



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILARSANAT DALI**

**S. PROKOFİYEV VE OP.80 NO.1 FA MİNÖR
KEMAN-PİYANO SONATI**

(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Pınar HOTAŞLI

BURSA 2021



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILARSANAT DALI

S. PROKOFİEV VE OP.80 NO.1 FA MİNÖR
KEMAN-PİYANO SONATI
(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Pınar HOTAŞLI
ORCID: 0000-0001-9590-1060

Danışman:
Doç. Aslı ÖZSOY KÖRNER

BURSA 2021



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 29/03/2021

Tez Başlığı / Konusu: *S. Prokofiev* ve Op.80 No.1 Fa Minör Keman-Piyano Sonatı

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 56 sayfalık kısmına ilişkin, 29/03/2021 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %9'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarını inceledim ve bu Uygulama Esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

29/03/2021.

Adı Soyadı: Pınar HOTAŞLI
Öğrenci No: 701770001
Anabilim Dalı: Müzik
Programı: Yüksek Lisans
Statüsü: ☒ Y. Lisans ☐ Doktora

Doç. Dr. Aslı ÖZSOY KÖRNER
29/03/2021

Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak sunduğum “S. Prokofiev ve Op.80 No.1 Fa Minör Keman-Piyano Sonatı” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

29/03/2021
Tarih ve İmza

Adı Soyadı:	Pınar HOTAŞLI
Öğrenci No:	701770001
Anasanat Dalı:	Müzik
Programı:	Yaylı Çalgılar
Statüsü:	☐ Yüksek Lisans ☐ Doktora

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Pınar HOTAŞLI
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı : Müzik
Bilim/Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı : x+62
Mezuniyet Tarihi : .../.../2021
Tez Danışmanı: : Doç. Aslı ÖZSOY KÖRNER

S. PROKOFİEV VE OP.80 NO.1 FA MİNÖR KEMAN-PİYANO SONATI

S.Prokofiev 20. Yüzyılın en başarılı ve etkileyici bestecilerinden biridir. Yaşadığı dönemde Ekim Devrimi, İkinci Dünya Savaşı ve Sovyetler Birliği'nin kurulması gibi siyasi olaylar meydana gelse de keman repertuarına pek çok eser kazandırmıştır.

S. Prokofiev 1. Keman ve Piyano Sonatının konu edildiği bu çalışmanın ilk bölümünde; bestecinin yaşamı, müzikal anlayışı ve başlıca eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde söz konusu sonat yapısal yönden incelenmiş, son bölümünde ise çalgı tekniği açısından ele alınarak karşılaşılabilecek teknik zorluklar saptanmış ve bunlara yönelik öneriler getirilmiştir. Yapılan çalışmanın, keman eğitimi amacıyla hem öğretmenler hem de öğrenciler için faydalı bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Prokofiev, sonat, keman, 1 no.lu sonat

ABSTRACT

Name and Surname : Pınar HOTAŞLI
University : Bursa Uludağ University
Field : Music
Branch : String Instrument
Degree Awarded : Master
Page Number : x+62
Degree Date :/..../2021
Supervisor (s) : Doç. Aslı ÖZSOY KÖRNER

S. PROKOFİEV AND OP. 80 NO.2 FA MINOR VIOLIN-PIANO SONATA

S. Prokofiev is an important composer and pianist of the- 20th century. Although political circumstances such as the October Revolution, the Second World War and the founding of the USSR, he composed many Works for the Violin repertoire.

This paper about S. Prokofiev's Sonata for Violin and Piano Op. 80 No. 1, directing the subject in this first part; focuses on the composer's biographical data, his understanding of Music and violin Works. The second subject of the study the formal analysis of the work and, in the last part technical difficulties that may be encountered were determined in terms of instrument technique and suggestions were made for them. It is thought that the study will be a useful resource fo both teachers and students for violin education.

Keywords: Prokofiev, sonata, violin, sonata no.1

ÖNSÖZ

Bu çalışmada bilgisini, emeklerini ve performans çalışmalarında bana tüm desteğini veren hocam ve danışmanım Doç. Aslı ÖZSOY KÖRNER'e, eserin yapısal yönden incelenmesine yardımları olan Doç. Onur ÖZMEN ve Hasan Barış GEMİCİ'ye, desteğini esirgemeyen Prof. Gülay GÖĞÜŞ, Prof. Görkem ÇALGAN ve Doç. Aylin ÇAKICI UZAR'a, ailem Mualla ve Mustafa HOTAŞLI'ya teşekkürlerimi sunarım.

Bursa

Pınar HOTAŞLI



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM S. PROKOFİEV'İN YAŞAMI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

1. S. PROKOFİEV'İN YAŞAMI	2
1.1. Çocukluğu ve Öğrenim Yılları	2
1.2. Yurtdışı Yılları	4
1.3. Sovyetler Birliği Yılları	5
2. S. PROKOFİEV'İN MÜZİKAL ANLAYIŞI	6
2.1. Ekim Devrimi'nin Rus Müziğine Etkileri	7
2.2. Prokofiev'in Bestecilik Anlayışı	8
3. S. PROKOFİEV'İN KEMAN ESERLERİ	10
3.1. Keman Konçertoları	11
3.2. Keman ve Piyano İçin Beş Melodi	12
3.3. Keman Sonatları	12

İKİNCİ BÖLÜM S. PROKOFİEV'İN 1. KEMAN SONATININ YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ

1. BİRİNCİ BÖLÜM	14
2. İKİNCİ BÖLÜM	19
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	26
4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
S. PROKOFİEV'İN OP.80 1 NUMARALARI KEMAN SONATININ
ÇALGI TEKNİĞİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

1. BİRİNCİ BÖLÜM	43
2. İKİNCİ BÖLÜM.....	45
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	50
4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	51
SONUÇ	56
KAYNAKLAR	57
EKLER.....	58

ŞEKİLLER

Şekil 1. Piyano ve keman partisinin girişi (Ölçü:1 - 16).....	15
Şekil 2. Fa minör tonalitesine dönüş (Ölçü: 28–35)	15
Şekil 3. Ana fikrin tekrarı (Ölçü:36-38).....	16
Şekil 4. Birinci bölümün B bölmesi (Ölçü: 51-63).....	16
Şekil 5. A bölmesine bağlanan köprü (Ölçü: 64-68).....	17
Şekil 6. Ana fikrin tekrarı (Ölçü: 69-73).....	17
Şekil 7. “Mezarlıktaki Rüzgar” teması (Ölçü: 79--85)	18
Şekil 8. Birinci bölümün kodası (Ölçü: 98-108).....	19
Şekil 9. İkinci bölüm birinci tema (Ölçü: 1-7).....	20
Şekil 10. Birinci temanın kesitleri (Ölçü:8-13).....	20
Şekil 11. Yarım ton yukarıdan tekrar eden birinci tema (Ölçü: 16-19)	21
Şekil 12. İkinci temaya bağlanan kesitler (Ölçü 36-49).....	22
Şekil 13. İkinci tema (Ölçü: 50-64)	23
Şekil 14. İkinci temadaki ilk kesidin üç ölçüsü (Ölçü: 84-86).....	23
Şekil 15. Gelişme bölmesi (Ölçü: 115-122).....	24
Şekil 16. İkinci temanın kesitleri (Ölçü: 146-152).....	25
Şekil 17. İkinci temanın daraltılmış hali (Ölçü: 175-180)	26
Şekil 18. Ritmik pasajın kesidi (Ölçü: 192-195).....	26
Şekil 19. Gelişme bölmesinin zirvesi(Ölçü: 196-212).....	27
Şekil 20. Köprü ve birinci temanın kesiti (Ölçü:241-248).....	28
Şekil 21. Solo kemanın köprüsü (Ölçü:251-254).....	28
Şekil 22. Yeniden serginin ikinci teması (Ölçü:257-270).....	29
Şekil 23. Kodanın son dört ölçüsü (Ölçü:297-300)	29
Şekil 24. Üçüncü bölüm giriş kısmı (Ölçü: 1-6)	30
Şekil 25. A bölmesinin teması (Ölçü: 7-10).....	31
Şekil 26. Tematik yapının devamı (Ölçü: 11-18).....	32
Şekil 27. B bölmesine geçiş köprüsü (Ölçü: 25-28)	33
Şekil 28. B bölmesinin birinci teması(Ölçü: 29-34)	34
Şekil 29. Üçüncü bölümün kodasından bir kesit (Ölçü: 90-96).....	35
Şekil 30. A bölmesinin girişi (Ölçü: 1-12).....	36
Şekil 31. B bölmesinin birinci teması (Ölçü:50-59)	37
Şekil 32. Birinci temadaki çift sesli keman pasajı (Ölçü: 61-82)	38
Şekil 33. A’ bölmesine dönüş köprüsü (Ölçü: 83-94).....	39
Şekil 34. Birinci temanın yeniden ortaya çıktığı kesit (Ölçü: 160-163)	39
Şekil 35. Son bölmeden kesitler (Ölçü: 195-203).....	40
Şekil 36. “Mezarlıktaki Rüzgar” (Ölçü: 214-219)	41
Şekil 37. Dördüncü bölümün kodası (Ölçü: 225-233)	42
Şekil 38. Kemanın birinci bölüm girişi (Ölçü:1-9)	43
Şekil 39. <i>Forte</i> aksan, <i>diminuendo</i> ve <i>piano</i> uygulaması (Ölçü:10-13)	44
Şekil 40. <i>Legato</i> ve <i>detache</i> tekniğinin kullanımı (Ölçü: 31-48).....	44
Şekil 41. <i>Freddo</i> keman figürünün ilk ölçüsü (Ölçü:80)	44
Şekil 42. <i>Pizzicato</i> uygulaması (Ölçü:89-92).....	45
Şekil 43. İkinci bölüm giriş teması (Ölçü:1-6).....	46
Şekil 44. Akor pasaj (Ölçü: 7-13)	46
Şekil 45. Lirik tema (Ölçü: 50-69).....	46

Şekil 46. Üçleme ritimli pasaj (Ölçü: 84-90)	47
Şekil 47. Yayın alt yarısından başladığı pasaj (Ölçü: 103-119).....	47
Şekil 48. Yayın kullanım bölgesi 129-135. ölçüler	48
Şekil 49. İkinci temadaki <i>tranquillio</i> pasaj(Ölçü: 139-143)	48
Şekil 50. <i>Spiccato</i> pasaj (Ölçü: 159-161).....	49
Şekil 51. İki bağlı üçleme pasaj(Ölçü: 283-285)	49
Şekil 52. Bağlı onaltılıklarda arşe kullanımı (297-300).....	49
Şekil 53. Üçüncü bölüm keman girişi (Ölçü: 4-6)	50
Şekil 54. <i>Espressivo</i> pasaj (Ölçü: 7-11)	50
Şekil 55. Trill tekniğinin uygulandığı pasaj (Ölçü: 26-29).....	50
Şekil 56. Üçüncü bölüm altılama pasajın iki ölçüsü (Ölçü: 73-74)	50
Şekil 57. Dördüncü bölüm giriş teması (Ölçü: 1-4).....	51
Şekil 58. <i>Detache</i> ve <i>staccato</i> tekniği (Ölçü: 21-23)	52
Şekil 59. <i>Pizzicato</i> akor tekniği kullanılan pasaj (Ölçü: 46-51)	52
Şekil 60. <i>Sul ponticello</i> ve <i>tremolo</i> tekniği (Ölçü: 50-51)	52
Şekil 61. <i>Espressivo</i> çalınan pasaj (Ölçü: 52-57).....	53
Şekil 62. Yayın alt yarıda kullanıldığı pasaj (Ölçü: 61-64)	53
Şekil 63. <i>Pizzicato</i> aksanların uygulanışı (Ölçü: 132-135).....	53
Şekil 64. Aksanlarda arşe kullanımı (Ölçü: 150-153).....	54
Şekil 65. <i>Legato</i> ve <i>martele</i> notalarda arşe kullanımı (Ölçü: 195-197).....	54
Şekil 66. <i>Pocomeno</i> “Mezarlıktaki Rüzgar” (Ölçü: 218).....	55

GİRİŞ

20.Yüzyıl müziğinin önemli bestecilerinden olan Prokofiev, küçük yaştan itibaren olağan dışı müzik yeteneği ile dikkati çekmiş, sonrasında da usta bir piyanist, orkestra şefi ve besteci olarak tüm dünyada ün kazanmıştır. Öğrencilik yıllarından profesyonel bestecilik hayatına geçene kadar eser bestelemeye devam etmiş, kompozisyon alanında öğrendiği her bilgiyi üstün bestecilik dehası ile birleştirerek en önemli eserlerini ortaya çıkarmıştır.

Yaşadığı dönemde Rusya’da gerçekleşen Ekim Devrimi ve ardından uygulanan Sovyet Rejimi gibi siyasi olayların etkisinde kalmış, eserlerinden bazılarını Sovyet yaşamını yansıtan olaylara adanmıştır. Müziğinde ise, Rus klasiklerinin geleneklerine bağlı kalırken, stil özelliklerinde dönemin ilerici akımlarının eğilimlerini yansıtmıştır. Keman eserlerini yazma sürecinde, dönemindeki ünlü kemancılarla iletişim halinde olmuştur. Özellikle keman ve piyano sonatlarını besteleme sürecinde doğrudan etkisi olan David Oistrakh,1 ve 2 numaralı keman ve piyano sonatlarının ilk seslendirilişini de gerçekleştirmiştir.

Metin çalışmasının konusu olan ve Sergei Prokofiev’in biçimsel olarak çok farklı temaları içinde barındıran op. 80, no.1. *Keman-Piyano Sonatı*, keman repertuvarında oldukça sevilen bir eserdir. Prokofiev ve diğer keman eserleriyle ilgili çalışmalar yapılmış olmasına rağmen Türkiye’de de sıkça seslendirilen eser, akademik anlamda bir araştırmaya konu yapılmamıştır. Bu sebeple Prokofiev’in müziği ve 1 numaralı keman-piyano sonatı ile ilgili bilgi verilmesi, form ve çalgı tekniği açısından incelenerek önerilerde bulunulması amaçlanmıştır, çalışmanın gerek konuyla ilgilenenlere gerekse konu edilen eseri seslendirecek sanatçı ve sanatçı adaylarına yarar sağlayacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde Prokofiev’in hayatı, müzikal anlayışı ve keman eserlerinden bahsedilmiş, ikinci bölümünde sonat yapısal yönden incelenmiştir. Son bölümde ise eserin seslendirilmesine yönelik yorumlar yapılarak, çalışma yöntemleri ile ilgili öneriler getirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

S. PROKOFİEV'İN YAŞAMI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

Sergei Prokofiev, Sovyet Rusya'sının en başarılı ve etkileyici bestecilerinden biridir. Piyanist, orkestra şefi ve besteci olarak pek çok türde eser besteleyen Prokofiev, yaratıcı yönü ve zengin melodik dehası ile kendi tarzını oluşturmuştur. Müziğindeki anlatım alanı oldukça geniş olan Prokofiev'in eserlerinde cesaret ve özgünlüğü ile müziğinin etkisi ülkesinin sınırlarını aşmış, kendinden sonra gelen birçok besteciye ilham kaynağı olmuştur.

