş olduğu konunun aynısıdır (Altar, 1989, s. 34)”.

Puccini, ilk operası ile tam bir başarı elde edememiştir. *Le Villi*’nin ardından, *Edgar* (1889) operasını bestelemiş, kurgusunun ve sözlerinin yetersizliği nedeniyle yine başarısızlığa uğramıştır. 1890 yılında, *Manon Lescaut* operasını bestelemeye karar vermiş ve eseri 1893 yılında tamamlamıştır. Puccini, elde etmek istediği başarıyı *Manon Lescaut* operası ile kazanmıştır.

Manon Lescaut operası, Puccini için bir dönüm noktasıdır. Bu eser ile İtalyan bestecileri arasında ön plana çıkmış ve sonraki eserlerinde de büyük başarılarla imza atmıştır (Collisson, 2019, s. 195).

1896 yılında *La Boheme* ve 1900 yılında *Tosca* operaları ile başarısını korumuştur. 1904 yılında bestelediği *Madame Butterfly* operasının temsilinde almış olduğu olumsuz eleştiriler nedeniyle bu besteyi geri çekmiştir. Gerekli düzenlemeleri yaptıktan sonra tekrar sahnelenen *Madame Butterfly* operası büyük bir başarı kazanmıştır. Puccini’nin bu operasında viola d’amore çalgısı için yazılmış bir solo

bulunmaktadır. Genellikle viyola ile çalınmaktadır. Solo, koronun ses alabilmesi için yazılmıştır. Bu nedenle viyolacı kuliste çalmaktadır. Giriş sınavlarında yer almıyor olması nedeni ile araştırma içerisinde incelenmemiştir.

Puccini, toplamda 12 opera bestelemiştir. Prömiyer tarihleriyle sıralandığında; 1884- *Le Villi*, 1889- *Edgar*, 1893- *Manon Lescaut*, 1896- *La Boheme*, 1900- *Tosca*, 1904- *Madame Butterfly*, 1910- *La fanciulla del West* (Batının Altın Kızı), 1917- *La Rondine*, *Il tritico* (Kırlangıç, Üç Parça) adı altında üç opera: 1918- *Il Tabarro*, *Suor Angelica* (Rahibe Angelica), *Gianni Schicchi* ve 1926- *Turandot*'dur.

Son operası olan *Turandot*'u bitiremeyen besteci, 1924 yılında Brüksel'de hayatını kaybetmiştir.

1.2.1. G. Puccini'nin müziği

Geç romantik dönem bestecisi Puccini, *verismo* (gerçekçilik) olarak adlandırılmış opera türünün önde gelen temsilcisidir. *Verismo* opera türünde, müzik ve drama kusursuz bir şekilde eşleşir ve genellikle romantizmi barındıran, gerçek hayata dayanan bir hikâyeyi konu alır.

Puccini'nin operaları genellikle romantik ve liriktir. Müziğinde Verdi'nin ve Wagner'in etkisi görülür. Bestelerindeki fikri veya karakterleri betimlemek için, Wagner'in müziğindeki gibi *leitmotif* kullanmıştır. Seyircilerin aktif bir şekilde dinleyebilmeleri için, müzikal ifadeyi neredeyse hiç duraksatmamıştır.

Puccini'nin operalarına armonik açıdan bakıldığında, yeni gelişimleri içinde barındırdığı ve güncel fikirlere yer verdiği gözlenmektedir.

Puccini, *Manon Lescaut* isimli operasının konusunu kendisi seçmiştir ve bu eseri ile İtalya dışında da tanınma fırsatı elde etmiştir. *Manon Lescaut*'un barındırdığı bazı müzikal özellikler şöyle sıralanabilir:

- Kesintisiz ve yoğun bir müzik söz konusudur.
- Geç Romantik dönemin özelliklerinden birisi olan kromatik kullanıma çok fazla rastlanmamaktadır.
- Wagner'in *Tristan* operasına benzeyen melodiler barındırır.

Manon Lescaut operası, Fransız yazar Abbe Antoine Prevost d'Exiles'in (1667-1763) *Historie du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (Şövalye Grieux ve Manon Lescaut'un Hikâyesi) isimli romanından esinlenerek yazılmıştır. Librettosu,

müzik tarihinde, bu kadar çok yazar tarafından kaleme alınmış tek eserdir (Fidan, 2011, s. 6).

Operanın kompozisyonunda, Puccini'nin Fransız stilinden etkilendiği çok açıktır. Opera içerisinde büyük arylar değil küçük şarkılar yer almaktadır. Puccini, bu operasında, öğrencilik zamanlarında bestelemiş olduğu küçük oda müziği eserlerini ve şarkılarındaki melodileri kullanmıştır (Batta, 2005, s. 454).

Eserin konusunda bahsedildiği gibi, opera dört perdeden oluşur. Viyola solosu, üçüncü perdenin giriş kısmında yer alan *intermezzo* bölümünde yer almaktadır. Dekorun değişmediği bir bölüm olan *intermezzo*, aynı perde içerisindeki farklı sahneler arasında yer alan, sadece müzikten oluşan kısımdır (O'dwyer Aydın, 2015, s. 50). *Manon Lescaut* operası, bu *intermezzo*'su ile de tanınır. Burada yer alan viyola solosu toplamda sekiz ölçüden oluşur. Kısa bir solo olmasına rağmen, orkestra ve opera giriş sınavlarında çalınması istenen sololardan birisidir.

Intermezzo bölümü, Manon'un tutuklandığı sahne ile Amerika'ya gideceği gemiye binecek olduğu sahnenin arasındadır. Erişilebilmiş video kayıtlarının çoğunda, sahnede, Manon'un tutuklanmış bir şekilde gemiye binmeyi beklemesi yer almaktadır. Puccini'nin operalarının genelinde olduğu gibi, buradaki konu ve duygu, romantik özellikler barındırmaktadır.

1.2.2. Manon Lescaut



Görsel 1.2. *Manon Lescaut* prömiyer afişi, (<http-12>)

Libretto: Marco Praga (1862-1929), Domenico Oliva (1860-1917), Luigi Illico (1857-1919) tarafından yazılmış ancak anonim olarak yayınlanmıştır (Altar,1989, s.42).

Prömiyer: 1 Şubat 1893, Şef: Alessandro Pomé (1853-1934), *Teatro Regio* (Kraliyet Tiyatrosu), Torino, İtalya

Tablo 1.2. *Manon Lescaut* operasındaki karakterler

KARAKTERLER	
Manon Lescaut	Soprano
Lescaut (Manon'un erkek kardeşi, çavuş)	Bariton
Des Grieux (Şövalye)	Tenor
Geronte di Ravoir (hazine sorumlusu)	Bas
Edmondo (Öğrenci)	Tenor
Hancı	Bas
Müzisyen	Mezzosoprano
Kaptan	Bas
Perukacı	Pantomim

Manon Lescaut, ailesi tarafından Arras'tan Paris'e bir manastıra kapatılması için gönderilmiştir. Erkek kardeşi Çavuş Lescaut ve varlıklı Geronte di Ravoir ile birlikte bir posta arabası ile seyahat etmektedirler ve Amiens'de dururlar. Mola sırasında, Ravoir, Çavuş Lescaut'a Manon ile evlenmek istediğini söyler. Duruma şaşırın Çavuş Lescaut, parayı o kadar çok sever ki, kardeşinin, yaşlı bir adamla evlenmesine razı olmak üzeredir ama Ravoir'e biraz düşünmek istediğini söyleyerek zaman ister. Bu zamanı beklemek istemeyen Ravoir, Manon'u kaçırmaya karar verir ve görevlilere atların hazırlanmasını emreder (Harewood and Peattie, 197, s. 593).

Çavuş Lescaut ve Ravoir'in, hancı ile sohbet ettikleri sırada, mola yerinde bulunan Des Grieux, Manon'un görür. Birbirlerine âşık olurlar. Des Grieux'un arkadaşı Edmondo, Ravoir'in kaçırma planına kulak misafiri olmuştur ve durumu hemen Des Grieux'a anlatır. Des Grieux ile Manon kaçmaya karar verirler. Ravoir'in atlarını alarak kaçarlar. Manon'u kaçırmak için atların gelmesini emreden Ravoir'e, atların çoktan

gitmiş olduğu haberi gelir. Ravoir durumu Çavuş Lescaut'a anlatır. Çavuş Lescaut, Ravoir'i avutmaya çalışır. Birinci perde bu sahneyle son bulur.

İkinci perde, Ravoir'in gösterişli salonunda açılır. Manon oradadır. Des Grieux ile geçirdiği parasızlık yüzünden sıkıntı dolu aylardan sonra yaşlı Ravoir'e dönmüştür. Zenginliğin keyfini sürmektedir ancak akli Des Grieux'dadır ve ona olan aşkı yeniden filizlenmiştir. Kapıda Grieux görünür. Manon ile kavuştukları anı Ravoir görür ve Manon'a çok kızmıştır. Manon'un kendisini aldattığını söylemek için Çavuş Lescaut'a gider. Bu sırada, Manon evdeki tüm elmasları alarak Des Grieux ile kaçmaya karar verir. Ama henüz kaçamadan askerler Manon'u tutuklarlar. İkinci perde sona erer.

Viyola solonun bulunduğu *intermezzo*'nun ardından üçüncü perde, Paris'ten Amerika'ya gönderilecek suçlu kadınların bulunduğu bir barakada açılır. Çavuş Lescaut ve Des Grieux, Manon'u kaçırmak için gelirler. Ancak başarılı olamazlar ve Manon gemiye biner. Gemi hareket etmeden önce, Des Grieux, kaptanın ayaklarına kapanarak Amerika'ya gelmek istediğini ve karşılığında her işi yapacağını söyler. Kaptan kabul eder. Böylelikle iki sevgili buluşurlar.

Dördüncü perdede, gemi Amerika'ya gelmiştir. Yiyecek ve su bulamayan Des Grieux ve Manon, çok kötü durumdadırlar. Manon ölmek üzere olduğunu, ancak aşkının ölmeyeceğini söyler ve yere yığılır. Des Grieux'un kollarında yaşama veda eder (Yener, 1992, s. 324, 325, 326).

1.2.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli

Manon Lescaut operasının *intermezzo* bölümünde, viyola ile birlikte, keman ve viyolonsel çalgılarına da solo parti yazılmıştır. İlk olarak viyolonsel solo giriş yapar ve ardından viyola solo katılır.

Solo deşifre edilmeden önce, hikâyenin bilinmesi ve eserin dinlenmesi önerilir. Bu ön bilgiler edinildikten sonra, solo deşifre edilmeli ve çalışma aşamaları belirlenmelidir.

Deşifrenin ardından, arşe ve parmak numaraları yazımı için çalışma yapılmalıdır. Arşe çalışmasının, viyola ile aynı anda solo çalan diğer müzisyenler ile birlikte yapılması önerilir. Arşelerin ortak bir fikir ile yazılması, müzikal olarak homojen duyulmasını sağlayacaktır.

Solo üzerindeki çalışmanın en önemli kısımlarından bir tanesi, arşe, parmak numarası ve pozisyon geçişleri gibi kişisel çalışmalardan sonra başlamaktadır. Sahne

üzerinde yaşanan duygunun, müzikal olarak aktarılabilmesi için gerekli olan detaylı çalışmanın yapılması gerekmektedir. Bu detaylı çalışma içerisinde, *vibrato* ve nüans çalışmaları yer alabilir. *Intermezzo* bölümünde, sahnede eşlik edilen bir arya, düet, koro ya da dans bulunmamaktadır. Temponun ya da nüansların sahneye göre ayarlanması söz konusu değildir. Bu nedenle *intermezzo*, sahneye bağlılık anlamında özgürdür.

1.2.2.2. Arşe kullanımı

Romantik dönem eserlerinde, müzikal bir ifade oluşturmak için arşe kullanımına dikkat edilmesi tavsiye edilir. Çalışmada, bağlı arşeler tercih edilmesi, büyük arşe kullanılması, iterek ve çekerek arşelerin arasında boşluk olmaması, arşenin tüm kıllarının tele teması sağlanması, daha yoğun ve pürüzsüz bir ses elde edilmesi önerilmektedir.

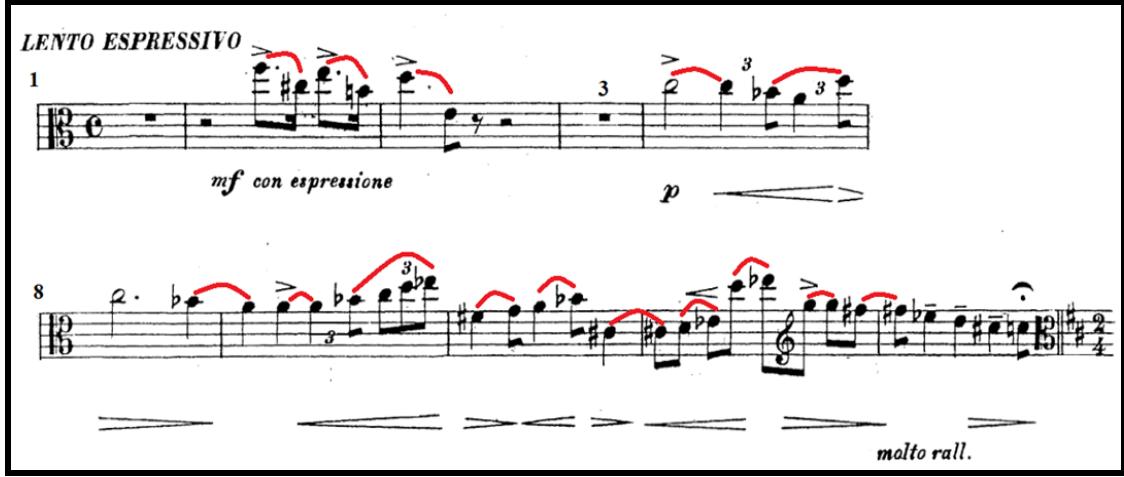
İkinci ölçüde başlayan viyola solo, *mf* nüansında ve *con espressione* (anamlı ve hisli) yazıldığı için büyük arşe ile başlayabilir. Vuruş başlarında yer alan aksanların belirgin olabilmesi için, bu notalara daha fazla yer ayrılmalı, onaltılık notaların tam değerinde çalınması ve net duyulması sağlanmalıdır.

Yedinci ve dokuzuncu ölçüde yer alan üçlemelerin eşit olması, onaltılık gibi duyulmaması önemlidir. Dokuzuncu ölçünün son vuruşundaki üçleme, *crescendo*'nun daha rahat elde edilebilmesi için büyük arşe çalınmalıdır.

Solonun son ölçüsü, hem yavaşlayarak hem de *decrescendo* ile sona erer. Notaların üzerinde yer alan çizgiler, belirgin çalınmaları anlamını taşımakta ve *rallentando* (ağırlaşma) yapılmasını kolaylaştırmaktadır. Viyola solonun bitişiyle keman solo başlamaktadır.

Toplamda sekiz ölçülük bir solo olmasına rağmen, orkestra ve opera giriş sınavlarında yer almasının nedeni, tercih edilen arşe kullanımının, müzikal ifadeyi etkilemesidir. Bu nedenle, doğru müzikal ifadeyi oluşturabilmek, solonun çalınması için büyük önem taşımaktadır.

Şekil 1.4.'de yazılı olan arşeler, Valery Gergiev (1953-...) yönetimindeki Wiener Philharmoniker (Viyana Filarmoni Orkestrası) CD kaydı referansı ile yazılmıştır. Viyola solo, Tobias Lea tarafından çalınmıştır.

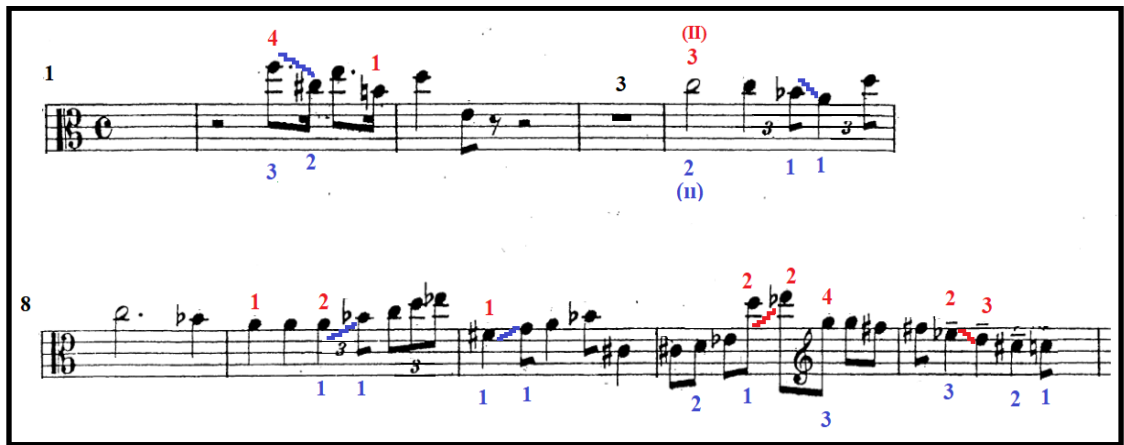


Şekil 1.4. Manon Lescaut, arşo örneği

1.2.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı

Müzikte elde edilmek istenen romantik duyum, sadece arşo yazımı ile ifade edilemeyebilir. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri, bağlı arşelerin rahatlıkla çalınabilmesi için yardımcı olabilecek nitelikte olmalıdır. Örnekte yer alan bazı pozisyon geçişlerinin nedeni, *glissando*'lu duyum elde ederek, müziği daha romantik kılabilmeğdir. Şekil 1.5.'de, *glissando* yapmak için uygun olan yerler, parmak numarasına uygun renk ile belirtilmiştir.

Aşağıdaki örnekte, arşo yazımı yer almamaktadır, ancak, parmak numaraları ve pozisyon geçişleri için yapılan çalışmada, Şekil 1.4.'de yazılmış bağlara ve nüanslara uygun tercihler yapılmıştır.



Şekil 1.5. Manon Lescaut, parmak numaraları ve glissando çalışması

Parmak numaraları, *vibrato*'nun rahat yapılabilmesi göz önünde bulundurularak yazılmıştır. *Intermezzo* bölümü, *vibrato* kullanımına uygun bir bölümdür. Uzun notalarda kol *vibrato*'su tercih edilebilir. Romantik ve *lento espressivo* (ağır, hisli) bir bölüm olduğu için, yoğun ve sıkı *vibrato* kullanımı mümkündür. Özellikle ikinci ve üçüncü ölçüdeki aksanlı notalar, büyük arşe kullanarak çalınmalı ve sıkı *vibrato* ile desteklenmelidir. Yedinci ve sekizinci ölçüde yer alan iki vuruşluk do notasında *vibrato* daha yavaş olmalıdır. Dokuzuncu ölçüdeki *crescendo*'nun, sıkı ve küçük *vibrato* ile desteklenmesi önerilir. Romantik atmosferin devamlılığı için, *vibrato* solo boyunca hiç kesilmemeli, sadece form değiştirmelidir.

1.2.2.4. Örnek yorumlar

Puccini'nin mali olarak başarı elde etmesini sağlayan ilk eseri *Manon Lescaut* operasıdır. Eserin birçok önemli opera tarafından kayıt edilmiş CD ve DVD kayıtları bulunmaktadır. Viyola solosunun bulunduğu *intermezzo* bölümü, senfonik eser olarak da seslendirilmektedir.

Manon Lescaut operası, Türkiye'de ilk kez 1961 yılında Ankara Devlet Operası tarafından sahnelenmiştir. 2005-2006 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından, 2007 yılında ise İzmir Devlet Opera ve Balesi tarafından sahneye konulmuştur. Aşağıda, ulaşılabilir CD, DVD ve video kayıtları yer almaktadır:

1949, Şef: Giuseppe Antonicelli (1897-1980) yönetimindeki MET Opera (Metropolitan Opera Orkestrası ve Korosu), (CD kaydı)

1997, Şef: John Eliot Gardiner (1943-...) yönetimindeki London Philharmonic Orchestra (Londra Filarmoni Orkestrası), (DVD Kaydı)

2006, Şef: James Levine (1943-...) yönetimindeki MET Opera (Metropolitan Opera Orkestrası ve Korosu), (DVD kaydı)

2006, Şef: Renato Plumbo (1963-...) yönetimindeki Gran Teatre del Liceu di Barcelona (Liceu Büyük Tiyatro), (video kaydı)

2007; Şef: Graham Vick (1953-...) yönetimindeki Glyndebourne Festival Opera (DVD kaydı)

2016, Şef: Jonathan Kent (1946-...) yönetimindeki Orchestra of The Royal Opera House (Royal Opera evi Orkestrası), (DVD kaydı)

2016, Şef: Marco Armiliato (1967-...) yönetimindeki Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Viyana Devlet Opera Orkestrası ve Korosu), (CD kaydı)

1.3. Alban Berg

II. Viyana Okulu üyesi olan Avusturyalı besteci Alban Maria Johannes Berg, Viyana’da doğmuştur. Küçük yaşlarda piyano eğitimi almıştır. 1900’lü yıllarda besteciliğe başlamıştır. 1904 yılına kadar müzik öğrenimi görmemiş olan Berg’in besteleri, tesadüfen tanıştığı Schönberg’in ilgisini çekmiştir. Böylece Schönberg, Berg’i öğrencisi olarak kabul etmiştir. Berg, kontrpuan, müzik teorisi ve armoni çalışmalarını Schönberg ile yapmıştır.

Schönberg’in öğrencisi olmadan önce bestelemiş olduğu eserlerinde, R. Wagner’in etkisi hâkimdir. Örnek olarak 1901-1904 yılları arasında ses ve piyano için bestelemiş olduğu *Jugendlieder* (Gençlik Şarkıları) verilebilir. Schönberg’in etkisinde olduğu halde, 1905-1909 yılları arasında bestelediği eserlerinde de geç romantizm özellikleri belirgindir (Say, 2003, s. 478).

Schönberg’in öğrencisi olarak besteler ürettiği yıllarda Berg, müziğinde daha özgür bir tonal yazım kullanmaya başlamıştır. Zamanla, atonal yazımı ve Schönberg’in ustalığında öğrendiği 12 ton müziğini eserlerinde kullanmıştır.

Almış olduğu eğitimin ardından Berg, romantizmin ve ekspresyonizmin unsurlarını başarıyla birleştirebilen bir besteci olmuştur.

Bestelerinin, kendisine özgü bir şekle dönüşmeleri uzun bir zaman almıştır. Eserlerini sürekli gözden geçiriyor olması, yeni besteler yapmasını sekteye uğratmış ve az sayıda eser vermesine neden olmuştur. Berg, kendi bestelerini eleştirmiş ve üzerlerinde değişiklikler yaparak kendince en kusursuz hale getirmek için zaman harcamış bir bestecidir (Altar, 1989, s. 638).

Berg’in, Schönberg’in öğrencisi olmadan önceki denemeleri dışında toplam on dört eseri bulunmaktadır. İki opera bestelemiştir. İlki, Alman yazar Georg Büchner’in (1813-1837), romantizmden kaçınarak, toplumun gerçeklerine yer verdiği *Woyzeck* oyununu izlemesiyle bestelemeye karar verdiği *Wozzeck* operasıdır. 1914-1921 tarihleri arasında, I. Dünya Savaşı’nda görev yaptığı sırada bestelediği bu opera, Berg’in ilk sahne eseridir. Librettosunu kendisi yazmıştır. İçinde bulunduğu ruhsal dönemin, bu eseri besteleme kararında etkisi büyüktür.

Berg, *Lulu* isimli ikinci operasını, Alman yazar Frank Wedekind'in (1864-1918) aynı isimli trajedisinden esinlenerek bestelemiştir. 1928 yılına kadar eserin librettosuyla ilgilenmiş, orkestrasyonu için uzun süreli bir çalışma yapmış ve ancak 1934 yılında tamamlayabilmiştir. Operanın üçüncü perdesi taslak olarak kalmış, sadece birinci ve ikinci perdesinin prömiyeri gerçekleşmiştir.

1.3.1. A.Berg'in müziği

Berg, *Wozzeck* operasını, 1914 yılında bestelemeye başlamıştır. Ancak, aynı yıl orduya katılmış ve I. Dünya Savaşı'nda görev yapmıştır. Savaş süresince üzerinde çalışmış olduğu *Wozzeck* operası, ancak 1921 yılında tamamlanmış ve 1923 yılında basılmıştır.

Wozzeck operasında, *füg*, *süit*, sonat, varyasyon ve *passacaglia* gibi birçok farklı form bulunmaktadır. Berg bu formları o kadar ustaca kullanmıştır ki, operayı dinleyenler, bunları ayırt edemez (Kobbe, 1972, s. 980).

Eserin müziği ile ilgili olarak değinilebilecek bazı önemli noktalar vardır. İlki, orkestranın çoğu zaman bir efekt unsuru olarak kullanılmış olmasıdır. Partisyonda görülen karmaşık nota yazımının önemli bir nedeni budur. Yaylı çalgıların notalarındaki bazı yazımlar, çalınması imkânsız gibi görünmektedir. Ancak, efektif olarak düşünülürse ortaya bir müzik çıkabilir.

