

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

**KORO EĞİTİMİNDE ŞEFİN KULLANDIĞI TEKNİKLER
VE UYGULAMA YÖNTEMLERİ**

Hazırlayan:
Ahmet Kenan KAHYAOĞLU

Danışman:
Doç. Dr. Onur NURCAN

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Koro Eğitiminde Şefin Kullandığı Teknikler ve Uygulama Yöntemleri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Ahmet Kenan KAHYAOĞLU

İmza

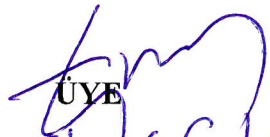
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .10.. / .07.. / .2019. tarih ve¹⁷ sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin⁹ maddesine göre Müzik Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Ahmet Kenan KAHYAOĞLU'nun "Koro Eğitiminde Şefin Kullandığı Teknikler ve Uygulama Yöntemleri" konulu tezi incelenmiş ve aday .01.. / .08.. / .2019. tarihinde, saat^{10.30} da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra⁶⁰ dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin^{BAŞARILI} olduğuna oy^{BİRLİĞİ} ile karar verilmiştir.


Doç. Dr. Oğuz NURCAN
BAŞKAN


ÜYE
Prof. Berrak Tarancı


ÜYE
Doç. Ebru B. Gökçe

ÖZET

Bir koro şefi, hem yönetici, hem öğretici, hem de bir organizatördür. Bir koronun başarısında, şefin yönetim teknikleri ve uygulama yöntemleri, bilgi birikimi ve bilgiyi aktarış biçimi, koroyu düzenleme, planlama ve program oluşturma evreleri ve koristlere karşı tutumu kritik öneme sahip unsurlardır. Bu tez çalışmasının amacı, tüm bu unsurları derlemek ve ayrıntılı bir biçimde irdelemek olmuştur. Tez kapsamında, sesin oluşumu ve nefesin önemine ilişkin temel bir altyapı sunulduktan sonra, koro eğitim süreci farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Koro şefinin temel misyonu müzik literatürünü bilerek, eseri iyi ve doğru bir biçimde yorumlamaktır. Besteci eserini ne şekilde ve hangi maksatla yarattıysa ve bunun dinleyiciye nasıl yansıtılmasını hedeflemişse, şef de müziği o şekilde yorumlamakla yükümlüdür. Koro şefinin bunu başarılı bir biçimde yapabilmesi, müzik stillerine ilişkin temel bir bilgi birikimi ve parlak bir algılayışa sahip olmasıyla mümkündür. Bu amaçla öncelikle, müzik stilleri ve stile uygun yorumlama teknikleri farklı tarihsel dönemler bağlamında incelenmiştir. Bu bilgiler ışığında, koro şefinin eser yorumlama sürecinde uygulaması önerilen teknik ve yöntemler sıralanmıştır. Tezin bir sonraki aşamasında, koro eğitiminin plan ve hazırlık evresi kapsamında, koristlerin ilgisini ayakta tutma, seslerin sınıflandırılışı, koronun oluşturulması ve ilk provaya ilişkin önerilere değinilmiştir. Prova teknikleri ve yönetme teknikleri ayrı ayrı incelenmiştir. Son olarak, program ve konser hazırlıklarına ilişkin öneriler ile koro şefinin bir lider olarak sahip olması beklenen nitelikler sunulmuştur.

ABSTRACT

A choir conductor is a director, an instructor and an organizer. In the success of a choir, the conductor's technique and methods of application, knowledge and the way of transferring information, the stages of organizing the choir, planning and programming, and his attitude towards the choristers are the factors of great importance. The aim of this thesis is to compile and examine all these elements in detail. Within the scope of the thesis, after providing a basic background on the formation of sound and the importance of breathing, the choral training process is discussed in different contexts. The main mission of the choral conductor is to comprehend the music literature and to interpret the work in subject well and accurately. The conductor is obliged to interpret the music in the way and for the purpose that the composer created it and aimed to reflect it to the audience. The choral conductor can achieve this effectively by having a rudimentary knowledge of musical styles and a bright perception. For this purpose, firstly, musical styles and interpretation techniques appropriate to various styles are examined in the context of different historical periods. In the light of this information, some proposed techniques and methods are listed to be utilized by the choral conductor during rehearsals and concert performances. In the next stage of the research, the suggestions about keeping the interest of the choristers, the classification of sounds, forming the choir and the concept of first rehearsal are mentioned within the scope of the planning and preparation phase of the choir education. Rehearsal techniques and conducting techniques are examined separately. Recommendations for the program and concert preparations and the qualities expected of the choral conductor as a leader are presented as a final point.

ÖNSÖZ

Bu tez kapsamında, koro eğitiminin verimli bir biçimde yürütülmesi için koro şefinin sahip olması gereken nitelikler, uygulaması beklenen yöntem ve teknikler, tutum ve davranışlar ve koro eğitimini etkileyen farklı unsurlar bir araya getirilmiştir. Tez oluşturulurken oldukça kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Ses ve müzik eğitimi ile koro yönetim tekniklerine ilişkin hem çok temel hem de güncel kaynaklardan, müziğin birey ve toplumla ilişkisini ortaya koyan ve müziğin tarihsel evrimini inceleyen kaynaklara kadar çok geniş bir yelpazeden yararlanılmıştır.

Yüksek Lisans öğrenimim süresince bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren ve hep destek olan değerli hocalarım Sayın Prof. Jean Baily, Sayın Doç. Ebru Güner Canbey, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Aysim Dolgun Ildız'a; özverili desteği, değerli görüş ve önerileriyle beni yönlendiren değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Onur Nurcan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tezimin yazım aşamasında karşılaştığım tüm sorunları çözmemde bana yardımcı olan ve değerli katkılar sağlayan Suzan Doğan ve Mehmet Kahyaoğlu'na ve son olarak, öğrenimim boyunca bana anlayışla katlanan sevgili aileme çok teşekkür ederim.

Ahmet Kenan Kahyaoğlu

KORO EĞİTİMİNDE ŞEFİN KULLANDIĞI TEKNİKLER VE UYGULAMA YÖNTEMLERİ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM SES VE NEFES

1.1. Sesin Tanımı ve Oluşumu.....	4
1.2. İnsanda Anatomik Yapı.....	5
1.3. Sesin Fiziksel Yapısı.....	7
1.4. Nefesin Önemi.....	8
1.5. Dil, Konuşma ve Ses Tınlatma.....	10
1.6. Entonasyon, Vokaller, Diksiyon.....	11

2. BÖLÜM KORO TARİHÇESİ, STİL VE YORUMLAMA

2.1. Koro Tarihçesi.....	13
2.2. Stil ve Yorumlama.....	16
2.2.1. Rönesans Dönemi.....	17
2.2.2. Barok Dönem.....	19

2.2.3. Klasik Dönem.....	22
2.2.4. Romantik Dönem.....	25
2.2.5. Çağdaş Dönem.....	28

3. BÖLÜM

KORO EĞİTİMİ

3.1. Planlama ve Hazırlık.....	35
3.1.1. İlgiyi Ayakta Tutma.....	35
3.1.2. Sesleri Test Etme ve Sınıflama.....	35
3.1.3. Oturma Düzeni Oluşturma.....	39
3.1.4. İlk Prova.....	42
3.2. Prova Teknikleri.....	43
3.2.1. Prova Öncesi Hazırlık.....	43
3.2.2. Provada İzlenecek Yollar.....	44
3.2.3. Yeni Bir Eser Çalışma.....	50
3.2.4. Atak ve Uzatmaların Kesinliği.....	51
3.2.5. Denge ve Uyum.....	51
3.2.6. Doğru Sesi Bulma ve Kusursuz Entonasyon.....	53
3.2.7. Yorumlamayı Etkileyen Faktörler.....	54
3.3. Yönetme Teknikleri.....	56
3.3.1. Temel Yönetme Biçimleri.....	56
3.3.2. Düzensiz Ölçü.....	57
3.3.3. Bölünmüş Vuruşlar.....	57
3.3.4. Ataklar ve Kesmeler.....	58
3.3.5. Fermata (Durak).....	59
3.3.6. Temponun belirlenmesi.....	59
3.3.7. Anlatımcı/Dışavurumcu Yönetimin Etmenleri.....	61
3.4. Program ve Konser.....	65
3.4.1. Müzik Seçimi.....	65
3.4.2. Dinleyici unsuru.....	66
3.4.3. Ahenk ve Çeşitliliği Sağlamak.....	67

3.4.4. Bir Temanın Kullanılması.....	68
3.4.5. Konserin Tanıtılması.....	68
3.4.6. Son Prova.....	69
3.5. Liderlik Üzerine.....	71
SONUÇ	74
KAYNAKÇA.....	82
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER DİZİNİ

<u>Şekil</u>	<u>Sayfa</u>
1.1	Havadaki moleküllerin sıkışıp seyrekleşmesi sonucunda oluşan bir ses dalgasının ve basınç dalgalanmasının şematik gösterimi.....5
1.2	Gırtlığın yapısı (Cummings, 2001).....6
1.3	Yüksek ve düşük frekanslı (uzun ve kısa dalgaboyuna sahip) ses dalgalarının karşılaştırması.....7
1.4	Yüksek ve düşük şiddetli (büyük ve küçük genlikli) ses dalgalarının karşılaştırması. Genliği büyük olan dalga daha gür, küçük olan ise daha düşük şiddette ses üretir.8
2.1	14. yüzyılda bir Fransız korusu. Korist sayısının az ve tüm koristlerin tek bir nota kağıdını paylaştığı görülmektedir (Wade – Matthews and Thompson, 2007: 246).....14
2.2	Cambridge King’s College Korusu’nun bir görüntüsü (Matthies, 2014).....15
3.1	Seslerin sınıflandırılması için uygulanabilecek iki egzersiz (Garretson, 1968).....37
3.2	Ses aralıklarının genel sınıflandırılışı.....38
3.3	Koro düzeni için farklı örnekler (Garretson, 1968: 20-23).....41
3.4	Ses egzersizlerine örnekler.....46
3.5	Ses egzersizlerine örnekler.....47
3.6	Ses egzersizlerine örnekler.....48

3.7	Ses egzersizlerine örnekler.....	49
3.8	Koronun ritim ve senkop duygusunu geliştirmede kullanılabilircek bir egzersiz örneği (Garretson, 1968: 177).....	53



GİRİŞ

Bütün sanat formları arasında müzik, en gizemli olanlarından biri olarak karşımıza çıkar. Bir edebiyat eseri ile okuyucu ya da bir tablo ile onu inceleyen arasında kurulan ilişki doğrudandır. Ancak, bir müzik eserinin dinleyicisine ulaşabilmesi için, öncelikle esere ait partiyonun sese dönüştürülmesi gerekir. Bu nedenle, eseri icra edecek bir “aracıya”, başka bir deyişle, bir yorumcuya gereksinim duyulur. “Aracı”, eserin türüne göre bir müzik enstrümanı, bir orkestra, bir insan ya da bir topluluk olabilir. Her ne kadar eserin notası kağıtlara basılabiliyor olsa da, söz konusu eser yorumlanmadığı sürece o notalar dinleyici tarafından anlaşılmaz kalacaktır. Öte yandan, bir müzik eseri, bir tablo ya da bir kitaptan farklı olarak, bestecisi dışında kimse tarafından sahiplenilemez. Ancak, bir müzik eseri değişik şekillerde binlerce kez yorumlanabilir. Her bir tekrar tamamen kendine özgüdür. Bu nedenle, farklı yorumcuların yorumları da geniş bir çeşitlilik gösterir. Bu bağlamda, bir eserin, bestecisinin beklediği biçimde ve doğruya en yakın şekilde yorumlanabilmesi için, eserin seslendirilmesinde kullanılacak teknik ve yöntemler kritik önem taşır (Wade-Matthews and Thompson, 2007: 254).

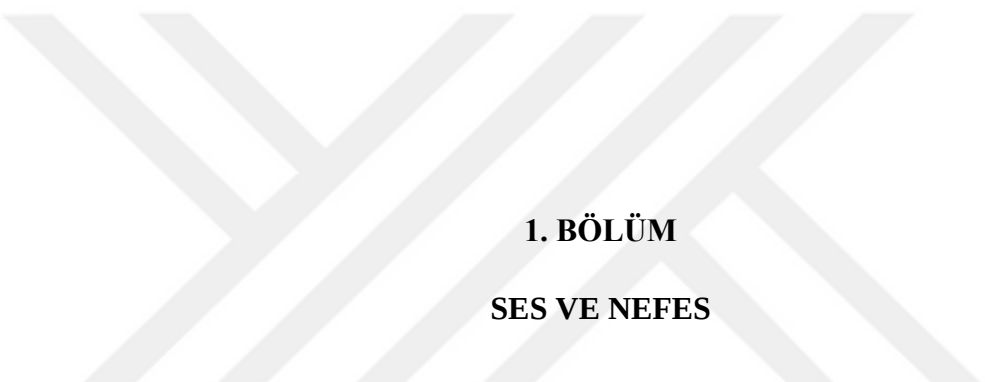
En temel müzik enstrümanı insan sesidir. Şarkı söylemek, müzikal anlatımın en kendiliğinden ve en doğal formudur (Wade-Matthews and Thompson, 2007: 254). Bu nedenle, insanlığın müzik yapma serüvenindeki ilk çıkış noktasının kendi sesi olması şaşırtıcı değildir (Karolyi, 1995: 133). İlkel toplumların ritüelleri üzerine yapılan etnografik araştırmalar, müzik yapmanın hem çok temel hem de evrensel bir güdü olduğuna ilişkin kanıtlar sunmaktadır (Wade-Matthews and Thompson, 2007: 10).

Nasıl ki işlenmemiş bir toprağa bırakılan tohum istenen nitelikte bir ürün vermezse, müziğe olan ilgisi ve kültürel birikimi yeterli bir çığaya ulaşmamış bir sosyal topluluktan da, içinde var olan üstün yetenekli kişi ve sanatçıların gün ışığına çıkması beklenemez. Sanatın her dalında, bireyselleşmemiş ancak tüm bu dallar arasındaki iletişimi kurabilen bireylerin oluşturduğu toplum içindeki farkındalık üst seviyedeki sanatçıların oluşmasına yardımcı olacaktır. Dolayısıyla, bu tezin konusu olan ve müzikal kültürün oluşmasında kritik rol oynayan koro topluluklarının, toplumun sosyalleşmesinde oynadığı rolün önemi yadsınamaz. Tüm dünya müzik yorumlama gelenekleri ile müzikteki ulusal tarzın sürdürülebilirliği ve diğer kuşaklara aktarılması bu alanda

sosyalleşmenin en önemli basamaklarından biridir. Müziğin evrensel bir dil olduğu unutulmamalıdır. Birbirlerinin konuşma dilini anlamayan insanlar müzik yardımıyla ve tematik bir anlayışla ortak bir platformda buluşabilir. Çocuk, gençlik ve yetişkin korolarının yardımı ile kesintisiz ve keyifle yapılan bir eğitim süreci içerisine girilebilir (Egüz, 1981: 28-29).

İyi bir ses; yanlışsız bir ritim duygusu, düzgün bir diksiyon ve entonasyonla birleşmediği sürece başarılı bir yorum getirmez (Wade-Matthews and Thompson, 2007: 244). Bu bağlamda ses eğitimi tekniği, uzun ve kurallara bağlı bir çalışma sürecini barındırır. Buradaki yegane amaç elde edilmeye çalışılan tekniğin aksayan yönlerini düzeltmek, bunu uygulamalarla çözüme ulaştırmak ve elde edilen başarı düzeyini sürdürebilmektir. Bu sürecin verimliliğini, şefin ne tür yöntemler kullanacağı ve nasıl bir yol planı izleyeceği belirler. Sürecin sonunda elde edilmiş tekniğin bozulmaması için, ilerleme kaydeden grubun teknik olarak aynı seviyede kalması da şefin uygulayacağı yöntemlere bağlıdır (Deliorman, 1978: 27). Koro müziğinde kullanılacak teknik ve yöntemler, bu tezin konusunu oluşturmaktadır.

Bu tezin 1. Bölümü'nde sesin oluşumu ve fiziksel özelliklerine ilişkin bilgi verilerek koro eğitiminde doğru nefes almanın önemi vurgulanacaktır. Bölüm 2'de koroların tarihçesine değinilecek ve her bir tarihsel döneme özgü müzik yapıtlarının karakteristik özellikleri aktarılacaktır. Bu bilgiler ışığında, döneme ilişkin eserin doğru yorumlanmasında kullanılması önerilen teknikler anlatılacaktır. Bölüm 3'te koro eğitiminin farklı aşamaları ayrıntılı bir biçimde sunulacaktır. Bu bölüm, hazırlık aşamasına ilişkin öneriler, prova esnasında kullanılacak teknikler, koroyu yönetme teknikleri, program ve konserin hazırlanmasına ilişkin öneriler ve son olarak koro şefinin liderlik bağlamında sahip olması beklenen özellikleri içermektedir. Tez kapsamında anlatılan yöntem ve teknikler, sonuç ve öneriler kısmında özetlenip tartışılacaktır.



1. BÖLÜM

SES VE NEFES

1. BÖLÜM

SES VE NEFES

1.1. Sesin Tanımı ve Oluşumu

Ses, fiziksel bir olgudur. Akustik açıdan tanımlandığında ses, kulağın işitebileceği titreşim sınırları içinde yer alan ve havada oluşan basınç değişimlerine karşılık gelir (Say, 1985: 125). Evrende her cisim titreşim yapar ve titreşim yapan her şey, bulunduğu ortamda basınç dalgalanmaları üretir. İnsan kulağı, bu dalgalanmaların bazılarına karşı duyarlıdır. Kulağın iletisi, beyinde uyarıcı bir etki yapar. Duyma eylemi, önce kulak, ardından beyinde çözümleme ve algı ile son bulur (Nemutlu, 1995: 9; Zeren, 2003: 11).

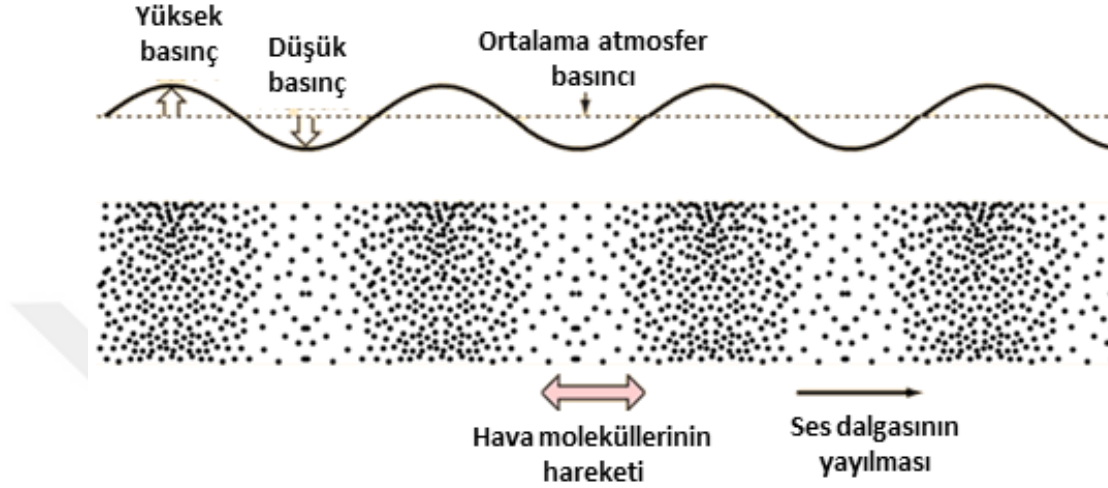
Sesin oluşabilmesi için titreşim üreten bir cisim (ses kaynağı), titreşim yapan cisimden yayılan dalgaların iletilebildiği bir ortam (iletici ortam) ve titreşimleri algılayıp beyine iletebilen bir kulak ve algılayan bir beyinin (alıcı sistem) bir arada bulunması gerekmektedir (Töreyin, 2008: 32; Zeren, 2003: 11). Bu bileşenlerden herhangi birinin eksikliği durumunda sesin varlığından bahsetmek olanaksızlaşır.

Ses, dalga formunda yayılır. Kaynaktan çıkan ses havadaki taneciklerin titreşimine neden olur. Havadaki moleküller bu titreşim nedeniyle birbirine yaklaşır ve birbirinden uzaklaşır. Ses dalgasının her bir tam devrinde bir sıkışma ve bir seyrekleşme serisi vardır. Bu sıkışma ve seyrekleşme süreci tıpkı bir toprak solucanının hareketine benzer. Bu tür dalgalar, boyuna dalgalar olarak adlandırılır. Şekil 1.1'de boyuna dalgaların şematik bir örneği görülmektedir (Benson, 2007: 5).

Sesin yayılma hızı, basınç dalgalanmasının iletici ortamda ne denli hızla yayılabildiğine bağlı olarak değişir. Ses hızı sırasıyla katıdan sıvıya, sıvıdan gaza azalır. Sesin havadaki yayılma hızı yaklaşık olarak 340 metre/saniye'dir. Bu, havada titreşim yapan her bir molekülün ses dalgası doğrultusunda bu hızla ilerlediği anlamına gelmez. Ses hızı, hava basıncında oluşan yerel tedirginliğin ilerleme hızına karşılık gelir (Benson, 2007: 6).

İnsan sesi akciğerlerden gelen havanın, ses organlarında biçimlenmesiyle oluşur. Doğumla başlayan yaşam koşusu içerisinde nefes yardımıyla ağzımızdan çıkan her ses

bizi ifade eder. Öyle ki ses, en temel iletişim araçlarımızdan biri olmasının yanı sıra öfke, nefret, sevinç, heyecan gibi pek çok duygu durumunu da tanımlama ögesidir. Ayrıca ses, dünyada kullanılan en eski enstrümandır (Çevik, 2013: 22, Wade-Matthews and Thompson, 2007: 244).

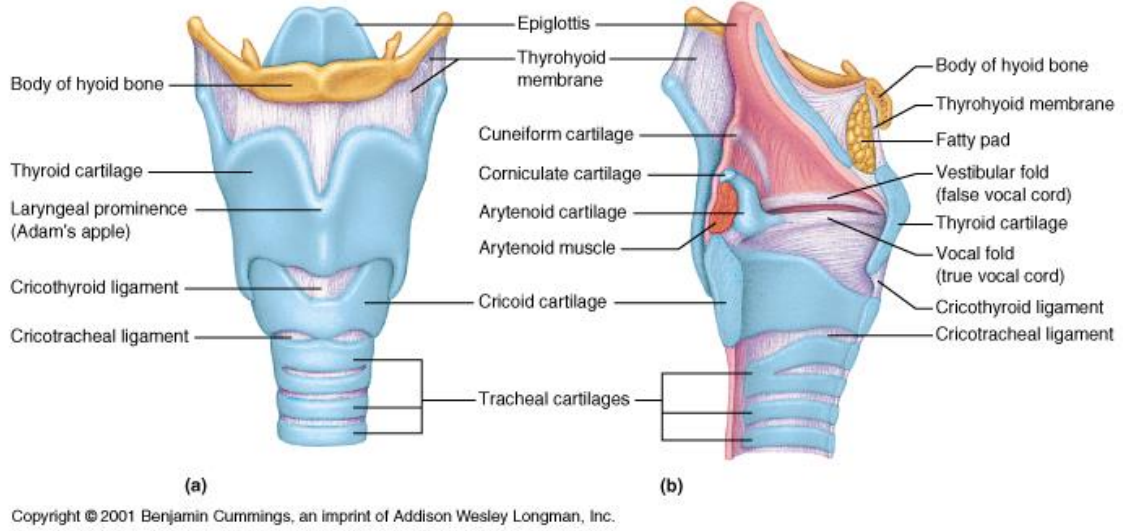


Şekil 1.1. Havadaki moleküllerin sıkışıp seyrekleşmesi sonucunda oluşan bir ses dalgasının ve basınç dalgalanmasının şematik gösterimi.

1.2. İnsanda Anatomik Yapı

İnsanda sesi üreten ses telleridir. Ancak sesin tınlaması ve şarkı söyleme basit bir anlatımla geçiştirilemeyecek denli önemlidir. Ses tellerini kullanırken nefes sisteminin de harekete geçtiğini, sağlıklı bir sesin iyi bir nefes gerektirdiğini de unutmamak gerekir. Bu zor enstrümanın kullanımı doğal olarak diğer enstrümanlardan daha zor, karmaşık ve sorunlarla doludur. İnsanda ses çıkarma sadece tek bir organın meydana getirdiği bir fonksiyon değildir. Birçok organdan meydana gelen sistemlerin beraber çalışması istenen anlamda sesin ortaya çıkmasını sağlar. Bu bağlamda, insan sesinin oluşumunda üç sistem rol oynamaktadır: (i) solunum sistemi, (ii) titreşim sistemi, (iii) yansıtıcı sistem. Bunlardan solunum sistemi, karın kasları, diyafram, akciğerler, bronşlar ve soluk kıkırdaklarından oluşur. Titreşim sistemi, ses tellerini barındıran larenks (gırtlak) ve larenks kasları, kemik ve kıkırdaklarından oluşur (bkz. Şekil 1.2). Son olarak, yansıtıcı sistemde yer alan ağız, burun, göğüs boşluğu, gırtlak bölgesi, yutak, damak ve sinüsler

ise rezonansı oluşturur. Bunların yanı sıra dişler, dudaklar, damak ve dil de sesin oluşumunda rol oynayan organlardır (Sabar, 2008: 30; İkesus, 1965: 1-2).



Şekil 1.2. Gırtlığın yapısı (Cummings, 2001).

İnsan sesi, akciğerlere dolan havanın soluk borusundan çıkarken gırtlakta yer alan ses tellerini titreştirerek ses dalgalarını oluşturması ve üretilen ses dalgalarının göğüs, gırtlak, ağız ve burun boşlukları, damak, geniz ve yüzdeki frontal ve nazal sinüs boşluklarında tınlaması sonucunda oluşur (Kızıldeli, 2008: 7).

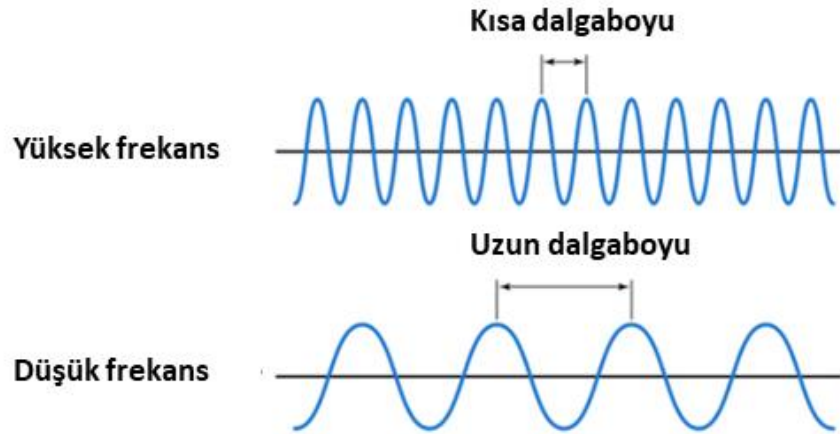
Larenks, soluk borusunun ucunda, kıkırdak ve kas dokularından oluşan ve ses tellerini barındıran boru şeklinde bir organdır. Akciğerlerden gelen hava sayesinde ses telleri titreşim yapar ve ses üretir. Bu ses rezonans bölgesinde güçlenir ve son şeklini alır (Belgin, 1995).

Ses insanın hayatı boyunca değişime uğrar. Değişimlerin çoğu çok yavaş olur. Ancak bazılarının, özellikle erkek çocukların çocuk sesinden olgun erkek sesine geçişi oldukça dramatik bir biçimde gerçekleşebilir. Büyümeye bağlı olarak, ses değişimi özellikle erkek çocuklarda daha belirgin olarak gözlenir. Sesin mutasyonu sırasında erkek çocuklarının sesi yalnızca genişlemez, aynı zamanda bir oktav kalınlaşır. Erkek seslerinin, kadınlardan bir oktav aşağıda duyulmasının nedeni budur (Otacıoğlu, 2017: 51).

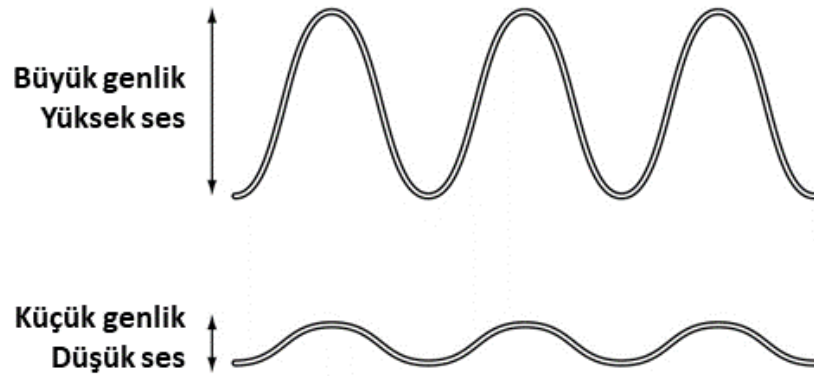
1.3. Sesin Fiziksel Yapısı

Sesin fiziksel özellikleri üç ana başlık altında toplanabilir: sesin yüksekliği (frekans), sesin şiddeti (gürlük) ve tını. Sesin yüksekliği ya da frekans olarak nitelenen özellik, bir saniyedeki titreşim sayısıdır (bkz. Şekil 1.3). “Hertz” (Hz) biriminde ifade edilir ve beyin tarafından o sesin frekansı olarak algılanır. 20 – 20.000 Hz arasındaki seslere duyarlı olan insan kulağı, günlük olarak en çok 250 – 4000 Hz aralığındaki frekanslarla karşılaşır (Belgin, 1995). Sese karşı duyarlılık aralığı canlıdan canlıya değişiklik gösterir. Örneğin, kaplumbağaların duyarlı olduğu frekans aralığı 20 ila 1000 Hz iken, yarasaların 3000 - 120.000 Hz, yunusların ise 1000 – 130.000 Hz kadar geniş aralıktaki ses frekanslarının tümüne duyarlı oldukları görülür (Benson, 2007: 13).

