

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

**YİRMİNCİ YÜZYILIN NEOKLASİK KEMAN KONÇERTOLARI ÜZERİNE
KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA**

Hazırlayan
Deniz Dilan GÖZOĞLU

Danışman
Doç. Dr. Onur NURCAN

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Yirminci Yüzyılın Neoklasik Keman Konçertoları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Deniz Dilan GÖZOĞLU

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04 / 07 / 2019 tarih ve 16 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 9. maddesine göre Müzik Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Deniz Dilan GÖZOĞLU'nun "Yirminci Yüzyılın Neoklasik Keman Konçertoları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" konulu tezi incelenmiş ve aday 23 / 10 / 2019 tarihinde, saat 15.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy 8x16 ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Onur
Doç. Dr. Onur NURCAN

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Aşk Giray
Huyunak

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ALTUN

ÖZET

Yirminci Yüzyılın ilk yarısında müzikte ortaya çıkan Yeni Klasikçilik, yüzyılın başlıca yönelimlerinden olmuş, birçok besteci bu stilde eserler bestelemiştir. “Neo-Klasik” sözcüğü her ne kadar Klasik Dönem yani 18. Yüzyıl müziğine çağrıştırma yapsa da, ele alınan dönem uygulamada sadece bununla sınırlı kalmamış, aynı zamanda Barok ve Rönesans Dönemlerinde kullanılan teknik ve stilsel materyallere de atıfta bulunmuştur. Yirminci Yüzyılın ilk yarısında Neo-Klasik bestecilerin bu bahsi geçen eski stilleri uygulayışı farklılıklar göstermiş, her besteci bu eski gereçleri kendi üslupları ile yorumlamıştır. Sonuç olarak “Neo-Klasik Müzik” üst başlığı altında birbirinden farklı özellikler sergileyen eserler bestelenmiştir. Bu tez çalışması, seçilen Neo-Klasik keman konçertoları arasındaki farklılıkları mercek altına almayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Neoklasisizm, Keman, Konçerto, Stravinsky, Bartok, Prokofiev, Shostakovich.

ABSTRACT

Emerging in the first half of the 20th century in music, Neo-classicism became one of the primary movements of the century, with many composers producing works in this style. Though the term “Neo-classic” is reminiscent of the Classical Era, in other words the 18th century, the era in question did not confine itself only to Classicism, instead it made allusions to technical and stylistic materials used in Baroque and Renaissance eras. In the first half of the 20th century, Neo-classical composers varied in their use of aforementioned styles, each interpreting these old materials and styles in a way unique to themselves. Hence, they composed works displaying different features from each other under the umbrella term “Neo-classical Music”. This study aims to analyze the differences between selected Neo-classic violin concertos.

Keywords: Neoclassicism, Violin, Concerto, Stravinsky, Bartok, Prokofiev, Shostakovich.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması birçok insanın özverili ve duyarlı çalışmalarıyla tamamlandı. Öncelikle Yüksek Lisans eğitimi almama vesile olan orkestra şefliği hocam Prof. Burak TÜZÜN'e ve keman hocam Prof. Kazım Murat TAMER'e, sonrasında Neoklasisizm yönelimini bana tanıtan ve araştırmama vesile olan sevgili eşim Öğr. Gör. Yiğitcan Gözoğlu'na, tez yazım sürecinde danışmanım olmayı kabul ederek bu tezin hazırlanma sürecinde her zaman bana destek olan, yol gösteren ve çok değerli yardımları dokunan danışmanım Doç. Dr. Onur NURCAN'a ve tüm bu süreçte bana her zaman destek olan başta ailem olmak üzere tüm Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası sanatçılarına sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu araştırma, eski ile yeniye karşılaştırmalı olarak inceleyerek tez başlığından da anlaşılacağı üzere, yeniye arayan tüm sanatçılara bir ilham kaynağı olabilmesi için yapılmış ve bu tez ile hayat bulmuştur.

Deniz Dilan GÖZOĞLU

YİRMİNCİ YÜZYILIN NEOKLASİK KEMAN KONÇERTOLARI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKY

1.1. Igor Stravinsky Keman Konçertosu Re Majör	6
1.1.1. Toccata	9
1.1.2. Aria I ve Aria II	11
1.1.3. Capriccio	13

2.BÖLÜM

BELA BARTOK

2.1. Bela Bartok Keman Konçertosu No. 2	18
2.1.1. Allegro Non Troppo	21
2.1.2. Andante Tranquillo	24
2.1.3. Allegro Molto	27

3.BÖLÜM

SERGEI PROKOFIEV

3.1. Sergei Prokofiev Keman Konçertosu No. 2 Sol Minör	33
3.1.1. Allegro Moderato	35
3.1.2. Andante Assai	36
3.1.3. Allegro, Ben Marcato	39

4.BÖLÜM

DIMITRI SHOSTAKOVICH

4.1. Dimitri Shostakovich Keman Konçertosu No. 1	45
4.1.1. Nocturne	48
4.1.2. Scherzo	50
4.1.3. Passacaglia	52
4.1.4. Burlesque	55
SONUÇ	58
KAYNAKÇA	61
EKLER	64
EK 1: IGOR STRAVINSKY FOTOĞRAFI	64
EK 2: BELA BARTOK FOTOĞRAFI	65
EK 3: SERGEI PROKOFIEV FOTOĞRAFI	66
EK 4: DIMITRI SHOSTAKOVICH FOTOĞRAFI	67

ÖZGEÇMİŞ

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Igor Stravinsky Keman Konçertosu Bölüm ve Tempoları.....	8
Tablo 2. Bela Bartok Keman Konçertosu Bölümleri	20
Tablo 3. Sergei Prokofiev Keman Konçertosu Bölüm ve Tempoları	34
Tablo 4. Prokofiev Keman Konçertosunun Diğer Bazı Önemli Keman Konçertolarıyla Karşılaştırılması	41
Tablo 5. Dimitri Shostakovich Keman Konçertosu No. 1 Bölümleri ve Tempoları.....	48



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Igor Stravinsky Keman Konçertosu Orijinal Enstrüman Listesi	8
Şekil 2. <i>Toccata</i> – Biçimsel Şema	10
Şekil 3. <i>Aria I</i> – Biçimsel Şema	12
Şekil 4. <i>Capriccio</i> – Biçimsel Şema	15
Şekil 5. Bela Bartók <i>Keman Konçertosu</i> – Orijinal Notadaki Enstrüman Listesi	20
Şekil 6. Sergei Prokofiev Keman Konçertosu Orijinal Partisyon Enstrüman Listesi.....	34
Şekil 7. <i>Andante assai</i> – Biçimsel Şema	38
Şekil 8. Dimitri Shostakovich Keman Konçertosu No. 1'in Partisyonundaki Orijinal Enstrüman Listesi.....	48

GİRİŞ

19. yy. da ortaya çıkan ve 20. yy. da doruk noktasına ulaşan Romantik Dönem ve bu döneme ait fikirler, beraberinde nice yenilikler getirmiştir. Romantik Dönemdeki fikirlerden birinin de *antik* olarak nitelenebilecek temel insani değerlere olan tutku olduğu bilinmektedir. Örnek verecek olursak; Richard Wagner’in *Gesamkunstwerk* (*Total Art Work*) yani *Bütün Sanat Eseri* olarak adlandırdığı operalarının konusu, mitolojik ve çok eski tarihlere dayanan efsanelerdir. Romantik Dönemdeki bu Antik Dönem hayranlığının, yerini 20. Yüzyıl’da gelecek olan *Neo-Klasik* yönelime terk ettiğini söyleyebiliriz.

Özellikle Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev gibi bestecilerin başı çektiği bu yönelimin, *atonal* ve *post-tonal* müziğin daha egemen olmaya başladığı 20. yy.’ın ilk yarısında kendini hissettirdiğini söylemek mümkündür. Aslında Neo-Klasik yönelim, *atonal* ve *post-tonal* tekniğin hâkim olduğu 20. yy.’ın ilk yarısında, sonu olmayan gelişmelere farklı bir bakış açısı getirmeyi amaçlamıştır.

Neo-Klasisizm yöneliminin, aslında Romantik Dönemin devamı gibi algılansa da, bu dönemin abartılı ve ağdalı form ve besteleme anlayışına karşı olduğu bilinmektedir. İki savaş arası dönemde aktif olan bestecilerin amacı ise formal olarak dengeli ve tematik olarak algılanabilirliği daha yüksek olan geçmişteki stilleri yeniden bestelemek suretiyle Romantik Dönem bestecilerinin uzun ve yorucu olan yapıtlara tepki göstermektir. Arnold Whittall, kullanılan teknikler göz önüne alındığında (*atonal* teknikler dahil), aslında Neo-Klasik kelimesinin içerdiği “Neo” önekinin parodi olduğunu ifade etmektedir (Whittall, 2001).

Bununla birlikte, Oxford Müzik Sözlüğü yukarıdaki ifadelere paralel bir şekilde “19. yy. romantik bestecilerinin aşırı yoğun orkestrasyonuna karşı bir tepki olarak, 17. ve 18. yy. stil ve formlarıyla eser ortaya çıkaran bir takım [20.yy.] bestecilerinin ortaya çıkarttığı, 1920’lerde gelişen 20.yy. müzik akımı” şeklinde bir Neo-Klasik yönelimi tanımlı yapmıştır (Kennedy & Kennedy Bourne, 2012: 591).

Bu çalışma ile birlikte Neo-Klasik olarak nitelendirilen Igor Stravinsky, Bela Bartók, Sergei Prokofiev ve Dimitri Shostakovich'e ait neo-klasik eserlerin incelenmesiyle, eserlerin kendi içerisindeki stil farklılıkları ve bu anlamda bestecilerin kişisel tutumlarının neler olduğunun tespiti amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yapılacak olan bütünsel eser analizlerinin, icracılık anlamında oldukça önemli olduğu değerlendirilmektedir.

Araştırma Igor Stravinsky *Re Majör Keman Konçertosu*, Bela Bartók *Keman Konçertosu No.2*, Sergei Prokofiev *Sol Minör Keman Konçertosu No.2* ve Dimitri Shostakovich *Keman Konçertosu No.1* başlıklı dört eser ve besteci ile sınırlandırılmıştır.

Niyazi Karasar'a göre;

“Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir” (Karasar, 2016: 109).

Yukarıdaki tanımlama değerlendirildiğinde, yapılacak olan araştırmanın nitel özellikler taşıdığı ve *tarama modeline* uygun olduğu görülür. Bu bağlamda, eser analizleri ve literatür tarama yöntemlerinin bu tez çalışması kapsamında takip edilen başlıca yöntemler olduğunu belirtmek gerekir.

1. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKY

1. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKY

Neoklasisizm yöneliminin öncülerinden olan Stravinsky, müziğe getirdiği armonik, melodik ve ritmik yeniliklerle birlikte 20. Yüzyıl müzik kültürünün önemli bir parçası olmuştur.

Igor Stravinsky, 17 Temmuz 1882 tarihinde St. Petersburg yakınlarında, Oranienbaum'da dünyaya gelmiş ve ilk müzik eğitimine dokuz yaşında piyano dersleri ile başlamıştır. Babası İmparatorluk Operası'nın ünlü bas seslerinden Feodor Ignatyevic'tir. Ancak ailesi müziği meslek olarak seçmesine izin vermemiş, bunun üzerine Stravinsky asıl eğitimini St. Petersburg Üniversitesi hukuk fakültesinde almıştır.

Yirmi yaşındayken başlayan Rimski Korsakov'la dostluk, kendisine müzik dünyasının kapılarını açmıştır. Si Bemol Majör tonundaki ilk yayınlanan senfonisinde, R. Strauss'un ve Wagner'in etkileri, Op.2 Faunus ve Çoban Kız adlı yapıtlarda ise Debussy-Ravel benzeri izlenimci etkiler görülmektedir.

“Rus balesinin ünlü ismi Sergey Diyagilev (1872-1929) tarafından ismarlanan üç bale müziği, Stravinsky'nin ilk yapıtları arasında yer almaktadır. 1909-11 arasında Paris'te yaşadığı dönemlerde Diyagilev'in de Paris'e gelmesiyle birlikte, Ateşkuşu (1910), Petruşka (1911) ve Bahar Ayini (alt başlığı Pagan Rusya'dan Sahneler, 1913) adlı bale müziklerini yazmıştır.” (Boran & Şenürkmez, 2015: 263-264)

1920 yılında Fransa'ya yerleşen Stravinsky, yeni-klasik stildeki ilk yapıtı olan Pulcinella'yı bestelemiştir. Orkestra şefi ve piyanist olarak 1921 yılında Avrupa ve 1925 yılında da Amerika turnesine çıkmış, 1927 yılında diğer bir yeni-klasik yapıtı Oedipus Rex isimli opera-oratoryoyu bestelemiştir.

“Metnini Jean Cocteau'nun Sofokles'in oyunundan aldığı; kahramanlık sahnelerinde Verdi benzeri bir görkem duyuran ve eski Yunan tragedyalarından kaynaklanan bir yapıttır. Stravinski, Oedipus Rex'le bir başka sav daha ortaya koyar: Sözcükler müzik içinde ancak ses olarak önemli olmalıdır. Şarkı içindeki güftenin sözcükleri hece hece parçacıklara ayrılabilir; aynı sözcük art arda yinelenebilir ve böylece konunun içeriğine değil, müziğin

yapısına destek vermiş olur. Opera ya da oratoryoda kullanılan dil, yapının konusuna uygun olmalıdır. Oedipus Rex'te Latinceyi seçmesi de ağırbaşlı bir hava yaratmak isteğindendir. Böylece dinleyici, sözcük anlamının peşinde koşmayacak, müziğe yoğunlaşacaktır. Oedipus Rex, zengin giysiler, görkemli dekor, kalabalık koro ve orkestra yerine daha yalın bir ortam için yazılmıştır.” (İlyasoğlu, 2009: 235-236)

Besteci 1934'te Fransız vatandaşı olur. 1937'ye dek Avrupa ve Amerika'da turneler yapar. 1935-1939 arası yaşamının en acıklı yıllarıdır. Sağlık sorunları bir yandan, kızının, eşinin ve annesinin ölümü diğer yandan, sanatçıyı yıpratır. 1939'da Harvard Üniversitesi'ne profesör olur. 1940'ta Avrupa'dan ayrılarak Hollywood'a (ABD) yerleşir ve Amerika'ya kadar peşinden gelen sevgilisi Vera (de Bosset) Sudeikina'yla evlenir. İkinci Dünya Savaşı henüz sona ermeden, 1945 'te Amerikan vatandaşlığına geçer. Yapıtları Amerika'nın çeşitli köşelerinde sahnelenmeye başlanır. 1958'de uluslararası turnelerde orkestra şefliği yapar. 1962'de Kruşçev'in çağrılısı olarak anavatanı Rusya'ya gider ve Kremlin sarayında görkemli bir şekilde ağırlanır. 1966'da Requiem Kantatı'nı besteler. 6 Nisan 1971'de New York'ta ölür. Stravinsky'nin mezarı Venedik'tedir.