İkinci bir nokta, orkestradaki çalgıların çoğuna birden fazla kısa veya uzun solo partiler yazmış olmasıdır.

Bir diğer önemli unsur ise, eserin büyük bir kısmının 12 ton tekniği ile yazılmış ve yarı konuşma, yarı şarkı söyleme anlamına gelen *sprechstimme* şeklinde bestelenmiş olmasıdır. Bu nedenle, bu opera sahneye konulması zor bir eserdir (Yener, 1992, s. 424). Aynı zamanda *Wozzeck*, genellikle, 20. yüzyılın ilk *avant-garde* (yenilikçi) operası olarak kabul edilmiştir (Aytimur, 2019, s. 2445). Michels ve Vogel'e göre *Wozzeck* operası, Berg'in serbest atonal evresinin eseridir (Michels, Vogel, 2015, s. 493).

Wozzeck operası, bir kitle tarafından hiç beğenilmemiş, eleştiriler almıştır. Başka bir seyirci kitlesi ise yenilikçi bir eser olarak değerlendirmiş, libretto ve müzik için olumlu yorumlar yapmıştır.

Alban Berg, *Wozzeck*'in ruhsal durumunu, seyircinin anlayabilmesini istemiş ve müzikal yapısını oluştururken bu isteğini göz önünde bulundurmıştır.

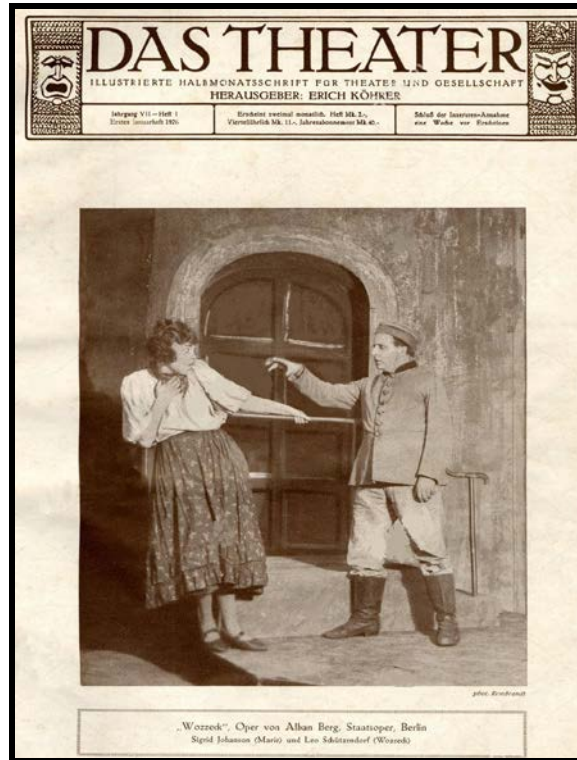
Wozzeck operası içerisinde, birçok viyola solo ve grup solosu bulunmaktadır. Aynı zamanda, *divisi* (bölünmüş) şeklinde yazılmış solo partiler de yer almaktadır.

Araştırmada incelenen viyola solosu, eser içerisindeki en uzun ve en az enstrümanın eşlik ettiği viyola solosudur. Eser içerisindeki yeri, birinci perdenin ilk sahnesidir. Sahnede, *Wozzeck*, yüzbaşını tıraş etmektedir. Yüzbaşı *Wozzeck*'e huzursuz görüldüğünü, aslında çok iyi bir insan olduğunu, ancak bu tedirginliğinin hayatına yansıdığını ve ahlak dışı bir hayat yaşadığını söyler. Yüzbaşı, *Wozzeck*'in tedirginliğinden çok rahatsız olduğunu söyler. İncelenen viyola solusunun eşlik ettiği konu, *Wozzeck*'in huzursuzluğu ve sessizliği, aynı zamanda da yüzbaşının uyarıları ve onu konuşturmak için verdiği uğraşdır.

Viyola solosu, *sprechstimme* tekniğine uygun bestelenmiştir ve *Wozzeck*'in kişisel özelliklerini içeren *leitmotif*'ler içerir (Michels, Vogel, 2015, s. 493).

Müziğin, konuşma şeklinde ifade edilmesi nedeniyle, viyola solusunun eşlik ettiği konu veya duygunun ne olduğundan ziyade, hangi hecede hangi notanın ve ritmin çalınacağı önemlidir. Bu nedenle ilk perdenin ilk sahnesinde yer alan bu viyola solosu, yüzbaşı rolündeki tenorun, müziği hangi tempoda nasıl söylediği ile ilişkilendirilebilir.

1.3.2. *Wozzeck*



Görsel 1.3. *Wozzeck* prömiyer afişi. (<http-13>)

Libretto: Alban Berg

Prömiyer:14 Aralık 1925, Erich Kleiber (1890-1956), *Berlin Staatsoper* (Berlin Devlet Operası)

Tablo 1.3. *Wozzeck* operasındaki karakterler

KARAKTERLER	
Wozzeck (Bir asker)	Bariton
Marie (Wozzeck'in metresi)	Soprano
Marie'nin oğlu	Treble (tiz sesli çocuk)
Doktor	Bas
Kaptan (yüzbaşı)	Tenor
Andres (Wozzeck'in arkadaşı)	Tenor
Margret (Marie'nin komşusu)	Kontralto
Bando şefi	Tenor
Askerler, çıraklar, kadınlar, çocuklar	

Hikâye 19. yüzyılda küçük bir Alman kasabasında geçer. Wozzeck ve Marie'nin evlilik dışı bir ilişkileri ve çocukları vardır. Ancak Marie, bando şefi ile flörtleşmektedir. Bunu gören Marie'nin arkadaşı Margret, bando şefi ile flörtleşiyor olmasını yüzüne vurur ve Wozzeck ile evlenmediği halde çocuk sahibi oluşunu onaylamadığını dile getirir.

Wozzeck bir gün aniden korkunç hayaller görmeye başlar. Ölümle ilgili bu hayallerini Marie'ye anlatır. Marie, Wozzeck'in iyice delirmeye başladığını düşünür.

Paraya ihtiyacı olan Wozzeck, para karşılığı, bir doktorun ürettiği değişik ilaçlar için denek olur. Gördüğü bu korkunç hayalleri doktora anlatır. Doktor Wozzeck'e, gördüğü hayallerin ilaçların etkisi olduğunu ve bu durumun, deneyin çok iyi gittiğine işaret ettiğini söyler.

İkinci perdede, Marie, bando şefi ile Wozzeck'i aldatır. Bando şefinin kendisine verdiği hediye ile büyük bir mutluluk içindedir. Marie'nin mutlulukla baktığı hediyeyi gören Wozzeck şüphelenir. Wozzeck, doktordan aldığı paraları Marie'ye vermek için eve gelmiştir. Paraları gören Marie, Wozzeck'i aldattığı için çok pişman olur.

Şüpheyle dolu olan Wozzeck, arkadaşları olan doktor ve yüzbaşı ile görüşür. İkisi de kendisine aldatıldığını ima ederler. Wozzeck öyle bir ruh haline bürünür ki birden ölümden söz etmeye başlayarak oradan uzaklaşır. Marie ile yüzleşmek için eve gelir. Marie'nin onaylamasıyla aldatıldığını anlayan Wozzeck, onlardan intikam almaya karar verir.

Wozzeck, Marie ile bando şefini dans ederken görür. Onlara saldırmak ister. Ancak kendini durdurur. Asker arkadaşı Andres'in yanına gelir ve durumu anlatır. Bu sırada bando şefi belirir. Wozzeck ile dövüşmeye başlar. Wozzeck'in gururu iyice kırılır. Marie çok pişmandır ve Tanrı'dan af diler.

Üçüncü perdede, Marie ve Wozzeck göl kenarında buluşur. Wozzeck, Marie'yi öpmek ister. Marie izin vermez. Çok sinirlenen Wozzeck, Marie'nin boğazını keser ve kaçar.

Wozzeck, olayın ardından tavernaya gider. Kimsenin üzerindeki kan lekelerini fark etmemesi için oradan da uzaklaşmak ister. Ne yapacağını bilmez bir şekilde tekrar Marie'yi öldürdüğü yere geri döner. Bıçağı bulur ve gölette temizlemeye karar verir. O sırada gölete düşer ve boğularak ölür.

Wozzeck operası 3 perdeden ve 15 farklı sahneden oluşur. Müzik aralıksız devam eder. Sahne dekorlarının değişmesi için sahne aralarında birkaç saniyelik *interlüd*'ler vardır.

1.3.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli

Wozzeck, son zamanlarda, operalar tarafından repertuvarlara alınmak istenen bir eser olmuştur. Ancak zor bir eser olması nedeniyle, hazırlık süresi çok uzundur. Çalışma şeklinin kolaylaştırılması adına, Berg, bazı önerilerde bulunmuş ve bu öneriler, orkestra ve solist partiyonlarına eklenmiştir (Aytimur, 2019, s. 2440).

Wozzeck operası, atonalite ve 12 ton tekniği üzerine kurulu olması nedeniyle, anlaşılması güç motiflere sahiptir. Bu durum, viyola solosunu çalacak yorumcunun çalışma şeklini etkilemektedir. Arşe ya da parmak numarası yazımı gibi aşamalara gelmeden önce, notalara alışılması için zaman gerekmektedir. İlk çalışma, notaların

doğru çalınmaları için yapılmalıdır. Bunun sağlanabilmesi için, ritimsiz bir şekilde, her bir notanın yavaş ve yazıldığından uzun çalınması önerilebilir.

İkinci olarak, notaların ritim artikülasyonları iyi çalışılmalıdır. Bu çalışmanın metronom eşliğinde yapılması, solist ile yaşanabilecek uyumsuzlukların en aza inmesinde katkı sağlayacaktır. Tempo olarak oldukça yavaş bir metronom ile arşe bağları olmadan çalışma yapılabilir. Ulaşılabilir ses ve video kaynaklarından solo mümkün olduğunca çok dinlenmeli ve ritim olarak kulağa yerleşmelidir. Ritim özümsemeye başlandığında, arşe kullanımına karar verilmeli ve parmak numaraları yazılmalıdır. Buraya kadar gerçekleştirilecek olan çalışma şekli, eser içerisindeki diğer viyola sololar için de uygulanabilir.

Modern dönem eseri olan *Wozzeck* operasında, *vibrato* kullanımı mümkündür. 20. yüzyılda *vibrato* kullanımı yaygındır ve yorumcu tercih edeceği *vibrato* çeşidinde özgürdür. Besteciler, genellikle, *vibrato*'suz çalınmasını istedikleri yerler için *non vibrato/ senza vibrato* gibi ifadeler kullanmaktadırlar. *Vibrato* kullanımı açısından özel bir kuralı bulunmaması nedeniyle, verilen solo örneğindeki *vibrato* çalışması, ayrı bir başlık altında incelenmemiştir.

1.3.2.2. Arşe kullanımı

Eser içerisinde, çalgıların efektif kullanımı nedeniyle, arşe çalışması zorlaşmaktadır. Bu nedenle, yorumcu, duyulması istenilen efekti elde edebileceği arşe kullanımını tercih etmelidir. Çıkan sesin tatmin edici özellikte duyulabilmesi için, arşe üzerindeki yerinin iyi ayarlanması önem taşımaktadır.

Birinci perdenin ilk sahnesinin 51. ölçüsünde, viyola solo ve viyola *tutti, spiccato* bir pasaj ile başlar. Viyola solo, 53. ölçüde tek olarak yer almaktadır.

Soloda dikkat çeken önemli unsurlardan bir tanesi, başlangıcında *sehr frei (quasi kadanz)* şeklinde belirtilmiş serbest çalış şeklidir. Her ne kadar serbest çalış şekli istenmiş olsa da, ritimsel olarak büyük oynamalar yapılması mümkün değildir. Bunun nedeni, solonun, sahne üzerinde yer alan konuşmanın eşliği niteliğinde olması ve bu konuşma ile eş zamanlı duyulmasıdır. Eğer mümkün ise, arşe çalışması yapılmadan önce, eşlik edilecek olan solistin solosunun dinlenmesi önerilebilir. Alban Berg'in, opera partisyonunun başına eklemiş olduğu "Çalışma Şekli" notlarındaki en önemli kısımlardan birisi, konuşma olarak ifade edilen solist partisyonlarının önemi

hakkındadır. Bu nedenle, orkestranın, solist partilerine uygun şekilde çalışma yapması söz konusudur.

Aşağıdaki nota örneğinde yer alan arşe yazım çalışması, ses kaydına ulaşılabilmiş iki farklı solistin yorumu örnek alınarak yapılmıştır.

Wozzeck 1970 film versiyonu, Hamburg Staatsoper (Hamburg Devlet Operası) kaydı, yüzbaşı rolündeki Gerhard Unger'in (1916-2011) yorumu üzerine yazılmış arşeler kırmızı renk ile belirtilmiştir.

Mavi renk ile belirtilen arşeler, 1987, Wiener Philharmoniker kaydı, yüzbaşı rolündeki Heindz Zednik'in (1940-...) yorumuna dayanarak yazılmıştır.

The image shows a musical score for Viola Solo and Viola Tutti from the opera Wozzeck, measures 51 to 62. The score is annotated with red and blue brackets and lines, indicating different interpretations of the 'arşe' (arpeggio) passages. The tempo is marked 'sehr frei (quasi Kadenz)' and the time signature is 2/4. The score includes dynamics like 'p' and 'pizz.' and articulation like 'arco' and 'rit.'.

Şekil 1.6. Wozzeck, arşe örneği

Çalışma esnasında alternatif olarak değerlendirilebilmesi adına, Malmö Opera (İsveç) viyola grup şefliği sınav repertuarında yer alan nota, aşağıda yer almaktadır (Bkz. Şekil 1.7.). Nota üzerindeki arşelerde değişiklik yapılmamıştır.

The image shows a musical score for the Viola solo in Wozzeck. It consists of three main parts: a piano accompaniment for the Solo and Die Übrig. (Die Übrig. div.), and a Viola solo. The score is in 2/4 time and starts at measure 55. The tempo is marked 'a tempo' and 'spicc.' (spiccato). The Viola solo is marked 'sempre H' and 'Etwas langsamer'. The piano accompaniment is marked 'p' (piano) and 'spicc.' (spiccato). The score includes various performance instructions such as 'sehr frei (quasi Kadenz)', 'nehmen Dämpfer', 'sentimental', 'sehr frei', 'wieder im Takt', 'Wieder ganz frei arco', 'sehr ausdrucksvoll', 'pizz.', 'allacca', 'rit.', 'rit. frei', and 'Glaube Rasche Achtel nimmt Dpf.'. The score ends at measure 65.

Şekil 1.7. Wozzeck viyola solo

Arşe çalışması sırasında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, ritimlerin artikülasyonunun net bir şekilde duyurulabileceği arşelerin tercih edilmesidir. *Spiccato* olarak yazılmış notalar kısa çalınmalı ancak duyulur nitelikte olmalıdır. Ritimler heceleme gibi düşünülmeli ve solistlerin konuşmaları ile paralel olduğu unutulmamalıdır. 56. ölçüdeki *flajöle* için arşede yer ayrılmalıdır. Böylece *decrescendo* nüansında ve net duyurulabilir. 61. ölçüde yer alan *pizzicato* notalar net duyulmalıdır. İkinci vuruştaki çarpmaya arşe ayrılmalı, *trill* hızlı ve duyulur olmalıdır. *Trill*'in sonundaki onaltılık notalar serbest olarak çalınabilir. 63. ölçünün ilk vuruşundaki *crescendo*'nun rahat yapılabilmesi için arşe büyük kullanılmalıdır. Solonun son vuruşundaki çift ses, aksanlı ve kısa çalınmalıdır.

1.3.2.3. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri

Diğer dönemlerden farklı olarak, modern dönem eserleri, parmak numaraları ve pozisyon geçişleri bakımından daha esneklerdir. Müzikal olarak bestecinin istediği, yapılması gereken özel bir durum olmadığı sürece, yorumcu bu aşamada özgürdür. Bestecinin notlarına ve farklı orkestralardan ses ve video kayıtlarına rahatlıkla ulaşılabilmesi, yorumcuya kolaylıklar sağlayan unsurlardır.

Parmak numaraları yazılırken, hecelemler ile uyumlu olabilmesi göz önünde bulundurulmalıdır. Pozisyon geçişlerinin yapıldığı yerlerde, ritmik olarak geç kalmamak önemlidir. Parmak numaralarının iyi çalışılması, ritimlerin artikülasyonunun net olarak duyurulabilmesinde olumlu etkide bulunacaktır. Çalınacak olan arşeler ile uyumlu parmak numaraları ve pozisyon geçişleri yazılmalıdır. Solo, sahnedeki konuşmalar ile aynı anda çalındığı için, pozisyon geçişlerinde *glissando* yapılması, müziğin akışını olumsuz etkileyebilir. *Glissando* yapılabilecek yerler solistlerin yorumuna bağlı olarak değişiklik göstereceğinden, *glissando* çalışmasına yer verilmemiştir.

Aşağıda yer alan iki farklı parmak numarası, Şekil 1.6.'daki arşeler dikkate alınarak yazılmıştır.

The image displays a musical score for the Viola part of the opera Wozzeck, specifically measures 51 through 62. The score is written for two parts: VIOLA SOLO and VIOLA TUTTI. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (p, ppp), articulation (acc), and performance instructions (pizz., arco). Fingerings are indicated by numbers 1-4 in red and blue. Positions are marked with Roman numerals (II) and (III) in blue. A red bracket highlights a specific passage in measure 53. The score ends with a double bar line in measure 62.

Şekil 1.8. Wozzeck, parmak numaraları

1.3.2.4. Diğer sololar

Wozzeck operası içerisinde, araştırmada incelenen viyola solonun dışında birçok viyola solosu bulunmaktadır.

Birinci perdede, genellikle viyola grup soloları ve çok kısa olmasına rağmen duyulabilir nitelikte olan viyola soloları yer almaktadır.

Özellikle ikinci perdede, kısa viyola sololarının dışında, Şekil 1.18.'de rneklendirilmiş uzun sololar da yer alır. Ancak bu sololar, oda mőziėi formunda yazılmış bۆlőme aittir ve üflemleri çalgıların eşliğindeki, 1. keman, 2. keman, viyolonsel ve kontrbas ile beraber çalınmaktadır. Bu nedenle, tek başına bir solo niteliğinde değerlendirilmemiştir.

Üçüncü perdede yer alan solo rnekerinde, *divisi* olarak yazılmış grup soloları ve başka enstrőmanlar ile birlikte kalabalık gruplar halinde çalınan kısa sololar bulunmaktadır.

Eser içerisindeki yerleri, partisyondaki ۆlő numaraları ile belirtilmiş olan sololardan bazıları aşağıda yer almaktadır.

Şekil 1.9. *Wozzeck*, birinci perde, viyola solo, 226.-234. ۆlőler arası

Şekil 1.12. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 554.-561. ölçüler arası

Şekil 1.13. Wozzeck, birinci perde, viyola solo, 611.- 619. ölçüler arası

Şekil 1.14. Wozzeck, ikinci perde, viyola solo, 75.-83. ölçüler arası

Şekil 1.15. Wozzeck, ikinci perde, viyola solo, 265.-266. ölçüler arası

372

Şekil 1.16. Wozzeck, ikinci perde, oda müziği formunda yazılmış viyola solo partisinden bir örnek, 372.-389. ölçüler arası

768

Şekil 1.17. Wozzeck, ikinci perde, viyola solo, 768.-770. ölçüler arası

3

Şekil 1.18. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 3.-7. ölçüler arası

14

(arco)

p

f pizz.

mf

p

This musical score for Viola solo, measures 14-22, is presented in three staves. The top staff shows a melodic line starting with a half rest and ending with a quarter note. The middle staff features a bass line with dynamics *p*, *f* pizz., and *f*. The bottom staff contains a complex melodic line with dynamics *mf* and *p*, including slurs and accents.

Şekil 1.19. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 14.-22. ölçüler arası

26

f

mf

n

This musical score for Viola solo, measures 26-33, is presented in three staves. The top staff shows a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The middle staff features a bass line with dynamics *mf* and *n*. The bottom staff contains a melodic line with dynamics *mf* and *n*, including slurs and accents.

Şekil 1.20. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 26.-33. ölçüler arası

55

This musical score for Viola solo, measures 55-58, is presented in a single staff. It features a melodic line with slurs and accents.

Şekil 1.21. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 55.-58. ölçüler arası

194

This musical score for Viola solo, measures 194-200, is presented in a single staff. It features a melodic line with slurs and accents.

Şekil 1.22. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 194.-200. ölçüler arası



Şekil 1.23. Wozzeck, üçüncü perde, viyola solo, 236.-240. ölçüler arası

1.3.2.5. Örnek yorumlar

Wozzeck operası, döneminin tepki alan operaları arasındadır. Eserin 1925 yılındaki ilk seslendirilişinin ardından yapılan olumsuz eleştirilere rağmen, 1929 yılında, Alman orkestra şefi Johannes Schöler (1894-1966) eseri sahnelemiştir. Wozzeck operasının tekrar sahneye konması, eserin kaderini değiştirmiştir. 1936 yılı sonlarında, batının 29 şehrinde, 166 kez sahneye konulmuştur (Altar, 1989, s.645). Eser, Türkiye’de sahnelenmemiştir. Operanın ulaşılabilir CD, DVD ve video kayıtlarından bazıları şunlardır:

1959, Şef: Karl Böhm (1894-1981) yönetimindeki MET Opera (Metropolitan Opera Orkestrası ve Korusu), (CD kaydı)

1965, Şef: Karl Böhm (1894-1981) yönetimindeki Deutsche Oper Berlin (Alman Operası, Berlin), (CD kaydı)

1970, Şef Bruno Maderna (1920-1973) yönetimindeki Hamburg Staatsoper (Hamburg Devlet Operası), (film)

1987, Şef Claudio Abbado (1933-2014) yönetimindeki Wiener Staatsoper (Viyana Devlet Operası), (video kaydı)

1992, Şef: Leif Segerstam (1944-...) yönetimindeki Chorus and Orchestra of the Royal Opera (Royal Opera Orkestrası ve Korusu), (CD kaydı)

1999, Şef: Ingo Metzmacher (1957-...) yönetimindeki Philharmonisches Staatsorchester Hamburg (Hamburg Filarmoni Orkestrası), (CD kaydı)

2007, Şef: Claudio Abbado (1933-2014) yönetimindeki Wiener Philharmoniker (Viyana Filarmoni Orkestrası), (CD kaydı)

2009, Şef: Pierre Boulez (1925-2016) yönetimindeki Orchestre and Choeur de L’Opera de Paris (L’Opera de Paris Orkestrası ve Korusu), (CD kaydı)

2012, Şef: Teodor Currentzis (1972-...) yönetimindeki Orchestra and Chorus of the Bolshoi Theatre (Bolşoy Tiyatrosu Orkestrası ve Korosu), (DVD kaydı)

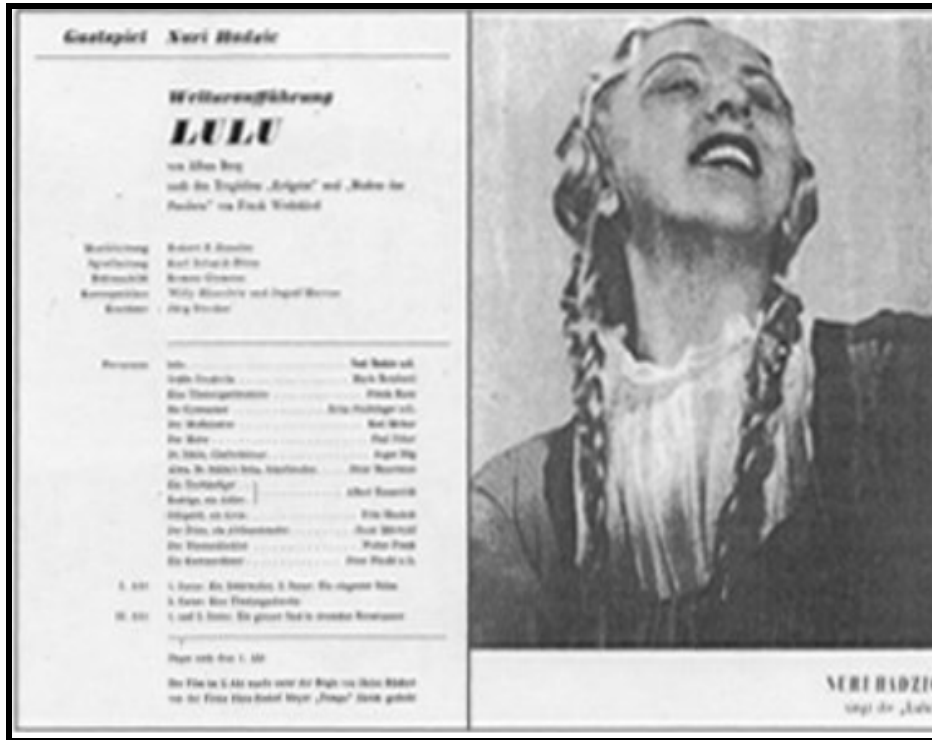
2012, Şef: Christoph von Dohnanyi (1929-...) yönetimindeki Wiener Philharmoniker (Viyana Filarmoni Orkestrası), (CD kaydı)

2016, Şef: Fabio Luisi (1959-...) yönetimindeki Philharmonia Zurich, Chor der Oper Zurich (Zürih Filarmoni Orkestrası ve Zürih Operası Korosu), (DVD kaydı)

2018, Şef: Vladamir Jurowski (1972) yönetimindeki Wiener Philharmoniker (Viyana Filarmoni Orkestrası), (DVD Kaydı)

2018, Şef: Marc Albrecht (1964-...) yönetimindeki Nederlands Philharmonisch Orkest (Hollanda Filarmoni Orkestrası), (DVD kaydı)

1.3.3. Lulu



Görsel 1.4. Lulu prömiyer programı (http-14)

Libretto: Alban Berg

Prömiyer: Alban Berg'in bestelemiş olduğu iki perde: 2 Haziran 1937, Şef: Robert F. Denzler (1892-1972), Opernhaus Zurich (Zürih Operası), İsviçre

Friedrich Cerha (1926-...) tarafından üçüncü perdenin eklendiği hali ile ilk gösterimi: 24 Şubat 1979, Şef: Pierre Boulez, Paris Operası, Fransa

Tablo 1.4. *Lulu operasındaki karakterler*

KARAKTERLER	
Lulu	Soprano
Kontes Martha Geschwitz	Mezzo Soprano
Doktor (Lulu'nun İlk Eşi)	Konuşma rolü
Ressam (Lulu'nun ikinci eşi)	Lirik Tenor
Dr.Schön (Lulu ile evlenmek isteyen doktor)	Bariton
Schigolch (Lulu'nun babası olduğu düşünülen kişi)	Bas
Bob (Uşak)	Kontralto
Alwa (Dr.Schön'ün Oğlu)	Bariton
Rodrig (Atlet)	Bas
Afrikalı Prens	Tenor
Bir öğrenci	Kontralto
Hayvan Terbiyecisi	Bas
Tiyatro Direktörü	Bas

Eser *prolog* (önsöz) ile başlar. Bir hayvan terbiyecisi, karakterleri sahneye davet eder.

