



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı**

**OPERA KOROLARININ ESERLERE HAZIRLIK SÜREÇLERİ**

**Orhan Öner ÖZCAN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ANKARA, 2020**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

OPERA KOROLARININ ESERLERE HAZIRLIK SÜREÇLERİ

Orhan Öner ÖZCAN

Yüksek Lisans Tezi

ANKARA, 2020

# OPERA KOROLARININ ESERLERE HAZIRLIK SÜREÇLERİ

**Danışman:** Profesör, Rengim GÖKMEN

**Yazar:** Orhan Öner ÖZCAN

## ÖZ

Bu çalışmada koro şefliği yöntem ve sorumlulukları açısından opera korolarının eserlere hazırlık süreçleri incelenmektedir.

Betimsel araştırma kapsamında örnek olay yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada literatür taramasından edinilen bilgiler ve yazarın bireysel deneyimleri sentezlenerek bir sonuca varılmıştır. İki ana bölümden oluşturulan çalışmanın ilk bölümünde tek sesli koroların opera sanatının doğuşuna kadar geçirdiği evrimsel süreçler incelenmiş, ikinci bölümde ise Giuseppe Verdi ve La Traviata isimli operası hakkında genel bilgilere değinilmiş olup, bu eserden hareketle araştırmanın temelini oluşturan opera korolarının eserlere hazırlık süreçleri koro şefinin yöntem ve sorumlulukları açısından incelenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Koro şefliği, şan, koro, opera, Giuseppe Verdi, La Traviata, prova.

# THE PREPARATION PROCESSES OF OPERA CHORUSES FOR WORKS

**Supervisor:** Professor, Rengim GÖKMEN

**Author:** Orhan Öner ÖZCAN

## ABSTRACT

In this study, the preparation process of opera choirs for the works are examined in terms of the chorus masters methods and responsibilities.

In this study, case study methods are used within the scope of descriptive research. In the first part of the study, which is composed of two main chapters, the evolutionary processes of monophonic choirs until the birth of opera were examined. In the second part, general information about the opera Giuseppe Verdi and La Traviata is mentioned and the preparation process of opera choirs is examined in terms of the methods and responsibilities of the choir conductor.

**Keywords:** Choir conductor, singing, choir, opera, Giuseppe Verdi, La Traviata, rehearsal

## TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim süresinde engin deneyimleriyle beni doğru adımlara yönlendirerek desteğini her daim hissettirmiş olan, profesyonel sanat yaşantımda sanatı, disiplini ve kişiliğı açısından her zaman örnek aldığım değerli danışmanım ve orkestra şefliğı hocam **Sn. Prof. Rengim GÖKMEN'e**, akılcı ve öngörölü yaklaşımlarıyla çalışmalarımaya yön veren, mütevazı kişiliğıyle de örnek bir akademisyen olan orkestrasyon dersi hocam **Sn. Prof. Burak TÜZÜN'e**, yoğun tempolarına rağmen akademik prosedürlerde yardımlarını esirgemeyen değerli bestecimiz **Sn. Öğr. Görevlisi Doç. Dr. Turgay ERDENER, Yrd. Doç. Dr. Selçuk BİLGİN** ve **Sn. Öğr. Görevlisi Korhan ILGAR** hocalarımıza en derin saygılarımla teşekkür ederim.

Orhan Öner ÖZCAN

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ .....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	iv
GÖRSEL DİZİNİ .....	v
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: ŞAN SANATININ, ÇOK SESLİLİĞİN VE OPERANIN DOĞUŞU .....	3
1.1. Şan Sanatının Doğuşu .....	3
1.2. Çok Sesliliğin Doğuşu .....	7
1.3. Operanın Doğuşu .....	11
2. BÖLÜM: OPERA KOROLARININ ESERLERE HAZIRLIK SÜREÇLERİ .....	19
2.1. Giuseppe Verdi ve La Traviata Operası Hakkında Genel Bilgi .....	19
2.2. Operalarda Koro Şefinin Esere Hazırlık Sürecindeki Konumu .....	26
2.2.1. Koro Şefinin Donanımsal Nitelikler Açısından Değerlendirilmesi ...	26
2.2.2. Koro Provalarının Planlaması .....	28
2.2.3. Koro Distribüsyonunun Planlaması .....	30
2.2.4. Koro Şefinin Eserlere Bireysel Hazırlık Süreci .....	31
2.2.5. Koro ve Orkestra Şeflerinin İşbirliği .....	32
2.2.6. Piyano Eşliğinin Koro Provalarındaki Yeri .....	33
2.3. Şeflik Teknikleri Açısından Koronun Müzikal Prova Süreci.....	38
2.3.1. Deşifre Provalarının İncelemesi .....	38
2.3.2. Müziğe Drama Açısından Yaklaşımlar .....	40
2.3.3. Müziğe Stil Özellikleri Açısından Yaklaşımlar .....	42
2.3.4. Provalara Ezber Odaklı Yaklaşımlar .....	44
2.4. Kostüm ve Sahne Provalarında Koro ve Koro Şefinin Konumu .....	46
2.4.1. Kostüm Provaları .....	46
2.4.2. Sahne Provaları .....	47
2.5. Sonuç ve Öneriler .....	49
KAYNAKLAR .....	51

Etik Beyanı .....	54
Yüksek Lisans Tezi Orjinallik Raporu .....	55
Master's Thesis Originality Report .....	56
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	57

## GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Danimarka ve Güney İsveç'te Bulunan Kuzey Lurları .....	7
Görsel 2. Organum yapısına bir örnek .....	8
Görsel 3. Bugüne kadar keşfedilmiş en eski polifonik müzik materyali, 900 Yılları..	8
Görsel 4. Venedik, Teatro Grimani. (1678) .....	14
Görsel 5. Claudio Monteverdi'nin L'Orfeo Adlı Operası, Prologo .....	14
Görsel 6. Solo alto ve sürekli bas için / Quante le Grazie Son/ A. Scarlatti .....	16
Görsel 7. La Traviata Operası, i. Perde. İzmir Devlet Opera ve Balesi/2019.....	25
Görsel 8. Koro ve Solist Ansamble Örneği, La Traviata Operası .....	35
Görsel 9. La Traviata. G. Ricordi & C. Edisyonu. Nota Kapağı.....	37
Görsel 10. Sözlerin İfade Açısından Müzikal Cümleye Etkisi, La Traviata .....	40
Görsel 11. Brindisi, La Traviata Operası .....	42



## GİRİŞ

Daha önce yapılan çalışmalar incelendiğinde genel olarak şeflik mesleğinin uzmanlık gerektiren farklı kolları olduğu görülmektedir. Bale şefliği, senfoni şefliği, bando şefliği gibi, koro şefliğinin de uzmanlık gerektiren bir dal olduğu düşünülmektedir. Bu konuya, Devlet Opera ve Balesi kapsamında çeşitli müdürlüklerde solist, korist, koro ve orkestra şefliği gibi görevlerde ve bulunulan idari vazifelerde kazanıldığı düşünülen deneyimlerin, çalışmaya daha objektif bir yaklaşım sağlayacağı düşüncesiyle yönelinmiştir. Şeflik eğitimi alan müzisyenler tarafından, orkestra şefliği kadar koro şefliği alanının da değerlendirilmesi arzusuyla çeşitli kaynaklar ışığında sentezlenen gözleme dayalı deneyimlerin ele alındığı bu çalışma, koro şefliği alanının opera sanatındaki yerinin tanıtılması ve opera korolarının performans kriterlerinin akılcı ve öngörülü bir sistem arayışıyla geliştirilmesi amacıyla hazırlanmıştır. Koro şefliği alanında teknik ve yöntemler açısından veya liderlik vasıfları bakımından literatürde birçok araştırma bulunmasına rağmen opera korolarının prova sistemlerini ayrıntılı olarak ele alan ve koro şeflerinin konum, yöntem ve sorumlulukları açısından opera korolarının performans kriterlerini geliştirmeye yönelik bir sistem getirmeyi hedefleyen bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu bağlamda bu araştırma, koro provalarının çok sesliliğin dramatik unsurlar çerçevesinde bir çok sanat dalıyla örüntülü en gelişmiş biçimi olarak kabul edilen opera sanatı kapsamında incelenebileceği bir çalışma olarak diğer örneklerinden farklılık göstermektedir. Bu çalışma, müziğin tarihsel süreçlerinin şan sanatı açısından La Traviata gibi çağdaş yaşantının ilk kez sahneye taşındığı opera eserlerinin yaratılışlarına kadar ele alınan özeti niteliğinde bir kaynak olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, prova planlamaları bağlamında opera korolarının eserlere hazırlık süreçlerinin örnek bir eser üzerinden şeflik teknikleri ve sorumlulukları kapsamında değerlendirilmesi yönünde de katkılar sunacağı öngörülmektedir.

Bu araştırmada bu anlayışla cevap aranan ana problem cümlesi aşağıdaki gibi oluşturulmuştur.

‘Opera Korolarının Eserlere Hazırlıkları Hangi Süreçleri Kapsamaktadır.’

Bu temel amaca göre yanıt aranacak sorular şunlar olacaktır.

- 1- Şan Sanatının, Çok Sesliliğin ve Operanın Doğuşunun Tarihsel Süreci Nasıldır?
- 2- Operalarda Koro Şefinin Esere Hazırlık Sürecindeki Konumu Nedir?
- 3- Şeflik Teknikleri Açısından Opera Korolarının Eserlere Hazırlıkları Hangi Süreçleri Kapsamaktadır?

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde;  
Giuseppe Verdi'nin La Traviata operasının

- 1-Opera korolarının eserlere genel hazırlık aşamalarını,
- 2-Koro şefinin genel konumunu , yöntem ve sorumluluklarını belirleyen eser olması

temel sayıltılarından hareket edilmiştir.

Araştırma da müziğin tarihsel süreçleri ve şan sanatı açısından La Traviata gibi çağdaş yaşantının ilk kez sahneye taşındığı opera eserlerinin yaratılışlarına kadar olan süre ele alınmış, prova planlamaları, opera korolarının eserlere hazırlık süreçleri Giuseppe Verdi'nin La Traviata operasının üzerinden şeflik teknikleri ve sorumlulukları kapsamında değerlendirilmiştir. Bu araştırmanın evrenini: en geniş anlamıyla geçmişten günümüze şan sanatı için bestelenmiş yapıtlar, çalışma evrenini ise Giuseppe Verdi'nin bestelediği operalar oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Giuseppe Verdi'nin La Traviata operası oluşturmaktadır.

Araştırma için gerekli veriler uzman görüşleri ve kaynak taramasıyla elde edilmiştir. Kaynak tarama ise araştırmanın dayanacağı temel gerçekleri saptamak ve kuramsal temeli oluşturmak amacıyla izlenen bir teknik olarak düşünülmüş ve gerçekleştirilmiştir. Betimsel bir araştırma için kaynak ve belgesel tarama gibi veri toplama araçlarıyla elde edilen veriler önce görseller halinde gösterilmiş ve ardından sözel olarak ifade edilmiş, bulgulardan çıkan sonuçlar özetlenmiş, tartışılmış ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

## 1. BÖLÜM: ŞAN SANATININ, ÇOK SESLİLİĞİN VE OPERANIN DOĞUŞU

Araştırmanın bu bölümünde, insanın kendi sesini keşfi ile başlayan, çağdaş yaşamın sahneye taşındığı ilk eser olarak belirtilen Giuseppe Verdi'nin *La Traviata* isimli operasının (Altar. 2000, s. 81). bestelenişine kadar olan süreçlerin kaynaklar ışığında, yer yer örnekler ile genel olarak incelenmesi planlanmaktadır.

### 1.1. Şan Sanatının Doğuşu

Toplum mitlerine göre tanrısal dayanakları olduğu düşünülen müziğin başlangıç noktası bilinmese de ilk çağlarda dini kavramlara ait olduğu düşünülmektedir. Merak duygusu çok güçlü olan olan Homo-Sapiens, bilmediği olguları anlamlandırmak için inanç duygusu geliştirmesiyle eş zamanlı olarak bilinmeyene yakarıшта bulunur. Bugün Batı Coğrafyasında duyulan müziğin köklerinin Antik Yunan, Güneybatı Asya ve Uzak Doğu'ya dayandığı belirtilmiştir. (Michels, 2015, s.159). Türümüzün keşfettiği, ilk kendi otokontrolünde çıkarttığı sesin, kendi sesi olduğu tahmin edilebilir. Bu kavramları daha ayrıntılı açıklayan bir bilim dalı olan etno-müzikoloji bilimi, kuş taklidi gibi hayvan sesleri, anlamı olmayan haykırışlar üzerine teoriler içeren Darwin, Spencer, Stumph gibi bilim ve felsefe insanların araştırmalarıyla anlamlandırmaktadır.

Enstrüman buluntuları, taş kabartmalar, hiyeroglifler, Antik Mısır harf notasyonu, yazının bulunmasını takriben bulunan müzik yazıları gibi en eski kaynaklar bizlere ilk enstrümanlar hakkında fikirler vermektedir. Ren geyiği ayak kemiğinden yapılan Phalang düdükları, el davulları, toprak çingiraklar, bronz çağına ait ilk metal boynuzlar bunlara örnek olarak belirtilmiştir.

Erken dönemlerde profesyonel müzisyenlere rastlanmamakla beraber şarkı söyleme, dans etmek ve çalmak kadınlar başta olmak üzere herkesin katıldığı bir eylem olarak değerlendirilmiştir. "İbranilerde değişimli korolar ve solistleri belgelidir. Musa ve Miryam kadın ve erkeklerin baş şarkıcıları olarak anlatılır" (Michels, 2015, s. 163).

Melodi çizimlerine rastlanmayan bu devirlerde etno-müzikologlar tarafından toplanan kaynaklardan anlaşıldığı üzere sözle müziğin köklerinin Kuzey Afrika, Yemen, İran ve Babil'e kadar uzandığını görmekteyiz. Önce dinsel platformlarda değer kazanmış sonra sonra estetik ifadeler ile sanatsal değerler kazanmış olan antik medeniyetlerdeki müzikte bugün halen canlı kalmış sözel gelenek bağlarına rastlanmaktadır. Endonezya'da Bali'de halen sık sık duyabilecek olan sözlerle seslendirilen Kecak Dansı ritüelinin buna en güzel örneklerden biri olabileceği düşünülmektedir. Şan sanatının ortaya çıkışında, özellikle Hristiyanlıkta halka açık dini ibadetlerin nasıl gerçekleştirileceğini belirleyen formlara verilen isim olan litürji'de üç şan stiline rastlanmaktadır.

1. Psalmodie – Şarkı şeklinde okunan dinsel dizelerin belli bir melodiye transpozisyonu. Burada koro dinsel dizeleri okuyan soliste Amen, Halleluya gibi sözlerle onay vermektedir.

2. Lectio – M.Ö. 5. Yüzyıldan itibaren kayıt altında olan bu stil Kutsal Kitap dizelerinin melodi ile bir solist tarafından söylenmesi şeklinde bir şan formundadır.

3. Hymnodie – Bir ilahi okuması olarak tanımlayabileceğimiz bu stilin, psalmodie kavramından geliştiği düşünülmektedir. Kıtalar halinde tekrarlanan melodilerin Hristiyan ibadetlerinde ilahi okumalarının tipik formu halinde tezahür ettiği düşünülmektedir.

Antik yüksek kültürleden, M.Ö. 3. Yüzyıl Yunanistan'ına bakacak olursak, operanın doğuşuna kıvılcım veren, Floransa'da, soylu, filozof, alim, müzisyen ve şairler oluşan Camerata adındaki bir topluluğun yaptığı Florentiner Camerata isimli akademik toplantılara ilham veren Eski Yunan'ın müzikli dram stiline atası Antik Yunan Klasik Çağı'nın büyük formu, Dionysos bayramlarından gelen, koro tarafından icra edilen tragedyadır. Sayıları 15'e kadar çıkabilen, şarkılarını dans ve pantomin eşliğinde icra ettiği tahmin edilen koro, şeklini yarım daire düzeninde alır, giriş şarkısını, soliste eşlik pasajlarını ve kapanış şarkısını söyler. Solistlerin aynı operada olduğu gibi sık sık koroyla kontakt içinde olduğu belirtilmiştir.

Her ne kadar şu ana dek koro kavramının ilk örneklerinden bahsedilmiş olsa da, polifon dilin kurulmasını hazırlayan çağın Orta Çağ olduğu varsayılmaktadır. Özellikle Gregorius Türleri, Papa Gregorius tarafından 6. yy'ın sonlarında uygulanmış düz şarkının , bin yıllık bir uygulamanın sonucu ve ardından gelecek birkaç yüzyıl sonra polifon yazının gelişeceği bir temel sayıldığı düşünölmektedir (Hodeir, A. 1951. s. 57).

“ ...sanatın ışıklı dünyasında, en köklü ve en yapıcı bir kapsam olma niteliğini sonsuza kadar sürdüreceğ olan tek öz, güzel bir sese bağlı olarak okunan sözdür” (*Altar, 1976*). İsviçreli ünlü bir müzik insanı olan Hans Georg Nageli'nin (1773-1836) Lied için yazdığı bu cümleden de anlaşıldığı gibi en kapsamlı müzik enstrümanlarından daha büyük anlatım gücüne sahip olan bir enstrüman var ise onun da insan sesi olduğu sonucuna varılmaktadır.

