

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

ROMANTİK DÖNEMDE ULUSALCILIK AKIMININ ETKİSİNDE ANTONİN
DVORAK'IN OPUS 104 VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN ÇALGI
TEKNİĞİ VE BİÇİM BAKIMINDAN İNCELENMESİ
Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Nihan BAĞDEMİR

Danışman
Prof. Ümit İŞGÖRÜR

İzmir / 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Romantik Dönemde Ulusalılık Akımının Etkisinde Antonin Dvorak’ın Opus 104 Viyolonsel Konçertosu’nun Çalgı Tekniği ve Biçim Bakımından İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.....//

Nihan BAĞDEMİR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..15/..9/..15.. tarih ve 16..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22.. maddesine göreMüzik Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Nihan BAĞDEMİR'in "Romantik Dönemde Ulusalcılık Akımının Etkisinde Antonin Dvorak'ın Opus 104 Viyolonsel Konçertosu'nun Çalgı Tekniği ve Biçim Bakımından İncelenmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday ..15/..9/..15.. tarihinde, saat 11:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 40... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...BAŞARILI... olduğuna oy ..5/..1/..1.. ile karar verildi.

N
İmza
BAŞKAN

Prof. Ü. İSGÖRER

ÜYE

Prof. Kaplayan ÖZEL SÜMER

ÜYE

Doç. Dr. Kaplan

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: ☐ Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: BAĞDEMİR **Adı:** Nihan

Tezin Türkçe Adı:

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Romantik Dönemde Ulusalçılık Akımının Etkisinde Antonin Dvorak'ın Opus 104 Viyolonsel Konçertosu'nun Çalgı Tekniği ve Biçim Bakımından İncelenmesi

Tezin/Projenin Yapıldığı A Research on The Cello Concerto by Antonin Dvorak Opus 104 Affected by The Nationalistic Movement in Terms of Instrument Technique and Form in The Romantic Era

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2015

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 68

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 27

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Ümit

Soyadı: İŞGÖRÜR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Antonin Dvorak
- 2- Dvorak Viyolonsel Konçertosu
- 3- Viyolonsel

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Antonin Dvorak
- 2- Dvorak Cello Concerto
- 3- Violoncello

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

Bu çalışma kaynaklar esas alınarak romantik dönem viyolonsel repertuvarının en önemli eserlerinden olan Antonin Dvorak'ın Opus 104 Viyolonsel Konçertosu'nu incelemektedir. Birinci bölümde eserin yazılmış olduğu dönemin genel yapısı ve 19. yüzyılda Avrupa'yı etkisi altına alan ulusalcılık akımının müzikteki yansımaları anlatılmıştır. İkinci bölüm, toplumsal dönüşümlerin; ulusal özgürlüklerin ve politik tartışmaların söz konusu olduğu bir ortamda yetişen Antonin Dvorak'ın (1841-1904) yaşamı ve müzik kariyerinin yanı sıra çağdaşlarıyla olan ilişkisi ve bestecinin kariyerine olan katkıları aktarılmıştır. Üçüncü bölüm ise Dvorak'ın Viyolonsel Konçertosu'nu yazma süreci, Çek viyolonselci Hanuš Wihan'ın esere yapmış olduğu teknik öneriler ve son olarak da Konçerto'nun biçimsel analizi yer almaktadır.

ABSTRACT

This study examines Antonin Dvorak's Opus 104 Cello Concerto based on resources on the basis of one of the most important works of romantic eras cello repertoire. In the first part it describes periods general structure and it was told the reflections on music of the 19th century and under the influence of European Nationalism. In the second part growing Antonin Dvorak's (1841-1904) under social transformation; national freedom and political discussion as well as the life and music career, the relationship with his contemporaries and the contributions which were transferred to the composer's career. The third part Dvorak's process of writing the Cello Concerto and Czech cellist Hanuš Wihan's technical proposal that was made to work and finally the Concerto's formal analysis.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında sabrı, desteği ve katkılarından dolayı viyolonsel hocam ve danışmanım olan Prof. Ümit İŞGÖRÜR başta olmak üzere, manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Sayın Prof. Çağlayan ÜNAL SÜMER'e, eser analizindeki değerli katkılarından dolayı Sayın Doç. Dr. Onur NURCAN'a, bu süreçte desteğini esirgemeyen Okt. Ayşe ERGEN'e, yetişmemde en büyük emeği ve özveriyi gösteren, her zaman yanımda olan annem Nilgün, babam Mustafa ve ağabeyim Erhan'a teşekkürlerimi sunarım.

Hazırlanış süresince bana pek çok katkısının olduğuna inandığım bu çalışmanın akademik kariyer yapacak olan arkadaşlarıma fayda sağlaması dileğiyle.

Nihan BAĞDEMİR

İÇİNDEKİLER

ROMANTİK DÖNEMDE ULUSALCILIK AKIMININ ETKİSİNDE ANTONİN DVORAK'IN OPUS 104 VİYOLONSEL KONÇERTOSU'NUN ÇALGI TEKNİĞİ VE BİÇİM BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
EKLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1.1. Romantik Dönemde Müzik	3
1.2. Müzikte Ulusalcılık	9
1.2.1. Çek Müziği	13

2. BÖLÜM

2.1. Antonin Dvorak'ın Yaşamı ve Eserleri	18
2.1.1. İlk Yıllar	18
2.1.2. Uluslararası Başarıya Doğru	21
2.1.3. İngiltere'deki Müzik Kariyeri	25
2.1.4. Amerika Günleri	28
2.1.5. Son Yıllar	31
2.2 Antonin Dvorak'ın Çağdaşlarıyla İlişkisi	33

3. BÖLÜM

3.1. Antonin Dvorak'ın Viyolonsel Eserleri	37
3.2. Antonin Dvorak'ın Opus 104 Viyolonsel Konçertosu	39
3.3. Hanuš Wihan'ın Teknik Önerileri	42
3.4. Konçerto'nun Biçimsel Analizi	46
3.4.1. Birinci Bölüm (Allegro)	47
3.4.2. İkinci Bölüm (Adagio, ma non troppo)	51
3.4.3. Üçüncü Bölüm (Finale: Allegro moderato)	56
SONUÇ	63
KAYNAKÇA	65
EKLER	68
ÖZGEÇMİŞ	

EKLER LİSTESİ

EK 1: Antonin Dvorak'ın senfonilerinin sıra listesi	68
--	----

KISALTMALAR

Fl. : Flute

Ob. : Oboe

Clar. : Clarinet

Bsn. : Bassoon

Tromb. : Trombone

Vlc. Solo: Violoncello Solo

Vln. I: Violin I

Vln. II: Violin II

Vla. : Viola

D. Bass: Double Bass

ff: Fortissimo

f: Forte

mf: Mezzo forte

mp: Mezzo piano

p: Piano

pp: Pianissimo

ppp: Pianississimo

cres. : Crescendo

dim. : Diminuendo

fp: Forte piano

fz: Forzando

ritard. : Ritardando

tr: Trill

pizz. : Pizzicato

GİRİŞ

18. yüzyılın sonunda eşitlik, özgürlük, kardeşlik söylemiyle ortaya çıkan Fransız Devrimi'nin (1789-99) yarattığı toplumsal dönüşümler, sanatta da etkilerini göstermiştir. Devrim ile birlikte sanatçıların, saray ve kilisenin baskıcı tutumundan kurtularak özgürleştiği ve kişinin bireysel bilince ulaştığı yeni bir dönem, yani romantik dönem başlamıştır (Kaygısız, 2004: 185-186).

Romantizm ile birlikte ulusal ekoller ortaya çıkmıştır. Sanatçılar eserlerinde yerel motifleri ve renkleri özgür bir dille kullanmış, biçimlerin kalıplarını zorlayarak anlatımı zenginleştirmiştir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren halk müziği ulusal müziğin en önemli kaynaklarından biri haline gelmiştir (Kaygısız, 2004: 182-243). Alfred Einstein'a göre, 19. yüzyıl bestecilerinin toprağa, öze geri dönmesi, basit insanlara yönelimi, sanatın klasik dönemde göz ardı edilen tarafının yani ulusal müziğin gelişmesine neden olmuştur. 18. yüzyılın evrensel müziğini temsil eden Fransız, İtalyan ve Almanların yanında, herhangi bir etkisi olmamış ikincil müzikal halkları da akıma dahil etmiştir (Finkelstein, 1995: 20-21).

Köylü olan Antonin Dvorak (1841-1904), Bohemya halkı ile özdeşliğini korumuş ve köylü unsurlarını kullanışında dahi halkın “kendi malı” özelliğini her zaman taşımıştır. Bir sanatçının ülkesinde ayaklarının sağlam bir biçimde basabilmesi için uluslararası ün kazanması gerekiyordu. Bu noktada Brahms'ın Avusturya Devlet Komisyonu tarafından verilen burs için önayak olması ve Berlin'deki yayımcısı Simrock'a Dvorak'ın *Moravya Düetleri*'ni göndermesi bu yolda atılan ilk adım olmuştur.

Dvorak, en iddialı müzik biçimlerinde Çek halk müziğini anlatım aracı olarak kullanabileceğini kanıtlayarak, Çek kültürünün uluslararası boyutta tanınması için mücadele etmiştir (Finkelstein, 1995: 246-247).

Bestecinin her halk müziğinin özünü kavrayabilme ve ondan yeni temalar yaratabilme becerisi Amerika'da yazdığı *Yeni Dünyadan Senfonisi*'nde kendini gösterir. Melodi olarak Çek olması muhtemel temalar, Amerikan ritimleriyle harmanlanıp, Çek

temaları Amerikan temalarına, Amerikan temaları ise Çek temalarına dönüşür (Finkelstein, 1995: 256)

Dvorak'ın Amerika'da bestelediği *Opus 104 si minör Viyolonsel Konçertosu* ise orada bestelediği diğer yapıtlar gibi yeni dünyanın etkisiyle Amerikalı ancak aynı zamanda da bestecinin olgunluk dönemi yapıtları gibi de Çek'tir (Honolka, 1998: 86-87). Dvorak'ın *si minör Viyolonsel Konçertosu*'nu besteleyene kadarki solo çalışmaları; viyolonseli solo enstrüman olarak tercih etmemesi ve çalgının elverişliliği hakkında duyduğu kaygı nedeniyle birkaç düzenlemeyi ve kariyerinin ilk yıllarında yazdığı bir konçertoyu içermektedir (Smaczny, 1999: 1-3).

Bestecinin enstrüman hakkında duyduğu kaygılar, Victor Herbert'in iki numaralı *mi minör Viyolonsel Konçertosu*'nun prömiyerine katılmasıyla ortadan kalkacaktır. Eserin orkestrasyonu özellikle de trombonların solo viyolonsel ile kullanım şekli Dvorak'ın ilgisini çekecektir. Smaczny, Herbert'in Konçertosu'nun Dvorak'ın bir viyolonsel konçertosu yazması konusundaki rolünün göz ardı edilemez olduğunu söyler (Smaczny, 1999: 15-17-19).

Antonin Dvorak'ın *Opus 104 Viyolonsel Konçertosu* biçimsel açıdan bestecinin eserlerinin en başarılısıdır. Keman ve piyano konçertolarıyla kıyaslandığında Viyolonsel Konçertosu'nun özellikle de açılış tuttisi ile eserdeki esas başarıyı yakaladığı görülür. Robertson'a göre, Dvorak Viyolonsel Konçertosu'nu serbest bir şekilde ele almış ve bu formun öğelerini sadece uygun bulduğu yerde kullanmıştır (Smaczny, 1999: 42).

1. BÖLÜM

1.1. Romantik Dönemde Müzik

18. yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanma'ya tepki olarak çıkan romantizm; "... bireysel duyguları, düş gücünü ön plana çıkaran ve rasyonalizme karşı doğanın üstünlüğünün önemini vurgulayan bir düşünce hareketiydi. " (Boran ve Şenürkmez, 2015: 175) Avrupa'yı etkisi altına alan bu hareket, Almanya'da yeni gelişmekte olan ulusalcılık ile birleşerek daha da etkileyici olmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2015: 175).

Büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı Fransız Devrimi (1789-99), romantik dönemin başlangıcı olarak sayılabilir. Devrimin özgürlük, kardeşlik, eşitlik ilkeleri itici güç olmuş, toplumu yöneten kuralların değişimine paralel olarak sanatın kuralları da değişim göstermiştir. Sarayın ve kilisenin üzerlerinde kurduğu baskıcı tutumdan kurtulan sanatçılar daha özgür eserler yarattılar (Kaygısız, 2004: 185-186).

19. yüzyıla gelindiğinde ise 1830 Olayları, 1848 Devrimi, Marksizm gibi ideolojik zeminlerin oluşumu, bu yeni yüzyılın müzik dilinin yanı sıra politik, toplumsal ve entelektüel tarafını da ön plana çıkarır. Kutluk'a göre, 19. yüzyılın ikinci yarısını Devrimler Çağı olarak adlandırmak yanlış olmaz (Kutluk, 1997: 186-187).

Romantik dönemde yukarıda ifade edildiği gibi pek çok süreçten geçen sanatçının toplumdaki kimliğine ve yerine bakmak gerekir. Sanatçının esas görevi oluşturduğu sanatsal söylemi topluma sunmaktır. Buradaki en önemli nokta ise sanatçının sipariş üzerine eser yazması ya da eserlerinin seslendirilmesi kaygısı taşımamasıdır. Ayrıca bestecinin özgürce kendi biçimini yaratması ve belirli bir patrona bağlı olmaması, bağımsız sanatçı kavramının toplumdaki yerini net bir şekilde belirler.

19. yüzyıldan önceki genel yapı incelendiğinde, bestecilerin müzisyen ailelerden çıktığı hatta aristokrat müzisyenlerin yoğunlukta olduğu görülür. Ancak 19. yüzyılla birlikte besteciler eğitilmiş orta sınıftan çıkmaya başlar. Romantik dönemin dikkat çeken

diğer bir özelliği ise edebiyat ve felsefeyle ilgilenen, besteciliğin yanında yazar ve yayıncılığı da eklemiş sanatçıların çoğalmasındır (Kutluk, 1997: 168-171).

Romantik dönemle birlikte müzikteki gelişmeler şu şekilde kendini gösterecektir; besteciler eserlerinde armonik oluşumları, biçimsel sınırları ve performansının sınırlarını zorlayarak en üst noktaya taşımışlardır. Orkestranın kullanımı genişlemiş ve görkemli orkestra eserleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca solo piyano ve solo ses için bestelenmiş eserler, piyano sonatları, oda müziği yapıtları, liedler de aynı ölçüde ilgi görmüştür (Boran ve Şenürkmez, 2015: 176).

Klasikten romantizme geçiş, klasik kalıpların kırılmaya başlaması ve yeni müzik anlayışının belirmesi Ludwig van Beethoven (1770-1826) ile gerçekleşecektir. Kaygısız'a göre, besteci müziğin anlatımsal ve işlevsel açıdan gelişmesine yol açarak, devrimci romantik akımın öncülerinden biri olmuştur (Kaygısız, 2004: 189-191-193). Beethoven'ın 18. ile 19. yüzyıl arasında köprü oluşu, onu ne klasisizme ne de romantizme koymamıza engel olur (Claudon, vd, 2006: 271).

Franz Schubert (1797-1828); bakır üflemeli çalgılara melodi vererek orkestrasyonda yeni denemelerde bulunmuştur. Piyano alanında yapmış olduğu küçük parçalar ve Alman halk şarkılarından, şiirlerden faydalanarak bestelediği liedler Schubert'in öncülüğünde ortaya çıkar. Bestecinin sonat formunu değiştirerek tema birliğini esas alan tek bölümlü sonatı, senfonik şiirin ortaya çıkmasında yardımcı olacaktır (Kaygısız, 2004: 186-202).

Çağının en iyi keman ustalarından olan Niccolò Paganini (1782-1840) çalgı tekniğinin sınırlarını zorlayarak müzikte virtüözite kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda, romantik dönem bestecilerinin özellikle Liszt'in Paganini'den etkilendiği söylenir (Kaygısız, 2004: 205 ve Kutluk, 1997: 181).

Fransız besteci Hector Berlioz (1803-69) orkestra müziğinde yaptığı yeniliklerle adından söz ettirir. Besteci orkestrayı genişletmiş, orkestrasyonda tüm çalgıları özellikle de nefeslileri iyi kullanarak efektlerle zenginleştirmiştir. Berlioz'un genel sanatsal üslubu, müzikte betim üzerine yoğunlaşır. Bestelediği *Fantastik Senfoni*, Liszt'in

geliştireceği senfonik şiire öncü niteliği taşır (Kaygısız, 2004: 223-225 ve Boran ve Şenürkmez, 2015:193).

Sanat yaşamı boyunca ağırlıklı olarak piyano alanında besteler yapan Frédéric Chopin'in (1810-49) biçim alanındaki araştırmacı ve yenileyici tavrı en önemli özelliklerindendir. Piyano için *nocturne*, *barcarolle*, *mazurka*, *polonaise* gibi küçük parçalar yazmıştır. Chopin'in sanatıyla Polonya ulusal müziğinin söylemi, dünya sanatının bir parçası haline gelmiştir (Mimaroglu, 2012: 95 ve Finkelstein, 2000: 71).

Robert Schumann (1810-56) anlatımdaki başarısından ötürü müzik şairi olarak anılır. Besteci seçtiği her alanda anlatımın özelliklerini; türlü duyguları ve davranışları ifade edebilmiştir. Schumann'ın bir diğer özelliği ise yazarlığıdır. Geçirdiği sakatlıktan ötürü piyanodan ayrı kalan besteci, döneminin önemli müzik yazarlarından biri olmuştur (Mimaroglu, 2012: 97 ve Altar, 2006: 87).

Piyano tekniğini geliştiren besteci Chopin ise, bunu daha da geliştiren ve piyanoyu orkestra gibi kullanan besteci Franz Liszt'tir (1811-86). Besteci piyanonun Paganini'si olarak tanınır. Ayrıca yaptığı piyano uyarlamaları da dikkat çekicidir. Liszt senfonik şiiri müziğe kazandırmıştır. Besteci Macar ezgilerini gün yüzüne çıkararak, Macar Ulusal Akademisi ile ulusal müziğe öncülük etmiştir (Kaygısız, 2004: 219).

Opera alanındaki gelişmelere gelinirse, 19. yüzyılda Fransa'da *Grand Opera* (Büyük Opera) olarak adlandırılacak yeni bir üslup doğmuştur. Bu üslup orta sınıfa hitap eden içerisinde görkemli öğelerin bulunduğu, kahramanlık ve kurtarma sahnelerini barındırıyordu. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) Fransız grand opera üslubunun ilk temsilcilerindendir. *Şeytan Robert* (1831) ve *Huguenotlar* (1831) operaları bu türe örnek olarak sayılabilir.

Fransa'da romantik dönemde gelişen opera üsluplarından biri de lirik operadır. Dramatik hikayeleri konu alan ve melodik akıcılık üzerine yoğunlaşan bu türün önemli örneklerinden biri de Charles Gounod'un (1818-93) *Faust* operasıdır.

Opera konularını efsane ya da mitolojiden seçme geleneğine karşı çıkan, Fransız operasının en önemli örneklerinden olan Georges Bizet'nin (1838-75) *Carmen* operasıdır. Gerçekçi bir İspanyol aşk hikayesini konu alan eser, romantik dönemin sonunda önem kazanacak gerçekçi opera (verismo) türünün ilk adımları niteliğindedir (Boran ve Şenürkmez, 2015: 210-213).

İtalya'da erken romantik dönemde romantizm kendini opera alanında gösterir. İtalyan operası Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) ve Vincenzo Bellini'ye (1801-35) kadarki süreçte gelişim gösterememiş, ancak bu bestecilerin *bel canto* (güzel şarkı söyleme) üslubuyla yeniden hareketlenmişti. Rossini, *Opera Buffa* (Komik Opera) üslubunda başarılı olmuştur. Besteci operalarında dramatik unsurlar yerine sese önem vermiş, orkestrasyondaki ustalığı ve işçiliğiyle İtalyanların Mozart'ı yakıştırması yapılmıştır. Rossini'nin en ünlü eseri *Sevil Berberi*'dir. (Kutluk, 1997: 174 ve Kaygısız, 2004: 235-236).