1. SERGEİ PROKOFİEV'İN YAŞAMI

Piyanist, besteci ve orkestra şefi olan Prokofiev, Rus klasiklerinin geleneklerine bağlı olmasına rağmen stil özellikleri dönemin ilerici akımlarının eğilimlerini yansıtmıştır. Prokofiev, dinamizm, zengin melodiler ve mizah duygusu taşıyan eserlerini tüm dünyaya tanıtarak ün kazanmıştır.¹

1.1.S. Prokofiev'in Çocukluğu ve Öğrenim Yılları

Prokofiev, 23 Nisan 1891'de Rusya'nın Sontsovka köyünde dünyaya gelmiştir. Prokofiev, annesi Maria Grigoryevna Zhitkova'nın da piyanist olmasından dolayı, küçük yaşlardan itibaren her zaman piyanoya çok ilgi duymuş, ilk müzik derslerini annesinden almaya başlamıştır. Annesinden sık sık dinlediği Beethoven sonatlar sayesinde de müzik hayatında klasik döneme karşı büyük sevgi oluşmuştur.² Prokofiev, annesinin aştığı klasik dönem sevgisini şu sözleriyle anlatmaktadır;

*"Geceleri, annemin çaldığı Beethoven Sonat sesleriyle uykuya dalıyordum. Gündüzleri ise, annem piyano egzersizlerini çalışırken benim iki oktav üst kısımdan ritim tutmama izin veriyordu. Ritim tutarken piyano tuşlarından çıkarttığım sesler çok kötüydü. Fakat annem buna izin vererek ne yaptığını biliyordu. Böylelikle piyanonun başına oturup kendi başıma ezgiler çalıyordum."*³

¹ Naile Mehtiyeva, *Konser Kılavuzu*, Bilkent Üniversitesi Sahne Sanatları Fakültesi, Ankara, 2003, s. 124

² V Israel Nestyev, *Sergei Prokofiev His Musical Life*, Florence Tonas, Stanford University Press, California, 1960, s.4

³ Faruk Eren Akçay, *Sergei Prokofiev'in Hayatı ve Op: 19 Keman Konçertosu'nun İncelenmesi* (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2019, s.3.

Altı yaşına varmadan piyanoda doğaçlama çalmaya başlamış, hatta bu parçaların notalarını kaydetmiştir. İlk bestesini yaptığında henüz nota bilgisi olmadığı için kâğıda dökerken annesinden yardım almıştır. Çok erken yaşlarda annesi aracılığıyla piyano ile tanışması, besteciliğe de piyano için eserler yazarak başlamasına neden olmuştur. Bu dönemlerde ilham kaynağını çevre köylerden duyduğu Rus ve Ukrayna halk şarkılarından almış ve daha sonraki yıllarda da bu ezgiler Prokofiev'in besteciliğine yansımıştır. Dokuz yaşındayken *Dev* adlı üç perdelik bir opera bestelemiş, bir yıl sonra ikinci Operası *İssız Ada*'yı yazmıştır. Prokofiev bu yeteneğinin profesyonel olarak geliştirilebilmesi için Reinhold Gliere ile tanıştırılmış, Gliere üç yaz boyunca Sontsova'ya giderek Prokofiev'e son derece ciddi ve sistematik bir şekilde armoni, form ve enstrümantasyon dersleri vererek piyano üzerindeki çalışmalarını denetlemiştir. Prokofiev, bestecilik alanındaki ilk öğretmeni olan Gliere ile 1904 yılında St. Petersburg'a gidip konservatuvara başlayana dek hem çalışmalarına devam etmiş hem de çok yakın arkadaş olmuştur. Bu dönemde Gliere'nin yönlendirmesiyle Prokofiev, üç bölmeli şarkı formuna ağırlık vermiş ve 1902- 1906 yılları arasında toplam on iki şarkı bestelemiştir. 1909 yılında ise ilk büyük eseri olarak kabul edilebilecek olan *Op.1 Fa minör Piyano Sonat*'ını yazmıştır.⁴

1904 yılında konservatuvara başlamak üzere annesiyle birlikte St. Petersburg'a giden Prokofiev, Aleksander Glazunov (1865-1936) ile tanışmış, Prokofiev'in yeteneğini fark eden Glazunov onu konservatuvara yönlendirmiştir. Böylelikle Prokofiev,1904 yılında St. Petersburg Konservatuvarı'nda müzik eğitimine profesyonel olarak başlamıştır.

Konservatuvara başlamasıyla birlikte, Prokofiev'in müzik stili kademeli olarak gelişmeye ve değişmeye başlamıştır. Burada, Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908), Aleksander Glazunov, Anatoli Liadov (1855-1914) gibi önemli Rus bestecileriyle çalışmıştır. Korsakov da dahil olmak üzere okul hayatı boyunca çoğu öğretmeni Prokofiev'in besteciliğini beğenmemiş, kurallara uymadığı gerekçesiyle yazdığı müzikleri yanlış bulmuşlardır. Prokofiev'in kendisi de bu nedenle hocalarıyla çoğu zaman anlaşmazlıklar yaşamıştır. Sebebinin ise, Prokofiev'in kurallara ve geleneklere

⁴ Cemre Çilenger, *S. Prokofiev Op.29 4. Piyano Sonatının Teknik ve Müzikal Açısından İncelenmesi*,(Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2019, s. 4

bağlı kalmadan beste yapma özelliğini, küçük yaşlardan itibaren, farklı biçimdeki müzik öğelerini benimsemesine bağlı olduğu söylenebilir.⁵

Konservatuvardaki ilk konserini 1908'de Alfred Nurok ve Walter Nouvel'in düzenlediği "Çağdaş Müzik Akşamları" isimli konser serilerine katılarak gerçekleştirmiştir. Böylelikle Rusya'da ve Dünyada yazılmış en yeni eserleri dinleme fırsatına sahip olmuş, kendine ait kompozisyonlarını gerçekleştirebilmesi için teşvik edilmiş ve daha cesur bir müzik dili kullanması için cesaretlendirilmiştir. İlerleyen yıllarda Prokofiev, "Çağdaş Müzik Akşamları" konserlerinde bestelediği birkaç eserini sunmuştur. 1909 yılında yazdığı *op.2 Piyano Etütleri*, 1907-1912 tarihleri arasında yazdığı *op.3* ve *op.4 Piyano Parçaları* bu eserleri arasında bulunmaktadır. Konser performansları Prokofiev'i Rusya'nın en gelecek vadeden ve cesur modernistlerinden biri olarak müzik dünyasına girmesine yardımcı olmuştur. Ayrıca kompozisyon çalışmalarına olan övgüler, Prokofiev'in müzik dilinde kendine özgü yönünü geliştirmesi için ona cesaret vermiştir.⁶

1914 yazında bestelediği *Op.10 1. Piyano Konçertosu*'nu seslendirerek konservatuvardan mezun olmuş, başarılı performansı sayesinde 'Anton Rubinstein Ödülü'nü kazanmış ve aldığı ödülle birlikte profesyonel bestecilik hayatına başlamıştır.⁷ Konservatuvardan mezun olduktan sonra St. Petersburg ve Moskova sahnelerinde kendini yaramaz çocuk olarak tanıtan Prokofiev, hem besteci hem piyanist olarak ayrı bir meslek hayatı sürdürmemiş, resitallerde kendi eserlerini seslendirmiş, orkestra konserlerinde de kendi eserlerini yönetmiştir.⁸

1.2. Yurtdışı Yılları

Prokofiev mezun olduktan sonra eserlerini tanıtmak üzere Avrupa ülkelerine gitmiş, pek çok konser vermiştir. Bu dönemde bestelediği en önemli eserleri Diaghilev tarafından sipariş edilen *Alla Loly* ve *İskit Süiti* olmuştur. Bir yıl sonrasında Bolşevik Devrimi'nin ilk günlerinde *Klasik Senfoni*, *Yedidirler Yedi* adlı nitelikli ve ilgi çeken eserlerini ortaya koymuştur. 1917 yılında çıkan iç savaşın devamında Ekim Devrimi gerçekleşmiş, devrimle birlikte ülkede yaşanan karışıklık ve yıkım bestecinin

⁵ Çilenger, a.g.e., s. 3

⁶ Ayten Türker, "Sergei Prokofiev Savaş Sonat'larının İncelenmesi", (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2013, s. 4

⁷ Akçay, a.g.e., s. 5

⁸ Mimaroğlu, K, İlhan, *11 Çağdaş Besteci*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Eylül 2014, s. 54

alışmalarını ve yaşamını büyük ölçüde etkilediğinden dolayı Prokofiev 1918 yılında yurtdişında yaşamaya karar vermiştir.

1918'in sonlarında Sibirya zerinden Japonya'ya giderek bu ülkede verdiği başarılı konserlerden sonra ABD'de turne gerçekleştirmiş, konserlerinde ise çoğunlukla kendi eserlerini almayı tercih etmiştir.⁹ Bunlardan ilki New York'ta *1. Piyano Konçertosu*'nu solist olarak seslendirdiği konseri, diğeri ise 1921 yılında Chicago'da orkestra eşliğinde o dönemin en bilinen konçertolarından *3. Piyano Konçertosu*'nu seslendirdiği konseridir. Ayrıca bir diğer eseri olan * Portakal Sevgisi* isimli operası da 1921 yılında Chicago'da sahnelenmiştir.

1923 yılında Paris'e gitmiş, aynı yıl 1917'de bestelediği *1. Keman Konçertosu* ve bir yıl sonra *Yedidirler Yedi* kantatının seslendirilmesiyle Paris'te büyük beğeni kazanmıştır.¹⁰ Paris'in müzikal anlayışını beğenen ve benimseyen Prokofiev, Diaghilev'in siparişi zerine *Chout* adıyla bilinen *Soytarı* balesini ve 1925 yılında da Sovyet Rusya'sının endüstri alanındaki ilerlemelerini temsil eden *elik Ayak* balesini bestelemiştir. Bu bale Paris'te temsil edildiği sıralarda Prokofiev Rusya'da bir konser turnesine çıkmış, oradaki müzik kuruluşlarıyla bağlarını yeniden güçlendirmeyi hedeflemiştir. Daha sonraki yıllarda Rusya'ya çeşitli geziler düzenleyen besteci, 1936 yılında Rusya'ya geri dnmştir.¹¹

1.3. Sovyetler Birliği Yılları

lkesine dönen Prokofiev, Lenin sonrası Sovyet Rusya'sında müzik alanında gelişen kısıtlamalara rağmen kurallara uyum sağlamış, ülkenin içinde bulunduğu durumları konu alan eserler yazmaya zen göstermiş ve kendi tarzından vazgeçmemiştir. Eserlerini daha sade bir dille yazmaya başlayan Prokofiev, daha önce yazdığı eserleri de bu sebeple yeniden ele almıştır.¹² Rusya'da yazdığı ilk önemli eser, 1935 yılında bestelediği *Sol Majör 2. Keman Konçertosu* olmuş, fakat eser 1913 yılında yazdığı *1. Keman Konçertosu*'ndaki hayal gc ve melodik zenginliğe kıyasla aynı etkiyi yansıtmamaktadır. Aynı yıllarda yazdığı *Teğmen Kije* ve *Peter ile Kurt* tüm dünyada sevilen eserleri arasına girmiştir.¹³ 1936 yılında ulusal konular üzerine yazdığı *Rus Uvertürü*, bir yıl sonra da Bolşevik Devrimi'nin 20. yıl dönümü sebebiyle Lenin,

⁹ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005, s.91

¹⁰ Mimaroglu, a.g.e., s. 54

¹¹ çilenger, a.g.e., s. 5

¹² nder Kütahyalı, *ağdaş Müzik Tarihi*, Ankara Varol Matbaası, 1981, s. 160

¹³ Nestyev, a.g.e., s. 130,131

Stalin ve Marx'ın metinleri üzerine bestelediği kantat ile rejime bağlılığını ispat etmiştir.¹⁴

Prokofiev üretkenliğinin dikkat çekici olduğu 1939 yılında, Eisenstein'ın Sovyet halkını konu aldığı ünlü Aleksander Nevsky filmi için özel fon müziği olarak bir kantat bestelemiş, hemen ardından Shakspeare'den etkilenecek *Romeo ve Juliet*'i besteleyerek, Rus repertuvarının temel taşlarından biri haline gelen eserleri arasında yer alan balesi ile, dönemin etkisinde kalarak daha melodik, sade ve romantik yapıda müziğini oluşturmuştur.¹⁵

II. Dünya savaşı yıllarını, Moskova'dan uzaklaşıp Kafkasya ve Gürcistan'da geçirmiştir. Burada bulunduğu dönemlerde, Kafkas melodilerine ve ritimlerine dayanan *2. Yaylı Çalgılar Kuartetini* bestelemiş, eser bir yıl sonra Washington'da Coolidge Festivali'nde icra edilmiştir. Aynı yıl birçok Sovyet bestecisi gibi, Sovyet Rusya'nın savaş çabalarıyla ilgili eserler yazmış ve bunlar arasında yer alan *Semyon Kotko* adlı senfonik süit ile bir Sovyet gerillasının kahramanlığının anlatıldığı *Adsız Kalacak Bir Gencin Balat*'ını bestelemiştir.