Ses şiddeti ise, ses tellerinin boyutları, oradaki kas yapısının gücü ve nefes alma basıncı tarafından belirlenir. “Desibel” (dB) olarak birimlendirilen sesin şiddetinde fısıltı 15 - 20 dB, normal konuşma 60-70 dB, trafik gürültüsü 90-100 dB ile ifade edilirken, bir opera şarkıcısı 120 dB’e kadar çıkabilir. Ses şiddeti, ses dalgasının genliği, başka bir deyişle basınç dalgalanmalarının genliği tarafından belirlenir. Şiddeti yüksek olan ses dalgasında, yüksek basınç ve düşük basınç bölgeleri arasındaki farklılaşma fazla demektir. Bu farklılaşma azaldıkça sesin şiddeti de azalır (bkz Şekil 1.4) (Benson, 2007: 14; Çevik, 2013: 21).



Şekil 1.3. Yüksek ve düşük frekanslı (uzun ve kısa dalgaboyuna sahip) ses dalgalarının karşılaştırması.



Şekil 1.4. Yüksek ve düşük şiddetli (büyük ve küçük genlikli) ses dalgalarının karşılaştırması. Genliği büyük olan dalga daha gür, küçük olan ise daha düşük şiddette ses üretir.

Tını, periyodik titreşimlerin bir araya gelmesi ile oluşur. Temel frekans olarak adlandırabileceğimiz ses ve onun doğuşkanlarını içermektedir. Burada armonik bir tını oluşmaktadır. Her tını kulağımız için bir temel tona sahiptir (Cevanşir-Gürel, 1982: 41). Özetle tını, iki farklı cismin aynı yükseklikteki titreşiminden çıkan sesleri ayırt edebilme özelliğini barındırır. Tınıdan bahsettiğimizde ses rengi kavramına da değinmek gerekir. Ses rengi, sesi üreten organın anatomik yapısı, rezonans bölgelerinin yapısı ve artikülasyona bağlı olarak değişir. Bununla birlikte, sesli ve sessiz harflerin oluşması sırasında damağın burun boşluklarına girişi serbest bırakması ile de nazal tını rengi elde edilir. Değişik ses tınlarına örnek olarak, fısıltı sesi, vantrolog sesi, jodel sesi ve kastrat sesini verebiliriz. Söz gelimi, jodel sesinin en karakteristik yanı, sesin, kafa ve göğüs ses aralığında sesli harfler üzerinde gidip gelmesidir (Cevanşir-Gürel, 1982: 56).

1.4. Nefesin Önemi

Yaygın inanişın aksine, şarkı söyleme tekniği için yalnızca perde kavramına bakmak yeterli değildir. Şarkı söyleyebilmek için alınması gereken nefes, konuşmak için alınan nefesten fazlasını gerektirir. Ses perdesi, tonun niteliği (ya da kalitesi), bağlı söyleme (legato), ilk atak, ezgi, çok geniş ses aralıkları ve parçanın dinamiği ile ilgili sorunların her birini iyi nefes yöntemiyle çözmek mümkündür. Çoğunlukla koristlerin provalar sırasında koro şeflerinden aldıkları eğitimin dışında nefes alma becerilerini geliştirme olanakları yoktur. Şefin verdiği doğru tekniklerle koro sanatçılarının daha uzun

nefes, daha kararlı bir vibrato, kontrollü bir tizlik ya da peslik, daha gelişmiş ve doğru bir legato, hatta farklı dinamiklerde bunların hepsinin karışımını verebilecek teknikleri öğrenmeleri mümkündür (Emmons, 2006: 17). Çünkü koro eğitiminde çoğu problem prova esnasında çözülmelidir. Şefin ansambl sağlama çabasının yanı sıra, korodaki tüm grupların birbirini dinlemeyi öğrenmesi birlikte müzik yapma yetisini güçlendirir.

Her ne kadar ustalıkla ya da başarılı bir biçimde şarkı söylemek devasa boyutta enerji gerektirmiyor olsa da, çoğu amatör korist ve başlangıç seviyesindeki şarkıcı bir parçayı seslendirirken çok düşük bir enerji ortaya koyar. Bunun temelinde çoğunlukla teknik eksikliğinin farkında olması, eleştirilme korkusu ve özgüven eksikliği yatar. Oysa ki, korist konuşmak için yeterli nefes miktarı ile şarkı söylemek için gerekli nefes miktarının aynı olmadığını farkında değildir. Sadece doğru sesi çıkarmaya odaklanmıştır. Müzik eğitimindeki öğrenme aşamaları nasıl ki adım adımsa, ses eğitimi için de benzer durum geçerlidir ve bunların bir sıra takip etmesi gerekir. Bu nedenle koro eğitiminde öncelikle dikkate alınması gereken doğru nefes ve doğru söylemedir. Akciğerler kaslı olmadığından solunum sırasında diyafram ile göğüs, sırt ve karnın kas hareketiyle yakından ilişkilidirler. Nefes alıp verme süreci aslında tamamen diyaframa bağlıdır (Emmons, 2006: 18).

Diyafram, güçlü kaslardan oluşmuş, karın ve göğüs kafesini birbirinden ayıran ve nefes kontrolünü sağlayan kubbe şeklinde bir yapıdır. Her nefes alışımızda, diyaframımızı saran kaburgalarımız dışa doğru hareket eder ve göğüs kafesimiz genişler. Nefesi kontrollü bir biçimde bırakmak çoğu zaman nefesi tutmaktan daha zor bir eylemdir. Çünkü, aldığımız nefes hızlı ve kontrolsüz bir biçimde “kaçma” eğilimindedir. Doğru söyleme için, nefes üzerinde tam bir kontrol sağlanması ve nefesin azar azar ve dengeli bir biçimde verilmesi gereklidir. Özellikle cümle sonlarında nefes tasarruflu bir biçimde kullanılmalıdır. Nefesin cılızlaşması, seste kesiklik ve sarsılmalara yol açacaktır. Bununla birlikte, korist ses çıkarmadan ve omuzlarını kaldırmadan hızlı nefes alabilme konusunda kendini geliştirmelidir (Weigle, 1954: 17).

Son olarak, doğru nefes alış-verişi için önerilebilecek bir yöntem, uyuyan bir bebeği ve göğüs kafesinin nefes alma esnasında nasıl genişlediğini gözlemlemektir. Bu

nefes alma biçimini taklit etmek ve tekrarlamak, doğru nefes tekniğini öğrenme konusunda yerinde bir pratik olacaktır (Weigle, 1954: 19).

1.5. Dil, Konuşma ve Ses Tınlatma

Şarkı söylemenin en temel bileşenlerinden biri dil ve konuşmadır. Konuşmanın anlaşılabilirlik sınırlarının dışına çıkması doğal olarak ses tekniği açısından da zorluk yaratır. Bu engeli aşmak, iyi bir artikülasyonla gerçekleşir. İnsan sesi, dilin yardımıyla müziksel ifade yetisine kavuşur. Müzikteki öz, söz yardımıyla doğrudan bir etki yaratırken anlaşılabilirlik burada en önemli konudur. Şarkıdaki estetik ve düşünsel yapı en temel noktalar. Ayrıca sözlü müzikte iletilmek istenen motif, tema ya da cümle, dinleyici ile iletişimi kolaylaştırır (Çevik, 2013: 158-159). Jean Jacques Rousseau, Herbert Spencer ve Johann Gottfried Herder'a göre, müzik konuşmanın yoğunlaştırılmasından doğar. Konuşma sırasındaki vurgu ve söyleyiş biçimleri giderek müzik ezgilerine dönüşür (Oransay, 1977: 39).

Vokal yapıtlar, ezgi ve sözcüklerin bütünleşmesi ile oluşur. Sanatçı, eserini oluşturma sürecinde dilin kendi bünyesinde barındırdığı müzikten ve dile ilişkin kurallardan yararlanır. Sözleri anlaşılır olmayan bir vokal eser yorumu başarılı olarak nitelendirilmez. Vokal eser, ancak dil de güzel ve anlaşılır bir biçimde kullanıldığında iyi yorumlanmış kabul edilir (Deliorman, 1979: 17).

Ses tellerinin titreşimi sonucunda sesin oluştuğunu biliyoruz. Bunların genişliği, uzunluğu ve gerilimi çok hızlı bir şekilde değişebilmektedir. Sesteki tınının doğru ve güzel olmasında bir diğer organ yani beynin de etkisi büyüktür. Gergin olmayan bir vücuda ek olarak doğru duruş, ses üretmede rol oynayan kasların daha rahat çalışmasını sağlar. Alınan nefes ile sese verilen destek güzel ton duygusunun üretilmesinde büyük rol oynar. Doğru ses tınlarken şarkıcı sesi başının içinde, damağının üst tarafında, iki gözünün arasında, burun arkasında bir yerde hisseder. Ses istenildiği gibi tınlatıldığında boğazında aktif bir kas hareketi hissetmez (Sabar, 2008: 91).

1.6. Entonasyon, Vokaller ve Diksiyon

Entonasyon, bir dilin en güç öğrenilen ögesidir. Çünkü, dil sürekli değişen ve gelişen bir yapıdadır ve entonasyon değişmez kurallarla sınırlandırılmaz. Entonasyon, bir cümlenin söylenişindeki ses dalgalanmasına ya da izlenen melodi çizgisine karşılık gelir. Entonasyon aracılığıyla, söz konusu cümledeki duygu ve düşünceler karşı tarafa yansıtılır (Egüz, 1976: 54). İyi bir entonasyon ses yüksekliklerinin tam olarak verilebilmesi ile mümkündür. Olması gerekenden daha tiz ya da pes seslendirme durumunda çoğunlukla müzisyenin “detone” olduğu söylenir. Örneğin, 440 hz frekans değerine sahip iki ayrı ses ünison (birses) olarak duyulurken, bu seslerden birinin diğerine göre hafifçe pes (örneğin 435 hz) olması durumunda pes olan ses daha kısa dalgalar üretir. İki frekans arasındaki farkın minimuma indirilmesi entonasyonun sağlanması ve rahatsız edici etkinin giderilmesi bakımından önemlidir (Karolyi, 1995: 13).

Diksiyon, güzel söz söyleme sanatı ya da düzgün konuşma tekniği olarak tanımlanabilir. Fransızca kökenli bu sözcük (la diction) dilimize diksiyon olarak geçmiştir. Sözcükleri seçip sıralama, okuma ya da söyleyiş biçimi anlamında kullanılır (Çevik, 2013: 150). Bir başka tanıma göre de diksiyon, söz, duygu ve düşünceleri tarzına uygun olarak belirtmek için sesin uyumu, söylenişi, jesti ve alınacak tavırları yerinde ve aynı zamanda güzel kullanma sanatıdır (Şenbay, 1993: 13).

Vokal, ses geçidinde herhangi bir engele takılmaksızın oluşan sestir. Vokaller oluşurken dilin bazı bölümleri kabarır. Vokal, bu kabarmanın en yüksek yerinde oluşur. Vokaller kendi başlarına hece, sözcük ve kökleri oluşturabilirler ve yalnızca vokaller aracılığıyla sesler istenildiği kadar uzatılabilir (Egüz, 1976: 39).

2. BÖLÜM

KORO TARİHÇESİ, STİL VE YORUMLAMA

2. BÖLÜM

KORO TARİHÇESİ, STİL VE YORUMLAMA

2.1. Koro Tarihçesi

Dilimize koro olarak yerleşen kelimenin kökeni antik Yunancada kullanılan “Khoreta-Horus” kelimelerinden türetilmiş olan “Khoros” kelimesine dayanmaktadır. Latince’de “Chorus”, İtalyanca’da “Coro”, İngilizce’de “Chorus”, Fransızca’da Choeur, Almanca’da ise “Chor” sözcüğüyle ifade edilen bu terim, tek ve çok sesli müzik yapıtlarını seslendirmek üzere bir araya gelen seslendirici - yorumcu topluluğu anlamında kullanılmaktadır. Tarihte, bazı törenlerde dans eden ve düzenli adımlarla yürüyenlerin oluşturduğu topluluk anlamında da kullanıldığı görülür. “Koro halinde” deyimini ise, bir arada, hep birlikte yapılan, anlamını içermektedir (Görücü, 2014: 3).

Koroların oluşumu günümüzden 3000 yıl öncesine kadar dayanmaktadır. Milattan önce 850 yıllarında yazılmış olan Homeros’un İlyada destanında korolardan bahsedildiğini biliyoruz. Diğer yandan Antik Yunan korolarına baktığımızda bu koroların, koristlerin yanı sıra dansçıları da içerdiğini ve dini bayramlara grup olarak katıldıklarını görürüz. Bu grupların bazılarının sayıca çok fazla olduklarını, öyle ki kimi koroların neredeyse 600 kişiden oluştuğunu literatürden öğreniyoruz. Yunan tiyatrolarında korolar, toplumu ahlaki yönden yorumluyordu. Bu oyunlardaki sayılar türüne göre değişim göstermekteydi. Trajediler, 12 ila 15 koristten oluşurken, komediler 24 ila 50 koristten oluşmaktaydı (Wade – Matthews and Thompson, 2007: 246).

Düz şarkı şeklinde söylenen koro müziği, hristiyanlığın erken dönemlerinde, kilise hizmetlerinin temel bileşeniydi. Ortaçağ’ın başlarında korolar oldukça küçüktü. 4 ila 8 erkek çocuk ile 10 ila 18 yetişkin erkekten oluşan bu korolarda kadınlar kesinlikle yer alamazdı. 12. ve 13. yüzyılın en büyük korusu Paris’te 30 koristten oluşan Notre-Dame korosuydu (Wade – Matthews and Thompson, 2007: 246). Benzer şekilde, Erken Rönesans döneminde de korolar fazla büyük değildir, ortalama korist sayısı 10 civarındadır. Koristler bir kürsü etrafında toplanır, eserleri tek bir nota kağıdından yararlanarak seslendirirlerdi (Robertson and Stevens, 1963: 61) (bkz. Şekil 2.1).



Şekil 2.1. 14. yüzyılda bir Fransız korusu. Korist sayısının az ve tüm koristlerin tek bir nota partiyonunu paylaştığı görülmektedir(Wade–Matthews and Thompson,2007:246).

Bilinen ilk mass¹, 1300 – 1377 yılları arasında yaşamış ve müzikologlarca 14. yüzyılın en büyük ve en değerli bestecisi olarak tanınan Fransız şair, müzisyen Guillaume de Machaut tarafından dört parti olarak yazılmıştır. Venedik St. Mark'ta Andrea ve Giovanni Gabrieli öncülüğünde bir solo ses ve koro ya da kilisenin farklı yerlerine yerleştirilen ve birbiri ile etkileşim halinde şarkı söyleyen iki ya da daha fazla korodan oluşan performanslarla koro müziği daha da çeşitlenmiştir. Çoksesliliğin artmakta olan zenginliği ve karmaşıklığı Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594) öncülüğündeki Roma okulunun çalışmalarıyla doruğa ulaşmıştır (Wade – Matthews and Thompson, 2007: 246).

¹Bu çalışmanın stilistik olarak tutarlı olduğu söylenebilir. İçerdiği ilahiler İsa'nın annesi olan Meryem'in kutlamalarıdır. İki farklı biçimde yazılmıştır (biri Kyrie, Gloria ve Credo, diğeri ise Sanctus, Agnus ve Ite). Bütün yapıt tek bir ton merkezinde toplanmamıştır.



Şekil 2.2. Cambridge King's College Korosu'nun bir görüntüsü (Matthies, 2014).

Mass, kilise müziğinin en önemli formlarından biri haline gelmiştir. Tüm dönemlerin bestecileri bu formda yapıtlar vererek bu türün dinin merkezinde yer almasını sağlamışlardır. Rönesans koroları en az dört partiden oluşurken, sıklıkla altı, sekiz ve daha fazla partiden oluştuğu da görülmektedir. Bu dönemde korolara orkestraların da eşlik ettiği görülür. Bu arada Protestan koroları Katolik düzeni model almışlardır. Dolayısıyla koroda yalnızca erkek sesini kullanma geleneğine sadık kalınmış ve kadınlar korolara alınmamaya devam etmiştir. 18. yüzyıl sonlarında Handel oratoryolarının (özellikle *The Messiah* – 1742) karşı konulamaz popüleritesi İngiltere'nin neredeyse her şehrinde, içinde kadınların da yer aldığı yeni koro topluluklarının oluşmasına önayak olmuştur. Bu topluluklarda önceleri sadece dini müzik yapılıyordu, örneğin Haydn'ın *Yaratılışı* (1799) ve Mendelssohn'un *Elijah*'ını (1846). Ancak, Gilbert ve Sullivan'ın Savoy operalarında yer alan popüler şarkıların da repertuvarlara girmesiyle birlikte dindışı müzik de icra edilmeye başlamıştır. Şekil 2.2'de İngiltere'nin Cambridge şehrinde

kurulmuş olan King College Korosu'nun bir görüntüsü verilmiştir. Almanya'da ise koro toplulukları sanayinin gelişmesiyle olağanüstü standartlara ulaştı. Frankenhause, Mannheim, Magdeburg ve Halle'de düzenlenen koro festivalleri koro topluluklarının daha da canlanmasını ve gelişmesini sağladı. Koral müziğiyle tanınan bir diğer ülke ise Galler'dir. 1800'lerin başında şehir nüfusundaki artış ile koral müzik, ilki 1825 yılında düzenlenen Eisteddfod festivalinin önemli bir etkinliği haline geldi. Uzun yıllar boyunca koristlerin bildiği tek parça türü dualardı, ancak 1800'lü yılların sonlarında kantatlar, oratoryolar ve Joseph Parry (1841 – 1903) ve David Jenkins (1849 – 1915) gibi Galli bestecilerin çağdaş yapıtları da repertuvarlara eklendi. 20. yüzyılda pek çok seçkin koro oluşmuş ve koro festivallerinin sayısı artmıştır. 1947'den bu yana tüm dünyadan korolar her yıl düzenlenen uluslararası Eisteddfod festivali için Llangollen'e akın etmektedir (Wade – Matthews and Thompson, 2007: 246 - 247).

2.2. Stil ve Yorumlama

Koro şefinin temel misyonu müziği yorumlamaktır. Besteci eserini ne şekilde ve hangi maksatla yarattıysa ve bunun dinleyiciye nasıl yansıtılmasını hedeflemişse, şef de müziği o şekilde yorumlamakla yükümlüdür. Koro şefinin bunu başarılı bir biçimde yapabilmesi ise, müzik stillerine ilişkin temel bir bilgi birikimi ve parlak bir algılayışa sahip olmasıyla mümkündür. Müzik stili, müzikal duygu ya da düşüncenin ifade edilmesinde kullanılan karakteristik üslup olarak tanımlanabilir. Bir eserin stili, onu diğer eserlerden farklı ve benzersiz kılan ayırt edici özellikleri içerir. Koro şefinin farklı bestecilerin eserlerini doğru bir biçimde yorumlayabilmesi için, tarihsel dönemleri ve her döneme ilişkin müzik yapıtlarının karakteristik özelliklerini bilmesi gerekir. Tarih boyunca sosyal, politik ve ekonomik dengelerin dönemsel olarak değişmesiyle birlikte sanatsal anlatımların ve dışavurumların tarzı da kaçınılmaz olarak değişime uğramıştır. Müzik, toplumsal koşullarla yakından ilişkilidir. Dönemin ekonomik koşulları dönem müziğini şekillendirir. Her ne kadar belli bir tarihsel dönemdeki müzik bir sonraki döneme de taşınmış ve o dönemde de gelişmeye devam etmiş olsa da, yine de bazı noktalarda sınırlar çizmenin mümkün olduğu görülmektedir. 1400 yılından itibaren müzikal anlatıma ilişkin akımlar beş döneme ayrılabilir: (i) Rönesans dönemi (1400 – 1600), (ii) Barok dönem (1600 – 1750), (iii) Klasik dönem (1750 – 1820), (iv) Romantik dönem (1800 – 1900), (v) Çağdaş dönem (1890 – günümüz) (Garretson, 1968: 125 – 126,

Subotnik, 1987). Burada, her döneme ilişkin müziğin karakteristik özellikleri ölçü ve vurgular, tempo, dinamik, yapı ve anlatım biçimi bağlamında incelenecek ve bu bilgiler ışığında, koro şefinin dikkat etmesi gereken unsurlar belirtilecektir.

2.2.1. Rönesans Dönemi

Kültürel değişim her ne kadar yavaş bir biçimde evrimleşen bir süreç olsa da rönesans dönemine karşılık gelen sürecin oldukça belirgin özellikleri vardır. 15. yüzyılın ilk yarısı müzikte belirgin bir değişimin gözlemlendiği ve güzel sanatlar bağlamında “yeniden doğuş” anlamına gelen rönesans döneminin başlangıcı olarak kabul edilir (Çevik, 2013: 240). Erken Rönesans döneminde müzik gerçekten de “yeniden doğmuştur”. Dönemin en önemli yeniliği şüphesiz ki, koral çoksesliliğin oluşumudur. Bu oluşum, daha sonraki dönemlerde gözlenen tüm gelişmelerin de temelini oluşturur. Bu dönemde korolar fazla büyük değildir, ortalama 10 koristten oluşur. Bir kürsü etrafında toplanmış, tek bir kopyadan bakarak söyleyen koristlerin oluşturduğu görüntüyle 15. yüzyıl sanatında sıkça karşılaşılır (Robertson and Stevens, 1963: 13, 16, 61). Bu dönemde Avrupa’da dini yönelimler bazı çevrelerce reddedilmeye başlamış ve laik ideolojiye doğru bir geçiş yaşanmıştır. Bu geçiş, modern bilimin doğuşunu da beraberinde getirmiştir. Dönem boyunca, insanın yeryüzündeki yaşamının ölümden sonraki yaşama bir “prelude” olduğu görüşünden ziyade, buradaki yaşam ve kaderinin önemini vurgulayan bir görüş benimsenmiştir. Bu bağlamda, insanın kendi problemlerini çözebilme ve kaderini kendi belirleyebilme yetisine sahip olduğu inancı hakimdir. Kilisenin bilgeliği inkar edilmese de, gerçeği araştırmanın ve bulmanın farklı yolları olması gerektiğine inanılmıştır. Bu bilgiler ışığında, dönemin müziğine ilişkin temel özellikler aşağıdaki gibi özetlenebilir (Garretson, 1968: 126):

Ölçü ve vurgular: Rönesans dönemi müziğinde ölçü yoktur. Vurgu ise yalnızca bazı önemli sözcüklerin belli hecelerinde karşımıza çıkar. Ölçü çizgisi çoğunlukla kullanılmaz. Koro şefi, koristlerin yersiz vurgularına karşı dikkatli olmalıdır. Vurgular, yalnızca önemli sözcüklerin belli hecelerinin doğal aksanı formunda yapılmalıdır. Bilhassa dini müzikler, düz, pürüzsüz ve akıcı bir biçimde yorumlanmalı, cümleler yavaşça yükselen (artan) ve alçalan (azalan) uzun dizeler şeklinde düşünülmelidir (Garretson, 1968: 127-128; Egüz, 1981: 76).

Tempo: Rönesans müziğinin temposu büyük ölçüde metni oluşturan hecelerin dizilişi ve müziğin yansıttığı ruh hali tarafından belirlenir. Örneğin bir hece melodik bir yapıya sahipse (melisma), içinde barındırdığı güzelliği açığa çıkarabilmek için tempo düşürülür (frenlenir). Diğer yandan, eğer her hece farklı bir notaya karşılık geliyorsa, tempo hafifçe arttırılabilir. Yine de, temponun eser süresince görece istikrarlı kalması gerekir. Dönem müziğinde günümüzdeki anlamıyla *rallentando*nun yeri yoktur. Bu nedenle koro şefi, kasıtlı *rallentando*lardan kaçınmalıdır. Madrigal ve ilgili stillerin mass ve motetlere göre biraz daha esnek yapıda olduğu söylenebilir. Bu nedenle madrigaller, daha esnek ve özgür bir yaklaşımla yorumlanmalı, metnin özüne uygun olan en doğru tempo belirlenmelidir (Garretson, 1993: 159; Egüz, 1981: 76).

Dinamikler: Rönesans müziğinde dinamikler çoğunlukla metnin yansıttığı ruh haline bağlıdır. Dinamiklerdeki değişimler ancak tempodaki değişimlerle dolayısıyla müziğin farklı kesitlerinde birbirine tezat ruh halleriyle ortaya çıkar. Yine de müziğin bütününe bakıldığında dinamik aralıklar orta düzeyde tutulur, aşırılıklar çok nadiren karşımıza çıkar. Akıcı üslubun kullanılması kadanslarda üst üste binmeler, örtüşmelere yol açar. Bu teknik nedeniyle pek çok kadansın belirsizleştiği ve gerilimin minimize edildiği görülür. Koro partisnin bölümlerindeki hareketler dikkatlice saptanmalı ve müzikal dinamiklerin üzerinde ayrıca durulmalıdır (Garretson, 1968: 130-131; Egüz, 1981: 76).

Yapı: Dönem müziği öncelikli olarak kontrpuan formdadır. Yatay doğrultudaki birden fazla melodi dizesi bu teknik bağlamında birleştirilir. Besteciler bu şekilde, çoğunlukla 3 ila 6 partiden ve bazen de daha fazla sayıda partiden oluşan eserler yazmışlardır. Özellikle Dufay'dan itibaren dönemin sonuna kadar imitatif (taklide dayalı) kontrpuan tekniği kullanılmıştır. İmitasyon noktası kavramı, bir partide yer alan motifin başka bir parti ya da partilerde başladığı noktaları ifade eder. Bu noktalar hafifçe vurgulanmalıdır. Girişler kesin ve belirgin olmalıdır, ancak şiddetli vurgulardan uzak durulmalıdır. Özetle, bu girişler kendini hafifçe belli etmelidir, ancak diğer kontrpuan formdaki dizeleri asla gölgelememelidir (Garretson, 1968: 131; Çevik, 2013: 242; Egüz, 1981: 76).

Anlatım biçimi: Rönesans dönemine ait dini müziğin soğukkanlı ve gösterişsiz bir doğası vardır. Bunun altında yatan temel neden, konzonansın (ahenk ve senkron) fazlaca kullanılmasıdır. Unisonlar, üçlü, beşli, altılı, sekizli aralıkların kullanımı yaygındır. O dönemde sert ve şiddetli olarak betimlenen dizonansın kullanımından çoğunlukla kaçınılmıştır. Yorumlamada kullanılan kesintisiz, muntazam ve akıcı teknik bu dönemde armoninin ortaya çıkışı bakımından büyük önem taşır. Cümleler üst üste binebilir, birbiriyle örtüşebilir, bir cümle bir ya da daha fazla partide biterken aynı zamanda başka partilerde başlayabilir. Döneme ait massler ve motetler, kişisellikten uzak, konser atmosferinde değil de Tanrı'ya dua eder gibi seslendirilmelidir. Ses şiddeti hafif tutulmalıdır. Abartılı yorumlar ve aşırı vibratolardan uzak durulmalıdır. Döneme ilişkin müziğin kişisellikten uzak doğası, Meryem Ana'nın resmedildiği tablolarındaki objektifliğine benzetilebilir. Meryem Ana, çocuğunu okşamaz ve ona sarılmaz, aralarındaki mesafeyi hep korur. Örneğin, Raphael'in "Cowper Maiden" tablosunda olduğu gibi. Döneme ilişkin madrigallerin dini müziğe göre çok daha özgür bir doğaya sahip olduğunu belirtmek gerekir. Dönem bestecileri, müziği çoğunlukla anlatmak istediklerini resmetmek, tasvir etmek amacıyla kullanmışlardır. Örneğin, cennet ve ilgili sözcüklerde ses yükselirken (tizleşirken) Dünya ve ilgili sözcüklerde ses alçalır (Garretson, 1968: 132-133). Cümleler iyi yapılanmalı, sözlerin üzerinde özenle durulmalıdır (Egüz, 1981: 76).