Operanın Chopin'i olarak anılan Bellini, *bel canto*'nun en güzel örneklerini (*La Sonnambula*, *Norma* gibi) sunmuştur. Armoni ve orkestra yazısında başarı göstermeyen Bellini'nin melodileri her zaman samimi ve insansı yapıdadır. Donizetti ise Rossini ve Bellini kadar güçlü bir besteci değildi. Donizetti, yazdığı komik operalarının (*Don Pasquale*, *Elisir d'Amore* gibi) yanı sıra trajik konulara da yönelmiştir (Mimaroglu, 2012: 88-89 ve Kaygısız, 2004: 236).

İtalyan operası 19. yüzyılın sonunda *Verismo* (Gerçekçilik) akımına sahne olur. Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) operalarında gerçek olayları konu alması ve eserlerinde zaman zaman hissettirilen sahne duygusu, besteciye bu akımın kurucularından biri yapar. Verdi'nin bir diğer özelliği ise ilk operalarından başlayarak insan sesi için etkileyici ve sürükleyici bir müzik yazması ve bunu yalın bir orkestra müziği ile desteklemesidir (Mimaroglu, 2012: 102).

Verismo hareketinin tüm özelliklerini taşıması açısından Pietro Mascagni'nin (1863-1945) *Cavalleria Rusticana* ve Ruggiero Leoncavallo'nun (1858-1919) *Palyaçolar* operaları bu türün örneklerindendir. Giacomo Puccini'nin (1853-1924) bazı

operalarında (*Tosca* gibi) seçmiş olduğu gerçekçi librettolar göz önünde bulunduğunda verismo olarak değerlendirilebilir (Boran ve Şenürkmez, 2015: 217).

İtalyan etkisindeki opera sanatı Carl Maria von Weber (1786-1826) ile ulusallaşp Alman kimliğine bürünecektir. Besteci müzik yaşamına halk ezgilerini esas alan şarkılar yazarak başlamıştır. Operalarında ise İtalyan yazı üslubundan ayrılmıştır. Orkestranın sadece eşlikçi görevi görmesini (İtalyan operasının özelliğidir) değiştirerek orkestra-sahne dengesini kurmuştur. Melodiye karakter çizerek anlatımın güçlenmesini sağlayan besteci, eski *Alman Şarkılı Oyunları*'ndan (sing-spiel) yararlanmıştır. *Freischütz* ve *Oberon* operalarında bu tür esas alınır. Weber operaya getirdiği yeniliklerle hem Alman Ulusal Operası'nın hem de romantik dönem operasının yaratıcısı olmuştur. (Kaygısız, 2004: 215-216 ve Mimaroglu, 2012: 91).

19. yüzyıla damgasını vuracak besteci Richard Wagner (1813-83) olacaktır. Wagner gerek düşünceleriyle gerekse müziğe getirdiği yeniliklerle çokça tartışılmış, ancak tüm Avrupa'yı etkilemeyi başarmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısı 'Wagner Çağı' olarak tanımlanabilir. Wagner'in opera alanında getirmiş olduğu yenilikler arasında eserlerindeki kişileri ve olayları tanıtmak için kullandığı *Leitmotif* (Sonsuz Melodi), İtalyan bestecilerinin aksine şarkıcıları ezercesine orkestraya baskın bir rol vermesi ve sonraki kuşaklar tarafından dizisel müziğe dönüştürülecek *chromatisme* (kromatik seslerin tonalite duygusunu kaybedecek şekilde kullanılması) sayılabilir (Kaygısız, 2004: 226 ve Mimaroglu, 2012: 99-101).

Wagner'in sanat yaşamında kuramcı olarak üstlendiği görev son derece önemlidir. Besteci, tiyatro, edebiyat, resim, mimari ve müziğin operada birleşmesinden ortaya çıkan *Gesamtkunstwerk* (karma sanat) anlayışıyla sonraki kuşakların üzerinde çalışıp geliştirebilecekleri bir temel oluşturur. Mimaroglu, Wagner'in karma sanat anlayışıyla yazdığı operalarının az başarılı olması ve dinleyenlerin sabra ihtiyaç duymasının nedenini "Wagner doğrudan müziğin kendisine değil, müzik hakkındaki bir takım görüşlerle, tasarımlarla müziğe yönelmiştir. " şeklinde açıklar (Mimaroglu, 2012: 100).

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, tüm sanat dallarında olduğu gibi müzik sanatında da bir devrin sonu yeni bir devrin başlangıcıdır. Johannes Brahms (1833-97), o güne değin yapılanların özetini yaparken, Gustav Mahler (1860-1911) ve Richard Strauss (1864-1949) ise gelecekte olacakların sinyallerini verecektir (Mimaroğlu, 2012: 115).

Brahms, büyük boyutlu ve sağlam biçimli piyano yapıtları meydana getirmiştir. Oda müziği eserlerinde de kuruluşundaki sağlamlığı ve ifadesindeki yoğunluğu görmek mümkündür. Brahms halk müziğine de ilgi duymuştur. Besteciliğinin ilk yıllarında Alman şarkılarını kullanmış, ancak daha sonra Macar geleneksel müziğine ilgi duymuştur. Pek çok koro eserini bu kaynaktan faydalanarak bestelemiştir. Brahms senfoni alanında Beethoven'ın etkisi altındaydı. Kaygısız'a göre, tarihçilerin de öngördüğü üzere Brahms Beethoven'ı aşamayacağı korkusundan 40 yaşından sonra senfoni yazmaya başlamıştır (Kaygısız, 2004: 253-254).

Mahler'in öğretmeni olan Antonio Bruckner (1824-1896) Wagner hayranlığıyla bilinen bir senfoni bestecisidir. Bu hayranlık Bruckner'in tepki görmesine neden olmuştur. Wagner, Brahms'ın karşısında Bruckner'i desteklemiş olmasına rağmen, hiçbir zaman Brahms ile kıyaslanacak düzeye gelememiştir (Mimaroğlu, 2012: 119).

19. yüzyılın son senelerinde iki Alman besteci Richard Strauss (1864- 1949) ve Gustav Mahler (1860-1911) ifade imkanlarını sorgulayarak bununla ilgili önemli gelişmelere öncülük ettiler. Strauss, senfonik şiir ve programlı eserleriyle Wagner benzeri tematik geliştirme düşüncesini ve büyük orkestra kullanımını benimsedi. Mahler ise senfonilerinde romantik müziğin programlı söylemini sürdürdü. Bu iki besteci şiir-müzik ilişkisini farklı bir şekle sokmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2015: 231).

1.2. Müzikte Ulusalçılık

Ulusal müzik; bir ulusa has özellikleri bünyesinde barındıran evrensel müziktir. Bir ulusa has özellikler; dil, din, gelenek gibi çeşitli etkiler tarafından şekillenmiş yerel, ulusal renklerdir. Bunlar müzikte ezgi, makam ve biçim olarak ortaya çıkar. Evrensel özellikler ise müziğin ezgi, armoni, ritim ve biçim olarak o gün ulaştığı anlatım düzeyidir. Ulusal müzik, yerel renklerle evrensel bir anlatımı meydana getirmektir (Kaygısız, 2004: 242).

Halk müziği, 19. yüzyılın ortalarından itibaren ulusal müziğin en önemli kaynaklarından biri haline gelmiştir. Ancak bu kaynağı biçimlendiren ve üst seviyeye taşıyan unsur evrensel müzik birikimidir. Eğer besteciler ulusal müziğin lokomotifleri olan evrensel müzik birikimine sahip olmasalardı, yerellikten kurtulamazlardı. Bu nedenle ulusal müzik, sadece bir ulusa özgü değil, başka uluslardan insanların da dinlediği ve faydalandığı müziktir (Kaygısız, 2004: 243).

Müzikte ulusalçılığı incelerken pek çok soru gündeme gelmiştir. Bir bestecinin halk müziğinden faydalanması sadece bir halk şarkısını alıntılar mıdır, yoksa müziğin gelişmesinde bu kaynağın özünü yaratıcı bir yaklaşımla ifade etmek midir? Her tür ulusal müzik, evrensel müziğe karşıt olarak doğmuş bir taşralılık mıdır? Bu gibi soruları Finkelstein; Leos Janacek, Jean Sibelius, Belá Bartók, Manuel de Falla, George Gershwin, Sergey Prokofyev gibi bestecilerin ulusal türdeki eserlerinin, çağımızın müzik yaşamında önemli bir yer edinmesiyle ve sahip oldukları ulusal karakterin evrensel olarak kabul edilmesinde hiçbir engel oluşturmamasıyla açıklar (Finkelstein, 1995: 19-20).

Kaygısız, ulusal müziğin gelişim sürecini şu şekilde özetler:

1) Rönesans'tan sonra Avrupa'daki ulusal müzik unsurları sanat müziğine yönelmeye başladı. Bestecilerden bazıları yerel halk ezgilerini kullandılar. Luther bile birçok dinsel tören müziğini halk ezgilerinden oluşturmuştur.

2) İngiliz ve Amerikan devrimleri özellikle de “eşitlik, özgürlük, kardeşlik” ilkelerini temel alan Fransız Devrimi müziğin saray ve kilisenin denetiminden çıkmasına yol açmıştır. Sanatçıların bağımsızlaşması ve halka yönelmesi beraberinde halk ezgilerini kullanmayı getirmiştir.

3) Napolyon seferleri Avrupa’da ulusal duyguların hareketlenmesine neden olur. Fransız Devrimi’nin “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” ilkeleri, ulusların bağımsızlık düşüncesinde birleştirir.

4) 1830-1848 devrimleri, ulusal bağımsızlık ve devrim fikirlerinin yayılmasına neden oldu. Ulusal müzik fikri tam olarak 1848 Devrimi’nden sonra belirginleşmiştir. Bundan önceki girişimler ise bireysel yurt ve halk sevgisinden ileriye gitmemiştir (Kaygısız, 2004: 243).

Ulusal kültür ve onun bir parçası olan ulusal müzik, her ülkede farklı şekilde oluşur ve içerisinde farklı kültürler barındırır. Ancak ulusal kültür gelişirken bazı alt kültürlerin kaybolmasına, değiştirilmesine ya da baskı altına alınmasına yol açmıştır. Bu noktada ülkeleri temel alırsak, güçlü kültürler, zayıf kültürleri etkisi altına aldığı görülür. Müzikteki yansıması ise İtalyan, Fransız ve Alman ekolü ile karşımıza çıkar (Kaygısız, 2004: 245).

19. yüzyılın liberal söylemiyle ortaya çıkan ulusalcılık akımının Almanya, İtalya ve Fransa dışında kalan Avrupa ülkelerindeki yansımalarını inceleyelim. Rusya, ortaçağdan 19. yüzyıla kadar olan dönemde dünya sanatına ve bilimine çok az katkıda bulunmuştur. Bunun nedeni doğudan Tatar ve Moğol, batıdan Almanya ve Polonya’nın istilaları ve köylüye zorla serfliği dayatan katı bir aristokrasinin oluşmasıdır. 19. yüzyıl Rus sanatını incelediğimizde çok geniş olanaklara sahip olan bu ülkenin diğerlerinin dört yüzyılda katettiği yolu bir yüzyıl içerisinde aldığı görülür (Finkelstein, 1995: 219).

19. yüzyıldan önce Rusya’nın müzik yaşamı İtalyan, Fransız ve Alman sanatçıları tarafından besleniyordu. Ulusal Rus müziğini ilk yazan besteci Mihayl İvanoviç Glinka’dır (1804-57). Bestecinin *Çar İçin Bir Hayat* ve *Russlan ile Ludmilla* operaları Rus konularını işleyen ilk eserlerdir (Mimaroglu, 2012: 109). Napolyon

savaşlarının ulusal bilinci tetiklemesiyle edebiyatta Dostoyevski, Gogol, Puşkin ve Turgenyev'in folklorla yönelmesi müzik alanında da Glinka ve ardılı olan Dargomiyski'nin halk müziğine yönelmesine yol açar (Mimaroglu, 2012: 109).

Rusya'da ulusal müzik hareketi Miliy Balakirev (1837-1910) ile *Güçlü Beşler* ya da *Yenilmez Topluluk* adıyla bilinen besteci grubu tarafından yürütülecektir. Bu grubun diğer bestecileri ise Cesar Cui (1835-1917), Aleksandr Borodin (1835-87), Modest Musorgski (1835-81) ve Nikolay Rimski-Korsakov'tur (1844-1908). Eğitimi Moskova okulu dışında sürdüren İliç Çaykovski (1840-93) ise benimsediği kuramlar bakımından *Beşler*'den ayrılır. Rus ulusal müziğini temsil eden bu bestecilerin birincil hedefi, Rus halkının gerçek yaşam, karakter ve tarihini bütünüyle yansıtmalarını ve bestecinin Rus halkına hizmet etmesini sağlamaktır (Finkelstein, 1995: 218-221).

İspanyol halk müziğinin geçmişine baktığımızda diğer Avrupa ülkelerinden farklı olan Arap işgalinden miras kalan doğu müziği etkisinin varlığıdır. İspanya'da ulusal müzik okulunun ilk temsilcisi olan besteci Felipe Pedrell'dir (1841-1922). Bestecinin yazdığı *Priene'ler* operası İspanyol okulunun ilk yapıtı olup, Francisco Barbieri (1823-1894) ve Frederico Olmeda'ya (1865-1909) İspanyol ulusal müziğinin gelişiminde önderlik etmiştir (Say, 1997: 444-445).

İspanyol müziğini 20. yüzyılın teknik yöntemleri ile harmanlayan Isaac Albeniz (1860-1909), İspanyol halk müziği üzerine yarattığı piyano üslubuyla Enrique Granados (1867-1916) ve Manuel de Falla'nın (1876-1946) eserlerinde İspanyol ulusal müziğindeki yakalanan başarıyı görmek mümkündür (Mimaroglu, 2012: 114). Yenilikçi tavrıyla diğer İspanyol bestecilerinden farklı olarak Manuel de Falla, Debussy ve Ravel gibi bestecileri örnek alarak İspanyol ezgi ve ritmini izlenimcilik ile bütünleştirmiştir (Say, 1997: 445).

İskandinav ülkeleri son derece zengin folklor kaynaklarına sahip bir coğrafyadaydı. Kuzey masal ve efsanelerinin oluşturduğu halk kaynaklarını sanatın her dalında işlediler. Bunun ilk yansıması Norveçli besteci Edvard Grieg (1843-1907) ile kendini gösterir. Besteci sanat hayatı boyunca sadece Norveç halk kaynaklarından yararlanmıştır. Altar, Grieg'in İskandinav müziğinin değil Norveç müziğinin temsilcisi

olduğunu söyler. Grieg ile birlikte Norveç müziği uluslararası boyutta değer kazandırmıştır (Altar, 2006: 129-131).

Danimarka'daki ulusal müzik 19. yüzyılda Niels Gade'nin romantizmi ile başlamış olsa da Danimarka denilince akla ilk gelen besteci Carl Nielsen'dir (1865-1931). Özellikle orkestra eserleriyle başarıyı yakalayan Nielsen, 20. yüzyıl bestecisi olarak sayılabilir (Say, 1997: 447).

Finlandiya'da ise Jean Sibelius (1865-1957) müziğiyle ulusunun sesini dünyaya duyurmuştur. Ülkesinin Rus Çarlığına karşı olan kültürel ve siyasi bağımsızlık mücadelesi, Sibelius'un sanatında da kendini gösterecektir. Besteci senfonik şiirlerinin çoğunda Fin destanı olan *Kalevala*'dan yararlanır. Doğa tabloları olarak adlandırılan bu eserler duygu olarak ulusal niteliktedir. Finkelstein, Sibelius'un ilk senfonik şiirlerinde halkın bağımsız dilini, kültürünü ve kahramanlarını anlatırken, senfonilerinde ise (ikinci senfonisi buna örnek olabilir) özgür bir Finlandiya'nın haykırışını sunduğunu söyler (Finkelstein, 1995: 287-289).

Yıllarca Rusya'nın baskısı altında olan Polonya'daki ulusal müzik bilincinin ilk kurucusu Stanislaw Moniuszko'dur (1819-72). Besteci Polonya ve Litvanya halk şarkılarına eğilerek *Ev Şarkıları Albümü*'nü hazırlamıştır. Moniuszko'nun halk şarkıları ve operaları dikkat çekicidir. 1858'de Varşova'da sahnelenen *Halka* operası bestecinin başyapıtı olup, Polonya'nın ilk ulusal operasıdır. (Say, 1997: 448). Ulusunun şarkı ve danslarından öğrendiği ezgisel ifadeyle piyano müziğindeki başarıyı yakalayan Frederick Chopin (1810-49) ise sanatıyla Polonya ulusal müziğinin söylemini, dünya sanatının bir parçası haline getirmiştir (Finkelstein, 2000: 70-71).

Macaristan, Avusturya İmparatorluğu'nun boyunduruğundan 1867 yılında özerk eyalet konumuna gelmiştir. Macar okulunun yetiştirdiği ilk önemli besteci Ernő Dohnanyi'dir (1877-1960). Macar sözcüğünü müzikle birleştiren en büyük besteci kuşkusuz ki Liszt'dir. Yazdığı *Macar Rapsodileri*, *Tarihten Macar Portreleri* gibi eserleriyle Macar kimliğini açıkça yansıtmıştır. Liszt'ten sonra Macar müziğini doruk noktasına çıkaracak kişi ise Bela Bartok'dur (1881-1945). 20. yüzyıl bestecilerinden olan Bartok, Zoltan Kodaly (1882-1967) ile birlikte Macar ve Balkan halk müziğini

bilimsel statüde araştırmıştır. Hatta çalışmalarını Türkiye’de de yürütmüştür (Say, 1997: 450-451).

İngiltere 17. yüzyılda Henry Purcell’den (1656-90) sonra 19. yüzyılın ikinci yarısında Arthur Sullivan’ın yapıtlarına kadar sessizliğini sürdürür. 19. yüzyılda İngiliz müziği Edward Elgar (1857-1934) gibi bir besteciyle adını duyurur (Say, 1997: 449). Kaygısız, İngiltere’nin sanat müziğiyle varlık göstermediğini ve ithal sanatçıları tercih ettiğini söyler (Kaygısız, 2004: 253).

1.2.1. Çek Müziği

Çek müziğinin gelişim sürecinden önce, doğduğu toprakları ve kültürü incelemek gerekir. Slav halklarından biri olan Çekler, İS 5. ve 7. yüzyıllar arasında - bugün Çekoslovakya¹ sınırları içerisinde yer alan- Bohemya bölgesine yerleşti. Yüzyıllar boyunca Avrupa’da güçlü ve görkemli bir yer tutan Bohemya Krallığı, sürekli olarak sınırlarını genişleterek varlığını sürdürdü (Ana Britannica Cilt 6, 1992: 365 ve Robertson, 1974: 2).

Bohemya, 895’ten 1306’ya kadar Praglı Pşemysl hanedanı tarafından yönetildi ve bu dönemde sınırlarını Moravya, Silezya ve Galiçya’yı kapsayacak şekilde genişledi. Pşemysl hanedanı son bulduktan sonra Bohemya tahtı Lüksemburg hanedanına geçti. Kutsal Roma-Germen imparatoru olan IV. Karl, I. Karel adıyla Bohemya krallığının başına geldi. Bu dönemde Prag Üniversitesi’ni kuran I. Karel, şehrin kültür ve sanat açısından önemli bir merkez haline gelmesini sağladı (Ana Britannica Cilt 6, 1992: 365 ve Ana Britannica Cilt 4, 1992: 372).

