

**SERGEİ PROKOFİEV'İN
HAYATI VE OP.19 KEMAN
KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ**
Yüksek Lisans Tezi
Faruk Eren AKÇAY
Eskişehir, 2019

**SERGEİ PROKOFİEV HAYATI VE OP.19 KEMAN KONÇERTOSU'NUN
İNCELENMESİ**

Faruk Eren AKÇAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Gülen EGE SERTER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Faruk Eren AKÇAY'ın "Sergei Prokofiev'in Hayatı ve Op.19 Keman Konçertosu'nun İncelenmesi" başlıklı tezi 20 Haziran 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Gülen EGE SERTER

Üye : Doç. Şenol AYDIN

Üye : Doç. Cenap Can ELBİ

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SERGEİ PROKOFİEV'İN HAYATI VE OP.19 KEMAN KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ

Faruk Eren AKÇAY

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran, 2019

Danışman: Prof. Gülen EGE SERTER

Sergei Prokofiev 20. yüzyıl müziğinin önemli temsilcilerindendir. Rus İmparatorluğu'nun son döneminde doğan besteci St. Petersburg Konservatuarı'nda ulusal akımın önemli temsilcileriyle çalışmış fakat daima yeni müziğin temsilcisi olma yolunda ilerlemiştir. Aynı zamanda piyanistliğiyle de ön planda olan besteci ülkesinde yaşanan devrimler ve kendisinin yeni müziğe ilgisinden Amerika'ya ve Fransa'ya giderek hem kendi müziğini tanıtmaya olanağı bulmuş hem de başka bestecilerden etkilenmiştir. Yaşam şartlarının zorluğu sebebiyle ülkesine geri dönen Prokofiev burada Sovyet Hükümeti'nin baskısıyla karşılaşmış, 1953 yılında ülkesinde yaşama veda etmiştir.

Prokofiev op.19 Keman Konçertosu'nu 1917 yılında tamamlamış ancak eserin prömiyeri devrimler sebebiyle Rusya'da gerçekleşmemiş, ilk olarak Fransa'da 1923 yılında seslendirilmiştir. Besteci op.19 Keman Konçertosu'nu Amerika'ya gitmeden hemen önce Klasik Senfoni ve Chout bale müziği gibi önemli eserleri bestelediği dönemde yazmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Prokofiev'in hayatı genel hatlarıyla ele alınmış, ikinci bölümünde op.19 Keman Konçertosu'nun yapısı, eserde yer alan keman teknikleri ve yorumlama yöntemleri açısından incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Prokofiev, Keman, Konçerto, Teknik

ABSTRACT

THE LIFE OF SERGEI PROKOFIEV AND THE EXAMINATION OF THE OP.19 VIOLIN CONCERTO

Faruk Eren AKÇAY

Department of Music

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June, 2019

Supervisor: Prof. Gulen EGE SERTER

Sergei Prokofiev is one of the most important representatives of 20th-century music. The composer, who was born in the last period of Russian Empire, studied with the important representatives of the nationalism. However, he always tried to be the representative of 20th-century music. Prokofiev, who was known as a pianist, went to America and France owing to revolutions in his country. He took great opportunities to introduce his music to the world when he went to abroad. Also he was affected by other composers' works. As he turned back to his country because of the difficulties of living conditions abroad, he faced with restraining by Government of The Soviet Union and he died in 1953 in The Soviet Union.

Prokofiev completed his op.19 Violin Concerto in 1917. However, owing to the revolution in his country, the concerto had not been premiered in Russia. The concerto performed first time in France in 1923. Also he wrote op.19 Violin Concerto just before he went to America. In this period he created his outstanding works such as Classical Symphony and The Chout ballet.

In the first part of the thesis, the life of Prokofiev has been roughly examined. In the second part, op.19 Violin Concerto has been observed in terms of structure, violin technique and methods of interpretation.

Keywords: Prokofiev, Violin, Concerto, Technique

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde kıymetli zamanını ayırarak değerli bilgilerini benimle paylaşan, güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen, her sorun yaşadığımda çekinmeden yanına gidebildiğim, danışmanım Prof. Gülen EGE SERTER'e, çalışma boyunca yardımlarını esirgemeyip kıymetli zamanını ayırarak değerli bilgilerini benimle paylaşan, Doç. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU'na, bu süreç içerisinde bilgilerini paylaşmakla birlikte manevi destek sağlayan Suat Canan DALGAÇ ve Ozan DİNÇ'e ve her zaman beni maddi manevi destekleyen aileme teşekkürlerimi borç bilirim.

20/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Faruk Eren AKÇAY

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ ENSTİTÜ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
TABLolar DİZİNİ	xiv
GÖRSELLER DİZİNİ	xv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	2
1. SERGEİ PROKOFİYEV'İN YAŞADIĞI DÖNEMİN HAYATINA VE MÜZİĞİNE ETKİLERİ.....	2
1.1 Çocukluk Yılları.....	3
1.2 Konservatuvar Yılları.....	4
1.3 Yurt Dışı Yılları.....	6
1.4. Sovyet Yılları	11
1.5. Keman Eserleri.....	15
İKİNCİ BÖLÜM.....	16

2. SERGEİ PROKOFİEV OP.19 KEMAN KONÇERTOSU FORM ANALİZİ VE KEMAN TEKNIĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	16
2.1. Op. 19 Keman Konçertosu Hakkında Genel Bilgi.....	16
2.2. Eserin Form Analizi.....	18
2.2.1. Birinci bölüm form analizi	20
2.2.2. İkinci bölüm form analizi	29
2.2.3. Üçüncü bölüm form analizi	36
2.3. Eserin Keman Tekniği ve Yorumlamaya Yönelik İncelenmesi	41
2.3.1. Birinci bölümün incelemesi	43
2.3.2. İkinci bölümün incelemesi.....	53
2.3.3. Üçüncü bölüm incelemesi	62
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	69
SONUÇ	69
KAYNAKÇA.....	71
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Sibeliüs op.47 Keman Konçertosu 1-10. ölçüler arası	21
Şekil 2.2. Prokofiev op.19 Keman Konçertosu 1-7. Ölçüler arası	21
Şekil 2.3. 3-8. Ölçüler arası solistin partisinde ana temanın hücreleri	21
Şekil 2.4. 6. Ölçüden itibaren klarinet ve solist partisı	22
Şekil 2.5. 10. Ölçüden itibaren solist ve flüt partisı	22
Şekil 2.6. 13. Ölçüden itibaren solist ve klarnet partisı	22
Şekil 2.7. 18. Ölçüden itibaren solist ve flütlerin partisı	22
Şekil 2.8. 21. Ölçüden itibaren köprü kesitinde solist ve viyolaların partisı	23
Şekil 2.9. 39-44. Ölçüler arası köprünün çeşitlendiği kesit ve orkestranın “u” hücresini duyurması.....	23
Şekil 2.10. 47-50. Ölçüler arası köprünün ikinci kesiti solistin partisı	24
Şekil 2.11. 47. Ölçü yaylıların seslendirdiği motif.....	24
Şekil 2.12. 54-55. Ölçüler solistin ikinci temaya geçerken seslendirdiği gam.....	24
Şekil 2.13. 55. Ölçü viyolonselın seslendirdiği ostinato motif.....	24
Şekil 2.14. 55 ve 56. Ölçüler viyolaların seslendirdiği ostinato motif	25
Şekil 2.15. 56-59. Ölçüler arası solistin seslendirdiği bağı staccato gamlar	25
Şekil 2.16. 62-70. Ölçüler solistin partisı	25
Şekil 2.17.79-81. Ölçüler arası solistin partisı.....	25
Şekil 2.18. 79-82. Ölçüler arası viyolonsel ve kontrabassın ilerleyişi	26
Şekil 2.19.85-86.ölçüler viyola partisı.....	26
Şekil 2.20. 87-88. Ölçüler viyolonsel partisı	26
Şekil 2.21. 85-86. Ölçüler solistin partisı	26
Şekil 2.22. 92-96. Ölçüler arası flüt partisı.....	26
Şekil 2.23. 93-94. Ölçüler solistin partisı	27
Şekil 2.24. 103-104. Ölçüler solistin partisı	27
Şekil 2.25. 101-102. Ölçüler birinci keman partisı.....	27
Şekil 2.26. 105-106. Ölçüler solistin partisı	27
Şekil 2.27. 113. Ölçü solistin partisı.....	27

Şekil 2.28. 115. Ölçü solistin partisi.....	28
Şekil 2.29. 136. Ölçüden obua partisi.....	28
Şekil 2.30. 136. Ölçüden itibaren solistin partisi.....	28
Şekil 2.31. 136- 138. Ölçüler arası bas partisi.....	28
Şekil 2.32. 145. ölçüden itibaren solistin partisi.....	29
Şekil 2.33. 166. Ölçüden itibaren flüt ve solistin partisi	29
Şekil 2.34. 188. Ölçü flüt partisi.....	29
Şekil 2.35. 1-3. Ölçüler arası solist ve eşlik partisi	30
Şekil 2.36. 1-11. Ölçüler arası eşliğin kromatik olarak “si” sesine iniş hareketi	31
Şekil 2.37. 11-13. Ölçüler solistin partisi	32
Şekil 2.38. 13. Ölçü viyola ve ikinci keman partisi.....	32
Şekil 2.39. 28-29. Ölçüler flüt partisi	32
Şekil 2.40. 28-29.ölçüler solist partisi	32
Şekil 2.41. 30-33. Ölçüler arası solist partisi.....	32
Şekil 2.42. 34-38. Ölçüler solistin partisi	33
Şekil 2.43. 40-43. Ölçüler solistin partisi	33
Şekil 2.44. 50-51. Ölçüler solistin partisi	33
Şekil 2.45. 67-70. Ölçüler solist partisi	34
Şekil 2.46 73-75. Ölçüler solistin partisi	34
Şekil 2.47. Şekil. 76-77. Ölçüler birinci ve ikinci kemanların partisi	34
Şekil 2.48. 79-80. Ölçüler flüt obua ve klarnet partisi	34
Şekil 2.49. 82. 84. Ölçüler korno partisi.....	35
Şekil 2.50. 85-88. Ölçüler arası solist partisi	35
Şekil 2.51. 93-94. Ölçüler solist partisi	35
Şekil 2.52. 95. Ölçü kemanlar viyola ve viyolonsel partisi.....	35
Şekil 2.53. 121-123. Ölçüler flüt ve piccolo partisi.....	35
Şekil 2.54. 125-126. Ölçüler solist partisi	35
Şekil 2.55. 130-132. Ölçüler solistin partisi	36
Şekil 2.56 137-139. Ölçüler arası piccolo, flüt, obua, klarinet ve fagot partisi.....	36
Şekil 2.57 1-6 ölçüler arası fagot partisi.....	37
Şekil 2.58. 6-9. Ölçüler arası solist partisi.....	37
Şekil 2.59. 25-28. Ölçüler arası solist partisi.....	38
Şekil 2.60. 25-28. Ölçüler viyola partisi.....	38

Şekil 2.61. 29-32. Ölçüler birinci keman partisi.....	38
Şekil 2.62. 62-65. Ölçüler arası solistin partisi.....	38
Şekil 2.63. 62-64. Ölçüler keman viyola ve viyolonsel gruplarının partisi.....	38
Şekil 2.64. 70-75. Ölçüler solistin partisi	38
Şekil 2.65. 94-97. Ölçüler solist partisi	39
Şekil 2.66. 93-95. Ölçüler arası tuba, viyolonsel ve kontrbas partisi	39
Şekil 2.67. 103-105. Ölçüler klarnet partisi.....	39
Şekil 2.68. 105-108. Ölçüler birinci keman partisi.....	40
Şekil 2.69. 110-113. Ölçülerde tuba, trombon ve kornonun partisi	40
Şekil 2.70. 110-112. Ölçüler solistin partisi	40
Şekil 2.71. 118. Ölçü arp partisi	40
Şekil 2.72. 118. Ölçü klarnet partisi	40
Şekil 2.73. 125-130. Ölçüler solist partisi	41
Şekil 2.74. 125. Ölçü flüt partisi.....	41
Şekil 2.75. 126. Ölçü klarnet partisi	41
Şekil 2.76 Tchaikovsky op.35 Keman Konçertosu birinci bölümünden örnek.....	42
Şekil 2.77. Sibelius op.47 Keman Konçertosu birinci bölümünden örnek	42
Şekil 2.78. Brahms op.77 Keman Konçertosu birinci bölümünden örnek	43
Şekil 2.79. 13-16. Ölçüler ikinci cümledeki motif tekrarı.....	43
Şekil 2.80. 21. Ölçü köprü kesitinde 7. Pozisyona geçiş.....	44
Şekil 2.81. 35-38. Ölçüler arası crescendo'nun başlaması gereken yer	44
Şekil 2.82. 43-46. Ölçüler solistin trilli tenuto değerleri	45
Şekil 2.83. Prokofiev op.115 Solo Keman Sonatı'ndan örnek.....	46
Şekil 2.84. 56. Ölçü yardımcı tema giriş kısmındaki ilk gam	46
Şekil 2.85. 58-59. Ölçü yardımcı tema giriş kısmındaki ikinci gam	47
Şekil 2.86. 63. Ölçü çarpmalar ile yazılmış dörtlük değerler	47
Şekil 2.87. Prokofiev Klasik Senfoni'nin ilk bölüm birinci keman partisinde çarpma değerlerin kullanımı.....	47
Şekil 2.88. Prokofiev op.115 Solo Keman Sonatı çarpma değerlerin kullanımına bir başka örnek	48
Şekil 2.89. 67. Ölçüde staccato ve tek yay içinde yazılmış yaylar.....	48
Şekil 2.90. 85-86. Ölçüler Viyolanın seslendirdiği ana temayla solistin seslendirdiği figürün birbirine karşıt ilerleyişi	48

Şekil 2.91. 102. Ölçü köprünün ilk kesitinin ilk cümlesi, solist partisinde “u” hücresi duyurulması	49
Şekil 2.92. 105. Ölçü “u” hücresi	50
Şekil 2.93. 107-108. Ölçülerdeki pasaj.....	50
Şekil 2.94. 107-108. Ölçülerde viyolonsel grubunun seslendirdiği dörtlü aralıktan oluşan sekizlik değerler	50
Şekil 2.95. 115-117. Ölçüler.....	51
Şekil 2.96. 131-133. Ölçüler.....	51
Şekil 2.97. 139-140. Ölçülerde “v” hücrelerini anımsatan iniş.....	52
Şekil 2.98. 149-150. Ölçülerde karakterin sakinleşmesi ile değişen yay bağları	52
Şekil 2.99. 155-161. Ölçülerde solistin ikinci bölüm sonundaki solosu.....	53
Şekil 2.100. 186-188. Ölçüler solistin bölüm sonunda duyurduğu “u” hücrelerine ait sesler	53
Şekil 2.101. 1-6. Ölçülerde orkestranın inici hareketine karşı solistin “re” sesine ulaşan çıkıcı hareketi.....	54
Şekil 2.102. 1-3. Ölçülerde çıkıcı ve inici hareketlerdeki yay yazımı.....	54
Şekil 2.103. 5. Ölçüdeki gam figürü.....	54
Şekil 2.104. Paganini Caprice No.24 1 numara.....	55
Şekil 2.105. Bazzini’nin Le Ronde des Lutins eserinden bir örnek	55
Şekil 2.106. 10. Ölçü unison sesler	55
Şekil 2.107. 11. Ölçü sol el pizzicato	56
Şekil 2.108. Paganini op.7 Keman Konçertosu üçüncü bölüm sol el pizzicato örneği ..	56
Şekil 2.109. Shostakovich op.77 Keman Konçertosu dördüncü bölüm sol el pizzicato örneği	56
Şekil 2.110. 14. Ölçü “b” kesitindeki saltanda yay tekniği	57
Şekil 2.111. 17-18. Ölçülerdeki aksanlar	57
Şekil 2.112. 36-39. Ölçüler.....	58
Şekil 2.113. 40-42. Ölçüler solistin partisindeki aksanlı sekizliklerle orkestra partisinden denk gelen dörtlükler	58
Şekil 2.114 69-70. Ölçüdeki on altılık değerler.....	59
Şekil 2.115. Çift sesli glissando flageolet sesler	59
Şekil 2.116. Shostakovich Keman Konçertosu op.77 glissandoların ulaştığı flageolet seslere örnek	59

Şekil 2.117. 93-101. Ölçüler solist partsindeki pasaj	60
Şekil 2.118. 96. Ölçüdeki sol telindeki “si” notası	60
Şekil 2.119. 123-12. Ölçü solistin seslendirdiği figür	61
Şekil 2.120. 125-126. Ölçülerde son kez duyurulan “a” kesiti.....	61
Şekil 2.121. Paganini Keman Konçertosu op.6 çift ses flageolet'lere örnek	61
Şekil 2.122. Britten Keman Konçertosu op.15 çift ses flageolet'lere örnek	62
Şekil 2.123. 139. Ölçü bölüm sonu	62
Şekil 2.124 9-11. Ölçülerde sekans yürüyüş	63
Şekil 2.125. 14-16. Ölçüler obuanın girişinden itibaren.....	63
Şekil 2.126. 25-28. Ölçüler “B” bölmesi solist ve viyola partisi.....	64
Şekil 2.127. 44-46. Ölçüler “B” bölmesinin ikinci kesiti solist ve viyola partisi.....	64
Şekil 2.128. 52-54. Ölçüler solistin detache yay tekniğine geçişi	64
Şekil 2.129. 78-81. Ölçüler sekans sonrası inici hareket eden oktavlar	65
Şekil 2.130. 90-93. Ölçüler “A” bölmesini “C”ye bağlayan geçiş cümlesi	65
Şekil 2.131. 102-104. Ölçülerde solistin pasajı	66
Şekil 2.132. 106-109. Ölçüler trill'lerdeki çıkıcı hareket.....	67
Şekil 2.133. 110-112. Ölçüler “a” temasının çevriminin çeşitlenmiş şeklidir	67
Şekil 2.134. 121-122. Ölçülerde solistin trill'li oktavlarla çeşitlenmiş pasajı.....	67
Şekil 2.135. 125-128. Ölçüler “A” bölmesi.....	68
Şekil 2.136. 140-141. Ölçülerde solistin seslendirdiği triller	68
Şekil 2.137. Szymanowski Mythes eserinin La Fontaine d'Arethuse bölümünden bir figür	68

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. Birinci bölüm analiz şeması.....	20
Tablo 2.2. İkinci bölüm analiz şeması	30
Tablo 2.3. Üçüncü bölüm analiz şeması	36

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.3.1.1. (http-1) Vereshchagin. “Savaşın Yüceliği”, 1871, Tretyakov Gallery, Moskova	52
--	----

GİRİŞ

Prokofiev 1891 yılında Rusya'nın Sontsovka (günümüzde Ukrayna) köyünde doğmuştur. İlk müzik derslerini annesi Maria Prokofieva'dan almaya başlamıştır. İlk bestesini 5 yaşında yazan besteci müzik eğitime uzun süre annesi ile devam etmiş ve daha sonra Saint Petersburg Konservatuarı'na başlamıştır. Bestecinin konservatuar döneminde yaratıcılığı ve yeteneği oldukça dikkat çekmiştir.

Prokofiev yaşamının bir kısmını, ülkesinde yaşanan devrimlerin yarattığı kısıtlamalar sebebiyle Amerika'da geçirmiştir. Besteci Klasik Senfoni'yi Amerika'ya gitmeden bir yıl önce tamamlamıştır. Bu dönemde tamamladığı bir diğer önemli eser opus 19 numaralı Birinci Keman Konçertosu'dur.

Prokofiev'in ilk senfonisi ile aynı dönemde bestelediği keman konçertosu neo klasik stilden çok uzaktır. Konçertoyu bestelemeye 1915'te başlamış 1917'de tamamlamıştır. Eser üç bölümden oluşur. Birinci bölüm *Andantino*, İkinci bölüm *Scherzo-Vivacissimo* ve Üçüncü bölüm *Moderato-Allegro moderato*'dur

Eserin bestelenme aşamasında besteci Karol Szymanowski ve Polonyalı kemancı Paul Kochanski'nin katkısı oldukça büyüktür. İnceleme içerisinde Karol Szymanowski ve Paul Kochanski'nin Prokofiev ile olan bu etkileşimi üzerinde de durulacaktır.

Bir eseri seslendirirken bestecisinin hayatını bilmek icracıya avantaj sağlar. Eserin hangi koşullarda bestelendiğini ve bestecinin neler hissetmiş olabileceğini düşünmek eseri icra edecek kişiye farklı bakış açıları kazandırabilir. Özellikle Prokofiev gibi bir bestecinin eserlerini seslendirmeden önce yaşamındaki olaylara da göz atmak gerekir. Bestecinin yaşamındaki olaylar eserlerine etki etmiş ve birçok farklı stilde eser bestelemesine sebep olmuştur. Bu yüzden bu çalışmanın ilk bölümünde Sergei Prokofiev'in hayatı ele alınmıştır. İkinci bölümünde ise keman repertuvarının önemli eserleri arasında yer alan op. 19 numaralı ilk Keman Konçertosu form analizi, keman tekniği ve yorumlama yöntemleri açısından incelenmiştir.

Bu inceleme eseri icra edecek olan kişileri eser hakkında detaylı bir şekilde bilgilendirmekle kalmayıp bestecinin yaşamı hakkında da bilgilendirir. Bu sayede besteciye ve yaşadığı dönemin daha iyi anlaşılmasını sağlayarak eserin iyi bir şekilde yorumlanmasına katkı sağlamayı amaçlar. Bununla birlikte form analizi, eseri seslendirecek kişiye temalar ve motifler hakkında bilgi sağlamak için yapılmıştır.

Eserdeki tematik materyalin solist ve orkestradaki dağılımının farkında olmak ve eserin yapısının temel hatlarıyla bilincinde olmak iyi bir yorum için gereklidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SERGEİ PROKOFİYEV’İN YAŞADIĞI DÖNEMİN HAYATINA VE MÜZİĞİNE ETKİLERİ

Prokofiev çok farklı stillerde eserler bestelemiş bir bestecidir. Sırasıyla ele alındığında bestecinin küçük yaşta başlayan klasik dönem hayranlığı, dinlediği halk hikayeleri ve büyük şehirlerde izlediği operalar ile birleşerek ilk eserlerini yaratmasını sağlamıştır. Konservatuvar eğitimi sırasında ise öğretmenleri Rus ulusal müziğinin temsilcileri olmalarına rağmen yeni müzik merakının peşinden gitmiş ve bu merak klasik dönem bestecilerine olan hayranlığı ile birleşerek neo klasik stilde eserler ortaya çıkarmasını sağlamıştır.

Prokofiev’in müziğinde balenin öneminden de bahsetmek gerekir. Besteci yaşamı boyunca bale müziğine ayrı önem vermiştir. İlk bale serüveni yeni müziği tanıma ve kendisini de Avrupa’ya tanıtma umuduyla çıktığı yolculukta ünlü emprezaryo Diaghilev ile tanışması ile başlamış ve ilerleyen zamanlarda “Romeo ve Juliet” ve “Cindirella” gibi önemli eserlere imza atmasını sağlamıştır.