Birinci perdede, Lulu, zengin bir doktor ile evlidir. Lulu'nun asıl ismi Nelly'dir. Doktor, Lulu'nun portresini yaptırmak için bir ressam ile anlaşır. Lulu ve ressam birbirlerine âşık olurlar. Doktor, ikisini birlikte yakalar. Yaşadığı şok nedeniyle kalp krizi geçirir ve ölür. Lulu'ya büyük bir miras kalır ve ressam ile evlenir. Schigolch adında bir dilenci, Lulu ile görüşmek için gelir. Şimdiye kadar Nelly olarak hitap edilen karaktere, ilk defa operanın bu kısmında Lulu adı kullanılmıştır. Lulu, ona bu şekilde hitap edilmesine çok şaşırır. Schigolch'u yolcu ederken, Dr. Schön ile karşılaşır. Dr. Schön, bu adamın Lulu'nun babası olduğunu söyler ve Lulu bunu inkâr etmez. Lulu ile geçmişte ilişkisi olan Dr. Schön, nişanlandığını Lulu'ya söylemek için gelmiştir. Lulu,

kadını çok kıskanır. Dr. Schön bu durumdan rahatsız olur. Lulu ile geçmişte yaşanan aşklarını kocasına anlatır. Duyduklarından sonra ressam, intihar eder.

Lulu ve Alwa, Lulu'yu Afrika'ya götürmek isteyen bir prens hakkında konuşurlar. Prens gelir, Lulu ile evlenmek istediğini söyler. Dr. Schön, diğer ilişkisini bitirir ve Lulu ile evlenmeye karar verir.

İkinci perdede, Kontes Geschwitz, Lulu'yu baloya davet etmek ister. Lulu'ya olan yakın davranışı, Dr.Schön'ü rahatsız eder. Lulu'ya hayran olan bir öğrenci ve Rodrig adında bir de atlet vardır. Schigolch'da oradadır. Lulu baloya gitmek için hazırlanmıştır. O gittikten sonra, kalanlar sohbet etmeye başlar. En sonunda Schigolch, Lulu'nun babası olmadığını itiraf eder.

Lulu balodan eve döndükten sonra, Alwa ile Lulu flört ederler. Alwa'da, Lulu'ya aşık olduğunu itiraf eder. Lulu ise, Dr. Schön'ü kıskandığı için Alwa'nın annesini zehirleyerek öldürdüğünü itiraf eder. Uşak gelir ve Dr.Schön'ün geldiğini haber verir. Dr. Schön konuşmaları duyar. O sırada, evlerine saklanmış olan Rodrig'i görür. Silahını çıkarır, Rodrig'i vurmaya karar verir ama vurmamaya karar verir ve silahı Lulu'ya verir ve kendisini öldürmesi gerektiğini söyler. Lulu kendisini öldürmek istemez ve Dr. Schön'ü öldürür. Tutuklanır.

Lulu, hapishanede geçirdiği süreçte kolera hastalığına yakalanır. Rodrig, Lulu'nun hastalığını öğrenir. Bu durum onu korkutur. Lulu iyileştikten sonra da, Rodrig'den kurtulabilmek için hasta taklidi yapmayı sürdürür.

Lulu'ya âşık olan Kontes Geschwitz, hapisten kaçması için Lulu'ya yardım eder. Kontes ile Lulu arasında da bir ilişki vardır. Alwa, hapisten kaçan Lulu'ya sahip çıkar. Birlikte Paris'e kaçarlar. Paris'te kaldıkları sürede, Rodrig Lulu ile evlenme planları yapar. Ancak, Paris'e gelirken, yolda tanışmış oldukları köle tüccarı Lulu'yu satmak ister ve kabul etmezse polise vermekle tehdit eder. Lulu, uşak kılığına girerek, köle tüccarından bir şekilde kaçmayı başarır. Londra'ya gelir ve hayat kadını olur. Müşterilerinden ilki, Doktor kocasını temsil eder. İkincisi ise ressam kocasının yansıtılışdır ve bu müşteri Alwa'yı öldürür. Üçüncü müşterisi ise Dr. Schön'ü temsil eden Karındeşen Jack'tir. Son müşteri Lulu'yu ve Kontes'i öldürür ve böylece opera biter.

Alman oyun yazarı Frank Wedekind (1864-1918) tarafından yazılmış, cinselliğin mücadelelerini konu alan iki ayrı oyun (Pandora'nın Kutusu ve Dünya Ruhü) birleştirilerek *Lulu* adlı bir oyuna dönüştürülmüştür.

Berg, *Lulu* operasını tamamlayamadan ölmüştür. *Prolog* kısmı, birinci ve ikinci perdenin tamamı ve üçüncü perdenin 390 ölçüsü Berg tarafından yazılmıştır (Aytimur, 2019, s. 73). Eserin 1937’de gerçekleşen prömiyerinde, Berg tarafından yazılmış şekli sahnelenmiştir. *Lulu*, günümüzde, Friedrich Cerha (1926-...) tarafından tamamlanmış haliyle, üç perde şeklinde sahnelenmektedir.

Bütün *Lulu* prodüksiyonlarında, Lulu karakteri, hem gerçeği temsil etmekte hem de erkeklerin fantezilerini yansıtmaktadır. Oyun yazarı Frank Wedekind’in ve Berg’in, insanları, terbiye edilemeyen evcil hayvanlar olarak düşündükleri tahmin edilmektedir. Bu nedenle, operanın *prolog* kısmında, karakterler bir hayvan terbiyecisi tarafından tanıtılmaktadır.

1.3.3.1. Lulu’nun müziği

Lulu operası, 12 ton tekniği ile bestelenmiştir. Berg, *Lulu* operasını birkaç temel dizi üzerine kurmuştur. Melodileri ve karakterleri bu diziler üzerinden türetmiştir. Bu nedenle, operadaki her bir figür, birbirinden bağımsızdır, tektir. Örneğin, Geschwitz karakterinde sürekli olarak beşli aralıklar kullanılmıştır. Lulu karakteri vibrafon, Rodrig karakteri piyano enstrümanı ile ilişkilendirilmiştir (Batta, 2005, s. 41).

Lulu operası da *Wozzeck* gibi *sprechstimme* şeklinde bestelenmiştir. Berg, genellikle bestelerinde, sembolizm (semboller ile çevrenin insan üzerindeki etkilerini aktarma) ve numeroloji (sayıların anlamlandırılması) kullanımı yapmıştır. *Lulu* operasındaki karakterleri de bu doğrultuda kullanmıştır. Nota yazımında ise, *palindrome* (tersten okunduğunda da aynı olan) tekniğini kullanmıştır.

Lulu operası içinde iki viyola solosu bulunmaktadır. Sololar, ikinci perdenin ilk sahnesindedir. Her iki solo da, Lulu’nun balodan dönüşü ile başlayan ve Dr. Schön’ün ölmesiyle sona eren sahnede yer almaktadır. Sahnede Alwa, Lulu ve uşağın konuşmaları yer alır. Rejisörlerin sahne planlaması aynı olmadığı için, sahnedeki işleyiş de değişiklik gösterebilmektedir.

İlk viyola solosu, ikinci perdenin 250. ölçüsünde başlar. Dokuz ölçüdür. Sahnede Alwa ile Lulu’nun konuşması vardır.

İkinci viyola solosu, 287. ölçüde başlamaktadır. 18 ölçü uzunluğundadır. Sahne, ilk solodaki ile aynıdır. Uşak, Dr. Schön’ün geldiğini haber verir.

1.3.3.2. Viyola sololarının çalışma şekli

Lulu operasının *sprechstimme* şeklinde bestelenmiş olması nedeniyle, yapılacak çalışma sahne üstündeki solistlerin konuşma hızları dikkate alınarak yapılmalıdır. İlk viyola solosu boyunca sahne üzerinde bir konuşma yer almamaktadır. İkinci viyola solosu, sahne üzerindeki üç farklı karakterin konuşmalarına eşlik ettiği için daha dikkatli bir çalışma gerektirmektedir. *Lulu* operasındaki viyola soloları, *Wozzeck*'teki sololar ile ritimsel benzerlik göstermektedir. Bu nedenle, *Lulu*'da yer alan her iki solo için de, metronom eşliğinde çalışma önerilmektedir.

Bu sololar için yapılacak çalışma önerileri, *Wozzeck* operasındaki "2.3.2.1. Viyola solusunun çalışma şekli" başlığı altında verilmiş öneriler ile büyük benzerlikler göstermektedir.

Lulu'daki soloları çalışırken yapılması gerekenler şu şekilde sıralanabilir: Eserin dinlenmesi, konu hakkında bilgi edinilmesi, notaların ve ritim artikülasyonunun çalışılması, arşe yazımı, parmak numaraları ve pozisyon geçişlerinin belirlenmesi, nüans ve *vibrato* çalışmaları.

İlk viyola solosu sırasında solistlerin konuşma partisinin olmaması ve viyola solusunun tek başına seslendirmesi, yorumcuya kolaylıklar sağlamaktadır. Ancak, ikinci viyola solusunda, solistlerin tempoları ve hecelemeleri ile ilgili bilgiye sahip olmak çok önemlidir. Eserin Almanca olması nedeniyle, ana dili Almanca olmayan bir solist tarafından seslendirildiğinde bazı değişikliklere neden olabilmektedir.

Wozzeck operasında incelenen viyola solosu ile büyük benzerlikler göstermesi nedeniyle, bu bölümde yer alan sololar, arşe ve parmak numaraları yazımı ile sınırlandırılmıştır.

1.3.3.3. Arşe kullanımı

Lulu operasındaki ilk viyola solosu, sahnedeki konuşmaların durduğu sırada yer almaktadır. Sahne üzerindeki herhangi bir konuşmaya denk gelmemesi, arşe çalışmasının bireysel olarak yapılabilmesini mümkün kılar. Arşe kullanımında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, yazılmış ritimlerin artikülasyonunun doğru olmasıdır. İkinci bir nokta ise, nüansların elde edilebilmesine olanak sağlayacak arşe kullanımınıdır. Arşedeki baskının nüanslar doğrultusunda arttırılıp azaltılmasına dikkat edilmelidir.

İlk viyola solosu üzerinde yapılmış arşe çalışması aşağıdaki örnekte yer almaktadır. Kırmızı renk ile belirtilmiş arşeler, Pierre Boulez yönetimindeki Orchestra de l'Opera National de Paris'in (Paris Ulusal Opera Orkestrası) video kaydı referans alınarak yazılmıştır.

Şekil 1.24. Lulu operası, ilk viyola solo, arşe örneği

İkinci viyola solosu, sahnedeki üç farklı karakterin konuşmasına denk gelmektedir. Bu nedenle, arşe yazımı oldukça güç bir solodur. Arşeler ve bağlar, solistlerin hecelemesi referans alınarak yazılmalıdır.

İkinci viyola solosundaki arşe örneklerinden ilki, 1988, Teatro de la Zarzuela (Zarzuela Tiyatrosu) video kaydındaki Patricia Wise (1943-...) (Lulu), Josef Hopferwieser (1938-2015) (Alwa) ve Claudio Otelli'nin (1960-...) (uşak) yorumları referans alınarak yazılmış ve kırmızı renk ile belirtilmiştir. (287-297. ölçüler arası)

İkinci arşe örneği, London Philharmonic Orchestra video kaydındaki, Christine Schafer (1965-...) (Lulu), David Kuebler (1947-...) (Alwa), Neil Jenkins'in (1945-...) (uşak) yorumlarından yararlanılarak mavi renk ile belirtilmiştir. (287-297. ölçüler arası). Yapılan araştırma sonucunda kayıt sırasında çalan viyolacıların isimlerine ulaşılammıştır.

Şekil 1.25. Lulu operası, ikinci viyola solo, arşe örneği

Arşe yazımında 298. ölçüye kadar ki kısım için örnek kayıtlar referans alınmıştır. Bunun nedeni, 298. ölçü itibariyle, viyola solosuna eşlik eden birçok enstrümanın olması ve kayıtlarda, viyola solosunun duyulamayacak kadar geri planda kalmış olmasıdır. Bu nedenle, aşağıda *Universal Edition*'daki arşeler yer almaktadır (Bkz. Şekil 1.26.).

Şekil 1.26. Lulu operası ikinci perde, ikinci viyola solo, arşe örneği, 298.-304. ölçüler arası

Nota üzerinde karışıklık olmaması için, nüanslar, aşağıdaki örnekte yer almaktadır:

The image shows a musical score for the second viola solo in Lulu opera. It consists of five staves of music. The first staff (measures 287-291) is marked '(resitativisch)' and includes dynamics 'p ma deciso' and 'steigend'. The second staff (measures 292-296) is marked 'sempre deciso' and 'abnehmend'. The third staff (measures 297-299) is marked 'Subito tempo I ♩ = 69'. The fourth staff (measures 300-302) is marked 'molto rall.' and 'tempo senza rubato'. The fifth staff (measures 303-304) is marked 'rall.', 'vibr.', and 'a tempo'. The score includes various dynamics (p, ff, sfz, P) and articulations (staccato, marcato). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Şekil 2.27. Lulu operası, ikinci viyola solo, nüanslar

1.3.3.4. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri

Parmak numaraları yazarken video kayıtlarından faydalanmak mümkündür. Özellikle saygın opera orkestralarının, bu çalışmalarda örnek alınması, müzikal olarak faydalı olmaktadır. Opera orkestralarının çukurda yer alması nedeniyle, yazılmış arşeleri ya da parmak numaralarını görebilmek güçleşebilmektedir. Bu nedenle, parmak numarası yardımı alabilmek için birden fazla kayıt izlenmesi önerilmektedir.

İki viyola solusunun parmak numaraları da, müzikal akışa ve yazılan arşelere uyumlu olabilecek nitelikte yazılmıştır. *Glissando* yapılabilecek yerler de bu çalışmada belirlenebilir.

İlk viyola solosu için, kırmızı ve mavi renkler ile yazılmış iki farklı parmak numarası çalışması, aşağıdaki örnekte yer almaktadır. Her iki soloda da, *glissando* için uygun yerler, parmak numarasının renginde belirtilmiştir. Yazılan *glissando*'lar, isteğe göre tercih edilebilir ya da hepsi tek bir çalışmada kullanılabilir.

250 recitative 3 0 3 1 2 1 3

254 recitative 1 4 2 2 2 2 3 1 3 4

258 3 2 3 2 1 3

Şekil 1.28. Lulu, ilk viyola solo, parmak numarası ve glissando çalışması

İkinci viyola solosu, pozisyon geçişleri için dikkatli bir çalışma gerektirir. Bunun nedeni, onaltılık değerdeki çıkıcı beşleme ve altılama ritimlerle çok tiz pozisyonlara ulaşıyor olmasıdır (Bkz. Şekil 1.29.). Doğru pozisyonu bulmak ve mümkün olduğu sürece aynı pozisyonda kalmak, bu pasajların rahat çalınabilmesi için önemlidir. Yazılmış arşeler referans alınarak, kırmızı ve mavi renk ile belirtilmiş iki farklı parmak numarası, aşağıdaki örnekte yer almaktadır.

287 1 3 1 4 3 5 2 3 1 6 3 1

292 4 3 2 1 3 1 2 3 4 1 2 1 2

297 3 2 1 1 2 3 3 0 3 2

300 2 3 3 2 2 3 2 1 1 3 2 1 2

303 2 2 3 1 3

Şekil 1.29. Lulu, ikinci viyola solo, parmak numarası ve glissando çalışması

1.3.3.5. Örnek yorumlar

Lulu Operası, Berg tarafından tamamlanamamıştır. Günümüzde Friedrich Cerha tarafından tamamlanmış haliyle üç perde olarak sahnelenmektedir. İki farklı prömiyeri arasında 42 yıl olmasına rağmen oldukça fazla temsili yapılmış bir operadır. Üç perdelik temsili yaklaşık olarak üç saat sürer. Eser Türkiye’de sahnelenmemiştir.

1968, Şef: Karl Böhm (1894-1981) yönetimindeki Orchester der Deutschen Oper Berlin (Berlin Alman Opera Orkestrası), (CD kaydı)

1968, Şef: Leopold Ludwig (1908-1979) yönetimindeki Philharmonisches Staatorchester Hamburg (Hamburg Devlet Filarmoni Orkestrası), (CD Kaydı)

1979, Şef: Pierre Boulez (1925-2016) yönetimindeki Orchestra de l’Opera de Paris (l’Opera de Paris Orkestrası), (Tamamlandıktan sonraki prömiyeri), (CD Kaydı)

1962, Şef: Karl Böhm (1894-1981) yönetimindeki Wiener Symphoniker (Viyana Senfoni Orkestrası),(Avusturya Prömiyeri), (DVD Kaydı)

1983, Şef: Lorin Maazel (1930-2014) yönetimindeki Wiener Staatsoper (CD Kaydı)

1988, Şef: Arturo Tamayo (1946-...) yönetimindeki Teatro de la Zarzuela (Zarzuela Tiyatrosu), (Video Kaydı)

2002, Şef: Franz Welser-Möst (1960-...) yönetimindeki Opernhaus Zurich (Zürih Opera Evi Orkestrası), (DVD Kaydı)

2003, Şef: Andrew Davis (1944-...) yönetimindeki London Philharmonic Orchestra (Londra Filarmoni Orkestrası), (DVD Kaydı)

2006, Şef: Paul Daniel (1958-...) yönetimindeki English National Opera (Ulusal İngiliz Operası), (CD Kaydı)

2009, Şef: Antonio Pappano (1959-...) yönetimindeki Orchestra of The Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (DVD Kaydı)

2010, Şef: Marc Albrecht (1964-...) yönetimindeki Wiener Symphoniker (Viyana Senfoni Orkestrası), (Salzburg Festivali-DVD Kaydı)

2011, Şef: Michael Boder (1958-...) yönetimindeki Gran Teatre del Liceu (Liceu Büyük Tiyatro), (DVD Kaydı)

2015, Şef: James Levine (1943-2021) yönetimindeki MET Opera (Metropolitan Opera Orkestrası), (CD kaydı)

2016, Şef: Lothar Koenigs (1965-...) yönetimindeki MET Opera (Metropolitan Opera Orkestrası), (DVD Kaydı)

1.4. Benjamin Britten

22 Kasım 1913 yılında Lowestoft'ta doğmuştur. Yedi yaşında piyano, 10 yaşında viyola çalmaya başlamıştır (Carpenter, 1992, s. 8-13). 12 yaşında Frank Bridge'in (1879-1941) öğrencisi olmuş, ardından *Royal Collage of Music*' de (Royal Müzik Koleji) müzik eğitimini tamamlamıştır.

II. Dünya Savaşı sırasında Britten, tenor arkadaşı Peter Pears ile üç yıl Amerika'da yaşamıştır. İngiltere'ye döndüğünde, *Sadler's Wells Opera Topluluğuna* katılmıştır.

Britten'in operaları şu şekilde sıralanmaktadır:

1941- *Paul Bunyan* (operet), 1945- *Peter Grimes*, 1946- *The Rape of Lucretia* (Lucretia'nın Serüveni), 1947- *Albert Herring*, 1948- *The Beggar's Opera* (Beggâr'ın Operası), 1949- *Little Sweep* (Küçük Takas), 1949- *Let's Make a Opera* (Bir Opera Yapalım), 1951- *Billy Budd*, 1953- *Gloriana*, 1954- *The Turn of the Screw* (Sökülen Vida), 1958- *Noye's Fludde*, 1960- *Midsummer Nights Dream* (Bir Yaz Gecesi Rüyası), 1964- *Curlew River* (Kıvrık Nehir), 1966- *The Burning Fiery Furnace* (Kızgın Yanan Ocak), 1968- *The Prodigal Son* (Savurgan Oğul), 1971- *Owen Wingrave*, 1973- *Death in Venice*'dir (Venedik'te Ölüm).

Film, tiyatro ve radyo için eserler besteleyen Britten, 1947 yılında, Londra'da, *English Opera Company*'nin (İngiliz Opera Şirketi) kurulmasına katkı sağlamıştır. 1948 yılında, bestecinin yaşadığı şehir Aldeburgh'de her yıl gerçekleşen festivallere, English Opera Company de katılmıştır. Britten, festivallere, küçük kadrolu eserlerinin yanı sıra orkestra şefi ve piyanist olarak katkıda bulunmuştur.

“İngiltere Kraliçesi tarafından Liyakat madalyasına layık görüldü ve Lord unvanını alan olan ilk müzisyen oldu (Feridunoğlu, 2005, s. 256)”.

Britten, 1976 yılında Aldeburgh'da yaşama veda etmiştir.

1.4.1. B. Britten'in müziği

20. yüzyıl bestecisi Britten, 16 opera bestelemiştir. Ekspresyonizm'in (dışavurumculuk) temsilcilerinden olan Britten'ı, bir besteci olarak sınıflandırmak zor olabilir. Çünkü operalarının her biri farklı özelliklere ve müzikal olarak farklı yaklaşımlara sahiptir. Müzik ve konu arasındaki bağlantıyı kurabilmedeki başarısını, yeni ve etkileyici bir müzik anlayışıyla 16 operasında da ortaya koymuştur.

Operalarını dört farklı kategoriye ayırmak mümkündür. İlki kategorideki eserleri, *Peter Grimes*, *Billy Budd* ve *Gloriana*, 19 yüzyılın geleneksel yapısını yansıtmaktadır.

İkinci kategoride, küçük bir kadronun yer aldığı oda operası formuna rastlanır. Bu formda yazılan operalarının içerisinde;13 orkestra elemanı, çok az sayıda solist, çok az sayıda tiyatro sanatçısı ve koro olmaksızın gerçekleştirilen, *The Rape of Lucretia*, *Albert Herring*, *The Beggar's Opera* ve *The Turn Of the Screw* operaları yer alır.

Üçüncü kategori, kilisede sahnelenmek için düzenlenmiş olan *The Little Sweep*, *The Golden Vanity* and *Noye's Fludde* operalarını barındırır. Bu operalarında az sayıda orkestra çalgısı bulunmaktadır ve çocuklar için bestelenmiştir

Dördüncü kategoride yer alan operaları, *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* ve *The Prodigal Son*'dır. Britten, konuları dini içerikli olan bu üç operayı kilisede sahnelenmesi için özel olarak bestelemiştir.

Genel olarak eserlerinde, hem bir zıtlık, hem de bir benzerlik mevcuttur. Britten, yukarıda bahsedilen operalarının kompozisyon tekniğinde, sadeliği tercih etmiştir.

Çok fazla gelenekçi bir besteci değildir. Ancak, atonalite ve 12 ton müziği gibi yeni oluşumları da dengeli bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir.

Annesinin düşüncesine göre Britten; Johann Sebastian Bach (1686-1750), Beethoven ve Johannes Brahms'tan (1833-1897) sonra dördüncü "B" olacaktır. Britten'in erken dönem müziğinde, bu bestecilerin etkisi egemen olduğu gözlenmektedir. İlerleyen zamanlarda Britten, besteci olarak gelişiminin, bu bestecilere olan saygısı nedeniyle sekteye uğradığını düşünmüştür. 13-16 yaşları arasında Beethoven ve Brahms'ın her bir notasını bildiğini, ancak kendi düşüncelerinde ve doğal eğilimlerinde yanlış bir yönelime neden olduklarını ve onları hiç affetmeyeceğini dile getiren sözler söylemiştir (Schafer, 1963, s. 119).

