



**LERA AUERBACH'IN
VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN 24 PRELÜD ESERİNİN
İNCELENMESİ
SANATTA YETERLİK TEZİ**

Serçin Yatkın

Eskişehir 2025

**LERA AUERBACH'IN VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN 24 PRELÜD
ESERİNİN İNCELENMESİ**

SERÇİN YATKIN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Danışman: Doç. Melih Kara

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

.....'nın "Lera Auerbach'ın Viyolonsel Ve Piyano İçin 24 Prelüd Eserinin İncelenmesi" başlıklı tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, ... Ana Sanat dalında Programında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Üye (Danışman):		
Üye :		
Üye :		
Üye :		
Üye :		

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

LERA AUERBACH'IN VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN 24 PRELÜD ESERİNİN İNCELENMESİ

Serçin Yatkın

Müzik Ana Sanat Dalı

Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Sanatta Yeterlik Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ay Yıl

Danışman: Doç. Melih Kara

Bu tez çalışmasında, Lera Auerbach'ın viyolonsel ve piyano için bestelemiş olduğu 24 Prelüd adlı eseri yapısal açıdan incelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde, 20. ve 21. yüzyıl müziğinin önemli temsilcilerinden biri olan Auerbach'ın yaşamı, müzik stili ve dahil olduğu Polistilizm akımı ele alınmıştır. Besteci, orkestra şefi ve konser piyanisti kimliğinin yanı sıra; resim, heykel ve edebiyat gibi farklı sanat dallarında da eserler vermiştir.

Tezin devamında, eserin adını aldığı prelüd formunun tarihsel gelişimi incelenmiş; prelüd setlerinin ortaya çıkışı ve farklı besteciler tarafından yazılan 24 prelüd setleri örneklerle ele alınmıştır. Farklı dizilimlere sahip bu prelüd setleri, hem yaygın olarak bilinen hem de daha az tanınan bestecilerin eserlerinden seçilen örneklerle sınırlandırılarak değerlendirilmiştir.

Son bölümde ise, Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd adlı eserin her bir bölümü yapısal açıdan ayrıntılı olarak analiz edilmiş ve inceleme kapsamında icracılar için müzikal ve teknik açıdan çeşitli çalım önerilerine de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lera Auerbach, Prelüd, 24 Prelüd

ABSTRACT

ANALYSIS OF LERA AUERBACH’S 24 PRELUDES FOR CELLO AND PIANO

Serçin Yatkın

Department Of Music

Department of String Instruments

Doctorate In Art Program

Anadolu University, Graduate School Of Educational Sciences, Month Year

Advisor: Assoc. Doç. Melih Kara

In this thesis, the structural aspects of Lera Auerbach’s 24 Preludes for Cello and Piano have been examined. In the first part of the study, the life, musical style, and the Polystylism movement associated with Auerbach—one of the prominent figures of 20th and 21st-century music—are discussed. In addition to her identity as a composer, conductor, and concert pianist, Auerbach has also produced works in other art forms such as painting, sculpture, and literature.

In the following sections of the thesis, the historical development of the prelude form, from which the work takes its name, is examined. The emergence of prelude sets and examples of 24-prelude cycles composed by various composers are discussed in detail. These prelude sets, which feature both similar and different arrangements, are evaluated through selected examples from both well-known and lesser-known composers.

In the final part, each movement of the 24 Preludes for Cello and Piano is analyzed in detail from a structural perspective, and the study also offers various musical and technical performance suggestions for performers.

Key Words: Lera Auerbach, Prelude, 24 Preludes

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasında bilgi, deneyim ve desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Melih Kara'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecim boyunca bana her zaman vakit ayıran ve desteğini hissettiren sevgili annem Nürsen Yatkın'a, teknik konularda yardımcı olan ve her koşulda yanımda olan eşim Onur Pazarbaşı'na ve her zaman desteğini hissettiren babam Selim Yatkın, ablam Selcan Yatkın ve kardeşim Hüseyin Çağdaş Yatkın'a teşekkür ederim.

Bu çalışmayı tamamlamamda bana ilham kaynağı olan kızım Nefes Eva Pazarbaşı'na da minnettarım.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

....../....../20....

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 çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal 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.

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

....../....../20....

Bu tezi hazırlarken ChatGPT programından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından metinlerin akademik dil ve biçim açısından düzenlenmesi, yazım ve noktalama hatalarının kontrolü, paragraf bütünlüğünün sağlanması ve içeriklerin sadeleştirilmesi amacıyla destek aldım. Tezde sunulan tüm içerik, yazarın kendi özgün çalışması olup, yapay zekadan alınan destek yalnızca dilsel ve biçimsel düzenlemelerle sınırlı kalmıştır. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1
1 LERA AUERBACH	2
1.1 Hayatı	3
1.2 Müzik Stili ve Polistilizm Akımı.....	5
1.3 Eser Listesi	8
2 24 PRELÜD SETLERİ	14
2.1 Prelüd Formunun Tarihçesi	14
2.2 J. S. Bach 48 Prelüd ve Füg (Das Wohltemperierte Klavier)	17
2.3 Prelüd Setlerine Örnekler	19
2.3.1 Frédéric Chopin (1810-1849)	19
2.3.2 Charles Valentin Alkan (1813-1888)	21

2.3.3	Stephen HELLER (1813-1888)	23
2.3.4	Ferruccio BUSONİ (1866-1924).....	23
2.3.5	Alexander Skrabin (1871-1915)	25
2.3.6	Felix Blumenfeld (1863-1931).....	27
2.3.7	Sergei Rahmaninov (1873-1943)	29
2.3.8	Claude Debussy (1862-1918)	30
2.3.9	Selim Palmgren (1878-1951)	32
2.3.10	Dimitri Shostakovich (1906-1975)	33
3	VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN 24 PRELÜD	37
3.1	Prelüd I	38
3.2	Prelüd II	42
3.3	Prelüd III	46
3.4	Prelüd IV	50
3.5	Prelüd V	53
3.6	Prelüd VI	57
3.7	Prelüd VII	62
3.8	Prelüd VIII	65
3.9	Prelüd IX	70
3.10	Prelüd X	75
3.11	Prelüd XI	77
3.12	Prelüd XII	80
3.13	Prelüd XIII	84
3.14	Prelüd XIV	87
3.15	Prelüd XV	91

3.16	Prelüd XVI	94
3.17	Prelüd XVII	103
3.18	Prelüd XVIII	110
3.19	Prelüd XIX	114
3.20	Prelüd XX	118
3.21	Prelüd XXI	122
3.22	Prelüd XXII	128
3.23	Prelüd XXIII	133
3.24	Prelüd XXIV	135
SONUÇ		148
KAYNAKÇA		149
ÖZ GEÇMİŞ		153

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1 Lera Auerbach	2
Görsel 1.2 Lera Auerbach'ın Görsel Sanat Çalışması Örneği (Perfect Harmony)	3
Görsel 1.3 Lera Auerbach'ın Şiir Düzenlemeleri Kapağı	5



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 2-1 Kromatik Yükseliş ile İlerleyen Dizi.....	18
Tablo 2-2 Beş Ses Döngüsü ile İlerleyen Dizi	20
Tablo 2-3 Dört Ses Aralığında İlerleyen Dizi	22
Tablo 2-4 Debussy Prelüdlar Bölüm Başlıkları	32



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1 Paumann, Fundamental Organisandi.....	14
Şekil 2.2 Begue, Les Pieces de Clavessin	15
Şekil 2.3 Rameau, Pieces de Clavecin.....	16
Şekil 2.4 Chopin, 24 Op.28 24 Prelüd No:1 1-5 Ölçüleri Arası (Hızlı Figürler)	21
Şekil 2.5 Chopin Op.28 24 Prelüd No.7 1-16 Ölçüleri Arası (Tekrarlayan Melodiler) .	21
Şekil 2.6 Alkan Op.31 25 Prelüd No:5 15-20 Ölçüleri Arası (Plagal-Mediyant Geçiş Akorları).....	22
Şekil 2.7 Heller Op. 81 24 Prelüd No:4.....	23
Şekil 2.8 Busoni Op.37 24 Prelüd No:6 1-4 Ölçüleri Arası	25
Şekil 2.9 Busoni Op.37 24 Prelüd No:10 1-8 Ölçüleri Arası	25
Şekil 2.10 Skrabin Op.11 24 Prelüd No:1 1-5 Ölçüleri Arası (Ölçüyü Aşan Nota Değerleri)	26
Şekil 2.11 Skrabin Op.11 24 Prelüd No:24 1-8 Ölçüleri Arası (Poliritmik Ögeler)	27
Şekil 2.12 Chopin Op.28 24 Prelüd No:4 1-6 Ölçüleri Arası.....	28
Şekil 2.13 Blumenfeld Op.17 24 Prelüd No:4 1-6 Ölçüleri Arası (Prelüdlar Arası Benzerlik).....	28
Şekil 2.14 Blumenfeld Op.17 24 Prelüd No:17 1-2 Ölçüleri	29
Şekil 2.15 Rahmaninov Op. 3 No:2 15-20. Ölçüleri Arası.....	30
Şekil 2.16 Rahmaninov Op. 32 No:13 21-24 Ölçüleri Arası.....	30
Şekil 2.17 Debussy 24 Prelüd 1. Kitap No:1 Danseuses de Delphes (Delfi'nin Dansçıları)	31
Şekil 2.18 Palmgren Op.17 24 Prelüd No:2 1-8 Ölçüleri Arası (Kansan Tapaan: Halkın Yoluna)	33
Şekil 2.19 Shostakovich Op.34 24 Prelüd No:2 1-9 ölçüleri arası (vals).....	34

Şekil 2.20 Shostakovich Op.34 24 Prelüd No:4 1-7 Ölçüleri Arası (Füg)	35
Şekil 2.21 Shostakovich Op.87 No:20 Prelüd 1-8 Ölçüleri Arası	35
Şekil 2.22 Shostakovich Op.87 No:20 Füg 1-7 Ölçüleri Arası	36
Şekil 2.23 Shostakovich Op. 87 No: 24 Prelüd 32-43 Ölçüleri Arası	36
Şekil 2.24 Shostakovich Op. 87 No:24 Füg 1-8 Ölçüleri Arası	36
Şekil 3.1 Prelüd I 1-5 Ölçüleri	38
Şekil 3.2 Prelüd I Ölçüler: 6-9 (İkinci Cümle)	39
Şekil 3.3 Prelüd I 10-13 Ölçüleri	39
Şekil 3.4 Prelüd I Beşinci ve Altıncı Cümleler	40
Şekil 3.5 Prelüd I Yedinci ve Sekizinci Cümle	40
Şekil 3.6 Prelüd I 9. Cümle	41
Şekil 3.7 Prelüd I 10. Cümle	41
Şekil 3.8 Prelüd I Final	42
Şekil 3.9 Prelüd II Motif 1	42
Şekil 3.10 Prelüd II Motif 1 (20. Ölçü)	42
Şekil 3.11 Prelüd II 4-6 Ölçüler	43
Şekil 3.12 Prelüd II Motif 2 (8.-10. ve 14.-16. Ölçüler Arası)	44
Şekil 3.13 Prelüd II 4. cümle	44
Şekil 3.14 Prelüd II Beşinci Cümleler	45
Şekil 3.15 Prelüd II 27-34 Ölçüleri	45
Şekil 3.16 Prelüd III Pişano Giriş Figürü	46
Şekil 3.17 Prelüd III 3-5 Ölçüleri	47
Şekil 3.18 Prelüd III 2. Cümle	47
Şekil 3.19 Prelüd III 3. Cümle Pişano Partisi	48
Şekil 3.20 Prelüd III 9-15 Ölçüleri	48
Şekil 3.21 Prelüd III 16-18 Ölçüleri	49

Şekil 3.22 Prelüd III Final	50
Şekil 3.23 Prelüd IV Motif 1 (1-4 ölçüleri arası)	51
Şekil 3.24 Prelüd IV 2. Cümle Başı.....	51
Şekil 3.25 Prelüd IV 3. Cümle Başı.....	51
Şekil 3.26 Prelüd IV İkinci Kesit, Dördüncü Cümle Motif 2 ve Motif 1 (10 ve 11. Ölçüler)	52
Şekil 3.27 Prelüd IV (12. ve 13. Ölçü)	52
Şekil 3.28 Prelüd IV 5. Cümle Kromatik Yükseliş	53
Şekil 3.29 Prelüd IV 19-20 Ölçüleri	53
Şekil 3.30 Prelüd IV Final	53
Şekil 3.31 Prelüd V 1. Cümle	54
Şekil 3.32 Prelüd V 2. Cümle	54
Şekil 3.33 Prelüd V 3. Cümle	55
Şekil 3.34 Prelüd V 4. Cümle	55
Şekil 3.35 Prelüd V İkinci Kesit Girişi.....	56
Şekil 3.36 Prelüd V İkinci Kesit Motif 2 Nota Değerleri Değişimi	56
Şekil 3.37 Prelüd V Final	57
Şekil 3.38 Prelüd VI Giriş- Motif 1	58
Şekil 3.39 Prelüd VI Motif 2	58
Şekil 3.40 Prelüd VI 4-6 Ölçüleri Arası	58
Şekil 3.41 Prelüd VI 7-11 Ölçüler	59
Şekil 3.42 Prelüd VI 11-15 Ölçüleri	59
Şekil 3.43 Prelüd VI 2. Cümle.....	60
Şekil 3.44 Prelüd VI 3. Cümle.....	60
Şekil 3.45 Prelüd VI 4. Cümle.....	61
Şekil 3.46 Prelüd VI 5. Cümle.....	62

Şekil 3.47 Prelüd VII 1. Cümle Girişi	62
Şekil 3.48 Prelüd VII 1. Cümle Devamı.....	63
Şekil 3.49 Prelüd III 2. Cümle.....	64
Şekil 3.50 Prelüd VII 3. Cümle	64
Şekil 3.51 Prelüd VII 4. Cümle Girişi	65
Şekil 3.52 Prelüd VII Final.....	65
Şekil 3.53 Prelüd VIII Piyano Figürü (1. Ölçü)	66
Şekil 3.54 Prelüd VIII 1. Cümle	67
Şekil 3.55 Prelüd VIII 2. Cümle	67
Şekil 3.56 Prelüd VIII 3. Cümle (İç İç Geçmiş M1).....	68
Şekil 3.57 Prelüd VIII 4. Cümle	68
Şekil 3.58 Prelüd VIII 5. Cümle Piyano Partisi (Üst Parti).....	69
Şekil 3.59 Prelüd VIII 5. Cümle	69
Şekil 3.60 Prelüd VIII 6. Cümle	70
Şekil 3.61 Prelüd VIII Final Cümlesi	70
Şekil 3.62 Prelüd IX Girişi (üstte) ve Bach Süit No:6 Prelüd Girişi (altta)	71
Şekil 3.63 Prelüd IX 1. Cümle (Tonal İniş).....	71
Şekil 3.64 Prelüd IX Komşu ses üçleme hareketi	71
Şekil 3.65 Prelüd IX 2. Cümle.....	72
Şekil 3.66 Prelüd IX 3. Cümle.....	72
Şekil 3.67 Prelüd IX 4. Cümle.....	73
Şekil 3.68 Prelüd IX 5. Cümle.....	74
Şekil 3.69 Prelüd IX 6. Cümle.....	74
Şekil 3.70 Prelüd IX Final Cümlesi.....	75
Şekil 3.71 Prelüd X Giriş figürü.....	75
Şekil 3.72 Prelüd X 1. ve 2. Cümle	76

Şekil 3.73 Prelüd X İkinci Kesit Piyano Figürü	76
Şekil 3.74 Prelüd X 3. ve 4. Cümle	77
Şekil 3.75 Prelüd X Final	77
Şekil 3.76 Prelüd XI 1. Cümle.....	78
Şekil 3.77 Prelüd XI 2. Cümle.....	78
Şekil 3.78 Prelüd XI 4. cümle.....	79
Şekil 3.79 Prelüd XI 5. Cümle.....	79
Şekil 3.80 Prelüd XI 7. Cümle.....	79
Şekil 3.81 Prelüd XI 8. ve 9. Cümle	80
Şekil 3.82 Prelüd XI Final	80
Şekil 3.83 M. Mussorgsky Bir Sergiden Tablolar ‘Bydlo’ bölümünün girişi	81
Şekil 3.84 Prelüd XII 1. Cümle	81
Şekil 3.85 Prelüd XII 2. Cümle	82
Şekil 3.86 Prelüd XII 4. Cümle	82
Şekil 3.87 Prelüd XII 3. ve 4. Cümle Sonları	83
Şekil 3.88 Prelüd XII 6. Cümle	83
Şekil 3.89 Prelüd XII 2. Kesit Giriş.....	84
Şekil 3.90 Prelüd XIII Giriş Motifi (solda) ve Bach Süit No:1 Menuet I Giriş motifi (sağda).....	85
Şekil 3.91 Prelüd XIII 2. Cümle M1 (üstte) ve Akıcı Melodi ve Bach Süit Akıcı Melodi Örneği (No:I Allemande) (altta)	85
Şekil 3.92 Prelüd XIII 2 ve 3. Cümle Geçiş (solda) ve Bach Süit No:1 Menuet I 2. Ve 3. Cümle Geçiş (sağda).....	85
Şekil 3.93 Prelüd XIII 5. Cümle	86
Şekil 3.94 Prelüd XIII 6. Cümle	86
Şekil 3.95 Prelüd XIII 7. Cümle (4 Ölçü).....	86

Şekil 3.96 Prelüd XIII 9. ve 10. Cümle (Final)	87
Şekil 3.97 Mozart Sihirli Flüt Operası Üvertür Teması	88
Şekil 3.98 Prelüd XIV Giriş Teması.....	88
Şekil 3.99 Prelüd XIV 2. Cümle.....	88
Şekil 3.100 Prelüd XIV 3. Cümle.....	89
Şekil 3.101 Prelüd XIV 4. cümle.....	89
Şekil 3.102 Prelüd XIV 6. ve 7. Cümle	90
Şekil 3.103 Prelüd XIV 8. Cümle (3 Ölçü)	90
Şekil 3.104 Prelüd XIV Final	91
Şekil 3.105 Prelüd XV M1 ve M2 (1. cümle)	91
Şekil 3.106 Prelüd XV 3. Ölçü	92
Şekil 3.107 Prelüd XV M1 ve M1 Diyalogu (5. Cümle).....	92
Şekil 3.108 Prelüd XV 5. Cümle	93
Şekil 3.109 Prelüd XV 6. Cümle	93
Şekil 3.110 Prelüd XV Final.....	94
Şekil 3.111 Prelüd XVI Giriş ve 1. Cümle Başı (Piyano Partisi).....	94
Şekil 3.112 Prelüd XVI Giriş ve 1. Cümle (2. Cümlelerin İlk Ölçüsü).....	95
Şekil 3.113 Prelüd XVI 3. Cümle.....	95
Şekil 3.114 Prelüd XVI 4. Cümlelerin İlk Yarısı	96
Şekil 3.115 Prelüd XVI 5. Cümle Vals Figürü.....	96
Şekil 3.116 Prelüd XVI 6. Cümle İlk Yarısı (Tematik Hareket)	97
Şekil 3.117 Prelüd XVI 7. Cümlelerin İlk Yarısı	97
Şekil 3.118 Prelüd XVI 8. Cümle (2 Ölçü)	98
Şekil 3.119 Prelüd XVI 9. Ve 10. Cümle Giriş Figürleri	98
Şekil 3.120 Prelüd XVI 10. Cümle Sonu.....	99
Şekil 3.121 Prelüd XVI 11. Ve 12. Cümle Girişleri.....	99

Şekil 3.122 Prelüd XVI 13. Cümle.....	100
Şekil 3.123 Prelüd XVI 13. Cümle Sonu Ve 14 Cümle Başı.	100
Şekil 3.124 Prelüd XVI 15. Cümlelerin İlk Yarısı	101
Şekil 3.125 Prelüd XVI 16. Cümle Girişi.....	101
Şekil 3.126 Prelüd XVI 17. Cümle İlk Yarısı.....	101
Şekil 3.127 Prelüd XVI 19. Cümle.....	102
Şekil 3.128 Prelüd XVI 20. Cümle.....	102
Şekil 3.129 Prelüd XVI Final	103
Şekil 3.130 Prelüd XVII Motif 1	104
Şekil 3.131 Prelüd XVII 2. 3. Ve 4. Cümle Girişleri (Kademeli Yükseliş)	104
Şekil 3.132 Prelüd XVII 5. Cümle İlk Ve İkinci Yarısının İlk Ölçüleri.....	105
Şekil 3.133 Prelüd XVII 6. Cümle	105
Şekil 3.134 Prelüd XVII Giriş figürü ve 7. Cümle Başı.....	106
Şekil 3.135 Prelüd XVII 8. Ve 9. Cümle Girişleri	106
Şekil 3.136 Prelüd XVII 10. Ve 11. Cümle.....	107
Şekil 3.137 Prelüd XVII 12. Cümle (İlk Yarısı) Ve 13. Cümle	107
Şekil 3.138 Prelüd XVII 14. Cümle	108
Şekil 3.139 Prelüd XVII 15. Ve 16. Cümle M1 Yönü & 17. Ve 18. Cümle M1 Yönü	108
Şekil 3.140 Prelüd XVII 19. Ve 20. Cümleler.....	109
Şekil 3.141 Prelüd XVII 21. Cümle'nin İlk Yarısı (M1).....	109
Şekil 3.142 Prelüd XVII 22. Cümle'nin İlk Yarısı (M1a).....	109
Şekil 3.143 Prelüd XVII 23. Cümle (M1a)	109
Şekil 3.144 Prelüd XVII 24. Cümle M1	110
Şekil 3.145 Prelüd XVII 26. Cümle ve Final	110
Şekil 3.146 Prelüd XVIII Tema.....	111
Şekil 3.147 Prelüd XVIII 1. Cümle	111

Şekil 3.148 Prelüd XVIII 2. Cümle Girişi ve 2. Cümle Sonu	112
Şekil 3.149 Prelüd XVIII 3. Cümle İlk Yarı (solda) ve 4. Cümle İlk Yarı (sağda).....	112
Şekil 3.150 Prelüd XVIII 5. Cümle İlk Yarı (solda) ve 6. Cümle İlk Yarı (sağda).....	113
Şekil 3.151 Prelüd XVIII 7. Cümle (İlk Yarı Ve İkinci Yarı İlk Ölçüleri)	113
Şekil 3.152 Prelüd XVIII Final.....	114
Şekil 3.153 Prelüd XIX 1. Cümle.....	115
Şekil 3.154 Prelüd XIX 1. Cümle Pişano Partisi	115
Şekil 3.155 Prelüd XIX 2. Cümle.....	115
Şekil 3.156 Prelüd XIX 3. Cümle.....	116
Şekil 3.157 Prelüd XIX 3. Cümle Pişano Partisi Senkop Ritmi	116
Şekil 3.158 Prelüd XIX 2. Kesit Girişi (Pişano Partisi Değişimi)	117
Şekil 3.159 Prelüd XIX 2. Kesit / 4. Cümle	117
Şekil 3.160 Prelüd XIX 5. Cümle.....	117
Şekil 3.161 Prelüd XIX Final	118
Şekil 3.162 Prelüd XIX Pişano Figürlerinin Değişimi.....	118
Şekil 3.163 Prelüd XX Giriş ve 1. Cümle	119
Şekil 3.164 Prelüd XX 2. Cümle	119
Şekil 3.165 Prelüd XX 3. Cümle (1. Ölçü).....	120
Şekil 3.166 Prelüd XX 4. Cümle Sonu	120
Şekil 3.167 Prelüd XX 5. Cümle Sonu.....	120
Şekil 3.168 Prelüd XX 6. Cümle (1. Ölçü).....	121
Şekil 3.169 Prelüd XX 7. Cümle	121
Şekil 3.170 Prelüd XX Final.....	122
Şekil 3.171 Prelüd XXI 1. Cümle.....	123
Şekil 3.172 Prelüd XXI 2. Cümle.....	124
Şekil 3.173 Prelüd XXI 3. Cümle.....	124

Şekil 3.174 Prelüd XXI 4. ve 5. Cümle	125
Şekil 3.175 Prelüd XXI 6. ve 7. Cümle	125
Şekil 3.176 Prelüd XXI 8. ve 9. Cümle	126
Şekil 3.177 Prelüd XXI 10. Cümle.....	126
Şekil 3.178 Prelüd XXI 11. Ve 12. Cümle	127
Şekil 3.179 Prelüd XXI 14. ve 15. Cümle	127
Şekil 3.180 Prelüd XXI 17. ve 18. Cümle	128
Şekil 3.181 Prelüd XXI 21. Cümle ve Final.....	128
Şekil 3.182 Prelüd XXII Motif 1 ve Motif 2	129
Şekil 3.183 Prelüd XXII Piyano alt parti figürü	129
Şekil 3.184 Prelüd XXII 2. Cümle	129
Şekil 3.185 Prelüd XXII 3. Cümle (Tema).....	130
Şekil 3.186 Prelüd XXII 3. Cümle (Piyano Partisi İkinci Melodi).....	130
Şekil 3.187 Prelüd XXII 4. Cümle (14.Ve 15. Ölçüler)	131
Şekil 3.188 Prelüd XXII 5. Cümle (2 Ölçü)	131
Şekil 3.189 Prelüd XXII 6. Cümle (Melodinin Aşağı Yön Hareketi)	132
Şekil 3.190 Prelüd XXII 7. Cümle (3 Ölçü) ve Final	132
Şekil 3.191 Prelüd XXIII 1. Cümle	133
Şekil 3.192 Prelüd XXIII 2. Cümle Başı	134
Şekil 3.193 Prelüd XXIII 3. Cümle Başı	134
Şekil 3.194 Prelüd XXIII 5. Ve 6. Cümleler	134
Şekil 3.195 Prelüd XXIV 1. Ve 2. cümle	136
Şekil 3.196 Prelüd XXIV 3. Cümle	136
Şekil 3.197 Prelüd XXIV 4. Cümle Sonu.....	137
Şekil 3.198 Prelüd XXIV 5. Cümle	137
Şekil 3.199 Prelüd XXIV 6. Cümle Sonu.....	137

Şekil 3.200 Prelüd XXIV 7. Cümle (4 Ölçü)	139
Şekil 3.201 Prelüd XXIV 9. Cümle / 2. Kısım Giriş	140
Şekil 3.202 Prelüd XXIV 11. Cümlelerin Melodik Hareketi	140
Şekil 3.203 Prelüd XXIV 12. Cümle	140
Şekil 3.204 Prelüd XXIV 14. Cümle Giriş	141
Şekil 3.205 Prelüd XXIV 14. Cümle Sonu	141
Şekil 3.206 Prelüd XXIV 15. Cümle Giriş (1 Prelüd'ün 11 Ölçüsünün Notaları)	142
Şekil 3.207 Prelüd I (11 ölçü)	142
Şekil 3.208 Prelüd XXIV 15 Cümle (2. Prelüd'ün 4 Ölçüsü)	142
Şekil 3.209 Prelüd II (4 Ölçü)	142
Şekil 3.210 Prelüd XXIV 15. Cümle (8. Prelüd)	143
Şekil 3.211 Prelüd XXIV 15. Cümle (10. ve 11. Prelüd)	143
Şekil 3.212 Prelüd XXIV 15. Cümle Piyano Üst Parti (70 ve 71. Ölçüler)	143
Şekil 3.213 Prelüd XXIV 2. Kesit Teması	144
Şekil 3.214 Prelüd XXIV 15. Cümle 82 Ve 83. Ölçüler	144
Şekil 3.215 Prelüd V 2. Kesit Piyano Figürü	144
Şekil 3.216 Prelüd XXIV 91-93 Ölçüleri Arası	145
Şekil 3.217 Prelüd XXIV 15 Cümle Sonu	145
Şekil 3.218 Prelüd XVI 151 Ve 153 Ölçüleri Arası	146
Şekil 3.219 Prelüd XV (16. Ölçü)	146
Şekil 3.220 Prelüd XXIV Final	147



GİRİŞ

Günümüzün önemli bestecilerinden biri olan Lera Auerbach, çok sayıda eser üretmiş olmasına rağmen hem ülkemizde hem de dünyada yeterince tanınmamaktadır. Auerbach'ın eserleri arasında, her biri farklı enstrümantasyon için yazılmış üç ayrı *24 Prelüd* seti öne çıkmaktadır: piyano için *24 Prelüd* (1999), keman ve piyano için *24 Prelüd* (1999) ve viyolonsel ve piyano için *24 Prelüd* (1999). Ayrıca, D. Shostakovich'in Op. 34 piyano için *24 Prelüd* eserini de viyola ve piyano için düzenlemiştir (2010).

Bu tez çalışmasında, viyolonsel repertuvarında önemli bir yere sahip olabilecek Lera Auerbach'ın viyolonsel ve piyano için *24 Prelüd* adlı eseri incelenecektir. Eserin daha iyi yorumlanabilmesi için yalnızca nota üzerinde yazanların öğrenilmesi yeterli değildir; bestecinin karakteri, müzik dili, sanatsal yaklaşımı, etkilendiği isimler ve eserlerin ortaya çıkış hikâyeleri de araştırılmalı, ayrıca esere dair yapılmış analizler incelenmelidir. Özellikle çağdaş müziğe karşı var olan çekimser yaklaşımların aşılması açısından, bu tür bir araştırma ve analiz süreci önemli bir katkı sağlayacaktır.

Viyolonsel repertuvarında, teknik ve müzikal açıdan geliştirici nitelikte birçok önemli eser yer almakla birlikte, özellikle öğrencilik yıllarından itibaren viyolonsel müfredatlarında çağdaş eserlere yeterince yer verilmediği gözlemlenmektedir. Müzikteki gelişim ve üretim dikkate alındığında, müfredat ve repertuvarların güncellenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu tez çalışmasının temel amacı, Lera Auerbach'ın viyolonsel ve piyano için *24 Prelüd* eserinin icrasına yönelik olarak yorumculara referans olabilecek bir kaynak sunmaktır.

1 LERA AUERBACH

Günümüzde çoklu görev alışkanlıklarının ve çok-duyulu algılı deneyimlerin yaygınlaştığı bir çağda, bireylerden yalnızca tek bir alanda değil, birden fazla alanda bilgi ve yetkinlik sahibi olmaları beklenmektedir. Vinnie Mirchandani'nin *The New Polymath* (Wiley, 2010) adlı kitabının önsözünde belirttiği gibi, "Artık sadece bir kişi olamayız, kişilerin birleşimi olmalıyız." Bu yaklaşım, modern toplumda bireysel uzmanlıkların ötesine geçilerek, çok yönlü ve bütüncül bir bakış açısının önem kazandığını göstermektedir.

Lera Auerbach, Rönesans dönemi yazar ve düşünürlerinin tanımladığı anlamda bir bilge olarak nitelendirilebilecek çok yönlü bir sanatçıdır. Auerbach, yalnızca başarılı bir besteci ve konser piyanisti değil; aynı zamanda ressam, heykeltıraş, opera yazarı ve çeşitli nesir ile şiir kitaplarının da yazarıdır. Ancak Auerbach'a göre, bu müzik dışı faaliyetler yalnızca birer hobi ya da amatör uğraş değildir. Sanatçının bakış açısına göre, tüm sanat dalları birbiriyle bağlantılıdır ve birbirlerini besleyip güçlendirmek üzere varlık gösterir (ap Siôn, 2017).

Görsel 1.1

Lera Auerbach



Görsel 1.2

Lera Auerbach'ın Görsel Sanat Çalışması Örneği (Perfect Harmony)



1.1 Hayatı

Lera Auerbach, 21 Ekim 1973 tarihinde Rusya'nın Chelyabinsk şehrinde doğmuştur. Müzik eğitimine, piyano öğretmeni olan annesiyle başlamış ve ilk bestesini henüz dört yaşındayken yazmıştır. 1991 yılında, 17 yaşındayken, bir Alman kemancının yanında Amerika Birleşik Devletleri'ne düzenlenen bir turneye katılmıştır. Turne kapsamında verdikleri bir konserin ardından, seyircilerden birinin önerisiyle Aspen Müzik Festivali'ni ziyaret etmiş ve burada çeşitli derslere katılmıştır. Festivaldeki gözlemleri sonucunda, Amerika'daki özgürlük ortamından oldukça etkilenmiştir (Mendez, 2016, s. 26-30).

Auerbach, Amerika Birleşik Devletleri'ni bir fırsat olarak görmüş; ancak turne grubundaki öğretmenleri onun bu ilgisine karşı temkinli yaklaşmıştır. Turnenin son durağı olan New York'ta, keman öğretmeni ve annesinin bir tanıdığı olan Ilya Lehman ile tanışmış ve onunla ders yapmıştır. Lehman, Auerbach'ın performansından etkilenerek Manhattan School of Music'te hızlıca bir seçme sınavı düzenlemiş ve Auerbach, bir sonraki dönem için kabul almıştır. Bu gelişmelerin ardından, öğretmenlerinin dikkatinin dağınık olduğu bir anda eşyalarını toplayarak Lehman'ın evine yerleşmiş ve ailesinin onayıyla Amerika'da iltica etmiştir (Mendez, 2016,).

Lera Auerbach, müzik eğitimine Manhattan School of Music'te başlamış ve burada Nina Svetlanova ile piyano çalışmıştır. Ardından Juilliard School'a geçerek, piyano alanında Joseph Kalichstein, kompozisyon alanında ise Milton Babbitt ve Robert Beaser ile çalışmıştır. Piyano eğitimini ise 2002 yılında, Hannover Hochschule für Musik'te Norveçli Grieg uzmanı Einar-Steen Nökleberg ile tamamlayarak konser diploması

almaya hak kazanmıştır. Bu süreçte, Auerbach'ın uluslararası düzeyde tanınan ve son derece üretken bir besteci olarak müzik dünyasında önemli bir yer edinmiştir (Flamm, 2014).

Eğitiminin tamamladıktan sonra, Auerbach uluslararası alanda aranan bir besteci ve piyanist haline gelmiştir. 2000 yılında, Uluslararası Brahms Topluluğu tarafından Baden-Baden'deki Johannes Brahms'ın evine davet edilen iki sanatçıdan biri olmuştur. 2001 yılında, kemancı Gidon Kremer tarafından Lockenhaus Festivali'ne konuk sanatçı olarak davet edilmiş ve burada 16 eseri seslendirilmiştir. 2002 yılında, Gidon Kremer ve Kremerata Baltica ile Keman, Piyano ve Orkestra için Süit adlı eseriyle Carnegie Hall'de ilk performansını gerçekleştirmiştir. 2003 yılında ise, kemancı Vadim Gluzman ve piyanist Angela Yoffe, Auerbach'ın Piyano ve Keman için 24 Prelüd, T'filah ve Postlüt eserlerini kaydetmiştir (Mendez, 2016,).

Bestecinin oda müziği alanındaki katkıları, Tokyo, Jesper, Ying, Borromeo, Granados, Artemis ve RTÉ Vanbrugh gibi saygın topluluklar tarafından seslendirilen sekiz yaylı çalgılar dörtlüsü, dört piyano üçlüsü ve çeşitli enstrüman kombinasyonları için yazılmış üç eseriyle temsil edilmektedir. Orkestra ve sahne eserleri arasında yer alan iki opera ise, Vladimir Fedoseyev, Vladimir Spivakov, Christoph Eschenbach, Charles Dutoit, Andris Nelsons, Andras Keller ve Vladimir Jurowski gibi uluslararası üne sahip şefler tarafından yönetilmiştir. Ayrıca, John Neumeier, Goyo Montero, Aszure Barton, Terence Kohler, Sol León, Paul Lightfoot, Medhi Waleski, Christine Milietz, Reginaldo Oliveira ve John La Bouchardiere gibi önemli koreograf ve sahne yönetmenleri, Auerbach'ın bale ve operalarını dünyanın çeşitli önde gelen tiyatrolarında sahnelemişlerdir (Nezhdanova-Cunningham, 2017).

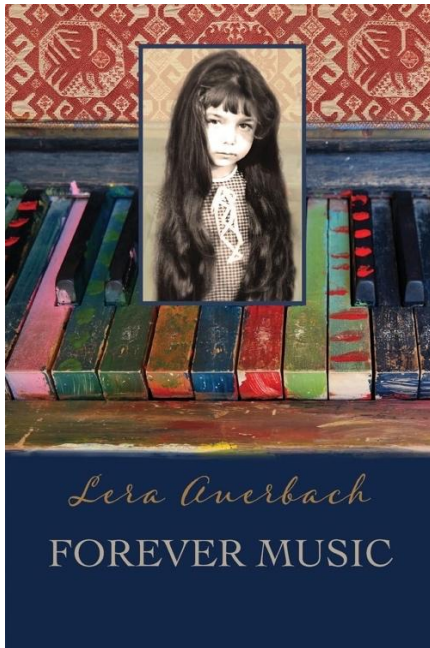
2005 yılında Almanya'da Schleswig-Holstein Müzik Festivali tarafından Hindemith Ödülü, Deutschlandfunk's Förderpreis ve Bremer Musikfest Ödülleri'ne layık görülmüştür. 2007 yılında Dünya Ekonomik Forumu tarafından Genç Global Lider, 2014 yılında ise sınırsız yaratıcılık dalında Kültürel Lider seçilmiştir (Mendez, 2016).

New York'taki müzik eğitiminin yanı sıra Columbia University'de karşılaştırmalı edebiyat eğitimi de almıştır. Halen Rusya'da önemli bir şair olarak kabul edilen Auerbach, 1996 yılında Pushkin Topluluğu tarafından yılın şairi seçilmiş ve Novoye Russkoye Slovo gazetesinin şiir ödülünü kazanmıştır. Ayrıca, "Paul and Daisy Soros Fellowship for New Americans" programına kabul edilen ilk sanatçı olmuştur. Edebi

eserleri arasında beş ciltlik şiir ve nesir kitabı, iki roman ve Rusça edebi gazetelerde yayımlanan çok sayıda makale bulunmaktadır. 2015 yılının başlarında, aforizmalar ve kendi sanat eserlerinin renk paletlerini de içeren, çeşitli konuları kapsayan ilk İngilizce kitabını yayımlamıştır. Görsel sanatçı olarak da tanınan Auerbach'ın eserleri, 2013 yılında Norveç'teki bir solo sanat galerisinde sergilenmiştir (Mendez, 2016).

Görsel 1.3

Lera Auerbach'ın Şiir Düzenlemeleri Kapağı



Auerbach, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların piyanist-besteci geleneğini, enstrümanına ve piyano literatürüne olan derin aşinalığının sağladığı avantajla sürdürmektedir. Bu sayede, repertuar bilgisini kendi özgün fikirleriyle harmanlamaktan çekinmemekte ve müzikal geçmişi bugüne taşımaktan ziyade, bugünü geçmişin bilinciyle yorumlamayı tercih etmektedir. Auerbach, besteci ve yorumcu kimliğini dengede tutmaya özen göstermektedir. J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, R. Schumann, F. Liszt, M. Mussorgsky, D. Shostakovich, C. Debussy ve S. Prokofiev gibi birçok bestecinin eserlerini araştırmış ve yorumlamıştır (Mendez, 2016,).

1.2 Müzik Stili ve Polistilizm Akımı

Pwyll ap Siôn (2017), Gramophone dergisinde yayımlanan makalesinde, Lera Auerbach'ın müziğini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Auerbach, üç senfoni, üç keman konçertosu, çok sayıda geniş ölçekli koro eseri, Rus yazar Nikolai Gogol üzerine yazılmış

üç perdelik bir “opera misteria” ve çeşitli bale partiyonları ile oldukça büyük bir repertuar oluşturmıştır. Bununla birlikte, şimdiye kadar en kalıcı ve etkileyici katkılarını oda müziği alanında göstermiştir. Oda müziği eserleri arasında sekiz yaylı çalgılar dörtlüsü, üç keman ve piyano sonatı, bir viyolonsel ve piyano sonatı ile keman-piyano, viyolonsel-piyano ve solo piyano için üç geniş ölçekli 24 Prelüd seti yer almaktadır (ap Siôn, 2017).

Auerbach’ın solo piyano eserlerinde, geleneksel biçimlerin yanı sıra, çeşitli tizlik ve tını seçenekleri, uyumlu ilişkiler, motifsel hücreler, küme akorlar, işlevsiz gelişimlerde tonal tonlar ile melodik ve uyumlu motiflere ait öğeler dikkat çekmektedir. Bestecinin kompozisyon stili, sezgisel bir polistilistik yaklaşım içerir. Polistilizm, kelime anlamı itibarıyla “çok stillilik” anlamına gelmekte olup, Alfred Schnittke’nin öncülüğünde gelişen ve birden fazla stil ile tekniğin aynı eserde birleşimini ifade eden bir akımdır. Auerbach’ın eserlerinde, 19. yüzyıl ve öncesinin tını ve formlarına da sıklıkla başvurulmaktadır (Yöre, 2011, s. 10).

Polistilizm akımı, başlıca iki teknikle ele alınabilir: alıntılama ve çağırışım. Alıntılama tekniği, başka bir döneme veya ulusal geleneğe ait melodilerin, armonilerin ya da kadans formlarının doğrudan veya dolaylı biçimde kullanılmasıdır. Birden fazla stilin aynı eserde kullanılması da mümkündür (Schnittke, 2002, s. 86). Bu tekniğe örnek olarak, Auerbach’ın Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd’ünün 12 numaralı prelüdü gösterilebilir; bu bölümde, Mussorgsky’nin “Bir Sergiden Tablolar” eserinin “Bydlo” bölümünün teması hissedilmektedir. Çağırışım tekniği ise, alıntılamanın sınırında, ancak onu geçmeyen, ipuçlarıyla kendini gösteren bir yaklaşımdır. Bu konuda kesin bir sınır çizmek mümkün olmasa da örnekler verilebilir. Geçmiş dönem stillerini ustalıkla kullanan Igor Stravinsky ve Hans Henze, çağırışım tekniğine örnek olarak gösterilebilir (Schnittke, 2002, s. 88). Auerbach’ın 24 Prelüd’ünün 13 numaralı prelüdünde ise, başlangıç motifinde Bach etkisi açıkça hissedilmektedir.

Birçok yorumcu, Auerbach’ın müziğini “Neo-Romantik”, “Rus stili”, “modası geçmiş ama yaratıcı” ve “duygusal açıdan zengin” olarak tanımlamıştır. Müziğinin karşılaştırıldığı sanatçılar arasında C. Gesualdo, F. Chopin, J. S. Bach, D. Shostakovich, S. Rachmaninov ve A. Scriabin yer almaktadır (Mendez, 2016, s. 30).

Auerbach, solo piyano eseri “Ludwig’s Alptraum”da L. van Beethoven’ın Op. 27 No. 1 Piyano Sonatı’ndan bazı öğeleri biçim değiştirerek alıntılama ve -en kopuk görünen

ögeler birdenbire bir bağ ortaya çıkartır, garip ve biçimsiz bir gerçeklikte birbirlerine aitlik hissi verir- düşüncesini yansıtmıştır. Müzikal referans ve alıntı unsurları, Auerbach'ın müziğinde önemli bir rol oynar; ancak Schnittke'nin polistilistik bestelerinde olduğu gibi, bu unsurlar materyalleri birbirine bağlayan, birleştirici bir öge olarak işlev görür (ap Siôn, 2017).

Auerbach'a polistilistik bir besteci olarak tanımlanması sorulduğunda, “Tanımlardan ve etiketlerden uzak kalmaya çalışırım. Müziğimin polistilistik olarak tanımlanmasıyla bir problemim yok. Bana göre, bu en büyük özgürlüktür; tüm stillerin sınırlarını genişletmek, diğer tüm ‘izm’lerin parmaklıklarını aşmaktır.” şeklinde yanıt vermiştir (Mendez, 2016, s. 31).

Auerbach, hayallerin yaratıcı sürecin temelini oluşturduğunu belirtmektedir: “Ben önce hayal kurarım, sonra hayali seslere ayırırım, sesleri sembollere çeviririm; onlar da hayalimi hayata döndürür.” Bu düşsel görüler, bazen bulanık titreşimlerin ve belirsiz köşelerin ses dünyasında yıkanır; ancak bu masum anlar, altında gizlenmiş daha rahatsız edici unsurların gölgelerini de ortaya çıkarır. 1999 yılında yazdığı “Ten Dreams” eserinin ilk bölümü “Alptrauhaft” (Kabusta olduğu gibi) olarak adlandırılmıştır. Her bölüm, yarım ses aralıklarının ilişkileri üzerine bir etüt niteliğindedir; kimi zaman tedirgin, kimi zaman ise rüya gibi bir atmosfer sunar (ap Siôn, 2017).

“Ten Dreams”ın beşinci bölümünde, küme akorlar ve keskin kromatiklerle dolu bir yapı içinde, Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'ne karanlık bir parodiyle gönderme yapılmakta ve Beethoven'ın etkisi belirsiz bir şekilde hissedilmektedir (ap Siôn, 2017). Auerbach'ın müziğinde, müziğe ait bir irade olduğu ve bestecinin kendi seslerinin değil, seslerin bestecinin sahibi olduğu vurgulanmaktadır. Tonallik ise, yapısal bir bağlantı ögesi olmaktan ziyade, sembolik ve psikolojik bir rezonans olarak kullanılmakta; bu da Auerbach'ın müziği metaforlar, imgeler ve hikâyeler olarak düşündüğü fikrini desteklemektedir. 2005 yılında yazdığı ikinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde, müzikal mimiklerin sembollere dönüştüğü belirtilmektedir (ap Siôn, 2017).