Savaş sırasında besteci, Tolstoy'un romanı üzerine, *Savaş ve Barış* operasını ve bugün Londra Kraliyet Balesi'nin repertuvarındaki başlıca eserlerden birisi olan *Külkedisi Balesi*'ni de yazmıştır. Diğer yandan op.100 5 numaralı Senfonisi Prokofiev'in savaş sürecinde yazdığı eserlerinin en önemlisi olarak görülmüş ve bu eserle hem Rusya'da hem de Batı'da büyük övgüler kazanmıştır. Prokofiev, piyano sonatları arasında 7.sonatı ile 1943'te ilk kez 'Stalin Ödülü'ne layık görülmüş ve Sovyetler birliğinin büyük bestecilerinden biri olarak adını uzun yıllar korumuştur.¹⁶

2. PROKOFİEV'İN MÜZİKAL ANLAYIŞI

Prokofiev'in müzik hayatı; öğrencilik-gençlik yılları, Amerika- Fransa yılları ve Sovyet yılları olarak üç bölümde incelenebilir. Yaşadığı bu dönemler, yaratıcılığını ve fikirlerini çok etkilemiştir. Müziğini ifade ederken estetik kaygılar güden Prokofiev'in en büyük özelliğinin 'keşfetmek' olduğu bilinmektedir. Kişiliğindeki keşfetme arzusu hayatının her döneminde yazdığı eserlerde gözlemlenebilir.¹⁷

¹⁴ Mimaroglu, a.g.e., s. 56

¹⁵ Simon Morisson, *The People Artist: Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, 2009, s. 35

¹⁶ Mimaroglu, a.g.e., s. 56

¹⁷ Çilenger, a.g.e., s.4

2.1. Ekim Devrimi'nin Rus Müziğine Etkileri

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Rusya'da müzik anlayışı, Korsakov'un öncülüğündeki St. Petersburg ve Çaykovsky'nin de katıldığı ve batılılaşma yanlısı Moskova Okulu olarak iki ayrı geleneğe bağlı idi. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte hem Prokofiev'in de içinde yer aldığı Petersburg okulu, hem de Moskova Okulu etkisini kaybetti ve bu bestecilerin çoğu ülkeden ayrıldılar. 1917 yılında yapılan devrimle yeni bir rejim oluşmuş, Sovyet toplumunun ilk yıllarında çağdaş müzik denemeleri gerçekleştirilmeye çalışılmış, ancak çok geçmeden bu yenileşme çabalarına son verilmiştir. Proleter Rus Müzisyenleri Derneği'nin Sovyet sanatına hâkim olmasıyla, Lenin'in "sanat halkındır" görüşünden yola çıkılarak, müzik eserlerinin kolayca anlaşılabilir ve sade olması istenmiş, müzikteki yaratıcılığın özellikleri devletçe belirlenmeye başlanmış ve müzik bir propaganda aracı haline getirilmiştir.¹⁸ Bundan böyle ortaya konulacak yapıtların iyimser ve coşkulu olması, geniş halk kitlelerini ilgilendiren konulara sahip olması istenmiştir. Getirilen bu kurallar, bestecilerin kendilerini özgün bir şekilde ifade etmelerini imkânsız kılarak yaratıcılıklarının kısıtlanmasına sebep olmuştur.¹⁹

Bu dönemde batının müziği ise yoz müzik olarak nitelendirilmiş ve Stravinsky, Hindemith, Bartok gibi bestecilerin eserlerinin Sovyet Rusya'da seslendirilmesi yasaklanmıştır. Batıdaki besteciler için yapılan bu eleştiriler giderek Sovyet bestecilerine de yöneltilmeye başlanmış, nitekim 1936'da Pravda Gazetesi'nde yayımlanan yazıda Şostakoviç, operası nedeniyle eleştirilmiştir. 1948'de ise bu eleştiriler Prokofiev'i de içine alacak şekilde genişletilmiş ve besteciler gerçeği gördüklerini artık hata yapmayacaklarını açıklamışlardır. Prokofiev'in besteciler derneği genel sekreteri Kremnikow'a yazdığı mektup dönemi anlamak açısından ilginçtir;²⁰

"Sorunu benim açımdan ele alırsak, müziğimizdeki biçimci öğelerin 15 ya da 20 yıllık bir geçmişi olduğunu söyleyebiliriz. Öyle görünüyor ki, bu hastalığa yakalanışımın nedeni, bazı batılı düşüncelerle olan ilişkimdir. Şostakovich'in 'Lady Macbeth' operasındaki biçimci yanlışlar, Pravda'da sergilendiği zaman, ben de kendi müziğimde kullandığım teknikler üzerinde uzun uzadıya düşünmüş, besteleme yöntemlerimin yanlış olduğu sonucuna varmıştım. Bundan sonra, daha arı ve daha anlamlı bir müzik dilini aramaya koyuldum. Böyle olmasına karşın, bazı yapıtlarımda biçimciliğin yer

¹⁸ Kütahyalı, a.g.e., s, 53

¹⁹ Çilenger, a.g.e., s, 5

²⁰ Kütahyalı, a.g.e., s, 20

alabilmesi, bir ölçüde de söz konusu ögeyi halkın istemeyeceğini iyice anlayamamış olmamla açıklanabilir”²¹

Stalin’in ölümünden sonra besteciler üzerindeki baskı azalmaya başlamış, 1958’de daha özgür ve çağdaş tekniklerin kullanılabileceğine dair esneklik getiren kararlar alınmıştır. Biçimcilikle suçlanan besteciler aklanmış, Rus müziği ile Batı müziği ayrımı azalmış ve Bartok, Hindemith gibi bestecilerin eserleri sık sık seslendirilmeye başlanmıştır. Stalin döneminde ‘düşman’ olarak görülen Stravinsky’nin Rusya’ya 1962 yılındaki dönüşü coşkuyla karşılanmış, *Lady Macbeth* Operası da yeniden sahnelenmiştir. Devrim sonrasında müzik eğitimi yönünden büyük gelişmeler yaşanmış, Giels ile Richter gibi piyanistler, Oistrakh ile Kogan gibi kemancılar, Rostropovich gibi dünya çapında müzisyenleri yetiştirmiştir. Bu dönemde yetişen birçok besteci yaşanan karışıklıklardan dolayı ülkeden ayrılmayı tercih etse de Prokofiev müzik alanında uygulanan katı kurallara rağmen Sovyet müziğine önemli ölçüde katkı sağlayan bestecilerden biri olma özelliğini taşımıştır.

2.2. Prokofiev’in Bestecilik Anlayışı

Prokofiev’in müziği, Rus geleneklerine bağlı olsa da stil özellikleri 20. yüzyılın ilerici akımlarının eğilimlerini yansıtmaktadır. Prokofiev kendine özgü bestecilik anlayışı ile birçok sonat, konçerto ve senfoni bestelemiştir. Müziğinde barındırdığı dinamizm, büyüleyici güç, mizah duygusu ve masalsi melodiler ile eserleri müzik tarihinin önemli başyapıtları arasında yer almaktadır.²²

Prokofiev’in yazma stili, 1930 yılına kadar, resim sanatındaki kübizm akımına benzetilebilir, anlatım sert, kuru ve arı müzik dili kakışıklıdır. Daha sonraki eserlerinde ise önceki eserlerinde de zaman zaman görülen, “ezgide alaycılık ve beklenmeyen atlamalar, sert ve genellikle bağlantısız armoniler, sadelikten karmaşıklığa birden geçiş” gibi kolayca tanınabilen bir yazı stili görülür.²³

Besteci, geleneksel bir tema ile başlayıp şaşırtıcı bir ezgiye dönüştürmek, kendine özgü akorlarla armonilemek gibi buluşların yanı sıra “müziği salt müzik olarak ortaya koymak için çaba gösterir”²⁴ Müzik dili hiçbir zaman tek yönlü olmayan Prokofiev, özellikle son eserlerinde dramı, lirizmi, düşündürücü ortamları ve soyluluğu

²¹ Kütahyalı, a.g.e., s, 54-55

²² Çilenger, a.g.e., s, 5

²³ Kütahyalı, a.g.e., s, 162

²⁴ Kütahyalı, a.g.e., s, 162

da sergiler.”²⁵Besteci kendi yaşamı ile ilgili olan ve 1941’de yayımlanan bir yazısında besteciliği ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

“İzlediğim başlıca yaratma yollarının birincisi, Klasikçiliktir. Bunun kökleri annemden Beethoven sonatları dinlediğim çocukluk günlerime dek uzanır. Klasikçilik, sonat ve konçertolarımda, Yeni-klasikçi bir öge olarak ortaya çıkmaktadır; ya da ‘Klasik Senfoni’min ‘Gavotte bölümünde olduğu gibi, 18’inci yüzyıla öykünme şeklinde belirir. İkinci yol, yenilikçiliktir. Önceleri kişisel bir armoni dilinin aranişi olarak kendini gösteren bu öge sonradan en güçlü duyguların anlatım alanı olmuştur. Bu yenileşme isteği, sadece Armoni’de değil, ezginin kıvrımlarında, orkestrasyonda ve sahne tekniğinde de ortaya çıkar. Üçüncüsü ‘Toccata’ ya da ‘Motor’ ögesidir. Bu alanda bir zamanlar çok beğendiğim, Schumann’ın ‘Toccata’ yazısından etkilenmiş olmalıyım. Yapıtlarımda, en az önem taşıyan öge budur. Dördüncüsü, duygunluktur. Bazen Melos ile ilgili olmayan duygun bir düşünüş şeklinde belirir, fakat bazen de (Birinci Keman Konçertomun başlangıcında olduğu gibi,) uzun ezgi çizgileri halinde kendini gösterir. Duygunluğu, uzun zaman uygulamaya aktaramadım.(...) Bu yüzden de gelişimi yavaş oldu. Bu dört öge ile kendimi sınırlamak, bazı eleştirmenlerin bana yakıştırmaya çalıştığı ‘güldürücülük’ ögesini, bunların bir çeşitlemesi olarak nitelendirmek isterdim. Burada ‘güldürücülük’ sözcüğü ‘Scherziness’ (Şakacılık) sözcüğü ile değiştirilebilir; derecelerini göstermek için de jest, kahkaha ve alaycılık gibi sözcükler kullanılabilir.”²⁶

Diğer yandan Prokofiev’in söz etmediği 5. ögesi ‘Grotesk’ olarak adlandırılmıştır. Prokofiev çirkinlik ve saldırganlık anlamına geldiği için bu terimi sevmediğini ifade etmiştir. Kuramcılığa pek ilgi duymayan Prokofiev, pragmatik bir sanatçı olarak bir açıklamasında;

“Her zaman kendi düşündüklerimi yapmak istedim. Kurallar öyle söylediği için bir şey yapıyor olmak hiçbir zaman beni tatmin etmedi. Konservatuvardan ilk ayrıldığımda kafamda çok fazla fikir vardı, fakat bunları dilediğim gibi ifade edebilecek tekniğim yoktu. Bu ilk başta kötü bir durum gibi görünse de bunun tam tersinin olmasından daha iyi olduğunu fark ettim. Bu farkındalığının sonucunda da ben her zaman kendi düşüncelerimin, fikirlerimin öğrencisi oldum.”

Şeklinde konuşmuştur.²⁷Kendine özgü stilini özgürce kullanmaktan çekinmeyen bestecinin diğer bir tekniği ise ‘Prokofiev Dominantı’dır. Bu terim, Viktor Berkov tarafından Prokofiev’in müziği ile ilgili yazdığı bir makalesinde yaratılmıştır. Daha net ifadelendirilirse; beşinci derece üzerinde sıradan bir dominant veya dominant 7’li akoru

²⁵ a.g.e., s, 162

²⁶ a.g.e., s, 162

²⁷ Nestyev, a.g.e., s, 456

yerine, majör veya minör üçlünün altında yer alması şeklinde açıklanmaktadır. Bu duruma gösterilebilecek en iyi örnek, 2. *Piyano Sonat*'idir.²⁸

Diğer yandan Prokofiev, Schönberg'in 12 ses sistemi veya bunun dışındaki rasyonel, matematiksel müziğe hiçbir zaman sıcak bakmamıştır. Daha çok eski dönemlerden gelen müzikal gelenekleri, modern bestecilerden aldıklarıyla birleştirerek kendi stilini ortaya koymuştur. Daha önce de bahsedildiği üzere keşfetmeyi seven Prokofiev, Ravel'in geliştirmiş olduğu armoni ve renk skalası hakkında araştırma yaparak kendi müziğinde ihtiyaçlarına göre kullanmıştır. Bu alışkanlığı bestecinin eserlerindeki armonik yapıyı büyük ölçüde geliştirmiş, orkestrada ifade olanaklarının artmasını sağlamıştır.²⁹

Prokofiev'in bestecilik anlayışında son olarak dikkat çeken noktası ise, 'yanlış notalar' dır. 20. Yüzyılda çağdaş müzikle kullanılmaya başlanmış olan kavram, bilinçli olarak ton dışı değiştirici işaret ve ton dışı nota kullanımıdır. Bu terim genellikle armonik ya da diyatonik şekilde kurulmuş cümlelerin bir sesinin kromatik komşusuyla değiştirilmesi şeklinde tanımlanabilmektedir. Prokofiev'in müziğinde bu kavramın en iyi şekilde görülebileceği eseri, *Üç Portakal Âşık* eserindeki marş melodisidir.³⁰

Her zaman yeni stillere açık olan besteci, hayatı boyunca özellikle de gençlik yıllarında, müzikle ilgili bütün gelişmeleri takip edebilmeye çok özen göstermiştir. Yenilikçi eğilimleri de dâhil olmak üzere birçok teknik denerken tonaliteden hiçbir zaman tamamen kopmamıştır ve genellikle müziği her zaman sağlam bir tonalite duygusuna bağlı kalmıştır. Zaman zaman tonal belirsizlikler yaratmış olsa bile, bu kısa süreli ve mutlaka bir yere bağlanacak biçimde yazılmıştır.

Hayatının özellikle olgunluk döneminde müzik anlamında yaşadığı zorluklara rağmen, 20. Yüzyıl'da eserleri en çok çalınan besteciler arasında yer almaktadır.

3. PROKOFİEV'İN KEMAN ESERLERİ

Prokofiev yaşamı boyunca iki keman konçertosu, iki keman-piyano sonatı, bir solo keman sonatı, keman ve piyano için 5 *Melodi* ve *İki Keman için Sonat* olmak üzere keman için toplam 7 eser bestelemiştir.³¹

²⁸ H. Kandrad, *Harmonic Function In The Music Of Sergey Prokofiev*, (Doktora Tezi), Music University Of Toronto, 2014

²⁹ Çilenger, a.g.e., s, 7

³⁰ Blagoey, a.g.e., s. 37

³¹ Say, a.g.e., s.90

3.1. Keman Konçertoları

Prokofiev'in ilk keman konçertosu devrim öncesi dönemine ait olmasının dışında, gençlik yıllarını da temsil eden bir eserdir. Zaman ilerledikçe oldukça popüler olmasına rağmen, seslendirilişinden hemen sonra melodik yapısının sakın olması nedeniyle olumsuz eleştiriler almıştır. Prokofiev bu olaydan sonra derinden yaralanmış ve müziği için arayışlara girmiştir.³²Prokofiev'in ilk keman eserini yaratma sürecinde bağ kurduğu ilk kemancının Paul Kochanski olduğu bilinir. Kochanski'nin eserin bestelenme sürecinde Prokofiev'e yaptığı yardımlar sonucu 1917'deki ilk gösterimini gerçekleştirmesi beklenilse de yaşanan devrimden ötürü ilk seslendirilişi iptal edilmiş ve eser ilk kez 1923 yılında Paris'te keman sanatçısı Marcel Darrieux tarafından seslendirilmiştir.