Frank Bridge (1879-1941) sayesinde ufku genişleyen besteci, Alban Berg ve Schönberg'in müziğine yönelmiştir. 20. yüzyıl müziğine olan ilgisi böylece artmıştır. Eserlerinde atonalite hâkimdir, ancak, 12 ton müziğini de eserlerinde kullanmıştır. *The Turn Of The Screw* isimli operası tamamıyla 12 ton üzerine kurgulanmış bir eserdir.

Peter Grimes operası, bestecinin ilk operasıdır. Gelenekçi yapıyı yansıtan ve atonal yazılmış bir eserdir. Britten'in film müziği ve radyo oyun müzikleri besteleme tecrübesi, *Peter Grimes* operasında oldukça hissedilmektedir. "Anlatımcı akımın (ekspresyonizm) temsilcilerinden olan Britten, yazdığı 16 opera ile konu ve müzik arasında uyum gözetken etkileyici müzik anlayışıyla sivrirmiştir (Say, 2003, s. 497)".

Operada bir sahneden diğere kesintisiz bir şekilde ilerlemek için oluşturduğu müzik, bu konudaki ustalığını gösterir. Başka bir deyişle, sahnedeki fiziksel değişim, müzik ile birlikte gerçekleşir. Eserlerinde, önceki sahnenin müziği, tamamlanma hissi olmadan tatmin edici bir şekilde sona erer. Yeni sahnedeki müzik, neredeyse fark edilmeden başlar ve hissedilecek duyguyu hızlı ve güçlü bir şekilde oluşturur. Bu *interlud* olarak adlandırılan ara müzikler, operada aktarılmak istenen duygu değişimlerini betimlediği gibi, hem bir önceki sahnenin bitimini hem de yeni başlayacak sahnenin hazırlığını seyirciye aktarır. “1.4.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli” başlığı altında daha detaylı anlatılmış olan viyola solosunun bulunduğu bölüm de bir *interlud*’dür.

Britten, *Peter Grimes* operasındaki viyola solosunun bulunduğu *passacaglia* bölümünde, Berg’in *Wozzeck* operasının ilk perdesindeki süitün varyasyonlarından esinlenmiştir. Bu bölümdeki benzerlik sayesinde, aynı zamanda Alban Berg’in, Britten üzerindeki etkisi gözlemlenebilir.

Eser içerisindeki viyola solosu, ikinci perdededir. İlk sahne ile ikinci sahneyi birbirine bağlayan *interlud* içerisindeki *Passacaglia* bölümünde yer almaktadır. Esler dâhil edilmediğinde toplam 24 ölçü uzunluğundadır. Solo, “Tanrım, bana merhamet et” teması üzerine bestelenmiştir ve Grimes’in çığırının kaderini betimlemektedir.

1.4.2. Peter Grimes

The image displays a record cover and a program for the premiere of *Peter Grimes*. The record cover, on the left, is yellow and red, featuring the 'His Master's Voice' logo and text: 'LOCAL HISTORY COLLECTION LISTEN TO OPERA AS OFTEN AS YOU WISH'. It lists 'SOME COMPLETE RECORDINGS' including 'Aida', 'La Bohème', 'Carmen', 'Cavalletta-Balloon', 'Don Pasquale', 'Fanciulla', 'Madama Butterfly', 'Othello', 'Pagliacci', 'Rigoletto', 'Tosca', and 'La Traviata - Il Trovatore'. The program, on the right, is a two-page document with a red header for 'SADLER'S WELLS opera'. The top page lists the dates 'THURSDAY EVE., JUNE 7th' and 'SATURDAY EVE., JUNE 9th' for the premiere of *PETER GRIMES*. The bottom page lists the cast members and their roles, including Peter Grimes (Richard), Ellen Orford (Miss Brough Schoolmistress), Annetta (Landlady of 'The Bear'), Mrs. Sedley (a retired Sea-Captain), Ned Kween (Apothecary), Bob Babin (Methodist Fisherman), The Mayor, Hubson (The Village Carrier), Doctor Throp, and a Boy (Grimes' new apprentice). The program also lists the names of the artists and the conductor, Reginald Goodall.

Görsel 1.5. *Peter Grimes* prömiyer programı (http-15)

Libretto: Montagu Slater (1902-1956)

Prömiyer: 7 Haziran 1945, Şef: Reginard Goodall (1901-1990), Sadler's Wells Operası, Londra, İngiltere

Tablo 1.5. *Peter Grimes* operasındaki karakterler

KARAKTERLER	
Peter Grimes (balıkçı)	Tenor
Çırac	Sessiz Rol
Ellen Orford (Öğretmen)	Soprano
Balstrode (Grimes'in kaptan arkadaşı)	Bariton
Balıkçılar, halk, avukat ve belediye başkanı	

Birinci perdede, Peter Grimes isimli balıkçının çırağı, şiddetli bir fırtınada yıldırım çarparak ölür. Grimes bunun için mahkemede yargılanır. Bir grup kasabalı ceza almasını isterken, diğer bir grup balıkçıyı savunur. Kasaba öğretmenin fikrine önem veren mahkeme heyeti, öğretmen Ellen Orford'un balıkçıyı suçsuz bulmasına güvenerek Grimes'ı serbest bırakır. Grimes çok üzgündür. Ellen Orford, Grimes için yetimhaneden yeni bir çırac almayı teklif eder.

İkinci perdede, Peter Grimes, yeni çırağını ava çıkmak için ikna etmeye çalışır. Çırac istemez. Ellen Orford, Grimes'e çocuğu rahat bırakmasını söyler. Öğretmen ile tartışan balıkçı çırağın kaçtığını görür. Grimes çırağı kovalar. Kaçmaya çalışan çırağın ayağı kayar ve kayalıklardan düşerek ölür.

Üçüncü perdede, Grimes, çırağın ölümünden kendisi suçluymuş gibi görünmekten çekinmeye başlar. Eski dostu kaptan Balstrode, durumu öğrenince Grimes ile konuşmaya gider. Grimes, denize açılmasını ve orada teknesini batırmasını, yani intihar etmesini tavsiye eden arkadaşı Balstrode'u dinler ve denize açılır.

Peter Grimes operasının, yukarıda kısaca incelenen librettosundan da anlaşılmaktadır ki, esere tüm gücüyle hâkim olan tek unsur denizdir. Burada deniz, varlığından kopan güçlü görüntülerin katkısıyla, operanın akışını etkilemektedir. B.Britten'in eserin doğadan güç alan yönleriyle ilgili olarak oluşturduğu sahnelerdeki ara müzikleri, büyük ölçüde tutulmuş

senfonik yorumlara dönüşmektedir. Nitekim bu operanın 2. Ara müziği, engin denizi kasıp kavuran korkunç bir fırtınanın sembolü olma niteliğindedir ve coşan, taşan bir tema üstüne oturtulmuştur. Bu tema ile eserin bu bölümünü izleyen sahnede de sık sık karşılaşmaktadır.

Operanın 3. ara müziği, güneş ışınıyla pırıl pırıl parlayan bir denizi hatırlatmaktadır ve sanatçı burada, alabildiğine sade ve basit imkânlarla, her bakımdan tatmin edici bir izlenimi yaratmada olağanüstü başarı elde etmiştir (...)

Benjamin Britten'in bir başka özelliği de, müzik gereçlerini nerede ve nasıl kullanacağını çok iyi bilmesidir ve onun için Britten, kendisini müzik dünyasına, enerjik olduğu kadar da isabetli bir yaratıcı olarak tanıtmıştır (Altar, 1989, s. 62).

Britten'in, *Peter Grimes* operasını besteleme fikri, 1941 yılında Amerika'da, kurgu yazarı E. M. Forster'ın (1879-1970) şair George Crabbe'nin (1754-1932) bir şiirinin üzerine yazdığı makaleyi okumasıyla gelişir. Daha sonra, Rus şef Serge Koussevitzky (1874-1951) Britten'dan bir opera bestelemesini istemiştir. Böylece, opera siparişi alan Britten, 1942 baharında, *Peter Grimes*'in librettosu için Montagu Slater ile görüşmek ister ve İngiltere'ye geri döner.

Peter Grimes'ın konusu, G. Crabbe'nin *The Borough* (Kasaba) isimli uzunca şiirinin bir bölümünden esinlenerek uyarlanmıştır. Bu eser, "kimsesizler yurdundan çıracak olarak çocuk alma" olayını eleştirmek için yazılmıştır ve operanın konusu da bu temellere dayanmaktadır. Her ne kadar bu olay 19. yüzyıl itibariyle sona ermiş olsa da, hikâye ve opera ölümsüzleşmiştir (Yener, 1991, s. 445).

II. Dünya Savaşı nedeniyle Sadler's Operası kapatılarak tüm bütçesini turnelere ayırmıştır. Tekrar açılışı, 1945 yılında *Peter Grimes* operası sahnelenerek gerçekleşmiştir.



Görsel 1.6. Peter Grimes'in prömiyerinin ardından çıkan gazete haberi. (http-15)

1.4.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli

Operanın 20. yüzyılda bestelenmiş olması, çalışma şekli açısından bazı kolaylıklar sağlamaktadır. Örnek olarak, nota üzerinde yer alan açıklamalar daha fazladır. Arşe ve parmak numarası yazımında yardımcı olabilecek birçok ses ve video kaydına ulaşılması mümkündür. Ancak melodik yapıdan uzak oluşu nedeniyle yorumlaması zordur.

Altar'ın "Opera Tarihi" kitabında betimlediği gibi, eserin genel havası karanlıktır. Fırtınalı bir denizin ifade edilebilmesi için, kasıp kavuran bir müziği vardır. Ara sıra görülen güneşin verdiği hissi anlatabilmek için ise sade ve basittir. Bu nedenle kendi içerisinde zıt olan birçok duyguyu barındırır (Altar, 1989, s. 62).

Viyola solonun bulunduğu kısımda, sahnede işlenen konunun içeriği, isyan, yakarış, kader, kabulleniş ve duadır. Bu soloyu seslendirecek olan yorumcunun, sahnede işlenen konuyu bilerek aktarması önemlidir. Atonal olan bu solo, duygu aktarımını zorlaştırmaktadır. Bu nedenle, modern dönem eserlerinde konuya ve sahnedeki prodüksiyona hâkim olmak çok önemlidir. Yorumcu, soloda kullanacağı ses rengini, *vibrato* çeşidini ve nüans seviyelerini bu bilgiler ışığında belirlemelidir.

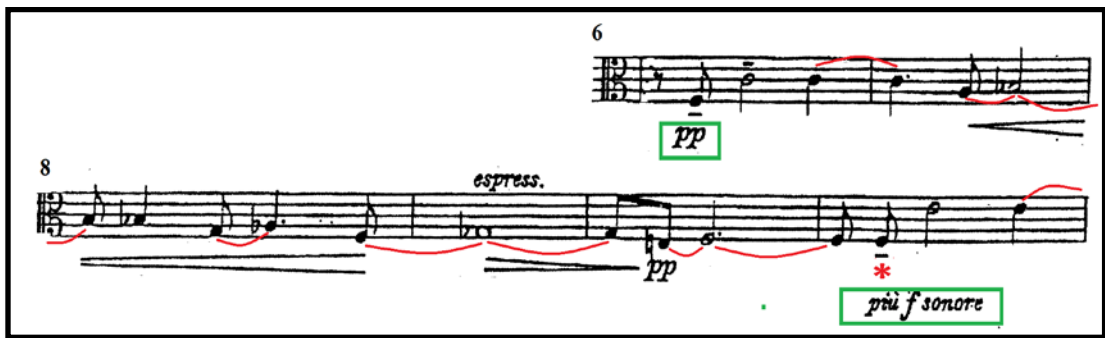
Bu soloyu çalarken, *vibrato* çeşitleri kullanılarak, arşenin bulunduğu konum ve arşenin ağırlığı değiştirilerek, farklı ses renkleri ve ses yoğunlukları elde edilebilir. Köprüye daha yakın ya da daha uzak bir yerde çalmak, sesin rengini büyük ölçüde etkilemektedir. Arşenin ucunda yapılan *piano* nüansı ile ortasında ya da dibinde yapılan *piano* nüansı birbirinden farklı duyulabilir. Viyolanın ses rengine oldukça hitap eden bu gibi sololarda, arşe ile yapılabilecek ses çeşitliklerinin kullanılabilmesi mümkündür.

1.4.2.2. Arşe kullanımı ve nüanslar

Bu solo için yapılan çalışmalar ve araştırmalar sonucunda, eserin duygusunun doğru aktarılabilmesi için, ses rengi üzerinde iyi bir çalışma yapılması gerekmektedir. Bu aşamada arşe kullanımının nüanslar ile paralel şekilde belirlenmesi oldukça yararlı olacaktır. Arşe kullanımının genel hali şu şekilde açıklanabilir:

Solonun başladığı *pp* nüansında tuşeye yakın bir ses rengi elde edilebilir. Yedinci ve sekizinci ölçülerde *crescendo*'nun kademeli olarak yapılabilmesi için, küçük arşe ile başlanabilir ve giderek daha büyük arşe kullanılabilir. 11. ölçüdeki *pia forte*'ye ulaşmak için *aufakt* olan fa notasına daha büyük arşe ayrılabilir ve arşe köprüye daha yakın hale getirilebilir (Bkz. Şekil 1.30.).

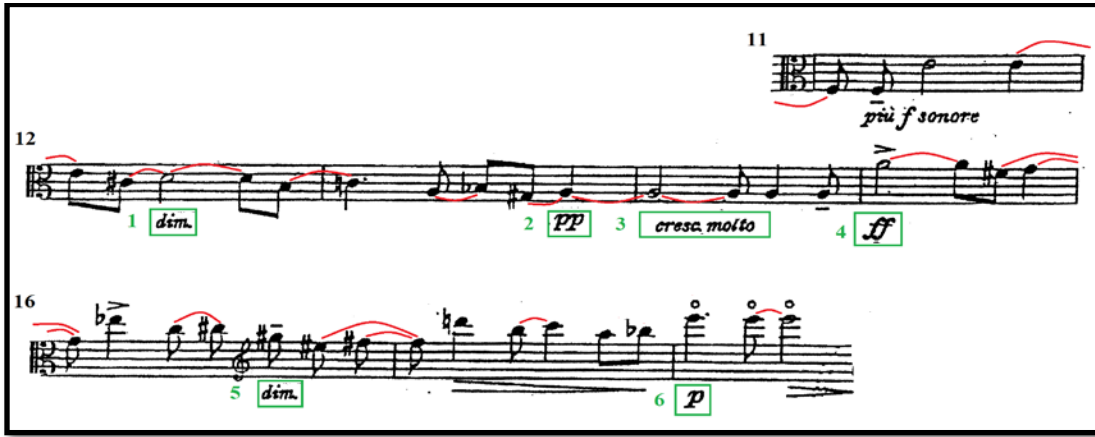
Başlangıçta arşenin ucunda başlamak, *piano* nüansının korunmasında yardımcı olacaktır. İstenilen ses rengi, müzikal anlatımda puslu olarak tanımlanan ve çok net olmayan bir sestir. Bu ses renginin sağlanabilmesi için, arşe tuşeye yakın olmalıdır. *Pia forte* nüansında başlayan altıncı ölçü, köprüye daha yakın konumlandırılmış arşe ile çalınabilir. Arşenin daha büyük ve daha hızlı kullanılması, nüansı arttırmada yardımcı olacaktır.



Şekil 1.30. Peter Grimes, arşe örneği, 6.-11. ölçüler arası

11. ölçüde, *piu forte* ile başlayan cümle, bir *diminuendo* (1) ile geri çekilir ve *pp* nüansına (2) kadar düşer. Ancak bir sonraki cümle, *crescendo molto* nüansı (3) ile hazırlanır ve *aufтакт* olarak *forte* (4) nüansında başlar. Bu sefer *aufтакт* la notasıdır ve aksanlı çalınacak olan bir sonraki notanın öncüsüdür. Bu kısım her ne kadar nüansların artışı ile tam o sırada sahne üzerinde var olan gerginliği pekiştirmek istese de, yine bir *diminuendo* (5) ile sona erer. Viyolanın ses aralığı için tiz sayılan ve zor bir pozisyonda bulunan sol anahtarı ile yazılmış bu bölüm, *piano* nüansı ile sonlanır. Bu kadar ileri pozisyonda ve la telinde bulunması, *piano* nüansı ile çalınmasını zorlaştırmaktadır.

Şekil 1.31.'de numaralar ile belirtilmiş olan bu nüanslar, aslında arşenin de nasıl kullanılacağını ifade eder. Nüans büyüdükçe arşe büyür, *diminuendo* ile ses azaldıkça tuşeye doğru *vibrato*'suz bir ses rengi ona eşlik eder. Özellikle 5 numaradaki *diminuendo*'nun başlamasıyla, arşe giderek küçülür ve *vibrato* kullanımı, düz bir ses elde edinceye kadar kademeli olarak azalır. 6. numaraya gelindiğinde artık nüans *piano*'dur ve mi notası *flajöle* olarak yazılmıştır



Şekil 1.31. Peter Grimes, nüans ve arşe kullanımının paralelliği

Şekil 1.31.'de incelenen ölçülerde, sürekli tekrar eden ve farklı notalarla da olsa ısrarcı olan bir motifle karşılaşılır. Bu motif kullanım tarzı, *Passacaglia* formunda genellikle yer alan, müzikal motifin sürekli olarak tekrarlanması anlamına gelen *ostinato*'dur.

Cleveland Orkestrası viyola grup şefi Robert Vernon (1800-1873), *Orchestra Pro Series* (Orkestra Profesyonel Serisi) isimli CD kaydında, *Peter Grimes* operasındaki viyola solosunu seslendirmiş ve solo hakkındaki fikirlerini dile getirmiştir. Robert

Vernon'a göre *Passacaglia*, barok eserlerdeki gibi belirli bir temel çizgi üzerine bestelenmiş olan varyasyonları andırmaktadır. Ayrıca, solonun genel havasının karanlık ve dertli bir karaktere sahip olduğunu söylemiştir İki bölüme ayırarak incelenebilir olduğundan bahsetmiştir. Orkestra ve opera sınavları giriş repertuvarına uygun bir solo olmasının yanı sıra, tek başına bir konser parçası olarak da kabul edilebilir olduğunu ifade etmiştir. İki kısımdan oluşan solonun, ikinci kısmının tamamıyla farklı enstrüman kombinasyonları içerdiğini ve solonun, bu operadaki dönüm noktasını hazırladığını da eklemiştir. Solo içerisindeki tüm arşe örnekleri, Robert Vernon'un yorumu referansı ile yazılmıştır.

Solonun ikinci kısmı, ilk kısmındaki gibi *andante moderato* temposundadır. *Dolcisimmo ed espresso* (tatlı bir ifade ile) çalınması istenmektedir. İlk kısımdan farklı olarak genellikle *pp* nüansı kullanılmıştır. Sadece bir kez *forte*'ye ulaşır. Solonun çoğunluğu sol anahtarında yazılmıştır ve oldukça tiz pozisyonlar bulunmaktadır. Hem tiz pozisyonlar olması hem *pp* nüansında olması, arşe kullanımını zorlaştırmaktadır. Sesin, tiz pozisyonlarda, *pp* nüansında çalınabilmesi için arşenin ağırlığının iyi ayarlanması gerekir.

İkinci kısım, sol anahtarında, si notası ile başlar. Nüans *pp* olduğu için, arşenin ucunda başlanması uygun olabilir. 33. ölçüdeki si notası ile 34. ölçünün ilk vuruşundaki mi notasının *pp* nüansının korunması gerekmektedir. *Crescendo* yapılmaması için, mi notası çalınırken, arşe ağırlığı iyi ayarlanmalıdır (Bkz. Şekil 1.32.).

38. ölçüdeki mavi yıldız ile belirtilmiş sol notasında, *crescendo*'nun daha iyi yapılabilmesi için arşe giderek daha büyük kullanılmalıdır. Böylece *forte* nüansına ulaşmak kolaylaşabilir.

41. ölçüde, yeşil yıldız ile belirtilen re notası, arşenin uca doğru gelmeye başladığı kısmı belirtir. 41. ölçünün son iki sekizliği ile arşe ortaya doğru gelir. Böylece, dört vuruşluk do notası (mor yıldız ile belirtilmiştir) için arşede yeterli yere sahip olmak mümkün olacaktır (Bkz. Şekil 1.32.).

30 *dolcissimo ed espress.*
Andante moderato
div. *pp*
Last desk only *pp* Sul C

34 *espr.* *pp* *

38 *f* *dim.*

41 *

42 *

quasi niente

Şekil 1.32. Peter Grimes, arşe örneği, 30.-42. ölçüler arası

Arşe bağlarının yazımı aşamasında, başka edisyonlar veya CD, DVD, video kayıtları referans alınabilir. Aşağıdaki örnekte Sydney Symphony Orchestra (Sidney Senfoni Orkestrası) viyola grup şefliği sınavı repertuarındaki nota yer almaktadır (Bkz. Şekil 1.33, Şekil 1.34.). Nota üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır.

Act II, Interlude IV (Passacaglia)
Excerpt 1 Andante moderato (♩ = 56 at the start) (sempre un poco rubato)

PASSACAGLIA
44 Andante moderato (♩ = 56 at the start)
 unis. pizz. (sempre un poco rubato)

pp *espr.* *pp* *espr.* *più f e sonore* *pp* *cresc. molto* *ff* *dim.* **45** (animando) *p*

Şekil 1.33. Sidney Senfoni Orkestrası giriş sınavı notası, Peter Grimes viyola solo, ilk kısım (<http-16>)

Act II, scene ii
Excerpt 2 Grave (come sopra)

Grave (come sopra)

pp *espr.* *pp* *espr.* *dolciss. espr.* *f sonore* *dim.* *pp* *ppp* *morendo* *quasi mente*

Şekil 1.34. Sidney Senfoni Orkestrası giriş sınavı notası, Peter Grimes viyola solo, ikinci kısım (<http-16>)

1.4.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı

Britten, geleneğe bağlı kalmış bir bestecidir. Ancak, *Peter Grimes* operası romantik bir eser değildir. Bu nedenle, kullanılan pozisyonlar ve parmak numaraları *glissando*'lu duyulmamalıdır. Operanın konusu ve müziği soyut olarak tanımlandığında, soğuk bir eserdir. Bu atmosferi oluşturabilmek için, geniş *vibrato* kullanımı ve cümle sonlarının genellikle *vibrato*'suz olması tercih edilebilir. Arşe, çoğunlukla tuşeye yakın konumda bulunmalıdır. Pozisyon geçişlerinin *glissando*'suz duyulması için uygun parmak numaraları yazılması önemlidir. Ayrıca, açık tellerin kullanımı tercih edilebilir.

Parmak numaraları üzerindeki çalışma, "1.4.2.2. Arşe kullanımı ve nüanslar" bölümünde yer alan arşelere uygun gelecek şekilde yapılmıştır. Kırmızı ve mavi renk ile belirtilmiş iki farklı parmak numarası örneği aşağıda yer almaktadır.

The image displays a musical score for Cello & Bass, specifically for the piece "Peter Grimes". The score is written in 4/4 time and is divided into several systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 11. The third system starts at measure 12 and ends at measure 15. The fourth system starts at measure 16 and ends at measure 29. The fifth system starts at measure 30 and ends at measure 33. The sixth system starts at measure 34 and ends at measure 37. The seventh system starts at measure 38 and ends at measure 40. The eighth system starts at measure 41 and ends at measure 44. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4, with some numbers in red and some in blue. The score also includes the instruction "Andante moderato (come sopra)" and "animando".

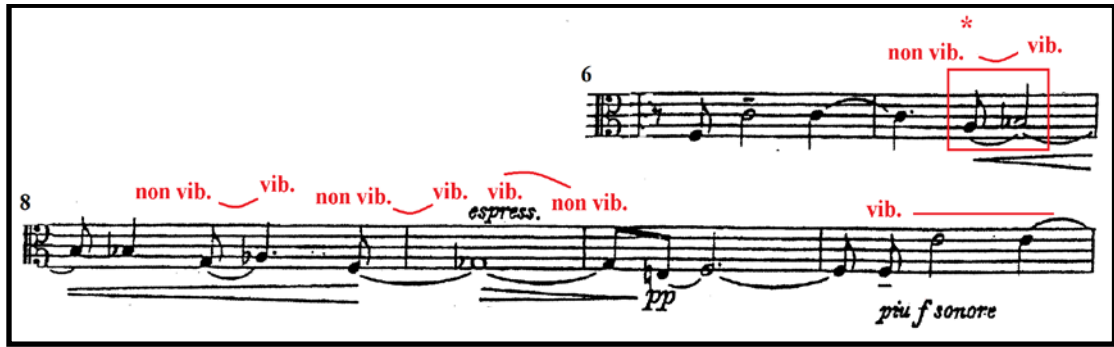
Şekil 1.35. Peter Grimes, parmak numaraları

20. yüzyıl, *vibrato* kullanımındaki çeşitliliğe izin verir. Örneğin, besteciler tarafından, *non vibrato*, *molto vibrato* gibi terimler sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Eserin temposu, aktarılmak istenen konu ve nüans yazımı, yorumcunun *vibrato* çeşidini belirlenmesinde önemli bir rol oynar.