2.2.2. Barok Dönem

Barok dönem 16. yüzyılın sonlarına doğru başlamış ve 1750 tarihinde Johann Sebastian Bach'ın ölümüyle son bulmuştur. Barok sözcüğünün kökeninin Portekizcede "düzgün olmayan, düzensiz şekilli, yamuk inci" anlamına gelen "barocco" sözcüğüne dayandığı öne sürülür. 19. yüzyılda barok terimi dönem eserlerinin aşırı gösterişli ve zevkten uzak olduğu görüşüyle, çoğunlukla aşağılama maksadıyla kullanılırdı. Günümüzde ise, kelimenin çağrıştırdığı bu anlam büyük ölçüde kaybolmuştur ve Barok dönem dramatik anlatımın en büyük dönemlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Dönemin sanat eserleri, büyüklükleri, ihtişamı ve çarpıcılığıyla bilinir. Mimari eserler heybetli, tablolar dinamik ve canlı renklere sahip, kiliselerin iç tasarımları fazlaca şatafatlı ve abartılıdır. Papalık, daha önce protestanlarca kaybettiği güveni yeniden kazanabilmek adına tüm güçlerini birleştirmiş ve tüm sanat dallarına bu bağlamda ivme kazandırmıştır.

Bunun sonucunda sanatsal eserler, görkemli, yüce, büyük ve gösterişli bir forma doğru evrilmiştir (Garretson, 1968: 133-135).

Ölçü ve vurgular: Ölçü kullanımı ve ölçü çizgisi koyma bu dönemle birlikte başlamıştır. Dolayısıyla vurgular çoğunlukla birbirinden düzgün olarak ayrılmış aralıklarda yapılır. Koro şefi bu vurgulamaları anımsatabilmek için belirgin, kesin ve yanlışsız vuruşlar yapmalıdır. Barok tablolarında çoğunlukla bir manzaranın ya da sahnenin bütünü resmedilmez, aksine çerçeve içine giren görüntüler ve objeler yarıda kesilir. Böylece çerçevelenmemiş, sınırları olmayan, sonsuz bir hava yaratılmaya çalışılır. Dönem müziğinde de benzer bir etki ile karşılaşılır. Besteciler, eserlerine genelde öncelikle sus (es) ile ve sonra susu takip eden vuruşla başlar. Bu gecikmiş giriş ile parçanın, sanki daha önceden başlamış bir ezginin uzantısıymış hissi yaratılır, tıpkı tablolarıda yaratılan sınırsızlık hissi gibi. Barok müziğin doğru yorumlanışında noktalı ritimlerin uzatılışı ve tamamlayıcı notaların kısa tutulmasına ilişkin egzersizler önem taşır. Çizgisel yapının dikey çokseslilikle bağları ve bas belirginleştirilmelidir (Garretson, 1968: 135-136; Egüz, 1981: 76).

Tempo: Barok müziğin temposu çoğunlukla *moderate* ve *deliberate*'dir. Bu nedenle hızlı tempolarda bile aşırılıklardan kaçınılmalı, ılımlı ve temkinli ilerlenmelidir. Dönem boyunca *allegro*, *largo*, vb. gibi İtalyanca terimler tempoyu belirlemekten ziyade müziğin karakterini betimleme amacıyla kullanılmıştır. Bunun sonucu olarak bazı koro şefleri, *allegro* ve *vivace* olarak işaretlenen eseri fazla hızlı ve telaşlı, *adagio* ve *largo* olarak işaretlenen eserleri ise fazla yavaş yorumlama eğilimi göstermiştir. Oysaki bu italyanca terimler tempodan ziyade parçanın ruh halinin birer belirtecidir. *Allegro* terimi hızlı tempo değil, neşeli, dinamik ve canlı yorumlamayı işaret eder. Benzer şekilde *largo* düşük tempoyu değil daha geniş, yayvan bir yorumlamayı temsil eder. Barok müzikte *accelerando* ve *ritardando*nun yeri yoktur. Çünkü bu dönemde temponun giderek hızlanması ya da yavaşlaması gibi kavramlar yer almaz. Bu döneme ilişkin olarak çoğunlukla yanlış yorumlanan bir başka kavram da *fermata*dır. Barok müzikte *fermata* cümlelerin sonuna ve koristlerin nefes alabileceği noktaya işaret eder (Garretson, 1968: 137-139; Çevik, 2013: 244). Belirlenen tempo içerisinde koro partisi içerisindeki hızlı ve çok bezekli bölümlerin sağlıklı seslendirilerek tempo içinde kalması sağlanmalıdır (Egüz, 1981: 76).

Dinamikler: Barok dönemde *crescendo* ve *decresendo* kavramları yer bulmaz, çünkü dönem enstrümanları bunları uygulayabilmek için gerekli esnekliğe sahip değildir. Örneğin orglar, sesi yükseltip alçaltacak düzene sahip değildir, ve dönemin son aşamasına kadar piyano icat edilmemiştir. Dinamiklerdeki kontrast, farklı enstrümanlar ya da ses gruplarının dahil edilmesi ya da çıkarılması ile sağlanmıştır. Dönem müziğinin yorumlanışında koro şefi, dinamik aralığı yalnızca *piano* ile *forte* arasında sınırlı tutmalıdır. Dinamikleri bu düzeylerin dışına yaymak uygun değildir (Garretson, 1968: 139; Garretson, 1993: 164, 167).

Yapı: Barok dönemde Rönesans döneminin çoksesli doğasından tek sesli melodilere bir geçiş yaşanmıştır. Rönesans döneminin çoksesli müziği itaatkar ve edilgen bir doğaya sahipken, yeni dönemde bireysel ve duygusal dışavurum daha ön plana geçmiştir. Kısa bir aradan sonra tekrar çoksesliliğe dönüldüğünde de bu gelenek devam ettirilmiştir (Garretson, 1968: 139-140, Çevik, 2013: 245).

Anlatım biçimi: Rönesans bestecilerinin duyguları ifade etme konusundaki temkinli tavrının aksine Barok dönem bestecileri duygularını daha açık ve özgürce ifade etmiştir. Yine de müziğin doğasının halen daha bireysellikten uzak olduğunu, çünkü duyguların kaynağının Romantik dönemde olduğu gibi bireyin kişisel acıları değil, tüm insanoğlunu etkileyen çalkantılı ve dramatik güçler olduğunu belirtmek gerekir. Barok dönemde enstrümantal müzik ilk kez vokal müzik ile eşit pozisyona gelmiştir. Yeni enstrümanların geliştirilmesi teşvik edilmiş ve eskiler de iyileştirilmiştir. Enstrümantal müziğe verilen öneme dayanarak, bazı eserlerin insan sesi değil de enstrümanlar için tasarlanarak bestelendiği bile öne sürülür. Bu nedenle, Barok müziğinin seslendirilmesinde çok titiz bir ritmik kesinliğe gereksinim duyulur. Koristler, çalgıcılar kadar titiz ve net olabilmelidir. Seste kararlılık, tutarlılık önemlidir. Entonasyonu olumsuz etkileyeceği ve çoksesli yapıyı “bulandıracağı” için abartılı vibratodan uzak durulmalıdır. Bu unsurlar, özellikle kontrpuan formdaki eserlerde önem taşır. Barok müziği doğru yorumlamada önem taşıyan bir diğer parametre ise doğru tondur. Yaklaşık olarak 1600 ile 1820 yılları arasında kabul edilen standart akord şu anda kullanılan A-440 seviyesinden yarım ton daha düşüktür. Dolayısıyla, Barok müziğin özgünlüğünün ve orijinal formunun korunarak yorumlanabilmesi için sesi yarım ton aşağı çekmek gerekir. Ancak, orkestra partilerinin, piyano ya da org eşliklerinin transpoze edilmesi

gerekeceğinden pratikte bunu uygulamak pek de olası değildir. Cümleler üzerinde rönesans dönemindeki gibi özenle durulmalıdır. Söylenim açısından daha zor bölümler ayrıca çalışılmalıdır. Solo ve vokal arasındaki homojenlik dikkatten kaçmamalıdır (Garretson, 1968: 140-141; Egüz, 1981: 76).

2.2.3. Klasik Dönem

Müzikte 18. yüzyılın ilk dönemi, yüzyılın ikinci dönemindeki Haydn, Mozart ve Beethoven gibi büyük klasik ustalarının ortaya çıkışını hazırlayan bir sürece karşılık gelir. Bu süreç, geçmişin yöntemleriyle o günün ve geleceğin temel bileşeni olmuştur (Mimaroglu, 1970: 70-71). Bach ve Handel 18. yüzyılın ilk yarısında Barok stili doruk noktasına taşırken, diğer taraftan yeni bir stilin de tohumları atılmaktaydı. Çoğunlukla, 1750 - 1820 yıllarına karşılık geldiği kabul edilen Klasik dönem çok çeşitli estetik akımlara sahne olmuştur, Rokoko (Rococo) tarzı, duyarlı, dokunaklı, duygu ağırlıklı (Empfindsamer/sensitive) tarz, aydınlanma, fırtına ve atılım (Sturm und Drang/storm and stress) gibi. Her akımın kendine ait öncüleri olsa da tüm akımların unsurlarını müziklerinde sentezleyebilenler - Haydn, Mozart ve Beethoven - dönemin en büyük bestecileri olmuşlardır (Garretson, 1968: 142). Bu dönemdeki yapıtların daha dengeli, nesnel ve formlarının daha belirgin hale geldiği görülür. Bir parti temayı işlerken diğer gruplar eşlik pozisyonundadır (Egüz, 1981: 77). Klasisizmde, tüm rasyonel yapıların, bireyler, koşullar ve kültürlerle ilişkin herhangi bir bilgiye başvurmaksızın açıklığa kavuştuğu bir insani evrenselliğin hedeflendiği söylenebilir (Subotnik, 1987).

Rokoko tarzı (1720 – 1770) Barok dönemin ağır, ciddi ve statik doğasını reddetmiştir (Çevik, 2013: 246). Sonu olmayan, nihayetsiz manzara ve görünüşler yerini daha samimi, anlık görüntülere bırakmıştır. Barok dekorasyonda görülen görkemin yerini zarafet, devasa heykellerin yerini küçük heykelcikler almıştır. Barok dönemin ağıdalı dili ise yerini nükteli, yüz yüze görüşmelere bırakmıştır. Barok müziğin ihtişamlı ve etkileyici doğası son bulmuş, incelik ve zarafetin ifade edilişi önem kazanmıştır (Garretson, 1968: 142).

Aristokrasiyi memnun etmek için yapılan Rokoko müziği zarif, şık ve süslü iken, duyarlı tarz görece daha orta sınıfa hitap ediyordu. Bu tarz, dürüstlük ve iyiliği yansıtırken bazen de dokunaklılığın sınırlarına yaklaşıyordu (Garretson, 1968: 142).

18. yüzyıl aydınlanma dönemi doğaüstü din, formalizm ve otoriteye tepki olarak başlamıştır. Bu dönemin temelinde yatan görüş, insanın her bakımdan doğal olması gerektiği, doğal bir din, resmiyete karşılık doğal davranışlar, otoriteye itaat yerine bireysel özgürlük savunuluyordu. Rasyonalizm ve bilimsel sorgulama hakimdi. İnsanın akli ve ahlaki güçlerini kullanarak yaşadığı ortamı, çevreyi kontrol edebileceğine inanılıyordu. Özellikle Beethoven'ın bazı eserlerinde bu optimist felsefeye dair ipuçları yakalanır (Garretson, 1968: 143).

Almanya'da beliren fırtına ve atılım akımı, Rokoko tarzın zarafetine, aydınlanmanın iyimserliğine ve duyarlı tarzın kontrollü duygusallığına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Duygusal gerçeklik ve hayal gücünün daha esnek bir şekilde kullanımını hedefleyen bu akım, diğer akımların estetik yönelimlerini reddetmiştir. Yazınsal bağlamda bu görüşün en iyi örnekleri Goethe ve Schiller'in eserlerinde görülür. En iyi bilinen yazınsal örnek *Faust*'tur. Faust aydınlanmanın doktrinlerini reddeder, doğanın sırlarını kitaplarda aramayı bırakır, gerçeği deneyim ve duygularda aramaya koyulur. Bazı otoriteler, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın bazı eserlerinde görülen merhamet uyandırıcı öğeler ve bazen de ani, sert çıkışlara dayanarak bu felsefi görüşten etkilendiklerini savunur (Garretson, 1968: 143).

Klasik dönemde saray, kültürel yaşamın merkezinde yer alır. Yönetici konumundaki aristokrasi etrafını sanatla donatırdı. Bu nedenle, dönem sanatçısı kendinden çok daha üst sosyal statüdeki patronu için çalışır ve üretirdi. Patron ve sanatçı arasında, işveren – işçi ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle, sanatçı sanatında bireysel olmaktan kaçınıp her zaman ihtiyatlı ve objektif olmaya çalışır (Garretson, 1968: 143).

Ölçü ve vurgular: Klasik dönem sanatı, özellikle de Rokoko stili zarafete dayanır ve bu özellik dönem müziğine de yansır. Bu nedenle, vuruşlar Barok döneme göre çok daha büyük bir incelikle işaretlenmiştir. Şef, bu stili açığa çıkarabilmek için daha hafif, ama işaretlere uygun kesinlik ve kıvraklıkta vuruşlar kullanmalıdır (Garretson, 1968: 144, Çevik, 2013: 246).

Tempo: Klasik dönemde tempolar genellikle ortadır ve aşırılıklardan uzak durulur. Bu dönemin başlamasıyla birlikte besteciler tam olarak ne istediklerini

taslaklarında çok daha kapsamlı bir biçimde yazmışlar ve işaretlemişlerdir. Tempo çoğunlukla *allegro*, *adagio* vs. gibi İtalyan sözcüklerle ifade edilmiştir. Dönemin sonlarına doğru besteciler, özellikle de Beethoven, istedikleri tempoyu tanımlayabilmek için metronom işaretlerini kullanmışlardır.² *Tempo rubato* kavramı ilk kez Pier Francesco Tosi tarafından şarkı söyleme üzerine yazılmış ve 1723 yılında basılmış olan bir kitapta geçer. Mozart'ın yazışmalarından bu teknikten haberdar olduğu ve piyano performanslarında kullandığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Phillip Emanuel Bach (1714 – 1788) Versuch adlı eserinin ikinci cildinde bu kavramı tartışmaktadır. Dolayısıyla, diğer dönem bestecilerinin de bu kavramdan haberdar olduklarını varsaymak mümkündür. Yine de bu dönemin müziği yorumlanırken rubatonun sınırlı bir biçimde kullanılması önerilir, romantik dönem eserlerindeki gibi abartılı kullanımından kaçınılmalıdır. Bu dönemin özellikle son aşamalarında *ritardando* ve *accelerando*nun kullanımı sıklaşmıştır (Garretson, 1993: 173; Garretson, 1968: 144-145).

Dinamikler: Aşırılıklardan uzak durulsa da dinamik kontrastlar dönem müziğinin önemli bir bileşeni olmuştur. Döneme ilişkin en önemli gelişme *crescendo* ve *decrescendo* kavramlarıdır. Dönem müziği yorumlanırken *crescendo* – *decrescendolar* pasajın genel dinamik düzeyi göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. *Crescendo* dinamik düzeyin altından başlamamalı, *decrescendo* dinamik düzeyin üstünde son bulmamalıdır. Bunlar Romantik döneme özgü yorumlama teknikleridir. Çoğunlukla *crescendo* ve *decrescendolar*da dinamik düzey yalnızca bir derece yükselir ya da alçalır, örn. *pianodan mezzoforteye*, geçiş gibi (Çevik, 2013: 246; Garretson, 1968: 145-146).

Yapı: Dönem bestecileri eserlerinde Barok stilin ağırlığı yerine hafifliği ve basitliği hedeflemişlerdir. Barok dönemde ana ezgi ile bas partisi arasında oluşan polarite bu dönemde azalmıştır. Daha önce ana ezgiyi destekleyici rolü olan bas partisi daha esnek ve diğer partilerle dönüşümlü bir role bürünmüştür (Garretson, 1968: 146-147).

Anlatım biçimi: Entelektüel yaşam biçiminin ayrılmaz bir parçası sayılan dönem müziğinin doğası soyut ve ihtiyatlıdır. Romantik dönemin aşırılıklarına kıyasla tarzı ölçülüdür. Duygusal içerik görece önemsizdir, esas hedef eserin bütünlüğünde ahengi

² Metronom 1816 yılında Maelzel tarafından icat edilmiştir.

yakalamak ve yaratmaktır. Simetri, denge, berraklık (duruluk) ve ölçülülük kavramları dönem eserlerinin doğasını özetler (Garretson, 1968: 147; Garretson, 1993: 173).

2.2.4. Romantik Dönem

1789 yılında başlayan Fransız devrimi ile aristokratik yaşam biçimi varlığını sürdüremez hale geldi ve yerini 19. yüzyıl liberalizmine bıraktı. Sanat dünyasında da buna paralel bir şekilde gelişen romantik akımın özünde resmiyet ve otoriteye karşı duruş yer alır. Besteciler bu döneme kadar ya kilisenin ya da saray halkının himayesinde çalışmış ve bu nedenle eserlerini esas olarak yöneticilerini memnun etmek için yazmışlardır. Bu nedenle eserlerinin fazla kişisel olmamasına dikkat etmişlerdir. Romantik dönemde bu sistemin çökmesi sonucunda besteciler, kendilerini özgürce ifade edebilecek duruma gelmişlerdir. Artık yöneticilerin taleplerinden kaynaklanan kısıtlamalar ve memnun etme kaygısı yoktur. Bu sayede besteciler duygularını daha önce hiç olmadığı kadar büyük oranda sergileyebilmişlerdir. Sanatçıların artık patronlar için çalışmıyor oluşu, öte yandan finansal güvencelerini de risk altına sokmuş ve çoğunun kendi kabuğuna çekilmesine, kendi içsel problemleriyle meşgul olmasına ve hatta karamsarlaşmasına neden olmuştur. Romantizm teriminin anlamında tam bir netlik yoktur, bu nedenle kısmen yanıltıcıdır. Döneme bakıldığında pek çok zıtlığı barındırdığı görülür: liberalizm ve gericilik, idealizm ve aşırı materyalizm, burjuva duygusallığı ve katıksız realizm, mistisizm ve bilimsel sorgulama, demokratik devrim ve kralcılık, romantik iyimserlik ve yine romantik umutsuzluk gibi (Garretson, 1968: 148). Koro formunun bu dönemde daha özgür olduğu ve opera müziği ile birebir etkileşim halinde olduğu gözlenir (Egüz, 1981: 77).

Ölçü ve vurgular: Romantik dönem bestecileri, gelenekselleşmiş kurallara sadık kalsalar da çoğunlukla ritmin değişmezliğini yıkma arayışında olmuşlardır. Bunu da en çok, ölçünün işaretini değiştirmeden ölçüde yaptıkları bazı değişikliklerle gerçekleştirmişlerdir. Bunun en çarpıcı örneği Brahms'ın Requiem'inde görülür. Ölçülerdeki bu tür değişimler vurguların normalde olmaları beklenen yerlerde olmamasına yol açar. Bu dönemde senkoplar, ani ritim değişiklikleri, girift ritmik desenler ve ritmik sürprizler dönemin karakteristik özelliklerindendir. Besteciler bazen birbirinden farklı uzunluklara sahip, düzensiz cümle yapıları kullanmışlardır. Özellikle Brahms uzatılmış cümleleriyle bilinir, bazı durumlarda bu uzun cümleler kontrapuntal

doku içerisinde giderek sönümlenir, öyle ki cümlelerin tam olarak nerede bittiğini anlamak güçtür (Garretson, 1968: 148-149).

Tempo: Klasik dönemin tempoya ilişkin kısıtlayıcı yaklaşımı romantik dönemde terkedilmiştir. Dönem aşırı uçların dönemidir. Hızlı tempolar son derece hızlı, düşük tempolar da son derece yavaş icra edilmektedir. *Accelerando* ve *ritardando* daha sık kullanılır hale gelmiştir. Dışavurumculuğun önemli ögesi *tempo rubato* üst seviyeye taşınmıştır. Romantik dönemde birbirine taban tabana zıt iki ekolün varlığından bahsetmek mümkündür. Bunlardan biri klasik ilkeleri temel alan ve Mendelssohn öncülüğünde başlayan, diğeri ise oldukça romantik olarak bilinen ve Liszt öncülüğünde başlayıp Wagner tarafından örneklenen yaklaşımdır. Mendelssohn ekolü klasik geleneği sürdürmeyi ve aşırılıkları elimine etmeyi hedeflemiştir. Mendelssohn ritim ve tempoda düzenliliğin savunucusudur. Diğer yandan Wagner, tempoda özgürlükten yanadır. Dönem bestecilerinin bu iki ekolden birine yatkın olduğu ya da birinden daha fazla etkilendiği gözlenirse de keskin bir şekilde kategorize etmek yanlış olur. Uygun tempoyu bulmak için her besteciye ayrı değerlendirmek ve eseri detaylı bir biçimde analiz etmek gerekir (Garretson, 1968: 149-150; Garretson, 1993: 176).

Dinamikler: Romantik dönemde klasik dönemden farklı olarak dinamiklerde *fff*'ten *ppp*'ye kadar geniş aralıklar kullanılmıştır. Verdi Requiem'de *ppppp*'nin de kullanıldığı görülür. *Crescendo* ve *decrescendo* yaygın bir biçimde kullanılır. Bazı eserlerde bu öğeler, uzaklık yanılsaması yaratmak amacıyla da kullanılmıştır. Yani grubun giderek yaklaşmış ve sonra da uzaklaşmış izlenimini bırakmak için kullanıldığı görülür. Bazı besteciler, *crescendo* ile birlikte hafif *accelerando*, *decrescendo* ile birlikte hafif *ritardando* yapar. Özellikle Rossini, kademeli dinamik artışları ritmik bir momentumla birleştirmesiyle bilinir. 19. yüzyıl bestecileri partiyonlarında tempo ve dinamiklere ilişkin çeşitli işaret ve terimler kullanarak, niyetlerini daha açık bir biçimde belirtmeye gayret göstermişlerdir. Bu terimlerin bazıları hem tempoyu hem de dinamiği kapsar. Örneğin *morendo*, müziğin hem yavaşlamasını hem de şiddetinin düşmesini betimler. *Andante maestoso* orta tempo ve dolgun sesi temsil eder. *Cresecendo* ve *decrescendoların* yanısıra ani dönüm noktalarının kullanımı da yaygındır (örn. bkz. Grieg'in Psalms isimli eseri). *Sforzando* (sfz) ve *sforzato* (sf) gibi dinamik aksanlar daha sıklıkla kullanılır hale gelmiştir. Beethoven'ın 9. senfonisinin koro finali,

Mendelssohn'un Elijah, Dvorak'ın Requiem Mass ve Stabat Mater ve Elgar'ın 29. Psalm'ı bunun en iyi örnekleridir. Klasik dönemde saray halkına hitap eden görece küçük müzik topluluklarının yerini Romantik dönemin dinamik ekstremelerini daha iyi ifade edebilecek denli büyük orkestra ve korolar almıştır (Garretson, 1968: 150-151; Garretson, 1993: 176). Ayrıca, *rubato* ve *accelerando* sıklıkla görülür. Nüans denilen müzikal dinamikler ön plandadır (Egüz, 1981: 77).

Yapı: Romantik dönem bestecilerinin yeni armonik ilişkiler arayışında oldukları görülür. Dizonans ile armonik ve melodik kromatisizm, sürpriz çözümlerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bazen ani armonik ve armonik olmayan değişimler ve tonun merkezinde kaymalar görülür. Geç barok dönemde armoni ve kontrpuan arasında bir denge olduğu düşünülürse, Romantik dönem bestecileri daha ziyade armoniyi yeğleyerek bu dengeyi değiştirmişlerdir. Klasik dönemin açık, hafif ve net dokusu Romantik dönemde yerini daha yoğun ve ağır bir dokuya bırakmıştır (Garretson, 1968:151-152). Yapı daha duygusaldır ve eser içindeki modülasyonlarla zenginleştirilmiştir. Besteci, yorumcunun duygularıyla müzikal hareketleri hissetmesini talep eder. Yapı olarak diğer dönemlerden daha özgün olduğu söylenebilir (Egüz, 1981:77).

Anlatım biçimi: Romantik dönem, formalite, adet, gelenek ve otoriteye başkaldırının simgesidir. Klasik besteci ifade etmek istediklerini belirli bir forma sadık kalma endişesiyle ortaya koyarken, Romantik bestecide böyle bir sınırlama yoktur. Hem önceki formları esnetmiş, hem de kendini daha iyi ifade edebileceği daha özgür yeni formlar geliştirmiştir. Bireysel ifade özgürlüğü bestecinin başlıca hedefidir. Duygularını özgürce ifade etmek ister. Alışıldık olmayan armonik ve ritmik efektler, dinamiklerde geniş kontrastlar, mod değişimleri gibi öğelerin tümüne rastlanır. *Con amore* (sevgiyle), *cun fuoco* (ateşli bir şekilde), *con passion* (tutkulu bir şekilde), *dolce* (tatlı bir şekilde), *gioioso* (neşeli bir şekilde) ve *mesto* (üzgün bir şekilde) gibi müzikal terimlerin kullanımı artmıştır. Gerek vokal gerek enstrümantal müzik insan sesinin şiirselliğinden (lirizminden) etkilenmiştir. Döneme ilişkin enstrümantal müziğe ilişkin pek çok temanın popüler parçalara uyarlandığını belirtmek gerekir. Bu eserlerin popülerliği büyük ölçüde seslendirilebilirliğiyle yakından ilişkilidir. Romantik dönemde müzikal yaşamın merkezi, saraylar ya da kiliseler değil konser salonlarıdır (Garretson, 1968: 152).

2.2.5. Çağdaş Dönem

19. yüzyılın sonuna doğru romantizmin öznel anlatım biçimi doğal akışında sonlandı. Yine de bazı besteciler romantik tarzı modifiye ederek kullanmaya devam etmiştir. Sergei Taneyev, Edward Elgar, Gustav Mahler, Richard Strauss, Alexander Gretchaninov, Sergei Rachmaninoff geç romantikler arasında yer alır. Ancak pek çok besteci yeni ifade yolları arayışına girmiştir (Garretson, 1968: 153).

19. yüzyılda Avrupa toplumlarında hakim olan materyalist ideoloji, 20. yüzyılın başlarında doruğa ulaşmıştır. Buna göre, gerçek olan nesnel dünyadır ve bilginin kaynağı bu nesnel dünyadaki gözlem ve deneylerdir. Çağdaş döneme ilişkin çığır açıcı buluşlar bu görüşü daha da desteklemekteydi. Bu nedenle toplumlarda yüksek bir özgüven ve coşkulu bir hava hakimdi. Ancak, Birinci Dünya Savaşı'nın hem düşünülenden daha uzun sürmesi hem de milyonlarca insanın ölmesi bu atmosferi değişime uğrattı. Savaş, yoksulluğu ve bezginliği de beraberinde getirdi. Bununla birlikte, teknoloji gelişmeye ve endüstri makineleşmeye devam etmekteydi. Böylesi bir ortamda, birey, makineler içinde benlik duygusunu yitirerek bunalımlı bir döneme girdi. 1920 ve 1930 lu yıllarda baş gösteren İtalyan faşizmi ve Alman nazizmi bireyin ruhsal boşluğunu daha da besledi. Bunların üzerine İkinci Dünya savaşı barışı değil Atom çağını getirdi ve insanlık kendi varlığını kendi eli ile yok etme tehlikesiyle karşı karşıya geldi. Çağdaş dönemin sanatı hem böylesine karmaşık, hem de bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonsuz bir hızla yol aldığı bir ortamda gelişmiştir (Kütahyalı, 1981: 15-16).

20. yüzyıl müzikte hızlı ilerleyişlerin, yeni yol ve yöntemlerin çağıdır. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yaratıda tek bir tonalite yerine aynı anda birden fazla tonalite kullanılmıştır. Kromatik aşıttaki 12 notadan her birinin diğeri ile ilintisine dayanan özgür bir yazı sistemi gelişmiş, yazı tonaliteden ayrılmış, akorların ilerleyişi ve birbirine bağlantı kuralları devre dışı kalmıştır. Orkestralama alanında da denenmemiş renkler aranmış, olanaklar zorlanmış, daha da yetinilmeyerek elektronik gereçlerden faydalanılmıştır (Mimaroglu, 1970: 172). Bu bölümde Çağdaş dönemde beliren ana akımlar ve özellikleri özetlenecektir.

Empresyonizm (izlenimcilik), romantizmin duygusallığı ve öznel ifadeye verdiği öneme karşı bir tepki olarak doğmuştur. 19. Yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmıştır.

Claude Debussy (1862 – 1918) ve Maurice Ravel'in (1885 – 1937) müziklerinde örneği görülür. Debussy, şeylerin açık, kesin ve net gösteriminden uzak duran ve daha ziyade anlık – geçici izlenimleri oluşturmayı yeğleyen empresyonist ressamlar ve sembolist şairlerden oldukça etkilenmiştir. Ressamlar boyalarını birbirine karıştırmak yerine, katıksız renkleri kanvasta yan yana koyarak “karıştırma” işlemini izleyicinin gözüne bırakmıştır. Ayrıca yeni arayışlar içinde olan sembolist şairler duygusalcılığı reddedip ruh halinin bulanık ve rüyamsı çağrışımlarını oluşturmayı yeğlemiştir (Garretson, 1968: 153-154; Garretson, 1993: 128). Debussy'nin müziği armoniye ezgi, ritim ve tını parçacıklarının düşey ve yatay bileşimlerine dayanır. Armoni, Debussy'de yapı malzemesi olmaktan çıkmıştır (Mimaroglu, 1970: 174).