15. yüzyılın başında Bohemya, Jan Hus’un başlattığı dini reformlar ve bunun yankılarına sahne oldu. Hus, Katolik ve Protestan Çekler için bir din reformcusundan daha çok ulusal bir kahraman oldu. Prag Üniversitesi’nde rektörlük görevi yapmış olan Hus, Çek ve Latin dilinde önemli dini eserler yazdı. Ayrıca Çek yazı dilinin

¹ Kaynak 1992 yılına aittir. Çekoslovakya 1 Ocak 1993 yılında Çek Cumhuriyeti ve Slovakya olarak ikiye ayrılmıştır (<http://global.britannica.com/topic/Czechoslovak-history>).

gelişmesinde önemli rol oynadı. Jan Hus, 1415'te yakılarak öldürülmüştür (Robertson, 1974: 3 ve Štěpánek ve Karásek, 1964: 13).

1526'da Habsburg hanedanının yönetimi altına giren Bohemya, Protestanların bastırılmasıyla Avusturya İmparatorluğuna bağlandı. Silezya Prusya'nın eline geçti. Habsburglar Çek milliyetçiliğini bastırmak adına hem yönetsel hem de kültürel alanda Almanca hakimiyetinde bir siyaset izleseler de ulusal duyguyu hiçbir şekilde yok edemediler. 1848 Devriminden sonra Almanlara olan tepkiler artarken Çekler ve Slovaklar yakınlaştı. 19. yüzyılın ikinci yarısında ulusal hareketler bu topraklarda da kendini gösterdi (Ana Britannica, Cilt 6, 1992: 365).

Çek müziğinin geçmişine gidildiğinde, 9. yüzyılda Büyük Moravya İmparatorluğunun egemen olduğu dönemde ayinlerin Latince yerine eski Slav dilinde söylendiği görülür. 11. yüzyıldan kalan Bohemya'daki yazılı ilk müzik belgelerinden, Prag saraylarında sergilenen müziklerde Alman minnesängerlerin etkileri görülmüştür. Kültür ve sanat alanında önemli gelişmelerin kaydedildiği IV. Karl döneminde ise Alman etkisinin yanında Fransız çoksesliliği ve İtalyan erken rönesans örnekleriyle harmanlanır. Çek asıllı Bohemyalılar yüzyıllar boyunca Alman kültüründen edindiklerini, Hus koralleriyle ortaya çıkarmış, Bohemyalı mülteci ustalarla birlikte Bohemya ve Moravyalıları Avrupa klasisizmine erişmesini sağladılar (Honolka, 1998: 9).

Avusturya İmparatorluğunun hüküm sürdüğü dönemde Bohemya'nın ulusal bilincini dile getiren ilk önemli besteci Bedrich Smetana'dır (1824-84). 1848 Devrim hareketlerinin Avrupa'yı sardığı bir ortamda Smetana, Çek müzik okulunu kurma girişiminde bulunmuştur. Finkelstein, vatansever bir yapıya sahip olan bestecinin eserlerinde hiçbir şekilde ırkçı bir yaklaşımın bulunmadığını, halkına duyduğu sevgi üzerine kurulu olduğunu söyler (Finkelstein, 1995: 209-211). Bu konudaki başarısını ise pek çok Çek'in sevgisini kazanarak kanıtladı.

Smetana'nın eserlerinde *leitmotif* kullanması aşırı milliyetçi Çekler tarafından Wagnercilik ile suçlanmasına neden olur. Diğer bir taraftan eserlerindeki Çek ulusal öğelerin işlenmesi, Bohemya kültür hayatında etkin olan Almanlar tarafından taşralılık

olarak eleştirilecektir (Finkelstein, 1995: 209-211). Mimaroglu, Smetana'nın müzik tarihindeki yerini şu şekilde açıklar:

“Müzik dünyasına, Alman-İtalyan operaları arasındaki çatışma dışında da bir şeyler yapılabileceğini, ‘ulusal opera’ diye adlandırılabilen bir türün de söz hakkı olabileceğini öğretenlerin başında Smetana gelir. ... bir yandan Wagner ile Lizst’in Smetana’nın müziğindeki ezici etkisi, öte yandan daha yüksek, daha soyut bir müzik ülküsünün ulusal ülkelerin verdiği safdillik ve gözüyaşlılık içinde boğulup gitmesi yüzünden Smetana, bir ulusal müzik öncüsü olmaktan daha ileri bir seçkinliğe ulaşamamıştır. ” (Mimaroglu, 2012: 113)

Bestecinin önemli eserleri arasında *Brandenburgular Bohemya’da* (1863; *Braniboři v Čechách*), *Satılmış Nişanlı* (1863-66; *Prodaná nevěsta*), *Dalibor* (1866), *Libuse* (1872), *İki Dul* (1874; *Dvě vdovy*), *Öpücük* (1876; *Hubicka*) olmak üzere bir dizi opera, *Vatanım* (1874-79; *MáVlast*) olarak adlandırdığı altı senfonik şiirden oluşan bir dizi ve *mi minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1876; *Yaşamımdan-Z mého zivota*) sayılabilir (Finkelstein, 1995: 211).

Smetana'nın başlattığı ulusal müzik fikrini uluslararası boyuta taşıyacak olan besteci Antonin Dvorak'tan (1841-1904) başkası değildi. Dvorak, ulusal anlatım ve yaratıcılık alanında halk müziğini esas alan diğer besteciler gibi, sanatında ustalaştıkça halk müziğini tamamen özgür ve esnek bir biçimde kullanma yetisine erişti. Finkelstein, bestecinin 1877'ye kadar olan eserlerinin halk özellikleri açısından seçkin yapıtlar olmadığını ve bunların Schubert ve Mendelssohn geleneğinde, Çek havası katılmış eserler olduğunu söyler (Finkelstein, 1995: 248).

Dvorak'ın 1878 yılında bestelediği *Op. 46 Slav Dansları* dizisi, her ezginin bestecinin kendi buluşu olması açısından Brahms'ın halk ya da Çingene ezgilerini kullanarak yazmış olduğu *Macar Dansları*'ndan farklıdır. Ancak Dvorak'ın bulduğu bu ezgiler öteden beri varolmuş hissi veren ölümsüz melodileriyle tamamen halkın müziği olarak duyulur. Finkelstein'a göre, “Dvorak, kendi buluşlarını yazıya geçirmeyi öğrenmiş bir köylü doğaçlamacı gibi, halk üslubunda düşünmeyi öğrenmiştir. ” (Finkelstein, 1995: 248)

Dvorak'ın kariyerindeki diğer bir önemli nokta ise Amerika'da bulunduğu dönemde bu yeni dünyanın müziğiyle yakından ilgilenmesiydi. Amerikalıların kendisinden ulusal bir müzik yaratma beklentisi, Dvorak'ın Amerikan müziği olarak bulabildiği her şeyi incelemesine neden oldu. Bunun sonucunda Dvorak, yeni bir Amerikan müzik okulunun güven veren temelini zenci melodilerinde olduğu sonucuna vardı (Finkelstein, 1995: 253).

Mimaroglu, Dvorak'ın Amerikan folklorundan yararlanarak yazdığı *Yeni Dünya*'dan senfonisiyle "... bir ulusun müziğinin ille de o ulusun, o toplumun yetiştirdiği sanatçılarca yazılması gerekmediğini göstermiştir. Dvorak'ın Amerika'da yazdıkları, on dokuzuncu yüzyıl Amerikan bestecilerinin yapıtlarına kıyasla hem çok daha başarılı, hem de çok daha 'ulusal' bir Amerikan müziğinin örnekleridir. " der (Mimaroglu, 2012: 113).

Jarmil Burghauser, Smetana-Dvorak-Fibich üçlüsünü Çek ulusal müziğinin yaratıcı takım yıldızı olarak tanımlar. Bohemya doğumlu Zdenek Fibich (1850-1900) takım yıldızının diğer üyelerinin aksine ülkesi dışında tanınmaz. Oysa Çekler Fibich'in sanatını, uluslararası çok yönlülüğü nedeniyle Çek klasiği olarak görür (Honolka, 1998: 8). Fibich oda müziği, senfoni, senfonik şiir, opera, melodram gibi pek çok türde eser vermiştir. Bestecinin ilk yazdığı senfonik şiirlerinde -*Othello*, *Zaboj*, *Slavoj and Ludek* gibi- Çek mitolojisinden yararlandığı görülür. Ayrıca Fibich yazdığı ilk *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde ilk kez scherzo ile ulusal *polka* ritmini kullanmıştır.

Fibich'in opera alanında yazdığı eserler arasında *Blaník* (1878), *The Bride of Messina* (1883), *The Tempest* (1895), *Haidée* (1896) ve *Šárka* (1897) sayılabilir. Fibich özellikle *melodram* türünde önemli eserler vermiştir (*The Blossoms' Revenge*, *Eternity*, *Hippodamia* gibi). Melodram üçlemesi olan *Hippodamia*'da (1889-91) besteci, müzik ile konuşulan kelimelerin tam bir bütünlük oluşturması için Wagner'in kullandığı öncül motiflerin yardımıyla, hem sahnedeki durumu hem de karakterlerin kişilik özelliklerini ifade etmiştir. Štěpánek ve Karásek, Fibich'in modern melodram sanatının temellerini atmış olduğunu söyler (Štěpánek ve Karásek, 1964: 61-65).

Bir diğerk Çek bestecisi olan Leos Janacek ise Bohemya'nın Musorgski'si olarak anılır. Bunun nedenini Mimaroglu şöyle açıklar: "... o da Musorgski gibi, operalarında ve şarkılarında, konuşmanın melodik ve ritmik çizgilerini müziğin bir ögesi olarak kullandığı için uygun görölmüştür. " Moravya köylü müziğini araştırarak bundan faydalanan besteci, *Jenufa* ve *Ölüler Evinden* operalarında bu anlatım dilini kullanmış, hatta çalgı müziklerinde dahi konuşma dilinin özelliklerinden beste dilinin öğeleri olarak faydalanmıştır (Mimaroglu, 2012: 113).

2. BÖLÜM

2.1. Antonin Dvorak'ın Yaşamı ve Eserleri

Antonin Dvorak (*Antonín Leopold Dvořák*) 8 Eylül 1841 tarihinde Bohemya'da Prag'ın ve Moldau nehrinin (Vltava) kuzeyinde yer alan Nelahozeves köyünde dünyaya gelmiştir. Antonin, Katolik Dvorak çiftinin dokuz çocuğundan ilkiydi. Dvorak'ın annesi Anna Zdeněk, Lobkowitz prensinin şatosunda çalışan kahyanın kızıydı. Hancı ve kasap olan baba František ise aynı zamanda güzel şarkı söylemesiyle, keman ve *zither*² çalmasıyla bilinirdi.

Dvorak ulusal özgürlüklerin söz konusu olduğu politik tartışmaların sürdüğü bir ortamda büyümüş ancak politika ile ilgilenmemiştir. Köylüleri ve ürünlerini, politikacılardan daha ilgi çekici bulmuştur (Robertson, 1974: 10-11).

2.1.1. İlk Yıllar

Dvorak daha ilkokul yıllarında her enstrümanı çalabilen öğretmeni Joseph Spitz'den keman çalmayı öğrenmiştir. Baba Frantisek oğlunun yeteneğini memnuniyetle karşılamış ve onu yüreklendirmiş olsa da müziği meslek olarak seçmesini istememiştir. Babasının isteği üzere on üç yaşındayken kasaplığı öğrenmek ve Almancasını geliştirmek için amcasının yanına Zlonice'ye gitmiştir. İki yılın sonunda kalfa sertifikasını alan Dvorak için Honolka, müzik tarihinin kasap diplomalı tek bestecisi unvanına sahip olduğunu söyler (Honolka, 1998: 17).

Zlonice'de gittiği Alman meslek okulunda yeteneğini keşfeden Anton Liehmann ile tanışması yaşamının değişmesine neden olur. Dvorak, otoriter bir öğretmen olan Liehmann'dan org, piyano ve viyola çalmayı öğrenmiştir. Bununla birlikte müzik teorisi çalışarak, Beethoven'ın müziğini yakından tanıma fırsatı yakalamıştır. Frantisek, oğlunun müzik eğitimine ağırlık vermesinden memnun olmayarak Almancasını geliştirmesi için Kuzey Bohemya'daki Kamnitz kasabasına gönderir. Ancak Dvorak,

² *Zither*: Kanuna benzeyen telli bir Alman halk çalgısı (Çalışır, 2004:237).

Dekanat Kilisesi'nin koro şefi Franz Hanke ile org ve teori üzerine çalışmalarını sürdürür (Honolka, 1998: 17-18).

Liehmann ve amcası Zdenek'in yoğun çabaları sayesinde Frantisek, Dvorak'ın meslek olarak müziği seçmesine ikna olmuştur. Honolka, Dvorak'ın bestelediği *Franz Joseph Marşı*'nin Prag'da profesyonel anlamda kabul görülmesinin de babasının ikna olmasında etkisinin olduğunu söyler (Honolka, 1998: 19). Baba Dvorak'ın tek şartı oğlunun müzik eğitime orgculukla devam etmesidir. Bunun üzerine besteci, 1857 yılında org eğitimi için Prag'a gider.

Prag'da okuduğu dönemde büyük maddi sıkıntılar çeken Dvorak, Alman Müzik Dostları Kulübü'nün orkestrasında viyolacı olarak iş bulur. Orkestrada çalıştığı dönemde, şef Anton Apt sayesinde Alman romantiklerini, Lizst ve Wagner'i tanıma fırsatı yakalayan besteci, literatür bilgisini geliştirmiştir. Honolka, "Schubert ve Beethoven, senfoni ustası Dvorak'ın ömür boyu ilham kaynağı olmuşlardır. " der (Honolka, 1998: 19-20).

Antonin Dvorak, Org okulundan ikincilikle mezun olduğu 1859 yılından besteci sıfatıyla halkın huzuruna çıktığı 1871 yılına kadar olan on iki yıllık süreci, klasik formda yazdığı pek çok eserle üretken bir biçimde geçirmiştir (Robertson, 1974: 21 ve Honolka, 1998: 20). Besteci kişiliğinin geliştiği bu dönemde titizlikle yazmış olduğu senfoni ve operaların çoğunu yakmıştır. Honolka, Dvorak'ın kendini acımasızca eleştiren, üretken ve beğenmediği zaman yakabilecek kadar cesur bir besteci olduğunu ifade eder (Honolka, 1998: 22).

Dvorak orgcu olarak memuriyet bulamaması üzerine Karel Komzak yönetimindeki özel bir orkestrada viyolacı olarak çalışmaya başlamıştır. 1860'lı yılların başında Geçici Tiyatro ile anlaşma yapan orkestrada (1866 yılından itibaren Smetana tarafından yönetilecektir) mütevazı bir paraya çalışan Dvorak, ek gelir sağlamak adına özel ders verip, geçici org işlerinde çalışmıştır. Besteci orkestradaki görevini ancak on bir yıl sonra bırakabilecektir (Honolka, 1998: 22-23).

Dvorak'ın yazdığı dans parçaları sayılmazsa ilk çalışmaları oda müziği ve senfonilerdir. Besteci org eğitimi almış olmasına rağmen çalışmalarında yaylı çalgıları kullanmayı tercih etmiştir. 1861 yılında *Opus 1 Yaylı Çalgılar Beşlisi*'ni ve bir sene sonra ise on dört tane olan *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün ilkin yazmıştır.

Son derece verimli geçen 1865 yılının ilk ürünü *Zlonice Çanları (Zlonické zvony)* adını verdiği senfonisidir. Honolka, bu eserin hayranlık duyduğu Beethoven ve Schubert'in izlerini taşıdığını ifade eder (Honolka, 1998: 26-27). Bu dönemin bir diğer ürünü ise *La Majör Viyolonsel Konçertosu*'dur. Josefina Cermakova'ya duyduğu karşılıksız aşkın bir sonucu olarak, G. Pflieger-Moravsky'nin on sekiz duygusal şiiri üzerine *Selviler (Cypřiše)* adlı bir dizi lied bestelemiştir. 1865 yılının son ürünü ise *Si Bemol Majör Senfoni*'dir. Bu eser yakılmaktan son anda kurtulmuş olup Dvorak'ın Viyanalı ve Bohemyalı özelliklerini sergilediği bir eserdir (Honolka, 1998: 27).

Dvorak ilk operasını Alman şair T. Körner'in *Alfred* adlı oyun metni üzerine yazmıştır. Besteci hiçbir zaman günlük başarıya yeltenmemiş, Geçici Tiyatro sahnesini geleneksel Çek temalı eserlerle dolduran bestecilerin aksine, ilk opera çalışmasında Alman dilini kullanmıştır. Sahnelenme şansına erişemeyen *Alfred*, *leitmotif* hakimiyetinde Wagner modelinde yazılmıştır (Honolka, 1998: 28-29).

Bestecinin ikinci opera çalışması olan *King and Collier (Král a uhlíř)* 1871-1873 yılları arasında bestelenmiştir. Bu eserin provaları esnasında elverişsiz librettosu ve karmaşık partisiyonu nedeniyle sahnelenmesinin çok zor olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine Dvorak eseri geri çekerek, ilk notasından son notasına kadar yeniden yazmıştır (Štěpánek ve Karásek, 1964: 52). Wagner stilinde yazılmış olan bu komik operanın uvertürü 1872 yılında Smetana yönetiminde seslendirilmiş ve iyi tepkilerle karşılanmıştır (Sadie, 1980: 765).

1872 yılında koro eseri *Hymnus*'u besteleyene kadarki süreçte, Dvorak'ın müziği Wagner tutkusuyla doluydu. Honolka, "Wagner tutkusunu yaşamasa idi Dvorak'ın orkestrasından çıkan sesler bu kadar renkli ve canlı olamaz ve nihayet yaşlandığında ... yeni romantik anlayışla kompozisyonlar bestelemesi de mümkün olmazdı. " der (Honolka, 1998: 30).

2.1.2. Uluslararası Başarıya Doğru

Antonin Dvorak 1870’li yılların başına kadar pek çok eser yazmış fakat bu eserler sadece çekmecede beklemiştir. Kuşkusuz ki bu durum Dvorak için hayal kırıklığı olmuş olsa da, hiçbir zaman beste yapmayı bırakmamıştır. Eserlerinin sahnelenip sahnelenmemesini önemsemeden yazmayı sürdürmüştür. Hatta ileride dostluk kuracağı Johannes Brahms besteci için şunu söyleyecektir: “... bizim hepimizin toplamından daha çok fikri var. Onun bir kenara fırlatıp attıklarından, başka herkes ana temalar çıkartabilir.” (Honolka, 1998: 31-125)

Dvorak için dönüm noktası olacak eser ise 1872 yılında yazdığı *Hymn: The Heirs of the White Mountain (Hymnus: Dedicové bílé hory)* adlı koro eseridir. V. Hálek’in etkileyici şiiri üzerine yazılan eser, 1620’de yenilgiye uğrayan Çeklerin, vatanlarına ve değerlerine sahip çıkmaları için bir çağrıdır. İlk kez 1873’de bestecinin eski arkadaşı Karel Bendl yönetiminde, Hlahol Korosunun yorumuyla sahnelenen eser, çok büyük başarı kazanmıştır (Robertson, 1974: 25-26 ve Honolka, 1998: 32).

Hymn’in göze çarpan başarısı, Dvorak’ın evlenmek için Anna Čermáková’nın (büyük aşkı Joseřina’nın kız kardeşidir) ailesini ikna etmesine yardımcı olmuş, çift 17 Kasım 1873’te evlenmiştir. Orkestradaki görevinden ayrılan besteci, Prag’da St. Adalbert Kilisesi’nde orgcu olarak çalışmaya başlamıştır (Robertson, 1974: 27).