Donald Rosenberg, Auerbach'ın “24 Preludes for Cello and Piano” eserinde yalnızca Mozart'ın alaycı bir parodisini değil, aynı zamanda J. S. Bach, Bartók, Offenbach ve pop müziğe yönelik imalı ve bariz göndermeler bulunduğunu ifade etmiştir. Christoph Flamm ise, Auerbach'ın “24 Preludes for Piano” eserinin dördüncü bölümü ile Chopin'in Mi minör Op. 28 No. 4 prelüdü arasında paralellikler kurmuştur. Mussorgsky, Scriabin,

Rachmaninov, Shostakovich ve Schnittke gibi Rus besteciler de Auerbach'ın eserlerinde etkisi hissedilen isimler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, Auerbach'ın bestecilik yeteneğini ilk fark eden isimlerden biri Sofia Gubaidulina'dır (ap Siôn, 2017).

Auerbach'ın müziği, akıcı, duygusal ve etkileyici bir neo-romantik yaklaşımı simgelerken; alıntı kullanımı ise polistilizm ve postmodernizm ile karşılaştırılmaktadır. Auerbach'ın dünyasında hiçbir şey görüldüğü gibi değildir ve çoğunlukla hedefi, “en beklenmedik yerlerde” güzelliği bulmaktır. Kemancı Gidon Kremer'in de belirttiği gibi, “Onun güçlü yeteneği geçmişe duyduğu derin saygıyla beslenmiştir; ancak yarattıkları bir yandan yenilikçi ve maceracıyken, içten ve kişisel olmasına engel olmamıştır” (ap Siôn, 2017).

1.3 Eser Listesi

Operalar

- *Gogol* (2010) – (3 perde)
- *The Blind (Mysterium)* (2001) – (1 perde)

Bale

- *The Little Mermaid* (2004, 2007) – (3 perde) (Copenhagen & Hamburg versiyonu)
- *Tatiana* (2014) (2 perde)
- *Frozen Dreams* (2025) (1 perde)
- *Faust* (2 perde)
- *Cinderella* (2 perde)
- *Watch Her* (1 perde)
- *Helden* (2 perde)
- *Shine a Light* (1 perde)
- *Anne Frank* (2 perde)
- *Maria* (1 perde)
- *Othello* (1 perde)
- *Sueño de la Razon* (2 perde)

- 11/11 (1 perde)

Senfoniler

- 1. Senfoni "*Chimera*" (2006)
- 2. Senfoni "*Requiem for a Poet*" (2006)
- 3. Senfoni "*The Infant Minstrel and His Peculiar Menagerie*" (2016)
- 4. Senfoni "*Arctica*" (2019)
- 5. Senfoni "*Paradise Lost*" (2022)
- 6. Senfoni "*Vessels of Light*" (2022)

Orkestra ve Konçertolar

- *İkili Concerto* (1997) – Keman, piyano ve orkestra
- 1. Keman Konçertosu (2000/03)
- 2. Keman Konçertosu "*September 11*" (2004)
- 3. Keman Konçertosu "*De Profundis*" (2015)
- 4. Keman Konçertosu "*NYx: Fractured Dreams*" (2017)
- Piyano Konçertosu (2001)
- 1. Piyano Konçertosu "*Only Through Time Time Is Conquered*" (2015)
- Viyolonsel Konçertosu "*Diary of a Madman*" (2021)
- *Serenade for a Melancholic Sea* (2002) – Keman, viyolonsel, piano and yaylı orkestra
- *Dreammusik* (2014) – Viyolonsel ve oda orkestrası
- *Dialogues on Stabat Mater* (2005) – Keman, viyola, vibrafon ve yaylı orkestra için concerto grosso
- *Fragile Solitudes* (2008) – yaylı dörtlü ve oda orkestrası için Concerto grosso
- *Eterniday* (2010) – Yaylı beşli, bas davul, celesta ve yaylılar için Concerto grosso
- *Sogno di Stabat Mater* (2009) – Keman, viyola, vibrafon ve yaylı orkestra için Concerto grosso

- *Süit Konçertant* (2001) – Keman, piyano ve yaylı orkestra için Concerto grosso
- *Twofold Dream* (2017) – Keman, piyano ve orkestra için Concerto grosso
- *Mozart's Twofold Dream* (2017) – Concerto grosso No. 5

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü

- *Yaylı Kuartet No. 1* (2004)
- *Yaylı Kuartet No. 2 "Primera luz"* (2005)
- *Yaylı Kuartet No. 3 "Cetera desunt"* (2006)
- *Yaylı Kuartet No. 4 "Findings – 16 Inventions"* (2007)
- *Yaylı Kuartet No. 5 "Songs of Alkonost"* (2011)
- *Yaylı Kuartet No. 6 "Farewell"* (2012)
- *Yaylı Kuartet No. 7 "Désir"* (2013)
- *Yaylı Kuartet No. 8 "Sylvia's Diary"* (2013)
- *Yaylı Kuartet No. 9 "Thanksgiving"* (2020)
- *Yaylı Kuartet No. 10 "Frozen Dreams"* (yeni)

Piyanolu Trio

- *Piyanolu Trio No. 1* (1992/1996)
- *Piyanolu Trio No. 2 "Triptych – This Mirror Has Three Faces"* (2011)
- *Piyanolu Trio No. 3* (2013)
- *Piyanolu Trio No. 4* (2017)
- *Postscriptum* (2006, 2009) – Keman, viyolonsel ve piyano

Oda Müziği ve Diğer Topluluklar

- *24 Preludes* (1999) – Keman ve piyano / Viyolonsel ve piyano / Viyola ve piyano
- *Sonat No. 1* (2000) – Keman ve piyano
- *Sonat No. 1* (2002) – Viyolonsel ve piyano
- *Sonat No. 1 "Arcanum"* (2013) – Viyola ve piyano

- *Sonat No. 2 "September 11"* (2001) – Keman ve piyano
- *Sonat No. 2 "Il Segno"* (2006) – Solo piyano
- *Sonat No. 3* (2005) – Keman ve piyano
- *Sonat No. 4 "Fractured Dreams"* (2019) – Keman ve piyano
- *Oskolki* (2001) – Keman ve piyano
- *Job's Lament* (2009) – Keman ve piyano
- *Speak, Memory* (2010) – Keman ve piyano
- *Süit (Ten Preludes from 24 Preludes)* – Keman ve piyano / Viyolonsel ve piyano
- *Prelüd Süit (9 Preludes from 24 Preludes)* – Solo Piyano / Viyolonsel ve piyano
- *Three Dances in the Old Style* (2000) – Keman ve viyolonsel
- *Roots* (2016) – Keman ve bayan¹
- *Seraphim Canticles* (2011) – 2 Keman, 2 viyola, 2 viyolonsel
- *Epilogue* (2005) – 2 keman, viyola, viyolonsel

Solo Eserler

- *Fantasia* (1986) – Piyano
- *Memento Mori* (1992) – Solo piyano
- *24 Preludes* (1999) – Solo piyano
- *Chorale, Fugue and Postlude* (1994/1999) – Solo piyano
- *Images from Childhood* (2000) – Solo piyano
- *Sonata No. 1 "La Fenice"* (2005) – Solo piyano
- *Ludwig's Nightmare* (2007) – Solo piyano
- *Milking Darkness* (2011) – Solo piyano
- *Labyrinth* (2018) – Solo piyano

¹ Bayan, Rusya ve Doğu Avrupa kökenli akerdeona benzeyen bir enstrüman.

- *Diabellical Waltz* (2019) – Solo piyano
- *Ten Dreams* (Solo piyano)
- *Monologue* (solo viyola, solo kontrbas, solo flüt)
- *T'filah* (solo keman)
- *Lonely Suite* (solo keman)
- *par.ti.ta* (solo keman)
- *Suite dels Ocells* (solo viyolonsel)
- *Memory of a Tango* (solo kontrbas)
- *Prayer* (solo flüt, solo klarnet, solo saksafon)
- *Prelude, Toccata and Postlude* (solo kariyon², solo vibrafon)

Koro ve Vokal

- *Requiem (Dresden – Ode to Peace)* (2012) – Solistler, koro ve orkestra
- *Russian Requiem* (2007) – Erkek çocuk soprano, mezzo-soprano, bas, erkek çocuk korosu, karma koro ve orkestra
- *72 Angels "In splendore lucis"* (2016) – Koro ve saksafon kuartet
- *Goetia "In umbra lucis"* (2016) – Koro ve yaylı kuartet
- *In Praise of Peace* (2013) – Soprano, mezzo-soprano, tenor, bariton, koro and orkestra
- *Gallows Songs* (2013) – Saksafon kuartet ve çocuk korosu
- *Psalms 100, 121, 130, 23* (koro eserleri)
- *Lullaby* (2002) – Koro
- *Songs of No Return* (2007) – Soprano ve piyano
- *Songs of Rebirth* (vokal eserler)
- *Prophecy* (tenor/soprano ve org)
- *To the World* (soprano ve piyano)

² Kariyon; bir kule ya da özel yapıya yerleştirilen, bir dizi sabit çandan oluşan, müzik aletidir (Sözer, 2012, s.49)

- *October Tune* (tenor/mezzo-soprano ve piyano)
- *We Cannot Remember Them* (mezzo-soprano ve piyano)
- *Butterfly* (soprano ve piyano)
- *Poor Fisherman* (erkek çocuk soprano/soprano ve piyano)
- *Dance of David* (erkek çocuk soprano/soprano ve piyano)
- *The Sad Birch* (soprano/mezzo-soprano ve piyano)
- *Two Songs* (soprano ve piyano)
- *Last Letter* (mezzo-soprano, viyolonsel ve piyano)
- *Postscriptum* (mezzo-soprano, viyolonsel ve piyano)

Düzenlemeler ve Transkripsiyonlar

- *Shostakovich-Auerbach: 24 Preludes (After Op. 34)* – Viyolonsel ve piyano, viyola ve piyano
- *Shostakovich-Auerbach: Five Preludes (After Op. 34)* – Keman ve piyano
- *Shostakovich-Auerbach: Six Poems of Marina Tsvetaeva* – Alto ve yaylı kuartet
- *Prokofiev-Auerbach: Trio* – Obua, viyolonsel, piyano / Keman, viyolonsel, piyano

Kadanslar

- *K314 W.A. Mozart Flüt Konçertosu için Kadans*
- *K466 W.A. Mozart Piyano Konçertosu için Kadans*

2 24 PRELÜD SETLERİ

2.1 Prelüd Formunun Tarihçesi

Yazılı ilk prelüdlere ise XV. yüzyılda rastlanmaktadır. Adam Ileborgh, 1448 yılında org için hazırladığı “Ileborgh Tablature” adlı metodunda, beş parçadan oluşan “Preambulum” (prelüdler) bestelemiştir. Bu prelüdler, cantus firmus (değişmez tema) kullanımından kaçınılması ve üst seste ölçülü bir özgürlük sergilenmesiyle, en eski klavye kompozisyonları arasında yer almaktadır. Alt sesin sadeliğine karşılık, üst seste görülen süsleme yoğunluğu dikkat çekicidir. Benzer özellikler, Conrad Paumann’ın “Fundamentum organisandi” adlı eserinde de gözlemlenmektedir (Şekil 2.1) (Meier, 1993, s. 8-9).

Şekil 2.1

Paumann, *Fundamental Organisandi*



Latince *Praludium* olan sözcük, İngilizce ve Fransızca’ya *Prelude* veya *Postlude* olarak geçmiştir. *Önce* anlamına gelen *pre* ve yedi, sekiz veya on bir telli çalgı olan *luth*, *lude*, *lauto* kelimelerinin birleşiminden türemiştir. Prelüd, XVI. yüzyılda çalmaya başlamadan önce, lavtanın akordunu kontrol etmek ve eserin tonalitesini kontrol etme amacıyla, genellikle dört ölçüden oluşan, kısa doğaçlamalar olarak yaygınlaşmıştır. (Sever, 2016).

XVII. yüzyılın başlarında ise, ölçüsüz prelüdler ortaya çıkmaya başlamıştır. Metrik özgürlüğe sahip akorlardan oluşan bu prelüdler, özellikle Fransız Barok lavta süitlerinde, org ve klavsen eserlerinde, yine sanatçının enstrümanının akordunu kontrol etmesi, süitin geri kalanını çalmadan önce parmaklarını ısıtması ve tonaliteyi oluşturması amacıyla kullanılmıştır. Fransız klavsenciler tarafından icra edilen prelüdlerin temel amacı da günümüzde bilinen akort yapma tekniklerinin henüz yaygın olmaması nedeniyle,

enstrümanın akordunu kontrol etmektir. Fransız besteci Nicolas Le Bègue'nin (1631-1702), 1677 yılında bestelediği "Les Pièces de Clavessin" adlı eserinin prelüdü, ölçüsüz prelüdlerin tipik bir örneğidir (Şekil 2.2) (Meier, 1993).

XVII. yüzyılda yazılmış Alman prelüdlere ise, türün müzikal gelişimi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Kuzey Alman prelüdlerinde bir yanda akor dizilimleri, diğer yanda ise akıcı dizisel yapılar öne çıkarken; Güney Alman prelüdlerinde daha çok polifonik dokuya rastlanmaktadır (Sipahi & Aşkın, 2016).

Şekil 2.2

Bègue, Les Pieces de Clavessin

Les Pièces de Clavessin – Paris, 1677

Pièces en d

Prélude en d. la. ré. sol.

Nicolas Le Bègue
(1631-1702)



XVII. yüzyılın sonlarına doğru, akort kontrolü ya da tonaliteye hazırlık amacıyla çalınan kısa giriş müzikleri olan prelüdler, artık daha uzun ve kendi başına bir bölüm olabilecek bir tür haline gelmeye başlamıştır. İtalya'da, Arcangelo Corelli (1653-1713), oda müziği

sonatlarının başında en az iki ölçülük kısa bölümler olarak prelüdü kullanan ilk bestecilerdendir. Bu prelüdler genellikle Grave, Lento veya Adagio gibi yavaş tempolu bölümlerdir (Yılmaz, 2008). Fransa’da ise Jean Philippe Rameau (1683-1764), 1706 yılında yazdığı “Pièces de Clavecin” (Klavyen için Parçalar) adlı eserine ölçsüz bir prelüd ile başlamış; ilerledikçe nota değerlerini belirginleştirip ölçü içinde devam ederek prelüdü bağımsız bir bölüm olarak kullanmıştır (Şekil 2.3) (Meier, 1993).

Şekil 2.3

Rameau, *Pieces de Clavecin*

I. PIÈCES DE CLAVECIN · LIVRE PREMIER (1706)



XVIII. yüzyılda prelüd formu çok fazla ele alınmamıştır. Bu dönemde, Alman prelüdlerinin yapısına en çok Johann Sebastian Bach’ın; XVII. yüzyıl Fransız prelüd okulunun gelişimine ise Rameau’nun katkısı olmuştur. Barok Dönem’de prelüd formu, yaygın olarak füğlerin ya da dans parçaları geleneğinden gelen süit formunun başında bir bölüm olarak kullanılmıştır. Bach’ın “Eşit Düzenlenmiş Piyano için 48 Prelüd ve Füg” (Das Wohltemperierte Klavier) adlı eseri, prelüd türünün büyük ölçüde gelişmesini sağlayan en önemli eserlerden biridir. Eserin adı Türkçeye “Eşit Düzenlenmiş Piyano” olarak geçmiş olsa da aslında o dönemde tüm klavyeli çalgıları kapsayan “clavier” için yazılmıştır. 24’er prelüd ve füğden oluşan iki ayrı ciltten meydana gelmektedir (I. Cilt 1722 – II. Cilt 1739-1742).

XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başlarında, prelüd formu; sonatlar ya da büyük solo parçaların başında çalınan, doğaçlamaya benzer bir tür olmaya başlamıştır. Bu dönemde yazılan prelüdlere, çeşitli müzikal öğeler açısından zengindir. Prelüdlere polifonik ya da homofonik dokuda yazılması, doğaçlamaya açık olup olmaması, virtüözlüğü sergileme ya da eğitimsel amaçlı yazılmış olması gibi farklılıklar bu müzikal öğelere örnek teşkil etmektedir. Özellikle bu dönemde, doğaçlama tekniğini geliştirmek amacıyla pedagojik amaçlı yazılmış prelüdlere dikkat çekmektedir. Muzio Clementi (1752-1832), Carl Czerny (1797-1857) ve Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) gibi besteciler, öğrencileri için prelüd albümleri yazmışlardır; Clementi “Preludes et Exercices” (Prelüdlere ve Egzersizler), Czerny “Art of Preluding” (Prelüdleme Sanatı), Hummel ise “Preludes dans tous les 24 tons” (24 Tonda Prelüdlere) adlı eserleriyle bu geleneğe katkı sağlamıştır (Sipahi & Aşkın, 2016).

XV. yüzyıl Alman org metotlarından, XVII. yüzyıl Fransız lavta ve klavsen icracılarının kullandığı ölçsüz prelüdlere; XVIII. yüzyıl füğ ya da sonatların giriş bölümlerinden, doğaçlama tekniği ve prelüd albümlerine doğru gelişim gösteren prelüdlere, XIX. ve XX. yüzyıla gelindiğinde artık virtüözik eserler haline gelmiştir. Bach’ın 48 Prelüd ve Füğ eserinin etkisiyle, 24 tonda yazılan ve kısa bölümlerden oluşan 24 prelüd setlerinin başında, Frederic Chopin’in (1810-1849) 1835-39 yılları arasında yazdığı Op. 28 Piyano için 24 Prelüd eseri gelmektedir. Bu eser, sonrasında Aleksandr Skryabin, Sergey Rachmaninov, Claude Debussy ve Dimitri Shostakovich gibi birçok önemli besteci için model olmuştur.

24 prelüd setlerinin ortaya çıkışından sonra, her bestecinin kendi kompozisyon stil farklılıkları dışında prelüd, form olarak gelişimini tamamlamıştır. Bununla birlikte, 24 prelüd setleri dışında prelüd ve füğ geleneğini sürdüren önemli besteciler de bulunmaktadır; Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) Op. 35 Piyano için Altı Prelüd ve Füğ, Franz Liszt (1811-1886) B-A-C-H teması üzerine Prelüd ve Füğ, Johannes Brahms (1833-1897) ise org için Prelüd ve Füğ bestelemiştir (Yılmaz, 2008).

2.2 J. S. Bach 48 Prelüd ve Füğ (Das Wohltemperierte Klavier)

Bach’ın döneminden önce klavsenin akort düzeni, günümüzde kullanılan piyano ve klavsen akort düzeninden farklıydı. Si diyez ve do notaları, modern piyanolarda aynı tuşla çalınsa da doğada bu iki ses birbirinden farklıdır. Bu durum, yaylı ve üfleli çalgılarda sorun oluşturmazken, klavsende her parçadan önce çalınacak tona göre yeniden akort

yapma gerekliliği doğurmuştur. 1691 yılında Andreas Werckmeister, si diyez-do aralığını on ikiye bölerek, her yarım sesi eşit olarak dağıtmış ve tüm yarım seslerin bu sisteme göre eşit kabul edilmesini sağlamıştır. Böylece, tekrar akort edilmeden tüm tonlarda çalım mümkün hâle gelmiştir (Sever, 2016). Bach’ın “48 Prelüd ve Füg” eserinde bu yeni akort sistemi büyük önem taşımaktadır.

Prelüd setlerinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayan Bach’ın “48 Prelüd ve Füg” eseri, Türkçeye “İyi” ya da “Eşit Düzenlenmiş Piyano” olarak geçmiş olsa da aslında klavsen için yazılmıştır. O dönemde “clavier” terimi, klavsen ve org gibi tüm klavyeli çalgıları kapsayan genel bir ad olarak kullanılmaktaydı. Bach, klavsende yeni akort sistemine alışmak amacıyla yazdığı bu eseri iki cilt hâlinde oluşturmuştur. Her bir cilt, 12 majör ve 12 minör tonda yazılmış toplam 24 prelüd ve füg içermektedir. Birinci cilt 1722’de Köthen’de, ikinci cilt ise 1739-1742 yılları arasında Leipzig’de tamamlanmıştır (Sever, 2016). Her bir prelüd ve füg, kromatik dizilimle, sırasıyla majör ve minör tonlarda yazılmıştır: do Majör – do minör, do diyez Majör – do diyez minör, re Majör – re minör şeklinde devam etmektedir (Tablo 2.1).

Tablo 2.1

Kromatik Yükseliş ile İlerleyen Dizi

KROMATİK YÜKSELİŞ İLE 24 TON DİZİLİMİ			
Prelüd No:1	Do Majör	Prelüd No:2	Do minör
Prelüd No:3	Do diyez Majör	Prelüd No:4	Do diyez minör
Prelüd No:5	Re Majör	Prelüd No:6	Re minör
Prelüd No:7	Mi bemol Majör	Prelüd No:8	Re diyez minör
Prelüd No:9	Mi Majör	Prelüd No:10	Mi minör
Prelüd No:11	Fa Majör	Prelüd No:12	Fa minör
Prelüd No:13	Fa diyez Majör	Prelüd No:14	Fa diyez minör
Prelüd No:15	Sol Majör	Prelüd No:16	Sol minör
Prelüd No:17	La bemol Majör	Prelüd No:18	Sol diyez minör
Prelüd No:19	La Majör	Prelüd No:20	La minör
Prelüd No:21	Si bemol Majör	Prelüd No:22	Si bemol minör
Prelüd No:23	Si Majör	Prelüd No:24	Si minör

Prelüdlar, kendi fügleri ile çoğunlukla farklılık gösteren, kısa tema ya da figürlere sahip, virtüözlük isteyen etütler gibidir. Bazı prelüdlar, arpej kullanan tamamen armonik bir

yapıya (No.1- I. Cilt), bazıları kısa gam motiflerine (No.11-II. Cilt), bazıları da kırık akorlardan oluşan figürlere (No.21-I. Cilt) sahiptir (Meier, 1993).

2.3 Prelüd Setlerine Örnekler

Bach'ın 48 Prelüd ve Füg'ün etkisiyle, öncülüğünü Chopin'in yaptığı 24 Prelüd setlerinden bazı örnekler şu şekildedir;

Charles Valentin Alkan Op.31 Piyano ya da Org için 25 Prelüd (1844)

Stephen Heller Op.81 Piyano için 24 Prelüd (1853)

Feruccio Busoni Op.37 Piyano için 24 Prelüd (1879-90)

Alexandr Skrabin Op.11 Piyano için 24 Prelüd (1888-96)

Felix Blumenfeld Op.17 Piyano için 24 Prelüd (1892-94)

Rachmaninov Op.23 (1903) ve Op.32 (1910) Piyano için 24 Prelüd

Claude Debussy Piyano için 24 Prelüd 1. Kitap (1910) ve 2. Kitap (1913)

Selim Palmgren Op.17 Piyano için 24 Prelüd (1907)

Dimitri Shostakovich Op. 34 Piyano için 24 Prelüd (1932-33) ve Op. 87 Piyano için Prelüd ve Füg (1950-51)

2.3.1 Frédéric Chopin (1810-1849)

1810 yılında Polonya'da doğan Frederic Chopin, müzisyen olan annesinden küçük yaşlarda piyano dersleri almaya başlamıştır. Sekiz yaşına geldiğinde, dönemin önde gelen eğitimcilerinden Çek piyanist Wojciech Zywny'in öğrencisi olmuştur. Lise eğitimini tamamladıktan sonra Varşova Üniversitesi Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Beethoven'ın vefat ettiği yıl, Joseph Elner'in öğrencisi olmuş ve kısa sürede Varşova'da dikkat çeken bir piyanist haline gelmiştir. Daha sonra Paris'e taşınan Chopin, burada Mendelssohn, Liszt ve Berlioz gibi önemli bestecilerle tanışmış; piyanist kimliğinin yanı sıra besteciliğini de bu şehirde geliştirmiştir.

Chopin'in 1835-1839 yılları arasında bestelediği "Piyano için 24 Prelüd" eseri, yeni prelüd türünün gelişiminde öncü bir rol oynamıştır. On iki majör ve on iki minör tondan oluşan bu prelüdlerin ton dizilimi, Bach'ın kullandığı sistemden farklıdır. Bach, kromatik yükselişi esas alırken; Chopin, beşli döngüsü içinde majör ve ilgili minör tonların

sıralanmasını tercih etmiştir: Do Majör – La minör, Sol Majör – Mi minör, Re Majör – Si minör şeklinde devam etmektedir (Tablo 2.2) (Meier,1993).

Tablo 2.2

Beş Ses Döngüsü ile İlerleyen Dizi

BEŞ SES DÖNGÜSÜ İÇİNDE 24 TON DİZİLİMİ			
Prelüd No:1	Do Majör	Prelüd No:2	La minör
Prelüd No:3	Sol Majör	Prelüd No:4	Mi minör
Prelüd No:5	Re Majör	Prelüd No:6	Si minör
Prelüd No:7	La Majör	Prelüd No:8	Fa diyez minör
Prelüd No:9	Mi Majör	Prelüd No:10	Do diyez minör
Prelüd No:11	Si Majör	Prelüd No:12	Sol diyez minör
Prelüd No:13	Fa diyez Majör	Prelüd No:14	Mi bemol minör
Prelüd No:15	Re bemol Majör	Prelüd No:16	Si bemol minör
Prelüd No:17	La bemol Majör	Prelüd No:18	Fa minör
Prelüd No:19	Mi bemol Majör	Prelüd No:20	Do minör
Prelüd No:21	Si bemol Majör	Prelüd No:22	Sol minör
Prelüd No:23	Fa Majör	Prelüd No:24	Re minör

Chopin, prelüdlere geleneksel prelüd türünden farklı bir şekilde, başka bir parçanın giriş müziği (füg, süit vb.) olarak değil, tek başına bir duyguyu ya da fikri yansıtan küçük parçalar olarak kullanmıştır. Her bir prelüd, stil, form, teknik zorluklar, müzikal karakter yönlerinden özgündür. Prelüdlerin çoğu, hızlı figürler (No.1,8), tekrarlayan melodiler (No.7) ya da ritimler (No.13) gibi temaları içeren tek bir motiften oluşmaktadır (Şekil 2.4 ve 2.5). Chopin bazı prelüdlere, lirik melodiler ve onlara zıt olan ikinci bölümler, bazılarında figürler içinden ortaya çıkan melodik öğeler kullanmış, bazı prelüdlere ise teknik zorlukları olan etütler gibi yazmıştır (Meier,1993).

Şekil 2.4

Chopin Op.28 24 Prelüd No:1 1-5 Ölçüleri Arası (Hızlı Figürler)



Şekil 2.5

Chopin Op.28 24 Prelüd No.7 1-16 Ölçüleri Arası (Tekrarlayan Melodiler)



2.3.2 Charles Valentin Alkan (1813-1888)

Charles Valentin Alkan (1813-1888), Liszt ve Chopin ile yakın arkadaşlığı bulunan Fransız bir bestecidir. Altı yaşında Paris Konservatuarı'na kabul edilmiş ve Joseph Zimmerman'ın piyano öğrencisi olmuştur. 1823 yılında Victor Dourlen ile armoni ve eşlik çalışmalarına başlayan Alkan, 1827'de armoni dalında birincilik ödülünü kazanmıştır. Alkan'ın müziği uzun süre geniş kitlelerce bilinmemiş, ancak XX. yüzyılın sonlarına doğru yeniden ilgi görmeye başlamıştır (Hillmann, 2018).

Chopin'den kısa bir süre sonra, 1844 yılında yazdığı Op. 31 Solo Piyano veya Org için 25 Prelüd eseri, Alkan'ın prelüd türüne yaklaşımını ortaya koymaktadır. Chopin gibi, Alkan da prelüdlere bağımsız bölümler olarak ele almış ve bütünlüklü bir eser oluşturmuştur. Tüm setlerde olduğu gibi, prelüdlere 24 tondadır; ancak dizilimi farklıdır. Majör ve minör tonları kromatik olarak ilerletmiş, ilk majör ve minör ton arasında tam dördü (do-fa) aralığı kullanmıştır: Do Majör – fa minör. Dizilimin tamamlanmasının ardından, 25. prelüdü yeniden Do Majör tonunda bestelemiştir (Tablo 2.3). Alkan'ın armonik dili; paralel modlar, plagal ve mediyant ilişkiler (Şekil 2.6), süpertonikler, yükseltilmiş tonikler ve heksakord gibi birçok kromatik tekniği içermektedir (Beurman, 2003, s. 127).

Tablo 2.3

Dört Ses Aralığında İlerleyen Dizi

DÖRT SES ARALIĞINDA MAJÖR VE MİNÖR KROMATİK YÜKSELİŞİ İLE 24 TON DİZİLİMİ			
Prelüd No:1	Do Majör	Prelüd No:2	Fa minör
Prelüd No:3	Re bemol Majör	Prelüd No:4	Fa diyez minör
Prelüd No:5	Re Majör	Prelüd No:6	Sol minör
Prelüd No:7	Mi bemol Majör	Prelüd No:8	La bemol minör
Prelüd No:9	Mi Majör	Prelüd No:10	La minör
Prelüd No:11	Fa Majör	Prelüd No:12	Si bemol minör
Prelüd No:13	Sol bemol Majör	Prelüd No:14	Si minör
Prelüd No:15	Sol Majör	Prelüd No:16	Do minör
Prelüd No:17	La bemol Majör	Prelüd No:18	Do diyez minör
Prelüd No:19	La Majör	Prelüd No:20	Re minör
Prelüd No:21	Si bemol Majör	Prelüd No:22	Mi bemol minör
Prelüd No:23	Si Majör	Prelüd No:24	Mi minör
Prelüd No:25	Do Majör		

Şekil 2.6

Alkan Op.31 25 Prelüd No:5 15-20 Ölçüleri Arası (Plagal-Mediyant Geçiş Akorları)



2.3.3 Stephen HELLER (1813-1888)

Stephen Heller, 1815 yılında doğmuş Macar bir bestecidir. Günümüzde müzisyenler tarafından çok fazla tanınmasa da XIX. yüzyılın ortalarında Schumann, Chopin ve Liszt kadar tanınmış bir piyanist ve besteci olarak kabul edilmiştir. Budapeşte’de tanınmış piyano öğretmeni Franz Brauer’dan piyano dersleri almış, daha sonra Carl Czerny ile çalışmak üzere Viyana’ya gönderilmiş; ancak ders ücretlerini karşılamadaki zorluklar nedeniyle yalnızca birkaç ders alabilmiştir. Ardından, Viyana’da Avrupa çapında saygın bir eğitmen olan Anton Halm ile çalışmalarına devam etmiştir. Halm aracılığıyla Schubert ve Beethoven ile tanışma fırsatı bulmuştur (Kiefer, 2001, s. 11).

Heller, Op. 81 “24 Prelüd” eserini 1853 yılında bestelemiştir. Ton diziliminde, Chopin gibi beşli döngüsünü kullanmıştır (Bkz. Tablo 2.2). Prelüdlar ne çok kromatik ne de ritmik olarak aşırı karmaşıktır. Eserde, kulağa yumuşak gelen hafif melodiler ve zaman zaman onaltılık notalarla ortaya çıkan gösterişli, teknik materyaller bulunmaktadır. Heller, yorumcunun doğru etkiyi verebilmesi için oldukça spesifik talimatlar yazmıştır (Şekil 2.7, Prelüd No: 4).

Şekil 2.7

Heller Op. 81 24 Prelüd No:4



2.3.4 Ferruccio BUSONİ (1866-1924)

Ferruccio Busoni (1866-1924), İtalyan besteci, piyanist, editör, yazar ve öğretmendir. Klarnet virtüözü bir baba ve piyanist bir annenin oğlu olarak dünyaya gelen Busoni, müzik eğitimine dört yaşında annesinden aldığı piyano dersleriyle başlamıştır. Babası

Ferdinando, Busoni altı yaşına geldiğinde konser turnelerini bırakıp Trieste'ye yerleşmiş ve oğlunun müzik eğitime odaklanmıştır. Bu süreçte, okulun yanı sıra babasıyla piyano derslerine devam eden Busoni, ayrıca yerel bir öğretmenden keman dersleri almış ve çok sayıda eser bestelemiştir (Kuhny, 2018).

Kariyeri boyunca, Brahms ve Çaykovski gibi geleneksel armoni ve ritim tekniklerini kullanan bestecilerle çevre oluşturmuş; daha sonraki yıllarda ise Schönberg, Scriabin ve Bartók gibi yenilikçi bestecilerle iletişim kurmuş ve orkestra şefi olarak yeni müzikleri izleyicilere sunma fırsatı bulmuştur. Schönberg'in katı formülleri kadar olmasa da, müzikte on iki ton tekniğini savunmuş; eserlerinde kromatik teknikleri, poliritmi, majör ve minör modları yaygın biçimde kullanmıştır. Ayrıca, birçok düzenleme yapmış; özellikle Bach ve Liszt'in eserlerini piyano için uyarlamıştır. Bach'ın birçok klavsen eserini piyano için düzenlemiş ve bunlardan biri de 1894 yılında yayımlanan "48 Prelüd ve Füg" (İyi Düzenlenmiş Klavye) uyarlamasıdır. Besteciliğinin yanı sıra, dergilerde ve kitaplarda makaleleri yayımlanan bir yazar olan Busoni'nin ilk başyapıtı, 1907'de yayımlanan ve 1916'da güncellenen "New Aesthetic of Music" (Müziğin Yeni Estetiği) adlı kitabıdır. Bu eserde, müziği görsel sanatlara kıyasla genç bir sanat formu olarak tanımlamış ve mutlak müziğin özgürleştirilmesini savunmuştur. Müziğin doğaya ve insan ifadesine odaklanması gerektiğini ileri sürmüştür (Kuhny, 2018, s. 85-97).

Busoni'nin, 1879 yılında henüz 13 yaşındayken yazdığı ve iki ciltten oluşan Op. 37 prelüd seti, sonraki yıllarda yazdığı eserlerin derinliğine sahip olmamakla birlikte, çeşitlilik ve deneysel özellikler taşımaktadır. Chopin ve birçok besteci gibi, prelüdlerinde beşli döngüsünü kullanmıştır. Romantik dönem müziği olan bu eserde, sık sık Barok döneme göndermeler yapılmaktadır. Busoni, zaman zaman bölümlerde karakteristik özellikler belirtmiştir: "in carattera di danza" (dans karakterinde), "in carattere di Giga" (gigue karakterinde), "in carattere d'un Corale" (koral karakterinde) (Şekil 2.8). Prelüdlerin çoğunda teknik zorluk bulunmazken, zorluk içeren bölümlerde ise Bach etkisi belirgindir (Şekil 2.9) (Beuerman, 2003, s. 149).

Şekil 2.8

Busoni Op.37 24 Prelüd No:6 1-4 Ölçüleri Arası



Şekil 2.9

Busoni Op.37 24 Prelüd No:10 1-8 Ölçüleri Arası



2.3.5 Alexander Skrabin (1871-1915)

1872 yılında Moskova’da doğan Alexander Skriabin, askerlik geçmişi olan aristokrat bir aileden gelmektedir. Annesi, Sankt Petersburg Konservatuvarı mezunu bir piyanist, babası ise hukuk eğitimi almıştır. Skriabin’in müziğe olan yeteneği çok küçük yaşta ortaya çıkmış ve beş yaşında piyano çalmaya başlamıştır. 1883 yılında Moskova Konservatuvarı’na girmek için George Konyus ile piyano, Sergei Taneyev ile kontrpuan çalışmıştır. 1884 yılında ise Taneyev’in tavsiyesiyle Nikolai Zverev ile piyano eğitimine devam etmiştir (Chou, 1999, s. 5).

Skriabin’in erken dönem bestecilik stili, tonal Romantik dönem geleneğine dayanırken; geç dönem eserleri, “mistik akor” gibi yenilikçi unsurlar içeren özgün bir müzik dili sergilemektedir. Bu iki dönem arasında belirgin farklılıklar bulunsa da, aralarında süreklilik unsurları da mevcuttur. Erken dönem müziğinde geç Romantik tarz hâkimdir ve bu dönemdeki eserlerinde Chopin’in etkisi açıkça görülmektedir. Bu etki, özellikle

Op. 11 “24 Pişano Prelüdləri”nde belirgindir. Chopin’in Op. 28 “Pişano için 24 Prelüd” eserinin ton dizilimi ve prelüd sayısının yanı sıra, ritmik yapılar, melodik çizgiler, eşlik figürleri ve armonik kalıplarda da benzerlikler bulunmaktadır (Kee, 2008, s. 1).

Skriabin, kariyeri boyunca yaklaşık doksan prelüd bestelemiş ve bunlardan biri, tam bir prelüd seti olarak öne çıkmıştır. Bestecilik ve piyanistliğinin birlikteliğiyle ortaya çıkan bu prelüdlər, Skriabin’in ilk eserlerinden son eseri olan Op. 74 “Beş Prelüd”e kadar olan müzikal evrimini yansıtmaktadır. Skriabin, 1888, 1889 ve 1894 yıllarında yazdığı üç prelüdü de dahil ederek, 1895-96 yılları arasında çıktığı Avrupa turnesinde Op. 11 “24 Prelüd” setini tamamlamıştır. Diğer setlerde olduğu gibi, bu prelüdlər de yirmi dört tonda ve beşli döngüsü içinde yazılmıştır. Skriabin’in prelüdlərində; beşli nota grupları, düzensiz ritimler ve ölçüyü aşan nota değərleri (No: 1, 19), karmaşık veya düzensiz ölçüler (No: 16, 21, 24), poliritmik öğeler (No: 1, 3, 18, 24) ve oktavlarda dramatik melodiler (No: 6, 14, 20) gibi çeşitli teknikler kullanılmıştır (Şekil 2.10-2.11).

Şekil 2.10

Skriabin Op.11 24 Prelüd No:1 1-5 Ölçüleri Arası (Ölçüyü Aşan Nota Değərleri)



Şekil 2.11

Skrabin Op.11 24 Prelüd No:24 1-8 Ölçüleri Arası (Poliritmik Ögeler)



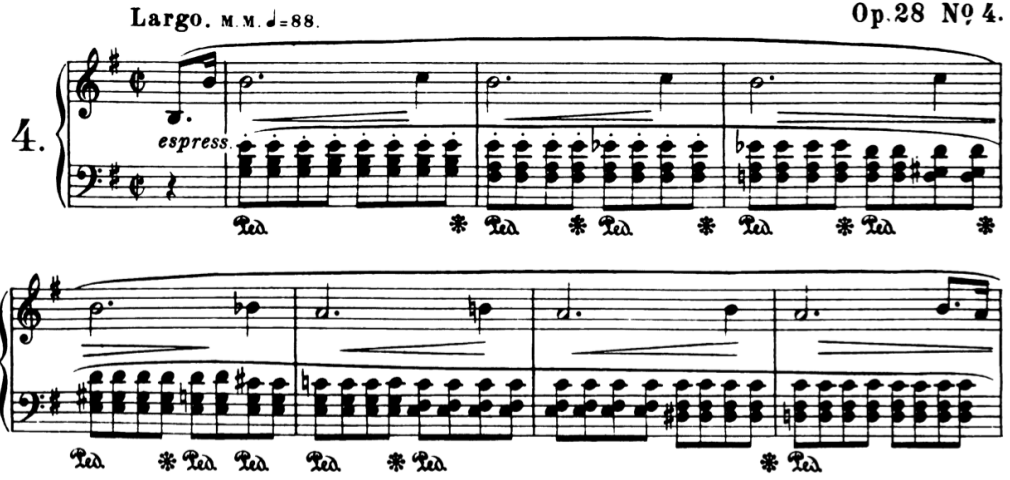
2.3.6 Felix Blumenfeld (1863-1931)

Günümüzde adı çok sık anılmasa da Felix Blumenfeld yaşamı boyunca müzik dünyasında büyük saygı görmüş, piyano öğretmeni, piyanist ve orkestra şefi olarak oldukça talep görmüş bir Rus bestecidir. Piyanist ve şef olarak Rusya ve Fransa'da birçok önemli müzisyenle çalışmıştır. Kompozisyon eğitimini, 1881-1885 yılları arasında Sankt Petersburg Konservatuvarı'nda Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) ile yapmıştır (Mercer, 2017, s. 1).

Blumenfeld, Op. 17 "Piyano için 24 Prelüd" eserini, 1892 yılında mezun olduğu Petersburg Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaparken tamamlamıştır. Chopin gibi, o da prelüdlerini beşli döngüsü içinde yazmıştır. Chopin'in etkisi, Blumenfeld'in prelüdlerinin gelişiminde de belirgindir; örneğin, her iki bestecinin dördüncü prelüdlerinde benzerlikler göze çarpar. Chopin'in dördüncü prelüdünde, sekizlik akorlarla süren eşlik kalıbının üzerinde, adım adım ilerleyen uzun ve yavaş bir melodi yer alırken; Blumenfeld'in dördüncü prelüdünde ise, onaltılık arpej dizilimiyle ilerleyen eşlik üzerinde yavaş melodinin gelişimi dikkat çekmektedir (Şekil 2.12 ve 2.13) (Beuerman, 2003, s. 151).

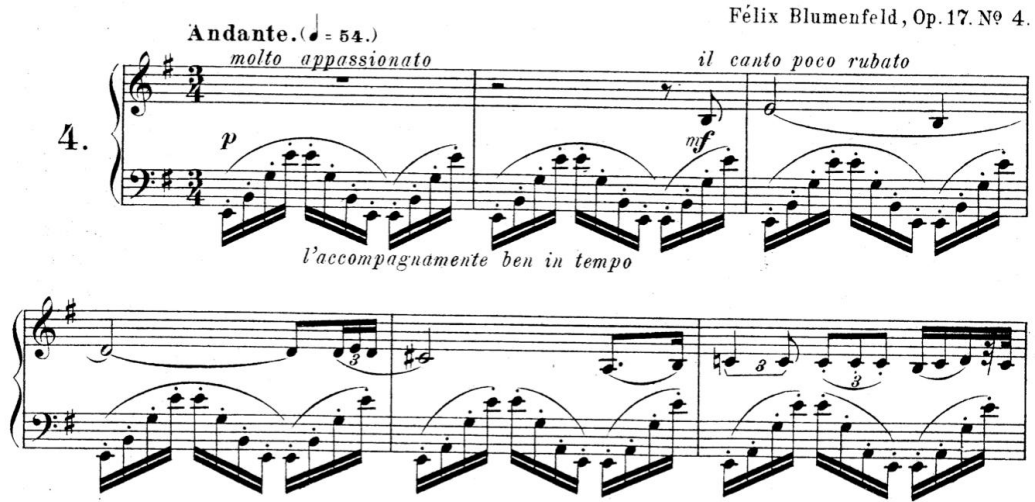
Şekil 2.12

Chopin Op.28 24 Prelüd No:4 1-6 Ölçüleri Arası



Şekil 2.13

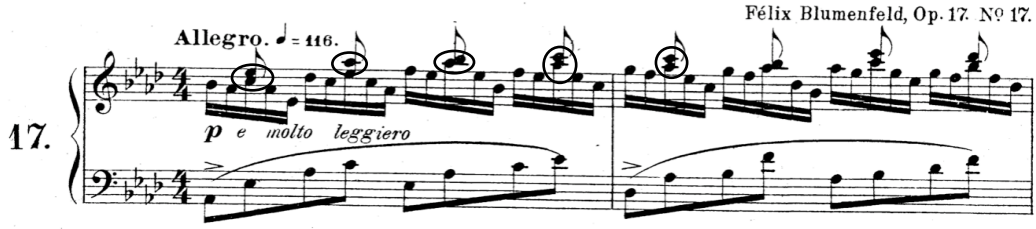
Blumenfeld Op.17 24 Prelüd No:4 1-6 Ölçüleri Arası (Prelüdlere Arası Benzerlik)



Blumenfeld'in prelüdlerinin çoğu teknik açıdan zorlayıcıdır. Karmaşık ritmik figürler, tuşe üzerinde büyük sıçramalar gibi zorlu pasajlar vardır, ancak bu örüntülerin içinde duyulan lirik melodiler de bulunmaktadır. Buna on yedinci prelüd örnek gösterilebilir; iki sekizliğin üzerine yerleştirilen onaltılık beşlemeler ve tiz seste gelen sekizlik notalar oluşturduğu lirik melodi (Şekil 2.14) (Mercer, 2017).

Şekil 2.14

Blumenfeld Op.17 24 Prelüd No:17 1-2 Ölçüleri



2.3.7 Sergei Rahmaninov (1873-1943)

1873-1943 yılları arasında yaşamış olan Rus besteci, piyanist ve orkestra şefi Sergei Rahmaninov, romantik dönemin sonu ile modern akımların başlangıcı arasındaki bir dönemde yer almıştır. Ortaya çıkan modern akımlara rağmen, Rahmaninov'un müziği romantik dönem özelliklerini taşımaya devam etmiştir. Küçük yaşta, annesinin arkadaşı olan Anna Ornatskaya'dan piyano dersleri almaya başlamış; daha sonra piyanist ve besteci Aleksandr Siloti'nin önerisiyle Moskova Devlet Konservatuarı'nda Nikolai Zverev ile piyano, Anton Arensky'den ise armoni dersleri almıştır (Okan, 2019, s. 2-4).

Rahmaninov'un 24 Prelüd eseri, üç ayrı opus halinde yayımlanmıştır: Op. 3 No: 2 Do diyez minör Prelüd (1892), Op. 23 On Prelüd (1903) ve Op. 32 On Üç Prelüd (1910). Yirmi dört majör ve minör tonda yazılmış olan bu prelüdler, belirli bir ton dizilimi izlememektedir. Rahmaninov, ilk prelüdünü beş parçadan oluşan "Morceaux de Fantaisie" eserinin ikinci bölümü olarak bestelemiş ve bu eser do diyez minör tonundadır. Op. 32'deki 13 numaralı son prelüd ise, ilk prelüdün paralel majör tonunda, re bemol majör olarak yazılmıştır. Bu durum, Rahmaninov'un başta prelüdlere bir set olarak yazmayı hedeflememiş olsa da sonunda bütüncül bir yapı oluşturmak istediğini göstermektedir (Kıvrak, 2021, s. 2).