Üç bölümlü konçerto yapısında olsa da önceden konçertino olarak tasarlanan eser, dönemin diğer konçertolarına göre daha kısadır. Prokofiev'in en büyük özelliği halk ezgileri ile modern müziği harmanlamasıdır. Bu özellik 1. konçertonun genelinde oldukça sık görülmektedir. *1. Keman Konçertosu*'nda dönemin diğer konçertolarına göre solistin çok daha ön planda olduğu görülmektedir. Solistin seslendirdiği birçok temaya ve motife teknik olarak bakıldığında, *pizzicato*, *tremolo* ve *ponticello* gibi renk farklılıkları dikkat çekmektedir.

Besteci *Birinci Keman Konçertosu*'nda sağ ve sol el için tüm zorlayıcı teknikleri ile kemancının ustalığını ön plana çıkartmayı hedeflemiştir. Romantik dönem izleri taşıyan bu konçertoda Prokofiev, kalıpların dışına çıkmayı amaçlamıştır.

İkinci Keman Konçertosu'nu ise, Soetens'e adayan Prokofiev, eseri başta orkestra ve keman için sonat olarak bestelemeye başlamıştır. Eser ilk olarak 1935 yılında Enrique Fernandez Arbos tarafından yönetilen Madrid Senfoni Orkestrası eşliğinde Fransız kemancı Robert Soetens tarafından seslendirilmiştir.³³ Lirik karakterli, içten gelen melodilerle örülmüş yapıtta besteci, özellikle üçüncü bölümde sert, keskin ritimlerle, alaycı temalara yer verir.

Konçerto üç bölümden oluşur. Birinci bölüm solo kemanın sunduğu eşsiz ana temayla başlar. Sonra bu lirik çizgiyi devam ettiren ikinci tema duyulur. Gelişim sürecinde lirizm, bölüme zarif, ihtiraslı ve heyecanlı bir atmosfer kazandırmıştır. İkinci

³² Akçay, a.g.e., s. 20

³³ Beste Bahar Balıklıpınar, *Sergei Prokofiev'in Müziği ve No.2 Op.94 Re Majör Keman-Piyano Sonatı*, (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması), Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2015, s. 18

bölüm, birinci bölümün lirizmini devam ettirmektedir. Burada akıcı, bitmek tükenmek bilmeyen melodi, düşünceli bir havada solo kemanda duyulur. Besteci tematik malzemenin işlenmesinde çeşitleme prensiplerinden yararlanır. Üçüncü bölüm, taşkın, güçlü, esnek ritimlere dayanan müzikle başlamaktadır. Burada hızlı tempolu ritimler, alaycı temalar iştilir. Eserin sonunda birinci bölümün ana teması duyulur. Bütün konçerto kemanın virtüöze pasajlarıyla parlak koda ile sona ermektedir.³⁴

Daha önce bahsedildiği üzere Kochanski ve Prokofiev'in etkileşimi sadece *op.19 Keman Konçertosu* ile kalmaz, aynı zamanda *op.35 5 Melodi*'sinde de görülür. 1920 yılında şan ve piyano için bestelenen *op.35 5 Melodi*, Vasović'e göre 1925 yılında Kochanski'nin tavsiyesi ile besteci tarafından keman ve piyanoya uyarlanmıştır.

3.2. Keman ve Piyano İçin Beş Melodi

Özellikle kemancıların konserlerinde çok sık icra ettikleri eser, 1920'de Nina Kozhetc için yazılmıştır. Birbirine bağlı beş bölümden oluşan parçada, geçişler duyusal olarak hiç belli olmamaktadır. Prokofiev'in 1920'de Amerika'da bulunduğu yıllarda bestelediği eser, dolayısıyla içinde Amerikan ezgileri barındırmaktadır.

Andante olarak adlandırılan bölümde derin ve etkileyici bir atmosfer yaratılmak istenmiştir ve uzun notalarla ikinci bölüme bağlanmaktadır. İkinci bölümün girişinde farklı bir bölümde olduğunu hissettiren piyanonun Rus halk ezgilerini andıran bir yapısı vardır ve hemen ardından giren keman partisi Amerikan ezgilerini tekrar anımsatmaktadır. Sakin, romantik ve ton dışı yürüyüşleri içinde barındıran ikinci bölümün devamında ise daha hızlı enerjik bir üçüncü bölüm gelmektedir. Birinci bölümle benzerliği dikkat çeken üçüncü bölüm, güçlü ve sert bir yapıdadır. Yumuşak bir havaya sahip olan dördüncü bölümün hemen ardından gelen beşinci bölüm ise sakin bir şekilde sonlanmaktadır.³⁵

3.3. Keman Sonatları

Prokofiev, *no. 1 op.80 fa minör Keman-Piyano Sonatı*, *no. 2 op.94 Re Majör Keman-Piyano Sonatı*, *op.56 2 Keman için Sonat* ve *op.115 Solo Keman Sonatı* olmak üzere keman için 4 sonat bestelemiştir. 1938-1946 yılları arasında yazılmış *op.80 no.1 Keman-Piyano Sonatı* ilk keman sonatıdır. Oborin ve Oistrakh'ın yorumuyla 23Ekim 1946 tarihinde çalınmıştır. Ayrıca keman ve piyano sonatlarının bestelenme sürecinde

³⁴ Mehtiyeva, a.g.e., s.126

³⁵ Balıklıpınar, a.g.e., s.18

David Oistrakh'ın doğrudan etkisi olmuştur. Bestecinin eseri tamamlamadan 1 yıl önce Oistrakh'ın tavsiyelerini almak için kendisini Nikolina Gora'ya davet ettiği bilinmektedir.³⁶

Sviatoslav ve Nikolai Kharkovsky tarafından Moskova'da 7 Aralık 1943 tarihinde seslendirilen 2. *Keman Sonatı*, ilk olarak piyano ve flüt için bestelenmiştir. Eser seyirciler tarafından oldukça beğenilmesine rağmen, Prokofiev'in iddialı tarzı kendini gösterdiğinden bazı olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır. Aynı eser seslendirildiği tarihin ardından meşhur keman virtüözü David Oistrakh'ın isteği üzerine keman için uyarlanmış, 17 Haziran 1944 tarihinde, yani bestelenmesinin üzerinden bir yıl sonra ilk defa Lev Oborin ile Oistrakh tarafından seslendirilmiştir.³⁷

Bestecinin bir diğer eseri olan *op.57 İki Keman için Sonatı*, ilk defa 1932 yılında Dmitry Tsyganov ve Vladimir Shirinsky tarafından seslendirilmiştir. Dört bölümlü eser, iki kemanın birbirine olan uyumunu yansıtır nitelikte yazılmıştır. 1947'de bestelenen ve Prokofiev'in keman için yazdığı son eserlerden biri olan *op.115 Solo Keman Sonatı*, Sovyetler Birliği ve diğer ülkelerde de beğeni ile karşılanmıştır. Eserin ilk seslendirilişi bestecinin ölümünden altı yıl sonra Ruggiero Ricci tarafından, 10 Temmuz 1959 yılında gerçekleşmiştir. Rus bestecilerden pek azının bestelediği solo keman sonatlarından biridir. Eserin yaklaşık on iki kaydı vardır ve bir tanesi unison olarak London Music tarafından 1991 yılında seslendirilmiştir.³⁸

³⁶ Blagoey, a.g.e., s. 35

³⁷ Balıklıpınar, a.g.e., s.20

³⁸ İmge Tilif, *Sergei Prokofiev'in Hayatı, Op.115 Solo Keman Sonatının Teknik ve Yoruma Dayalı İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Eser Metin Çalışması) İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2015, s. 20

İKİNCİ BÖLÜM

S. PROKOFİYEV 1. KEMAN SONATININ YAPISAL YÖNDEN İNCELENMESİ

İlk kez David Oistrakh ile Lev Oborin'in yorumuyla 23 Ekim 1946 tarihinde seslendirilen 1. Keman sonatı, Prokofiev'in savaş yıllarında yazdığı ilk keman sonatıdır. Besteci eseri yazmaya başladıktan tam 10 yıl sonra, Oistrakh'ın desteğiyle tamamlanabilmiştir ve sonat, ilk seslendirilişini gerçekleştiren David Oistrakh'a adanmıştır. Prokofiev'in Rusya yıllarında yazdığı bir eser olmasına rağmen eserde Avrupa müziğinin de etkisi görülmektedir. En derin ve karanlık eseri olarak nitelendirilen 1. Keman Sonatı ile Prokofiev'e Stalin Ödülü verilmiştir.³⁹

Sonat formunda yazılmış dört bölümlü eserin birinci bölümü üç bölmeli şarkı formunda, ikinci bölümü *sonat allegrosu* formunda, üçüncü bölümü üç bölmeli bir formda, dördüncü bölüm de *rondo* formunda bestelenmiştir.⁴⁰Bölümlerin isimleri, *Andante assai*, *Allegro brusco*, *Andante*, *Allegrissimo-andante assai*, *come prima* olarak adlandırılmıştır.

1. BİRİNCİ BÖLÜM

Eserin birinci bölümü olan *Andante assai*, üç bölmeli bir şarkı formu olarak kurgulanmıştır. Bu form “A-B-A” çatısı altında incelediğinde bölmelerin uzunluk bakımından simetrik olmadığı görülmektedir. 1. ölçüden 38. ölçüye kadar olan kısım A bölmesi, 39. ölçüden 68. ölçüye kadar olan kısım B bölmesi, 69. ölçüden 107. ölçüye kadar olan kısım ise tekrar A' bölmesinin yeniden duyulmasıyla formu oluşturmaktadır. Geleneksel *sonat allegrosu* formu genellikle birinci bölümlerde görülürken, söz konusu eserin ikinci bölümünde yer almaktadır. Besteci yeni klasik akımı çerçevesinde *sonat allegrosu* standardının dışına çıkmıştır. Bu standardın dışına çıktığını müziğin ilk ölçüsünden itibaren görülmeye başlanır. Besteci sonatın bu bölümünde 3/4'lük ve 4/4'lük ölçüler kullanmayı tercih etmiştir. Şekil 1'de görüldüğü üzere piyanonun ilk

³⁹ Morrison, a.g.e., s. 25

⁴⁰ Meyong Dasom, *Sergey Prokofiev Violin Sonata No. 1, Op.*

*80의작품분석및연주방향*고려대학교출판부, 2020, s. 41

dört ölçüsü ile ana fikir sunulmuştur. Piyanonun girişinin ardından 4. ölçüde keman partisinin iki notadan oluşan girişi, çığırma veya yakarışı tekrarlayan yapısı Prokofiev’in ilk balesi olan “Alla ve Loly”deki giriş karakterine benzemektedir.⁴¹



Şekil 1. Piyano ve keman partisinin girişi (Ölçü: 1- 16)

Temanın *fa minör* tonalitesinde olduğu göz önüne alındığında kemanın çaldığı küçük kesitlerin ardından ana fikrin tekrarı gerçekleşir. 16. ölçüde donanımdaki naturel işaretleri, temanın *la minör* tonalitesinde olduğunu düşündürerek tonda belirsizlik yaratmıştır. 17-27. ölçüler arasında yer alan tonalitesi belirsiz kesit ise köprü olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 2. Fa minör tonalitesine dönüş (Ölçü: 28-35)

⁴¹ Balıklıpınar, a.g.e., s.20

Şekil 2’de görüldüğü gibi 28. ölçüden itibaren donanımda tekrar *fa minör* tonalitesi görülmektedir ve ana fikir tonal olarak belirsiz bir yapıdadır. Bölümün başında kemanın çaldığı kesitler kromatik seslerden kurulan bir pedal gibi yarım seslerle çeşitlenmiştir.



Şekil 2. Ana fikrin tekrarı (Ölçü:36-38)

Şekil 3’de görüldüğü gibi 36. ölçüde tekrar ana fikir gelmesininde ardından 39-50. ölçüleri arasında tekrar atonal bir köprü ile B bölmesine bağlanmaktadır.



Şekil 3. Birinci bölüm B bölmesi (Ölçü:51-63)

Şekil 4'te görüldüğü üzere B bölümü A bölümünden tamamen farklı bir karaktere sahiptir. 51. ölçüden itibaren başlayan müziğin B bölümü si minör tonalitesinde kurgulanmıştır, burada piyanonun sade eşliğinin üstünde gelen keman partisinin çift sesli olarak çaldığı pasaj hem melodik unsurları hem de armonik unsurları barındırmaktadır.

57. ölçüdeki piyano partisinin sol elinde görülen *si, fa diyez, si* notalarının B bölümü içerisinde tekrar duyurulmasıyla ana fikir hatırlatılmıştır. Aynı notalar ile 61. ölçüde de karşılaşılır, burada besteci tekrar A bölümüne hazırlanmaktadır.



Şekil 5. A bölümüne bağlanan köprü (Ölçü: 64-68)

65. ölçünün son vuruşunda müziğe tekrar dahil olan piyanonun sağ eli, 66. ölçünün ilk vuruşunda son bulan keman partisinin çaldığı pasajı devralır. Şekil 5'de görüldüğü gibi 68. ölçünün sonuna kadar devam eden bu pasaj, köprü göreviyle tekrar A' bölümüne bağlanmıştır.



Şekil 6. Ana fikrin tekrarı (Ölçü: 69-73)

69. ölçüde tekrar karşılaşılan ana fikir bu sefer ana tonun dominant derecesi olan do sesinden duyulmaktadır. Burada da görüleceği üzere aslında bu fikri oluşturan unsur, beşli aralık atlaması ve geri dönmesidir. Sözü edilen pasaj şekil 6’da görülmektedir.