Henüz anne karnından çıktığımız ilk anda istemsiz olarak kullanmaya başladığımız, ölene dek bizimle yaşayacak, gelişecek ve ölecek olan bu enstrümanın kullanımı, her enstrüman gibi bir tekniğe dayalı olduğu düşünölmektedir. Öyle ki, bu enstrüman aynı zaman da sözcük kullanarak müzik üretir. Bu bağlamda bir şan sanatçısının müzikal ve fiziksel teknik bilgisinin yanı sıra edebi anlamda da hangi dilde sanatını icra ediyorsa o dilde kendisini öncelikle telaffuz ve o dile ait tonlamalar konusunda da yetiştirmiş olması gerektiği tahmin edilmektedir. Sadece vocal cords'tan (ses telleri) oluşmayan, tüm bedeninin bir enstrüman olarak düşünöldüğu şan sanatında öncelikli amaç, enstrümanın (tüm vücudun) sağlığını olumsuz etkilemekten kaçınarak üretilebilecek en yüksek ya da düşük volümlü sesleri, vücut boşluklarını doğru kullanarak oluşturulan bir rezonans ile, en uzak mesafelere duyurabilmek olduğu varsayılmaktadır.

Yalnızca mükemmel bir enstrüman olarak kalmayacak olan insan vücudu aynı zamanda çok iyi bir dinleyici olma konusunda da kendisini yetiştirecek ve çok sesli müzik yapabilme konusunda adaptasyon sağlayabilecektir. İnsan iyi bir taklitçi olduğu düşünölmektedir. Ancak çok sesli korolarda her birey kendi müzikal cümlesini

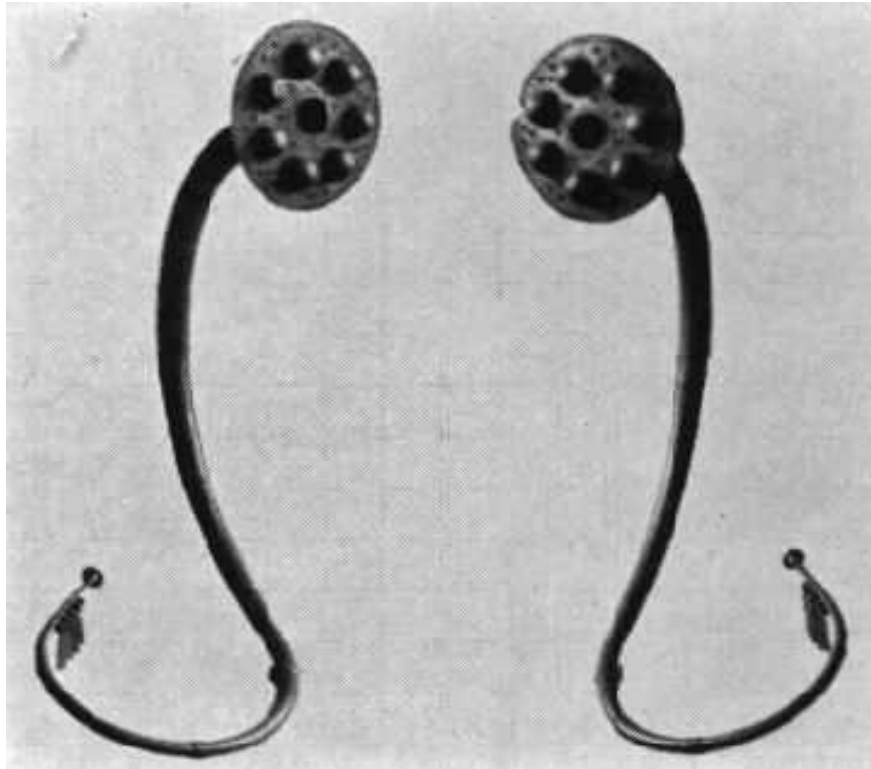
icra ederken diğer m¼zik partnerlerinin farklı tonlardaki, farklı çizgilerdeki m¼zikal c¼mlesi ile de uyumlu söyleyebilmelidir. Geliştirilmiş bir Şan tekniği kadar, geliştirilmiş bir duyuşun da önemi vurgulanmak istenmektedir.

Bu bağlamda Ludwig van Beethoven'ın çağdaşı İsviçreli m¼zik insanı Hans Georg Nageli'nin (1773-1836), ses eğitimi için metotlar geliştirip, sayısız yayınlara imza attığı belirtilmiştir. Uzun yıllar başkanlığını üstlendiği İsviçre M¼zik K¼lt¼r¼ Birliği'ni (Schweizerbunf für Musik Kultur) kurmuş, Şan sanatı alanında yaşadığı çağda büyük katkılar sağladığı belirtilmiştir. Halk türk¼lerine dayalı polifon bir erkek korusu kurmuş olan Nageli, lied ve operanın Batı k¼lt¼r¼ndeki yerini güzel bir ses ile okunan güzel söz deyimiyle belirtmiştir. Şan için bestelenmiş eserlerin hangi şekilde söylenmesi gerektiğini yazan en eski metodun 1563 yılında C. Maffei tarafından Napoli'de yazılmış olduğu düşün¼lecek olursa, 'foniatri' olarak adlandırılan bilimin gelişimine ön ayak olan Ferdinand Sieber (1822 – 1895), August Iffert (1859 – 1930) ve Hugo Goldschmidt (1859 – 1920) gibi büyük ses pedagoglarının insan vücudu ve Şan tekniği ile ilgili eserlerinin, insan sesi literat¼r¼n¼n gelişiminde önemli kaynaklar olduğu değerlendirilebilir.

Duyguları ifade eden sözc¼klerin m¼zikle icra edilmesi insan sesinin dramatize etme güc¼n¼n sınırlarını göstermektedir. Bu güc¼n, amacı gerçekleştirmeye yarayan bir araç olmakla kalmadan olađanüst¼ düzeye ulaşarak Venedik ve Napoli okullarının ortaya çıkmasını ve Peri, Monteverdi, Cavalli, Cesti, Scarlatti, Pergolesi, Caccini gibi bestecilerin opera sanatının önc¼leri olarak ilk eserleri vermelerini sağladığı belirtilmektedir (Altar. 2000, s. 302).

## 1.2. Çok Sesliliğin Doğuşu

Çok sesliliğe dair ilk buluntuların Danimarka ve Güney İsveç'te bulunan kuzey lurları olduğu düşünülmektedir. Oldukça uzun olduğu bilinen bu lurların her zaman çift olarak bulunmakta ve aynı akortta oldukları sanılmaktadır. İkisi Do, biri Mi Bemol tonlarında üç çift lur bulunduğu belirtilerek, çok sesliliğin ilk örneklerinden sayılabileceği belirtilmektedir.



**Görsel 1.** Danimarka ve Güney İsveç'te Bulunan Kuzey Lurları.

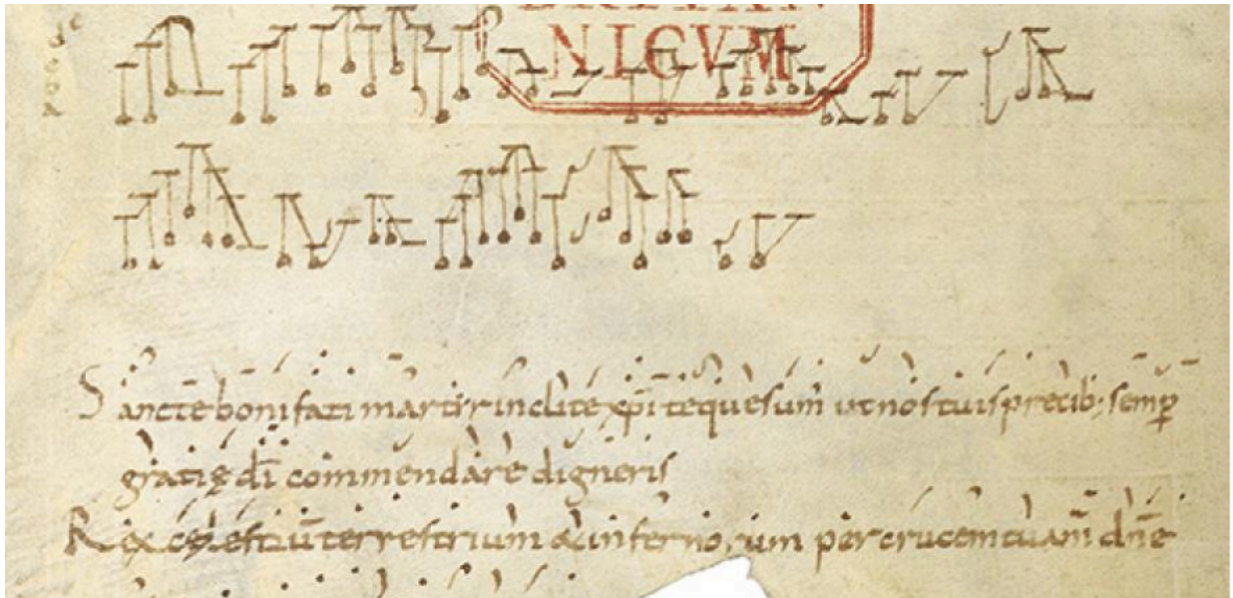
9. yüzyılda çok sesli müziğin ilk teşkilatlanmasının organum ile başladığı düşünülmektedir. Eşit değerlikte düz şarkı cümleleri altında aynı sesle başlayan, bir süre dörtlü aralıklarla yürüdükten sonra yine aynı sesle birleşen bir tür olan organumun yazılı örneklerinin dışında doğaçlama da söylenildiği, kaynaklardan anlaşılmaktadır. Süslemelerin yapıp yapılmadığı bilinmeyen organumda, cantus firmus'u sekizlisinden tekrarlayan yeni bir üçüncü parti de eklenmiş olduğundan, beşli ve dörtlü aralıklarla ilerleyen bir çokseslilik kavramı tam olarak ortaya çıkmış olduğu sonucuna varılmaktadır. (Hodeir, A. 1951. s. 66).



Görsel 2. Organum yapısına bir örnek.

Mevsimlerle, gezegenlerle vs. ilgili kurulan ilişkilendirme sonucu özellikle Sümerlerde müziğin kozmolojik anlamlarının olmasının etkisiyle müzikte sayısal kavramların oluşmaya başladığı düşünülmektedir. Lirler ve arpların iki elle çalınmakta olduğu belirtilmektedir. Birçok resimde şan ve iki arp gibi mini orkestralar oluşturmuş müzisyenler görmekteyiz. Kitab-ı mukaddeste II. Nebukadnezar'ın orkestrası tasvir edilmekte ve trompetler ya da kornoların, düdükler ya da çiftli obuaların, lirler ve arpların tahminen önce tek tek, sonra da birlikte çalındıkları belirtilmektedir (Michels, 2015, s. 163).

Şu ana kadar bilinen belgeli en eski polifonik müziğin, yeni bir araştırma sonucu Londra'da bir İngiliz kütüphanesinde bulunan el yazması olduğu düşünülmektedir.



Görsel 3: Bugüne kadar keşfedilmiş en eski polifonik müzik materyali, 900 Yılları.



Yazıtın, 10. Yüzyılın başlarına kadar uzandığı tahmin edilmekle birlikte Aziz Boniface'ye adanmış kısa bir ilahi olduğu düşünülmektedir. Yazıtın, şimdiye kadar keşfedilen birden fazla bağımsız melodiyi birleştiren polifonik anlayışın bulunmuş en eski pratik örneği olduğu belirtilmektedir. Her birinin diğerini tamamladığı iki farklı vokal bölümden oluşan yazmayı Cambridge Üniversitesi doktora öğrencisi Giovanni Varelli keşfettiği, parçanın teknik olarak, Orta Çağ'da geliştirilen, uyumu arttırmak için en az bir ses eklenmiş yalın bir melodi olan, biçime bağlı bir bas hattı ya da melodiyi paralel hareketle takip eden ikinci bir ses içeren polifonik müziğin erken bir türü olarak adlandırılan organum olduğu sonucuna ulaşılmaktadır (Varelli, 2013).

Ortaçağ'ın erken dönemlerinde katedral ve manastırlara ait şarkıcılık okullarında çok sık olmasa da çoksesliliğe rastlanmakta olduğu incelenmektedir. İzlerine çok az rastlanmakla beraber, doğaçlama şeklinde söylenen şarkılar olduğu düşünülmektedir. Organum adı verilen bu çok sesliliğin adının orgun borularından esinlenilerek koyulduğu varsayılmaktadır. Cantus'a bir beşli aralık aşağıdan eşlik eden organum olan beşli organum 'da rastlanan triton hatalarından kaçınmak için paralel beşli yerine daha küçük aralıkların kullanıldığı, suni çok seslilik olarak da nitelendirilebilen dörtlü organum stilinden sonra, çokseslilikte organum, 1100'lü yıllarda yeni bir boyut kazanarak artık doğaçlama yapmak yerine, bestelenip yazıya dökülmekte olduğu belirtilmiştir. Çokseslilik inşasında koral kısmın alt kısımda yer almaya başladığı belirtilmektedir (Michels, 2015, s. 203).

Çoksesliliğin ilk zirvesini Notre-Dame çağı olarak adlandırılan, adını Notre-Dame Katedrali'nin şarkıcı okulundan alan ruhban sınıfının idealist sanatının oluşturulduğu sanılmaktadır. 1163 (Katedralin inşa tarihi) – 13. Yüzyıl ortasına kadar süregelen bu çağın bestecileri bilinmemekle beraber, sonraları çoksesliliğin merkezi olan Paris dışında diğer Avrupa ülkelerinde de görülen çok seslilik bölgelerinden önem arz eden bir diğer bölgenin İngiltere olduğu düşünülmektedir.

13. Yüzyılın başından 14. Yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte repertuvar olarak birkaç Notre-Dame eserleri görülmekte ancak 2 ya da 3 sesli kompozisyonlara da rastlanmaktadır. İngiltere çok sesli müziğinin ilk örneklerini teşkil eden repertuvarın rasyonel olarak şu şekilde sıralanmakta olduğu görülmüştür;

Motetler; 54 Parça

Koral düzenlemeler; 23 parça

Ordinarium besteleri; 10 parça,

Yeni stil sekvensleri; 9 parça.

Bunlara ek olarak, ilahi benzeri şarkılardan oluşan bir repertuvara sahip olduğu da ilgili kaynakta belirtilmiştir. Daha sonraları, İtalya'da 14. yüzyılda daha bağımsız bir çoksesliliğin, tenor erkek sesleri ve eşlik için yazılmış eserlerin daha dünyevi şekilde görülmeye başlandığı değerlendirilmiştir (Michels, 2015, s. 213). Bundan sonra Dört sesli müzik yazısının normalleşmesinin 15. yüzyıl sonlarında görülmeye başlandığı düşünülmektedir.

### 1.3. Operanın Doğuşu

Richard Wagner'in sanatlar bileşimi (Gesamtkunstwerk) olarak gördüğü, Muhtasar Oxford Müzik Sözlüğünün, 'müziğe yerleştirilmiş drama olarak' tanımladığı opera kelimesi Latince opus 'iş, eser' sözcüğünün çoğul hali olarak belirtilmektedir. Müzik, resim, dans, dekor, edebiyat, oyunculuk gibi birçok sanatın bir arada vücut bulduğu opera sanatı sayısız olanaklara sahip olsa da bazı tutarsızlıklar gösterdiği için tarihinde türün birçok farklı oluşumlarıyla karşılaştığını belirten Ulrich Michels, Opera Atlası adlı kitabında operayı, "Müzikli ara kısımların yer aldığı tiyatrodan farklı olarak, müziğin, olay akışında ve atmosferlerin, duyguların aktarılmasında bizzat yer aldığı müzikal drama" olarak tanımlamaktadır (Michels, 2015, s. 133). Belki de bu ikileme estetik ve sanatın gücünden destek alarak bir yorum getiren opera bilgini Joseph Gregor şu sorularla açıklık getirebilir;

...Acaba müzikli bir tasarının akışı anında, bu akışın anlamını açıklama eğilimli bir düşüncenin de müzikli tasarıya eşlik etmesi söz konusu olabilir mi? Ve böylesine bir düşünceler dizisinin, sanatların kendine özgü anlatım gücü dışında, ayrıca konuşulan bir dil ile de açıklanabilmesi mümkün müdür? Müzikli bir anlamı, konuşulan bir dil ile de açıklama yolunda yapılabilecek herhangi bir yorum, müzikli tasarıya özgü anlatım gücünü daha da yüceltme yolunda etkileyebilir mi? Bu yolda kesin sonuca ulaşabilmek çok güçtür, çünkü dil ve düşünce aracılığıyla elde edilebileceği sanılan açıklama bağlantılarının, özellikle büyük önem taşıyan eserlerde, kompozisyonun yaradılışına temel olması gereken asıl amacı oldukça geride bırakan yorumlara da yönelebildiği inkar edilemez bir gerçektir. Bu böyle olduğuna göre, örneğin Beethoven'ın son yazdığı eserlerin müziksel kapsamı açısından mı, yoksa filozofik kapsamı açısından mı daha büyük önem taşıdıklarını araştırmayı gerektiren sorularla karşılaşmak mümkündür. Bu tür sorular, plastik sanatlar için de söz konusu olabilir ve örneğin Michelangelo'nun eserlerinden çoğuna bu çeşit sorular yöneltilebilir (Altar. 2000, s. 15).