Prelüdler içerisinde kromatik ilerleyişler en dikkat çeken özellikler arasındadır. Bu kromatik ilerleyişler, kimi zaman parçaların bitişini zarif bir şekilde sağlarken, kimi zaman akor dizilerinde ara partilere hareket kazandırmakta, kimi zaman da bölümlerin doruk noktalarını yoğunlaştırmaktadır (Şekil 2.15-2.16). Prelüdler, teknik, ritmik ve armonik açıdan oldukça zorlayıcıdır. Her iki elde melodik çizgiler, geniş aralıklı akorlar ve atlamalar bulunması, icracı için ustalık gerektirmektedir. Melodik çizgi ile eşlik partisi arasında dengeyi sağlamak ve armonik ilerleyişleri bozmadan sürekliliği korumak, önemli teknik zorluklar arasında yer almaktadır (Alkan, 2017, s. 41).

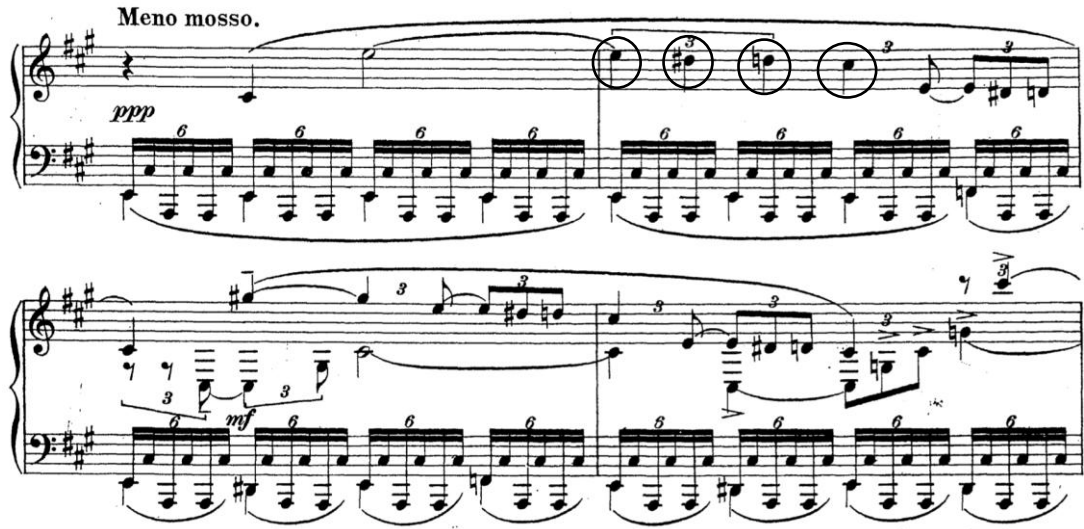
Şekil 2.15

Rahmaninov Op. 3 No:2 15-20. Ölçüleri Arası



Şekil 2.16

Rahmaninov Op. 32 No:13 21-24 Ölçüleri Arası



2.3.8 Claude Debussy (1862-1918)

1862-1918 yılları arasında yaşamış olan Fransız piyanist ve besteci Claude Debussy, günümüz müziğinin temellerini atan önemli bir isimdir. Debussy'nin müziği, armoniden ziyade melodi, ritim ve tını parçacıklarının dikey ve yatay birleşimlerine dayanmaktadır. Ayrıca, izlenimci müziğin ilk etkileri ve teknik özellikleri Debussy'nin eserlerinde belirgin şekilde ortaya çıkmıştır (Mimaroglu, 2019, s. 125-126).

Debussy, solo piyano prelüdlerini 1910-1913 yılları arasında iki kitap halinde bestelemiştir. Bu eserler, piyano repertuvarında önemli bir yere sahip olup, Johann

Sebastian Bach ve Frederic Chopin'in uyguladığı prelüd setleri geleneğini sürdürmektedir. Ancak Debussy'nin bu geleneğe katkısı, birçok açıdan diğer bestecilerden farklılık göstermektedir. Debussy'nin prelüdları, Bach'ın "48 Prelüd ve Füg"ü veya Chopin'in "24 Prelüd" seti gibi yirmi dört tonda yazılmamış; bunun yerine, tonal olarak özgür bırakılmış, çoğu zaman ton belirsizliği veya diyatonik modlar kullanılmıştır. Debussy, yalnızca ton düzeni geleneğini terk etmekle kalmamış, aynı zamanda her bir prelüdü, çok daha çeşitli ve karakter bakımından zengin kılan, müzik dışı bir imge veya fikre dayandırmıştır (Şekil 2.17: Prelüd No. 1 "Delfi'nin Dansçıları"). Her prelüdün sonuna, parantez içinde tek bir kelime veya şiirsel imgelerden oluşan kısa cümleler içeren bölüm başlıkları eklemiştir (Li, 2018, s.1).

Şekil 2.17

Debussy 24 Prelüd 1. Kitap No:1 Danseuses de Delphes (Delfi'nin Dansçıları)



Debussy'nin görsel sanatlar, edebiyat, şiir, doğa, arkeoloji ve mitolojik karakterler gibi çok çeşitli alanlarda geniş bir bilgi birikimine sahip olması, Prelüdlar'ının konularını da doğrudan etkilemiştir (Tablo 2.4). Örneğin, arkeoloji etkisi birinci kitabın birinci prelüdü olan "Danseuses de Delphes" (Delfi'nin Dansçıları) eserinde; mitoloji etkisi ise ikinci kitabın sekizinci prelüdü "Ondine" (Su Perisi) eserinde görülmektedir. Şiirsel etki ise birinci kitabın dördüncü prelüdü "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" (Akşam Havasında Sesler ve Kokular) başlıklı eserde öne çıkmaktadır. Debussy'nin ilham kaynakları arasında ayrıca Rusya, İspanya ve Doğu kültürlerinin etkileri ile Barok dönem gibi eski dönem müzikleri de yer almaktadır (Li, 2018, s.1)

Tablo 2.4

Debussy Prelüdlr Bölüm Başlıkları

KİTAP I	KİTAP II
1. Danseuses de Delphes: Delfi'nin Dansçıları	1. Brouillards: Sis
2. Voiles: Tüller/Yelkenler	2. Feuilles mortes: Ölü Yapraklar
3. Le vent dans la plaine: Ovadaki Rüzgâr	3. La puerta del Vino: Şarap Kapısı
4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir: Akşam Havasında Sesler ve Kokular	4. Les fées sont d'exquises danseuses: Dans Eden Zarif Periler
5. Les collines d'Anacapri: Anacapri Tepeleri	5. Bruyères: Fundalık
6. Des pas sur la neige: Kardaki Ayak İzleri	6. Général Lavine – eccentric:
7. Ce qu'a vu le vent d'Ouest: Batı Rüzgarını Gören	7. La terrasse des audiences du clair de lune: Ayışığının Buluştuğu Teras
8. La fille aux cheveux de lin: Keten Saçlı Kız	8. Ondine: Su Perisi
9. La sérénade interrompue: Kesilmiş Serenat	9. Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.
10. La Cathédrale engloutie: Suyu Batmış Katedral	10. Canope: Çatı
11. La danse de Puck: Puck'ın Dansı	11. Les tierces alternées: Üçerli Dizi
12. Minstrels: Saz Şairi	12. Feux d'artifice: Havai Fişekler

2.3.9 Selim Palmgren (1878-1951)

Finlandiya'da doğan Selim Palmgren (1878-1951), öğretmen, besteci, piyanist ve orkestra şefi olarak tanınmaktadır. 1895-1899 yılları arasında Helsinki Müzik Enstitüsü'nde Wegelius'tan armoni ve kontrpuan, Petzet, Melcer Szczawiński ve Ekman'dan ise piyano dersleri alırken ilk bestelerini vermiştir. Daha sonra, Conrad Ansgre, Wilhelm Berger ve Ferruccio Busoni ile çalışmak üzere Almanya ve İtalya'ya gitmiş; ardından Finlandiya'ya dönerek Helsinki Üniversitesi Korosu'nun (1902-1904, 1907-1908) ve Turku Müzik Topluluğu'nun (1909-1912) şefliğini üstlenmiştir.

Palmgren, Op. 17 “24 Prelüd” eserini 1907 yılında bestelemiştir. Bu prelüd seti, Chopin’e bir saygı niteliği taşımaktadır. Prelüdlar, 24 majör ve minör tonda yazılmış olmakla birlikte, Chopin’in kullandığı beşli döngü ya da Bach’ın tercih ettiği kromatik yükseliş dizilimini takip etmemektedir. Palmgren’in 24 Prelüd’ü, yalnızca geleneksel Fin halk ezgileri ve izlenimci tarzları yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda teknik çalışmalar, kompozisyon denemeleri ve salon parçaları gibi çok çeşitli türleri bir arada sunarak Romantizm’in etkilerini de ortaya koymuştur. Eser, ustalık gerektiren teknik zorluklar içermese de etkileyici ve lirik yapısıyla orta seviye piyano öğrencileri için pedagojik açıdan uygun bir seçenek olarak değerlendirilmektedir (Wang, 2019).

Şekil 2.18

Palmgren Op.17 24 Prelüd No:2 1-8 Ölüçüleri Arası (Kansan Tapaan: Halkın Yoluna)

2. Kansan tapaan
I folkton – Im Volkston – In Folk Style

SELIM PALMGREN, op 17 n:o 2

Andante semplice



2.3.10 Dimitri Shostakovich (1906-1975)

1906-1975 yılları arasında yaşamış olan Rus besteci Dimitri Shostakovich, müziğe annesinden aldığı piyano dersleriyle başlamıştır. 1919 yılında St. Petersburg Konservatuarı’na girerek, Leonid Nikolayev ile piyano; Maximilian Sternberg ile armoni, orkestrasyon, füg, form bilgisi ve kompozisyon; Nikolay Sokolov ile ise kontrpuan ve füg çalışmıştır. 1923 yılında piyano, 1925 yılında ise kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Shostakovich’in müziği hem trajedi ve alaycılık hem de derinlik barındırmaktadır. Geleneksel müzik biçimlerini yeni bir bakış açısıyla yeniden

keşfetmiş; eserlerinde köşeli ritmik kalıplar, ton belirsizliği, uyumsuz ifadeler ile popüler ve kültürel klasiklerin de dahil olduğu çeşitli stilleri bir arada kullanmıştır.

Sovyetler Birliği'ndeki toplumsal ve politik gelişmelerin etkisiyle, Shostakovich'in kompozisyon stili zaman içinde değişiklikler göstermiştir. Araştırmacılar, bestecinin müziğini dört dönemde incelemektedir: 1926 öncesi birinci dönem, 1926-1936 arası ikinci dönem, 1936-1953 arası üçüncü dönem ve 1953 sonrası dördüncü dönem. Shostakovich, Op. 34 "24 Prelüd" eserini 1933 yılında, farklı kompozisyon tekniklerini, sanatsal stilleri, yaratıcı temaları ve müzik türlerini aktif olarak araştırdığı ikinci döneminde bestelemiştir (Sun, 2022).

Op. 34 "24 Prelüd", Chopin'in izinden giderek beşli döngüsü içinde, tüm majör ve ilgili minör tonlarda yazılmıştır. Prelüdlerin dizilişi, etüt, nocturne, füg, vals, marş, jig, gavot, polka ve barcarolle gibi farklı müzik türlerinden esinlenmiştir. Örneğin, No: 2 vals, No: 4 füg, No: 16 marş karakterindedir (Şekil 2.19, 2.20). Bu çeşitlilik, Shostakovich'in hem geleneksel hem de yenilikçi yönünü ortaya koymakta; prelüdlerin her birine özgün bir karakter kazandırmaktadır (Sun, 2022. s. 65).

Şekil 2.19

Shostakovich Op.34 24 Prelüd No:2 1-9 ölçüleri arası (vals)



Şekil 2.20

Shostakovich Op.34 24 Prelüd No:4 1-7 Ölçüleri Arası (Füg)



Bir diğer seti de solo piyano için Op. 87 24 Prelüd ve Füg eseridir. Eser, 10 Ekim 1950 ile 25 Şubat 1951 tarihleri arasında çok kısa bir süre içinde Moskova ve Ruza'da bestelenmiştir. Bach'ın İyi Düzenlenmiş Klavye eserinden sonra Prelüd ve Füg geleneğini sürdüren ilk eserdir. 24 majör ve minör tondadır ancak Bach'ın kromatik ilerleyişinin aksine Chopin gibi beş ses döngüsü kullanmıştır. Shostakovich ton dizilimi dışında da Bach'ın aksine Prelüd ve Fügler arasında tema ilişkisi kurmuştur. Örneğin; Do minör 20 numaralı Prelüd ile Füg aynı tema ile başlamaktadır (Şekil 2.21-2.22), Re minör 24 numaralı Prelüd'ün otuz ikinci ölçüsünde başlayan tema, Füg'ün başlangıç temasını hazırlamaktadır (Şekil 2.23-2.24) (Plutalov, 2010, 19).

Şekil 2.21

Shostakovich Op.87 No:20 Prelüd 1-8 Ölçüleri Arası



Şekil 2.22

Shostakovich Op.87 No:20 Füg 1-7 Ölçüleri Arası

Фуга XX Fuga
(четырёхголосная) (in Four Parts)

187

Moderato (♩ = 116)

pp legato sempre

Şekil 2.23

Shostakovich Op. 87 No: 24 Prelüd 32-43 Ölçüleri Arası

Şekil 2.24

Shostakovich Op. 87 No:24 Füg 1-8 Ölçüleri Arası

Фуга XXIV Fugue
(четырёхголосная) (in Four Parts)

Moderato (♩ = 92)

pp tenuto

3 VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN 24 PRELÜD

Piyano için 24 Prelüd seti geleneğini sürdüren Lera Auerbach, yalnızca solo piyano için değil, keman-piyano ve viyolonsel-piyano için de 24 Prelüd setleri bestelemiştir. Op. 41 “Piyano için 24 Prelüd”, Op. 46 “Keman ve Piyano için 24 Prelüd” ve Op. 47 “Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd” eserleri 1999 yılında yayımlanmıştır. Bunların yanı sıra, Shostakovich’in Op. 34 “Piyano için 24 Prelüd” eserini de 2008 yılında viyolonsel ve piyano, 2010 yılında ise viyola ve piyano için düzenlemiştir.

“Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd” eseri, John Neumeier’e ithaf edilmiş ve Hans Sikorski Uluslararası Müzik Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eserin tam konser versiyonunun dünya prömiyeri, yazılmasından dokuz yıl sonra, 2008 yılında Caramoor Müzik Festivali’nde, viyolonselde Alisa Weilerstein, piyanoda Lera Auerbach tarafından gerçekleştirilmiştir (Lutz, 2008). Eserin ilk kaydı ise, viyolonselci Ani Aznavoorian ve piyanist Lera Auerbach tarafından 7–9 Ağustos 2012 tarihlerinde New York’taki Purchase College Performing Arts Center’da kaydedilmiş ve 2013 yılında Cedille Records etiketiyle yayımlanmıştır (Cedille Records, 2013). Bu kayıt günümüzde farklı platformlarda bulunabilmektedir (Auerbach & Aznavoorian, 2023). Ayrıca, eser biraz farklı bir düzen ve bazı ek müziklerle, Hamburg Eyalet Balesi tarafından Hamburg ve Baden-Baden’deki “Preludes CV” bale prodüksiyonu için sahnelenmiştir. Bu prodüksiyonun koreografisi, eserin ithaf edildiği John Neumeier tarafından yapılmıştır (Lamoreaux, 2023,).

Auerbach’ın bu eseri, Bach’ın “İyi Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd ve Füg”ünden, Chopin, Skrabin ve Shostakovich gibi bestecilerin solo piyano için yazdığı 24 Prelüd setlerine kadar uzanan geleneği sürdürmektedir. Ancak, bu geleneğin dışına çıkarak solo piyano yerine viyolonsel ve piyano için bestelenmiştir. Eser, tüm majör ve minör tonlarda yazılmış kısa bölümlerden oluşmakta ve birçok prelüd setinde olduğu gibi, bölümler beşli döngüsü içinde ilerlemektedir (Bkz. Tablo 2). Auerbach’ın bu eser için temel hedefi, kısa bölümlerin tek bir kompozisyon olarak birleşmesini sağlayacak bir devamlılık yaratmaktır. Besteciye göre, eserin zorluğu, bir dakika gibi kısa sürede anlamlı ve eksiksiz bir prelüd yazmak ve bu kısa prelüdlere devamlılığı ile bütün bir kompozisyon oluşturmaktır (Lamoreaux, 2023, s. 6)

3.1 Prelüd I

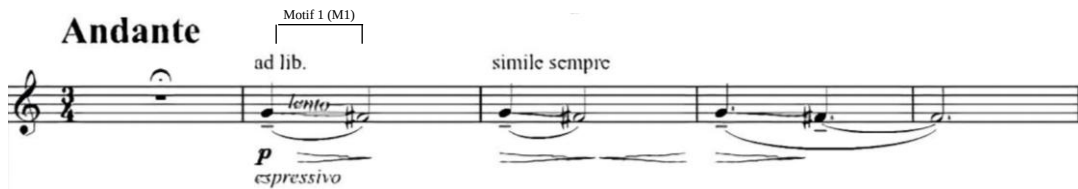
Do majör tonda yazılmış Birinci Prelüd, üç dörtlük ölçü biriminde, kırk yedi ölçü, iki kesit ve on bir cümleden oluşmaktadır; temposu ise *Andante*'dir (orta yavaşlıkta). İlk kesit dört cümle, ikinci kesit ise yedi cümleden oluşmakta olup, her bir cümle genel olarak dört ölçüden meydana gelmektedir. Bölümün genel yapısında kromatik yapı ve dinamikler dikkat çekmektedir.

Bölüm, piyanonun oktav do sesinde puandorg (durgu) ile başlamakta ve bölüm boyunca uzun sesler pedal ile sürdürülmektedir. İkinci ölçüde, viyolonsel yarım ses aralığında iki ses arasında, aşağı yönde glissando (kaydırma) ile ilk cümleye giriş yapmaktadır. Art arda gelen dörtlük ve ikilik nota değerleriyle oluşan bu motif (M1), *piyano* (*p*) dinamiğinde başlayıp *decrescendo* (azalan ses) ile sonlanmaktadır. Glissando işareti üzerinde "*lento*" (yavaş) ifadesi yer almakta, bu da yarım seslik kısa mesafede yavaş bir glissando ile iki nota arasındaki geçişi uzatarak zor bir geçiş hissi yaratmaktadır. Motifin altındaki *decrescendo* dinamiği ise bu ifadeyi daha da güçlendirmektedir. "İfadeli bir şekilde, duygu dolu" anlamına gelen "*espressivo*" terimi, nota üzerinde yer alan *lento* glissando ve *decrescendo* gibi ifadelerin daha yoğun ve abartılı bir şekilde ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır.

Dörtlük sol ve ikilik fa diyez seslerinden oluşan M1, ikinci ölçüde birinci ölçüdeki gibi *decrescendo* ile başlamakta, ölçünün yarısından sonra ise *crescendo* (yükselen ses) ile devam etmektedir. Nota değerlerinin genişlemesiyle iki ölçüye yayılan M1, cümlelerin üçüncü ve dördüncü ölçüsünde tekrar *decrescendo* ile yazılmış ve fa diyez notasına ulaşarak ilk cümle tamamlanmıştır (Şekil 3.1).

Şekil 3.1

Prelüd I 1-5 Ölçüleri



İkinci cümle, altıncı ölçüde M1 ile başlamıştır. Glissando bu kez, alt sestten başlamış ve *crescendo* (*cresc.*) ile birinci cümlelerin zıt yönünde, iki ölçü boyunca ilerlemiştir. Her motif tekrarında, nota değerleri farklılık göstermiştir. Cümle bitişi birinci cümle sonu gibi

kromatik inişle fa diyez notasında sonlanmıştır. İki cümlede de motiflerin farklı nota değerleri ile ilerlemesi, müziği tekrar döngüsünden uzaklaştırmıştır (Şekil 3.2).

Şekil 3.2

Prelüd I Ölçüler: 6-9 (İkinci Cümle)



Üçüncü cümlede motif, birinci ölçüde olduğu gibi, üst sestten, bu kez glissandosuz başlamıştır. İki nota arasındaki mesafe artarak, büyük üçlü aralığı ile gelmiştir. İkinci ölçüden itibaren, aynı sesleri tekrar eden motif yerine, kromatik yükseliş başlamıştır. Giderek azalan glissando, cümlelerin ikinci ölçüsünde, son kez kullanılmıştır. Cümlelerin birinci ve ikinci ölçülerinde *decrescendo* tekrar etmiştir. Cümle sonu ise *crescendo* ile bitmiştir. Cümlelerin son notası olan Sol bemol, ilk iki cümlelerin bitiş notasının (fa diyez) anarmoniği (sesdeşi) olarak yazılmıştır. Cümlelerin ikinci ölçüde başlayan kromatik yükseliş, dördüncü cümlede de devam ederek Si notasında kadar gelmiştir. Bu cümle de önceki cümle sonları gibi motifin, nota bağı ile iki ölçüye yayılmasıyla bitmiştir. Cümle başında başlayan *crescendo*, son ölçüde yeniden belirtilerek, *forte (f)* dinamiğine taşımıştır (Şekil 3.4).

Şekil 3.3

Prelüd I 10-13 Ölçüleri



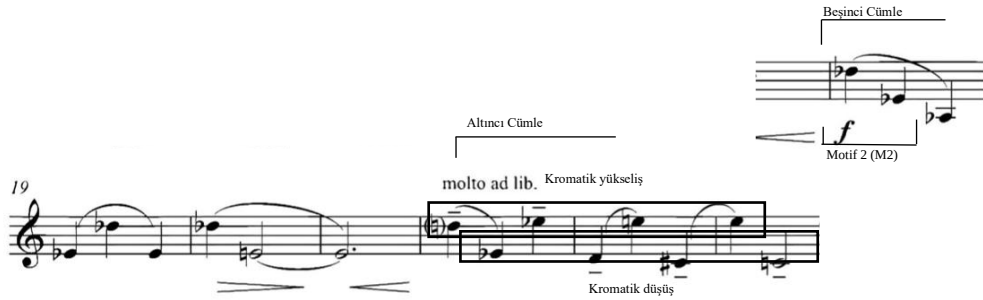
On sekizinci ölçüde, *crescendonun* ardından *f (forte, kuvvetli)* dinamiği ile beşinci cümle ve ikinci kesit başlamıştır. İkinci motif, aralık tertibi ve nota değerleri açısından farklılık göstermiştir. M2’de dörtlük notalar ve her bir dörtlükte büyük aralıklar kullanılmıştır. Cümle sonu ise, önceki cümleler gibi, nota bağı ile iki ölçü uzatılmış M1 ile bitmiştir. Cümlelerin son iki ölçüsünde bir ölçü *decrescendo*, bir ölçü *crescendo* dinamikleri, bölümün zirve noktası olan beşinci ve altıncı cümleleri birbirine bağlamıştır (Şekil 3.4).

Cümle içindeki ölçü sayısı ilk kez altıncı cümlede üç ölçü olarak farklılık göstermiştir. Altıncı cümle yirmi ikinci ölçüde, bir dörtlük üst perde, bir dörtlük alt perdede gelen nota

diziliminin oluşturduğu dalgalanma ile başlamış ve bu melodi çizgisinde kromatik yapı etkisini göstermeye devam etmiştir. Tiz seslerde yukarı yönde, bas seslerde ise aşağı yönde kromatik dizi ile ilerlemiştir (Şekil 3.4). Bu kez cümle sonunda M1, iki ölçü yerine bir ölçü sürmüştür. Beşinci ve altıncı cümlelerde motif hareketliliği ve dinamik artışı, ayrıca altıncı cümlede *molto ad lib.* ifadesi ile serbest çalım, bölümün zirve noktasını ortaya çıkarmakta etkili olmuştur.

Şekil 3.4

Prelüd I Beşinci ve Altıncı Cümleler



Yedinci ve sekizinci cümlelerde melodi çizgisi, M2 ile başlamış, cümle sonu ise M1'in genişleme versiyonu ile bitmiştir. Bu iki cümlede melodi çizgisinin aşağı yönde ilerlemesi ve sekizinci cümledeki *decrecendo* ile müzik, sakinleşmeye başlayarak zirveden uzaklaşmıştır (Şekil 3.5).

Şekil 3.5

Prelüd I Yedinci ve Sekizinci Cümle



Dokuzuncu cümle, M2'ye *mezzo forte* (*mf*, orta kuvvetli) ve *crescendo* ile başlamış, ikinci ölçüde M1 ile devam etmiştir. İkinci cümledeki ikili aralık olan sol-la bemol sesleri, bu cümlede yedili aralık olarak la bemol-sol notaları ile ters yönde *decrecendo* ile yazılmıştır ve üçüncü ölçüde eko etkisiyle dört dörtlük ölçü biriminin içinde tekrar etmiştir (Şekil 3.6).

Şekil 3.6

Prelüd I 9. Cümle



Onuncu cümle, üç dörtlük ölçü biriminde, önceki cümlelerin son seslerini bu kez birinci perdede, aşağı yönde ve *mf* (*mezzo forte*, orta kuvvetli) dinamiğinde başlatmıştır. Cümle boyunca kademeli bir şekilde *decrescendo* bulunmaktadır. İkinci ölçüden itibaren üç vuruşluk nota değerleri, cümlelerin geneline bakıldığında, iki motifin beş ölçüye yayılmış halini yansıtmıştır. Her bir ölçüde, yukarı yönde üst perdelerde ilerleyen notalar, aynı perdeye getirildiğinde, bölümü finale doğru götüren kromatik iniş oluşturmaktadır: la bemol, sol, fa diyez, fa, mi (Şekil 3.7).

Şekil 3.7

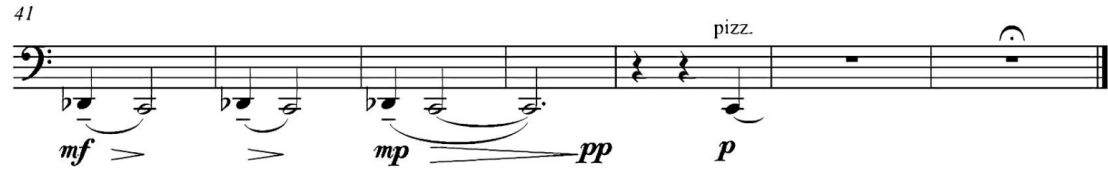
Prelüd I 10. Cümle



On birinci, yani son cümle, beş ölçüden oluşmaktadır. Birinci cümle gibi M1 ile başlayan cümlelerin aralık tertibi farklıdır (re bemol-do). Cümle, *mf* (*mezzo forte*, orta kuvvetli) dinamiğinde başlamıştır. Dört ölçü boyunca devam eden *decrescendo* ile *pianissimo* (*pp*, çok hafif) dinamiğine düşmüştür. Beşinci ölçüde, son vuruşta gelen *pizzicato* (parmakla çalım) do notası ile viyolonsel bölümü bitirmiştir. Ancak, bölümün başında olduğu gibi kapanış, iki ölçü *puandorglu* do oktav sesleri ile yine piyanoda gerçekleşmiştir. Viyolonselin *pizzicato* son notasında bulunan nota bağı, sesin havada kaybolana kadar devam ettiğini göstermektedir. Bu da bölüme doğal bir bitiş etkisi kazandırmıştır (Şekil 3.8).

Şekil 3.8

Prelüd I Final



3.2 Prelüd II

La minör tonunda yazılmış ikinci prelüd, otuz dört ölçü ve beş cümleden oluşmaktadır. Temposu *allegro*'dur, üç dördlük ve iki dördlük ölçü birimlerinde yazılmıştır. Birinci prelüdün genel sakin yapısına zıt olarak, daha enerjik bir bölümdür. Bölüm başında, “takıntılı bir şekilde, karanlık” anlamına gelen *con ossessione, scuro* ifadesi yer almaktadır. İlk ölçü üç dördlük ölçü birimindedir ve birinci zamanın ilk on altılığı, ikinci zamanın üçüncü on altılığı, üçüncü zamanın birinci ve üçüncü on altılığı aksan ile belirtilmiştir. Bu aksanlar, melodik bir yön belirleyen notaları belirginleştirerek, melodik ve ritmik bir motif oluşturmuştur (M1) (Şekil 3.9). Bölümün temasını belirleyen bu melodik hareketin ortaya çıkması için aksanların belirginliği önemlidir. Bölüm içerisinde farklı versiyonlarla ortaya çıkan M1, yirminci ölçüde uzun nota değerleri ile yazılmıştır (Şekil 3.10).

Şekil 3.9

Prelüd II Motif 1



Şekil 3.10

Prelüd II Motif 1 (20. Ölçü)



Birinci ölçüde gelen M1'in ardından, ikinci ölçü iki dörtlük ölçü biriminde la notasını, ters zamanlarda gelen aksanlar ile tekrar ederek ritmik bir çeşitlilik sağlamıştır. Üçüncü ölçüde, üç dörtlük ölçü biriminde, bir üst perdeden gelen M1'in ardından, dördüncü ölçüde birbirine uzak notalar arasında, belirsiz bir formda ilerleyen melodik bir dalgalanma hareketi başlamıştır (Şekil 3.11). Bu dalgalanma hareketi, fırtınada tek bir yönde hareket etmek yerine, belirsiz bir döngü içinde savrulan yapraklar gibi kaotik bir duyguyu yansıtmıştır. Piyanonun üst partisinde ilerleyen benzer figürler, bu duygunun etkisini artırarak bölümün karanlık karakterini ortaya çıkarmıştır.

Şekil 3.11

Prelüd II 4-6 Ölçüler



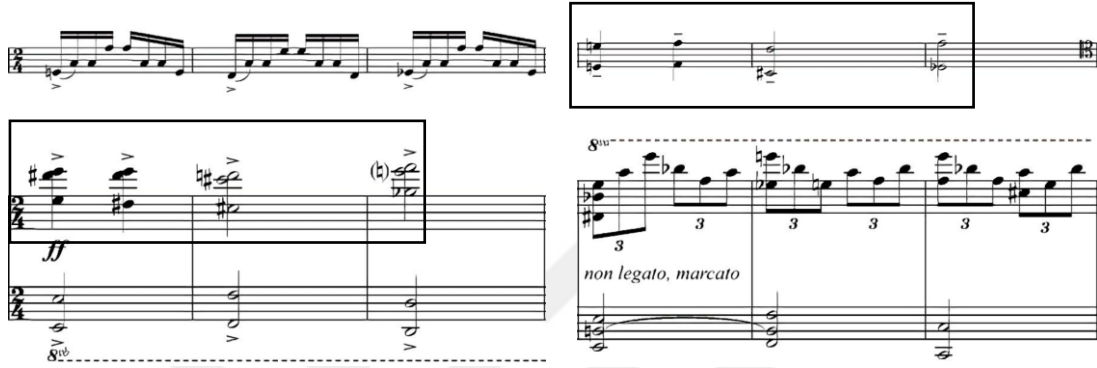
Sekizinci ölçüde başlayan ikinci cümle, iki dörtlük ölçü birimine geçmiştir. On altılık notalar viyolonselede, belli bir form içinde ilerleyen figürlerle devam etmiştir. Her ölçü başı aksanlı, her ölçü başında iki on altılık nota bağı ile bağlı ve ilk vuruşlar yukarı yönde, ikinci vuruşlar aşağı yönde ilerlemiştir. Bu figürlerin altında, piyanonun üst sesinde, üç ölçü süren, birinci ölçüde iki tane dörtlük, ikinci ve üçüncü ölçüde birer ikilik nota değerlerinden oluşan Motif 2 (M2) bulunmaktadır (Şekil 3.12). Piyanoda ilerleyen, disonans akorların oluşturduğu bu melodi çizgisi, *ff* (*fortissimo*, çok kuvvetli) dinamiğindedir ve her akor aksanla belirtilmiştir. Cümlelerin ikinci yarısında, melodi çizgisinin akorları, ölçülerin farklı zamanlarında duyularak, ikinci ölçüde olduğu gibi ritmik çeşitlilik sağlamıştır. Cümle sonu, bir ölçü içinde geniş, dörtlük üçleme nota değeri ile bitmiştir.

On dördüncü ölçüde başlayan üçüncü cümlede M2, yine disonans seslerle viyolonsele geçerek piyano ve viyoloncel arasında bir diyalog oluşturmuştur (Şekil 3.12). İkinci cümlede aşağı yönde hareket eden iki dörtlük ses, üçüncü cümlede yukarı yönde hareket ederek ters yönde başlamıştır. Ritmik yapı, üçüncü cümlelerin iki yarısında da aynı şekilde

ilerlemiştir. Piyanoda ilerleyen figürler, cümlenin ilk yarısında üçleme nota değerleri, ikinci yarısında on altılık nota değerleri ile yazılmıştır. Cümle sonu, piyano bir önceki cümlede olduğu gibi dörtlük üçleme nota değerleri ile bitirmiştir. Son ölçüde bulunan *crescendo* dinamiği, bölümü zirve noktasına taşımıştır.

Şekil 3.12

Prelüd II Motif 2 (8.-10. ve 14.-16. Ölçüler Arası)



Üç dörtlük ölçü biriminde gelen dördüncü cümlede M1, *fortissimo* (*ff*, çok kuvvetli) dinamiğinde, uzun nota değerleri ve oktav seslerle yazılmıştır. Piyano ise on altılık nota değerleri ile melodik hareketi paralel şekilde sürdürmüştür. Cümlenin ikinci ölçüsü, bölümün ikinci ölçüsüne benzer bir şekilde ancak üç dörtlük ölçü biriminde ritmik çeşitlilik ortaya çıkarmıştır. Üçüncü ölçü M1'i tekrar ederken, dördüncü ölçü iki dörtlük ölçü biriminde, önceki iki cümlede olduğu gibi dörtlük üçleme nota değerleri ile cümleyi bitirmiştir. Cümle boyunca temanın *legato* ve çift ses oktavlarla, *ff* dinamiğinde ilerlemesi, bölümde zirve noktası yaratmıştır (Şekil 3.13).

Şekil 3.13

Prelüd II 4. cümle



Dördüncü cümle boyunca süren *ff* dinamiği, beşinci cümlede *sub mp* dinamiğine düşmüştür. İki ölçü boyunca, on altılık nota değerlerinden oluşan, pedal ses fa notası üzerine, vuruş başlarında yukarı yönde ilerleyen melodi çizgisi, aniden duran bir fırtınanın yeniden hareketlenmeye başlaması gibi, *crescendo* ile kademeli bir şekilde yükselmeye başlamıştır. Yirmi beşinci ölçünün son vuruşunda sekizlik üçleme nota

değerleri bulunmaktadır. Bölüm boyunca bulunan bu üçleme kalıpları, takıntılı ilerleyen melodik yapıda, değişim öncesi bir nefes, duraksama etkisi sağlamıştır. Yirmi altıncı ölçü *f* dinamiğine ulaşmıştır ve melodi çizgisinin pedal sesi sol diyeze geçmiştir. Bu ölçü boyunca, M1'in hareket eden sesleri, düzenli bir ritmik yapıda yazılmıştır (Şekil 3.14)

Şekil 3.14

Pelüd II Beşinci Cümle



Yirmi yedinci ölçüde, temaya dönüş yapılmıştır. Birinci cümlemin ilk üç ölçüsü ile aynı ölçü biriminde ve melodi çizgisinde yazılmıştır. Birinci perdede duyulan bu tema, yirmi yedinci ölçüde Mi, yirmi sekizinci ölçüde Do diyez, yirmi dokuzuncu ölçüde Do pedal sesleri ile ilerlemiştir. Yirmi dokuzuncu ölçüde gelen *crescendo*, otuzuncu ölçüde *ff* dinamiğine yükselmiştir. Temanın son kez duyulmasının ardından viyolonsel, otuzuncu ölçüde *tremolo*³ tekniği ile finale giden çift seslere başlamıştır. Kademeli bir şekilde üst perdelere doğru ilerleyen bu sesler, otuz ikinci ölçüde oktav La seslerine geçmiştir ve otuz üçüncü ölçüde yeniden *crescendo* ile son ölçünün uzun final akoruna ulaşarak bölüm bitmiştir (Şekil 3.15).

Şekil 3.15

Prelüd II 27-34 Ölçüleri



³ Tremolo; müzikte, bir sesin hızlı ve sürekli bir şekilde tekrarlanmasını ifade eden tekniktir.

3.3 Prelüd III

Yirmi üç ölçü, iki kesit ve dört cümleden oluşan üçüncü prelüd, sol majör tonunda yazılmıştır. Temposu *andante misterioso*'dur (orta hızda, gizemli) ve dört dörtlük ölçü biriminde yazılmıştır. Birinci cümlede piyano, *pp* (*pianissimo*, çok hafif) dinamiğinde, sekizlik figürle başlamaktadır ve bölüm boyunca bu figür devam etmiştir. Sağ elde gelen sekizlik figürde parti ikiye ayrılmış bir şekilde yazılmıştır; alt seslerde dörtlük notalar aşağı yönde, üst seslerde ise sekizlik es ve sekizlik notalar yukarı yönde kromatiklerle ilerlemiştir. Bölüm, *dolce sognando* (tatlı rüya) ifadesi ile başlamıştır (Şekil 3.16).

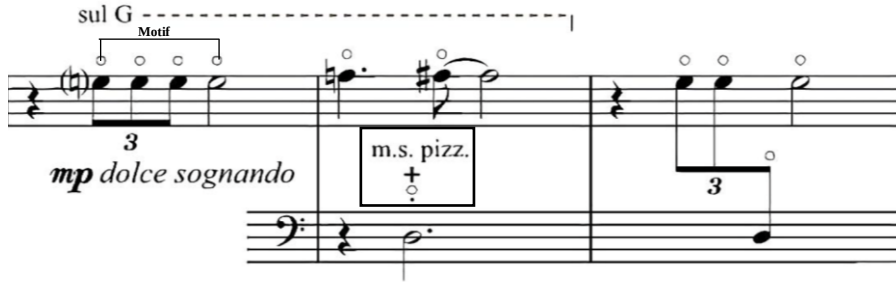
Şekil 3.16

Prelüd III Piyano Giriş Figürü



Şekil 3.17

Prelüd III 3-5 Ölçüleri



Altıncı ölçüde ikinci cümle başlamıştır ve *flajole* sesler bitmiştir. Bu cümlede yer alan *flautando* (flüt gibi) terimi, *flajole*ye yakın bir ses olduğu için bölümün gizemli ifadesi devam etmiştir. Bu sesi elde etmek için arşeyi tuşun üstünde ve ağırlık vermeden çalmak önerilebilir. Yedinci ölçüde motif, iç içe geçmiş bir şekilde yazılmıştır. Viyolonsel partisi iki sese ayrılmıştır ve üst partideki motifin ikilik la notasının ikinci vuruşuna, alt partide üçleme sol notası gelmiştir. La notasının ikinci vuruşu, parantez içinde belirtildiği gibi üçleme olarak çalınmalıdır. Üçüncü vuruşta sol-la çift sesi, dördüncü vuruşta ise ters yöne hareket ederek la-sol notalarıyla disonans sesler sürdürülmüştür. Son vuruşta ise alt ses la notası, *glissando* ile sol notasına geçerek, oktav sol notalarını duyurmuş ve mistik sestten biraz daha uzaklaşmıştır (Şekil 3.18).

Şekil 3.18

Prelüd III 2. Cümle



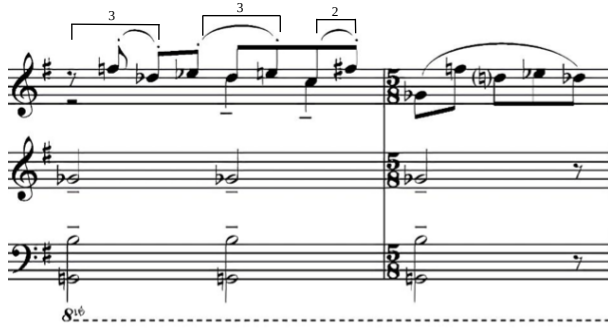
Dokuzuncu ölçüde, dört vuruş süren Sol notası, yavaş bir *glissando*, *crescendo* ve *poco ritardando* (biraz geciktirerek) ile onuncu ölçüde, Mi bemol notasına ulaşmıştır. Onuncu ölçüde bölümün üçüncü cümlesi ve ikinci kesiti başlamıştır. Tempo, *poco piu⁴ mosso* (biraz daha çabuk) ve dörtlük eşittir noktalı dörtlük ifadesiyle hızlanmıştır. Bu ölçü hala dört dörtlük ölçü birimindedir ancak, piyano partisindeki sekizliklerin nota bağlarına göre ve temponun netlik kazanması için, sekiz sekizlik (3+3+2) ölçü birimi düşünülmesi

⁴ Piu; daha anlamına gelen bir terimdir. Birçok müzik terimi ile kullanılır.

önerilmektedir (Şekil 3.19). Üçüncü cümlede, her ölçü farklı ölçü biriminde yazılmıştır ve sekizlik nota değerleri temel alınmıştır (5/8, 7/8, 8/8). Dörtlük ölçü birimi beş dörtlük olarak sadece on ikinci ölçüde gelmiştir ama sekizlik değerler devam etmektedir (10/8).

Şekil 3.19

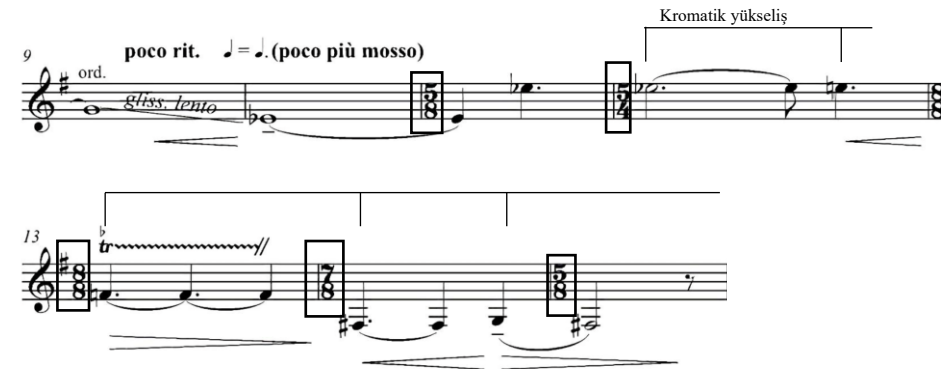
Prelüd III 3. Cümle Pişano Partisi



Üçüncü cümle, viyolonsel partisinde, farklı perdelerde gelen kromatik yükseliş ile ilerlemiştir (mi bemol, mi, fa, fa diyez, sol). Her ölçü, sırasıyla 4/4, 5/8, 5/4, 8/8, 7/8 ve 5/8 olarak farklı ölçü birimlerinde yazılmıştır (Şekil 3.20). On ikinci ve on beşinci ölçüler arasında, uzun nota değerlerinin altında yazılmış *crescendo* ve *decrescendo* dinamiklerinin belirginliğini artırmak için arş kontrolü ile başlangıç dinamiklerini ayarlamak, nota boyunca yükseliş ve düşüşleri dengeli yapmak önem taşımaktadır.

Şekil 3.20

Prelüd III 9-15 Ölçüleri

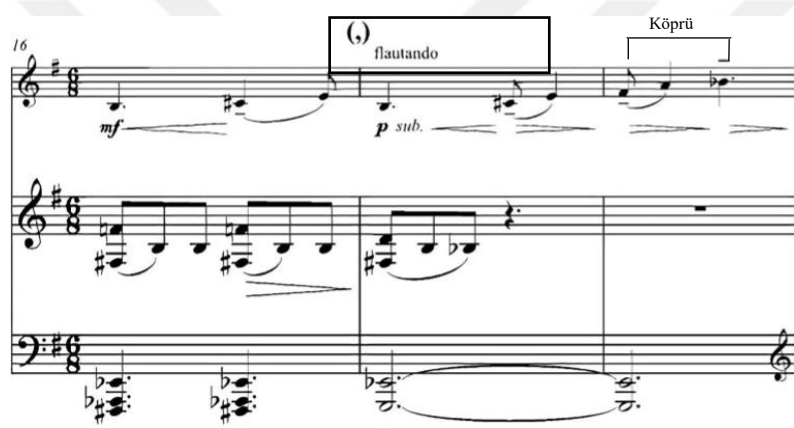


On beşinci ölçü sonunda *decrescendo* gelmiştir ve on altıncı ölçüde dördüncü cümle, *mf* dinamiği ile başlamıştır. İlk kez melodik bir yapı gelmesinden dolayı, bu cümleye, önceki cümlelerin bitiş dinamiğinden daha yüksek başlanması önerilebilir. Dördüncü cümle üç ölçüdür, altı sekizlik ölçü birimindedir; ilk ölçü ise *mf* ve *crescendo* dinamiği ile yazılmıştır. İkinci ölçüye girerken nefes (duraksama) işareti ve *sub p* (aniden *piano*)

dinamiği kullanılmıştır. İki ölçüde, nota yazımı aynı olsa da karakter olarak birbirlerine zıt ifadeler bulunmaktadır. İlk ölçü gerçek ses olarak başlamıştır, ikinci ölçü ise *flautando* terimi ile mistik sese dönüş sağlamıştır. Ölçüde bulunan *crescendo* ve *decrescendo* dinamiği, finale giden bölümde son bir hareketlilik hissi yaratmıştır. Üçüncü ölçü, ritim yapısı olarak ikinci ve birinci ölçünün ayna yansıması gibi ters hareketle ve iki *decrescendo* dinamiği ile final cümlesine doğru ilerlemiştir. Bu son ölçüde, hareket eden parti viyolonselde ve piyanonun alt partisinde uzayan sesler bulunmaktadır. Bu yüzden bu ölçü, final cümlesine geçiş sağlayan bir köprü olarak düşünülebilir (Şekil 3.21).