1874 yılına gelindiğinde Dvorak hem yeteri kadar özgüvene hem de arasında senfoni, uvertür ve liedlerin de bulunduğu on beş yeni esere sahiptir. Bestecinin üç numaralı *Mi Bemol Majör Senfonisi*, 1874 yılında dört numaralı *re minör Senfonisi*’ni henüz tamamladığı sıralarda Smetana’nın yönetiminde seslendirilmiş ve olumlu tepkiler almıştır (Sadie, 1980: 766). Aynı yılın diğer ürünlerinden biri de tek perdelik operası *The Pig-headed Peasants (Tvrď Palice)*. J. Štolba’nın librettosu üzerine yazılan bu komik opera, sahnelenmek için yedi yıl kadar beklemiştir (Robertson, 1974: 29). Honolka, içerisinde folklorik öğeler barındıran ve neşeli tek perdelik operanın Wagner stilinden uzaklaşma yolundaki ilk belirti olduğunu söyler (Honolka, 1998: 36).

Avusturya Devlet Komisyonu, 1863 yılından itibaren tüm sanat dallarında yetenekli gençlere burs vermektedir. Üç numaralı *Mi Bemol Majör Senfoni* ile başvuran Dvorak, ünlü eleştirmen Eduard Hanslick, Viyana Devlet Operası'nın şefi Johann Herbeck ve Johannes Brahms'ın değerlendirmesi sonucunda 400 guldenlik bursu kazanır. Robertson, neo-Wagner stilinde olan eserin, Viyana Klasik Okulu'nun izlerini taşıması ve klasik formda yazılmasının bursu kazanmasında olumlu bir etken olduğunu söyler (Robertson, 1974: 30).

Robertson, Hanslick'in Wagner'e karşı yapmış olduğu ünlü eleştirilerine rağmen, Dvorak'ın neo-Wagner stilinde olan senfonisine son derece sağduyulu ve anlayışlı bir tavırla yaklaşmış olduğunu söyler. Hanslick, Dvorak'ın en azından dönemin yükselişte olan şiir ya da müzik dramalarını değil, bir senfoni yazmayı seçerek kendini kanıtladığını söylemiştir (Robertson, 1974: 30).

Štěpánek ve Karásek, devlet bursunu kazandıktan sonra kompozisyonlarına daha da yoğunlaşan Dvorak'ın bu dönem ki yapıtlarında (*Sol Majör Yaylı Beşlisi*, *Si Bemol Majör Üçlüsü* ve *Re Majör Piyanolu Dörtlüsü* gibi), bestecinin hala klasik sonat formunu kullandığını söyler. Daha sonraki oda müziği ve bazı senfonilerinde *dumka*, *romance* ya da *furiant* gibi Çek danslarını sunmuştur (Štěpánek ve Karásek, 1964: 53).

Dvorak oda müziği çalışmalarından sonra tekrar orkestra eserlerine dönerek 1875 yılında *Opus 76 Fa Majör Beşinci Senfoni*'sini yazmıştır. Bu eser karmaşık şekilde *Üçüncü Senfoni* olarak yayımlanacaktır. Dvorak ilk büyük çalışması olan *Beşinci Senfoni*'yi 1877 yılında revize ederek şef Hans von Bülow'a ithaf etmiştir (Robertson, 1974: 32). Aynı yılın sonlarına doğru V. B. Sumavsky'nin elverişsiz librettosu üzerine bestelediği beş perdelik *Vanda* operası başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Bu trajik opera, Polonya tarihinden alınmış bir kahramanlık öyküsü üzerine yazılmıştır. Honolka Dvorak'ın işlediği konuyla ilgili şunu söyler: “Böyle bir konu seçilmesindeki en büyük etken Çeklerin o zamanlar Ruslar tarafından ezilen Polonyalılara karşı beslediği hayranlıktır.” (Honolka, 1998: 36).

Dvorak bir sonraki opera çalışmasını J. O. Vesely'in *Kurnaz Köylü* (*Šelma sedlák*) librettosu üzerine bestelemiştir. Honolka, Dvorak'ın bu eserde o güne kadar

yapmış olduğu opera çalışmalarına kıyasla mőziđini őst dőzeye taşıdığını ve bu vasat libretto için harcamış olduğunu ifade eder (Honolka, 1998: 37). *Kurnaz Kőylő* operası beğenilmemiş ve Hanslick tarafından eleştirilmiş olmasına karşın Dvorak'ın sınırlarını zorlaması açısından önem taşır. Eserin librettosu daha sonra *şakacı ve Kőylőler* adı altında yeniden ele alınmıştır (Honolka, 1998: 37).

1876 yılında Dvorak'ın kızı Josefa'nın őlőmő őzere ortaçağ metinlerini ele alarak ikinci vokal eseri olan *Stabat Mater*'i bestelemiştir. Yaşadıkları felaketin ardından iki çocuğunu daha kaybeden Dvorak, bu dönemde dine dönerek eski Latin metinleri incelemiştir. Honolka, koro, solo ve orkestra için bestelenmiş olan eserin Dvorak'ın vokal alanındaki becerisinin ilk doruk noktasını oluşturduğunu söyler (Honolka, 1998: 39-40).

Dvorak, Moravya folklorunun eski metinlerini uyarlayarak besteciye uluslararası şöhretin kapılarını açacak olan *Moravya Dőetleri*'ni (*the Moravian Duets*) bestelemiştir. Bunu takiben Avusturya Devlet Komisyonu'na eserini yollayarak tekrar başvuruda bulunmuştur. Eserden fazlasıyla etkilenen Brahms, Berlin'deki yayımcı Simrock'a bir mektupla Dvorak'ın dőetlerini tavsiye etmiştir (řtěpánek ve Karásek, 1964: 53).

Simrock tarafından yayımlanan *Moravya Dőetleri*'nin başarısı őzerine piyano için *Slav Dansları*'nı (*The Slavonic Dances*) bestelemiştir. Brahms'ın Macar danslarına benzeyen bu eser, *furiant*, *polka*, *sousedska*, *skocna* gibi ek ve Slav halk danslarından örnekler taşır. Dvorak 1878'de *Slav Dansları*'nın orkestra dőzenlemesi yapmış, 1886'da ise ikinci seriyi bestelemiştir (Honolka, 1998: 45).

řtěpánek ve Karásek, Dvorak'ın milli ruhu yorumlama arzusunu *Slav Dansları*'ndan őnce *Senfonik Varyasyonları*'nda, *re minőr Dőrtlőső*'nde, *Nefesli Serenatı*'nda ve őzellikle de *The Peasant Rogue* (*şelma sedlák*) operasında açıkça ortaya koyduğunu sőyler (řtěpánek ve Karásek, 1964: 54). Bunu izleyen eserlerinde de gőrőleceđi gibi halk mőziđi, Dvorak'ın eserlerinin başlıca ilham kaynaklarından olacaktır.

Dvorak'ın Slav uluslarıyla olan ulusal akrabalık hissi geliyordu. Slovak temalarıyla yaptığı eserler arasında; *Üç Slav Rapsodisi* (1878), Polonya teması üzerine *Vanda* (1875) ve Rus teması üzerine yazılan *Dimitri* (1881) operalarının yanı sıra Slav halk parçalarından *dumka*'yı kullandığı *Dumky Üçlüsü* ve *Mi Bemol Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* sayılabilir.

Bestecinin ününün yavaş yavaş yayılmaya başladığı bu dönemde *La Majör Yaylı Çalgılar Altısı*, *Bagatella*'ları, *Piyano Düetleri*, *Keman Konçertosu* ve *Altıncı Senfonisi* başarısını sürdüren diğer eserlerindendir (Štěpánek ve Karásek, 1964: 54).

Honolka, *La Majör Yaylı Çalgılar Altısı*'nin yurtdışında seslendirilen ilk oda müziği eseri olması açısından önem taşıdığını söyler (Honolka, 1998: 46). Eseri ünlü kemancı Joseph Joachim'ın yaylı çalgılar dörtlüsü seslendirmiştir. Joachim, Brahms'a olduğu gibi Dvorak'ın keman konçertosuna da önerilerde bulunmuştur. Besteci bu önerileri dikkate alarak eseri bütünüyle değiştirmiş ve bambaşka bir noktaya taşımıştır. *Keman Konçertosu* ilk kez 1883 yılında, Joachim yerine Çek kemancı Frantisek Ondříček tarafından seslendirilir (Honolka, 1998: 46-47).

Dvorak, 1880 yılında *Re Majör Altıncı Senfonisi*'ni (bu eser yanlışlıkla bestecinin ilk senfonisi olarak bilinir) bestelemiştir. Bu yeni senfoni, konser programlarında Dvorak'ın eserlerine yer vermeye çalışan arkadaşı Hans Richter'e ithaf edilmiştir. 1881 yılında yayımcı Simrock tarafından basılmıştır (Robertson, 1974: 42). Senfoniye Hans Richter'e dinletmek için Viyana'ya giden Dvorak, Richter'in verdiği tepkiyi bir mektubunda şu şekilde anlatacaktır: “ Richter senfoniye son derece beğendi ve her bölümden sonra beni kucakladı... “ (Šourek, 1954: 45). Senfoni ilk kez 1881'de Adolf Čech yönetiminde Prag'ta seslendirilirken, 1882 yılında İngiltere prömiyeri yapılmıştır. Aynı yıl Londra'da Hans Richter yönetiminde seslendirilecektir. Eserin başarısıyla Dvorak'ın ünü yayılmaya devam etmektedir (Robertson, 1974: 42).

1881 yılında Ulusal Tiyatro binasının Smetana'nın *Libuse* operasıyla yapılan görkemli açılışı Dvorak'ı yeni bir opera yazma konusunda teşvik etmiştir. Dvorak, M. Cervinkova-Riegrova'nın librettosu üzerine Rus teması taşıyan *Dimitri* operasını bestelemiştir. Honolka, 1882 yılında sahnelenen eserin harikulade bir başarı kazandığını

ve Çek trajik operasının en önemli örneklerinden olduğunu söyler (Honolka, 1998: 49-50).

Robertson, Dvorak'ın 1882 yılında annesini ansızın kaybedişinin besteciyi derinden etkilediğini ve bu dönemde iki derin eserin ortaya çıkmasına neden olduğunu söyler. *Opus 65 fa minör Piyanolu Üçlüsü* (1883) ve başarılı İngiltere seyahatinden sonra yazdığı *Opus 70 re minör Senfonisi* (1884-85) şüphesiz ki en büyük eserlerindendir (Robertson, 1974: 44). 1883 yılında yangından sonra tekrar inşaa edilen Ulusal Tiyatro'da Dvorak'ın tartışmalara yol açan *Husitska Uvertürü* çalınmaktaydı (Honolka, 1998: 53-54).

2.1.3. İngiltere'deki Müzik Kariyeri

19. yüzyılın ikinci yarısına baktığımızda hangi sanat dalıyla uğraşırsa uğraşsın bir Çek'in uluslararası boyutta adını duyurabilmesi için -o zaman sanatın kalbinin attığı yerlerden olan- Viyana, Berlin ya da Dresden'e gitmesi gerekiyordu. Dvorak, başta Brahms olmak üzere Richter, Joachim gibi Alman müzik çevresinin önemli isimleriyle tanışmış ve Smetana'nın aksine kimliğini ulusal sınırların dışına taşıyabilmiştir (Honolka, 1998: 56).

Dvorak'ın İngiltere'de adını duyurması 1883 yılında *Stabat Mater*'in Londra'daki seslendirilişinden sonra gerçekleşir. Eserin kazandığı büyük başarının ardından Dvorak, kendi eserlerini yönetmek üzere İngiltere'ye davet edilir (Štěpánek ve Karásek, 1964: 55-56). Bestecinin ilki 1884 yılında olmak üzere beşinci ziyaretinden sonra İngiltere'nin çağdaş müzik alanının kalbini kazanmıştır. Bu ün Dvorak'ın *Bohemyalı Brahms* olarak anılmasına yol açmıştır (Honolka, 1998: 56).

Dvorak'ın Londra Filarmoni Topluluğu'nun daveti üzere şefliğini üstlendiği Royal Albert Hall'deki *Stabat Mater* performansı büyük yankı uyandırmıştır. İngiltere'nin Times, Morning Post gibi önemli gazetelerinde besteci ile ilgili övgü dolu eleştiriler yazılmıştır. Bunu takiben Dvorak'ın eserlerinin seslendirildiği konserlerin devam eden başarısı, sanatçının eser teklifleri almasına neden olur. Honolka, Prag

gazetelerinin o zamana kadar Dvorak'ın göz ardı ettikleri İngiltere zaferini büyük bir gurur ve hayranlıkla yazdığını söyler (Honolka, 1998: 57-59).

İngiltere'deki kariyeri ilerleyen Dvorak, 1884 yılının Kasım ayında Berlin'de ilk kez şef kürsüsüne çıkarak *Re Majör Senfonisi*'ni halkın huzuruna sunmuştur. Hem besteci hem de şef sıfatıyla Almanya'da muazzam bir başarıya imza atmıştır (Robertson, 1974: 50).

Bohemya'ya dönen Dvorak, yayımcı Simrock'un *Husitská Uvertürü* ve iki piyano için yazdığı *Bohemya Ormanı (Ze Šumavy)* dizisi için yaptığı ödeme ile hayalini gerçekleştirebilecektir. Prag'ın dışında Vysoká köyünde bir arazi satın alarak tek katlı çiftlik evi yaptıran besteci, doğayla iç içe bir yaşama kavuşmuştur. Bu verimli dönemin ürünü ise Londra Filarmoni Topluluğu'nun kendisinden talep ettiği yedinci *re minör Senfonisi*'dir (Honolka, 1998: 60).

Dvorak'ın İngiltere ziyaretlerinin en önemli eseri yedinci *re minör Senfonisi*'dir. Eser ilk kez 1885 yılında Londra Filarmoni Orkestrası eşliğinde Dvorak'ın yönetiminde St. James Hall'de seslendirilmiştir. Brahms'ın *Üçüncü Senfonisi* Dvorak'ın bu eseri bestelemesinde özendirici olmuştur (Honolka, 1998: 63). Robertson, Dvorak'ın *re minör Senfonisi*'nde ulusal besteci kimliğinden daha fazlasını göstermek istediğini, özellikle eserin son bölümünde bu ulusal çizgilerin hissedildiğini söyler (Robertson, 1974: 50-51). Eserin sonraki yıllarda Hans Richter, Hans von Bülow, Arthur Nikisch gibi önemli şefler tarafından seslendirilmesi Dvorak'ın adının uluslararası arenaya taşınmasına ve ününün Bostan'a kadar uzanmasına yol açar (Honolka, 1998: 63).

Dvorak'ın İngiltere temaslarının ürünü olan koral çalışmalarından söz etmek gerekir. 1884 Yılında K. J. Erben'in balad stilde yazdığı şiiri ele alarak bir kantat bestelemiştir. Ürkütücü hikayeye sahip bu eser Çekçe'de *Düğün Gömlekleri (Svatební košile)* anlamına gelmesine karşın İngilizce'ye *Hayaletin Nişanlısı (The Spectre's Bride)* olarak çevrilmiş ve bu isimle bilinmektedir. Diğer koral çalışması ise 1885-86 yıllarında yazdığı *St. Ludmilla (Svatá Ludmila)* oratoryosudur. Eser Çek dilinde yazılmış ilk büyük oratoryo olmasının yanında *Dimitri* operasına benzerliği ile de önem taşır (Honolka, 1998: 61-62). *St. Ludmilla* oratoryosu ilk kez 1886 yılında İngiltere'nin

Leeds kentinde 350 kişilik koro eşliğinde seslendirilmiş olup fevkalade başarı yakalamıştır (Robertson, 1974: 53 ve Sadie, 1980: 768).

Bu dönemde dikkat çeken olaylardan biri de Dvorak'ın uzun zamandır çalıştığı yayımcı Simrock ile yaşadığı anlaşmazlıktır. Bestecinin İngiltere'de elde ettiği başarılar özgüvenini arttırmış ve Simrock'u epey zorlamasına neden olmuştur (Honolka, 1998: 60-61). Yayımcının *re minör Senfonisi* için teklif ettiği ücret üzerine Dvorak, başka firmaların kendisine iki kat ücret teklif ettiğini, artık büyük ölçekli eserler yerine lied, piyano parçaları ve danslar yazabileceğini, kendisinin fakir bir sanatçı ve aile babası olduğunu belirten bir mektup ile bakış açısını anlatmıştır (Šourek, 1954: 86).

Yüzyılın ikinci kısmında bestecinin geçmiş ile kıyaslandığında üretkenliğinin zirvesine eriştiği ve eserlerinin olgunlaştığı görülür. Bu dönem *Jacobin* operası, sekizinci *Sol Majör Senfoni*, *Requiem*, *Dumky Üçlüsü*'nün de aralarında bulunduğu türünün en iyi örnekleri sayabileceğimiz eserlerin yanı sıra eski çalışmalarının (*Senfonik Varyasyonları*, *Selviler* liedleri gibi) revize halleriyle de karşımıza çıkar (Honolka, 1998: 66-67).

Dvorak pek çok kez hayal kırıklığı yaşamasına rağmen hiçbir zaman opera yazmaktan vazgeçmemiştir. 1887-88 yılları arasında yazdığı *Jacobin* operası da bunun en güzel örneklerindendir. İlk kez 1889'da Prag'da sahnelenen eser, en önemli klasik Çek operalarının arasında yerini almıştır. Daha sonra tekrar düzenlenen *Jacobin* operası pek çok dilde sahnelenmiştir (Honolka, 1998: 68).

Dvorak yeni operası üzerine çalıştığı 1888 yılında Prag'a ziyarete gelen Çaykovski'yi ağırlamıştır. İki sanatçı birbirleriyle iyi anlaşmış ve dostça bir tavır sergilemiştir. Çaykovski Dvorak'ın Rusya'ya davet edilmesinde önayak olmuşsa da bu ziyaret ancak 1890 yılında gerçekleşir. Moskova ve St. Petersburg'da eserlerini yöneten Dvorak, Rus eleştirmenlerin ilgisinden memnun kalmamıştır (Honolka, 1998: 70-71).

Dvorak bu zamana kadar edindiği başarılar sonucunda hem Prag'daki Çek Üniversitesi hem de Cambridge Üniversitesi tarafından fahri doktora unvanı verilmiştir. 1891 yılında İngiltere'ye giden besteci fahri doktora unvanını *Sol Majör Senfoni*'yi

yöneterek almıştır. Bu dönemde Prag Konservatuvarı'ndan profesör ve yönetici olarak teklif götürüldüğünde Dvorak, ilk etapta şiddetle karşı çıkmasına rağmen daha sonra kabul ederek on bir yıl bu görevi sürdürmüştür (Honolka, 1998: 73-74). Kompozisyon, Armoni ve Form üzerine dersler veren Dvorak, öğretmenliği ile Çek müziğinin zenginleşmesinde büyük katkıda bulunmuştur. Dvorak, aralarında Josef Suk, Oskar Nedbal, Vítězslav Novák gibi Modern Çek Müziğinin önemli temsilcileri olacak öğrenciler yetiştirmiştir. Bu okul Dvorak Okulu olarak da bilinir (Štěpánek ve Karásek, 1964: 58).

2.1.4. Amerika Günleri

1891 yılının baharında Prag Konservatuvarı'ndaki görevini sürdüren Dvorak, New York'taki Ulusal Konservatuvar'dan teklif almıştı. Bestecinin olumsuz cevabına rağmen kurumun başındaki Jeanette M. Thurber vazgeçmemişti. Kendisine sunulan iki yıllık anlaşma, yılın sekiz ayı görevli olacağı bunun yanında kendi eserlerini yönetebileceği on konseri içermekteydi. Bunun karşılığında yıllık 15,000 Dolar ile (Prag Konservatuvarı'ndan 1200 Gulden alıyordu) ücretlendirilecekti.

Dvorak teklif karşısında ne diyeceğini bilememişti. Yapacağı uzun deniz yolculuğu ve her şeyden önemlisi vatanından uzunca bir süre ayrı kalma fikri besteciyi düşündürmüş olsa da sonunda anlaşmayı imzalamıştır. Eylül 1892'de ailesi (çocuklarından sadece ikisini götürebilmiştir) ve Prag'ta tanıştığı Joseph Kovařík ile Amerika yolculuğu başlamıştır (Robertson, 1974: 60-63).