İnsanın konuşurken gerçek şan tonuna geçişi doğal bir eylemdir; bu geçiş kendiliğinden olur ve müzikli okuyuşun, stilize ses ve söz türüne geçivermesine yol açar ki, tarihte ilk çağların yüksek medeniyetlerini kurmuş olan ulusların hepsi de bu türü tanımış ve değerlendirmiştir. (Altar. 2000, s. 15).

Operanın doğuşuna tarihsel olarak değinmeden önce, Cevad Memduh Altar'ın *Opera Tarihi* adlı kitabında yer verdiği, ses pedagogu Goldschmidt'in *Şan Pedagojisi* isimli yayınından alınan bu cümlenin, dönemsel kültürlerle antropolojik açıdan bir empati kurdurabileceği düşünülmüştür.

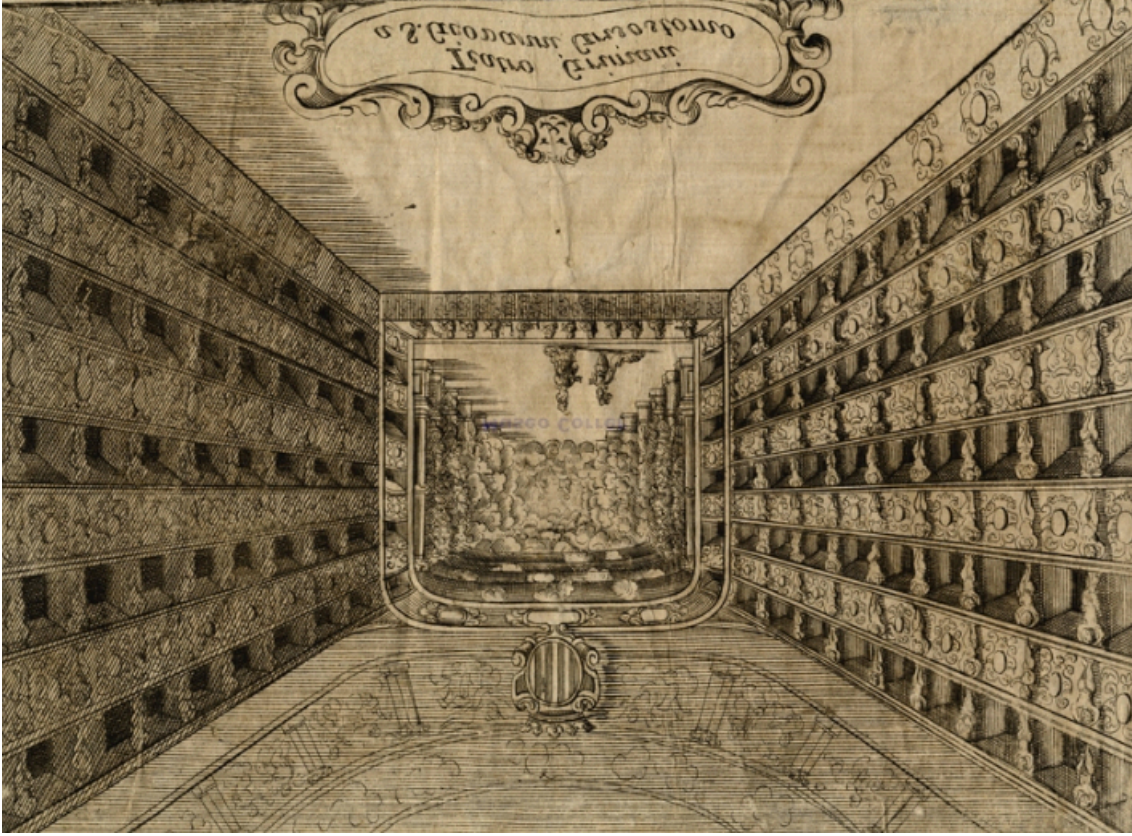
Liturjik dramalar ve ortaçağ şarkıları, korolu okul dramaları, tiyatro müzikli dramalar, madrigal komedyası, tiyatro oyunlarının sahne aralarında seslendirilen dekor, pantomim ve kendine has tematiği bulunan intermezzolar gibi operaya evrimleşebilecek olan oluşumlardaki makam ve kontrapunt anlayışlarının yerini ton, ve eşlikli ezgi anlayışlarının almaya başladığı 16. yüzyılın sonlarında, Floransa'da, soylu, filozof, alim, müzisyen ve şairler oluşan Camerata adındaki bir topluluğun, 'Florentiner Camerata' adı verilen akademik toplantılar yaptığı belirtilmektedir. Eski Yunan'ın müzikli dram stilini canlandırmak isteyen Jacopo Corsi, Jacopo Peri, Giulio Caccini gibi bazı bestecilerin, 'stilo rappresentativo' (sürekli bas üzerinde şarkılı şiir söyleme biçimi) stilini ortaya koymuş oldukları görülmektedir (Hodeir, A. 1951. s. 57). Önce Peri'nin daha sonra da Caccini'nin bestelediği Rinuccini'nin Dafne'si gibi örneklerin, müzik içeren sahne oyunları olduğu düşünülmektedir.

1600'lü yılların başında çok güçlenen bu akım bir süre sonra 'drama per' musica şeklinde anılmaya başlamaktadır. Claudio Monteverdi'nin etkisiyle daha melodik ve betimleyici bir müzik formuna dönen akımın, reçitatifli aryalar, düetler, ansambllar ile çeşitlenip, orkestra ile desteklendiği belirtilmiştir. Mamafih, 1600'lü yıllara kadar dayanan ilk opera çalışmaları Jacopo Corsi, Jacopo Peri, Giulio Caccini gibi İtalyan besteciler tarafından yapılsa da, gerçek anlamda bir opera yapıtı olarak tüm dünyada kabul gördüğü düşünülen ilk eser, Claudio Monteverdi'nin 1607 yılında bestelediği 5 perdelik Orfeo isimli operası olarak tanımlanmaktadır. Mantua'da F. Gonzaga'nın yaş gününde seslendirilen eserin zengin orkestral materyal içeren partisyonunun şu ana dek korunabilmiş en eski opera partisyonu olduğu düşünülmektedir. Atmosferin enstrümantal renklerle betimlendiği eserde yeraltı dünyasında trombonlara, ölüm kayıkçısının sahnelerinde orga, uyku sahnelerinde ise yaylı sazlara rastlanmaktadır. 1613'ten itibaren Venedik'te San-Marco'nun besteciliğini ve şefliğini üstlenen Monteverdi'nin, kilise müziği dışında soylu ailelerden gelen siparişleri değerlendirdiği, Venedik ve diğer kentler için çoğunluğu kaybolan opera ve baleler bestelediği belirtilmektedir.

Venedik opera stiline resitatif, lirik ve dramatik arylar içermekte olduğu, nadiren figüranlardan alınan destek ile yapılırsa da, maddi olanaksızlıklar yüzünden neredeyse hiç koro ve balenin kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Resitatif ve arylara eşlik için klavsen ve genelde konçertant çalgılar kullanıldığı, orkestrasyonun alt yapısını çoğunlukla yaylılar oluşturduğu, değişkenlik gösteren çeşitli nefesli sazlara yer verildiği sanılmaktadır. Eserlerin bütünlüğü düşünöldüğünde orkestraların küçük kaldığı düşünölmektedir. Genellikle 2 klavsenin, biri resitatiflere eşlik amacıyla sürekli bas olarak, diğeri ise sahnenin önünde durup şancıları yöneten şef-besteci tarafından kullanılan bir enstrüman olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Venedik opera stiline konuların genellikle mitolojik, tarihsel, kahramanlık hikayelerine dayalı hareketli sahnelerle, dramatik ve görsel zenginlik içeren temalar üzerine seçildiği, librettonun müzik kadar önem arz ettiği ve genellikle basılarak satıldığı bilgilerine ulaşılmaktadır. (Michels, 2015, s. 275).

Venedik'te halka açık ilk operanın iki Romalı (Manelli ve Ferrari) tarafından kurulduğu belirtilmiştir. Kendi döner sermayesine sahip San Cassiano isimli operayı daha sonra başka kuruluşların da takip ettiği, tipik opera binası planını taşıyan ilk operaların inşa edilmeye başlandığı düşünölmektedir. Saray sınırlarından çıkarak halka açık olarak bilet satışının gerçekleştiği tarihteki ilk opera olduğu bilinen S. Cassiano opera binasının taş bir bina olduğu, adını bulunduğu lokasyon olan Rialto yakınındaki San Cassiano'dan aldığı belirtilmektedir.

Kaynaklarda ticari bir girişim olarak da değerlendirilebilen bu kuruluşun, İtalyan kentinin en yoksul kesimi dışındaki tüm nüfusa ulaşabilmekte olduğu anlaşılmaktadır. Öncü olduğu belirtilen bu hareketin, yüzyılın sonunda Venedik'te toplam dokuz adet yeni opera binasının kuruluşuyla devam ettiği, her tiyatrunun aynı anda çalışmasında yerli ve uluslararası seyircileri oldukça cezbettiği ve bir rekabet ortamı başlattığı düşünölmektedir. Opera'nın ticarileştirilmesinin, şarkıcıların sayısında da büyük bir artışa vesile olduğu, kastrat edilmiş kontrtenor sanatçıların da oldukça değer kazandığı bir sürece hız kazandırdığı kaynaklardan anlaşılmaktadır ( Hanning ve Weinstock, 2019).



**Görsel 4.** Venedik, Teatro Grimani. (1678)

*Localar*; Aristokratlara ve zengin, şehirli ailelere kiralandığı, belirtilmiştir.

*Ön sıralar*; Önceleri sandalyesiz olarak kullanılır olup, herkese açık olduğu, sandalyeler yerleştirildikten sonra arka sıralarda izleyenlerin ayakta kalacak şekilde yerleştirildiği, soyluların ise ön sıralarda yer aldığı, belirtilmiştir.

*Orkestra Çukuru*; Uzun yıllar sahneden aşağıda kullanılmadığı ve özellikle Venedik'te çok küçük boyutta oldukları gözlenmektedir. Sahnenin ön kısmında antik tiyatro taklit edilerek, görkemli bir şekilde soyluların armalarıyla süslenir oldukları kaynaklardan anlaşılmaktadır.

*Sahne*; Seyirci bölümünün bir uzantısı şeklinde olduğu gözlemlenmektedir. Her iki kısmın da aydınlatıldığı bilgisine kaynaklardan ulaşabilmekteyiz (Michels, 2015, s. 279).



**PROLOGO.**  
LA MUSICA.

Al mio permesso a matto a voine vegno Inçi di Eroi  
fangue gentil de Regi Di cui narra la famma ec celsi pregi Ne giũge al ver perch'è trop-  
p'alto il segno Ritornello

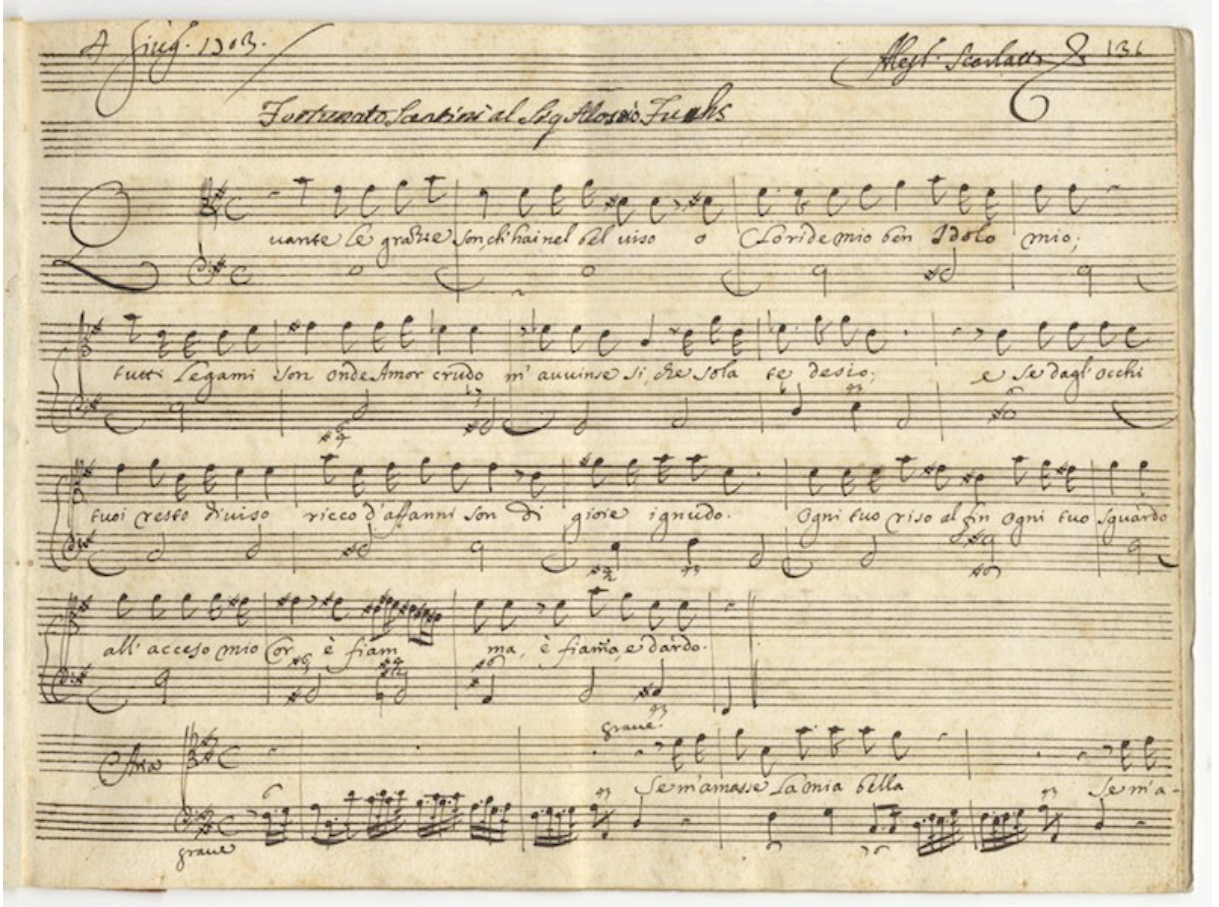
L'Orfeo del Monteverdi. B

Görsele 5. Claudio Monteverdi'nin L'Orfeo Adlı Operası, Prologo

1637 yılında Venedik'te açılan ilk opera binasından sonra, opera türünün gelişimini borçlu olduğu Venedik okulu, Monteverdi'den sonra Legrenzi, Cavalli, Cesti ile sürdürülmüş, ve İtalyan opera anlayışının bu yüzyılın sonlarına doğru yerini Napoli Okuluna bırakmış olduğu düşünülmektedir.

Bugün konservatuvar ve müzik okullarında şan öğrencilerinin repertuarlarının ilk parçalarını oluşturan, Antik Aryalar diye adlandırılan arialardan çok önemli bir kısmının bestecisi olan Alessandro Scarlatti'nin bir çok eser vermekte olduğu bu dön-

min, İtalyan Operasının gerilemesi ile hemen hemen aynı döneme denk geldiği tahmin edilmektedir. Bir asır içinde yaratıcıların, başlardaki ideallerinden farklı olarak, dram ağırlıklı akımdan uzaklaşıp, yerini şiirselliği arka plana itecek bir bel canto stiline doğru yöneldiğini sanılmaktadır. Bel canto stilinde şiirselliğin ve dramının yerine daha çok, ses gösterisi niteliğinde zor ve ajiliteli pasajlar içeren eserlerin ön plana çıktığı düşünülmektedir.



**Görsel 6.** Solo alto ve sürekli bas için / Quante le Grazie Son / Alessandro Scarlatti

Kaynaklarda Carissimi'nin öğrencisi Scarlatti'nin, başarılı melodileri sayesinde 'Güzel Stil' diye adlandırılmakta olan bir türün kurucusu haline geldiği belirtilmektedir. Bu tarzın daha sonraları Haydn, Mozart ve Beethoven gibi büyük bestecilerin eserleriyle mükemmelliğe ulaştığı düşünülüyor. Resitatiflerin eşliğini sürekli bas yerine çok daha zengin bir müzik ile kullanan Scarlatti'nin, operayı bağımsız bir orkestral bölümle başlatan tarihteki ilk besteci olduğu tahmin edilmektedir. Symphonia adı



verilen bu başlangıç müziğinin, opera uvertürleri için ilk örneği teşkil ettiği sanılmaktadır. Bunların dışında Scarlatti ile opera türü içinde gelişen Dacapo arya, arya korolaratür arya ve uvertür formları da incelenmektedir. Dramatik türlerin kurucusu olarak nitelendirebileceğimiz, Symphonia'nın yaratıcısı Scarlatti'nin bu ilk senfonilerinin, bugünkü sonat formunun ve senfonilerin ilk biçimlerine örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir.

17. Yüzyıl'da bestelenen ciddi konulu operaların perde aralarında bu ciddiyeti dağıtmak gayesiyle yazılmış intermezzoların bir süre sonra operadan bağımsız şekilde birer bölüm şeklinde temsil edilmelerinin, Komik Opera'nın (Opera-Buffera) doğumuna vesile olduğu düşünülmektedir. Opera-Seria'daki ciddi havanın biraz dağılması niyetiyle seyirciyi neşelendirmek için bestelenen bölümlerin bağımsızlaşmasıyla yaratılmış olan bu yeni türe gösterilebilecek en büyük örneklerden birinin, Giovanni Pergolesi'nin kendi intermezzolarını birleştirerek yarattığı La Serva Padrona adlı eser olduğu belirtilmektedir. Bu eserin ilk Opera-Buffera (Komik Opera) Örneği olduğu düşünülmektedir.