Bestecinin yaşamında geçirdiği savaş ve devrim gibi birtakım olaylar hayatının bir kısmını göçebe olarak yaşamasına sebep olmuştur. Ülkesindeki karmaşa ve yeni müzik merakı kendisini Amerika’ya yeni bir hayat kurma ümidi ile gitmesine sebep olsa da yurt dışı serüveni yaşam şartlarından dolayı önce Avrupa’ya ve ardından tekrar ülkesine dönmesi ile sonlanmıştır.

Prokofiev Sovyetler Birliği’ne dönene kadar arayış içerisinde olmuş ve farklı türde birçok eser bestelemiştir. Bu yüzden Prokofiev’in müziği, eserlerinde geleneksel motifleri kullanımı, lirik ve masalsı anlatım dili gibi betimlemelerle tanımlanırken tam tersine alaycı ve kaba figürlerin kullanımıyla da ortaya çıkar. Bu da bestecinin yaşamı boyunca ürettiği müziğin çeşitliliğini gösterir.

Bestecinin aynı zamanda piyanistliğinden de söz etmek gerekir. İyi bir piyanist oluşu besteciliğinin dışında kendisine ayrı bir ün kazandırmıştır. Ayrıca başka enstrümanlar için bestelediği eserlerde piyanist olmasından kaynaklı teknik farklılıklar da ortaya çıkar. Her ne kadar keman konçertosunu piyano üzerinde bestelememiş olduğu

düşünülse de piyanist oluşunun getirdiği farklılıklar görülür. Detaylı olmasa da keman konçertosunun incelendiği bölümde bu farklılıklardan söz edilecektir.

Bu bölümde Prokofiev'in hayatı ve yaşadığı dönemin müziğine etkileri incelenecek bununla birlikte keman eserlerinden de söz edilecektir.

1.1 Çocukluk Yılları

Prokofiev 1891'de, o dönem Rusya'ya ait Sontsovka köyünde doğmuştur. Bu bölge günümüzde Ukrayna'ya aittir. Babası Sergei Alexeyevich Prokofiev Moskova Ziraat Akademisi'nden mezun olmuş, ziraat mühendisi, Annesi Maria Grigoryevna Zhitkova Prokofieva piyanist ve öğretmendir.

Prokofiev ilk eğitimine evde ailesinin gözetiminde başlar. Klasik döneme karşı annesinin aşılacağı sevgi bestecinin şu sözlerinden de anlaşılabilir;

“Geceleri, annemin çaldığı Beethoven sonat sesleriyle uykuya dalıyordum. Gündüzleri ise annem piyano egzersizlerini çalışırken benim iki oktav üst kısımdan ritim tutmama izin veriyordu. Ritim tutarken piyano tuşlarından çıkarttığım sesler çok kötüydü. Fakat annem buna izin vererek ne yaptığımı biliyordu. Böylelikle kendi başıma piyanoya oturup, ezgiler çalmaya çalışıyordum.” (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s.16).

Bestecinin eserlerini yaratma aşamasında dinlediği hikayelerin etkisi de olmuştur. “Indian Gallop” adlı ilk eserini dinlediği Hint hikayelerinden esinlenerek beş yaşındayken yazmıştır (Vernazza 1984).

8 yaşına kadar kasaba dışında başka bir müzik ile tanışma olanağı bulamayan Prokofiev 1899 yılında ailesi ile gittiği Moskova'da Charles Gounod'un “Faust”, Alexander Borodin'in “Prens Igor” ve Tchaikovsky'nin “Uyuyan Güzel” operalarını izleme olanağını bulmuştur. Moskova'dan döndüğünde “The Giant” ve “Desert Island” adlı ilk operalarını yazmıştır. Böylece kendisinin operaya ilgisinin bu noktada başladığı düşünülebilir. Nestyev ise bestecinin Moskova'da izlediği operalar sonrası bu alana başlayan ilgisini şu sözlerle açıklar;

“Bu eserler Prokofiev'i çok etkilemişti. Bir sonraki yılın haziran ayına kadar “Dev” isimli, piyanoya uyarladığı üç perdelik operasını bitirdi. Ardından “İssız Ada isimli, konusunu gemi faciaları ve fırtınalardan alan macera dolu bir opera besteledi” (Nestyev, 1946, s. 5).

Prokofiev'in bestecilik yaşamında etkili olan önemli isimlerden birisi Reinhold Glière'dir. Besteci Glière ile tanışmadan önce Taneyev'in önerisi ile Pomerantsev'den dersler almış fakat anlaşmazlıklar sonucu yine Tanayev'in öğrencisi Glière ile derslere devam etmiştir. Nestyev, (Nestyev, 1946, s.6) Glière'in Prokofiev ailesi içinde büyük

saygı ile karşılandığını vurgular. Glière'in küçük besteciye pedagojik yaklaşımı ve beklenen eğitimi vermesi bestecinin gelişimine katkı sağlamıştır.

Prokofiev Gliere ile çalışmalara okula gitme zamanına kadar devam etmiştir. Bestecinin konservatuvar yıllarına kadar eğitim süreci ele alındığında annesi ile başlayan batı müziği eğitimi daha sonra Glière ile desteklenerek küçük yaşta birçok eser ortaya çıkarmasını sağlamıştır.

1.2 Konservatuvar Yılları

Prokofiev'in konservatuvar serüveni Glazunov ile tanışmasıyla başlar. Genç besteci Glazunov ile annesi tarafından tanıştırılmıştır. Prokofiev ailesi başta bestecinin St. Petersburg ve Moskova Konservatuvarları arasından hangisine gitmesi konusunda kararsız kalmalarına rağmen Glazunov'un ısrarı doğrultusunda taraflarını St. Petersburg Konservatuvarı'ndan yana kullanmışlardır. Bestecinin Glazunov ile tanışması ve konservatuvar yaşamının başlangıcı şu sözlerinde görülür;

“Glazunov bestelerimi beğenmesine rağmen coşkuyla karşılamamıştı. Annem hayal kırıklığına uğramış bir biçimde ve Taneyev'e olan ziyaretimizi de anımsayarak, Glazunov'un Taneyev gibi kibar ve içten olmadığını söyledi. Ancak birkaç gün sonra Glazunov annemi ziyaret ederek benim konservatuvara başlamam konusunda ısrarcı oldu. Buna rağmen annem geleceğim hakkında endişeliydi” (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 21).

Besteci 1904 yılında başladığı konservatuvar yıllarında Anatoly Lyadov ve Nikolai Rimsky-Korsakov gibi Rus ulusal akımının önemli temsilcileri ile çalışmıştır. Bu bestecilerin Rus ulusal akımının temsilcileri oluşu ve Prokofiev'in yeni müziğe olan merakı bazı zıtlıkları meydana getirmiştir. Nestyev, Lyadov'un öğrencilerinin yeni müziğe olan eğilimlerine ilgi göstermemekle birlikte geleneksel armoni kurallarının da dışına çıkılmasına izin vermediğini belirtmiştir (Nestyev, 1946).

Bestecinin okul yıllarında “Modern Müzik Akşamları” isimli topluluğa katılmasından da söz etmek gerekir. Bu topluluk bestecinin birçok yeni müzikle tanışmasını sağlamakla birlikte kendisini de tanıtmak adına büyük bir fırsat olmuştur. İlk halka açık konserini bu topluluk sayesinde piyano için yazdığı küçük parçalardan oluşan op. 3 ve op. 4 numaralı eserlerini seslendirerek gerçekleştirmiştir. Nestyev bu topluluğu (The Evenings of Modern Music) “Rus modernizminin müzik alanındaki belkemiği” olarak tanımlar (Nestyev, 1946, s.13).

Prokofiev'in müziğine önemli katkılar sağlayan bir diğer isim okul yıllarında orkestra şefliği dersi aldığı Nikolai Tcherepnin'dir. Tcherepnin bestecinin annesi ile

başlayan klasik dönem ilgisini daha da çok ortaya çıkarmıştır. Bu sayede “Klasik Senfoni” gibi önemli bir eserin ortaya çıktığı Prokofiev’in Tcherepnin için söylediği sözlerinden anlaşılır;

“Tcherepnin okul orkestrasının çoğu provasında notasıyla birlikte yanıma oturur ve şöyle derdi; ‘Şimdi şuradaki küçük nefis fagotu dinle’ Bu sayede kendimi Haydn ve Mozart’tan haz almayı öğrenirken buldum ve bu etki kendisini Klasik Senfoni’de gösterdi.” (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s.29).

Okul yıllarında “Modern Müzik Akşamları” topluluğu sayesinde ün kazanmaya başlayan besteci ilerleyen yıllarda ilk piyano konçertosunu besteleyerek önemli bir başarıya imza atmıştır. Nestyev, ilk piyano konçertosunun eleştirmenlerin ikiye bölmesinden söz ederek eserin başarı kadar başarısızlık getirdiğini de okuyucularına düşündürür. Bununla birlikte Rus müzikolog Leonid Sabaneyev’in eser hakkındaki memnuniyetsizliğine kitabında yer vermiştir; “Bu sert, kaba ve ilkel kakofoni, müzik olarak adlandırılmayı haketmiyor” (Nestyev, 1946, s. 25).

Eser hakkında olumlu görüşleri olanlar Prokofiev’in yeni Rus müziğinin temsilcisi olacağını düşünmüştür. Nestyev eser hakkında yapılan olumlu yorumdan da bahsetmiştir. Bu düşünce yine Nestyev’in kitabında yer verdiği “Modern Müzik Akşamları” topluluğunun yönetmeni Vyacheslav Karatygin’in eser hakkında yaptığı yorumda anlaşılır; “Glinka ve Rubinstein ilk markalardı. Tchaikovsky ve Rimski-Korsakov ikinci, Glazunov ve Arensky üçüncüyken Scriabin ve Prokofiev neden dördüncü olmasın?” (Nestyev, 1946, s. 26).

Besteci op. 10 numaralı ilk piyano konçertosunun getirdiği başarıdan sonra op.11 numaralı Toccata’yı bestelemiştir. Bu eser ile kendisinin de Toccata olarak adlandırdığı (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 36) yeni stilini yaratmıştır. Lewis ise bestecinin Toccata stilindeki karakteristik yapının opus 2 numaralı etüdlerinde, opus 12 numaralı on piyano parçasının “Scherzo” bölümünde, İkinci Piyano Konçertosu’nun “Scherzo” bölümünde, Beşinci Piyano Konçertosu’nun “Toccata” bölümünde ve Yedinci Piyano Sonatı’nın son bölümünde görüldüğünü belirtir (Lewis, 1970).

Bestecinin Toccata stiliyle beraber çoğu eserinde duyulan alaycı stilden de bahsetmek gerekir. Bu stile en iyi örnek 1912-1914 yılları arasında bestelediği op.17 “Sarcasms” eseri gösterilebilir. Prokofiev bu stile bir diğer örnek olarak Diabolical Suggestion, The Phantom, Despair gibi eserlerini de göstermiştir (Prokofiev ve Shlifstein, 2000).

Prokofiev 1914 yılında kendi bestelediği op.10 Piyano Konçertosu’nu seslendirerek St. Petersburg Konservatuarı’ndan mezun olmuştur. Bestecinin mezuniyetiyle birlikte resmi olarak profesyonel bestecilik yaşamı başlar. Genel olarak ele alındığında bestecinin konservatuvar yılları boyunca ulusal akım temsilcileri arasında olmasına rağmen yeni müziğe yönelik giderek artan merakı ve bu doğrultuda “Modern Müzik Akşamları” topluluğuna katılması, bu topluluk sayesinde de yarattığı yeni eserleri topluma tanıtarak ün kazanması ön plana çıkar.

1.3 Yurt Dışı Yılları

Bu kısım bestecinin yurt dışında yaşamaya başladığı zaman yerine ilk yurt dışı temaslarını gerçekleştirdiği dönem olan mezuniyet sonrası ile başlar. Prokofiev’in ilk yurt dışı seyahatini mezuniyet hediyesi olarak annesinin yardımları ile Londra’ya gerçekleştirdiği bilinir. Bestecinin Londra’yı tercih etmesinin sebebi olarak o dönem ünlü emperzaryo Sergei Diaghilev’in meşhur bale topluluğu ile aynı şehre turne düzenlemesi olarak görülür. “Rus Bale Topluluğu” (Ballets Russes) 1909 yılında Diaghilev tarafından kurulmuş ve Rus balesini tüm dünyaya tanıtmayı amaç edinmiştir (Pritchard ve Marsh, 2015).

Diaghilev ise dönemin modasını takip eden meşhur emperzaryodur. Yeniliğin takipçisi oluşu genç Prokofiev’i bale müziğine yöneltmesinden de anlaşılır. Besteci Dostoyevski’nin Kumarbaz adlı romanından uyarlayacağı opera fikrini Diaghilev ile paylaşmış ancak bu fikir ünlü emperzaryo için operanın modası geçmiş bir alan olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir (Nestyev, 1946). Bununla birlikte Diaghilev genç besteciye bale yazma tavsiyesinde bulunmuştur (Robinson, 1984).

Prokofiev’in müziğinde geleneksel Rus peri masallarının etkisinden de söz etmek gerekir. Bestecinin Diaghilev’in talebi üzerine bestelediği Alla and Lolli isimli bale müziğinin emperzaryo tarafından beğenilmemesi Chout (The Tale of the Buffoon Who Outwitted Seven Buffons) isimli yeni bir bale müziğini bestelemesiyle sonuçlanmıştır. Bestecinin bu müziği besteleme aşamasında Diaghilev’in de yönlendirmesi ile Alexander Afanasyev’in Rus peri masalları koleksiyonundan faydalandığı ve Pushkin’in “Balda” (The Tale of the Priest and of His Workman Balda) isimli masalından etkilendiği Nestyev tarafından belirtilir (Nestyev, 1946). Bununla birlikte bestecinin op.19 Keman Konçertosu’nun ana temasını bu dönemde yazdığı bilinir. İkinci bölümde Gotsdiner’in

op.19 Keman Konçertosu ve Pushkin'in bazı masalları arasında kurduğu bağdan ayrıca söz edilecektir.

Prokofiev'in Londra'da geçirdiği bu süreçte dönemin şartlarından bahsedilecek olduğunda Birinci Dünya Savaşı'na da değinmek gerekir. Birinci Dünya Savaşı'nın o sıralarda başlamak üzere olduğu ve Avrupa'da savaş öncesi ekonomik ve politik sıkıntılardan dolayı gerginliklerin başladığı bilinir. Savaş resmi olarak başladığında ise Prokofiev Rusya'ya dönmüştür. İlerleyen süreçte Rusya'nın da savaşa dahil olması ile ülkede seferberlik ilan edilmiş ve birçok genç orduya alınmıştır. Prokofiev ise bu durumdan muaf tutulmuştur. Besteci bu durumu şu sözleriyle açıklar;

“Londra'da herşey o kadar ilgi çekiciydi ki savaşın yaklaştığını çok geç farkettim. Savaşın başlamasından birkaç gün önce St.Petersburg'a dönmüş olmam büyük şanstı. Savaştan dolayı ortaya çıkan seferberlikten dul bir kadının tek çocuğu olduğum gerekçesiyle muaf tutuldum” (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s38).

Prokofiev'in Londra'dan St. Petersburg'a döndüğü bu sıralarda Gliere'i görmek için Kiev'e uğradığı, burada besteci Karol Szymanowski ve kemancı Paul Kochanski ile tanıştığı bilinir. Aynı zamanda Broatfood Prokofiev'in, Szymanowski'nin keman ve piyano için yazdığı “Mythes” adlı eseri ilk kez burada dinlediğini ve op.19 Keman Konçertosu'nu besteleme sürecinde bu eserin etkisi olduğunu vurgular (Broatfood, 2014). İkinci bölümde bu konuya da değinilecektir.

Besteci savaş sırasında tekrar döndüğü Rusya'dan 1918 yılında Amerika'ya gitmek üzere tekrar ayrılmıştır. Fakat ayrılmadan önce ülke içerisinde yaşanan karışıklıklardan da söz etmek gerekir. 1917 yılından itibaren savaşın getirdiği maddi sıkıntılar Rusya'daki yönetime karşı bazı ayaklanmalara sebep olmuş ve bunun sonucu olarak Ekim ve Şubat Devrimleri ortaya çıkmış, Çar ve ailesinin öldürülmesi ile Çarlık Rusya'ya son verilmiştir. Ülkede yaşanan bu karmaşadan çoğu insan olduğu gibi Prokofiev'in de etkilendiği bilinir. Nestyev kitabında, Prokofiev'in devrimi desteklediğini belirtmiştir. Bununla birlikte bestecinin op. 22 “Fugitive Vision” içerisinde no.19'u Şubat Devrimi'nin kaotik ortamından esinlenerek yazdığından söz eder (Nestyev, 1946).

Bestecinin dünya çapında daha çok ün kazanma arzusu ülkedeki kaotik ortamlar beraber Amerika'ya gitme isteğini de meydana getirmiştir. Ancak o dönem ülkedeki sorunlar sebebiyle yurt dışına çıkmak düşünüldüğü gibi kolay değildir. Bu durum bestecinin Amerika'ya gitmek için dönemin Sovyet Eğitim Komiseri A.V. Lunacharsky'den yardım istemesinden de anlaşılır. Lunacharsky ile Klasik Senfoni'nin

21 Nisan 1918'deki prömiyerinde tanışan besteci yurt dışına çıkmak için yardım talep ettiğinde kendisinden şu cevabı aldığı bazı kaynaklarda geçer; “Bizler yaşamımızda birer devrimciyiz. Bizler beraber çalışmalıyız. Ancak Amerika'ya gitmek istersen seni yolundan alıkoyamam.” (Nestyev, 1946, s. 28).

Başka bir kaynaktan ise Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'nu bitirdiğinde Amerika'ya gitme kararını verdiği, fakat konçertonun Kasım 1917'de gerçekleştirecek prömiyeri için Rusya'da beklediği belirtilir (Blagoev,2010). Devrim sebebiyle iptal edilen prömiyer sonrası Prokofiev'in Rusya'da beklemek için bir sebebi kalmamış ve Amerika'ya gitmek için yola çıkmıştır.

Besteci 1918 yılında vardığı Amerika'da “The Love for Three Oranges” ve “Tales of an Old Grandmother” gibi önemli eserlerini bestelemiştir. Ayrıca sözsüz şan ve piyano için bestelediği ve sonradan keman ve piyano için uyarlayacağı op.35 numaralı 5 şarkısını bu dönemde yaratmıştır.

Amerika'yı dönemin müziği açısından Rusya ile kıyaslamak gerekirse Rusya'ya göre yeniliğe daha alışkın ve daha ileride olmasıyla bilinir. Bu sebeple, Prokofiev'in müziğinde yaptığı bir yenilik kendi ülkesinde medya ve izleyicilerin direkt olarak ilgisini çekerken, aynı durum Amerika'da tam tersine sıradan karşılanmıştır. Bestecinin müziği sıradan karşılanmakla kalmamış New York'ta verdiği ilk resital sonrası bazı müzisyenler tarafından “çelik parmaklı Prokofiev”, “sanatta Bolşevizm”, “müzikteki Rus karmaşası”, “kakofoni şöleni” gibi eleştiriler de yapıldığı görülür (Nestyev, 1946).

Amerika'daki zorlu yaşamın Prokofiev'i giderek yıldırmaya başlaması bestecinin Avrupa'ya dönme planları yapmasına sebep olmuştur. Diaghilev ile tekrar yaptığı görüşmeler sonucunda Chout Paris ve Londra'da sahnelenmiş ve bu prömiyerler bestecinin Avrupa'ya tekrar dönmesi için bahane olmuştur denilebilir. Londra'daki prömiyerin izleyiciler tarafından beğenilmemesine karşın eser Paris'te büyük ilgi ile karşılanmıştır. Bununla birlikte Londra'da esere yapılan kötü eleştiriler üzerine Diaghilev'in “Daily Telegraph” gazetesinin editörüne bir mektup gönderdiği bilinir. Nestyev kitabında bu mektuptan söz eder ve bir kısmını aktarır;

“Onaltı yaşımdayken birilerinin ‘Wagner ufak bir melodi bile besteleyemez’ dediğini duydum. Yirmi yaşında Rimsky-Korsakov'un müziğinin matematik dışında bir hiç olduğuna inandırıldım. Yirmibeş yaşında Cezanne, Gauguin, Debussy, Strauss, Rousseau ve Matisse birer soytarıydı. On beş yıldır insanlar bu kişileri şüphesizce küçümsüyor ve bunu yaparlarken oldukça ahmak gözüküyorlar.” (Nestyev, 1946, s.89-90).

“Chout”un Paris’te aldığı beğeniler Prokofiev’in Amerika’dan daha da çok uzaklaşmasına sebep olmuştur. Besteci 1922’de Amerika’dan ayrılarak önce Almanya’nın Bavyera eyaletindeki Ettal köyüne yerleşmiş ve buradan 1923 yılında Paris’e taşınmıştır. Ettal’in besteci için Paris’e taşınmadan önce bir yenilenme bölgesi olduğu görülebilir. Besteci burada birkaç eserini yenilemiş, 1913 yılında notaları kaybolan op.16 “İkinci Piyano Konçertosu”nu düzenlemiş ve “Chout”u piyanoya uyarlamıştır. Ettal’in başka bir önemi ise bestecinin Amerika’da tanıştığı Lina Prokofieva (Lina Llubera) ile burada evlenmesidir. Lina Prokofieva’nın bestecinin ilk eşi ve iki çocuğunun annesi olmakla birlikte Prokofiev’in ölümünden sonra birçok önemli kaynağın Sergei Prokofiev Vakfı (The Serge Prokofiev Foundation) adı altında ortaya çıkarılması ve korunması açısından önemi büyüktür (McKnight, 2008).

Prokofiev’in 1923’te taşındığı Paris’i anlatmak gerekirse, Amerika’daki eleştirmenlerde olduğu gibi Paris izleyicisinin de ilgisini kazanmanın ve bu ilgiyi sürdürmenin zorluğundan söz edilebilir. Nestyev Paris izleyicisinin beğendiği bir eserin bir süre sonra modası geçmiş olarak nitelendirileceğinden söz eder (Nestyev, 1946). Kısaca Paris’te hayatta kalmak zordur da denilebilir. “Chout” ile Paris izleyicisinin beğenisini kazanmış olan Prokofiev aynı beğeniye op.19 Keman Konçertosu’nun prömiyeri ile kazanamamıştır. Eser 1917’de Rusya’da Devrim sebebiyle iptal edilen prömiyerinden dolayı ilk kez 1923 yılında Paris’te şef Koussevitzky ve kemancı Marcel Darrieux tarafından seslendirilmiştir. Op. 19 Keman Konçertosu’nun diğer bölümde incelemek yapı ve karakteristik özellikleri dışında, prömiyerinin Paris gibi önemli bir yerde gerçekleştirilmesi açısından da önemi büyüktür.