79 con sord. 6 8 pp freddo

p portamento

81

82 8

84 8 pp p

Şekil 7. “Mezarlıktaki Rüzgâr” teması (Ölçü: 79-85)

Ana fikrin tekrar gelmesinin ardından tematik yapının akorlar halinde piyano tarafından çalındığı ve kemanın da otuz ikilik altılama gruplamaları ile eşlik ettiği kontrast bir yapıyla devam eden bu bölüm, Prokofiev’in tanımlaması üzerine “Mezarlıktaki Rüzgâr” olmuştur. Şekil 7’de görülen bu tema ile sonatın başka bir bölümünde de aynı şekilde karşılaşılmaktadır, bundan ötürü leitmotif⁴² olarak da görülebilir. 20.Yüzyıl müziğinde klasik formlar yeni klasikçilik kapsamında ele alınacak olursa Prokofiev, “Mezarlıktaki Rüzgâr” temasında görüldüğü üzere gam anlayışını farklı bir boyuta taşımaktadır. Bu durum, bestecinin klasik formları yeniden yorumlamasına bir örnektir; sık sık geleneksel formları ve kavramları kullanarak bestelediği geleneksel uygulamanın kurallarına hiçbir zaman uymamıştır.



Şekil 8. Birinci bölümün koda (Ölçü: 98-108)

89. ölçüden 92. ölçüye kadar olan bölümde ana fikir ana tondan gelerek ve 93. ölçüde tekrarlayarak kontrast bir pasajla birleşip koda kısmına bağlanmaktadır. Şekil 8’de görüldüğü gibi 98. ölçüden başlayıp 107. ölçüde son bulan koda kısmında kemanda sunulan *pizzicato* figürü, piyanoda duyulan ana fikrin üstünde görülmektedir ve bas karakterli hat fa minör tonalitesinde sona ermiştir.

⁴² Leitmotif: Genellikle uzun sahne ya da orkestra yapıtlarında (opera, senfonik şiir vb.) temsil ya da eşlik ettiği kavramı, kişiyi, duyguyu, olayı tanıtıcı, hatırlatıcı işlevle kullanılan, belirgin ve betimleyici bir ezgisel ve ritmik nitelik taşıyan öge (akor, akor dizisi, motif, cümlecik ya da tema); kılavuz tema kılavuz motif.

2. İKİNCİ BÖLÜM

Birinci bölümden beklenildiği üzere karşılaşılmayan *sonat allegrosu* formu ikinci bölümde görülmektedir. Sergi bölmesinin uzun olmasına karşıt olarak gelişme ve yeniden serginin daha kısa tutulduğu görülmektedir.

Yavaş ve dikkatli hareket eden ilk bölümün aksine ikinci bölüm savaşçı, yırtıcı bir karaktere sahiptir ve bölümün geneline ana motif hâkimdir. Bu motifler kavgacı atmosferiyle eserin yazıldığı dönemde yaşanan karışıklıkları yansıtır niteliktedir.⁴³



Şekil 9. İkinci bölümün birinci teması (Ölçü: 1-7)

Şekil 9’da görüldüğü üzere, birinci tema 1-7. ölçüler arasındadır. Hem keman partisi hem de piyano partisi Hocket⁴⁴ tekniğinin kullanıldığı bir melodik hattan meydana gelmiştir.⁴⁵



Şekil 10. Birinci temanın kesitleri (Ölçü: 8-13)

⁴³ Boris Blogoev, a.g.e., s. 56

⁴⁴ Hocket: Müzikte bir melodi tarafından bırakılan boşluğun başka bir melodi tarafından doldurulması, tek bir melodinin farklı enstrümanlara dağıtılması geç orta çağ müziğinde ortaya çıkmış, 20. yy. ortalarında çağdaş besteciler tarafından yeniden kullanılmaya başlanmıştır.

⁴⁵ Meyong Dasom, a.g.e., s. 56

Birinci tema klasik tema yapılarına uymamaktadır ancak şekil 10’da görüldüğü üzere 8. ölçüden itibaren klasik tema yapılarında karşılaşılan kesitler ile devam etmektedir.



Şekil 11. Yarım ton yukarıdan gelen birinci tema (Ölçü:16-19)

Birinci tema yukarıda da açıklandığı gibi 1-7. ölçüler arasında görülen açılış cümlesi etrafında kurulmuştur(Bkz. Şekil 9). Pek çok kromatik olmasına rağmen bu cümle *do* sesi üzerinden kurgulanmıştır; melodi en temel seslere indirgendiğinde, *do* notasından *si* notasına, *si bemolden do* sesine bir ilerleme görülmektedir.⁴⁶ Parçadaki tonal değişim 14. ölçüde başlayan temanın ikinci ifadesinden önce gerçekleşmeye başlar. Şekil 11’de görülen 16. ölçüden itibaren gelen temanın tekrarında, kemanın çaldığı pasajı bu sefer piyano çalmaktadır, piyanonun çaldığı pasajı da keman devralmıştır. 30. ölçüden 37. ölçüye kadar ise temanın tekrar ana tonda geldiği görülmektedir.

⁴⁶ Blagoey, a.g.e., s, 56



Şekil 12. İkinci temaya bağlanan kesitler (Ölçü: 36-49)

Şekil 12’de görüldüğü üzere 37. ölçüden 46. ölçüye kadar devam eden birinci temanın ana tonda gelmesinin ardından kesitler daha da uzatılmış ve ardından gelen dört ölçülük bir köprüye bağlanmıştır.



Şekil 13. İkinci tema (Ölçü: 50-64)

İkinci tema, hareketli ve dinamik açılış temasının aksine, uzun ve lirik bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte tema temel notalarına indirgendiğinde, *la* sesinin vurgulandığı bir melodik hatta sahiptir. 50. ölçüden başlayan ikinci tema 65. ölçüde son bulurken 66. ölçünün üçüncü zamanında tekrar etmektedir.



Şekil 14. İkinci temadaki ilk kesitin üç ölçüsü (Ölçü: 84-86)

Şekil 14’de görüldüğü üzere 84. ölçüden itibaren ikinci temanın kesitleri başlamaktadır. 87. ölçüden başlayıp 103. ölçünün başında son bulan bu yapıda ise kesitler devam ettirilerek sergi bölmesinin kapanışı yapılmıştır. Ayrıca 103. ölçüden başlayıp 114. ölçüye kadar devam eden kısımda da keman partisinde görülen çift sesli ve ikilik değerdeki notalar üç sesli akorlara dönüşmüştür, ardından da süsleme (çarpma) notaları ile üç sesli akorlar dört sesli hale gelmiştir. Bu yapı 107. ölçüden itibaren piyanonun desteği ve etkili bir *crescendo* ile gelişme bölümüne hazırlanmıştır.⁴⁷



Şekil 15. Gelişme bölümü (Ölçü: 115-122)

Gelişme bölümü 115. ölçüden başlayarak 227. ölçüye kadar devam etmektedir.⁴⁸ Hem hızlandırılmış ton değişimleri hem de sentezlenmiş temalarla karakterize edilmiştir. Şekil 15’de bir kısmı görülen B bölümündeki A teması 115-128. ölçüleri arasında yeniden ifade edilse de cümledeki ifadenin ilk iki ölçüyü geçmesine izin verilmez.⁴⁹

Bu tema, 117. ölçüde piyanonun sol elinde görülürken 119. ölçüde piyanonun eşlik görevini devralmasıyla 120. ölçüde tema keman partisine aktırılır.

⁴⁷ Meyong Dasom, a.g.e., s. 64

⁴⁸ Meyong Dasom, a.g.e., s. 66

⁴⁹ Blagoey, a.g.e., s. 61



Şekil 16. İkinci temanın kesitleri (Ölçü: 146-152)

128. ölçü ile 138. ölçü arasında olan kısımda ikinci temanın kesitlerini gelişme bölmesinde tekrar sergileyen besteci, 139. ölçüden 144. ölçüye kadar olan kısımdaki bölümde de ikinci temayı hatırlatan melodik kesitler kullanmıştır. 145 ve 146. ölçüde piyanonun sağ elindeki sekizlik notalar, 147. ölçüde gelen ikinci temanın armonik alt zeminini hazırlarken, hemen ardından piyano partisinin 148. ölçünün son vuruşundan başlayan ikincil temayla kemana cevap verdiğini görülmektedir.

Şekil 16'da görüldüğü üzere burada kanon benzeri bir yapı oluşmaktadır, ancak bu yapı piyanonun sol elde çaldığı sekizlik ritmin üstünde ilerlemektedir. Buradaki ritmik unsur, çalışmanın önceki bölümlerinde bahsedilen, Prokofiev'in kompozisyon stiline ait olan motor stiliyle ilişkilendirilebilir.

153. ölçüden itibaren *piumosso* ile başlayan ve 174. ölçüye kadar devam eden kısımda ise, birinci temadan alınan kesitler, değişen armonik bir zeminin içerisinde piyano ve kemanın atışması halinde devam etmektedir.⁵⁰

⁵⁰ Myeong Dasom, a.g.e., s.70



Şekil 17. İkinci temanın daraltılmış hali (Ölçü: 175-180)

Şekil 17’de görülen 175. ölçüdeki gelişme bölümünde ikinci temanın daraltılmış hali, 181. ölçüden 191. ölçüye kadar olan kısımda, keman ve piyanonun atıştığı belirsiz bir armonik zemin üzerinde birinci temadan kesitler sunmaktadır.



Şekil 18. Ritmik pasajın kesiti (Ölçü: 192-195)

Şekil 18’de görülen 192. ölçü ile 194. ölçüler arasında, dörtlük değerdeki motor ritme geri dönen besteci, bu üç ölçü içerisinde 195. ölçüden başlayıp 215. ölçüye kadar olan kısım içerisinde gelişme bölümünün kompozisyon tekniği açısından en zengin öğelerini işlemiştir.



Şekil 19. Gelişme bölümünün zirvesi (Ölçü: 196-212)

Şekil 19’da görüldüğü üzere besteci, 195. ölçüden itibaren birinci temanın kesitini piyano ile keman arasında 4’lü aralıklar ile sunmuştur. Hemen ardından 196. ölçünün üçüncü zamanında sol sesinden başlayan ikinci tema, keman partisinde 215. ölçüye kadar devam etmekte ve tam bu noktada 197 ile 211. ölçüler arası birinci tema kesitinin piyano tarafından oktavlı olarak çalındığı görülmektedir. Besteci burada birinci ve ikinci temayı aynı anda getirerek üst üste bindirme tekniğini kullanmıştır.

216. ölçüden ana tona geri dönen müzik 228. ölçüye kadar olan kısım içerisinde köprü görevi gören kesitler ile yeniden sergi bölümüne geçiş yapmıştır. 228. ölçüde başlayan yeniden sergi bölümü, 239. ölçüye kadar başta geldiği şekilde sunulmuştur.



Şekil 20. Köprü ve birinci temanın kesiti (Ölçü:241-248)

241 ve 244. ölçüleri arasında görülen köprü ile 145. ölçü ve 250. ölçüler arasında görülen birinci temanın kesiti sergide görülen sırası ile gelmemiş yerleri değiştirilmiştir, ancak benzer yapılar kullanılmıştır. Sözü edilen pasaj, şekil 20’de görülmektedir.



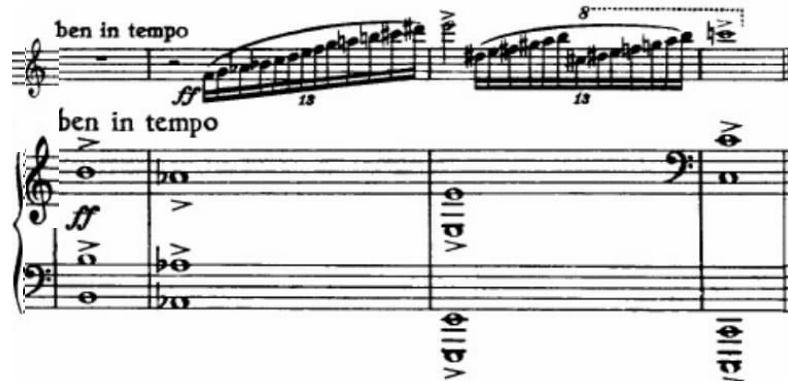
Şekil 21. Solo kemanın köprüsü (Ölçü:251-254)

Şekil 21’de görüldüğü gibi 251. ölçüden 254. ölçüler arasındaki solo keman pasajı köprü görevinde kullanılmıştır ve ikinci temayı hazırlayan ölçülere bağlanmıştır.



Şekil 22. Yeniden serginin ikinci teması (Ölçü: 257-270)

Şekil 22’de görüldüğü gibi 257 ve 270. ölçüler arasında yer alan yeniden serginin ikinci teması, bu sefer *mi* eksenli olarak getirilmiştir. 271.ölçüden başlayan koda kısmı kesitlerden oluşturulmuş ve uzun tutulmuştur. Üçleme ritim kalıbının öne çıktığı koda kısmının tansiyonu 296. ölçüye kadar devam etmiştir.



Şekil 23. Kodanın son dört ölçüsü (Ölçü: 297-300)

İkinci bölüm, son dört ölçüdeki piyano partisinin oluşturduğu *do* sesi üstüne yedili akor hattıyla ve keman partisindeki gamlardan oluşan pasajın *do* notasına varmasıyla son bulmaktadır. Şekil 23’de görüldüğü üzere sonunda beklenen kadans, klasik sonat formunda olduğu gibi geleneksel olan bir armonik yapıda gerçekleşmemiştir.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Üçüncü bölüm üç bölmeli formda, sonatın diğer bölümlerine göre daha farklı bir karakterdedir.



Şekil 24. Üçüncü bölüm giriş kısmı (Ölçü:1-6)

Yavaşça hareket eden zarif altılama eşliğindeki melodik hat, Prokofiev'in öğrencilik yıllarında Debussy'den etkilenmiş olduğu empresyonist öğelerden izler taşımaktadır. Biçim bakımından en yalın bölümdür.⁵¹ Şekil 24'de görülen ve 1. ölçüden 6. ölçüye kadar olan kısım, bölümü ana temasına hazırlayan ve altılamalardan oluşan giriş (intro) kısmıdır. 4. ve 5. ölçüde piyanonun çaldığı pasajın keman partisine geçmesi ile piyano partisinde bazı efektif tınılar duyulmaktadır. 6. ölçüdeki atışmaların ardından 7. ölçüde piyanonun eşliğinde karar verilmiştir.