Şekil 3.21

Prelüd III 16-18 Ölçüleri



Beşinci, yani final cümlesi, dört dörtlük ölçü birimine ve birinci tempoya (*Tempo I*) dönmüştür. Beş ölçü boyunca viyolonselde si notası uzarken, piyanoda iki ölçü giriş figürü tekrar etmiştir. Cümle, *più p* (daha *piano* ses) dinamiği ile başlamıştır ve son ölçüye kadar bu dinamik sürmüştür. Cümle, *trill* için yan yana ters gelen bemol işareti kullanmış ve dipnot eklemiştir: “*Microtonal trill (quarter-tone in range)* (Şekil 3.22).” Bu ifade, yarım sesten daha küçük, çeyrek ses aralığında yapılması gereken *trill* anlamına gelmektedir. Ülkemizde yaygın olarak bilinen ve Türk müziğindeki anlamı “koma”dır. Si notası, yirmi bir ve yirmi ikinci ölçülerde iki defa, *trill* ve yavaş bir *glissando* ile birer perde yukarı yönde ilerlemiştir. Son ölçüde si notası, *trillsiz* ve bölümün mistik yapısına uygun uzun, *flajole* ses ile bitmiştir. Viyolonselde aşağı pozisyonlarda çeyrek ton *trilli* için parmak trili yerine, birinci ve ikinci parmağın sabit tutulup hızlı ve küçük bir *vibrato* kullanılması önerilebilir.

Şekil 3.22

Prelüd III Final

tempo I

poco rit.

gliss. lento

gliss. lento

pp

*) Mikrotonaler Triller (Vierteltonumfang) Microtonal trill (quarter-tone in range)

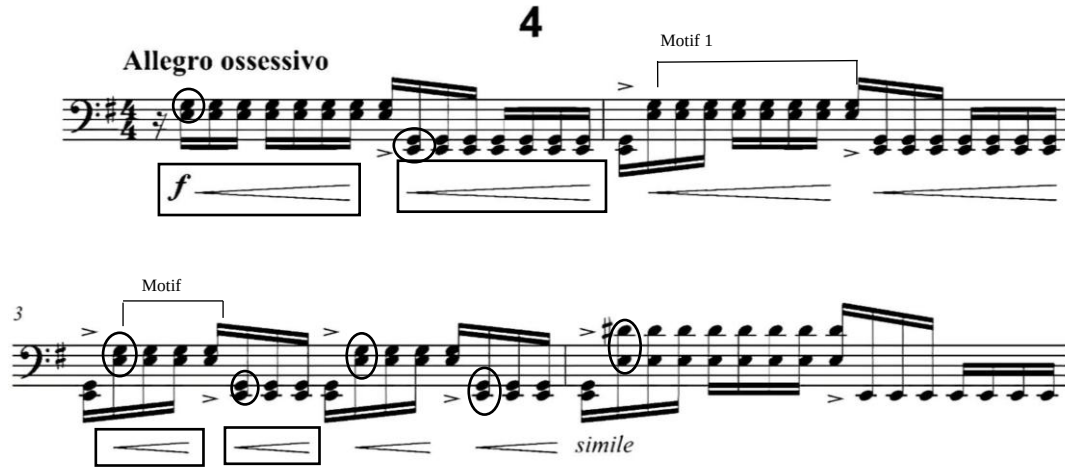
3.4 Prelüd IV

Dördüncü Prelüd, yirmi iki ölçü, iki kesit ve altı cümleden oluşmakta olup, *allegro ossessivo* temposunda ve mi minör tonundadır. *Allegro* terimi eserin hızlı bir tempoda icra edilmesi gerektiğini belirtirken, *ossessivo* (takıntılı) ifadesi ise bölümün karakterini vurgulamaktadır. Eser, dört dörtlük ölçü biriminde ve onaltılık nota değerleriyle yazılmıştır. Onaltılık notaların sürekli kullanımı ve dinamik değişiklikler, eserin takıntılı karakterini güçlendirmektedir.

Bölümün ilk kesiti, dokuz ölçüden ve üçer ölçülük üç cümleden oluşmaktadır. Bu üç cümle, ritmik ve dinamik açıdan benzer bir hareket sergilerken, armonik olarak yukarı yönlü bir ilerleme göstermektedir. Bölüm, onaltılık bir es ve ikinci perde mi-sol çift sesiyle başlar. İki vuruş süren bu seslerde *crescendo* dinamiği uygulanır. Üçüncü vuruşun ilk onaltılık notası aksanlıdır ve önceki vuruşun sesleriyle başlar; ancak ikinci onaltılık notada birinci perde mi-sol çift sesine geçilir. Bu hareket, birinci motifi (*M1*) oluşturur (Şekil 3.23). İkinci ölçüde *M1* aynı şekilde tekrarlanırken, üçüncü ölçüde motif kısılır ve perde değişimleri ile aksanlar vuruş başlarında farklılaşır. Her perde değişiminde yeniden *crescendo* dinamiği uygulanır; bu nedenle, her seferinde dinamik düşürülüp tekrar yükseltilmelidir.

Şekil 3.23

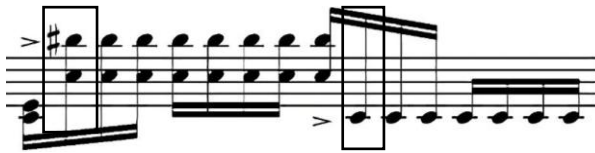
Prelüd IV Motif 1 (1-4 ölçüleri arası)



İkinci ve üçüncü cümlelerde aynı şekilde ilerleyen *M1*, ikinci cümlede alt ses birinci perde mi, üst ses ikinci perde mi ve üçüncü perde re çift sesleri ile ilerlemiştir (Şekil 3.24). Bu cümlede peslerde ilerleyen onaltılık notalar tek sestir. Üçüncü cümlede ise pes sesler, birinci perde mi-ikinci perde re, tiz sesler ikinci perde si-üçüncü perde fa çift sesleri ile motif tekrar edilmiştir (Şekil 3.25).

Şekil 3.24

Prelüd IV 2. Cümle Başı



Şekil 3.25

Prelüd IV 3. Cümle Başı



Onuncu ölçüde dördüncü cümle ve ikinci kesit başlamıştır. Birinci motifin (*M1*) hareketi duyulsa da nota değişimleri genel olarak vuruş başlarında gerçekleşmektedir. İkinci kesitte, kromatik hareketler ve dinamik açıdan farklılıklar bulunmaktadır. Cümle başında gelen *Motif 2*'de, nota değişimleri yukarı yöndedir ve her vuruş başında gerçekleşmiştir.

Ölçü boyunca süren *crescendo* dinamiği, yukarı yönde değişen armoniyi desteklemektedir. On birinci ölçüde ise *M1*'in kısa hali tekrar etmiştir (Şekil 3.26).

Şekil 3.26

Prelüd IV İkinci Kesit, Dördüncü Cümle Motif 2 ve Motif 1 (10 ve 11. Ölçüler)



Cümle boyunca motiflerin çift seslerle duyulması, on ikinci ve on üçüncü ölçülerde de devam etmiştir. On ikinci ölçüde, alt ses mi notası ile motif tekrarlanırken üst ses, sol-la bemol notaları arasında gidip gelerek bölümde ilk kromatik hareketi ortaya çıkarmıştır. On üçüncü ölçüde ise alt ses fa notasıyla motif tekrarlanmış, üst ses ise her vuruşta yukarı yönde ilerlemiştir. Ölçü boyunca süren *crescendo* dinamiği, dördüncü cümleyi beşinci cümleye taşımıştır (Şekil 3.27).

Şekil 3.27

Prelüd IV (12. ve 13. Ölçü)



Beşinci cümlenin ilk onaltılık notasındaki *più f* dinamiği, ikinci ölçüde *sub mp* dinamiğine düşmüştür ve üç ölçü boyunca tek ses olarak ilerlemiştir. Dört ölçü süren bu cümlede, ikinci perde si bemol notasından başlayan kromatik gam, üçüncü perde si notasına kadar yukarı yönde hareket etmiştir. Final cümlesine doğru ilerleyen bu bölümde, kromatik gam *mp* dinamiğinden *ff* nüansına kadar kademeli bir şekilde artmıştır. Kromatik gamın son notası olan si notasına varmadan önce, si bemol ve la notaları arasında tekrarlı geçiş hareketi bir buçuk ölçü sürmüştür ve on yedinci ölçüde bu hareketin oktav çift ses ile duyulması, dinamik yüksekliğini ve görkemi artırmıştır (Şekil 3.28). Sırasıyla gelen *mp*, *mf*, *f* ve *ff* dinamikleri ile kromatik hareketin içindeki gerginlik hissini yaratmak için, *mp* dinamiğine kontrollü bir şekilde başlanmalıdır. Aynı şekilde, arşe *f* dinamiğinden *mp* dinamiğine geçerken küçültülmelidir.

Şekil 3.28

Prelüd IV 5. Cümle Kromatik Yükseliş

13



15



17



On sekizinci ölçüde altıncı, yani final cümle *ff* dinamiği ile başlamıştır. Cümle boyunca tekrar eden tonal sesler (mi, sol), *M1* ile aşağı yönde farklı perdelerde hareket etmiştir (Şekil 3.29). Yirmi birinci ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşlarında, üçüncü perde sol ve dördüncü perde re diyez çift sesleri, *tremolo* ve *crescendo* ile bölümü finale taşımıştır. Bölüm, *fff* ve *M1* ile sona ermiştir (Şekil 3.30).

Şekil 3.29

Prelüd IV 19-20 Ölçüleri



Şekil 3.30

Prelüd IV Final



3.5 Prelüd V

Yirmi ölçü, sekiz cümle ve iki kesitten oluşan Beşinci Prelüd, *moderato* (orta hız) temposunda yazılmıştır ve re majör tonundadır. Son cümle dışında, her cümle iki ölçüden

oluşmaktadır ve her cümlenin ilk ölçüsü dört dörtlük, ikinci ölçüsü ise üç dörtlük ölçü birimindedir. Dört cümle ve sekiz ölçüden oluşan bölümün birinci kesiti, viyolonsel solodur. Bölümün başında yer alan *molto ad libitum* terimi, viyolonsele tempoda serbestlik sağlamaktadır; ancak ritim yapısının bozulmamasına dikkat edilmelidir.

Bölüm, *f* dinamiği ile başlamıştır. İlk ölçüde yer alan iki onaltılık ve noktalı dörtlük ritim grubu, yukarı yönde iki defa tekrarlanmıştır. Bu iki hareket, bölümün ilk motifini (*M1*) oluşturmuştur (Şekil 3.31). İkinci ölçüde ise motif, üç dörtlük ölçü birimi içerisinde tekrar ederek bir yankı hissi yaratmıştır. Cümle sonu *puandorg* işaretiyle bitmiştir. İlk cümlede motif, aynı melodi çizgisiyle tekrarlanmıştır.

Şekil 3.31



İkinci cümlede yer alan iki motif, birinci cümlenin ritim yapısını aynı şekilde tekrar etmiştir. Cümlenin her iki ölçüsünde de *M1*, birinci cümlede olduğu gibi re-la-fa notaları ile başlamıştır. İlk ölçüdeki motif tekrarı do-sol-mi bemol, ikinci ölçüdeki motif tekrarı ise do-sol-la bemol notaları ile yukarı yönde ilerlemiştir. Cümle sonunda gelen *crescendo* dinamiği ise melodinin yükselişiyle paralel bir hareket göstermiştir (Şekil 3.32).

Şekil 3.32

Prelüd V 2. Cümle



Üçüncü cümle, önceki cümleye göre bir kademe daha yukarıdan, *più f* dinamiği ile başlamıştır. Cümlenin ilk yarısında *M1*, aynı ritimde fakat farklı notalar ve tam beşli aralıklarından oluşan çift seslerle tekrar etmiştir. Cümlenin ikinci yarısı ise ilk yarının melodi çizgisini, bu kez üçleme nota değeriyle devam ettirerek motifi genişletmiştir (Şekil 3.33). Bu cümle, dinamik açıdan ve motifin yapısal farklılığından dolayı ilk kesitin zirve cümlesi niteliğindedir.

Şekil 3.33

Prelüd V 3. Cümle



Yedinci ölçüde başlayan dördüncü cümle, ilk cümleyi *sub p* dinamiği ile tekrar etmiştir. Cümle sonunda la bemol notasının bu kez üçüncü perde yerine birinci perdeden yazılması ve *p* dinamiği, birinci kesitin sakinleşerek sona ermesini sağlamıştır (Şekil 3.34). Bu durum, bir sahne üstü eserde perdenin kapanması gibi düşünülebilir.

Şekil 3.34

Prelüd V 4. Cümle



İkinci kesit, dokuzuncu ölçüde başlamış ve *poco più mosso* terimi ile tempo biraz daha hızlanmıştır. Viyolonselde, yedi ölçü boyunca ilk kesitin sonunda gelen la bemol notası devam etmiştir. İkinci kesit üç cümleden oluşmaktadır ve piyanoda art arda gelen üçleme akorlar ile ardından gelen dörtlük nota değerleri, ikinci motifi (M2) oluşturmuştur (Şekil 60). Her cümlede üçleme sayısı farklılık göstermiştir. Her bir akor, *ff* dinamiğinde ve aksanlıdır. Bu aksanları, *ff* dinamiğinin yanındaki, şiddetli anlamına gelen *violento* terimi desteklemiştir. İkinci kesit boyunca aynı akor, ısrarcı bir etkiyle tekrar etmiştir: fa-sol diyez (alt parti), la-fa-sol (üst parti). Her üçleme grubunun son sekizliği ise farklı bir akor ile yazılmıştır: la bemol-si bemol (alt parti), fa-do-mi bemol (üst parti). Akor değişiminden sonra, sürekliliği sağlayan akora dörtlük nota değeri ile dönüş yapılmıştır. Bu ısrarcı his, bölümün ilk kesitindeki sakin ve yumuşak yapıya karşıt bir etki yaratmıştır.

Şekil 3.35

Prelüd V İkinci Kesit Girişi

9 poco più mosso

mp sempre

ff violento

Ped.

(ped. alla misura 16)

Beşinci ve altıncı cümleler, bölümün yapısını devam ettirerek dört dörtlük ve üç dörtlük ölçü birimi sıralamasıyla ilerlemiştir. Yedinci cümlede ise her ölçüde birer vuruşluk nota değeri artmış ve beş dörtlük ile dört dörtlük ölçü birimleri kullanılmıştır. İki cümle boyunca aynı ritimle ilerleyen iki parti, yedinci cümlede bölünerek sekizlik ve üçleme nota değerleriyle yazılmıştır (Şekil 3.36). Bu çarpışan nota değerleri, on dördüncü ölçüdeki *ritardando* (yavaşlayarak) terimi ve *mf* dinamiğine kadar düşen *decrescendo* ile ısrarcı havadan uzaklaşmıştır.

Şekil 3.36

Prelüd V İkinci Kesit Motif 2 Nota Değerleri Değişimi

13 rit.

ff

mf

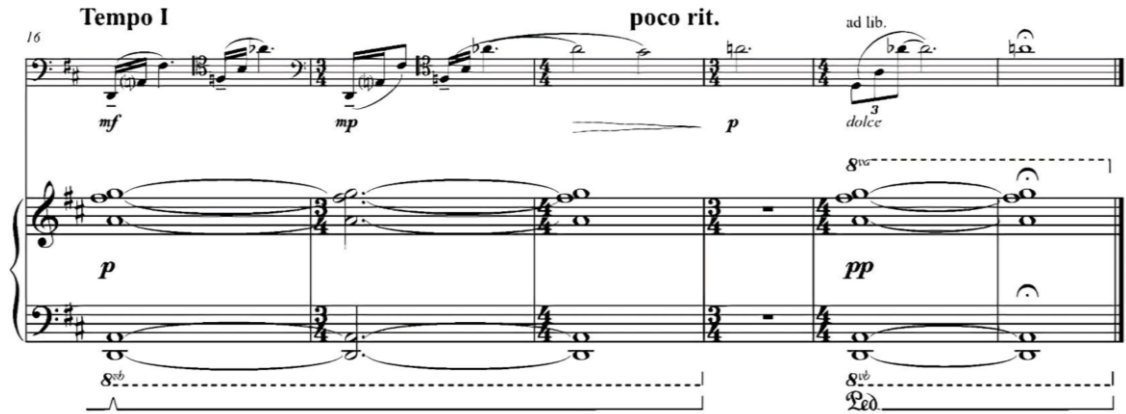
mf

Altı ölçüden oluşan sekizinci cümle, ilk tempoya dönmüştür ve viyolonsel M1 ile cümleye başlamıştır. Dört dörtlük ve üç dörtlük ölçü birimiyle ilerlemiş, ancak son ölçü

dört dörtlük ölçü biriminde kalmıştır. On altı ve on yedinci ölçüler, bölümün ilk iki ölçüsüyle aynıdır. Her ölçüde dinamik, kademeli bir şekilde azalmıştır. On sekizinci ölçüde bulunan *decrescendo*, on dokuzuncu ölçüdeki *p* dinamiğine kadar düşmüştür. Aynı zamanda, bu iki ölçüde yer alan *poco ritardando* ile tempo yavaşlamaya başlamıştır. Yirminci ölçüdeki *ad libitum* ve *dolce* (tatlı) ifadeleriyle birinci motif, üçleme nota değeriyle son kez duyulmuştur. Bölüm, birlik nota değeri üzerinde *puandorg* ile sona ermiştir (Şekil 3.37).

Şekil 3.37

Prelüd V Final



3.6 Prelüd VI

Si minör tonda yazılmış Altıncı Prelüd, *andante tragico* tempo ifadesi ile belirtilmiştir. *Andante* orta hızı, *tragico* (trajik) ise bölümün karakterine yön vermektedir. Önceki prelüdlerden farklı olarak, kısa ve tekrarlayan motifler yerine ilk kez daha uzun bir melodi çizgisi bulunmaktadır.

Yirmi yedi ölçüden oluşan bu bölüm, iki kesit ve beş cümleden oluşmaktadır. Viyolonsel, iki ölçüden oluşan melodik bir girişle ve *mf* dinamiği ile başlamıştır. İlk ölçünün ilk iki vuruşunda yer alan nota grubu, bölümün ilk motifini (*M1*) oluşturmakta olup, bu motif ritmik bir form içindedir: sekizlik es ve üç sekizlik nota (Şekil 3.38). Bölüm başında *legato e molto espressivo* ifadesi yer almıştır. Bu ifadeyi ortaya çıkarmak için cümlelerin bir bütün olarak kesintisiz çalınması ve trajik duygunun dışa vurumu açısından vibratonun, parmak geçişlerinde bölünmemesi önem taşımaktadır.

Şekil 3.38

Prelüd VI Giriş- Motif 1



Girişinden sonra üçüncü ölçüde başlayan birinci cümle, on üç ölçü devam etmiştir. Cümle, sekizliklerden oluşan ikinci motif yapısı ile başlamıştır. Bu motif, sekizlik nota değerlerinden oluşan, bir önceki sekizlik notayı tekrar eden, kromatik iniş ya da çıkış ile hareket eden ve farklı uzunluklarda devam eden melodik bir motiftir (Şekil 3.39).

Şekil 3.39

Prelüd VI Motif 2



Cümlelerin melodi çizgisi, dinamik ve ses perdesi yönünden kademeli bir şekilde yukarı doğru ilerlemiştir. İlk olarak, dördüncü ölçüde ikinci perdede bulunan M2, altıncı ölçüde sekizlik, tonal bir dizi ve *crescendo* ile üçüncü perdeye yükselmiştir (Şekil 3.40).

Şekil 3.40

Prelüd VI 4-6 Ölçüleri Arası

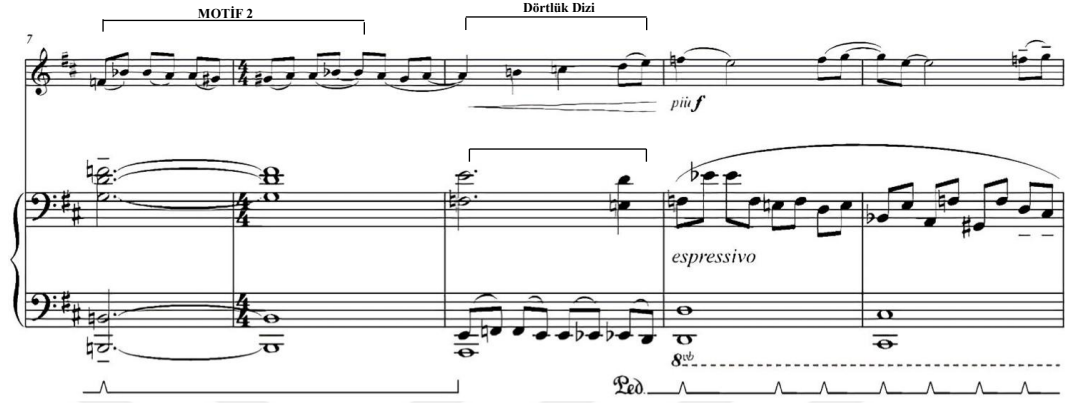


Bir sonraki yükseliş, dokuzuncu ölçüde yine *crescendo* ile gerçekleşmiştir. Bu kez, dörtlük tonal bir diziyle dördüncü perdeye yükselen melodi çizgisi, onuncu ölçüde *più forte* dinamiği ile devam etmiştir. Bu ölçüden itibaren melodi çizgisi, sekizlik nota değerlerinden uzaklaşmıştır. Altı ölçü boyunca viyolonselde devam eden M2, dokuzuncu

ölçüde piyanoya geçmiştir ve altı ölçü boyunca melodi çizgisini sürdürerek eşlik konumundan çıkmıştır (Şekil 3.41).

Şekil 3.41

Prelüd VI 7-11 Ölçüler



On birinci ölçüde yukarı yönde ilerleyen hareket, dördüncü perde sol notasına kadar ulaşmıştır. On ikinci ölçüde, dördüncü perde mi notasından üçüncü perde mi notasına geçiş yapılarak aşağı yönde bir hareket başlamıştır. Ses perdesi aşağı yönde ilerlese de on ikinci ve on üçüncü ölçüde bulunan *crescendo* dinamiği ile dramatik etki devam etmiştir. Kromatik hareketle süren iniş, on üçüncü ölçüde *glissando* ile ilerlemiştir. Ölçünün ikinci yarısından itibaren *decrescendo* ile dinamik azalmaya başlamıştır. *Glissando*, ikinci oktav la notasına kadar yavaş bir şekilde devam etmiştir. *Trille* devam eden la notası, yine *trille* ile birinci perde la notasına geçmiştir ve *decrescendo* ile cümle sakinleşerek sona ermiştir (Şekil 3.42).

Şekil 3.42

Prelüd VI 11-15 Ölçüleri



On beşinci ölçünün ikinci yarısında, ikinci cümle başlamıştır. Piyanoda sekizlik nota değerlerinin devam etmesi keskin bir çizgi yaratmasa da bu cümle, bölümün ikinci kesitinin başlangıcı olarak düşünülebilir. Cümleler, önceki bölümler gibi kısalmıştır ve

bölüm başında bulunan *M1* ile ikinci cümle başlamıştır. Melodi çizgisi, kromatik hareketten uzaklaşmış ve tonal bir yapıda ilerlemiştir. İkinci kesit, girişteki motife hatırlatma yaparak aynı şekilde, ikinci sekizlikte başlayan si-do diyez-mi; ikinci cümlelerin melodi çizgisi ise bir sonraki ölçünün ikinci sekizliğinde fa-mi-re notaları ile başlamaktadır. Cümle sonu ise melodi çizgisinin başladığı gibi fa-mi-re notalarını vuruş başında tekrar etmiştir (Şekil 3.43).

Şekil 3.43

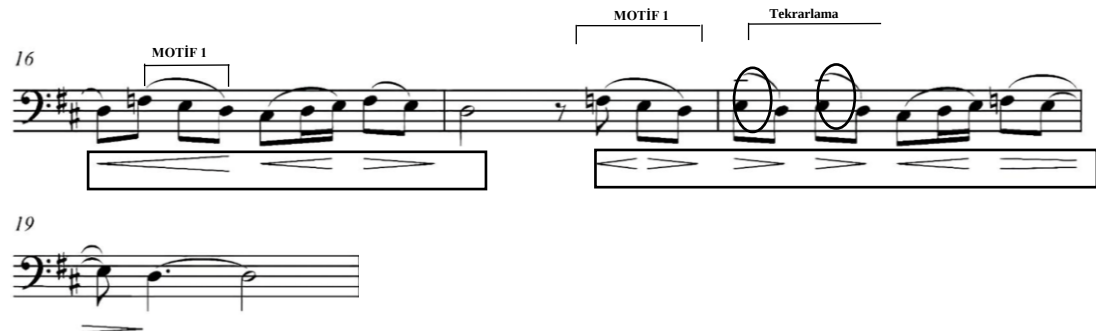
Prelüd VI 2. Cümle



Üçüncü cümle, ikinci cümle ile aynı melodi çizgisine sahip olsa da bazı farklılıklar göstermiştir. İkinci cümlede *M1 crescendo* dinamiğindedir ve cümle sonunda re notası vuruş başında gelmiştir. Üçüncü cümlede ise *M1, crescendo* ve *decrescendo* ile belirtilmiş, cümle sonundaki re notası bir sekizlik geciktirilerek yazılmıştır. Motifin son iki sekizliği olan mi-re notalarının, on sekizinci ölçüde iki kez tekrar etmesiyle üçüncü cümle uzamıştır. Bu tekrarlanan iki sekizlik nota değeri nota bağı ile bağlıdır ve ilk sekizliğin üzerinde *tenuto* çizgisi bulunmaktadır (Şekil 3.44). *Decrescendo* ile gelen *tenuto* ifadesi, sağ ele verilen hafif ağırlık ve vibrato hızının artmasıyla belirtilmesi önerilebilir. Bu dinamikler, bölümün dramatik karakterini yansıtmada önemli rol oynamaktadır.

Şekil 3.44

Prelüd VI 3. Cümle



Yirminci ölçüde başlayan dördüncü cümle, önceki iki cümlenin bitişini genişleterek ve ikinci oktavdan birinci oktava geçerek tekrar etmiştir; ikilik fa, ikilik mi-sol ve iki ölçü boyunca uzayan re-la bemol çift sesleri. Cümle, büyük bir *crescendo* ve *decrescendo* dinamikleri ile kurulmuştur. Çift sesler, bu dinamiği güçlendirmiştir. Piyanonun üst partisi, bu cümleye kadar sekizlik nota değerleriyle ilerlerken, burada üçleme nota değerlerine geçiş yapmıştır. Yirmi birinci ölçüde üçleme devam ederken, alt partide *forte* dinamiği ile gelen sekizlik ve *tenuto* çizgisiyle belirginleşen fa notaları ağırlaşma hissi yaratmıştır (Şekil 3.45). Bu durum, bölümü yavaş yavaş finale doğru hazırlamıştır.

Şekil 3.45

Prelüd VI 4. Cümle

Yirmi üçüncü ölçüde başlayan beşinci cümle, bölümün final cümlesidir. Dördüncü cümlenin sonunda *puandorg* ile belirtilmiş dörtlük sus işaretinden sonra, birinci vuruşta piyano üç ölçü boyunca sürecek si-re-la bemol akoru ile başlamıştır. Viyolonselde ise üçüncü ve dördüncü ölçünün melodi çizgisi birinci perdede yazılmıştır. Mi-re sekizlik notalarının bu kez dört defa tekrar etmesiyle cümle biraz daha uzamıştır. Her seferinde sekizlik es sonrası nota bağı ile üç sekizliği bağlı olan motifin, bu cümlede es sonrasında gelen ilk sekizlik notası ayrı yazılmıştır. Sonrasında gelen bağlı iki sekizlik notanın ilki yine *tenuto* ile belirtilmiştir. Bu çizgili nota grubu üç kez ve her seferinde *decrescendo* ile tekrar etmiştir. Devamında aynı notalar, iki bağlı ve iki vuruş *crescendo* ile *più f* dinamiğine ulaşmıştır. İkinci ve on üçüncü cümle sonlarında bulunan sekizlik ve iki on altılık nota grubu, final cümlesinde dört kat daha yavaşlayarak, ikilik ve iki dörtlük nota değeri ile genişletilerek yazılmıştır. Bu kez re notasına dönüş yapmadan fa notası, bölüm sonuna kadar *decrescendo* ile uzamıştır (Şekil 3.46). Cümledeki nota değerlerinin

genişlemesi, bölümde bir kadans etkisi yaratmıştır. Bu kadans hareketi, yirmi üçüncü ölçünün ikinci yarısına kadar devam etmiş ve piyanoda başlayan iki sekizlik üzerine üçleme hareketiyle sonlanmıştır.

Şekil 3.46

Prelüd VI 5. Cümle

3.7 Prelüd VII

Yirmi bir ölçüden oluşan Yedinci Prelüd, iki kesit ve dört cümleden oluşmaktadır. Bölümün başlığı olan *vivo ma non troppo e poco agitato*, bölümün hem temposunu hem de karakterini belirtmiştir; canlı ama çok hızlı değil ve biraz heyecanlı.

Birinci cümlede, altı ölçüden oluşan uzun bir melodi çizgisi bulunmaktadır. İlk ölçü, ikilik do diyez ve dört sekizlik nota grubu ile başlamıştır; sırasıyla do diyez, si, do diyez, mi. İlk iki do diyez notası, nota bağı ile bağlanarak uzamıştır (Şekil 3.47). Nota bağlarının bir önceki ölçü veya vuruştan bağlanması, motifin (M1) ritmik ve melodik hareketini yansıtmış ve bölüm boyunca sıklıkla görülmüştür. Bu hareket, melodiye akıcılık kazandırmıştır.

Şekil 3.47

Prelüd VII 1. Cümle Girişi

Mf dinamiği ve *legato* ifadesi ile başlayan melodi çizgisi, dördüncü ölçünün ikinci yarısından itibaren tonal bir diziyle yukarı yönde ilerlemiştir. Bu çıkış, aynı zamanda *crescendo* dinamiği ile desteklenmiştir. Altıncı ölçüde zirveye ulaşan melodi, ikilik notalar ve *decrescendo* dinamiği ile cümleyi sonlandırmıştır. Viyolonselde ilerleyen bu melodi çizgisine, piyano on altılık nota değerleriyle gelen armonik arpej figürleriyle eşlik etmiştir (Şekil 3.48).

Şekil 3.48

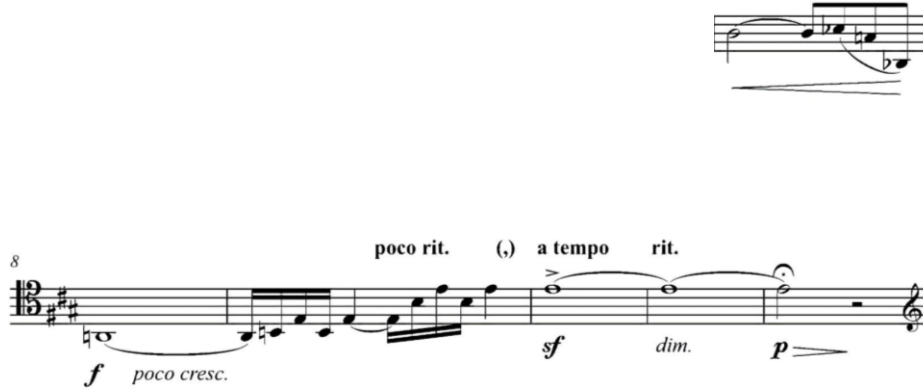
Prelüd VII 1. Cümle Devamı



İkinci cümlede, yedinci ölçüde *M1* aşağı yönde bir hareket ile başlamıştır. Ölçü başından itibaren *crescendo* dinamiği bulunmaktadır ve sekizinci ölçüde *f* dinamiğine ulaşan la notasında yükseliş, *poco crescendo* ifadesi ile devam etmiştir. Dokuzuncu ölçüde, on altılık ve dörtlük nota değerlerinden oluşan *M1*, iki defa tekrar ederek bölümün ve birinci kesitin bitişine bir köprü oluşturmuştur. Aynı zamanda, küçük bir ağırlaşma ve ölçü sonunda bulunan kesme (nefes) işareti, küçük bir kadans hissi yaratmıştır. Onuncu ölçüde kısa bir duraksamanın ardından, *sf* (*sforzando*) ve aksan işareti ile başlayan mi notası, üç ölçü boyunca *ritardando* ve *diminuendo* ile uzamıştır. Piyanoda ise on altılık figürler devam etmiştir (Şekil 3.49).

Şekil 3.49

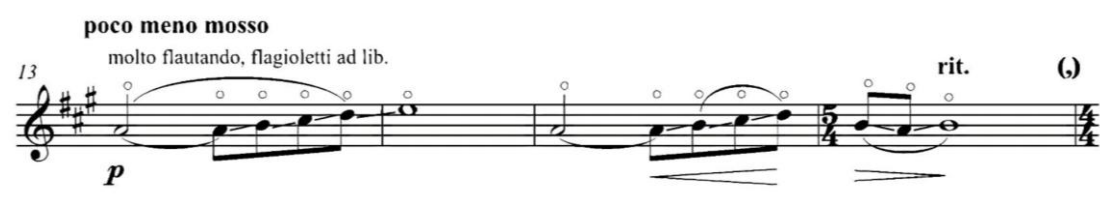
Prelüd III 2. Cümle



On üçüncü ölçüde başlayan üçüncü cümle ve ikinci kesit, bölümün birinci kesitinin karakterine kontrast bir ifade ile yazılmıştır. İlk olarak, tempo farkı bulunmaktadır. *Poco meno mosso* ile ifade edilen bu kısım daha yavaştır. Ayrıca, *molto flautando* ve *flagioletti ad libitum* ifadeleri, karakterin zıtlığını ortaya koymuştur. Canlı bir melodik hareketin aksine, sakin, flajole tekniği ile flüt tarzında bir ses ve çalıcıya bağlı bir serbestlik, daha ruhani bir his yaratmıştır. Dört ölçü süren üçüncü cümlede motif, yapay flajole ve *glissando* ile iki defa tekrarlanmıştır. On beşinci ölçünün ikinci yarısında ve on altıncı ölçüde bulunan *crescendo* ve *decrescendo*, tekrarlanan motife hareketlilik kazandırmıştır (Şekil 3.50). Bu cümlede, piyanonun on altılık figürleri yerini üçleme figürlere bırakmıştır.

Şekil 3.50

Prelüd VII 3. Cümle



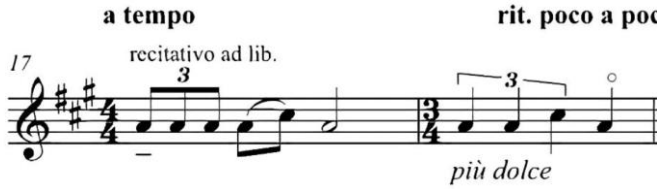
On yedinci ölçüde başlayan son cümle, *ritardando* ardından *a tempo* ile belirtilmiştir. Ancak *recitativo*⁵ *ad libitum* ifadesi ile yazılmıştır. Bu ifade, çalıcıya ritmik anlamda

⁵ Recitativo; opera, oratoryo, kantat vb ses için yazılmış yapıtlarda, konuşur gibi söylenen bölümlerdir.

serbestlik kazandırmaktadır. Motif yapısından uzaklaşan melodik hareket finale doğru bir köprü oluşturmuştur (Şekil 3.51).

Şekil 3.51

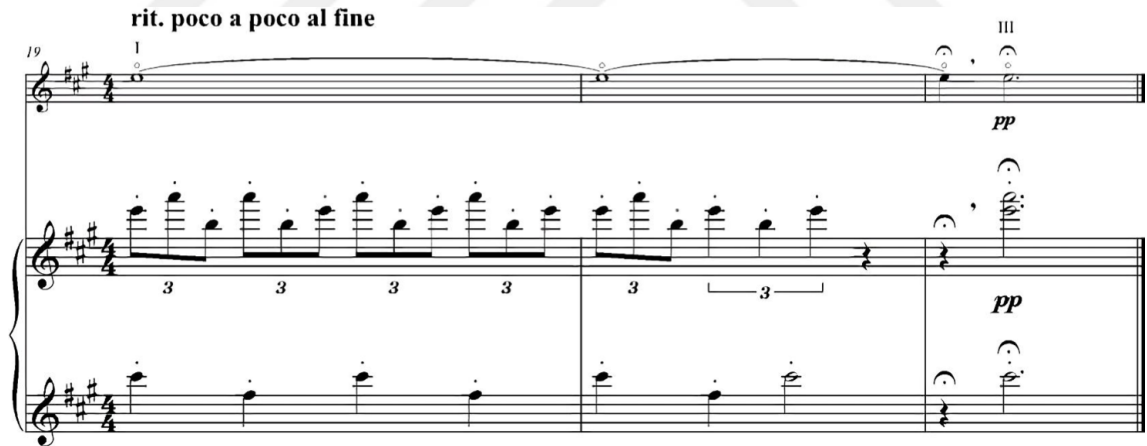
Prelüd VII 4. Cümle Girişi



On dokuzuncu ölçüde, la telinde *flajole* mi notası, üç ölçü sonunda kapanış hissi ile sol telinde yazılmıştır. Bölüm sonuna kadar devam eden yavaşlamayı ise piyanonun üçleme nota değerleri ortaya çıkarmıştır. Son ölçünün ikinci vuruşunda, *pp* dinamiğinde viyolonsel ve piyano, final akoruna aynı anda girmiş ve uzatarak bölüm sonlanmıştır (Şekil 3.52).

Şekil 3.52

Prelüd VII Final



3.8 Prelüd VIII

Sekizinci Prelüd, fa diyez minör tonunda, dört ikilik ölçü biriminde, ağır tempoda yazılmıştır. Dört ikilik ölçü biriminde, her ikilik nota değeri, bir vuruş olarak değerlendirilmelidir. *Grave*⁶ tempo başlığı ile belirtilen bölümün, ilk ölçüsünde piyanoda, ikinci ölçüsünde viyolonsel girişinde *fortissimo* ve *pesante*⁷ ifadeleri yer

⁶ Grave; Çok yavaş bir tempoda.

⁷ Pesante; ağırbaşlı, ciddi.

almıştır. Piyano ile başlayan ilk ölçüde, dört tane ikilik akor, *legato* çizgisi ve aksanlı bir şekilde istenmiştir (Şekil 3.53). Bu figür bölüm boyunca devam etmiştir. Akorların disonans seslerden oluşması, bölümün dramatik etkisini yükseltmiştir.

Şekil 3.53

Prelüd VIII Piyano Figürü (1. Ölçü)

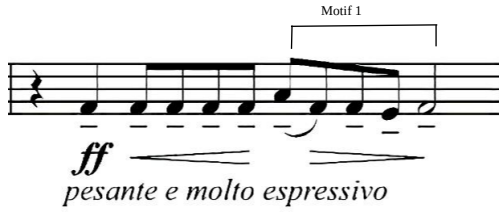


Piyanonun giriş figürünün ardından, ikinci ölçüde viyolonselın melodik hareketi ile birinci cümle başlamıştır. Üç nota [mi, fa diyez, la] ile kurulan, bir ölçülük kısa cümle içinde birçok ifade ve işaret bulunmaktadır. İlk olarak, ölçü başında *pesante e molto espressivo* ifadesi yer almıştır; ağır ve çok ifadeli, duygulu. Bu cümlenin nota dizilimi şu şekildedir: dörtlük es, dörtlük fa diyez, dört sekizlik fa diyez, iki bağlı sekizlik la, fa diyez, iki ayrı sekizlik fa diyez, mi ve ikilik fa diyez (Şekil 3.54). Üçüncü vuruşun ikinci sekizliği dışında her nota *tenuto* çizgisi ile belirtilmiştir. *Fortissimo* dinamiğinin ardından, ikinci vuruşta *crescendo* işareti, üçüncü vuruşta ise *decrescendo* işareti bulunmaktadır. Bu yükselişte, art arda gelen her fa diyez notası birbirinden farklı bir ifade ile çalınmalıdır. Sadece ses dinamiği ile değil, vibrato hızı ve yay kullanımı ile birlikte de ifade farklılığı sağlanmalıdır. Bestecinin istediği ifadeyi ortaya çıkarmak için *crescendo* ile vibrato hızını artırmak ve tempoyu etkilemeden yayı genişletmek önerilebilir.

Melodi çizgisi, altında bulunan disonans akorların aksine, tonal bir yapıdadır. Cümle sonunda gelen dört sekizlik ve ikilik nota değeri, bölümün motifini (*M1*) oluşturmuştur. *M1*, her seferinde tonun (fa diyez minör) yedinci sesini (mi-yedinci ses) duyurduktan sonra, tonağıne (fa diyez-birinci ses) dönmüştür.

Şekil 3.54

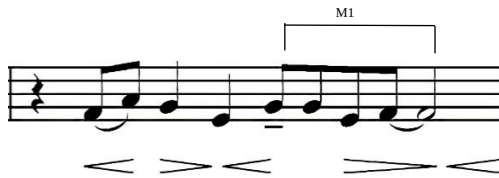
Prelüd VIII 1. Cümle



Sekizinci ölçüye kadar bulunan dört cümlenin her biri, nota eklenerek melodik hareketliliği artırılmış ve dinamik çeşitlilikle geliştirilmiştir. Her cümle, bir önceki cümleye göre daha yoğunlaşarak ilerlemiştir. İkinci cümle, birinci cümle gibi bir ölçü sürmüştür. Ölçünün iki yarısında da bulunan *crescendo* ve *decrescendo* işaretleri, melodi hareketliliğine destek sağlamıştır. Mi-fa diyez-la notalarından oluşan melodi çizgisine, bu cümlede sol diyez notası eklenmiştir (Şekil 3.55). *M1*'in sol diyez notası ile başlaması, birinci cümlenin daha oturaklı bir şekilde pekiştirilmesi olarak düşünülebilir. Cümle sonunda bulunan *crescendo* işareti, ikinci ve üçüncü cümleyi birbirine bağlayarak melodi çizgisinin gelişimini sürdürmekte etkili olmuştur.

Şekil 3.55

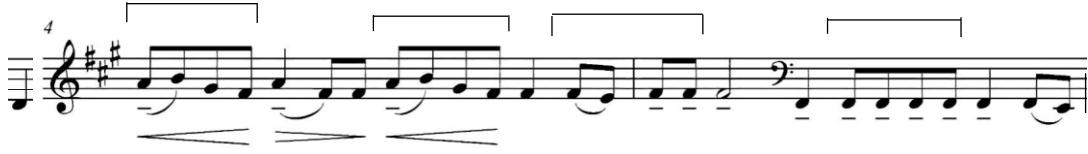
Prelüd VIII 2. Cümle



Üçüncü cümle, iki ölçü uzunluğundadır ve bu kez si notası eklenmiştir. Dördüncü ölçünün ilk yarısı yine *crescendo* ve *decrescendo*, ikinci yarısı ise yalnızca *crescendo* işareti ile belirtilmiştir. Bu cümlede *M1*, ikilik nota değerinin dörtlük olarak yazılması ile ölçülerin farklı zamanlarında iç içe geçerek ortaya çıkmıştır (Şekil 3.56). Dördüncü ölçünün son dörtlüğünde başlayan motif, beşinci ölçünün üçüncü vuruşunda, alt perdeden aynı nota ve dinamikte kalarak tekrar etmiştir. Melodi çizgisinin uzadığı bu cümlede, cümle sonu da tekrarlayan notalarla değişime uğramıştır.

Şekil 3.56

Prelüd VIII 3. Cümle (İç İçe Geçmiş M1)



Altıncı ölçünün ikinci dörtlüğünde başlayan dördüncü cümle, *crescendo* ve *decrescendo* işaretleriyle başlatılmıştır. Melodi çizgisinde, üst parti aynı notalarla devam ederken, alt parti ise aşağı yönde majör altılı aralıklardan oluşan çift seslerle yazılmıştır. Bu cümlede üçlemelerin yer alması, melodi çizgisini hem hareket hem de ifade bakımından zenginleştirmiştir. Piyano, alt partide ikilik figürü sürdürürken, üst partide farklı zamanlarda işitilen ve *cluster*⁸ tekniğiyle oluşturulmuş disonans akorlar, cümlede değişiminde belirleyici rol oynamıştır. Söz konusu akor; fa diyez, sol, sol diyez ve la seslerinden oluşmaktadır (Şekil 3.57).

Şekil 3.57

Prelüd VIII 4. Cümle



Yedinci ölçünün son vuruşunda başlayan beşinci cümlede, bölümün *pesante* ifadesinden uzaklaşarak melodik bir hareketlenme ortaya çıkmıştır. Bu hareket, kromatik bir dalgalanma ve piyano partisinde sekizlik nota değerlerinin kullanılması sonucunda oluşmuştur. Söz konusu sekizlik nota değerleri, çizgili ancak *non legato* (bağlı değil) ifadesiyle belirtilmiştir (Şekil 3.58). Kromatik dalgalanma, mi bemol, re ve do diyez nota grubunun farklı nota değerlerinde tekrarlanması ile gözlemlenmektedir. Ölçünün

⁸ Cluster; Majör ve minör akorların karışımında oluşan küme, grup.

sonunda, do diyezden do notasına doğru yarım perdelik kısa bir mesafede *gliss-lento* ifadesi yer almaktadır. Bu ifade, birinci prelüdde bulunan *glissandolarla* benzerlik göstermektedir. *Crescendo* ve *decrescendo* hareketleri, bu cümlede de önceki cümlelerde olduğu gibi art arda gelmiş olsa da ses, kademeli bir şekilde sakinleşmeye başlamıştır. Dokuzuncu ölçünün üçüncü vuruşuyla birlikte, viyolonselde on altılık nota değerlerinden oluşan ve kromatik hareketlerin yer aldığı, serbest tempoda *crescendo* ile kısa bir kadans bulunmaktadır. Bu kadans, onuncu ölçüde bölümün zirve noktası olan altıncı cümleye bir köprü işlevi görmektedir (Şekil 3.59).