Prömiyer sonrası eser hakkında, “romantik üslupta”, “demode” gibi birçok yorum yapılmış, dinleyiciler arasında bulunan o dönem Paris’in önemli bestecilerinden ve Fransız Altılısı’ndan George Auric, eserde Mendelsonizm olarak adlandırdığı yapaylığın izlerinin varlığını savunmuştur (Nestyev, 1946).

Op.19 Keman Konçertosu’nun aldığı kötü eleştiriler sonrası bestecinin 1917 yılında bestelediği “Seven They are Seven” kantatının 1924’te Paris’te seslendirilmesi büyük beğeni toplamış, ardından Beethoven’ın op.111 Piyano Sonatı’ndan esinlendiği op.40 İkinci Senfoni’sini yazmaya başlamıştır. Op.40 İkinci Senfoni bestecinin en çok emek verdiği eserlerden birisi olarak bilinir. Prokofiev 1924 yılının tamamını bu esere adanmıştır (Schipperges, 2003). Besteci bu senfoniye “Demir ve Çelik” olarak isimlendirmiştir. Nestyev 1923 yılından itibaren Sovyetler Birliği’nde bestecinin müziğine ilgi duyulmaya

başlandığını ve bununla birlikte “Modern Müzik Akşamları” topluluğunun bu ilgide büyük pay sahibi olduğundan söz eder (Nestyev 1946). Bu durum o tarihten itibaren bestecinin eseri “Demir ve Çelik olarak adlandırmasıyla birlikte Sovyetler Birliği ile arasında bir bağ oluşmaya başladığını gösterebilir.

İkinci Senfoni’nin Paris’te 1925 yılındaki prömiyeri izleyici tarafından beğenilmemiş ve Prokofiev’in Paris’teki popülerliği giderek kaybolmaya başlamıştır. Nestyev bu başarısızlığın Sovyetler Birliği’nde de duyulduğunu belirtir (Nestyev 1946). Besteci hem Paris hem de Sovyetler Birliği’ndeki popülerliğini tekrar kazanmak adına Diaghilev ile tekrar bağlantıya geçmiş ve emprezaryonun Sovyet konulu bir bale yazması isteği üzerine “La Pas D’acier” isimli baleyi bestelemiştir (Schipperges, 2003).

Prokofiev’in Sovyetler Birliği ile iletişiminin giderek arttığı 1927 yılında ülkeye gerçekleştirdiği üç haftalık ziyaretinden de anlaşılır (Nestyev, 1946). Besteci yurt dışında geçirdiği uzun süre boyunca kendisini sürekli yabancı hissetmesi onu Sovyetler Birliği’ne yaklaştırmış olabilir.

Morrison Prokofiev’in Sovyetler Birliği ile olan ilişkisini daha farklı açıklar. Daha öncesinde Prokofiev’in Amerika’ya gitmesine yardımcı olan Sovyet Eğitim Komiseri A.V. Lunacharsky, Stalin’in isteği doğrultusunda batıdaki Sovyet besteci ve müzisyenler ile bağlantıya geçmiş ve bu bestecilere ev, özel şoför, ülke içinde ve dışında diledikleri şekilde seyahat edebilme olanağı, konserler ve telif hakkı ücretleri gibi imkanların sunulacağını beyan eden bir mektup göndermiştir. Morrison ayrıca sunulan imkanların Prokofiev’e cazip geldiğini ancak Stravinsky ve Borovsky’nin kabul etmediğini belirtmiştir (Morrison, 2009).

Bestecinin Paris’te ön planda kalma çabasıyla sürdürdüğü zorlu yaşamına kıyasla Sovyetler Birliği’nin sunduğu bu imkanlar daha cazip gözüktür. Aynı zamanda Prokofiev’in Paris’te zorlu zamanlar geçirmesi ve Sovyetler Birliği’ne düzenlediği seyahat iki taraf arasındaki bağın daha da güçlendiğini gösterir.

Bunlardan ayrı olarak, Diaghilev’in 1929 yılındaki ölümü de besteciye Paris’ten uzaklaştıran sebeplerden birisi olabilir. “L’Enfant Prodigue” Diaghilev ve Prokofiev’in birlikte gerçekleştirdiği son proje olarak bilinir. Eser 21 Mayıs 1929’da sahnelenmiş, Diaghilev ise aynı yılın yaz mevsiminde ölmüştür.

Genel olarak ele alındığında bestecinin yurt dışında, yaşam şartlarının yanında bestecilik açısından da adaptasyon sorunları yaşadığı söylenebilir. Başka müzikleri

tanınmakla birlikte kendi müziğini de tüm dünyaya tanıtarak kanıtlamak istemiş ancak en sonunda tekrar özlediği ülkesine geri dönmüştür.

1.4. Sovyet Yılları

Prokofiev'in müziğinin Sovyetler Birliği ile kurduğu bağdan itibaren giderek değiştiği görülür. O dönem Sovyetler Birliği'nin toplum üzerindeki baskısı günümüzde çoğu insan tarafından bilinir. Sovyetler Birliği'nin kuruluşunda eşitliğe dayalı ilkeler belirlenmiş ancak Lenin'in ölümüyle birlikte iktidara gelen Stalin ile bu ilkelerin dışına çıkmıştır. Stalin'in ülke içerisinde yaptığı kısıtlamalar dönemin sanatıyla birlikte her alana yansımıştır.

Savkina Prokofiev'in kuzenleri Katya Rayevska'nın sürgüne gönderildiğini, diğer kuzeni Alexandrovich Rayevsky'nin de hapse atıldığını belirtmiş ve ayrıca Prokofiev'in bu durumdan haberdar olduğunu savunmuştur (Savkina, 2006). Bu durum Prokofiev'in daha öncesinden bu kısıtlamaların farkında olduğunu düşündürülebilir.

Nestyev Prokofiev'in 1933'te "Lieutenant Kije" adlı film için yazdığı müziği bestecinin ilk Sovyet eseri olarak adlandırır (Nestyev, 1946). "Lieutenant Kije" ayrıca bestecinin bir diğer ilgi alanı olan ve bu alanda birçok eser yarattığı film müzikleri alanındaki ilk eseridir.

Morisson ise Prokofiev'in ailesini ilk kez 1935 yılında Sovyetler Birliği'ne Polenovo'ya tatil için getirdiğini ve ailesini Sovyetler Birliği'ne taşınmak için burada ikna ettiğini savunur. Ailesi Moskova'ya taşınmadan önce Sovyetler Birliği'nin günlük gazetesi Pravda'da Shostakovich'in "Lady Macbeth of the Mtsensk District" adlı operası hakkında yapılan eleştirilerden dolayı endişelenmiş ancak geri dönme imkanı bulunduğunu düşünerek Moskova'ya taşınmayı tercih etmişlerdir (Morrison, 2009).

1935 yılında Prokofiev iki önemli eserini bestelemiştir. Bunlardan birisi yapı ve karakteristik özellikleri açısından ilkinden tamamen farklılık gösteren op.63 İkinci Keman Konçertosu ve diğeri William Sheakespear'in "Romeo and Juliet" adlı oyunundan uyarladığı aynı isimdeki baledir. "Romeo and Juliet" günümüzde de Prokofiev'in en bilinen eserleri arasında yerini almıştır.

1936 yılında ise yine günümüzde en çok dinlenen eserlerden birisi ve sadece Prokofiev'e özgü bir çalışma olan "Peter and the Wolf" eserini bestelemiştir. Prokofiev'in bu eseri, küçük yaşta çocuklara müziği sevdirmek ve daha bilinçli dinleyiciler olmalarını sağlamak için bestelediği söylenilebilir. Bu durum eserdeki her karakterin

farklı bir enstrüman ile eşleştirilmesinden de anlaşılır. Prokofiev günlüğünde her karakteri şu şekilde açıklamıştır; “Obua ördeği, fagot büyükbabayı, flüt kuşu, korno kurtu, yaylı enstrümanlar ise Peter’i temsil eder. Bu enstrümanların her biri gösterilerden önce, çocukların tekrar eden farklı temaları duymaları ve enstrümanlar arasındaki tını farklılıklarını daha iyi ayırt edebilmeleri için tanıtılır.” (Prokofiev, 1992, s. 300).

Bestecinin bir sonraki yıl Ekim Devrimi’nin 20. yılı için bestelediği op.74 numaralı kantat reddedilmiş ve bu durum Prokofiev ailesinde tedirginliklerin başlamasına sebep olmuştur. Ancak bu tedirginlik sadece kantatın reddinden değil aynı zamanda Sovyet Hükümetinin “Büyük Temizlik” adı verilen operasyonundan dolayıdır. Hükümetin tehdit olarak gördüğü bütün unsurlar yok edilmektedir. Whitewood operasyonlar sonucunda 1.150.000 kişinin tutuklandığı, 683,000 kişinin infaz edildiğini belirtmiştir (Whitewood, 2015).

Yaşanan bu gerginlikler üzerine Prokofiev eşi ile birlikte Paris, Prag, Londra ve Amerika seyahatlerinden oluşan bir konser turuna çıkmıştır. Bestecinin Amerika’da Los Angeles’ta bulunduğu sırada Paramount Pictures isimli ünlü film şirketinden iş teklifi aldığı bilinmektedir (Morrison, 2009).

Prokofiev ailesinin 1938 yılında çıktığı Amerika gezisi son yurt dışı seyahatleri olmuştur. Ülkede giderek kısıtlanan yurt dışına çıkış beraberinde ülke içi pasaport kullanım sistemini de getirmiştir (Matthews, 1991).

Nestyev Prokofiev’in üretkenliğinin 1939 yılında oldukça dikkat çekici olduğundan söz eder (Nestyev, 1946). Besteci bu yılda Alexander Nevsky filmi için kantat, Semyon Kotko operası ve Stalin’in doğum günü için “Zdravitsa” kantatını yazmış, op.80 numaralı Birinci Keman ve Piyano Sonatı’nı bestelemeye başlamıştır. Bu sonat besteciye 1947 yılında Stalin ödülünü kazandırmıştır.

Bestecinin müziğini bestelediği Sergei Eisenstein’ın Alexander Nevsky filmi eski bir Rus savaş kahramanlığını anlatır. Semyon Kotko operası ise bestecinin Sovyet konulu operalarına örnek gösterilir. Besteci bu eseri Valentin Katayev’in “Ben Emekçilerin Çocuğuyum isimli romanından uyarladığını günlüğünde belirtmiştir (Prokofiev, 1992, s. 300). Görüldüğü üzere besteci Sovyetler Birliği yaşamından itibaren daha çok milli değerleri destekleyen eserler üretmeye başlamıştır. Semyon Kotko’nun Stanislavsky Opera Tiyatrosu’ndaki prömiyeri öncesi yönetici Vsevolod Meyerhold’un 1939’da tutuklanması ve sonrasında gelen ölüm haberi prömiyerin iptal edilmesine sebep olmuştur (Robinson, 1986). Meyerhold’un ölümü ve Almanya ile Sovyetler Birliği arasında

yapılan saldırmazlık antlaşması (Molotov-Ribbentrop antlaşması) aynı yıl gerçekleşmiştir. Sovyetler Birliği bu antlaşma sonrası ülke içindeki Alman karşıtı çalışmaları yasaklamaya başlamış, Semyon Kotko'nun içindeki Alman işgali ile alakalı bölümler çıkartılmak istenmiştir. Besteci ise bu bölümleri çıkartmak yerine eserdeki Alman karakterleri Ukraynalılar olarak değiştirmiş ve 1940 yılında Stanislavsky Opera Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Morrison, 2009).

Bestecilik yaşamıyla birlikte özel hayatında da sorunlar başlayan besteci 15 Mart 1941'de eşi Lina Prokofieva'yı terk ederek Mira Mendelsshon ile birlikte yaşamaya başlamıştır (Morrison, 2013). Üç ay sonra ise Almanya saldırmazlık antlaşmasını ihlal ederek Rusya'ya saldırmıştır. Bu saldırılar sırasında Lina Prokofieva ve çocuklarının evlerinin yakınlarındaki metro sığınağında kaldığı bilinmektedir (Morrison, 2009).

Prokofiev ve Mira Mendelsshon ise güvenlik gerekçesiyle birçok sanatçı ile birlikte Kabardey-Balkarya Özerk Cumhuriyeti'nin başkenti Nalçik'e tahliye edilmiştir. Saldırıyla birlikte Sovyet Besteciler Birliği'nin emriyle tüm bestecilerden Kızıl Ordu'yu moral olarak destekleyici ve milli duygular içeren eserler yazmaları istenmiş, bu doğrultuda Prokofiev op.90 1941 adlı sütüni bestelemiştir. Ayrıca Nalçik'e gelmeden hemen önce başladığı "Savaş ve Barış" operasına burada devam etmiştir. Saldırıları sırasında Nalçik'in de tehlikeye girmesi ile tüm sanatçılar Gürcistan'ın başkenti Tiflis'e tahliye edilmiştir (Brown, 1977).

Prokofiev'in film müziklerinde Sergei Eisenstein'in önemi oldukça büyüktür. İlk olarak Alexander Nevsky filminin müziklerini besteleyen Prokofiev Tiflis'te Eisenstein'in yeni filmi Korkunç Ivan'ın çalışmalarına başlamıştır (Schipperges, 2003). Besteci Korkunç Ivan'ın müzikleri için çalıştığı sırada op.94 numaralı Flüt ve Piyano sonatını bestelemiş, 1944 yılında ise bu sonatı keman ve piyano için uyarlamıştır.

Prokofiev'in Sovyetler Birliği yaşamı süresince karşılaştığı kötü olaylar savaşın bitiminde de devam etmiştir. Besteci 1945 yılında sağlık sorunları yaşamaya başlaması ile doktorlarının tavsiyesi üzerine Nikolina Gora kasabasına taşınmıştır. 1948 yılında ise eserleri Sovyet kültürünü doğru yansıtmadıkları suçlamasıyla hükümet tarafından yasaklanmış ve aynı yıl eski eşi Lina Prokofieva'nın ajanlık suçlamasıyla tutuklandığını öğrenmiştir.

Bestecinin eserleri 1950 yılına kadar yasaklanmış, 1950 yılında ise Winter Bonfire ve On Guard for Peace eserleri Stalin ödülü almıştır. Giderek kötüleşen sağlık sorunları sonunda besteci 5 Mart 1953'te ölmüştür. Bestecinin ölümü Stalin'in ölümü ile aynı gün

gerçekleştikten tüm Sovyet halkı o gün Stalin'in ölümünün yasını tutmuş, Prokofiev'in ölümü ise resmi olarak asıl ölüm tarihinden birkaç gün sonra duyurulmuştur.

Lina Prokofieva bestecinin ve Stalin'in ölüm haberini sürgünde bulunduğu Komi Cumhuriyeti'nin İnta şehrindeyken aldığı bilinir. Hapisten çıktıktan sonra ülkeden çıkma yasağı sebebiyle 1974 yılına kadar Sovyetler Birliği'nde yaşamış, sonrasında Paris ve Londra'ya gitmiş, 1989'da Londra'da ölmüştür. (Morrison, 2009).

Lina Prokofieva'nın 1983 yılında Serge Prokofiev Vakfı'nı kurması sayesinde bestecinin günlükleri ve eserleri dahil hakkında birçok kaynağa günümüzde ulaşım sağlanmaktadır (McKnight, 2008).

Rus İmparatorluğu'nun son döneminde doğan bestecinin ilk eğitim sürecinin ailesinin denetimi altında Klasik dönem ağırlıklı olduğu görülmektedir. Ayrıca küçüklüğünde dinlediği geleneksel Rus melodileri ve operalar ile eğitim süreci zenginleşmiş, bu sayede gençlik yıllarında, ülkesinde ulusalcılığın ön planda olduğu dönemde yeniliğe yönelik eserler icra etmiştir. Klasik Senfoni'si bu dönemin bir ürünü olmuştur. Aynı şekilde ikinci bölümde incelenecek op.19 Keman Konçertosu'nun da dönemin keman konçertolarına kıyasla içerisinde barındırdığı alışılmışın dışındaki unsurlar ile yarattığı yenilikten söz edilebilir. Müzikteki yenilikleri daha iyi tanıyabilme ve kendisini dünyaya tanıtabilme umuduyla gittiği yurt dışından yaşam şartlarının zorluğu sebebiyle geri dönse de bu süreçte önemli yapıtlar bestelemiştir. Bestecinin Sovyet Dönemi'yle birlikte daha önceki stillerinden oldukça uzaklaştığı görülür. Gençliğinde yarattığı neo klasik stil, çoğu eserinde kullandığı alaycı tavır ve genellikle geleneksel Rus masallarından etkilendiğinde ortaya çıkan lirik anlatıma Sovyet dönemindeki eserlerinde oldukça az rastlanır. Bu dönemde besteci, rejimin de baskısından ötürü daha çok milli değerleri destekleyen eserler üretmiştir. Bu doğrultuda Prokofiev'in eserlerini Sovyet dönemi öncesi ve Sovyet dönemi eserleri olarak incelemek mümkündür. Ülkedeki kısıtlamaların bestecinin üretkenliğine yansıdığı düşünülse de bestecinin günümüzde en çok bilinen eserlerini Sovyet döneminde ürettiği söylenilebilir.

İkinci bölümde op.19 Keman Konçertosu'nun incelenecek olmasından dolayı Birinci Bölümün son kısmında Prokofiev'in keman eserleri hakkında genel bilgiler verilmekle birlikte keman eserlerini besteleme sürecinde kemancılarla kurduğu etkileşimden de söz edilecektir.

1.5. Keman Eserleri

Prokofiev yaşamı boyunca iki keman konçertosu, iki adet keman ve piyano için sonat, bir adet solo keman sonatı, keman ve piyano için 5 Melodi, ve iki keman için bir sonat olmak üzere keman için toplam 7 eser bestelemiştir. Op.19 Keman Konçertosu bestecinin ilk keman eseridir.

Eserlerinden sırasıyla bahsetmek gerekirse bestecinin ilk keman konçertosunu başta tek bölümlü bir konçertino olarak tasarladığı fakat sonradan üç bölümlü konçerto yapısında oluşturduğu bilinir. Eserin dönemin diğer konçertolarına göre kısa olması bu sebepten ötürü dikkat çeker. Bazı eleştirmenler eserin kısa olmasını Klasik Senfoni ile aynı dönemde yazılmasıyla bağdaştırır (Blagoev, 2010).

Prokofiev'in ilk keman eserini yaratma sürecinde bağ kurduğu ilk kemancının Paul Kochanski olduğu bilinir. Kochanski'nin eserin bestelenme sürecinde Prokofiev'e yaptığı yardımlar sonucu 1917'deki prömiyerini gerçekleştirmesi beklenilse de yaşanan devrimden ötürü prömiyer iptal edilmiş ve eser ilk kez 1923 yılında Paris'te kemancı Marcel Darrieux tarafından seslendirilmiştir (Broadfoot, 2014).

Kochanski ve Prokofiev etkileşimi sadece op.19 Keman Konçertosu ile kalmaz aynı zamanda op.35 5 Melodi'sinde de görülür. 1920 yılında şan ve piyano için bestelenen op.35 5 melodi Vasović'e göre 1925 yılında Kochanski'nin tavsiyesi ile besteci tarafından keman ve piyanoya uyarlanmıştır (Vasović, 2017). Ayrıca bestecinin 1932 yılında bestelediği op.56 numaralı İki Keman Sonatı'nın notasını da Kochanski'ye gönderdiği bilinir (Blagoev, 2010). Ancak Kochanski'nin bu esere katkısı tam olarak belirtilmemiştir.

Prokofiev'in keman eserlerini üretmede kemancılarla kurduğu bağa bir diğer örnek olarak Robert Soetens gösterilir. Nestyev (Nestyev, 1946, s. 128) Prokofiev'in op.63 İkinci Keman Konçertosu'nu Soetens'e adadığını belirtmekle birlikte bestecinin eseri başta orkestra ve keman için sonat olarak bestelemeye başladığından söz eder. Blagoev ise op.63 İkinci Keman Konçertosu'nun ilk keman konçertosuna göre farklılığını şu şekilde tanımlar;

“İlk keman konçertosundan tamamen farklı olan ikinci keman konçertosu, orkestra partisine karşılık on altılık ve otuz ikilik notalardan oluşmuş ve akıcı şekilde devam eden keman partisinden meydana gelmiştir.” (Blagoev, 2010, s.32).

Prokofiev'in ünlü kemancı David Oistrakh ile etkileşiminden özellikle bahsetmek gerekir. Bestecinin günümüz keman repertuvarında önemli yere sahip keman ve piyano sonatlarının bestelenme sürecinde David Oistrakh'ın doğrudan etkisi olduğu bilinmektedir. Ayrıca her iki eserin prömiyerini Oistrakh ve Lev Oborin gerçekleştirmiştir. İlk keman ve piyano sonatına 1939 yılında başlayan besteci eseri 1946 yılında tamamlamıştır. Bestecinin eseri tamamlamadan 1 yıl önce Oistrakh'ın tavsiyelerini almak için kendisini Nikolina Gora'ya davet ettiği bilinir (Blagoev, 2010). Prokofiev başta flüt ve piyano için bestelediği op.94 numaralı sonatı Oistrakh'ın isteği üzerine 1943 yılında keman ve piyanoya uyarlamış ve eser ikinci keman ve piyano sonatı olarak yerini almıştır.

Bestecinin keman için yazdığı son eser op.115 numaralı Solo Keman Sonatı'dır. Eser Sanat İşleri Komitesi'nin öğrenciler için eğitici bir eser yazma talebi üzerine bestelenmiştir. Eser bestelenişinden sonra bilinmeyen sebeplerden ötürü uzun bir süre seslendirilmemiş, prömiyeri 1959 yılında Ruggerio Ricci tarafından Moskova Konservatuvarı'nda gerçekleştirilmiştir (Morrison, 2009).

Görüldüğü üzere Prokofiev keman eserlerini yazma sürecinde dönemindeki kemancılar ile etkileşim halinde olmuştur. Neredeyse bütün keman eserlerinin bestelenme aşamasında ünlü kemancıların direkt veya dolaylı olarak besteciye etkisi görülür. Bu durum Prokofiev'in piyanist oluşundan kaynaklı olarak keman eserlerini besteleme sürecinde kemancıların teknik ve müzikal fikirlerinden faydalanma amacı ile ilişkilendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SERGEİ PROKOFİEV OP.19 KEMAN KONÇERTOSU FORM ANALİZİ VE KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

2.1. Op. 19 Keman Konçertosu Hakkında Genel Bilgi

Bir önceki bölümde Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'nu yazmaya 1915 yılında başladığı, 1917 yılında tamamladığı ve eserin besteleme sürecinde Kochanski'nin de pay sahibi olduğundan söz edilmiştir. Bazı kaynaklarda Kochanski'nin Prokofiev'e

olan yardımlarıyla birlikte bestecinin eseri yazma sürecinde Szymanowski'nin Myths eserinden de etkilendiğinden söz edilir.