Solonun ilk 18 ölçüsü üzerinde yapılan *vibrato* çalışması şu şekildedir:

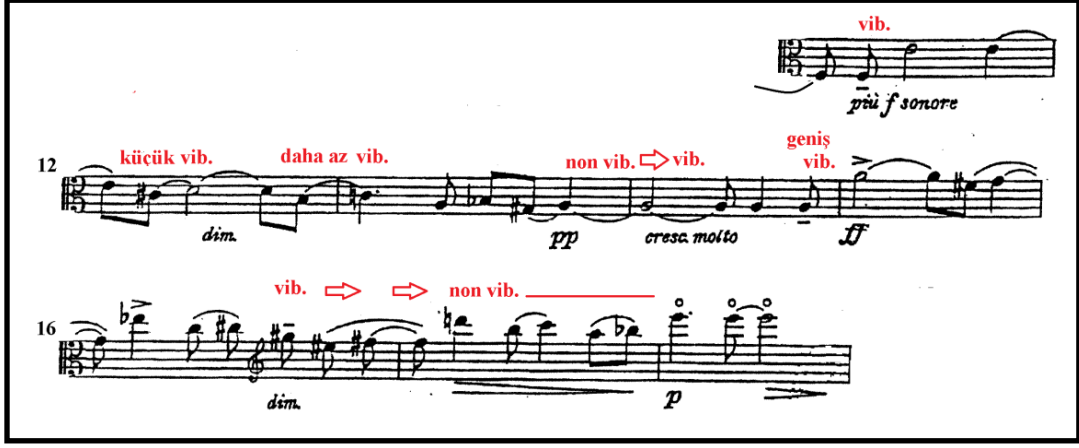
Birbirine bağlı yazılmış ve ikinci notanın daha belirgin çalınması uygun olan yerlerde, (yedinci ölçüde, kırmızı yıldız ile belirtilmiş, birbirine bağlı arşede çalınan la ve si notasında olduğu gibi) *non vibrato* başlanabilir. Belirgin çalınacak notada yavaş *vibrato*'nun kullanılması önerilebilir.

Dokuzuncu ölçü, *crescendo*'nun yer aldığı ve aynı zamanda *diminuendo*'nun da başladığı yerdir. Bu nedenle, *vibrato* ile başlayan sol bemol notası, *diminuendo*'nun etkisini artırmak için *non vibrato* çalış ile sona erer. 11. ölçüde *piu forte*'nin gelişi ile geniş *vibrato* kullanılabilir.



Şekil 1.36. Peter Grimes, vibrato örneği

Solonun 11. ölçüsü ile birlikte geniş *vibrato* kullanımı artmaktadır. Şekil 1.37.'de görüldüğü üzere, nüanslar ile *vibrato* kullanımı paraleldir. 11. ölçüde *vibrato*'lu başlayan motif, iki ölçü boyunca yavaşça azalarak *non-vibrato*'ya ulaşır. 14. ölçünün son sekizliği ile beraber geniş *vibrato* kullanılabilir. 16. ve 17. ölçüler arasındaki, *vibrato*'dan *non-vibrato*'ya gelen kademeli azalma, ok işaretleri ile Şekil 1.37.'de gösterilmiştir. Solonun ilk kısmı, *flajöle* olarak *non-vibrato* şeklinde sona erer. *Flajöle* olarak yazılmış olması, *vibrato* yapılmamasında yardımcı olduğu gibi, *p* nüansının korunmasına da katkıda bulunmaktadır.



Şekil 1.37. Peter Grimes, vibrato ve nüans paralelliği

1.4.2.4. Örnek yorumlar

II. Dünya Savaşı'nın ardından sahnelenen opera, tatlı melodiler bekleyen dinleyicileri hayal kırıklığına uğratmış olsa da, dramatik melodiler ile etki bırakmış bir eser olmuştur (Yener, 1992, s. 445).

Operanın viyola solosunun da bulunduğu *passacaglia* bölümü, senfonik eser olarak da seslendirilmektedir. Bu nedenle, viyola solosuna, senfonik kayıtlar vasıtasıyla da ulaşılabilmektedir. Eser Türkiye'de sahne almamıştır. Aşağıda, ünlü orkestraların ve şeflerin yer aldığı, ulaşılabılır CD, DVD ve video kayıtlarının bazılarına yer verilmiştir:

1948, Şef: Reginald Goodall (1901-1990) yönetimindeki Orchestra of the Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (CD Kaydı)

1958, Şef: Rafael Kubelik (1914-1996) yönetimindeki Orchestra of the Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (CD Kaydı)

1958, Şef: Benjamin Britten (1913-1976) yönetimindeki Orchestra of the Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (CD Kaydı)

1994, Şef: David Atherton (1944-...) yönetimindeki English National Opera (İngiliz Ulusal Operası), (DVD Kaydı)

1995, Şef: Richard Hickox (1948-2008) yönetimindeki City of London Sinfonia (Londra Senfoni), (CD Kaydı)

2004, Şef: Sir Colin Davis (1927-2013) yönetimindeki London Symphony Orchestra (Londra Senfoni Orkestrası), (CD Kaydı)

2008, Şef: Donal Runnicles (1954-...) yönetimindeki MET Opera (Metropolitan Opera Orkestrası), (DVD Kaydı)

2012, Şef: Robin Ticciati (1983-...) yönetimindeki Teatro Alla Scala Orkestrası (Alla Scala Tiyatrosu Orkestrası), (DVD Kaydı)

2013, Şef: Steuart Bedford (1939-2021) yönetimindeki Britten-Pears Orchestra (Britten-Pears Orkestrası), (DVD Kaydı)

PASSACAGLIA
from the Opera "PETER GRIMES"

BENJAMIN BRITTEN
Op. 33b

Andante moderato
sempre un poco rubato

4 **Sola** Sul C

Cello & Bass pizz. *pp* (le altre tacent)

espress. *pp* *piu f sonore*

dim. *pp* *cresc. molto* *ff*

dim. *p* *animando* 11

Andante moderato (come sopra) **Sola**

div. *pp* *dolcissimo ed espress.*

Last desk only *pp* Sul C

espr. *pp* *pp*

f *dim.*

pp *quasi niente*

Şekil 1.38. Peter Grimes, viyola solonun tamamı (<http-17>)

İKİNCİ BÖLÜM

2. BALENİN KISA TARİHİ VE İNCELENEN SOLOLAR

Bale kelimesi, dans etmek anlamına gelen, İtalyanca *ballare*'den gelmektedir (O'wyer, Gürcan, 2012). Bale, akademik dans tekniklerinin, koreografi, müzik, dekor ve kostüm gibi çeşitli sanatsal öğeler ile birleştirilerek bir performans haline dönüşmesidir (Deleon, 1997).

Klasik bale, rönesans döneminde İtalya'da ortaya çıkmıştır. Soylular tarafından düzenlenen eğlencelerde, mitolojik konuların işlendiği dans gösterilerinin düzenlenmesi ile balenin altyapısı oluşmuştur. Bu sanat dalı, 1533 yılında, Fransız Kralı II. Henry (1519-1559) ve Catherine de Medici'nin (1519-1589) evlenmesi ile İtalya'dan Fransa'ya gelmiştir. 1661 yılında, Fransa Kralı XIV. Louis, eğitilmiş bir dans grubuna dans akademisi kurmaları için destek vererek, balenin küçük salonlardan sahnelere taşınmasına öncü olmuştur. Bu akademi, Paris operasının temellerini oluşturmaktadır. XIV. Louis'in sarayında görevli olan müzisyen, Jean Baptiste Lully (1632-1687), baleye katkısı olan en önemli bestecilerden birisidir. Kralın isteğiyle birçok eseri bale müziği olarak düzenlemiş ve baş balet olarak görev almıştır.

18. yüzyıl, balenin teknik olarak ilerlediği dönemdir. İlk koreografik bale figürleri, Jean Georges Noverre'nin (1727-1810) *Letters on Dancing and Ballet* (Dans ve Bale Üzerine Mektuplar) kitabında yayınlanmıştır. Noverre'ye göre; bale belirli bir teknik içerisinde olmalıdır. Seyirciyi duygusal olarak etkilemelidir. Sahne ve müzik bir bütün olmalı ve konuyu desteklemelidir. Dans figürleri basit ve anlaşılır olmalıdır (Kassing, 2017). Bu dönemde bestelenmiş önemli baleler arasında Gluck, *Don Juan* (1761), Mozart, *Les Petits Riens* (Küçük Şeyler, 1778) ve Beethoven'ın *Die Geschöpfe des Prometheus* (Prometheus'un Yaratıkları, 1801) eserleri örnek verilebilir.

19. yüzyılda romantik bale tüm Avrupa'ya ve Rusya'ya yayılmıştır. Bu dönemde bale, seyirciler tarafından ilgi görmediği için, genellikle operanın içerisinde küçük sahneler olarak yer almıştır. Örneğin, G. Rossini *William Tell* (1829) operasına, R. Wagner *Tannhauser* (1845) operasının ikinci bölümüne, G. Verdi *Don Carlos* (1867) operasına, bale sahneleri eklenmiştir. Paris Operası tarafından *Tannhauser*'deki bale sahnelerinin kaldırılması talep edilmiş fakat Wagner kaldırmayı reddetmiş, sadece eser içerisindeki yerini değiştirmiştir.

Balenin zorluklarından biri, hikâyenin dans aracılığı ile doğru aktarılabilmesi olmuştur. Adam'ın *Giselle* (1841) adlı eseri, hikâyeyi doğru anlatmayı büyük ölçüde başaran ilk bale olmuştur. Baleye modern bir bakış açısı katarak ve akademik dansı geliştirerek 21. yüzyıl balesinin öncüsü olmuştur.

Bale, Fransa ve İtalya'da ortaya çıkmış olsa da, Rusya'da şekillenmiştir. Rus halk dansları, bale ile birleştirilmiş, böylece tüm Rusya'nın baleyi benimsemesi kaçınılmaz olmuştur. Aristokratlar bale öğrenmişlerdir. Mahkemelerde bile bale gösterileri yapılmıştır. İlk Rus bale bestecilerinden birisi olan Pyotr İlyiç Çaykovski'nin (1840-1893) *Kuşu Gölü* (1876), *Uyuyan Güzeli* (1890) ve *Fındıkkıran*, (1892) eserleri, dönemin ünlü Rus baleleri arasındadır. Sergei Diaghilev (1872-1929), Rus balesini, Batı Avrupa ve Amerika ile tanıştıran ilk kişidir. 1909 yılında *Ballet Russes* topluluğunun kurulmasında öncü olmuştur. Bu topluluk, insanların baleye bakış açısını olumlu yönde etkilemiştir.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki sanattaki modernleşme eğilimi, balede de paralel şekilde kendine göstermiştir. Hikâyelerin soyut ve güncel konulardan tercih edilmesi, danslardaki hareketlerin belli kalıpların dışına çıkması, kıyafetlerin daha hafif tercih edilmesi baledeki modernleşme hareketinin en önemli göstergelerinden olmuştur. O'Dwyer Gürcan'ın *Bale Kitabı*'nda bahsettiği gibi, balerin Anna Pavlova (1881-1931), dansçı Vaslav Nijinski (1889-1950), koreograf Mikhail Fokine (1880-1942) ve birçok diğer sanatçı, klasik balenin katı kurallarını yıkmış ve modern balenin gelişimi böylece başlamıştır (O'Dwyer, Gürcan, 2012, s. 8).

Modern baleye örnekler vermiş olan Rus besteci Stravinsky'nin, Diaghilev'in isteği üzerine bestelediği *Ateş Kuşu* (1910) *Petrushka* (1911) ve *Bahar Ayını* (1913) eserleri, döneminin en yenilikçi balelerindedir.

İkinci bölümde yer alan viyola soloları, odisyonlardaki sorulma sıklığı göz önünde bulundurularak seçilmiş ve tarihsel olarak sıralanmıştır. *Giselle*, *Coppelia* (1870) ve *Romeo ve Juliet* (1935-1940) balelerinin içerisinde yer alan viyola sololarına yer verilmiştir.

2.1. Adolphe Charles Adam

Fransız besteci Adolphe C. Adam, 1803 yılında doğmuştur. Babası Louis Adam (1758-1848), Paris Konservatuvarı'nda piyano profesörü olarak görev yapmıştır. Adam, 1821 yılında, Paris Konservatuvarı'nda eğitimine başlamıştır. Burada ünlü opera

bestecisi François Adrien Boieldieu (1775-1834) ile armoni ve org çalışmaları yapmıştır. 1823 yılında, Vodvil Evleri (bir çeşit tiyatro türünün sahnelendiği yer) için şarkılar bestelemeye başlamıştır. Aynı yıl *Theatre du Gymnase Dramatique* isimli orkestrada çalışmaya başlamıştır.

Org çalarak geçimini sağlayan Adam, 1824 yılında bir perdelik ilk operası olan *Pierre et Marie, ou Le soldat ménétrier*'i (Peter ve Mary veya Kemancı Asker) bestelemiştir. Farklı kaynaklardan edinilen bilgilerde net bir sayının olmaması ile birlikte, 70'den fazla opera bestelemiştir. En çok ilgi çeken operası, 1836 yılında bestelediği *Le Postillon de Lojumeau* (Lonjumeau'lu Posta Arabacısı) ve 1852 yılında bestelediği *Si J'étais Roi* (Kral Olsaydım) olmuştur. 14 bale eserinden ilki, 1830 yılında bestelemiş olduğu İngiliz pandomim tarzındaki *La Chatte Blanche* (Beyaz Kedi)'dir. Kendisine bir diğer başarı kazandıran eseri, 1841 yılında bestelediği *Giselle* balesidir.

Adam, 1847 yılında, Paris'teki *Opera National* (Ulusal Opera) binasını açmıştır. Ancak devrim nedeniyle opera binası kapanmış ve Adam binayı açmak için almış olduğu borçları ödeyememiştir. 1849 yılından ölümüne kadar ki sürede, Paris Konservatuvarı'nda kompozisyon profesörü olarak çalışmaya devam etmiştir.

Adam, yaşadığı süre boyunca, Fransız devriminin etkisi altında eserler üretmiştir. Eserlerinin başarı kazanması sekteye uğramış olsa da, opera ve bale repertuarına değerli eserler bırakmıştır.

2.1.1. A.C.Adam'ın müziği

Adolphe Adam, romantik dönem bestecisidir. Fransız geleneklerine uygun, romantik dönem özelliklerini barındıran eserler üretmiştir. BBC müzik magazin dergisi yazarı Christopher Cook'a göre; Adam, eserlerinde karmaşık melodiler kullanmamıştır. Basit ve sade bir müzikal anlayışı vardır. Orkestrasyonu ustacadır. Sofistike anlatımlar kullanmamıştır. Sahne üzerindeki tiyatroyu, incelik ve zarafet ile izleyiciye aktarmayı tercih etmiştir (http-18).

Giselle balesi, müzikal olarak bir yenilik barındırmasa da, dansa olan uyumu oldukça güçlüdür. Tek başına değerlendirildiğinde oldukça sade duyulan bir müziktir. Ancak, dansa, duygusal, ritmik ve dramatik bir etki katmıştır.

Eser, akıcı ve şarkıya benzer bir üslup olan *cantilena* şeklinde bestelenmiştir. Adam, *Giselle*'in müziğinde birkaç *leitmotif* kullanmıştır. Albrecht, Giselle, Hilarion ve Wililer'i farklı *leitmotif*'ler ile ilişkilendirmiştir.

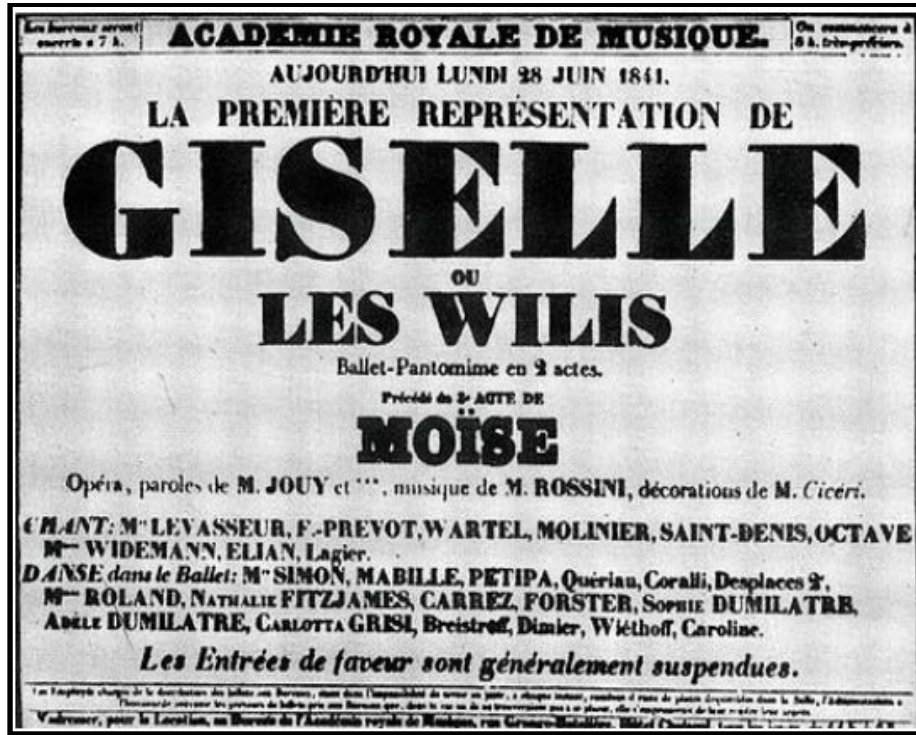
Lawrence'a göre, Adam'ın bale müziği, kendisinden sonra gelen Tchaikovsky ve Delibes'in bale müziklerinde etkisini çarpıcı bir şekilde göstermiştir (Lawrence, 1950, s. 211).

Giselle, Fransız balesinin doruk noktasıdır. Aynı tarihlerde, *Flippo*'nun koreografisini yapmış olduğu ve başarıya ulaşmış *La Sylphide* (1832) ve *La Fille de Danube* (1836) gibi baleler artık sergilenmemektedir. *Giselle*, birkaç kesinti ve düzenlemenin ardından, bir klasik olarak repertuvardaki yerini almıştır (Lawrence, 1950, s. 211).

Bazı eleştirmenler, Weber'in *Euryanthe* operasındaki Eglantine'nin ariyalarından ve avcı korosundan bazı ölçülerin Adam tarafından *Giselle*'de kullanılmış olduğunu ileri sürmektedirler.

Giselle balesi, ikinci perdenin 18 numarasında yer alan *Pas de Deux* (düet) bölümündeki viyola solosu ile genellikle keman solunun tercih edilmesi geleneğini bozmuştur. Viyola, ses rengi olarak buradaki romantizme ve gizemli ruh haline çok uygundur (Riley, 1993, s. 152). Solo, esler dâhil edildiğinde 88 ölçü uzunluğundadır. *Andante* (43 ölçü) ve *andantino* (44 ölçü) bölümlerinden oluşur. Sahnede, *Giselle* ile Kont Albrecht'in dansları yer almaktadır.

2.1.2. *Giselle* (The Wilis)



Görsel 2.1. *Giselle* prömiyer afişi (http-19)

Bale Metni: Theophile Gautier (1811-1872), Jules-Henri Vernoy de St. Georges (1799-1875)

Prömiyer: 28 Haziran 1841, Academie Royale de la Musique et de la Dance (Kraliyet Müzik Akademisi), Paris, Fransa

Tablo 2.1. *Giselle* balesindeki karakterler

KARAKTERLER
Giselle: Genç ve güzel bir köylü kızı
Kont Albrecht: Silesia'nın kontu
Hilarion: Köyü çevreleyen bağ ve korulardan sorumlu kişi
Wililer: Ölümsüz bakireler
Myrtha: Wililer'in kraliçesi
Berthe: Giselle'in annesi
Courland Prensi
Bathilde: Prensın kızı, Kont Albrecht'nin nişanlısı
Köylüler ve Asiller

Hikâye Almanya'nın Ren bölgesinde geçmektedir. Giselle isminde güzel bir köylü kızı vardır. Kont Albrecht, Giselle'e âşıktır. Kont olduğunu bilmesini istemediği için kimliğini gizler ve Giselle'e kendisini Lois adı ile tanıtır. Bekçi Hilarion'da Giselle'e âşıktır ve Kont'un kimliğini gizliyor olmasından çok rahatsız olur. Giselle, Kont Albrecht ile dans etmek ister. Giselle'in annesi Berthe, dans etmemesi gerektiği konusunda kızını uyarır. Genç kızların dans etmesinin ölümlerine neden olacağını ve Wili isimli ruhlara dönüşeceklerini söyler. Giselle annesine inanmaz ve Albrecht ile dans etmeye başlar. Uzaktan bir av borusu sesi duyulur. Kont Albrecht telaşa kapılır. Gelenler, Courland Prensi, kızı Bathilde ve köylülerdir. Kimliğinin açığa çıkmasını istemeyen Albrecht saklanır. Bathilde, Giselle ile tanışır ve onu çok sever. İkisi de birbirine aşklarını anlatır ve yakında evleneceklerini söylerler. O sırada Albrecht geri

gelir. Bathilde, evleneceği kişinin Albrecht olduğunu söyleyince Giselle buna inanamaz. Çıldırılmış haldedir ve annesinin kollarında can verir.

İkinci perde ormanda başlar. Giselle'in mezarına gelen Wililer, onu da danslarına davet ederler. Wililer'in ilk kurbanı Hilarion olacaktır. Orman yolundaki Hilarion'un bir su havuzuna düşmesini sağlarlar ve onu öldürürler.

Kont Albrecht, Giselle'in mezarını ziyaret etmek için ormana gelmiştir. Wililer'in ikinci kurbanı Albrecht olacaktır. Giselle, Albrecht'i, Wililer'den korumak ister ve Myrtha'ya Albrecht'i bağışlaması için yalvarır. Albrecht'i koruyacak olan haçın bulunduğu bir oba vardır. Giselle, Albrecht'a oraya gitmesi için işaret verir. Myrtha, Giselle'e dans etmesini emreder. Albrecht, Giselle'e olan özlemiyle, onu koruyan haçtan uzaklaşır. Uzun bir viyola solonun eşlik ettiği *Pas de Deux* bölümünde ikili dans ederler (Lawrence, 1950, s. 219).

Şafak vakti yaklaştığında Myrtha ve Wililer ortadan kaybolurlar. Albrecht kurtulmuştur. Giselle'in ruhani gölgesi de Wililer ile birlikte yok olur ama Albrecht'a olan aşkı hep yaşayacaktır. Albrecht'in, Giselle'in mezarının başında tek başına yere yığılmasıyla bale sona erer.

“Romantik balenin başyapıtlarından olan “Giselle”, ozan Heinrich Heine'nin “*Zur Geschichte der Neueren Schönen Literatur in Deutschland*” başlıklı yapıtından esinlenerek yaratılmıştır (Deleon, 1997, s. 298)”.

Giselle balesi, *The Wilis* ismi ile de anılmaktadır. Fantastik bir baledir ve iki perdeden oluşmaktadır. “Bale topluluklarımızın ayaklarımızı görebildiğimiz her yerde Giselle'in müziği bilinir (Harewood and Peattie, 1997, s. 1).

2.1.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli

Giselle balesinde yer alan viyola solo, opera ve bale giriş sınavlarında çalınması istenilen önemli ve en uzun sololardan bir tanesidir. Viyola repertuarında küçük parça olarak da yer almakta, piyano ya da arp eşlikli olarak çalınmaktadır.

Solonun çalışılma aşaması için verilebilecek önerilerin başında, nota okuma, kaydı dinleyerek veya izleyerek notadan takip etme gelmektedir. Uzun bir solo olduğu için, bu aşamaları gerçekleştirmek, soloyu bir bütün halinde çalabilmek açısından önemlidir. Bu solo için gerçekleştirilen ön çalışmada, birbirinden farklı nota örneklerine ve yorumlara rastlanmıştır. Ulaşılan nota örnekleri arasında nota yazımı ve *register* farklılıkları ile karşılaşılmıştır. Viyola solo partisinin olduğu yerlerde, solonun diğer

başka enstrümanlar tarafından çalındığı kayıtlar da bulunmaktadır. Bu nedenle, ilk olarak, doğru notaya ve ses kaydına ulaşılması önemlidir.

Solo deşifre edildikten sonra, arşelerin belirlenmesi, parmak numaralarının ve pozisyon geçişlerinin yazılması, *glissando* ve *vibrato* kullanımı gibi bireysel çalışmaların gerçekleştirilmesi önerilir.