Şekil 3.58

Prelüd VIII 5. Cümle Pişano Partisi (Üst Parti)



Şekil 3.59

Prelüd VIII 5. Cümle



Altıncı cümle, birinci ve ikinci cümlelerin bütünleşmiş bir biçimi olarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu melodi çizgisinin, tonun beşinci derecesinden (do diyez minör) oluşturulması, ilk ölçüde üçleme nota değeriyle motifin genişletilmesi ve *fortissimo* dinamiği, bölümün doruk noktasını işaret etmektedir (Şekil 3.60).

Şekil 3.60

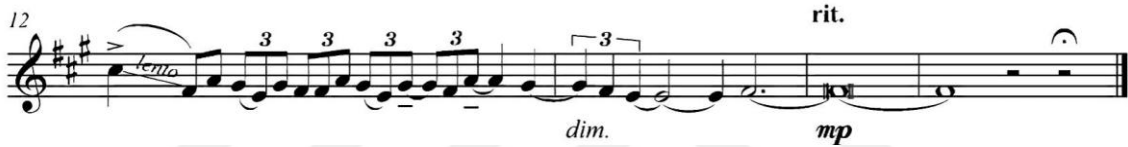
Prelüd VIII 6. Cümle



Son cümle, on ikinci ölçüde do diyez notasından fa diyez notasına hızlı bir *glissando* ile başlamıştır. Üçleme gruplarıyla melodi çizgisi hareketlilik kazanmıştır. Ancak, cümle içerisinde yer alan nota bağlarının süreleri uzatması ve nota değerlerinin artması, genel yapıda bir ağırlaşma sağlamıştır. Son üç ölçüde başlayan *diminuendo*, son iki ölçüde *mp* dinamiğine kadar düşerek ve sesin uzamasıyla bölüm sona ermiştir (Şekil 3.61).

Şekil 3.61

Prelüd VIII Final Cümlesi



3.9 Prelüd IX

Otuz yedi ölçü ve yedi cümleden oluşan Dokuzuncu Prelüd'ün tonu mi majör, temposu ise *Vivace*⁹dir. Son cümlede piyanoda, her ölçüde yürüyen kromatik çıkış ve iniş hareketi dışında, bölüm viyolonsel solo olarak yazılmıştır. Bu bölümde hissedilen Bach etkisi, bestecinin polistilizm akımındaki çağrışım tekniğine örnek olarak gösterilebilir.

Bölüm, üçleme nota değerleriyle oluşturulmuştur. İkinci ve üçüncü zamanlarda, tonun birinci derecesi olan mi notası ile tekrarlanan (pedal ses) ve birinci zamanın hareket ettiği bu üçleme nota değerleri, bölümün motifini (*M1*) meydana getirmiştir. Bach'ın Altıncı Süit'inin Prelüd'ünde de benzer bir motif ile başlanmış, ancak hareket eden melodi üçlemenin üçüncü zamanında yer almıştır (Şekil 3. 62)

⁹ Vivace; canlı anlamına gelen bir tempo terimidir.

Şekil 3.62

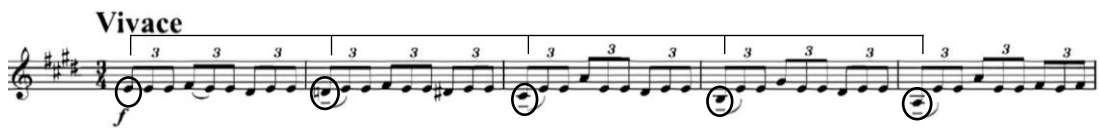
Prelüd IX Girişi (üstte) ve Bach Süit No:6 Prelüd Girişi (altta)



Bölüm, üç dörtlük zaman diliminde yazılmıştır. Birinci cümlede, dört ölçü boyunca üçüncü zamanda yer alan üçleme grubu, aynı notalarla tekrar etmiştir: re diyez-mi-mi. Ölçü başlarında, *tenuto* çizgisi ve tonal bir dizi ile aşağı yönde bir hareket gözlemlenmiştir. Her ölçünün birinci ve ikinci zamanında gerçekleşen nota değişimleri, melodi çizgisini oluşturmuştur. Vuruş başlarında yer alan üçleme gruplarının ilk iki notası bağlıdır ve bu ilk notalar, beş ölçü boyunca aşağı yönde tonal (la majör) bir diziyle ilerlemiştir (Şekil 3.63). Bağlı notaların, *tenuto* çizgisiyle belirtilen ilk notalarının, vibratolu bir şekilde ve tempoda değişiklik yapmadan icra edilmesi, melodi çizgisinin belirginleşmesine katkı sağlayacaktır. Beşinci ölçünün son vuruşunda başlayan ve altıncı ölçüde devam eden komşu ses üçleme hareketi, bir ölçülük tonal bir iniş ile ikinci cümleye bir köprü işlevi görmüştür (Şekil 3.64).

Şekil 3.63

Prelüd IX 1. Cümle (Tonal İniş)



Şekil 3.64

Prelüd IX Komşu ses üçleme hareketi



İkinci cümle, yedinci ölçüde birinci cümledeki ikinci ölçüsünü tekrar ederek başlamıştır. Birinci cümlede olduğu gibi, ölçü başları tonal bir dizi (sol majör) ile aşağı yönde ilerlemiş ve bu kez sol notasında sona ermiştir. İkinci cümle, nota bağı ve *tenuto* çizgileri

açısından farklılık göstermektedir. Nota bağları, birinci ve üçüncü zamanlardaki üçleme gruplarının ilk iki notasında; *tenuto* çizgileri ise birinci ve ikinci zamanların ilk notalarında yer almaktadır (Şekil 3.65). Bu şekilde, iki cümle arasında ifade bakımından bir farklılık sağlanmıştır.

Şekil 3.65

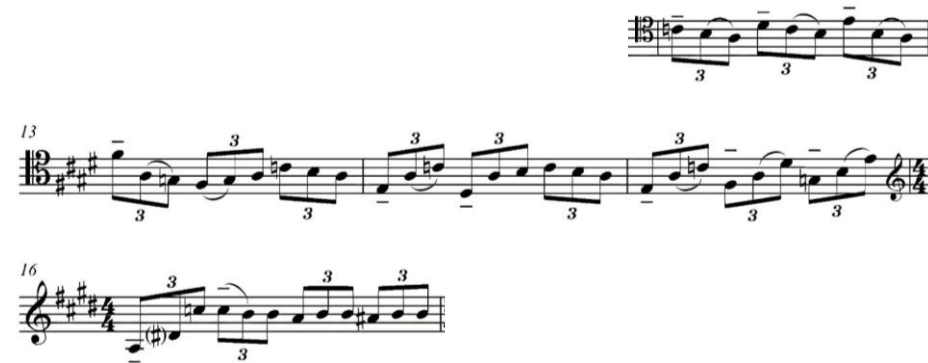
Prelüd IX 2. Cümle



Üçüncü cümlede, tekrarlı motif hareketi sona ermiştir. Nota bağları ve *tenuto* çizgileri belirli bir düzene sahip değildir. İlk ölçüden ikinci ölçünün ilk vuruşuna kadar, her vuruş başı çizgili ve yukarı yönde bir hareketle ilerlemiştir. Üçlemelerin ikinci ve üçüncü sekizlikleri ise bağlı ve aşağı yönde bir hareketle devam etmiştir. Son ölçü de benzer bir hareketle, on altıncı ölçünün ilk vuruşuna kadar yukarı yönde ilerlemiş; ancak birinci ölçüdeki sıralı dizi yerine arpej hareketleriyle yazılmıştır. Aradaki iki ölçüde ise dizi halinde tonal dalgalanmalar gözlemlenmektedir. Bu üçleme gruplarında *tenuto* ile belirtilen notalar, beş ve altı ses aralığındadır (Şekil 3.66). Kimi zaman üst sestten, kimi zaman alt sestten gelen bu notalar ve devamında yer alan hareketli partinin oluşturduğu melodik yapı, Bach'ın İkinci Süit'inin Prelüd'üne çağrışım yapmaktadır.

Şekil 3.66

Prelüd IX 3. Cümle



Dört dörtlük ölçü biriminde olan on altıncı ölçünün ikinci zamanında başlayan dördüncü cümle, *M1*'e dönmüştür. Bu kez tekrarlanan nota, ton değişimine bağlı olarak si notasıdır. Üç ölçü boyunca *M1* ile devam eden melodi çizgisi, dördüncü ölçüde başlangıca benzer bir hareketle bir perde yukarıdan başlamıştır. Perdenin yukarı yönde ilerlemesi, bölümün ifadesine belirgin bir gerilim hissi katmıştır. Üçüncü vuruştan itibaren, tonal bir dizi şeklinde dalgalanarak aşağı yönde hareket etmiştir. Yirmi ikinci ölçünün ikinci ve üçüncü zamanlarında ise melodi çizgisi, aşağı yönlü hareketten uzaklaşarak ve perde atlayarak değişen motif yapısıyla beşinci cümlelerin melodi çizgisine yön vermiştir (Şekil 3.67).

Şekil 3.67

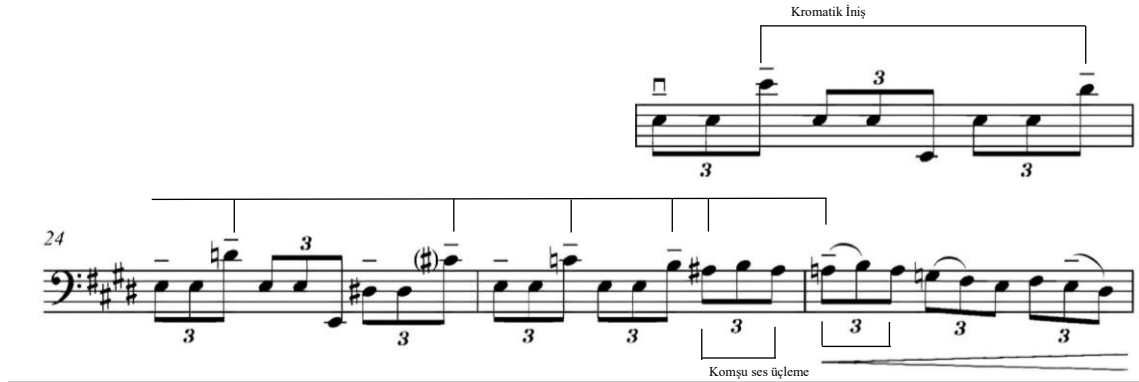
Prelüd IX 4. Cümle



Beşinci cümle, motif yapısının farklı bir versiyonu ile başlamıştır. Tekrarlanan notalar bu kez üçlemelerin ilk iki sekizliğinde Mi notası olarak devam etmiştir ve yirmi dördüncü ölçünün üçüncü vuruşunda ilk kez tekrarlanan nota değişim göstermiştir. Değişen notalar ve tenutolar üçlemelerin son sekizliğinde, Mi notasından Si notasına kadar kromatik dizi ile inmiştir. Nota bağları yoktur ve birbirine yakın aralıklar yerine daha uzak aralıklarla yazılmıştır. Bu da hızlı ama nazık bir his ile başlayan bölüme agresif bir his katmıştır. Yirmi beşinci ölçünün son vuruşu ve yirmi altıncı ölçü, altıncı ölçüye benzer bir şekilde, komşu ses üçleme ve aşağı yönde üçleme figürleri ile köprü oluşturmuştur. Girişinde *forte* dinamiği ile başlayan bölümde ilk defa bu ölçüde farklı bir dinamik işareti bulunmaktadır; *crescendo* (Şekil 3.68).

Şekil 3.68

Prelüd IX 5. Cümle



Altıncı cümle, *più forte* dinamiği ile üç ölçü boyunca birinci cümleyi birinci perdeden tekrar etmiştir. Nota bağları ise, ikinci ölçüde olduğu gibi, birinci ve üçüncü zamanlarda yer alan üçlemelerin ilk iki notasında bulunmaktadır (Şekil 3.69). Bu başa dönüş, bölüm sonunun yaklaştığını işaret eden bir cümle niteliğindedir.

Şekil 3.69

Prelüd IX 6. Cümle



Otuz birinci ölçüde, birinci perde mi notasından başlayarak üç ölçü boyunca dizi halinde dördüncü perde sol notasına kadar ilerleyen yükseliş, bölümde kadans etkisi yaratmıştır. Otuz üçüncü ölçüde yer alan *crescendo* dinamiği ile otuz dördüncü ölçüde *ff* dinamiğinde motif son kez duyulmuş ve büyük aralıklarla aşağı yönde hareket etmiştir. İki ölçü boyunca tekrarlanan üçleme mi notası, giderek artan bir agresiflikle ve son dörtlük notada aksan ile bölümü sonlandırmıştır (Şekil 3.70). Piyanoda ise, viyolonselın son sesiyle eş zamanlı olarak başlayan ve piyanonun en pes seslerinden oluşan kromatik bir akor bulunmaktadır. Bu akor, Sekizinci Prelüd'de olduğu gibi *cluster* tekniğinde yazılmıştır ve dipnot ile piyanonun en pes notalarında olduğu belirtilmiştir. *Puandorg* ile uzayan bu akor, Dokuzuncu Prelüd ile Onuncu Prelüd'ü birbirine bağlamıştır.

Şekil 3.70

Prelüd IX Final Cümlesi

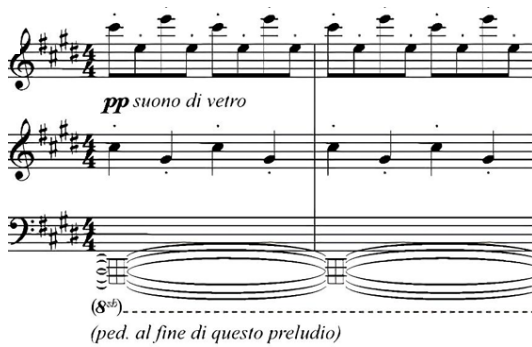


3.10 Prelüd X

Yirmi iki ölçüden oluşan Onuncu Prelüd, iki kesit ve beş cümleden meydana gelmiştir. Tonu do diyez minör, ölçü birimi dört dörtlük olup, tempo başlığı *Adagio Sognando* ifadesiyle belirtilmiştir. Hızı belirleyen *adagio* terimi “yavaş, ağır”, ifadeyi belirten *sognando* terimi ise “hayal ederek, rüya gibi” anlamındadır. Bölüm, üç partiye ayrılmış piyanoda; üstte sekizlik nota değerlerinden oluşan bir armonik figür, altta ise bir önceki bölümün son ölçüsünden başlayıp bölüm boyunca devam eden, *cluster* tekniğinde yazılmış kromatik akor ile başlamaktadır. Pedal ile uzatılan bu akor, bölümde üç kez yeniden duyurulmuştur. Üst partinin dinamiği *pianissimo* olup, *suono di vetro* ifadesi yer almaktadır. İtalyanca “cam sesi” anlamına gelen bu terim, sesin berraklığını ifade etmektedir (Şekil 3.71).

Şekil 3.71

Prelüd X Giriş figürü



Bölümün birinci kesiti, altıncı ölçüye kadar sürmüş ve iki cümleden oluşmuştur. İkinci ölçüde, birinci cümle viyolonselde başlamıştır. Melodi çizgisi, ilk ölçüde yukarı yönde arpej hareketi, dörtlük nota değerleri ve *pizzicato* ile başlamıştır. *Pizzicato* terimi, *con vib.* (vibratolu) ifadesiyle belirtilmiştir. İkinci ölçüde melodi, arpejin son notası ve yukarı yönde komşu ses, sekizlik nota değerleriyle iki kez tekrar etmiş ve üçüncü vuruşta ikilik nota ile cümleyi sonlandırmıştır. Piyanonun disonans akoru, dördüncü ölçünün ikinci zamanında tekrar duyulmuştur. İkinci cümle ise aynı hareketi aşağı yönde tekrarlamıştır (Şekil 3.72).

Şekil 3.72

Prelüd X 1. ve 2. Cümle



Altıncı ölçü, *poco più mosso* ifadesiyle biraz hızlanmış ve ölçü birimi üç dörtlüğe geçerek bölümün ikinci kesitine başlamıştır. Piyanoda, bu kez dörtlük nota değerleriyle ilerleyen giriş figürü iki ölçü boyunca devam etmiştir. Birinci zamanda alt perdede, ikinci ve üçüncü zamanda ise üst perdede çift seslerle ilerleyen bu figür, dans havası uyandırmıştır (Şekil 3.73).

Şekil 3.73

Prelüd X İkinci Kesit Piyano Figürü



Viyolonsel, piyanonun figürüne zıt bir hareketle, birinci ve ikinci zamanda üst perdede, üçüncü zamanda ise alt perdede yer alan melodi çizgisiyle sekizinci ölçüde üçüncü cümleye başlamıştır. Dörtlük nota değerleriyle ilerleyen melodi çizgisi, noktalı ikilik nota değeriyle cümleyi sonlandırmıştır. Dördüncü cümle aynı şekilde tekrarlanmış, ancak iki cümlelerin bitişi farklılık göstermiştir. Üçüncü cümlelerin üçüncü ölçüsünün ilk zamanı, *tenuto* çizgisiyle belirtilmiş ve ilk iki ölçüye göre yukarı yönde bir hareket sergilemiştir (Şekil 3.74) Dördüncü cümlelerin üçüncü ölçüsünde ise *ritardando* terimiyle yavaşlama ve

aşağı yönde bir hareket gözlemlenmektedir. Cümlelerin bitişlerindeki bu farklılıklar, yazılış biçimi aynı olsa da iki cümle arasında sorun ve çözüm gibi bir zıtlık yaratmıştır.

Şekil 3.74

Prelüd X 3. ve 4. Cümle



On beşinci ölçünün ikinci zamanında, piyanonun disonans akoru üçüncü kez duyulmuştur. Bir ölçüde, bir ölçü esin ardından *molto meno mosso* ifadesi ile dört dörtlük ölçü birimine dönüş yapılmıştır. Yavaşlayan tempo ile birinci cümleye dönüş yapılmıştır ancak bu kez *arco* (yay) ile belirtilmiştir. İki ölçü sonra, cümlelerin ikinci ölçüsü yavaşlayarak tekrar etmiştir; sol diyez, la, sol diyez, la, sol diyez. Kapanışta, aynı notalar, dörtlük nota değerleri ile tekrar etmiş ve bu kez la notasında kalarak bölüm *decrescendo* ile bitmiştir (Şekil 3.75).

Şekil 3.75

Prelüd X Final

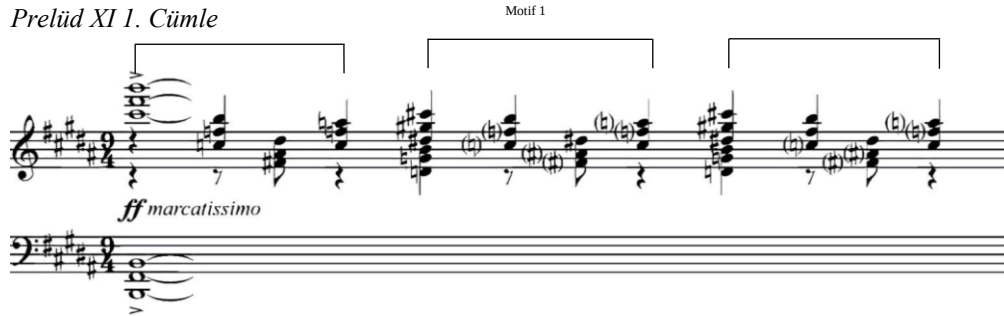


3.11 Prelüd XI

On üç ölçüden oluşan On Birinci Prelüd'ün temposu *allegro*, tonu ise si majördür. Her ölçü bir cümle niteliğindedir ve her birinin ölçü birimi farklılık göstermektedir. Piyanoda ve viyolonselde bölüm boyunca devam eden iki farklı motif bulunmaktadır. Her cümlede motif, ölçü biriminin değişimine bağlı olarak farklılık göstermiştir. İlk ölçü, piyanoda *ff*

*marcatissimo*¹⁰ dinamiğinde ve dokuz dörtlük ölçü biriminde başlamıştır. Ölçünün ilk üç vuruşunda duyulan akorların ritmik yapısı, Motif 1'i (*M1*) oluşturmuştur: bir dörtlük, iki sekizlik, bir dörtlük (Şekil 3.76). İkinci cümle, on bir dörtlük ölçü birimine geçmiştir ve *M1*, birinci vuruş akoru eksiltilerek iç içe geçmiştir; bu kısaltmalar, sabırsız bir duyguyu yansıtmıştır (Şekil 3.77). Üçüncü cümle, altı dörtlük ölçü birimindedir; cümlenin ilk yarısı dörtlük akorlarla, ikinci yarısı ise *M1* ile duyulmuştur. Israrcı ve süreklilik gösteren motifte, dörtlük nota değerleriyle bir duraksama sağlanmıştır.

Şekil 3.76



Şekil 3.77

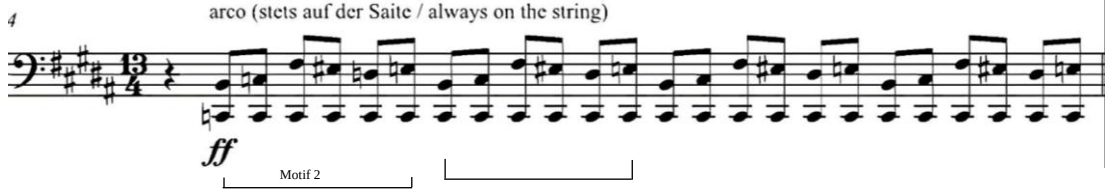


Dördüncü cümlede piyano, ritmik yapıdan çıkarak ölçü boyunca devam eden uzun akorlara geçmiştir. Viyolonsel'in başlattığı bu cümle, *ff* dinamiğinde ve on üç dörtlük ölçü birimindedir. Bölüm, viyolonselde sekizlik nota değerleriyle yazılmış olup, *always on the string* (her zaman telde) ifadesi yer almaktadır. Sekizlik notaların oluşturduğu melodik yapıya bakıldığında, ölçünün ilk dörtlüğünde bulunan esin ardından, üç vuruş süren Motif 2 (*M2*) başlamıştır. Çift seslerden oluşan bu motifte, üst ses melodi çizgisini oluştururken, alt ses do notasını tekrar etmiştir (Şekil 3.78). Dördüncü cümlede *M2*'nin dört kez tekrar etmesi ve alt sesin sabit kalması, bölümdeki ısrarcı ifadeyi sürdürmüştür.

¹⁰ Marcato; belirgin vurgulu ses. Marcatissimo; marcato teriminin güçlendirilmiş halidir.

Şekil 3.78

Prelüd XI 4. cümle



Beşinci cümle, yedi dörtlük ölçü birimindedir ve yine dörtlük es ile başlamıştır. M2, aynı melodik çizgiyle devam etmiştir. Aksan ile belirtilen sekizlikler dışında, melodi çizgisi tek sesli olarak ilerlemiştir. Aksanlı notalar ise do sesinin eklenmesiyle güçlendirilmiştir (Şekil 3.79).

Şekil 3.79

Prelüd XI 5. Cümle



Altıncı cümlede, dokuz dörtlük ölçü birimine dönmüş ve piyano partisi, ilk ölçüyü tekrar etmiştir. Viyolonsel ise çift seslerle M2'ye devam etmiştir. Ölçünün son iki vuruşunda, motifin ikinci ve üçüncü dörtlük notaları tekrar edilmiştir. Birinci dörtlüğün viyolonselde es olması ve iki motifin güçlü zamanlarının farklı vuruşlarda duyulması, iki fikrin çatışmasını yansıtmıştır.

Yedinci cümlede, piyano ikinci cümleyi tekrar ederken viyolonsel, üst parti melodi çizgisine bir perde yukarıdan devam etmiş, alt ses ise re notasına geçmiştir. Motif, ikinci gelişinde, ikinci zamanda aksanlı bir şekilde iki kez tekrar ederek uzamıştır (Şekil 3.80). Cümle sonu ise birinci vuruş olmadan, ikinci ve üçüncü zamanı tekrar ederek bitmiştir. Viyolonsel ve piyanonun motifleri ısrarcı bir şekilde sürdürmesi ve perdenin yukarı geçmesi, bölümün kaotik yapısını artırmıştır.

Şekil 3.80

Prelüd XI 7. Cümle



Sekizinci cümlede, viyolonselde motif ilk vuruştaki es olmadan, üç sesli olarak yazılmıştır; alt parti sol ve re boş tellerden oluşmaktadır. Altı dörtlük ölçü birimine sahip bu cümlede, motif iki kez tekrar etmiş ancak ikinci tekrarda son zaman yer almamıştır. Ölçünün son dörtlüğünde *M2*, oktav seslere geçerek bölümün final cümlesine başlamıştır. Bölümde *M2* son kez bu cümlede duyulmuştur. Beş dörtlük ölçü biriminde olan bu cümlede, son üç dörtlükte motifin ikinci zamanı, aksanlarla ve *crescendo* ile tekrar ederek bölümü finale ve zirveye taşımıştır (Şekil 3.81). Piyano, aksanlı dörtlük akorlarla bu hareketi desteklemiştir. Altı dörtlük ölçü birimine geçen onuncu ölçüde, viyolonsel oktav çift sesi önce *tremolo* ve ardından aksanlı ikilik nota değeriyle tekrar ederek bitirmiştir. Onuncu ölçünün ikinci yarısında ve birinci ölçüde, piyano son kez *M1*'i ağırlaştırarak duyurmuş ve son akorun uzaması, bölümü fırtına sonrası bir sakinleşme etkisiyle sonlandırmıştır (Şekil 3.82).

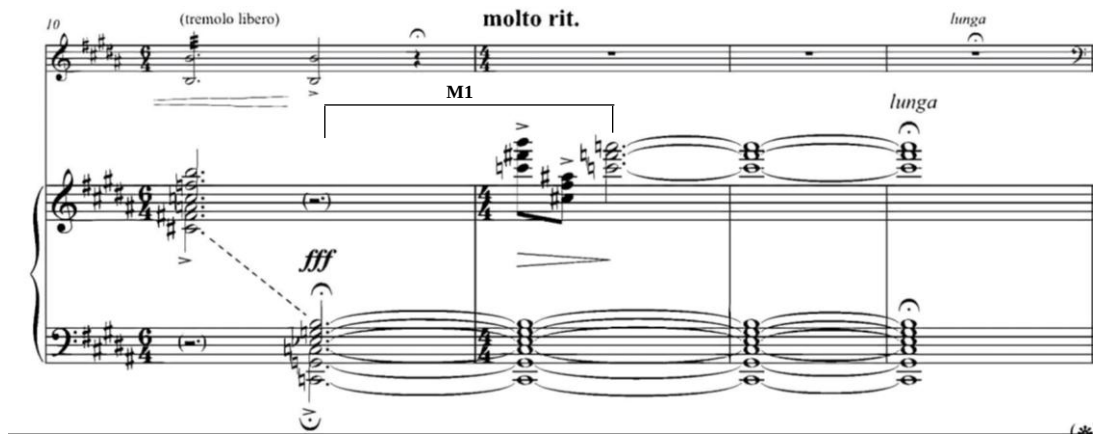
Şekil 3.81

Prelüd XI 8. ve 9. Cümle



Şekil 3.82

Prelüd XI Final



3.12 Prelüd XII

Altmış ölçüden oluşan On İkinci Prelüd, *adagio* temposunda olup, tonu sol diyez minördür. İki kesitten oluşan bu bölüm, on dört cümle içermekte ve dört dörtlük ölçü biriminde yazılmıştır. Bu bölüm, eserin ilk yarısının son prelüdü olma özelliğini

taşımaktadır. Ayrıca, aynı tonda yazılmış olan Modest Mussorgsky'nin *Bir Sergiden Tablolar* eserinin "Bydlo" bölümünü, eşlik ve melodik yapısı bakımından çağrıştırmaktadır (Şekil 3.83).

Şekil 3.83

M. Mussorgsky *Bir Sergiden Tablolar* 'Bydlo' bölümünün girişi



Piyano, sekizlik nota değerleriyle, sol minör akorunun notalarından oluşan bir figürle başlamıştır. Bir ölçülük girişin ardından viyolonsel, *mp* dinamiği ve *legato* ifadesiyle melodi çizgisine başlamıştır. Dört ölçüden oluşan bu cümlede melodi, armonik olarak bir ölçü yukarı yönde başlayıp, üç ölçü boyunca aşağı yönde ilerlemiştir. Melodi çizgisine, sekizlik nota değerleri yön vermiştir. Sonu yedinci ses fa çift diyez ile biten cümle, havada kalan bir cümle etkisi yaratmıştır. Melodinin ilk ölçüsü *crescendo*, ikinci ölçüsü ise *decrescendo* dinamiğiyle belirtilmiştir. Üçüncü ölçüsünde ise aşağı yönde ilerlerken yine bir *crescendo* dinamiği bulunmaktadır. Bu durum, bir sonraki ölçüde yer alan fa çift diyez yedinci sesine dramatik bir etki kazandırmıştır. Cümle, *decrescendo* dinamiğiyle sona ermiştir (Şekil 3.84).

Şekil 3.84

Prelüd XII 1. Cümle



İkinci cümle, altıncı ölçüde melodiye benzer şekilde başlamıştır. Bu kez üçleme nota değerleriyle ilerleyerek, birinci cümleye kıyasla bir ölçü daha yukarı çıkmıştır. *Espressivo* ifadesinin yer aldığı cümlelerin ilk ölçüsünde *crescendo* dinamiği, ikinci ölçüde ise *mf* dinamiğine kadar yükselmiştir. *mp* dinamiğiyle başlayan sekizinci ölçünün üçüncü zamanında gerçekleşen dört sekizlik yükseliş hareketi, dokuzuncu ölçüde birinci derece sol diyez notasında *decrescendo* dinamiğiyle cümleyi sonlandırmıştır (Şekil 3.85).

Şekil 3.85

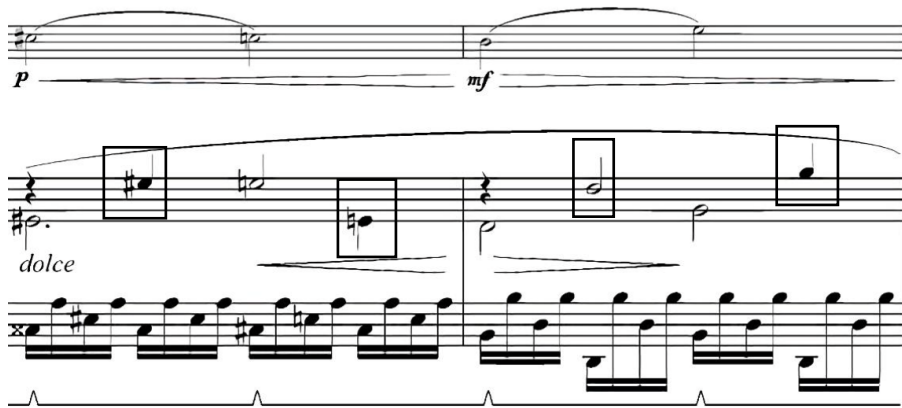
Prelüd XII 2. Cümle



Üçüncü cümle, onuncu ölçüde başlamıştır. Viyolonselde hareketli melodi, yerini *legato* ikilik nota değerlerine bırakmıştır. Aynı melodi çizgisi, piyanonun üst partisinde ikinci ve dördüncü zamanlarda *dolce* ifadesiyle duyularak, yankı etkisiyle ifade zenginliği kazanmıştır. Piyanonun alt partisise on altılık armonik ritme geçerek cümle yapısına hareketlilik katmıştır (Şekil 3.86). Cümlelerin ilk ölçüsünde dinamik *p* olarak başlamış ve *crescendo* ile yükselmiştir. İkinci ölçüde ise *mf*'ye yükselen dinamik, *decrescendo* ile devam etmiştir.

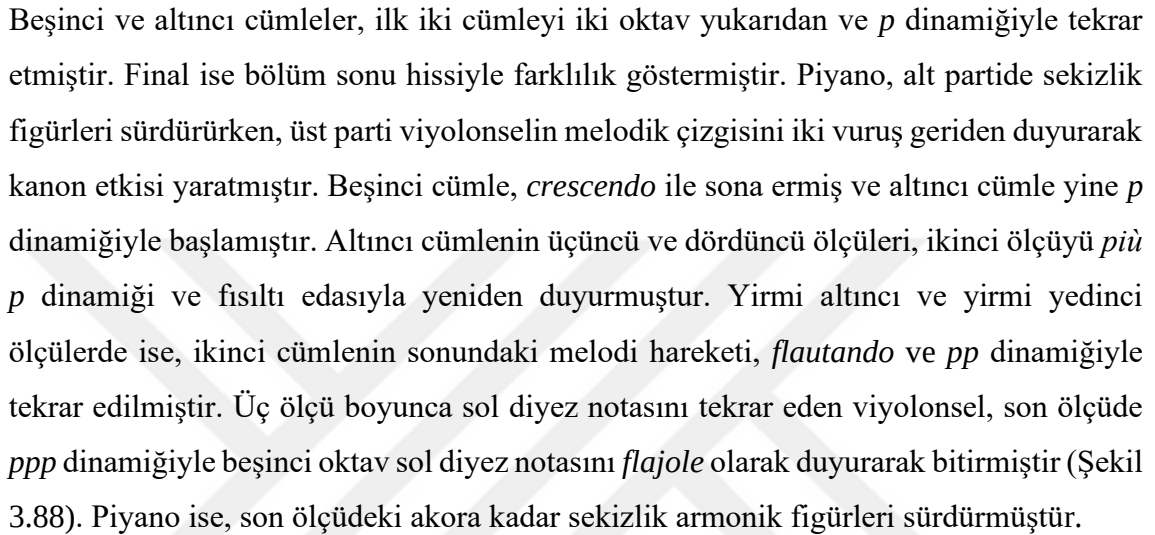
Şekil 3.86

Prelüd XII 4. Cümle

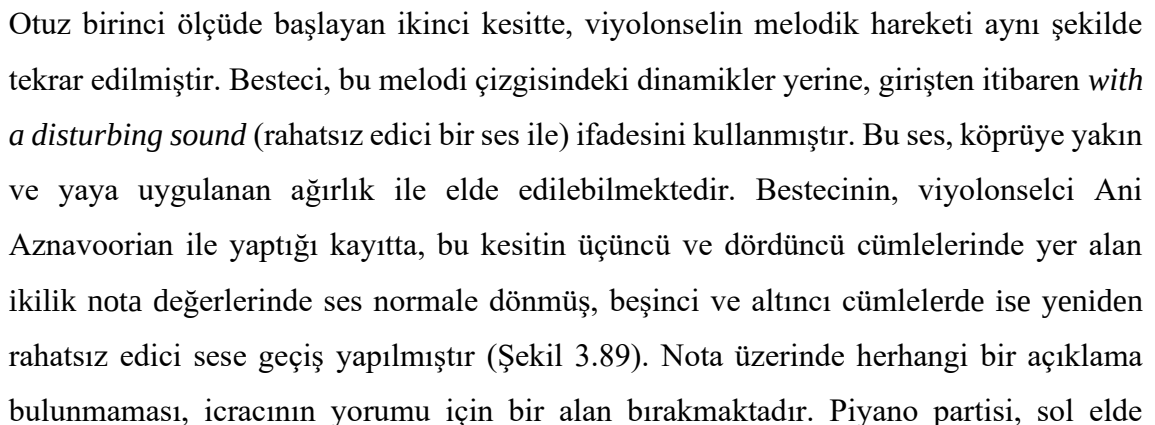


Dördüncü cümle, melodiye aynı notalar ve değerlerle bir oktav yukarıdan ve *mp* dinamiğinden başlamıştır. Bu kez *crescendo* iki ölçü boyunca devam etmiş ve on altıncı ölçüye *sub p* dinamiğiyle başlanmıştır. Bir diğer farklılık ise, üçüncü cümle mi çift diyez notasından, tonun beşinci derecesi olan re diyez notasına kromatik bir inişle; dördüncü cümle ise birinci derece sol diyez notasına doğru tonal bir yükselişle sona ermiştir (Şekil 3.87). Bu bitişler, iki cümle arasında bir soru-cevap ilişkisi kurmuştur.

Prelüd XII 3. ve 4. Cümle Sonları



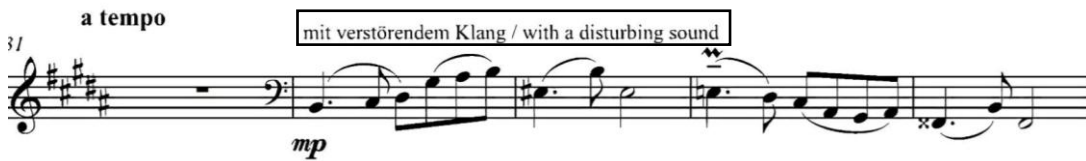
Prelüd XII 6. Cümle



sekizlik ve on altılık figürleri aynı şekilde sürdürürken, sağ elde disonans sesler, kromatik diziler, çarpmalar ve aksanlarla rahatsız edici sesi desteklemiştir. Birinci kesitin tonal ve *dolce* yapısına karşılık olarak yazılmış bu kesit ile bölüm, iki farklı ifadeyi temsil etmiştir. Bu durum, bestecinin güzellik ve çirkinlik kontrastını yaratma amacı olarak değerlendirilebilir.

Şekil 3.89

Prelüd XII 2. Kesit Giriş



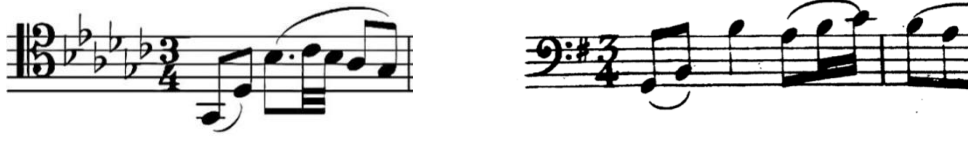
3.13 Prelüd XIII

Bu bölüm, tüm eserin ortasında, solo viyolonsel için yazılmıştır. Bach etkisinin hissedildiği bu bölüm, yirmi dört prelüdün ortasında bir kadans olarak değerlendirilebilir. Solo viyolonsel olması, nota değerlerini bozmadan serbest çalınan olarak tanımlanmıştır. Tonu sol bemol majör olan bölümün başlığı, *Andantino grazioso* olarak ifade edilmiştir. *Andantino*, *andante* temposundan biraz daha hızlı bir tempoyu belirtirken, *grazioso* terimiyle akıcı ve zarif bir ifade amaçlanmıştır. Kırk ölçü ve on cümleden oluşan bu bölüm, üç dördlük ölçü birimindedir. *Menuet I*, *Menuet II* ve yeniden *Menuet I*'e dönüş yapısıyla Bach etkisi belirgin şekilde hissedilmektedir.

İlk ölçü, tonun armonisini oluşturan sol bemol, re bemol ve si bemol notalarıyla yukarı yönde bir açılış yapmıştır. Bu notaları, çarpma etkisiyle iki otuz ikilik nota ve iki sekizlik nota takip etmiştir. Bu motif (*M1*), Bach'ın Birinci Süit'inin *Menuet I* bölümünün girişini anımsatmaktadır (Şekil 3.90). İlk ölçüde *M1*'in duyulmasının ardından, motifin girişine benzer bir hareketle yukarı yönde iki sekizlik ve bir ikilik nota ile melodi çizgisi devam etmiştir. Duraksama hissi yaratan uzun notanın ardından, sekizlik notaların oluşturduğu akıcı bir melodik hareket, üçüncü ölçünün ikinci zamanında başlamış ve dördüncü ölçüde cümleyi sonlandırmıştır.

Şekil 3.90

Prelüd XIII Giriş Motifi (solda) ve Bach Süit No:1 Menuet I Giriş motifi (sağda)



İkinci cümle, beşinci ölçüde *M1*'in aşağı yönde melodi hareketiyle, aynı ritmik yapıda başlamıştır: si bemol, re bemol, sol bemol. Melodik hareket, birinci cümlede olduğu gibi sekizlik nota değerleriyle başlamış, bu kez dörtlük nota değerleriyle devam etmiştir. Motifi takip eden akıcı melodi hareketi ile Bach Süit'lerinde rastlanan, akorun ardından gelen on altılık veya otuz ikilik melodi hareketleri arasındaki benzerlik, Bach'ın besteci üzerindeki etkisinin önemini artırmıştır (Şekil 3.91).

Şekil 3.91

Prelüd XIII 2. Cümle M1 (üstte) ve Akıcı Melodi ve Bach Süit Akıcı Melodi Örneği (No:I Allemande) (altta)



Üçüncü cümle, *M1*'e minör ton ile başlamıştır İkinci cümle sonunda dörtlük hareketin ardından, üçüncü cümlede motifin farklı tondan başlaması yine Birinci Menuet'in ikinci ve üçüncü cümle geçişini anımsatmaktadır (Şekil 3.92). Akıcı melodik hareketin ardından, dördüncü cümle *M1* ile başlamıştır Birinci kesitte motifi son kez duyuran cümle, uzun ses ve minör ton ile ilk kesiti bitirmiştir.

Şekil 3.92

Prelüd XIII 2 ve 3. Cümle Geçiş (solda) ve Bach Süit No:1 Menuet I 2. Ve 3. Cümle Geçiş (sağda)



Beşinci cümle, iki bağlı sekizlik nota figürüyle majör tona dönüş yapmıştır Her iki sekizliğin ilki çift ses olarak yazılmıştır. Bazı çift sesler birlikte çalınırken, bazıları akor

kırma işaretiyle belirtilmiştir. Cümle başında *dolce* ifadesi yer almaktadır. İki ölçü boyunca yukarı yönde ilerleyen melodi çizgisi, son iki ölçüde aşağı yönde devam etmiştir (Şekil 3.93). Majör ve minör tonlar arasında geçiş yapan melodi çizgileri, ifade zenginliği yaratmıştır.

Şekil 3.93

Prelüd XIII 5. Cümle



Yirmi birinci ölçüde altıncı cümle, *M1* ile başlamıştır. Cümle, ayrı yay ve büyük aralıklarla gelen, ilki *tenuto* çizgisiyle belirtilmiş sekizlik nota değerleriyle devam etmiştir. Her sekizliğin ilki alt perdede, ikincisi ise üst perdede ilerlemiştir. Yirmi üçüncü ölçüde iki bağlı gelen nota bağları, sekizliklerin ikinci zamanından başlamıştır (Şekil 3.94).

Şekil 3.94

Prelüd XIII 6. Cümle



Yedinci cümle, ilk ölçüde giriş motifini bir oktav yukarıdan, ikinci ölçüde ise farklı tondan ters yönde tekrar etmiştir. Sekizlik hareketle ilerleyen melodi çizgisi bu cümlede daha uzun yazılmış ve üç sekizlik nota bağları ile bağlanmıştır (Şekil 3.95). Cümle boyunca yer alan farklı nota bağları, akıcılığı sağlamıştır.

Şekil 3.95

Prelüd XIII 7. Cümle (4 Ölçü)



Sekizinci cümle, ilk iki ölçüyü tekrar etmiş ve *puandorg* işaretiyle son ikilik notayı uzatmıştır. Dokuzuncu cümle ise aynı motife bir oktav yukarıdan başlamış, sekizlik nota değerlerini uzak perdelere tekrar ederek yine yukarı yönde bitirmiştir. Her iki cümle

sonu, *decrescendo* dinamiğiyle ifade edilmiştir. Final cümlesinde sekizlik melodi çizgisi, aşağı yönde armonik dalgalanma ile ilerlemiştir. Cümle, *sognando* (rüya görürcesine) ifadesiyle belirtilmiştir. Bölüm sonu, girişteki ilk üç notayı yavaşlama ve *pp* dinamiğine kadar düşen *decrescendo* ile bitirmiştir (Şekil 3.96) .

Şekil 3.96

Prelüd XIII 9. ve 10. Cümle (Final)



3.14 Prelüd XIV

Mi bemol minör tonunda yazılmış On Dördüncü Prelüd, kırk dört ölçü, iki kesit ve dokuz cümleden oluşmuştur. İkinci kesit ardından birinci kesitin melodik hareketine dönüş yapılmıştır Bölüm başlığı *Allegretto scherzando* ifadesiyle belirtilmiştir; canlı, neşeli ve alaycı. Ölçü birimi dört dörtlüktür ve ilk ölçü, piyanoda üç vuruş sekizliklerle aynı notayı tekrarlayan, son vuruşta ise süsleme niteliğinde dört on altılık notadan oluşan motif (M1) ile başlamıştır. İkinci ölçü, motifi bir nota yukarıdan başlayarak tekrar etmiştir. Cümlelerin son iki ölçüsü ise sekizlik notalarla devam etmiş ve son ölçü, üç dörtlük ölçü birimine geçmiştir. Bu üç ölçülük tema, Mozart'ın *Sihirli Flüt* Operası Üvertürü'nün temasıdır (Şekil 3.97). Bölüm, *mp* dinamiğindedir ve *un poco grottesco*¹¹ ifadesi bulunmaktadır (Şekil 3.98). Bu temanın besteci tarafından alaycı bir şekilde ele alınması, ifadenin anlamını ortaya çıkarmıştır. *Grottesco* kelimesinin Türkçe karşılığı grotesktir Farklı sanat dallarında kullanılan bu kelime, müzik terimleri arasında yer almasa da anlamı bakımından bestecinin farklı sanat disiplinlerinden yararlandığını göstermektedir. Bölümün özelliklerinden biri olan viyolonsel ve piyanonun sık sık melodi atışması yapması, bu ifadeyi güçlendirmiştir.