Şekil 25. A bölümünün teması (Ölçü: 7-10)

7. ölçünün dördüncü vuruşundan başlayan A bölümünün teması, uzun soluklu bir yapıya sahiptir ve kromatik geçişler bu pasajın içerisinde öne çıkmaktadır. Şekil 25'de görüldüğü gibi bu kısımda piyanonun çaldığı eşlik partisi akıcı bir armonik yapıya sahiptir.

⁵¹ Myeong Dasom, a.g.e., s, 93



Şekil 26. Tematik yapının devamı (Ölçü: 11-18)

Şekil 26'da görüldüğü gibi buradaki tematik yapı 18. ölçüye kadar sürmektedir ve aynı ölçünün dördüncü vuruşundan itibaren daha kısa şekilde 24. ölçüye kadar farklı bir tonda tekrar etmektedir



Şekil 27.B bölümüne geçiş köprüsü (Ölçü: 25-28)

Şekil 27’de görülen 25. ve 28. ölçüleri kapsayan kısım müziğin birinci köprüsünü oluşturmaktadır. Piyanodaki on birli ritmik gruplama ile başlayan ve keman partisindeki tremorlalar ile efektif bir tını dünyası oluşturan bu kısım, empresyonist bir hava içerisindedir. Köprü görevindeki kısım, müziği B bölümünden gelen 12/8’lik ölçüye taşır. 4/4’lük ve 12/8’lik ölçüleri arasındaki ilişkiden faydalanılmıştır ve 29. ölçünün başında “noktalı dörtlük eşittir dörtlük” olarak icra edilmesi gerektiği belirtilmiştir.



Şekil 28. B bölümünün birinci teması (Ölçü: 29-34)

29. ölçüden başlayan B bölümünün birinci teması 31. ölçüye kadar sürmektedir. Şekil 28’de görülen tematik yapı piyanonun eşlik partisi ile bütünlük oluşturarak izlenimci havayı devam ettirmektedir. 32. ölçüden 34. ölçüye kadar olan kısımda keman partisinin çaldığı iki sekizlik ve ardından gelen noktalı dörtlük yapı, piyano tarafından da çalınarak tema tekrarlanmıştır. 29. ölçüden 34. ölçüye kadar olan tema, 35. ölçüden 38. ölçüye kadar olan kısımda benzer şekilde tekrar edilmiştir. 40. ölçüden itibaren B bölümünün ikinci teması 53. ölçüye kadar devam etmektedir. Bu tema belirsiz bir yapıya sahiptir, ancak birinci temayla karşıt özellikler taşımaktadır. 54 ve 55. ölçüde piyano partisinde birinci temaya dönülmüş, 56 ve 57. ölçüde de bu temayı keman partis piyanoyla beraber sunduktan sonra, 58. ölçüde başta belirtilen giriş kısmı ikinci köprü görevi ile A bölümüne dönüş yapmıştır.

62. ölçünün dördüncü vuruşundan itibaren eksik ölçüyle başlayan birinci tema benzer şekilde devam etmektedir. 73. ölçünün son iki vuruşundan itibaren eşlik partisi piyanodan keman partisine geçmiştir ve melodi piyano tarafından duyurulmaktadır. 84. ölçüden 89. ölçüye kadar olan kısım birinci köprüye benzeyen unsurlar barındıran üçüncü köprü ile koda kısmına bağlanmıştır.



Şekil 29.Üçüncü bölümün kodaından bir kesit (Ölçü: 90-96)

Şekil 29'da bir kısmı görülen ve 90. ölçüden başlayıp 107. ölçüde son bulan koda kısmı müziğin kendisinden önceki kısımlarıyla hiçbir benzerlik taşımamaktadır, ancak birinci ve üçüncü köprüdeki izlenimci havayı sürdüren bir anlayışa sahiptir.

4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Dördüncü bölüm klasik forma tam uymamakla birlikte içinde çeşitlemeler barındırmaktadır. Şekil 30'da görülen 1-12. ölçülerde bulunan açılış teması bir dizi çeşitlemeden oluşmaktadır. Bölümün başlangıcında belirtildiği üzere 5/8'lik, 7/8'lik ve 8/8'lik ölçülerin artarda gelmesi ile klasik sonat formlarının son bölümlerinden alışkın olunan *rondo* formuna benzeyen, ancak olabildiğince deforme edilmiş bir yapı kurgulanmıştır.⁵²



Şekil 30.A bölümünün girişi (Ölçü: 1- 12)

⁵² Myeong Dasom, a.g.e., s, 95

Birinci ölçüden başlayıp 12. ölçüye kadar süren kısımda, A bölmesinin ana teması *fa Majör* tonalitesindedir ve karşıt bir tema içermemektedir. 4. 8. ve 12. ölçülerin sonunda keman ve piyanonun birlikte çaldığı akorlara bakıldığında, *fa majör* tonalitesinin önemli derecelerinde kalış yaptığı görülmektedir. Burada geleneksel armoni dilinden alışkın olunan I-IV-V-I yürüyüşü görülebilir. 13. ölçüde temanın ikinci bir çeşitlemesi görülmektedir. Pizzicato keman partisiyle başlayan melodiye, piyanonun Staccato ile karşılık verdiği melodik temaya eşlik edilmiştir. Bu tema tekrarı 29. ölçüye kadar devam etmektedir, 30. ölçüden itibaren yine bu temanın çeşitlemesine benzer bir yapı ile B bölmesine bağlanmıştır.



Şekil 31. B bölmesinin birinci teması (Ölçü: 50-59)

B bölmesinin birinci teması, 50. ölçüden itibaren aksanlı ve *forte* karaktere sahip olan ve *Sul Ponticello*⁵³ tekniğinin kullanıldığı sade bir geçişle başlar. Şekil 31'de görülen tema, 52. ölçüden itibaren eksik ölçü ile başlayarak keman tarafından duyurulur.

⁵³ Sul Ponticello: köprü yanında çalma



Şekil 32.Birinci temadaki çift sesli keman pasajı (Ölçü: 61-82)

Birinci temaya karşılık olarak 59. ölçüden eksik ölçüyle başlayan piyano partisinin burada ikinci tema görevi üstlendiği görülür. Bu kısım, şekil 32’de görüldüğü gibi 72. ölçüye kadar devam eder. 73. ölçüden eksik ölçü ile tekrar birinci tema keman tarafından çalınır ve 83. ölçüden başlayan köprüye bağlanır.



Şekil 33.A bölümüne dönüş köprüsü (Ölçü: 83-94)

B bölümündeki sakin melodiden sonra 83. ölçüden başlayan köprüyle beraber tekrar A bölümündeki dinamik ve hareketli yapıya geri dönmüş, köprü, 102. ölçüde başlayan A bölümüne bağlanarak 113. ölçüye kadar devam ettirilmiştir. Şekil 33'de sözü edilen köprü'nün bir kısmı görülmektedir.

Müzik, buradan sonraki kısmında 194. ölçüye kadar kendi içerisinde bir bölme oluşturmuştur, ancak buradaki tematik yapılar incelendiğinde yeni temanın aksine müziğin öncesinde kullanılan köprülerinden ve birinci temasından türetilmiş kesitler kullanılmıştır.



Şekil 34. Birinci temanın yeniden ortaya çıktığı kesit (Ölçü: 160-163)

Şekil 34'de görülen ve kesitlerin ortasında aniden ortaya çıkan dört ölçülük birinci tema, yapıyı ikiye bölmüş ve kesitlerden türetilen bölüme devam etmiştir.



Şekil 35. Son bölmeden kesitler (Ölçü: 195-203)

195. ölçüden itibaren bölüm başka bir anlayışa yönelmiştir. Besteci, müziğin birinci bölümünün A bölmesinden aldığı kesit ile dördüncü bölümün içinden aldığı kesiti birleştirmiştir. Daha açık ifade edilirse, iki müzik materyalinin birbiri içine geçmesi (arttırma ve eksiltme) yöntemiyle müziğin sonunu hazırlayan bölümün fikrine 213. ölçüde bağlanmıştır.



Şekil 36. “Mezarlıktaki Rüzgâr” (Ölçü: 214-219)

Şekil 36’da görüldü üzere 213. ölçüden başlayan ve 223. ölçüde son bulan kısımda besteci birinci bölümdeki “Mezarlıktaki Rüzgâr” temasını yeniden kullanmıştır. Bununla beraber geleneksel bir yapıya sahip olmayan dördüncü bölüm ile birinci bölüm arasında bir bağ oluşturulmuş ve bu yapı koda kısmına kadar sürmüştür.



Şekil 37. Dördüncü bölümün kodaşı (Ölçü: 225-233)

Şekil 37’de görülen dördüncü bölümün kodaşı 223. ölçüden itibaren 233. ölçüye kadar sürmektedir. Prokofiev’in bu sonatının bölümlerinde görüldüğü üzere koda kısımları, öncesindeki müzikal fikirlerden bağımsız yapılar olarak kurgulanmıştır ve dördüncü bölümün kodaşı da birinci bölümün koda kısmında bahsedildiği gibi geleneksel olmayan bir armonik yapıyla son bulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PROKOFİYEV'İN OP.80 1 NUMARALI KEMAN SONATININ ÇALGI TEKNİĞİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Prokofiev'in keman ve piyano için yazdığı op. 80 no.1 Keman-Piyano Sonatı,1 keman repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın bu bölümünde eserin seslendirilmesine yönelik incelemelerde bulunulmuş ve çalışma önerileri getirilmiştir. Pasajlar, eserin yapısal müzikal anlatımı açısından önemli görülen kısımları içerisinde seçilmiştir.

1. BİRİNCİ BÖLÜM

Prokofiev'in müziğinde hiçbir zaman abartılı ritimsel genişlemeler yer almamış, bu sebepten tempoya ve yazılı ritimlere bağlı kalınarak yorumlanması ön plana çıkmıştır. Bölüm piyanonun girişi ile başlar, hemen ardından kemanın girişi gerçekleşmektedir. Şekil 38'de görüldüğü üzere birinci bölümün açılışı parçanın dramatik kısmı sayılmaktadır. 5 ile 9. ölçüler arasındaki keman partisinin, hemen hemen her kayıta farklı yorumlanmış şeklini dinleme olanağını yaratmıştır. Buradaki yorum farklılıkları notaların artikülasyonu ve uzunluğu ile ilgilidir.



Şekil 38. Kemanın birinci bölüm girişi (Ölçü: 5-9)

Oistrakh giriş pasajını 1953 yılındaki kaydında şu şekilde yorumlamıştır; trilden önce çalınan ilk iki notayı legato olarak çalıp, ikinci notanın sonunda yayını kaldırmaktadır ve devamında da trili değeri kadar çalmayı sürdürerek sonundaki la bemol çarpma notasını belirgin bir şekilde yorumlamıştır. Kısaca üç kere tekrarlayan motifte nüans, 10. ölçüdeki *f* ye gelene kadar kademeli olarak arttırılıp, belirgin aksanlar yapıldığında etkili bir şekilde seslendirilebilir.



Şekil 39. Forte aksan, *diminuendo* ve *piano* uygulaması (Ölçü:10-13)

11. ölçüde gelen *f* aksanlar için yayın bastırılmadan hızlı ve uzun şekilde kullanılması pasaja kolaylık sağlayarak seslendirilmesini mümkün kılar. Devamındaki ölçüde aksan yapıldıktan sonra yayın geri kalan kısmında sağ el hafifletilerek *diminuendo* yapılırsa, *p* nüansına daha rahat ulaşılabilir. Sözü edilen pasaj Şekil 39’da görülmektedir.



Şekil 40. *Legato* ve *detache* tekniğinin kullanımı (Ölçü: 31-48)

Şekil 40’da görüldüğü üzere 31. ölçüden başlayan pasaj, *legato*⁵⁴ ve *detache*⁵⁵ tekniklerinden oluşmaktadır. Sağ el tekniğinin rahat ve yumuşak şekilde kullanılması ile pasajın etkili bir şekilde çalınabilmesi sağlanır. Genelde bu pasajda en çok uygulanan hatalardan biri olan ve dikkat gerektiren konu ise; yayın tellere olan temasına ve hızına dikkat edilmesi ve sesler arasındaki kesintinin oluşmadan kaliteli ton elde edilebilmesini sağlamaktır. Vibratonun pasaj içinde kesintisiz olacak şekilde devam ettirilmesi ise daha dolgun bir ton çıkmasına yardımcı olacaktır.



Şekil 41. *Freddo* keman figürünün ilk ölçüsü (Ölçü:80)

⁵⁴ Legato: Kemanda bağlı çalma tekniği

⁵⁵ Detache: Çözölmüş, ayrılmış, kopuk anlamında.

80. ölçüde başlayan kısımda sesin uzaktan geliyormuş gibi duyurulabilmesi için mümkün olduğunca hafif ve kolay şekilde yorumlanması pasaja *Freddo* yani soğuk anlamının yansımaya yardımcı olur. Şekil 41’de görüldüğü gibi bu pasaj, eserin 1. ve 4. bölümünün sonlarında sıkça kullanılmış ve Prokofiev tarafından “Mezarlıktaki Rüzgâr” olarak tanımlanmıştır.

Otuz ikilik gamlardan oluşan bu pasaj çalınırken, yine en sık hatalı uygulanan kısımlardan olduğundan dolayı, sağ kolun gerçekleştirdiği tel değiştirme hareketinin oldukça yumuşak geçişli olmasına dikkat edilmesi tavsiye olunur. Geçiş sırasında kolun bir sonraki tel seviyesine önceden ulaşması sağlanarak kolay ve hızlı şekilde tele geçiş uygulanabilir.⁵⁶ Böylelikle dirseğin keskin hareketler yaratması engellenmekle birlikte, yapılan kol hareketi elips şeklinde düşünülebilir. Diğer yandan sol elde görülen hızlı pasajda hafif parmak basımı uygulandığında, pozisyon geçişlerinin hızlı ve yumuşak gerçekleşmesine yardımcı olacaktır.

Şekil 42’de görülen Otuz ikilik pasajların ardından gelen 89. ölçüde başlayan ve 99. ölçüde tekrarlayan pizzicatoların daha tonlu ve dolgun duyulması için tuşeye yakın ve parmağın en etli kısmı ile çekilmesi tavsiye edilir.