“Stravinsky'nin eserlerini inceleyen araştırmacılar, onun yaratıcılık hayatını üç döneme ayırmışlardır. Birinci dönemi, ilk üç balesini yazdığı 1908-1923 yıllarını kapsar ve bu üç süreç onun profesyonel bir müzisyen olarak yetiştiği en parlak yaratıcılık dönemidir. 1923-1953 yıllarını kapsayan ve Neoklasizm dönemi olarak bilinen ikinci döneminde ise Stravinsky, klasik dönem bestecilerinin geleneklerine dayanarak ve onları örnek alarak kendi çağdaş ve özgün yöntemiyle müzik sanatına yeni bir stil getirmiştir. Bu dönemin önemli eserleri, keman konçertosu, do majör senfoni, 'Psalm Senfonisi' piyano ve orkestra için 'Capriccio', 'Piyano Sonatı', piyano için 'Serenade in A' ve 'Piyano ve Nefesliler için Konçerto'dur.” (Mehtiyeva, 2006: 171)

1920'li yılların başlarında birçok Fransız ve Alman müzisyenler nesli Stravinsky gibi 18. Yüzyıl müziğine yönelmiş, Rönesans, Barok ve Klasik Dönem müziği elemanlarını eserlerinde kullanmışlardır. Estetik, şüphesiz Stravinsky'nin 1920'li yıllardaki kompozisyon biçiminde kendini en iyi şekilde göstermiştir. Bu durum eserlerini en küçük hücrelerine kadar etkilemiş, basit müzikal biçimlendirmelere yer vermiştir. Stravinsky, ilk dönem eserlerinde izlenimcilik ve folklor izleri görülse de geçmişteki büyük ya da küçük ustalardan esinle müziğe yeni bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır.

“Bestecinin Neoklasisizm stilinin özünü meydana getiren unsurlara ilişkin bir takım akademik değerlendirmeler de bulunmaktadır. Bunlar, Stravinsky’nin nerede ve ne zaman üçlüler ve majör diziler, tonal bas hatları ve dominant-tonik kadansları kullandığı ile ilgilidir. Bu gibi özelliklerin Stravinsky’nin Yeni-klasikçiliğinin açıklanmasında belirgin bir rolü vardır, ancak geniş bir bakış açısı ile yorumlanmadıklarında yetersizdirler. Stravinsky’nin kullandığı bu teknik araçların neredeyse her zaman, klasik ritim, cümle yapısı, armonik gelişim, tonal eksenlerin ve benzerleri ile ilgili olduğu düşünüldüğünde Yeni-klasikçi anlayışı tam olarak ortaya çıkmaktadır.” (Cross, 2003: 99)

1.1. Igor Stravinsky Keman Konçertosu Re Majör

Igor Stravinsky, “Neoklasisizm” terimine sıcak bakmamıştır. Besteci, **Keman Konçertosu**’nun yazılmasından bir yıl önce 1930’da yaptığı bir röportajda terimin kendisine hiçbir şey ifade etmediğini belirtmiştir. Ancak, Stravinsky’nin **Keman Konçertosu**’nun, neoklasik tarzın en güzel örneklerinden biri olduğu düşünülmektedir. 1920’lerde, Igor Stravinsky, psikolojik içerikten veya tanımlayıcılıktan yoksun, tamamen müzik tekniğine dayanan, “mimari açıdan” inşa edilmiş bir müzik arayışına devam etti. Bu süre zarfında neredeyse tüm röportajlarında, yapıya, geometriye ve düzene olan ilgisinden; “amacım form,” sloganıyla bahsetmiştir (Pritsker, 2003, *American Symphony Orchestra* program notları).

Stravinsky, bu stilsel gelişimin arkasındaki nedenler ne olursa olsun, 1920’lerde eski prensipleri, formları ve prosedürleri kullanarak yeni olasılıkları keşfettiği etkileyici bir kompozisyon zinciri yazmıştır. Bunlar, Bach ve seleflerinden ilham alan polifonik eserlerdir. Liste, **Pulcinella** ile başlar, **Tahta Üfleme Çalgılar için Senfoni**, La Majör **Serenade**, **Oedipus Rex** ve **Apollon Musagète** ile devam eder. Barok ve klasisizm, Stravinsky’nin kendi ifadesiyle, yaratıcı çalışmaları için hareket noktaları haline gelmiş, “bestecinin geçmişi yeniden kullanabileceğini ve aynı zamanda ileri yönde hareket edebileceğini” kanıtlamıştır (Pritsker, 2003).

Bir keman konçertosu yazma fikri, 1930’da Mainz’deki Schott yayıncılık şirketinin başkanı Willy Strecker tarafından, Leopold Auer ve Fritz Kreisler’in öğrencisi Samuel Dushkin (1891- 1976) adlı genç bir Polonya asıllı Amerikalı kemancı için

önerildi. Buna karşılık bestecinin ilk başta endişelenerek verdiği cevap “ama ben bir kemancı değilim” olmuştur. Stravinsky, bu endişesiyle ilgili, aynı zamanda profesyonel bir kemancı olan besteci Paul Hindemith'in tavsiyesine başvurdu. Hindemith, Stravinsky'ye kemanla ilgili deneyim eksikliğinin bir engel olmayacağına dair güvence verdi. Aksine, bu durumun, Stravinsky'nin rutin bir teknikten kaçınmasına ve parmak hafızası tarafından güdümlenmeyen özgün fikirler bulmasına yardımcı olacağından emindi. Stravinsky, bu sözlerle güvence altına alınmış ve kendini göreve adanmıştır (Glass, 2006, *LA Philharmonic* program notları).

Bu süreç zarfında, kemancı Dushkin, Stravinsky'e yardımcı olmaya ve tavsiyede bulunmaya istekli olduğunu belirtmiştir. 1931 yılının Aralık ayında, **Konçerto**'nun ilk seslendirilişi Berlin Radyo Orkestrası ile Berlin'de, Dushkin'in solistliğinde ve Stravinsky'nin şefliğinde gerçekleşmiştir (Pritsker, 2003). Yetenekli kemancının başarılı yorumundan etkilenen besteci, bu sanatçıya ithafen 1932 yılında yine neoklasik stilde olan **Duo Concertant** adlı eserini bestelemiştir (Aktüze, 2007: 2301).

Dushkin, Konçerto üzerindeki çalışmaların ilk aşamalarını şöyle aktarmıştır:

"Bir gün restoranda öğle yemeği yerken, Stravinsky bir parça kâğıt çıkardı, üzerine bir akor yazdı ve çalınıp çalınamayacağını sordu. Daha önce hiç böylesi geniş bir serime sahip - Mi ile en ince La arasında - bir akor görmemiştim ve ona çalınamayacağını söyledim. Stravinsky'nin cevabı ise “ne kadar yazık” oldu. Eve gidip bu akoru keman üzerinde denedikten sonra şaşkınlık içerisinde çalınabildiğini fark ettim. Ayrıca, ortaya çıkan tını çok etkileyiciydi. Bunun üzerine Stravinsky'e telefon açıp icrasının mümkün olduğunu söyledim. Konçerto altı ay içinde tamamlandıktan sonra, Stravinsky'nin restoranda yazmış olduğu o akoru neden bu denli önemseydiğini çok iyi anladım; **Konçerto**'nun her bir bölümü bu spesifik akor ile başlayacaktı.” (Glass, 2006)

Dushkin'in bu aktarımından da anlaşıldığı gibi, Stravinsky **Konçerto**'nun her bölümüne aynı akor ve onu oluşturan notaların farklı çevrimleriyle başlamıştır. Kendisi daha sonraları bu akor için “Pasaportum” diye bahsedecektir (Pritsker, 2003).

Eserin dünya prömiyerinin ardından geçen yıllarda, besteci, mütevazılığı bir tarafa bırakarak, **Konçerto** hakkında şunları kaydetmiştir:

“Bu keman konçertosu hiçbir diğer konçertodan esinlenmeden ya da ilham alınmadan yazılmıştır. Standart keman konçertolarını sevmiyorum; (Mozart, Beethoven ve Brahms’inkiler hariç.) Bana göre bu alandaki tek başyapıt, benim yazdığım keman konçertosundan birkaç yıl sonra yazılan Schoenberg’in keman konçertosudur.” (Glass, 2006)

Konçerto’nun bölüm isimlendirmelerinde Barok stil örneklerini kullanmıştır. Besteci kullandığı bu stiller konusunda şunları söylemiştir:

“Konçertomun *Toccata, Aria, Capriccio* başlıkları -yüzeysel de olsa- Bach’ı anımsatabilir, özellikle Bach’ın iki keman için Re Minör Konçertosu’nu. Konçertomun son bölümünde solistle bir orkestra kemancısı arasındaki düet kombinasyonunu çok seviyorum. Ancak konçertomda, oda müziği karakteristikleri gibi daha başka düo kombinasyonları da yer alır. ...” (Aktüze, 2007: 2301)

Üçlü orkestra için bestelenen dört-bölümlü eserin enstrümantasyonu **Şekil 1**’de, bölüm isimleri ve tempoları ise **Tablo 1**’de gösterilmiştir.

INSTRUMENTATION

Piccolo
2 Flutes
2 Oboes
Cor anglais
1 E-flat Clarinet
2 Clarinets in A/Bb
3 Bassoons(third doubling Contrabassoon)
4 Horns
3 Trumpets
3 Trombones
Tuba
Timpani, Bass Drum
Strings

Şekil 1. Igor Stravinsky Keman Konçertosu Orijinal Enstrüman Listesi

Bölüm No	Bölüm İsmi	Tempo
1	Toccata	$\text{♩} = 96$
2	Aria I	$\text{♩} = 48$
3	Aria II	$\text{♩} = 120$
4	Capriccio	$\text{♩} = 116$

Tablo 1. Igor Stravinsky Keman Konçertosu Bölüm ve Tempoları

1.1.1. Toccata

Barok Dönemin bilinen formlarından olan *toccata*, çoğunlukla tuşlu bazen de lute vb. bir telli çalgı için yazılmış, çalgının teknik olanaklarını sergileyen ve doğaçlama karakterinde hızlı ve akıcı pasajlar içeren bir türdür. Biçimsel yapısı çoğu zaman serbest olmakla beraber, kimi durumlarda polifonik girişlerin yer aldığı daha kontrollü kesitler içerebilmektedir. Barok Dönemde, çoğunlukla bir *fügden* önce kullanıldığı için, bir tür başlangıç parçası olma özelliği kazanmıştır (Grout & Palisca, 2001: 804).

Stravinsky'nin Konçerto'nun birinci bölümünü ***Toccata*** olarak adlandırmasının temel nedenlerinden biri, ilgili bölümün eserin açılışını yapan başlangıç bölmesi olmasıdır. Barok *toccata*'larının daha serbest yapısından farklı olarak, ***Konçerto***'nun birinci bölümü belirli bir biçimsel planı takip etmektedir; büyük planda A-B-A yapısındadır. Ayrıntılar itibariyle sonat allegrosu formuna birebir uymasa da, A-B-A yapısı ile sonat allegrosu'nun [serim-gelişme-yeniden serim] şemasına yapılan gönderme açık bir şekilde göze çarpmaktadır. B Bölmesinde (gelişme) partilerde art arda duyulan imitatif girişler, Barok *toccata*'larda rastlanılan *füg*-vari girişler ile aynı karakterdedir. Stravinsky, birinci bölümde, Barok *toccata* ile Klasik Dönem sonat allegrosu formlarını iç içe geçirerek yeni bir biçimsel yaklaşıma imza atmıştır. Bu, bestecinin “amacım form” mottosunu doğrular niteliktedir. Bölümün biçimsel şeması için bkz. **Şekil 2**.

A Bölmesi (Serim): öö. 1 – 104

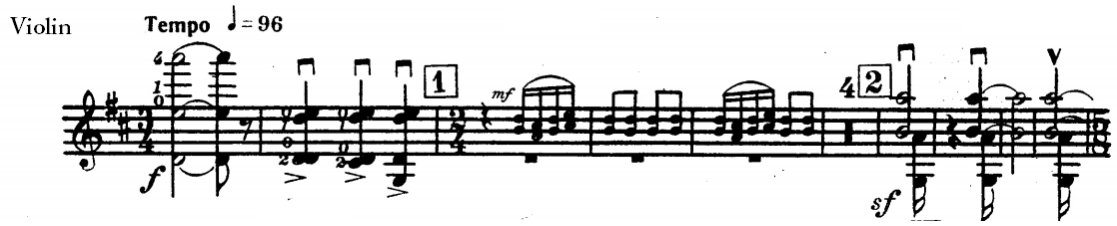
B Bölmesi (Gelişme): öö. 105 – 169

A' Bölmesi (Yeniden Serim): öö. 170 – 248

Şekil 2. *Toccata* – Biçimsel Şema

Bölümü başlatan disonans akor, tiyatro ve operada perdenin açılışı gibi, bölüm başlarını ve/veya kimi bölümler içindeki spesifik bölmeleri anons eder niteliktedir. Stravinsky, Barok melodik “jestleri”, kendi imzasını taşıyan asimetrik ritimleriyle birleştirir. Eski ‘Konçerto Grosso’ için tipik olan, araç gruplarının yatay bir şekilde rekabet etmesi (kontrpuan), bölümü oluşturan ana unsurlar arasındadır. ***Toccata*** bölümüne güçlü bir disonans akoruyla başlayan Stravinsky, bölümü hiç beklenmedik muzaffer bir konsonans akor ile sona erdirir. Farklı karakterdeki kesitlerden oluşan bu müzik polistilistik bir karaktere sahiptir (Pritsker, 2003).

Stravinsky’nin “pasaport” adını verdiği ve solistin seslendirdiği bu akor, eserin en başında solist tarafından çello ve kontrabasların pizzicato akorları ile desteklenir. Bölümün başlangıcını duyuran bir dizi akorun ardından, müzik, J.S.Bach’ın ***Brandenburg Konçertoları***’nı veya Antonio Vivaldi’nin ***Konçerto Grosso***’larını anımsatan motorik bir devinim içerisinde hareket eder. Bu Barok tarzı devinim, bölümün büyük bir bölümünde kesintisiz sürer. Genel ritmik yapı, durum tam anlamıyla öyle olmasa da, müziğin basso continuo (sürekli bas) üzerine inşa edildiği izlenimini yaratır. Ezgisel olarak tekrarlanan ostinato motifler de bu izlenimin sağlanmasında önemli bir rol üstlenirler. Bestecinin, bu bağlamda, işitsel bir illüzyon yarattığını söylemek mümkündür. ***Toccata***, genel biçimsel yapısı itibarıyla, 3-Bölmeli formda bestelenmiştir. Açılış (pasaport) akorlarının ardından solo kemanda duyulan tema, bölümün sonunda ritmik/motivik gereçlerle manipüle edilmiş olarak geri döner. ***Toccata***, Stravinsky’nin değişken ölçü birimleri içinde kullandığı, tekrarlayan çevik jestlerden oluşan neşeli bir keman akrobasisi niteliğindedir (Gibbs, 2008, *The Philadelphia Orchestra* program notları).



Örnek 1. Pasaport akorları

1.1.2. Aria I ve Aria II

Konçerto'nun ortasında yer alan iki bölüm (*Aria I* ve *Aria II*) yine 'pasaport' akorları ile başlar ve devamında lirik melodiler sunar. Tüm ritmik canlılık içinde, çalgısal mükemmelliğin ve Stravinsky'nin müziğinin karmaşıklığının sunulduğu bu iki bölüm, eserin en can alıcı melodilerinin sergilendiği bölümler olma özelliği taşır. Besteci bu bölümler ile aslında ne denli büyük bir melodi-ustası olduğunu bir kez daha gösterir. *Aria I* ve *Aria II*'de - Bach'ın *Brandenburg Konçertoları*'nda olduğu gibi - Stravinsky'nin çalgısal kombinasyonlara verdiği önem sonucunda, bir değil birden fazla solistin olduğu etkisi ağırlık kazanır (Gibbs, 2008).