New York'a vardığında okul sekreteri ve Çek heyet tarafından karşılanmak Dvorak'ı çok mutlu etmişti. Gazete ve dergilerin yoğun ilgisi üzerine pek çok röportaj yapmıştır. Dvorak Konservatuvar'daki direktörlüğün yanında çoğunluğu siyah olan sınıfında haftanın üç günü kompozisyon derslerine girmiş, iki gün de okul orkestrasını yönetmiştir.

Amerika'ya geldiğinde kısa bir süre otelde kaldıktan sonra, Konservatuvar'a oldukça yakın Manhattan'ın doğusunda 17. caddede bir eve taşınmıştı. Dışarı çıkmaktan

çok hoşlanmayan Dvorak komşusu Kovarik ile Central Park ya da limana yürüyüşler yapmış ve yıllardır barındırdığı lokomotif tutkusunun yanına gemiyi de eklemiştir.

Honolka, Dvorak'ın Amerika'yı çok beğendiğini, özellikle de demokratik hayat şekline etkilendiğini söyler (Honolka, 1998: 77-78). Düşük gelirli insanlar için konserlerin tekrarlanması, yetenekli öğrencilerin parasız okuyabilmesi hayatının büyük bir kısmını para sıkıntısıyla geçiren Dvorak için şaşırtıcı olmuştur.

New York'ta müzik hayatı son derece hareketliydi. Başta Metropolitan Operası olmak üzere New York Filarmoni Orkestrası, New York Senfoni Topluluğu ve pek çok koro Avrupa müziğinin seçkin eserlerini (ağırlıklı olarak Alman müziği) seslendirmekteydi (Honolka, 1998: 78-79).

Dvorak'ın Konservatuvardaki görevine başlamasının ardından Boston ve New York'ta eserlerinin büyük yankı uyandırması, ulusal Amerikan müziğinin geleceği ile ilgili tartışmaları ortaya çıkarmıştır. Besteci Edward Alexander MacDowell bu konuyla ilgili şunları söyler: “Dvorak'ın Amerikan müziğini bir siyah giysisine sokma çabalarına rağmen ben özgür ülkemizin şerefi için bu tür yabancı taklitçiliğinin sanatımızda yer almaması gerektiği fikrindeyim. ” (Honolka, 1998: 79). Dvorak verdiği bir röportajda şöyle ifade eder: “Bu ülkenin gelecekteki müziğinin siyahların melodileri diye adlandırılan şarkıların üzerine kurulacağından eminim. ABD'de kurulması gereken ciddi ve gerçek bir kompozisyon okulunun temelini oluşturmaları. ” (Honolka, 1998: 80).

Dvorak'ın Amerika'daki ilk eseri, 1893 yılında yazdığı dokuzuncu ve son senfonisi *Yeni Dünyadan'dır (From The New World)*. Besteci yeni senfonisinde Kızılderili ve Siyahi halk şarkılarını anımsatan motifler yazmıştır. Honolka'nın deyimiyle Amerikan tarzı renklerle bezenen eserle ilgili Dvorak; “Bu bir Çek müziğidir ve daima öyle kalacaktır. ” demiştir (Honolka, 1998: 80-81). Eser ilk kez Aralık 1893'te Anton Seidl yönetiminde New York Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiş ve büyük bir başarı ile sonuçlanmıştır (Honolka, 1998: 80).

Finkelstein'a göre *Yeni Dünyadan*; "... bir 'Amerikan' senfonisi değil, 'Amerika'da bulunan bir Çek bestecisinin' senfonisidir. " (Finkelstein, 1995: 256). Bu eser Dvorak'ın her halk müziğinin özünü kavrayabilme (burada Amerikan Zenci müziğidir) ve ondan yeni temalar yaratma becerisini gösterir. Melodi olarak Çek olması muhtemel temalar, ritim bakımında Amerikalı temalarla meydana çıkar. En sonunda Çek temaları Amerikan temalarına, Amerikan temaları ise Çek temalarına dönüşür (Finkelstein, 1995: 256).

Haziran 1893'te Dvorak, Josef Kovařík'in daveti üzere yaz tatilini ailesiyle birlikte (diğer dört çocuğu ve ablası da yanlarına gelmiştir) Iowa'da küçük bir Çek yerleşim yeri olan Spillville'de geçirmiştir. Vatandaşlarının arasında olmak besteciyi evinde hissettirmiştir (Robertson, 1974: 67-68). Spillville'de geçirdiği bu güzel günler Amerikan olarak bilinen iki yeni oda müziği eseri *Fa Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ve *Mi Bemol Majör Yaylı Çalgılar Beşlisi* ile taçlanmıştır (Sadie, 1980: 769).

Yaz tatilinin ardından Dvorak, Chicago'daki uluslararası fuarda Çek Günleri'ne şef olarak katılmıştır. New York'a dönüş yolculuğunda ise Buffalo ve Niagara Şelalelerine uğramış ve çok etkilenmiştir. Yılın sonuna doğru Dvorak'ın Simrock'la olan ilişkisi kaldığı yerden devam eder ve 1894'te *Dokuzuncu Senfonisi*, üç *Uvertürü* (Opus 91-3), *Opus 100 Keman Sonatini*, *Amerikan Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ve *Beşlisi* Simrock tarafından yayımlanır (Sadie, 1980: 769).

Aynı yıl Dvorak, bestelediği *İncil Liedleri* ile bu alandaki becerisini zirveye taşımıştır. Bu dönemde arkadaşları Çaykovski ve Hans von Bülow'un ölüm haberleri ve babasının hastalığı besteciyi derinden etkilemişti. Bu eserle Dvorak, İncil metinlerini kendine özgü anlatımıyla bütünleştirmiş ve müzikaliteyi en üst noktaya taşımıştır (Honolka, 1998: 85-86-124).

Besteci 1894'te yaz tatilini geçirmek üzere Vysoká'ya gelmiştir. Burada kaldığı dönemde *Humoresques* olarak bilinen sekiz piyano parçasını yazmıştır. Özellikle yedi numaralı *Sol Majör Fantezisi* dünya çapında tutulmuştur. New York'a geri dönmesinin ardından vatan özlemi ağır basan Dvorak, Thurber'in maaşını ödememesini öne sürerek anlaşması dolmadan Nisan 1895'te Prag'a geri dönmüştür.

Dvorak, ülkesine dönmeden önce bitirdiği *Opus 104 si minör Viyolonsel Konçertosu*'nu Amerika'ya hediye etmiştir. En önemli eserlerinden olan Konçerto ile ilgili Honolka, “Bu eserin söyleniş tarzı orada bestelenen tüm eserleri gibi yeni dünyanın etkisiyle ‘Amerikalı’ ve aynı zamanda Dvorak’ın tüm olgunluk çağı eserleri gibi de ‘Çek’ti. ” der (Honolka, 1998: 86-87).

Honolka, Dvorak’ın Amerika’da kaldığı süreci şu şekilde özetleyecektir: “Amerika’da geçirdiği iki buçuk yıl ... usta eserler yaratmasını çabuklaştırmış ve Amerikan müziğinden çok, yeni Çek ulusal müziğinin yeryüzünde önem kazanmasını sağlamıştı. Öğretmen Dvorak Prag’daki virtüözler sınıfı gibi bir Amerikan okulu kuramadığı için, Amerikan ulusal müziğini oluşturmayı da başaramamıştı, zaten böyle bir niyeti de yoktu. ” (Honolka, 1998: 87)

2.1.5. Son Yıllar

Dvorak ülkesine geri döneceğini sadece yakın arkadaşlarına söylemişti. Bu defa dönüşü törenle kutlanmadı. Dvorak kendisini oldukça yorgun hissediyordu ve biran önce Vysoká’ya gidip dinlenme isteğindeydi. Bunun bir sonucu olarak beste yapma arzusu ancak 1895’in sonbaharında kendini göstermiştir. Dvorak, Prag Konservatuarı’ndaki görevine geri dönmüş, eski yaşam düzenine kaldığı yerden devam etmiştir (Robertson, 1974: 74). Dvorak’ın hayatındaki yenilik ise Çek sanat ve fikir dünyasının önemli isimlerinin katıldığı müzikli toplantılardır (Honolka, 1998: 94).

Besteci ülkesine döndükten sonra iki oda müziği eseri yazmıştır. Amerika’da başladığı *Opus 105 La Bemol Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ve son çalışması *Opus 106 Sol Majör Yaylı Çalgılar Dörtlü*’dür. Sabırsızlıkla beklenen bu eserler Simrock tarafından 1896 yazında yayımlanmıştır (Robertson, 1974: 74). Honolka, Dvorak’ın yaratıcılığının son sekiz buçuk yılında bestelediği oda müziği ve senfonilerin yerini opera ve senfonik şiirlere bıraktığını söyler (Honolka, 1998: 90).

Dvorak bu dönemde beş tane senfonik şiir bestelemiştir. Bunlardan ilk üçü Ocak 1896’da bestelemeye başladığı; *Vodník (Water-Goblin)*, *Polednice (Noonday Witch)* ve *Zlatý Kolovrat (Golden Spinning-Wheel)* senfonik şiirleridir. Dvorak, J. K. Erben’in A

Garland (Kytice) adlı derlemesinden seçtiği şiirler üzerine bestelenmiştir. Bunu takiben yılın sonuna doğru Erben'in aynı eserinden *Holoubek (Wil Dove)* ile karşımıza çıkmıştır (Robertson, 1974: 75). Bu dört ballad da konusu itibariyle son derece ürkütücüdür (Honolka, 1998: 91-92). Dvorak'ın son senfonik şiir çalışması ise *Piseň Bohatývská*'dır (*Hero's Song*). Bu eser taşıdığı otobiyografik nitelikler nedeniyle diğer çalışmalarına göre farklılık taşır (Štěpánek ve Karásek, 1964: 59).

Mart 1896'da *Viyolonsel Konçertosu*'nun prömiyeri için son kez Londra'ya gelen Dvorak, birkaç gün sonra yaşlı Brahms'ı görmeye Viyana'ya gider. Brahms ise Bruckner'in Viyana Konservatuarı'ndaki etkilerinden kaygı duymaktaydı ve Dvorak'a ailesiyle birlikte Viyana'ya gelmesi için ikna etmeye çalışıyordu. Brahms bu uğurda servetini sermeyi bile göze almıştı. Dvorak Viyana'ya ancak ölüm döşeğindeki arkadaşını görmek için gitmiştir (Sadie, 1980:770).

Yüzyılın sonuna doğru Dvorak'ın hayatında sevinçli ve hüzünlü olaylar olmuştur. Brahms'ın ölümünden kısa bir zaman sonra eski dostu Karel Bendl'da kaybetmiştir. Bestecinin yıllar önce aldığı Avusturya Devlet Bursu'nun komisyonuna seçilmesi ise ayrı bir gurur kaynağı olmuştur. Kızı Otilie'nin bir zamanlar öğrencisi olmuş önemli ustalar arasında sayılan Josef Suk ile evlenmesi ve Dvorak'ın *Litteris et artibus* nişanına layık görülmesi diğer sevindirici gelişmelerden sayılabilir (Honolka, 1998: 95).

Senfonik şiirlerin ardından Dvorak bütünüyle opera yazmaya konsantre olmuştur. Bu alanda yazdığı en iyi çalışmaları olan *The Devil and Kate* (1898-99), *Rusalka* (1900) ve *Armida* (1902-03) operaları ortaya çıkmıştır (Štěpánek ve Karásek, 1964: 59). *The Devil and Kate (Čert a Káča)* operası J. Wenig'in Çek halk masalından konu aldığı librettosu üzerine yazılmıştır. Wagner tarzı dokunuşlara sahip olan eser, Kasım 1899'da Prag Ulusal Tiyatrosunda ilk kez sahnelenmiştir (Honolka, 1998: 97-98).

Rusalka, J. Kvapil'in librettosu üzerine yazılmış dramatik başarısıyla dikkat çeken bir opera olmuştur. Eser insan olmaya özenmiş bir deniz kızını konu almıştır. Leitmotifleri, armoni ve orkestrasyonundaki ustalığıyla Dvorak'ın sanatında zirveyi

oluşturmuştur. 1901 yılında Prag Ulusal Tiyatrosu'nda sahnelenerek büyük başarı kazanan *Rusalka*, *Satılmış Nişanlı*'dan sonra sahnelenen ikinci gözde eser olmuştur. Ayrıca Honolka, *Rusalka* operasındaki empresyonist izlere de dikkat çekmiştir (Honolka, 1998: 99-101).

Dvorak'ın bu alandaki son çalışması olan *Armida* operası, Lully, Händel, Gluck, Rossini'nin de kullandığı yüzyıllardan beri var olan bir konuya sahiptir. J. Vrchlicky'nin librettosunu yazdığı eser haçlı Rinaldo ile güzel putperest Armida arasındaki aşk hikayesini anlatır. *Armida* operası ilk kez Mart 1904'te seyirci karşısına çıkmıştır. Prömiyere katılan Dvorak kendini iyi hissetmeyerek konseri erkenden terk etmiştir. Hastalanan besteci 1 Mayıs 1904'te Prag'taki evinde yaşama gözlerini yummuştur (Honolka, 1998: 103-106).

2.2. Antonin Dvorak'ın Çağdaşlarıyla Olan İlişkisi

Antonin Dvorak'ın sanat yaşamını incelerken bestecinin müzikal üslubuna ve kariyerine katkıda bulunmuş isimlerden söz etmek gerekir. Öncelikle Dvorak'ın Çek meslektaşları Smetana ile başlayalım. Uluslararası boyutta dönemlerinin ayrılmaz ikililerine örnek gösterilen (Almanların Goethe ve Schiller'i gibi) Smetana ve Dvorak, ulusal boyutta ise taraftarlarının dinmeyen tartışmalarıyla karşımıza çıkar (Honolka, 1998: 8).

Ulusal bir Çek folklorcu olan Dvorak vatandaşları tarafından tutuculukla, müzik politikalarını yön veren kişiler tarafından ise Smetana'nın ilerici düşüncelerine ihanetle suçlanmıştır. Honolka konu hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "Dvorak, Smetana ile karşılaştırıldığında bile en tipik Çek bestecisi sayılabilir. Oysa Smetana Çeklerin ulusal bilinci açısından büyük önem taşıyan sahne müziği, entellektüellik ve o zamanlar ilericilik anlamına gelen düşünsel derinlik gibi alanlarda ondan daha öndeydi." (Honolka, 1998: 108-109)

Honolka'ya göre, Dvorak basmakalıp bir 'Çek müzikçi' tanımına karşı da korunmalıdır. Çünkü Dvorak bestecilik kariyerinin ilk yıllarında var olmak adına - birçok arkadaşının yaptığı gibi- sadece Çeklere hitap eden geleneksel operalar yazma

yolunu izlememiştir. Ayrıca Çek müziğinin, Çek halk şarkılarından potpori yapılarak gelişeceğine inanmıyor ve yeni bir şeyler yaratılması gerektiğini savunuyordu. Bu noktada Dvorak, sanatındaki evrensellik ve ulusal müzik kültüründeki öncü yapıtlarıyla; ilk yaylı dörtlü, senfoni, konçerto ve birçok biçimi Çek müziğine armağan etmiştir (Honolka, 1998: 28-34-35-109).

Dvorak'ın öncülleri Mozart, Haydn, Beethoven ve Schubert'e beslediği derin hayranlık herkes tarafından iyi bilinir. Dvorak Mozart'ı güneş ışığı olarak tanımlarken, Beethoven'a ve eserlerine büyük saygı duymaktadır. Haydn'ın bazı yaylı dörtlülerini edinmiş, Schubert'e ise bir bağlılık hissetmiştir. Hatta Dvorak New York'da bulunduğu dönemde Schubert ile ilgili bir makale yazmıştır. Klasik gelenekte birleşen bu dört güçlü isime duyduğu sevgi ve saygı, Dvorak'ın erken dönem oda müziği ve senfonilerinde kendini gösterir (Sadie, 1980: 773).

Dvorak'ın kariyerinde çok önemli bir yere sahip olan döneminin önemli bestecilerinden Johannes Brahms'la kurduğu dostluktan söz etmek gerekir. Brahms Viyana Eğitim Bakanlığı tarafından verilen bursun Dvorak'a tahsis edilmesinde çok büyük rol oynamıştır. Dvorak, Brahms'a bir mektup göndererek düetlerini yayıncısı Simrock'a yollaması için ricada bulunmuştur (Honolka, 1998: 41-42). Dvorak'ın uzun yıllar sürecek bir dostluğu başlatacak olan 12 Aralık 1877 tarihli mektubu şöyledir (Geiringer, 2006: 351):

Saygıdeğer Beyefendi;

....

Değerli Prof. Hanslick'in önerisiyle, bana karşı göstermiş olduğunuz nezakete yürekten teşekkürlerimi ifade etmek amacıyla şu birkaç satırı yollama cesareti buldum.

Ancak benim için daha büyük servet, benim mütevazî yeteneğime göstermiş olduğunuz ilgi ve (Sayın Bay Prof. Hanslick'in yazdığı gibi) siz Saygıdeğer Beyefendinin, benim iki sesli Bohemya şarkılarıma olan desteğidir. Prof. Hanslick şimdi de bu şarkıları Almanca'ya çevirmemi tavsiye etti ve siz Sayın Ustam, bu parçaları yayıncınıza önermekle lütfetmiş olursunuz. Benim için çok önemli olan bu konuda yardımcı olmanız, tek ricam. Hakikatten, bu sadece

benim için değil benim sevgili ülkem için de paha biçilemez. Saygıdeğer Ustam, sevgili vatanımın yarattığı bu eserler tüm müzik dünyasını memnun edecektir.

Efendim, bir kez daha sizin değerli iyiliklerinizi aynı şekilde gelecekte de esirgememenizi rica ediyor ve aynı zamanda birkaç oda müziği ve enstrümantal eserimi sizin nazik görüşlerinize sunma müsaadesini diliyorum.

Asil Beyefendiye en derin saygılarımla, en sağdığınız.

Anton Dvořák

Bu mektubun ardından Brahms, Leipzig'deki yayıncı Fritz Simrock'a bir tavsiye mektubu yollayarak, Dvorak'ın dünyaca ünlü Simrock yayınevinin bünyesine katılmasını sağlamıştır. Böylece Dvorak uluslararası müzik dünyasının kapısını aralama fırsatı yakalamıştır (Honolka, 1998: 41-42).

Brahms ile Dvorak her ne kadar seyrek görüşüyor olsa da yaşamları boyunca sürececek bir dostluğu elde etmişlerdi. Sekiz yaş büyük olan Brahms besteciye her anlamda destekleyen bir koruyucu, Dvorak ise her zaman minnettarlığını sunan bir evlat gibi olmuştur. Brahms, Kuzey Almanya doğumlu entelektüel seviyenin yüksek olduğu bir çevrede yetişen ve dindar olmayan bir kişiyken, Dvorak, Çek küçük burjuvasına mensup sınırlı bir kültür seviyesinde büyümüş ve dinine (koyu Katoliktir) son derece bağlı bir insandı. Tamamen zıt çevrelerden gelmiş olmalarına karşın dostlukları o denli kuvvetliydi ki Brahms neredeyse servetini Dvorak'ın önüne sermeyi bile teklif etmiştir. En çarpıcı örnek ise 19. yüzyılın ikinci yarısında Bohemya'da patlak veren ulusal kavgaların bile hiçbir şekilde Çek Dvorak ile Alman Brahms'ın dostluğunu etkileyememiş olmasıdır (Honolka, 1998: 41-42-43-53-54).