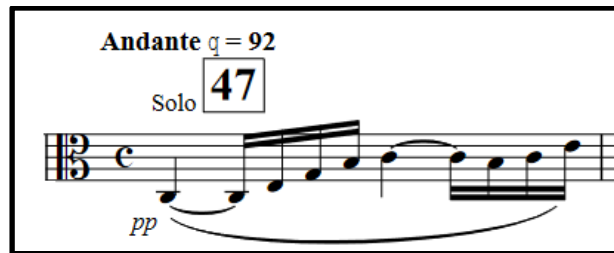
Orkestra provalarında ve temsillerde, sahne üzerindeki dansın görülememesi nedeniyle, orkestra şefi iyi takip edilmeli ve solo çalan diğer çalgılar çok iyi dinlenmelidir. Ancak bu sayede, solo, dans ile senkronize şekilde çalınabilir.

2.1.2.2. Arşe kullanımı

Solonun aktif ve net duyulabilmesini sağlayan etkenlerden birisi arşe kullanımıdır. Arşe hızı, tele uygulanan baskı, arşe üzerindeki yer seçimi ve elde edilmek istenen sesin özellikleri üzerinde çalışma yapılması önerilebilir. Romantik bir ses elde edebilmek için, *vibrato*'lu notalarda büyük arşe kullanımı ve nüansların abartılı bir şekilde duyurulması önerilmektedir.

Andante ve *andantino* olarak iki bölümden oluşan solonun *andante* kısmı genellikle oldukça ağır bir tempoda yorumlanmaktadır. *Andante* bölümünde, temponun bozulmaması için, arşe olabildiğince büyük kullanılmalıdır. Solo, viyolanın en kalın teli olan bir vuruşluk do notası ile *pp* nüansında başlar. Arşeyi hızlı çekmek ya da itmek, nüansın değişmesine neden olabilmektedir. Doğru nüansın sağlanabilmesi için, arşe hızına dikkat edilmelidir.

Solonun girişinde sadece viyola yer alır. Bu gibi girişlerde, genellikle orkestra şefi girişi verir ve tempo tutmaz. Viyolacı tempoyu belirlemek ile yükümlüdür. Doğru tempo ile çalınabilmesi için, ilk nota tam değerinde çalınmalıdır. Bir sonraki onaltılık do notası ile bağlı olması, değerinden daha uzun çalmamak için dikkat gerektirmektedir.



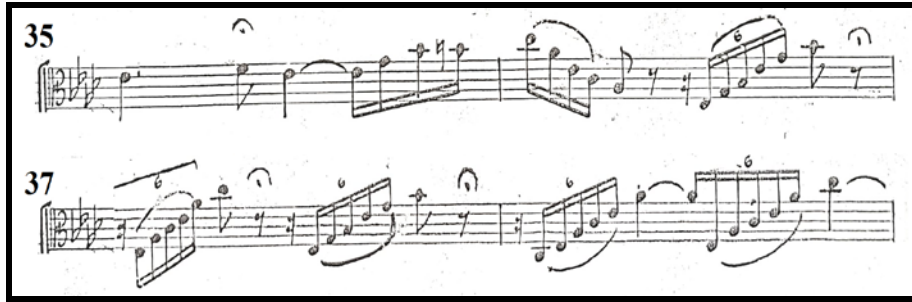
Şekil 2.1. *Giselle*, viyola solo, ilk ölçü

19. ölçüden 34. ölçüye kadar yer alan *spiccato*'lar çok kısa çalınmamalıdır. Noktalı notalar, yazılından biraz daha uzun duyulmalıdır. Bazı kayıtlarda bu *spiccato* onaltılıkların bağlı bir şekilde çalındığına rastlanmaktadır. Orkestra şefinin özel bir ricası bulunmaması durumunda, notada yazılı olan şekli tercih edilmelidir (Bkz. Şekil 2.2.).



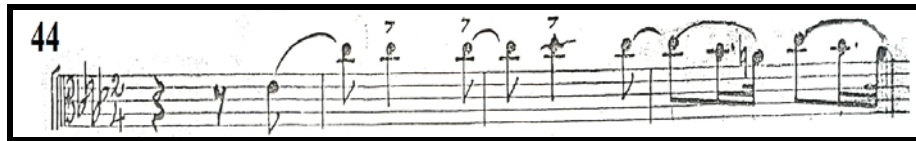
Şekil 2.2. Giselle, viyola solo, 19.- 21. ölçüler arası

35. ölçüde başlayan *puandorg*'lar, danstaki ağırlaşma nedeniyle, orkestra şefinin vuruşlarına göre çalınmalı ve arşe hızı orkestra şefinin temposuna göre ayarlanmalıdır.



Şekil 2.3. Giselle, viyola solo, 35.-38. ölçüler arası

Solonun 44. ölçüde başlayan *andantino* bölümü, biraz daha yürük tempodadır. Viyola soloya, başka çalgılar da eşlik etmektedir. Aksanlı notalar sert çalınmamalı ancak belirgin olmalıdır. Bu nedenle arşe hızına dikkat edilmeli ve arşe çok bastırılmamalıdır. Aksanlar *vibrato* ile desteklenmeli ve çok sert duyulmamalıdır.



Şekil 2.4. Giselle, viyola solo, 44.- 47. ölçüler arası

Arşel kullanımı için yapılmış çalışmalarda, görsel olarak yararlanılabilecek farklı kaynaklara erişim sağlanmıştır. Erişilmiş nota örnekleri ve kayıtlar içerisindeki farklılıklar nedeniyle, Mersin Devlet Opera ve Balesi arşivinden elde edilen nota örneği kullanılmış ve arşel değişikliği yapılmamıştır (Bkz. Ek. 1).

2.1.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı

Solodaki parmak numaraları ve pozisyon geçişleri için yapılan çalışmalar sırasında, (açık tel tercih edilmemesi ya da üst pozisyonların daha sık kullanılması gibi) romantik döneme ait özellikler göz önünde bulundurulmalıdır. En önemli noktalardan bir tanesi, yazılı olan arşeller ile uyumlu tercihler yapabilmektir. Arşel çalışması gerçekleştirildikten sonra, yazılmış olan parmak numaraları ile kontrol sağlanmalı, uyumsuz bir durum olmaması üzerine çalışma yapılmalıdır.

Parmak numaraları yazılırken, mümkün olduğunca açık tel kullanılmaması önerilebilir. *Vibrato*'nun rahat yapılabileceği parmak numaraları tercih edilebilir. Pozisyon geçişleri olabildiğince bağlı duyulmalı, kesik duyulmamalıdır.

Glissando'ya uygun olan yerler, bu çalışma sırasında belirlenebilir. Örnek kayıtlardan solo dinlenerek, *glissando* yapılmış yerler için yardım alınabilir.

Solo üzerinde iki farklı parmak numarası çalışması yapılmıştır. Şekil 2.5.'de, nota üzerindeki arşellere uygun olabilecek nitelikte çalışma gerçekleştirilmiş ve arşeller ile parmak numaralarına beraber yer verilmiştir. Kırmızı renk ve mavi renk kullanılarak iki farklı parmak numarası çalışması yapılmış, aynı olan parmak numaraları siyah renk kullanılarak belirtilmiştir

Pas de deux

1 *Andante*

pp

3

5 *rall.*

6 *Larghetto*

8

10

12

14

17

Şekil 2.5. Giselle, parmak numaraları

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

Şekil 2.5. (Devam) Giselle, parmak numaraları

39

42 *v. ni*

44 *p*

48

52

60

64 *tr* *rall.*

69 *al tempo*

73 *Piu animato*

77

81

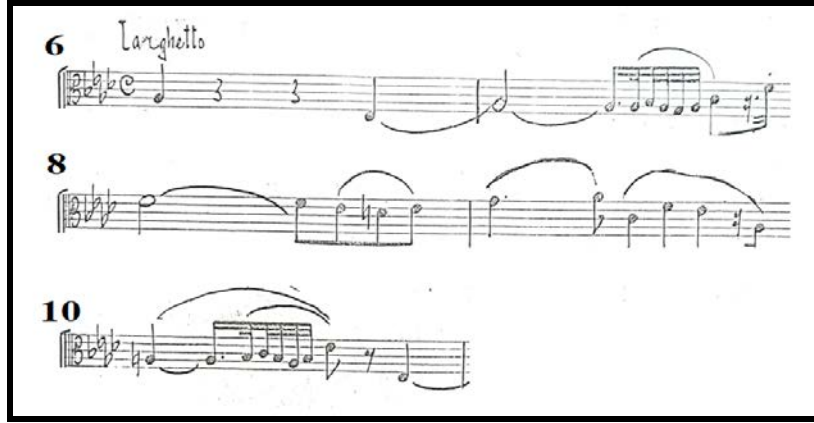
86

Stamp: BIRLIK VE BALESİ, BEKİR KARAPINAR, BEKİR KARAPINAR

Şekil 2.5. (Devam) Giselle, parmak numaraları

Romantik dönem, *vibrato* kullanımının en yaygın olduğu dönemdir. Bu solo için, geniş *vibrato* ve sıkı *vibrato* kullanımı önerilmektedir.

Altıncı ölçünün son dörtlük notası ile yedinci ölçünün ilk ikilik notasında geniş kol *vibrato*'su kullanılabilir. Yedinci ve 10. ölçüdeki otuzikilik ritim içerisinde sıkı *vibrato* kullanımı önerilmektedir.



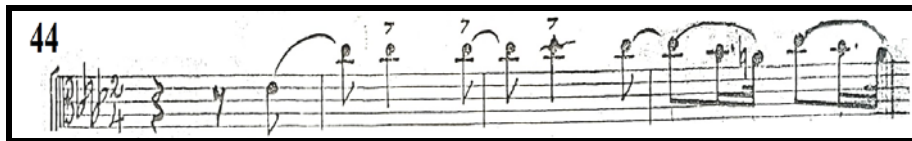
Şekil 2.6. Giselle, vibrato örneği

19. ölçüde başlayan onaltılık bağlı grupların ilk notaları sıkı *vibrato* ile daha belirgin çalınabilir. Noktalı ve ayrı yazılmış onaltılıkların hepsinin sıkı *vibrato* ile çalınması önerilir.



Şekil 2.7. Giselle, vibrato örneği 2

45. ölçüde başlayan aksanlı notalar, yumuşak ve belirgin olmalıdır. Bu nedenle sıkı ve yumuşak bir *vibrato* elde edilmelidir.



Şekil 2.8. Giselle, vibrato örneği 3

65-67. ölçüler arasında giderek genişleyen kol *vibrato*'su, hem romantik bir duyum için, hem de yavaşlamayı yapmak için yardımcı olabilir.



Şekil 2.9. *Giselle*, vibrato örneği 4

2.1.2.4. Örnek yorumlar

“Giselle Balesi ilk oynandığı 1841 yılından günümüze kadar baleler arasında en dayanıklılarından, en başarılılarından biri olmuştur (And, 1979, s. 5)”. Giselle balesinin birçok CD ve DVD’si bulunmaktadır. Örnek yorumlar başlığı altında araştırılmış kayıtlarda, farklı edisyonlardan çalınmış viyola soloları bulunmaktadır.

1958, Şef: Hugo Rignold (1905-1976) yönetimindeki Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (DVD Kaydı)

1962, Şef: Herbert von Karajan (1908-1989) yönetimindeki Wiener Philharmoniker (Viyana Filarmoni Orkestrası), (CD Kaydı)

1973, Şef: John Lanchbery (1923-2003) yönetimindeki Sydney Symphony Orchestra (Sidney Senfoni Orkestrası), (CD Kaydı)

1993, Şef: Mark Ermler (1932-2002) yönetimindeki Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (CD Kaydı)

1994, Şef: Andrew Mogrelia (1958-...) yönetimindeki Symfonicky Orchester Slovenskeho Rozhlasu (Slovak Radyo Senfoni Orkestrası), (CD Kaydı)

2005, Şef: David Coleman (1926-2013) yönetimindeki Orchestra del Teatro alla Scala (Alla Scala Tiyatrosu Orkestrası), (DVD Kaydı)

2011, Şef: Pavel Klinichev (1974-...) yönetimindeki Orchestra of the Bolshoi Theatre (Bolşoy Tiyatrosu Orkestrası), (DVD Kaydı)

2015, Şef: Nicolette Fraillon (1960-...) yönetimindeki Tasmanian Symphony Orchestra (Tazmanya Senfoni Orkestrası), (CD Kaydı)

2016, Şef: Barry Wordsworth (1948-...) yönetimindeki Royal Opera House (DVD Kaydı)

2.2. Leo Delibes

Clement Philibert Leo Delibes, 21 Şubat 1836 yılında Saint Germain du Val'de doğmuştur. Büyükbabası Batiste ünlü bir baritondur. Kuzeni Edouard Batiste ise Paris Konservatuvarı'nda org profesörü olarak görev yapmıştır. Müzik yeteneği küçük yaşlarda kendisini belli etmiştir. 11 yaşında Paris Konservatuvarı'nda müzik eğitimine başlamıştır. A. Adam gibi ünlü bestecilerin yanında eğitim görmüştür. 1853 yılında Lirik Tiyatro'da organistlik ve şef yardımcılığı yapmış, ardından operanın koro şefliği görevine getirilmiştir. 1856 yılında operetlerini bestelemeye başlamıştır. 1866 yılında Paris Operası tarafından, *La Source* (Kaynak- 1866) balesi üzerinde Leon Minkus (1826-1917) ile beraber çalışma yapması için davet almıştır. Delibes'in çalışma şeklini ve stilini beğenmişler ve 1870 yılında kendisinden *Coppelia ou La fille aux yeux d'email* (*Coppelia* veya *Mine Gözlü Kız*) balesinin müziğini bestelemesini rica etmişlerdir. İlk gösterimi 25 Mayıs 1870 tarihinde *Le Peletier* tarafından yapılmıştır. Prömiyerde 16 yaşındaki Giuseppina Bozzachi (1853-1870), Swanhilda rolünde dans etmiş ve iki ay sonra Fransa- Almanya savaşının başlamasına kadar Paris repertuvarında *prima* balerin (baş dansçı) olarak çalışmaya devam etmiştir.

Coppelia balesinin başarısı, müziğe bir başyapıt kazandırmış olan Delibes'i başka baleler bestelemek için isteklendirmiş ve komik opera serisini bu dönemde yaratmıştır. 1873 yılında *Le roi l'a dit* (Kral Öyle Dedi), 1880 yılında *Jean de Nivelle* (Nivelle'li Jean) ve 1883 yılında içlerinden en ünlüsü olan *Lakme*'yi bestelemiştir. Tüm başarılarının ardından, Paris Konservatuvarı'nda profesör ve Fransız Enstitüsü üyesi olmuştur. 16 Ocak 1891 yılında yaşama veda etmiştir.

2.2.1. L.Delibes'in müziği

Romantik dönem bestecisi Delibes'in, Alman besteci R. Wagner'i kendisine örnek aldığı çok açıktır. Bunu bale müziklerinde daha da fazla hissettirir. Müziği armonik açıdan değişken, tempo olarak genellikle hareketli ve o güne kadar bestelenmiş eserlere bakıldığında alışılmadık dışındadır. Bestelerinde *leitmotif* kullanmıştır.

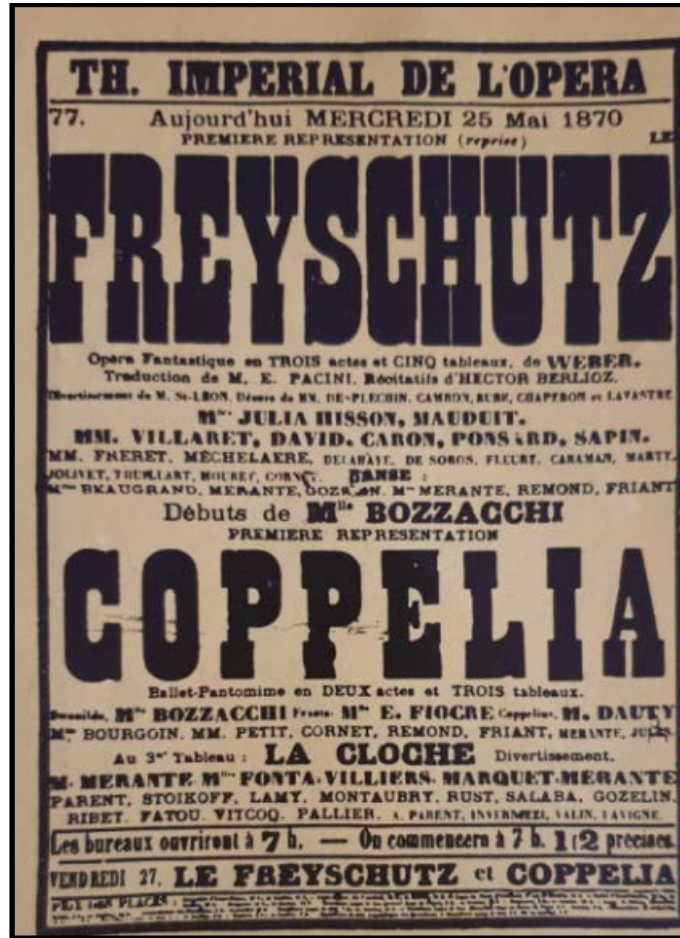
Çaykovski, Delibes'in müziğinden etkilenmiştir. 1887 yılında, arkadaşı Nadezhda von Meck'e (1831-1894) yazmış olduğu mektuplarında, Almanya'nın müzikte geri planda kalmaya başladığından ve Fransızların büyük gelişme gösterdiğinden bahsetmiştir. Favori Fransız bestecilerinin Georges Bizet (1838-1875) ve Delibes

olduğunu yazmış, Delibes'in balelerinin ve Bizet'in *Carmen* adlı eserinin kendisini büyülediğini ifade etmiştir (Newmarch, 1906, s. 253, 254).

Coppelia balesi romantik dönem bale örneklerinin sonuncusu olma özelliğini taşır. Aynı zamanda Slav motiflerini içeren ilk balelerden biridir. İki perde ve üç sahneden oluşur. Üç perde şeklinde sahnelendiği de görülmektedir. Türkiye'de üç perde olarak sahnelenmektedir.

Viyola solo, üçüncü sahnenin sonlarında *La Paix* (barış) adlı bölümde yer alır. Sol Majör tonundadır. Flüt, fagot ve kornonun yedi ölçülük giriş akorlarından sonra sekizinci ölçüde, lirik bir melodi ile başlar. 51 ölçüden oluşur. *Moderato* temposunda çalındığında yaklaşık olarak beş dakika uzunluğundadır. Tüm koreografilerde rastlanmasa da bir zeytin dalı ile sahnelenir. Solo, Swanhilda ile Franz'ın danslarına eşlik eder. Bestecinin, barışı temsil eden bir melodiyi viyola çalgısını kullanarak aktarmış olmasının nedeni, viyolanın yumuşak tonundan kaynaklanabilir.

2.2.2. Coppelia



Görsel 2.2. *Coppelia* Balesi'nin ilk duvar afişi

Bale Metni: Charle Nutter (1828-1899), Arthur Saint Leon (1821-1870)

Prömiyer: 25 Mayıs 1870, *Theatre National de l'Opera* (Ulusal Opera Tiyatrosu), Paris, Fransa

Tablo 2.2. *Coppelia* balesindeki karakterler

KARAKTERLER
Dr. Coppelius: Köy meydanının kenarındaki iki katlı bir evde yalnız yaşayan bir simyacıdır. Laboratuvar çalışmaları yapması köylüler tarafından büyücü olarak anılmasına <i>neden</i> olur.
Coppelia: Doktorun kızı. Çok gerçekçi olmasına rağmen mekanik bir bebektir
Swanhilda: Köyün en güzel kızlarından biri olan Swanhilda Franz'ın nişanlısıdır.
Franz: Köydeki yeni ve güzel kız <i>Coppelia</i> ona bir öpücük atana kadar Swanhilda ile evlenme planları yapar.
Belediye Reisi ve Eşi, Kral ve Eşi, Öğretmen, Rahip, Köylüler, Bebekler

Perde Galiçya'daki küçük bir köyde açılır. Köydeki evler arasında, diğerlerinden farklı görünüşü ile dikkat çeken bir ev vardır. Burası, farklı deneyler yapan ve tuhaf birisi olan Dr. Coppelius'un evidir. Evin penceresinden, güzel bir kız görünür. Coppelia isimli kız, doktorun kızıdır. Swanhilda ise bu evin hemen sağındaki evde oturmaktadır. Swanhilda, nişanlısı Franz'ın bu kız ile ilgileniyor olmasından kuşkulananmaktadır. Coppelia, Franz'a öpücük gönderirken Swanhilda görür ve olduğu yerden çıkarak Franz'a karşı tepkisini ifade eder.

İkinci perde, Dr. Coppelius'un evinin önünde Coppelia'nın dikkatini çekmek isteyen genç delikanlıların gürültüsüyle başlar. Dr. Coppelius onları uzaklaştırmak için evden çıkar. O sırada anahtarlarını düşürür. Anahtarları yerde bulan Swanhilda ve arkadaşları, bu esrarengiz eve gizlice girmeye karar verirler. Eve girdiklerinde Swanhilda, Coppelia'yı yakından görür ve onun aslında oyuncak bir bebek olduğunu anlar. Eve dönen Dr. Coppelius, kızları evden çıkarır. Ancak Swanhilda, Coppelia'nın maskesini takmış ve kıyafetlerini giymiştir. Dr. Coppelius bu durumu hemen fark edememiş ancak sonrasında Coppelia'yı tamir etmek istediğinde durumun farkına varmıştır. Swanhilda'ya karşı büyük bir tepki göstermiştir. Sonrasında sakinleşmiş ve Swanhilda ile anlaşmıştır. Swanhilda maske ve kıyafeti kullanarak Franz'ın dikkatini

çekecek ve Franz'ın tepkisini ölçecektir. Ardından Franz, Coppelia'yı görmeye gelir. Ona kurlar yapar, çok ilgili davranır. Nişanlısı Swanhilda buna daha fazla dayanamaz ve maskeyi fırlatarak çekip gider.

Swanhilda ve Franz'ın nikâhları kıyılacaktır. Dr. Coppelius ise meydandaki kalabalığın içinden belediye başkanına ulaşip evine giren yabancıların yaratmış olduğu zararı temin etmek ister. Belediye başkanı bunu kabul eder. Franz'ın Swanhilda'dan özür dilemesini konu alan ve viyola solosunun eşlik ettiği dansları ile barış sağlanır.

Coppelia'nın konusu, Alman romantik yazar E.T.A Hoffman'ın (1776-1822) *Der Sandman* (Kum Adam-1816) adlı hikâyesinden alınmıştır. Bir adamın, gerçeğe çok benzeyen mekanik bir bebeğe duyduğu yıkıcı aşkı konu alan karanlık ve psikolojik bir hikâyedir. Delibes, hikâyenin komik ve eğlenceli bir şeklini izleyicilere sunmuştur.

2.2.2.1. Viyola solosunun çalışma şekli

Prova ve temsil esnasında opera çukurunda yer alan orkestra sanatçılarının, eseri seslendirirken sahneyi görmesi çoğu zaman olanaksızdır. Bu nedenle, özellikle bale eserlerinde dansı takip etmek orkestra şefinin vuruşları dışında mümkün olamamaktadır. Bu ve buna benzer soloların yer aldığı eserlerde, koreografi, anlatılmak istenen konu, solo sırasında kaç kişinin dans ettiği çok iyi bilinmelidir. Solo, bu durumlar göz önünde bulundurularak çalışılmalıdır.

Eser hakkında müzikal ön bilgiye sahip olunması, çalışma aşamalarında oldukça yardımcı olacaktır. Temponun, müzikal akışın ve soloya eşlik eden diğer çalgıların bilinmesi önemlidir.

Viyola solonun çalışılması sırasında, arşe kullanımı, parmak numaralarının melodik ve teknik olarak en uygun şekilde yazılması ve *vibrato* kullanımı ile ilgili çalışmalar yapılması önerilmektedir.

2.2.2.2. Arşe kullanımı

Arşe çalışması için, dönemin stili hakkında bilgi sahibi olmak ve bu dönemin özelliklerini içinde barındıran tercihler yapmak çok önemlidir. Bundan yola çıkarak, arşe kullanımı ile ilgili çalışma şekilleri belirlenebilir. Bunlardan en önemlisi arşenin daima müzikal ve *legato* duyulmasını sağlayabilecek arşe kullanımı tercih etmektir. Arşe kontrolünün iyi sağlanması, notaların değerinden az çalınmaması ve cümle sonlarının *diminuendo* ile bitirilmesi önerilmektedir.

Solonun çalınması sırasında; arşenin, cümleyi kesintisiz bir şekilde duyurabilecek şekilde kullanılması önemlidir. Sesin rengi ve nüansın doğru yapılabilmesi için arşe hızına dikkat etmek gerekmektedir. Eğer arşe birden hızlanırsa, özellikle arşenin ortasında sesin *forte*'ye çıkma ihtimali büyür. Bu durum cümle yapısını bozabilir.

Romantik dönemin en önemli özelliklerinden birisi, özellikle onaltılık ve sekizlik değerdeki eslerde müziğin kesilmemesidir (Bkz. Şekil 2.10.). Bunu sağlayabilmek için, ölçü içerisinde ya da cümle sonlarında karşılaşılan eslerden önceki notanın kısa kesilmemesi ve arşede yer bırakılması gerekmektedir. Durum sahne üstünde de aynıdır. Danstaki hareketlerin arası kesik değildir. Hareketler olduğundan biraz daha birbirine bağlı olarak sahnelenir.