Konçerto'nun ortasındaki her iki *Aria*, 18. Yüzyıl'da yazılmış olan *ariaların* dokusuyla büyük benzerlik taşır. *Aria I*, *Toccata* bölümünde de olduğu gibi, Stravinsky'nin 'pasaport' akoru ve devamında yazdığı üç adet akor ile başlar. Bu bölüm tempo olarak ilk bölüme göre biraz daha hızlıdır. Ruh, son derece zarif bir salon müziğinin ruhudur, ancak orta bölüm *Apollo*'nun (Stravinsky'nin 1927-1928 yılları arasında yazdığı ve ilk olarak *Apollon musagète* adı verilen bale müziği) karakteristiğine benzerliğiyle dikkatleri çekmektedir. *Aria II* ise konçertonun yavaş bölümüdür. Etkileyici bir şekilde, Bach *Adagio*'nun modernize edilmiş halini yansıtır. Charles Rosen, Stravinsky'yi Yirminci Yüzyıl bestecileri arasında en büyük melodist olarak adlandırmıştır; *Aria II* böyle bir iddia için bariz bir destek niteliği taşımaktadır (Steinberg, 2018, *San Francisco Symphony* program notları).

Aria I iki partili bir ensvansiyona benzer. Başlangıçta solo keman tarafından seslendirilen teması alışılmadık şekilde geniş bir yelpazeye açılır. Orta bölmede daha karanlık bir atmosfer baskındır; ancak, bu bölmenin sonunda hafif ve daha optimist karakterde bir keman pasajı yer alır (Pritsker, 2003).

Aria I, 3-bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. A bölümü belirli farklılıklar sergileyerek arka arkaya iki defa duyurulmuş, temponun hızlandığı ve kontrastlar içeren B bölümünün ardından son bir kez daha duyurularak [A-A-B-A] biçimsel yapısı oluşturulmuştur. **Aria I**'in biçimsel şeması **Şekil 3**'te gösterilmiştir:

A Bölmesi : öö. 1 – 28

A' Bölmesi: 29 - 65

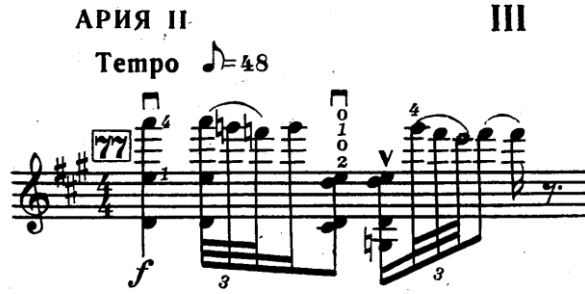
B Bölmesi: öö. 66 – 101

A'' Bölmesi: öö. 102 – 127

Şekil 3. Aria I – Biçimsel Şema

Bach süitlerden bilinen bir *Sarabande*, **Aria II**'nin ilk ölçülerinde esere yansır. Önceki bölümlerde oldukça ekonomik olarak kullanılan yaylı çalgılar burada baskın bir şekilde ele alınmış, böylece, Stravinsky'nin müziğinde nadir olarak rastlanan sıcaklık ve melankoli örneklerinden biri ortaya çıkmıştır. (Pritsker, 2003). **Aria II**, 'pasaport' akoru üzerine inşaa edilmiş bir başlangıç-motifi ile işaretlenen 3 ayrı bölmeden oluşur. Bölümün analizi sırasında ilginç bir durum dikkat çekmiştir. **Aria II**'de toplamda 3 kez duyulan bu başlangıç motifi, Grieg'in *Holberg Süiti* başlıklı eserinin *Air* bölümünün başlangıç teması ile önemli oranda benzerlik göstermektedir. *Holberg Süiti*'nin eski stilde yazıldığı ve esinlenilen temanın "Aria" ile aynı anlama gelen "Air" bölümünden alıntılanması, Stravinsky'nin bu alıntılamaı bilinçli olarak yapmış olabileceği ihtimalini akıllara getirmektedir (bkz. **Örnek 2a** ve **Örnek 2b**). Tez kapsamında yapılan literatür taramasında, bu benzerlikle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Literatürde **Aria II** ile ilgili Bach'a gönderme yapan bilgiler bulunmakta, ancak

Holberg Süiti'nden bahsedilmemektedir. Dolayısıyla, konu, müzikologlarca yapılacak daha ayrıntılı araştırma ve çalışmalara muhtaçtır.



Örnek 2a. Stravinsky *Konçerto*, *Aria II* başlangıç-motifi



Örnek 2b. Grieg *Holberg Süiti*, *Air* başlangıç-motifi

1.1.3. Capriccio

Capriccio, canlı, hızlı ve çoğunlukla teknik-ustalık gerektiren müzik parçaları için kullanılan bir terimdir. *Konçerto*'nun aynı adı taşıyan bu son bölümü de, sözcük anlamına uygun olarak, aynı özellikleri sergilemektedir. Çoğunlukla *perpetuum mobile* / *moto perpetuo* karakterde ilerleyen bölüm, teknik olarak eserin en zor bölümlerinden biridir. Steinberg, *Capriccio*'yu, Re Majör dizisinin göz kamaştırıcı versiyonlarının sıçradığı, başkemancının zaman zaman solist ile hız ve çeviklik konusunda yarıştığı bir trampelen olarak tanımlar (Steinberg, 2018).

Steinberg'in bu yorumu - süslü bir ifadeyle olsa da - bölümün teknik özelliklerini doğru bir şekilde tanımlamaktadır. Gerçekten de, bölümün müzikal boyutu

dikkate alınmazsa, *Capriccio*, baştan sona Re Majör ve zaman zaman ilgili minörü olan Si minör tonaliteleri / dizileri üzerine kurgulanmış, gam, arpej çift-ses, *trill* ve *flageolet* alıştırımları içeren, ileri seviyede yazılmış zor bir etüt gibidir (bkz. Örnek 3a ve 3b).

КАПРИЧЧИО **IV**

Tempo ♩=120

[86] *ff*

Örnek 3a: *Capriccio* – gam ve arpej pasajları

Örnek 3b. *Capriccio* – oktav ve çift-ses pasajları

Capriccio, eşzamanlı ritimleri, takıntılı ostinato ve enerjik kontrastlı temaları ile eserin birinci bölümü olan *Toccata*'nın ruh halini geri getirmekte, ancak, bu sefer belirgin bir caz öğesi de içermektedir (Pritsker, 2003).

Bölümünün başında, solo kemanın 'pasaport' akorlarını duyurmasının ardından, orkestra *tutti* olarak eşlik etmeye başlar ve bu eşlik enerjik bir şekilde

bölümün sonuna kadar devam eder. Stravinsky, Johann Sebastian Bach'ın keman konçertolarında kullandığı bir stil olan solist-başkemancı düetlerinin benzerini *Capriccio*'da ustalıkla kullanmıştır (Gibbs, 2008). Bahsi geçen iki kemanın düetinin yanı sıra, *Konçerto*, hem bütünü hem de son bölümü itibariyle, solo keman ve orkestradaki diğer çalgıların katıldığı birçok düet kombinasyonu içermektedir (Glass, 2006).

Biçimsel olarak, bu bölümde de büyük planda A-B-A yapısı sergilenmekte fakat ayrıntılarda Stravinsky'nin incelikli biçimsel manipülasyonlar uyguladığı gözlemlenmektedir. Diğer bir anlatımla, A-B-A genel yapısı içerisinde sadece 2 temel fikir değil, eserin diğer tüm bölümlerinden birçok farklı tematik malzeme yer almaktadır. Makro planda bölümün biçimsel şeması şöyledir (**Şekil 4**):

A Bölmesi : öö. 1 – 66

B Bölmesi: öö. 67 – 113

A' Bölmesi: öö. 114 – 204

KODA: 205 – 283

Şekil 4. *Capriccio* – Biçimsel Şema

2. BÖLÜM

BELA BARTOK

2.BÖLÜM

BELA BARTOK

Bela Bartók, etnomüzikolog, piyanist ve yorumcu olarak 20. Yüzyıl'a damgasını vurmuş, eserlerinde halk ezgisi ve ritimlerini kendine özgü bir müzikal doku ile işleyerek müzik tarihinde ulusalcılığın simgesi olmuş bir bestecidir. 1881 yılında Romanya'da dünyaya gelmiş ve ilk müzik eğitimini öğretmen olan annesinden almıştır. 1899 yılında Budapeşte Müzik akademisinde kompozisyon ve piyano eğitimine başlamıştır. 1905 yılında Zoltan Kodaly ile tanışmış ve halk ezgileri derlemelerine başlamışlardır.

“Özellikle Macaristan Romanya ve Yugoslavya'da gerçekleştirdiği iki binden fazla geleneksel müzik derlemesi vardı. Bu düzenlemelerin arasında Orta Avrupa ve özellikle Türkiye'den derlediği müziklere de yer verdi. Bunlar üzerine kitaplar ve makaleler yazan Bartók derlediği melodileri yapıtlarında da ele almıştı. Bu yolla çeşitli kültürlerden aldığı kaynakları bütünleştirdiği farklı bir üsluba ulaştı.” (Boran & Şenürkmez, 2015: 261)

Piyanist olarak Avrupa'nın birçok kentinde konserler veren Bartók, etnomüzikolog olarak yaptığı çalışmalarda köylü müziğinin ulusal kültürü daha iyi yansıttığını savunmuştur. 1926-37 yılları arasında yazdığı *Mikrokosmos* adlı piyano eserleri, teknik olarak virtüozite yüklü olup kendi üslubunun genel özelliklerini yansıtmaktadır.

1934'te Macar Bilim Akademisi Bartók'u halk ezgilerini yayınlamakla ilgili görevlendirmiş, 1936'da Balkanlar, Kuzey Afrika ve Türkiye'yi gezerek halk ezgilerini teybe kaydetmiştir. Ankara'ya geldiğinde ulusal müzik ve halk müziği konularında konferanslar vermiş, bu konferanslarda Macar halk ezgileri ile Türk halk ezgilerinin benzerlik ve ilişkilerini ortaya koymuştur.

1940 yılında Amerika'ya göç eden Bartók'un, 1942 yılından itibaren ruhsal ve fiziksel sağlığı bozulmaya başlamış, 1945 yılında New York'ta lösemiden hayatını kaybetmiştir.

Bartók, müziğinde yalnızca ülkesinin değil, farklı kültürlerin müziğindeki folklorik materyalleri işlemenin yanında Barok, Klasik, Empresyonist bestecilerden de etkilenmiştir. Çok yeni teoriler ortaya atmamış, müziği oluşturan ana unsurları (armoni, melodi, form vb.) geliştirme çabası içerisinde olmuştur. Politonalite, bitonalite, atonalite gibi çağın öncü formlarıyla birlikte, genişletilmiş ton sistemiyle kendi stiline yönelmiş, tam ton, diatonik, modal, pentatonik, kromatik dizileri eserlerinde kullanmıştır.

2.1. Bela Bartok Keman Konçertosu No. 2

Ağustos 1936'da, Zoltán Székely, Bartók'tan kendisi için bir keman konçertosu yazması talebinde bulunur. Oysa Bela Bartok'un neredeyse 30 yıl önce de bir keman konçertosu bestelediğinden haberi yoktu. Bartók, 1945'te, Székely'in bu konçertonun prömiyerini vermesinden yedi yıl sonra öldüğünde, Bartók'un önceki yazdığı keman konçertosunun notası hala bilinmiyordu. Bu sebeple, ikinci konçerto, bestecinin ölümünden sonra Bartok Keman Konçertosu olarak anıldı. Bartók'un ilk büyük aşkı için yazdığı birinci keman konçertosunun el yazması, 1956'da kemancı Stefi Geyer tarafından ortaya çıkarıldı ve Bartók'un kişisel yaşamına yeni bir ışık tuttu.

1907 yılında, Bartók ilk konçertoyu bestelediğinde henüz yirmi altı yaşındaydı. 1937'de ikinci keman konçertosuna başladığında kariyerinin zirvesindeydi. Székely, Bartók'tan bu keman konçertosunu istediği sıralar, Bartók “Yaylı Çalgılar, Perküsyon ve Çelesta için Müzik” adlı eserinin son rötuşlarını yapmaktaydı (Huscher, 2016, *Chicago Symphony Orchestra* program notları).

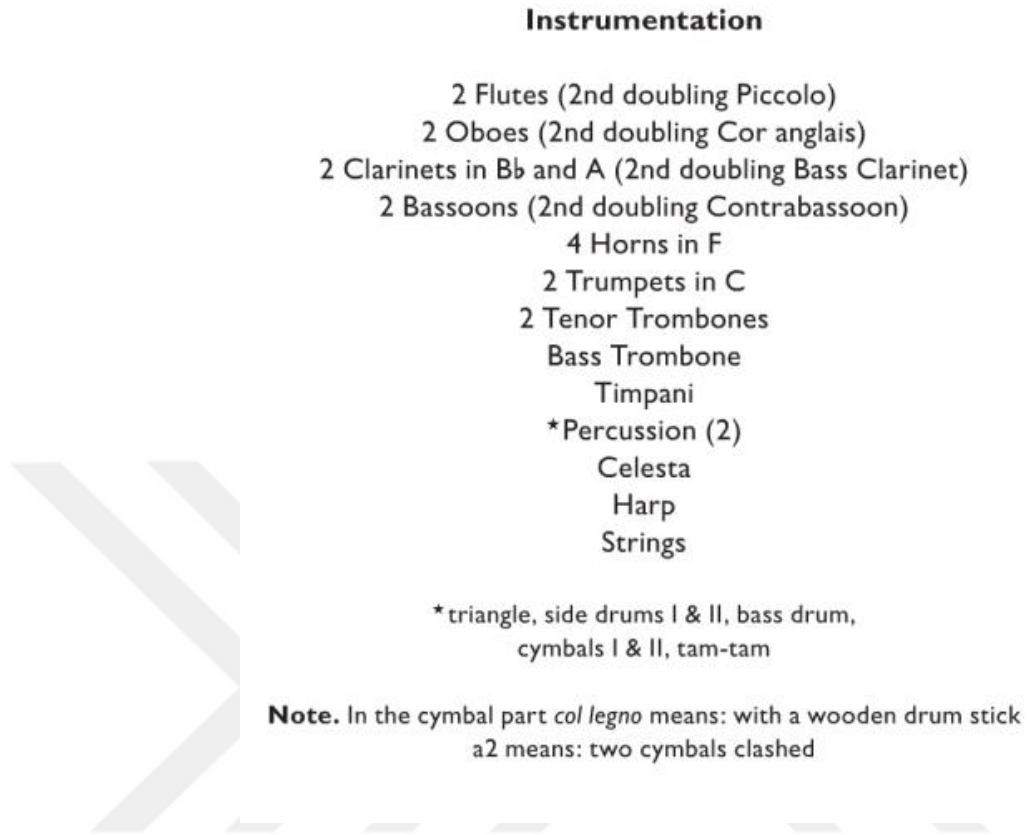
Bartók, eserin seslendirilişini 14 Ekim 1943'te New York'ta yapılan konsere kadar hiç duymamıştı. Bu performansı izlediğinde son derece memnun oldu ve solo çalgı ve orkestra arasındaki uyum için “çok hassas bir iş” yorumunu yaptı. Eserle ilgili bazı eleştirmenlerin, **Konçerto**'nun Beethoven, Mendelssohn ve Brahms'ın konçertolarıyla yarışamayacağı değerlendirmesi üzerine, Bartók, Joseph Szigeti'ye bir mektup yazarak, “ancak bir aptal böylesi bir kıyaslanmaya girmek üzere eser besteler”

sözleriyle eleştirmenlerin sığ yorumlarına olan tepkisini ortaya koymuştur (Roy, 1975, *Boston Symphony Orchestra* program notları).