¹¹ Grottesco/Grotesk; mimaride, Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubudur. Tiyatroda ise, kaba gülünçlüklerden, olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı bir biçimde birleştiren güldürü biçimi olarak yer almaktadır.

Şekil 3.97

Mozart Sihirli Flüt Operası Üvertür Teması



Şekil 3.98

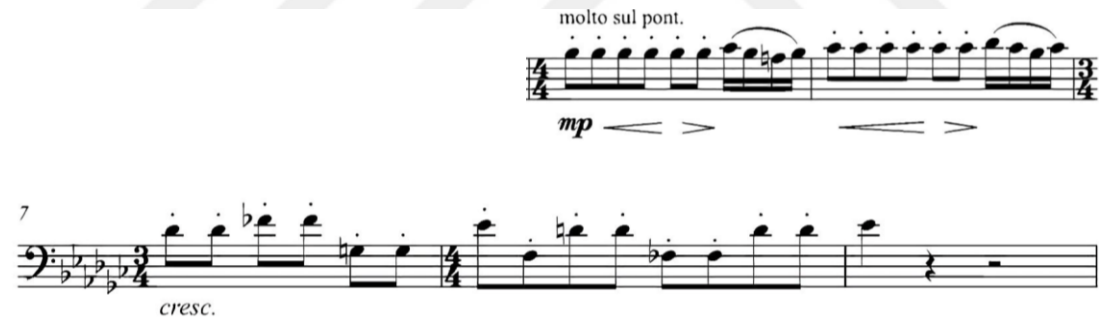
Prelüd XIV Giriş Teması



İkinci cümle, beşinci ölçüde dört dörtlük ölçü birimindedir. Tema, farklı bir sestem viyolonselde başlamıştır. Cümle başında yer alan *molto sul ponticello* ifadesi, alaycılığı bir kez daha vurgulamıştır. Dinamik *mp*'dir ve iki ölçü üst üste *cresc.* ve *decresc.* dinamiği yer almıştır (Şekil 3.99).

Şekil 3.99

Prelüd XIV 2. Cümle



Dokuzuncu ölçünün ilk vuruşunda viyolonselde cümle biterken, piyanoda üçüncü cümle *M1* ile başlamıştır. Dört ölçü boyunca sırayla piyano ile viyolonsel arasında *M1*, atışma şeklinde duyulmuştur. Viyolonsel bu cümlede *ponticello* sestem normal sese dönmüştür. Ses perdesi ve dinamik, paralel bir şekilde yükselmiştir. Üç dörtlük ölçü birimi, cümlelerin üçüncü ölçüsündedir. Cümle yapısı önceki cümlelerle aynıdır ancak ölçü sayısı, iki dörtlük ölçü birimi eklenerek artmıştır. Çift seslerden oluşan bu ölçüde *crescendo* dinamiği bulunmaktadır. Dört dörtlük olan on beşinci ölçüde, ikilik çift ses ve *più f* dinamiği ile cümle ve birinci kesit sonlanmıştır (Şekil 3.100).

Şekil 3.100

Prelüd XIV 3. Cümle



Piyano, on dördüncü ölçüde sekizlik figürlere ölçü başından başlarken, viyolonsel ölçünün üçüncü vuruşunda *legato* bir melodik hareket ile dördüncü cümleye başlamıştır (Şekil 3.101). Beşinci cümle, dördüncü cümleyi bir oktav yukarıdan tekrarlamıştır. Her iki cümle de üç ölçüdür; ilkinin sonu üç dörtlük, ikincisi ise yedi sekizlik ölçü birimi ile bitmiştir.

Şekil 3.101

Prelüd XIV 4. cümle



Altıncı cümle üç ölçüdür ve sırasıyla iki dörtlük, üç dörtlük ve dört dörtlük ölçü birimi ile ilerlemiştir. Viyolonsel uzun notaları sürdürürken, piyano alt partide sekizlik nota değerleriyle *M1*'e ve temaya doğru, kademeli bir şekilde dinamiği yükselterek ilerlemiştir. Yirmi dördüncü ölçüde *ff* dinamiğine yükselerek, *M1* ile yedinci cümle başlamıştır. Girişe benzeyen bu kesitte melodi bu kez viyolonselde başlamıştır. Bölümün en yüksek dinamiği olan *ff* ile bu cümle, bölümün zirvesi olarak düşünülebilir (Şekil 3.102).

Şekil 3.102

Prelüd XIV 6. ve 7. Cümle

21
mf cresc.
cresc.
ff
(8th)
Ped

24
ff
f
3 3 3 3

Yedinci cümle, yirmi sekizinci ölçünün başında biterken, piyanonun alt partisinde sekizinci cümle ölçü başında başlamıştır. Dört dörtlük ölçü biriminde başlayan cümle, bu kez üç dörtlük ve iki dörtlük ölçü birimleriyle, her seferinde motiftan iki sekizlik eksilerek ilerlemiştir. Sekiz ölçü boyunca viyolonsel, ölçü uzunluğu kadar süren çift seslerle *M1*'e eşlik etmiştir (Şekil 3.103).

Şekil 3.103

Prelüd XIV 8. Cümle (3 Ölçü)

püf
marcato
m.d.

Otuz altıncı ölçüde son çift ses ile viyolonsel cümleyi sonlandırırken, piyano son cümleye başlamıştır. İki ölçü sekizlik figürlerin ardından, son kez *M1*'i iki ölçü duyurduktan sonra, kırkıncı ölçüde *meno mosso* ifadesiyle yavaşlayan piyano, dörtlük nota değerlerine

geçmiştir. Her ölçü başında es değeri katlanarak artmıştır; dörtlük, ikilik, birlik ve son akora kadar azalarak *pianissimo* dinamiği ile bölüm bitmiştir (Şekil 3.104).

Şekil 3.104

Prelüd XIV Final



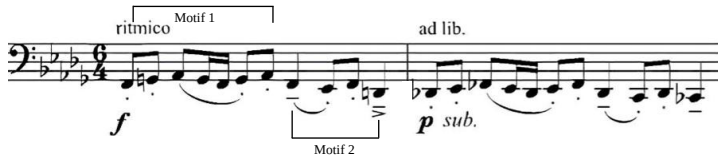
Bölümün bu alaycı ifadesi, zıt karakterlerin ve *staccato* ile *legato* gibi karşıt tekniklerin bir arada kullanılması, bestecinin D. Schostakovich etkisini de hissettirmiştir.

3.15 Prelüd XV

On Beşinci Prelüd, yirmi altı ölçü ve yedi cümleden oluşmaktadır. Tonu re bemol majör, tempo başlığı ise *Allegro con brio*; hızlı ve enerji dolu ifadesiyle belirtilmiştir. Bölümde iki motif hareketi bulunmaktadır. İlk motif (M1), bölümün başında ilk üç vuruşta; iki sekizlik (*staccato*), bir sekizlik ve iki on altılık (bağlı), iki sekizlik (*staccato*), ikinci motif ise ölçünün ikinci yarısında duyulur; dörtlük, iki sekizlik, dörtlük. Piyanoda başlayan bu tema, bölüm boyunca bu iki motifi iç içe geçmiş bir şekilde duyurmuştur (Şekil 3.105).

Şekil 3.105

Prelüd XV M1 ve M2 (1. cümle)



İlk cümle iki ölçüdür ve altı dörtlük ölçü birimindedir. Birinci ölçü *f* dinamiğindedir ve *ritmico* (ritmik) ifadesiyle vurgulanmıştır. İkinci ölçü temayı, alt perdeden, *sub p* dinamiğinde ve *ad libitum* ifadesiyle tekrar etmiştir. Yavaşlamanın ardından ikinci cümle, üçüncü ölçüde birinci ölçüyü aynı karakterle tekrar etmiştir. Cümle, üç tane ikilik akorun yine serbest bir ifade ile duyulmasıyla bitmiştir.

İki ölçü süren üçüncü cümle, beşinci ölçüde melodinin viyolonsele geçmesiyle kırık *pizzicato* akorlarla başlamıştır. Melodi çizgisi akorların üst notasında ilerlemiştir (Şekil 3.106). Piyano partisi, noktalı ve aksanlı akorlarla, farklı ve vuruşların ters zamanlarında sekizliklerle eşlik etmiştir.

Şekil 3.106

Prelüd XV 3. Ölçü



Dördüncü cümle, *M2* ile başlamıştır Farklı ölçü birimleriyle ilerleyen motif, beşinci cümlede altı dörtlük ölçü birimiyle devam etmiştir. Piyanonun aksanlı akorlarından, es ile sessizliğe geçmesi, dördüncü ve beşinci cümleler arasında keskin bir fark yaratmıştır. Beşinci cümlelerin üçüncü ölçüsünde, üç dörtlük ölçü biriminde *M1* iki partide de ani bir şekilde duyulmuştur. Diyalog oluşturan bu atışma, iki ölçü tekrar etmiştir ve *poco accelerando* (hızlanarak) ifadesiyle hızlanmıştır (Şekil 3.107).

Şekil 3.107

Prelüd XV M1 ve M1 Diyalogu (5. Cümle)



Hızlanma, on yedinci ölçüde başlayan altıncı cümleye kadar kademeli bir şekilde devam etmiştir. *M1* ile gelen iki ölçü arasında bulunan on dördüncü ölçüde, üç tane dörtlük akorun *pizzicato* yönleri belirtilmiştir; birinci akor aşağı yönde, ikinci ve üçüncü akor

yukarı yönde. On altıncı ölçü sekiz dördlük ölçü birimindedir, viyolonselde do-sol (boş tel) ve mi-si (üçüncü perde) çift sesler, *pizzicato* ve *tremolo* ile yazılmıştır (Şekil 3.108). *Tremolo rapido alla balalaika* (balalayka çalma tarzında hızlı tremolo) notu düşülmüş bu ölçüde, sağ el baş parmağın alt sesleri, işaret parmağın ise üst sesleri aşağı yukarı yönde çalması bu etkiyi yaratabilir.

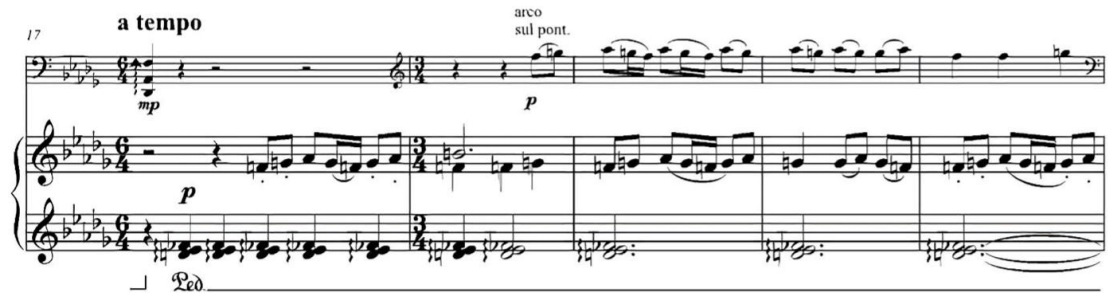
Şekil 3.108 Prelüd XV 5. Cümle



On yedinci ölçünün ilk vuruşunda beşinci cümle bitmiş ve altıncı cümle başlamıştır. Bu cümleye kadar viyolonsel *pizzicato* olduğundan, arşeyi bırakmak icracı için kolaylık sağlayacaktır. Altı dördlük ölçü biriminde olan bu ölçüde *M1* dördüncü zamanda piyanoda başlamıştır. On sekizinci ölçü, üç dördlük ölçü biriminin son vuruşunda viyolonsel *arco*ya (yayla) geçmiştir. *M1*'in izlerini taşıyan bu melodik hareket, *p* dinamiğinde ve *ponticello* tekniğindedir (Şekil 3.109).

Şekil 3.109

Prelüd XV 6. Cümle



Yirmi ikinci ölçüde başlayan cümle, üç dördlük ölçü biriminde dördlük notalar ve *pizzicato* ile ilerlemiştir. Vals hareketi etkisi olan bu cümle, *poco a poco più mosso* ifadesiyle

tempoyu hızlandırmış ve *attacca* (kesintisiz) ifadesiyle bir sonraki bölüme bağlanmıştır (Şekil 3.110).

Şekil 3.110

Prelüd XV Final

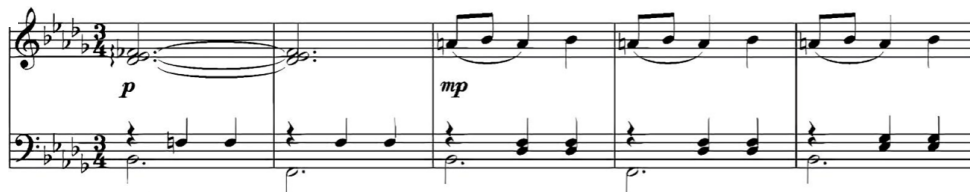


3.16 Prelüd XVI

Bir önceki bölüme bağlı bir şekilde geçiş yapılan bu bölüm, si bemol minör tonundadır ve eserin en uzun bölümlerinden biridir. Yüz altmış sekiz ölçü ve yirmi bir cümle bulunmaktadır. Üç dörtlük ölçü biriminde, *Tempo di valzer* (vals temposu) başlığındadır. Piyo, tipik bir Viyana Vals'i ritmiyle başlamıştır; güçlü zaman (birinci vuruş) alt perde, zayıf zamanlar (ikinci ve üçüncü vuruş) üst perdedir. İki ölçümlük girişin ardından, üçüncü ölçüde alt parti dörtlük figür ile devam ederken, üst partide iki sekizlik ve iki tane dörtlük notadan oluşan melodik figür başlamıştır. Bu figürler, ilk cümlede iki sekizlik ve dörtlük nota bağlı, üçüncü dörtlük nota ayırır (Şekil 3.111). İkinci cümlede ise ilk iki sekizlik bağlı, diğer iki dörtlük ayırır. İkinci cümlemin altıncı ölçüsünde ilk ikisi bağlı, üçüncüsü ayrı bir karakterde dörtlük nota değerlerine geçerek cümle sonunu getirmiştir. Bölüm boyunca cümleler sekiz ölçüden oluşmuştur.

Şekil 3.111

Prelüd XVI Giriş ve 1. Cümle Başı (Piyo Partisi)

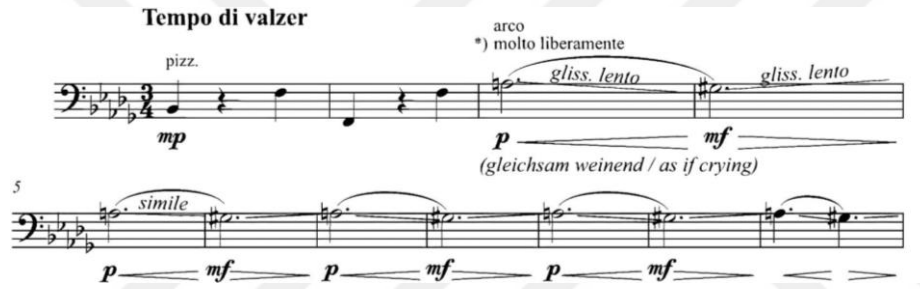


Viyolonsel, ilk iki ölçüde bir önceki bölümden devam eden vals ritmine *pizzicato* ile başlamıştır ve üçüncü ölçüde *arco*ya geçmiştir. On sekizinci ölçüye kadar la ve sol diyez notası arasında yavaş bir *glissando* ile geçiş yaparak ilerlemiştir. İlk cümlede ölçüde bir değişen la-sol diyez notaları, ikinci cümlede ölçü içinde değişmeye başlamıştır; iki,

noktalı dörtlük. On yedinci ve on sekizinci ölçülerde ise daha da kısalarak dörtlük nota değerleriyle *glissandolar* hız kazanmıştır. Besteci, bu *glissandoları molto liberamente* (oldukça özgür) ifadesiyle belirtmiş ve şu notu düşmüştür; “3-17 ölçüleri arasını viyolonsel, hafif geciktirerek çalabilir”. La notası *p* dinamiğinde başlamış, *crescendo* ile sol diyez notasında *mf* dinamiğine yükselmiştir. Hemen ardından *decrescendo* ile bir sonraki la notasında yine *p* dinamiğine düşmüştür. İki ölçüde bir bulunan bu açılıp kapanmalar, üçüncü cümlede nota değerlerinin kısılmasıyla bir ölçü içinde devam etmiştir. Besteci, bu dinamikler için üçüncü ölçüde *as if crying* (ağlar gibi) ifadesini kullanmıştır (Şekil 3.112).

Şekil 3.112

Prelüd XVI Giriş ve 1. Cümle (2. Cümle'nin İlk Ölçüsü)



Üçüncü cümlede, piyanonun üst parti figürü viyolonselde *mp* dinamiği ile başlamıştır. Dördüncü cümle de bu figürle devam etmiş, otuz ikinci ölçüde dörtlük nota değerlerine geçmiştir. Bu figür, nota değerleri olarak aynı olsa da ifade bakımından farklılık göstermiştir. Üçüncü cümle'nin ilk yarısında figür, iki sekizlik *legato*, iki dörtlük bağlı ve *staccato* noktası ile belirtilmiştir. İkinci yarısında ise iki sekizlik ve dörtlük bağlı, bir dörtlük ayırıcıdır (Şekil 3.113).

Şekil 3.113

Prelüd XVI 3. Cümle



Dördüncü cümle, üçüncü cümlede karakterinde başlamış, dörtlük nota değerlerine geçişte iki dörtlük bağlı, üçüncü dörtlük ayrı olarak önceki cümlede ikinci yarısı gibi devam etmiştir. İki cümle süren bu figürün altında, piyano kromatik ve sekizlik hareketlerle yeni bir melodi çizgisi oluşturmuştur (Şekil 3.114).

Şekil 3.114

Prelüd XVI 4. Cümlede İlk Yarısı



Otuz beşinci ölçüde beşinci cümle başlamıştır. Piyano partisi, vals figürüne *ff* dinamiği ve *smanioso* (heyecanlı, sabırsız) ifadesiyle geçmiştir. Viyolonsel, *col legno* tekniğinde vals figürünün son iki vuruşunu tekrar ederek figüre vurmalı çalgılar efekti ile renk kazandırmıştır; dörtlük es, iki tane dörtlük re-la boş tel (Şekil 3.115). Bu cümle, vals formlarında melodiden önce çalınan ritmik yapı olarak ilerlemiştir.

Şekil 3.115

Prelüd XVI 5. Cümle Vals Figürü



Altıncı cümlede viyolonsel, melodik harekete başlamıştır. Bu cümle, iki ölçülük kısa tematik hareketi ritmik olarak dört defa tekrarlayarak yukarı yönde ilerlemiştir. Bu tematik hareket şu şekildedir; birinci ölçüde üç tane dörtlük nota, ikinci ölçüde bir ikilik ve bir dörtlük (Şekil 3.116). Piyano partisi vals figürüne devam etmiştir.

Şekil 3.116

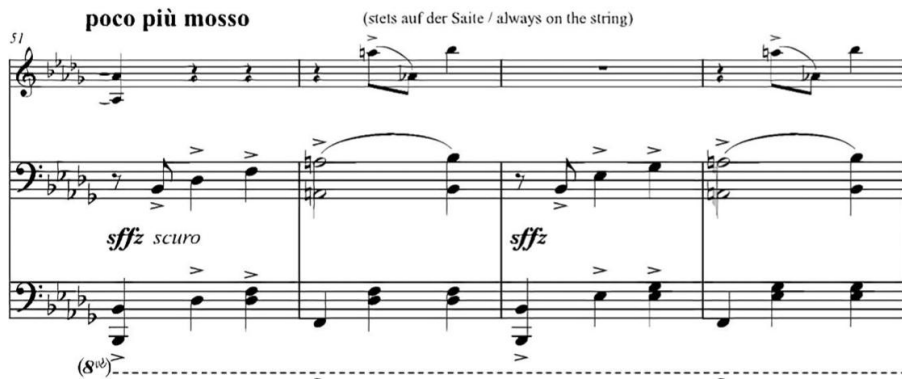
Prelüd XVI 6. Cümle İlk Yarısı (Tematik Hareket)



Melodi çizgisi, yedinci cümlede *poco più mosso* temposu, *sffz scuro* (çok güçlü, karanlık, kasvetli, gizemli) dinamiği ve ifadesiyle piyanoda duyulmuştur. İlk ölçüde dörtlüklerle ilerleyen tematik hareket, sol elde dörtlük olarak devam etmiştir ancak sağ elde sekizlik es ve sekizlik nota ile başlayarak değişim göstermiştir. Bu kez yukarı yönde hareket yerine, iki ölçülük tematik hareket aynı perdede farklı armonilerle dört defa tekrarlanmıştır. Bu temanın ikinci ölçülerinde, piyanonun ikilik notasının ardından viyolonsel ikinci vuruşta iki bağlı sekizlik ve dörtlük figürüyle melodik hareketi tamamlayarak melodiye yeni bir yön kazandırmıştır. Her iki sekizliğin ilki aksanlıdır ve *always on the string* (her zaman telde) notu düşülmüştür (Şekil 3.117). Burada vurgulanmak istenen nokta aksanı, yayı yukarıdan tele vurarak yapmak yerine telin üzerindeyken yapmaktır.

Şekil 3.117

Prelüd XVI 7. Cümle İlk Yarısı



Sekizinci cümle, piyanoda vals figürüne farklı bir ifade ile başlamıştır; iki bağlı sekizlik, iki bağlı dörtlük. Bir önceki cümlelerin iki partisinden ortaya çıkan melodik hareketi, viyolonsel partisi devam ettirmiştir (Şekil 3.118). Cümlelerin iki yarısının ilk ölçülerinde ise dörtlük nota değerlerini sekizlik nota değerleri ile duyurarak melodi çizgisini bir kademe daha güçlendirmiştir. Oktavlarla duyulan bu parti, bölümün gergin ifadesinde bir

yükseliş yaratmıştır. Cümle sonu viyolonselde *tremolo* ile biterken, piyano son vuruşla bir sonraki cümleye geçiş yapmıştır.

Şekil 3.118

Prelüd XVI 8. Cümle (2 Ölçü)



Dokuzuncu ve onuncu cümleler, yine vals ritmi ile bir hazırlık konumundadır. Bu kez birinci cümlede piyanoda başlamış, ikinci cümlede ise viyolonsel eklenerek bu hazırlık süreci daha da uzamıştır. Şimdiye kadar valsın güçlü zamanı olan birinci vuruşta armoninin alt sesi, zayıf zamanlarında ise üst sesi tekrar ederken, bu cümlelerde güçlü zaman alt sesi, zayıf zamanlarda ise farklı sesler ile hareket etmiştir. Bu değişim, durağan yapının hareketliliğini sağlamıştır. Figür piyanonun alt partisinde devam ederken, üst partide iki ölçülük ritmik figür bulunmaktadır; ilk ölçü sekizlik es, beş sekizlik la, ikinci ölçü dördümlük la notaları. Dinamik *f* başlamıştır ve ilk ölçüde *crescendo* ile yükselerek, ikinci ölçüde *diminuendo* ile düşerek tekrar eden notalara ifade kazandırmıştır. Cümlelerin ilk dört ölçüsü bu dinamikler iki defa tekrar ederken, ikinci yarısında daha geniş kullanılmıştır. Onuncu cümlede viyolonselde geçen figürde farklılıklar devam etmiştir. Tekrarlanan sekizlik notaların her biri, farklı el ile belirtilen *pizzicato* ile yazılmıştır (Şekil 3.119). Dinamik *mf* dir ve cümlelerin beşinci ölçüsünde *crescendo* ile yükselmeye başlamıştır. Cümlelerin son iki ölçüsünde *f* dinamiği ile *arco*ya geçmiş ve oktavlarla ilerleyen la notaları *crescendo* ile bölümün zirvesine hazırlık yapmıştır (Şekil 3.120).

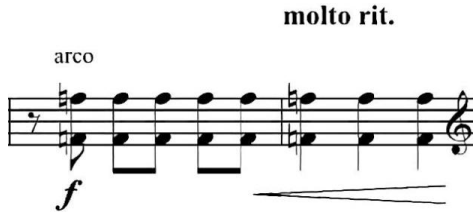
Şekil 3.119

Prelüd XVI 9. Ve 10. Cümle Giriş Figürleri



Şekil 3.120

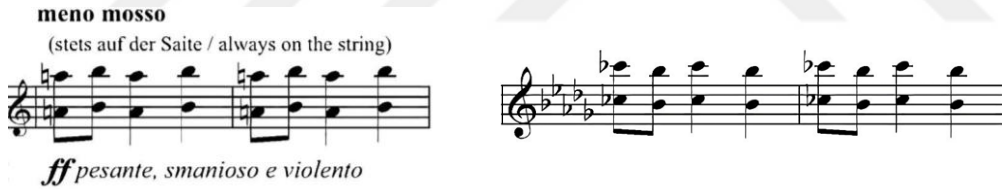
Prelüd XVI 10. Cümle Sonu



Seksen üçüncü ölçüde başlayan on birinci cümle, *meno mosso*dur. Yavaşlayan tempo ile vals figürü üçüncü cümleyi oktavlarla tekrar etmiştir. İfade olarak *pesante, smanioso e violento* terimleri belirtilmiştir; ağır, istekli ve şiddetli. Piyoano partisi, dörtlüklerden oluşan figürlerle ilerlemiştir. Aşağıdan yukarı doğru başlayan bu figür (la-si bemol, la, si), on ikinci cümlede ters yönden ilerleyerek (si bemol-la, si, la) zirve noktayı sürdürmüştür. On ikinci cümleinin ikinci yarısında aşağı yöne ilerlemeye başlayan melodi çizgisi, doksan altıncı ölçüde dörtlük değerlere geçerek cümleyi sonlandırmıştır (Şekil 3.121).

Şekil 3.121

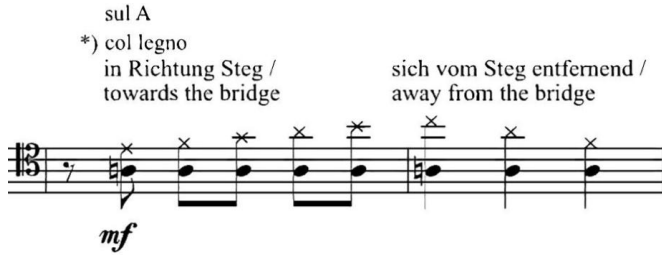
Prelüd XVI 11. Ve 12. Cümle Girişleri



On üçüncü cümle yine bir hazırlık cümlesidir ve figür olarak onuncu cümleyi tekrar etmiştir. Bu kez viyolonselde son iki ölçüye kadar *col legno* tekniği ile yazılmıştır. Bu figürde a notaları belirginken, üstte x işareti ile ilk ölçüde sekizliklerde yukarı yönde, ikinci ölçüde dörtlüklerde aşağı yönde belirtilmiştir. Boş telde çalınan *col legno*, her notada köprüye doğru ilerleyerek ve dörtlüklerde ise geri çekilerek çalınmalıdır. Bunun için besteci şu notu düşmüştür; “Uygun sesi üretmek için yay tamamen ters olmalıdır. Amaç hayalet gibi bir üst ses üretmektir.” (Şekil 3.122).

Şekil 3.122

Prelüd XVI 13. Cümle



İki ölçü normal sese dönmenin ardından on dördüncü cümle başlamış ve *molto sul ponticello* (köprüye çok yakın) ifadesi ile belirtilmiştir. Bu ifade ile ses renginde gerilim yükselmiştir. Cümle boyunca birbirini tekrar eden si bemol-la sekizlik nota değerleri, iki ölçü bağlı bir şekilde yazılmıştır. Cümlenin üçüncü ölçüsünde *diminuendo* ile düşüş başlamıştır (Şekil 3.123).

Şekil 3.123

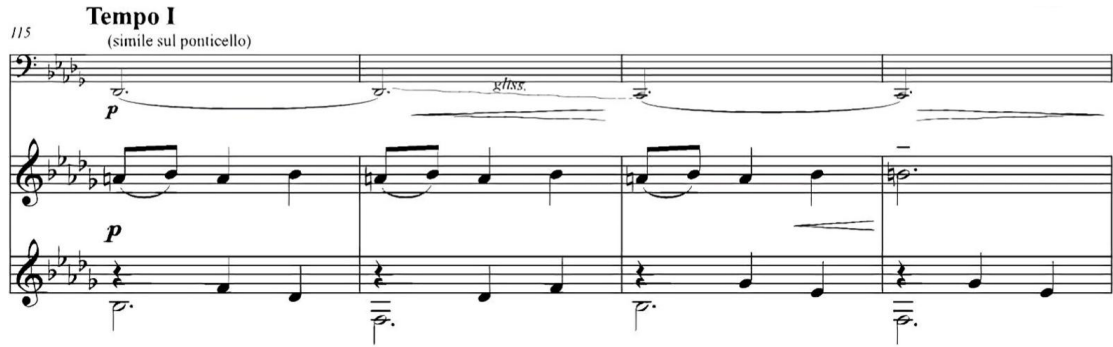
Prelüd XVI 13. Cümle Sonu Ve 14 Cümle Başı.



Piyano, dörtlük vals figürü ile devam ederken, on beşinci cümle girişteki vals figürüne geçmiştir. Viyolonsel *p* dinamiğinde, *ponticello* tekniğinde devam etmiştir. İki ölçü re bemol sesi uzamış, ikinci ölçü *crescendo* ve *glissando* ile do sesine geçiş yapmıştır. İki ölçü uzayan do sesi, ikinci ölçüde *decrescendo* ile düşmüştür (Şekil 3.124). Cümlenin ikinci yarısı ve on altıncı cümlenin ilk yarısı aynı şekilde tekrar etmiştir. On altıncı cümlenin ikinci yarısı ise *decrescendo* ile do sesine gelmiş ve dört ölçü devam ederek cümleyi sonlandırmıştır (Şekil 125). Do telinde olan bu iki sesin yakınlığında *glissandonun* belli olması için oldukça yavaş yapılması önemlidir.

Şekil 3.124

Prelüd XVI 15. Cümlelerin İlk Yarısı



Şekil 3.125

Prelüd XVI 16. Cümle Girişi



On yedinci ve on sekizinci cümlelerde, viyolonsel vals figürünü *poco sul ponticello* (köprüye az yakın) ifadesi ile üçüncü oktav si bemol-la sesleriyle, *p* dinamiğinde tekrar etmiştir (Şekil 3.126). Ponticellonun azalması, önceki cümleye göre sakinlik yaratmıştır. İki cümle boyunca aynı şekilde devam eden partinin altında piyano, kromatik hareketler ve dizilerle melodi çizgisi oluşturarak hareketlilik sağlamıştır.

Şekil 3.126

Prelüd XVI 17. Cümle İlk Yarısı

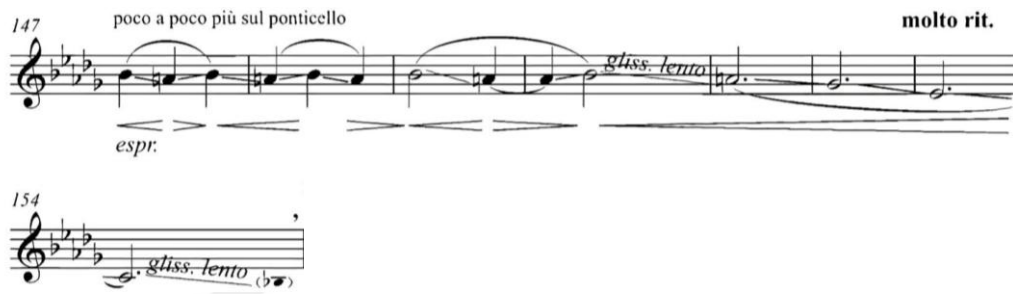


On dokuzuncu cümlede ise aynı sesler, giderek genişleyen nota değerleri, *glissando* ve açılıp kapanmalarla sürmüştür. Dördüncü ölçüde sadece aşağı yönde ilerleyen *glissando*

ve *crescendo* başlamıştır ve son ölçüde belirtilen ikinci oktav do sesinden si bemole kadar ilerlemiştir. Yüz kırk yedinci ölçüde, *poco a poco più sul ponticello* (giderek köprüye yaklaşılarak) ifadesi yer alarak yine bölüme gerilim hissi sağlamıştır. Bir diğer farklılık ise, piyano partisinde güçlü zamanın birinci vuruştan ikinci vuruşa geçmesidir (Şekil 3.127). Besteci, üç dörtlüğün ikinci zamanında gelen notaları çizgi ile belirterek vals figüründe modern bir etki yaratmıştır. Piyano, cümlelerin beşinci ölçüsünden itibaren sadece alt partide üç vuruşluk nota değerleri ile ilerlemiştir.

Şekil 3.127

Prelüd XVI 19. Cümle



Yirminci cümle, bir önceki cümleden sonra küçük bir nefes (duraksama) ile başlamıştır. Bu cümle diğer cümlelerden farklı olarak altı ölçüdür. *Meno mosso ad lib.* başlığı ile bir bitiş kadansı olarak düşünülebilir. Birinci ölçü, bir önceki cümlelerin son ölçüsünün yansıması gibi do bemol sesinden başlayarak la sesine kadar *glissando* ile ilerlemiştir ve bir ölçü es ile sessizlik yaratmıştır. Devamında iki ölçü aynı şekilde tekrarlanmıştır. Son iki ölçüsü ise do bemol sesinde *puandorg* ve *p* dinamiği ile uzamıştır (Şekil 3.128). Bu cümlede hala *ponticello* devam etmektedir. Piyano, cümle başında la-si bemol disonans seslerini *sfz* ile başlamış ve cümle sonuna kadar tutmuştur.

Şekil 3.128

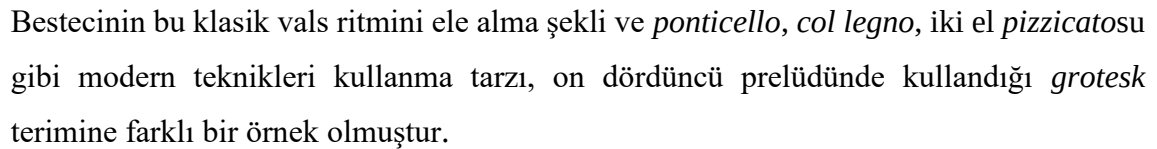
Prelüd XVI 20. Cümle

meno mosso ad lib.



Yirmi birinci cümle, giriş gibi *pizzicato* vals figürüne sadece viyolonsel ile başlamıştır. Bir önceki cümle gibi aralara gelen bir ölçülük esler, giderek azalan notalar ve viyolonsel tek kalması, bölüm sonu etkisini oldukça arttırmıştır. Son iki ölçü *sul ponticello* ve *puandorg* ile bölümü sonlandırmıştır (Şekil 3.129).

Prelüd XVI Final

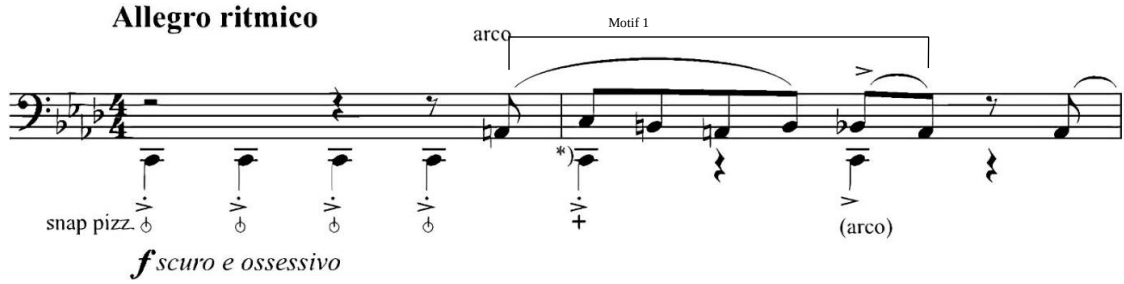


Yüz on iki ölçü olan On Yedinci Prelüd, eserin en uzun bölümlerinden ikincisidir. *Allegro ritmico* başlığı ile belirtilmiş olan bölüm, hızlı ve canlı bir tempodadır ve ritmik yapının güçlü olması vurgulanmıştır. Tonu la bemol majördür ve yirmi altı cümleden oluşmuştur. Cümleler genel olarak dört ölçü ilerlemiştir. Modern teknik kullanımı bu bölümde de devam etmiştir. İlk ölçüde, *scuro e ossessivo* (karanlık ve takıntılı) ifadesi bulunmaktadır. Bu yüzden bölümün ritmik yapısının belirginliği önem taşımaktadır

103

Şekil 3.130

Prelüd XVII Motif 1



İkinci, üçüncü ve dördüncü cümleler, temayı *sul ponticello* ile tekrar etmiştir ancak her cümlede motifin melodik yapısı, kademeli bir şekilde yukarı perdelerden başlayarak ve uzak aralıklarla dalgalanma hareketini aynı yönde sürdürmüştür. Dördüncü cümlede ise bu yukarı yön iki kademe artmıştır (Şekil 3.131). Bu yükseliş ve *ponticello* ses, takıntılı ifadeyi gerilimi arttırarak hareketlendirmiştir.

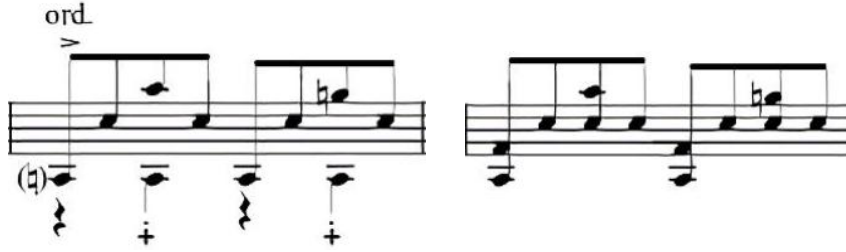
Şekil 3.131 Prelüd XVII 2. 3. Ve 4. Cümle Girişleri (Kademeli Yükseliş)



On sekizinci ölçüde başlayan beşinci cümle normal sese dönmüştür. Motiften uzaklaşan melodik hareket, sekizlikler ve akor kalıplarının notalarından oluşan figürlere dönüşmüştür (Şekil 3.132). Bu akor kalıplarının alt sesi do olarak kalmıştır ve cümlelerin iki ölçüsünde, sol el *pizzicatosu* ile duyulan do sesi, ölçünün ikinci ve dördüncü zamanlarına geçmiştir. Cümlelerin ikinci yarısında ise *pizzicato* notalar, çift ses notalara geçmiştir.

Şekil 3.132

Prelüd XVII 5. Cümle İlk Ve İkinci Yarısının İlk Ölçüleri



Yirmi ikinci ölçüde başlayan altıncı cümle, sekizlik ritimle devam etmiştir. Cümle boyunca fa diyez, sol notası sürekli duyulmuştur. Ölçülerin ikinci ve dördüncü zamanlarının ilk sekizliğinde sıçramalarla aşağı perdeden başlamış ve iki ölçü yukarı yönde ilerlemiştir. Bu sesler ilk iki ölçüde aksanlıdır ve ikinci ölçüde *crescendo* dinamiği başlamıştır. Cümlemin üçüncü ölçüsü, ilk ölçünün alt sesinden bir ses geriden başlayarak hareketi tekrar etmiştir (Şekil 3.133). Cümle sonunda bulunan *crescendo* ile viyolonsel, yerini piyanoya bırakmıştır.

Şekil 3.133

Prelüd XVII 6. Cümle



Yirmi altıncı ölçüde piyano, girişteki açılış gibi dörtlük notalara *f* dinamiği ve *decrescendo* ile başlamıştır. Bu kez iki ölçü süren açılışın ikinci ölçüsü *mf* dinamiğine düşmüştür ve piyanonun üst partisi, vuruşların ikinci zamanında sekizlik nota değerlerini duyurarak hareketlilik sağlamıştır. Yirmi sekizinci ölçüde, yedinci cümle viyolonselde eksik ölçü ile temaya, birinci cümlemin melodik yapısıyla aynı şekilde, iki oktav yukarıdan *sul ponticello* ve *f* dinamiği ile başlamıştır. Yay bağları ise bu kez vuruş başından itibaren iki sekizlik olarak belirtilmiştir. İlk iki ölçünün üçüncü zamanı, birinci cümledeki gibi aksanlıdır Şekil 3.134).

Şekil 3.134

Prelüd XVII Giriş figürü ve 7. Cümle Başı

Otuz ikinci ölçüde başlayan sekizinci cümle, normal sese dönerek melodik dalgalanmayı daha büyük aralıklarla ve daha üst perdeden sürdürmüştür. Sekizlikler, birinci zaman aksanlı ve bağlı, ikinci zaman ayrı, üçüncü zaman yeniden aksanlı ve bağlıdır. Dokuzuncu cümlede motifin ritmik yapısı aynı kalmıştır. Melodik yapısı ise dalgalanma hareketinden çıkarak, her vuruşta tekrar eden sekizliklerle aşağı yönde ilerlemiştir ve tüm sekizlikler ayrıdır (Şekil 3.135). Üç cümle tekrar eden tema, motif yapısının, nota bağları, ses renkleri, melodi hareketlerinin farklılık göstermesiyle, takıntılı ifadeyi sürdürürken sıkıcılıktan uzaklaşmıştır.

Şekil 3.135

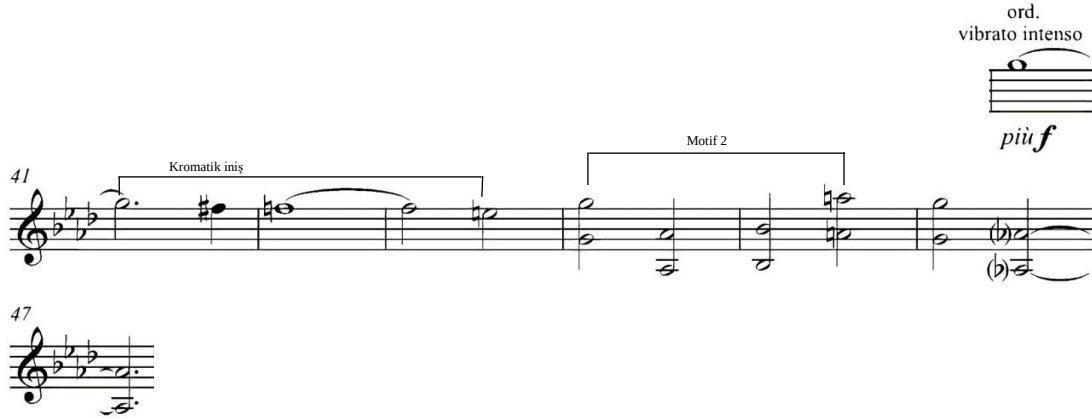
Prelüd XVII 8. Ve 9. Cümle Girişleri

Kırkıncı ölçüde, *più f* dinamiğinde onuncu cümle başlamıştır. M1, tekrarlayan seslerle piyano partisine geçmiştir. Viyolonsel normal sese dönmüştür ve uzun notalardan oluşan kromatik bir iniş ile yeni bir melodik yapı ortaya çıkmıştır. Cümlede *vibrato intenso* ifadesi ile yoğun vibrato istenmiştir. On birinci cümlede ikilik değerlerden oluşan Motif 2 (M2) hareketi bulunmaktadır. İki ölçü süren bu motif yapısında ilk ölçü, büyük aralık ile aşağı yönde atlama ile ilerlemiştir. İkinci ölçü bir ses yukarıdan başlayarak yansıma

gibi yukarı yönde hareket etmiştir. Cümle, ikinci yarısında aşağı yön hareketiyle bitmiştir. M2 bu cümlede oktav seslerle duyulmuştur (Şekil 3.136.).

Şekil 3.136

Prelüd XVII 10. Ve 11. Cümle



Kırk sekizinci ölçüde başlayan on ikinci cümlede M1, viyolonsele *col legno* ile yine ritmik yapıda geçmiştir. On üçüncü cümle, beşinci cümledeki gibi sekizlik figürle ilerlemiştir. Bu figür nota bağı ile ölçü boyunca bağlıdır. Her ölçüde farklı iki nota art arda gelerek tekrar edilmiştir ve kromatik yapı gizlenmiştir. İlk ölçüde fa-sol bemol tekrar ederken, ikinci ölçüde yarım ses aşağı ve yukarı yönde hareket ederek mi-sol ile aralık genişlemiştir. Üçüncü ölçü sol bemol-si bemol sesleriyle aralığı aynı tutmuştur ancak daha yukarı perdeden başlamıştır. Dördüncü ölçüde notalar yarım ses değişerek sol diyez-la ile bu kez aralığı yine küçültmüştür (Şekil 3.137). Bu cümlede bulunan notalar sıralı bir hale getirildiğinde, mi notasından si bemol notasına kadar kromatik bir dizi oluşturmuştur.

Şekil 3.137

Prelüd XVII 12. Cümle ve 13. Cümle



On dördüncü cümlede legato devam eden ifade ve M2 hareketiyle on üçüncü cümleye bağlanmıştır. Cümlelerin yönü, on birinci cümle gibi birinci ölçü aşağı, ikinci ölçü yukarı, üçüncü ölçü aşağı yöndedir. Her ölçüde nota geçişleri *glissando* ile belirtilmiştir ve bir oktav aşağı ya da yukarı atlamalar ile yazılmıştır. Her ölçü yarım ses geri giderek yine kromatik yapı oluşturmuştur. Cümlelerin ikinci yarısında ise her mi bemol sesi birer oktav atlayarak dört oktav aşağı yönde ilerlemiştir (Şekil 3.138). Cümlelerin sonu viyolonselde *crescendo*, piyanoda *decrescendo* ile bitmiştir.