Nr. 20 Fête de la Cloche - Divertissement
Nr. 7 La Paix

Moderato $q = 88$ **6** poco rall. Solo

viyola solo

viyola tutti

Tahta üflemleri çalgıların giriş akorları

viyola solo

viyola tutti

Tutti pizz. *p*

Şekil 2.10. *Coppelia*, viyola solonun başlangıcı

Arşe yazımında, bağlı ve ayrı notaları, tel değişimlerine göre düzenlemek önemlidir. Tel değişimlerinin duyulmamasına özen gösterilmelidir. Olabildiğince bağlı bir geçişe olanak sağlayan ve müzikal cümleye aykırı olmayan arşeler tercih edilmelidir.

Arşe kullanımı, parmak numaralarına, *vibrato*'ya ve cümlenin duyuluşuna etki ettiği gibi, nüanslara da etki eder. Arşenin tel üzerindeki yerinin nüanslara göre belirlenmesi ve arşenin hangi hızda nereye kadar itilip çekileceğinin iyi hesaplanması gerekmektedir.

Solo *auftakt* ile başlar. Tempo olarak *moderato* yazılmıştır ancak ulaşılan kayıtların genelinde *moderato* temposundan daha yavaş bir çalış tercih edilmiştir. Temponun iyi belirlenmesi, arşenin etkin kullanılabilmesi için büyük önem taşımaktadır. Başlangıçtaki *auftakt* tempoyu belirler.

17. ölçüden itibaren, onaltılık notalar başlar. Daha hareketli, ancak tempoyu hızlandırmadan bir çalış sağlanabilmesi açısından, arşenin eşit kullanılması önerilir.

Trill'lerin bulunduğu ölçüler, arşenin yeterli gelebilmesi için ayrı arşeler ile çalınabilir. 26. ölçüdeki son iki onaltılık, arşenin ucunda çalınabilir. Böylece, bir sonraki *puandorg*'lu nota için hazırlık sağlamak mümkün olacaktır. 27. ölçü *ad libitum*'dur. Bu çalış şeklinde, tempo ve ifade yorumuna bağlı olduğu için, arşe kullanımı değişiklik gösterebilir.

28. ölçüde, üç kez üst üste tekrar eden motif ile karşılaşılır. Bunun gibi aynı motifin tekrar ettiği cümlelerde, aksi yazılmadığı takdirde, genellikle *p* nüansında başlayıp *crescendo* ile devam edilmektedir. Bunun sağlanabilmesi açısından ilk vuruş küçük arşe ile başlamalı ve her vuruş biraz daha büyüyen bir arşe ile çalınmalıdır.

29. ölçüde *rallentando* (derece derece yavaşlamak) vardır. Bu nedenle, sahnedeki ağırlaşmaya uyumlu arşe kullanımı gerektirmektedir. Son onaltılık nota, 30. ölçünün *auftakt*'ıdır ve solonun girişindeki sekizlik re notası ile aynı cümleye açılır. 37. ölçüye kadar, solonun başlangıcındaki melodi ile paralel bir şekilde devam eder.

47. ölçüde *en pressant beaucoup* olarak yazılmış olan *accelerando* (giderek hızlanma) başlar ve 49. ölçüdeki *rallentando*'ya kadar devam eder. 49. ve 53. ölçüler gibi ağırlaşmanın yer aldığı yerlerde, genellikle ayrı arşeler tercih edilmektedir.

Aşağıdaki örnekte yer alan arşe bağları, 2011 yılında *Bolshoi Theatre* tarafından sahnelenmiş olan kayıt referans alınarak yazılmıştır. Viyola solo, Rus viyolacı Ilya Sokolov tarafından çalınmıştır. Viyola solusunun görsel bir kaydı bulunmadığı için, sadece arşe bağları yer almaktadır.

1 7 *mf*

14

19

rall. a tempo animato ad lib.

23

rall. a tempo

29

36

42

en pressant beaucoup

47

53 *fr*

Detailed description: The image shows a page of musical notation for the 'Coppelia' ballet. It consists of ten staves of music, each with a measure number on the left. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Red curved lines are drawn under the notes, likely indicating phrasing or articulation. Performance instructions such as 'rall.', 'a tempo animato', 'ad lib.', and 'en pressant beaucoup' are placed above the staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is written in a mix of bass and treble clefs.

Şekil 2.11. Coppelia, arşe örneği

Şekil 2.12.'de yer alan arşeler, *Karl Pausson* edisyonunda yer alan arşelerdir ve üzerinde bir değişiklik yapılmamıştır. Solo, viyola *tutti* partisi ile birlikte yer almaktadır.

Viola

Nr. 20 Fête de la Cloche - Divertissement
Nr. 7 La Paix

Moderato $q = 88$ 6 poco rall. . . . Solo

710 [q = 66] Tutti pizz. p

720

Şekil 2.12. *Coppelia*, viyola solo

727 *rall.*

730 *più mosso q = 72*

733 **17** *rall.*

p

div.

unis.

p

Şekil 2.12. (Devam) *Coppelietta*, viyola solo

740

poco più mosso

750. rall.

trium

pizz.

p

arco

Şekil 2.12. (Devam) *Coppelia*, viyola solo

2.2.2.3. Parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve vibrato kullanımı

Viyola, sahip olduğu *register* ve ton itibariyle üst pozisyonlarda çalmak için uygun, büyük bir çalgı olması nedeniyle de üst pozisyonlarda çalmak için bir o kadar zor bir enstrümandır. Süre olarak uzun eserlerde, pozisyon geçişleri, yorumcunun fiziksel özellikleriyle, viyolanın boyutuyla ve hangi topluluk içerisinde çalınacağı ile (orkestra, opera ya da solo gibi) birlikte şekillenmektedir. Bu solo, teknik ve müzikal anlamda, ileri pozisyonların tercih edilmesi için uygundur.

İleri pozisyonların kullanımı ile romantik bir ton elde edebilmek için yapılması önerilen çalışma şu şekildedir:

- Öncelikle bulunulan pozisyondan, daha ilerideki bir pozisyona geçiş için müzikal olarak uygun olan yerler belirlenmelidir.
- Pozisyon geçişlerinde *glissando* yapılabilecek yerlere karar verilmelidir.
- Tercih edilen pozisyonlar ve parmak numaraları, müzikal bağları bozmamalı ve cümlelemeyi olumsuz yönde etkilemeyecek nitelikte olmalıdır.
- Yazılı olan arşeler ile uyumlu olabilecek tercihler yapılmalıdır.
- Pozisyon geçişleri çalışılırken, *vibrato*'nun kesilmemesine dikkat edilmelidir.
- Tercih edilmiş parmak numaraları ve pozisyonlar, konser sırasında rahatlıkla çalınabilecek nitelikte olmalıdır. Herhangi bir hata, sahnedeki akışa etki edeceği için, riskli pozisyon geçişlerine yer verilmemelidir. Çünkü her ne kadar bu bir solo olsa da, aslında sahnedeki dansa eşlik etmektedir.

Şekil 2.13.'de, iki farklı parmak numarası çalışmasına yer verilmiştir. İlk örnek kırmızı renk kullanılarak belirtilmiştir. İkinci örnekte mavi renk kullanılmıştır. Her iki örnek de Şekil 2.11.'de yer alan arşelerin referansı ile yazılmıştır.

Kullanılan parmak numaralarının hangi telde yer aldığı, Romen rakamları ile belirtilmiştir. *Glissando*'ya uygun olan yerler parmak numarası rengi kullanılarak belirtilmiştir.

Romantik dönemin en büyük özelliklerinden birisi, özellikle yaylı çalgılar için *vibrato*'ya olanak sağlayan bir dönem olmasıdır. *Vibrato* kullanımı, melodiyi ifade ederken istenilen tonu elde etmeyi, sesin yoğunluğunu arttırabilmeyi- azaltabilmeyi, legato arşe geçişlerini sağlayabilmeyi ve melodiyi durdurmadan duyulur bir hale getirebilmeyi daha mümkün kılmaktadır.

Bu solo için kullanılabilir olan *vibrato* çeşidi, Francesco Saverio Geminiani'nin (1687-1762) adlandırdığı, sürekli *vibrato*'dur. Sürekli *vibrato* kendi içerisinde daha geniş ya da daha sıkı olarak tercih edilebilir. Uzun notalarda, sürekliliği kesmeden, geniş *vibrato* yapılması uygun olmaktadır. Soloda, çok uzun süre devam eden bir nota değeri bulunmasa da, eserin çalış temposu ağır olduğu için, bir vuruş olan notalarda geniş *vibrato* kullanımı mümkündür. Onaltılık ve sekizlik notalarda, sıkı *vibrato* tercih edilebilir.

2.2.2.4. Örnek yorumlar

Coppelia balesinin viyola repertuarı için önemli bir yeri vardır. Türkiye'de farklı opera ve baleler tarafından sahnelenmiş bir eserdir. Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin sahnelediği ilk baledir ve ilk kez 28 Şubat 1961 tarihinde sahnelenmiştir (Çıkıgil, 2015, http- 20). Aşağıda, incelenen CD, DVD ve video kayıtları içerisinde bazı örnekler yer almaktadır:

1970, Şef: Richard Bonyng (1930-...) yönetimindeki Orchestre de la Suisse Romande (İsviçre Senfoni Orkestrası), (Video Kaydı)

1972, Şef: Yuri Fayer (1890-1971) yönetimindeki Bolshoi Theatre Orchestra (Bolşoy Tiyatrosu Orkestrası), (Video Kaydı)

1986, Şef: Richard Bonyng (1930-...) yönetimindeki The National Philharmonic Orchestra (Ulusal Filarmoni Orkestrası), (CD Kaydı)

1990, Şef Noel Smith (1928-2007), Royal Opera House (Royal Opera Evi Orkestrası), (Video Kaydı), (solo, viyola ve klarnet arasında bölüştürülmüştür)

1995, Şef: Andrew Mogrelia (1958-...) yönetimindeki Symfonicky Orchester Slovenskeho Rozhlasu (Slovak Radyo Senfoni Orkestrası), (CD Kaydı)

2006, Şef: John Lanchbery (1923-2003) yönetimindeki Elizabethan Trust Melbourne Orchestra (Melbourne Elizabet Vakfı Orkestrası) (CD Kaydı)

2011, Şef: Koen Kessels (1961-...) yönetimindeki Orkestra Colonne, (DVD Kaydı)

2017, Şef: Stanislav Gorkovenko (1938-2018) yönetimindeki Saint Petersburg Radyo ve Tv Senfoni Orkestrası, (Video Kaydı)

2018, Şef: Barry Wordsworth (1948-...) yönetimindeki Orkestra Victoria (Video Kaydı)

2018, Şef: Pavel Sorokin (1963-...) yönetimindeki Orchestra and Chorus of the Bolshoi Theatre (Bolşoy Tiyatrosu Orkestrası ve Korosu), (DVD Kaydı)

2.3. Sergey Sergeyevic Prokofiev

11 Nisan 1891 yılında tarımcı bir ailenin çocuğu olarak Ukrayna'da doğmuştur. İlk piyano derslerini annesinden almıştır. 1902-1903 yılları arasında, Reinhold Gliere'den (1875-1956) ilk kompozisyon derslerini almıştır. 1904 yılında, St. Petersburg Konservatuvarı'nda Nikolay Rimski Korsakov'un (1844-1908) kompozisyon öğrencisi olmuştur. 1909 yılında Fa minör Piyano Sonatı'nı, 1912 yılında 1. Piyano Konçertosu'nu bestelemiştir. 1917 yılında Klasik Senfoni'si ile ilk büyük başarısını kazanmıştır.

1920 yılında Rusya'dan ayrılmıştır. Bir süre Amerika ve Japonya'da, 10 yıl boyunca da Paris'te yaşamıştır Burada bulunduğu süre içerisinde, Rus emperyaro Diaghilev ile tanışmıştır. 1914 yılında bestelemiş olduğu ilk balesi *Ala i Lolli*'yi (Ala ve Lolli), Diaghilev'in reddetmesi nedeniyle *Scythian* (İskit) adlı orkestra süitine dönüştürmüştür. 1921- *Skazka Pro shuta, Semerykh Shutov Pere shutivshevo* (Soytarının Öyküsü, Soyтары başına Yedi Soyтары), 1927- *Stal'noy Skok* (Çelik Ayaklar), 1929- *Bludnyy syn* (Kayıp Oğul) balelerini, Diaghilev sahneletmiştir. 1932- *Na Dnepre* (Dniper'in üzerinde), 1938- *Gala Performance* (Gala Performansı), 1935-1940 yıllarında iki versiyon halinde bestelediği *Romeo ve Juliet*, 1949- *Sindrella* ve 1953- *Skaz o Kamennom Tsvetke* (Taş Çiçeğin Öyküsü) baleleri, Diaghilev'in ölümü nedeniyle, başka araçlar tarafından sahnelenmiştir. Prokofiev'in senfonik şiir olarak bestelemiş olduğu *Petya i Volk* (Peter ve Kurt- 1940) ve *Poruchik Kizhe* (Rus Askeri- 1942) eserleri, bale olarak da sahnelenmektedir. Bestelemiş olduğu baleler içerisinde, orkestra süiti olarak tekrar düzenlenen ve sonradan bale haline getirilen eserler bulunmaktadır. Bu nedenle araştırma yapılan kaynaklar içerisinde bale eserleri için net bir sayı verilmemektedir. Yedi tanesi tamamlanmış, toplam sekiz opera bestelemiştir.

1934 yılında, kendisine tanınabilecek fırsatlar fikriyle, Rusya'ya dönmüştür. Ülkenin içerisinde bulunduğu politik duruma uyum sağlayarak, komünizm ideallerine

uygun besteler yapmıştır. “Ama o tarihlerde rejime bağlılığını ispat etme yolunda harcadığı tüm çabalar, Şubat 1948’de, ilgili resmi kuruluşların, bestecinin yaratıcılıkta daha çok şekle bağlı kalmış olduğu yollu suçlamalarını önleyememiştir (Altar, 1989, s. 115)”. Prokofiev, 1953 yılında Moskova’da yaşamını yitirmiştir.

2.3.1. S.S. Prokofiev’in müziği

Prokofiev’in ilk dönem eserleri, *avant-garde* olarak tanımlanmıştır. Ancak 21. yüzyılda, Rus bestecilerinin devamı niteliğinde değerlendirilmektedir (Feridunoğlu, 2005, s. 190). 1921-1932 yılları arasında bestelemiş olduğu eserlerinde, form açısından dengeli bir tutum sergilemiş, armonik olarak atonaliteyi ve bitonaliteyi kullanmıştır (Altar, 1989, s. 114). Rusya’ya dönmesinin ardından modernizmden uzaklaşmış ve Rus geleneksel müziğinin etkisi altında eserler üretmiştir.

Feridunoğlu’na göre, 1930’a kadar kübist olarak tanımlanan Prokofiev, ezgisel müzik, *disonans* armoni ve keskin ritimler kullanmıştır. Karakterleri, alaycı mizah anlayışıyla oluşturmuştur. Modern anlayış ile gelenekçiliği bağdaştırmış, lirik bir bestecidir.

1944 yılında bestelemiş olduğu Beşinci Senfoni’si, Rusya’daki resmi kuruluşlar tarafından fazla modern bulunmuştur. Rejime aykırı unsurların var olduğu iddia edilen bir diğer eseri ise 1948- *Provest’o Nastoyashchem Cheloveke* (Gerçek İnsanın Öyküsü) isimli operası olmuştur. Bu nedenle, Prokofiev’in 1948 yılından itibaren yapmış olduğu besteleri, daha sade ve melodiktir.

Bestecinin eserleri, müzik sanatının hangi türünden olursa olsun, gerek ritim açısından sahip oldukları canlılık, gerek ostinato tekniğindeki etkinlik ve enstrümantasyondaki parlaklık açısından, Birinci Dünya Savaşı yıllarında, batı müziğine büyük ölçüde güç katmaktan geri kalmamışlardır, sanatçının bu tür esinlenişleri, zamanın ünlü müzikologlarınca Neo Barbarisme (Yeni- Barbarizm) olarak nitelendirilmiştir (Altar, 1989).

Romeo ve Juliet balesi, Prokofiev’in Rusya’ya dönükten sonra yapmış olduğu ilk bestelerinden birisidir. Farklı kaynaklardan edinilen bilgiye göre, üç veya dört perde şeklinde sahnelenmektedir. 13 sahne ve toplam 52 numaradan oluşmaktadır. Prokofiev, bu eserinde, Wagner’in öncüsü olduğu, karakterleri tema ile bağdaştırma tekniğini kullanmıştır. Örnek olarak; Juliet karakteri, solo flüt gibi yüksek sesli tahta üfleme

algılarla, Romeo karakteri, korangle ve viyolonsel ile bağdaştırılmıştır. Enstrümantasyonunda tenor saksafon, mandolin ve *viola d'amore* algıları da bulunmaktadır. Bu algıların orkestrada bulunmaması durumunda, farklı algılar kullanılabilir.

Bale içerisinde iki viyola solosu bulunmaktadır. Her iki solo da orijinalinde *viola d'amore* algısı için yazılmıştır. İlk solo balede, birinci perde, no:19 *La scene du balcon* (Balkon sahnesi) bölümünde, süit versiyonunda ise, Orkestra Süiti No:1, Romeo ve Juliet bölümünde yer almaktadır. 17 ölçü uzunluğundadır. İki keman ve viyola, Romeo ve Juliet'in buluştukları balkon sahnesinde yer alan danslarına eşlik eder. İkinci solo, balede, üçüncü perde no:39 *Derier adieu avant la separation* (Ayrılık öncesi son veda)'da, süitte ise, Orkestra Süiti No.2'de, No:5 *Romeo et Juliette Avant de se Separer* (Romeo ve Juliet ayrılmadan önce) bölümünde bulunmaktadır. Yedi ölçü uzunluğundadır. Sahnede, Romeo ve Juliet'in dansları yer almaktadır.

2.3.2. Romeo ve Juliet



Görsel 2.3. *Romeo ve Juliet* prömiyer fotoğrafı (<http-21>)

Koreograf: Ivo Vana- Psota (1908-1952)

Tek perde şeklinde sahnelenen prömiyer: 30 Aralık 1938, Şef: Quido Arnoldi (1896-1958), Mahen Tiyatrosu, Brno, Çek Cumhuriyeti

Revize edilmiş, iki perdeden oluşan prömiyer: 11 Ocak 1940, Kirov Tiyatrosu, Leningrad, Rusya

Tablo 2.3. *Romeo ve Juliet* balesindeki karakterler

KARAKTERLER
Romeo: Montague'lerin oğlu
Juliet,: Capulet'lerin kızı
Mercutio: Romeo'nun arkadaşı
Tybalt: Capulet'lerin yeğeni
Benvolio: Romeo'nun kuzeni
Paris: Juliet ile evlenmesi istenen damat adayı
Dadı: Juliet,'in dadısı
Rahip Lawrence: Rahip
Lord Capulet: Capulet'lerin baş ferdi
Lady Capulet: Lord Capulet'in eşi
Prens Escalus: Verona Prensi
Rosaline: Romeo'nun evleneceği kız
Lord Montague: Montague'lerin baş ferdi
Lady Montague: Lord Montague'nin eşi
Juliet,'in arkadaşları, Çingeneler, Hancı Kadın, Kuşçu, Tybalt'ın arkadaşları, Romeo'nun Arkadaşları, Köylüler ve Veronalılar

Konu, Verona'da geçmektedir. Birinci perdenin ilk sahnesinde, Romeo, sevdiği kız Rosaline ile buluşacaktır. Yıllardan beri sürmekte olan Montague ve Capulet aileleri arasındaki kan davası tazelenmiş ve kavga tekrar başlamıştır. Prens Escalus'un gelmesiyle ortalık sakinleşir. İkinci sahnede, dadı, Juliet'e artık büyüdüğünü ve çocukça hareketlerinden uzaklaşması gerektiğini öğütler. Üçüncü sahne, Capulet'lerin evinde geçmektedir. Capulet ailesi, Paris ile Juliet'i tanıştırmak amacıyla bir balo düzenlemektedir. Romeo, Mercutio ve Benvolio, maske takarak, baloya gizlice katılmışlardır. Dördüncü sahnede, Romeo ve Juliet birbirlerini görürler ve aşık olurlar. Tybalt, Romeo'yu görmüş ve tanımıştır. Kavga etmek ister ancak baloda huzursuzluk çıkmaması için sakin kalmaya çalışır. Beşinci sahnede Juliet, Romeo'nun Montague'lerin oğlu olduğunu öğrenir. Altıncı sahne, Romeo ve Juliet'in ilk kez buluştukları sahnedir.

İkinci perdenin ilk sahnesi Verona'daki meydanda açılır. Juliet, Romeo'ya mektup yazmış ve dadısı ile göndermiştir. Dadı, iki aşğın kavuşması için yardımcı olmaktadır. Juliet mektubunda, Romeo'yu kilisede beklediğini yazmıştır. İkinci sahnede Romeo ve Juliet kilisede buluşurlar. Üçüncü sahnede, Tybalt, balodan beri kavga etmek istediği Romeo'yu aramaya başlamıştır. Karşı karşıya gelirler ancak Romeo kavga etmek istemez. Mercutio ise bu durumdan rahatsız olarak Tybalt ile dövüşmeye karar verir. Romeo araya girerek kavgayı sonlandırmak isterken yanlışlıkla arkadaşı Mercutio'nun ölümüne sebep olur. Bu durum onu çok üzer ve Mercutio'nun öcünü almak ister. Tybalt'ı öldürür.

Üçüncü perdenin ilk sahnesinde, Lord ve Lady Capulet, Juliet'e, Paris ile evlenmesini istediklerini söylerler. Juliet ne yapacağını bilemez çünkü Romeo ile gizlice evlenmişlerdir. Romeo Tybalt'ı öldürdüğü için saklanmaktadır. İkinci sahnede, Juliet büyük bir çıkmaza düşer. Rahip Lawrence'ye giderek yardım ister. Rahip, Juliet'e bir ilaç verir. İlaç, Juliet'i ölü gibi gösterecektir. Paris ile evlenmeyi kabul eder ve ilacı içer. Düğün için hazırlanacakları sırada, Juliet'in öldüğünü sanan ailesi yas tutar. Dördüncü ve son sahnede, Juliet'in cenaze töreni yapılmaktadır. Romeo, kılık değiştirerek törene katılır. Paris'i cenaze töreninde görünce dayanamaz. Paris'i öldürür. Peder'in verdiği ilaçtan haberi olmayan Romeo, üzüntüsünden kendini öldürür. İlacın etkisinin geçmesiyle Juliet kendine gelir. Yanında yatan Romeo'nun öldüğünü anlar ve o da kendisini öldürür (Bilgin, 1992- 1993).

W.Shakespeare'in (1564-1616) ünlü trajedisi *Romeo ve Juliet*, ilk kez *RoDen Kongelige Ballet*'de (Danimarka Kraliyet Balesi) koreograf Vincenzo Galeotti (1733-1816) tarafından ele alınmıştır. Senaryosu, birçok besteci tarafından kullanılmış ve Prokofiev'in eserinden önce de bale olarak sahnelenmiştir. Prokofiev, Juliet,'i dirilttikten sonra Romeo ile kavuşturarak orijinal hikâyeyi değiştirmiş ve eseri mutlu son ile bitirmiştir. Bu haliyle, 1935 yılında Moskova'da seslendirilmiş olan eser, büyük eleştiriler almıştır. İlk seslendirilişten kısa bir süre sonra, Prokofiev, hikâyenin orijinal haline geri dönmüş ve eseri revize etmiştir. İlk olarak 1935 yılında bale olarak bestelenmeye başlanmış olan *Romeo ve Juliet*, 1936 yılında Prokofiev tarafından orkestra süitine dönüştürülmüştür. Her iki haliyle de seslendirilmektedir.

2.3.2.1. Viyola sololarının çalışma şekli

Viola d'amore, altı ya da yedi bağırşak tel, altı ya da yedi rezonans telden oluşan bir çalgıdır. Bu çalgının müzikal ve teknik özellikleri ele alındığında, viyolaya göre daha yumuşak bir sese sahiptir ve tınısı daha fazladır. Bağırşak teller çalındığında, rezonans teller yankılanmakta ve bu durum, müziğe bir derinlik ve melankoli katmaktadır. Genellikle viyola çalgısı ile seslendirilen bu iki solo, bu bilgiler ışığında çalınmalıdır.

Öncelikle viola d'amore çalgısının ses kayıtlarına ulaşılması ve tını ile ilgili bilgi sahibi olunması önerilir. Bu ön bilgi, elde edilmesi istenilen ses rengini bulmakta yardımcı olacaktır. İkinci olarak eser dinlenmeli/ izlenmeli ve soloların bulunduğu sahnelerdeki danslar hakkında bilgi sahibi olunmalıdır. Bazı kayıtlarda, birinci perdede yer alan solo, farklı enstrümanlar ile de çalınmıştır. Orkestra şefi ya da koreograf, viola d'amore çalgısı yerine başka bir çalgı tercih etmiş olabilmekte, ya da edisyonlarda değişiklikler görülebilmektedir.