Ekspresyonizm (dışavurumculuk, anlatımcılık) 1910'lu yıllarda empresyonizmin muğlaklığına tepki olarak belirmiştir. Bu akım da gücünü resim ve şiirden alır. Belki de Sigmund Freud'un psikoloji alanındaki çalışmalarından etkilenen ressamlar, bilinçaltının barındırdığı sayısız düşünceyi yakalamaya gayret etmişlerdir. Kişinin iç dünyasını betimleyen çarpık görüntüler güzellik kavramının alışlagelmiş tanımını yerle bir etmiştir. Besteciler de benzer şekilde eski estetik kavramları reddetmiş ve yeni ifade biçimleri arayışına girmiştir. Ekspresyonist müzik, sürekli yeğlinliği, yüksek seviyede dizons, köşeli melodik parçalar, girift ritimler ve dalgalanan tempolar ile karakterize edilir. Ekspresyonist besteci, bireyin iç dünyasında yer alan çelişki, korku ve endişeleri ifade edebilmek adına tüm bu öğeleri kullanmıştır. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), Alban Berg (1885 – 1935), Anton von Webern (1883 – 1945) ve Ernst Krenek (1900 -) bu akımın önde gelen temsilcilerindendir (Garretson, 1993: 180; Garretson, 1968: 154). Schönberg, Alban Berg ile Anton Webern yaratma geleneğinin kurucusudurlar (Kütahyalı 1981:28).

Neo-Klasizm (yeni klasikçilik) 1. Dünya Savaşı'nın ardından bestecilerin 18. yüzyıla özgü ilkeleri yeniden yakalama ve duygusal dışavurumdan ziyade sanatsal anlatımı vurgulama arayışı içinde doğmuştur (Garretson, 1968: 154). 1920'lerde ortaya çıkan 1925 ve 1950 yılları arası gündemde kalan bu dönem, müziğin 18. yüzyılda içerdiği özellikleri, 20. yüzyıl sanatına aktarmaya çalışan Amerika ve Avrupalı sanatçılar tarafından başlatılmıştır (Oransay,1978: 37). Romantik dönemin aşırılıkları reddedilmiş, duygu ve form arasında daha uygun bir denge kurulması hedeflenmiştir. Biçim öncelik

olmuş, duyguların ifadesi ikinci planda tutulmuştur. Neo-klasist besteciler müziğin entelektüel yanlarını vurgulamaya önem vermiştir. Bu stilin temsilcileri Igor Stravinsky (1882 -), Paul Hindemith (1885 – 1963), Darius Milhaud (1892 -), Francis Poulenc (1899 – 1963), William Schumann (1910 -), Benjamin Britten (1913 -), Irving Fine (1914 – 1962), Vincent Persichetti (1915 -) ve Lucas Foss (1922 -) olarak sıralanabilir (Garretson, 1968: 154-155).

Neo-Romantizm (yeni romantizm) akımı, empresyonizm, ekspresyonizm ve yeni-klasikçilik akımlarını benimsemeyen ve daha ziyade Romantik dönem prensiplerine eğilimli olan 20. yüzyıl bestecilerinin öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Bu müzik türü çoğunlukla ses dolgunluğu ve doruk noktalarının kullanımı bakımından zengindir. Müzisyen olmayan birinin dinlemesi diğer stillere göre daha kolaydır. Neo-klasikçilerin tonal ve ritmik uygulamaları halen daha kullanılsa da müziklere duygu ve sıcaklığın işlendiği görülür. Dönemin politik ve ekonomik durumu bestecileri daha duygusal bir ifade biçimine sürüklemiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı, müziğin daha şiirsel ve dramatik yönlerinin vurgulanmasına zemin yaratan bir ortam oluşturmuştur. Ernst Toch (1887 -), Carl Orff (1895 -), Howard Hanson (1896 -), William Walton (1902 -), Paul Creston (1906 -), Samuel Barber (1910 -), Gian Carlo Menotti (1911 -), Norman Dello Jolo (1913 -) ve William Bergsma (1921 -) bu akımın temsilcilerindendir (Garretson, 1968: 155-156).

Yukarıda değinilen türlerin yanısıra, halk müziğinin dokusunu eserlerine taşıyan müzisyenleri ayrı olarak ele almak gerekir. Bu grup çoğunlukla nasyonalistler olarak isimlendirilir. Ernest Bloch (1880 – 1959), Zoltan Kodaly (1882 -), Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958), Charles Ives (1874 – 1954), Randall Thompson (1899 -), Aaron Copland (1900 -), Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), Carlos Chavez (1899 -) ve Alan Hovhaness (1911 -) bu gruba dahil edilir (Garretson, 1968: 156; Say, 1994: 38).

Ölçü ve vurgular: Empresyonist müzik Romantik döneme kıyasla daha düşük bir gerilim ve ritmik güdüyle hareket eder. Özellikle Debussy'nin müziği “havada asılı kalmış” izlenimi bırakır. Aksanlar daha nadir bir şekilde kullanılır. Bu nedenle koro şefinin, fazla enerjik vuruşlardan kaçınması önerilir. Empresyonizmde görülen ritmik muğlaklığın aksine, Ekspresyonist müzik kayda değer bir ritmik kesinliğe sahiptir. Neo-

klasik müziğin en karakteristik özelliği ise ritmidir. Düzenli bir vurgunun monotonluğundan uzak durmak amacıyla, farklı metotlar geliştirilmiştir. Bu metotlardan biri her ölçüdeki vuruşları değiştirmektir. Benzer etki, vuruşları değiştirmeden bir ölçü içindeki vurgu ve aksanlarla oynayarak da yaratılabilir. Bu durumlarda şefin, ritmik düzenin sınırlarını iyi belirlemelidir. Simetrik olmayan ritmik düzenlerle karşılaşılabilir. Örneğin 4/4'lük vuruşta 8 nota 4+4 yerine, 3+3+2 ya da 3+2+3 şeklinde bölünebilir. 6/8'lik vuruşta iki ölçü 3+3+2+2+2 şeklinde yazılabilir. Şef, yönetim biçimini bu değişikliklere adapte etmekle yükümlüdür. Neo-romantikler, neo-klasikçilerin ritmik düzenlerinin pek çoğunu kullanmış olsa da bunu daha ölçülü ve ılımlı bir biçimde yapmayı yeğlemiştir. Müziğin şiirselliği ve bireysel ifade ana hedeftir. Modern çağın ritmik araçları bu hedeflere katkıda bulunuyorsa kullanılmış, bulunmuyorsa kullanılmamıştır (Garretson, 1968:156-157; Çevik, 2013: 254).

Dinamikler: Empresyonist müzikte dinamik yoğunluk düzeyi, Romantik döneme kıyasla daha düşük seviyededir. *Fortissimo* daha nadir kullanılır. Düşük ve orta dinamik düzeyler önceliklidir. *Cresecendo* ve *decrescendolar* çok temkinli uygulanmalıdır. Koro şefi, vuruşlarını da dinamik düzeylere adapte etmelidir. Empresyonist dönemi takip eden yıllarda dinamik ekstremelerin kullanımında giderek artış olmuştur. Çok düşük bir dinamik düzeyden çok büyük yeğinliklere yapılan hızlı geçişlerle kontrastlar yaratılır. Çağdaş dönem bestecileri hızlı *cresecendolar* ve *decrescendolar*, dinamik düzeylerde ve aksanlarda yoğun kontrastları kullanma eğilimindedir (Garretson, 1968: 157-158).

Tempo: Empresyonist müzikte tempo orta ve düşük seviyede olma eğilimindedir. Ancak çağdaş dönemin bundan sonraki sürecinde güçlü bir ritmik güdünün varlığı gözlenir. Hareket ve hız modern çağda günlük hayatın en önemli bileşenleri olması nedeniyle, bunların günümüz müziğine de yansımaları beklenen bir durumdur. Yine de ekspresyonist müziğin temposunun görece düzensiz, hatta karmaşık olduğunu belirtmek gerekir. Bunun sonucunda, bazı sözcüklerin doğal aksanları kasıtlı bir biçimde bozulmaya uğrar. Tempo, duraksamalar, *ritardandolar* ve *accelerandoların* kullanımı ile dalgalanır. Tempo, doğal olarak, hem ritim hem de müziğin modu (ruh hali) ile ilişkilidir. Koro şefi, tempoyu belirlerken her iki öğeyi de göz önünde tutmalıdır. Özellikle Neo-romantik eserlerin temposunu belirlemede, mod büyük önem taşır (Garretson, 1968: 158).

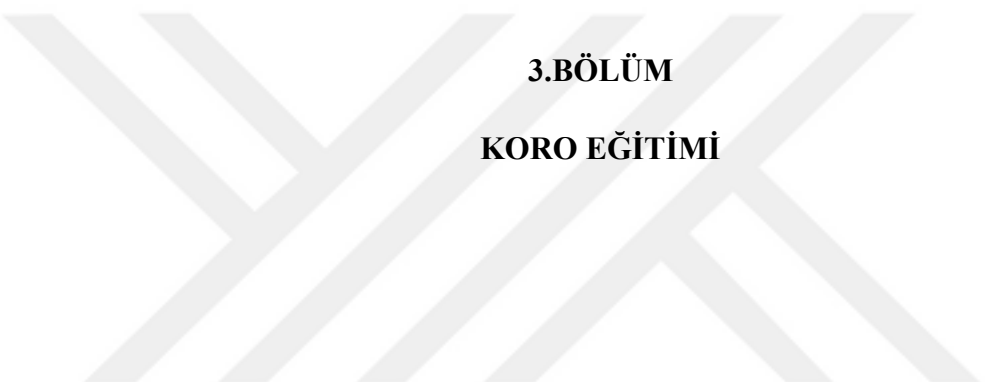
Yapı: Romantik dönem bestecileri armonik deneylerle oldukça ilgiliydi. Çağdaş dönemde bu ilgi daha da artmıştır. Empresyonist besteciler, tonlamadaki majör-minör sistemin kısıtlayıcılığından kaçmanın yollarını aramışlardır. Debussy, tam-ton skalası, pentatonik skala gibi farklı skalalardan yararlanmıştır. Paralel dörtlüler, beşliler sıklıkla kullanılmıştır. Koral çözünlülüğe olan eğilim kayda değer bir azalma göstermiştir. Ekspresyonizm'in genellikle Schoenberg ile birlikte başladığı kabul edilir. 12-tonlu müzik Schoenberg ile ilişkilendirilir. Schoenberg'in deneysel çalışmaları bu metodun 1923 yılında gelişmesine yol açmıştır. Bu yolla, her bir ton dizisi diğer hiçbir tondan daha önemli olmayacak şekilde ele alınır hale gelmiştir. Her ton en az bir kere kullanılmadıkça, hiçbir ton ikinci kez tekrar edilmez. Bir dizi tamamlandıktan sonra ise, tekrar çok değişik şekillerde yapılabilir. Diziler, alt-üst edilebilir, geriye doğru söylenebilir, ya da bunların her ikisi de aynı anda yapılabilir. Neo-klasisizm'de ise kontrpuanın kullanımı önem taşır. Ancak döneme ilişkin kontrpuanın, romantik dönemden ayırt edilmesi için genellikle “doğrusal kontrpuan” olarak adlandırıldığı görülür. Neo-romantiklerin müziğinde ise, aşırı armonik karmaşalardan kaçınıldığı gözlenir. Bu akımın müziği dokunaklı bir şiirsellik ve zengin bir armoni ile karakterize edilir (Garretson, 1968: 159). Egüz'e göre de, bu dönemdeki orkestraların dışında yeni enstrüman ve ritim grupları oluşturulmuş ve yeni vokal düzenlemeler ortaya çıkmıştır. Bu döneme dair belirtilecek en önemli noktalardan biri, çokseslilikte sınırsız olanaklardan yararlanılmış olmasıdır. Daha zengin bir armonik yapı dikkat çeker (Egüz, 1981: 77).

Anlatım biçimi: Empresyonist bestecilerin amacı cesurca ifade etmek değil, basitçe öneride bulunmaktır. Bu nedenle, dönem müziğine objektif bir biçimde yaklaşp temkinli bir yol izlemek gerekir. Romantik dönemin aşırılıklarından kaçınılmalıdır. Ekspresyonist ve neo-klasik müzik daha da objektif bir biçimde ele alınmalıdır. Ekspresyonist müziğin en çarpıcı özelliği sürekli dizonanslardır. Konzonansların eksikliği gerilimi düşürür. Ezgisel parçalar, düzensiz ritimler, tempodaki ani değişimler insanın iç dünyasındaki çelişkileri yansıtır. Bestecinin amacı direkt olarak duyguyu yansıtmak değil, bu içsel durumları resmetmektir. Neo-klasisizmde duygusal ifade minimize edilmiştir. Besteci, müziğinde simetri ve dengeyi arar. Neo-romantik besteciler ise, daha evrensel bir ifade biçimi arayışındadır. Doğası gereği daha bireysel olduğundan, hedefi neo-klasikçilerden farklıdır. Bu nedenle her ne kadar neo-klasik bestecilerin kullandığı araçlardan faydalanyor olsa da, bunları farklı bir amaç için kullanır. Koro şefi,

bu noktada müziği iyi analiz etmeli ve bestecinin amacını dikkatlice çözümlemelidir. Çağdaş dönem müziği yorumlanırken, artikülasyona özellikle dikkat edilmelidir. Empresyonist müzikte, koristler düzgün akışı sağlayabilmek adına *legato* stili bir diksiyon kullanmalıdır. Ekspresyonist müzikte melodiler, köşeli sıçramalar içerdiğinden çoğunlukla entonasyon problemi doğurur. Bu gibi durumlarda koristler birbirini çok dikkatli dinlemelidir. Neo-klasik müzikte sesin dramatik özelliği geri planda tutulmalıdır. Böylelikle, parçanın yapısı ön plana çıkarılır. Vibrato ve tremoloların aşırı kullanımından uzak durulmalıdır. Neo-romantik müzikte ise ses rengi sıcak ve dokunaklı tutulmalıdır (Garretson, 1968: 161).

Bu devirde bireysel stillerin çoğalması, koro müziğinin ayrımı ve yorumunu güçleştirmiştir. Dr. Frank Green'e göre koro müziğinde üç stil ön plana çıkar: Bartok gibi halk müziğinden esinlenerek oluşturulmuş koro yapıtları, belirli bir dönemin stil ve yorumundan yararlanan yapıtlar ve son olarak kişisel stiller. Daniel Moe ise, yukarıda belirtilen ayrımı, ezgisel yapıya yaklaşım, yatay çokseslilik ve armonik düşünce açısından ayrıca bölümlemiştir. Bu bağlamda, ilk yaklaşıma göre eser üretenlerin başında Schoenberg yer alırken, ikinci yaklaşımda Kodaly, Stravinski, Copland, üçüncü yaklaşımda ise Hindemith ve Bartok görülür (Egüz, 1981: 78).

Koro şefi farklı dönemlere ilişkin müzikleri yorumlarken çeşitli koroların performanslarını dinlemelidir. Ayrıca, iyi bir koro şefi aynı zamanda iyi bir öğrencidir. Müziğin tarihsel olarak gelişim ve değişim sürecine ilişkin bilgisini sürekli olarak geliştirmek, farklı tarihsel dönemlere ilişkin karakteristik özellikleri iyi bilmek koro şefinin farklı eserleri yorumlama ve yönetme sürecinde yol gösterici olacaktır (Garretson, 1968: 163).



3.BÖLÜM

KORO EĞİTİMİ

3.BÖLÜM

KORO EĞİTİMİ

3.1. Planlama ve Hazırlık

Bir koro şefi, öncelikle organizatör, sonra öğretici ve en son yöneticidir. Koronun başarısında yönetim tekniklerinin yanı sıra, koroyu düzenleme, planlama, program oluşturma aşamaları da önemli rol oynar. Bu bağlamda koro eğitimi, koronun oluşturulması, korist seçimi, seslerin sınıflandırılması, yerleşim düzeninin belirlenmesi süreci ile birlikte başlar (Çevik, 2013: 72-73). Bu bağlamda koro başarısına olumlu yönde katkı sağlayacak bazı uygulamalar aşağıdaki biçimde sıralanabilir:

3.1.1. İlgiyi Ayakta Tutma

Konser düzenlemek, festival ve yarışmalara katılmak koro üyeleri arasındaki birlik ve aidiyet duygusunu besler. Koronun gelişmesine, performansının daha iyi bir seviyeye taşınmasına kayda değer bir katkıda bulunur. Ayrıca bu tür organizasyonlar, diğer koro performanslarını izleme fırsatını da beraberinde getirir (Çevik, 2013: 72). Konuk şeflerin provaya ve/veya konserlere katılımını sağlamak koristler açısından faydalı ve değerli bir deneyimdir. Bu deneyim, koristlerin şefin atak ve hareketlerine karşı daha tetikte olmalarını sağlar. Ayrıca, farklı müzikal yorumlama biçimleri bağlamında önemli bir farkındalık yaratır (Garretson, 1968: 11). Prova esnasında yapılan ses kayıtları koristlerin müzikal gelişimleri bakımından oldukça verimli bir yöntemdir. Bu ses kayıtlarını sonradan dinlemek, hem çalışmalarını hatırlama hem de eksik ve hataları tespit edip performansı iyileştirmede önemli katkı sağlar. Profesyonel kayıtların halkla paylaşılması koristlerin motivasyonunu olumlu yönde etkileyeceği gibi, halkın da koral müziğe olan ilgisini arttırmada rol oynar. Bunların yanında, grup fotoğraflarının çekilmesi birlik duygusunu besleyen bir etki yaratır (Garretson, 1968:10 - 12).

3.1.2. Sesleri Test Etme ve Sınıflama

Bir koristi koroya dahil etmeden önce sesinin dinlenmesi yaygın bir uygulamadır. Bazı durumlarda koro için en iyi ve uygun seslerin seçimi için, yeteneğin değerlendirilmesi, ses sınavı ve kulak testine gerek duyulabilir. Bu tür prosedürleri

uygulayan koro şefleri olası en iyi müzikal deneyimi gerçekleştirmeyi hedefler. Bu bağlamda belki de en uygun uygulamanın, koroya katılmaya istekli adayların katılımına engel olmaksızın, olabildiğince yüksek kalitede bir grubun oluşumunu ve gelişimini desteklemek olduğu söylenebilir. Bireylerin hem müzikal hem de sosyal anlamdaki heves ve gereksinimlerinin karşılanabilmesi için bir fırsat sunulması bu bağlamda olumlu bir yaklaşımdır. Seçilecek kişinin, ritim, müzik kulağı ve hafızası ve ses sınırı göz önünde tutulmalıdır. Bu tür sınavlarda şef, seçilen kişilerden tam bir başarı beklentisi içerisinde olmamalıdır. Koro eğitimi süreci içerisinde koristlerin gelişme göstereceği de göz önünde tutulmalıdır (Garretson, 1968: 15-16; Arkan, 1971: 3).

Koro kadroları oluşturulurken koronun kuruluş amacı ve seslendirilecek olan repertuvar türü dikkate alınmalıdır. Örneğin madrigal yorumlayacak bir *acapella* koro ile orkestra eşlikli eserleri yorumlayacak bir koronun korist sayısının aynı olması beklenemez. Çoksesli korolarda ses grupları arasında olan denge her zaman gözetilmelidir. Bu dengeleme sağlanırken ses bütünlüğü dikkate alınmalıdır (Egüz, 1981: 13-15).

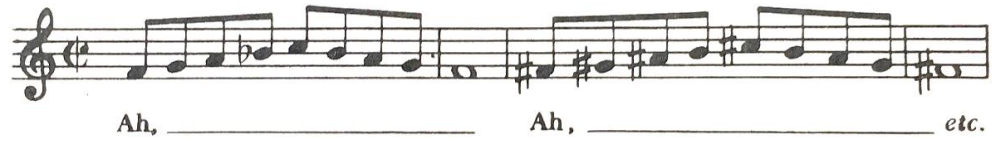
Ses sınavı korist adayının ses aralığını ve kalitesini belirlemek ve adayın koronun hangi grubuna katılırsa koroya katkısının en üst düzeyde olacağını tespit etmek amacıyla yapılır. Ergenlik dönemindeki korist seslerinin henüz tam bir kararlılığa oturmadığı göz önünde bulundurularak dönemsel olarak teste tabi tutulmalarında, yanlış ses aralığında söylemeye zorlanmalarını engellemek bakımından yarar vardır (Garretson, 1968:16).

Sesler sınıflandırılırken iki kriter göz önünde bulundurulmalıdır: ses aralığı ve ses kalite. Bu iki unsuru belirleyebilmek için aşağıdaki prosedürün izlenmesi önerilir (Garretson, 1968:16):

Koro üyelerinin ortalama ses aralığını belirlemek ve burayı başlangıç noktası kabul etmek.

Şekil 3.1’de verilen 1 nolu egzersizi uygulayarak, tiz notalara doğru ilerlemek, zorlanmanın başladığı ve ses kalitesinin kayda değer biçimde değiştiği noktayı belirlemek.

Exercise 1.



Exercise 2.



Şekil 3.1. Seslerin sınıflandırılması için uygulanabilecek iki egzersiz (Garretson, 1968:16).

Benzer şekilde, Şekil 3.1’de verilen 2 nolu egzersizi uygulayarak, pes notalara doğru ilerlemek ve ses kalitesinin düştüğü noktayı belirlemek.

Şekil 3.2’de ses aralıklarının genel bir sınıflaması verilmiştir. Bunun yaklaşık bir sınıflama olduğunu belirtmek gerekir. Bazı koristlerin ses aralığı burada verilenden çok daha küçük olabilirken, kiminin iki ya da daha fazla aralığı kapsaması da olasıdır. Burada yapılması gereken, ses kalitesinin dikkatli bir biçimde dinlenerek sesin hangi aralıkta en doğal, diğer bir deyişle en az çaba ve zorlanma ile çıktığının belirlenmesidir. Bu noktada, sesi, sadece alt ve üst sınırlara göre değerlendirmek yerine, sesin en verimli kullanıldığı aralığı belirlemek önemlidir (Çevik, 2013: 79). Ses sınıflarına ilişkin karakteristik ve ayırt edici özellikler aşağıdaki biçimde özetlenebilir:

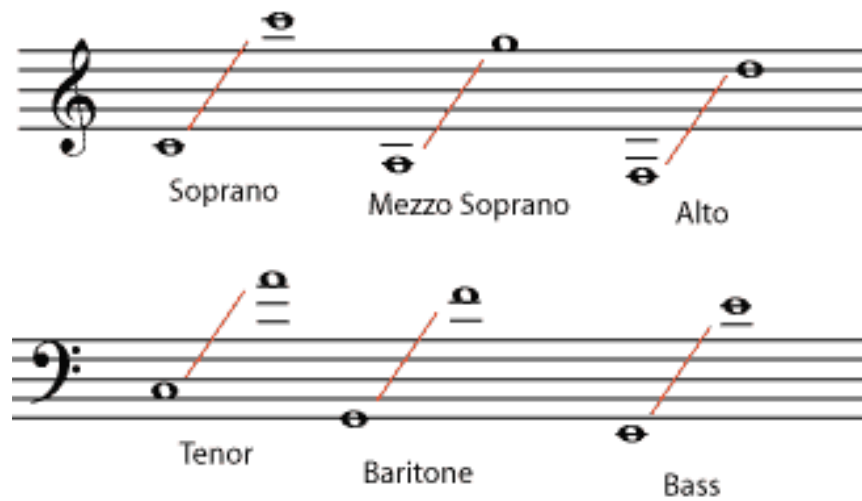
- Birinci Soprano: hafif, ince, flüt-benzeri ve lirik.
- İkinci Soprano: birinci sopranoya benzer aralıkta ancak daha tok-doygun ve dramatik bir ses rengi.
- Birinci Alto: ikinci sopranoya yakın bir ses aralığı ancak daha gelişmiş pesler.
- İkinci Alto: ağır, derin bir ses rengi, özellikle peslerde doygunluk.
- Birinci Tenor: hafif, ince, lirik.
- İkinci Tenor: birinci tenora göre daha doygun ve dramatik bir ses.
- Bariton: genelde ikinci tenora yakın bir ses aralığı, ancak orta ve düşük tonlarda daha gelişmiş ses rengi.

- Bass: ağır, koyu ve derin bir ses rengi.

(Garretson, 1968: 17; Deliorman, 1978: 21; Gazimihal, 1961: 140-141).

Tenor ses, soprano sesin bir alt oktavında; bas ses ise, alto sesin bir alt oktavında tınlar (Çevik, 2013: 74). Ses aralığı ve renginin yanı sıra bazı şefler korist adayının solfej yapmasını ve bir eseri seslendirmesini isteyebilir. Koriste verilen eseri birkaç defa ve her tekrarda daha az yardımla söyletmek, koristin adaptasyon hızını ve müzikal belleğini belirlemede yardımcı olur (Garretson, 1968: 18).

Bu konu bağlamında yapılan çalışmalara dayanarak koristin hangi grupta yer alacağı belirlenir. Bu aşamada koro üyeleri arasında kendiliğinden oluşan bir ayrımın varlığından da söz etmek gerekir. Koroyu oluşturan her grupta “öncü” olarak nitelendirebileceğimiz, diğer üyelerin yardımına ihtiyaç duymadan deşifre yapabilen ve eseri seslendirebilen, diğer bir deyişle lokomotif görevi üstlenen koristler bulunurken, diğer yandan lokomotifi takip eden vagonlar gibi düşünebileceğimiz ve “takipçi” olarak nitelendirebileceğimiz, ancak öncülerin yardımıyla daha iyi performans sergileyebilen koristler vardır. Bu ayrışma özellikle bir sonraki adımda ele alacağımız oturma düzeni açısından önem taşımaktadır. Öncü koristlerin takipçi koristlerin aralarına makul bir biçimde yerleştirilmesi performansın verimini önemli ölçüde arttıracaktır (Garretson, 1968: 18; Arkan, 1971: 4).



Şekil 3.2. Ses aralıklarının genel sınıflandırılışı.

3.1.3. Oturma Düzeni Oluşturma

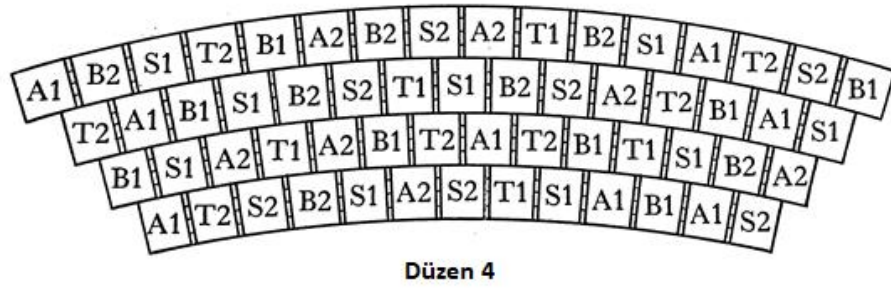
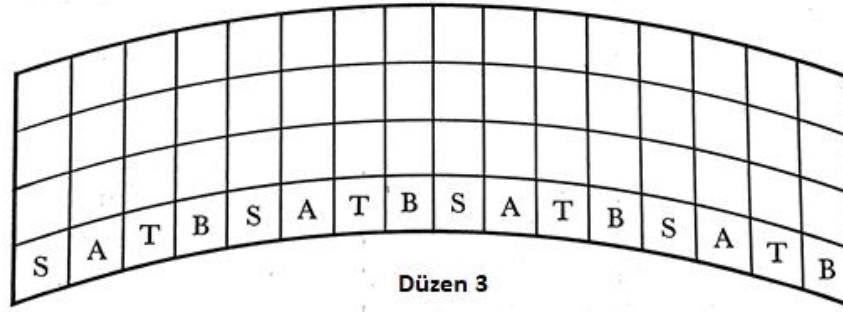
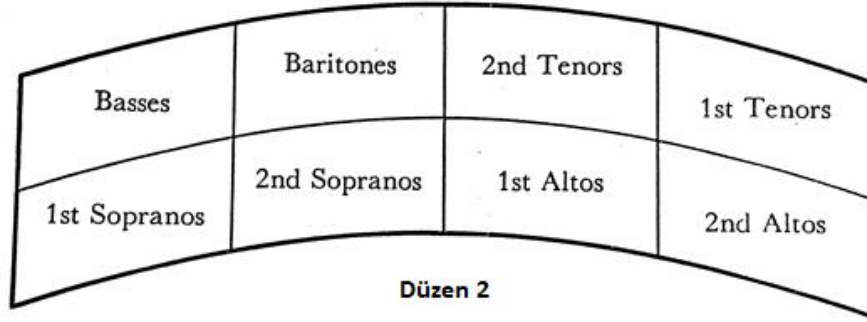
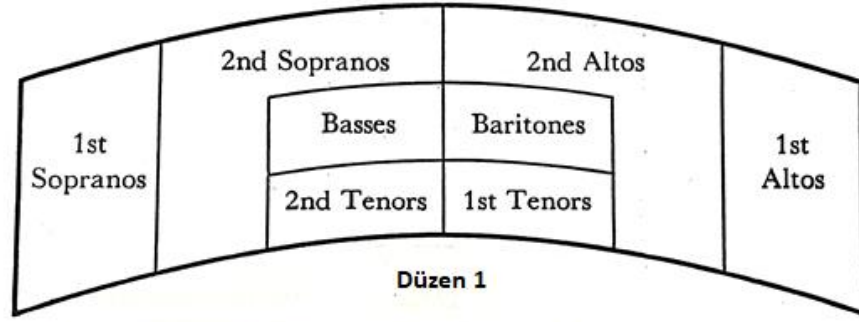
Koro şefleri çoğunlukla edindikleri tecrübelerle belirli oturma düzenlerinin daha tercih edilebilir olduğu görüşünde birleşirler. Düzenlenmek istenen koronun duruş düzeni genellikle koronun tek ya da çok sesli oluşu, çok sesli koronun durumu, ses gruplarının sayısı, her gruptaki korist sayısı, koristlerin ses renkleri ve görelî müzikal deneyimleri, yorumlanacak yapıt ya da yapıtların özellikleri, performansın sergileneceği yerin durumu ve akustiği gibi bazı faktörlere bağlıdır (Egüz, 1981: 17). Burada koronun 4 farklı gruptan (soprano, alto, tenor, bas) oluştuğu varsayımıyla yaygın biçimde önerilen birkaç oturma düzeni örneği verilip her birinin avantajlarına kısaca değinilecektir. Örnek düzenler Şekil 3.3'de görülmektedir (Garretson, 1968: 20).