Opera türünün 16. Yüzyılın sonlarına doğru diğer ülkelerde de yayılmaya başlamakta olduğu, İtalyan müzik insanlarının Avrupa saraylarında görevlendirilmelerinin, Fransa, Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinin İtalya'ya gönderilen müzik insanlarının opera ve diğer türleri İtalya'daki besteci ve müzik insanlarından öğrenmiş olmalarının, tüm Avrupa'nın büyük ölçüde İtalyan müziği etkisine girmesine sebep olduğu ve bu durumun zamanla ulusal müzik akademilerinin doğmasını sağladığı görülmektedir. Operanın diğer ülkelerde de yaygınlaşmaya başladığını, ilk olarak Fransa'da İtalyan asıllı Fransız besteci Jean-Baptiste Lully'in, Louis XIV 'in teşviki üzerine sarayda yaptığı çalışmalarla başladığını anlamaktayız. İngiltere ve daha sonra Almanya ve Avusturya'nın da kendi sosyal ve politik koşulları çerçevesinde bu yeni tür üzerinde kademeli olarak kendi versiyonlarını geliştirmiş olduklarını incelemekteyiz (Cracker, 1992, s.2).

Almanya, Fransa ve İngiltere'de opera türüne ait ilk ulusal örnekler ve bu yaratıları sağlayan besteciler şu şekilde belirtilmektedir;

**Almanya'da** müzik rönesansının gelişimine en çok katkı sağlamış bestecinin, Hein Schütz olduğu belirtilmiştir. 1585 yılında Gera yakınlarındaki Köstritz kasabasında doğan Schütz'ün, Alman Operası'nın ilk örneği olan Daphne (Dafne) operasının bestecisi olduğu yazılmaktadır. Birçok dini eser yaratmış olan Hein Schütz, bugünkü oratoryo türünü oluşturan formun ilk köklerini oluşturduğu, ve dramatik stilin Orta Avrupa'da başlayıp yaygınlaşmasını sağlamış olduğu ilgili kaynakta belirtilmiştir (Altar, 2000, s. 61).

**Fransa'da** opera türüne ait ilk ulusal örneklerin yaratılarını sağlayan bestecilerin, İtalyan ekolünün aksine, türde en çok önem verdikleri özelliğin metin ve edebi söyleniş stilinin olduğunu görmekteyiz. Bu anlayışa hizmet etmiş bestecilerin Lully, Rameau, Gretry gibi isimler olduğunu görmekteyiz (Altar. 2000, s. 67).

**İngiltere'de** ise opera türünün çok kısa bir süre için ulusal dönemin etkisinde kaldığı belirtiliyor. İngiltere'de bu dönemi yaratan besteci Henry Purcell'dir. Purcell'in en önemli olduğu düşünülen operasının 1691 yılında bestelediği King Arthur (Kral Arthur) isimli operası olduğu, Dido ve Aeneas adlı opera eserinin de günümüzde halen ilgiyle temsil edilen operalar arasında olduğu belirtilmiştir (Altar. 2000, s. 71).

İngiliz bestecinin 17 yaşındayken bir kız okulunun yılsonu gösterisi için bestelediği tahmin edilen yaklaşık olarak 1 saat süreli olan operanın, ülkemizde de, Türkiye'nin ilk özel opera prodüksiyonu olarak 7 Nisan 2003'te, İstanbul'da Semaver Kumpanya adlı tiyatrodan temsil edildiği bilgisi araştırmacının kendi deneyimi dahilinde paylaşıl-mak istenmiştir. Cevad Memduh Altar'ın, ünlü müzik insanı Adolf Bernhard Marx'ın (1795-1866) Müzik Kompozisyonu Bilgisi adlı kitabındaki bir sözden etkilenecek, Opera Tarihi isimli 4 ciltlik kitabında yer verdiği

... insan sesi için yazılmış olan bir eser, yalnızca insan zekasının verimi olmayıp meydana geliş eyleminin özelliği açısından olduğu kadar, sanatçıyı etkileyen ilham gücünün özelliği açısından da, doğrudan doğruya elde edilen ve dıştan gelen yabancı araç ve gereçlerin katkısıyla hayatiyeti parçalanıp dağılmayan saf bir sanattır (Altar. 2000, s. 71).

sözlerinin, opera türünün evrimsel süreçte ne kadar gelişebileceği ya da geliştiği konusunda araştırmacılara ilham vermekte olduğu düşünülmektedir.

## 2. BÖLÜM: OPERA KOROLARININ ESERLERE HAZIRLIK SÜREÇLERİ

Giuseppe Verdi'nin La Traviata adlı operasından hareketle ele alınacak olan bu bölümün, kaynak olarak başvurulmuş yayınların yanı sıra, araştırmacının yazarının T. C. Kültür Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi bünyesinde koro sanatçısı, solist, koro ve orkestra şefi ve idari bilimlerde çeşitli görevlerde bulunarak yıllar içinde edindiği gözlem ve tecrübelerinden yararlanarak yazıldığı belirtilmek istenmektedir.

### 2.1. Giuseppe Verdi Ve La Traviata Operası Hakkında Genel Bilgi

Giuseppe Verdi, ilgili kaynaklarda *Va pensiero sull' ali dorate* sözleri gibi ağızlarından düşmeyen, adeta milli bir marş gibi söylenen bu ve bunu takip eden birçok koro eserinin ve operasının, kendisine *Il Padre di Coro* (Koronun Babası) lakabını kazandırmış olduğu büyük besteci olarak belirtilmektedir (Şatır, 1999, s.25).

Babil Hükümdarı Nebukadnezar'a yenilmiş olan İsraililer'in esaret altındaki çileleri, vatan hasretleri ve kurtuluşlarını konu alan Verdi'nin Nabucco adlı opera eserinin, Avusturya yönetimi altında özgürlük hasreti çeken İtalyan Halkı için bir empati oluşturduğu düşünülmektedir. Bu özgürlük davalarının İtalyan milliyetçiliğinin sesi olarak Nabucco Operası'nda koronun dile getirdiği mısralarda hayat bulmuş olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda politik duruşu ve bu eseri sayesinde 'Maestro della rivoluzione' (Devrimin Maestrosu) ünvanını alan besteci Giuseppe Verdi'nin müziğindeki güçlü dramatik yapının, bundan sonraki eserlerinde de oldukça net görülmekte olduğu sonucuna varılmaktadır.

Yaşadığı dönemi tek başına temsil ettiği söylenebilecek olan büyük opera bestecisi Giuseppe Verdi, İtalya'nın kuzeyinde Monteverdi'nin de dünyaya geldiği yere yakın olan Rancole isimli bir köyde, Bellini'nin oniki, Donizetti'nin onaltı, Rossini'nin yirmi bir yaşlarında olduğu ve Orta Avrupa'yı müziğiyle derinden etkileyen, Verdi ile tamamen farklı bir doğrultuda olmalarına rağmen birbirlerine rakip görülen Alman besteci Richard Wagner'in doğduğu aynı sene olan 1813 yılında doğduğu belirtilmektedir. Büyük bir kısmı Napolyon tarafından işgal edilen İtalya'nın Milano kentine yakın

olan Rancole'ye, ellerinden almak üzere Fransızlardan sonra Avusturya ve Rus orduları geldiği belirtilmiştir. Gelen askerlerin sivil halkı katlettiğini gören Carlo Verdi'nin, ailesini kilisenin çan kulesine saklanmasını sağlayarak kurtarmış olduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır (Şatır, 1999, s.8).

Eşini ve çocuklarını farklı sebeplerden dolayı kaybetmenin derin üzüntüsünü yaşayan büyük bestecinin bu kayıpların olduğu zamanlara denk gelen, sadece bir temsilini yapabildiği tek opera-buffo eseri Un giorno di regno'nun başarısızlığı ve ancak sonradan kişisel yolculuğunda keşfettiği, onu büyük başarılarla ve devrinin tek isimi haline getiren *Nabucco* Operası ile bulduğuna inanılan müziğindeki çok güçlü dramatik, ciddi yapının bir sebebinin de, yaşadığı bu derin travmalar olduğu sonucuna varılabilir. Başlangıçta Bellini ve Rossini'yi tekrar ediyormuş gibi görülebilecek olan Verdi'nin, hem klasik, hem de geleneksel türden yararlanarak yarattığı üstün eserleriyle sanatına gösterilen ilginin sürekli artması sayesinde günümüzü bile halen etkilediği düşünülmektedir.

Kaynaklarda edinilen genel bilgilerin bir çıkarımı olarak, 19. yüzyılda birlikte anılan Wagner ve Verdi'nin, tamamen ayrı doğrultularda olmalarına rağmen dönemlerini tek başına temsil eden iki büyük opera bestecisi oldukları sonucuna varılmaktadır. Verdi müziğinin Wagner müziği ile hangi yönlerden ayrıldığıнын çok net görebileceğimiz birkaç örnek vermeye çalışıldığında; Verdi'nin son yaratış dönemlerinde bestelediği *Aida*, *Un Ballo in Maschera* (Maskeli Balo), *Falstaff* gibi operalarında Numara operası olarak adlandırılan (Operanın unsurları olan aya, düet, korolu bölüm gibi parçaların bir sıra halinde bölüm bölüm numaralandırılmış olması) tekniğine bir yenilik getirip, tüm eseri müzikal tek bir bütün olarak icra edilecek şekilde ayrılmaz bir bütün olarak besteleme yoluna gittiğini incelemekteyiz. Bununla birlikte, Wagner müziğine öz sınırsız melodi ve senfonik yazımın Verdi Operalarında yer verilmediği gözlemlenmekte olup, buna karşın Verdi'nin eserlerinde, operayı oluşturan temel faktörlerin (orkestra – şan vb.) homojen bir karışımından ziyade bu sanatın insan sesi üzerine odaklanılmış bir sanat olduğu yönünde bir yol izlediği sonucuna varılmıştır. Araştırmalar doğrultusunda, her ne kadar Verdi'nin son yaratış dönemlerine

orkestrasyon renkliliğinin zenginleşmekte olduğu gözlemlense de, Verdi operalarında orkestranın insan sesine eşlik etmek ve insan sesine olan odağın kaybolmaması fikrinin ön planda tutulduğu sonucuna varılmaktadır.

Nitekim, rakibi olarak anıldığı çağdaşı Richard Wagner’i hayranlıkla izlemekte olan Verdi’nin bu işin ruhunu en iyi yansıtan besteci olduğunu düşünen Cevad Memduh Altar, bu araştırmada sıkça kaynak olarak başvurduğumuz Opera Tarihi adlı yayınında Verdi’nin, Wagner yaratıcılığına espriyle göndermede bulunduğu şu sözlerine yer vermektedir; “Bizim Ülkemizin Güneşi, bizim ülkemizin göğü altında, Tetraloji’yi ve Tristan’ı yazamayacağım tabiidir.” (Altar. 2000, s. 36).

Bu sözlerden anlaşılabilir gibi, bir sanat eseri doğarken, yaratım gücünün, içinde bulunulan zaman, mekan ve koşullardan doğrudan etkilendiği sonucuna varılmaktadır. Bu bağlamda, soğuk kuzey ikliminde evrimleşmiş olan genetik sosyal aktarımlar sonucu yaratım gücü yüksek bir beyinde doğacak eserlerin, sıcak Akdeniz esinlerinden çok daha farklı tınlaması sonucuna varmak mümkündür. Çağının opera anlayışına büyük yenilikler getiren, onu farklı bir boyuta taşıyarak günümüze kadar etkisini sürdüren eserlere imzasını atan Giuseppe Verdi’nin, 19. yüzyıl eserlerinde incelediğimiz realistik yapıya uygun İtalyan operasında ciddi ve ifadeli bir dramatik yapıya yöneldiğine değinilmişti. Karakterlerin tüm psikolojik yanlarıyla incelendiği, ve hatta koroların salt insan topluluğundan ziyade kişilerin bireyselliği ile oluşturulmuş bir *karakterler topluluğu* olarak yer aldığı eserlerinde açıkça gözlenmektedir.

Verdi’nin, Orta Avrupa’yı dönemsel olarak tek başına temsil eden Wagner’in etkisi altında kalmadan yarattığı eserlerinin, stil olarak müziğin gerçeklikle eş zamanlı ve efektif şekilde hikayelerin hizmetine giren Verismo etkisinden, sanatsal ifadelendirmenin eksikliğini hissettiği için uzaklaştığı olasılığı değerlendirilmektedir. Müziğin programlı bir şekilde her anı (film müziği efektleri örnek verilebilir) eş zamanlı bir anlatımda olduğu sert etkili, psikolojik derinlik ve sanatsal anlatımdan uzak kullanıldığı Verismo için Verdi’nin şu sözleri belirtilmektedir; “Gerçeği tam olarak taklit etmekte elbette amaca hizmet eden bir şeyler olabilir. Ancak bu ne tasvir, ne de sanat, olsa olsa fotoğrafçılıktır” (Michels, 2015, s. 409).

Seksen sekiz yıl yaşamış olan büyük besteci Giuseppe Verdi'nin bestelediği 30 kadar opera 4 yaratış dönemi şeklinde incelenmektedir. Araştırmada bu 4 dönemden *La Traviata* Operasının yazıldığı 50'li yıllarda geçen 2. yaratış dönemine kısaca değinilecektir.

Giuseppe Verdi'nin 2. Yaratış Dönemi olarak adlandırılan, Büyük Dönem (1851-1853) olarak da nitelendirilebilen yıllarda bestelediği 3 opera olduğu görülmektedir. Kısa bir zamanı kapsayan (2 yıl) bu süreç, diğer dönemlere göre yaratış anlamında çok büyük bir çaba ve farklılık içerdiği gözlenmektedir. *Rigoletto*, *Il Travatore* ve *La Traviata* operalarının bestelendiği bu dönemde Verdi'nin insanüstü bir çaba harcamakta ancak müzik işleyişi ve melodik bakımlardan tekrar geleneksel eski İtalyan stiline doğru bir yöneliše girmektedir. Bu üç büyük eserin ilk gösterimleri ardı ardına gerçekleştirilerek büyük başarılar kazanmakta, tüm Avrupa'da büyük coşkuyla karşılanmaktadır. Bahsi geçen bu üç operanın tüm Batı'da hayranlık uyandırmış olup bestecinin uluslararası büyük bir yaratıcı olarak tanınmasını sağlamış olduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır. Ölümsüz bir eser niteliğinde günümüzde de halen güncelliğini koruyabilmesi açısından büyük önem taşımakta bu üç eserden (*Il Travatore* dahil edilmeyebilir) kronolojik açıdan sonuncusu olan *La Traviata* Operası'nın ilk olarak 6 mart 1853 tarihinde Venedik'te temsil edildiği belirtilmektedir (Altar. 2000, s. 59).

*La Traviata*, Cevad Memduh Altar'ın Opera Tarihi adlı yayınında *Doğru yoldan sapsamış, hoppa kadın* olarak çevrilen opera eserinin, Libretist Piave tarafından adlandırıldığı, ancak bestelendikten sonra uzun süre eserin başrol karakteri 'Violetta' ismiyle anıldığı belirtilen 4 perdelik bir opera olarak kaynaklarda yer almaktadır. İtalyanca olarak icra edilen eserin yaratılış hikayesinin, ünlü Fransız yazarı Alexandre Dumas'nın (1824-1895) *Kamelyalı Kadın* (1848) adlı eserinin Giuseppe Verdi tarafından Paris'te keşfedilmesiyle başladığı belirtilmektedir. Dumas'nın eserini dikkatle incelemiş olan Verdi'nin, konunun müzik diliyle opera türünde çok daha etkili olabileceğini düşünerek, librettonun hazırlanması için Piave ile anlaşmış olduğu ve hazırlıklara başladığı ilgili yayında belirtilmiştir.

Başlarda çok başarılı olamadığı iddia edilen La Traviata Operası'nın, daha başarılı sayılabilecek bir reji ile ertesini yıl, 13. Louis kostümleriyle oynanarak ve minutajının uzunluğu gerekçesiyle kısaltma şeklinde bir revize ile yeniden ele alınıp, bugünkü formuna kavuştuktan sonra ölümsüz bir eser olma ünvanına nail olduğu değerlendirilmiştir. Kaynaklarda belirtildiği üzere Verdi'nin en parlak döneminde onu ciddi bir bozguna uğrattığı düşünülen, izleyici tarafından beklenildiği gibi karşılanmadığı belirtilen La Traviata'nın ilk temsilindeki başarısızlık, eserin ilk versiyonunun minutaj olarak uzunluğu dışında, sahneye koyulduğu dönemin ahlak anlayışına ters düşmesi, eserde rol gereği veremden ölmek üzere olan başrol karakteri Violetta'nın kast seçiminin çok sağlıklı görünen bir kadın sanatçı olması ve temsil edildiği devrin kostümlerinin sahnede oldukça lümpen kalıyor olması gibi gerekçelere dayandırılmaktadır (Yener, 1964, s.200).