Konçerto'nun biçimsel tasarımı bağlamında, Bartók'un aklına gelen ilk fikir, tipik bir 20. yy materyali üzerine Barok varyasyonlardan oluşan tek bölümlü bir beste yazmaktı. Ama bu söz konusu bile olamazdı. Székely, içinde gürültü, hüznün ve zarafet olan, yani kısacası güncellenmiş bir Brahms olan, üç bölümlü “gerçek” bir konçerto istiyordu. Güçlü bir motivasyon ile işe koyulan Bartók, uğultuyla coşkunun, 12 ton sistemiyle Do majör'ün, halk ezgileriyle Klangfarbenmelodie'nin (tını ezgisi) karışımından oluşacak karma bir eser bestelemeye yöneldi (Marnat, 1993: 7).

Bartók, her ne kadar bütün eser için tema ve varyasyonlarını istemiş, buna karşın Székely de üç bölümden oluşan klasik bir konçerto istemişse de, Bartók ve Székely ara bir yol bulup uzlaşmayı başardılar. Bartók eseri Székely'nin istediği gibi üç bölüm olarak yazdı ancak başından beri istediği tema ve varyasyonlar fikrini eserin orta bölümü olan ikinci bölümünde kullandı. Buna ek olarak, üçüncü bölümü de, esas olarak, ilk malzemenin bir varyasyonu olarak kurguladı (Huscher, 2016).

Macar Müzikolog Andras Szöllösy'nin (1903-2001) 1956'da yayınladığı, 1966'da yenilediği kataloğa göre **Sz. 112** numarası verilen eser, 2 flüt, 2 obua, 2 klarinet, 2 fagot, 4 korno, 2 trompet, 3 trombon, 2 trampet, davul, zil, üçgen, tamtam, celesta, arp ve yaylı çalgılardan oluşan orkestra eşliğindeki solo keman için bestelenmiştir. **Konçerto**'nun eşliğinde kullanılan çalgılama **Şekil 5**'te görülmektedir.



Şekil 5. Bela Bartók *Keman Konçertosu* – Orijinal Notadaki Enstrüman Listesi

Konçerto üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm başlarındaki tempo ve ifade terimleri bölüm adı olarak kullanılmıştır. Eserin bölüm ve tempo göstergeleri **Tablo 2**'de verilmiştir.

Bölüm No	Bölüm Adı-Tempo
1	Allegro non troppo
2	Andante tranquillo
3	Allegro molto

Tablo 2. Bela Bartók *Keman Konçertosu* Bölümleri

Konçerto genel hatları itibariyle hem neoklasik hem de Macar folk müziğinden unsurları bir arada barındırmaktadır. Tüm bu unsurlar, 20. Yüzyıl müziğinde kullanılan modern tekniklerle birleştirilerek, Bartók'un kişisel stilini yansıtan önemli bir başyapıt olarak literatürdeki yerini almıştır.

“Macar besteci Bartók, bir uzmanın deyiimiyle, ‘doğu ve batının cevherlerini bir potada eriterek sabırla dövülen demir gibi oluşturarak kendi müzik dilini yaratmıştır.’ Ayrıca bir Macar besteciden, o yıllarda keman için yazdığı zaman mutlaka Çigan tarzı bir şey beklenmesine karşın, onun müziği daha sert, haşın, ritmi kesik ve şaşırtıcıdır.” (Aktüze, 2007: 54)

2.1.1. Allegro Non Troppo

Konçerto, Bartók'un geç tarzının netliğini ve yönlülüğünü gösteren ilk çalışmalardan biri olup, sade ve değişen akorlar üzerinde güçlü ve halk ezgisi benzeri bir melodiyle başlar. İlk bölüm büyük bir rapsodidir. Geniş, gelişen teması ve esnek temposu ile Bartók, neredeyse doğaçlama görünen birkaç önlemle tempoyu ayarlar. Belirtmek gerekir ki, doğaçlama olarak duyulan her şey, parmak eğişi ile gerçekleşen çeyrek notalar (komalı notalar) ve kadansın tamamı dâhil olmak üzere, besteci tarafından tüm detaylarıyla notaya dökülmüştür (Huscher, 2016).

Eserin birinci ve üçüncü bölümünde zaman zaman 12-ton ve atonal unsurlar bulunmasına rağmen, ağırlıklı olarak Macar folk müziğinin etkileri gözlemlenmektedir.

“Transilvanya köylü kemancılarından toplanan bir halk dansına benzeyen açılış temasının hemen başında görülebilir. Kahramanca bir yürüyüşe benzer karaktere sahip yavaş bir dans “verbunkos” stiliyle bir bağlantı gösterir.” (Lampert 1993, akt. Kim 2011: 14)

Eserin birinci bölümü olan *Allegro Non Troppo*, sonat allegrosu formundadır. Arp'teki *ostinato* yürüyüş ve yaylı çalgıların pizzicatoları ile başlayan eser solo kemanın etkileyici melodik girişiyle devam eder. Ana tema, “verbunkos” stilinin karakteristik özelliği olan ‘kahramanlık’ karakterini elde etmek için, Sol telinde (sulG) seslendirilir. Vera Lampert'a göre, ilk iki ölçüde Bartók'un folk müziğinde sıkça

kullanılan modal yapıyı ele aldığımızı görebiliriz (Kim, 2011: 15). Besteci, parçanın açılışında, Dorian dizisini Si merkezli kullanmıştır: [si-do diyez-re-mi-fa diyez-sol diyez-la-si]. Bartók, Dorian dizisini Fa diyez merkezli [fa diyez-sol diyez-la-si-do diyez-re diyez-mi-fa diyez] ve Re merkezli [re-mi-fa-sol-la-si-do-re] olarak da değerlendirerek, sesleri altere edebilme özgürlüğüne sahip olmuştur (**Örnek 3**).

Modal manipülasyon ilkesi üzerine kurulu bu teknik, bestecinin diğer eserlerinde de sıklıkla başvurduğu, yazı dilinin en temel özellikleri arasında yer almaktadır.



Örnek 3. Solo Keman Partisinde Duyulan Melodik Ana Tema

İkinci tema, bölümün 73. ölçüsünde başlar. Bu tema, birinci temanın kahramanca karakterine zıt olarak, daha sakin ve gizemli bir karakter sergiler. Temanın en önemli özelliği ise 12-ton tekniği ile yazılmış olmasıdır (**Örnek 4**).

“Füg tarzı bir geçitten sonra ikinci tema kromatik dizilişle, yarım ses olarak gamdaki 12 sesi de içerir. Bartók bu temayı, ‘Bir 12 ton teması, ancak durağı belirgin’, diye tanımlar.” (Aktüze, 2007: 54)



Örnek 4. 12-Ton Tekniğiyle Yazılmış İkinci Tema

Bu bölümde, polifonik yazı tekniklerine yoğun bir şekilde yer verilmiştir. Gerek birinci tema gerekse ikinci tema, birçok kontrapuntal teknik aracılığıyla bölüm boyunca işlenmiştir.

“Bu her iki temanın geliştirilirken, birbirine yaklaştırılırken sıkıştırılması (*stretto*), büyütülmesi (*augmented*), çevrilmesi (*inversion*) gibi çeşitli kontrapuan ustalıkları sergilenir.” (Aktüze, 2007: 54)

Solo kemandaki birinci temanın, bölümün devamında, orkestrada kanonik bir yapı içerisinde işlenmesi (ölçü 43), kontrapuan kullanımının önemli bir örneğidir (bkz. Örnek 5).

Örnek 5. Ana Temanın Orkestrada Kanonik Bir Şekilde Duyurulması

Marnat (1993), *Konçerto*'nun birinci bölümünü şu betimlemelerle değerlendirmiştir:

“6. sakın ölçüden sonra (arplar, kontrbaslardaki *pizzicatolar* ve kornolar), ***Allegro ma non troppo***’nun açılışı, kemanın ana temasını ortaya koyuyor. Yalnızca solist tarafından çalınan ikinci tema (73. ölçü), ancak diğer tüm unsurlar tamamlandıktan sonra ortaya çıkıyor ve 12 ton sistemli renkli bütünü ön plana çıkararak, birdenbire gizemli bir atmosfer içerisinde havada süzülüyor. Bartók bunun yabani folk ritimlerine ya da aşırı durağan Do majöre olan zıtlıklarını da vurgulamaktan kaçınmıyor ve bütün eser orkestradan gelen vahşi patlamalarla hareketleniyor. Bizler de böylece eserin sonuna kadar devam edecekmiş gibi gözüken “Sonat Allegrosu”ndan alaca ve yalın materyallerin bir karışımı olan varyasyonlar dizisine doğru bir kaçış yapıyoruz. Solodan sonraki bitiş bölümü ise bu uç noktaları görkemli bir folk ritmiyle birleştiriyor.” (Marnat, 1993: 7)

Gelişme bölümünün ardından duyurulan Yeniden-Serim (*Recapitulation*) bölümünü takiben, gösterişli bir keman ***Cadenza***’sı izlenir; bölüm dramatik bir Koda ile sona erer (Aktüze, 2007: 54).

2.1.2. Andante Tranquillo

Bartók’un başlangıçtaki biçimsel planı, bu eser için uzun ve büyük bir tema yazıp ardından bu temanın varyasyonlarını yapmaktır. Ancak, Székely eserin büyük Klasik Dönem eserleri gibi üç ana bölümden oluşmasını istiyordu. Bartók, bu nedenle, bir orta yol bularak hem üç bölümlü bir konçerto yazmış hem de Tema-Varyasyon yapısını eserin birçok yerine serpiştirmiştir.

Bu bağlamda, ***Konçerto***’nun ikinci bölümü önemli bir rol üstlenmektedir.

Andante tranquillo’yu ana tema ve merkez olarak kabul eden Bartók, kariyerinin en formal varyasyon kurgusunu hazırlamıştır. Başlangıçtaki gizemli temaya, bas yaylı çalgılar, arp ve timpani eşlik eder. Bunu takip eden altı varyasyonda, tema daha da ayrıntı kazanır; bu ayrıntılar sadece süslemeleri içermemekte, her gelen varyasyonda tema daha da agresif bir karakter sergilemektedir. Altı varyasyon sona erdikten sonra, tema, baştaki yalınlığına geri dönmektedir (Huscher, 2016).

“ ‘***Andante tranquillo***’ üç simetrik kısımdan oluşuyor: serim, altı varyasyon ve yeniden serim. Böylece, açılıştaki ninninin masumiyeti, motifin bir süre sonra atmosferde dağılıp daha da kırılğan bir şekilde geri dönmesinden önce - gamın

on iki yarı tonuyla birleşimi dahil - en beklenmedik dönüşümlere maruz kalıyor.” (Marnat, 1993: 8)

Aktüze (2007), eserin ikinci bölümünü şu sözlerle değerlendirmiştir:

“İkinci bölüm olan *Andante tranquillo*, ağırca ve sakin anlamına gelmektedir. Bu bölüm ağır bir tempo yapısında melodik ve pastoral özellikte bir tema ve bu temanın altı varyasyonundan oluşan bir biçimdedir. Ana tema; solo keman, yaylı çalgılar, arp ve timpaninin eşliğiyle gelir. Tema varyasyonlarıysa birbirlerinden çok farklılıklar içerirler. Temalar “Narin, sakin, oyuncu, karanlık ya da aydınlık yapıda, ya da heyecanlı anlatımdadır.” (Aktüze, Müziği Okumak , 2007, s. 54).

Andante tranquillo'nun 8 ölçüden oluşan teması simetrik (4+4) yapısı ve lirik karakteriyle ön plana çıkmaktadır; ezgisel yapı ağırlıklı modalite üzerine kuruludur. Temanın başlangıcında Lidyen modunun artmış-dörtlü aralığı ile karakterize edilen etkisi baskın olarak duyulmaktadır [sol-la-si-do diyez], yani tema, çoğunlukla sol durak (eksen) sesi üzerine kurulu bir Lidyen modu üzerinde seyretmektedir. Arada kromatik manipölasyonlar ile geçici olarak başka modlara göndermeler yapılsa da, temanın son sesinin sol olması da, bu durumu (Sol Lidyen) doğrular niteliktedir (Örnek 6).



Örnek 6. *Andante tranquillo* – Tema

İkinci varyasyondan itibaren tema ezgisel süslemeler ile kademeli olarak değişime uğramaya başlar. Uygulanan süslemelere karşın, ikinci varyasyonun karakteri halen yumuşak ve liriktir (bkz. Örnek 7). Ne var ki, özellikle dördüncü varyasyon ile

birlikte, temanın sağlamış olduğu yumuşak karakter daha agresif bir hal almaya başlar. Tempo ve ritmik hareketliliğin hızlanmasıyla, ‘ağır-bölüm’ karakteri bir süreliğine terkedilir ve bölüm içerisinde etkili bir kontrast sağlanır. Bu durum hem solo keman partisinde hem de orkestra eşliğinde gözlemlenmektedir.

12 Un poco più andante $\text{♩} = ca. 114$

p poco rubato

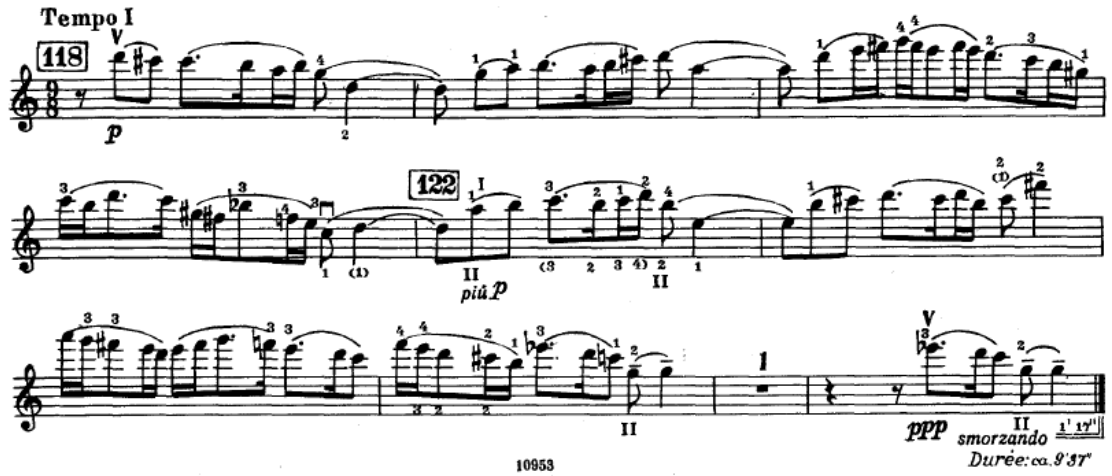
16

mp

mf

Örnek 7. *Andante tranquillo* – Varyasyon II

Altıncı varyasyonu takiben, temanın geri dönüşüyle, baştaki ağır, dingin ve lirik karaktere geri dönüş yapılmakta, bölüm bu şekilde sona ermektedir. Temanın geri dönüşü, bu defa bir oktav üstten gerçekleşir (Örnek 8).



Örnek 8. *Andante tranquillo* – Varyasyon VI

2.1.3. *Allegro Molto*

Son derece çevik bir dans karakterinde başlayan final, içinde barındırdığı fikirlerin çoğunu ilk bölümden almakta, buna ek olarak, son bölüme has yeni fikirler de barındırmaktadır. Başlangıçta Bartók, bu son bölümde, bitişten 26 ölçü önce solistin partisini bitirmiş ve *Konçerto*'nun finalini - solo keman olmaksızın - orkestraya yaptırmıştı. Buna karşı çıkan Székely besteciye, “Bu haliyle Senfoni finaline benziyor, oysaki ben bir konçerto istiyorum. Bu yüzden tüm orkestra ve solist eseri *tutti* bir şekilde bitirmeli.” demiştir. Bartók, Székely'nin isteğine kulak vermiş ve eserin finalini Székely'nin bahsettiği şekilde yeniden düzenlemiştir (Huscher, 2016).