Dvorak'ın gençlik ve olgunluk dönem eserlerinde açıkça görebileceğimiz Wagner izleri, ne Wagner yanlıları tarafından önemsenmiş ne de en yakın dostu Brahms'ın kişiliğine ve estetik anlayışına duyduğu hayranlık, Wagner karşıtı Brahmsçılar tarafından dikkate alınmıştır (Honolka, 1998: 108).

Dvorak'ın Wagner müziği ile tanışması kariyerinin ilk yıllarına rastlamaktadır. Honolka'ya göre, bestecinin 1872 yılına kadar olan genel müzikal etkileşimi Wagner ile dolu olmasaydı, müziği bu denli renge ve dinamizme sahip olmaz; ayrıca kariyerinin son döneminde bestelediği neo-romantik anlayışta eserler ortaya çıkmazdı (Honolka, 1998: 30). Sadie, Dvorak'ın Klasik stile döndüğünde bile müziğinde her zaman güçlü bir Wagner etkisinin sürdüğünü söyler (Sadie, 1980: 773).

Dvorak'ın Liszt hayranlığı da Wagner'e duyduğu tutku kadar gerçektir. Besteci Yeni Alman ekolü temsilcilerinden olan Liszt için şunları ifade eder: “Sadece İsa'nın öğrettikleri ve Liszt'in yazdıkları hiçbir zaman eskimez.” (Honolka, 1998: 90-91)

Dvorak'ın öğrencisi Josef Suk, bestecinin müzikal eserler hakkında bilgisinin şaşırtıcı boyutta olduğunu söyler. Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Wagner, Liszt tüm bu ustaların eserlerini ayrıntılı olarak bilirdi (Šourek, 1954: 148). Ayrıca Dvorak senfonik şiir ve operaya yoğunlaştığı kariyerinin son döneminde Strauss'un senfonik şiirlerini yakından incelemiştir. Bu dönemde yazdığı *Kahramanlık Destanı* (*Píseň bohatýrská*) isimli senfonik şiiri Strauss'u anımsatmıştır. Mahler bu eserden çok etkilenmiş ve Viyana'da sahnelemiştir. Böylece ikili arasındaki arkadaşlık başlamış olur (Honolka, 1998: 92-93).

Yukarıda belirttiğimiz üzere Dvorak'ın müzikle olan ilişkisinin sanatına yansımaları diğer bir öğrencisi Vítězslav Novák şu şekilde özetler:

“Onun müzik devleriyle ilişkisi nedir? O Beethoven'a saygılarını sunarken, bize sürekli olarak örnek gösterirdi. O Wagner ve Berlioz'a hayrandı, Brahms'ı fazlasıyla önemsemi ve ruhsal yakınlık duyduğu Schubert'i sevdi. Bu isim listesi, her ne kadar tamamlanmamış olsa da Dvorak'ın üslubunun tek taraflı olmadığını gösterir. Usta, müziği oluşturan tüm güzelliği ve özgünlüğü tanıdı, onun yorum ve karşılaştırmaları daima ilgi çekici ve bir hayli özgündür...” (Šourek, 1954: 149)

3. BÖLÜM

3.1. Antonin Dvorak'ın Viyolonsel Eserleri

Viyolonsel repertuvarının en önemli eserlerinden olan Antonin Dvorak'ın *Opus 104 Viyolonsel Konçertosu*'ndan (1894-95) önce bestecinin viyolonsel için yapmış olduğu solo çalışmalardan kısaca söz etmek gerekir. Dvorak'ın öğrencisi Ludmilla Vojáčková-Wechte'nin aktarımına göre, bestecinin viyolonseli solo çalgı olarak değil de oda müziği ya da orkestra için daha elverişli bulduğunu öğreniyoruz (Smaczny, 1999: 1). Si minör Konçerto'ya kadar olan solo çalışmalar, Dvorak'ın çalgı ile ilgili duyduğu kaygı nedeniyle birkaç düzenlemeyi ve kariyerinin ilk zamanlarında yazmış olduğu bir konçertoyu içerir.

Dvorak ilk dönem eserlerinin çoğunu kaybetmiş ya da yok etmiştir (bakınız 2.1.2). Smaczny, bestecinin çalışmalarının listesine dahi almadığı eserlerinin olduğunu (birinci *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, ilk operası *Alfred* gibi) ve 1860'larda yaptığı çalışmalarla ilgili dürüst bir tutum sergilemediğini söyler (Smaczny, 1999: 2-3).

Dvorak'ın hayatta kalan solo çalışmalarından biri viyolonsel ve piyano için yazdığı *Polonaise*'dir. 29 Haziran 1879'da Turnov'da bir konser için yazılan eserin ilk performansı viyolonselci Alois Neruda tarafından gerçekleştirilmiştir. Besteci bu esere opus numarası vermemiş ve basılması için de herhangi bir çaba göstermemiştir. *Polonaise*'in kopyası Neruda tarafından genç viyolonselci Wilhelm Jeral'da verilir, nihayetinde eser 1925'te basılır. Besteci eserdeki tematik malzemeyi *Do Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde (Opus 61, B 121) kullanır (Smaczny, 1999: 9).

Dvorak, 1892 yılında Bohemya ve Moravya'yı kapsayan konser turnesinde seslendirilmek üzere viyolonselci Hanuš Wihan için dört eser yazmıştır. Bunlar viyolonsel ve piyano için *sol minör Rondo* (Opus 94, B 171), *Slavonic Dances*'lerinin ilk dizisinden düzenlediği 3 ve 8 numaranın yanı sıra *From The Bohemian Forest* piyano düetlerinden yaptığı diğer bir düzenleme olan *Silent Woods*'dur (Klid, B 173). Konser turnesi boyunca parçaların piyano eşliğini Antonin Dvorak yapmış ve edindiği

deneyimler bestecinin viyolonsel solo çalgı olarak kullanımıyla ilgili kaygılarını bir parça hafifletmiştir. Ekim 1893'te artık New York'ta yaşayan Dvorak, *Rondo ve Silent Woods*'un orkestrasyonu ile karşımıza çıkar (Smaczny, 1999: 9-11).

Dvorak viyolonsel için bir de sonat yazmıştır. 4 Ocak 1871 yılında tamamladığı fa minör tonundaki eser hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Eserin viyolonsel partisi Otakar Šourek tarafından düzeltilmiş olsa da, sonatın günümüzde nerede olduğu bilinmemektedir (Smaczny, 1999: 7-8).

Antonin Dvorak büyük başarı kazandığı *Opus 104 Viyolonsel Konçertosu*'ndan yaklaşık otuz yıl kadar önce 30 Haziran 1865'te La Majör tonundaki ilk *Viyolonsel Konçertosu*'nu bestelemiştir. Bestecinin piyano eşlikli viyolonsel konçertosu olarak tanımladığı eser, yakın arkadaşı viyolonselci Ludwig Peer'e (1847-1904) ithaf edilmiştir. Dvorak konçertonun orkestrasyonu ile ilgili çeşitli çalışmalarda bulunmuş ancak sonra yarım bırakmıştır (Clapham, 1956: 350).

Dvorak'ın Geçici Tiyatro Orkestrası'ndan arkadaşı olan Peer, konçertonun tamamlanışından kısa bir süre sonra Prag'dan ayrılırken eseri yanında götürmüştür. Smaczny'a göre, eserin Peer tarafından götürülmesi orkestrasyon çalışmalarını durdurmuş olsa da, eser Dvorak'ın -ilk dönem eserlerinin sıklıkla başına gelen- yok etme alışkanlığından böylelikle kurtulmuş oldu (Smaczny, 1999: 3-99). Konçerto Günter Raphael'in hazırladığı orkestrasyon ile (eserin üzerinde radikal değişiklikler yapılmıştır) 1929 yılında basıldı (Clapham, 1956: 350).

La Majör Viyolonsel Konçertosu üç bölümden oluşur ve yaklaşık bir saat sürer. Smaczny, Dvorak'ın bestelemiş olduğu iki viyolonsel konçertosunun ortak yapısal özelliklere (birinci bölümde Yeniden Serimin [*re-exposition*] 2. Temayla başlaması gibi) sahip olduğunu söyler. Fakat kullanım biçiminde benzerliklerden kaçınmıştır; La Majör Konçerto'nun birinci bölümünde Yeniden Serim *dolce pianissimo* olarak sunulurken, si minör Konçerto'nun Yeniden Serimi tüm orkestranın katılımıyla *fortissimo* olarak sergilenir.

İki konçerto arasındaki ilişki özellikle birinci bölümde kendini gösterir. Dvorak'ın keman ve piyano konçertolarıyla karşılaştırıldığında viyolonsel konçertolarının 1. ve 2. Temaları arasındaki ilişki bir hayli fazladır. En belirgin benzerlik ise ilk temaların sunumundadır. 2. Temalar karşılaştırıldığında ise her ikisinin belirgin bir biçimde vokal kalitesine sahip olduğu görülür. La Majör Viyolonsel Konçertosu'nun 2. Teması, Dvorak'ın ilk Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nden alıntı yapar (Smaczny, 1999: 6-7).

3.2. Antonin Dvorak'ın Opus 104 Viyolonsel Konçertosu

Antonin Dvorak en önemli solo çalışmalarından olan *Opus 104 Viyolonsel Konçertosu*'nu 8 Kasım 1894 ile 9 Şubat 1895 tarihleri arasında New York'ta bestelemiştir. L. Vojácková-Wechte'den, Çek viyolonselci Wihan'ın uzun zamandır Dvorak'a bir viyolonsel konçertosu yazması konusunda ısrar ettiğini, buna rağmen bestecinin ilk denemesi olan *La Majör Viyolonsel Konçertosu*'ndan sonra yeniden bir konçerto yazmayı planlamadığını öğreniyoruz (Smaczny, 1999: 1-14-30-31). Bu bilgiler ışığında Dvorak'ın neden bir viyolonsel konçertosu yazma girişiminde bulunduğu sorusu akla gelebilir. Bunun cevabı ise bestecinin 10 Mart 1894 yılında Victor Herbert'in ikinci Viyolonsel Konçertosu'nun prömiyerine katılmasıyla ortaya çıkacaktır.

Viyolonselci ve besteci olan Victor Herbert (1859-1924), Almanya'daki eğitiminin ardından solist ve oda müzikçi olarak Avrupa genelinde başarı yakalamıştır. 1886 yılında Amerika'ya gelerek Metropolitan Operası'nda çalışmaya başlayan Herbert, 1889 yılında eğitici olarak Ulusal Konservatuvar'ın bünyesine katılmıştır. 1892'de Dvorak'ın Konservatuvar'daki yöneticilik göreviyle birlikte arkadaşlıkları başlamıştır.

10 Mart 1894'te Victor Herbert'in solo viyolonsel partisini çaldığı Anton Seidl tarafından yönetilen ikinci Viyolonsel Konçertosu, Dvorak'ı son derece heyecanlandırmış, prömiyerden birkaç gün sonra eserin partiyonunu ödünç alarak incelemiştir. Herbert'in orkestrasyonu, özellikle de trombonların solo viyolonsel ile kullanım şekli bestecinin ilgisini çekmiştir. Dvorak, *Rondo* ve *Silent Woods*'un orkestrasyonunda viyolonselin orkestra karşısındaki yeterliliğiyle ilgili şüpheleri

nedeniyle bakır üflemelileri kullanmaktan kaçınmıştır. Smaczny'e göre, Herbert'in *iki numaralı mi minör Viyolonsel Konçertosu*, senfonik orkestrasyonun olanaklarını Dvorak'a çok daha ayrıntılı bir şekilde göstermiş oldu (Smaczny, 1999: 15-17).

Smaczny, Herbert'in İkinci Viyolonsel Konçertosu'nun Dvorak üzerindeki etkisini şu şekilde ifade eder:

“ ... Dvořák'ın, Herbert'in müzikal diline herhangi bir yönüyle benzemeye çalıştığıyla ilgili hiçbir iz yoktur. Ancak Herbert'in Konçertosu'nun rolü, örnek ve nihayetinde öncü olarak göz ardı edilemez veya küçümsenemez; Herbert'in öncü çalışması olmadan Dvořák'ın Wihan'ın talep ettiği üzere konçerto bestelemiş olması şüpheli gözüküyor. ” (Smaczny, 1999: 19)

Dvorak Amerika'daki yedinci ve son çalışması olan Viyolonsel Konçertosu'nu (ilk versiyonu) üç ay gibi bir sürede yazarak 9 Şubat 1895'te tamamlamıştır. Ancak besteci kişisel nedenlerden ötürü esere geri dönmüş ve son halini 6 Haziran 1895'te gerçekleştirmiştir (Smaczny, 1999: 30-31-40). Dvorak konçerto üzerine çalışmaya başladıktan sonra yakın arkadaşı Alois Göbl'e (1841-1907) yazdığı mektupta duygularını şu şekilde ifade edecektir: “.... Aslında viyolonsel için bir konçertonun ilk bölümünü bitirdim !! Buna şaşırmayın, ben çok şaşkınım çünkü eser üzerine bu kadar kararlı olmam beni şaşırttı. ” (Smaczny, 1999: 2)

Smaczny, Dvorak'ın konçertoyu yazdığı süreçte hislerini kesin bir şekilde tasdik eden mektup bulunmadığını ancak arkadaşı Alois Göbl'e yolladığı bir mektupta çocuklarına duyduğu derin özlemin ve eser hakkında duyduğu heyecanın yan yana yer aldığını söyler (Smaczny, 1999: 76). 15 Ocak 1895'te Josef Boleška'ya yolladığı mektupta ise kendini şu şekilde ifade eder:

“ ... Viyolonsel Konçertosu'nun finalini şu an bitiriyorum. Eğer endişeden uzak olarak Vysoká'da çalışabilseydim, eser uzun zaman önce bitmiş olurdu. Ama burada mümkün değil: Pazartesi okulda çalışıyorum, salı boş günüm, diğer günler daha fazla meşgulüm, kısacası eserimle çok fazla zaman geçirememem ve her oturduğumda uygun ruh halinde olmamam işimi zorlaştırıyor.

Kısacası en iyisi Vysoká'da oturmak olur, orada dinlenebiliyor ve tazelenebiliyorum. Orada mutluyum. Ah keşke tekrar orada olsam!” (Šourek, 1954: 181)

Bu dönemde Dvorak'ın ailesiyle olan yazışmalarında, evden gelen haberler özellikle de Josefina Čermáková'nın hastalanması ciddi endişe uyandırmıştır. Smaczny, bu haberin müzikal sonucunun Konçerto'nun yavaş bölümünde bir şarkıyla (Šourek'in belirttiği üzere -Dvorak'ın bestelediği *Opus 82 Dört Şarkı*'dan- Josefina'nın en sevdiği şarkı olan *Lasst mich allein! Leave me alone!*) ortaya çıktığını söyler (Smaczny, 1999: 78-79). Bu şarkı Josefina'nın favorisi olmasa bile, Dvorak'ın zayıf düşen Josefina'ya duyduğu hüznü anlatmanın en güzel yollarından biriydi. Dvorak vatanına dönüşünden kısa bir süre sonra, 27 Mayıs 1895'te Josefina'nın ölüm haberi üzerine Konçerto'nun son bölümünün finalini tamamen değiştirmiştir (Smaczny, 1999: 41).

Dvorak, Viyolonsel Konçertosu'nu Eylül 1895'te arkadaşı Josef Hlávka'yı Lužany'deki ziyareti sırasında viyolonselci Wihan ile ilk kez baştan sona çalmıştır. Wihan solo partiyle ilgili pek çok öneride bulunmuştur. Besteci bu önerilerin bir kısmını faydalı bulurken bir kısmına da karşı çıkmıştır. Özellikle de Wihan'ın konçertonun son bölümüne eklemek istediği kadans Dvorak'ın hoşuna gitmemiştir. Smaczny'e göre, Wihan'ın bütün iyi niyetine rağmen, eserin yoğun duygusal geçmişiyle ilgili bir fikrinin olmaması ve kendi virtüözlüğünü ortaya çıkaracak olan kadans konusundaki ısrarcı tavrı mesleki anlaşmazlıklara yol açmıştır (Smaczny, 1999: 87-89-90).

Dvorak'ın 3 Ekim 1895'te yayımcı Simrock'a yolladığı mektupta bu konudaki tavrını net bir ifadeyle anlatmıştır (Šourek, 1954: 183):

Sayın Bay Simrock;

Kopyalama henüz bitmedi ancak gelecek hafta her şey hazır olacak. Birkaç yerde arkadaşım Wihan ile farklı görüştüm. Bazı pasajlardan hoşlanmadım ve yazdığım gibi basılması konusunda ısrar etmekteyim. Söz konusu pasajlar daha kolay ve zor olarak iki versiyonda basılabilir. Eğer benim bilgim ve iznim olmaksızın - arkadaşım Wihan da dahil olmak üzere- değişiklik yapmak için hiç kimseye izin vermeyeceğinize söz verirsiniz, o vakit eseri size yollayacağım, hem Wihan'ın son bölüme eklediği kadans olmadan. Son bölümde ne partide ne de piyano düzenlemesinde kadans yok.

Wihan bana kadansı gösterdiğinde bu konuyu biraz bile sürdürmenin mümkün olmadığını duraksamadan söyledim. Bu benim fikrim ve ondan ayrılamam.

Saygılarımızla,

Ant. Dvořák

Wihan konçertonun gelişiminde önemli rol oynasa da eserin ilk seslendirilişini gerçekleştirememiştir. Aslında Dvorak eserin ilk seslendirilişinin Wihan'la birlikte Londra'da Filarmoni Topluluğu ile verilecek bir konserle olmasını istemiştir. Wihan'ın şartları kabul etmiş olmasına karşın, Filarmoni Topluluğu'nun vermiş olduğu tarihin (19 Mart 1896) uymaması nedeniyle prömiyerde çalamaz. Dvorak arkadaşına verdiği sözden dolayı konseri reddetmiş olsa da sonuç olarak eserin prömiyeri İngiliz viyolonselci Leo Stern (1862-1904) tarafından Dvorak yönetiminde Londra'da Filarmoni Topluluğu ile 19 Mart 1896 tarihinde gerçekleştirildi (Smaczny, 1999: 90-91).

3.3. Hanuš Wihan'ın Teknik Önerileri

Dvorak'ın bir viyolonsel konçertosu yazması konusunda ısrarcı olan arkadaşı Çek viyolonselci Hanuš Wihan eserin solo viyolonsel partisine hem müzikal hem de teknik anlamda pek çok öneride bulunmuştur. Daha önceki bölümde de bahsettiğimiz üzere bu önerilerin bir kısmı Dvorak tarafından kabul görülmüşse de özellikle Wihan'ın son bölüm için düşündüğü virtüöz niteliklere sahip solo kadansı reddedilmiştir.

Birinci bölümde Solo Serimin (İkinci-Serim/*Solo Exposition*) Köprü bölmesinde (158-165. ölçüler) Wihan'ın solo viyolonsel partisile ilgili önerisi son derece dikkat çekiciydi. Smaczny'e göre, Dvorak bu pasajla ilgili niyetlerini ustalıkla bir şekilde sergilemiş olsa da beklenen etki ortaya çıkmamıştır (Smaczny, 1999: 87). Bu pasajın besteci tarafından tasarlanan iki versiyonu şu şekildedir:

[Allegro]

Wind [pp]

Solo cello [mp] *fz*

Version 1

Solo cello [mp]

Version 2

Örnek 1: (Smaczny, 1999: 87)

Wihan besteciyi alçalan ve yükselen on altılık üçlemeler temeline dayanan daha güçlü bir figür konusunda ikna etmiştir. Wihan'ın önerisi Dvorak'ın ilk fikrinden çok daha gösterişli olsa da solist için zorlu entonasyon problemleri meydana getirmiştir. Smaczny, bu durumun 1937 yılında eserin viyoloncelci Pablo Casals tarafından yapılan ilk kaydında görülebileceğini söyler (Smaczny, 1999: 87).

[Allegro]

Fl. I & Cl. I [pp]

Ob. I [pp]

Bsn. I & II [pp]

Viola pizz.