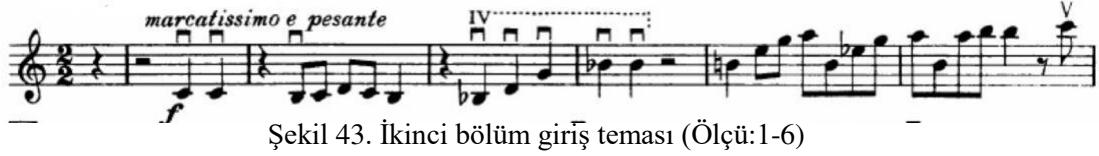
Şekil 42. Pizzicato uygulaması (Ölçü:89-92)

2. İKİNCİ BÖLÜM

İkinci bölüm bir önceki bölüme göre çok daha enerjik ve hareketli bir yapıya sahiptir. Bu bölümde bestecinin yaydaki çekerek hareketini sıkça kullanarak vurmalı enstrüman etkisi yaratmayı amaçladığı söylenebilir. Hemen ardından duyulan lirik bir temayla bölüm devam etmektedir. Bir önceki bölümde değinilen, Prokofiev’in bestecilik anlayışındaki öğelerden biri olan “*Toccata*” veya “*Motor*” tekniğinin kullanılışı burada da mevcuttur.

⁵⁶ Carl Flesh, *The Art Of Violin Playing Book One*, Ed. Eric Rosenberg, USA: Carl Fisher Music Publisher, 2000, s. 43

Bölüme ilk ölçünün yarısında başlayan keman partisi dörtlük ve sekizlik notalardan oluşmaktadır. *Marcattismo e pesante*⁵⁷ olarak belirtilen pasajda arşe kullanımına dikkat edilmesi tavsiye edilir.



Şekil 43. İkinci bölüm giriş teması (Ölçü: 1-6)

Şekil 43’de görüldüğü üzere bölümün sol telinde çalınması istenilen giriş temasında, pasajın dolgun ve aynı zamanda sert karakterini yansıtabilmesi için yayın dip kısmı tercih edilebilir.⁵⁸ Çekerek arşe hareketindeki ses eşitliğine dikkat edilmesi gereken pasajda, çoğunlukla hatalı düz hareketler ile seslendirilmeye çalışılır. Aynı hareket tekrarlanırken yayı tekrar dibe getirmek için sağ kol ile dirsekten yine oval bir hareket yapılarak diğer sese geçildiğinde pasaj daha kolay çalınır bir hal alır. Bu sayede pasaj istikrarlı bir şekilde ton kaybı yaşanmadan *Pesante* karakterine uygun olarak seslendirilmiş olur. Bu da duyum açısından faydalı olacaktır.



Şekil 44. Akor pasajı (Ölçü: 7-13)

Şekil 44’de görüldüğü üzere 9. ölçünün son vuruşunda yay, alt yarıda ve telden kullanılarak akorların net ve güçlü çalınabilmesi açısından, önceki pasaj için bahsedilen oval hareket burada da tekrar uygulanabilir.



Şekil 45. Lirik tema (Ölçü: 50-69)

⁵⁷ Marcattismo a Pesante: Keskin ve ağır karakterde.

⁵⁸ Hakan Çuhadar, “Kemanda Çalma Teknikleri”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.18, 2009, s.126

Şekil 45’de görülen “Eroico” olarak yazılmış lirik temanın duygulu ve kahramanca karakterine uygunluğu açısından, sesler arasında boşluk yaratmadan ve vibratonun devamlılığına dikkat edilerek pasaj daha etkili şekilde seslendirilebilir. Bu tür pasajlarda hatalı arşe basımının ve hızının kullanılması pasajın müzikal anlamda gerektirdiği ses kalitesinin çıkmasını önleyecek unsurlar arasında yer alır. Tüm pasajda arşe basımının eşit olmasına dikkat edilerek çalışılması, ses kalitesi için yarar sağlayabilir.



Şekil 46. Üçleme ritimli pasaj (ölçü: 84-90)

84. ölçüde başlayan üçleme ritimlerden oluşan pasaj hızlı bir tempoya sahiptir ve arşe hızının eşit olması seslerin rahat duyurulmasında kolaylık sağlayabilir. Yayın orta bölümü tercih edildiğinde seslerin kuvvetli duyulması sağlanarak, buna ek olarak da pasaj içinde belirtilen aksanların net duyurulması için, Rus müziğinin gerektirdiği karakteri betimleyebilmek açısından, hızlı arşe içinde aksan ve hızlı vibrato kullanılabilir. Genelde arşe kısmının doğru uygulanmaması ve aksanların tek yönlü yapılması, pasajdaki istenen müzikal anlamın ortaya çıkmasında zorluk yaşatabilir. Sözü edilen kısım şekil 46’da görülmektedir.



Şekil 47. Yayın alt yarıdan başladığı pasaj (Ölçü: 103-119)

103. ölçüde başlayan pasaja *mp* nüansında yani yayın uç orta kısmıyla başlanıp giderek genişletilerek yaydaki basım arttırıldığında etkili bir yükseliş elde edilebilir. Şekil 47’de görüldüğü üzere burada hatalı şekilde arşenin dar ve hızının yavaş

kullanılması, pasajda bestecinin istediği yükselişe ulaşmakta zorluk yaşatabilir. Yazımda da görüldüğü üzere besteci, akorlardaki sesleri çoğaltarak doğal bir yükselişin ortaya çıkmasını arzulamıştır.



Şekil 48. Yayın kullanım bölgesi (Ölçü: 129-135)

Şekil 48 görüldüğü gibi 129. ölçüde başlayan pasajın yayın üst yarısında kullanılması üst kısmın hafif ağırlıkta olmasından dolayı *forte* çalınmasını zorlaştırabildiğinden yaydaki organizasyonunun doğru yapılması fayda sağlayabilir. Çoğunlukla uygularken hata yapılabilen bu gibi pasajlarda, bestecinin istediği karakterin rahat yansıtılabilmesi için, yayın kullanım bölgesine dikkat edilmesi önemli konular içerisindeki yerini alabilir. İterek hareketindeki yay basımı ve hızı iyi ayarlandığında duyum olarak nüansta düşüş yaşanması engellenebilir ve böylelikle pasaj daha kolay bir şekilde yorumlanabilir.



Şekil 49. İkinci temadaki *tranquillo* pasaj (Ölçü: 139-143)

Şekil 49'da görüldüğü üzere 139. ölçüde başlayan *Poco più tranquillo*⁵⁹, *espressivo*⁶⁰, yani hafif ve ifadeli olarak belirtilen pasajda genel olarak anlatım eksikliğini öne çıkaracak hata, sesler üzerindeki vibratonun düzensiz uygulanmasından kaynaklanabilir. Vibratonun tüm sesler üzerinde devam ettirilmesi ve arşenin tuşe üzerinde kullanılmasıyla pasaj için bestecinin istediği tını yakalanabilir.

⁵⁹ Poco più tranquillo: Biraz daha sessiz, hafif.

⁶⁰ Espressivo: İçten, duygu dolu.



Şekil 50. *Spiccato* pasaj (Ölçü: 159-161)

Şekil 50’de görülen 159. ölçüdeki *Spiccato*⁶¹ kısmında, çekiçleme figürü yayın teli ısırması olarak ifade edilebilecek şekilde, yayın alt yarısı kullanılarak telden, keskin ve zıplatmaya çaba harcamadan pasajın gerektirdiği güçlü ve sert karakterin oluşmasına yardımcı olması sağlanabilir.



Şekil 51. İki bağlı üçleme pasaj (Ölçü:283-284)

Şekil 51’de görüldüğü üzere iki bağlı gelen üçleme ritimde yayın itme hareketindeki hızın düşmesi yapılan genel hatalar arasında olduğundan, itme ve çekme hareketlerindeki hızın eşit duyurulması, duyumdaki farklı uzunluğun ortadan kaldırılmasında faydalı olabilir.



Şekil 52. Bağlı onaltılıklarda arşe kullanımı (Ölçü: 297-300)

Daha önceki bölümde tel geçişlerini kolaylaştıran çalışma yöntemlerine değinilmiştir. Oval hareket olarak bahsedilmiş yöntemin yukarıda görünen pasaj için de kullanılması tavsiye edilebilir. Sözü edilen pasaj şekil 52’de görülmektedir.

⁶¹ Spiccato: Yayın zıplatılarak kullanılması.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Üçüncü bölüm *Andante* sakin bir yapıdadır. Hem keman partisinde hem de piyano partisinde birbirini takip eden bir diyalog bulunmaktadır. Yumuşak ve büyümlü bir atmosferi olan bölüm, birinci bölüm kadar karanlık bir yapıya sahip değildir. Işıltılı ve berrak duyulan müzik yapısı ile Prokofiev'in lirik melodi kullanma tarzını yansıtmaktadır ve bölümde tema önce piyanoda duyurulur.



Şekil 53. Üçüncü bölüm keman girişi (Ölçü: 4-6)

Şekil 53'de görüldüğü gibi temaya 4. ölçüde giren ve *pp* olarak belirtilmiş keman partisi, yay ağırlığının hafifletilerek çalınmasıyla pasajın yumuşak ve hafif duyulmasını sağlayacağından, bestecinin müzikal anlatım olarak istediği puslu hava oluşturularak temaya tını açısından farklılık katabilir.



Şekil 54. *Espressivo* pasaj (Ölçü: 7-11)

Şekil 54'de görülen 7. ölçünün sonunda gelen pasajda ise hafif anlamına gelen *tenero* terimi kullanılmış, ancak *espressivo* yazıldığından dolayı daha duygulu ve içten bir anlatımla çalınması istenmiştir. Özellikle 9. ve 12. ölçülerde bulunan küçük aksanlar vibrato yardımı ile desteklendiğinde istenilen aksanlı etkinin oluşmasında yardım sağlayabilir.



Şekil 55. *Trill* tekniğinin uygulandığı pasaj (Ölçü: 26-29)

26. ölçüde başlayan *triller* için arşe kullanımında aksanlara hız vererek çalınması, ayrıca sol el parmaklarının tele çok yukarıdan basmamasına dikkat edilerek uygulanması, pasajı daha akıcı olarak duyurabilir.



Şekil 56.Üçüncü bölüm altılama pasajın iki ölçüsü (Ölçü: 73-74)

Şekil 56’da görüldüğü üzere 73. ölçüde başlayan altılamalardaki tel geçişleri sırasında sağ elin bileği ve parmakların serbestliği ile birlikte küçük parmak hareketleri de uygulanabilir.

4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Dördüncü bölüm oldukça hareketli ve görkemli şekilde başlar. Keman tekniği açısından birçok çeşitliliği içinde barındırır ve hareketli melodilerden oluşan ritim kalıplarına sahiptir. Soru cevap şeklinde cümlelere yer verilen bölümün başının oldukça hareketli olmasının yanında sonu sakin bir şekilde bitmektedir.



Şekil 57. Dördüncü bölüm giriş teması (Ölçü: 1-4)

Şekil 57’de görüldüğü üzere keman partisindeki giriş karakteri hızlı ve enerjiktir, bu sebeple yayın orta kısmının kullanılması ve onaltılık notaların yay üzerinde eşit şekilde uygulanması ile pasaja etkili bir şekilde giriş yapılarak bölümün enerjik karakteri girişinden itibaren yansıtılabilir. 4.ölçünün son vuruşunda gelen akor bir önceki nota ile bağlı olduğu düşünülerek çalındığında daha parlak duyulmasını ve rahat icra edilmesini sağlayabilecektir.



Şekil 58. *Detache* ve *Staccato* tekniği (Ölçü: 21-23)

21. ölçüde başlayan onaltılık pasajda, sağ elin rahatlığı için alt kolun hareketinin serbestliği teknik açıdan önem arz eder. Şekil 58’de görülen pasaj çalınırken sağ kolun daralması ve alt kolun işlevini yitirmesi teknik anlamda zorluk yaratabileceğinden, onaltılık *detachelerin* geniş ve seri arşe içinde kullanılması önerilir. Diğer yandan noktalı sekizlikler için sağ alt kolun aktif hareketi, pasajın tamamının enerjik yapıyla seslendirilmesini kolaylaştıracağı düşünülmektedir.



Şekil 59. *Pizzicato* akor tekniği kullanılan pasaj (Ölçü: 46-49)

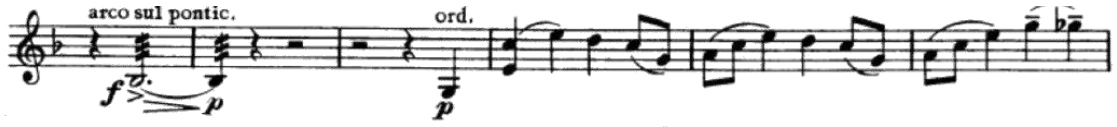
48. ölçüde başlayan *pizzicato* akorların parmağın etli kısmıyla tuşe yönüne doğru çekilecek şekilde ileriye doğru itilerek çalınmasıyla şekil 59’da görülen akorların daha iyi tınlaması sağlanabilir.



Şekil 60. *Sul Ponticello* ve *tremolo* tekniği (Ölçü: 50-51)

50. ölçüde görülen iki ölçülük kısımda yay tekniği ile ilgili yenilikler arasında bulunan Türkçeye köprü üzeri olarak çevrilen *Sul Ponticello* tekniği görülmektedir.

Şekil 60’da görülen pasajda Prokofiev, *tremolo* tekniği kullanarak farklı bir ses efekti duyurmayı amaçlamıştır.



Şekil 61. *Espressivo* çalınan pasaj (Ölçü: 52-57)

52. ölçünün sonunda başlayan lirik pasaj oldukça sakin ve sadedir. Şekil 61’de görülen pasajın sonunda bir sonraki kısma daha rahat geçiş için *p* nüansına inilmektedir.



Şekil 62. Yayın alt yarıda kullanıldığı pasaj (Ölçü: 61-64)

Şekil 62’de görülen ve 61. ölçüden başlayan çift seslerden oluşan kısmın yayın alt bölümünde çalınması tavsiye edilebilir. Çift ses geçişlerinde ikili seslerin net olarak çıkması için kolun tel hizasından farklı yükseklikte olması pasajın duyumunu zorlaştırabilir. Kol hizasının doğru yüksekliğinde olduğundan emin olarak seslendirilmesi fayda sağlayabilir.



Şekil 63. *Pizzicato* aksanların uygulanışı (Ölçü: 133-136)

133. ölçüde başlayan pasajda *Pizzicato* uygulamasıyla ilgili daha önce bahsedilerek parmağın etli kısmı kullanıldığında daha tok ve tınlı bir ses elde edildiğine değinilmiştir. Şekil 63’de görülen pasajda ise, bazı seslerin üzerindeki aksanların daha belirgin çıkabilmesi için telin sert bir şekilde çekilmesi ile istenilen aksanların ortaya çıkması sağlanabilir.