- Oturma düzeni 1: Koro şeflerinin yaygın biçimde karşılaştığı problemlerden biri tenor sesinin geliştirilmesi ve yayılması ile ilgilidir. Tenor grubunu koronun ön sırasına yerleştirmek, seslerinin daha kolay duyulmasına, böylelikle eseri daha doğal bir biçimde seslendirmelerine ve koronun diğer gruplarıyla uyumu yakalamasına yardımcı olur. Ayrıca, tenor grubunun 2. altolardan destek aldığı eserlerde iki grubun yakınlığı avantaj sağlar. Bu düzende soprano ve bas grubu birbirine yakındır. Bu yakınlık ise, performansın kararlılığına, armonik yapının sağlamlaşmasına ve sonuç olarak entonasyonu geliştirmeye katkıda bulunur. Kadın seslerinin bir kısmının erkek seslerinin arkasında yer alması ve tiz seslerin erkek seslerini kuşatması, erkeklerin tiz partilere ilişkin farkındalığını arttırarak onlara sağlayacağı tonal desteği olumlu yönde etkiler (Garretson, 1968: 20).
- Oturma düzeni 2: Bu oturma düzeninin erkek ve kadın seslerinin hem nicelik hem de nitelik bakımından birbirine yakın olduğu durumda uygulanması önerilir. 1 nolu düzene benzer biçimde, tenor partisinin altolarla pekiştirilmesi gerektiğinde altonun yakınlığı maksimum verim ve uyum sağlar. Soprano ve bas grubunun yakınlığı yine armonik yapının kararlılığına ve entonasyonun sağlanmasına katkıda bulunur. Bu düzene alternatif olarak, bas ve tenor grubunun yer değiştirmiş hali ülkemizde aktif olarak kullanılan bir oturtum şeklidir. Armonik olarak düşünüldüğünde bu düzen, armonik serimin ince ve kalın sesler olarak sağ ve solda toplanmasına karşılık gelir. Genellikle ezgi partisinin sopranoya yazıldığı düşünülürse, ona en yakın örgünün oktav olarak tenorda olduğu görülür. Altonun

orkestralardaki viola partisi gibi olduğu kabul edilirse, basa en yakın partidir (Garretson, 1968: 21).

1 ve 2 nolu düzenin ortak özelliği, aynı ses grubundaki koristleri birarada tutması ve bu şekilde koristlerin kendilerini güvende hissetmelerini sağlamasıdır. İlk bakışta bu bir avantaj gibi görünse de, beraberinde bazı koristlerin kendi grubundaki öncü koristlere fazlaca bağımlı hale gelmeleri tehlikesini de beraberinde getirir. Öncü korist provaya gelmediğinde bu durum, koristin bulunduğu tüm gruba yansır ve o partisyonun seslendirilişı bütünüyle aksar. Bu noktada koro şefinin temel hedefi, koristlerin kendini güvende hissetme duygusunu vokal bağımlılık değil, aksine vokal bağımsızlık üzerinden sağlamalarına yardım etmek olmalıdır. Farklı oturuş düzenleri aracılığıyla bunu gerçekleştirmek mümkündür. Tüm koro üyeleri belli bir düzeye geldiğinde 3 ve 4 nolu düzenleri denemek faydalı olabilir (Garretson, 1968: 22).

- Oturma düzeni 3: Yıllardır uygulanan düzenlerden biri koro üyelerini quartetler (dördöl) halinde yerleştirmektir. Bu SATB formunda olabileceği gibi farklı dizilişler de tercih edilebilir. Quartet düzeni çoğunlukla daha iyi bir denge ve daha başarılı bir harmanlayış beraberinde getirir. Bu düzende korist hem kendi sesini hem de farklı partisyonları daha iyi işitir (Garretson, 1968: 22-23).
- Oturma düzeni 4: Alternatif bir oturma düzeni de, her koristin kendisiyle aynı partisyonu söyleyen koristten olabildiğince uzağa yerleştirilmesiyle oluşturulabilir. Burada, koristin kendi sesini daha iyi işitmesi ve koristin kendini tonal kalite, diksiyon, denge ve uyum bağlamında daha iyi değerlendirip geliştirmesi hedeflenir. Louis Diercks tarafından tasarlanmış olan bu oturma düzeni “çırpılmış” ya da “karıştırılmış düzen” olarak bilinmektedir. Bu düzenin en çarpıcı sonucu, denge ve harmanlayışın en üst seviyeye taşınmasıdır. Zayıf koristlerin olumsuz etkisi minimuma indirilmiştir. Her korist iyi olmak durumundadır. İleri seviyedeki korolar için önerilir. Bu düzende sesler birbiriyle başarılı bir biçimde kaynaşır. Herkesin partisine sahip çıkması amaçlanan hedeftir. Adeta, birden fazla quartetin aynı eseri seslendirmesi gibi (Garretson, 1968: 23-24).



Şekil 3.3. Koro düzeni için farklı örnekler (Garretson, 1968: 20-23).

3 ve 4 nolu düzenlerde ilk sıra, dinleyiciye en yakın sıra olduğundan seçilmiş koristlerin koronun geri kalanını “maskeleymesi” amacıyla bu sıraya yerleştirilmesi tercih edilir. Bu düzenlerin öncelikli olarak tek sesli müzik performanslarında tercih edilen düzenler olduğunu belirtmek gerekir. Çoksesli müziğin güzelliğinin esas olarak koronun farklı grupları tarafından seslendirilen partiyonların birbiri ile etkileşiminden doğduğu göz önünde tutulursa, polifonik müzik yapılırken koronun geleneksel formlara (1 ve 2) uygun biçimde düzenlenmesinin daha akla yatkın olduğu söylenebilir. Yine de bu seçim koro şefinin öncelikli olarak neyi hedeflediğine bağlı olarak değişim gösterir. Bazı koro şefleri yeni bir eser çalıştırmaya başladıklarında bile karmaşık düzenleri tercih eder. Kimisi ise, koristler kendi partiyonlarını rahatça seslendirebildikleri seviyeye gelinceye kadar geleneksel düzende kalmayı yeğler. Bu durumda bir yandan koristler eseri öğrenirken diğer yandan seslerin daha iyi bir biçimde harmanlanmasını sağlayabilmek için en azından her ses grubunun kendi içinde birden fazla gruba ayrılması önerilmektedir (Garretson, 1968: 24). Koroda karmaşık sahne oturtumunun sağlıklı kullanılabilmesi, provalarda her gruptan bir kişi olmak üzere kurulacak dörtlü grupların partiyi seslendirebilmesine bağlıdır. Bu çalışmalar sonucunda dörtlü grupların birleştirilerek ortak bir koro tınısı elde edinilebildiği görülür (Egüz, 1981: 27).

Koronun diziliş biçimine konser öncesi provalarda yer verilmesi, koristin kulağının etrafındaki armoninin diğer seslerine alışması entonasyon için büyük önem taşır (Egüz, 1981: 27). Son olarak belirtmek gerekir ki, koro üyelerinin konser yerleşim düzenlerinde öncelik görsel bütünlüğe (örn. boy sırası) değil, koronun ses bütünlüğüne verilmelidir (Çevik, 2013: 85).

3.1.4. İlk Prova

Koronun başarısı ilk provanın başarısına büyük ölçüde bağlıdır. Koro üyeleri provaya ilk geldiklerinde karmaşık duygular içinde olabilirler. Hem heyecanlı ve hevesli, hem de çekimser ve kararsız davranışlar sergilemeleri çok olağandır. İlk provanın akıcı bir biçimde geçebilmesi için provanın planlanması koro şefinin sorumluluğudur. Şef, çalışılacak ilk eseri seçerken grubun müzikal altyapısını göz önünde bulundurmalıdır. Koro üyeleri arasında daha önce koral literatürle hiç karşılaşmamış ve koro müziğinin kendine özgü güzelliğinin farkında olmayanlar yer alabilir. Bu nedenle, ritmik doğaya

sahip halk ezgileri iyi bir başlangıç noktası olabilir. Koro üyelerinin altyapısının çok zayıf olduğu durumlarda birkaç basit kanon ile başlanabilir. Koristlerin yetenek ve altyapılarına uygun bir başlangıç, hem koristlerin düş kırıklığına uğrama olasılığını düşürür hem de keyifli bir ilk provayı beraberinde getirir. Müzikalitesi iyi olması koşuluyla, koro üyelerinin seveceği türden parçalarla başlanması önerilir. Müzikal seviyenin yükselmesi için yeterince zaman olacaktır. Psikologlar performanslarda teknik yeterliliğin adeta beden dili haline gelmesi durumunda maksimum verimin alınacağı görüşünde birleşirler (Emmons, 2006: 259). Mümkün olan en yakın zamanda ilk konserin planlanması koro motivasyonu için oldukça önemlidir. Performans gelişiminin sürekliliği için koro üyelerinin önüne sürekli olarak hedefler konması çok etkilidir. Bu özellikle koronun oluşturulduğu ilk aşamalarda önemlidir. Zaman geçtikçe koristler provalara konsere hazırlık süreci olarak bakmayı bırakıp, esas olarak müziğin katıksız güzelliğini ve bu güzellikten aldıkları doyum ve keyfi önemsemeye başlayacaklardır. Bu noktada koro şefi, koristlerin müzikal zevk ve standartlarını kademeli olarak geliştiren bir yol izlemelidir (Garretson, 1968: 36-37).

3.2. Prova Teknikleri

Prova, koronun can damarıdır. Farklı kişiliklerin ve farklı ses türlerinin birleşip uyumlu bir birlikteliğe evrildiği yer provadır (Weigle, 1954: 1). Konsere çıkan bir koronun başarı düzeyi provalarda edindiği teknik ile belirlenir. İyi performans, zihin ve beden uyumlu bir biçimde hareket etmesiyle gerçekleşir (Emmons, 2006: 271). Provaya ayrılan süredeki zaman dilimini en verimli şekilde değerlendirmek gerekir. Etkileyici sonuçlar elde etmek, koro şefinin müzikal hedeflerini ne kadar iyi tanımladığına ve bunları koristlerine ne kadar iyi aktarabildiğine bağlıdır. Her ne kadar özenle yapılmış bir plan hedeflerin koroya yansıtılması açısından faydalı olsa da, şefin fikirlerini uygulanabilir hale getirmesi için bazı tekniklere de hakim olması gerekir. Bu teknikler aşağıdaki gibi sıralanabilir (Garretson, 1968: 167):

3.2.1. Prova Öncesi Hazırlık

Müzikal çeşitliliğin planlanması, koro üyelerinin farklı türlerdeki müzik yapıtlarını anlama, içselleştirme ve yorumlama yeteneğini geliştirmek açısından önemlidir. Koro şefinin, rönesans, barok, klasik, romantik ve modern dönemler gibi her

döneme ait eserler ve bunların yanı sıra halk ezgilerine de yer vermesi önerilir. Aynı türden eserlerin birbirinin peşi sıra çalışılması koristin dikkat süresini kısaltır ve bıkkınlık yaratır. Çalışılacak eserin özünü yansıtan duygu ve düşüncelerin anlamlı bir şekilde beden diline yayılması, çalışmaya ilgiyi artıracak bir rol oynar. Farklı stiller, farklı modlar ve farklı ritimlere sahip eserler koristin dikkatini de ayakta tutacak ve yorgunluk hissetmesinin önüne geçecek ve mola talebinin sıklığını düşürecektir (Garretson, 1968: 168; Çevik, 2013: 184).

Koro şefi, provadan önce eseri dikkatli bir biçimde analiz etmelidir. Partisyon ayrıntılarını tespit etmek, özgün bir yoruma ulaşmak, yapıtın yazılış tarihini ve dönemsel koşulları belirlemek ve bunları koroya aktarmak, eser içerisindeki tonal, modal ya da makamsal yapıyı algılayıp stil konusunda ön çalışma yapmalıdır. Girift ritmik kalıplar, alışılmışın dışında armonik geçişler, zor aralıklar ve spesifik bir diksiyon biçimi gibi koristlerin karşılaşabileceği olası güçlükler belirlenmelidir. Şefin, bu gibi noktaları renkli kalemle işaretlemesi önerilir (Garretson, 1968: 168; Destan, 2001: 205; Çevik, 2013: 167).

İlk bakışta deşifre yeteneği ancak pratikle gelişir. Bu bağlamda önerilen uygulama, şef gerekli sesleri verdikten sonra grubun ilgili partisyonu baştan sonra hiç ara vermeksizin deşifre etmeye çalışmasıdır. Bu prosedür uygulandıktan sonra, ilk denemede zorluk yaşanan noktalar ve hatalar tespit edilip sonraki tekrarlarında bunların elimine edilmesi hedeflenir. Koristlerin, ses aralıkları, temel ritim kalıpları, basit armoniler konusunda yeterli altyapısı ve müzikal işaret ve dinamiklere aşinalığının olması ilk bakışta deşifreyi kolaylaştırır. Bu durum, hem provada zaman kazandırır ve hem de eserin yorumlanmış biçimine daha fazla odaklanılmasına olanak sağlar (Garretson, 1968: 169).

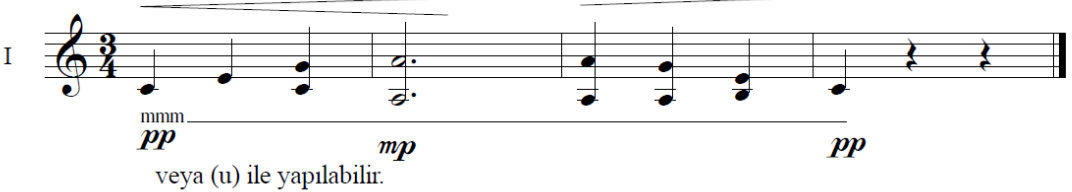
3.2.2. Provada İzlenecek Yollar

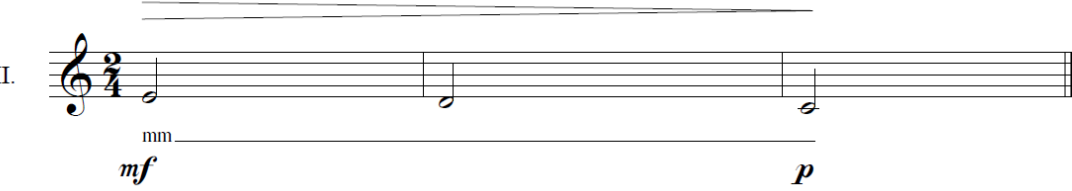
Provanın verimliliği koro üyelerinin prova odasına girdikleri ilk andan itibaren başlar. Provada zaman kaybını minimuma indirmek için gerekli önlemler alınmalıdır. Koristlerin notalarını bir klasör içinde ve kolay bulunabilecek biçimde saklamaları provanın temposunu hızlandırır (Garretson, 1968: 170). Koristlerin tamamı gelmemiş olsa bile prova vaktinde başlatılmalıdır. Gecikenler gelene kadar geçen süre, bir ses grubuna ya da bir pasaja ilişkin bir problemin çözümüne ayrılabilir (Weigle, 1954: 2).

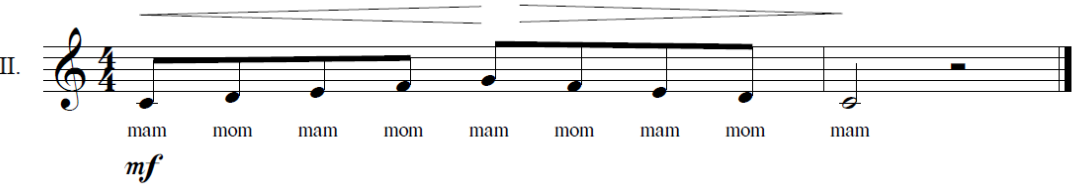
Genel olarak koristlerden, düzgün bir oturuş pozisyonunda bulunmaları, şef ile sürekli etkileşim içinde olmaları ve teknik söylemlere dikkat etmeleri beklenir (Arkan 1971: 27-28).

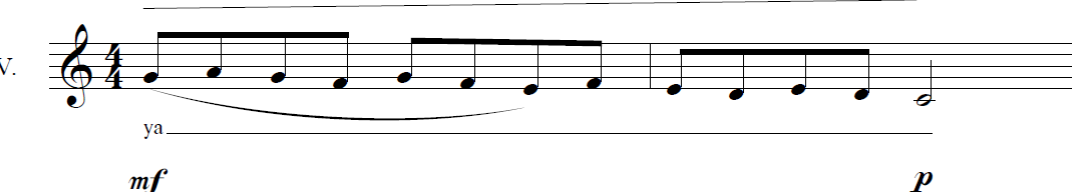
Pek çok koro şefi provaya ısınma egzersizleri ve kulak çalışmaları ile başlamayı tercih eder. Tekdüzelikten uzak durmak adına, bu egzersizleri çeşitlendirmek ve mümkün mertebede kısa tutup bir an önce müziğe geçilmesi önerilir (Garretson, 1968: 170). Şekil 3.4 - 3.7’de ısınma egzersizlerine çeşitli örnekler verilmiştir (Deliorman 1978: 23). Provaya tanıdık, dinamik, karmaşık olmayan ve fazla efor istemeyen bir eserle başlanması önerilir. Daha fazla efor isteyen ve/veya zor nüanslar içeren eserler provanın ilerleyen zaman dilimlerine saklanmalıdır (Garretson, 1968: 171).

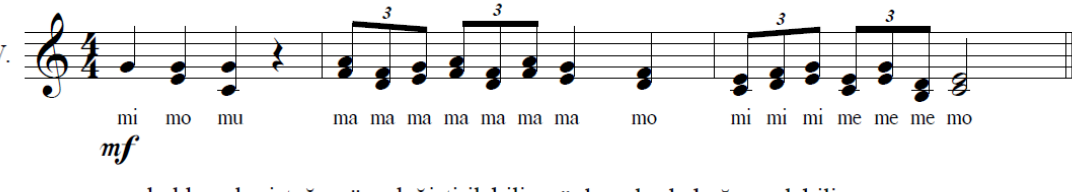
Koro şefi, notayı hatırlatıcı olarak görmeli, yalnızca gerektiğinde bakmayı alışkanlık edinmelidir. Böylelikle, koro ile göz temasını daha uzun süre korur. Güvenilir bir müzik belleği olan bir koro şefi, iyi müzik yapma konusunda avantajlıdır. Bu sayede, çalışma esnasında karşılaşılan kusurları daha kolay duyar, çalışma süresini daha verimli bir biçimde kullanır ve en önemlisi de korosunun güvenini daha kolay kazanır. Koro şefinin, müzik tarihinden anekdotlar anlatması ve bazen çalışmaya mizah katması provayı renklendirir, koristlerin stresini azaltır ve provanın verimine kayda değer bir katkı sağlar. Doğru duruşun devamlılığı, ses için yeterli desteğin sağlanması bakımından önemlidir.

I. 
 mmm *pp* *mp* *pp*
 veya (u) ile yapılabilir.

II. 
 mm *mf* *p*

III. 
 mam mom mam mom mam mom mam mom mam
mf

IV. 
 ya
mf *p*

V. 
 mi mo mu ma ma ma ma ma ma ma mo mi mi mi me me me mo
mf

VI. 
 mu mi
 ma mi
mf

vokal heceler isteğe göre değiştirilebilir , üçlemelerde bağ yapılabilir.

Şekil 3.4. Ses egzersizlerine örnekler.

VII. *mf* da _____ ba ra da ba ra da ba ra da ba ra da

VIII. *mf* mu _____ mi _____ mo _____ mu _____

IX. *mf* ri _____ ra _____ ro _____ ru _____

X. *mf* sa _____ so _____

XI. *mf* ya _____ ha ha ha ha ha ha ya _____
lu ----- ya ha ha ha ha ha lu--- ya-----

XII. *mf* ya ha ha ha ha

XIII. *mf* sin yo _____ ra

Şekil 3.5. Ses egzersizlerine örnekler.

XXI. 

XXII. 

XXIII. 

XXIV. 

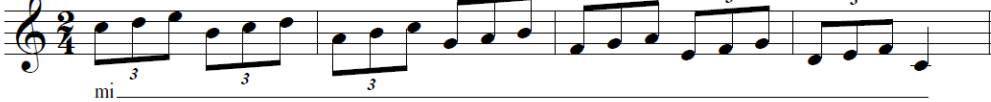
XXV. 

XXVI. 

XXVII. 

XXVIII. 

XXIX. 

XXX. 

Şekil 3.7. Ses egzersizlerine örnekler.

Koristler sıklıkla hatırlatılmadığı sürece, yanlış duruş ve oturuş biçimlerine eğilim gösterirler. Parçalar, partiyonlar ya da tekrarlar arasındaki boşluklarda süre, problemleri gidermeye yönelik soru ve açıklamalar için kullanılmalıdır. Koro şefinin, prova süresinin ortalarına doğru kısa bir mola vermesi önerilir. Bu hem bıkkınlığı hem de ses yorgunluğunu önlemeye yardımcı olacaktır. Koristler sıklıkla hem ses hem de ritmik destek bakımından piyanoya fazlaca bağımlı hale gelirler. Bunun sonucunda, diğer vokal partiyonları dinlemek yerine öncelikli olarak piyanoyu dinlerler. Bu nedenle, zaman zaman piyano eşliği olmadan, acapella çalışma yapmak vokal bağımsızlığı, denge ve uyumu sağlamak bakımından çok önemlidir. Ritim, ton, ifade vs. deki kusurların alışkanlık haline gelmesine izin vermeden, anında düzeltilmesi gerekir. Bazen koristlerin zaten iyi bildikleri bir partinin gereksiz tekrarıyla zaman kaybı yaşanabilir. Zamanın, sıkıntı yaşanan kısımların iyileştirilmesine ve zayıflıkların giderilmesine harcanması önerilir. Koro şefinin yalnızca “hadi, tekrar” demek yerine, tekrarın nereden itibaren yapılmasını istediğini açık bir şekilde ifade etmesi gerekir. Koro şefinin uzun açıklamalardan kaçınması önerilir. Koro üyelerinin temel amacı şarkı söylemektir. Uzun açıklamalarla bu heves ve motivasyonun önüne geçilmemelidir. Bir provanın tamamını bir esere ayırmaktan kaçınılması önerilir. Koristler sıkılma belirtisi gösterdiğinde o eseri çalışmaya son verip bir başka esere geçilmelidir. Koro şefi, koristin bireysel sorumluluğunu arttırmak amacıyla, karşılaştıkları sorunları analiz etmelerini ve gerektiğinde yardım talep etmelerini teşvik edici doğrultuda davranmalıdır. Koro şefi, provayı görece iyi bilinen bir parçayla sonlandırmalıdır. Bu parça koristlerin keyifle söyledikleri bir parça olabilir. Böylece koristler çalışmadan bir işi başarılı bir biçimde tamamlamış olma duygusuyla ve keyifle ayrılırlar (Egüz, 1981: 83; Garretson, 1968: 171-174; McConathy vd., 1941: 294).

3.2.3. Yeni Bir Eser Çalışma

Şeflerin çoğu, yeni bir eser çalıştırmaya başladıklarında deşifre aşamasından sonra ölçülerin ya da eseri oluşturan belli başlı bölümlerin önce ayrı ayrı çalıştırıp, en son eserin tümünü söyletir. Böyle bir prosedür, sıkıcı olduğu gibi disiplini sağlamada da zorluk yaratır. Bu yöntem en önemli karşı çıkış, eserin duygusal niteliğini yitirmesi ve bu yaklaşımın fazla mekanik olduğu yönündedir. Çoğunlukla, koristlerin eserin tek seferde en başından sonuna kadar söylemesi önerilir. Bu yolla, parçanın bütünlüğü bozulmamış

ve genel konseptine sadık kalınmış olur. Yeni çalışılmaya başlanan esere ilişkin bir ses kaydı mevcutsa, bunun büyük yardımı olacaktır. Yine de koronun, ses kaydındaki performansı körü körüne taklit etmesinin doğru bir yol olmayacağını belirtmek gerekir. Özellikle yeni bir eser çalışılırken, belli bir partiyonun çalışıldığı sırada diğer gruplardan da çalışılmakta olan partiyonu dinleyerek kendi partiyonlarını takip etmeleri istenebilir. Alternatif olarak, grupların kendi partiyonlarını hafifçe ve kapalı ağızla söylemeleri istenebilir. Bu uygulama, bir grup partiyonunu çalışırken diğer grupların sıkılmasının da önüne geçmiş olur. Çalışılan yeni eserin ses kalitesi ve bütünlüğüne eğer varsa bireysel ses sorunlarının giderilmesiyle ulaşılabilir. Eser içerisindeki *legato*, *non legato*, *staccato*, *markato* gibi söyleme tekniği içeren bölümlerin içerdiği duygu ve düşünceleri yansıtmalı ve farkları ortaya konmalıdır (Garretson, 1968: 176, Çevik, 2013: 182). Schumann “Genç müzisyenlere nasihatler” adlı kitabında “Piyanonun yardımı olmadan önünüzdeki notayı ilk görüşte okumaya alışınız. Korolarda şarkı söyleyiniz, bilhassa orta partileri söyleyiniz. Bu müzik kulağınızın gelişmesine çok yardımcı olacaktır. Koroda söylerken diğer partileri iyi takip ediniz. Yapılan forte, piano ve tüm müzikal dinamikleri dikkatlice dinleyip algılayınız” der (Schumann, 1964: 23, 25).

3.2.4. Atak ve Uzatmaların Kesinliği

Doğru giriş ve birlikte kesme artistik ve ustalıkla söyleyişin temelinde yeralır. Bu öğeler, koronun genel dikkat ve özeni, şefin elinin keskinliği ve koronun buna uyumuna bağlıdır. Koronun dikkati büyük ölçüde motivasyonla doğru orantılıdır. Bu nedenle koro şefi, koronun hayal gücünü yakalamak, ilgi ve hevesini ayakta tutmak için çabalamalıdır. Müziğin ritmine bağlı kalma, performansın canlılık ve dinamizmi için vazgeçilmezdir. Koronun ritim duygusunu geliştirmek için Şekil 3.8’de verilen alıştırma uygulanabilir. Bu bağlamda, koro şefinin hareketleri açık, kesin, ritmik ve müziğin ruhunu yansıtacak nitelikte olmalıdır (Garretson, 1968: 176).

3.2.5. Denge ve Uyum

Müzikal uyum, hem koristler arasında hem de koristler ile şef arasında uyumu gerektirir (Weigle, 1954: 35). Koronun farklı grupları arasındaki denge ve uyumun sağlanması koro şeflerinin her zaman yaşadığı zorluklardan biridir. Dengeyi yakalayabilmek için, her bir koristin ses rengi, ses aralığı, farklı gruplarda söyleyen korist

sayıları ve partisyonların göreceli önemi gibi parametreleri göz önünde bulundurmak gerekir. Dengeyi olumsuz etkileyen ve en çok karşılaşılan örnek abartılı, geniş vibratolardır. Koro şefi bu gibi durumlarda koristi düzgün nefes alma ve daha düz söylemeye teşvik etmelidir. Bazı durumlarda, dengeyi sağlamak adına seslerin yeniden dağılımına ihtiyaç duyulabilir. Her koroda gerektiğinde farklı gruplarda da söyleyebilecek bazı koristlerin belirlenmesi yararlıdır. Örneğin, hem soprano hem de alto partisini söyleyebilen ve esere veya duruma göre grubunu değiştiren koristler gibi. Bazı koristlerin, kendi gruplarında yer alan diğer seslere karşı farkındalığı neredeyse hiç yoktur. Düzgün bir denge, iyi bir harmanlayış ve başarılı bir entonasyon, koristlerin kendilerini dinledikleri kadar diğer sesleri de dinlemeyi öğrenmedikleri sürece oluşturulamaz. Koristler, hiçbir zaman yanındaki sesi duyamayacak denli yüksek seste söylememeleri gerektiği konusunda bilinçlendirilmelidir. Kapalı ağızla söyleme koristlerin diğer partisyonları da duymaları bakımından faydalı bir tekniktir. Denge ve uyumu yakalamada belki de en hızlı sonuç veren yöntem, tüm koroyu quartetlere ayırmaktır (bkz. Şekil 3.3'te verilen Düzen 3 ve 4). Bu prosedürde, koristlerin kendi partilerini iyi bildiği varsayılır. Bu, hem seslerin iyi bir şekilde harmanlanmasına, hem koristlerin kendi partilerini sahiplenmesine kayda değer katkıda bulunur. Yukarıda belirtildiği gibi bireyler ses genişlikleri ve gürlüklerinin yanı sıra anatomik özelliklerine göre de farklılık gösterir. Toplu ses eğitimi ile sözü geçen özellikler geliştirilebilir, *piano* bir söylemden *fortissimo* bir pasaja geçiş koroda başarılı ve dengeli bir şekilde kullanılabilir (Garretson, 1968: 179-181, Çevik, 2013: 182).