Finaldeki “*Allegro molto*” kemanın kendisini aniden göstermesiyle birlikte baskın bir şekilde ortaya çıkıyor. İlk bölümün öğeleri kasıtlı bir simetrisinin ardından yeniden orta çıkıyor ama yine de belirgin bir folk karakteri hissediliyor. Çok farklı havalara sahip birçok kesite rağmen, hareketli bir ritim karşı konulmaz bir şekilde kendini gösteriyor ve bütün enstrümanlardan gelen nihai bir çığlıktan önce bu dağınık unsurları bir düzene oturtuyor. (Marnat, 1993: 8)

Üçüncü bölümün (*Allegro molto*) ana teması, birinci bölümün (*Allegro Non Troppo*) ana temasından alınmıştır. *Allegro molto*'da, Bartók, *Allegro Non Troppo*'nun ana temasını küçük ölçekli ezgisel süslemelerle üç zamanlı ölçü yapısı içerisine

oturtmuş, bu şekilde birinci bölümün doğaçlamasal karakter içeren temasını, bu sefer, dans karakterine uygun bir hale getirmiştir (Örnek 9).

Allegro molto $\text{♩} = 76-72$

Örnek 9. *Allegro molto* – Ana Tema

Aynı durum, birinci bölümün ikinci teması için de geçerlidir. Birinci bölümün (*Allegro Non Troppo*) 12-ton tekniğiyle yazılan ikinci teması (bkz. Örnek 4), *Konçerto*'nun bu son bölümünde de varyasyonlu haliyle tekrar ele alınmıştır. *Allegro molto*'nun ikinci teması, bazı nota tekrarları istisna olmak üzere, gene 12-ton tekniği ile yazılmıştır ve ezgisel hatları itibariyle birinci bölümün ikinci teması ile önemli benzerlikler sergilemektedir (Örnek 10).

Quasi lento $\text{♩} = 150$

Örnek 10. *Allegro molto* – İkinci Tema

Konçerto'nun bu final bölümü boyunca, Bartók, her iki temayı da saplantılı bir şekilde ele almış, birinci bölümden varyasyonlu olarak aktarılan bu ezgileri son bölüm içerisinde daha fazla varyasyon işlemine tabi tutmuştur. Bu durum, bestecinin *Konçerto* için başlangıçta tasarladığı tema-varyasyon tasarımından aslında pek de ödün vermediğini, üç-bölümlü hızlı-yavaş-hızlı yapısıyla Székely'nin isteğini yerine getirirken, aslında kendi istediği tasarımı eser boyunca elden bırakmadığını kanıtlar niteliktedir.

“Üçüncü ve son bölüm olan *Allegro molto* ise çok çabuk tempoda ve Rondo formunda bestelenmiştir. İlk bölümdeki iki tema bu bölümde serbest bir tarzda ve oldukça değişmiş olarak kullanılmıştır. “Önce ihtiraslı ve romantik tema, sonra da 12 ton sistemindeki temanın varyasyonları izlenir. Bu yeniden işlenen temalardan sonra konçertoya iki değişik final öngörülmüştür. İlkinde kemanların bir pasajıyla, ikincisinde ise bir orkestra koda'sıyla sona ulaşılır.” (Aktüze, 2007: 54).

Konçerto için iki ayrı alternatif bitiriş önerilmiş ve bu durum notada belirtilmiştir. İlki, solo kemanın yer aldığı bitiriş, ikincisi ise solo kemanın yer almadığı orkestral bitiriş. Bartók, bir kez daha Székely'nin isteğini kırmamış (bkz. s. 27), fakat aynı zamanda da başlangıçta düşündüğü solo kemansız bitiriş fikrini de notaya alarak bir alternatif olarak sunmuştur.

615 V

Un poco rit $\text{♩} = \text{ca. } 150$

2-nd Fine (ad lib)
largo $\text{♩} = \text{ca. } 56$

sosten. e largamente

Risoluto $\text{♩} = 70$

Un poco rit $\text{♩} = \text{ca. } 150$

Durée: ca. 9'46"
Durée totale: ca. 32'

598 1 3 1 603 1 10 1

Örnek 11. *Allegro molto* – ad libitum Alternatif Bitiriş

Bartók folk müziğin enerjisini karmaşalardan, kakofoniden ve “entelektüel” belirsizliklerden kurtulmak için kullanmıştır. Onun bütün son dönem eserleri aynı kararlılıkla sonuçlanmıştır. Ne var ki; 1937 Ağustos’ta başlanıp 1938 Aralık’ta bitirilen bu **Konçerto**, Münih Anlaşması’nda ima edilen yaklaşmakta olan tehlikeleri göz ardı etmektedir. Bu nedenle, eserin ilk ölçülerinden itibaren hissedilen bu iyimserlik uçurumun kıyılarından gelen mesleki bir inancın sınırlarında gezmektedir ve Alban Berg’in ifade ettiği (bireysel ama asla sezgisel olmayan) çaresizlik duygusuyla taban tabana zıtlık göstermektedir. Belirtmek gerekir ki, Bartók’un **Keman Konçertosu**’nun 23 Nisan 1939 tarihli ilk performansından beş ay sonra, İkinci Dünya Savaşı patlak vermiştir (Marnat, 1993: 8).



3.BÖLÜM

SERGEI PROKOFIEV

3.BÖLÜM

SERGEI PROKOFIEV

Rus müziğinin önemli temsilcilerinden olan Prokofiev, lirik ve dramatik yapıtlarıyla 20. Yüzyıl'ın önemli bestecileri arasında yerini almıştır. 1891 yılında Ukrayna'da dünyaya gelen besteci ilk müzik eğitimini annesinden alarak, 13 yaşında St. Petersburg Konservatuarı'na girmiştir. Burada Liyadov ile armoni ve kontrpuan, Korsakov ile orkestralama, Çerepnin ile de şeflik ve piyano çalışmıştır. 1914 yılında Rubinstein ödülünü kazanarak konservatuvardan mezun olmuştur.

Bestelediği ilk eserleri başarısızlık ile sonuçlansa da, 1923 yılında Paris'e yerleştikten sonra bestelediği *Chouti Çelik Çağı*, *Mucize Oğul*, *Alevli Melek* ve *Kumarbaz* isimli bale ve opera eserleriyle birlikte Sovyetler Birliği'nin desteklediği bir sanatçı haline gelmiştir. Ancak 1948 yılında Sovyet yetkililer, Prokofiev'in *Cinderella* bale müziğini itici ve ideoloji açısından utanç verici bulmuş, 1959 yılına kadar çalınmasını yasaklamıştır. Bunun asıl nedeni ise bestelediği müziğin devrim ideolojisini temsil etmediği düşüncesidir. 1953 yılında büyük bir düş kırıklığı içerisinde, geçirdiği beyin kanaması sonucu Stalin'le aynı gün hayatını kaybetmiştir.

Prokofiev'in 1917'den ister önce ister sonra olsun, yazdığı eserlere bir göz atınca bunların büyük bir çoğunluğunda amaç tekliği görülür. Bu amaç tekliğinin ne olduğunu Prokofiev şöyle açıklamıştır:

“Daha yalın olmaya, daha çok melodi vermeye çalışıyorum. Toplum kakışmalardan usanmıştır. Daha yalın, daha melodik bir musiki istiyoruz. Daha duru, daha az karmaşık ruh durumları istiyoruz. Kakışmaları Bach da kullanmıştı. Oysa başkaları tuzun yanında bibere de el attılar. Böylece musiki bir karabiber kutusu oldu çıktı. Kakışmanın artık musikinin öğelerinden yalnız biri olarak eski yerine dönmesini ve melodinin gereklerine uymasını istiyoruz.” (Mimaroglu, 2009: 238-239)

3.1. Sergei Prokofiev Keman Konçertosu No. 2 Sol Minör

Prokofiev'in harikulade, biraz karmaşık olan bu Keman Konçertosu, bir bestecinin geçiş sürecinde yaşayabileceği hem ideolojik hem de fiziksel belirtileri taşımaktadır. Eser, Belçikalı bir keman sanatçısı olan Robert Soetens için yazılmıştır. 1935 yılında tamamlanan bu eserin ilk seslendirilişi de yine aynı tarihte yapıldı. Yirmi yıldan uzun bir süredir kariyerini Batıda piyanist, besteci ve orkestra şefi olarak devam ettiren Prokofiev, sonrasında memleketi olan Rusya'ya dönme kararı aldı. Onu Rusya'da en çok etkileyen şey Rus müziğinin sadeliği ve lirizmiydi.

Yaptığı turnelerden dolayı Konçerto'yu birden fazla ülkede tamamlayan besteci otobiyografisinde bu durumdan şöyle bahsetmiştir.

“Eserin ilk bölümünün ilk teması Paris'te yazıldı, ikinci bölümün ana teması ise Voronezh'te yazıldı. Orkestrasyon tam olarak Bakü'de tamamlandı ve en sonunda ise eserin prömiyeri Madrid'de yapıldı. **Konçerto**, duygu olarak da içinde birçok özelliği barındırır. Lirizmin yanında kaygı, alay, saflık ve vahşilik gibi duygular içerir.” (Derrickson, 2012)

İlk seslendirilişten sonra, Jasha Heifetz ile David Oistrakh gibi zirvedeki iki kemancı **Konçerto**'nun dünyanın çeşitli ülkelerinde tanıtılmasında önemli rol oynamıştır (Aktüze, 2007: 1741).

İkinci Keman Konçertosu Prokofiev'in Rusya'ya geri dönüşünü takiben ortaya çıkan melodik sıcaklığı içerir. Diğer birçok besteci gibi yeniyi arayıp denemeler yaptıktan sonra, Prokofiev, 1930'larda daha erişilebilir ve uygulanabilir bir müzik aramaya başladı. **İkinci Keman Konçertosu** bu hususta, bestecinin arayışında ulaştığı başarıyı kanıtlamaktadır (Schiavo, 2016, *Seattle Symphony Orchestra* program notları).

Bestecinin ilk konçertosundan farklı olarak bu ikinci konçertoda eserin lirik yönleri daha ağır basmaktadır. Besteciye özgü kimi zaman yumuşak geçişler ve sert karşıtlıklar içeren pasajlar, eserin karakteristik yapısını ortaya çıkarmaktadır. **Konçerto**'nun partiyonundaki enstrüman listesi **Şekil 6**'da gösterilmiştir.

<u>SCORE</u>
Flute I
Flute II
Oboe I
Oboe II
Clarinet I
Clarinet II
Bassoon I
Bassoon II
Trumpets I-II
Horns I-II
Bass Drum, Snare Drum, Triangle, Cymbals, Castanets
Violin Solo I
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Bass

Şekil 6. Sergei Prokofiev Keman Konçertosu Orijinal Partisyon Enstrüman Listesi

Eser üç bölümden oluşmaktadır. Bölümler ve tempo/ifade yapıları **Tablo 3**'te yer almaktadır.

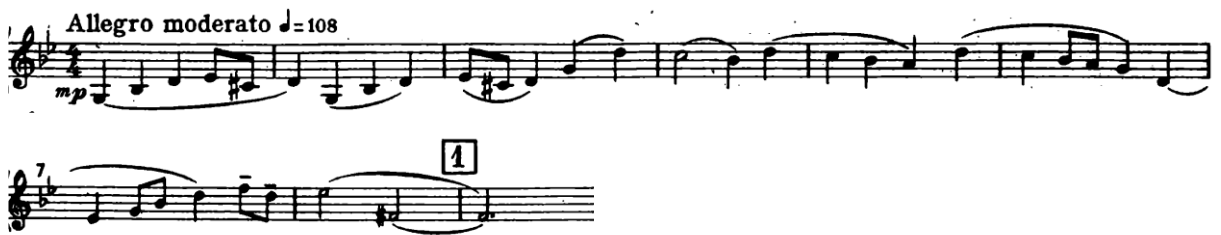
Bölüm No	İsim-Tempo
1	Allegro moderato
2	Andante assai
3	Allegro, ben marcato

Tablo 3. Sergei Prokofiev Keman Konçertosu Bölüm ve Tempoları

3.1.1. Allegro Moderato

Biçimsel olarak, Prokofiev'in bu konçertosu klasik modellere sıkı sıkıya bağlı kalmaktadır. Birinci bölüm (Allegro Moderato) sonat allegrosu formundadır. Serim, gelişme ve iki temanın da yinelendiği yeniden-serim bölmelerinden oluşur (Schiavo, 2016). Konçerto solist tarafından ana tema ile başlatılır (**Örnek 12**). Metrik yapısı çok net olmayan bu “muğlak” girişten sonra, viyolalar ve baslar, uzak-tonalite olan Si minörde girişlerini yaparlar. Ne var ki, kısa bir süre sonra ana tonaliteye (Sol minör) geri dönüş yapılır ve ardından gelen ikinci tema (**Örnek 13**) ilgili majör olan Si bemol Majör tonalitesindedir (Henken, 2017, *LA Philharmonic* program notları).

Prokofiev'in her iki temayı kullanarak yazdığı gelişme bölümü son derece kapsamlıdır ve yoğun kontrpuan kullanımı ile karakterize edilir (Schiavo, 2016). Yeniden-Serim bölmesine geri dönüldüğünde, ana tema çello ve baslar ile duyurulur. Serim bölmesinde Si minör tonalitesine modülasyon yapılan noktaya Yeniden-Serim'de varıldığında, bu kez solist Sol minör tonalitesinde girişini yapar. Klasik armonik ve biçimsel düzen bu şekilde eksiksiz olarak tamamlanır (Henken, 2017).



Örnek 12. Allegro moderato – Ana Tema

May (2015), Konçerto'nun açılışını şu sözlerle değerlendirmiştir:

“Eseri solist tek başına hiçbir orkestra enstrümanının desteğini almadan başlatır. Ayrıca bu konçerto, müzikolog David E. Schneider'in belirttiği gibi, Gershwin ve İngiliz bestecilerin örneklerinin yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, lirik bir başlangıç temasına sahip ilk konçertodur. 1930'ların sonunda, lirizm bir takım önemli konçertolarda birincil pozisyonda kalmaya başlayacaktı. Prokofiev bunun öncüsüydü.” (May, 2015, *National Symphony Orchestra* program notları)



Örnek 13. *Allegro moderato* – İkinci Tema (B Teması)

May'ın belirttiği gibi, *Allegro moderato* lirik bir ana tema ile başlamakta, bununla birlikte, ikinci temanın gelişyle müzik daha da lirik bir karaktere bürünmektedir. Normalde, Sonat Allegrosu formunda yazılan birinci konçerto bölümlerinde ana tema ile ikinci tema arasında karakter farkı bulunurken, Prokofiev *Konçerto*'nun birinci bölümünde her iki tema da aynı özellikleri sergilemektedir. Kontrastı sağlayan etken ise, ikinci temanın ana temaya oranla çok daha lirik olmasıdır. **Örnek 13**'te görüleceği üzere, ikinci tema, Rus folk müziğini anımsatır şekilde inici bir ezgisel yapıya sahiptir ancak folk müziğinden daha çok Romantik Dönem (19. Yüzyıl) stilindedir.

3.1.2. *Andante Assai*

Andante assai, ilk bölümün karanlık lirizminin bir anlamda güneş ışığı sürümüdür. Solist, yaylıların *pizzicato* eşliği üzerinde parlak bir melodi ile giriş yapar. İkiye-karşı-üç olarak yazılmış bu kısım, hafif bir caz *rubatosuna* benzemektedir. Bölüm Mi bemol majör tonalitesinde başlar ve ana temanın ardından Dominant derecesi (V. derece) olan Si bemol Majör tonalitesine modülasyon yapılır (Henken, 2017).