La Traviata operasının, çağdaş hayatı sahneye taşıyan ilk operalardan biri olduğu düşünülmektedir. Giuseppe Verdi'nin, toplumun genel psikolojisiyle ilgili her zaman güncel kalabilecek bir konuyu (toplumca ahlaksız sayılabilecek ve kendisini sadece eğlence hayatının geçici mutluluğuna bırakmış bir kadına karşı toplumun suçlama eğilimi dışında, duruma çok daha farklı açılardan bakabileceği üzerine) opera sahnesine oldukça karakteristik ve dramatik müzik ifadeleriyle adapte ederek, böyle bir farkındalığa cesaret edebilen ilk besteci olduğu belirtilmiştir. Bu yenilikçi anlayış, opera sanatında bir ilk olarak düşünülebilir. Verdi hayatta iken İngiliz okuyucular için eserin yayımlanan bir edisyonunun introdüksiyonunda yer alan, "Violetta'nın ölümü çok gerçekçi bir etkiye sahiptir ve birçok vicdanlı gözden birçok gözyaşı döktü" sözleri, toplum psikolojisine dair Verdi'nin yaratmak istediği farkındalığın amacına ulaştığına dair bir örnek teşkil edebilir (Altar. 2000, s. 81).

La Traviata'nın seyircide empati duygusunu uyandıran bir etki yaratmasının bir diğer nedeninin de, eserin izlenme süresiyle konunun gelişme süresinin gerçek zamanlı şekilde senkronize dizayn edilmiş olduğu sanılmaktadır. Buna örnek olarak, ölmekte olan Violetta'nın odasının penceresinden duyulan, (Koronun kuliste söylediği *Largo al quadrupede* şarkısı) sokaktan gelen karnaval sesleri-şarkılar gösterilmektedir.

Hissedilen kontrastın sahenin dramatik yapısını güçlendirmekte olduğu ve bu gerçek zamanlı efektin, seyircide gerçeklik algısı yarattığı gözlemlenmiştir (Jacobs ve Stanley 1996, s.177). Ünlü müzik tarihçisi Dr. Theodor Werner, eserin müziğinde hissettirilen, karakterler arası psikolojik ilişkilerdeki şeffaflık ve sadeliğın, opera sanatının geleceğini olumlu yönde etkileyeceğini, bunun yenilikçi bir yaklaşım olduğunu savunduğu belirtilmiştir. Eleştirmen Oskar Bie, Richard Wagner'in izlediği yolun tam tersine, Verdi'nin eserinin bir felsefe ya da sorun içermediğine, yalın ve sübjektif, tamamen doğal bir güzelliğe olan inancın verdiği mutlulukla karşılaşıldığına dikkat çektiği ilgili yayınlardan anlaşılmaktadır (Altar. 2000, s. 75).

Paris'te Monmarte mezarlığında, üzeri kamelya desenleri ile işlenmiş mermer bir mezarda yattığı belirtilen Alphonsine Plessis isimli talihsiz kadının hayatının önce Alexandre Dumas'ın *Kamelyalı Kadın* isimindeki romanıyla, sonra da Verdi'nin müziği ile ölümsüzleştiği bilgisine Faruk Yener'in 1964 baskılı *100 Opera* isimli kitabından ulaşmaktayız. Aynı kaynaktan edinilen bilgilere göre eserin konusu 19. Yüzyılda Paris'te geçmektedir. Yine aynı yayında, ancak farklı kaynaklarda da rastladığımız bilgiler ışığında La Traviata Operasının rol dağılımını şu şekilde açıklanmıştır;

Başlıca Kişiler;

Violetta Valery (soprano)

Alfred Germont (tenor)

George Germont, Alfred'in babası (bariton)

Gaston, Letoriere Vikontu (Tenor)

Baron Douphal (bariton)

Dr. Grenvil, Violetta'nın doktoru (Bas)

Marquis d'Obigny (bir kişizade)

Flora Bervoix, Violetta'nın arkadaşı (soprano)

Annina, Violetta'nın hizmetçisi (mezzo-soprano) (Yener, 1964, s.199).

La Traviata eserinde dramatik açıdan oldukça önem arz ettiği görülmekte olan Koronun eserdeki konumu şu şekilde değerlendirilmektedir;



Birinci Perdede; Violetta Valery'in evinde lüks içinde döşenmiş bir salonda verdiği partiye katılan fraklı erkeklerin ve tuvaletleri içindeki kadınların oluşturduğu davetliler, şampanya içmektedir, ve dönemsel özelliklere uygun zarafette eğlenmektedir. Violetta'nın duraksamalarını farkedene koro, endişe duysa da eğlence devam eder.

Üçüncü perdede; Violetta'nın arkadaşı Flora Bervoix 'in evinde verdiği maskeli partiye katılan çingene kılığında kadın ve matador kılığında giren erkek davetliler. Çingenerler fal bakmakta ve geleceğe dair tahminlerde bulunmaktadır, matador erkekler ise hikayelerini anlatmaktadır. Ancak ilerleyen dakikalarda, Alfredo'nun Violetta'ya karşı sert çıkışı, koro tarafından hoş karşılanmamakta ve koro karakterleri vicdanın sesi olarak konuyu değerlendirmektedir.

Dördüncü perdede; Dışarıda karnavalı çalınca kutlayan kalabalık (Kulis Korosu)

Riccardo Muti, genç şefler için vermekte olduğu ustalık sınıflarında Veri'nin mektuplarında yazdıklarına değinerek, La Traviata korosunun şarkı söyleyen kuru bir kalabalık değil, koroyu oluşturan her bir kişinin ayrı bir karakter olarak rejî içindeki pozisyonlarını ifade etmesi gerektiğini belirtmektedir (Muti, 2017).



**Görsel 7.** La Traviata Operası, i. Perdeden Bir Görüntü. İzmir Devlet Opera ve Balesi / 2019

## 2.2 Operalarda Koro Şefinin Eserlere Hazırlık Sürecindeki Konumu

Bu başlık altında, farklı yaş grupları ve farklı deneyimlere sahip, yıllarını seyirci karşısında geçirmiş ya da geçirecek olan, onlarca şan sanatçısından oluşan bir topluluğu, seslerden librettoya, müzikal cümlelerin dramatik ifadesinden, şan stiline kadar çalıştırmakla ve aynı zamanda bu topluluk dahilinde demokrasiyi, disiplini ve motivasyonu korumak ve geliştirmekle yükümlü olduğu düşünülen opera korosu şefinin eser hazırlıkları sürecindeki konum ve sorumluluklarının değerlendirilmesi planlanmaktadır.

### 2.2.1. Koro Şefinin Donanımsal Nitelikler Açısından Değerlendirilmesi

Genel olarak koroların prova süreçleri ve sahne üstü performanslarındaki başarılarının koro şefine ve şefin planladığı çalışma sistemine bağlı olduğu belirtilmektedir. Koroyu oluşturan sanatçıların performanslarının, koro şefinin birikimi, tecrübesi, bireysel hazırlığı ve becerisiyle yükseltilebilir olduğu değerlendirilmiştir. Çalışma sisteminin planlanmasından, piyanoyu etkili şekilde kullanabiliyor olmasında kadar birçok donanımsal özelliğe haiz olan koro şeflerinin başarıları açık şekilde gözlenmektedir (Halvaşı, 2017).

Devlet Çok Sesli Korosu şefi Sn. Burak Onur Erdem'in *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma e-Dergisi'nde* yayımlanan makalesinde belirtildiği üzere provalardaki performansların kalitesi yönünde yapılan araştırmalardan elde edilen sonuçlara göre koro şefinin önceliğinin eserin genel yapısı ve partiyonuna ilişkin hazırlıkları olması gerektiği, daha sonra da prova planlaması yönünde öngörülü bir mesai harcaması gerektiği değerlendirilmiştir (Erdem, 2019). Yine aynı yayında yer verilen diğer bir kaynak olan Abraham Kaplan'ın değerlendirdiği gibi, belki bir orkestra sanatçısı prova öncesinde arşe şekli ya da müzikal artikülasyon gibi ayrıntıları hazırlayabilir, ancak bir koro sanatçısından (solistler hariç) prova öncesinde nefes yerlerini ya da sessiz harfle bitiriş zamanlarını işaretlemesi beklenmemektedir (Kaplan, 1985, s. 93).

Orkestra şefinin enstrüman bilgisi konusuna ne derece hakim olması icap etmekteyse, aynı şekilde koro şefinin de şan tekniği ve vokal müzik konusunda donanım sahibi olması gerektiği öngörülmektedir. Zira yaylı saz çalan bir enstrüman sanatçısının arşesi, ses sanatçısı bir koro bireyinin nefesine benzetilebilir.

Araştırmacının opera kurumlarındaki uzun görev sürecinde edindiği gözlemlerden yola çıkarak, eserlerin provalarından önce uygulanacak ses egzersizlerinin seçiminden, zor pasajların hangi teknik kullanılarak daha rahat seslendirilebileceği, eserlerin dönemsel özellikleri ile paralel, ses tekniklerinin ne zaman ne şekilde kullanılacağı, koro sanatçılarının zorlanabileceği ya da yorulabileceği öngörülen provaların sistemlerinin yönetimi gibi noktaların koro sanatçılarıyla kolayca empati kurularak başarılı bir şekilde idare edilmesinin tek yolunun, koro şefinin iyi derecede şan tekniği biliyor olması gerektiği yönünde değerlendirilmesi sonucuna varılmaktadır.

M. Yiğit Ersoydan'ın *Türkiye'deki Koro Şeflerinin Dönüşümcü ve etkileşimli Liderlik Davranışlarının İncelenmesi* adlı yayınında, koro şefinin müzikal yeteneği, iyi bir programcı olması ya da bilgi donanımının yüksek seviyelerde olmasının, etkin bir liderlik için yeterli olmadığı belirtilmektedir. Sosyolojik açıdan topluluk, müzikolojik açıdan ise müzik topluluğu vasıflarına sahip olan koronun, sosyal ve teknik anlamda donanımlı bir lidere ihtiyaç duymakta olduğu değerlendirilmiştir.

Koro şefi; Sergilediği davranışları, saygın kişiliği, sorunları çözebilme yeteneği, müzikal bilgi birikimi ve yönlendirme biçimleri ile etkili bir lider olmak durumundadır. Liderlik ettiği topluluğun başarısı, motivasyonu ve özgüveni, koro şefinin başarılı tutumları ile ilişkilidir (ALLEN, 1988, s. 36).

İlgili yayınlardan edinilen bilgiler ışığında, koro şefinin yetenek ve bilgi donanımlarının yanında, sorumluluk alan, şeffaf ilişkiler kurabilen uyumlu kişilik yapısında olmasının önemi anlaşılmaktadır (Ersoydan ve Karakelle, 2014, s. 38).

Orkestra sanatçıları, koro sanatçıları ve solistlerin bulunduğu yüzlerce kişiden oluşabilen bu büyük topluluğu idare etmek, inandırmak ve çalıştırmanın zor bir iş olduğuna değinen Prof. T. Vural, *Lider Olarak Orkestra Şefi* (Vural, 2012, s. 297) adlı yayınında Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Senfoni Orkestrası'nın müzik direktörlüğünü yapan Leonard Slatkin'in ,

Orkestra şefliği çok gizemli müzikal bir yolculuktur. Orkestra şefi yeri geldiğinde bir koç, lider, şaman, psikolog veya trafik polisi olmalı ve hepsinin özelliklerini iyi bir armoni içinde tavırlarında özleştirmelidir (Slatkin, 2008).

sözlerine yer vererek liderliğin şefin sahip olması gereken en önemli özelliklerden biri olduğunu değerlendirmektedir.

### **2.2.2. Koro Provalarının Planlaması**

Koro şefinin yapacağı ön görülen bireysel çalışmaların niteliği ve sistematığının, eserin opera korosu ile yapılacak olan provalarının planlanması yönünde olması önerilmektedir. Zira, distribüsyonun asılmasını takip eden süreç açısından eserin kostüm, sahne provaları vb. Diğer provalarının da diğer birimler tarafından planlandığı bir zaman diliminde olduğumuz varsayılmaktadır.

Koroyu en iyi çalıştırma metodunun, provaya koronun kolay deşifre edebileceği ya da daha önceden genel olarak bildiği bir bölüm ile başlayarak zorlayıcı kısımlara geçmek, ardından son olarak provayı koronun başarılı bir şekilde söyleyebileceği ya da bildiği pozitif bir bölüm ile sonlandırmanın olduğu belirtilmektedir. Bu stratejinin müzik eğitimcileri tarafından kanıtlanmış en etkili metot olan sentez-analiz-sentez olduğu düşünülmektedir. Ancak bu metodun prova stili açısından sadece genel bir çatı oluşturduğu, gerçek anlamda başarılı sonuçlara varabilmek için gerekli olan asıl anahtarın, çalışılması gereken her bölüm için öngörüyle hazırlanmış bir plan yapılmasının olduğu belirtilmektedir. Bir piyano virtüözünün belirlenmiş olan konser gününe kadar ezberleyecek olduğu konçerto için bir çalışma planı varsa, etkili bir koro şefinin de belirlenmiş olan konser gününe kadar koro ile yapacak olduğu provaları programlamasının önemi vurgulanmaktadır. Koro şefinin, koronun kostüm provası gibi diğer provaları öncesi hangi bölümleri çalıştırmış olması gerektiğini kağıt üstünde planlamasının önemi ayrıca belirtilmek istenmektedir. Araştırmanın bu bölümünde prova planlaması konusundaki yayınından yararlanan Wake Forest Üniversitesi Profesörü Brian Gorelick'in şu sözlerinin konuyu açıkça özetlediği düşünülmektedir; "Koro provalarının performansını başarılı bir şekilde sürdürmek için tek anahtar unsur; detaylı, gelişmiş bir prova programı planlamasıdır." (Gorelick, 2001).

## Deşifre Aşamalarında Zamanın Doğru Kullanımı

Operalarda koronun provalarının genellikle tüm koro ile başlamadığı gözlemlenmektedir. Oldukça karmaşık olabilecek müzikal zenginliğe sahip operaların korolu bölümlerinin, koronun belirli ses gruplarına tekrar ettirilmesi, öğretilmesi uzun zaman alacağından, bir ses grubu (ör. Altolar) ile çalışırken diğer ses gruplarının bekleme-lerine ve dikkat dağınıklıklarına sebep olabilmektedir. Ancak ses gruplarının soprano, alto, tenor, bas şeklinde ayrı ayrı çalıştırılmasının da çok sesli müziğin hissedilmesi ve eşlik etme güdüsünün gelişmesi yönünde olumsuz etkisi olabileceği tahmin edilmektedir. Bu yönde, ilk provaların kadınlar ve erkekler korusu olarak ayrı ayrı yapılması koşuluyla, partiler koro sanatçıları tarafından deşifre bağlamında öğrenildikten sonra tüm koronun birleştirilmesinin daha uygun olduğu düşünülmektedir. Opera korolarında koro sanatçılarının aynı zamanda birer oyuncu olduğu düşünüldüğünde, eserlerde erkek ve kadın partilerinin yoğunluklarının bazen çok farklı, hatta bazen bir grubun hiç partisinin olmadığı (sadece kadınlar ya da sadece erkekler) eserlerin olabildiği göz önünde tutulacak olursa, prova planının bu bağlamda programlanması gerektiği anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte bazı durumlarda eseri çalışacak olan koro sanatçılarının bir kısmının daha önceki yıllarda sözü edilen eseri icra ettikleri ve bildikleri görülmektedir. Örneğin çalışması planlanan La Traviata operası, distribüsyonda adı geçen ve çoğunluk oluşturabilecek koro sanatçıları tarafından daha önce çalışılıp birçok kez icra edilmiş olabilmektedir. Bu durumlarda, operaların sahne müdürlüklerinden edinilebilecek eski distribüsyonlar ile yapılan yeni distribüsyonun karşılaştırılarak, eseri daha önceden icra etmemiş koro sanatçılarının tespit edilerek, ilk deşifre çalışmalarının sadece bu koro sanatçılarıyla yapılması önerilmektedir. Eseri daha önceden bilen, onlarca kez icra etmiş olan sanatçıların tekrar deşifre provalarıyla zaman kaybetmesinin önüne geçileceği tahmin edildiğinden bu program dahilinde yapılacak koro provalarının daha verimli olabileceği öngörülmektedir.

## **Eksik ya da Fazla Prova Sayısının Olumlu ve Olumsuz Etkileri**

Her eserin, koro şefinin ve çalıştırılacak olan koronun donanımı, tecrübesi ve performansıyla doğru oran oluşturabilecek şekilde gerekli prova sayısı farklılık gösterebilmektedir. Ancak, planlanan prova sayısından birkaç prova daha fazla prova günü belirlenmesi, eserin çalışma süreci içinde gelişebilecek herhangi bir prova iptali vb. aksilikler için bir 'yedek prova' olarak düşünülebilir. Zira, koro sanatçılarının motivasyonu göz önünde bulundurulduğunda, iptal edilebilecek provaların olmasının, planda olmayan yeni provaların sonradan eklenmesinden daha makul olacağı varsayılmaktadır. Ancak, bu planlamanın koro bireyleri açısından 'prova iptali beklentisi' halinde bir alışkanlığa dönüştürülmeden, öngörülü bir şekilde uygulanmasının daha yerinde olacağı düşünülmektedir. Operalarda birkaç eserin aynı sezon içinde temsil edildiği ve yoğun bir temponun hakim olduğu, koro sanatçılarının bazılarının aynı zamanda başka eserlerde solo rollerde görev aldıkları da düşünülecek olursa, koro şefi tarafından kısa zaman dilimleri göz önünde tutularak, çok planlı bir prova sistemi hazırlaması gerektiği düşünülmektedir.