Birinci bölümde bahsedildiği gibi op.19 Keman Konçertosu'nda ilk dikkat çeken unsur eserin kısa olmasıdır. Bunun dışında eser besteleniş şekli açısından da diğer konçertolara göre farklılıklar taşır. Orkestra ve solistin parti yükümlülükleri neredeyse eşitlenmiştir. Dönemin diğer keman konçertolarında orkestraya göre solistin daha çok ön planda tutulduğu görülür. Prokofiev bu durumu şu sözleri ile açıklar;

“Konçertolar besteleniş tarzlarına göre iki ayrı şekilde sınıflandırılabilir. Bunlardan ilki orkestrayla birlikte iyi koordine edilmiş, fakat solistin ön plana çıkarılmadığı biçimde bestelenen, ikincisi ise, solist partisinin daha ön planda olduğu, orkestranın ise sadece eşlik ettiği konçertolardır” (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 30).

Bestecinin aynı zamanda solist partisinde kullandığı *pizzicato*, *tremolo* ve *ponticello* gibi renk farklılıklarını öne çıkaran öğeler dikkat çekmektedir. Genel olarak orkestra partisinde kullanılan bu öğelerin solist partisindeki kullanımına eserin teknik açıdan incelendiği kısımda değinilecektir. Blagoev (Blagoev, 2010, s. 26) bu öğelerin kullanımında bestecinin Szymanowski'nin Myths adlı eserinden etkilendiği sonucuna varır. Ona göre; “bu tekniklerin kullanımı oldukça yaygındır. Ancak Szymanowski eserin temel yapısını bu tekniklerle birleştiren ilk bestecilerdendir” (Blagoev, 2010, s. 26).

Broadfoot (Broadfoot, 2014, s.166) Prokofiev'in Szymanowski ve Kochanski'yle 1915 yılında Kiev'de tanıştığını belirtir. Ayrıca ilk bölümde bahsedildiği üzere Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'nun ana temasını bu yılda yazdığı bilinir. Besteci günlüklerinde de Szymanowski ve Kochanski'yi dinlediği bir resepsiyondan bahseder;

“Suvchinsky birçok kişinin bulunduğu büyük bir resepsiyon düzenledi. (Alchevsky, Koussevitzky, Diederichs, Rimsky-Korsakov ile Yulia, Blumenfeld, Zakharov ile Cecilia, Ovukhov ve Afasyev). Hepimiz Kiev'den gelen ziyaretçilerimiz besteci Szymanovski ve kemancı Kochanski'yi dinledik. Onları bir yıl önce Kiev'de de dinlemiştim. Szymanowski keman için muhteşem yazıyordu. Zakharov Szymanovski'nin sadece keman için değil orkestra için de çok güzel yazdığını ifade etti. Müziği oldukça ilgi çekici olsa da derin değildi. Yulia Weisberg'e göre 'isimden daha çok bir sıfattı'. Korsakov ise 'bir zarf' diyerek ekledi” (Prokofiev, 2002, s. 601).

Kochanski'nin Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'nu yazmasında oldukça yardımcı olduğu bilinir. Broadfoot (Broadfoot, 2014, s.167) Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'nun notalarını 1916-1917 yılları arasında incelemesi için Kochanski'ye yolladığından söz eder. Kochanski'nin eser için yaptığı yardımlar onun eserin prömiyerini gerçekleştirmesini sağlayacak olsa da ülkede yaşanan devrim sebebiyle

mümkün olmamıştır. Bir önceki bölümde eserin 1923 yılında Paris'teki Marcel Darrieux tarafından gerçekleştirilen prömiyerinden söz edilmişti. Bu prömiyerdeki kötü izlenim sonrası eserin geleceğinden oldukça şüphe edildiği bilinir. Bu noktada ise Prokofiev için bir diğer önemli kemancı olan Szigeti'den söz etmek gerekir.

Szigeti eserin prömiyeri sonrası seslendirmeyi kabul etmiştir. Blagoev, (Blagoev, 2010, s.30) Szigeti'nin esere yapılan kötü yorumlardan etkilenmediğini ve onun sayesinde eserin Avrupa ve Amerika'da tanındığını belirtir.

Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'nu besteleme sürecinde Szymanowski'den etkilendiği söz edilirken bestecinin kendisinden sonra bazı bestecilere ilham kaynağı olduğu görülür. Benjamin Britten'ın 1939 yılında tamamladığı op.15 numaralı Keman Konçertosu buna örnek gösterilebilir. Her iki konçertonun ikinci bölümleri hızlıdır. Henderson 2003 yılında The Musical Times dergisinde yazdığı makalede iki konçerto arasındaki benzerlikten bahseder. Britten, Prokofiev Keman Konçertosu'nu müzikten daha çok keman tekniği için egzersize benzetse de Henderson iki konçertonun özellikle ikinci bölümlerinin başlık benzerliklerini vurgular (Henderson 2003).

Bir başka örnek olarak William Walton'un 1929 yılında bestelediği viyola konçertosu gösterilebilir. İki konçerto arasında bölüm hızlarının yakınlığıyla birlikte eser içindeki ritmik yapıların ve ezgisel yürüyüşlerin benzerlikleri de dikkat çeker. Ancak bu inceleme içerisinde Prokofiev op.19 Keman Konçertosu tek başına ele alındığından iki konçerto arasındaki benzerlikler başka bir tez konusu olarak incelenebilir.

2.2. Eserin Form Analizi

Daha önce de belirtildiği gibi Prokofiev op.19 Keman Konçertosu'nda, orkestra ve solist arasındaki görev yükümlülüğünü neredeyse eşitlemiştir. Solistin seslendirdiği birçok tema ve motifin orkestradaki enstrümanlarda tekrarlandığı, geliştirildiği veya çeşitlendiği görülür. Bu inceleme içerisinde eserin form analizine yer verilmesinin sebebi, solistin orkestra içindeki tema ve motifleri tanıması durumunda daha bilinçli bir yorum gerçekleştireceğine inanılmasıdır. İcra eden kişi, eseri seslendirdiği sırada, orkestranın çaldığı tema ve motiflerin bilincinde olursa daha verimli bir yorum ortaya çıkar. Eserde solist ve orkestranın görev yükümlülüğü neredeyse eşit olduğu için temaların orkestra tarafından duyurulduğu yerlerde solistin eşlik bilincinde olması gerekir. Eser her ne kadar keman konçertosu olarak bestelense de bütün bir müzik olarak düşünülmelidir. Solist eseri sahne üzerinde icra ettiği sırada, orkestranın seslendirdiği bazı temaları

duyamayabilir. Ancak bu temaların bilincinde olunduğu takdirde, temaların daha net duyurulmasıyla, eserin karakteri dinleyiciye daha iyi aktarılabilir.

Prokofiev Rus halk masallarından oldukça etkilenmiştir. David Oistrakh'ın öğrencisi, Rusya Federasyonu onur sanatçısı ve Moskova Tchaikovsky Konservatuarı'nda profesörlük görevini sürdüren Mihail Gotsdiner'e göre eser içinde, Alexander Pushkin'in masallarındaki bazı karakterlerin tasvir edildiği kısımlar bulunur (Gotsdiner, 2016). Bestecinin keman konçertosunda masalsı ve lirik bir anlatım dili kullanması, eserin bütün bir müzik olarak tasarlanmasında önemli bir unsur olarak görülebilir. Müziğindeki bu bütünlük aynı şekilde eserin formuna da yansımıştır.

Yine Mikhail Gotsdiner'e göre form açısından incelendiğinde eseri başından sonuna kadar dev bir rondo formunda düşünmek gerekir (Gotsdiner, 2016). Bunun sebebi, eserin başlangıçta tek bölümlü olarak tasarlanmasının yanı sıra, ana temanın eserin başında, ilk bölümün sonunda ve eserin en sonunda tekrar duyurulmasıdır. Gotsdiner için diğer kısımlar ise farklı temalar ve motiflerden oluşur.

Eser Gotsdiner için her ne kadar bir bütün olarak incelenmesi gerekse de H.A.Scholz eseri üç ayrı bölüm olarak ele alır. Scholz kendi yaptığı incelemesinde ilk bölümün sonat formunda olduğunu açıkça belirtmez. Ancak bölüm içindeki gelişme ve yeniden sergi bölmelerinin varlığından söz eder. Bu sebeple kendisi için de ilk bölümün sonat formunda olduğu çıkarılabilir. Scholz ikinci bölümün rondo formunda olduğunu açıkça belirtir. Üçüncü bölüm için ise herhangi bir yapı belirtmemiştir (Scholz, 2016). Steinberg'de eserin form yapısını benzer şekilde ele almıştır. (Steinberg, 1998).

Parçanın ilk iki bölümü kendi içinde ayrı bölümler gibi gözüксе de üçüncü bölümün standart olmayan yapısı ele alındığında, bu parçanın tek bölümlü yapıdan türetilmiş üç bölümlü bir yapı olduğu görülmektedir. Bu inceleme içerisinde eser, Scholz ve Steinberg'in görüşlerine yakın bir görüş ile üç ayrı bölüm olarak ele alınmıştır. İlk bölüm, ortadaki bölmenin gelişim özelliklerini taşımasından dolayı sonat formuna yakındır. İkinci bölüm beş bölmeli rondo özelliklerini taşır. Üçüncü bölüm ise tek başına standart form yapısına uymayacağı için büyük bir rondo formunun son kesiti gibi duyulmaktadır. Gotsdiner'in öne sürdüğü fikir üçüncü bölüm çerçevesinden bakıldığında anlam kazanmaktadır. Ancak bu durum, ilk bölüm kendi içinde sonat formuna yakın bir yapı, ikinci bölüm ise rondo formunda olduğu için, ayrı bölümler olarak incelenmesine bir engel yaratmaz.

2.2.1. Birinci bölüm form analizi

Tablo 2.1. Birinci bölüm analiz şeması

Sergi					
Ana tema		Köprü			
Ana tema 1. Cümle (1-13) 2. Cümle (13-21)		Köprünün Birinci Kesiti 1. Cümle (21-29) 2. Cümle (29-39)		Köprünün Çeşitlendiği Kesit 1. Cümle (39-43) 2. Cümle (43-47)	
				Köprünün İkinci Kesiti 1. Cümle (47-51) 2. Cümle (51-55)	
Sergi (Devam)					
Yardımcı Tema					
Introduction(Giriş) (55-62)		Birinci Yardımcı Tema 1. Cümle (62-71) 2. Cümle (71-79)		İkinci Yardımcı Tema 1. Cümle (79-85) 2. Cümle (85-92)	
Gelişme					
1. Kesit (92-105)	2. Kesit (105-115)	3. Kesit (115-136)	4. Kesit (136-145)	5. Kesit (145-162)	Köprü (162-166)
Yeniden Sergi (Coda?)					
Ana Tema 1. Cümle (166-176) 2. Cümle (176-188)					

İlk bölüm, 6/8lik ölçüde, viyolaların *piano* nüansta seslendirdiği *tremolo*'lar ve solistin 3. ölçüden itibaren 19 ölçü boyunca seslendireceği ana tema ile başlar. İlk iki ölçüdeki *tremolo*'lar, solistin seslendireceği ana tema öncesi giriş niteliği taşır. Bu bakımdan konçertonun girişi Jean Sibelius'un keman konçertosundaki birinci ve ikinci keman grubunun girişi ile benzeşir.

Allegro moderato. ① dolce ed espressivo

Violine Solo. *mf*

Allegro moderato. *pp* con sord.

1. Violinen. *pp* con sord.

2. Violinen. *pp* con sord.

Bratschen.

Violoncelle.

Basse.

Şekil 2.1. Sibelius op.47 Keman Konçertosu 1-10. ölçüler arası

Violino solo. *pp* sognando

Andantino

Violini I

Violini II

Viole. *pp* div. *piano ma non troppo*

Violoncelli

Contrabassi

Şekil 2.2. Prokofiev op.19 Keman Konçertosu 1-7. Ölçüler arası

Eser içindeki motiflerin birçoğu ana temadan türetilmiştir. İlk cümlenin çıkıcı tam dörtlü aralıktan oluşan ilk hücresi (u) ilk bölüm boyunca birçok yerde duyurulur. Bunun dışında yine sıkça tekrar edilecek "v" ve "x" hücrelerinin de ana temanın ilk cümlesinde tekrar edildiği görülür (Bkz. Şekil 2.3).

pp

u v x

Şekil 2.3. 3-8. Ölçüler arası solistin partisinde ana temanın hücreleri

Klarnet ve flüt ilk cümle boyunca (1-13) "x" hücrelerinin ritmik yapısı ile çıkıcı kromatik ve yarı diyatonik bir ezgi seslendirir (Bkz. Şekil 2.4, Şekil 2.5).



Şekil 2.4. 6. Ölçüden itibaren klarinet ve solist partisi



Şekil 2.1. 10. Ölçüden itibaren solist ve flüt partisi

İlk cümlede olduğu gibi 13. ölçüde başlayan ikinci cümlede de solistin icra ettiği "x" hücrelerinin ritmik yapısından oluşan motife, klarnet ve flütün aynı ritmik yapı ile eşlik ettiği görülür (Bkz. Şekil 2.6, Şekil 2.7). Ana temanın *re* merkezli yapısı harekete geçerek 21. ölçüde köprüye ulaşır.



Şekil 2.2. 13. Ölçüden itibaren solist ve klarnet partisi



Şekil 2.3. 18. Ölçüden itibaren solist ve flütlerin partisi

21. ölçüde ulaşılan köprünün ilk kesitinde solist ana temadaki "v" hücrelerini arka arkaya tekrarlarlarken, viyola grubu ise ana temanın ilk cümlesini, ana tonun majör ikili altından seslendirir (Bkz. Şekil 2.8). 21. ölçüden itibaren bu kesit, solistin ana temadaki

ikinci hücreyi çeşitlemesi ve ana temanın orkestrada başka tonda duyurulması açısından köprü olarak adlandırılmıştır.

35. ölçüden itibaren solist ve klarnetler, "x" hücreesindeki ritmik yapıdan oluşan motifi geliştirir ve melodiyi köprüdeki motifin çeşitlendiği ölçüye ulaştırır. 39. ölçüden itibaren başlayan bu kesitte solist ana temanın "v" hücreisini sıkıştırarak kromatik çıkıcı figürler ile tekrarlar. Ancak ilk duyuluşunun tam aksine ana temanın ilk cümlesi orkestra tarafından seslendirilmez. Orkestra bu bölümde ana temadaki "u" hücreisini duyurarak eşlik eder (Bkz. Şekil 2.9). Temaların sıkıştırılması, kromatik seslerin tekrarlanması veya ana temadaki hücrelerin kesit içerisinde duyurulması parçalanmaya sebep olur. Bu parçalanma ise köprü için gereken ivmeyi yaratmaktadır.



Şekil 2.4. 21. Ölçüden itibaren köprü kesitinde solist ve viyolaların partisi

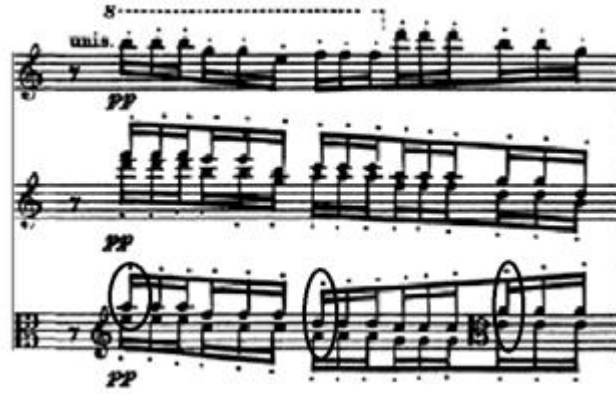


Şekil 2.5. 39-44. Ölçüler arası köprünün çeşitlendiği kesit ve orkestranın "u" hücreisini duyurması

39. ölçüden 47. ölçüye kadar gelişen motif 47. ölçüde köprünün ikinci kesitine ulaşır. Bu kısımda solist *trill*'li ve otuz ikilik altılama değerlerden oluşan bir figür seslendirir. Bu figür için, köprüdeki "v" hücrelerinden türetilen motifin daha da sıkıştırılmış şekli de denilebilir (Bkz. Şekil 2.10). Bu sırada kemanlar ve viyolalar onaltılık değerde başka bir motif icra eder. Bu motif ise baştaki "u" hücreisinin armonik bir kimlik kazanmış halidir (Bkz. Şekil 2.11). Bu motif iki kez tekrarlandıktan sonra, solistin tek başına seslendirdiği otuz ikilik değerdeki gamlar ile yardımcı temaya geçiş yapılır (Bkz. Şekil 2.12).



Şekil 2.6. 47-50. Ölçüler arası köprünün ikinci kesiti solistin partisi



Şekil 2.7. 47. Ölçü yaylıların seslendirdiği motif



Şekil 2.8. 54-55. Ölçüler solistin ikinci temaya geçerken seslendirdiği gam

Yardımcı tema, birinci yardımcı tema ve ikinci yardımcı tema olmak üzere iki bölümden oluşur. Merkez ses *mi* notasıdır. Ancak içerisinde birinci tema öncesi 7 ölçülük giriş (introduction) kısmını da barındırır. Giriş bölümünde (ölçü 55-62) viyolonseller dörtlük ve onaltılık değerlerden kurulu, viyolalar ise sadece on altılık değerlerden oluşan *ostinato* bir motif seslendirirken, solist bağlı *staccato* gamlar icra eder (Bkz. Şekil 2.13, Şekil 2.14, Şekil 2.15). Bu gamlar ikinci temaya geçerken solistin seslendirdiği gamların yankılarıdır. Giriş temasında duyurulan ilk gam onaltılık ikincisi ise üçleme sekizlik değerdedir.



Şekil 2.9. 55. Ölçü viyolonselin seslendirdiği ostinato motif



Şekil 2.14. 55 ve 56. Ölçüler viyolaların seslendirdiği ostinato motif



Şekil 2.10. 56-59. ölçüler arası solistin seslendirdiği bağlı staccato gamlar

62. ölçüde başlayan birinci yardımcı temada (62-79) solist, ana temanın aksine tamamen anlatıcı rolü üstlenirken orkestra tamamen eşlik konumuna geçer. (Bkz. Şekil 2.16). Kesitin girişinde viyolonsel ve viyolanın seslendirdiği *ostinato* motif burada da devam etmektedir (Bkz. Şekil 2.13, Şekil 2.14). Solist bu kısımda partisini konuşmuş gibi seslendirir. Solistin partisindeki çarpma, *trill* ve iç dinamikler daha ön planda duyulmasını sağlamıştır. Gotsdiner birinci yardımcı temadaki karakteri Pushkin'in Altın Horoz masalındaki Kraliçe Shamahanskaya'ya'nın alaycı karakteri ile bağdaştırır (Gotsdiner, 2006).



Şekil 2.11. 62-70. Ölçüler solistin partisi

79. ölçüde başlayan ikinci yardımcı temada solist, onaltılık değerlerden oluşan üç ölçülük bir cümle seslendirir. Cümlelerin ilk ölçüsünde kromatik çıkıcı, ikinci ölçüsünde beşli ve yarım aralıklar ile inici, üçüncü ölçüsünde ise tam aralıklarla çıkıcı ve kromatik olarak inici aralıklar görülmektedir (Bkz. Şekil 2.17). Bu cümle 82. ölçüde yine solist tarafından bir alt majör tondan tekrar edilir. Bas partisi ise tema boyunca ardışık bir biçimde ilerler (Bkz. Şekil. 2.18).



Şekil 2.12. 79-81. Ölçüler arası solistin partisi



Şekil 2.13. 79-82. Ölçüler arası viyolonsel ve kontrabasın ilerleyişi

85. ölçüde ikinci yardımcı temadaki cümle önce viyolalara sonra viyolonsele geçer (Bkz. Şekil 2.19, Şekil 2.20). Bu sırada solist ise kromatik inici, dördü ve beşli çıkıcı aralıklardan tasarlanan bir figür seslendirerek armoniyi hareketlendirir (Bkz. Şekil 2.21). Birinci bölme 92. ölçüde tamamlanır.



Şekil 2.14.85-86.ölçüler viyola partisi



Şekil 2.15. 87-88. Ölçüler viyolonsel partisi



Şekil 2.16. 85-86. Ölçüler solistin partisi

92. ölçüden itibaren başlayan gelişme bölümü beş kesite ayrılır. Bu bölümde özellikle ana temanın "u" hücresi ve ikinci yardımcı temanın geliştirildiği görülür. İlk kesit 92. ölçüde flütün "u" hücresini büyük ikili yukarıdan uzunca duyurması ile başlar (Bkz. Şekil 2.22.). Bu sırada solist "u" hücresini farklı seslerde ve ardışık biçimde ilerleyen pizzicatolar ile seslendirmektedir (Bkz. Şekil 2.23.).



Şekil 2.17. 92-96. Ölçüler arası flüt partisi

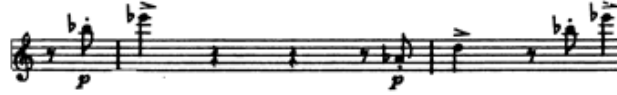


Şekil 2.18. 93-94. Ölçüler solistin partisi

"u" hücresi 1. kesitin ikinci cümlesinde (101. ölçü) solistin partisinde ve birinci kemanlarda merkez sesin yarım perde üzerinden duyurulur (Bkz. Şekil 2.24, Şekil 2.25). 2. kesitte tekrar merkez sese dönüş yapılarak solist tarafından çeşitlenir (Bkz. Şekil 2.26).



Şekil 2.19. 103-104. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.20. 101-102. Ölçüler birinci keman partisi



Şekil 2.21. 105-106. Ölçüler solistin partisi

113. ölçüde solistin seslendirdiği kromatik çıkışta, ikinci yardımcı tema anımsatılır ve 115. ölçüde üçüncü kesite bağlanır (Bkz. Şekil 2.27). 3. kesit solistin on altılık değerlerinin ön planda olduğu yepyeni bir kesittir. Solistin on altılık değerlerine arp ve yaylı enstrümanlar sekizlik değerler ile eşlik eder. 116. ölçüden itibaren, çello ve kontrbasın ikinci yardımcı temada gerçekleştirdiği yürüyüş aynı şekilde seslendirilir ve 136.ölçüye kadar sürer (Bkz. Şekil 2.18).