Cello [pp]

Solo cello [mp]

Örnek 2: (Smaczny, 1999: 70)

Wihan'ın ikinci bölümde 107. ölçüde başlayan *quasi Cadenza* başlıklı bölgede, Dvorak'ın teknik yaratıcılığını belirginleştirmek için yardım ettiği görülmektedir. Bestecinin başlangıç pasajıyla ilgili ilk çalışmalarında bir çeşit akor kullanma eğiliminde olduğu düşünülmekte ancak bu konuda elde kesin bir kaydın bulunmadığı anlaşılmaktadır (Smaczny, 1999: 88).

(a) [Adagio, ma non troppo]
quasi Cadenza

Solo Cello

(b)

Solo Cello

Örnek 3: (Smaczny, 1999: 89)

Söz konusu pasajın son hali şu şekildedir:

[Adagio, ma non troppo]
quasi Cadenza

Solo cello

Örnek 4: (Smaczny, 1999: 69)

117. Ölçüde inici arpejler ve triller sergileyen flüt partisinin altındaki solo viyolonsel pasajı, Wihan'ın önerisiyle daha basitleştirilmiş gibi gözükmemektedir. Smaczny'e göre, Dvorak'ın tercih ettiği akorlar -büyük ihtimalle Wihan tarafından istenmiştir- müzikal diyalogu çok daha memnun edici kılmıştır. Ancak bu pasajda solo viyolonsel *pizzicato* notaları çalarken akorun üst seslerini uzatması teknik sorun olarak karşımıza çıkar (Smaczny, 1999: 88).

The musical score for Example 5 is written for five staves. The top staff is for Fl. I (Flute I), the second for Cl. I (Clarinet I), the third for Bsn. I (Bassoon I), the fourth for Bsn. II (Bassoon II), and the bottom staff is for Solo cello. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *fz* (forzando), *f* (forte), and *pizz.* (pizzicato). There are also trills and slurs indicated. The Solo cello part features a prominent *fz* marking and a *pizz.* marking.

Örnek 5: (Smaczny, 1999: 69)

Smaczny'e göre, Dvorak'ın sonorit yaklaşımı (ikinci bölümün *quasi Cadenza* başlıklı bölmesinde görülebileceği gibi) si minör Viyolonsel Konçertosu'nu teknik anlamda virtüözite gerektiren konçertant niteliğindeki eserlerden ayırır (Smaczny, 1999: 89). Dvorak'ın, Davıdov, Popper, Herbert gibi bestecilerin teknik ustalık (*virtüözite*) sergilemeyi esas alan konçertolarının aksine, viyolonsel ile diğer çalgıların etkileşimine ve tınıya odaklanan bir tutum sergilediği görülür (Smaczny, 1999: 89).

19 Mart 1896 tarihinde viyolonselci Leo Stern ile Londra Filarmoni Topluluğu tarafından gerçekleştirilen prömiyerin ardından çıkan kritikler, konçertonun sahip olduğu virtüözite ile ilgili açıklayıcı olabilirdi. *The Musical Times*'da çıkan eleştiriye göre, bestecinin orkestra müziğinin solo partiyi gölgede bıraktığı ve virtüöz olarak da viyolonseli yeteri kadar iyi taşımadığı ifade edilmiştir (Smaczny, 1999: 89).

The Times, Dvorak'ın bu çalışmasının neredeyse kusursuz olduğunu, solo çalgı ile orkestranın bir balans sağladığını ve pasajların takdire değer bir tasarıda yazıldığını belirtti. Stern'in performansı ile ilgili "... Bay Stern solo partiyi zevkle, müzisyence

ifadede ve mükemmel teknik beceriyle çaldı ve eser büyük coşkuyla karşılandı. ” şeklinde açıklar (Smaczny, 1999: 91-92).

The Musical Courier’in eleştiri yazısı Stern’in solo partiyi ‘son derece ifadeli ve mükemmel bir entonasyonla’ sergilediği yönündeydi (Smaczny, 1999: 92). Smaczny, *The Musical Times*’in eserin bir virtüöz konçerto olarak tanınması konusunda daha az ikna olmuşa benzediğini söyler (Smaczny, 1999: 92). *The Musical News* solo viyolonsel ile orkestra arasındaki balans sorularını; “Gerçekten de birçok yerde solo, orkestra partilerinin detayları tarafından belirsizleşti. ” şeklinde açıklar (Smaczny, 1999: 92).

Dvorak’ın kariyerinin yönlenmesinde çok önemli bir rol oynayan Brahms’ın, eseri ilk kez dinlediğinde söyledikleri dikkat çekicidir. Brahms’ın son dönem eserlerinden keman ve viyolonsel için yazdığı *Opus 102 İkili Konçerto*’da -Tovey’in tabiriyle- aslan payını viyolonsele vermiş olsa da Dvorak’ın yeni konçertosu için şunları söyler: “Niçin buna benzer bir viyolonsel konçertosunun yazılmadığını bilmiyorum? Eğer bilseydim, uzun zaman önce yazardım. ” (Tovey, 1972: 148)

3.4. Konçerto’nun Biçimsel Analizi

Eleştirmenlerin ortak görüşü Antonin Dvorak Opus 104 Viyolonsel Konçertosu’nun biçimsel açıdan bestecinin eserlerinin en başarılısı olduğu yönündedir. Keman ve piyano konçertolarında başarı eksikliği olarak algılanan unsurların aksine viyolonsel konçertosu özellikle de orkestra tarafından sergilenen açılış tuttisi ile parçadaki esas başarıyı yakalamıştır. Robertson’a göre, Dvorak Viyolonsel Konçertosu’nu esnek bir yaklaşımla ele almış, bu formun unsurlarını sadece gerekli gördüğü yerde kullanmıştır (Smaczny, 1999: 42).

3.4.1. Birinci Bölüm (Allegro)

Allegro tempodaki birinci bölüm *Çift Serimli Sonat Allegrosu* olarak da bilinen *Konçerto-Sonat* formunda yazılmıştır. Bu yapıyı incelemeyen önce türemiş olduğu *Sonat Allegrosu* formundan söz etmek gerekir. Sonat Allegrosu, Serim, Gelişme ve Yeniden-Serim planıyla yazılmıştır. Serim bölümü, 1. Tema, Köprü, 2. Tema ve Kapanış Temalarından oluşur. Gelişme, Serim bölümünde kullanılan tematik öğelerin kullanıldığı, geliştirildiği bölümdür. Yeniden-Serim ise yapı olarak Serim ile aynı alt bölümlere (1. Tema, Köprü, 2. Tema, Kapanış Temaları) sahip olmasına karşın en önemli fark alt bölümlerin ana tonda kullanılmasıdır.

Birinci bölümde görüleceği üzere Konçerto-Sonat formu (Çift Serimli Sonat Allegrosu), Sonat Allegrosu'ndan farklı olarak Serim bölümü iki kez tekrarlanır. İlkinde yalnız orkestra tarafından seslendirilen Serim Bölümü, ikinci kez orkestra eşliğiyle solo çalgı tarafından sunulur (Hodeir, 2007: 90 ve Green, 1993: 218-219-246).

Genel tonal ilerleyişi si minörden Si Majöre olan birinci bölüm, sadece orkestra tarafından seslendirilen 86 ölçülük uzun Serim bölümü (Orkestral Serim) ile başlar. 56 ölçü boyunca sürecektir olan si minör tonalitedeki 1. Tema, klarnetler tarafından (üçüncü ölçüde fagotların da katılımıyla) viyola, viyolonsel ve kontrbas eşliği ile duyurulur (Smaczny, 1999: 46-47).



Örnek 6: (Smaczny, 1999: 50)

Yukarıda da bahsettiğimiz genel biçimsel planın aksine 1. Temadan sonra Köprü kullanmayarak direk 2. Temaya geçiş yapılmıştır. 57. ölçüde Re Majör tonalitedeki 2. Tema, kornonun *molto espressivo* karakterdeki solosuyla başlar (Smaczny, 1999: 47).

in tempo

Horn

pp molto espressivo

dim. pp

7

Clar.

p

13

Violins

Fl. Ob.

f

cresc. tr

Örnek 7: (Smaczny, 1999: 33)

75. ölçüdeki Re Majör tonalitedeki Kapanış Teması, 87. ölçüde başlayacak olan Solo Serim (İkinci-Serim) bölmesinden önce orkestra itinayla yaptığı *diminuendo* ile solo viyolonselini girişini hazırlar (Smaczny, 1999: 47 ve Robertson, 1974: 114).

Solo Serim (İkinci-Serim) bölümü 87. ölçüde solistin *Quasi improvisando* ifadeyle kadans benzeri sunumuyla başlar. (Smaczny, 1999: 47-68).

Quasi improvisando

Solo cello

f risoluto

fz fz fz fz fz

Örnek 8: (Smaczny, 1999: 50)

110. ölçüde Tempo 1 başlığı altında solo viyolonsel 1. Temanın farklı bir figürasyonu ile si minör tonunda karşımıza çıkar (Smaczny, 1999: 35-47).

110

Solo cello

fp vivo fp

114

p

Örnek 9: (Smaczny, 1999: 50)

Orkestral Serim (İlk-Serim) bölümünde korno tarafından seslendirilen Re Majör tonalitedeki 2. Tema, bu kez 140. ölçüde solo viyolonsel tarafından seslendirilir. 2. Temanın devamındaki Köprü bölümü (158. ölçü), zengin tonal değişiklikler ve yeni yardımcı temalar ile büyük bir çeşitlilik içerir (bakınız Örnek 2) (Smaczny, 1999: 47 ve Tovey, 1972: 149-150).

166. ölçüdeki yeni fikir Fa Diyez Majör tonunda sunulur (Smaczny, 1999: 47).

[Allegro]

Clarinet

Solo cello

Dvořák:
Final
version

p

portamento

mf

leggiere e cantabile

Örnek 10: (Smaczny, 1999: 88)

170-186. ölçüler arasında devam eden Köprü, 186-191. ölçüler arasında gelen pasajın kısa bir versiyonu ile son bulur (Smaczny, 1999: 47).

Solo Serim (İkinci-Serim) bölümü, 192. ölçüde başlayan Re Majör tonalitedeki orkestra tuttisi ile sona erer. *Grandioso* başlıklı bu bölüm 1. Temanın ana motifini içerir (Smaczny, 1999: 47).

Gelişme bölümü 1. Temanın farklı biçimlerde işlendiği üç kısımdan oluşur. 204. ölçüde başlayan ve orkestra tarafından seslendirilen ilk kısım (a) Re Majör tonundan sırasıyla do minör, sol minör ve mi bemol minör tonlarına modülasyon yaparak, 224. ölçüde başlayacak olan ikinci kısma (b) hazırlık yapar (Smaczny, 1999: 47).

Molto sostenuto başlıklı la bemol minör (sol diyez minör) tonalitesindeki ikinci kısım solo viyolonselin girişiyle başlar. Gelişme bölümünün merkezi olan ikinci kısımda (b), 1. Temanın melodik dönüşümü solo viyolonsel ve flüt arasındaki bir düet ile sunulur (Smaczny, 1999: 44-47).

Molto sostenuto $\text{♩} = 100$
in tempo

Solo cello
mf molto espressivo e sostenuto

Strings
ppp

Flute solo
p *fz* *p* *mp* *dim.* *dim.* *sempre dim.*

Örnek 11: (Smaczny, 1999: 45)

240. ölçüde başlayacak olan Gelişme bölmesinin son kısmı (c) dominant akorun fa diyez üzerine modülasyonu, 2. Tema ile başlayacak olan Yeniden-Serim bölümüne hazırlık yapar. Bu kısımda solo viyolonsel akıcı bir arpej figürü sergilerken nefesli çalgılar onu *cantabile* karakterde bir tema ile takip eder (Smaczny, 1999: 47 ve Tovey, 1972: 150).

pp dolce e animato

pp dolce e animato

Örnek 12: (Piyano partisi: 14)

Smaczny'ye göre, Dvorak Yeniden-Serime 2. Temayla ve de Majör tonda başlaması konusunda herhangi bir şüphe taşımıyordu. Uzak minör bir tonda tamamen çağrışımlarla dolu bir kesit ve neredeyse sadece 1. Temanın hakimiyetindeki bir

Gelişme bölmesinden sonra, hem 2. Tema hem de Majör ton ile dönüşü sergilemesi bestecinin diğer büyük orkestra çalışmalarıyla benzerlik taşımıyordu.

Serim ve Yeniden-Serimdeki durağanlık ve yansıma noktaları 2. Tema ile sağlanırken, bölümdeki öncü hareketi ortaya çıkaran ana unsur 1. Tema ile elde edilir. Bir besteci için ana malzemenin ezgisel olarak süslenmesinin ne derece önem taşıdığı düşünüldüğünde, 1. Temanın ele alınışında yüksek oranda varyasyonlara rastlamak olağan bir durumdur (Smaczyn, 1999: 49).

Yeniden-Serim bölümü 267. ölçüde Si Majör tonalitede genel biçimsel planın aksine 2. Tema ile başlar. Tüm orkestra ve devamında solo viyolonsel katılımlarıyla 2. Tema seslendirilirken, 285. ölçüde Solo Serimin (İkinci-Serim) Köprü bölümünün (158-191. ölçüler arası) neredeyse birebir tekrarı ile son bulur (Smaczyn, 1999: 47).

Birinci bölümün son bölümü olan Koda 319. ölçüde başlar. Si Majör tonalitede olup 1. Temanın tüm orkestranın katılımıyla ve solo viyolonsel ustalığını görkemli bir şekilde sergilemesi ile sona erer (Smaczyn, 1999: 47).

3.4.2. İkinci Bölüm (Adagio, ma non troppo)

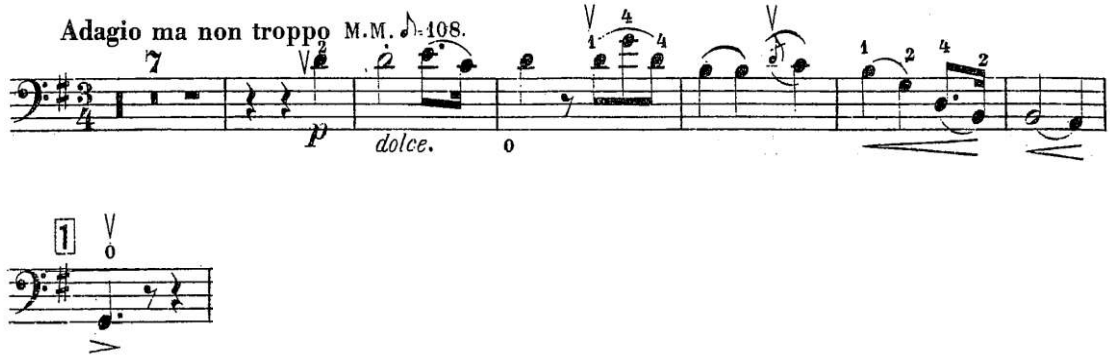
Adagio, ma non troppo başlıklı ikinci bölüm *Üç Bölmeli Lied* (Şarkı) formunda yazılmıştır. Bu form genel planda üç bölmeden (A-B-A) oluşur. Birinci ve üçüncü bölme (A) birebir aynı olabileceği gibi, küçük farklılıklar da içerebilir. İkinci bölme (B) bazı tonal unsurların yanı sıra tematik ve yapısal zıtlıklar içerir. B bölümünden sonra yeniden ana tonalitedeki A Temasına dönülür. (Randel, 1978: 53 ve Green, 1993: 152).

İkinci bölüm 38 ölçü sürecek olan Sol Majör tonundaki A bölümü, tahta üflemleri tarafından 1. Temanın duyurulması ile başlar (Smaczyn, 1999: 55).



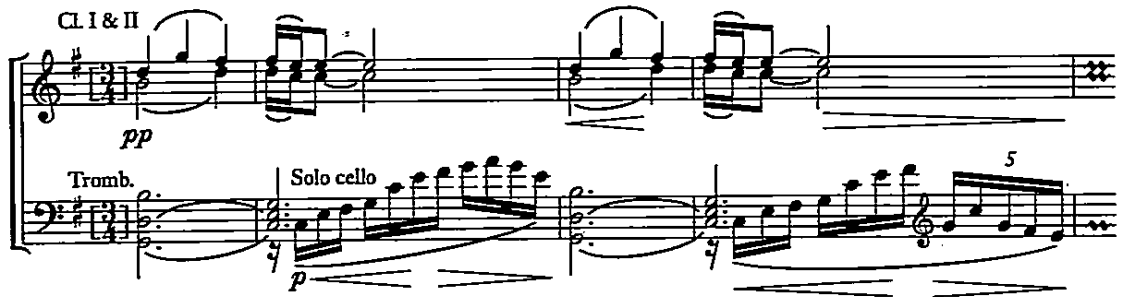
Örnek 13: (Smaczyn, 1999: 36)

9. ölçüye *aufakt* ile giriş yapan solo viyolonsel 1. Temanın değişik bir versiyonu ile karşımıza çıkar (Smaczny, 1999: 55).



Örnek 14: (Viyolonsel partisi: 8)

Sol Majör tonalitedeki yeni tema (2. Tema) tahta üflemeliler, trombonlar ve solo viyolonsel tarafından 15. ölçüde sunulur (Smaczny, 1999: 55).



Örnek 15: (Smaczny, 1999: 56)

2. Tema 21-34. ölçüler arasında sergilenmeye devam eder (Smaczny, 1999: 55).



Örnek 16: (Smaczny, 1999: 56)

35. ölçüde orkestranın 1. Temadan 4 ölçülük küçük bir kesit sergilemesiyle A bölmesi son bulur (Smaczny, 1999: 55).



Örnek 17: (Piyano partisi: 22)

B bölmesi 39. ölçüde tüm orkestranın sol minör tonundaki trajik girişiyile başlar (Smaczny, 1999: 55 ve Tovey, 1972: 150).



Örnek 18: (Tovey, 1972: 150)

Orkestranın ardından 43. ölçüye *aufakt* ile giriş yapan solo viyolonsel, B bölmesinin en önemli tematik materyali olan *Lasst mich allein!* şarkısını (bakınız s.41) kullanarak *molto espressivo e largamente* karakterde sergiler. Sol minörden Si Bemol Majöre modülasyon yapılır (Smaczny, 1999: 55).



Örnek 19: (Viyolonsel partisi: 8)

49. ölçüde I. flüt ve I. obua solo viyolonselin sergilediği melodinin farklı bir versiyonuyla giriş yapar. 50. ölçünün sonunda solo viyolonsel *kromatik* bir çizgi takip ederek onlara katılır (Smaczny, 1999: 55-80).



Örnek 20: (Smaczny, 1999: 81)

57. ölçüde *Un poco più animato* terimiyle işaretli kısmın ardından B bölümünün başında tüm orkestra tarafından duyurulan sol minör tonundaki giriş kısmı bu kez 65. ölçüde sergilenir. Devamında ise şarkının farklı biçimlerde işlenmesiyle B bölümü son bulur (Smaczny, 1999: 55).

95. ölçüde Sol Majör tonalitesindeki açılış temasına geri dönülmesiyle A bölümü başlar. Açılış teması kornolar tarafından viyolonsellerin ve kontrbasların marş benzeri ritmik eşliği ile sergilenir (Smaczny, 1999: 55).

Sol Majör tonalitedeki *Quasi cadenza* başlıklı kısım solo viyolonselin girişiyle 107. ölçüde başlar. 1. Temanın solo viyolonsel tarafından bir çeşit kadans gibi işlendiği bu kısım, tahta üflemelilerin katılımıyla devam eder. Smaczny'ye göre, özellikle flüt partisinin kuşların şarkısını anımsatması gibi pastoral düşünceleri sergilenmesi, eserin romantik konçerto repertuarındaki yerini eşsiz kılar (Smaczny, 1999: 55-68).