Şekil 64. Aksanlarda arşe kullanımı (Ölçü: 150-153)

150. ölçüde üçleme ritimden önce görülen aksanlarda hızlı yay kullanılırsa daha sonra gelen ve alana ihtiyaç duyulan bağlı kısım için gerekli olan yay miktarına ulaşılabilir. Aksan için gerekli olan arşe miktarı, bağlı kısımdaki ile eşit seslendirildiğinde pasajın rahat duyurulması için kolaylık oluşturabilir. Sözü edilen pasaj şekil 64’de görülmektedir.



Şekil 65. *Legato* ve *martele* notalarda arşe kullanımı (Ölçü: 195-197)

Şekil 65’te görüldüğü üzere 195. ölçüde başlayan bağlı otuz ikilik gam için daha önce bahsi geçen ve pasajdaki parmak artikülasyonunun duyulmasına engel olunarak, parmak hafifliğine dikkat verilerek seslendirilmesi, pasaj için gerekli kolaylığı sağlayacak tınıya ulaşılmasında yardımcı olabilir.

Hemen ardından gelen sekizlik notalar *martele* yay tekniğine sahiptir. Tel üzerinde hızlı arşe kullanarak noktali ses elde etmek için arşe hızının çekme ve itme hareketlerinde eşit olarak uygulanması, *martele* tekniğinin gerektirdiği keskin çalış tarzına uygun olabilmesine yardım sağlayacaktır.



Şekil 66. *Pocomeno* “Mezarlıktaki Rüzgâr” (Ölçü:218)

Şekil 66’da görüldüğü üzere tekrar birinci bölümdeki Mezarlıktaki Rüzgâr adıyla yazılmış kısım hatırlatılır. Rüzgâr geçişi anlatımı bize teknik anlamda yapılması gerekenleri bir ipucu mahiyetinde müzikal uygulama açısından belirtmektedir. Arşenin tuşeye yakın olarak uygulanması, tele basarken aşırı baskı verilmemesi, pasajın hızlı çalınabilmesi ve müzikal şekle uygun icra edilebilmesi için kolaylık sağlanacağı düşünülebilir.

Çalışmanın bu bölümünde, bazı örnek pasajlar üzerinde öneriler verilerek seslendirme sürecinin kolaylaştırılmasına katkıda bulunulmak istenmiştir. Ancak her biri farklı karaktere sahip olan eserin bölümlerinde yer alan pasajların seslendirme sürecinde, müzikal ve teknik açıdan bestecinin belirttiği ifadeler doğrultusunda çalışılması önemli görülmektedir.

SONUÇ

Prokofiev 1. keman ve piyano sonatı, bestecinin savaş yıllarında yazmaya başladığı ilk keman sonatıdır. Yazılmaya başlandığı tarihten tam 10 yıl sonra tamamlanarak ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir. Savaş döneminin de etkisiyle sonat, melodik açıdan karanlık bir atmosfere sahiptir ve Prokofiev'in çocukluk yıllarında aşına olduğu Rus halk müziğinin etkilerini sergilemektedir. Nitekim birinci bölümdeki karanlık melodik atmosfer savaş dönemini anımsattığı gibi, dördüncü bölümdeki halk müziği etkisi hareketli ve canlı bir yapıdadır.

Prokofiev'in kendi müzik stilini tanımlarken kullandığı öğelerden biri olan lirizm, uzun ve melodik ezgi çizgileri halinde eserin birinci ve üçüncü bölümlerinde büyümlü ve ruhani atmosferi ile belirgin bir şekilde görülmektedir. Ayrıca ikinci bölümde sıklıkla duyulan "Eroica" temasında bestecinin, kahramanlık duygusu içinde ortaya koyduğu Rus milli ruhunun yaşattığı atmosfer hissedilebilir. Keman ve piyanonun birbirini takip eden diyalog şeklindeki cümle yapısı ve geniş destansı melodisi ise, eserin üçüncü bölümde dikkat çekici bir özellik sergilemektedir. Ayrıca kemanda *Sul Ponticello*, *tremolo* gibi teknikleri kullanarak farklı ses efektleri oluşturmayı amaçlayan Prokofiev, eseri klasik sonat formu kalıplarına uygun olarak bestelemeye çalışmış olsa da çalışmanın ilk bölümünde bahsedildiği üzere, kendine özgü müzikal anlayışı ile kalıpların dışına çıktığı belirgin şekilde görülmektedir. Yenilikçi bir besteci olan Prokofiev, belli başlı akımlardan etkilense de genel bestecilik tutumu çoğu zaman farklı teknikleri keşfedip bir araya getirmek olmuştur. Bu sayede eserlerindeki melodik zenginliğe ve benzersiz tekniğine ulaştığı söylenebilir.

Bu çalışmada Prokofiev'in 1 numaralı keman-piyano sonatı yapısal incelemenin yanı sıra teknik açıdan da incelenmiştir. Ele alınan sonatın seslendirilmesi sırasında yer alan karakteristik pasajlarda müzikal ve teknik birlikteliğin sağlanabilmesi için iyi bir organizasyon gerekmektedir. Sonatın içinde barındırdığı farklı teknik ve müzikal pasajların çalışma ve seslendirilme sürecinde kolaylık sağlanabilmesi için, bestecinin belirttiği ifadelerle uygun çalışılması önemlidir.

Eserle ilgili yapılan teknik incelemenin sonucunda kemancılara ve öğrencilere, eserin yorumlanmasında etkili olabilecek önerilerde bulunulmuştur. Prokofiev keman-piyano sonatlarının çalınmadan önce yapısal/müzikal açıdan incelenerek çalışılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- AKÇAY Faruk Eren, *Sergei Prokofiev'in Hayatı ve Op: 19 Keman Konçertosu'nun İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Müzik Anasanat Dalı), 2019.
- BALIKLIPINAR Bahar Beste, *Sergei Prokofiev'in Müziği ve No.2 Op. 94 Re Majör Keman-Piyano Sonatı*, (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması), Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2018.
- BENWARD Bruce, SAKER Marilyn, *Music In Theory And Practise*, Eight Edition, Volume II,
- BLAGOEY Boris, *Sonata No.1 For Violin And Piano Op.80 By Sergei Prokofiev: A Guide And Interpretation*, (Doktora Tezi), USA: Lussiana University And Agricultural Mechanical Collage, 2010.
- BLAUFOX R. Elizabeth, *Conflicts Of Soviet Ideology In Sergei Prokofiev's Film Score For Ivan The Terrible*, (Yüksek Lisans Tezi), USA: City Collage Of New York, 2014.
- BORAN İlke, ŞENÜRKMEZ Yıldız Kıvılcım, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- COPLAND Aaron, *Yeni Müzik*, Gedik Cenk Ali, İstanbul: Yazılama Yayınevi, 2015.
- ÇİLENGER Cemre, *S. Prokofiev Op.29 4. Piyano Sonatı'nın Teknik ve Müzikal Açidan İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2019.
- ÇUHADAR Hakan, "Kemanda Çalma Teknikleri", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.18, 2009, s. 121-132.
- DEBORAH Anne, *Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study Of The Interrelationships Of Structure*, (Yüksek Lisans Tezi), UK: University Of Rochester, 2000.
- FLESH Carl, *The Art Of Violin Playing Book One*, Ed. Eric Rosenberg, USA: Carl Fischer Music Publisher, 2000.
- HODEIR Andre, *Müzikte Türler ve Biçimler*, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- International Music Score Library Project, 2020, https://imslp.org/wiki/Ana_Sayfa, 20.09.2020.

KONRAD Harley, *Harmonic Function In The Music Of Sergey Prokofiev*, (Doktora Tezi), Canada: Music University Of Toronto, 2014.

MEHTİYEVA Naile, *Konser Kılavuzu*, Ankara: Bilkent Üniversitesi Sahne Sanatları Fakültesi Yayınları, 2003.

MYEONG Dasom, *Sergey Prokofiev Violin Sonata No. 1, Op. 80 의작품분석및연주*
방향고찰서울대학교대학원, 2020,

MORRISON Simon, *The People Artist: Prokofiev's Soviet Years*, UK: Oxford University Press, 2009.

NESTYEV Israel, *Sergey Prokofiev: His Musical Life*, USA: Stanford University Press, 1960.

SAY Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.

STEINHAUSER Janna, *A Historical Analysis And Performer's Guide To Sergey Prokofiev's Sonata For Solo Or Unison Violin, Op. 115*, (Doktora Tezi), USA: Louisiana State University (Agricultural Mechanical College), 2009.

TİLİF İmge, *Sergei Prokofiev'in Hayatı, Op. 115 Solo Keman Sanatının Teknik ve Yorumuna Dayalı İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Eser Metin Çalışması), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2015.

TÜRKER Ayten, *"Sergei Prokofiev Savaş Sonat'larının İncelenmesi"*, (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı), 2013

EKLER

EK-1

Prokofiev'in Opus Numaralarına Göre Eserleri

Sonatları

Piyano sonatı No.1, Op.1
Piyano sonatı No.2, Op.14
Piyano sonatı No.3, Op.28
Piyano sonatı No.4, Op.29
Piyano sonatı, No. 5, Op. 38
Piyano Sonatini Op.54
İki keman için sonat, Op.56
Keman Sonatı, No: 1, Op.80
Piyano Sonatı No.6, Op.82
Piyano Sonatı No.7, Op.83
Piyano Sonatı No.8, Op.84
Keman Sonatı No.2, Op.94

Konçertoları

Piyano Konçertosu No.1, Op.10
Piyano Konçertosu No.2, Op.16
Keman Konçertosu No.1, Op.19
Piyano Konçertosu, No. 3, Op. 26
Piyano Konçertosu No.4, Op.53
Piyano Konçertosu No.5, Op.55
Viyolonsel Konçertosu, Op.58
Keman Konçertosu, No.2, Op.63

Senfoniler

“Chout” Senfonik Süiti, Op.21
Klasik Senfoni” No. 1, Op. 25
Senfoni No.2, Op.40
Senfoni No.3, Op.44
Senfoni No.4, Op.47
Senfoniotta, Op.5/48
“Canto” Senfonisi, op.57
Senfonik Marş, Op. 88⁶²

⁶² Balıklıpınar, a.g.e., s.59

Senfonik Süitler

- Orkestra için “Scythian” Süiti, Op.20
“Chout” Senfonik Süiti, Op.21
Amerikan Uvertürü, Op. 42
The Gambler, Orkestra Süiti, Op. 49
“Teğmen Kijé”, Orkestra Süiti Op. 60
“Mısır Akşamları”, Senfonik Süiti, Op. 61
“Peter ve Kurt”, Orkestra Süiti, Op.67
Rus Uvertürü Op. 72
“1941 Yılı”, Senfonik Süiti, Op.90
“Savaş ve Barış” Senfonik Süiti, Op.91

Piyano Eserleri

- 4 Etüt, Op.2
Piyano için 4 Parça, Op.3
Piyano için 4 Parça, Op.4
Piyano için 10 Parça, Op.12
Piyano için “Sarcasms”, No.1, Op. 17
Visions fugitives, piyano için küçük parçalar, Op.22
Piyano için “Eski bir büyükannenin masalları”, Op.31
Piyano için 4 Parça, Op.32
Piyano için “March ve Scherzo”, Op. 33
Piyano için “Kendi İçinde Bir Şeyler”, Op.45
Piyano için 6 parça, Op.52
Piyano için 6 parça, Op.59
Piyano için “Sindirella’dan 3 Parça” Op. 95
Piyano için 3 Parça, Op.96
Piyano için “Sindirella’dan 10 Parça” Op. 97
Piyano için “Pensées” parçası Op. 62
Çocuklar için Müzik piyano parçası, Op.65
Romeo and Julietten piyano için 10 parça, Op.75
Hamlet piyano için “Tesadüfi Müzik”, Op. 77

Vokal Eserleri

- Çirkin Örnek Yavrusu Soprano ve Piyano için Şarkı, (Orkestra için), Op. 18
Poems soprano ve piyano için, Op. 23
5 Poems” soprano için, Op.27
5 Melodi soprano ve piyano için, Op.35
5 Şiir soprano ve piyano için Op. 36
4 Şarkı”, koro ve piyano için Op.66
2 Şiir, Op.9 Çocuk Şarkıları, Op.68
Maça Kızı Orkestra için, Op.70
3 Romancesorvoice&piano, Op.73
“Günlerimizin Şarkıları”, mezzo-soprano, tenor, koro ve orkestra için süit, Op. 76
7 Songs, soprano ve piyano için, Op.89

Film Müzikleri

- EugeneOnegin, tesadüfi müzik, Op. 71
Alexander Nevsky Kantatı, Op. 78

Kantatları

- Yedidirler Yedi kantatı tenor, koro ve Orkestra için, Op. 30
Ekim Devriminin 20. Yıl Dönümü Kantatı, Op. 74
Alexander Nevsky Kantatı, Op. 78
Zdravitsa, Kantatı, Op. 85

Opera ve Baleleri

- Maddalena Operası, Op. 13
The Gambler Operası Op. 24
Ateşli Melek Operası, Op. 37
Çelik Adım Operası, op.41
The Prodigal sonbalesi, Op. 46
Dinyepar’da Bale”, Op. 51
Romeo and Juliet Balesi Op.64
Semyon Kotko Operası, Op. 81
"BetrothalManastırı”, opera, Op.86
Sinderella balesi, Op. 87

Yaylı Kuartetleri

- Klarnet yaylı vepiyano için kuartet Op. 34
Yaylı Kuartet, Op.39
Yaylı Kuartet, No.1, Op.50
Yaylı Kuartet No.2, Op.92

Toccataları

- Re Minör Toccata, Op.11
Orkestra Marşı, Op. 99

Balatlari

- Ballade for cello&piano in C minor, Op. 15
Adı bilinmeyen Yaylı Orkestra Balladı, Op. 93

EK -2

YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI PERFORMANS PROGRAMI

N. Paganini- Keman Kaprisi No.16

J.S. Bach- Mi Majör Partita No.3, BWV 1006

- Prelüde
- Loure
- Gavotte en Rondeau
- Menuet I
- Menuet II
- Bourée
- Gigue

S. Prokofiev- Op. 80 No.1 Fa minör Keman ve Piyano Sonatı

- Andante Assai
- Allegro brusco
- Andante
- Allegrissimo

W.A. Mozart-Re Majör Keman Konçertosu No.4

- Allegro
- Andante cantabile
- Rondeau, Andante grazioso

S. Rahmaninov-Vocalise Op.34, No.14