Şekil 2.22. 113. Ölçü solistin partisi



Şekil 2.23. 115. Ölçü solistin partisi

136. ölçüde başlayan 4. kesitte obua ve flüt ana temanın ilk motifini tam beşli üstten hızlı tempoda ve ısrarcı şekilde seslendirir (Bkz. Şekil. 2.29). Solist ise ana temaya on altılık değerdeki *pizzicato* akorlar ile eşlik eder. (Şekil 2.30). Ayrıca bas partisindeki figürde “u” hücresinin içi doldurulmuş bir versiyonu görülür (Şekil 2.31). 139. ölçüden itibaren solistin seslendirdiği *unison* çift seslerden oluşan inici motif, ana temanın "v" hücrelerini anımsatır. 145. ölçüden itibaren bölmenin son kesiti başlar. Burada ikinci yardımcı tema sol merkez sesinden tekrarlanır ve giderek genişletilir (Bkz. Şekil 2.32). Bu genişleme bir bakıma yeniden serginin habercisidir. Giderek genişleyen motifin sonunda solist tek başına kalır ve ardışık şekilde ilerleyen ve çift seslerden oluşan solo kısmını seslendirir. 162. ölçüde viyolaların *tremolo* değerlerinden oluşan köprü ile yeniden sergiye geçiş yapılır.



Şekil 2.24. 136. Ölçüden obua partisi



Şekil 2.25. 136. Ölçüden itibaren solistin partisi



Şekil 2.26. 136- 138. Ölçüler arası bas partisi



Şekil 2.32. 145. ölçüden itibaren solistin partisi

Yeniden sergide ana tema tekrar duyurulur. Ancak giriştekinin aksine, ana temayı flüt seslendirir. Solist ise ana temanın otuz ikilik değerlerden oluşan uzak bir varyasyonunu kanon benzeri bir doku içinde *piano* nüansta seslendirir. Bu bölme ana temayı tekrar duyurmasından dolayı yeniden sergi özelliğine sahip olsa da sadece ilk temayı tekrarladığı için, retrospektif bir bakış ile koda olarak yorumlanabilir. (Bkz. Şekil 2.33). Orkestranın çıkıcı hareketler ile *re* sesine ulaşması ve solistin "u" hücrelerini duyurması ile bölüm sonlanır. Flüt ayrıca solistin son değeriyle birlikte altmış dördlük değerde bir ezgi seslendirir ve *trill*'li *re* sesine ulaşır (Bkz. Şekil 2.34).



Şekil 2.27. 166. Ölçüden itibaren flüt ve solistin partisi



Şekil 2.28. 188. Ölçü flüt partisi

2.2.2. İkinci bölüm form analizi

Tablo 2.2. *ikinci bölüm analiz şeması*

A	B	A	C	A	Koda
a b a Köprü (1-11) (11-21) (21-28) (28-34)	Giriş c d (34-40) (40-50) (50-58)	a b Köprü (58-65) (65-71) (71-81)	e f (81-101) (101-121)	a (121-129)	(129-139)

Genellikle dört bölümlü konçertoların ikinci bölümünün hızlı olması, üç bölümlü konçertoların ise ikinci bölümünün yavaş olması beklenirken, Prokofiev op. 19 keman konçertosu'nun ikinci bölümü hızlı tempodadır.

Steinberg'e göre ikinci bölüm, lirik yapıdaki birinci ve üçüncü bölüme karşı vahşi elementleri yansıtır (Steinberg, 1998). Scholz ise bölümün karakterini alaycı tavırdaki bir ölüm dansına benzetir. Scholz ayrıca bölümün yapısının rondo formunda olduğunu belirtmiştir (Scholz, 2016).

Bu incelemede de bölümün 5 bölmeli rondo formuna yakın bir yapıda olduğu saptanmıştır. Ayrıca bölümün belirli bir tonalitesi olmamakla birlikte merkez ses *mi* notası olarak belirlenmiştir.

İlk bölme üç kesite ayrılır (aba) ve orkestranın ilk 2 ölçü boyunca seslendirdiği giriş niteliği taşıyan sekizliklerden sonra, üçüncü ölçüde başlar. Solist on altılık ve sekizlik değerinde, kromatik çıkıcı “y” hücrelerinden oluşan motifi seslendirirken orkestra sekizlik değerler ile soliste eşlik eder.



Şekil 2.35. 1-3. Ölçüler arası solist ve eşlik partisi

"a" kesiti 11. Ölçüye kadar sürer ve iki cümleden oluşur. İki cümleinin akışı orkestra partisinde kromatik inici akış içinde birleştirilmiştir. Merkez olarak *mi* notası ile başlayan orkestra, ikinci cümlede kromatik inici şekilde *do diyez* notasına iniş yapar ve sonrasında *si* notasına ulaşır (Bkz. Şekil. 2.35). Solist partis orkestranın kromatik inişinin tam tersine hareket eder. Ayrıca solist partisindeki kromatik çıkışlar aynı zamanda ilk bölümdeki ikinci yardımcı temayı da anımsatır (Bkz. Şekil 2.17).



Şekil 2.36. 1-11. Ölçüler arası eşliğin kromatik olarak "si" sesine iniş hareketi

"b" kesiti 11. ölçüde başlar. Bu kesitte de merkez *mi* notasının hakimiyeti devam etmektedir. İki cümleden oluşan bu kesitte orkestra genel olarak sekizlik değerler ile solistin motifine eşlik eder (Bkz. Şekil 2.36.). Orkestranın seslendirdiği sekizliklerden ayrı olarak korno, 12 ve 17. ölçülerde birlik değerde *la* notasını seslendirir. Bu nota A bölümünün tekrarında da duyurulacaktır. Kornolar dışında 13 ve 18. ölçülerde viyola ve ikinci kemanların seslendirdiği çıkıcı gamlar da eşliği zenginleştirmektedir (Bkz. Şekil 2.37, 2.38).



Şekil 2.37. 11-13. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.38. 13. Ölçü viyola ve ikinci keman partisi

21. ölçüden itibaren "a" kesiti 28. ölçüye kadar başlangıçtaki ile aynı şekilde tekrarlanır. 28 ve 34. ölçüler arasında, ilk "a" kesitinden farklı olarak "B" bölmesine geçişi sağlayan bir köprü bulunur. Flüt, 28 ve 29. ölçüde on altılık değerde ve ardışık biçimde ilerleyen motifi seslendirirken, solist, flajöle sesler ile flüte eşlik eder (Bkz. Şekil 2.39, Şekil 2.40.). 30. ölçüden itibaren solistin 4 ölçü boyunca seslendirdiği on altılık değerdeki kromatik iniş sonrası B bölmesine geçilir (Bkz. Şekil 2.41).



Şekil 2.39. 28-29. Ölçüler flüt partisi



Şekil 2.40. 28-29.ölçüler solist partisi



Şekil 2.41. 30-33. Ölçüler arası solist partisi

"B" bölmesi 34. ölçüden itibaren giriş niteliği taşıyan 6 ölçülük bir cümle ile başlar (Bkz. Şekil 2.42). Bu cümlede solistin oktavlar ile seslendirdiği figür 40. ölçüde başlayan

"B" temasının habercisidir. Orkestra bu sırada solistin seslendirdiği oktavlara dörtlük değerde yazılmış notalar ile eşlik eder. Bu bölmenin merkez sesi *sol* notasıdır. 40. ölçüde başlayan ilk kesitte orkestra dörtlük değerde kısa notalar ile soliste eşlik etmeye devam ederken solist keskin sekizlikler ile "B" nin motifini seslendirir (Bkz. Şekil 2.43). 48. ölçüdeki motif, temayı bölmenin diğer kesitine hazırlar. 50. ölçüden itibaren ilk kesit çeşitlenir. Solist "B"nin ilk kesitinde seslendirdiği sekizlik değerden oluşan motifi bu kesitte noktalı on altılık ve otuz ikilik değerde seslendirir Bkz. Şekil 2.44). Ayrıca ilk kesitten farklı olarak klarinet, kromatik iniş ve çıkışlardan oluşan on altılık değerdeki motifi seslendirir. İlk kesitte dörtlük değerler ile eşlik eden viyolonsel bu kesitte on altılık değerler ile eşlik etmektedir. 58. ölçüden itibaren tekrar A bölmesine geçilir.



Şekil 2.42. 34-38. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.43. 40-43. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.44. 50-51. Ölçüler solistin partisi

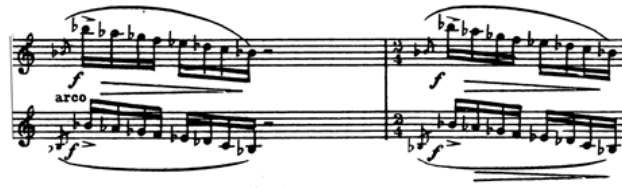
58. ölçüde tekrar başlayan A bölümü bu kez iki kesite ayrılmıştır. İlk "a" kesiti aynı şekilde tekrarlanırken, "b", solistin seslendirdiği çift sesli sekizlik ve çıkıcı on altılık değerler ile çeşitlenir (Bkz. Şekil 2.45). Ayrıca 71. ölçüden itibaren 9 ölçü boyunca süren ve C bölmesine geçişi sağlayan bir köprü yer alır. Bu köprüde solistin üçleme çıkıcı gamları ve sonrasında art arda seslendirdiği sekizlik *glissando* değerleri dikkat çeker (Bkz. Şekil 2.46). Solistin sekizlik motifinden sonra flütler ve kemanlar inici on altılık gamlar seslendirir (Bkz. Şekil 2.47). Bu gamlar soliste cevap niteliğindedir. 79. ölçüden itibaren flüt, obua, klarinet, keman ve viyola aynı gamı 2 ölçü boyunca uzatarak seslendirir ve C bölmesine geçiş yapılır (Bkz. Şekil 2.48).



Şekil 2.45. 67-70. Ölçüler solist partisi



Şekil 2.46 73-75. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.47. Şekil. 76-77. Ölçüler birinci ve ikinci kemanların partisi



Şekil 2.48. 79-80. Ölçüler flüt obua ve klarnet partisi

C bölümü iki ayrı kesite ayrılır. 81. ölçüde başlayan ilk kesit 101. ölçüde başlayan ikinci kesitte çeşitlenir. İlk kesit kornların giriş motifi olarak seslendirdiği sekizlik değerler ile başlar ve giderek sakinleşerek yerini fagot ve obuaya bırakır (Bkz. Şekil 2.49). 85. ölçüden itibaren bu sekizlikleri solist devralır ve agresif bir karakterde seslendirir (Şekil. 2.50). 113. ölçüden itibaren solistin partisinde başlayan on altılık değerdeki kromatik çıkıcı ve inici üçlemeler gerginliği giderek arttırmaktadır (Bkz. Şekil 2.51). Bu gerginliğe kontrbas hariç tüm yaylı enstrümanlar sekizlik ve on altılık değerler ile eşlik eder (Bkz. Şekil 2.52). Solistin kromatik üçlemeleri üst oktavdaki *fa* notasına ulaşarak ikinci kesite geçişi sağlar. İkinci kesitte solistin partisi son notaya kadar ayındır. Kromatik üçlemelerin bu kez ulaşacağı nota ince *mi* notasıdır. Orkestra partisi ise arp, obua ve yaylı enstrümanların yaptığı süslemeler ile çeşitlenir. Ayrıca ilk kesitteki agresif karakter burada *piano* nüanstadır. 121. ölçüde A bölümü tekrar duyurulur.



Şekil 2.49. 82. 84. Ölçüler korno partisi



Şekil 2.50. 85-88. Ölçüler arası solist partisi



Şekil 2.51. 93-94. Ölçüler solist partisi



Şekil 2.52. 95. Ölçü kemanlar viyola ve viyolonsel partisi

121. ölçüden tekrar başlayan A bölmesinde temayı flüt ve piccolo seslendirir (Bkz. Şekil 2.53). 125. ölçüde ise solist tekrar temayı devralır (Bkz. Şekil 2.54). A bölmesinin sadece "a" kesiti duyurulduktan sonra 11 ölçü boyunca sürecek olan kodaya geçilir. Kodada solist sekizlik değerdeki *flageolet*'leri seslendirmektedir (Bkz. Şekil 2.55). Orkestranın son üç ölçüde seslendirdiği on altılık değerde çıkıcı ve sekizlik değerdeki inici gam ile bölüm sonlanır (Bkz. Şekil 2.56).



Şekil 2.53. 121-123. Ölçüler flüt ve piccolo partisi



Şekil 2.54. 125-126. Ölçüler solist partisi



Şekil 2.55. 130-132. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.56 137-139. ölçüler arası piccolo, flüt, obua, klarinet ve fagot partisi

2.2.3. Üçüncü bölüm form analizi

Tablo 2.3. üçüncü bölüm analiz şeması

A 1-25		B 25-62		A 62-94		C (Gelişme) 94-125	A 125-140	Koda 140-157
a teması 1-6	b teması 6-21	1. kesit 25-44	2. kesit 44-62	b teması 62-90	peşis cümlesi 90-94		1. bölüm ana tema+a teması 125-140	
	1. cümle (6-9)	1. cümle 25-37	2. cümle 37-44	1. cümle 44-56	2. cümle 56-62	1. cümle 62-69	2. cümle 69-90	

3. bölüm standart bir model yapı ile örtüşmez. Eser bir bütün olarak düşünüldüğünde büyük bir *rondo*'nun son iki kesiti gibi duyulur. Ancak bölüm tek başına analiz edildiğinde, beş bölmeli bir yapısı olduğu görülmektedir. (ABACA) Bu beş bölmeli yapı standart *rondo* biçimi ile örtüşmemekle birlikte, beş bölmeli *lied* yapısıyla da uyuşmaz. Bölümün beş bölmeli *lied* veya *rondo* biçimi ile adlandırılması için ortadaki bölmelerin özerk tematik bölmeler olması gerekir. Ancak "B" bölmesi uzaklaşma, "C" bölmesi de gelişme kimliği taşıdığı için bölüm standart beş bölmeli *rondo* ya da *lied* yapısına uymamaktadır. Ayrıca son kısımdaki "A" bölümün ilk bölmesinden çok ilk bölümün ana temasına bir dönüş gibidir.

A kesiti *moderato* ve dört dörtlük ölçüde, sekizlik değerlerle tasarlanan, klarnet, kemanlar ve viyola grubunun seslendirdiği bir eşlik ile başlar. Bu doku B kesitine kadar aynı tempoda devam eder. A bölümü "a" ve "b" olmak üzere iki temadan oluşur. İlk tema 2. ölçünün son vuruşunda fagot ile başlar. Bu tema içerisinde, ilk bölümdeki "u" hücresinin çevrimi görülür (Bkz. Şekil 2.3, Şekil 2.57). Solist ise 6. ölçüden itibaren "b" temasını seslendirmeye başlar (Bkz. Şekil 2.58). "b" teması kendi içerisinde iki cümle barındırır. Bu bölmenin "a" teması ve "b" teması içindeki "z" motifi ilerleyen bölmelerde çeşitlenerek duyurulacaktır. Solist ikinci cümleye devam ederken 14. ölçüden itibaren obua ilk cümleyi tekrar eder. 18. ölçüde ezgiyi klarinet devralır ve 25. ölçüde "B" ye geçilir.



Şekil 2.57 1-6 ölçüler arası fagot partisi



Şekil 2.58. 6-9. Ölçüler arası solist partisi

"B" bölümü kendi içerisinde 2 kesitten oluşur ve bu iki kesit kendi içinde bir yürüyüş ilişkisi taşır. (İlk kesit 25-43, ikinci kesit 43-62). Her iki kesit zıt karakterde iki cümleden oluşur. Solist ilk cümlede viyolaların ve ikinci kemanların seslendirdiği ezgiye sekizlik değerler ile eşlik eder (Bkz. Şekil 2.59, Şekil 2.60, Şekil 2.61). Giderek parçalanan ve sıkışan melodi 37. ölçüde ikinci cümleye ulaşır. İkinci cümlede orkestranın seslendirdiği diatonik ve kromatik on altılık değerler ikinci kesite geçişi sağlar. İlk kesit *mi* pedal sesi üzerine, ikinci kesit ise *re* pedal üzerine kuruludur. Bu kesit 62. ölçüde "A" bölümüne ulaşır.

"B" bölümü kendi içerisinde transpozeler ile parçalanarak ivmelendiği ve ana temadan uzaklaştığı için bir tür köprü işlevi kazanır. Köprüler genellikle yeni bir temaya ulaşma görevi görürler. Standart bir köprünün aksine bu bölme tekrar "A" bölümüne ulaşır. Ayrıca "B" kendi içinde özel bir tema da oluşturmaz. Bu sebeple tipik bir "B" temasından daha çok anonim bir uzaklaşma gibidir.



Şekil 2.59. 25-28. Ölçüler arası solist partisi



Şekil 2.60. 25-28. Ölçüler viyola partisi



Şekil 2.61. 29-32. Ölçüler birinci keman partisi

62. ölçüde, yeni bir tematik kesit ile başladığı düşünülse de ilerleyen ölçülerde "A" bölümündeki "b" temasının tekrar edildiği anlaşılr. Bu temanın ilk cümlesinin burada uzatılarak ve çeşitlenerek geldiği görülmektedir. Solist çıkıcı gamlar ile ulaştığı üst oktavdaki *trill*'li uzun değerleri seslendirirken, orkestra onaltılık ve sekizlik değerler ile soliste eşlik eder (Bkz. Şekil 2.62, Şekil 2.63). Birinci kemanın eşlik ettiği sekizlik değerlerin "B" bölümünde solistin partisinden taşınmış bir malzeme olduğu görülür (Bkz. Şekil 2.59). Bölmenin ilk cümlesi (62-68) "b" temasının yerine geçmiş bir cümle gibidir. A bölümüne geri dönüldüğü 69. ölçüden itibaren fark edilir. 70. ölçüde ise b temasının ikinci cümlesi aynı şekilde gelmektedir. Bu cümle solist tarafından genişletilmiş değerler ile seslendirilir. (Bkz. Şekil 2.64). 90. ölçüden itibaren 4 ölçü süren *meno mosso* geçiş cümlesinden sonra 94. ölçüde "C" ye başlanır.



Şekil 2.62. 62-65. Ölçüler arası solistin partisi



Şekil 2.63. 62-64. Ölçüler keman viyola ve viyolonsel gruplarının partisi



Şekil 2.64. 70-75. Ölçüler solistin partisi

94. ölçüde başlayan "C" bölmesi bir tür gelişim kesitine benzer. Solistin diyatonik inici ve çıkıcı gamları seslendirdiği sırada tuba, viyolonsel ve kontrbas grubu bölümün "a" temasını dört ses alttan duyurur ve art arda (sekans ile) seslendirir (Bkz. Şekil 2.65, Şekil 2.66). 102. ölçüden itibaren solist on altılık pasajı seslendirirken klarnet, flüt ve arp "z" hücrelerini sürekli olarak tekrarlar (Bkz. Şekil 2.67). 106. ölçüden itibaren bölümün "a" temasını korno seslendirir. "a" temasının girişi "u" hücrelerinin çevrimi olduğu için ilk bölüm sürekli olarak hatırlatılmak istenir. Aynı zamanda obua ve birinci kemanlar ise "a" temasının çevrimini (*inversion*) seslendirir (Şekil 2.68). Burada da "u" hücreleri ısrarla hatırlatılmaktadır. 110. ölçüde "a" teması trombon, korno ve tuba tarafından bir dörtlük mesafeden ve büyük altılı yukardan çevrim (*inversion*) kanon olarak duyurulur (Şekil 2.69). Bu sırada solist "a" temasının çevrimini on altılık değerler ile çeşitleyerek seslendirir (Şekil 2.70). 119. ölçüden itibaren "z" motifi klarinet ve arp tarafından ısrarlı şekilde seslendirilir (Bkz. Şekil 2.71, Şekil 2.72). 123. ölçüden itibaren solistin seslendirdiği kromatik ve diyatonik on altılık altılama değerdeki gamlar bölümün zirvesine ulaşır ve 125. ölçüde tekrar "A" ya geçilir.



Şekil 2.65. 94-97. Ölçüler solist partisi



Şekil 2.66. 93-95. Ölçüler arası tuba, viyolonsel ve kontrbas partisi



Şekil 2.67. 103-105. Ölçüler klarnet partisi



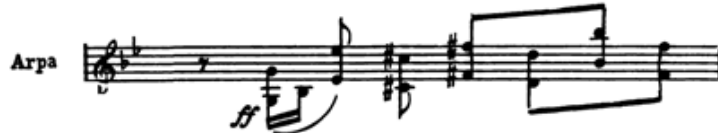
Şekil 2.68. 105-108. Ölçüler birinci keman partisi



Şekil 2.69. 110-113. Ölçülerde tuba, trombon ve kornonun partisi



Şekil 2.70. 110-112. Ölçüler solistin partisi



Şekil 2.71. 118. Ölçü arp partisi



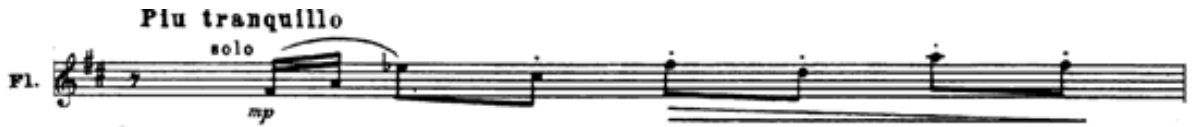
Şekil 2.72. 118. Ölçü klarnet partisi

125. ölçüde başlayan son kesitte "A" bölümündeki "z" motifiyle birlikte birinci bölümün ana teması da tekrarlanır. Ancak burada "z" motifi artık eşlik konumuna indirgenmiştir. Flüt ve klarnet "z" motifini art arda duyururken solist ve birinci keman grubu ilk bölümün ana temasını seslendirmektedir (Bkz. Şekil 2.73, 2.74, 2.75). Böylelikle eser boyunca "u" hücrelerinin çevrimleri ile anımsatılan ana tema eserin son kesitinde "z" hücresi ile birleştirilerek duyurulmuştur. 140. ölçüden itibaren orkestra ve solistin seslendirdiği 18 ölçü boyunca süren uzun bir koda ile eser sonlanır. Genellikle

kodalar *tonik* sesin duyurulmasından sonra başlarken, burada kesitin sonuna yerleştirilmiştir. Ayrıca oldukça uzun ve kapanış niteliği taşır.



Şekil 2.73. 125-130. Ölçüler solist partisi



Şekil 2.74. 125. Ölçü flüt partisi



Şekil 2.75. 126. Ölçü klarnet partisi

Analiz kısmı genel olarak ele alındığında bölümler arası tematik ortaklıktan söz edilebilir. Ana tema eserin başında, ilk bölümün sonunda ve eserin en sonunda tekrar duyurularak bir bütünlük sağlanmıştır. Bununla birlikte eserin yapısında dikkat çeken bir diğer unsur ana temadaki “u” hücresinin birçok yerde duyurulmasıdır. Bu hücre eserin başında bir melodinin başlangıcı olarak kalmamış aynı zamanda ezgi ve eşlik düzeyinde her noktada duyurularak bölümler arası bir bağlantı kurmuştur. Böylece “u” hücresinin tam dörtlü aralığının eserin armonik malzeme olarak temel yapı taşı olduğu sonucu çıkarılabilir.