“Eserin ikinci bölümü birinci bölüme nazaran tamamen farklıdır. Orkestra'nın iki ölçülük girişinden sonra, güzel bir şarkıya benzeyen bir temayla solist bölüme girişini yapar. Bölümün devamında bu tema işlenerek, neredeyse hiç bozulmamış bir melodi akışı ortaya çıkar.” (Schiavo, 2016)

Andante assai'nin girişi, orkestrasyon bağlamında ilginç bir özellik sergilemektedir; yaylıların *pizzicato* pasajı, *piano* nüansta *staccato* çalan iki klarnet ile ünison olarak katlanmıştır. Yaylı *pizzicatolarının* bir anlamda kuru ve soğuk tınısı, klarinetlerin ünison katılımı ile daha sıcak ve ifadeli bir hale dönüşerek, solo kemanın *cantabile* melodisi ile uyumlu bir atmosfer yaratmıştır (**Örnek 14**).

31 Andante assai ♩=108

Cl. *mp*

Bn. *pp*

Vln. Solo *p*

Vln. I *pizz.* *p*

Vln. II *pizz.* *p*

Vla. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cl. *p*

Vln. Solo *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cl. *p*

Vln. Solo *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz.* *p*

Örnek 14. *Andante assai* – Bölümün Başlangıcı

“Çok beğenilen *Andante assai*, Prokofiev'in sadeliği üzerine başka bir bakış açısı getiriyor. Bu bölümde kemanın "sol el" üçlemeleri yaptığı harikulade, masal gibi orkestrasyon seyirciyi bekliyor. Bu hareketlerle, modern mekanik çağın ironik hareketleri Barok Dönemin tatlılığına karışıyor.” (May, 2015)

İkinci bölüm, üç-bölmeli [A-B-A] biçimsel yapıyı takip etmektedir. B Bölmesi, A Bölmesine oranla daha hareketli bir karakterdedir. Bölümün sonunda ise, gene A Temasının duyurulduğu bir Koda bulunur. Ne var ki, Koda bölümünde roller tersine dönmüş, melodiye pizzicato olarak eşlik etme görevi bu sefer solo kemana verilmiştir. *Andante assai* klarinet ve kontrbasın düeti ile sona erer (Ewen, 1959: 100).

Örnek 15. *Andante assai* – Bölümün Sonu

Bölümün biçimsel şeması Şekil 7’de yer almaktadır:

A Bölmesi: öö. 1 – 43

B Bölmesi: öö. 44 – 100

A Bölmesi: öö. 101 – 119

KODA: öö. 120 – 123

Şekil 7. *Andante assai* – Biçimsel Şema

3.1.3. Allegro, Ben Marcato

Konçerto'nun Final bölümü atletik ve canlı bir dans müziğidir. Eserin ilk seslendirilişinin Madrid'de yapılması planlanmış ve bunun üzerine Prokofiev enstrümantasyona ekleme yaparak kastanyetler ve bazı İspanyol enstrümanlarını eklemiştir (Henken, 2017). Eserin üçüncü ve son bölümü olan *Allegro, ben marcato*'da geleneksel konçerto yapısına bağlı kalınarak bilindik bir Rondo yapısı kullanılmıştır (Schiavo, 2016). Başlangıçta duyulan Ana Tema, kontrastlar içeren ara bölmelerin yani epizotların ardından birçok kez geri dönmektedir.

Ana Tema Si bemol Majör tonalitesinde, 3/4'lük ölçü biriminde yazılmış, son derece enerjik ve dans havası taşıyan bir karakterdedir (Örnek 16).



Örnek 16. *Allegro, ben marcato* – Ana Tema

“Final, güçlü ritmik geçişlerin satirik yorumlarla değişime uğradığı, rondo ve sonat bileşenlerinin bir karışımıdır. Açılış teması solo keman tarafından güçlü bir şekilde belirtilir. Ardından sol telinde (sulG) solo keman tarafından daha da büyük bir düşünce ortaya konulur.” (Ewen, 1959: 100)

Allegro, ben marcato, en başından en sonuna kadar, bitmek bilmeyen bir enerji ile ilerlemekte, içerdiği yoğun dinamizm ile dinleyicide sanki hiç sonlanmayacak bir dans müziği etkisi yaratmaktadır. Ana Tema her geri dönüşünde, gerek solo keman partisindeki bazı ritmik-melodik süslemeler gerekse orkestrasyondaki kimi manipölasyonlar aracılığıyla, daha da saplantılı bir karakter kazanmaktadır. Bu bölümde Prokofiev vurmalı çalgılar grubunu ekonomik fakat oldukça etkin bir şekilde kullanmıştır (May, 2015).

Ana Temanın dönüşleri arasında gelen, bölüm boyunca birden fazla tekrarlanan ve Ana Temaya oranla en kontrastlı olan epizot bölümün 244. ölçüsünde gelmektedir. Bu epizot **Örnek 17**'de yer almaktadır. En belirgin özelliği, dans karakterini korumakla birlikte, aynı zamanda lirik bir karaktere sahip olmasıdır.



Örnek 17. *Allegro, ben marcato* – Lirik Epizot

Eser bir kodayla bitmekte ve koda boyunca bu eklenen vurmali çalgılar solistin çaldığı müzikle dans etmektedir. Eserin finalindeki duyguyu besteci *tumultuoso* kelimesini kullanarak tarif etmiştir (Henken, 2017). Koda'da bas enstrümanlar ve bas davulun eşliğiyle bölüm sona ermektedir (Ewen, 1959: 100).

May (2015), *Allegro, ben marcato*'nun en sonunda gelen Koda bölmesinde, solistin orkestra arkadaşlarının pençesinden kaçmaya çalışırcasına yoğun bir çaba sarf etmek zorunda olduğunu belirtmiştir.

Prokofiev, bu eserde neoklasik unsurlar olarak; Klasik Dönemin biçimsel yapısını, modern armoni anlayışıyla birlikte lirik melodiler, *toccata* pasajları ve grotesk müzik motiflerini kullanmıştır. Klasik ve Romantik Dönem konçertolarında genellikle ilk bölüm sonat allegrosu, ikinci bölüm lied, üçüncü bölüm ise Rondo formunda olmaktadır. Bu eserde de aynı şekilde bir biçimsel plan izlenmiştir.

Bazı Klasik ve Romantik Dönem bestecilerinin konçertolarındaki form yapısı ve eserlerin diğer belirgin yanları, bu eserdeki (Prokofiev *Konçerto No. 2*) özellikler ile **Tablo 4**'te karşılaştırılmıştır. Aynı tabloda Stravinsky *Re Majör Keman Konçertosu* da yer almaktadır.

Tablo 4. Prokofiev Keman Konçertosunun Diğer Bazı Önemli Keman Konçertolarıyla Karşılaştırılması

	Mozart Violin Concerto No. 5 in A Major	Beethoven Violin Concerto in D Major	Sibelius Violin Concerto in D Minor	Stravinsky Violin Concerto in D Major	Prokofiev Violin Concerto No. 2 In G Minor
Bestelenme Tarihi	1775	1806	1904	1931	1935
İlk Bölüm Form Yapısı	<i>Ritonello</i> Sonat Formu	Sonat Formu	Sonat Formu	Bölümlendirilmiş <i>Toccata</i>	Sonat Formu
Kadans	Başkaları tarafından	Başkaları tarafından	Kadans, Gelişme Bölümüyle aynı	Kadans yok	Kadans yok
Orkestranın Rolü	<i>Ritornello</i> formu solist ve orkestra arasındaki diyalogu sağlar	Solistin çaldığını orkestra da çalar veya geliştirir.	Orkestra solistin malzemelerinden bağımsızdır	Solo ve orkestra arasındaki diyalog oda müziğindeki gibidir.	Solo ve orkestra arasındaki diyalog oda müziğindeki gibidir.
Orkestrasyon Özellikleri	2 Obua, 2 Korno ve Yaylılar	Öncekine Timpani, Klarinetler, Fagotlar ve Trompetler eklenmiştir.	Bir öncekine Trombonlar eklenmiştir.	Bir öncekine Korangle, Bas Davul ve Tuba eklenmiştir.	Beethoven'ın kullandığı orkestraya küçük bir vurmali çalgı grubu eklenmiştir.

İkinci Keman Konçertosu, Prokofiev'in neredeyse yirmi yıl önce bestelemiş olduğu ilk keman konçertosundan tamamen farklı oldu. Her iki konçerto da üçer bölüm olmasına rağmen, ilk iki bölümü yaklaşık onar dakika olan **İkinci Keman Konçertosu** tempolar anlamında bestecinin ilk keman konçertosuna göre nispeten yavaştır. **Birinci Keman Konçertosu**, ikincisine nazaran daha hızlı tempolara sahiptir (çok hızlı bir *Vivacissimo* dâhil olmak üzere). **Birinci Keman Konçertosu**'nun solist partisi çok daha teknik ve gösterişli el hareketlerine sahiptir. Bu tez çalışmasında ele alınan **İkinci Keman Konçertosu**'nu farklı kılan şey ise ağırlıklı olarak kullanılan *cantilena* karakteridir. Eserde kullanılan melodiler Prokofiev'in yazdığı en güzel, akıcı ve lirik motifleri barındırır.

Prokofiev'in **İkinci Keman Konçertosu** hem eleştirmenlerce hem de halk tarafından çok büyük bir başarı elde etmiştir. Prokofiev de yaptığı bu eserden oldukça memnun kalmış, 1 Aralık Madrid'de yapılan prömiyerden sonra Miaskovksky'ye "konçerto başarılı olmuşa benziyor" demiştir.

İkinci Keman Konçertosu, Prokofiev'in besteci olarak gelişiminde önemli bir yer taşır. Prokofiev, bu konçertonun tamamlanmasından hemen sonra, en büyük başarılarından ikisi olacak olan diğer eserleri üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bunlar, bale için bestelediği **Romeo ve Juliet** ve orkestra için bestelediği **5. Senfoni**'sidir. Her iki eser, Yirminci Yüzyıl'da bestelenmiş yapıtlar arasında birer başyapıttır. Balede (**Romeo ve Juliet**) bulunan lirizm, egzotik ve büyüleyici melodilerin, Prokofiev'in bu **Keman Konçertosu**'nda da olduğu açıkça görülmektedir (Derrickson, 2012).

4.BÖLÜM

DIMITRI SHOSTAKOVICH

4.BÖLÜM

DIMITRI SHOSTAKOVICH

Müzikle ilgili aydın bir ailenin çocuğu olarak St.Petersburg’da dünyaya gelen Shostakovich, ilk müzik eğitimine 9 yaşında piyano ile başlamıştır. Kısa sürede büyük ilerleme göstererek St. Petersburg Konservatuarı’na girmiş ve buradan parlak bir piyanist olarak mezun olmuştur. 1928 yılında Sovyet müziğinin elçisi olarak görevlendirilmiş ve Rus müziğini tüm dünyaya tanıtması amaçlanmıştır.

“Çağın en büyük Rus bestecilerinden Stravinski, bir daha dönmek üzere vatanını terk ederken, Prokofiev terk eder etmez yeniden dönme savaşları verir. Oysa Shostakovich, hiçbir zaman ayrılmadığı ülkesine, hep derin bir bağlılık içinde kalmıştır. 1931’de New York Times’ın Aralık sayısına verdiği bir demeçte besteci, kendini bir devrimci-popülist olarak tanımlar ve içinde ideoloji taşımayan müzik düşünemediğini söyler. Bu demeç, Batı dünyasının onu komünist besteci olarak anmaya başlamasına neden olur.” (İlyasoğlu, 2009: 256)

1936 yılında bestelemiş olduğu *Mtsenskli Lady* operası Pravda gazetesi tarafında oldukça ağır eleştirilmiş, o güne kadar ülkesini vermiş olduğu konser ve konferanslar ile yurt dışında temsil eden sanatçının bu eserinin seslendirilmesi yasaklanmıştır. Bir yıl sonra yazdığı *Beşinci Senfoni*’sini kendisi için bir geri adım olarak görse de sunuş yazısına “Bir Sovyet sanatçısının adil eleştiriye cevabı” notunu düşmüştür.

Sosyalizm devrimi, İkinci Dünya Savaşı’nda faşistlere karşı savaşmak, mutluluk mücadelesi, hayat ve ölüm konusu Shostakovich’in yaratıcılığının temelini oluşturmuş ve bu durum bestecinin müziğini büyük istek ve heyecan gücüyle yansıtmayı sağlamıştır.

“Kendi kuşağından Rostropovic, Vişnevskaya, Barşay ve Aşkenazi gibi Batı’ya yerleşen ünlü müzikçilere göre Shostakovich, komünist rejimin acı bir kurbanı olduğu kadar, perde arkasındaki anti-komünist müziğin de yaratıcısıdır. Yine de hiçbir yapıtında ne günün modası olan dizisel yöntemler vardır, ne de Batı’daki yenilik arayışlarının peşindedir. Çaykovski’nin izinde yürümüş, Prokofiev gibi Yeni Klasik kalıpları uygulamış, seçmecilik yoluyla tarihten pek çok kaynağı

müziğine aktarmıştır. 1960'tan sonra Komünist Parti'ye üyeliği kabul edilmiş ve ölünceye dek en büyük Sovyet bestecisi olarak anılmıştır.” (İlyasoğlu, 2009: 257)

4.1. Dimitri Shostakovich Keman Konçertosu No. 1

Shostakovich, 1947'de, İlk Keman Konçertosunu bestelemeye başladığında göreceli olarak sakin bir dönem geçiriyordu. II. Dünya Savaşı'nın ortamında, Stalin hükümetinin sanatçılar üzerindeki baskıları eskiye oranla azalmıştı. 1942'de Shostakovich'in *Leningrad Senfonisi* Stalin Ödülü kazandı ve müttefik ülkelerde Nazilerle mücadele konusunda bir dayanışma sembolü olarak seslendirilmeye başlandı. 1947'de Stalin, Shostakovich ve ailesine daha güzel bir daire ve kırsalda bir villa verilmesini emretti.

Shostakovich, 1948'de keman konçertosunu tamamladığında durum tamamen değişmişti. Savaş sonrası yaşanan iç karışıklıkta hükümet sürekli suçlayacak düşmanlar arıyor ve her şeyin sorumluluğunu halka yıkıyordu. Elbette suçlananlar arasında yalnızca insanlar değil; sanat ve sanat dalları da vardı. Edebiyat, savaştan sonraki ilk hedef oldu, ancak 1948'de müziğin de sırası gelmişti. Küçük bir uyarı ile Shostakovich ve diğer önde gelen Sovyet bestecileri, bir zamanlar övülen eserlerinin çoğunun yasaklandığını öğrendiler. Bunlar için hükümetin sunduğu sebepler ise oldukça gülünçtü. Hükümet sanatı baskı altına alıp, “formalizm” ve “sosyalist gerçekçilik” gibi neredeyse anlamsız terimler kullanarak bahaneler üretiyor ve bestecilere büyük bir baskı uyguluyordu.

Shostakovich, *Birinci Keman Konçertosu*'nu her şeye rağmen yazmaya devam ederek tamamladı. Ancak eserin dünya prömiyeri 1955'te Stalin'in ölümüne kadar yapılamadı. Eserin dünya prömiyerinde solist, eserin kendisine ithaf edildiği ünlü kemancı David Oistrakh idi (Dotsey, 2017, *Houston Symphony Orchestra* program notları).

Shostakovich'in 1947 ile 1948 yılları arasında bestelemiş olduğu Birinci Keman Konçertosu, 29 Ekim 1955 tarihine dek, Leningrad Filarmoni Orkestrası'nda bulunan bir masanın çekmecesinde solist tarafından saklanmış ve muhafaza edilmiştir.