[Adagio, ma non troppo]
quasi Cadenza

The musical score is arranged in five systems. The first system features a Solo cello part with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The second system includes Fl. I, Cl. I, Bsn. I/II, and Solo cello. Fl. I has a melodic line with trills and a crescendo. Cl. I has a melodic line starting with a half note. Bsn. I/II has a melodic line starting with a half note. Solo cello has a melodic line with a half note and a half note. The third system includes Fl. I, Cl. I, Bsn. I/II, and Solo cello. Fl. I has a melodic line with a half note. Cl. I has a melodic line with a half note. Bsn. I/II has a melodic line with a half note. Solo cello has a melodic line with a half note and a half note. The fourth system includes Fl. I, Cl. I, Bsn. I/II, and Solo cello. Fl. I has a melodic line with a half note. Cl. I has a melodic line with a half note. Bsn. I/II has a melodic line with a half note. Solo cello has a melodic line with a half note and a half note. The fifth system includes Fl. I, Cl. I, Bsn. I/II, and Solo cello. Fl. I has a melodic line with a half note. Cl. I has a melodic line with a half note. Bsn. I/II has a melodic line with a half note. Solo cello has a melodic line with a half note and a half note.

Örnek 21: (Smaczny, 1999: 69)

A bölümünde 15-21. ölçüler arasında sergilenen Sol Majör tonalitedeki yeni tema (2. Tema) 129. ölçüde karşımıza çıkar. 149. ölçüde başlayan Sol Majör tonalitedeki Koda, en sonunda solo viyolonsel ve orkestranın giderek sakinleşen bir çizgi izlemesiyle son bulur (Smaczny, 1999: 55).



Örnek 22: (Smaczny, 1999: 56)

İkinci bölüm, Dvorak'ın Amerika'da yazdığı orkestra çalışmalarından olan *Yeni Dünyadan Senfonisi*'nin (The New World) tarzıyla oldukça güçlü benzerlikler taşır. Her iki eserin yavaş bölümlerinde görüleceği üzere sahip oldukları genel pastoral havanın (bunu tahta üflemeli çalgıların kullanımında görebiliriz) yanı sıra Senfoni'nin Largo bölümüyle taşıdığı en belirgin ortak özellik uzun bir açılış bölümünün (A) ardından minör tonalitedeki orta bölmenin (B) takip etmesidir (Smaczyn, 1999: 57-58).

3.4.3. Üçüncü Bölüm (Finale: Allegro moderato)

Dvorak eserin son bölümü olan *Finale: Allegro moderato*'yu adlandırırken *rondo* sözcüğünü kullanmamış olsa da, son bölüm bu formun en açık örneklerinden biridir. Smaczyn'e göre, formun gerektirdiği üzere ana temaya (*Nakarat*) dönüşlerde istikrar sağlanmış olsa da bu bölüm hem form hem de tonal yönüyle kesinlikle geleneksel rondo formunda yazılmamıştır (Smaczny, 1999: 58).

Rondo formu temel anlamda; ana fikri simgeleyen Nakarat (*Refrain*) bölümünden sonra zıtlıklar içeren Epizot (*Episode*) bölümünün sergilenmesi, bu bölmenin ardından tekrar Nakarat bölümüne dönmesi ve bu döngünün yinelenmesinden oluşur. Klasik rondo formu genel planda şu şekildedir: A (*Nakarat*)- B (*Epizot 1*)- A

(Nakarat)- C (Epizot 2)- A (Nakarat)- B' (D/ Epizot 3)- A (Nakarat). Bu plandan da anlaşılacağı üzere Nakarat bölmesi A Temasını, Epizotlar ise B, C, D harfleriyle Ara Temaları simgeler.

Klasik ve romantik dönemde rondo formu senfoni, konçerto gibi sonat türündeki eserlerin genellikle son bölümlerinde karşımıza çıkar. Ancak bu formun başlı başına kullanıldığı örnekler de vardır (C. Saint-Saëns, Op. 28 Introduction et Rondo Capriccioso, Felix Mendelssohn, Op. 14 Rondo Capriccioso gibi) (Green, 1993: 154-156-165-166).

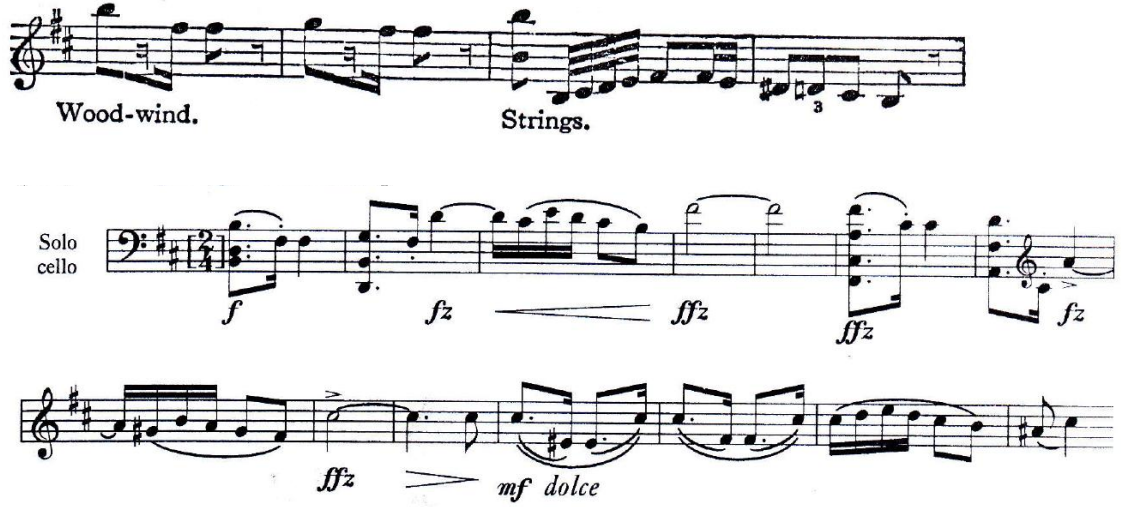
Üçüncü bölüm yaylı çalgıların ve kornların devamında da tüm orkestranın katılımıyla si minör tonalitedeki giriş bölmesi ile başlar. Dramatik bir marş havasında başlayan bu kısım sonraki bölmede viyolonsel tarafından seslendirilecek ana temanın (Nakarat) habercisi niteliği taşır (Smaczny, 1999: 59 ve Tovey, 1972: 151).

33. ölçüde solo viyolonselin *risoluto* karakterde si minör tonalitedeki Rondo Temasını duyurmasıyla Nakarat bölmesi (A) başlar. Devamında ise bu tema tüm orkestra tarafından duyurulur (Smaczny, 1999: 59).



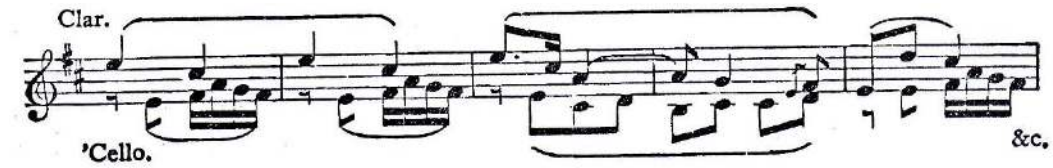
Örnek 23: (Tovey, 1972: 151)

48. ölçüde ikincil fikir (A1) olarak tanımlanan Re Majör tonalitesindeki bölme solo viyolonselin girişiyle başlar. Solo viyolonsel *forte* bir nüans takip ederken orkestra eşliği *pianodur*. Bölme Re Majör tonalitesinden ilgili minörü si minöre modülasyon yaparak 73. ölçüde başlayacak olan A bölmesine (Nakarat) hazırlık yapar (Smaczny, 1999: 59).



Örnek 25: (Tovey, 1972: 151 ve Smaczny, 1999: 61)

B bölümü (*Epizot 1*) *Poco meno mosso* başlığı ile 143. ölçüde Re Majör tonalitede başlar. Solo viyolonsel ve klarnet diyalog içindedir (Smaczny, 1999: 59).



Örnek 26: (Tovey, 1972: 152)

177. ölçüde *Tempo 1* başlığı ile orkestra tarafından yapılan minimal bir eşlikle solo viyolonsel bağlantı kesitini sunarak, 204. ölçüde başlayan Köprü bölümüne (A2) geçiş yapılır. Daha önce sergilenen Köprü bölümünün bir benzeri olan bu kısım, orkestra tarafında seslendirilen Re Majör tonalitedeki *tutti*yi sergiler. Si minör tonalitesine modülasyon yaparak solo viyolonselin katılımıyla devam eder (Smaczny, 1999: 59).

246. ölçüde solo viyolonselin Rondo Temasını duyurması ile si minör tonalitedeki A bölümü başlar. Bu kez tema *piano* nüansıyla sunulurken devamında orkestra tarafından *fortissimo* olarak sergilenir (Smaczny, 1999: 59).

269. ölçüde orkestra tarafından sergilenen Köprü bölmesi si minörden Sol Majöre modülasyon yaparak 281. ölçüde başlayacak olan C bölümüne (*Epizot 2*) hazırlık yapar (Smaczny, 1999: 59).

269

Örnek 27: (Smaczny, 1999: 73)

Moderato başlıklı C bölümü *molto e cantabile* karakterde solo viyolonsel tarafından sergilenir (Smaczny, 1999: 59).

Örnek 28: (Viyolonsel partisi: 14)

C bölümünün ardından 315. ölçüde gelen Köprü bölümü, solo viyolonsel tarafından orkestranın *pianissimo* eşliği ile sunulur Si Majör tonalitesine modülasyon yapar. Böylece 347. ölçüde başlayacak olan C bölümüne tonal hazırlık yapılır (Smaczny, 1999: 59).

Yazının başında bahsettiğimiz üzere rondo formunun genel planının (A-B-A-C-A-B'[D]-A) aksine Dvorak C bölümünün (*Epizot 2*) sergilenmesinin ardından Rondo Temasına (A) dönmemiş ve B bölümünü (*Epizot 1*) tekrarlamamıştır. Bunun yerine C bölümünün Si Majör tonunda gerçekleşen orkestra uyarlaması karşımıza çıkar (Smaczny, 1999: 58).

347. ölçüde başlayan Si Majör tonalitedeki C bölümü, solo keman ve viyolonsel düetinin *piano* nüanstaki orkestra eşliğiyle sergilenir (Smaczny, 1999: 59).

The image shows a musical score for three parts: Violoncello solo (Vlc. solo), Violins I (Viol. I.), and Violins II (Viol. II.). The Violoncello solo part is marked 'molto espressivo' and 'a tempo' with a tempo of 104. The Violins I and II parts are marked 'p' and 'tranquillo e molto espressivo'. The score shows a transition from a key signature of two sharps (D major) to one sharp (F# major). The Violoncello solo part has a melodic line with many trills and grace notes. The Violins I and II parts have a more rhythmic, arpeggiated accompaniment.

Örnek 29: (Partitür: 125)

Solo viyolonsel ve tüm orkestra 381. ölçüde Si Majör tonalitede Rondo Temasını duyurmasıyla A bölümü başlar (Smaczny, 1999: 59).

Bölümün son kesiti olan Si Majör tonalitedeki Koda, orkestranın duyurduğu *fortissimo* akorlarla 421. ölçüde başlar. 425. ölçüde solo viyolonsel ana temanın ritmik olarak değiştirilmiş haliyle giriş yapar. Kodanın ilk kısmında genel olarak ana temanın bu değişikliğe uğramış hali kullanılmıştır (Smaczny, 1999: 59-63).



Örnek 30: (Smaczny, 1999: 63)

Kodanın devamında 461. ölçüden başlayarak solo viyolonsel ve orkestra konçertonun birinci ve ikinci bölümlerinden alıntı yapılmıştır. 461. ölçüde klarnetler birinci bölümün ilk temasını duyururken, 468. ölçüde solo keman tarafından Joseфина'nın şarkısı (*Lasst mich allein!*) duyurulur (Smaczny, 1999: 59-82).

Örnek 31: (Smaczny, 1999: 63-82)

497. ölçü (*Andante maestoso*) orkestranın büyük bir *crescendo* ile uyanmaya başladığı kısımdır. Burada trombonlar Rondo Temasının figürünü duyururlar. Eser en sonunda *Allegro vivo* başlıklı kesitin coşkulu bir ifadede tüm orkestra tarafından sergilenmesiyle son bulur (Smaczny, 1999: 59 ve Tovey, 1972: 152).

SONUÇ

Bu tez çalışmasında kullanılan kaynaklardan anlaşılabacağı üzere; Antonin Dvorak, 19. yüzyılda Çek müziğinin uluslararası boyutta tanınmasını sağlayan en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Dvorak'ın bestecilik kariyeri göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının idealist bir çizgi takip ettiği görülebilir. Kariyerinin ilk yıllarında sadece Çeklerin beğenisini toplamak adına eserler yazmaktan kaçınmış ve Çek müziğinin yeni bir şeyler yaratılarak gelişebileceğini savunmuştur. Bu anlamda yaylı dörtlü, senfoni, konçerto ve daha birçok biçimde öncü eserler vererek ulusal müzik kültürüne katkıda bulunmuştur.

Dvorak nereye giderse gitsin vatanına olan bağlılığını sürdürmüştür. Amerika'da yaşadığı dönemde de görüleceği gibi, orada yazmış olduğu eserlerde yeni dünyanın etkisinde, Çek ruhunu hiçbir şekilde kaybetmeyerek Amerikan öğeleriyle harmanladığı anlaşıyor. Bestecinin Amerika'da bulunduğu dönemin son ürünü de çalgısal müzik alanında bestelediği en önemli eserlerinden olan *Opus 104 Viyolonsel Konçertosu*'dur.

Besteci viyolonselin solo çalgı olarak değil, oda müziği ve orkestraya daha uygun olduğunu düşünüyordu. Kariyerinin ilk yıllarında yazmış olduğu *La Majör Viyolonsel Konçertosu* bu konudaki endişesini güçlendirmiş, Çek viyolonselci Hanuš Wihan'ın besteciye konçerto yazması konusundaki ısrarları da cevapsız kalmıştır. Dvorak'ın Victor Herbert'in iki numaralı *mi minör Viyolonsel Konçertosu*'nun prömiyerine katılması, eserin sahip olduğu senfonik orkestrasyonun olanaklarını göstermesi açısından önem taşır. Bu noktada Herbert'in Konçertosu'nun Dvorak'a cesaret verdiği göz ardı edilemez.

Dvorak Opus 104 Viyolonsel Konçertosu'nu Amerika'da yazıp bitirmiş ancak kişisel nedenlerden ötürü vatanına döndükten sonra üzerinde değişiklik yapmıştır. Çek viyolonselci Wihan esere müzikal ve teknik önerilerde bulunmuş, Dvorak ise bu önerilerden bazılarını faydalı bulmuş bazılarını ise kabul etmemiştir. En büyük anlaşmazlık ise Wihan'ın son bölüme eklemek istediği kadans konusunda yaşanmıştır. Dvorak bu konudaki net tavrını sürdürmüş ve yayımcı Simrock'a bu konu hakkındaki düşüncelerini bir mektupla belirtmiştir.

Konçerto, biçimde yakaladığı başarıyla Dvorak'ın diğer eserlerinden ayrılır. Özellikle keman ve piyano konçertolarıyla karşılaştırıldığında en büyük başarıyı açılış tuttisiyle yakalamıştır. Sonuç olarak Antonin Dvorak Opus 104 Viyolonsel Konçertosu 19. yüzyıl viyolonsel repertuvarının en önemli eserlerinden biri olmuştur. Günümüzde halen solist repertuvarlarının baş sıralarında yer alması bunun en açık göstergesidir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

Ana Britannica (1992). Cilt 4 - 6, İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.

CLAUDON, Francis – NOISETTE de CRAUZAT, Claude – PILLEMENT, Georges – ROSCHITZ, Karlheinz – TIBER, Gilles (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce – İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi AŞ.

ÇALIŞIR, Feridun (2004). *Müzik Dili Sözlüğü*, Ankara: Ataçağ Sanatevi Yayınları.

RANDEL, Don Michael (1978). *Harvard Concise Dictionary of Music*, United State of America: The Belknap Press of Harvard University Press.

SADIE, Stanley (1980). *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited.

Kitaplar:

ALTAR, Cevad Memduh (2006). *Sanat Yolculukları*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

BORAN, İlke – ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

FINKELSTEIN, Sidney (1995). *BESTECİ ve ULUS – Müzikte Halk Mirası*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları.

FINKELSTEIN, Sidney (2000). *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları.

GEIRINGER, Karl (2006). *On Brahms and His Circle – Essays and Documentary Studies*, Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press.

GREEN, Douglass M. (1993). *Form in Tonal Music – An Introduction to Analysis*, San Antonio: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

HODEIR, André (2007). *Müzikte Türler ve Biçimler*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.

HONOLKA, Kurt (1998). *Antonin Dvořák*, çev. Emel Tezcan - Ülkü Akçar, İstanbul: Pan Yayıncılık.

KAYGISIZ, Mehmet (2004). *Müzik Tarihi – Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KUTLUK, Fırat (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çiviyazıları.

MİMAROĞLU, İlhan (2012). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

ROBERTSON, Alec (1974). *Dvořák (The Master Musicians Series)*, London: J. M. Dent & Sons Ltd.

SAY, Ahmet (1997). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SMACZNY, Jan (1999). *Dvořák: Cello Concerto*, Cambridge: Cambridge University Press.

ŠOUREK, Otakar (1954): *Antonín Dvořák Letters and Reminiscences*, Translate from the Czech by Roberta Finlayson-Samsour, Prague, Czechoslovakia: Artia.

ŠTĚPÁNEK, Vladimír - KARÁSEK, Bohumil (1964): *An Outline of Czech and Slovak Music (Part I - Czech Music)*, Prague: Orbis.

TOVEY, Donald Francis (1972). *Essays in Musical Analysis (Volume III – Concertos)*, London: Oxford University Press.

İnternet Kaynakları:

CLAPHAM, John (1956). *Dvořák's First Cello Concerto*, Music & Letters, Vol. 37, No. 4 (Oct. , 1956), pp. 350-355, Oxford University Press.
<http://www.jstor.org/stable/730439> [8 Mayıs 2015].

<http://global.britannica.com/topic/Czechoslovak-history> [30 Temmuz 2015].

Edisyonlar:

Dvořák, Antonín: Concerto in B minor – Opus 104 Cello part edited by Leonard Rose, No. 1080, New York: International Music Company.

Dvořák, Antonín: Concerto in B minor – Opus 104 for Cello and Piano, No. 1080, New York: International Music Company.

Dvořák, Antonín: Cello Concerto in B minor – Opus 104, edited by František Bartoš, Souborné vydání díla, series III, vol. 12, Prague: SNKLHU, 1955. Plate H 1598.

EKLER

EK 1: Antonin Dvorak'ın senfonilerinin sırası şu şekildedir (Sadie, 1980: 783):

No. 1, do minör, *The Bells of Zlonice* (1865).

No. 2, Si Bemol Majör (1865).

No. 3, Mi Bemol Majör (1873).

No. 4, re minör (1874).

No. 5, Fa Majör (1875), No. 3 olarak yayımlanır.

No. 6, Re Majör (1880), No. 1 olarak yayımlanır.

No. 7, re minör (1884-85), No. 2 olarak yayımlanır.

No. 8, Sol Majör (1889), No. 4 olarak yayımlanır.

No. 9, mi minör, *From the New World* (1893), No. 5 olarak yayımlanır.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Nihan BAĞDEMİR

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1988

Yabancı Dili: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2006-2010, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyolonsel. Mezuniyet Derecesi: Birincilik.

Lise: 2002-2006, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyolonsel.

İş Deneyimi:

Misafir viyolonsel sanatçısı olarak katıldığı orkestralar:

Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Olten Filarmoni Orkestrası, Ege Sanat Senfoni Orkestrası, İzmir Gençlik Senfoni Orkestrası, Çağdaş Kadınlar Oda Orkestrası, Bodrum Oda Orkestrası, Oza Çello Ensemble.