Şekil 3.138

Prelüd XVII 14. Cümle



On beşinci cümle, *crescendonun* ardından *sub mp* dinamiğine düşerek M1'in ritmik yapısı ile başlamıştır. Dört cümle boyunca devam eden bu ritmik yapı, akor kalıplarının çift sesli biçimde yazılmasıyla oluşturulmuştur. On beşinci ve on altıncı cümlelerde, birinci ve dördüncü sekizlikler alt, ikinci ve üçüncü sekizlikler ise üst seslerdir. On yedinci ve on sekizinci cümlelerde ise aynı hareket ters yönde sürdürülmüştür (Şekil 3.139). İlk üç cümle üç sesli, dördüncü cümle ise dört sesli akorlardan oluşmuştur. Her bir cümle, dinamik ve armonik açıdan müziğin yukarı yönde ilerlemesine katkı sağlamıştır.

Şekil 3.139

Prelüd XVII 15. ve 16. Cümle M1 Yönü & 17. ve 18. Cümle M1 Yönü



On dokuzuncu cümle, M1'in eksik ölçüsüyle başlayıp Motif 2 ile devam etmiştir. Yirminci cümlede de sürdürülen tema ile bu iki cümle, *ff* dinamiğinde bölümün zirve noktasını oluşturmuştur. M2, ikilik kromatik iniş ile farklı perdelere iki kez tekrar edilmiştir. Yirminci cümle, daha üst perdeden başlayarak zirveyi daha da yukarı taşımıştır (Şekil 3.140).

Şekil 3.140

Prelüd XVII 19. Ve 20. Cümleler



Yirmi birinci cümle, *sub p* ile *M1*'in ritmik yapısına çift seslerle dönmüştür. Armonik yapı aşağı yönde ilerlemiştir (Şekil 3.141). Cümlelerin sonunda gelen *decrescendonun* ardından yirmi ikinci cümle, cümlelerin ikinci yarısında bulunan *M1a* ile ilerlemiştir (Şekil 3.142). Yirmi üçüncü cümlede ise *M1a*, dört ölçü devam etmiştir. Bu iki cümlede, armoni ve dinamik yukarı yönde ilerlemiş, yirmi üçüncü cümlelerin ikinci yarısında yön değişerek aşağı yönde bitmiştir (Şekil 3.143). Zirve noktasından sonra devam eden bu dalgalanmalar, tekrarlanan temalarda hareketlilik sağlamıştır.

Şekil 3.141

Prelüd XVII 21. Cümle'nin İlk Yarısı (*M1*)



Şekil 3.142

Prelüd XVII 22. Cümle'nin İlk Yarısı (*M1a*)



Şekil 3.143

Prelüd XVII 23. Cümle (*M1a*)

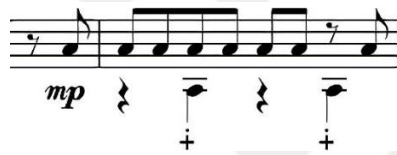


Bölümün son üç cümlesi, *M1* ve *M1a*'nın ritmik yapısını sürdürmüştür. Motifin altında, sol el *pizzicatosu* ile gelen do sesi, bölümün başına gönderme yapmıştır. Yirmi dördüncü

ve yirmi beşinci cümlelerde bu *pizzicato* ölçünün ikinci ve dördüncü zamanında (Şekil 3.144), yirmi altıncı cümlede ise birinci ve üçüncü zamanındadır (Şekil 3.145). Yirmi dördüncü cümle aynı sesi tekrar etmiştir. Yirmi beşinci cümlede yarım ses yukarı çıkmış ve ikinci yarısında bir kademe daha ilerleyerek kromatik hareket ile yukarı yönde ilerlemiştir. Yirmi altıncı cümlede bu kromatik hareket, küçük bir duraksamanın ardından la bemol majör akoruna ulaşmıştır. *M1* hareketinin ardından, dörtlük nota değerlerinin eklenmesiyle motif değişime uğramıştır. Son dört ölçüde ise üst sesler kesilmiş ve *pizzicato* notalar ikilik nota değerleri ile devam etmiştir. Bölüm, tempo değişmese de nota değerlerinin giderek uzamasıyla ortaya çıkan yavaşlama etkisi ile sonlanmıştır.

Şekil 3.144

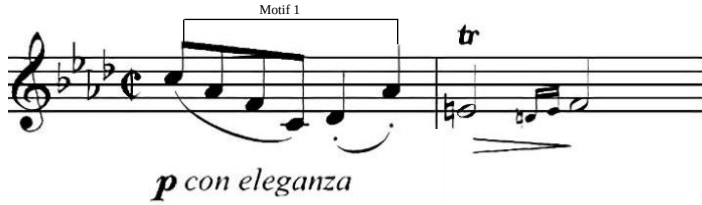
Prelüd XVII 24. Cümle *M1*



3.146). Bu iki ölçülük tema, bölüm boyunca duyulmuştur. Temanın ikinci ölçüsü, her seferinde farklılık göstererek melodi çizgisini tekrar hissinden uzaklaştırmıştır.

Şekil 3.146

Prelüd XVIII Tema



Birinci cümle, temayı iki defa tekrar etmiştir. Dinamik giriş *p*, ikinci ölçüde ise *decrescendo* ile belirtilmiştir (Şekil 3.147). Viyolonsel, dörtlük nota-dörtlük es ile önce yukarı sonra aşağı yönde armonik dizi ile ilerlemiştir. Dinamikler ise bu hareketi destekleyecek şekilde, *crescendo* ve *decrescendo* ile yazılmıştır. İkinci ölçünün son dörtlüğünde, piyanonun melodi çizgisini sekizlik notalar ile tamamlayarak iki tema arasında bir köprü oluşturmuştur. İkinci ölçüde temanın ikinci tekrarı, melodi çizgisini ikilik nota yerine, ilki yedinci sesi duyuracak şekilde iki dörtlük nota ile bitmiştir. Dinamikleri ise birinci ölçü sonu *crescendo*, ikinci ölçü sonu *decrescendo*dur.

Şekil 3.147

Prelüd XVIII 1. Cümle



Beşinci ölçüde başlayan ikinci cümle, birinci cümlelerin bir oktav yukarısından başlamıştır. Viyolonselin *pizzicato* notaları, vuruş başı yerine bu kez ikinci ve dördüncü zamanda yazılmıştır. Cümle sonunda tema, bu kez iki bağlı, iki *staccato* sekizlik ve iki

dörtlük nota değerleri ile bitmiştir. Melodi çizgisi ise, tonal merkezin dışına çıkarak mi bemol ve re bemol sesleri ile bitmiştir (Şekil 3.148).

Şekil 3.148

Prelüd XVIII 2. Cümle Girişi ve 2. Cümle Sonu



Yedinci ölçüde bulunan yavaşlamanın ardından, dokuzuncu ölçüde üçüncü cümle temanın viyolonsele geçmesiyle başlamıştır. Bu cümle, melodi, ifade ve karakter açısından birinci cümleyi tekrar etmiştir. Piyano partisi ise, temanın melodik yapısı ile bütünleşen ikinci bir melodi çizgisi ile eşlik etmiştir (Şekil 3.149). Dördüncü cümle, ikinci ölçüde olduğu gibi temaya bir oktav yukarıdan başlamıştır. Cümlelerin ikinci ölçüsü, farklı nota değerleri ve dalgalanma ile melodiye süslemiştir (Şekil 3.149). Cümle sonu ise ilk temayı duyurarak bitmiştir.

Şekil 3.149

Prelüd XVIII 3. Cümle İlk Yarı (solda) ve 4. Cümle İlk Yarı (sağda)



Beşinci cümlede tema yeniden piyanoya, farklı bir ton ile geçmiştir. Viyolonsel ise farklı bir melodi çizgisi ile ikinci bir tema duyurmuştur. Birinci temanın, melodinin durağanlaştığı yerlerde, ikinci temanın sekizlik notalarla oluşturduğu dalgalanmalar, iki enstrüman arasında bir diyalog oluşturmuştur. Bu diyaloglar, aynı zamanda melodik dalgalanmaların dinamik olarak açılıp kapanmalarıyla ortaya çıkmıştır (Şekil 3.150). Altıncı cümlede ise diyalog yer değiştirerek birinci tema viyolonsele geçmiştir. İkinci

tema, benzer dinamik ve dalgalanmalarla, ancak farklı melodi çizgisi ile piyanoda duyulmuştur (Şekil 3.150).

Şekil 3.150

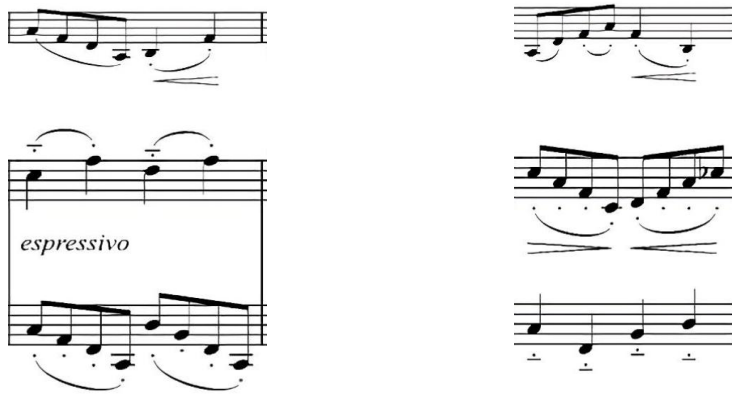
Prelüd XVIII 5. Cümle İlk Yarı (solda) ve 6. Cümle İlk Yarı (sağda)



Yedinci cümlede, tema viyolonselde pes seste, birinci oktavda başlamıştır. Piyano, üst partide motifin dördlük nota hareketiyle, alt partide ise sekizlik hareketiyle ilerlemiştir. Cümlelerin ikinci yarısında ise bu hareketler yer değiştirmiştir. Bölüm sonuna doğru, motifin sürekli ve çeşitlemelerle yoğunlaşması, viyolonsel ve piyano arasında yine bir diyalog yaratarak ortak bir melodi çizgisi oluşturmuştur (Şekil 3.151).

Şekil 3.151

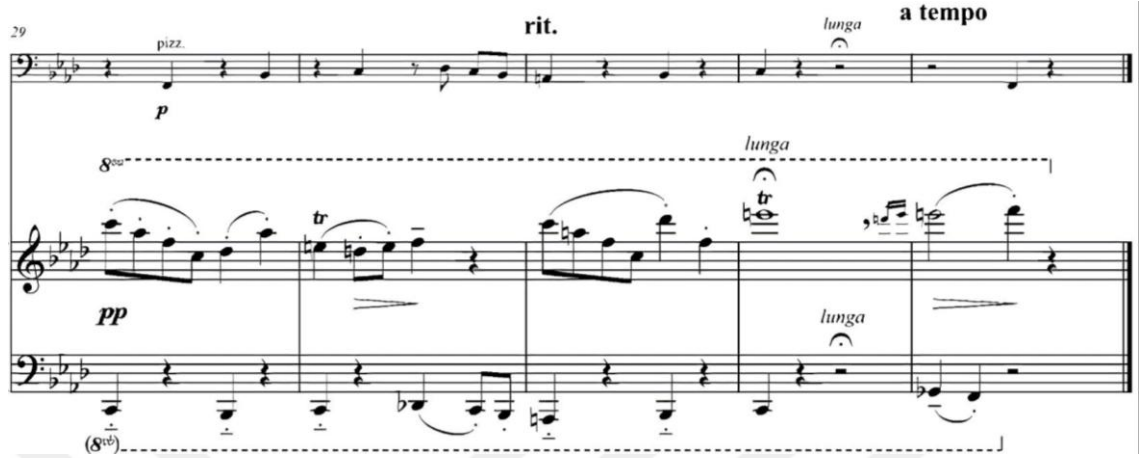
Prelüd XVIII 7. Cümle (İlk Yarı Ve İkinci Yarı İlk Ölçüleri)



Sekizinci cümle, birinci cümlede olduğu gibi temanın piyanoda duyulması ve viyolonselde *pizzicato* eşliği ile başlamıştır. Cümlelerin dördüncü ölçüsünde, piyanoda *lunga* terimi ile belirtilmiş, uzun ve *trille* devam eden bir nota bulunmaktadır. Bu final öncesi uzayan ses, bir havada kalış etkisi yaratmıştır. Ardından süsleme ile yedinci sesi duyurarak, viyolonsel ile birinci derecede bölüm bitmiştir (Şekil 3.152).

Şekil 3.152

Prelüd XVIII Final



Bu dans etkisi yaratan temanın, bölüm boyunca küçük farklılıklarla duyulması ve ikinci bir tema ile tamamlanması, iki kişinin farklı figürlerle uyum içinde dans ettiği bir sahne gibi düşünülebilir.

3.19 Prelüd XIX

Yirmi dört ölçüden oluşan On Dokuzuncu Prelüd, mi bemol majör tonundadır ve *Allegro appassionato* başlığı ile yazılmıştır. Hızlı tempoda olan bölüm, tutkulu bir karakterdedir. İki kesitten ve altı cümleden oluşmuştur. Üç ikilik ölçü biriminde viyolonsel, ilk ölçüde dörtlük es ardından iki vuruşluk nota değerleri ile başlamış, üç ölçü boyunca senkop¹² ritim ile devam etmiş ve dördüncü ölçüde bulunan uzun nota ile cümleyi bitirmiştir (Şekil 3.153)). Bu senkop ritmi, *f* dinamiği ve yoğun bir vibrato ile bölümün tutkulu karakterini ortaya çıkarmıştır. Piyano ise, vuruş başında mi sesinden başlayan, ikinci dörtlükten itibaren viyolonselin melodi çizgisini duyurduğu seslere ulaşan, otuz ikilik nota değerlerinde onlamalarla yukarı ve aşağı yönde bir dalgalanma hareketi yaratmıştır (Şekil 3.152)

¹² Senkop; bir ölçünün son zamanını, bir sonraki ölçünün ilk zamanına bağlayan ritim ifadesidir.

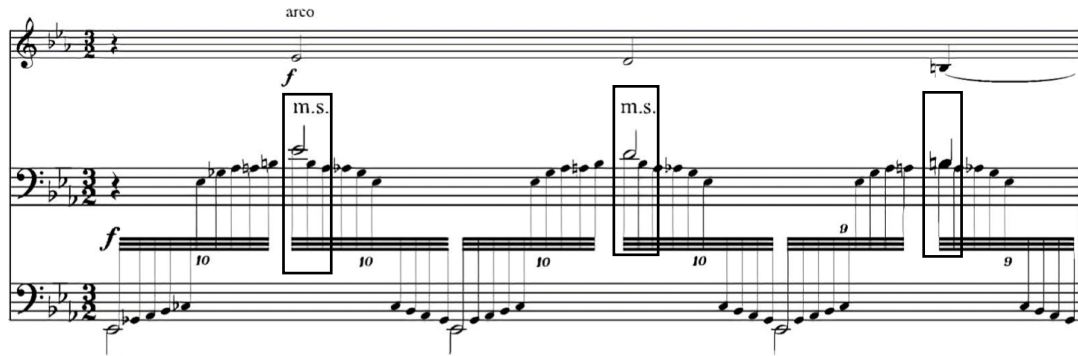
Şekil 3.153

Prelüd XIX 1. Cümle



Şekil 3.154

Prelüd XIX 1. Cümle Piyano Partisi



İkinci cümle, beşinci ölçüde yine senkop ritmine dört ses yukarıdan başlayarak birinci cümlelerin melodi çizgisini tekrar etmiştir. Perdenin yukarı yönde ilerlemesi, müziğin yoğunluğunu arttırmıştır (Şekil 3.155). Piyano dalgalanma hareketine devam etmiştir.

Şekil 3.155

Prelüd XIX 2. Cümle



Dokuzuncu ölçüde başlayan üçüncü cümle, vuruş başında başlayarak senkop ritminden çıkmıştır. Perde biraz daha yukarı yönde ilerleyerek birinci cümlelerin oktav üstünden melodi çizgisini duyurmuştur. Dinamik *più f* ile biraz daha yükselmiştir. Cümlelerin ikinci ölçüsü, senkop ritminde birinci ölçüyü tekrar etmiştir. Üçüncü ölçüsü, perdenin aşağı yönüne hareket ederek vuruş başında başlamıştır. Cümle sonu, iki dördlük ve birlik nota ile senkop ritmi hissettirerek bitmiştir (Şekil 3.156). Piyano, üst partide viyolonselin melodi çizgisini vuruş başlarında, alt partide ise dalgalanmanın içinde senkoplar ile sürdürmüştür (Şekil 3.157).

Şekil 3.156

Prelüd XIX 3. Cümle



Şekil 3.157

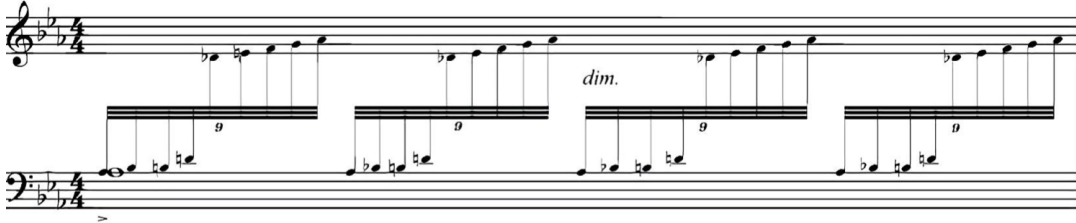
Prelüd XIX 3. Cümle Piyano Partisi Senkop Ritmi



On ikinci ölçüde başlayan ikinci kesit ve dördüncü cümle, dört dörtlük ölçü biriminde, piyanonun iki ölçü yukarı yönde dokuzlamalardan oluşan dizi tekrarıyla başlamıştır. İki ölçü *diminuendo* dinamiği ve piyanonun yukarı-aşağı yönde dalgalanma hareketinin sadece yukarı yönde tekrar eden diziye dönüşmesi, ikinci kesitin karakter değişimindeki ilk adımları olmuştur (Şekil 3.158). Cümlelerin üçüncü ölçüsünde viyolonsel, *mp* dinamiğinde, sekizlik nota değerleri ile başlamıştır. Yakın seslerden oluşan sekizlik notalar, aşağı ve yukarı yönde dalgalanma hareketi ile yazılmıştır. Her sekizlik *glissando* ile belirtilmiştir ve dört ölçü boyunca *glissando* devam etmiştir (Şekil 3.159). Cümlelerin dördüncü ölçüsünde, sekizlik-dörtlük-sekizlik nota değerleri ile senkop ritme gönderme yapılmıştır. *Glissandoların* yönüne doğru dinamiklerde *crescendo* ve *decrescendo* ile hareket ederek farklı bir dalgalanma ortaya çıkarmıştır. Cümlelerin üçüncü ölçüsünde başlayan melodi çizgisi, *tristemente* ifadesi ile belirtilmiştir. Kederli anlamına gelen bu ifade, *glissando* ile süren dalgalanmalarla birleşmesi göz önüne alındığında, icracının dramatik bir ağlama efekti yaratması önerilebilir.

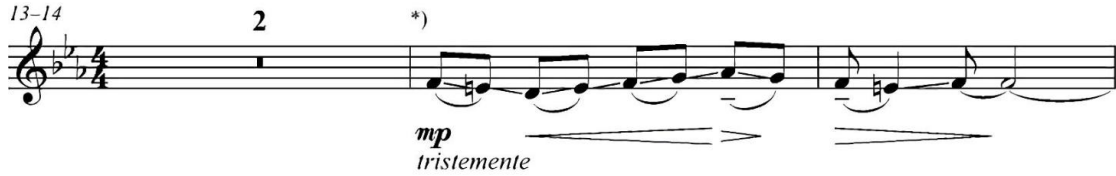
Şekil 3.158

Prelüd XIX 2. Kesit Girişi (Piyano Partisi Değişimi)



Şekil 3.159

Prelüd XIX 2. Kesit / 4. Cümle



Beşinci cümle, dördüncü cümlelerin uzun notasından bağlanarak ikinci sekizlikte başlamıştır. *Glissando* ve dalgalanma hareketi devam etmiştir. Dördüncü cümlede aşağı ve yukarı yönde hareket eden dalgalanma, beşinci cümlede iki nota arasında devam ederek dramatik etkiyi arttırmıştır. Cümlelerin üçüncü ölçüsünde vardığı notayı iki ölçü uzatarak ve dördüncü ölçüde *crescendo* ile cümleyi final cümlesine taşımıştır (Şekil 3.160).

Şekil 3.160

Prelüd XIX 5. Cümle



Yirmi birinci ölçüde başlayan final cümlesi, beş ölçü boyunca, beşinci cümlelerin bitiş notasını bir oktav yukarıdan, *ff* dinamiği ve *trill* ile devam ettirmiştir. Cümlelerin ikinci ölçüsü, *decrescendo* ile *mf* dinamiğine düşmüş ve yeniden *crescendo* ile yirmi dördüncü ölçüde *ff* dinamiğine ulaşmıştır (Şekil 3.161). Piyano ise, cümlelerin ilk ölçüsünde aşağı yönde arpej hareketi, ikinci ölçüsünde tekrarlanan dalgalanma dizi hareketi, üçüncü ölçüde ise beş dörtlük ölçü biriminde yukarı yönde arpej hareketi ile bölümü finale taşımıştır (Şekil 3.162). Yirmi dördüncü ölçüde piyano, arpejlerin ardından, viyolonsel

devam eden sol notasına karşılık, disonans ses olan fa diyezeye ulaşmıştır ve bölüm sonuna kadar *trill* ile devam etmiştir. Viyolonsel ise, yirmi beşinci ölçüde *trill*den çıkıp, *decrescendo* ile sol notasını uzatarak bölümü bitirmiştir.

Şekil 3.161

Prelüd XIX Final



Şekil 3.162

Prelüd XIX Piiano Figürlerinin Değişimi



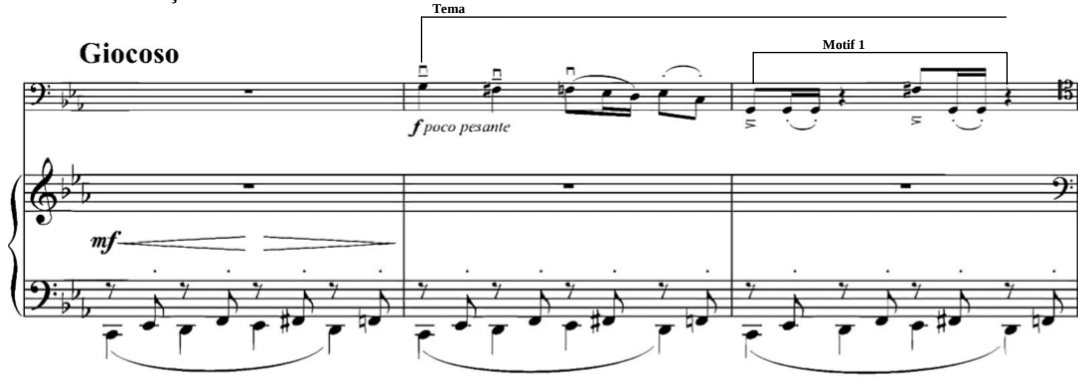
3.20 Prelüd XX

Yirmi üç ölçüden oluşan Yirminci Prelüd, do minör tonundadır. Bölüm başlığı, şakacı, alaycı, eğlenceli anlamına gelen *giocoso* ifadesi ile belirtilmiştir. Başlangıçta ölçü birimi belirtilmiş olmasa da ölçü içine bakıldığında dört dörtlük ölçü birimi görülmektedir. Bölüm, piyanonun giriş figürü ile başlamıştır. Çift ses başlayan alt partide, altta ilerleyen legato dörtlük notalar ve ters zamanda ilerleyen üst ses *staccato* sekizlik notalar bulunmaktadır. Ortaya çıkan, ilki legato ikincisi *staccato* sekizlik yürüyüş figürü, bölüm boyunca devam etmiştir. İkinci ölçüde viyolonsel birinci cümleye tema ile başlamıştır. Temanın ilk ölçüsü, legato çizgisi ile belirtilmiş iki dörtlük nota, ardından bağlı sekizlik ve iki on altılık nota ve son vuruşta *staccato* iki sekizlik notadan oluşmuştur. İkinci ölçüsünde ise birinci ve üçüncü vuruşta aksan ve legato çizgisi ile belirtilmiş sekizlik ve *staccato* iki on altılık notadan oluşan motif (*M1*), ikinci ve dördüncü vuruşlarında ise dörtlük es bulunmaktadır (Şekil 3.163). Tema *f* dinamiğindedir, altında *poco pesante* ifadesi yer almıştır. ‘Biraz ağır başlı, ciddi’ anlamına gelen bu ifade ile temada bulunan çizgi, aksan ve *staccato* işaretlerinin kullanımı, bölümün karakterini ortaya çıkarmıştır. Bu şakacı karakteri yansıtan bir başka unsur ise, cümle sonunda bulunan *M1*’in (sekizlik-

iki on altılık) tekrarlarıdır. Bestecinin, gizemli ve ciddi bir melodi çizgisini alaycı bir yaklaşımla ele alması, Shostakovich etkisini hissettirmektedir.

Şekil 3.163

Prelüd XX Giriş ve 1. Cümle



Dördüncü ölçüde başlayan ikinci cümle, temayı bir oktav yukarıdan ve çift seslerle tekrar etmiştir. Bu kez tema, ilk vuruşu sekizlik es ve sekizlik nota ile başlayarak farklılık göstermiştir. Çift seslerde üst parti, melodi çizgisini aynı şekilde duyururken alt parti sol sesi ile ilerlemiştir (Şekil 3.164). Cümlenin es ile başlaması, tiz perdeden ve zaman zaman disonans seslerle duyulması, ‘birinci cümlenin çirkin bir taklidi’ etkisi yaratarak alaycı yaklaşımı arttırmıştır. Cümlenin sonu, birinci cümle sonu gibi, birinci ve üçüncü vuruşlarda *M1*’i duyurarak bitmiştir.

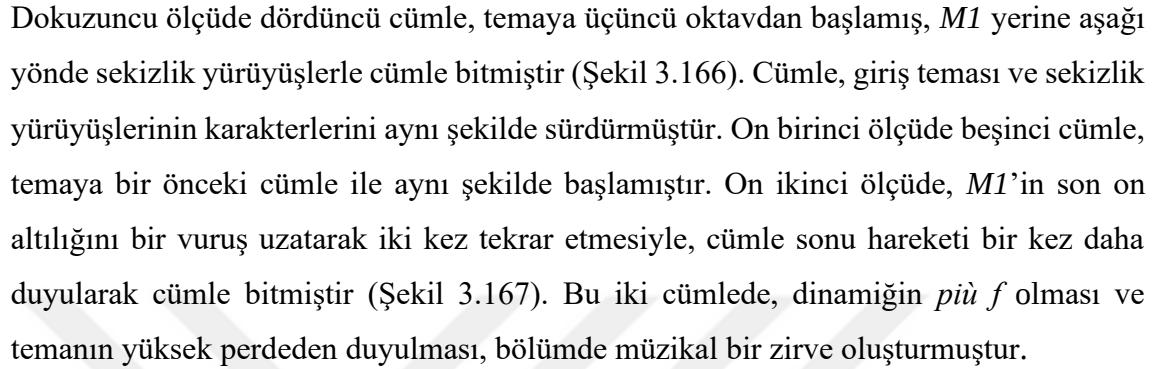
Şekil 3.164

Prelüd XX 2. Cümle

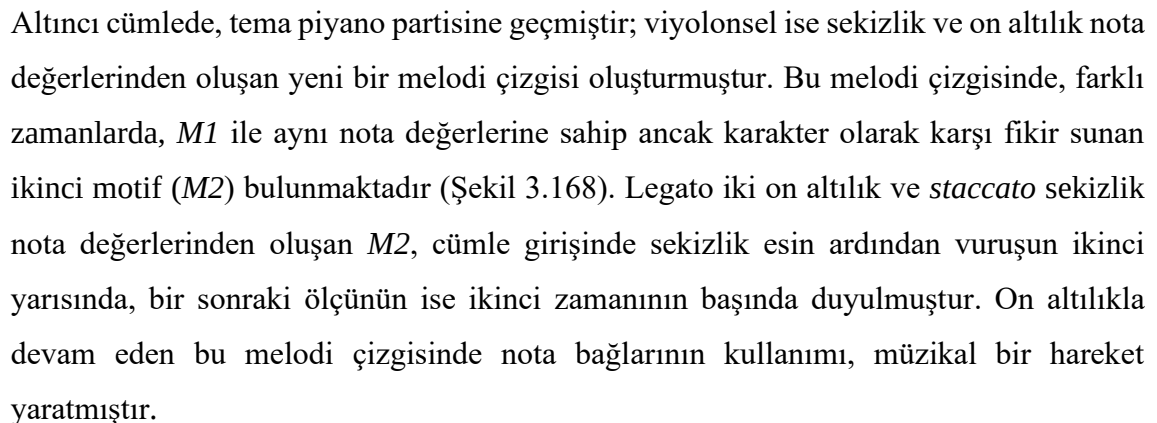
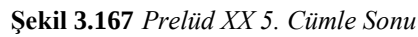


Altıncı ölçüde başlayan üçüncü cümle, sekizlik yürüyüş ile başlamıştır. Her bir sekizlikte, legato ve nokta ile belirtilmiş *staccato* işaretleri birlikte kullanılmıştır. İlk ölçüde, ilk sesi alt perde, ikinci sesi üst perdede yazılmış olan sekizlik yürüyüşte, her vuruş bir önceki vuruşun hareketini ters yönde duyurarak ilerlemiştir (Şekil 3.165). İkinci ölçü ise birinci ölçünün hareketini ters yönde duyurmuştur. Cümlenin üçüncü ölçüsünde, *M1* ile cümle sonu hareketi tekrarlanmıştır.

Prelüd XX 3. Cümle (1. Ölçü)

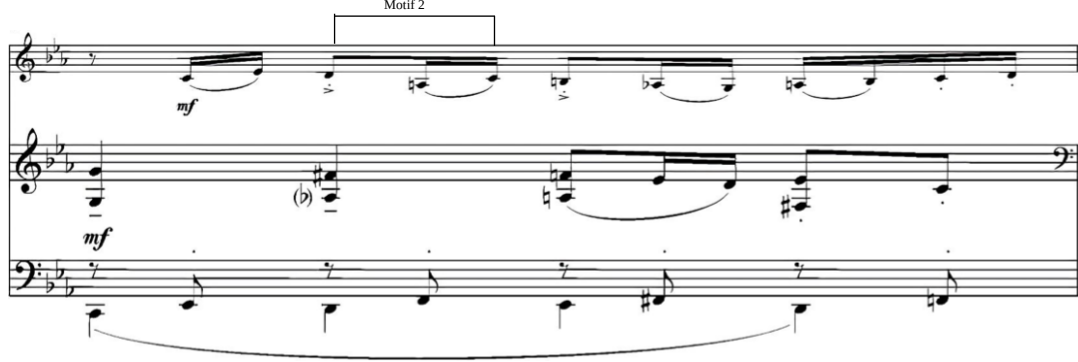


Prelüd XX 4. Cümle Sonu



Şekil 3.168

Prelüd XX 6. Cümle (1. Ölçü)



Yedinci cümlede tema, on altılık nota değerlerinin içinden piyano partisinde duyulmaya devam etmiştir. Viyolonsel, on altılık nota değerlerinden oluşan dizi ile temaya eşlik etmeyi sürdürmüştür. Ölçünün ikinci yarısında M2 yeniden duyulmuştur. Cümle sonu, iki enstrümanda on altılıklar ve aynı nota bağları ile ilerleyerek bölümü final zirvesine hazırlamıştır. Bu nota bağları, ölçünün ilk iki zamanında vuruş başından itibaren iki on altılık şeklinde başlamıştır. İkinci yarısında ise, devam eden iki on altılık bağların ilk on altılığını ayırarak, bağları ters zamanda duyurmuştur. Bu bağların ve viyoloncelin her vuruşta yukarı yönde kromatik hareketi, *crescendo* ile duyularak bu zirve yükselişindeki etkiyi arttırmıştır (Şekil 3.169).

Şekil 3.169

Prelüd XX 7. Cümle



Sekizinci cümle, final cümlesi olarak temayı ikinci ölçüsü olmadan, beş kez farklı şekillerde duyurarak artan gerilimle bölümü bitirmiştir. Cümlelerin ilk ölçüsünde, oktavlarla gelen temanın alt sesi *trill* ile başlamıştır; dinamik *f* dir. İkinci ölçüsünde, üçüncü oktavda tek ses başlayan temanın ilk üç vuruşu, çift ses *flajöle* çarpma sesleri ile

duyulmuştur. Dinamiği ise biraz daha yükselerek *più f* olarak yazılmıştır. Üçüncü ölçüsünde, çarpmalar üç ses olmuştur ve tema oktav çift ses ile ilerlemiştir. Bir kademe daha yükselen dinamik *ff* olmuştur. Dördüncü ölçüsünde, çarpma sesi birinci ve üçüncü zamanda, yukarıdan yazılmıştır. Tema kalın perdeden duyularak müzikal gerilimi düşürmüştür. Beşinci ölçüde tema, ikinci oktavda *più pesante* ifadesi ve *crescendo* dinamiği ile yazılmıştır. Temanın üstünde devam eden *trill* sesi bulunmaktadır ve her nota aksan ile belirtilmiştir. Ölçünün ikinci yarısında, temanın sekizlik ve on altılık değerleri genişleyerek, dörtlük ve iki sekizlik olarak yazılmıştır. Genişleme ile bir sonraki ölçüde devam eden tema, ilk sekizlikte *ff* dinamiğinde duyulmuştur. Ölçünün ikinci sekizliğinden itibaren, ölçü boyunca süren çift ses *puandorg* ile belirtilmiştir. *Sub p* dinamiğine düşen bu ses, *tremolo* ve *crescendo* ile yeniden *ff* dinamiğine yükselmiştir. Küçük bir nefesin ardından *sub p* dinamiğinde, viyolonsel *pizzicato* nota ve piyano *staccato* akor ile bölümü sonlandırmıştır (Şekil 3.170). Temanın farklı şekillerde, dramatik ifadelerin ardından bu sakin ve ani bitiş, bölüm boyunca süren alaycı ifadeyi son bir kez hissettirmiştir.

Şekil 3.170

Prelüd XX Final

3.21 Prelüd XXI

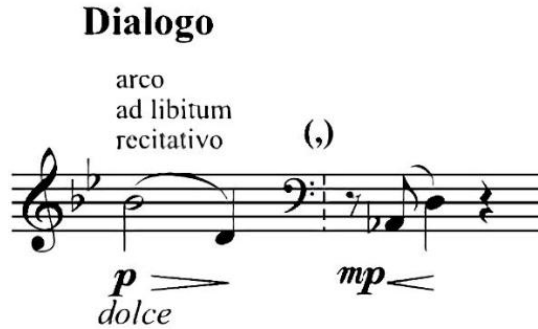
Kırk üç ölçüden oluşan Yirmi Birinci Prelüd, *Dialogo* (Diyalog) başlığı ile adlandırılmıştır ve viyolonsel solo olarak yazılmıştır. Ölçüler, hayali ölçü çizgileri ile belirtilmiş olup belirli bir ölçü birimi yoktur. *Ad libitum*, *recitativo* ifadesi ile belirtilen bölüm, serbest bir çalım ile eserin son kadansı konumundadır. Bölüm boyunca iki ölçüden

oluşan cümleler, viyolonselın tiz ve pes perdesi arasındaki diyalog ile ilerlemiştir. *Recitativo* (resitatif) ifadesinin ‘konuşur gibi söyleme’ anlamına gelmesinden dolayı, bu diyalogun bir kadın ve bir erkek arasında geçtiği düşünülebilir. Bu anlatımsal ifadeyi ortaya çıkarmak için, her ölçüde belirtilen dinamik işaretlerini vurgulamak önem taşımaktadır

İlk ölçü, tiz perdeden *p* dinamiğinde başlamış ve *decrescendo* ile devam etmiştir. Ses rengi için *dolce* ifadesi bulunmaktadır. İkinci ölçüde pes perdenin cevabı, *mp* ve *crescendo* ile ilerleyerek bir zıtlık yaratmıştır. İlk ölçü, üçüncü perde si bemol notasından üçüncü perde re notasına doğru aşağı yönde hareket etmiştir. İkinci ölçüde, birinci perde la bemol notasından ikinci perde re notasına doğru yukarı yönde ilerlemiştir (Şekil 3.171). İki tarafın ters yönde hareket etmesi ile bölüm, diyaloga zıt fikirlerle başladığını göstermiştir.

Şekil 3.171

Prelüd XXI 1. Cümle



İkinci cümle benzer bir karakterle başlamıştır. Tiz perde, aynı seslerle ancak farklı ritmik yapıyla başlamıştır. Dördüncü perde do diyez notasının eklenmesiyle aşağı yön figürüne, yukarı yön eklenerek dalgalanma hareketi oluşmuştur. Dinamik yine *p* ve *decrescendo*dur. Pes perde, dördüncü ölçüde yine aynı seslerle başlamış ve birinci perde fa notasıyla dalgalanma hareketine ters yönde karşılık vermiştir. Birinci cümleinin diyaloglarının nota eklenerek ilerlemesi, iki tarafın fikirlerini biraz daha açıklama ile savunduğunu göstermiştir. Dinamik *mp* başlayıp bu kez *decrescendo* ile devam etmiştir. Bu iki cümleinin ölçü birimleri üç dördlük olarak ilerlemiştir. Her ölçü arasında bulunan virgül işareti, diyalogların arasında bir duraksama olduğunu göstermektedir (Şekil 3.172).

crescendo dinamiğinde, önceki cümleye kaldığı yerden devam ederek re diyez-si çift sesi ile başlamış, mi-do ve ikinci perde re-si bemol çift sesleri ile devam etmiştir (Şekil 3.176). Bu iç içe geçmiş cümlelerde, cümlelerin bölünmesi ve dinamiğin daha da artması, gerilimi doruk noktasına doğru ilerletmiştir.

Şekil 3.176

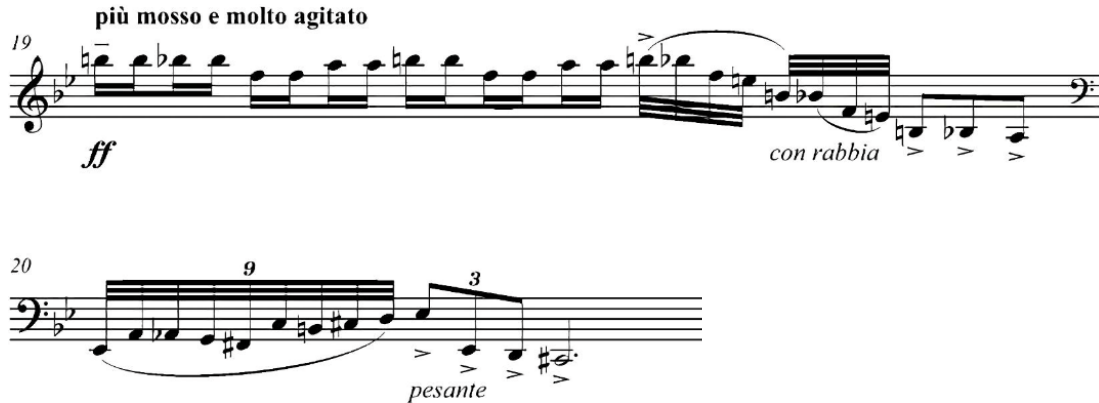
Prelüd XXI 8. ve 9. Cümle



Onuncu cümle, dördünce perde si notası ve *ff* dinamiği ile bölümün zirvesini oluşturmuştur. Nota değerlerinin küçülmesi ve *piu mosso e molto agitato* (hızlanarak ve oldukça canlanarak) ifadesi ile hareketlenmesi, bu zirve noktasında etkili olmuştur. Ölçü beş dörtlük ölçü biriminde yazılmıştır ve sonu otuz ikilik nota değerleri ile aşağı yöndedir. Aşağı yönde ilerleyen figür *con rabbia* ifadesi ile belirtilmiştir. Öfkeli anlamına gelen bu ifade diyalogun zıt fikirleri ortaya koyduğunun bir başka göstergesi olmuştur. Yirminci ölçüde, pes perdenin karşılığı, otuz ikilik dokuzlama nota değerlerinden oluşan, yukarı yönde dalgalanma hareketi ile başlamıştır. Cümle sonunda, aksanlı üçleme notalar *pesante* ifadesi ile belirtilmiştir (Şekil 3.177). Bu kararlı, ağırlaşan ifade, karışık fikrin değişmeyeceği yönünde bir etki bırakmıştır. Üç vuruşluk notanın ardından, iki tarafın da karşılıklı öfkesi ile bölümün zirve noktası son bulmuştur.

Şekil 3.177

Prelüd XXI 10. Cümle



Puandorglu esin ardından *Tempo I*'e dönen on birinci cümle, tiz perdede *p* dinamiği ve *dolce* ifadesi ile başlamıştır. Baştaki gibi si bemol notasıyla başlamış ancak bu kez yukarı yönde hareket ederek dördüncü perde la notası ile devam etmiştir. Pes ses, *f* dinamiğinde, *agitato* ifadesi ile birinci perde re ve ikinci perde do diyez sekizlik notaları ile karşılık vermiştir. On ikinci cümlede ise tiz ses, bir önceki cümleyi aynı dinamikle, aynı notaları farklı nota değerleri ile tekrar ederken, pes ses aynı dinamikle, aynı notaları fa notası eklenerek tekrar etmiştir (Şekil 3.178). Bu iki cümlede, şimdiye kadar tiz seste duyulan gerilim sakinleşmişken, pes sesin gerilimi devam etmiştir.

Şekil 3.178

Prelüd XXI 11. ve 12. Cümle



On dört ve on sekizinci cümle arasında, pes ses tiz sesi yankı etkisiyle, farklı nota değerleri ile tekrar etmiştir. On dördüncü cümlede *mp* dinamiğinde olan iki taraf, on beşinci cümlede *p* dinamiğine düşerek adım adım aynı fikirde buluşmaya başlamıştır. Diyaloglar, on beşinci cümleden itibaren birer vuruşluk notalarla kısalmıştır (Şekil 3.179). On yedinci cümlede ise diyalog bir ölçü içinde duyulmuştur. On sekizinci cümlede, pes sesin re notasının uzaması ve tiz sesin melodik hareketi birlikte duyularak bir ortak nokta yaratılmıştır (Şekil 3.180). Bu cümlelerin ikinci ölçüsünde pes ses, *poco ritardando* ifadesi ile gerilimi tamamen ortadan kaldırmıştır.

Şekil 3.179

Prelüd XXI 14. ve 15. Cümle



Şekil 3.180

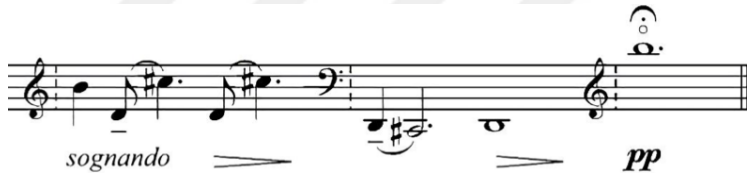
Prelüd XXI 17. ve 18. Cümle



On dokuzuncu ve yirminci cümle, birinci ve ikinci cümleyi tekrar etmiştir. Bu kez zıtlık yaratan dinamik farklılıkları yoktur. On dokuzuncu cümle *p* dinamiği ile başlamış ve pes ses aynı dinamik ile devam etmiştir. Yirminci cümlede tiz ses *decrescendo* ile duyulmuş ve pes ses dinamiği, tiz sesin dinamiğinde sürdürülmüştür. Yirmi birinci cümle, *sognando* (hayal ederek) ifadesi ile belirtilmiştir. Ölçü biriminin beş dörtlüğe yükselmesi, nota değerlerinin uzaması ile ağırlaşması ve dinamiğin aşağı yönde hareketi, bölümün final etkisini ortaya çıkarmıştır. Bölüm, *pp* dinamiği ve diyalogun tiz ses *puandorglu*, *flajole* si bemol sesinin uzaması ile sonlanmıştır.

Şekil 3.181

Prelüd XXI 21. Cümle ve Final



3.22 Prelüd XXII

Otuz üç ölçü ve sekiz cümleden oluşan Yirmi İkinci Prelüd, sol minör tonunda, dört dörtlük ölçü biriminde yazılmıştır. Dört ölçülük cümlelerden oluşan bu bölümde, bölümün teması viyolonsel ve piyano arasında dönüşümlü olarak duyulmaktadır. Bölüm, *Andante nostalgico* başlığı ile belirtilmiştir. Nostaljik, özlem dolu, duygulu bir ifade anlamına gelen *nostalgico* ifadesi, bestecinin bölüm için istediği karakteri göstermektedir

İlk cümle, piyanoda tema ile başlamıştır. Legato ve *mp* dinamiği ile yazılmış üst parti, ilk ölçüde melodik bir motif (*M1*) ile başlamış ve ikinci ölçü *M1*'i tekrar etmiştir. Birinci ölçüde *M1* yukarı yönde biterken, ikinci ölçüde aşağı yönde bitmiştir. Cümlelerin üçüncü ölçüsü, üçleme ve iki sekizlik nota değerlerinden oluşan ikinci motifin (*M2*) iki defa tekrar etmesi ile devam etmiştir (Şekil 3.182). Dördüncü ölçüde, melodi çizgisi dört vuruşluk nota ile bitmiştir. Bu dört ölçü, bölümün temasını oluşturmuştur. Tema, birbirine

yakın notalardan oluşan yalın, ifade olarak yoğun bir melodik yapıdadır. Birinci ve ikinci ölçüde bulunan *M1*'in üçüncü vuruşunun ikinci zamanında bulunan süsleme hareketi, nostaljik ifadenin bir vurgusu gibi düşünülebilir. Tema *ad libitum* ifadesi ile belirtilmiş olsa da serbest çalımın çok fazla olmaması, melodik yapının akıcılığı yönünden önem taşımaktadır. Temanın altında, alt partide iki noktalı sekizlik ve bir otuz ikilik, iki sekizlik nota değerlerinden oluşan figür bölüm boyunca duyulmaktadır (Şekil 3.183). Bu figür bazı ölçülerde, noktalı sekizlik ve iki otuz ikilik nota değeri olarak değişim göstermiştir.