Bu eseri Stalin'in ölümünden sonra geçen iki yıl boyunca bulunduğu yerden çıkarmak güvenli olmayacaktı. Andrew Zhdanov'un 1946'da duyurduğu ve daha sonrasında "Witchfinder General" olarak adlandırılan doktrininde, savaş sonrası dünyanın iki kutba ayrıldığı belirtilir. Bunlardan birisi Birleşik Devletler, bir diğeri ise Demokratik Sovyetler Birliği'dir. Ayrıca bu doktrin, içinde ince bir şekilde gizlenmiş bir uyarı içeriyordu. "Sovyet kültüründe mümkün olan tek çatışma, iyi ile en iyisi arasındaki çatışmadır."

10 Şubat 1948'e kadar özel olarak müzikle ilgili bir kararname çıkmamış olsa da Shostakovich Zhdanov Doktrini'nin anlamının eserine uygulanacağını biliyordu. Doktrinde de geçen "en iyi" ibaresi aynı zamanda, mevcut hükümetin kültürel standartlarına bağlılık anlamına geliyordu. Ayrıca besteci yazdığı ve o döneme kadar henüz çalınmamış ilk keman konçertosunun hükümetçe kabul edilemez olacağını da biliyordu çünkü bu eser ideolojik değil; tam aksine bireysel bir şekilde kaleme alınmıştı. Bu eser başta çok karışık, modern ve oldukça tonaliteden uzak bir eserdir. Bundan dolayı, **Birinci Keman Konçertosu** Sovyet müzik dinleyicisinin zevkle dinleyebileceği ve anlayabileceği bir eser değildi (Tobias, 2017, *Indianapolis Symphony Orchestra* program notları).

Shostakovich'in 1948-1953 yılları arasında geçen bu korkunç dönemde bestelediği ya da tasarladığı benzer eserlerine de benzer bir ihtiyatla davranıldı. Bunların arasında **Onuncu Senfoni** ve **Dördüncü Yaylı Dörtlüsü**, bestecinin o dönemde yazdığı bazı önemli eserleridir. Shostakovich, yaşamının sonlarına doğru, eserin gerçek kronolojisini oluşturmak için orijinal Opus numarasını bu konçertoya vermeye karar verdi. Esere orijinal Opus numarasını verirken, aynı zamanda sonradan eklediği diğer Opus numarasının Sovyet hayatının gizli kroniklerinden biri olduğu düşüncesiyle bu numarayı da korumaya ve değiştirmemeye karar verdi.

Bu keman konçertosu, öncülleri olan Brahms ve Beethoven konçertolarla benzer bir uzunluğa sahip olmasına rağmen, besteci bu eserinde öncüllerinin uyguladığı gibi üç bölümlük bir eser yazmak yerine; konçertosunu dört bölümden oluşturmuştur. Ayrıca bu keman konçertosu, bir konçertodan daha çok bir senfoniye andırıyor ve bestecinin yazmış olduğu senfonilerinin karakteristik özelliklerinden bazılarını da bulundurmaktadır. Eserin ilk bölümü, diğer öncül bestecilerin bestelemiş olduğu gibi, kahramanca bir Allegro değil; yavaş bir *Nocturne*'den oluşur. Eserin sonraki bölümü ise bir *Scherzo*'dur. Bu bölümü sırasıyla, *Passacaglia* ve *Burlesque* takip eder (Schwarz 1982, akt. Freed, *Kennedy Center* program notları).

Shostakovich bu eserinde bakır üfleme enstrümanları neredeyse tamamen göz ardı etmiş ve bu ortaya alışılmadık derecede şeffaf bir müzik çıkarmıştır. Eserin çoğunda solist, oda müziği boyutundaki bir orkestra grubuyla çalar. Eserin bölümleri, konçertolar için olağandışı başlıklar ve özellikler taşımaktadır. Bunlardan ilki, standart konçertolardan bölüm sayısının bir tane fazla olması ve eserin toplam dört bölümden oluşmasıdır. İkinci bir farklılık ise, bölüm isimlerinin belirlenmesinde yalnızca tempo ismi yazmak yerine besteci bu eserinde bölümlere, bölümlerin karakterlerini de anlatacak isimler vermiştir (*Nocturne*, *Scherzo*, *Passacaglia*, ve *Burlesque*). Shostakovich'in eserde uyguladığı bir diğer farklılık ise, standart konçertolarda klasikleşmiş olan hızlı-yavaş-hızlı olan bölüm tempolarını, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olacak şekilde o döneme kadar hiç kullanılmamış, alışılmadık bir yapıda yazmış olmasıydı (Ledbetter, 2010, *Aspen Music Festival* program notları).

Konçerto'nun enstrümantasyonu **Şekil 7**'de, bölüm ve tempo bilgileri ise **Tablo 5**'de yer almaktadır. Dikkati çeken husus, yukarıda da belirtildiği üzere, eşlik eden orkestrada trompet ve trombonlara yer verilmemesi, buna karşın, vurma çalgılar grubunda çeleta, silefon ve tam-tam gibi enstrümanların yer almasıdır. İki adet arpın kullanılması da, eserin enstrümantasyonunda dikkat çeken diğer bir unsurdur. Orkestra aslen üçlü-orkestra olarak kurgulanmış fakat üçlü-orkestranın en önemli bakır üfleme çalgıları olan trompet ve trombon devre dışı bırakılmıştır. Bu durum Shostakovich'in eşlikte farklı bir tınısal denge amaçladığına işaret etmektedir.

Orchestra	
Piccolo (anche Fl. III)	4 Corni in Fa
2 Flauti	Tuba
2 Oboi	Timpani
Corno Inglese (anche Ob. III)	Tam-tam
2 Clarinetti in Si $\flat$	Silofono
Clarinetto basso (anche Cl. III)	Celesta
2 Fagotti	2 Arpe
Contrafagotto	Archi

Şekil 8. Dimitri Shostakovich Keman Konçertosu No. 1'in Partisyonundaki Orijinal Enstrüman Listesi

Tablo 5. Dimitri Shostakovich Keman Konçertosu No. 1 Bölümleri ve Tempoları

Bölüm No	Bölüm İsmi	Tempo
1	Nocturne	Moderato
2	Scherzo	Allegro
3	Passacaglia	Andante
4	Burlesque	Allegro con brio - Presto

4.1.1. Nocturne

Düşük bir ses perdesinden başlayan ve yavaş bir tempoda devam eden “Nocturne” başlıklı ilk bölüm solistin yalnız çaldığı bir solo ile başlar ve bu solo

orkestranın girişine kadar devam eder. Orkestra'nın girişinden sonra bu kez söz hakkı fagotlara geçer ve sundukları kontrpuantal yapı ile ortaya renkli bir doku çıkar. Bölüm boyunca solist ve orkestra birbirleriyle polifonik etkileşim içerisinde devam ederler. Bu etkileşim, yalnızca çeleanın solosunun geldiği kısımda yerini hafifliğe ve özgürlüğe bırakır. Bölümün sonunda ise, başlangıçtaki ürkütücü ruh hali geri gelir (Tobias, 2017).

Sadece Sovyet müziği alanında değerli bir bilgin olmasının yanı sıra aynı zamanda bir kemancı ve kitap yazarı olan Boris Schwarz (1982), *Nocturne* bölümünü “düşünceli ve ruhani bir yapıya sahip” olarak tanımlamıştır. *Houston Symphony Orchestra* program notları yazarı müzikolog Dotsey (2017) ise *Konçerto*'nun bu açılış bölümünü (*Nocturne*) “koyu bir tonda çalınan orkestranın eşliği ve solistin birlikteliğinden doğan kasvetli bir ortam” sözleriyle betimlemiştir.

Nocturne, eserin en etkili bölümlerinden biridir. Moderato temposunda solo kemanın hüznü ve ezgisel akıcı şarkısı duyulur. Oldukça karamsar bir ifadeye sahip olan başlangıç teması (Örnek 18), ritmik olarak çoğunlukla [noktalı dörtlük + sekizlik] kalıbı üzerine kurulmuştur. Bu tema, bölüm içerisinde kademeli olarak doruğa yükselir ve üçleme ritim kalıpları ağırlıklı olarak kullanılmaya başlar.

I. Ноктюрн

Moderato ♩ = 76

Скрипка

sul G al ♦

1

2

cresc. mf

Örnek 18. *Nocturne* – Başlangıç Teması

Üçleme ritimlerin ağırlık kazandığı bu yükselişin ardından, kademeli olarak bir sakinleşme ile bölüm son derece gizemli karakterde, *pianissimo* nüansa ve *morendo* ifadesiyle sona erer (Örnek 19). Notada yazmasa bile, son ölçülerin *sul tasto* olarak, oldukça puslu bir ton ile icra edilmesi gerektiği açıktır.

Örnek 19. *Nocturne* – Bölüm Sonu

4.1.2. Scherzo

Eserin giriş bölümü olan *Nocturne*'ü, ikinci bölüm olan *Scherzo* takip eder. Bu bölüm, vahşi ve çılgın bir dansır (Dotsey, 2017). Orkestranın ani bir girişi ve hemen sonrasında solistin buna verdiği bir cevap ile başlar. Genel hatlarıyla düzensiz ve şakacı bir ritm yapısına sahiptir; eğlenceden çok bir parodi içermektedir (Tobias, 2017). *Scherzo*, solistin neredeyse tüm bölüm boyunca tahta üflemeli grubuyla birlikte çaldığı bir bölümdür. Bölümün ortasındaki 3/8'lik pasajın bitiminden hemen sonra

bestecinin isminin baş harflerini -Dmitriy Dmitriyevich Shostakovich (D-S-C-H)-sembolize eden Re-Mi bemol-Do-Si notalarının kullanıldığı motifler orkestra tarafından duyurulur.

A-B-A (üç-bölmeli) biçimsel yapısında yazılan Scherzo'nun orta bölmesi olan B bölümünde 2/4'lük ölçü yapısına geçilerek, *poco piu mosso* terimi ile müzik daha hızlı bir devinim içerisine girer. Schwarz (1982), ilgili B bölümünün karakterini Musevi folk dansına benzetmiştir (bkz. **Örnek 20**). Belirtmek gerekir ki, **Konçerto**'yu yazdığı sıralarda, Shostakovich, aynı zamanda **Musevi Folk Şiirleri** başlıklı eseri üzerinde çalışıyordu. **Şiirler** de **Konçerto** gibi saklanmaktaydı. Bu eserini, Sovyet hükümetinin anti-Semitist politikalarına karşı olan nefretinin bir ifadesi olarak yazan besteci, **Konçerto**'nun bu kısmında da konuya kendince bir gönderme yapmaktaydı (Ledbetter, 2010).



Örnek 20. Nocturne – Musevi Folk Dansı Teması

“Kendisi Musevi olmasa da, Shostakovich “Ebeveynlerim anti-semitizmi utanç verici bir batıl inanç olarak görüyordu ve bu anlamda özellikle çok iyi bir terbiye

aldım” demiştir. Bütün Sovyetler bu kadar aydınlanmış değildi. Giderek paranoyaklaşan Stalin, İkinci Dünya Savaşı sırasında 1948’de yoğunlaşan bir anti-semitik kampanya başlatmıştı. Bu zulümlerle ilgili Shostakovich; Musevilere karşı yapılan bu zulmün ne sebeple yapıldığını bilmediğini ancak bu zulmü yalnızca aydınların durdurabileceğini belirtmiştir. Klezmer’den esinlenen müziği bu konçertoya dahil etmesi ve ardından bunu takip eden birçok çalışması, bestecinin rejime karşı başka bir örtülü protestosu olabilir.” (Dotsey, 2017)

Bu ara bölmenin devamında, bölümün en başında yazılan 3/8’lik kısma yani A bölmesine geri dönülür. Shostakovich, bu kez soliste eşlik eden daha büyük bir orkestra yapısını kullanarak bölümü doruk noktasında sonlandırır (Ledbetter, 2010).

“David Oistrakh, **Scherzo**’yu ‘şeytan, şeytani, dikenli’ olarak nitelendirmiş, orkestranın keman gruplarının soliste hafif bir şekilde eşlik etmesinin solo partinin çok daha canlı ve parlak duyulmasını sağladığını belirtmiştir.” (Schwarz 1982)

4.1.3. Passacaglia

Bestecinin “Andante” başlığını verdiği üçüncü bölüm, 17 ölçülük bir bas hattının dokuz adet varyasyonun arka arkaya geldiği bir passacaglia’dır (Tobias, 2017). Barok Dönemde de uygulandığı gibi, sürekli tekrar eden bir bas hattının üzerine yazılmış olan bir tema ve bu temanın varyasyonlarından oluşur. Besteci, bu bölümde kullandığı sürekli bas hareketini farklı enstrüman gruplarına dağıtmıştır. Tahta üflemeli çalgıların temayı duyurmasından hemen sonra solist etkileyici bir melodiye girer. Gittikçe daha gerginleşen varyasyonların ardından ana tema solo kemanda tekrar duyurulur (Dotsey, 2017).

Görkemli bir şekilde tekrarlanan bir bas yürüyüşüne dayanan **Passacaglia**’nın sade formu, Shostakovich’in favori tekniklerinden biriydi. İlgili bas yürüyüşünü, *fortissimo* nüansı ile çellolar ve kontrbaslar sunar, bu esnada kornolar da onları bir oktav üstten takip eder. Tema ve varyasyonlarından oluşan bu bölümde, tema duyurulduktan sonra bas yürüyüşü bu kez tuba ve fagotlara taşınır. Tekrarlanan bas yürüyüşü korangle ve fagotlar tarafından sürdürülürken, solist müziği daha ileriye doğru taşımaya devam

eder. Tekrarlanan her bir bas yürüyüşüyle yükselen müzik, sonrasında kemanın üçleme olarak çaldığı eşlik ile devam eder. Takip eden kesitte varyasyonlara temel olan ana temaya geri dönen solist, temayı bu kez üst oktavlardan çalmaya başlar. Yapılan *decrescendo* ile birlikte keman, kornların çaldığı temaya karşı son bir kontrpuan başlatır (Ledbetter, 2010).

Örnek 21'de *Passacaglia* teması bas yaylı enstrümanlarda görülmektedir. Temanın tamamını **Örnek 22**'de yer almaktadır.

III. PASSACAGLIA

The image displays a musical score for a section titled "III. PASSACAGLIA". The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of 84. The score is for a symphony orchestra, with parts for Corni in Fa (1. 2. and 3. 4.), Timpani, Violoncelli (Violoncello), Contrabassi (Double Bass), Cor. (Cor Anglais), Timp. (Timpani), Ve. (Viola), and Cb. (Cello). The Passacaglia theme is highlighted in red boxes, showing the bass line in the Violoncelli and Contrabassi parts, and the Viola and Cello parts. The theme is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes, with a melodic line in the upper strings (Violoncelli and Contrabassi) and a supporting bass line in the lower strings (Viola and Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *tenuto* and *ff*.

Örnek 21. Bas Yaylı Çalgılarda Duyulan *Passacaglia* Teması

4.1.4. Burlesque

Konçerto'nun dördüncü ve en son bölümü olan **Burlesque**, şakacı bir tekerleme anlamına gelmektedir. Bölüm 2/2'lik ölçü biriminde, La minör tonalitesinde ve *Allegro con brio* temposundadır. Oldukça çevik ve enerjik yapıda olan bu son bölümde, folklorik Musevi temalarının yanısıra **Passacaglia** teması da bir dans biçiminde yer alarak *Konçerto*'ya virtüöz bir final sağlar. Kemancı Oistrakh, bu folklorik temaları seslendirirken 'Skomoroç' adı verilen gezginci müzikçilerin ezgilerinden esinlendiğini belirtmiştir (Aktüze, 2007: 2369).