2.3. Eserin Keman Tekniği ve Yorumlamaya Yönelik İncelenmesi

Eser keman tekniği açısından incelendiğinde, solist partisine yazılı *tremolo*'lar, *trill*'ler, sol el için yazılmış *pizzicato*'lar, farklı yerlerde kullanılan aksanlar, *glissando*'lar, ani nüans ve tempo değişimleri, kromatik iniş ve çıkışlar gibi solist partisi için alışılmışın dışında sayılabilecek birçok özelliği barındırır. Ayrıca eserde Tchaikovsky, Brahms, Sibelius gibi keman repertuarının önemli konçertolarında bulunan geleneksel anlamdaki virtüöziteden farklı bir virtüözite kullanılır (Bkz. Şekil 2.76, 2.77, 2.78). Bu konçertoların

virtüözite olarak örnek gösterilen pasajlarında, genellikle gamlar, akorlar, arpejler gibi armoni temelli teknikler önem kazanır. Ancak Prokofiev op.19 Keman Konçertosu'nda gözlenen virtüözitede ise *pizzicato* akorlar, zayıf vuruşlarda gelen aksanlar, *tremolo*'lar gibi tınısal renk temelli faktörler ön plandadır. Ayrıca geleneksel konçerto dokusunda geri planda kalan orkestranın daha ön plana çıkartılması, renk faktörünü zenginleştirmede yardımcı olmaktadır.



Şekil 2.76 Tchaikovsky op.35 Keman Konçertosu birinci bölümünden örnek



Şekil 2.77. Sibelius op.47 Keman Konçertosu birinci bölümünden örnek



Şekil 2.78. Brahms op.77 Keman Konçertosu birinci bölümünden örnek

Bir önceki bölümde eserin genel bir form analizi yapılmıştır. Bu bölümde ise form analizindeki bulgular teknik açıdan ve yoruma yönelik olarak incelenecektir.

2.3.1. Birinci bölümün incelemesi

Ana tema, klasik ve romantik konçertolardaki kararlı birinci temanın aksine, daha lirik, puslu ve sakin bir karakterdedir. Puslu bir tını elde etmek için boş *la* telinden başlamak yerine *re* telinde 3, veya 4. pozisyondan başlanılmalı, yay ise köprü yerine tuşeye daha yakın bölgede kullanılmalıdır. Ayrıca eserin sakin ve lirik karakteri gereği cümlelerin daha bağlı olması için yay değişimlerinin pürüzsüz olmasına özen gösterilmelidir. Bu sebeple hafif ve basınçsız yay ve sol elde eşit bir *vibrato* tercih edilmelidir. İkinci cümlede "x" hücrelerinden türetilen motif iki kez tekrarlandığı için arada fark aranabilir. Bu motif devamında köprü kesitine bağlanacağı için ikincisi *vibrato* ile desteklenerek biraz daha ısrarlı çalınabilir (Bkz. Şekil 2.79).



Şekil 2.79. 13-16. Ölçüler ikinci cümledeki motif tekrarı

Solist köprü kesitinde "v" hücrelerinden türetilmiş bir motif seslendirir. Köprülerin yapısal özelliğine bağlı olarak, ana temada melodik akış içinde özellikle belirtilmeden duyulan "v" hücreleri bu kesitte yeni bir temaya doğru ivmelenerek özel bir kimlik

kazanmaya başlar. Köprüdeki bu hareketlenmeden dolayı ana temada bağlı yay ile çalınan "v" hücresi burada *tenuto* ve sesleri ayrı ayrı çalıp belirterek seslendirilmektedir. Motif özel bir kimlik kazanmaya başlasa da ana temanın etkisinden henüz çıkılmamıştır. Bu yüzden *tenuto* çalınan sekizlikler viyolaların çaldığı ana temayı gölgelememeli, ana temadaki puslu karakter basınçsız yay ve eşit *vibrato* ile sürdürülmelidir. Bu karakterin sürekliliği için 25. ölçüde *mi* teli yerine *la* telinde 7. pozisyon tercih edilmiştir (Bkz. Şekil 2.80). 35 ve 39. ölçüler arasında köprü motifini köprünün çeşitlendiği kesite taşıyan "x" hücresinden türetilmiş çıkıcı bir motif bulunur. Bu motif köprü motifinin daha çok hareket kazanması için geçiş amacıyla kullanılmıştır. Bu yüzden parti üzerinde her ne kadar köprünün çeşitlendiği kısımdan 1 ölçü önce *crescendo* yazılmış olsa da iki ölçü önceden başlamak ve 35. ölçüden itibaren *vibrato*'yu sıkılaştırarak *crescendo*'nun geleceğini hissettirmek bu tasarımı görülür kılacaktır (Bkz. Şekil 2.81). *Crescendo*'yu yaparken dörtlüklerden sonra *tenuto* yazan sekizliklere yayda yer ayırmak gerektiği için yayı hızlıca büyütmek yerine üzerinde biraz basınç uygulamak ve köprü kısmına yaklaştırmak daha etkili olur. 38. ölçüdeki son 4 sekizlikte yay giderek genişletilerek köprünün çeşitlemeli tekrarına geçilir.



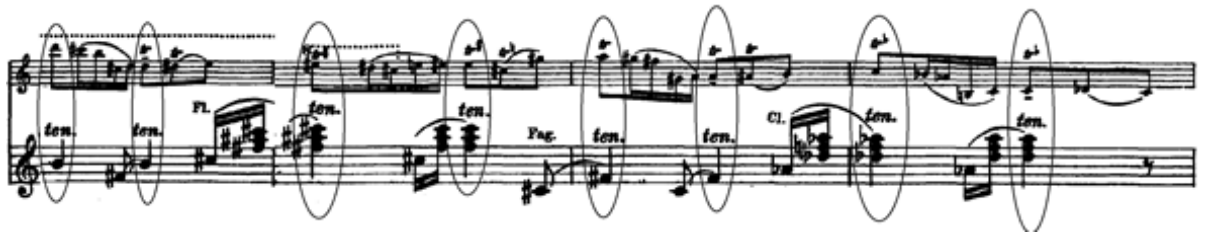
Şekil 2.80. 21. Ölçü köprü kesitinde 7. Pozisyona geçiş



Şekil 2.81. 35-38. Ölçüler arası *crescendo* 'nun başlaması gereken yer

Köprü kesitinden itibaren ivme kazanmaya başlayan motif köprünün çeşitlemeli tekrarında daha baskın bir karakter kazanmıştır. Köprünün başında viyolaların sürdürdüğü ana tema burada etkisini kaybetmiş ve solistin orkestraya karşı elde ettiği baskın karakterin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Burada orkestra ana temanın bütünü yerine sürekli olarak "u" hücrelerini duyurmaktadır (Bkz. Şekil 2.9). Eserin başındaki puslu seslere zıt olarak solistin baskın olduğu bu kesitte istenilen parlak tonu elde etmek için daha geniş, köprüye yakın ve basınçsız bir yay kullanılmalıdır. Ölçü içerisindeki ikinci

vuruşların ilk sekizlikleri özellikle *tenuto* yazılmıştır. Bu *tenuto*'ların her biri orkestranın seslendirdiği "u" hücresinin dörtlük değerine denk düşmektedir. Aynı şekilde solistin partisinde olduğu gibi orkestra partisinde de dörtlüklerin üzerinde *tenuto* yazmaktadır. Bu yüzden ikinci vuruşta yazan *tenuto*'ları özellikle belirtmek gerekir. İkinci cümlede ise hem ilk vuruşlar hem de *tenuto* yazan sekizlikler *trill*'ler ile belirginleştirilmiştir. Solistin orkestraya karşı ısrarcılığını sürdüğü bu kısımda, *trill*'ler yine *tenuto* ile belirginleştirilmeli ancak içgüdüsel olarak *trill*'lerde aksan yapılmamasına özen gösterilmelidir (Bkz. Şekil 2.82).



Şekil 2.82. 43-46. Ölçüler solistin trilli tenuto değerleri

Köprü'nün ikinci kesitinde yardımcı temaya geçmeden önce daha çok ivme kazanılmaktadır ancak temaya hâkim olan bir taraf yoktur. Solist "v" hücresinin daha çok sıkıştırılarak çeşitlendiği bir figür seslendirirken orkestra inisi başka bir motif seslendirir (Bkz. Şekil 2.11). Orkestrada "u" hücreesindeki *tenuto*'ların etkisi solistin partisinde sürmektedir. Bu kez ikinci vuruşlar *tenuto* yerine aksanlar ile özellikle belirtilmiştir. *Trill*'li olan ilk vuruşlarda *trill*'in başlangıcı hafif bir yay basıncı ile belirtilebilir fakat bunun aksana dönüşmemesine özen gösterilmelidir. Birçok edisyonda *trill*'li dörtlük ve aksanlı otuz ikilik değer bir yay bağı içerisine yazılmıştır. Ancak aksanların daha belirginleştirilmesi için otuz ikilik değerlerde yay değiştirilebilir (Bkz. Şekil 2.10).

Köprü'nün ivme kazanmasından itibaren giderek doruk noktasına ulaşması beklenen tema, 54. ölçüde solistin aniden hafifleyerek seslendirdiği çıkıcı bir gam ile ikinci temaya bağlanır. Genellikle çıkıcı gamlarda nüansın giderek yükselmesi beklenirken buradaki gam hızlı bir *diminuendo* ile *piano* nüansa düşer (Bkz. Şekil 2.12). Prokofiev'in müziğinde nüanslardaki beklenmeyen bu düşüşlere nadir de olsa rastlanır. Op. 115 Solo Keman Sonatı'ndan küçük bir kısım buna örnek gösterilebilir (Bkz. Şekil 2.83).



Şekil 2.83. Prokofiev op.115 Solo Keman Sonatı'ndan örnek

Genel olarak ele alındığında ana temadan yardımcı temaya kadar olan motiflerde inici hareketlerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Yardımcı tema ise ana temaya karşı çıkıcı hareketlerden oluşur. Karakter ve tempo açısından da yardımcı tema, ana temanın 6/8'lik ölçüdeki lirik karakterine karşı 4/4'lük ve daha canlı bir tempodadır.

Yardımcı temanın giriş kısmındaki tek yay bağı içinde gelen *staccato* gamlar 54. ölçüde temaya geçişi sağlayan gamın yankıları gibidir. *Forte-mezzo forte-piano* nüanslarıyla belirtilen ve her seferinde daha az nota kullanılarak söndürülmek istenen müziği ifade etmek için, 3 gamın karakteri birbirinden farklı olmalıdır. Birinci gam *legato* oluşu ve *forte* başlangıcıyla diğerlerinden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Buna ek olarak tek yay bağı içinde yazılmış iki *staccato* gamın da ifadelerini farklılaştırmak önemlidir. Nüans olarak ele alındığında ilk gam *mezzo forte* nüansta, ikincisi ise *piano* nüansta yazılmıştır. Değerleri açısından ise ilki on altılık ikincisi ise üçleme sekizlik değerdedir. Bu farklılıklara rağmen iki gamın birbirinin yankısı gibi duyulması için ikinci gamdaki *staccato*'lar ilkinden biraz daha uzun çalınabilir. Ayrıca *staccato* ilk gamda güçlü bir ses gerektiğinden yayı köprüye, ikinci gamdaki zarif tını için ise tuşeye yakınlaştırmak gerekir. Daha koyu bir tını elde etmek adına ikinci gam tamamen sol telinde seslendirilmiştir (Bkz. Şekil 2.85). İlk gam ise genellikle tek yay bağı içerisinde seslendirilirken, daha aktif olması adına çekerek başlayarak iki yay bağı içinde çalınması tercih edilebilir (Bkz. Şekil 2.84).



Şekil 2.84. 56. Ölçü yardımcı tema giriş kısmındaki ilk gam



Şekil 2.85. 58-59. Ölçü yardımcı tema giriş kısmındaki ikinci gam

Ana tema ve yardımcı tema arasındaki tempo, karakter ve hareket karşılıkları orkestra ve solist arasındaki görev dağılımına da yansımıştır. Ana temada daha çok solistle birlikte hareket eden orkestra, burada tamamen eşlik konumundadır. Solist ise tamamen anlatıcı konumuna geçmiştir. Ancak bu anlatıcı rol, solistin partisinde yazan *recitando* teriminden de anlaşılacağı gibi, melodik bir ezgi çalarak ifade etmenin aksine, konuşurmuş gibi olmalıdır. Uzun sakın dörtlükler ve *staccato* enerjik notaların oluşturduğu bu parti ilgi çekici bir anlatımı yansıtmak için uzun ve kısa notaların zıtlığı ortaya çıkarılarak çalınmalıdır. Bu karakter Prokofiev'in, Oistrakh eseri ilk seslendirdiği sırada yardımcı tema karakteri için kendisine verdiği tavsiyeden de anlaşılır; "Bu kısım, bir kişiye bir şeyi kanıtlamaya çalışmış gibi seslendirilmelidir"(Steinberg). Bu doğrultuda temanın başında solist partisinde art arda gelen çarpmalar ile yazılmış dörtlük değerlerin ısrarcılığı önem kazanır (Bkz. Şekil 2.86). Bestecinin bazı motiflerde art arda kullandığı çarpma ve süsleme şekillerine Klasik Senfoni ve op. 115 Solo Keman Sonatı'nda da rastlanır (Bkz. Şekil 2.87, 2.88). Karakter daha canlı olsa da *piano* nüansta olduğu unutulmamalı, küçük ve hafif bir yay tercih edilmelidir. Tema içerisinde bazı sekizlikler için yazılan yaylar alışılmışın dışında gözükebilir (Bkz. Şekil 2.89). Bu yaylar anlatıcı karakteri yansıtmak için değiştirilmemeli, yazıldığı gibi yapılmalıdır. *Staccato* ve bağlı yazan sekizlikleri seslendirirken yayı telden az da olsa ayırmak ve giderek büyötmek sekizlikler üzerindeki ısrarcılığı yansıtmada yardımcı olacaktır.



Şekil 2.86. 63. Ölçü çarpmalar ile yazılmış dörtlük değerler



Şekil 2.87. Prokofiev Klasik Senfoni'nin ilk bölüm birinci keman partisinde çarpma değerlerin kullanımı



Şekil 2.88. Prokofiev op.115 Solo Keman Sonatı çarpma değerlerin kullanımına bir başka örnek



Şekil 2.89. 67. Ölçüde staccato ve tek yay içinde yazılmış yaylar

İkinci yardımcı tema ilk yardımcı temaya göre daha enerjik bir yapıdadır. İlk yardımcı temadaki konuşkan karakter ikinci yardımcı temada yeni bölmeye doğru yöneldiği için ivme kazanmıştır. Bu ivme, solistin orkestra partisindeki keskin sekizlikler üzerine kurduğu on altılık değerler ile gösterilir. Bu on altılık değerler keskinliği korumak için yayın alt yarısında seslendirilmelidir (Bkz. Şekil 2.17). Motif içindeki *crescendo* ve *decrescendo*'lar ise yay genişletilerek gösterilmeli, yay bağlarında ise enerjik karakterin daha iyi ortaya çıkması için değişiklik yapılmamalıdır. İkinci cümlede viyolalar temayı devralmakta, solist ise viyolaların çıkıcı temasına karşı üçleme on altılık değerde kromatik inici bir figür seslendirmektedir. Ana tema ve solistin seslendirildiği figür detaylı olarak kıyaslandığında, iki tarafın birbirlerine tam karşıt şekilde hareket ettiği görülür (Bkz. Şekil 2.90). Figürdeki yay bağları bu karşıt harekete göre tasarlanmıştır. Figürün tekrarlı inişi sırasında ayrı yaylar kullanılmış, kromatik iniş hızlandığı esnada bütün notalar bağ içinde yazılmış, dörtlü ve beşli aralıklarla çıkışı sırasında ise ikişer şekilde bağlanmıştır. Yaylar her ne kadar keman tekniği açısından alışılmışın dışında olsa da doğru bir yorum için yazıldığı şekilde icra edilmesi gerekir. Bu figürle birlikte ilk bölme de sonlanır.



Şekil 2.90. 85-86. Ölçüler Viyolanın seslendirdiği ana temayla solistin seslendirdiği figürün birbirine karşıt ilerleyişi

İkinci bölme solist partisinde on altılık değerlerin çoğunlukta olduğu bir bölmedir. Bu on altılık değerler bestecinin *toccata* stilini anımsatır. Gotsdiner'e göre bu stil; "sade görünen fakat içinde tuzakların olduğu bir stildir. Çalımı bir piyanist için kolayken bir kemancı için çok zor olabilir."(Gotsdiner, 2016). Genel olarak bakıldığında on altılık değerler ile yeni bir bölmenin seslendirildiği düşünülse de içerisinde ana tema ve ikinci yardımcı tema motiflerinin geliştiği görülür. Bu motifler solistin partisinde, bazı kesitlerde aksanlarla bazı kesitlerde ise belirli notaların üzerinde yoğunlaşarak gösterilir.

Bölmenin başında "u" hücresi flüt tarafından uzun değerler ile duyurulur. Solist ise "u" hücresinin dörtlü aralığından oluşan çıkıcı *pizzicato*'ları seslendirir. *Pizzicato*'lar flütün uzun değerlerine yakın bir karakterde duyurulması için tuşeye yakın yerde seslendirilebilir. Böylece nüans *piano* olsa da ses daha fazla titreşeceğinden daha uzun duyulur. 99. ölçüde ısrarcı şekilde gelen *mi* ve *fa* notaları her defasında daha yüksek şekilde belirtilir. Ayrıca daha parlak bir tını için *mi* boş telde seslendirilebilir.

İlk kesitin ikinci cümlesinde merkez ses *mi bemol*'dür. Başta 6/8'lik ölçüde puslu bir tını ile duyurulan "u" hücresi burada 4/4'lük ölçüde ve farklı notalar ile seslendirilir. Karakter olarak ana temadaki duyuluşunun aksine enerjiktir. Hücrenin ikinci vuruşlarının daha çok belirtilmesi için üzerlerine aksanlar yazılmıştır. Bu aksanların daha net duyurulması için on altılık sesleri yayın orta ve alt yarısında köprüye yakın bir bölgede seslendirmek gerekir. Aksanlı on altılıklarda duran yay ile tele fazladan bir basınç uygulanıp sadece o nota için hızlı yay kullanmak istenilen etkiyi yaratmaya yardımcı olacaktır. (Bkz. Şekil 2.91)



Şekil 2.91. 102. Ölçü köprüünün ilk kesitinin ilk cümlesi, solist partisinde "u" hücresi duyurulması

İkinci kesit solistin aniden merkez ses *la* 'ya dönerek "u" hücrecini seslendirmesi ile başlar. Bu kesitte "u" hücrecini oluşturan *la* ve *re* sesleri on altılık değerler içerisinde agresif bir karakter ile ön plana çıkartılır. Kesitin başında bulunan *la* ve *re* notaları daha çok belirtilmesi için aralarında ufak bir boşluk bırakılabilir. Bestecinin özellikle

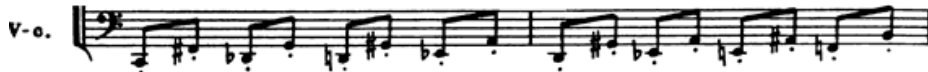
espressivo terimi ile belirttiği yoğun karakteri yansıtmak için sıkı *vibrato* kullanmak ve ses karakterini yay basıncı ile yoğunlaştırmak önemlidir. (Bkz. Şekil 2.92). Devamındaki onaltılıklarda aniden agresifleşen karakteri daha net yansıtmak için yay alt yarıda ve köprüye yakın olmalıdır. Burada kaliteli ses çıkartmak ve agresif tavrı korumak önemlidir. Bu sebeple yaya fazladan basınç uygulanabilir. Özellikle *crescendo*'nun yapılacağı on altılıklarda yay uzunluğunu ve basıncı artırmak gereklidir. Bazı yorumcular bu pasajı *re* telinde seslendirirken Oistrakh *sol* telinde tercih etmiştir (Bkz. Şekil 2.93). Orkestra bu esnada "u" hücresinin dörtlü aralığından oluşan sekizlik değerler ile soliste eşlik eder (Bkz. Şekil 2.94).



Şekil 2.92. 105. Ölçü "u" hücresi



Şekil 2.93. 107-108. Ölçülerdeki pasaj



Şekil 2.94. 107-108. Ölçülerde viyolonsel grubunun seslendirdiği dörtlü aralıktan oluşan sekizlik değerler

İkinci bölmenin ilk iki kesitinde "u" hücresi geliştirilirken 3. kesitinde tamamen yeni bir figür başlar. Genellikle on altılık değerde beşli ve altılı aralıklardan oluşan pasajda tel değişimleri ve beklenmeyen yerlerde gelen aksanlar göze çarpar (Bkz. Şekil 2.95). Bu kesitte de yay alt yarıda ve köprüye özellikle yakın olmalıdır. Tel değişimlerinin hızlı, net ve aktif olması için inici hareketin olduğu *mi* telindeki seslerde dirseği *mi* teli yüksekliğine indirmek yerine *re-la* telleri yüksekliğinde tutarak bileği daha aktif kullanmak faydalı olacaktır. Aksanlar hızlı tempo sırasında beklenmeyen yerlerde gelir. Bu sebeple yay üzerinde ani basınçlar uygulanmalıdır. İterek ya da çekerek yay ile çalınan aksanların ses gücü yönünden aynı duyulmasına özen gösterilmelidir. Aksanların doğru bir şekilde öğrenilmesi için yavaş tempoda şiddetini abartarak çalışmak gerekir. Yavaş

çalışma esnasında *staccato* ve *tenuto* notalar arasındaki farkın belirgin olmasına da fazladan özen gösterilmelidir ki eseri temposunda seslendirirken bu farklılıklar rahatlıkla duyurulabilsin. Kesitin devamında orkestra ikinci yardımcı temadaki eşliği tekrar duyururken, solist çift ses on altılıklardan oluşan yeni bir motifi seslendirir (Bkz. Şekil 2.96). Solistin seslendirdiği yeni motif senkopların ve onaltılıkların içine farklı zamanlara serpiştirilerek yerleştirilmiş olduğu için hangi seslerin eşlik, hangi seslerin ön planda olduğunu belirginleştirmek gerekmektedir. Bunun için tel değişimlerini net yapmak ve yayı telden biraz ayırmak gerekebilir.