### **2.2.3. Koro Distribüsyonunun Planlaması**

Operalardaki koro şeflerinin bir diğer sorumluluğunun da koronun distribüsyonunun hazırlanması olduğu düşünülmektedir. Mümkün olan en kısa sürede koro şefi tarafından eserin öğrenilip koro mevcudiyeti konusunda bir değerlendirme yaparak, rejisör, orkestra şefi ve idari birimler ile yapılacak toplantılar neticesinde uygun görülen optimum koro sanatçısı sayısını belirlemesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Çalıştırılacak olan eserin dışındaki diğer eserlerde solist ya da korist olarak farklı görevlerde bulunabilecek koro sanatçılarının, distribüsyonu hazırlanmakta olan eserin koro çalışmalarına katılmayacak olmaları da göz önünde bulundurularak eserin koro distribüsyonunun son halinin hazırlanmış olmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.

Distribüsyon hazırlanırken dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan birinin de, eserin genel karakteri açısından gerekli optimum koro mevcudiyetinin belirlenmesi ve ses grupları arasındaki balansın planlanması, distribüsyonda yer alacak koro sanatçılarının yaş ve performans gibi farklı özelliklerinin göz önünde bulundurulması olduğu düşünülmektedir.

#### **2.2.4. Koro Şefinin Eserlere Bireysel Hazırlık Süreci**

Öncelikle, koro provalarında eserin genel atmosferini koro sanatçılarına anlatacak olan şefin hayalindeki koro tınısının imajınasyonunun oluşması için, varsa eserin librettoya dönüştürülmeden önceki edebi metninin, ya da tarihçesinin (La Traviata için 'Kamelyalı Kadın' romanı) okunması önerilmektedir. Ayrıntılı incelenmek üzere eserin koro şefine teslim edilen partiyon ve piyano-şan indirgemesinin notalarının rehberliğinde eserin en iyi yorumlandığı düşünülen temsilleri görsel kaynaklardan izlenip, farklı rejiler ve farklı şeflerin yorumları incelenerek eserin opera rejisine ve genel yapısına dair fikir edinilmesi gerektiği düşünülmektedir. Ancak, bu kaynaklardan yorumsal bir taklide yol açmasına izin vermeyecek bir bilinçte yararlanılmasının daha uygun olacağı tahmin edilmektedir.

Özellikle opera türünde yazılı olmayan ancak adeta bir kural gibi yerleşmiş geleneksel yorumlamalar olduğu görülmektedir. Tempo-tempo değişkenleri, sözlerin artikülasyonundaki aksanlar, müzikal artikülasyonlar ya da dinamikler bunlara örnek olarak değerlendirilebilir. Bu araştırmanın 'La Traviata' operasından hareketle yapılmasının nedenlerinden birinin de, eserin korolu bölümlerinde bu geleneksel yorumlamalara sıkça rastlanıyor olduğu düşünülebilir.

Koro şefinin ön çalışmasında, opera korosunun ilk provalarında belirtmek üzere alacağı notların ve odaklanılması düşünülen noktaların bir sonraki sayfada belirtildiği gibi;

- Eserin genel olarak konusunun anlaşılması,
- Korolu bölümlerdeki sahne atmosferinin ve koronun konumunun tanımlanması,
- Korolu bölümlerin libretto açısından anadildeki tam metninin öğrenilmesi,
- Librettonun okunuşlarının, artikülasyonlarının öğrenilmesi,
- Tempoların, yavaşlama ve hızlanmaların, luft ve puandorgların (point d'orgue) netleştirilmesi,
- Müzikal cümlelerin ve yorumlamaların belirlenmesi ve kesinleştirilmesi,
- Yazılı olmayan geleneksel yorumlamaların öğrenilmesi,
- Koronun nefes yerlerinin belirlenmesi,
- Sessiz harf bitirişlerinin zamanlamasının belirlenmesi,
- Staccato, legato, espressivo, non-espressivo, parlondo vb. pasajların, müzikal nüans, artikülasyon ve dinamiklerin tespit edilip, öğrenilmesi,
- Şan stili unsurlarının müzikal atmosfere uygun olacak şekilde (nefesli söylemek, fısıldamak, forse etmek vb.) pasajlar üzerindeki tespiti,
- Müziğin dönemsel özelliklerinin teknik yönden kavranması (ör. Vibrato kullanımı, açık ya da kapalı stilde söylemek, forte ve piano kontrastları), buna göre bir tını imajınasyonunun yaratılıp tanımlanması,
- Eserin yapısına göre prova öncesi ses egzersizi stillerinin belirlenmesi şeklinde olması düşünülmektedir.

### **2.2.5. Koro ve Orkestra Şeflerinin İşbirliği**

Opera korolarının müzikal prova süreçlerinde koro şefi ile yaptıkları çalışmalar neticesinde alıştıkları tempo hızı, vuruş teknikleri, point d'orgue (puandorg) bekleme süreleri gibi detayların, koro şefinin pasif konuma geçip, orkestra şefinin yönetiminde gerçekleşecek olan sahne provalarında farklılık gösterebildiği, bu neticede de provaların aksadığı gözlemlenmektedir.

Bu probleme çözüm olarak operalarda koro şeflerinin bireysel çalışmalarına ek olarak, eserin orkestra şefi ile eser hakkında istişarelerde bulunması, bu bağlamda korolu pasajların tempoları, puandorg süreleri, enterpretasyon açısından orkestra şe-



finin fikirlerinin alınmasının koro çalışmalarından sonra orkestra şefinin farklı yorumundan doğabilecek problemlerin önüne geçilebileceği düşünülmektedir. Eserin koralu bölümlerinin, yönetme teknikleri bakımından ölçülerine kaç vurulacağı (ör. In 2 ya da in 4), sub-division kullanıp kullanılmayacağı belirlenmesinin, koro şefinin vuruş tekniğine alışmış olan koronun, orkestra şefi ile yapacağı çalışmalarda farklı bir vuruşla karşılaşabileceği bir durumda sıkıntı yaşamaması açısından önem teşkil ettiği sanılmaktadır. Opera korosunun koro şefiyle birlikte, müzikal provaların bitiminden hemen sonra, sahne provalarına geçmeden önce, yapılması planlanan opera eserinin solist kadrosunun da katıldığı, eserin temsilini yönetecek olan orkestra şefinin idaresinde birkaç ansamble provası yapmasının sahne provalarının müzikal akışının aksamaması açısından sağlıklı olacağı öngörülmektedir.

#### 2.2.6. Piyano Eşliğinin Koro Provalarındaki Yeri

Arman Artaç'ın *Operaların Piyano Eşliklerinin Yorumlanması* adlı dergi yayınında belirttiği gibi, operalardaki müziğe operanın doğası gereği orkestralar eşlik etmektedir. Ancak bu eşliğin orkestra tarafından gerçekleştirilemeyeceği durumlarda (provalar, atölye çalışmaları, resital, sınav, yarışma) eşlikler orkestrayı tüm armonik ve melodik yapısıyla en iyi şekilde imgeleyebilen, kolay taşınabilir ve tek kişi tarafından çalınabilen piyano tarafından yapılmaktadır (Artaç, 2012, s. 227).

Yine aynı kaynakta yer verilen Beethoven senfonilerinin olağanüstü bir başarıyla piyano indirgemesini yapmış olan Franz Liszt'in, piyano ve orkestra ilişkisi için arkadaşı Adolphe Pictet de Rochemont'a 1837'de yazdığı belirtilen bir mektuptaki

Piyano, yedi oktavlık bir aralık içerisinde, bir orkestranın seslendirebileceği tüm perdeleri kapsar ve tek bir kişinin on parmağı, yüzden fazla orkestra çalgısının meydana getirdiği birlik tarafından ortaya çıkartılan armonileri yeniden duyurmak için yeterlidir. Buna göre, piyanonun orkestra eseri ile ilişkisi, bir kabartmanın bir tablo ile olan ilişkisiyle aynı temele dayanır: Piyano, orijinal eseri çoğaltır, onu herkes için ulaşılabilir kılar ve renkleri yansıtmasa bile ışık ve gölgeleri yansıtabilir (Roberge, 1993)

sözlerinden, piyanonun orkestra çok sesliliğini en iyi hissettiren eşlik aracı olduğu anlaşılmaktadır.

Çalıştırılması planlanan eserin koro şefi tarafından incelenmesi, prova planının yapılması ve distribüsyonun hazırlanması dışında, eserin ilk provasından önce koro şefinin eseri bireysel olarak iyi derecede kavramış olmasının gerekliliği tahmin edilebilmektedir. Bu bağlamda, öncelikle eseri çeşitli kaynaklardan okuma, dinleme ve izleme dışında piyano eşliğini çalışmak, koral partiyon okuması ve librettonun analizini yapmak gibi ön çalışmaların öneminin büyük olduğu düşünülmektedir. Opera eserinin ilk provalarında koro şefi, ezgileri koro sanatçılarına öğretmektedir. Bu deşifre aşamasında ayrıca bir piyano eşlikçisine ihtiyaç duyulmadığı düşünülebilir. Bu bağlamda eserin özellikle deşifre aşamasında koro şefinin piyanoya hakimiyetinin prova sürecini daha da hızlandıracağı tahmin edilmektedir.

Deşifre çalışmalarının tüm ses grupları ile birlikte tamamlanmasının akabinde, tüm koronun birleşecek olduğu, artık şeflik teknikleri açısından koronun yönetilmeye ihtiyaç duyacağı koro provalarının eşlikçi piyanistin korrepetitör) yardımıyla birlikte yürütülebileceği deneyimlenmiştir.

Koro şefinin provaları birlikte yürütecek olduğu koro eşlikçilerinin de esere hakimiyetinin önemi vurgulanmak istenmektedir. Opera korosu şefinin, eserin performanslarını idare edecek olan orkestra şefiyle yapacak olduğu istişarelerden akabinde, birlikte çalışacakları koro eşlikçisiyle de bireysel bir çalışma yapmasının öneminin, koro provaları esnasında eşlikçi piyanist ile koro şefi arasında doğabilecek uyumsuzlukların önüne geçilmesi bakımından büyük olduğu düşünülmektedir. Gerek koro şefinin piyano eşliği, gerek koro piyanistin eşliği olsun, opera korosuna provalarda eşlik etmenin de koroya yardımcı olabilecek bir sistematiğe olması deneyimlenmiştir.

Aşağıda, **Görsel 8'de** görülebileceği gibi, opera eserlerinde solistlerin koro pasajları ile birlikte söylediği resitatif vb. Partileri bulunmaktadır.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and soloist. The score is written for Soprano (A), Alto (G), Tenor (Ten.), Bass (B.), and Piano (ALF.). The lyrics are in Italian. The tempo is marked 'Allegro' (Al.) and the key signature is two flats (B-flat major). The score includes a vocal ensemble part with the lyrics '- mo - re for - tu - na reca al giuo - co...' and a soloist part with the lyrics 'Oh vince - rò stas - se - ra, e l' o - ro gua - da - gna - to poscia a go - der tra'. The piano part includes the tempo marking 'Allegro' (Al.) and the key signature 'G 42314 G'.

**Görsel 8.** Koro ve Solist Ansamble Örneği, La Traviata Operası.

Opera eserlerinde çok sık karşılaşılan bu gibi bölümlerin, koronun girişlerinden önce, girişlerinden sonra ya da ara ara koro ve solistler arasında kurgulanan bir soru cevap ya da koronun durum karşısındaki yorumu niteliğinde olduğu görülmektedir. Bu partilerin melodik yapısını ve sonraki giriş zamanlarını koronun kavramasını sağlamanın önemi sahne provalarında anlaşılmaktadır. Müziğe giriş zamanlarının tam olarak kavraması sağlanamayan korolar sahne provalarında zamanlama olarak partilerine giriş sıkıntısı çekmekte ve genel akışın bozulduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda opera korosu şefinin dikkat etmesi gerektiği düşünülen noktalardan biri de koro provalarında, korolu bölümlerde bulunan solist partilerini kendisinin söylemesi, ya da piyano ile ezgisinin çalınması olduğu düşünülmektedir. Bahsedilen solist partilerini söyleyen ve çoğu zaman (koro şefi erkek ise) falsetto tekniğindeki kafa

sesini kadın koro sanatçılarına vereceği örneklerde kullanması beklenen koro şefinin koro sanatçılarına vereceği örneklerin temiz ve kulağa hitap eden bir duyumunun olması için bizzat şan tekniğine hakim olması önerilmektedir.

Orkestra eşliğine sahip olan opera türündeki piyano-şan notalarının (piyano indirgemeleri), orkestranın hissettirdiği atmosferin, armonileri ve melodik yapıların bir imitasyonu gibi olduğu belirtilmektedir. Bu düzenlemelerin, çoğu zaman eserin bestecisi yerine başka müzisyenler tarafından yapılmış olduğu görülmektedir. Bu düzenlemelerdeki amacın, koro ve solo sanatçıları, hatta bale sanatçıları tarafından provalarda sanki orkestra eşlik ediyormuş gibi hissetmeleri, armonileri ve çeşitli enstrümanların sololarını doğru zamanda doğru oktavlarda duyulmasını sağlamak olduğu anlaşılmaktadır.

Bu doğrultuda koro provalarında eşlikçinin yaklaşımının koro sanatçılarına orkestra eşliğini tüm renkleriyle hissettirebilmesi yönünde olduğu sonucuna varılmaktadır. Gerekli durumlarda koro şefinin koro sanatçılarına piyano eşliğinde duyulan bir temanın, orkestra ile çalışılırken hangi enstrümandan duyulacağını belirtmesinin, orkestra ile yapılan provalarda koro sanatçılarının doğru zamanda doğru şekilde duysal bir işarete hazırlıklı olarak partilerine girmelerine yardımcı olacağı düşünülmektedir (Artaç, 2012, s. 234).

Konunun başında da belirtildiği gibi, genellikle bir opera kurumunun belirlediği takvim dahilinde sezon içinde yapılması planlanan korolu eserler önceden koro şeflerine bildirilmektedir. Koro şeflerinin yapacağı prova planlaması ve bireysel hazırlıklarından sonra opera korolarının prova süreçleri başlamaktadır. Bunu takip eden prova süreçlerine Giuseppe Verdi'nin La Traviata adlı operasından hareketle örneklerin verilmesi düşünülmekte, koro şefinin eseri ilk kez çalıştıracak olduğu varsayılmaktadır.

EDIZIONE POPOLARE  • PRIMA SERIE •

---

# LA TRAVIATA

OPERA IN TRE ATTI DI FRANCESCO MARIA PIAVE

MUSICA DI

## GIUSEPPE VERDI

Rappresentata per la prima volta al Teatro La Fenice in Venezia il 6 Marzo 1853

---

★ OPERA COMPLETA ★

CANTO E PIANOFORTE	PIANOFORTE SOLO
(A) Netti Fr. 5. —	(A) Netti Fr. 2. 50

---

Proprietà degli Editori. — Deposto a norma dei trattati internazionali.  
Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

  
G. RICORDI & C.  
EDITORI-STAMPATORI  
MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — LONDRA — LIPSIA — BUENOS-AIRES  
NEW-YORK: Boosey & Co.  
PRINTED IN ITALY.

**Görsel 9:** La Traviata Operası. G. Ricordi & C. Edisyonu. Piyan-Şan Notasının Kapağı.

## 2.3. ŞEFLİK TEKNİKLERİ AÇISINDAN KORONUN MÜZİKAL PROVA SÜRECİ

Araştırmanın bu bölümünde Giuseppe Verdi'nin La Traviata Operası'nın koro provalarının koro şefi teknikleri bakımından incelenmesi hedeflenmektedir. İncelemenin, libretto anlamı, artikülasyonlar, noktalama işaretleri, nefes yerleri, reji –müzik uyumu ve müzikal ifadeler yönünde yapılan genel yanırlara çözüm arayışı niteliğinde olup, eserin G. Ricordi & C. edisyonunun piyano-şan notası görsellerinden faydalanılarak yapılması planlanmaktadır.

### 2.3.1 Deşifre Provalarının İncelemesi

Koronun, koro şefiyle gerçekleştirecek olduğu müzikal provalar, opera müdürlüklerince belirlenmiş olan koro prova salonu, koro stüdyosu, koro çalışma odası şeklinde farklı farklı olarak adlandırılan çalışma odalarında gerçekleşmektedir. Çoğu zaman opera sahnesi ile aynı binada bulunan çalışma odalarının, opera kurumlarının yapısı veya iç işleyişi bakımından farklı nedenlerle ayrı binalarda bulunabildiği görülmektedir. Koro şefinin planlamış olduğu provaların ilkinin, genel anlamda eser hakkında bilgilendirme, varsa koro içi rollerin ya da grupların belirlenip dağıtılması (Verdi'nin Aida, Puccini'nin La Boheme operalarında olduğu gibi koronun birkaç ayrı gruba ayrılması) şeklinde bir sistemle başlamasının uygun olduğu düşünülmektedir.

Eserin ilk koro provalarının deşifre aşaması olduğu varsayılırsa, zamanı verimli kullanabilmek adına kadın ve erkek koro sanatçılarıyla ayrı ayrı prova yapılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Genel olarak eşitliğin sağlanması amacıyla ayrı gruplar halinde yapılan provalar için, sabah prova yapan grubun ertesi gün öğleden sonra prova yapmasının uygun olduğu önerilmektedir.