Şekil 3.8. Koronun ritim ve senkop duygusunu geliştirmede kullanılabilecek bir egzersiz örneği (Garretson, 1968: 177).

3.2.6. Doğru Sesi Bulma ve Kusursuz Entonasyon

Sesin doğruluğu ve entonasyon temel olarak nefesle düzgün bir biçimde desteklenerek üretilen sesle mümkündür. Bunun için vücudun doğru pozisyonda olması ve bu pozisyonun alışkanlık haline getirilmesi önemlidir. Müziğin temposu entonasyon açısından önemli bir parametredir. Şef parça ve onu seslendiren grup için en iyi tempoyu denemeler yaparak tespit edebilir. Prova odasının ya da konser salonunun büyüklüğü, şekli ve iç yapısında kullanılan malzemeler akustiğini belirler. Akustiği iyi olmayan bir odada ve salonda entonasyonu sağlamak ve başarılı bir performansa ulaşmak çok zordur. Koro şefinin prova saatlerini belirlerken günün en verimli saatlerini göz önünde bulundurması gerekir. Sözcüklerin telaffuzunda yaşanan güçlükler entonasyonun sağlanmasında sıkıntı yaratır. Bu bağlamda telaffuzun ve diksiyonun iyileştirilmesi gerekir. Uzun cümlelerin seslendirilişi sırasında nefes problemi yaşanması olasıdır. Nefesi tasarruflu kullanmak uzun pasajlar ve entonasyon açısından önemlidir. Çabuk tüketilen nefes diyaframın boşalmasına dolayısıyla pesleşmeye yol açacaktır. Ayrıca,

nefes yerlerinin koro şefi tarafından önceden belirlenmesi gerekir. (Garretson, 1968: 182-184).

Sesi pozisyona getirirken söylenmesi gereken pasajlardaki sesleri düşünce bazında hep yukarıda oluşturmak gerekir. Yukarı çıkan pasajlarda merdiven basamaklarını aşağıya doğru, inen pasajlarda ise merdiven basamaklarını yukarıya doğru düşünmek, entonasyon için çok önemlidir. İzafi olarak belirtilen bu husus pesleşme veya tizleşme problemini aşacak bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Burada anlatılanın fiziksel değil düşünsel bir olgu olduğunu belirtmek gerekir. Yukarıda düşünmenin, gırtlığı ve ağız içini şan pozisyonuna uygun hale getirmesi beklenir. Ayrıca bu yöntemle, tekrarlanan notalarda pesleşme tehlikesinin de önüne geçilir. Koroda entonasyonun sağlanması için koro şefinin yapması gereken çalışmalardan biri de aralık çalışmasıdır. Tam beşli, artık dördü, büyük üçlü, büyük ikili, altılı, kısaca tüm aralıkların nasıl tınladığını koroya vermesi gerekmektedir. Koro şefinin verdiği bir sesin üzerine söylenen aralıklara ses almadan koronun çıkması gerekir. Söz gelimi, do sesi verildiğinde ve üzerinde beşli aralık çıkılması söylendiğinde bunu ses almadan koronun yapabilmesi gerekir. Hatta koro ikiye bölündüğünde tam beşli, tam dördü, triton denilen artık dördü, üçlü gibi bütün aralıklarda aynı başarıyı yakalayabilmelidir (Garretson, 1968: 184-187).

Entonasyonun doğru olmayışı, detone ve sürtone olarak ifade edilir. Koristin, çok koyu ve kalın söylemesi durumunda detone, düz ve temelsiz bir şekilde söylüyorsa sürtone olma olasılığı yüksektir. Detone olan koristler için egzersizlerin yukarıdan aşağıya, sürtone olanlar için ise aşağıdan yukarıya doğru yapılması önerilir (Cevanşir, Gürel, 1982: 53).

3.2.7. Yorumlamayı Etkileyen Faktörler

Eserin doğru bir biçimde yorumlanması için öncelikle koro şefi seslendirilecek olan eserin türü hakkında koroyu bilgilendirmelidir. Bu noktada, eserin hangi döneme ait olduğu ve o dönemin karakteristik özellikleri, eserin yazıldığı ölçü, temposu, dinamikleri ve neyi ifade ettiği anlatılmalıdır. Çalışılan eser hakkındaki müzikolojik bilgiyi koro şefinin koro üyelerine aktarması gerekir. Koro şefinin, bestecinin parça üzerinde belirttiği müzikal tüm dinamiklere dikkat etmesi ve uyması gerekir. Ancak böyle bir çalışmayla doğru yorumun kuşaklararası doğru aktarımı sağlanabilir. Nüanslar, eserin iyi

yorumlanmasında büyük önem taşır. Koronun müzikteki gerilimi ve sakin, duru anlatımı bilerek yapması önerilir. Parçanın ruhunun yansıtılması başarılı bir yorumlama için esastır. Bunun için parçanın sözlerinin okunup hangi ruh halini barındırdığının iyi anlaşılması gerekir (Çevik, 2013: 64; Garretson, 1968: 188-191).

Her prova çalışılan eserle ilgili müzikal dinamiklerin sık sık tekrar edildiği bir süreçtir. İyi bir planlama ve uygulamayla sunulacak performans çitayı en üst noktaya taşıyacaktır (Çevik, 2013: 64).

Beden, seslendirme anında zorlamadan rahat bir ses akışı sağlanacak şekilde tutulmalıdır. Korist, şefin tüm beden dilini algılayarak özellikle başlangıç ve bitirişlerde bütünlüğü bozmayacak şekilde hareket etmelidir. Vurguların ve nefes yerlerinin zamanlaması yorum için çok önemlidir. Artikülasyon, müzikal dinamikler, tempo şefin ellerinde saklıdır (Arkan, 1971: 27).

Amatör korolar ile profesyonel korolar arasındaki en belirgin farklılaşmalardan biri pasajların bitiriliş biçimlerinde ortaya çıkar. Amatör korolarda çoğunlukla nefes yönetiminde yaşanan sıkıntılardan dolayı, alınan nefes pasajın sonuna kadar yetmeyebilir. Koro şefi cümlelerin eksik bırakılmasını önleyebilmek adına koristleri, nefesin tasarruflu kullanılması ve kademeli olarak bırakılması doğrultusunda yönlendirmelidir. Bununla birlikte, nefes yönetimi ile ilgili sıkıntılardan bağımsız olarak bir pasajın sonunda yapılan bir uzatmada koristler sesi nerede kesecekleri konusunda tereddüt yaşayabilirler. Bu noktada, koro şefinin atakları ve anlamı açık ve net olmalıdır. Çenenin sert ve kapalı pozisyonda olması yorumlamayı olumsuz etkiler. Çenenin serbest bırakılması gereklidir. Bazı konserler, koro üyelerinin ifadesizliği veya aşırı soğukkanlı duruşları nedeniyle dinleyiciyi etkileme noktasında başarısızlıkla sonuçlanabilir. Etkin bir performans için koristlerin yüz ifadeleri, duruş ve takındıkları tavır büyük önem taşır. Eserin ezberlenmesi, eserin iyi yorumlanması ve betimlediği ruh halinin etkin bir biçimde dinleyiciye yansıtılabilmesi açısından büyük avantaj sağlar. Parça ezberlendiğinde koristler şefi daha kolay izler ve yorumlamaya daha rahat odaklanır (Garretson, 1968: 194, Emmons, 2006: 257). Bu durumu Hans Von Bulow “Nota akılda olmalı, akıl notada değil!” diyerek özetler (Weigle, 1954: 47).

3.3. Yönetme Teknikleri

Şefin temel işlevi müziği dinleyen grup için yorumlamaktır. Çeşitli araçlar yardımıyla müziğe hayat ve canlılık katmaya çalışır. Sonuçta hem katılımcılar hem de dinleyiciler için heyecan verici ve estetik bir deneyim gerçekleşir. Şef sadece tempo veren bir kişiden fazlası olmalıdır. Müzik bilgisi ve yorumlama arzusu yönetme tekniğiyle karşıya aktarılmalıdır. Görsel ve sözlü açıklamalardan yararlanmalıdır. Provalar sırasında uzun sözlü açıklamalar minimum düzeyde tutulmalıdır çünkü deneyimli bir şef tekniğiyle³ grubun istenen yoruma ulaşmasını daha çabuk sağlayabilir (Garretson, 1968: 43-44).

3.3.1. Temel Yönetme Biçimleri

Yönetim teknikleri şef ile koroju bütünleştirici öğeler içerir. Bu bağlamda, bu teknikler birlikte müzik yapmalarına olanak sağlayan birer iletişim aracıdır. Kolların ve ellerin bu teknik açısından rolü çok önemlidir. Bunların yanı sıra göz, jest ve mimik ile beden hareketleri yönetim tekniklerinin uygulamasında önem taşır. Bir koro şefinden iyi bir performans beklememiz için, yönetim tekniklerinin bedensel duruşuyla özdeşleşmesi gerekir. Şefin rahatlığı ve düzenli çalışma sonucunda ulaşacağı temperamanı tamamıyla koroya yansıyacak ve sonucu olumlu etkileyecektir. Hans Von Bulow “bir gün çalışmazsam kendim, iki gün çalışmazsam dostum, üç gün çalışmazsam da seyirci fark eder” der (Egüz, 1981: 89).

Her şefin kendine göre bir yöntemi vardır, ancak temel biçimler aynıdır. Temel hareketleri çalışmak, bu hareketlerin spontan hale gelmesi ve şefin bir parçası olması için çalışmaya zaman ayırmak gerekir (Garretson, 1968: 43-44). Vuruş tekniğindeki doğruluk, estetik tamamen elin eklemlerindeki yumuşaklıkla doğru orantılıdır. Koro tınısının sertleşmemesi, bu yumuşak el hareketlerine bağlı ve duyarlıdır. Hızlı tempolarda, şefin ölçü içerisindeki vuruş sayısını önceden belirtmesi ve eser boyunca değişen tempolardaki vuruşlarını önceden belirtip bu yönde çalışma yapması gerekir. Sürpriz vuruşlar her zaman sorun yaratabilir (Egüz, 1981: 98-99). Örneğin, ¾’lük bir ölçüyü hızlı tempoda

³ Bu bağlamda *teknik* şef tarafından müziğe dair isteği aktarmak ve müziksel ve sanatsal sonuçları elde etme için kullanılan bir takım araçları işaret etmektedir. Temel yönetim biçimleri önemlidir ancak müziğin ruh halini yansıtan vücut ve yüz ifadelerine hizmet eder.

yönetirken, ikinci ve üçüncü vuruşlar göz ardı edilir ve sadece ilk vuruş uygulanır. Kısacası her ölçüye bir vuruş gelir (Garretson, 1968: 45).

3.3.2. Düzensiz Ölçü

5/4, 7/4 vb. gibi düzensiz ölçülere sahip müzik eserleri iki ve üç, veya üç ve iki ya da üç ve dört veya dört ve üç kombinasyonlarıyla analiz edilebilir. Böyle bir eser ile karşılaşılması durumunda şefin ikili, üçlü ve dörtlü kombinasyonları uygulaması önerilir. Örneğin 5/4 ölçüsünde yazılan Johannes Brahms'ın "Nachtens" adlı eseri ikili ve üçlü ölçü biçimleri birleştirilerek yönetilmelidir. Yine 5/4 ölçüsünde yazılan Gustav Holst'un "To Agni" (Rig Veda'dan) adlı eserinde her bir diğer ölçü üçlü ve ikili ölçü biçimiyle ve dönüşümlü olarak bir çiftli ve bir üçlü biçimle kullanılmalıdır (Garretson, 1968: 47).

Türk müziğindeki aksak ölçüler, ikiz ve üçüz vuruşların farklı kombinasyonlarla bir araya gelmesinden oluşur ($5/8 = 2+3$, $3+2$ ya da $7/8 = 2+2+3$, $2+3+2$, $3+2+2$, $9/8 = 2+2+2+3$, $3+2+2+2$ gibi). Türk aksağı denilen bu ölçü yapıları tarihsel ilişkilerimizin olduğu Yugoslavya, Arnavutluk, Bulgaristan, Yunanistan, Tunus, Libya, Türkistan, Azerbaycan, Kuzey Kafkas ülkeleri, Romanya ve Macaristan halk müziklerinde de görülür. Aksak ölçülerdeki vuruş tekniği ikili ve üçlü grupların birbirleriyle olan bağlantıları ile ilgilidir. Üçlü gruplara aksanla girilmesi gelenekseldir (Egüz, 1981: 83).

3.3.3. Bölünmüş Vuruşlar

Koro şefi, orta tempoda (*moderato*) bir parti yönetirken, vuruşları normal uygular, daha yavaş tempolarda ise, vuruşun keskinliğinin kaybolduğu bir noktaya ulaşılabilir ve düzen de göreceli olarak işlevsiz hale gelir. Bu nedenle sorunun çözümü vuruşu daha da yavaşlatmak değil, vuruşları düzen içinde alt bölümlere ayırarak hareketin uzam içinde hareket ederken daha fazla zaman almasını sağlamaktır. Bu yöntemle şefin hareketlerinin ritmik vuruşları daha belirgin hale gelir ve gruptan daha üst düzeyde bir kesinlik sağlayabilir. Eğer müziğin temposu çoğunlukla *largo* veya *grave* işaretleriyle tanımlandığı gibi istisnai bir şekilde yavaşsa, şef ne istediğini daha iyi göstermek için genellikle bölünmüş vuruşlar kullanmalıdır. Belirli bir bölümün ritmik hareketinin vurgulanması veya öne çıkarılması istendiğinde veya grubun ritmik kesinliğinin dengelenmesi ve koordine edilmesi gerektiği "*ritardando*" sırasında yönetme

vuruşlarının bölünmesi istenebilir. Bu örnekler sıklıkla cümlelerin sonunda ve bestenin son bir kaç ölçüsünde ortaya çıkar. Bununla birlikte verili bir ölçünün içindeki her bir vuruş seçilen tempo ek hareketlere izin verdiği ölçüde alt hareketlere bölünebilir. Eğer daha önce sözü edilen seçenekler arasında bir seçim şansı varsa şefin müziğin temposunu ve yönetme şeklini müziğin en etkili yorumuna uygun olacak şekilde dikkatlice değerlendirmesi gerekir (Garretson, 1968: 48-51; Arkan, 1971: 18-19).

3.3.4. Ataklar ve Kesmeler

Ataktan sonra girişler, tüm topluluk tarafından kesin olarak aynı anda gerçekleştirilmelidir. Bu kesinliği elde etmek için grup dikkatli olmalı, müziğe ritmik yanıt vermeli, şef her bir atak için kesin hazırlayıcı vuruş veya hareketi vermelidir (McConathy vd., 1941: 294).

Atak her zaman devam edecek tempo içinde olmalıdır. Çalışılacak bölüme başlamadan önce şef istediği tempoyu ve uygun hazırlayıcı hareketi iyice düşünmelidir. Bu özellikle yeni başlayan şefler için önemlidir ve deneyim kazandıkça bu süreç doğal bir şekilde kendiliğinden gerçekleşir. Atak, müziği başlatan vuruşun öncesindeki hareketin yönünde olmalıdır. Eğer müzik ölçünün ilk vuruşunda başlıyorsa (örneğin 4/4'lük ölçüde) hazırlayıcı hareket öncesindeki dördüncü vuruşta olmalı ve hareket yönü de dörtlü ölçünün standart yönetme modeli için uygulanan vuruşla aynı yönde olmalıdır. Dördüncü zaman atak olarak verilir. Eğer müzik üçlü ölçünün ilk vuruşunda başlıyorsa, atak üçüncü vuruşta gerçekleşecektir. Yumuşak ve hafif bir müziğin girişi için yapılan atak sakin ve belirli olmalıdır. Ancak dramatik *fortissimo* bir pasaj için daha keskin ve büyük bir hareket gerekir (Garretson, 1968: 52; Çevik, 2013: 194).

Şefin koro parçasının içindeki pasajlar için farklı teknikler uygulaması gerekebilir. Bu durum özellikle bir cümlelerin son notası veya partitur içerisindeki nefes yerleri için gerekebilir. Şefin kesme işareti basit bir şekilde avuç içini gösterip sonrasında kapaması şeklinde olabilir. Bu hareket adeta “bir musluğu kapatmaya” benzer. Bazı müzik seçimlerinde bazı bölümlerin kesilmesi gerekirken diğerlerinin devam etmesi gerekir. Eğer bu ses bölümleri şefin sağında ise bu kesme sağ elle yapılır. Eğer grup solda ise sağ elle temel yönetme modeli sürdürülürken sol elle yapılır. Belirgin ve kesin atak verme ile ilgili sorunlar sıklıkla eksik ölçülerde ortaya çıkar. Bir partitürde, örneğin dörtlü

ölçüde müzik dördüncü vuruşta başlıyorsa, şef üçüncü vuruşu hazırlık hareketi olarak kullanmalıdır. Eğer müzik ölçünün vuruşun ikinci yarısında başlıyorsa, vuruşun ilk bölümü hazırlık olarak verilmelidir (Garretson, 1968: 53).

3.3.5. Fermata (Durak)

Bir şef tüm durakları önceden hazırlamalı ve performans sırasında belirlenen yerlerde durmalı ve vuruşları buna göre ayarlamalıdır. Bunun anlamı durak öncesi hareketin net, açık, kısa ve kesin olması gerekliliğidir. Çoğunlukla olduğu gibi eğer *puandorg* (*durgu*) öncesinde hafif bir *ritardando* varsa, şefin vuruşu hafifçe genişlemeli ve grubu *durgu* için hazırlamalıdır. Durağın (*Fermata*) gerçekleştiği vuruşun seviyesini veya yüksekliğini arttırmak, grup güçlü (*forte*) bir pasajı sürdürürken yardımcı olacaktır. Böyle bir durum, grubun *piano* söylediği durumlar gibi her zaman gerekli olmayabilir. Sesi tutma sırasında şefin vuruşun yavaş ve istikrarlı hareketini sürdürmesi ve havada kalmış duran bir pozisyondan kaçınması gerekir. Müzik devam eder, statik değildir ve bu da hafif bir hareketin koristlerin yeterli tonal destek için gerekli sabit dengeli ve istikrarlı bir nefes akışını sağlamaları için yardımcı olacaktır. *Fermatada* yani durakta tutulan sesin beraber kesilmesi bütünlük için çok önemlidir (Garretson, 1968: 56 – 57). Örneğin, “t” harfi ile biten bir heceyi ele alalım. Böylesi bir durumda, bitiş anı kesin olarak belirtilmezse tek bir “t” yerine ard arda tınlayan çok sayıda “t” harfi duyulacaktır (Arkan, 1971: 23).

3.3.6. Temponun Belirlenmesi

Müziğin temel öğelerinden biri ritimdir. Ritim yalnızca müzikte değil, canlı varlıkların yaşamında, günlük hayatımızda, hatta kalp atışlarımızda da temel bir öğe olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda “önce ritim vardı” denilebilir. Ritmin hızını belirleyen temponun belirlenmesi yönetim tekniklerinde önem taşır. Bir partitüre bakıldığında temponun iyi bir müzisyen tarafından algılandığı görülür. Çünkü tempo o yapının içeriği, karakteri ve türüyle doğrudan ilgilidir (Feridunoğlu, 2014: 11-12). Tempo, bir müziğin hızını belirliyorsa, buna uygun olarak beden bu hıza uyum sağlıyorsa, en basit ölçü birimini bedenle birebir ilişkilendirebiliriz. Vuruş en basit ölçü birimidir ve *tactus* ismiyle de bilinir. Bu, değişen sinirsel işleyişle birlikte müzikal gelenek, tecrübe ve seslendirilen eser hakkındaki algıyı güçlendirir (Levitin, 2015: 71).

Seçilen müzik parçası için doğru temponun belirlenme sürecinde Şefin son kararı vermeden önce bazı noktaları değerlendirmesi gerekir.

Stil (slup) ve Tarihsel Dönem: Temponun belirlenmesinde müziğin üslubunun ve hangi dönemde bestelendiğinin analizinin yapılması gerekir. Her tür sanatsal ifade, besteciyi yaşam süreci boyunca etkileyen çeşitli toplumsal, ekonomik ve siyasi gler tarafından Őekillendirilir. Bu nedenle tempo ve yoruma dair diğer etmenlerin zamanın temel ruhunu yansıtmaları gerekir (değişik dönemlerdeki tempo üzerine tartiŐma için bkz. Bölüm 2). Tarihsel dönemler arasındaki geçiş sert olmayıp, yavaşça dönüŐen süreçlerdir. Verili bir dönem içinde, bestecilerin kişisel üslupları arasında farklılıklar görülebilir. BaŐlangi noktası olarak belirli dönemlerin genel bir karakterinin olduğu düşünüldüğünde, Şef, eserini hazırladığı bestecinin üslubunu dikkatlice analiz etmelidir. Böyle bir çalışma sonu gelmeyen bir görev gibi görünse de bu yolda yapılacak tüm giriŐimler yorumu etkileyecek temel etmenlerin daha net anlaŐılmasına katkıda bulunacaktır (Garretson, 1968: 57-58; McConathy vd., 1941: 293). Tempo belirlemede aşağıdaki unsurlara dikkat edilmesi önerilir:

Metronom iŐaretleri: Seçilen bazı eserlerde bestecinin ya da düzenleyenin tempoyu tanımladığı metronom iŐaretleri bulunacaktır. Metronom iŐaretleri bir dakika içindeki vuruş sayılarını verir. Örneğin M.M. $\text{♩} = 60$ kısaltması bir dakikada altmıŐ çeyrek notanın seslendirileceğini belirtir⁴. Eğer metronom işareti M.M. $\text{♩} = 120$ ise tempo yukarıdaki (nceki) temponun iki katı olacak ve bir dakika içinde 120 adet çeyrek nota seslendirilecektir. Gruba yeni bir eseri sunmadan önce Şefin belirlenmiŐ metronom işareti ile kendi istediği tempoyu kontrol etmesi istenir. Bu iŐaretlerin kr körüne takip edilmesi gerekmesede, Şefe istediği tempoyu ayarlamasında yardımcı olurlar (Garretson, 1968: 58 McConathy vd., 1941: 293).

Şarkıcıların yeteneği: Doğru tempoyu belirlemekte eserin armoni gerekleri ve çeşitli vokal hatların karmaşıklığı oldukça önemli etmenlerdir. Şarkıcıların zor bir süslü pasajı seslendirme yeteneği göz önünde bulundurulmalıdır. Yetenekleri sınırlı olan

⁴ İstenilen belirli bir tempoyu belirleyen mekanik bir alet olan metronom, Maelzel tarafından 1816'da icat edilmiştir ve bu nedenle Maelzel Metronomu (kısaltması M.M.) olarak adlandırılır.

şarkıcılar için seçilen bölümün dağınık bir şekilde seslendirilmesindense metronom işaretlerine oranla biraz daha yavaş ama iyi bir şekilde söylemesi daha iyi sonuç verebilir. Doğası gereği daha açık olan folk şarkıları tonal istikrarı bozmadan daha hızlı bir tempoda söylenebilir (Garretson, 1968: 60-61).

Performans odasının (mekanının) akustiği: Prova odasının ya da konser salonunun akustik özellikleri bir müziğin ve seçilen eserin müzikal etkinliği üzerinde çarpıcı bir etkisi vardır. Ortamın akustiği, şefin yönetim biçimini ve hatta bestecilerin üsluplarını bile yönlendirebilir (Zeren, 2003: 247). Enstrümanlarla karşılaştırıldığında insan sesi (özellikle de deneyimsiz bir şarkıcının) daha az istikrara sahiptir. Ses yansısının daha az olduğu mekanlarda çoğunlukla değişik tonlar arasında yetersiz bir bağlantının olduğu cansız bir tonal nitelik sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu durumlarda akustiğin daha iyi olduğu mekanlara göre eseri biraz daha hızlı tempoda seslendirmek iyi sonuç verebilir. Ters durumlarda akustik özellikleri son derece iyi olan mekanlarda şef prova ya da konser sırasında biraz dizginleme ihtiyacı hissedebilir (Garretson, 1968:61).

3.3.6. Anlatımcı/Dışavurumcu Yönetimin Etmenleri

Bir şefin kendi yönetim tekniğini geliştirmesinde temel modeller sadece başlangıç için gerekli olan temeli oluşturur. Şefin yönetim düzlemi veya yüksekliğini, tempoya ve dinamiğe göre vuruşun boyutunu, tempo ve dinamiği değiştiren artikülasyon üslubu bağlamında vuruşun stilini, müzikal cümlelerin uzunluğunu, sol elin kullanımını, giriş işaretlerini ve değişen ritmik modellere ilişkin temel modellerin değiştirilmesi gibi unsurları da göz önünde bulundurmalıdır (Garretson, 1968: 61). Aşağıda bu unsurlar sırayla ele alınmıştır:

Şefin konumu: Sahnede tüm koristler koro şefini görebileceği şekilde konuşlanmalıdır. Eğer grubun sayısı oldukça az ise ve grup platformlar üzerine yerleşmişse, şefin vuruşunun hizası çoğu bölüm için omuz hizasıyla bel kısmı arasında olmalıdır. Grubun çok büyük olduğu durumlarda şef, tüm şarkıcıların vuruşunu açık bir şekilde görebilmesi için şefin biraz daha yukarıda olması gerekebilir (Garretson, 1968: 61-62; Çevik, 2013: 192).

Vuruşun boyutu: Şefin vuruş boyutu müziğin temposu, dinamik düzeyi ve artikülasyon stilinin yanı sıra müziğin genel havası ve karakteri tarafından belirlenmelidir. Şef müziğe uygun dinamikleri belirlemeli ve vuruşunun boyutunu da buna uyarlamalıdır. Dinamik düzeyin yüksek olduğu müzik daha büyük ve geniş vuruşlar gerektirirken, dinamizmi daha düşük olan eserler görece daha küçük hareketler gerektirir. Bazı şefler çok büyük hareketler yapma eğilimindedir ve bu da net olmayan ve anlaşılmayan hareketlere yol açar⁵. Dinamiklerdeki kontrastlar birçok besteci için önemli bir sorundur ve bazıları koroların sadece yüksek ve daha yüksek iki dinamik düzeyi bildiklerini söylemiştir. Sorun gibi görülen bu durumun dışında şefe düşen görev hareketlerini müziğin dinamiğiyle de ilişkilendirmektir. Bu özellikle grubun anlatımcı bir tarzda söyleyecekse önemlidir. Müziği temposu da vuruşun boyutunu etkileyen önemli bir etmendir. Fiziksel sınırlılıklar nedeniyle şefin vuruşun etki alanını görece hızlı bir tempoda belirgin bir netlik gösterecek şekilde sınırlandırılmalıdır (Garretson, 1968: 62-63; Çevik, 2013: 193).

Vuruş stili: Şefin vuruşu müziğin *legato*, *staccato* veya *marcato* olması veya artikülasyon stilini yansıtması açısından son derece önemlidir. *Legato* bir bölümü yönetirken şef vuruşunun devamlılığını sağlamalıdır. Çünkü durduğunda bu, eseri seslendirenler için de durma ya da en azından nefesin azalması anlamına gelecektir. Buradaki zorluklardan birisi özellikle yavaş ve sürdürülen pasajlarda kolun hareketinin denetimini sağlamaktır. Eğer kol çok hızlı hareket ederse ve vuruşun sonuna çok çabuk gelinirse, şef önde kalacak ve *legato* etkisi kaybolacaktır. Bu hatanın önlenmesi için şefin koro ile uyum içerisinde ve tutarlı bir tempo içerisinde olması gerekir. *Staccato* bölümlerdeki müziğe uygun olarak şef daha noktalı işaretlerle yardımcı olabilir. Bunu etkin bir şekilde gerçekleştirmek için şefin görece küçük vuruşlar kullanması gerekir. *Marcato* tarzında seslendirme ise (>) ile işaretlenmiş her notanın karın kaslarının keskin bir şekilde içeri doğru hareketini gerektirir ve bu hareket şefin hareketiyle yansıtılmalıdır. Bu nedenle *marcato* tarzındaki bölümler her bir vuruşun net ve kesin tanımlandığı güçlü hareket isterler (Garretson, 1968: 63-64). Orta kuvvette ve yumuşak başlangıçlarda eller son derece rahat ve gevşek tutulmalıdır. Daha hareketli, canlı ve kuvvetli başlangıçlarda

⁵ Dinamizmi düşük eserler için yönetme hareketleri çoğu kez vücudun hemen önünde olmalıdır. Böylece el kol ve yüzdeki ifade arasında daha eşgüdümlü bir ilişki sağlanabilir.

ve devamında eller daha gergin durabilir. Bu da tempo ve vuruşun kesinliği açısından gereklidir (Arkan, 1971: 25-27).