Romeo ve Juliet eserinin viyola soloları için, arşe yazımı, parmak numarası ve pozisyon geçişleri üzerinde çalışma yapılması önerilir. "2.3.2.4. Örnek yorumlar" başlığı altında ele alınmış olan kayıtlara ulaşarak, soloya hazırlık çalışması yapılabilir.

2.3.2.2. Arşe kullanımı ve nüanslar

Romeo ve Juliet eseri, orkestra süiti olarak da repertuvarda yer almaktadır. Her iki solo da orkestra süitinde yer aldığı için, arşe yazım çalışması yapılırken, örnek video ya da DVD kayıtlardan yararlanmak mümkündür.

Eserin ulaşılabilmiş notaları, *Collected Works* adı altındaki Rus edisyonuna aittir. Her iki solo için de aynı edisyonun notaları kullanılmıştır. İlk solo için, arşeler üzerinde bir değişiklik yapılmamıştır. Birden fazla çalgının solo çaldığı bu gibi sololarda, arşe yazımında yapılacak değişiklikler, müzikal birliktelik için, ortak karar ile gerçekleştirilmelidir.

İlk solo için gerçekleştirilecek arşe çalışması, nüansların yapılabilmesi için olanak sağlamalıdır. 24. ölçüde yer alan *decrescendo* ile birlikte arşe uca doğru gelmeli ve 25. ölçüdeki *pp* nüansını hazırlamalıdır. 26. ölçünün ikinci vuruşunda yer alan sekizlik notalardaki arıza değişimi, *pochissimo ritardando* (hafif yavaşlama) ile desteklenmiştir. *Crescendo*, arşenin baskısının ve kullanım alanının artmasıyla daha rahat elde edilebilmektedir. 31. ölçüdeki arşe kullanımı, *p* nüansını elde edebilmek için hafif ve küçük olmalıdır. 32. ölçüde, sol anahtarında yazılmış sekizlikler, nüansı bozmayacak şekilde belirgin çalınmalıdır. Bu solo için, geniş ve yavaş *vibrato* kullanımı önerilmektedir.

Şekil 2.14. *Romeo ve Juliet*, ilk viyola solo

İkinci viyola solosu daha çok bilinen bir solodur. Genellikle, *Romeo ve Juliet* eserinin, orkestra ya da opera odisyonlarında istenilen solosu budur. Solo, *andante* temposundadır. 26. ölçü itibariyle tempo *poco piu animato*'dur (biraz daha hareketli) ve genellikle daha yürük bir tempoda çalınmaktadır.

Soloda, çizgili yazılmış notalar belli edilerek çalınmalı ve kısa kesilmemelidir. Onaltılık üçlemeler, 27. ve 29. ölçülerin ilk vuruşunda yer alan noktalı onaltılık ritimler tam zamanında çalınmalıdır. 30. ölçüde yer alan *decrescendo*'da arşe giderek daha küçük kullanılmalı ve *p* nüansındaki re notası aksansız olmalıdır. *Espressive* bir çalış şekli için, arşe kesintisiz kullanılmalıdır. *Dolce*'nin sağlanabilmesi için, küçük ve sıkı *vibrato* tercih edilmesi önerilir.

Aşağıdaki örnekte yer alan arşeler, Kungliga Filharmonikerna (Stockholm Filarmoni Orkestrası) viyola grup şefi Pascal Siffert'in (1965-...) yorumu referans alınarak yazılmıştır.

20

25

28

31

f

f

Poco piu animato

mp espr p dolce

mf

p

mf

molto espr.

Şekil 2.15. *Romeo ve Juliet*, ikinci viyola solo, arşe örneği

2.3.2.3. Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri

Parmak numaraları ve pozisyon geçişleri üzerinde yapılacak çalışma, eserin sahne üstü versiyonunun bulunması sayesinde, örnek DVD veya video kayıtlarından destek alınarak yapılabilir. Dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, solo çalan diğer çalgılar ile uyum içerisinde duyulabilmesini sağlayacak seçimlere öncelik vermektir. Birden fazla çalgının solo çaldığı eserlerde, dönem özelliklerine uygun arşe ve parmak numaralarının ortak karar ile yazılması, müziğin homojen duyulabilmesi için büyük önem taşımaktadır.

İlk solo için, kırmızı ve mavi renk ile belirtilmiş parmak numarası örnekleri, farklı orkestra kayıtlarından derlenerek hazırlanmıştır. *Glissando* yapılabilecek yerler, parmak numarası rengi kullanılarak notada yer almaktadır.

The image displays a musical score for the first violin solo in Romeo and Juliet, marked *Larghetto*. The score is divided into four systems, each with a measure number (19, 23, 27, 31) and a key signature of one flat. The first system (measures 19-22) features a melodic line with fingerings 2, 3, 0, 4, 2, 2, 3. The second system (measures 23-26) includes a *pp* dynamic marking and a *pochiss. rit.* instruction, with fingerings 1, 2, 1, 2. The third system (measures 27-30) has a *mp* dynamic marking and a *a tempo* instruction, with fingerings 2, 3, 3, 4, 3, 1, 2. The fourth system (measures 31-34) starts with a *p* dynamic marking and ends with a *pp* dynamic marking, with fingerings 1, 3, 4, 2, 4, 1, 3. Red dashed arrows indicate glissando passages between notes.

Şekil 2.16. Romeo ve Juliet, ilk viyola solo, parmak numaraları

İkinci solo için yazılmış parmak numarası ve *glissando* örneği aşağıda yer almaktadır.

The image shows a musical score for the second solo of Romeo and Juliet, specifically for the second viola. The score is written on three staves, numbered 25, 28, and 31. The tempo is marked 'Poco piu animato'. The first staff (25) has a dynamic marking of 'mp. espr. p dolce' and includes fingerings 2, 1 2 1 4, and 3. The second staff (28) has a dynamic marking of 'mf' and includes fingerings 4, 2, 1 2 0, 3 2 3 2 1 1 4, 2 1, 3 1 4, and 2. The third staff (31) has a dynamic marking of 'mf' and includes fingerings 1 4, 2, 3 1, 3 3 2 4, and 2. The score also includes a 'glissando' marking and a 'p' dynamic marking.

Şekil 2.17. *Romeo ve Juliet*, ikinci viyola solo, parmak numaraları ve *glissando* çalışması örneği

2.3.2.4. Örnek yorumlar

Romeo ve Juliet eseri, orkestra süiti ve bale olarak sahnelenmektedir. Farklı kayıtlarda, farklı çalgılar ile seslendirildiği için, önerilen DVD ve CD kayıtlarında soloların viyola ile çalındığı belirlenememiştir. Bu nedenle, aşağıda sadece orkestra süiti ve bale olarak sahnelenmiş video kayıtlarına yer verilmiştir. Eser 1990-1991 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir.

2007, Şef: Valery Gergiev (1953-...) yönetimindeki Mariinskiy Teatr Orkestr (Mariinsky Tiyatro Orkestrası), (ikinci solo)

2009, Şef: Yuri Temirkanov (1938-...) yönetimindeki Kungliga Filharmonikerna (Stockholm Filarmoni Orkestrası), (ikinci solo)

2019, Şef: Pavel Klinichev (1974-...) yönetimindeki Ural Opera Balet Orkestr (Ural Opera Bale Orkestrası), (bale)

2019, Şef: Anthony Hermus (1973-...) yönetimindeki Radio Filharmonisch Orkest Nederlandse (Hollanda Radyo Filarmoni Orkestrası), (ilk solo)

SONUÇ

Tezin ilk bölümünde, ünlü operalar içerisinde seçilmiş viyola grup şefi sololarıyla ilgili müzikal ve teknik incelemeye yer verilmiştir. Yapılan araştırma ve inceleme sonucunda, operalarda yer alan viyola grup şefi soloları için çalışma önerileri sunulmuştur. Bu öneriler, başka viyola sololarında da uygulanabilecek nitelikte hazırlanmıştır.

Araştırmanın sonucunda, incelenen beş opera solosu aşağıdaki şekilde değerlendirilebilir:

Tarihsel olarak sıralanmış operalardan ilki olan *Der Freischütz* operasının solosu, incelenen sololar içerisinde en uzun olanıdır. Melodik bir duyuluşu vardır. Her ne kadar uzun bir solo olsa da, teknik açıdan çok zorlayıcı olmadığı gözlemlenmiştir. Ancak başka bir enstrüman eşliğinde olmadığı için, yine de yorumcu açısından zorluklar içermektedir.

Manon Lescaut' un solosu ise sololar arasındaki en kısa olma özelliğini taşımaktadır. Keman ve viyolonsel ile birlikte çalınmaktadır. Kısa olmasına rağmen, müzikal olarak zor bir solodur. Orkestra odisyonlarında sıklıkla karşılaşılmamasının nedeni, müzikal olarak titiz bir çalışma gerektiriyor olmasıdır.

Peter Grimes operasındaki viyola solo *passacaglia* bölümünde yer almaktadır. Sahnedeki "Tanrım, bana merhamet et" cümlesini aktarmak üzere bestelenmiş olan bu solonun en büyük güçlüğü konunun seyirciye müzik aracılığı ile ulaştırılabilmesidir. Bunun için cümlelemenin karamsar bir şekilde yansıtılması ve bunu yapabilmek için de koyu bir ton elde edilmesi büyük önem taşımaktadır.

Opera soloları içerisinde hazırlık aşaması en güç olanlar, Alban Berg'in *Wozzeck* ve *Lulu* operaları olmuştur. Müzikal olarak anlaşılması güç melodilere ve ritimlere sahip olan atonal eserlerdir. Soloların, sahnedeki konuşmalar ile uyum içerisinde çalınabilmesi için, fazla prova gerektirmektedir. Solistlerin telaffuzları arasında olabilecek farklılıklar nedeniyle, her bir *cast*'a ayrı çalışma yapılması gerekmektedir. Bu soloların metronom ile çalışılarak hazırlanması, solistler ile uyumlu şekilde çalınabilmesi için önem taşımaktadır. Araştırma sırasında, *Wozzeck* ve *Lulu* operalarının sadece partiyonlarına ulaşılabilmektedir. Viyola notasına erişimin kolay sağlanabilmesi için partiyon içerisindeki viyola partisi düzenlenerek sunulmuştur.

Araştırmanın sonucunda, incelenen üç bale solosu ise aşağıdaki şekilde değerlendirilebilir:

Giselle'in, balelerin içerisindeki en uzun viyola soloya sahip olduğu gözlemlenmiştir. Genellikle bu uzunluktaki soloların kemana yazılıyor olması geleneği bu solo ile bozulmuştur denilebilir. Viyola repertuarında küçük parça olarak da seslendirilen bu solo, müzikal olarak oldukça romantik bir duyuluşa sahip olması açısından zorluklar içermektedir.

Giselle ve *Coppelia* baleleri, müzikal ve teknik olarak benzer özellikler taşıdıkları için, zorluk seviyeleri benzerdir. *Coppelia* balesinde yer alan viyola solo, *Giselle* kadar olmasa da, 58 ölçülük uzun bir solodur. *Legato* arşe kullanımı ve *vibrato*'lu bir çalışma gerektirmektedir.

Romeo ve Juliet balesinde yer alan viyola soloları, orijinalinde *viola d'amore* çalgısı için yazılmıştır. Bu nedenle bazı kayıtlarda farklı çalgılar ile çalınmaktadır. Soloların *viola d'amore* çalgısı için yazılmış olmaları göz önünde bulundurulmalı ve elde edilmesi gereken ses bu kıstas ile belirlenmelidir. Sololar diğer yaylı çalgılar ile birlikte çalındıkları için özellikle arşe yazımı ve nüans çalışmalarının birlikte gerçekleştirilmesi önerilmektedir. *Romeo ve Juliet* iki farklı tür olarak bestelendiği için, ses, görüntü kayıtları ve notalar arasında karışıklığa neden olabilmektedir. Araştırmanın bu bölümündeki bilgiler, karışıklık olasılığını azaltma hedefi ile sunulmuştur.

Araştırma sırasında balelerin, özellikle nota erişimi ve ayrıntılı bilgi edinebilme açısından oldukça sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra operalar hakkındaki bilgilere ve notalara daha kolay erişim sağlanmıştır.

Her eser için, örnek yorumlar başlığı altında sunulmuş CD, DVD ve video kayıtları listesindeki tüm örnekler ulaşılabilir niteliktedir. Eserlerin incelenmesi sırasında örnek kayıtların bazılarında faydalanılmıştır. Bu nedenle, tezi okurken bu kayıtların dinlenmesi tavsiye edilir. Böylece çalışma teknikleri hakkında okuyucu çok daha fazla bilgi edinebilecektir. Opera ve baleler, oldukça uzun eserlerdir. Herhangi bir solonun nerede olduğunu bulmak için baştan sona dinlemek veya izlemek gerekmektedir. Kayıtlar içerisinde, yerinin kolaylıkla bulunabilmesini sağlamak için, viyola sololarının, hangi perdede ve sahnede yer aldığı bilgisi verilmiş, bölüm içerisindeki ölçü numaraları notaya eklenmiştir.

Araştırmada, viyolanın opera ve bale orkestralarındaki grup şefi pozisyonuna odaklanılmış, soloların zorluk dereceleri, uzunlukları, çalışma ve yorum tavsiyeleri verilmiştir. Ayrıca, orkestra sınavlarına katılacak viyolacılara faydalı bir kaynak sunmak hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

- And, M. (1979). *Giselle*, Kitapçık. İstanbul; T.C.Kültür Bakanlığı, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Yayınları. 1979-1980 Sezonu. No:2.
- Aktüze, İ.(2004). *Müziği Okumak*, Cilt 1. (2.Basım). İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ.(2004). *Müziği Okumak*, Cilt 2. (1.Basım). İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ.(2005). *Müziği Okumak*, Cilt 2. (2.Basım). İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ.(2007). *Müziği Okumak*, Cilt 3. (2.Basım). İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ.(2007). *Müziği Okumak*, Cilt 4. (2.Basım). İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ.(2004).*Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul; Pan Yayıncılık.
- Altar, C. M. (1989). *Opera Tarihi*, Cilt 1. (2.Baskı). İstanbul; Kültür Bakanlığı.
- Altar, C. M. (1989). *Opera Tarihi*, Cilt 2. (2.Baskı). İstanbul; Kültür Bakanlığı.
- Altar, C. M. (1989). *Opera Tarihi*, Cilt 3. (1.Baskı). İstanbul; Kültür Bakanlığı.
- Altar, C. M. (1989). *Opera Tarihi*, Cilt 4. (1.Baskı). İstanbul; Kültür Bakanlığı.
- Aytimur, R. G. (2019). *20.Yüzyılda 20 Opera*. Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Aytimur, R. G. (2019).*Alban Berg'in Wozzeck Operası Hakkında Tarihsel Bir İnceleme*. OPUS (13).2440-2445.
- Ayvazoğlu, S. (2007). *Sergei Prokofiev'in Romeo ve Juliet Adlı Bale Eserinin Koreografi, Sahne Tasarımı ve Müzik Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Batta, A. (2005). *Opera, Composers, Works, Performers*. İspanya, Könnemann.
- Bianconi, L. ve Pestelli, G.(2002). *Opera on Stage*.(Çev; K.Singleton).United States of America; The University of Chicago Press.
- Bilgin, S. (1992). *Romeo ve Juliet*. Kitapçık. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları 1992-1993 Sezonu.
- Birkan, Ü. (2006). *Dinleyicinin Kitabı*.(2.baskı). Ankara; Yakın Kitabevi.
- Carpenter, H. (1992). *Benjamin Britten: A Biography*. New York, Macmillan Publishing Company.
- Collisson, Dr. S. (2019). *Klasik Müzik Kitabı*. İstanbul; Alfa Yayınları.
- Deleon, J. (2000). *200 Bale ve Dans*. (1.baskı). İstanbul; Yapı Kredi Yayınları.
- Feridunoğlu, Z. L. (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*. İstanbul; İnkılap Kitabevi.

- Fidan, H. (2011). *Giacomo Puccini'nin Il Tabarro Operası*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Greenwald, H. M. (2014). *The Oxford Handbook of Opera*. New York; Oxford University Press.
- Jarman, D. (1990). *Alban Berg Wozzeck*. New York, Cambridge University Press.
- Kant, M. (2007). *The Cambridge Companion to Ballet*. (1.Basım). Cambridge; Cambridge University Press.
- Kassing, G. (2017). *History of Dance*. (2. Basım). Champaign; Human Kinetics.
- Kobbe, G. (Edited and Revised by The Earl of Harewood). (1972). *Kobbe's Complete Opera Book*. (20.Basım). New York; G. P. Putnam's Sons New York.
- Kobbe, G. (Edited by The Earl Of Harewood and Antony Peattie). (1997). *The New Kobbe's Opera Book*. (11.Basım). London; Ebury Press.
- Kocabey, A. (2015). *Giselle Balesinin Klasik ve Modern Koreografilerinin Karşılaştırılması*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Lawrence, R. (1950). *Ballets and Ballet Music*. (2. Basım). New York; American Book-Stratford Press.
- Lindenberger, H. (1998). *Opera in History*. United States of America; Stanford University Press.
- Mertel, M. (2012). *Romantik Dönemde Bale*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Michels, U. ve Vogel,G. (2015). *Müzik Atlası*.(Çev. S.Uçar). İstanbul; Alfa Müzik.
- Newmarch, R. (1905). *The Life & Letters of Pete Ilich Tchaikovsky*. (1.Basım). New York; Haskel House Publisher.
- O'Dwyer Aydın, P.(2015). *Opera Kitabı*. (1.Basım). Ankara; Akılçelen Kitaplar.
- Riley, M. W. (1991). *The History of The Viola, Volume II*. Ann Arbor, Michigan, U.S.A; Braun-Brumfield.
- Riley, M. W. (1993). *The History of The Viola, Volume I*. Ann Arbor, Michigan, U.S.A; Braun-Brumfield.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*.(5.Basım). Ankara; Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. (2.Basım). Ankara; Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schafer. M. (1963). *British Composers in Interview*. Londra, Faber & Faber.
- Yener, F.(1958). *Ünlü Operalar*. İstanbul; Doğan Kardeş Yayınları A.Ş. Basımevi.

- Yener, F. (1991). *Müzik Kılavuzu*. (Genişletilmiş 5. Basım). Ankara; Bilgi Yayınevi.
- Yener, F. (1992). *100 Opera*.(2.Baskı). İstanbul; Bateş Yayınları.
- Tunca, B. E. (2005). *Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Teknikleri*.
Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal
Bilimler Enstitüsü.
- ...(1979). Adolphe Adam, Giselle. *Kitapçık*. . T.C. Kültür Bakanlığı, İstanbul; İstanbul
Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları 1979-1980 Sezonu.
- ...(1973). Giselle. *Milliyet Sanat Dergisi*; 40.
- ...(1961). Coppelia. *Devlet Operası Dergisi, Özel Sayı 2*. Ankara; Doğu Ltd.Şti.
Matbaası.
- ...(2006). G.Puccini, *Manon Lescaut*. *Kitapçık*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı,
İstanbul; İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları 2006-2007
Sezonu...

İnternet Kaynakları

(http-1) <https://virginiasymphony.org/wp-content/uploads/2022/02/Principal-Viola-2022.pdf>. (Erişim Tarihi: 12.02.2022).

(http-2) <https://ofo.no/uploads/documents/Alternierende-solobratsj-2019-Utdrag.pdf>. (Erişim Tarihi: 12.05.2021).

(http-3) <https://www.sydney-symphony.com/uploads/images/Principal-Viola-2021-audition-pack.pdf>. (Erişim Tarihi: 12.05.2021).

(http-4) https://www.malmoopera.se/sites/default/files/audition_principal_viola_2016_music_material.pdf. (Erişim Tarihi: 09.08.2021).

(http-5) <https://d2ae1n566nbglo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2018/12/17143736/Co-Principal-Viola-2019-Audition-Excerpts.pdf>. (Erişim Tarihi: 09.08.2021)

(http-6) <https://www.dbstrings.com/en/auditions.php?audition=19153>. (Erişim Tarihi: 12.02.2022).

(http-7) https://www.auditori.cat/uploads/20210517/Principal_Viola_audition_rules.pdf. (Erişim Tarihi: 21.12.2021)

(http-8) <https://www.rte.ie/documents/orchestras/excerpts.pdf>. (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

(http-9) https://nyoc.org/wp-content/uploads/2021_Viola_Audition_Packet_En.pdf. (Erişim Tarihi: 16.08.2021).

(http-10) <https://balletwest.org/viola-audition>. (Erişim Tarihi: 01.08.2021).

(http-11) <https://www.pr-rossner.de/forstmuseum.web/freischuetz.html>. (Erişim tarihi:01.04.21).

(http-12) <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/opera/beautiful-vintage-opera-posters/manon-lescaut/>. (Erişim Tarihi: 07.02.2021).

(http-13) <https://www.alamy.com/berg-alban-Wozzeck-photo-from-berlin-premiere-with-leo-schutzendorf-image155403381.html?pv=1&stamp=2&imageid=52D68A14-98D4-41B1-A43D-275F7E210CEC&p=489171&n=0&orientation=0&pn=1&searchtype=0&IsFromSearch=1>. (Erişim Tarihi 07.02.2021).

(http-14) http://memoryoflimit.blogspot.com/2017/09/na-granici-sjecanja-prilozi-objavljeni_41.html. (Erişim tarihi 12.03.2021).

(http-15) <https://islingtonblogs.typepad.com/sadlers-wells-archive/2013/11/benjamin-britten-at-sadlers-wells.html>. (Erişim Tarihi: 03.10.2021).

(http-16) <https://www.sydneyssymphony.com/uploads/images/Principal-Viola-2021-audition-pack.pdf>. (Erişim Tarihi: 02.05.2021).

(http-17) <https://www.rte.ie/documents/orchestras/excerpts.pdf>. (Erişim Tarihi: 02.05.2021).

(http-18) <https://www.classical-music.com/composers/4-elements-of-adolphe-adams-composing-style/>. (Erişim Tarihi: 12.03.2021)

(http-19) <https://operaplus.cz/dnesni-premiera-v-brnenskem-baletu-adamova-giselle/>. (Erişim Tarihi: 11.02.2022).

(http-20) <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/necla-cikigil/copp-lia-balesi-uzerine/449/http-26>: (Erişim Tarihi: 16.02.2022).

(http-21) <https://operaplus.cz/prokofjevuv-balet-romeo-a-julie-80-let-od-svetove-premiery-v-brne/>. (Erişim Tarihi:30.05.2021).

Ek 1.

Pas de deux

1 Andante

3

5

6 *Larghetto*

Musical notation for measures 6 and 7. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 6 features a piano (pp) dynamic. The right hand has a half note G3, a half note G3, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 7 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3.

8

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 8 features a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Measure 9 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3.

10

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 features a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Measure 11 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3.

12

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 features a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Measure 13 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3.

14

Musical notation for measures 14, 15, and 16. Measure 14 features a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Measure 15 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Measure 16 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Measure 18 continues with a half note G4, a half note G4, and a quarter note G4. The left hand has a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a bass line with quarter notes.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with quarter notes.

23

Musical notation for measures 23 and 24. The upper staff shows a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with quarter notes.

25

Musical notation for measures 25 and 26. The upper staff features a melodic line with eighth notes, slurs, and a flat sign. The lower staff has a bass line with quarter notes.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and a fermata over the final measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. A circular stamp is visible in the upper right corner of the page, containing the text "BIBLIOTECA VE BALESI" and "DEBTEL".

42

Musical notation for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes a violin part indicated by "V. ni." and features sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a bass line with eighth notes. A fermata is present over the final measure of the system.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a bass line with eighth notes. Dynamic markings "p" and "pp" are present.

48

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a bass line with eighth notes.

52

Musical notation for measures 52-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It shows a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a bass line with eighth notes.

27

Musical notation for measures 27 and 28. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a bass line with eighth-note accompaniment.

29

Musical notation for measures 29 and 30. The upper staff continues the melodic line, showing a change in phrasing and a flat accidentals. The lower staff continues the bass line.

31

Musical notation for measures 31 and 32. The upper staff shows a continuation of the melodic motif. The lower staff has a few notes with rests.

33

Musical notation for measures 33 and 34. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a bass line with rests.

35

Musical notation for measures 35 and 36. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with rests.

37

Musical notation for measures 37 and 38. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with rests.

60

Musical notation for measures 60-63. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The lower staff contains a bass line with a long note in the first measure and a half-note accompaniment in the following measures.

64

Musical notation for measures 64-68. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a half-note accompaniment. Performance markings include *tr.* (trill) above the first measure, *rall.* (rallentando) above the fifth measure, and *tr.* above the eighth measure.

69

Musical notation for measures 69-72. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a half-note accompaniment. The marking *a tempo* is written above the first measure of the upper staff and below the first measure of the lower staff.

73

Musical notation for measures 73-76. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a half-note accompaniment. The marking *Piu animato* is written above the eighth measure of the upper staff.

77

Musical notation for measures 77-80. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a half-note accompaniment.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a half-note accompaniment.

86

Musical notation for measures 86-89. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with a half-note accompaniment.