Koro şefinin eser hakkında verecek olduğu bilgilerin paylaşımını takip eden süreç olduğu öngörülen deşifre provaları öncesi kısa bir egzersiz yapılmasının ve yapılacak olan egzersizin tam ses olarak söylenmeyecek olan deşifre /solfej stiline uygun kısa intervaller (aralıklar) sınırında olmasının yeterli olacağı düşünülmektedir. Her prova öncesi koro sanatçılarının ses egzersizi yapması uygun görülmektedir. Ancak,

sabah provalarında çalışmaya başlamadan önce yapılacak olan egzersizin çok daha dikkatli seçilmesi ve daha uzunca yapılması önerilmektedir. Zira hassas kas yapısına sahip ses telleri henüz soğuktur ve ani basınçlarda zarar görebilmektedir. Sabah provalarında yapılması planlanan egzersizlerin mezzo-voce (orta ses) kullanılarak, Kapalı ağız M ya da N vokalleri ile başlaması, U vokaliyle devam edilmesi önerilmektedir. Isıtılmayan ses telleri ile güçlü tınılar elde etmeye çalışmak sakatlanmaya yol açabilmektedir. Sporcularda olduğu gibi, kasların ısıtılması oldukça önem teşkil etmektedir (Gökoğlu, 2009, S. 32). Ancak ses egzersizleri her provada, her eserde her tür etkene bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Deşifre aşamasında olan koro için tam ses söylemeden solfej ve bona ağırlıklı geçmesi planlanan provaların öncesinde yapılan egzersizlerin nispeten daha kısa tutulması düşünülebilir.

Deşifre aşamasına geçmeden önce, koro şefinin not almış olduğu nefes noktalarının koroya bildirilmesinin prova sürecinde zaman tasarrufu sağlayacağı düşünülebilir. Deşifre aşamasında koronun eserin korolu bölümlerini sözler ile bona okuması sağlanarak genel cümle yapılarının ve ölçü içi ritim gruplamalarının kavranması planlanmaktadır. Sözlerle bona okumanın başka bir faydasının da farklı dillerde yazılmış olan librettoların doğru okunuşlarının ayrıca bir çalışma yapmaya gerek kalmadan not edilmesi olduğu düşünülmektedir.

Özellikle koro sanatçılarının kendi ana dillerinde yazılmış, prozodi açısından hatasız olan eserler başta olmak üzere, müzikal anlamda zor pasajlar içeren, geniş aralıklara sahip disonans bir bölüm haricinde eserlerin nota ile solfej yapılarak deşifre edilmesi, eserle ilk kez tanışacak olan sanatçılarda hece-nota ismi kapsamında bir dualite yaratarak genel cümle yapısını bozacağından önerilmemektedir. Ancak bununla birlikte, opera korolarının solfej okuma konusundaki kondisyonunu kaybetmelerine neden olacak kadar solfejdən uzak kalmaları da uygun görülmemektedir.

Gerek farklı şeflerle yapılmış olan çalışmaların, gerek koronun genel yapısının sonucu, her farklı opera korosunda kemikleşmiş, yılların getirmiş olduğu başka başka alışkanlıklarının olduğu gözlenmektedir. Örneğin, A Kurumundaki opera korosu

eserleri solfej yaparak daha hızlı deşifre ettiğini, B Kurumundaki opera korusu hemen sözlerle çalışmaya başlamanın daha konforlu ve pratik olduğunu düşünebilmektedir. Bu koşullarda koro şefinin esere ve müziğe hakim bir lider olarak optimum kararı vermesinin, varsa yanlış oturduğu düşünülen birtakım alışkanlıkların yapıcı şekilde düzeltilmesi yönünde çalışma yapmasının uygun olacağı tahmin edilmektedir.

### 2.3.2 Müziğe Drama Açısından Yaklaşımlar

Diğer korolu eserlerden farklı olarak opera eserlerinde koronun konumunun ve seslendirdiği müziğin bir rol dahilinde olduğu bilinmektedir. Özellikle La Traviata gibi dramatik yönden derin ve güçlü unsurlar içerdiği bilinen opera eserlerinde, her bir koro bireyinin aynı zamanda bir tiyatro sanatçısı olduğu ve bir karakteri canlandığı düşünülmektedir. Bu bağlamda sözlerin icra edilirken tek düzelikten oldukça uzak, anlamları uygun ifade edilerek, doğru şan stili ve doğru müzikal nüans, dinamik ve artikülasyonlarla mükemmel bir senkronizasyon içinde söylenmesi gerektiği düşünülmektedir.

MAR.  
Dunque attenti... at.tenti al cantor .....  
Sop.  
Si,at.tenti al cantor .....  
Ten.  
Si,at.tenti al cantor .....  
B.  
Si,at.tenti al cantor .....  
ff  
G 42314 G

Görsel 10. Sözlerin İfade Açısından Müzikal Cümleye Etkisi, La Traviata Operası.



**Görsel 10**'da incelenen notalarda, La Traviata operasının ilk perdesinde olduğu bilinen koronun eşlik ettiği Brindisi düetinden hemen önce söylenen cümleler görülmektedir. Marquis dikkatlerin birazdan düete başlayacak olan Alfredo'ya çekilmesi için 'Dikkat' demekte, koro da Marquis'i onaylayarak 'evet, şarkıcıya dikkat' anlamında, 'Si, attenti al cantor' sözleriyle karşılık vermektedir. Notadaki sözlerde evet anlamındaki İtalyanca Si kelimesinden sonra bir virgül olduğu görülmektedir. Evet, kelimesi bu cümlede bir onay niteliğinde kullanılmaktadır. Basit bir 'evet' kelimesinin tiyatral anlamda onlarca farklı anlamlarda farklı ifadelerle kullanılması, bu ifadeler anlam veren olgununda tonlama ve cümle bağları olduğu bilinmektedir. İfadeleri güçlendiren en önemli unsurun müzik olduğu düşünülürse, koro şefinin koroyu çalıştırırken 'Si' kelimesini onaylama ifadesiyle biraz aksanlı ve sonra gelen virgüle dikkat çekerek, notanın tam yazıldığı değerden biraz daha kısa ve kesik söylenmesinin altını çizmesi önerilmektedir. Ancak, 'İ' vokalinin baskın olduğu Si kelimesini, bütün koronun aynı anda senkronize bir şekilde kesin bir onay ifadesiyle söylemesinin, koro ya da orkestra şefinin vereceği giriş ile de doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda koro ve orkestra şefinden beklenen, orkestra şefi Prof. Rengim Gökmen'in ustalık sınıfı çalışmalarında sıklıkla değindiği 4. Vuruşla 'Si' kelimesinin duyulacağı 'iktus' noktasına varmadan önceki 3. vuruşun iç dinamiği ve karakterinin 'Si' kelimesinden beklenen karakterle aynı olması ve bu noktada şeflerin koro ile beraber nefes almasının önemi gözlenmiştir.

Kısaca, koroya bu tür pasajların, cümle anlamı düşünülerek, yazılan ton içinde kalmak koşuluyla, parlando (konuşur gibi) icra edilmesi gerektiğinin belirtilmesi sonucuna varılmaktadır. Charles Munch'un *Ben Bir Orkestra Şefiyim* adlı kitabında yer verdiği;

...müziğe soluk aldırılmaya başlayın; Nerede?, nasıl? Sorularına doğru yanıtlar aramaya bakın. Bu esaslı olguyu önde tutmayan bir yorum, kuru, tekdüze kalacaktır ister istemez. Müzik, noktalama işaretleri olmayan bir metin gibi okuyanın ağzında oraya buraya çekilen, anlaşılmaz bir şey olup çıkacaktır (Munch, 1990, s. 54).

Sözlerinin, özellikle La Traviata gibi karakterizasyonun, dramatik gücün ve derinliğin oldukça yüksek olduğu bilinen opera türlerinde daha büyük anlam kazanmakta olduğu düşünülmektedir.

### 2.3.3 Müziğe Stil Özellikleri Açısından Yaklaşımlar

Opera türünün gerek bestelendiği çağın getirileri, gerek bestecilerin yaratma dönemleri ve eserin karakteristik özellikleri açısından genel stil farklılıkları olduğu değerlendirilmektedir. Stil özellikleri açısından derin ve güçlü dramatik bir yapıya sahip Giuseppe Verdi'nin, La Traviata operasının Cevad Memduh Altar'ın Opera Tarihi adlı kitabında da belirttiği üzere, toplum psikolojisine dair bir farkındalık yaratan, karakterlerin oldukça net çizildiği yenilikçi bir anlayışa ulaştığı gözlenmektedir. Toplumun ahlaksız olarak nitelendirebileceği bir kadına (Violetta) karşı yargılayıcı bir eğilim içinde olabilmesi dışında, duruma vicdani bir perspektiften de bakabileceği şekildeki iki farklı alternatifin, tüm esere hakim bir kontrast yarattığı düşünülmektedir. (Altar. 2000, s. 81).

Toplum psikolojisinin tüm yanlarıyla ele alınarak yaratıldığı düşünülen bu kontrastın, oldukça karakteristik ve dramatik müzik ifadeleriyle adapte ederek opera sahnesine taşındığını, eseri birçok kez yorumlamış olan G. Arturo Toscanini (1867-1957), Carlos Kleiber (1930-2004), gibi ünlü opera şeflerinin gerçekleştirdiği prova ve performans kayıtları ve Riccardo Muti'nin La Traviata operasından örneklerle yapmış olduğu ustalık sınıfının elektronik kaynak dökümanlarından anlaşılmaktadır. (Toscanini, 1946), (Kleiber, 1977). (Muti, 2019).

The image shows a musical score for the Brindisi in La Traviata. It features four staves: Soprano (Sop.), Tenor (Ten.), Bass (Bassi), and Piano. The lyrics for the vocal parts are: "Ah!..... li - biam,a - - mor fra'..... ca.li - - ci più". The piano part is marked with a forte (f) dynamic and includes a sequence of notes: G 4 2 3 1 4 G.

Görsel 11. Brindisi, La Traviata Operası.

**Görsel 11**'de notalarını incelediğimiz koro pasajında, koronun 'Ah, sevmek için içelim' sözleriyle Alfredo ve Violetta'nın *Brindisi* isimli düetine eşlik ettiği görülmektedir. Dünyanın hemen hemen her sahnesinde, sanatçıların neşe içinde oldukça eğlenceli bir vals havasında coşkuyla icra ettiği gözlemlenen bu korolu düetin aslında bir ölüm valsi olduğu düşünülmektedir. Riccardo Muti'nin yorumuyla aslında Violetta bu düeti söylerken, hastalığının ilerlediğinin farkındadır ve ölümün soğuk yüzünü her an hissetmektedir. Ölçüye bir vurularak yönetilen bu üç sekizlik allegretto valste öfke gibi güçlü dramatik duyguların hakim olması gerektiğini söyleyen R. Muti, bu valsın eğlenceli ve coşkulu bir şekilde yorumlanmasının İtalyan kültürüne hakaret olarak görülebildiğini söylemektedir. (Muti, 2017).

*Traviata* sözcüğü, eserin son perdesinde, Violetta'nın ölüm döşeğindeyken söylediği *Addio del passato* aryasında duyulmaktadır. Oldukça dramatik bir atmosfer yaratan bu aryanın bitiminde, coşkulu bir müzik eşliği ile dışarıdan duyulan karnaval seslerinin (kulis korusu) tanımlanmakta olan bu kontrasta başka bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir. (Şatır, s. 223)

Eserin en önemli stil özelliklerinden birini oluşturduğu düşünülen bu kontrast, oldukça karakteristik bir müzik ifadesinin değerlendirildiği Örnek 10'da incelediğimiz koro pasajının 'ah' sözüne ve 'calici' –li hecesine denk gelen notalardaki beklenmedik aksanda açıkça görülmektedir. Kayıtlardan ulaşılan çeşitli yorumların incelenmesi neticesinde bu aksanların koro tarafından oldukça ani ve güçlü icra edildiği, ardından gelen notaların tam zıt bir kontrastta 'piano' söylendiği değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, opera korosunun provalarında bu gibi stil özelliklerinin koro sanatçılarıyla paylaşılması ve eserin deşifre aşamalarından itibaren aksan vb. Müzikal artikülasyonların uygulanmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Bu pasaj ele alınacak olursa, ilk aksanın denk geldiği notada entonasyon netliği ve güçlü etkiye ulaşılması açısından, koronun ilk aksandan önce alacağı nefesin daha erken ve kuvvetli alınması önerilmektedir. Daha erken alınan kuvvetli bir nefesin, nefes fırsatı olmayan cümle yapısının kontrast farklarının iyi yorumlanabilmesi ve ikinci aksanın da aynı dinamiklerde olması açısından olumlu etkisi olacağı düşünülmektedir.

La Traviata operasının genel stil özellikleri açısından gergin bir atmosfere sahip olduğu düşünülebilir. Müzikteki bu gergin yapıyı güçlendirebilecek unsurlardan birinin de librettonun artikülasyonu olduğu ve İtalyanca olan libretto incelendiğinde gerginliği yaratan en belirgin konsonantın 'r' olduğu varsayılmaktadır. Verdi'nin müziğini bariz bir sadelik ardındaki kompleks bir yapı olarak değerlendiren Riccardo Muti'nin ustalık sınıfı çalışmaları kapsamındaki önerileri dikkate alındığında, librettodaki 'r' konsonantlarının belirgin söylenmesinin eserdeki gergin atmosferi daha derin yansıtmak için ayrıca bir yöntem olabileceği görülmektedir.

Dramatik unsurların güçlü olduğu La Traviata gibi birçok Verdi operasında genel şan stili olarak nispeten daha koyu olarak adlandırabilecek bir teknik kullanımının eserde verilmek istenen öfke ve acı gibi duyguları daha ifadeli yansıtacağı düşünülmektedir.

Bu bağlamda koro şefinin, koro provalarından ve temsillerden önce uygulayacağı ses egzersizi stiline bu yönde olması önerilmektedir. Zorlayıcı ya da şan stili olarak eserlere uygun bir şekil kazandırılması gerektiği düşünülen pasajlara ait müzikal ve libretto unsurlarının egzersiz oluşturma araçları olarak kullanılabilmesinin yararı provalarda deneyimlenmektedir.

#### **2.3.4 Provalara Ezber Odaklı Yaklaşımlar**

Opera korolarının diğer korolardan bir farkının da icra edilecek olan eserlerin ezberlenmesinin gerekliliği olduğu bilinmektedir. Kostümler ile dekorlar arasında oyunculukla bütünleşen müzik icrasının seyirci önünde ellerde tutulan nota kağıtlarıyla gerçekleştirilmesi düşünülemez. Sahne üstü performansı saatler sürebilen opera eserleri, yüzlerce cümle içermekte olan oldukça uzun bölümlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda ezber süreçlerinin konsantrasyon, zaman tasarrufu ve uzun süreli hafızaya alınması yönlerinden planlı bir sistematüğının oluşturulması öngörülmektedir.

Opera korolarının eserleri ezberlediği çalışmalar koro odasında koro şefi idaresinde

gerçekleşmektedir. Koronun müzikal prova süreci akabinde ezber üzerine yoğunlaşılması, sahne provalarından önce eserin ezberinin tamamen bitmiş olmasının gerekliliği gözlenmektedir. Opera rejisörleri sahneyi kurguladıkları rejii sahne provalarında hayata geçirmek istemektedirler. Korist ve solistlerin ezberinin olmamasının, eserin sahne provası performansını olumsuz etkilediği deneyimlenmektedir. Reji anlamında hayata geçirilmekte olan eserin sözlerini hatırlamaya çalışmak yerine oyunculuğa konsantre olunmasının ve aksesuar kullanımı için ellerin serbest olmasının gerekliliği tahmin edilebilmektedir.

Ancak, çalışma sistemi açısından opera korosunun koro şefi idaresinde yapılacak olan provalarının belli bir kısmının sadece ezbere yönelik olması önerilmemektedir. Bu yöntemin bir yandan koro sanatçıları açısından sıkıcı bulunduğu, konsantrasyon eksikliğine sebebiyet verdiği, bir yandan da yapılmış olan ezberin uzun süreli hafızaya yerleşmeyip kolay unutulmasına neden olduğu deneyimlenmektedir. Öte yandan şan sanatçılarının ezberlemek için tercih ettikleri en bilinen yöntemin sık yapılan tekrarlar olduğu değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda, opera korolarının müzikal prova süreçlerinde ayrıca bir ezber provası uygulaması gibi bir yönetime yönelmenin zamanın etkin kullanılması açısından da olumsuz etkisi deneyimlenmiştir. Eserin deşifre aşamalarından sonraki stil, müzikal artikülasyon ve müziğin drama yönünden ele alındığı çalışmalar kapsamında ulaşılabilecek olan en mükemmel sonuçlar elde edilinceye dek sıklıkla yapılan tekrarlardan oluşan bir yöntemin, zaman tasarrufu, konsantrasyon ve eserin akılda kalıcılığı açısından daha uygun olduğu saptanmıştır. Opera korosunun müzikal prova genel süreçlerinin sonlarına doğru korodan kitaplarını kapatmaları istenebilir. Zira, sahne provalarında nota kitaplarından tamamen uzak kalınacaktır. Söyleyecekleri pasajlardan hemen önce koro şefinin cümleleri ya da cümlelerin ilk kelimelerini sufle etmesinin iyi bir hatırlatma yöntemi olduğu değerlendirilmektedir.