Tempolar ve dinamiklerde değişimler: Tempoda etkin bir değişiklik sadece vuruşun yavaşlatılması veya hızlandırılmasıyla elde edilmez. Vuruş bir şekilde eseri söyleyenlerin dikkatini çekecek bir biçimde değiştirilmelidir. Tempodaki değişikliğe dikkat çekmek için vuruşun stili ya da boyutunda bir değişiklik yapılması önerilir. Dinamiklerde değişiklik durumlarında da benzer bir yöntem uygulanabilir. Her durumda şefin, grubu değişikliğin gerçekleşeceği zamandan önce uyarması gerekir (Garretson, 1968: 64). Yönetirken genel olarak büyük hareketler büyük bir söylemin, küçük hareketler de küçük bir söylemin ifadesidir. Genelde dinamikleri değiştiren sol el, sağ elle eşgüdüm içerisinde hareket etmeli ve bir estetik içermelidir (Egüz, 1981: 118).

Müzikal cümleyi uzatmak/genişletmek: Bazı şarkıcılar kısa cümleler arasında ya da cümlelerin arasında gereksiz nefes alma eğilimindedir. Şef bu tür zorlukların, nefes alınmaması ve cümlenin uzatılması anlamında dairesel bir hareket yaparak önüne geçebilir. Bu dairesel hareket en azından uzatılacak cümlenin sonundan önceki bir vuruşta ya da daha hızlı tempolarda iki vuruşta başlamadır (Garretson, 1968: 64).

Sol el: Şefler genellikle sol ellerini fazlaca kullanma eğilimindedir. Bazıları sol ellerinin de sağ elinin hareketini takip ettirme alışkanlığına düşerler. Sol elin fazlaca kullanılması onu özel durumlarda etkisiz hale getirir, bu nedenle çoğu zaman bel hizasında tutulması önerilir (McConathy, 1941: 294). Böylece şefler sol ellerini ani vurguların, tempo değişimlerinin, özel bir bölümün başlangıcının, *crescendo* ve *decrescendo*, atakların ve kesmelerin açık bir şekilde tanımlaması gereken durumlarda etkin bir şekilde kullanabilirler (Garretson, 1968: 64-65). Sağ el ölçüyü belirlerken, sol elin hafifçe yukarıya ve öne doğru estetik olarak gitmesi sesin biraz daha arttırılması anlamına gelir. Elin tekrar eski pozisyonuna gelmesi bir önceki nüansa dönmek demektir. Sol elin bilekten vücuda yaklaştırılması daha *piano* söylem anlamına gelir. Sol el, kademeli biçimde öne doğru büyüyen hareketler yaparken anlatılmak istenen bir *crescendodur*. Yine sol elin, *forte* bir pasajı yönetirken ani bir hareketle vücuda yaklaştırılması çok ani bir *piano* yapılması gerektiğini ifade eder. *fp* dinamiğinin görüldüğü yerlerde bu hareket çok uygundur. Bunların yanı sıra, bitirishlerde sol el sağ

elin yardımcısıdır. Bitirişe girerken sol el, bulunduğu yerden yukarı yükselir. Bu hareket koronun dikkatini çekmek içindir. Puandorg’lu ve uzun sesli bitirişlerde sağ el tempoyu tutarken sol el koronun tuttuğu seste sabit kalır. Sonra her iki el koordineli bir biçimde finali işaret eder (Egüz, 1981: 118-119).

İşaret etmek (ipucu vermek): İşaret etme doğru zamanda doğru yöne bakmak olarak tanımlanabilir. Bunun birçok yöntemi vardır. Şef, müziğin temposuna, stiline ve girilen bölümlerin sıklığına bağlı olarak aşağıdaki yöntemlerden birisini kullanabilir:

- 1) Ellerin kullanılmasıyla (hareketleri gerçekleştirecek kadar yeterli zaman vererek)
- 2) Başın kullanılmasıyla (müzikte çoklu girişler varsa)
- 3) Yüz ifadesiyle (daha ince ve yumuşak girişler için uygundur)
- 4) Hafifçe söylemesiyle (sözcüklere ilişkin ipucu)
- 5) Yukarıdaki yöntemlerin iki veya daha fazlasının birlikte kullanımı.

Farklı bölümlerin girişlerinin işaretlerini vermek ritmin güvenliğini sağlamak açısından temel özelliktedir ve bunlara koronun bir esere başlıyormuş gibi aynı ölçüde özen gösterilmelidir (Garretson, 1968: 65, McConathy, 1941: 294). Bu noktada belirtmek gerekir ki, şefin aşırı hareketlerden kaçınması ve akrobatik manevralardan uzak durması gerekir. Fritz Reiner’a göre, en iyi yönetme tekniği minimum eforla maksimum kalitede müzikal sonuç alabilen tekniktir (Weigle, 1954: 48).

Temel yönetme modellerinin değiştirilmesi: Müziğin karakterini yansıtmak ve gruptan uygun bir müzikal performans ortaya çıkarmak için çoğunlukla temel yönetme modellerinde değişikliğe gidilmesi gerekebilir ve istenebilir. Daha önce önerildiği gibi, deneyimli şefler sıklıkla her bir vuruşa hafif bir vurgu ya da sıçrama ekleyecektir. Böylece harekete bir simetri ve ifade katmış olurlar. Bununla birlikte aşağıdaki değişiklikler önerilir:

Uzunluğu eşit olmayan notaları yönetirken, özellikle *legato* eserlerde vurgulanmamış vuruşlarda vuruşun alanı küçültmek istenir. Senkoplu figürlerle karşılaşılması durumunda, her bir vurgulu ya da senkoplu nota öncesindeki vuruşa güçlü bir “rebound” uygulayarak ve izleyen vuruşun kısaltıp ya da boyutunu küçülterek daha etkili bir hale getirilebilir. Farklı vurgularda ise, her bir vuruşun ikinci yarısındaki

vurgular, vuruşun ilk yarısında el ve kolun hafif aşağı doğru hareket etmesi ve bunun ardından da vuruşun ikinci yarısında net bir yukarı doğru hareket verilmesi ile sağlanabilir. Yer değiştirmiş ritmik vurgularda ise vuruşlar üzerinde beklenenden farklı vurguların kullanılması, çağdaş besteciler tarafından kullanılan ritmik bir araçtır. Yöntemlerden birisi geleneksel ritmik modelleri simetrik olmayan formlarda kullanmaktır. Örneğin Jean Berger'in "It is Good to be Merry" adlı eserinde 3+3+3'ün geleneksel 9/8'lik modeli 2+2+2+3'e dönüştürülmüştür. Leonard Bernstein'ın "America"sında (West Side Story) 3+3'ün 6/8'lik modeli 3+3+2+2+2'ye dönüştürülmüştür. Benjamin Britten'in "Ballad of Green Broom"unda 3+3'ün 6/8'lik modeli 3+1 ½+1 ½ ve 1 ½+1 ½+3'e dönüştürülmüştür. Böyle eserleri yönetirken şef öncelikle eseri aksanların değişmesi bağlamında analiz etmeli ve sonrasında netliği iletecek ve grubun da ritmik kesinliğini sağlayacak uygun hareketleri belirlemesi gerekir. Etkin bir yönetme tekniği için vücut hareketleri son derece önemlidir. Şef iyi bir duruşa sahip olmalı ve yüz ifadesi müziğin havasını ve karakterini yansıtmalıdır. Kısaca verilebilecek en iyi tavsiye "müziğin kendisi gibi görünmek"tir. Zaman zaman ayna karşısında yapılan provalar, yönetme tekniğini geliştirmek isteyen şefler için büyük fayda sağlayacaktır (Garretson, 1968: 65-69).

3.4. Program ve Konser

Tüm koro şeflerinin zaman zaman programın hazırlanmasında ve sunumunda sorunlarla karşılaşmaları olasıdır. Özellikle dikkat edilmesi gereken sorunlar, uğraşmaya değecek koro malzemesi bulmak, sanatsal içeriği olan programları planlamak ve sahnelemek ve etkin bir tanıtım yapmaktır. Şefler bireysel olarak elinden geldiğince bu sorunları çözmeye çalışır ve bunu yaparken de sürekli olarak yeni fikirler gelişir. Aşağıda yardımcı olacağına inanılan öneriler yer almaktadır:

3.4.1. Müzik Seçimi

Bir koro programını oluştururken göz önüne alınacak en temel unsur müzik seçimidir. Çünkü programın başarısı büyük oranda seslendirilen müziğin niteliğine ve uygunluğuna bağlıdır. Aşağıda şefe iyi ve kullanılabilir koro malzemesi seçiminde rehber olabilecek bazı kriterler sıralanmıştır:

1. Metin zahmete değecek bir metin mi? Yeterli değere sahip bir mesajı var mı?
2. Müzik sanatsal değer taşıyor mu? Metnin ruhunu yansıtıyor mu?
3. Seçilen eser, hedeflenen yaş grubunun ilgi ve gereksinimlerine sesleniyor mu?
4. Müzik şarkıcıların fiziksel sınırlarına uygun mu? Söylenmesi zor pasajlar barındırıyor mu?
5. Koro bölümlerinin, her bir bölümü yeterince ilgi çekici olacak şekilde mi ele alınmış?
6. Eğer seçilen eser bir düzenleme ise, aslına uygun kalınmış mı? Yapılan düzenleme de uygulanan değişiklikler, eseri farklılaştırmaya değer değişiklikler mi?
7. Seçilen eserin hazırlanması için yeterli prova zamanı var mı?
8. Şarkıcıların olabildiğince geniş bir eğitsel deneyim sağlamaları bağlamında seçtiğiniz programda koro müziğinin tüm farklı tip ve üslupları temsil ediliyor mu? (Garretson, 1968: 197-198).

3.4.2. Dinleyici Unsuru

Şefin programı hazırlarken dinleyici kitlesini de düşünmesi gerekir. Müziğin yansıttığı farklı ruh halleri vardır ve bunun da ortama uygun olması gerekir. Bireysel müzik zevklerinden öte etkinliğin doğası sıklıkla programın belirlenmesinde etkin olur. Örneğin ziyafetlerde, şölenlerde dini müzik kullanılmaz. Eğer ortam popüler ve yeni ezgilere izin veriyorsa, bunlar kullanılmalıdır. Bu müzik standardının düşürülmesi anlamına gelmez, çünkü programa farklı stil ve tiplerdeki parçaların eklenmesi coşkulu bir dinleyici tepkisi için en etkin yoldur (Garretson, 1968: 198-199, Çevik, 2013: 264).

Dinleyici ile söyleyenler (koro) arasında bir ilişkinin olabildiğince çabuk kurulması programın başarısı için önemlidir. Koro konserinin başlamasından önce dinleyici henüz yerleşmemiştir. Ortamda bir hareket, öksürük ve genel bir kafa karışıklığı mevcuttur. Bu nedenle şef programa, dinleyicilerin tüm ilgisini çekebilmek için olabildiğinde açık ve coşkulu bir eserle başlamalıdır. Başlangıçta sessiz ve daha az sesli eserlere yer vermekten kaçınılmalıdır. Bu tür eserler dinleyicinin ilgisini kaybetmesine yol açacaktır. Bu tür eserlerin, konserin ilerleyen bölümlerinde, dinleyicilerin daha fazla algılayıcı oldukları aşamalarda kullanılması önerilir (Garretson, 1968: 199). Konser programları dinleyicinin durumuna göre dengelenebilir. Çocuklara, gençlere,

yetişkinlere, müzik kültürü yüksek bir çevre için düzenlenecek repertuvarların her biri farklı olmalıdır (Egüz, 1981: 134).

Şef programın süresini planlarken dinleyiciyi göz önünde bulundurmalıdır. Yorulmaya yol açan etmenler sadece şarkıcıların etkinliğini azaltmakla kalmaz, aynı zamanda dinleyicilerin algısını da etkiler. Koro konserleri ara dahil bir saat ve bir çeyreği geçmemelidir. Program bittiğinde dinleyici daha fazla müzik dinlemek istiyor olmalıdır. Bu yaklaşım koro organizasyonlarının heyecanlı bir şekilde desteklenmesini sağlayacaktır (Garretson, 1968: 198-199).

3.4.3. Ahenk ve Çeşitliliği Sağlamak

Etkili bir koro programı için ahengin ve çeşitliliğin sağlanması gerekir. Müzik çeşitliliği stil, ruh, uzunluk, biçim seçerek elde edilebilir. Programdaki çeşitlilik için aşağıdaki yöntemler de kullanılabilir:

- Koro eserleri içinde ya da bunlara ek olarak vokal ve/veya enstrüman ile solistler kullanmak.
- Seçilmiş SSA ve/veya TTBB literatürü içinde koronun kadın veya erkek bölümlerini (ayrı ayrı ya da birlikte) ortaya koymak.
- Birleşik bir programda kurumun hem vokal hem de enstrümental gruplarını kullanmak.

Birbirleriyle metinsel veya üslup ilişkileri olan üç veya daha fazla gruptan eserler seçilebilir; örneğin dini şarkılar, halk şarkıları ve çağdaş müzik. Yaygın gelenek, programa farklı dönemleri temsil eden bir grup dini eserle başlamak ve programı daha hafif havadaki (programın doğasına uygun bir şekilde ya halk şarkıları ya da çağdaş müzik) müzikle bitirmektir (Garretson, 1968: 199-200). Karma bir repertuvara bağlı bir konser düşünülüyorsa dış kaynaklı koro repertuarı, ulusal besteciler, çok sesli olarak düzenlenmiş halk türküleri gibi bir sıra izlenebilir (Egüz, 1981: 134).

Programın dizilişinin ciddiden daha hafife ve erken dönemlerden çağdaş bestelere göre düzenlenmesi gelenekseldir ve birçok avantajı vardır. Bununla birlikte bazı şefler dini şarkılarının dinleyiciler tarafından daha iyi karşılandığını düşünerek bu tür eserleri

programın ilerleyen safhalarına koymayı seçerler. Daha da ötesi, daha hafif müzikle başlayan programların dinleyicinin ilgisini daha etkin bir şekilde çektiğine inanırlar. Koronun seslendireceği bir prelude ve bir postlude programın etkinliğine daha çok katkıda bulunacaktır. Her dinleyici topluluğunda farklı müzik zevklerine sahip bireyler bulunacağından, şef programa çeşitlilik arz eden müzik stilleri ve toplulukları ekleyerek dinleyici kitlesinin coşkusunu arttırmayı isteyebilir. Verilen arayı takiben daha az ciddi eserlerin seslendirilmesi önerilir. Bu nedenle farklı ülkelerin halk şarkıları uygundur. Çeşitliliği daha da zenginleştirmek için bir veya daha fazla vokal ansambl kullanılabilir. Programın son bölümü için tüm koro daha hafif bir müzik seslendirebilir. Hafif operalardan ya da Broadway müzikallerinden seçilen eserler çoğu dinleyicinin ilgisini çeker ve coşkulu bir tepki alır (Garretson, 1968: 201-202). Egüz'e göre özellikle birinci bölümdeki yapıtlar yazılış tarihi göz önüne alınarak sıraya konmalıdır. Aynı karakterdeki yapıtların peş peşe olmamasına, ayrıca ton uyumuna dikkat etmek gerekir. Bitişte ise seçilen parçanın konserdeki çitayı en üst seviyeye taşıyacak nitelikte olması önerilir (Egüz, 1981: 134).

3.4.4. Bir Temanın Kullanılması

Birliği sağlamanın bir diğer yolu da tüm programı bir tema çevresinde oluşturmaktır. Bir tema seçerken müziğin etrafında gruplanabileceği çeşitli alternatif alt başlıkları düşünmelidir. Müziğin metninin ana tema veya konu ile ilgili olduğu düşünüldüğünde, metnin ayrıntılı analizi doğal bir gruptama için fikirler verecektir. Yeni yıl, önemli tatiller, bayramlar ve dönemler bu tür temalı yaklaşım için uygun olanaklar sunarlar. Yaratıcı bir koro şefi için olasılıkların bir sınırı yoktur (Garretson, 1968: 204).

3.4.5. Konserin Tanıtılması

Konserlerin ve programların başarısı için yeterli tanıtımın yapılması gerekir. Şarkıcılar en iyi performanslarını ilgili ve coşkulu dinleyici önünde gerçekleştirirler. Bu nedenle şef, dinleyici kitlesini nicelik ve nitelik bağlamında artırmak ve koro müziği programlarını toplumsal desteği çoğaltmak için sürekli bir arayış içinde olmalıdır. Aşağıda bu konuya ilişkin bazı öneriler yer almaktadır (Garretson, 1968: 210; Çevik, 2013: 278).

Gazete makaleleri: Gazetede yayınlanan makalelerin tarih, zaman, yer, solistlerin isimleri ve programın diğer özelliklerini de işleyen ayrıntıları vermesi beklenir. Bu bilgilerin yanı sıra programın da bir kopyası yerel basına program tarihinden çok önce gönderilmesi gerekir. Okulların basın bültenlerinde konserle ilgili haberlerin yer alması genç kitleye ulaşmayı sağlayabilir. Şef, koro elemanlarından bazılarını halkla ilişkiler çerçevesinde özellikle öğrencilerle ilişkiye geçmek için görevlendirebilir (Garretson, 1968: 210, Çevik, 2013: 278).

Radyo duyuruları: Bazı radyo istasyonları etkinlikten önce duyurular yayımlayabilir. Bazen radyolar bu duyuruyu sosyal sorumluluk çerçevesinde, ücret almadan yapar. Bazı durumlarda ise yakında gerçekleşecek bir konser ve programı ile ilgili olarak koro üyeleri ile röportaj yaparlar (Garretson, 1968: 210-211).

Afişler: Dikkat çeken, etkileyici afişler de koro konserlerine ilgiyi arttırabilir. Posterler ufak bir ücrete basılabilir. Çoğu organizasyonda bu tür işleri yapmaya hevesli sanatsal yeteneği olan kişiler vardır. Bu kişiler afişlerin dağıtım işini de üstlenebilir. Afişlerin kalabalıkların yoğun olduğu yerlere asılması gerekir (Garretson, 1968: 211-212; Çevik, 2013: 278).

3.4.6. Son Prova

Son provanın, grubun ortamın akustiğine ve performans rutinine alışması için konserin gerçekleşeceği mekanda yapılması son derece önemlidir. Grubun sahneye çıkışı ve platformlara yerleşmesinin bile provası yapılmalıdır ki konser sırasında herhangi bir karışıklık çıkmasın (Garretson, 1968: 213).

Koronun gözleri devamlı şefin üzerinde olmalı, başını yanındakilere döndürmemeli, yapılan herhangi bir hataya dikkat çekmemeli, eserler arasında ve sahnede değilken mutlak sessizliğini korumalıdır. Kısaca grup olabildiğince profesyonel davranmalıdır. Şefin, provanın bir bölümünde yönetimi bir öğrenci şefe ya da asistanına bırakarak performansı konser salonunun arkasından performansı denge, karışım, netlik, entonasyon ve genel etkiyi değerlendirmek için dinlemesi önerilir. Bireyler genelde ellerinden gelenin en iyisini yapma arzusu içindedirler ve daha önceki provalarda yapılan tavsiyelerden çok son dakika önerileri daha fazla ciddiye alma eğilimi vardır. Müzik

ezberlendiğinde, şarkıcılar dikkatlerini şefe ve yoruma daha çok verebilirler. Çoğu birey performansa hazır olduğunda müziği ezberlemiş olacaktır. Konserde giyilecek giysiler, buluşma zamanı gibi detaylar son provada konuşulmalıdır. Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için bu tür talimatların yazılı olarak iletilmesi önerilir (Garretson, 1968: 214).

Piyanonun konumu, müziğin etkinliğinin arttırılması, şarkıcıların doğru denge ve maksimum güvenliği çerçevesinde değerlendirilmelidir. Genellikle büyük piyano için en iyi konum yanlardansa hemen koronun önüdür. Bu durumda koro üyelerinin tamamı müziği iyi bir şekilde duyabilirler. Eğer duvar piyanosu varsa, platformlar ikiye ayrılarak piyano iki grubun ortasına yerleştirilebilir ve bu durumda şef de kolaylıkla görülebilir. (Garretson, 1968: 214).

Işığın kullanımı da müzik etkinliklerini daha etkili yapan etmenlerdendir. Farklı eserlerde farklı renklerde ışık kullanmak (koyu sarı, kırmızı, mavi, pembe vb.) müziğin duyuşsal veya yorumsal etkisini önemli ölçüde arttırır. Yaratıcı bir şef programda yer alan eserlerin dikkatli bir analizini yaparak bu eserler için uygun renklere karar verebilir. Konuyla ilgili bir liste teknisyene verilmeli ve son prova sırasında mutlaka renk provası da yapılmalıdır (Garretson, 1968: 215).

Şef performans öncesi yeterli ısınmanın önemini vurgulamalıdır. Koro üyeleri konserden en az 45 dakika önce prova odasında olmalıdır. Prova odasının sıcaklığının konser salonu sıcaklığıyla aynı olmasına dikkat edilmelidir. Her iki mekan arasındaki ciddi sıcaklık farkları şarkıcıların seslerine zarar verir (Garretson, 1968: 216).

Şarkıcılara programda yer alan eserlerin tempolarının ve ruh durumlarının anımsatılması daha gelişmiş bir performans için yardımcı olur. Seçilen eserlerin sırasını gözden geçirmek özellikle önemlidir. Her bir eserin ilk cümlesini söylemenin faydalı olduğu kabul edilir. Bu yöntemle grup akışı içselleştirir. Şarkıcılar konserden hemen önce çoğunlukla gergin olurlar. Bu nedenle şefin konser salonuna çıkmadan önce ısınma odasında onlarla konuşması rahatlatıcı etki yaratır (Garretson, 1968: 216-217).

Son provalara doğru küçük dinleyici gruplarını prova salonuna almak konser heyecanını aşağı çekecek ve gerilimi frenleyecektir. Son provalara alınan uzman kişilerin uyarı ve önerilerinin dikkate alınması konser performansını arttırıcı yönde etki edecektir.

Bir koronun sağlıklı bir biçimde amacına ulaşabilmesi, yöneticisinin anlayış ve tutumuna bağlıdır. Unutulmamalıdır ki ilk konser bir sınav niteliği taşır (Egüz, 1981: 129-130).

3.5. Liderlik Üzerine

Müzik tarihi, prova ve yönetim tekniklerine ilişkin derin bir bilginin yanı sıra şefin, kendiyle ilgili bir takım farkındalıklara da sahip olması gerekir. Örneğin, sahip olduğu kişisel özelliklerin davranışlara nasıl dönüştüğü ve bu davranışların koronun verimini nasıl etkilediğinin farkında olmalıdır. Bu farkındalık arttığında, motivasyon becerisi de artacaktır. Koro şefinin her zaman göz önünde bulundurması gereken bir başka nokta ise, koristlerin her birinin ayrı ayrı birer birey olduklarıdır. Koro, homojen bir grup değildir. Bireylerin her biri grubu etkiler. Ancak her birey, grubun hedeflerine ulaşması için kendini değil koroyu ön planda tutmalıdır (Emmons, 2006: 234).

Her ne kadar liderin (şefin) bilgi birikimi ve becerileri kritik role sahip olsa da, esas olarak liderlik, lider (şef), onu izleyenler (koristler) ve koşullar arasındaki etkileşime bağlıdır. Liderlik bağlamında, bir şefte bulunması gereken temel özellikler aşağıdaki gibi sıralanabilir. Buna göre, iyi bir lider (şef),

1. Onu izleyenlere bir vizyon sunar.
2. Teknik (müzikal, vokal ve psikolojik) anlamda yetkindir.
3. İyi bir öğreticidir ve ifade etme yeteneği güçlü, anlaşılır bir aktarıcıdır.
4. Kendisini izleyenleri motive eder.
5. Nasıl verimli bir prova yürüteceğini iyi bilir.
6. Zaman yönetiminde uzmandır.
7. Ulaşılabiliridir.
8. Sabırlı, kararlı ve güveniliridir.

(Emmons, 2006: 235).

Emir-itaat türü lider bireylere fazla aldırış etmez, verimli bir prova yürütebilmek ve iyi bir performans sergileyebilmek için gruba sıkı bir kontrol uygular. İnsan ilişkilerini sanatsal çıktılarının yanında daha önemsiz bulur. Sosyal liderin, bireylere olan ilgisi performansın sonuçlarına olan ilgisinden daha fazladır. Provalarda arkadaşça bir ortam

oluşturur, bu durum çalışmanın verimini olumsuz etkilese bile. Kendini anlaşılmazlık ve çatışmaların dışında tutabilmek için taraf tutmaktan kaçınır. Tedbirli lider, bireylerle de sonuçlarla da orta düzeyde ilgilenir. Denenmiş ölçütlere göre hareket eder, riske girmez. İyiliksever lider, ataerkil denilebilecek bir tarza sahiptir. Ödül ve ceza yöntemini kullanarak başarıya ulaşmaya çalışır. Bağlılık ödüllendirilir, liderin ilkelerinden sapma cezalandırılır. Çıkarıcı lider, avantaj sağlayabilmek için farklı durumlara kolaylıkla uyum sağlar. Lider ile izleyenleri arasında “kısasa kısas” sistemi işler. Takım lideri, hem bireyler hem de sonuçlarla yakından ilgilidir. Koristlerini hem müzikal hem vokal yeteneklerini geliştirebilmeleri için motive eder. Esnektir, gelişime açıktır (Emmons, 2006: 237).

Koro şefleri, nasıl bir lider olmak istediklerini değerlendirirken, kendi niteliklerini, davranışlarını ve bunların verime olan katkısını göz önünde bulundurmalıdır. Bu bağlamda belki de liderlik nitelikleri bağlamında kendilerini yargılamalıdır. Karizmatik potansiyel, konuşma becerisi, etkilme taktikleri, zeka düzeyi, kişilik özellikleri, tecrübe düzeyi, mizah anlayışı gibi konularda kendini değerlendirmelidir (Emmons, 2006: 237; McConathy, 1941: 294).

Nasıl bir piyanistin enstrümanı piyano ise, koro şefinin de enstrümanı korodur. Tekniği adeta imzasıdır. İyi bir şef, korosundan doğru tınıyı alan kişidir. Müzikal formasyonun yanı sıra saygınlık ve güven de önemli unsurlardır (Egüz, 1981: 83).

İyi bir liderin en önemli niteliklerinden biri kendini izleyenleri motive edebilme yeteneğidir. Bu bağlamda motivasyona ilişkin farklı yaklaşımlardan yararlanılabilir. Gereksinim yaklaşımına göre, koristlerin psikolojik, güvende hissetme, aidiyet, saygınlık, kendini gerçekleştirme gibi gereksinimleri lider tarafından karşılandıkça koristler motive olur. Bireysel farklılık yaklaşımı, bireylerin farklı güdülerini göz önünde tutar. Örneğin, başarıya ulaşma arzusu taşıyan kişiler, problem çözme sorumluluğunu üstlenmeyi, sosyal bir başarı elde etmek için çabalamayı ve hızlı bir geribildirim olan görevleri tercih etmeyi severler. Şef, bu güdülerin kişiden kişiye nasıl değiştiğinin farkında olmalıdır. Beklenti yaklaşımına göre, ödül beklentisi performansın başarı düzeyini etkiler. Buna göre, koro şefinin koristlerine çaba ve sonuç arasındaki ilişkiyi açıklaması beklenir. Çabanın sonucunda görülecek performansın düzeyi, ödül ve avantajlar koristleri motive eder. Bu

bağlamda, bir diğer yaklaşım da hedef belirlemedir. Bu, motivasyonu sağlamanın en kolay ve en bilindik yoludur. Dikkati toplar, yol gösterir, istikrarı güçlendirir, her bir koristin başarıyı yakalamak için kendilerini geliştirmesine ve hedefe ulaşınca kadar vazgeçmemeyi öğrenmelerine yardımcı olur (Emmons, 2006: 239-240).



SONUÇ

Koro eğitimi tıp bilimi, dil bilimi, ses ve yöntem bilimi, insan psikolojisi, müzik stil bilgisi, müzik kuramı ve tarihi, müziksel işitme, enstrüman çalma gibi pek çok alanla ilişkili olması nedeniyle multidisipliner bir eğitim alanıdır. Bilindiği üzere, bireyin toplumla iletişimde müziğin önemi büyüktür. Koro müziğinin yüzyıllar boyunca tüm toplumları etkilemesinin yanı sıra bu etkinin oluşmasında en büyük pay koristin bireysel çabasında aranmalıdır. Koro içinde, bireyin kendi sesinin tınısı ile birlikte müzik yaptığı diğer üyelerin bir ansambl içerisinde olması zorunludur. Dolayısıyla, koro eğitimi hem üst düzeyde bireysellik hem de işbirliğini gerektirir. Bu eğitimdeki uygulamalar ve süreç sonucunda kazanılan anlatım, repertuvar, müzik estetiği, koronun tını ve eser yorumlamadaki başarısını adım adım üst seviyeye taşır.