Şekil 2.95. 115-117. Ölçüler



Şekil 2.96. 131-133. Ölçüler

4. kesitte flüt ve obua aniden hızlanan tempo içerisinde ana temayı farklı şekilde duyurur (Bkz. Şekil 2.29). Solist ise on altılık *pizzicato* akorlar ile eşlik eder (Bkz. Şekil 2.30) Bu akorlar eserin en başında viyolaların seslendirdiği *tremolo*'ların yerini almıştır. Ancak *forte* nüansta ve agresif karakterdedir. *Pizzicato* hem akorlardan oluştuğu hem de hızlı tempoda olduğu için bilinen *pizzicato* tekniğinden farklı seslendirilir. Bu teknikte işaret parmağını gitardaki pena gibi yayın itme ve çekme yönünde kullanmak akorları hızlı çalmaya olanak sağlar. Bütün tellerin aynı anda duyulması için *pizzicato*'nun tellerin daha yumuşak olduğu tuşenin üzerindeki kısımda seslendirilmesi gerekir. Devamında çift sesli on altılıklar içinde yapılan inici hareket ana temada küçük bir bağ içinde geçen "v" hücrelerini anımsatır. Bu iniş sırasında üzerinde aksan yazan notalar abartılarak gösterildiği takdirde "v" hücrelerinin geliştirildiği daha iyi anlaşılır. Yayın alt yarıda kullanılması aksanların daha kolay gösterilmesine yardımcı olacaktır (Bkz. Şekil 2.97).



Şekil 2.97. 139-140. Ölçülerde “v” hücresini anımsatan iniş

İkinci bölmenin son kesitinde solist, ikinci yardımcı temayı *sol* telinde çeşitleyerek seslendirir. Buradan itibaren gelişmedeki agresif karakter giderek sakinleşir. Bu sakinliği hissettirmek için genişletilerek yazılmış bağlar bize yardımcı olacaktır (Bkz. Şekil 2.98). Bu esnada yayın basıncı azaltılır. Kesitin sonuna doğru nota değerleri giderek genişler ve solistin seslendirdiği çift sesli soloya varılır (Bkz. Şekil 2.99). Solo *piano* nüansa uzun *sol* notası ve ardından ardışık şekilde giderek yükselen çift seslerin *si* sesine ulaşması ile sonlanır. Bölmenin genelindeki keskin ve agresif yapı sonrası soloyu hafif şekilde seslendirmek zordur. Geniş bir bağ içinde çalınması gerektiğinden pozisyon geçişleri ve yay değişimlerinin çok pürüzsüz olması gerekir. Gotsdiner bu soloyu ressam Vereshchagin'in 1871 yılında yaptığı "Savaşın Yüceliği" (The Apotheosis of War) isimli tablo ile bağdaştırır (Bkz. Görsel 2.1.)



Görsel 2.1. (http-1) Vereshchagin. “Savaşın Yüceliği”, 1871, Tretyakov Gallery, Moskova



Şekil 2.98. 149-150. Ölçülerde karakterin sakinleşmesi ile değişen yay bağları



Şekil 2.99. 155-161. Ölçülerde solistin ikinci bölme sonundaki solosu

Son bölme ilk bölmenin bir anımsamasıdır. Bu anımsama ilk bölmenin sadece ana teması duyurularak gerçekleştirilir. Bu sebeple analiz kısmında da bahsedildiği gibi retrospektif bir bakış ile koda olarak da yorumlanabilir. Bu bölmede görev dağılımları değişmiştir. Flüt ana temayı daha yavaş şekilde tekrar duyurur. Solistin seslendirdiği figür ise yeni bir figür gibi duyulsa da ana temanın otuz ikilik değerden oluşan uzak bir varyasyonudur (Bkz. Şekil 2.33). Bu varyasyon başta olduğu gibi puslu tınıda seslendirilmelidir. Bestecinin bu bölmede sürdün kullanımını tercih etmesi puslu tınıyı elde etmeye yardımcı olmakla birlikte temanın daha da uzaktan duyulmasını sağlar. Tekrar eden otuz ikilik değerlerin puslu bir tınıda daha bağlı duyulması için yay üst yarıda olmalı ve basınç uygulanmamalıdır. Ana temanın seslendirilmesinden sonra solist son üç ölçüde üst oktavdan "u" hücreğini oluşturan *re* ve *la* seslerini duyurur (Bkz. Şekil 2.100). Flüt ise altmış dördlük değerdeki gamlar ile *trill*'li *re* sesine ulaşır ve bölüm sonlanır (Bkz. Şekil 2.34).



Şekil 2.100. 186-188. Ölçüler solistin bölüm sonunda duyurduğu "u" hücreğine ait sesler

2.3.2. İkinci bölümün incelemesi

Birinci ve üçüncü bölümlerin lirik ve puslu karakterine karşı alaycı bir karaktere sahip olan ikinci bölüm diğer bölümlere göre oldukça hızlıdır. Genel olarak solist partisindeki dokuya bakıldığında çıkıcı ve inici gamlar, *flageolet*'ler, *sul ponticello* ve *saltando* gibi yay teknikleri yer alır.

Rondo formunda olan bölümün A bölmesine ait "a" kesiti genel olarak bakıldığında "y" hücreğinin tekrarı ve gam figürlerinden meydana gelir. Orkestranın sekizlik değerdeki kromatik inici hareketine karşılık solist, ilk cümlede sürekli olarak

çıkıcı bir hareketle üst oktavdaki ince *re* notasına ulaşır (Bkz. Şekil 2.101). "y" hücresi iki on altılık ve bir sekizlik değerden oluşur. Sekizlik değerler *staccato*'dur. Hücrenin *re* sesine doğru çıkıcı hareketinden ve devamında yayın alt yarısında çalınacak *staccato* sekizliklerden dolayı "y" hücreesindeki çıkıcı hareketlerde yay iterek, inici hareketlerde ise yay çekerek kullanılır (Bkz. Şekil 2.102). Aynı şekilde tekrar *re* sesine ulaşan çıkıcı gam figürlerinde de yay itilir (Bkz. Şekil 2.103). Farklı yay tercihi de mümkündür ancak devamında gelen pizzicato notayı zamanında çalabilmek için en azından son sekizlik *re* notasını iterek almak gerekecektir. "a" kesitinin her tekrarlanışında ortada ve küçük yay ile başlanmalı, hareket ince *re* sesine doğru ilerlediğinden yay giderek büyütülmelidir. Bu kesitte aynı zamanda sol el *pizzicato* tekniği ile seslendirilen *re* notası da dikkat çeker. Bu teknik birinci parmağın *re* notasına basılı olduğu sırada dördüncü parmak ile teli çekerek seslendirilir.



Şekil 2.101. 1-6. Ölçülerde orkestranın inici hareketine karşı solistin "re" sesine ulaşan çıkıcı hareketi



Şekil 2.102. 1-3. Ölçülerde çıkıcı ve inici hareketlerdeki yay yazımı



Şekil 2.103. 5. Ölçüdeki gam figürü

"a" kesitinin ikinci cümlesinin son ölçüsünde *saltando* yay tekniği bulunur. Bu teknik yayın enstrüman üzerinde zıplatılması ile elde edilir. Bölümün bu kısmında da tek yönde zıplatıldığı görülür. Bu yay tekniğine örnek olarak Paganini Caprice No.24'ten 1 numara ve Antonio Bazzini'nin "Cücelerin Dansı" (La Rondedes Lutins) adlı eser gösterilebilir (Bkz. Şekil 2.104, 2.105).



Şekil 2.104. Paganini Caprice No.24 1 numara



Şekil 2.105. Bazzini'nin Le Ronde des Lutins eserinden bir örnek

İkinci bölümde bu ölçüdeki notalar çift telde *unison* olarak yazılmıştır. Szigeti 1969 yılında yayımlanan kitabında bu bölümdeki *unison* notalardan bahseder (Bkz. Şekil 2.106). Ünlü kemancıya göre, bu notaların daha güçlü duyurulması gerekir. Prokofiev'e, bu notaların çift telde çalınarak daha güçlü duyurulması tavsiyesini vermesi üzerine besteci bu notaları *unison* olarak yazmıştır (Szigeti, 1979).



Şekil 2.106. 10. Ölçü unison sesler

"b" kesiti sırasıyla yay ve sol elde seslendirilen *pizzicato* sekizlik değerler ile başlar. Bu değerlerde, ilk *mi* sesinde dördüncü parmak kullanıldığı sırada diğer parmaklar arasından en serbest olanı birinci parmak olduğu için, ardından gelen *pizzicato la* sesini birinci parmağı çekerek seslendirmek gerekir. Ardından tekrar gelen *mi* sesi ve hemen sonrasında alt oktavdaki *pizzicato mi*'de aynı telde olduğundan dördüncü parmak ile seslendirilmesi daha kolay olur (Bkz. Şekil 2.107). Benzer bir sol el *pizzicato* örneği Paganini op.7 ve Shostakovich op.77 keman konçertolarının son bölümlerinde de görülür

(Bkz. Şekil 2.108, 2.109). Paganini'nin op.7 Keman Konçertosu'nda kullandığı sol el *pizzicato* tekniği daha tematik amaçlı olduğundan, Shostakovich Keman Konçertosu'ndaki sol el *pizzicato* örneği Prokofiev'in kullandığına daha yakındır. Sol el *pizzicato* tekniğinin bölüm içerisinde sıkça duyurulan “a” kesiti içerisinde de kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 2.107. 11. Ölçü sol el pizzicato



Şekil 2.108. Paganini op.7 Keman Konçertosu üçüncü bölüm sol el pizzicato örneği



Şekil 2.109. Shostakovich op.77 Keman Konçertosu dördüncü bölüm sol el pizzicato örneği

Pizzicato'lardan sonra sekizlik ve on altılık değerdeki motif çıkıcı ve inici şekilde hareket eder. Çıkıcı hareketi belirtmek için ölçü içindeki her noktalı sekizlik aksan ile belirginleştirilir. Bu aksanlar yayı ani şekilde çekerek ve iterek yapılmalıdır. Bu ani hareketten önce yayı durdurmak enerjiyi tek noktaya toplayarak daha etkili bir ses elde etmeyi sağlayacaktır (Bkz. Şekil 2.111). Arka arkaya gelen sekizlikler arasındaki nüans farkı ise ilk sekizlikte yayı ani bir basınç yapılarak ikinci de ise kolu tamamen serbest bırakıp hafifleterek çalma ile gösterilebilir. *Saltando* yay tekniği bu kesitte de görülür (Bkz. Şekil 2.110). *Saltando*'nun iyi duyurulabilmesi için yayın bir önceki sekizlik sonunda kemandan ayrılması ve yayın havadan kemana doğru aniden bırakılması gerekir. Yayı çekme hızı ve ilk notaya uygulanacak kuvvet sonraki üç notanın ne süreyle zıplayacağını belirler. Seslerin eşit duyulması için yay hızı, yayı uygulanan kuvvet ve yayın hangi kısmında tele temas edileceği yayın dengesine göre belirlenmelidir.



Şekil 2.110. 14. Ölçü "b" kesitindeki saltanda yay tekniği



Şekil 2.111. 17-18. Ölçülerdeki aksanlar

Tekrar aynı şekilde gelen "a" kesitinden sonra B bölmesine geçişi sağlayan köprü bulunur. Solist burada sekizlik değerlerde *flageolet* sesler ve on altılık değerde uzun kromatik bir pasaj seslendirir (Bkz. Şekil 2.40, 2.41). *Flageolet* seslerin her biri farklı tellerde yapıldığı için sağ kol bu hıza hazırlıklı olmalı, tel değişimleri net ve keskin yapılmalıdır. *Mi* telinden *re* teline yapılacak hızlı geçiş için dirsek gerektiğinden biraz daha yukarda tutulabilir. Böylece *re* telindeki *flageolet* ses daha kolay duyurulur. Sonrasında gelen kromatik on altılıklar *fortissimo* nüansa başlar. Genellikle kromatik inici hareketlerde *diminuendo* nüans beklenir. Ancak genelin tam aksine figürün altında yazan *tempestoso* teriminin iyi belirtilmesi için *fortissimo* nüansın inici hareket içinde giderek yükselmesi gerekir. Bu yükseliş alt yarıda başlanan yayın basınçla birlikte giderek genişletilmesi ile gösterilir. Aynı zamanda "B" bölmesine geçildiği de belirtilmiş olur.

"B" bölmesi "A" bölmesinin alaycı karakterine göre daha olgun bir karakterdedir. Tempo girişteki oktavlardan itibaren daha oturaklıdır. Bu oktavlar "B" bölmesinin açılışı olduğu için her uzun *sol* sesi aksan ile belirtilir. Belirtilen bu *sol* oktavlar aynı zamanda merkez sesin bu bölmede *sol* olduğunu gösterir. Sekizlikler ise orkestranın *staccato* dörtlüklerine karşılık kısa olmalı ve önceki uzun notalardan ayrılmalıdır. *Marcatissimo* sekizliklerden önce gelen son sekizlik "B"nin ana motifine geçişi sağladığı için bu notada daha hızlı kol hareketi için hazırlık yapılmalıdır. Çünkü devamındaki sekizlik notalar bu nota gibi aktif çalınmalıdır. (Bkz. Şekil 2.112).



Şekil 2.112. 36-39. Ölçüler

Solist seslendirdiği *staccato marcatissimo* sekizliklerle "B" nin ana motifine giriş yapar. Orkestra ise dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan dörtlük değerler ile eşliğini sürdürür. Solistin seslendirdiği her dört sekizlikten ilki orkestranın seslendirdiği dörtlüklerin önemli olan ilk ve üçüncü vuruşlarına denk gelir. Bu yüzden her dört sekizliğin ilkini aksanlar ile göstermek hem orkestrayla birlikte ilerlemeye hem de olgun ve keskin karakteri yansıtmaya yardımcı olur (Bkz. Şekil 2.113). Sekizliklerin keskin duyulması için yay alt yarıda olmalıdır.



Şekil 2.113. 40-42. Ölçüler solistin partisindeki aksanlı sekizliklerle orkestra partisinde denk gelen dörtlükler

"B" bölmesinin ikinci kesitinde solist ilk kesitte seslendirdiği sekizlikleri noktalı on altılık ve otuz ikilik değerler ile çeşitlendirir. Burada yayın önceki kesitte olduğu gibi aynı hızda ve aynı yerde kullanılması gerekir. Ancak ritmik çeşitlemeden dolayı ilk kesitteki keskin karakter burada biraz daha yumuşatılabilir (Bkz. Şekil 2.44).

"B" bölmesinden sonra tekrarlanan "A" bölümünde "a" kesiti aynı şekilde gelirken "b" kesiti çeşitlenir. Bu çeşitlemede sol el ile seslendirilen *pizzicato*'lar ölçü boyunca uzatılmış, inici ve çıkıcı sekizlik ve on altılık değerden oluşan motif ise çift sesler ve on altılık değerler ile çeşitlenmiştir. Çift ses sekizliklerin ilk ölçüsünde yay iterek ve çekerek gelirken diğer ölçüde ilk sekizlik hariç hepsi iterek gelir. Bunun sebebi ilk ölçüdeki inici hareket çıkıcı üçlüler ile yapılırken ikinci ölçüdeki inici hareketin inici dörtlüler ile yapılmasını farklı karakter ile de belirtmektir. On altılık değerlerde ise çıkıcı ve inici bir hareket olduğundan *crescendo* ve *decrescendo*, yay genişletilerek ve küçültülerek gösterilmelidir. Başta ilk sekiz on altılık değerde iki bağlı olan yay *crescendo*'dan itibaren ayrılmıştır (Bkz. Şekil 2.114).



Şekil 2.114 69-70. Ölçüdeki on altılık değerler

"b" kesitinin çeşitlemesinden sonra "A" bölmesini "C" ye bağlayan başka bir köprü gelir. İlk köprüde olduğu gibi bu köprüde de bölmeler arası geçiş inici bir hareket ile sağlanır. Ancak orkestradaki inici gamlar öncesinde solistin partisinde üçleme on altılık değerde çıkıcı bir gam bulunur. Bu gam ile solist sekizlik değerdeki *flageolet* ve çift ses *glissando*'lara ulaşır. Orkestra ise solistin çıkıcı hareketine karşılık inici gamlar ile cevap verir (Bkz. Şekil 2.47).

Solistin ısrarcı biçimde seslendirdiği çift ses sekizlik değerlerdeki *glissando*'nun başlangıç notası tam olarak belli değildir. Ulaşılması gereken sesler ise *flageolet* oktav *mi* sesleridir. Buradaki *glissando* hareket düşünüldüğü kadar büyük olmadığından *si* notasından başlayarak yapılması yeterli olacaktır. Aksi halde *mi* sesleri net duyulmayabilir (Bkz. Şekil 2.115). Benzer bir örnek yine Shostakovich op.77 Keman Konçertosu'ndan gösterilebilir. Ancak buradaki *glissando*'ların başlangıç sesi belli olmakla birlikte hem tek sesli *flageolet*'ye ulaşmakta hem de alt oktavdan seslendirilmektedir. (Bkz. Şekil 2.116).



Şekil 2.115. çift sesli glissando flageolet sesler



Şekil 2.116. Shostakovich Keman Konçertosu op.77 glissandoların ulaştığı flageolet seslere örnek

"C" bölümü agresif karakterdedir. Solist partisi sekizlik ve kromatik üçleme on altılık değerlerden oluşur. Solistin ilk kesitteki tüm sekizliklerinde yay iterek ve *sul ponticello* seslendirilir (Bkz. Şekil 2.50). Sekizliklerdeki yaylar tamamen çekerek de tercih edilebilir. Önemli olan agresif karakteri sürdürmektir. Kromatik çıkıcı ve inici on altılık üçlemelerde ise hareket *crescendo* ve *decrescendo* ile gösterilmelidir. Ancak tempo çok hızlı olduğundan nüans değişimleri yaya küçük basınçlar uygulanarak yapılmalıdır. Sol elde giderek kromatik yükselen pasajın sürekliliği için dirsek serbest bırakılmalıdır (Bkz. Şekil 2.117). Sol eldeki kromatik seslerin yürüyüşünün duyulması için parmakların aktif, artiküle hareket etmesi önemlidir. 96. ölçüdeki kromatik yürüyüş ikinci vuruşta büyük bir atlama içerir. Burada *sol* telindeki *si* notasına kolay ve zamanında ulaşip geri dönmek için pozisyon geçmek yerine parmak uzatılmalıdır (Bkz. Şekil 2.118). *Si* notasından önceki 4 notada baş parmak 3. Pozisyondan beşinci pozisyona taşınmalı, parmaklar esnetilerek çalınmalıdır. Bu sayede 4. parmak diğer parmaklar arasındaki esneklikten de yararlanarak kolaylıkla bu pozisyona uzanabilecektir.



Şekil 2.117. 93-101. Ölçüler solist partisindeki pasaj



Şekil 2.118. 96. Ölçüdeki sol telindeki "si" notası

İkinci kesitte aynı şekilde gelen solist partisinde sekizlikler *sul ponticello* yerine *sürdün* ile seslendirilir. Böylece ikinci kesit ilk kesitin yankısı gibi duyulur. İlkinde olduğu gibi buradaki kromatik çıkışlarda da *crescendo* ve *decrescendo*'lar yaya ani basınç uygulanarak gösterilmelidir.

Son kez tekrar duyurulan "A" bölümünde ilk cümleyi flüt duyururken solist on altılık ve sekizlik değerlerden oluşan eşlik niteliğinde küçük bir figür seslendirir. Figürün

sadece *re* notasından oluşan ilk sekizlikleri üzerinde aksanlar yazılmıştır. Bu aksanları belirtmek için seslerin arasında küçük boşluklar bırakılabilir. Sonraki ölçüde ise ilk sekizlikler üzerindeki aksanlar yayı basınçla hızlı çekerek yapılmalıdır (Bkz. Şekil 2.119). Flütün ilk cümleyi seslendirmesinden sonra solist ikinci cümleyi seslendirir. Genellikle *piano* nüansta seslendirilen "a" kesiti bu defa *forte* nüanstadır. Bu yüzden başlangıçtaki aksine ayrı yaylar ayrı yazılmıştır (Bkz. Şekil 2.120).



Şekil 2.119. 123-12. Ölçü solistin seslendirdiği figür



Şekil 2.120. 125-126. Ölçülerde son kez duyurulan "a" kesiti

Bölümün sonunda gelen uzun kodada ise solist sekizlik tek ses ve çift sesli *flageolet* değerleri seslendirir. Orkestra bu sırada sekizlik *staccato* değerler ile eşlik ettiği için *flageolet*'lerin de *staccato* olması gerektiği düşünülebilir. Ancak *flageolet*'ler az duyulma ihtimaline karşı daha uzun, sadece notaların başını belirtecek kadar ayırarak seslendirilmelidir. Çift ses *flageolet*'lerin kullanımına örnek olarak Paganini op.6 Keman Konçertosu ve Britten op.15 Keman Konçertosu'ndan örnekler gösterilebilir (Bkz. Şekil 2.121, 2.3.122). Ancak Paganini op.6 Keman Konçertosu'nda, sol el için yazılan *pizzicato*'ların kullanımında olduğu gibi bu *flageolet*'ler de daha tematik olarak ön plandadır.



Şekil 2.121. Paganini Keman Konçertosu op.6 çift ses flageolet'lere örnek



Şekil 2.122. Britten Keman Konçertosu op.15 çift ses flageolet'lere örnek

Bölüm orkestranın seslendirdiği gam ve hemen ardından solistin seslendirdiği oktav *flageolet mi* sesleri ile biter. Bu sesler bir önceki ölçüden çarpma oktav değerler ile birbirlerine bağlıdır. Üst oktavdaki *flageolet* seslere alt oktavdaki çarpma *mi* seslerinden itibaren *glissando* ile ulaşılır. Çift sesli çarpma bir değer için çift sesli *flageolet* bir değere *glissando* ile bağlandığı bu yapıya nadir rastlanır (Bkz. Şekil 2.123).



Şekil 2.123. 139. Ölçü bölüm sonu

2.3.3. Üçüncü bölüm incelemesi

Konçertonun son bölümü genel olarak bilinen keman konçertolarının son bölümüne kıyasla farklıdır. Geleneksel birçok keman konçertosu hızlı ve coşkulu bir son bölüme sahipken bu konçertonun son bölümü *moderato* tempoda ve oldukça sakin bir yapıdadır. Konçertonun ilk bölümündeki lirik yapı hızlı bir ikinci bölümden sonra son bölümde tekrar ortaya çıkar. Ancak tını ilk bölümdeki kadar puslu değildir.

Solist son bölüme, orkestra ve fagottan sonra, *piano* nüansa "b" temasını seslendirerek başlar. "b" temasının başındaki "z" hücresi bölüm boyunca birçok yerde duyurulacağından *staccato*'lar ile belirtilmiştir (Bkz. Şekil 2.58). Devamındaki sekizlikler ise *tenuto*'dur. İkinci cümledeki *cantabile* karakterin daha iyi duyurulması için ilk iki ölçünün *re* telinde çalınması, sonraki ölçüdeki sekans yürüyüş için ise *la* telinden devam edilmesi ve yayı büyütürerek *crescendo* yapılması tavsiye edilir. Cümlelerin daha bağlı duyulması için noktalı dörtlüklerden sonraki sekizlikler vibrato ile desteklenerek değerlerinden biraz daha uzun çalınabilir (Bkz. Şekil 2.124).