Burlesque vahşice bir karakterde başlar. Hızlı bir tempoya sahip bu bölümde, giriş kısmında yer alan timpani'nin kullanılışı büyük öneme sahiptir. Orkestra'nın girişinden hemen sonra solo keman müziğe dâhil olur. Nüans seviyesinin oldukça yüksek olduğu bölümde, orkestra ve solistin baştan sona gerçekleştirdiği agresif müzikal etkileşimler mevcuttur. Bölümün içinde "Passacaglia" teması bir kez daha, ancak bu kez hızlı bir tempoda ve başka bir görünümde (bkz. **Örnek 24**) ortaya çıkar (Tobias, 2017).



Örnek 24. *Burlesque* Bölümünde Dönüşen *Passacaglia* Teması

Venjamin Basner 1955'te eserin ilk seslendirilişi için yapılan provaları da izlemiş ve şunları anlatmıştır:

“Oldukça güç olan konçertoda, günün kemancılarının tanrısı sayılan Oistrakh, üçüncü bölümün sonundaki keman kadansını izleyen ve hemen giren finalde de kemanın devam edişi nedeniyle çok yorulmuştu. Rus adetine uygun, ona ilk adıyla hitap etti: ‘Dimitri Dmitriyeviç’ dedi . ‘Lütfen şu finaldeki sekiz mezürü orkestra çalsın da, bana da terimi silecek zaman kalsın’ diye rica etti.” (Aktüze, 2007: 2368)

Burlesque’in finali son derece gergin ve taşkın bir atmosfer içerisinde sona erer. **Örnek 25**’te *Konçerto*’nun bitişine saniyeler kala duyulan bir pasaj yer almaktadır.

The image shows a musical score for the final passage of the Concerto, measures 342 to 346. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a violin melody and a piano accompaniment. The violin part starts with a 'cresc.' marking and ends with a fermata. The piano part starts with a 'p cresc.' marking and ends with a 'sf' marking. The score is divided into two systems, with measures 342-345 in the first and 346 in the second.

Örnek 25. *Konçerto*’nun Bitişine Doğru

Shostakovich’in büyük Sovyet sanatçısı kemancı David Oistrakh için yazdığı *Birinci Keman Konçertosu* ne o dönemin hükümetine ne de Sovyet halkına hitap ediyordu. Eser çok soyut bir zeminde hazırlanmış ve uyumlu tonal bir yapıya sahip değildi. Bu çalışma, Besteciler Birliği ve o dönemin eleştirmenlerinden hiçbir olumlu oy

alamayınca unutulma tehdidi ile karşı karşıya geldi. Ancak bu durum, David Oistrakh'ın, 1956'da, Besteciler Birliği'nden eseri yayınlamak isteyen birini bulması üzerine ortadan kalktı. **Konçerto**'yu özveri ile çalışmış ve öğrenmiş olan David Oistrakh eseri iki kez kaydetmiş ve ona tam manasıyla bağlanmıştı. Daha sonraları dergilere verdiği demeçlerde, eser hakkında görüşlerini aktarmıştır. Oistrakh, toplumun dinlemeyi ve izlemeyi sevdiği keman tekniklerinden uzak olan bu konçertoyu tam manasıyla anlayabilmesi için, dinleyicinin de eserle birlikte yaşaması gerektiğini söylemiştir. Oistrakh'ın bu yorumları, eserin haksız bir şekilde unutulmazlığa kaymasını önemli oranda engellemiştir (Ledbetter, 2010).



SONUÇ

Romantik Dönem'den sonra, müzikteki tonalite anlayışının değişmesiyle birlikte bestecilerin sonraki yüzyılda yeni arayışlara girdiği bilinmektedir. Aslında İzlenimci olduğunu kabul etmese de Fransız besteci Claude Debussy'nin izlenimci yaklaşımları müziğe adapte etmesi, İkinci Viyana Okulu olarak bilinen Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern'in atonal ve post-tonal teknikler kapsamında 12-ton müziği ve serializm akımı müzik tarihinde köşe taşı olarak yerlerini almıştır.

Bu ve benzeri akımların, seyirci nezdinde pek yer bulamadığı, icrasının zor olması sebebiyle icracılar tarafından tercih edilmemesi gibi durumlardan dolayı, müzikteki arayışlar, değişim ve dönüşümler kendisini eskilerin kısıyılarında bulmuşlardır. Çağdaş tekniklerle eski olarak nitelendirilen önceki dönemlere ait müziklerin yeniden bestelenmesi ile Neo-Klasik yönelimi de iki dünya savaşı arasında yerini almıştır.

Bu tez çalışmasını meydana getiren besteciler ve eserleri bu yönelim doğrultusunda bestelenmiş ve keman konçertosu formatında yazılmış eserlerdir. Bu bağlamda, yapılan araştırmada ilgili eserlerle alakalı çeşitli sonuçlara varılmıştır. Varılan sonuçlar, bu bölümün en sonunda yer almaktadır.

Rönesans, Barok ve Klasik Dönemlerde bestelenen ve hali hazırda var olan eserlerin yeniden bestelenmesiyle, besteciler seyirci algısını manipüle ederek, bestelemiş oldukları eserlerin geçmişe ait olduğu imajını yaratmayı amaçlamışlardır. Bunu yaparken, besteciler forma sadık kalmış ve 20. Yüzyıl besteleme tekniklerinden de belirli düzeyde yararlanmışlardır.

Bunun yanı sıra, belirtilen yönelim çerçevesinde ele alınan müziğin besteciler tarafından müzikal parodi oluşturma maksatlı kullanması da bestecilerin amaçlarından biri olarak değerlendirilir.

Neo-Klasik yaklaşımın aslında bestecilerin bireysel müzik dili arasında bir şekilde eritildiği ve Neo-Klasik yönelim çerçevesinde yazılan eserlerin keskin hatlarının olmadığı anlaşılmıştır.

Sonuç olarak;

Kullandığı ses materyali ve besteleme tekniği ne olursa olsun, tez kapsamında yer alan dört konçertoda da ilgili bestecilerin özellikle Barok ve Klasik Dönemde standartlaşan formlardan hareket ettiği gözlemlenmiştir. Sonat Allegrosu, Rondo, Lied (Şarkı) formları, Tema-Varyasyon ve Barok varyasyon formlarından Passacaglia, tezde incelenen her dört eserde şu veya bu şekilde ele alınmıştır.

Eserler arasındaki farklılıklardan söz etmek gerekirse;

Stravinsky'nin *Re Majör Keman Konçertosu*'nda neoklasik unsurlar olarak; ilk başta Barok Dönem formlarından Toccata, Aria ve Capriccio formlarının isimlerini ve biçimsel özelliklerini kullandığı, *Konçerto* boyunca yine Barok Dönemde çok görülen basso ostinato'lar olduğu gözlemlenmiştir. Stravinsky, eserlerinin tamamı dikkate alındığında, her dönemin bestecisi olma özelliğini kanıtlamış, farklı stil ve tekniklere çok rahat adapte olabilen ve bunu yaparken de bir şekilde özgünlüğünü koruyabilen bir bestecidir. *Re Majör Konçerto* da, Yirminci Yüzyıl müziğinin o güne kadar mevcut tüm yeniliklerini deneyimlemiş bir bestecinin, sanki Barok Dönemde yaşıyormuşçasına bestelemiş olduğu bir eserdir. Diğer bir anlatımla, eser, içindeki birkaç modern unsur dışında, Barok Dönem dinleyicisinin stilsel olarak çok da yadırgamayacağı bir yapıdadır.

Bela Bartók'un *2. Keman Konçertosu*'nda neoklasik unsurlar olarak Barok Dönem kontrpuantal özellikte besteleme stillerinden faydalandığı görülmektedir. Yine yer yer basso ostinato benzeri ritmik ve melodik öğeler, solo kemandaki temanın orkestrada kanonik tarzda yer alması, füg benzeri müziksel pasajlar, her iki temanın kontrpuantal yöntemlerle geliştirilmesi bu neoklasik unsurlara örnek teşkil eder. *Konçerto*'da gözlemlenen diğer önemli bir özellik ise, Klasik Dönem Tema-Varyasyon ilkesinin eserin neredeyse tamamında ağırlıklı olarak ele alınmasıdır. Barok ve Klasik Dönemlerin biçimsel tasarımlarının birleştirilerek ele alındığı ve Bartók *Konçerto*'yu incelenen diğer konçertolardan farklı kılan en baskın özellik ise, Macar Folk Müziği unsurlarının esere yoğun bir şekilde serpiştirilmiş olmasıdır. Bartók, tonal veya atonal

tekniklerden daha çok, Macar müziğinde kullanılan modları ana malzeme olarak seçmiştir. Tüm bu nedenlerle, ortaya son derece özgün bir Bartók tınısı çıkmaktadır.

Sergei Prokofiev'in **2. Keman Konçertosu**'nda Barok Dönemden ziyade, Klasik Dönemin formları ve stilsel anlayışı ön plana çıkar. Konçerto hızlı-yavaş-hızlı olarak üç bölümden oluşur. Birinci bölüm sonat allegrosu, ikinci bölüm lied, üçüncü bölüm ise rondo formundadır. Bu biçimsel tasarım Klasik ve Romantik Dönemin standart konçerto yapısı ile birebir örtüşmektedir. Prokofiev, bu formlara titizlikle bağlı kalmış ve aynı zamanda "yalın ve güzel ezgi yazma" ilkesinden hareketle akılda kalıcı temalar bestelemiştir. **Konçerto**'da tonal merkezler olmasına karşın, zaman zaman ani tonal sapmalar ve kontrollü disonans kullanımı ile Yirminci Yüzyıl müziğinin estetiğine de göndermeler yapılmıştır. Tüm bu özellikleriyle eser, ilk seslendirilişinden itibaren dinleyici tarafından hemen benimsenmiştir.

Shostakovich'in **1. Keman Konçertosu**, bu tez çalışması içerisinde mercek altına alınan dört konçerto arasında en derin ve en soyut olanıdır. Kontrapuntal teknikler ve *Passacaglia* gibi Barok biçimlerinden faydalanılsa da, tüm bunlar sadece müziğin iskeletini oluşturan ve işitsel boyutta ikinci planda kalması gereken unsurlar olarak ele alınmıştır. Eserin yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olarak Barok Dönemden de alışıldık bir şekilde dört bölümden oluşması, üçüncü ve dördüncü bölümler arasında neredeyse bir bölüm uzunluğunda devasa bir **Cadenza**'nın yer alması, tüm esere hâkim olan manik-depresif atmosfer ve yoğun disonans kullanımı, **Konçerto**'yu oldukça farklı bir yerde konumlandırmıştır. Ne var ki, ilk seslendirilişinin gerçekleştiği zamanda dinleyicinin pek de algılayamadığı bu eser, zaman içerisinde özümşenerek repertuvardaki standart konçertolardan biri olmuştur.

Dört konçertonun tamamı, oda müziği ve senfonik eserler dâhil olmak üzere, tüm kategoriler içinde Yirminci Yüzyıl müziğinin başyapıtları arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

ADLER, Samuel (2002). *The Study Of Orchestration*, New York : W. W. Norton & Company, Inc.

AKTÜZE, İrkin (2007). *Müziği Okumak* (Cilt 4), İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKTÜZE, İrkin (2007). *Müziği Okumak* (Cilt 5), İstanbul: Pan Yayıncılık.

BORAN, İlke & Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Creswell, John W. (2009). *Research Design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*, California: SAGE Publications, Inc.

CROSS, Jonathan (2003). *Stravinsky*, New York: Cambridge University Press.

DERRICKSON, Max (2012). *Prokofiev – Violin Concerto No. 2 in G-minor, Op. 63*, Program Notes Excerpt. (www.musicprogramnotes.com)

DOTSEY, Calvin (2017). *Fiddler on the Roof? A Guide to Shostakovich's Violin Concerto No. 1*. Houston Symphony Orchestra program notları.

EWEN, David (1959). *Encyclopedia of Concert Music*, New York: Hill & Wang.

FREED, Richard. *Violin Concerto No. 1 in A minor, Op.77/99*, American Symphony Orchestra program notları.

GIBBS, Christopher H. (2008). *Violin Concerto In D Major*, The Philadelphia Orchestra program notları.

GLASS, Herbert (2006). *Violin Concerto*, Los Angeles Philharmonic program notları.

GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude Victor (2001). *A History of Western Music*, New York: W.W.Norton & Company.

HENKEN, John (2017). *Sergei Prokofiev*, Los Angeles Philharmonic program notları.

HUSCHER, Phillip (2016). *Bartók Violin Concerto No. 2*, Chicago Symphony Orchestra program notları.

İLYASOĞLU, Evin (2009). *Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitapevi.

KARASAR, Niyazi (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayıncılık.

KENNEDY, Michael, & KENNEDY Bourne Joyce (2012). *The Oxford Dictionary of Music*, (T. Rutherford-Johnson, Dü.) Oxford : Oxford University Press.

KIM, Minhwa (2011). *Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók*, Cincinnati: University of Cincinnati.

LAMPERT, Vera (1993). *Bartók Companion*, (ed. Malcolm Gillies) London: Faber and Faber.

LEDBETTER, Steven (2010). *DMITRI SHOSTAKOVICH: Violin Concerto No. 1 in A minor, op. 77*, Aspen Music Festival program notları.

MARNAT, Marcel (1993). [Albüm notları]. *Berg-Bartok Violin Concertos* [CD], Budapest, Hungary: Auvdis Valois.

MAY, Thomas (2015). *Violin Concerto No. 2 in G minor, Op. 63*, National Symphony Orchestra program notları.

MEHTİYEV, Naile (2006). *Konser Kılavuzu*, Ankara: Bilkent Üniversitesi.

MİMAROĞLU, İlhan (2009). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

PRITSKER, Maya (2003). *Violin Concerto In D Major (1931)*, American Symphony Orchestra program notları.

ROBINSON, Harlow (1987). *Sergei Prokofiev: A Biography*, New York: Viking Penguin, Inc.

ROY, Klaus G. (1975). *Violin Concerto No. 2*, Boston Symphony Orchestra program notları.

SEVSAY, Ertuğrul (2015). *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestrasyon Sanatı*, İstanbul: YKY.

STEINBERG, Michael (2018). *Stravinsky: Violin Concerto*, San Francisco Symphony program notları.

SCHIAVO, Paul (2016). *SERGEY PROKOFIEV Violin Concerto No. 2 in G minor, Op. 63*, Seattle Symphony Orchestra program notları.

SCHWARZ, Boris (1982). *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University Press.

TOBIAS, Marianne Williams (2017). *CONCERTO NO. 1 IN A MINOR FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, OP. 77*, Indianapolis Symphony Orchestra program notları.

YAN, Jishuang (2019). *Prokofiev's Eclectic Approach In His Violin Concerto No.2 In G Minor*, Texas: University of North Texas.

WHITTALL, Arnold (2001, Ocak 20). *Grove Music Online*, Oxford Music Online: <https://0-www-oxfordmusiconline-com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723?rskey=Y70VGO&result=1> adresinden alındı

EKLER**EK 1: IGOR STRAVINSKY**



EK 2: BELA BARTOK



EK 3: SERGEI PROKOFIEV



EK 4: DIMITRI SHOSTAKOVICH

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Deniz Dilan GÖZOĞLU

Doğum yer ve yılı: Ankara, 1992

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans, 2010 – 2014, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik,
Keman, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı.

Lise, 2006 – 2010, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik,
Keman, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı.

İş Tecrübesi:

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Keman
Sanatçısı