Koro eğitiminde birincil olarak ses eğitimi ele alınmalıdır. Ses gruplarının doğru teşhisi, koristin yapabilirliği ve her zaman koronun en zayıf halkası göz önüne alınarak hareket edilmelidir. Çünkü, daha ileri düzeyde olan koro bireyinin yol alması daha hızlı olacağından zayıf halka olarak nitelendirdiğimiz diğer koristin koronun gelişimine pek faydası olmayacak, koroyu bir üst çığırta taşımak daha uzun bir süreç gerektirecektir. Bu eğitimde yaşamın içine sığamayacak kadar büyük bir repertuvar olduğu düşünülürse, sonuç alınacak en kısa ve etkili yoldan ilerlenmesi koro şefinin yararına olacaktır. Öncelikle, bireysel ses eğitiminin koro eğitimine katkısının sağlanması konusunda yeterli çalışmanın yapılması önerilir. Burada tüm sorumluluk koro şefi ve onun izlediği yöntemle bağlıdır. Doğru plan, zamanı yerinde kullanma, yanlışlı ötelememe ve anında müdahale etme öncelikli hedefi olmalıdır. Bireysel ses eğitiminde izlenecek adımlar şu şekilde sıralanabilir:

- Ses için en gerekli olan solunum denetiminin kontrol altında tutulması.
- Sesin oluşturulması aşamasında gırtlak tekniklerinin doğruluğu.
- Sesin akıcılığının sağlanması, oluşan sesin farklı rejistirlerde tek bir renk içermesi.
- Koristin artikülasyonu ve işitsel duyarlılığının geliştirilmesi.

Temel olarak gelişimin sağlanması için uygulanacak tekniklerin başında işitme ve solfej gelmektedir. Yurdumuzda genellikle uygulanan önce solfej sonra söz tekniğinin

kolaylaştırıcı olması yönünden çok öğrenmeyi geciktirici bir yanının olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Öğrenmeye doğrudan sözlerle başlanması durumunda nota isimlerinden çok, aralık bilgisinin gelişeceği unutulmamalıdır. Çünkü, önce solfejin yapılması, sözlerin müzikle birlikte verilmek istenilen anlamını ortaya koymayı geciktirecektir. Bu gereksiz mesai, müziğin içerdiği diğer dinamikler için oldukça tehlikelidir. Müziğin içindeki tüm dinamikler solfej içerisinde verilemeyebilir. Sözlerin anlattığını müzikle bütünleştiremedikten sonra koristten yapması istenen nüanslar anlamsız kalacaktır. Hedef, koristin eseri anlayıp buna uygun bir biçimde yorumlaması ise, müzikal deşifreye doğrudan sözlerle başlamak koro eğitiminde en önemli unsur haline gelir.

Koro eğitiminde bir diğer önemli unsur repertuvar seçimi ve uygulanmasıdır. Bu bağlamda, seçilen eserlerin dönem ve seslendiriliş özellikleri, yorumlamadaki farklılıklarının provalar esnasında koroya aktarılması önemlidir. Yorumlamada aktarılan tüm detaylar mümkünse müzik tarihinden örneklerle birlikte verilmelidir. Bu örneklerde, çalışılan eserin çağdaşı olan diğer müziklerle gösterdiği ortak özellikler koroya anlatılmalı ve koristin zihninde bu konu çerçevelenmelidir. Söz gelimi, müzik tarihinin en büyük orkestra şeflerinden Toscanini'nin ilginç sanat hayatından anekdotların anlatılması, dinleyen grupta yapılan işe özen, saygı ve ciddiyet bağlamında bir etki uyandırır. Dolayısıyla, koro şefinin bu tür konularda hazırlıklı ve donanımlı olması beklenir. Müzik kuramları, müzik tarihi ve stil bilgisi koronun kazanacağı deneyimlerin birer parçasıdır. Amaç koro kültürünün oluşması ise koristin bu yetileri edinmesi, sosyal yaşamında da ona bir özgüven, sorgulama, eleştirme bilinci kazandırır ve birlikte iş yapmanın güzelliğini fark etmesini sağlar.

Müziksel anlamda iyiyi ve kötüyü ayırt edebilmek koronun bütünlüğüne de olumlu yönde katkı sağlar. Söz gelimi, bas seslerin armoninin kök sesini sağlam ve doğru teknikle seslendirmesi, üzerine örülen diğer grupların armoniyi doğru tınlatmasını sağlayacaktır. Temanın seslendirilmesi sırasında, eşlik pozisyonunda olan diğer grupların temaya yardım bilincinde olması (partisyonda belirtilen çerçevede), ansambl sağlanması açısından çok önemlidir. Dolayısıyla, gruplar arası ses dengesinin oluşması için koriste kazandırılması gereken en önemli beceri dinlemeyi öğrenmesidir. Bu yolla kazanacağı müzikal uyum koroya da yansıyacaktır. Bireysel seslerin ön plana çıkmasını engellemek

ve koristlerin ortak bir tınıda buluşmasını sağlamak koro eğitiminin temel hedeflerindendir. Gelenekselden çağdaş müziğe kadar büyük bir yelpaze içerisinde verilecek olan yapıtların dilleri, tarihi derinliği, ritmi, entenasyonu, tınısal rengi ve temposu koro kültürünün gelişimi için gereklidir. Birlikte müzik yapmanın en güzel örneklerinden birini oluşturan koro eğitimi, bireyselliğin ön plana çıktığı dünyamızda toplum bilincinin işlenmesi konusunda çok önemli bir rol oynar. Koro eğitiminde en önemli iki unsur olan dil ve müziği tüm dünyada ortak bir iletişim aracı olarak düşünmek mümkündür. Dinleme yetisi, bireyin önyargılı olmadan, önce dinleyip sonra karar vermeye dayalı bir toplumsal bilinci işler. Birlikte müzik yapmak ise, sorumluluk almayı teşvik edici ve paylaşımcı bir davranış biçimi edinme bağlamında katkıda bulunur.

Koro eğitiminde prova başlangıcında yapılacak ses egzersizleri toplu ses eğitimi geliştirici olmalıdır. Seçilecek vokaller, nefes ve ses tekniğine uygun ve pratik olmalıdır. Egzersiz sırasında eğitim altındaki grupların söyledikleri vokalleri ne ölçüde benimsedikleri ve uyguladıkları koro şefinin dikkatinden kaçmamalıdır. Seçilen egzersizlerin önemi bu noktada ortaya çıkar. Ortak bir tını oluşturmaya yönelik değişik ses egzersizleri uygulanması koro tınısına oldukça katkı sağlar. Ancak, toplu ses eğitimi geliştirecek ve dünya literatüründe yer alan egzersizlerin yanı sıra, öğrenilecek esere uygun egzersizlerin de koro şefleri tarafından tespit edilip uygulanması gerekmektedir. Çünkü, çalışılan eserdeki müzik cümleleri her defasında farklı pozisyon bulunmasını gerektirebilir. Yapıttaki vokallere ve en önemlisi sesin dönüşüm noktalarındaki tekniğe uygun egzersizlerin yazılması, koronun yorumlama aşamasına gelene kadar yapması gerekenleri daha ilk başta algılamasını sağlayacaktır. Ses açmada kullanılan egzersizlerin sesleri zorlayıcı olmasından kaçınılmalıdır. Tiz tonlar için bir skala takip etmek gerekir. Ayrıca egzersizi çalışılacak eserde var olan en tiz notanın bir veya iki ton yukarısına kadar taşımak o temayı seslendirecek grup için çok rahatlatıcı olacaktır. Öncelikle orta seslerden başlayacak olan egzersizler sırasıyla yukarı ve aşağı giderken koristlerin kendi renk skalaları içerisinde kalmaları sağlanmalıdır. Ayrıca, koro şefinin egzersizi kararında bırakıp çalıştıracağı esere geçmesi koronun motivasyonu açısından önemli bir parametredir.

Sesin doğru ve etkili kullanılması kaslarımızın gevşemesi, esneklik kazanması ile mümkündür. Bu, koristin provaya, psikolojik olarak hazır olması, doğru bir duruşla doğru

bir solunumu gerçekleştirmesini barındırır. Gergin bir vücuttan iyi sonuç alınması beklenmez. Korist beden diliyle birlikte duygularını kullanmaya hazır olmalıdır. Gırtlak kasılması, çene sertleşmesi, seslendirme güçlüğü yaratacaktır. Bu nedenle, ses egzersizlerinden önce koro şefince belirlenen vücut açıcı bedensel egzersizler de yapılabilir. Özellikle prova esnasındaki oturuş biçimi ortaya konulacak işin kalitesi açısından önemlidir. Doğru duruş ve doğru oturuş, doğru sesin temel kuralıdır. Koro şefinin tüm teknik öğelere dikkat etmesinin yanı sıra, bu gibi bedeni hazırlayıcı unsurlara da önem vermesi koro disiplini ve çalışmanın verimi açısından önemlidir.

Günümüz teknolojisinin koro eğitimine katkısı, örneğin çalışılacak eserin farklı yorumlarına kolaylıkla ulaşılabilmesi koro eğitiminde oldukça önemli yer tutar. Koro şefinin bu örnekleri sık sık gündeme taşınması merak uyandırmak ve farkındalık yaratmak bakımından gereklidir. Korist bireysel olarak yapacağı araştırmalarda, kendi konumunu belirleyeceği gibi yorumlama teknikleri üzerinde de fikir sahibi olacaktır. Bu bağlamda, aynı eserin biraz daha yavaş veya biraz daha hızlı seslendirilmiş örneklerini duyduğunda eleştirel bakışını geliştireceği açıktır.

Ünlü vokal pedagog Ralph Appelman'a göre görünürde hiç efor sarfetmiyormuş gibi bir izlenim bırakan korist, kas denetimi için ekstra gayret sarf eden ve zorlanan bir koristten çok daha doğru söylüyor olabilir. Bu ayrıntının koro şefi tarafından gözlemlenerek sorunun giderilmesi gerekir. Doğru duruş, doğru yüz mimikleri, bir şancının ilk önce dikkat etmesi gereken unsurdur. Etkin ve sağlam nefes desteği doğru duruşla mümkündür. Fiziksel destek yani duruş, şarkıcının tekniğine olumlu yönde katkıda bulunur.

Özetle, bir koro şefinin başarı listesinde yer alan bileşenler şu şekilde sıralanabilir:

- Doğru ton
- İyi nefes
- Tiz ve peslerdeki dolaşım kolaylığı
- Problemsiz ve ölçülü bir vibrato
- Ses şiddetinin denetim altına alınması
- Piano pasajları seslendirmedeki rahatlık

- Ritimsel uyum
- Sesin bakımı ve sağlığı
- Ses kalitesini düşürmeden işlenen iyi artikülasyon
- Vokal yeteneklerin müzikal değerlere uygunluğu

(Emmons and Chase, 2006: 24-25).

Tiz tonlardaki dönen vokallerde diyafram desteği, pesleşme ve tizleşmeyi önleme konusunda etkindir. Koronun nefesi doğru kullanıp kullanmadığı şef tarafından sürekli olarak kontrol edilmelidir. Tıpkı bir atlet ya da dansçıda olduğu gibi koristin de bedeni onun enstrümanıdır. Müzik ve nefes koristin beyninde bütünleşmelidir. Söz gelimi, geç nefes alımı ritmik gecikmelere neden olacağı gibi yetersiz nefes alımı da pasajların sağlıklı seslendirilemeyeceği sonucunu beraberinde getirir.

İyi bir koro tınısının kaynağını korodan çok şefinde aramak gerekir. İyi bir müzik kulağı, iyi bir müzik hafızası, teknik estetik ve piyanistlik, şefin müzikal kişiliğinde bütünleşmelidir. Koro şefinin önce çalışacağı eseri tanınması gerekir. İlk yapılması gereken, partiyon üzerinde yalnız çalışarak onunla ilgili çözümlemeleri ve çalışma yöntemlerini saptamasıdır. Özellikle parti üstündeki nefes yerlerinin enterpretasyona uygunluğunun tespiti önemlidir. Koro çalışması sırasında farklı yerlerde alınan nefeslerin bütünlüğü bozacağı göz önüne alınmalıdır. Çalışılan eser üzerindeki müzikal dinamiklerin bestecinin istediği doğrultuda olmasına özen göstermelidir. Doğru yorum tekniklerinin daha sonraki kuşaklara aktarımı ancak bu yolla mümkündür. Mümkünse korodaki grupları ayırmadan, söyleme güçlüğü olan pasajların zorluklarını (çağdaş eserlerde ses bulma zorlukları) diğer grupların seslerinden yardım alarak diğer bir deyişle ses buldurarak gidermelidir. Bu tür zorluklar için o an söylenme güçlüğü olan pasajlardan üretilecek egzersizler kurtarıcı olabilir. Eğer sözler yabancı dilde ise mutlaka anlamı daha önceden söylenmeli, koristin yorumlamadaki duygusal aktarımları sağlanmalıdır. Sonuç olarak, partiyon üzerindeki müzikal ayrıntılar koro şefinin önceden yapacağı bir çalışmadır. Bu konu provaya hazır gelmelidir. Eseri partiyon üzerinden tanıtmak, öğrenme sürecini hızlandırabilir. Tema takibi, armonik çözümleme koristin seslendirilen esere duyacağı farkındalığı artıracaktır. Kurşun kalem ve silgi her müzisyenin yanında olması gereken iki malzemedir. Koro şefinin partiyon üzerinde tüm detayları (nefes,

kesme ve uzatma yerleri, puandorglar, kaç vuruşta keseceği) işaretleyip sonra koroya çoğaltması gerekir. Örneğin, partisyonda dörtlük görünen bir notanın daha kısa kesilmesi gerektiği, buna neden olarak da, koronun kestiği yerden sekizlik nota sonra orkestranın başlayacağını sebep olarak gösterilebilir. Partisyona bakıldığında dörtlük olarak görülen nota doğal olarak sekizlik olarak kesilmiş olur. Bu da tez içinde bahsedilen geleneksel enterpretasyona uygun düşer. Partisyonlar bestecinin belirttiğinin dışında geleneksel olarak yapılan bu tür uygulamalarla doludur. Şefin, yeni müzisyenlere anlamsız gelebilecek ayrıntıların üzerinde ısrarla durması yorumlama geleneğinin korunmasının ana nedenlerinden biridir.

Genel olarak, şefin kullanması önerilen teknik ve uygulama yöntemleri aşağıdaki şekilde maddelenebilir:

- Daha önce de belirtildiği üzere, deşifreye solfej sisteminden çok doğrudan sözlerle başlanması hususu göz önüne alınmalıdır. Başlangıçta zorlanma olsa da, zamanla bu tekniğin daha etkili olduğu anlaşılabilecektir.
- Nefes yerlerini önceden belirlemek ve koronun tek bir vücut halinde hareket etmesini sağlamak şefin de işini kolaylaştırır.
- Müzikal öğeler ve dinamikler, deşifre aşamasında yapmaya teşvik edilmeli, ilk baştan bu stilin oturtulması sağlanmalıdır.
- Çalışma sezonu başında belirlenecek tema ile alakalı olan eserler, çalışma motivasyonu konusunda yardımcı olabilir.
- Partilerdeki seslerin işlevini, müzikal ve armonik tamamlayıcılığı konusunu koro ile paylaşılması, yorumlamadaki başarıyı olumlu yönde etkiler.
- Yorumla ilgili partisyonda yazan dinamiklerin dışında koro şefinin de düşüncelerini koroya aktarması, koroya da ayrı bir nitelik kazandıracaktır. Farklı şeflerle çalışmanın sonucunda ise koro, farklı deneyimler elde edecektir.
- Eğer seslendirilen eserde tizleşme veya pesleşme problemleri ile karşılaşılıyorsa, transpoze bu konuda yardımcı olabilir.
- Koro şefinin mutlak suretle iyi bir seviyede piyano çalıyor olması gerekmektedir. Eşlik konusunda uzmanlaşmış olmalı, eşlik ve koro uyumunu sağlamalıdır.

- Her koro provası öncesinde belirlediği teknik çalışmayı gerçekleştirmelidir.
- Çalışılacak eserin form bilgisini aktarmalıdır.
- Yorumlanan eserde çıkacak sonuç, şefin kimliği niteliğindedir. Eserde verdiği ipuçları ile kendi müzikal kimliğini ortaya koymaktadır. Bu yüzden provalarda kendini iyi ifade etmeli ve anlaşılır olmak zorundadır. Aykırı bir dinamiği bile neden-sonuç ilişkisi içerisinde harmanlayıp sunmalıdır.
- Geleneksel yorumlama biçimlerini bilip uygulaması gerekir (söz gelimi, aksi partisyonda belirtilmediği sürece cümle sonlarının abartısız diminuendo ile biteceği gibi).
- Sözlerdeki anlamın doğru olarak müzikal dinamiklerle birleştirilmesi gerekir (söz gelimi, mutluluk, gerilim, acının anlatımı ya da sotto voce bir pasajdaki etkinin yaratılması).
- Seslendirilecek eserlerin ezber olması da yorumlamayı kolaylaştıracak, şef ile koro etkileşiminin üst düzeyde seyretmesini sağlayacaktır.
- Acapella seslendirilen eserlerde, başlama öncesi mümkünse ses almadan, koronun sesi bulması sağlanmalı, buna yönelik çalışma provalarda yapılmalıdır.
- Piyano ya da orkestra eşlikli eserler için balans çalışması yapıp dengeli bir tını elde edilmelidir.
- Koristler, grup içinde bireyselliklerini minimize etmeli ve koroyu ön planda tutmalıdır.
- Son provalara gelindiğinde müzikal problemlerin tamamen ortadan kalkmış olması gerekir. Koronun sahne heyecanı konusunda motive edilmesi, konser konsantrasyonunun çok yüksek bir enerji içerdiğinin anlatılması da koronun rahatlaması ve gerilimi azaltması konusunda yararlı olabilir. Yaşanmışlıkların üzerine, son provaları kötü giden eserlerin genelde konser konsantresiyle başarılı geçtiğini söylemek mümkündür. Çünkü prova yoğunluğu ile geçen her gün, yorgunluk ve bıkkınlık seviyesinde artış görülebilir. Ancak seyirci açısından her şey farklıdır. Seyirci eserin, koro ve orkestranın hazır olup olmadığını bilmez. Konsere başarı düzeyi yüksek bir performans izleme niyetiyle gelir. Tüm dünyadaki sanatçılar bu gerçeği bilirler ve eserle ilgili ya da sanatçıların arasındaki gerilim bizzat sanatçılar

tarafından askıya alınır. Çünkü seyirci iyi bir performansı hak eder ve sonuç bekler. Performans sırasında, her korist koronun çıtasını yukarıda tutmak için elinden gelen gayreti gösterir.

Son olarak, müziğin ruhun ebeveyni olduğunu düşünen, eserlerinde iyi ve erdemli insan olma yolunda müzik eğitiminin rolünü vurgulayan Platon, ölümsüz diyalogu “Politeia” (Devlet) adlı eserinde müzik eğitimi için şöyle der:

“Müzik eğitimi, diğer eğitim türlerinin hepsinden daha güçlü bir enstrümandır. Çünkü, ritim ve melodi ruhun derinliklerine nüfuz etmenin yolunu her şeyden daha kolay bulur ve bu yolla, bireye iyilik ve incelik katar” (Jowett, 1892: 402).



KAYNAKÇA

Arkan, M. (1971), *Koro ve Koro Yönetimi*, Milli Eğitim Basımevi, Birinci Basım, İstanbul.

Egüz, S. (1981), *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

Belgin, E. (1995), *Ses Gelişimi, Kullanılması, Eğitimi ve Korunması*, Ders notları Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Benson, D. (2006), *Music: A Mathematical Offering*, Cambridge University Press.

Cevaşır-Gürel, (1982) Foniatri. Sesin oluşumu, bozuklukları ve korunmasında temel ilkeler, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi; İstanbul.

Cummings, B. (2001), Chapter 22: Larynx, URL adresi:

https://www.apsubiology.org/anatomy/2020/2020_Exam_Reviews/Exam_3/CH22_Larynx.htm (Erişim tarihi: 23.06.2019).

Çevik, S. (2013), *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Birinci Basım, Müzik Eğitimi Yayınları, Sözkese Matbaası, Ankara.

Deliorman, L. (1978), *Koro*, Yaygın Yükseköğretim Kurumu, Ankara.

Destan, A. (2001), *Eser Partisyonu Tanıma ve Eserle İlgili Çalışma Yöntemlerini Saptama*, I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu Bildirileri, Sevda Canap And Vakfı Yayınları, Ankara.

Emmons, S. (2006), *Prescriptions for Choral Excellence*, Oxford University Press.

Feridunoğlu, L. (2014), *Müziğe Giden Yol*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Garretson, R.L. (1968), *Conducting Choral Music*, Allyn and Bacon, Inc. USA.

Garretson, R.L. (1993), *Choral Music: History, Style and Performance Practice*, Prentice Hall, New Jersey.

Gazimihal, M.R. (1961), *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Görücü, A.Ö. (2014), *Koro Eğitimi Ve Nefes Egzersizleri Tutum Ölçeği Geliştirilmesi Ve Öğrencilerin Tutumlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya.

İkesus, S. (1965), *Ses Eğitimi ve Korunması*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Jowett, M.A. (1892), *The Republic of Plato with analyses and introductions, Vol. III – The Republic*, Oxford University Press, London.

Karolyi, O. (1995), *Müziğe Giriş*, Mart Matbaası, Pan Yayıncılık, İstanbul (çeviren: Mehmet Nemutlu).

Kızıldeli, N. (2008), *Programlı Bir Ses Eğitime Bağlı Olarak, Solunum Mekanizmasının Sesin Algısal, Görsel, Akustik ve Aerodinamik Özellikleri Üzerine Etkileri*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kütahyalı, Ö. (1981), *Çağdaş Müzik Tarihi*, Varol Matbaası, Ankara.

Levitin, D. J. (2015), *Müziğin Etkisindeki Beyin*, Pegasus Yayıncılık, İstanbul.

Matthies, T. (2014), *Brilliance and Beauty in Equal Measure – Choir of King's College*, Cambridge, URL adresi:

<https://musicavivaaustralia.wordpress.com/category/2014/choir-of-kings-college/>

(Erişim Tarihi: 23.06.2019)

McConathy, O., Morgan, R.V., Lindsay, G.L., Howell, A., (1941), *Music: The Universal Language*, Silver Burdett Company.

Mimaroğlu, İ.K. (1970), *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Oransay, G. (1977), *Müzik Tarihi*, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Öğretim Okulu matbaası, Ankara.

Otacıoğlu, S. (2017), “Ergen Seslerinde Ses Değişimi ve Eğitimi”, *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:15, Sayı:1, Doi: 10.18026/cbayarsos.297841.

Robertson, A. and Stevens, D. (1963), *The Pelican History of Music 2: Renaissance and Baroque*, Penguin Books, Great Britain.

Sabar, G. (2008), *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Say, A. (1985), *Müzik Ansiklopedisi*, Sanem Matbaası, Ankara, C. 4, 125.

Schumann R. (1964), *Musikalische Haus- und Lebensregeln (Küğsel Ev ve Hayat Kuralları)*, Küğ Yayını, Ankara.

Subotnik, R.R. (1987) “On Grounding Chopin”, *Music and Society*, edited by Leppert, R. and McClary, S., Cambridge University Press, Cambridge.

Şenbay, N. (1993), *Söz ve Diksiyon Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Töreyin, A. M. (2008) *Ses Eğitimi* (1. Baskı), Ankara: Sözkese Matbaacılık.

Wade – Matthews, M., Thompson, W. (2007), *The Encyclopedia of Music*, Hermes House, Annes Publishing Ltd., London.

Weigle, G. A. (1954), *Procedures, Methods, and Techniques in Church Choir Training*, Master Thesis in Arts, Boston University.

Zeren, A. (2003), *Müzik Fiziği*, Üçüncü Basım, Ayhan Matbaası, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ahmet Kenan Kahyaoğlu

Doğum Yeri: Akhisar

Doğum Tarihi: 13.06.1960

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

1979-1984 DEÜ GSF Müzik Araştırmacılığı Bölümü

Bitirme tezi: Ulubey (Uşak) Yöresi Halk Türküleri Derlemeleri

1975-1979 İzmir Buca Lisesi

Çalışma hayatı:

1983- İzmir Devlet Opera ve Balesi

1983- Koro sanatçısı

1985-86 “Polaria” adlı çocuk oyununun müzik yönetimi

1986-88 İZDOB Çocuk Korosu piyanistliği

2009-2010 “Sihirli Dünya” çocuk oyununda yönetmen, düzenleme ve piyano

2009-2010 “Bir Tenor Aranıyor” adlı müzikalinde orkestra şefliği

2009-2010 Bir Yaz Gecesi Rüyası adlı balede koro şefliği.

2010-2011 “Carmen Carmen’dir” adlı müzikalin Carmen partilerinin yeniden düzenlenmesi, yeni bir orkestrasyon, piyanistlik ve orkestra şefliği.

2009-2010 İZDOB 10 Kasım törenlerinde piyanist.

2010-2011 İZDOB Eğitime katkı konserlerinde piyanist.

2010-2011 “Kösem Sultan” balesinde orkestra şef yardımcılığı.

2010-2011 “Keloğlan” çocuk müzikalinde orkestra şefliği

2011-2012 Nino Rota'nın "La Notte di un Nevrastenico" oyununda orkestra şef yardımcılığı.

2011-2012 Arşın Mal Alan opereti orkestra şef yardımcılığı.

2011-2012 "Kamelyalı Kadın" balesinde koro şef yardımcılığı.

2015-2016 " Cemal Reşit Rey LÜKÜS HAYAT" opereti orkestra şefliği. İZDOB

2015-2016 Kanlı Nigar müzikali koro şefliği

2016-2107 Yarasa (Operet), Hekimoğlu, Rigoletto, Madam Butterfly, Sevil Berberi Koro Şefliği İZDOB, Binbir Gece Balesi orkestra şef yrd.

2017-2018 Kanlı Nigar, Çakırcalı Efe orkestra şefliği İZDOB, Samson Dalila, Yunus Emre Oratoryosu Koro şefliği.

2018-2019 Şekeronya, Bach Kahve Kantatı ve Orkestra şefliği

Diğer müzik çalışmaları:

1988-1990 Hüseyin Ünal yönetiminde Amatör Oda Orkestrası'nda piyanist.

1987-2001 TRT Gençlik Korosunda koropetitor (piyanist), şef yardımcısı ve şef.

1998-1999 Tamamı opera sanatçılarından kurulu Smyrna Oda Korosu'nu kuruculuğu ve şefliği.

1998-2001 İzmir Fransız Kültür Derneği Çoksesli Korosu şefliği.

2001- Konak Belediyesi Ege Çağdaş Oda Korosu (EÇOK) şefliği.

Beste ve düzenleme çalışmaları:

- Promenade Dans le Bois (koro için düzenleme)-1992;
- The Muppet Show (Koro için düzenleme)-1994;
- Sevda-Atatürk'ü Anış – Mezzosoprano için Lied – 1995;
- Kurtuluş Kantatı (libretto: Murat Göksu) 1999;
- İlahi – 1999;
- Bu Ne Biçim Dava (tamamlanmış birinci perdesinden soprano için aya) 1994;
- Cumhuriyete 75. yıl Marşı 1998;

- Orhan Veli Kanık'ın üç şiirine Lied (Son Türkü 1998-2000, Uyku – 1999 ve Şarkı – 2000),
- Handel'in Rinaldo operasından soprano ariasının koro ve orkestra için düzenlemesi 1996;
- Prof. Murat Tuncay'ın Orta Yaş Mızırtıları adlı şiir kitabından sekiz şiire lied (ilk seslendiriliş 15 Şubat 2011);
- Çok sayıda orkestra, çocuk korusu eşlik ve çokseslendirmeleri ve düzenlemeleri.

Radyo program yapımcılığı:

1994 - 2008 TRT Radyo 3'te yayınlanan Radyoda Opera, Aryalar ve Liedler, Duygulardan Notalara adlı programların yapımcılığını yaptı.

Eğitim çalışmaları:

1979-1990 Ahmet Borcaklı, Muzaffer Gürgüneş, Donna Stone ile şan çalıştı. Betül Çağlar, Adnan Atalay, Nurhan Cangal ve Vedat Çorbacı ile piyano çalıştı.

2007-2009 İki yıl boyunca İzmir Devlet Operası Genel Müzik Direktörü Winfried Müller ile orkestra şefliği çalıştı.

2013-..... Ebru Güner Canbey ile kompozisyon, Onur Nurcan ile 20.yy kontrapunt teknikleri, Jean

Bealy ile orkestra şefliği çalıştı. Halen İzmir Devlet Opera ve Balesi Müzik Direktörü olan Tulio Gagliardo Vargas ile Orkestra şefliği çalışmalarını sürdürmektedir.

Bildiriler

1984 “Halk ezgilerinin müzik eğitiminde kullanım yolları”
DEÜ GSF “Müzik eğitiminin altmışıncı yılı” Sempozyumu.