## 2.4 Kostüm ve Sahne Provalarında Koro ve Koro Şefinin Konumu

Opera koroları, sahne sanatları kapsamında bir sanat icra ettikleri için sahne provaları kapsamında rejisör önderliğinde oyunculuk ve sahne çalışmaları yapmaktadırlar. Aynı zamanda opera sanatının dramatik özelliklerinin bir getirisi olarak kostüm kullanılmaktadırlar. Bu bölümde, kostüm provalarının önemine ve opera korolarının müzikal provalar dışında en yoğun olduğu provalar olarak nitelendirilebilecek sahne provalarına değinilmesi planlanmaktadır.

### 2.4.1 Kostüm Provaları

Opera türünün, drama özellikleri taşıması sebebiyle dekor ve kostüm sanatlarını da kapsadığı bilinmektedir. Her opera eserinin, her opera rejisinin yeni yaratılar dahilinde ayrı bir dekoru, kostümü ve aksesuarları bulunmaktadır. Sahnede kullanılacak olan kostümlerin plastik anlatımlara katkısıyla birlikte opera gibi sahne sanatlarında sanatçıların, canlandırdıkları karakteri yansıtmasında büyük rolünün olduğu belirtilmektedir. Opera sanatçıları giydikleri kostümlerle bütünleşerek oyunculuklarını daha üst seviyelere taşımaktadırlar. Kostümün, canlandırılan karakterlerin psikolojik yanları, yaşam biçimleri, buldukları çağ ve kişisel zevklerini seyirciye yansıtan en önemli unsurlardan biri olduğu düşünülmektedir. Ancak, opera sanatçılarının güçlü ışıklar altında uzun saatler boyunca gösterecekleri performans göz önüne alınırsa, kostümlerin sanatçıların hareketlerine olanak sağlayacak, rahat ve planlı bir şekilde hazırlanması gerekmektedir. Bu bağlamda Opera sanatçılarıyla yapılan kostüm provalarının önemi vurgulanmaktadır. (Yerdelen, 2010 s. 62)

Koro şefi tarafından yapılacak olan prova planlarının kostüm yaratıcıları ve opera terzileri nezaretinde yapılacak olan kostüm provaları ile aynı zamanlara denk gelmemesi, kostüm çalışmalarının belli bir sistematiğe, mümkünse koronun müzikal prova sürecinin bitiminin hemen akabinde yapılmasının uygun olacağı deneyimlenmiştir.

## 2.4.2 Sahne Provaları

Opera korolarının müzikal provalar dışında en yoğun olduğu provalarının sahne provaları olduğu görülmektedir. Sahne provalarının müzikal idaresi, opera eserini yönetecek olan orkestra şefinin ya da asistanının sorumluluğundadır. Koro şeflerinin orkestra şefini asiste etmediği durumlarda sahne provalarında koro şeflerinin pasif bir konumda olduğu deneyimlenmiştir. Ancak; Devlet Opera ve Balesi kurumlarının idari yapısının da bir gerekliliği olarak korolu eserlerde koro şeflerinin her daim sahne provalarında bulunması zorunludur.

Her ne kadar pasif konumda olduğu gözlemlense de, koro şeflerinin korolu pasajlarda koroya gerek libretto gerek nefes yerleri gibi önemli noktaları hatırlatmasının uygun olacağı deneyimlenmiştir. Sadece varlığıyla bile koro şefinin zorlu sahne provaları sürecinde psikolojik anlamda koroya destek olmasının yanı sıra, koro şeflerinin, koroyu en iyi tanıyan idareci kimliğiyle, rejisör vb. diğer birimler ve koro arasında kuracak olduğu koordinatörlük misyonunun da olduğu düşünülebilir. Sahne provası sürecinde koronun olası müzikal bir hatası söz konusu olduğunda, rejisör izni dahilinde koro şefinin koroyu hemen toparlayarak, hatalı görülen bölümü çalıştırma yetkisi bulunmaktadır.

Bunlara ek olarak, La Traviata gibi kulis korosu bölümü içeren opera eserlerinde koroyu sahne arkasında yönetecek kişi koro şefidir. Kulis korosu pasajları opera korosu tarafından sahne arkasında seslendirilmektedir. Sahne arkasında korosuyla birlikte bekleyen koro şefinin, eseri çok dikkatli takip etmesi, koronun sorumlu olduğu pasajın gelişine yakın uygun görülen bir anda koroya daha önce oluşturmuş olduğu bir koro düzeninde toplanması için (gerekli görülen zamanlarda kondüvitten yardım isteyerek) işaret vermesi ve doğru zamanda koroya giriş verip yönetmesi gerekmektedir. Bazı durumlarda koroların, sahne arkasında konumlandırılan görüntü monitörü vasıtasıyla kulis korosu bölümünü koro şefine ihtiyaç duymadan orkestra şefi idaresinde seslendirdikleri de gözlemlenmiştir.

Piyano eşliği ile yapılan ve operalarda 'piyanolu sahne provaları' olarak adlandırılan provaları takip eden süreç, tüm solist ve koro sanatçılarının orkestrayla ilk kez birleşerek, eserin orkestra şefinin idaresinde gerçekleştirecek oldukları 'zits prova' (oturma provası), orkestralı sahne provaları ve genel provalar şeklinde temsil gününe kadar devam etmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere, oturma provaları, eserin sadece müzikal anlamda ele alındığı provalardır. Genel olarak orkestra orkestra çukurunda, solistler ve koro da sahne üstünde oturarak pozisyon almaktadır.

Orkestrayla birlikte orkestra şefinin idaresinde yapılacak olan oturma provalarını takip eden süreçlerde piyanolu sahne provaları, ve akabinde orkestranın eşlik edecek olduğu orkestralı sahne provaları yapılmaktadır. Tüm piyanolu ve orkestralı sahne provaları tamamlandıktan sonra eserin solist kastlarının ayrı ayrı yer alacağı genel provalar yapılmaktadır. Eserin seyirci ile buluşmadan önceki son provası genel provadır. Genel provalar, makyaj, kostüm, aksesuar, dekor, ışık vb. Tüm öğelerin kullanıldığı seyirci önü temsili niteliğindedir. Çok gerekli olmadığı sürece genel akış kesilmediği ve olası durumlarda genel akışı kesebilecek yetkilinin de sadece orkestra şefi ve rejisör olduğu gözlenmiştir.

Araştırma dahilinde incelenmiş olan tüm zorlu prova süreçlerinin akabinde operalarda prömiyer olarak adlandırılan performansın sergileneceği akşamın da belli bir sistematiğe olmasının gereği bilinmektedir. Bu bağlamda eser temsil edilmeden en az 1 saat önce, koro şefinin opera korosuyla daha önceden planlamış olduğu ses egzersizlerini uygulamasının, eserle ilgili gerekli ayrıntılar konusunda hatırlatmalar yapmasının ve birlikte çalıştığı koroya performans öncesi motivasyon sağlayabilecek bir teşekkür konuşması yapmasının uygun ve gerekli olduğu düşünülmektedir. Zira, yüzlerce emekçinin belki de aylar sürmüş olan zorlu çalışmaları, sonunda ilk kez seyirciler ile buluşacaktır.



## 2.5. Sonuç ve Öneriler

Şeflik eğitimi alan müzisyenlerin kariyerlerine çoğunlukla orkestra şefliği yönünde devam ettikleri tarafımda gözlenmiştir. Bu çalışma, şeflik eğitimi alan müzisyenler tarafından, orkestra şefliği kadar koro şefliği alanının da değerlendirilmesi açısından opera korolarının iç dinamikleri ve koro şefinin genel konum ve sorumluluklarını ele alan tanıtıcı bir kılavuz niteliği taşımaktadır. Opera korosu, sistematik anlamda müzik, drama ve stil unsurları açısından koro topluluklarının en gelişmiş biçimi olarak kabul görmektedir. Bu bağlamda, koro şefi adaylarının prova süreçlerini her yönüyle inceleyebileceği kapsamlı bir platform olarak görülen 'opera korolarının' ele alınması yönüyle bu tez çalışması koro şefliği alanında yapılmış olan diğer çalışmalardan farklılık göstermektedir. Koro şefinin genel konumunun ve sorumluluklarının yanı sıra operalardaki prova süreçlerinin de ayrıntılı olarak incelendiği çalışma, koro sanatçılarının şefleriyle empati kurabilmesi ve operaların prova süreçlerinin opera seyircilerine tanıtılması yönleriyle de tüm prova süreçlerinin ayrıntılı olarak incelendiği bir rehber olarak değerlendirilmelidir. Bir opera korosunun temsillerde sergileyecek olduğu performansın başarısı, eserlere hazırlık süreçlerinde belirlenen kriterlerle doğru orantılıdır. Bu çalışmanın ilk bölümünde insanın kendi sesini keşfedişinden en gelişmiş sanat olarak kabul edilen opera sanatının doğuşuna kadar kayıtlara geçmiş tarihsel süreçlere yer verilmiş olup, ikinci bölümde çeşitli kaynaklardan edinilen bilgilerin yıllar içinde edinilmiş mesleki tecrübelerle sentezlenmesi sonucu bu kriterler oluşturulmak istenmiştir. Bu bağlamda, operada görev alan bir koro şefinin başarı kriterlerinin bireysel donanımlarla sınırlı kalmayıp, saygın kişilik özelliklerine haiz bir lider konumunda idari ve eş güdüm odaklı birçok sorumlulukla da doğru orantılı olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sorumlulukların başında, provaların ve distribüsyonların zaman tasarrufu, demokratik çalışma ortamı ve performans niteliği gibi birçok açıdan akılcı ve öngörülü bir şekilde planlanması gelmektedir. Bununla birlikte, koro şefinin birlikte çalıştığı orkestra şefi, rejisör, idari birimler ve piyano eşlikçileri ile kuracağı koordinasyon ve işbirliği tüm prova süreçlerinde zaman, yüksek performans ve huzurlu bir çalışma ortamı açısından kazanımlar sağlayacaktır. Koronun deşifre provaları ile başlayacak olan müzikal prova süreçlerinde çalışılan opera eserinin dö-

nemsel özellikleri göz önünde tutularak üslup ve drama yönünden doğru yorumlanması ve dramatik öğelerin şan stiline yansıtılarak librettonun genel karakterinin ortaya çıkartılması koro şeflerinin sorumluluğundadır. Bu bağlamda koro şeflerinin iyi derecede şan tekniğine vakıf olması ve doğru kaynaklardan edindiği bilgiler ışığında mükemmeliyetçi bir yaklaşımla koroyu detaylı olarak çalıştırması performans kriterlerini olumlu etkileyecektir. Stil ve dramatik yorumlamalar açısından sık tekrarlarla yapılan detaylı çalışmaların, zaman tasarrufu ve akılda kalıcılık açısından da ezbere yönelik kazanımlar sağlayacağı sonucuna ulaşılmıştır. Opera koroları provalarının büyük bir çoğunluğunu piyano eşliği ile yapmaktadır. Temaların takibi, eserin müzikal atmosferi vb. Faktörler göz önüne alındığında koroya eşlik edecek kororepetitörlerin opera eşliklerini orkestral bir imajın niteliğinde çalmasını, provalarına orkestra ile devam edecek olan koronun sonorite farklılığından olumsuz etkilenmesinin önüne geçeceği saptanmıştır. Bu bağlamda, koro provalarında kororepetitör ile yaşanabilecek olası bir müzikal uyumsuzluğun önüne geçilmesi amacıyla koro şefinin takım arkadaşı olarak görmesi gereken piyano eşlikçisiyle prova öncesi eser üzerine detaylı bir ön çalışma yapması önem arz etmektedir. Koronun müzikal prova sürecini takip eden sahne provalarında koro şefinin korolu bölümler çalışılırken koroyu kontrol etmesi ve genel akışı bozmayan bir iletişim yolu kullanarak gerekli hatırlatmaları yapması, rejisör, orkestra şefi gibi diğer birim amirleri ile koro arasında koordinasyonu sağlaması ve gerekli gördüğü taktirde orkestra şefi ya da rejisörün izni ile hatalı bölümleri çalıştırması gerekmektedir. Bununla birlikte kulis korosunun olduğu eserlerde pasaja girişlerde gecikme yaşanmaması ve eserin genel dinamiğine uyum sağlanması açısından koro şefinin, kuliste korosunun başında bulunarak eser akışının takibini çok dikkatli yapması gerekmektedir. Tüm bu zorlu süreçlerin sonunda seyirciyle buluşacak olan yapıtı temsil edecek olan koronun, performanstan hemen önce yapılan egzersizlere ve temsil edilecek eserle ilgili hatırlatmalara yer verilen ön çalışmada, koro şefinin koro sanatçılarına motivasyon odaklı yaklaşımlarının önemi performans kriterleri açısından vurgulanmaktadır. Opera korolarının prova süreçlerinin, iç dinamiklerinin ve koro şefinin genel konum ve sorumluluklarının ayrıntılı olarak incelendiği bu çalışmanın anket, görüşme gibi veri toplama teknikleri ve daha kapsamlı literatür çalışmaları ışığında zaman içinde edinilen tecrübelerle sentezlenerek kitap haline getirilmesi düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

Ulrich, Michels., Gunter, Vogel. (2015). *Müzik Atlası*. (Semih Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınevi.

Hodeir, Andre. (1951). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (İlhan Usbanbaş), Çev.). İstanbul: Pan Yayınevi.

Altar, Cevad Memduh. (2000). *Opera Tarihi*. İstanbul: Pan Yayınevi.

Varelli, Giovanni. (2013) Two Newly Discovered Tenth-Century Organa. *Early Music History*, Erişim: 01.01.2020. <https://doi.org/10.1017/S0261127913000053>

University of Cambridge. Erişim: 15.12.2019.  
<https://www.cam.ac.uk/research/news/earliest-known-piece-of-polyphonic-music-discovered>

Hanning, Barbara Russano., Weinstock, Herbert. (2019). Opera. *Encyclopaedia Britannica*. Erişim: 01.01.2020. <https://www.britannica.com/art/opera-music/Venetian-opera>

Cracker, Chris. (1992). *Get Into Opera*. Büyük Britanya: Bantam Books.

Şatır, Sabri. (1999). *Verdi Koronun Babası*. İstanbul: Pan Yayınevi.

Yener, Faruk. (1964). *100 Opera*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınevi.

Jacobs, Arthur., Stanley Sadie. (1996). *The Wordsworth, Book of Opera*. Londra: Pan Books

Youtube. Riccardo Muti. Erişim: 15.12.2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Nt-2t4fggjs>

Halvaşı, Bülent. (2017). Koro Yöneticisinin Nitelikleri ve Koro Yönetiminde Temel Yaklaşımlar. *International Journal of Innovative Research in Education*. Erişim: 15.12.2019. <https://doi.org/10.18844/ijire.v3i4.1268>

Erdem, Burak Onur. (2019). Koro Provasında Verimlilik Araçları. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*. Erişim: 15.12.2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/762311>).

Kaplan, Abraham. (1985). *Choral Conducting*, New York and London: Norton & Company.

ALLEN, S. G., (1988). Leadership Styles of The Selected Successful Choral Conductors in United States, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). North Carolina Universty, Greensboro

Ersoydan, Yiğit., Karakelle, Sibel. (2014). Türkiye'deki Koro Şeflerinin Dönüşümcü ve Etkileşimci Liderlik Davranışlarının İncelenmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, Erişim: 15.12.2019. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20733/221574>

Vural, Timur. (2012). Lider Olarak Orkestra Şefi, *E-Journal of New World Sciences Academy*. Erişim: 15.12.2019. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/19895/213064>

Slatkin, Leonard. (2012). From Two Directions. *Washintonpost*, Erişim:15.12.2019. [www.washingtonpost.com/wp-yn/content/article/2008/01/11/AR2008011100639.html](http://www.washingtonpost.com/wp-yn/content/article/2008/01/11/AR2008011100639.html)

Gorelick, Brian. (2001). Planning the Perfect Choral Rehearsal. *Music Educators Journal*, Erişim: 15.12.2019. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2307/3399755>

Artaç, Arman. (2012). Operaların Piyano Eşliklerinin Yorumlanması. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Erişim:15.12.2019. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/23061/288936>

Roberge, Marc-André. (1993). From Orchestra to Piano. *Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works*, Erişim: 15.12.2019. <http://www.jstor.org>

Gökoğlu, Umut. (2009). *Opera Şan Tekniğinin Tarihsel Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Programı. İstanbul

Kleiber, Carlos. (1977). *La Traviata Albümü*, Almanya: Deutsch Grammophon.

Toscanini, G. Artturo. (1946). *La Traviata Rehearsals*, New York: Studio 8H. <https://www.youtube.com/watch?v=8lqWxYykLV8>

Yerdelen, Selda Kulluk. (2010). Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarımı. *Sanat Dergisi*. Erişim: 06.01.2020.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2589/33298>

Emanuele Muzio (1825-1890) Giuseppe Verdi, La Traviata Operası Piyano İndirgesi, Milano / Ricordi (1883) Erişim: 10.12.2019 [https://imslp.org/wiki/La\\_traviata\\_\(Verdi,\\_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/La_traviata_(Verdi,_Giuseppe))