Şekil 2.124 9-11. Ölçülerde sekans yürüyüş

Obuanın "b" temasını seslendirdiği sırada solist üst oktavlardaki uzun sesleri ile ezgiyi seslendirmeye devam eder. "b" teması obuada olduğu için *decrescendo*'yla düşerek rol obuaya bırakılmalıdır. *Vibrato* bölümün karakterine uygun biçimde sakin karakterde ve yavaş olmalıdır. Uzun seslerin bağlı duyulması için *vibrato* durdurulmamalıdır.



Şekil 2.125. 14-16. Ölçüler obuanın girişinden itibaren

B bölümünde tempo *allegro moderato*'dur. Viyola ve ikinci keman ikilik değerler ile başlayan ve her ölçüde değerlerin giderek sıkıştırıldığı bir ezgi seslendirir. Bu sıkıştırma hareketi tipik köprü özelliklerinden biridir. Solist ise aynı ezgiyi sekizlikler ile çeşitlenmiş şekilde seslendirir (Bkz. Şekil 2.126). İlk notalar ezgiye ait olduğundan (ilk iki ölçüde) sekizliklerin ilkinde yay çekerek sonraki üçünde iterek gelir. Viyola ve ikinci keman partisinde değerlerin sıkıştırıldığı sırada ise yaylar ayrılır. *Pianissimo* nüansa başlayan cümle her dört ölçü sonrası yükselerek *forte*'ye ulaşır. Küçük yay ile ortada başladıktan sonra nüans yükseldikçe yay genişletilerek alt yarıya yaklaşılmalıdır. Burada kullanılacak yay tekniği her sekizlik notada nokta-çizgi ile belirtilmiştir. Bu işaretler notaların *staccato* kadar kısa olmadığını ancak birbirinden ayrılması gerektiğini anlatmaktadır. Özellikle üç nota art arda iterek çalındığı durumlarda sesleri çok kısaltmamaya özen gösterilmelidir. *Allegro* terimi, sekizlik hareket ve nokta işareti yorumcуда canlı ve aktif bir karakter uyandırır da alttaki bağlı yapı ve sekizliklerdeki çizgiler bölümün dingin yapısının bu kesitin başında devam ettiğini hissettirir.



Şekil 2.126. 25-28. Ölçüler "B" bölümü solist ve viyola partisi

Solist ilk kesitte ezginin sekizlikler ile çeşitlenmiş halini seslendirirken ikinci kesitte sekizliklerin arasına on altılık değerler de eklenmiştir. Bu on altılık değerler ikinci bölümde de görülen *saltando* yay tekniği ile seslendirilir (Bkz. Şekil 2.127). Buradaki teknik zorluk *saltando* onaltılıkları *piano* nüansa ve yavaş tempoda eşit çalmaktır. Bunun için hem yayın denge noktasını belirlemek hem de bir önceki sekizlikte, sonraki *saltando* 'da yayı havadan bırakmak için gereken kaldırma mesafesini hazırlamak gerekir. Cümlelerin giderek sıkıştığı ve nüansın giderek arttığı ölçülerde on altılık değerlerde *saltando* yerine *detache* yay kullanılır (Bkz. Şekil 2.128).



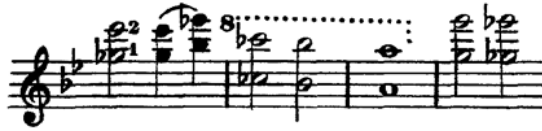
Şekil 2.127. 44-46. Ölçüler "B" bölümünün ikinci kesiti solist ve viyola partisi



Şekil 2.128. 52-54. Ölçüler solistin *detache* yay tekniğine geçişi

Analiz kısmında da değinildiği gibi "A" bölümünün yeni bir tematik kesit ile başladığı düşünülse de ilerleyen ölçülerde aslında bölümün başındaki temanın tekrar edildiği anlaşılır. Solist bu bölgede otuz ikilik gam ve uzun *trill*'li değerden oluşan bir figürü tekrarlayarak seslendirir (Bkz. Şekil 2.62). Bu trilli değerler bir bakıma "z" motifinin yerine geçmiştir. Ulaşılmaya çalışılan yer "b" cümlesidir. "b" cümlesindeki sekans hareket ise üst oktavda çift sesler ve genişletilmiş değerler ile gelir (Bkz. Şekil

2.61). Nüans *piano* olmasına rağmen ilk gelişinden farklı olarak daha yoğun bir karakter istenildiği *molto espressivo* terimi ile belirtilmiştir. Bu karakteri elde etmek için daha sıkı bir *vibrato* tercih edilmeli ve sürekliliği korunmalıdır. Solist başta "b" cümlesindeki sekans sonrası *piano* çıkıcı bir ezgisel çizgi ile hareket ederken buradaki sekanstan sonra forte oktavlarla inici bir hareket gerçekleştirir (Bkz. 2.129). İnici oktavlarda daha rahat *vibrato* elde etmek için 1. ve 3. parmaklar tercih edilebilir. Bu bölmenin sonunda A bölmesini C bölmesine bağlayan 4 ölçülük *meno mosso* geçiş cümlesi bulunur (Bkz. Şekil 2.130). Solistin dörtlük değerler seslendirdiği bu cümlede nüans tamamen *pianissimo*'ya düşer ve "C"ye geçilir.



Şekil 2.129. 78-81. Ölçüler sekans sonrası inici hareket eden oktavlar



Şekil 2.130. 90-93. Ölçüler "A" bölmesini "C"ye bağlayan geçiş cümlesi

Piu mosso ile ilk moderato temposuna dönülen "C" bölmesi "a" temasının orkestrada arka arkaya duyurulmasından ötürü gelişim kesitine benzer. Solist ise bölmeye 8 ölçü boyunca seslendirdiği gamlar ile başlar. Bu gamlar orkestranın seslendirdiği "a" temasının üzerine kuruludur. *Piano* nüansta başlayan gamlar 4 ölçü boyunca kendi içindeki çıkıcı-inici bir hareket ile giderek yükselir. Sonraki 4 ölçüde ise hareketin tam tersi şekilde yükselmeye devam eder. Gamların her ölçüdeki ilk üç vuruşu yedilemelerden oluştuğu, orkestra ise genellikle sekizlik değerler ile eşlik ettiği için iki tarafın birlikte ilerlemesi zordur. Bu sebeple gamın seslendirildiği esnada dörtlük değerdeki tempo hissini koruyarak orkestra ile ilerlemek gerekir. Gamlardaki sürekliliğin tel değiştirme ya da parmak basma sesleri gibi teknik sorunlar ile bölünmemesine özen gösterilmelidir. Bu bölmede amaçlanan pürüzsüz ve akıcı havanın oluşturulması için bahsedilen teknik konular yavaş ve çıkarılan ses çok iyi dinleyerek çalışılmalıdır. Yaydaki tel geçişleri yuvarlak hareketler ile pürüzsüz gerçekleştirilmeli, sol parmakları ise ağırlığı birbirine devrederek bağlı çalmalıdır. Bu akıcılık yedileme değerlerin orkestradaki sekizlikler ile birlikte ilerlemesine yardımcı olacaktır. Bu kesitte çizgi ile belirtilmiş çıkıcı sesler

nazikçe gösterilmelidir. Yöntem olarak yayı buralarda çok az hızlandırarak sesi mikro derecede uzatmak tercih edilebilir. 5 ölçü sonrasında giderek yükselen nüans ufak bir basınç ve yay genişletilerek gösterilmelidir.

Gamlardan sonra "z" motifi orkestrada arp tarafından sürekli olarak duyurulurken solist aynı armoni üzerine temellenmiş on altılık değerdeki pasajı seslendirerek armoniye hareketlendirir (Bkz. Şekil 2.131). Bu hareketlenme korku hissini çağırır. Gotsdiner'e göre; "Bu korku gerçek olmasından ziyade masalsı bir korkudur. Bu sebeple Yevgeni Onegin'de Tatyana'nın rüyasını anımsatır" (Gotsdiner, 2016).

On altılık değerdeki pasajın en üstteki *re* ve *fa diyez* sesleri kendisinden önce gelen bir alt oktavdaki *re* ve *fa diyez* ile aynı telde, dördüncü parmağın ileri uzatılması ile seslendirilebileceği gibi pozisyonda kalarak *flageolet*'de seslendirilebilir (Bkz. Şekil 2.131). Parmağı uzatıp basarak seslendirildiğinde bu seslerin net duyulabilmesi için bir önce pozisyon geçilen mi notasında sol dirseğin yukarı uzanmaya yardımcı olacak şekilde içeri doğru hazırlanması gerekir. Bunun yanı sıra daha önce parmak uzatma ile ilgili belirtildiği gibi parmakların yukarı doğru açılarak esnetilmesi ve 4. parmak için gereken mesafenin diğer aralıklar da kullanılarak elde edilmesi gerekir.



Şekil 2.131. 102-104. Ölçülerde solistin pasajı

Bölmenin devamında solist, *trill*'li dörtlük ve otuz ikilik gamlardan oluşan bir pasaj seslendirir. Aslında dörtlük değerlerde yalın bir çıkıcı hareket görülür. Bu çıkıcı hareket iki oktav arasında hem *trill*'ler hem de gam figürleri ile doldurulmuştur. Bu sebeple dörtlüklerdeki çıkıcı hareketi belirtmekle birlikte otuz ikilik figürlerin başına aksan yapmamaya özen gösterilmelidir (Bkz. Şekil 2.132). Besteci burada da sık rastlanmayan bir yazım olan notanın sonunda çarpma tekniğini kullanmıştır. *Trill* çıkışları ve dörtlüklerin sonundaki çarpmalar seslerin otuz ikilik notalar ile bağlanarak dalgalanma figürünün bütün duyulmasını sağlar. Bu nedenle de otuz ikilik figürlerin başına aksan yapmamak önem taşır.



Şekil 2.132. 106-109. Ölçüler trill'lerdeki çıkıcı hareket

Sonrasında gelen on altılık pasajda gerginlik giderek artar. Beşli ve altılı inici aralıklar ile çıkıcı hareket oluşturan bu pasaj analiz bölümünde de bahsedildiği gibi “a” temasının çevriminin çeşitlenmiş şeklidir (Bkz. Şekil 2.133). “a” temasının çevrimindeki hareketi göstermek için işaretlenen değerler daha çok belirginleştirilebilir. Oktavlar tek telde pozisyon geçilerek yapılır ancak parmak uzatılarak çalınması gereken çok fazla yer de bulunur.



Şekil 2.133. 110-112. Ölçüler “a” temasının çevriminin çeşitlenmiş şeklidir

İlerleyen ölçülerde, dörtlük değerlerdeki kromatik çıkıcı triller yeni bölmeye ulaşılacak üzere olduğunu düşündürse de varılan yer “z” hücresinin tekrar duyurulduğu kısımdır. Bu sefer z hücreyi *fortissimo* nüansa çalınmalıdır. Orkestra “z” hücreyi seslendirirken solist önceki gelişinde olduğu gibi on altılık değerler ile armoniyi hareketlendirir (Bkz. Şekil 2.131). Ancak bu pasaj *trill*’li oktavlar ile çeşitlenmiş ve kuvvetlendirilmiştir. Oktavlarda sadece alt sesler *trill*’lidir (Bkz. Şekil 2.134). İlk *trill*’li oktav ses özellikle ayrı yay, sonraki üç kromatik inici değer ise bağlı olarak yazılmıştır. Bağlı olan *trill*’li oktav değerlerin daha net duyulması için yay daha çok itilmelidir. Bu kısım aynı zamanda eserin son kez sakinleşmeden önceki doruk noktasıdır. Besteci burada keman tekniğinin olanaklarını tiz seslerdeki güçlü ifade ile zorlamıştır.



Şekil 2.134. 121-122. Ölçülerde solistin trill’li oktavlarla çeşitlenmiş pasajı

Bölme sonundaki çıkıcı altılıma değerler ile nüans ve tempo yönünden sakinleşerek tekrar “A” bölmesine ulaşılır. “A” bölmesinin son gelişinde solist eserin ana temasını üst

oktavda *trill*'ler ve genişletilmiş değerler ile tekrarlar. Aynı zamanda birinci keman grubu da eserin ana temasını solist ile seslendirir (Bkz. Şekil 2.135). Aslında 6/8 ölçüde gelen ana tema eser sonunda 4/4'lük ölçüye paylaştırılmıştır. Bu sebeple dikkatli saymak gerekir. Orkestra ise bölümün "b" temasının "z" motifini art arda duyurur. Gotsdiner eserin ana temasının tekrar duyurulmasını doğanın sonsuz döngüsüne benzetir. Gerginlik ve korkular sonunda bitmiş ve herşey başa dönmüştür (Gotsdiner, 2016).

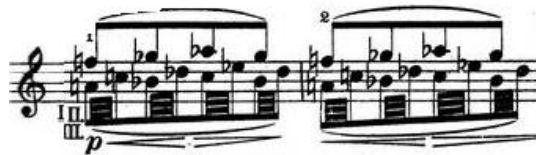


Şekil 2.135. 125-128. Ölçüler "A" bölümü

18 ölçü süren uzun kodada ise solist üçleme kromatik inici ve çıkıcı *trill*'ler seslendirir (Bkz. Şekil 2.136). *Trill*'ler altılı çift ses olarak düşünülmeli ve alt sesler (1 ve 2. parmaklar) kaldırılmamalıdır. Böylece hız ve akıcılık elde edilmiş olur. Bu iniş çıkış daha sonra gamlar ve ardından uzun dörtlük *trill*'li değerler ile gösterilir. Bu kısımda orkestrayla beraber ilerlemeye özen göstermek gerekir. Kodanın başındaki üçleme *trill*'ler benzer bir yazım şekli olarak Szymanowski'nin "Mythes" adlı eserinde de görülür (Bkz. Şekil 2.137). Birinci bölümün sonunda olduğu gibi "u" hücresinin solist tarafından tekrar duyurulması ve flütün altmış dörtlük değerler ile ince *re* sesine ulaşması ile bölüm sonlanır.



Şekil 2.136. 140-141. Ölçülerde solistin seslendirdiği triller



Şekil 2.137. Szymanowski Mythes eserinin La Fontaine d'Arethuse bölümünden bir figür

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünde Prokofiev'in hayatı kronolojik olarak genel hatlarıyla ele alınmış ve yaşamındaki olayların müziğindeki değişim sürecine etkileri gözlenmiştir. Bestecinin çocukluğu ele alındığında müzik eğitime küçük yaşta, ailesinin gözetiminde başladığı görülür. Başta Klasik dönem ağırlıklı olan bu eğitim daha sonra bestecinin dinlediği operalar ve geleneksel Rus ezgileri ile zenginleştirilmiştir. Bestecinin temel eğitiminde ve yeni müziğe olan ilgisinde annesiyle birlikte Gliere'in de etkisi büyüktür. Bestecinin konservatuvar yıllarındaki yapıtlarından ve "Modern Müzik Akşamları" topluluğuna katılmasından görüldüğü üzere, yeni müziğe ilgisi bu dönemde de sürmektedir. Prokofiev bu dönemde Sarcasm ve Tocatta gibi eserlerini besteleyerek kendine has yeni stillerini ortaya çıkartmıştır. Ayrıca "Modern Müzik Akşamları" topluluğu bestecinin hem yeni eserler tanınması için fırsat olmuş hem de kendisinin ülke içerisinde ün kazanmasını sağlamıştır.

Çalışma içerisinde bestecinin ilk yurt dışı seyahati ve Amerika'ya taşınma süreci tek bir başlık altında ele alınmıştır. Bestecinin ilk yurt dışı seyahatinde Diaghilev ile etkileşimi sonucu bale müziğine yöneldiği görülür. Ayrıca Klasik Senfoni ve op.19 Keman Konçertosu'nu da bu dönemde bestelemiştir. Kendi müziğini tanıtmak ve başka müzikleri tanımak için gittiği Amerika'dan tekrar Fransa'ya dönmüş ve yaşam şartlarının zorluğu sebebiyle ülkesiyle tekrar bağlantıya geçmiştir. Bu döneme kadar bestecinin farklı stillerde eserler bestelediği görülmektedir. Besteci Sovyet yıllarıyla birlikte daha önceki stillerinden uzaklaşmış ve milli değerlerin ön plana çıktığı eserler ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda bestecinin eserleri Sovyet öncesi ve Sovyet dönemi eserleri olarak incelenebilir. Ayrıca ülkedeki kısıtlamalara rağmen bestecinin günümüzdeki en çok dinlenen eserlerini Sovyet döneminde yarattığı da görülebilir.

İkinci bölümde bestecinin op.19 Keman Konçertosu incelendiği için birinci bölüm sonunda keman eserlerine de değinilmiş ve keman eserlerini yaratma sürecinde kemancılarla olan etkileşimi incelenmiştir. Bunun sonucunda kemancıların Prokofiev'in bütün keman eserlerinde doğrudan ya da dolaylı etkisi olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Kochanski ve Szigeti'nin hem eserin bestelenme hem de tanınma süreçlerindeki katkıları ele alınmıştır.

Op.19 Keman Konçertosu Prokofiev'in hayatındaki yeri açısından ele alındığında, bestecinin bu eseri Klasik Senfoni ve Chout gibi eserlerini yazdığı önemli bir dönemde

bestelediği görülür. Besteci Chout'u yazarken Pushkin'in Balda eserlerini incelemiştir. Aynı şekilde op.19 Keman Konçertosu'nu yazdığı süreçte Pushkin'in masallarından etkilenmiş olduğu sonucu çıkarılabilir. Bununla birlikte bestecinin konçertoyu besteleme sürecinde Szymanowski'nin Myths adlı eserinden esinlendiği de bazı kaynaklarda gözlenmiştir.

İkinci bölümde öncelikli olarak op.19 Keman Konçertosu'nun yapısı, eserin icra edilmesine yarar sağlaması doğrultusunda incelenmiştir. Başta bestecinin tek bölümlü olarak oluşturduğu eser, sonrasında üç bölümlü hale gelmesinden ötürü bazı kaynaklarda yapı olarak tek bölümlü şekilde ele alınsa da bu inceleme içerisinde üç ayrı bölüm olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda birinci bölümün *sonat allegro* formunda, ikinci bölümün *rondo* formunda, üçüncü bölümün beş bölmeli standart biçime uymayan bir formda olduğu saptanmıştır. Eserin yapısının genel bir değerlendirmesi sonucunda bölümler arasında tematik ortaklık bulunduğu ve “u” hücresi adı verilen yapının bölümler arasında farklı şekillerde duyurularak, eserin temel armonik malzemesini oluşturduğu görülür.

Eserin keman tekniği ve yorumlamaya yönelik incelenmesi sonucunda, bestecinin *pizzicato*, *glissando*, *tremolo* gibi teknikleri solist partisinde kullanarak eserdeki renk ve nüans faktörünü ön plana taşıdığı ve bilinen virtüöziteden farklı bir virtüözite türü yarattığı görülür. Eserde dinamiklerin çoğunluğu ve değişkenliği oldukça dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda eser içerisindeki renk ve tınıya, nota değerleri ve entonasyon dışında ayrı özen gösterilmesi gerektiği sonucuna varılır. Bestecinin orkestra ve solist arasındaki görev yükümlülüğünü eşitlemesi sadece nota düzeyinde olmamakla birlikte renk ve tını faktörlerinde de ön plana çıkar. Böylelikle eserde bütünlük sağlanmış olur.

Tüm bu bulgular sonucunda Prokofiev'in op.19 Keman Konçertosu'yla birlikte hem yazıldığı dönem hem yapı hem de teknik açıdan keman repertuvarına yeni bir anlayış getirdiği görülür.

KAYNAKÇA

- Blagoev, B. (2010). “Sonata No.1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation. Doktora Tezi. Louisiana State University.
- Broadfoot, M. (2014). “A new mode of expression”: Karol Szymanowski’s first violin concerto op.35 within a dionysian context. Doktora Tezi. University of Sydney.
- Brown, M.H. (1977). *Prokofiev’s “War and Peace”: a chronicle*. The Musical Quarterly, 63 (3).
- Gotsdiner, M. (2016). Keman için Rus müziği yazan duayenler: S.S. Prokofiev. *Music & Time*, No.9, 11-14.
- Henderson, L. (2003). His influence on Britten: the vital Prokofiev. *The Musical Times*, 144 (1882), 16-19.
- Lewis, R.E. (1970). *Influences seen in Prokofiev’s piano style*. Yüksek Lisans Tezi. Denton: North Texas University.
- Matthews, M. (1991). *Passport and residence controls in the Soviet Union*, The National Council for Soviet and East European Research, The President and Fellows of Harvard Collage.
- McKnight, F. (2008). The Serge Prokofiev archive today and beyond. *Fontes Artis Musicae*, 55 (3), 548-553.
- Morrison, S. (2009). *The people’s artist*. New York: Oxford University Press.
- Morrison, S. (2013). *Lina and Serge: the love and wars of Lina Prokofiev*. London: Harvill Secker.
- Nestyev, I.V. (1946). *Sergei Prokofiev: his musical life*. (Çev: R. Prokofieva). New York: Alfred A. Knopf.
- Pritchard, J. ve Marsh, G. (2015). *Diaghilev and Ballet Russes 1909-1929*. London: V and A Publishing.
- Prokofiev, S. (1992). *Soviet diary, 1927, and other writings*. (Çev: O. Prokofiev) Boston: Northeastern University Press.
- Prokofiev, S. (2002). *Sergey Prokof’yev, dnevnik 1907-1933*. Paris: sprkfv.
- Prokofiev, S. ve Shlifstein, S. (2000). *Sergei Prokofiev: autobiograph, articles, reminiscences*. (Çev: R. Prokofieva). Oregon: Pasific University Press.

- Robinson, H. (1984). *Dostoevsky and opera: Prokofiev's "The Gambler"*, The Musical Quarterly, 70 (1).
- Robinson, H. (1986). *Love for three operas: the collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev*. The Russian Review. 45 (3).
- Savkina, N.P. (2006). *Some materials relating to Prokofiev's life abroad*. Fontes Artis Musicae, 53 (3)
- Schipperges, T. (2003). *Prokofiev*, London: Haus
- Scholz, H.A. (2016). *Sergei Prokofiev: violin concertos nos 1 & 2; sonata for solo violin*. BIS Records
- Steinberg, M. (1998). *The concerto: a listener's guide*. New York: Oxford University Press.
- Szigeti, J. (1979). *Szigeti on the violin*. Dover Publications, Inc.
- Vasović D. (2017). *Sergei Prokofiev: Five melodies Op.35*. Yüksek Lisans Tezi. Universität für Music und darstellende Kunst Graz.
- Vernazza, M. (1984). *Prokief: child composer and composer for children*. American Music Teacher, 34 (2).
- Whitewood, P. (2015). The purge of the Red Army and the Soviet mass operations, 1937-1938. The Slavonic and East European Review, 93 (2).
- http-1:** http://ucparis.fr/files/5114/1381/6733/ArtHist_week7_Manet.pdf (Erişim Tarihi: 21.05.2019)