Şekil 3.182

Prelüd XXII Motif 1 ve Motif 2



Şekil 3.183

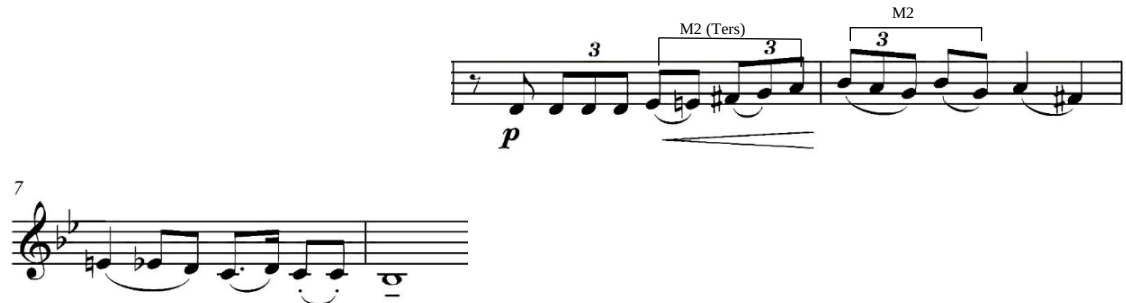
Prelüd XXII Piyano alt parti figürü



Beşinci ölçüde başlayan ikinci cümlede tema, piyanoda tekrar etmiştir. Viyolonsel, *M2*'nin ritim yapısını tersinden duyurarak ikinci bir melodi çizgisi oluşturmuştur. Altıncı ölçüde *M2*'yi, üçüncü ölçüde olduğu gibi duyurması, iki melodi arasında bağ oluşturmuştur. Dinamik *p* ile başlamış ve üçüncü vuruşta *crescendo* ile devam etmiştir. Bu *crescendo*, yukarı yönde, içinde kromatik hareket bulunan bir dizi ile duyulmuştur. Cümle sonu ise yine kromatik yapı içeren aşağı yönde bir dizi ile bitmiştir (Şekil 3.184). Bu kromatik hareketler, yumuşak geçişlerle duyularak melankolik bir etki yaratmıştır.

Şekil 3.184

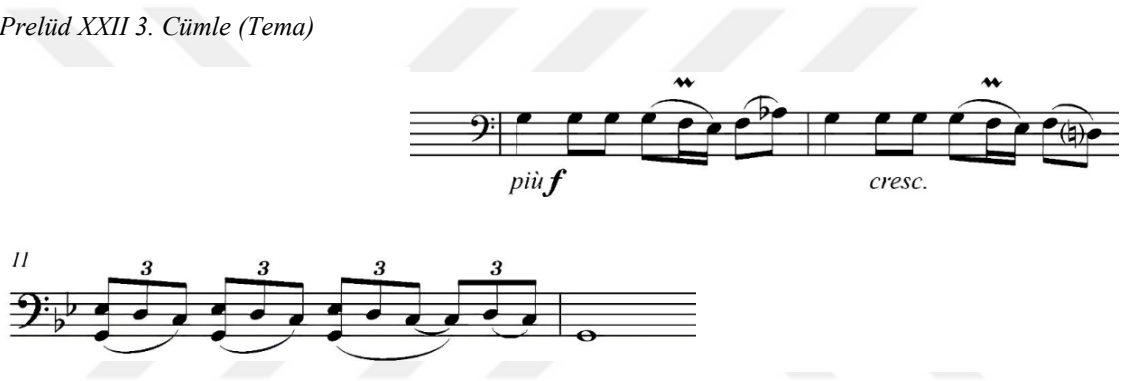
Prelüd XXII 2. Cümle



Dokuzuncu ölçüde başlayan üçüncü cümlede tema, farklı tonda viyolonselde geçmiştir. Dinamik, *più f* ile biraz daha yükselmiş, ikinci ölçüde bulunan *crescendo* ile yükseliş devam etmiştir (Şekil 3.185). Piyanoda, üçleme ve sekizlik nota değerlerinden oluşan yukarı yönde minör bir dizi ile ikinci bir melodik yapı bulunmaktadır. *Mf* dinamiği ile başlayan bu dizi, *crescendo* ile ilerlemiştir. Bu dizi ve birinci temanın dinamik yönünden artması, bölümde ifade yönünden yükseliş sağlamıştır. Cümle sonu, viyolonselde üçleme tekrarlar, piyanoda ise kromatik hareketlerle bitmiştir (Şekil 3.186). Cümle sonu uzayan akor ve piyanonun sol el figürü, *decrescendo* ile bir sonraki cümlelerin ifadesine hazırlık olmuştur.

Şekil 3.185

Prelüd XXII 3. Cümle (Tema)



Şekil 3.186

Prelüd XXII 3. Cümle (Piyano Partisi İkinci Melodi)



Dördüncü cümle, on üçüncü ölçüde başlamıştır. Tema, ton değiştirerek ve daha üst perdede yine viyolonselde başlamıştır. Dinamik *mp*, ifade *dolce* ve *flautando* olarak belirtilmiştir. Piyanoda, cümlelerin ikinci ölçüsünde, kanon etkisi yaratarak, temaya farklı notadan başlamıştır (Şekil 3.187). Cümle, melankolik ifadeden hayali bir ifadeye geçmiştir.

Şekil 3.187

Prelüd XXII 4. Cümle (14.Ve 15. Ölçüler)



Beşinci cümlede *M1*, üç ölçü tekrar etmiştir ve dördüncü ölçüde birlik nota ile bitmiştir (Şekil 3.188). Her ölçüde motifin daha alt perdeden başlaması, melodide aşağı yönde bir sakinleşme ortaya çıkarmıştır. Piyano ise, daha uzun nota değerlerinden oluşan ikinci bir melodik yapıyı *pp* dinamiğinde duyurmuştur.

Şekil 3.188 Prelüd XXII 5. Cümle (2 Ölçü)



Altıncı cümlede tema, viyolonselde devam etmiştir. Piyano ise dörtlük notalarla eşlik ederek ikinci melodik yapıdan uzaklaşmıştır. Besteci bu cümleye *col legno* (ossia: *sul ponticello*)/with hissing sound notlarını düşmüştür. Arşenin tahta kısmı ile çalınmasını gerektiren *col legno* tekniğine alternatif olarak, köprüye yakın çalım tekniği olan *ponticello* sunulmuştur (Şekil 3.189). Bir fısıltı efekti istenen bu temada, seçim çalıcıya bırakılmıştır. Sadece arşenin tahtası ile çalımın yetersiz olduğu düşünülürse, yarım kılın değerek çalınması önerilebilir. *M1*'in beşinci cümledeki aşağı yön hareketini bu cümlede de devam ettirmesi, fısıldama ifadesi, legato ve *più p* dinamiği, geçmiş hayallerin içinde uzaklaşma hissi yaratmıştır.

Şekil 3.189

Prelüd XXII 6. Cümle (Melodinin Aşağı Yön Hareketi)



Yedinci cümlede, M1'in üç kez tekrarlanması ile tema son kez duyulmuştur. *Pochissimo meno mosso* ifadesi ile tempo biraz ağırlaşmıştır. *Molto flautando* ile belirtilen bu cümlede, flajole tekniği ve *pp* dinamiği ile hayali bir ses istenmiştir. Piyano partisi, sol el figürünü bırakarak, ikilik nota değerlerinden oluşan ve aşağı yönde ilerleyen kromatik dizinin bulunduğu akorlarla bölümün dinamiğini düşürmüştür. Cümlelerin son sesinin iki ölçü uzaması ile bölümde ilk kez, dört ölçülük cümle yapısının dışına çıkmıştır. Final cümlesinde ilk iki ölçüde flajöle sol sesi vibratolu, son iki ölçüde ise vibratosuz istenmiştir. İlk iki ölçüde istenen vibrato, finalde vibratosuz sesin, geçmişe dönük düşüncelerden uzaklaşma etkisi için önem taşımaktadır.

Şekil 3.190

Prelüd XXII 7. Cümle (3 Ölçü) ve Final

pochissimo meno mosso
molto flaut.

25

pp

con vibrato

senza vibrato

Bölüm boyunca duyulan temaya her seferinde farklı bir melodik yapının eşlik etmesi, bölüme ifade açısından yön vermiş ve tekrar hissinden uzaklaştırmıştır.

Şekil 3.192

Prelüd XXIII 2. Cümle Başı



Üçüncü ve dördüncü cümleler, melodik açıdan birinci ve ikinci cümleyi olduğu gibi tekrar etmiştir. *Ppp* dinamiğinde olan bu iki cümle, bir oktav yukarıdan yazılmıştır ve *molto flautando (flagioletti ad lib)* ifadesi ile ilk iki cümleden farklı bir karakter sunmuştur (Şekil 3.193). Daha tiz perdeden, flajole ve serbest çalım ile bu iki cümle, bir önceki düşüncenin bir yansıması olarak düşünülebilir.

Şekil 3.193

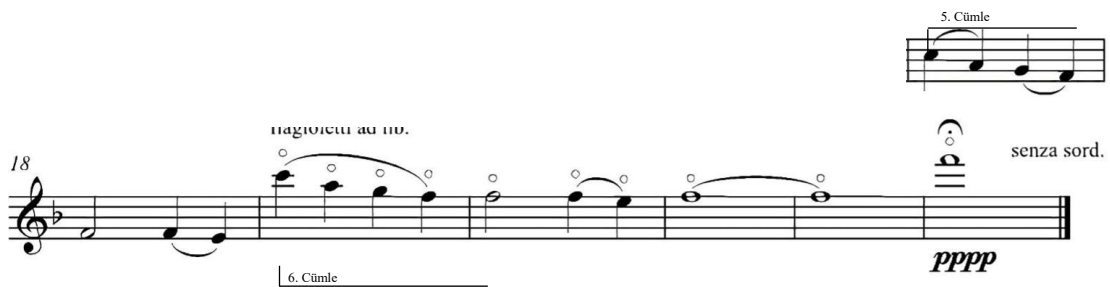
Prelüd XXIII 3. Cümle Başı



Beşinci cümle, on yedinci ölçüde başlamıştır. Normal ses rengine dönen, iki ölçüden oluşan bu cümle, aşağı yönde melodik bir hareketle, daha kısa ve farklı bir fikir ortaya koymuştur. Melodik yapıda farklılık olsa da karakter olarak hâlâ legato ve hayali bir ses rengi devam etmektedir. Bölümün ilk kısmında olduğu gibi, altıncı cümle, beşinci cümleyi *flajole ad lib.* ifadesi ile yansıma etkisinde tekrar etmiştir (Şekil 3.194). Cümle, melodik yapının ardından iki ölçü devam eden viyolonselde fa notası ve piyanoda alt partide kromatik bir iniş ile bölüm sonuna doğru ilerlemiştir. Son ölçüde tonal bir bitiş ve *pppp* dinamiği ile bölüm sonlanmıştır.

Şekil 3.194

Prelüd XXIII 5. Ve 6. Cümleler



Bestecinin, yirmi ikinci prelüdün başlığında ve yirmi üçüncü prelüdün hem başlığında

hem de bölüm içinde kullandığı ifadelere bakıldığında, bu iki bölüm de geçmişe dönük duyguları, hüznü, özlem dolu ve melankolik bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Yirmi dört prelüd bir yaşamı yansıtıyor olsa, bu bölümler yaşamın sonuna gelindiğinde akla gelen hatıra bölümleri olarak düşünülebilir.

3.24 Prelüd XXIV

Doksan altı ölçü ve on altı cümleden oluşan Yirmi Dördüncü Prelüd, re minör tonunda ve üç kısımdadır. Sekiz cümle bulunan ilk kısmın temposu *Vivo* (canlı)dur. Birinci kısmın geneli, on altılık nota değerlerinden oluşan ufak melodik motiflerle ilerlemiştir. Yedinci ve sekizinci cümlede, melodi akışı daha uzun nota değerleri ile farklılaşmıştır. *Adagio* tempo ifadesi ile belirtilen bu iki cümle, bölümün daha yavaş olan ikinci kısmına bir köprü oluşturmuştur. Farklı melodi çizgileri ile ilerleyen ikinci kısım, on beşinci cümle ve elli üçüncü ölçüye kadar devam etmiştir. Bölümün üçüncü kısmı, kırk üç ölçüden oluşan tek bir cümle olarak ele alınmıştır. On beşinci cümle olan üçüncü kısımda besteci, tempoyu hızlandırarak, yirmi dört prelüdün her bir bölümünün motifini on altılık nota değerlerinden oluşan yeni bir melodi çizgisi olarak ele almıştır. Eserin özeti olarak duyulan bu kısımda, her motif bağlantılı bir geçişle ilerlemiştir. Doksan altıncı ölçüde ağır tempoda gelen on altıncı cümle, eserin final cümlesi olmuştur.

Bölüm, dört cümle boyunca üç dörtlük ölçü biriminde, *f* dinamiğinde başlamıştır. Birinci cümle, dört on altılık, sekizlik es ve altı on altılık nota değerlerinden oluşan motif (*M1*) ile başlamıştır (Şekil 3.195). Alt sesi re ile ilerleyen çift ses motif, iki kez aynı perdeden, aynı melodik hareket ile ilerlerken üçüncü tekrarında aşağı yönde hareket ederek cümleyi bir sonraki cümleye taşımıştır. Dördüncü ölçüde, bir oktav aşağıdan benzer bir melodik hareket ile ikinci cümle başlamıştır. İlk motif, birinci ölçü ile aynı notalarla ancak üçüncü zamanın ikinci ve dördüncü on altılıkları üst oktavdan, perde atlama ile yazılmıştır. Motifin ikinci ve üçüncü gelişlerinde, yine üçüncü zamanda cümle yapısına göre uzak aralıklar kullanılmasıyla cümle yapısında birinci cümleye göre farklılık sağlanmıştır.

Şekil 3.195

Prelüd XXIV 1. Ve 2. cümle



Üçüncü cümle, yedinci ölçüde bulunan yukarı yönde tonal bir dizi ile yeni bir melodik yapıya köprü oluşturmuştur (Şekil 3.196). Cümlenin ikinci ölçüsünde, sekizlik-iki on altılık nota değerlerinden oluşan ve yakın seslerin kullanıldığı yeni bir melodik çizgi başlamıştır. Cümlenin devamında, sekizlik ve on altılık nota değerleri gibi farklı değerlerin eklenmesiyle melodik hareket devam etmiştir. Yukarı yönde başlayan, belli bir ritmik kalıp içinde olmayan kısa melodik hareketin aşağı yönde ilerlemesi ile cümle bitmiştir.

Şekil 3.196

Prelüd XXIV 3. Cümle



Dördüncü cümle, on altılık figürlerle başlamıştır. On altılık figürün birinci ve dördüncü alt perdede, ikinci ve üçüncü sesler üst perdede aynı sesi tekrar etmiştir (Şekil 3.197). Alt ses re notasında sabit iken, üst ses farklı vuruşlarda yukarı yönde hareket etmiştir. Yedi ölçü devam eden bu figür, zirveye ulaşmasının ardından sekizinci ölçüde arpej hareketi ile aşağı yönde ilerleyerek cümleyi beşinci cümleye taşımıştır.

Şekil 3.197

Prelüd XXIV 4. Cümle Sonu



Beşinci cümle, üçüncü cümle ile benzerlik gösteren ritim yapısı ve melodik hareketle, dört dörtlük ölçü biriminde başlamıştır. İlk ölçüsü sekizlik-iki on altılık, ikinci ölçüsü sekizliklerden oluşan melodik hareketi, üçüncü ölçü ilk ölçünün aynı ritim yapısıyla başlayarak devam ettirmiştir. Ölçünün ikinci yarısı, tonal bir dizi ile yukarı yönde ilerlemiştir. Cümlenin ikinci ve dördüncü ölçülerinde gelen sekizlikler, önceki cümlenin on altılık figürleri gibi, birinci ve dördüncü notalar alt seste, ikinci ve üçüncü notalar üst seste ancak her ses farklı nota ile yazılmıştır. Bu sekizlikler, farklı perdelere ilerlese de her iki sekizlik aynı perdede birlikte düşünüldüğünde, aşağı yönde inen ve üçlü aralık oluşturan bir kalıptır. Bu kalıpların ilki tonal iken, cümlenin dördüncü ölçüsünde gelen ikinci tekrarı atonal bir yapıdadır (Şekil 3.198). Bu atonal yapıya karşı piyano, cümlenin melodik hareketini tonal bir şekilde *più f* dinamiği ile duyurmuştur.

Şekil 3.198

Prelüd XXIV 5. Cümle



On altılık figürler arasında farklılık yaratan melodik cümlenin ardından, altıncı cümle yirmi üçüncü ölçüde başlamıştır. İki ölçü, dördüncü cümlenin figürünün perde atlamasını ters yönden duyurmuştur ancak her figür aynı ses ile ilerlemiştir. Cümlenin üçüncü ve dördüncü ölçüleri, tremolo dörtlük nota değerlerinden oluşan kromatik inişin iki tekrarı ile cümleyi bitirmiştir (Şekil 3.199).

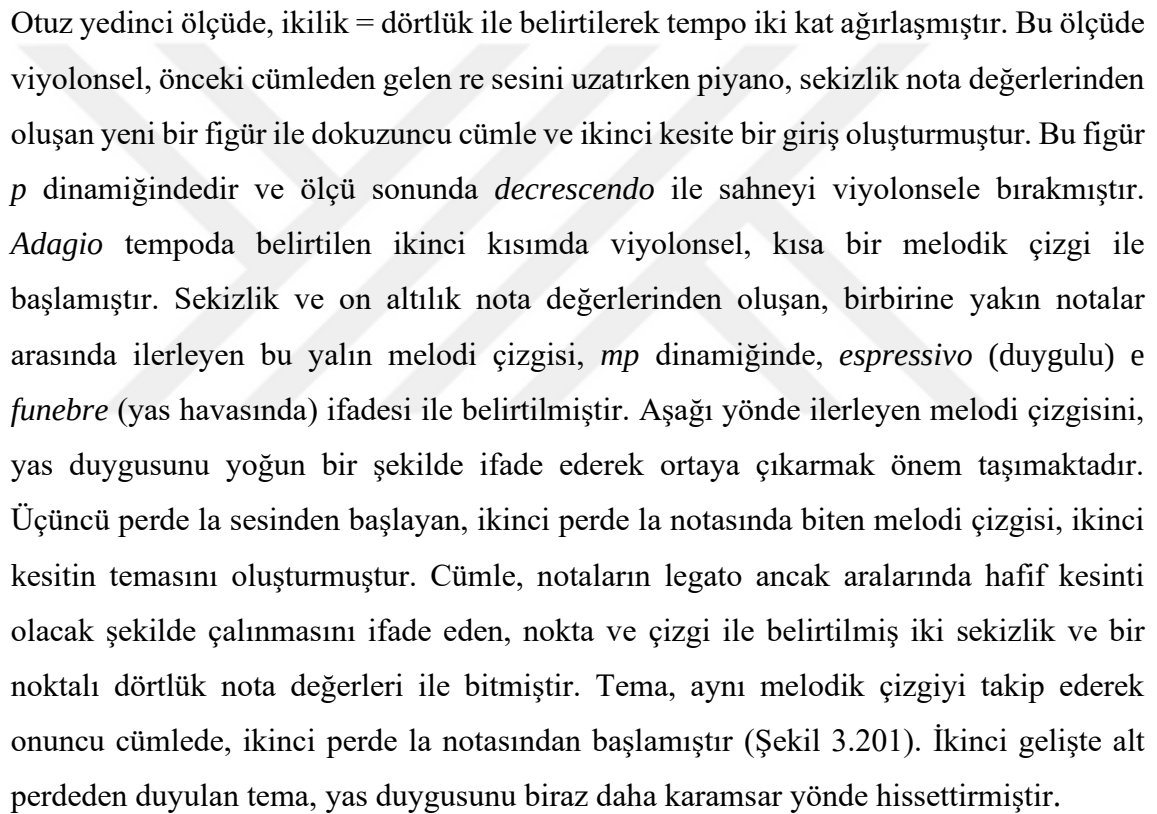
Şekil 3.199

Prelüd XXIV 6. Cümle Sonu



Yedinci cümlede, on altılık nota değerleri piyano partisinde ilerlerken viyolonsel daha uzun nota değerleri ile bölüme yeni bir müzikal yön vermeye başlamıştır. Bu cümleye kadar *f* dinamiği devam ederken, yedinci ve sekizinci cümlede dinamik hareketlilik kazanmıştır. Bir vuruş esin ardından *sff* dinamiği ile ikinci perde la notası, aşağı yönde *glissando* ile diğer ölçüye uzamıştır ve ikinci ölçüde *crescendo* ve *decrescendo* hareketi ile devam etmiştir. Melodik bir yapısı olmayan bu iki ölçü, cümlelerin melodik yapısından önce duyulan efektif bir giriş konumundadır. *Glissando* sonunda ulaşılan birinci perde la notası, yeni ve kısa melodik yapıya *mp* dinamiğinde, *trill* ile başlamıştır. Üç vuruş süren nota, *crescendo* ardından süsleme ile dördümlük nota değerlerinden oluşan hareketli ve aşağı yönde ilerleyen motif ile devam etmiştir. Bu aşağı yön, *decrescendo* ile paralellik göstermiştir. Dördümlük vuruşta yine *trill* ile devam eden melodik hareket, aynı şekilde süsleme ile bu kez yukarı yönde ilerlemiştir. İki ölçü devam eden *crescendo* ile sekizinci cümle, *f* dinamiğinde, *trill* ile re notasını duyurmuştur. İki ölçü *trill* ile devam eden nota, ikinci ölçüde *dim. poco a poco* ifadesi ile sakinleşmeye başlamıştır. Üçüncü ölçüde, üç ikilik ölçü biriminde aynı ses, *trillsiz* bir şekilde *mp* dinamiğine düşmüştür (Şekil 3.200). Bu ölçüde piyano da on altılık nota değerlerinden sekizlik nota değerlerine geçiş yaparak sakinleşmeyi pekiştirmiştir. Son ölçüsünde ise, birinci perde re sesine *mf* dinamiğinden başlayıp *decrescendo* ile sakinleşerek cümleyi sonlandırmıştır. Sekizinci cümlede, dört ölçü boyunca *trill* ile başladığı ses, üçüncü ölçüden itibaren düz ses olarak, farklı dinamikler ve perdede duyurarak birinci kısmın final cümlesi konumundadır. Final etkisi oluşturan bir diğer faktör ise, son ölçüde piyano partisinde uzayan nota değerleridir.

Prelüd XXIV 7. Cümle (4 Ölçü)



Şekil 3.201

Prelüd XXIV 9. Cümle / 2. Kısım Giriş

37

Adagio

mp espressivo e funebre

p

funebre

sempre legato

2. Kısım Figürü

On birinci cümle, yeni bir melodik hareket yerine komşu seslerde gidiş geliş yapan bir figür olarak başlamıştır (Şekil 3.202). Bu figür iki defa tekrarlanmıştır. Bir iç çekiş, nefes alışverişini hissettiren bu figürler, ilkinde minör tonda karamsar bir duyguyla, ikinci gelişte ise majör tonda daha umut dolu bir ifade ile yansıtılmaktadır. Önceki cümlelerle farklı melodik yapıya sahip olan on birinci cümle, dokuz ve onuncu cümlelerin sonuyla aynı ritim hareketi ve karakteri ile biterek cümleler arası bağlantıyı korumuştur.

Şekil 3.202

Prelüd XXIV 11. Cümlenin Melodik Hareketi

On ikinci cümlede tema, piyano partisine geçmiştir. Viyolonsel, iki ölçü süren senkop hareketiyle efektif bir eşlik konumundadır (Şekil 3.203). Önceki cümleler gibi aynı ritmik hareketle biten cümlenin ardından, on üçüncü cümlede tema yeniden viyolonsele geçmiştir ve dinamik *p*'ye düşmüştür.

Şekil 3.203

Prelüd XXIV 12. Cümle

On dördüncü cümlede ise, on birinci cümleye benzer bir figür üst perdeden ve daha hareketli dinamikler ile başlamıştır (Şekil 3.204). Ölçünün ilk zamanı *crescendo*, ikinci zamanı *decrescendo* hareketi iki defa tekrar etmiştir. İkinci ölçüde, farklı nota değerlerinde ve legato çizgisi ile belirtilmiş re notasının tekrarı, üçüncü ölçüde cümle sonuna kadar uzayan re notasına *decrescendo* ile gelmiştir. Sadece çizgi ile belirtilmiş son iki sekizlik nota ve ardından gelen uzun nota ile ikinci kesitin cümle sonu hareketi son kez tekrarlanmıştır. Üçüncü ölçüde dörtlük akorlar ile dinamiği düşüren piyano partisi, dördüncü ölçüden itibaren devam edecek olan son akoru duyurarak cümleyi ve ikinci kesiti bitirmiştir (Şekil 3.205).

Şekil 3.204

Prelüd XXIV 14. Cümle Giriş



Şekil 3.205

Prelüd XXIV 14. Cümle Sonu



Elli üçüncü ölçüde başlayan on beşinci cümlede, başından sonuna kadar hızlandırılmış bir şekilde ilerleyen bir film karesi gibi, her prelüdün motifini bağlantılı ve on altılık nota değerleri ile duyuran yeni bir melodi çizgisi başlamıştır. Cümle başında *accel. poco a poco* ifadesi ile temponun kademeli bir şekilde hızlanması belirtilmiştir. Dinamik *p* ile başlamıştır ve *cresc. poco a poco* ifadesi, dinamiğin kademeli bir şekilde yükselmesini göstermiştir. Dört ölçü ve beşinci ölçünün ilk yarısına kadar Birinci Prelüd, *ponticello* karakteri ile komple yazılmıştır ve motif sonu *decrescendo* ile bitmiştir (Şekil 3.206 ve 3.207)). Piyano, cümlelerin üç ölçüsünde bir önceki cümlelerin akorunu sürdürmüştür.

Şekil 3.206

Prelüd XXIV 15. Cümle Giriş (1 Prelüd'ün 11 Ölçüsünün Notaları)



Şekil 3.207

Prelüd I (11 ölçü)



Beşinci ölçünün ikinci yarısında, *ord.* (normal) sese dönerek İkinci Prelüd'ün ilk dört ölçüsündeki melodi çizgisi ile cümle devam etmiştir (Şekil 3.208). Üç ölçü esin ardından, elli dokuzuncu ölçüde piyano, enstrümanın en alt seslerinde, kromatik nota diziliminde (*cluster*) efektif bir akora *sf* ile girmiştir. Besteci, her motif başında yazdığı sayılarla hangi prelüd olduğunu belirtmiştir.

Şekil 3.208

Prelüd XXIV 15 Cümle (2. Prelüd'ün 4 Ölçüsü)



Şekil 3.209

Prelüd II (4 Ölçü)



Sekizinci Prelüd'ün başladığı altmış dördüncü ölçüde dinamik *f*'ye yükselmiştir. Piyano, beş ölçü süren anarmonik akorun ardından bu ölçüde, alt partide *sf* akorun üstüne, viyolonsel ile paralel ilerleyen melodik harekete başlamıştır (Şekil 3.210). Onuncu ve On Birinci Prelüd'ün bulunduğu altmış altıncı ölçüde piyano partisi, disonans akorlara geçmiştir (Şekil 3.211).

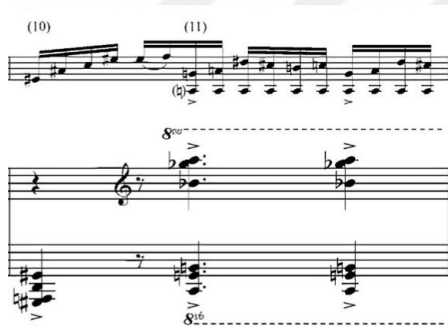
Şekil 3.210

Prelüd XXIV 15. Cümle (8. Prelüd)



Şekil 3.211

Prelüd XXIV 15. Cümle (10. ve 11. Prelüd)



Altmış sekizinci ölçüden yetmiş ikinci ölçüye kadar, On Dördüncü Prelüd'den On Yedinci Prelüd'e kadar olan motifler viyolonselde ilerlerken piyano, Yirmi Dördüncü Prelüdün ikinci kesit temasını, genişletilmiş nota değerleri ve disonans seslerle duyurmuştur (Şekil 3.212). Bu melodik tema, *ff* dinamiği ve “viyolonselin sesini örtecek şekilde çalınabilir” dipnotu ile yazılmıştır.

Şekil 3.212

Prelüd XXIV 15. Cümle Piyano Üst Parti (70 ve 71. Ölçüler)



Şekil 3.213

Prelüd XXIV 2. Kesit Teması

Adagio



Yetmiş ikinci ölçüde, viyolonsel On Yedinci Prelüd'ün temasına devam ederken piyano, iki ölçü devam eden akorla Yirmi Dördüncü Prelüd'ün ikinci kesit temasını bitirmiştir. Yetmiş yedinci ölçüde piyano *fff* dinamiğine yükselmiştir. Viyolonselde, sekseninci ölçüde Yirmi İkinci Prelüd, seksen ikinci ölçüde Yirmi Üçüncü Prelüd duyulurken piyano, akor değişimleri ve üçlemeye karşılık gelen sekizlik nota değerleri yönünden Beşinci Prelüd'ün ikinci kesitinde bulunan piyanonun motifine gönderme yapmıştır (Şekil 3.214). Seksen dördüncü ölçüde, üç dörtlük ölçü biriminde Yirmi Dördüncü Prelüd yeniden başlamıştır.

Şekil 3.214

Prelüd XXIV 15. Cümle 82 Ve 83. Ölçüler



Şekil 3.215

Prelüd V 2. Kesit Piyano Figürü



Cümlelerin devamında belirtilmiş olmasa da farklı prelüdlerden motifler duyulmaya devam etmiştir. Örneğin, seksen altıncı ölçüde Dördüncü Prelüd motifi, seksen sekizinci ölçüde üçüncü kesitin başı gibi Birinci Prelüd ikişer ölçü devam etmiştir. Doksanıncı ölçüde, dört dörtlük ölçü birimine geçmiştir ve *accel. poco a poco* ifadesiyle kademeli hızlanma başlamıştır. Bu ölçüde viyolonsel, boş tel la sesinden başlayarak dört ölçü boyunca gidebileceği en tiz notaya kadar *glissando* ve *crescendo* ile ilerlemiştir (Şekil 3.216). Bu dört ölçüde viyolonsel, On Altıncı Prelüd'ün sonunda gelen ters yönde *glissando* hareketini anımsatırken piyano, üç ölçü boyunca alt partide İkinci Prelüd'ün ritim yapısını anımsatan bir figür ile ilerlemiştir. Üst parti ise üç ölçü, Dördüncü Prelüd'ün piyano partisinde duyulan on altılık figürleri anarmonik motif olarak duyurmuştur. *Glissandonun* son ölçüsünde piyano, On Beşinci Prelüdün on altıncı ölçüsünde ve On Dokuzuncu Prelüdün yirmi üçüncü ölçüsünde gelen otuz ikilik nota değerleri ile yukarı yönde dizileri çağrıştıran bir motif ile cümleyi bitirmiştir (Şekil 3.217).

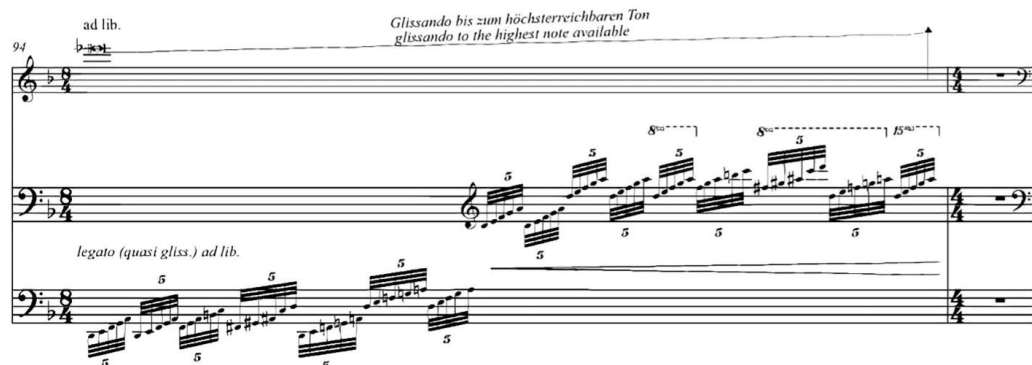
Şekil 3.216

Prelüd XXIV 91-93 Ölçüleri Arası



Şekil 3.217

Prelüd XXIV 15 Cümle Sonu



Şekil 3.218

Prelüd XVI 151 Ve 153 Ölçüleri Arası



Şekil 3.219 Prelüd XV (16. Ölçü)



Besteci, on beşinci cümle boyunca gelen motifleri, on altılık nota değerlerinde olsa da motiflerin kendi bölümünde ortaya çıkardığı melodik çizgiyi yansıtmak için aynı nota bağlarını kullanmıştır. Farklı tonlarda gelen bu motifler, cümle boyunca mikrotanal bir melodi çizgisi ortaya çıkarmıştır

On altıncı cümle, doksan altıncı ölçüde tek ölçü olan final cümlesidir. Bu cümle, *Grave grandioso e tragico* (ağır, görkemli ve trajik) ifadesi ile belirtilmiştir. *Ad lib.* ifadesi bulunan bu serbest ölçü, viyolonselın birlik nota değerinde ve çarpma ile belirtilmiş iki akor ile başlamıştır. İlk akor *fff* dinamiğinde başlamış, birinci perde re-si çarpma seslerinin ardından, ikinci perde fa-üçüncü perde mi bemol çift sesi, aynı dinamikte aksan ile belirtilmiş ve *sub p* dinamiğine düşmüştür. Ardından *crescendo* ile *fff* dinamiğine yükselmiştir. İkinci akor, birinci perde do-la bemol çarpma sesi ve birinci perde si-ikinci perde la bemol çift sesini aynı dinamiklerle tekrar etmiştir. Bu iki akorun ardından, çarpma sesinin genişletilmiş versiyonu ile son akor gelmiştir. Dörtlük nota değerinde yazılan çarpma sesi; birinci perde re-la, *fff* dinamiğinde, aksanlı ve küçük bir duraksama ile duyulmuştur. Üst ses; ikinci perde re-üçüncü perde mi bemol, sonuna kadar *fff* dinamiğini sürdürerek devam etmiştir. Viyolonsel son akoru duyurduktan sonra piyano, *ffff* dinamiğinde, yine bir akor kırma efekti ile alt perdede gelen dörtlük notanın ardından üst perdede disonans akoru, dörtlük+ikilik nota değerleri ile üç kez tekrarlayarak eseri bitirmiştir (Şekil 3.220).

Şekil 3.220

Prelüd XXIV Final

Grave grandioso e tragico

96 ad lib. *fff* *pesante* *fff* *fff* *molto lunga*

ad lib. *fff* *molto lunga*

8^{va}

8^{va}

The musical score is written on a single staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is 'Grave grandioso e tragico'. The score begins at measure 96. The first measure has a '96' above it and 'ad lib.' above the staff. The first three measures are marked with 'fff' and 'fff pesante'. The fourth measure is marked with 'fff'. The final measure is marked with 'molto lunga'. The score ends with a double bar line.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, Lera Auerbach'ın Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd adlı eseri yapısal açıdan incelenmiştir. Ayrıca, bestecinin yaşamı, müzik stili, eserlerinin içinde yer aldığı polistilizm akımı ve eserin adını aldığı prelüd formu da ele alınarak çalışmaya kuramsal bir çerçeve kazandırılmıştır.

Auerbach'ın çok yönlü bir sanatçı olarak farklı sanat dallarıyla ilgilenmesinin bestelerine yansımaları, eserlerinin karakteristik özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. İncelenen bu eser, müzikal açıdan şiirsel, dramatik, hayalperest ve gerçekçi gibi çeşitli ifade biçimlerini barındırmaktadır. Besteci, bu ifadeleri notasyon üzerinde ayrıntılı biçimde belirtmiş olmakla birlikte, icracıya yorum açısından belirli bir özgürlük alanı da tanımıştır. Müzikal ifadelerin yanı sıra, teknik açıdan da yüksek düzeyde zorluklar içeren bu eser, icracının sanatsal ve teknik yetkinliğini geliştiren ve ortaya koyan nitelikte bir yapıttır.

Yapılan bu inceleme sonucunda, söz konusu eserin ülkemizdeki konservatuvar viyolonsel repertuvarlarına dahil edilebilme potansiyeli değerlendirilmiştir. Eserin süresinin uzunluğu dikkate alındığında, tamamının bir bütün olarak ve belirli bir form başlığı altında repertuvara alınmasının pratikte güç olduğu ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, eserin içerisinden zıt karakterlere sahip iki bölümün seçilerek, piyanolu parça adı altında icra edilmesi önerilebilir. Alternatif olarak, majör ve ilgili minör tonlarda yazılmış bölümlerin birlikte seçilmesi de uygun bir yaklaşım olacaktır.

Bestecinin, 24 Prelüd geleneğini solo piyano repertuvarının dışına çıkararak viyolonsel ve piyano için bestelemiş olması, eserin en dikkat çekici özelliklerinden biridir. İki enstrümanın eşit düzeyde rol alması, eserin yalnızca solo repertuarı için değil, aynı zamanda oda müziği repertuarı için de uygun bir seçenek olmasını sağlamaktadır. Bu nedenle, eserin oda müziği, çağdaş oda müziği veya modern oda müziği derslerinin müfredatında yer alması önerilmektedir.

Ülkemizdeki konservatuvarlarda, viyolonsel ve oda müziği müfredatlarına dahil edilebilecek nitelikte olan bu eserin, sanatçıların çağdaş eser repertuarında önemli bir yer edineceği öngörülmektedir. Gelecekte gerçekleştirilecek daha kapsamlı araştırmalarda ise, bestecinin hayatta olması ve doğrudan iletişim kurulabilme imkânı, çalışmalara önemli bir avantaj sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Alkan, G. (2017). *Sergei Rachmaninoff'un Op. 3, Op. 23 ve Op. 32 prelüdlerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

ap Siôn, P. (2017, Mart 14). *Contemporary composer: Lera Auerbach*. Gramophone. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/contemporary-composer-lera-auerbach>

Auerbach, L. (Piyanist) & Aznavoorian, A. (Viyolonsel). (2023). Çello [Albüm]. Cedille Kayıtları. Spotify. <https://open.spotify.com/album/3B0XnBzHzhNag9JN0B09Co>

Beuerman, E. G. (2003). *The evolution of the twenty-four prelude set for piano* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Arizona.

Cedille Records. (2013). *Celloquy* [Booklet]. <https://www.cedillerecords.org/wp-content/uploads/2020/01/137-celloquy-booklet.pdf>

Chou, Y.-j. (1999). *From resemblance to divergence: Style characteristics and pianism as seen in selected piano sonatas of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Cincinnati, ABD.

Diriker Sipahi, A. & Aşkın, C. (2016). *Erken XIX. yüzyılda bir doğaçlama şekli olarak prelüdleme geleneği*. *Porte Akademik*, 13, 7-16. <https://9lib.net/document/7qve44gz-erken-xix-yüzyılda-doğaçlama-şekli-olarak-prelüdleme-geleneği.html>

Flamm, C. (2014). *The Very Last of Soviet Émigré Composers: Lera Auerbach*. Academia.edu. https://www.academia.edu/10756726/The_Very_Last_of_Soviet_Émigré_Composers_Lera_Auerbach

Hillmann, J. L. (2018). *Solving the riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 'Les quatre âges': A performance guide and programmatic overview* (Yayınlanmamış doktora tezi). Arizona State University, ABD. <https://keep.lib.asu.edu/items/156355>

Kee, S. (2008). *Elements of continuity in Alexander Scriabin's musical language: An analysis of selected piano preludes* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Cincinnati, ABD.

Kiefer, L. M. (2001). *A pedagogical guide to the 25 Etudes Melodiques Opus 45 of Stephen Heller* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Oklahoma, ABD.

Kıvrak, B. C. (2021). *Sergey Rahmaninov'un Op. 32 No. 13 Re bemol majör prelüdündeki motiflerin yorumlanması üzerine bir analiz*. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 3(1), 1-14. <https://doi.org/10.47956/bmsd.866567>

Kuhny, A. M. (2018). *A comparison of two sets of variations on Chopin's Prelude Op. 28, No. 20 in C minor: Ferruccio Busoni's Ten Variations on a Theme by Chopin, BV 213a and Sergei Rachmaninoff's Variations on a Theme of Chopin, Op. 22* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Illinois at Urbana-Champaign, ABD.

Lamoreaux, A. (2023). *Celloquy* [Albüm kitapçığı, s. 6-11]. Alpha Classics.

Li, Zhenni. (2018). *Interpreting Debussy's Préludes in Cultural Context (1909–1913)* (Yayınlanmamış doktora tezi). McGill University, Montreal.

Lutz, P. (2008, 15 Haziran). Caramoor Festival Opens Up Its Tent. *The New York Times*. <https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9D02EED71038F936A25755C0A96E9C8B63.html>

Meier, M. A. (1993). *Chopin: Twenty-four Preludes Opus 28* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Wollongong (Avustralya). ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/docview/304067619/abstract>

Mendez, M. J. (2016). *Polystylism and motivic connections in Lera Auerbach's 24 Preludes for Piano, Op. 41* (Yayınlanmamış doktora tezi). The University of Arizona, Fred Fox School of Music.

Mercer, A. K. (2017). *Overlooked but not forgotten: A study of Felix Blumenfeld (1863–1931) and his twenty-four preludes, Op. 17 (1892) for piano* (Yayınlanmamış doktora tezi). North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, ABD.

Mimaroglu, İ. (2019). *Müzik tarihi* (13. basım). Varlık Yayınları (Sayı: 1526).

Nezhdanova-Cunningham, E. V. (2017). *Performance guide for 24 Preludes for Piano, Op. 41 by Lera Auerbach* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University of North Carolina at Greensboro, Greensboro.

Okan, C. (2019). *Rahmaninov'un piyanoya bakış açısı ve buna bir örnek olarak bestecinin "Etüt-Tablolar" serilerinin analizi* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Plutalov, D. V. (2010). *Dmitry Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues, Op. 87: An analysis and critical evaluation of the printed edition based on the composer's recorded performance* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Nebraska, Lincoln.

Schnittke, A. (2002). *A Schnittke reader* (A. Ivashkin, Ed.; J. Goodliffe, Çev.; M. Rostropovich, Önsöz). Indiana University Press.

Sever, D. (2016). *D. Shostakovich'in piyano eserlerinden 24 Prelüt ve Füg'ün müzik edebiyatındaki yeri ve J. S. Bach'ın 48 Prelüt ve Füg'ü ile kontrpuan açısından karşılaştırılması* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sözer, V. (2012). *Müzik terimleri sözlüğü* (3. basım). Remzi Kitabevi

Sun, H. (2022). *The development of cycles of 24 preludes by Russian composers with special attention to Shostakovich's 24 Preludes, Op. 34* (Yayınlanmamış doktora tezi). Florida State University, College of Music.
https://purl.lib.fsu.edu/diginole/FSU_2022fall_Sun_fsu_0071E_17513

Wang, S. (2019). *Discovering the "Finnish Chopin"—Selim Palmgren's 24 Preludes, op. 17, and Tres Piezas para Piano, op. 54* (Yayınlanmamış doktora tezi). West Virginia University, ABD.
<https://researchrepository.wvu.edu/etd/4030/>

Yılmaz, Ayça. (2008). *Frederic Chopin "24 Prelüd" Op.28* (Yüksek Lisans Eser Çalışması). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Piyano Programı, İstanbul.

Yöre, S. (2011). *Çağdaş müzik: Bestecilik ana akımları, teknikleri ve başlıca besteciler*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(3), 1-20.



ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı: Serçin Yatkın

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

2012- 2018 Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü- Müzik Ansanat Dalı
(Yüksek Lisans)

2008-2012 Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı-
Viyolonsel Sanat Dalı
(Lisans)

2005-2008 Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı-
Viyolonsel Sanat Dalı
(Lise)

2001-2005 Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı-
Viyolonsel Sanat Dalı
(Ortaokul)

Mesleki Deneyimler:

2012-2016 & 2017- 2019 Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı - Öğretim
Elemanı

2015-2019 MIP Çocuk Müzik Okulu - Viyolonsel Eğitmeni

2021-2022 Mersin Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası

2022-.. Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası (Viyolonsel Sanatçısı)

Ödüller:

2008 2.lik ödülü / Mersin Ulusal Viyolonsel Yarışması

2017 1.lik ödülü / Modern Müzik Oda Müziği Yarışması - Nova Arts Quartet

2018 1.lik ödülü/ 3. Akob Ulusal Oda Müziği Yarışması - Arensky Trio

Solistlik Tecrübeleri

2004 A. Vivaldi Mi min. Konçerto
(Mersin Üni. Akademik Oda Orkestrası)

2008 C. Saint-Saens Cello Konçertosu
(Mersin Üni. Akademik Oda Orkestrası)

2012 D. Schostakovich 1. Cello Konçertosu
(Mersin Üni. Devlet Kons. Senfoni Orkestrası)

2017 A. Vivaldi İki Viyolonsel için Sol min. Konçerto
(Mersin Üni. Akademik Oda Orkestrası - Çağ Erçağ ile)

2024 A. Vivaldi İki Viyolonsel için Sol min. Konçerto
(Mersin Üni. Akademik Oda Orkestrası - Münif Akalın ile)