

**STRAVİNSKİ’NİN YENİ KLASİKÇİ ANLAYIŞI:  
“PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO”  
VE “SERENADE IN A” ESERLERİNİN  
İNCELENMESİ**

**Aylin Çakıcı UZAR**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı**

**Ekim 2011**

**STRAVİNSKİ’NİN YENİ KLASİKÇİ ANLAYIŞI:  
“PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO” VE “SERENADE IN A”  
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

**Aylin Çakıcı UZAR**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı  
Danışman: Doç. Toros CAN**

**Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Ekim 2011**

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### STRAVİNSKİ VE YENİ-KLASİKÇİLİK

1. İGOR STRAVİNSKİ (1882-1971).....	2
2. YENİ-KLASİKÇİLİK.....	3
3. STRAVİNSKİ’NİN ESERLERİNDE YENİ KLASİKÇİ AKIMIN ETKİSİ.....	6
4. ‘SERENADE IN A’.....	7
4.1. Hymne.....	8
4.2. Romanza.....	11
4.3. Rondoletto.....	14
4.4. Cadenza Finala.....	18

## İKİNCİ BÖLÜM

### PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO

1. 18. YÜZYIL KONÇERTO BİÇİMİ.....	21
2. ‘PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO’NUN ANALİZİ.....	23
2.1. Birinci Bölüm: Largo-Allegro.....	25
2.2. İkinci Bölüm: Largo.....	31
2.3. Üçüncü Bölüm: Allegro.....	35
SONUÇ.....	42
EKLER.....	43
KAYNAKÇA.....	49

**SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ****İGOR STRAVİNSKİ' NİN YENİ KLASİKÇİ ANLAYIŞI: “PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO” VE “SERENADE IN A” ESERLERİNİN İNCELENMESİ****Aylin Çakıcı UZAR****Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı****Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Ekim 2011****Danışman: Doç.Toros Can**

Müziğe getirdiği ritmik, melodik ve armonik yeniliklerle 20. yüzyıl müziğinde önemli bir yeri olan bestecilerden biri de İgor Stravinski'dir. Bu dönem, diğer sanatlarda olduğu gibi müzikte de alışılmış kalıp ve kuralların aşılması ve yeniyi yaratma düşüncesinin ön planda olduğu bir süreçtir. 20. yüzyıl müziği melodi ve tonaliteden uzak, yeni tınıların, uyumsuz seslerin ve ton-dışı müziğin kendini gösterdiği kökten bir değişim sergiler. Ancak birçok 20. yüzyıl bestecisi, müzikte olan tüm bu değişimlerin yanı sıra çağdaş müzik ile geçmiş dönem müziğinin senteziyle oluşturdukları eserler ortaya koymuşlardır. 'Yeni-klasikçi Anlayış' olarak müzik tarihinde anlamını bulan bu müzik stili, Stravinski'nin müzik yaşamında önemli bir dönemi temsil etmektedir. Bu çalışma, İgor Stravinski'nin Yeni-klasikçi anlayıştaki dönemini ve bu süreçte bestelenmiş eserlerinden solo piyano için 'Serenade in A' ve 'Piyano ve Üflemeliler için Konçerto' sunun analizini içermektedir.

**ABSTRACT****THE NEO – CLASSICAL STYLES OF STRAVINSKY: THE ANALYSIS OF  
“CONCERTO FOR PIANO AND WINDS” AND “SERENADE IN A”**

Igor Stravinsky with his rhythmic, melodic and harmonic innovations is one of the most important composers of 20<sup>th</sup> century music. This period is as a process of going beyond traditional patterns and the thought of searching for new is the primary matter in music as in other arts. In 20<sup>th</sup> century, music exhibits a radical change in its melodic and tonal structure, presence of new timbres and dissonant sounds. However, many composers along with these changes also have created works composed with the synthesis of present and past music. This new style defined as “neo-classical” represents an important period in Stravinsky’s musical life. In this study, the neo-classical period of Stravinsky and two of the compositions composed within this period, “Serenade in A” for solo piano and “Concerto for Piano and Winds” are analyzed.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Aylin ÇAKICI UZAR**' ın “**Stravinski'nin Yeni Klasikçi Anlayışı: “Piyano ve Üflemeliler İçin Konçerto” ve “Serenade in A” Eserlerinin İncelenmesi**” başlıklı tezi **02 Aralık 2011** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Toros CAN  
Üye : Yrd. Doç. Gökhan AYBULUS  
Üye : Doç. Burak BASMACIOĞLU  
Üye : Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN  
Üye : Yrd. Doç. Mesruh SAVAŞ

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

.....

**Prof. Sıdika Sibel SEVİM**  
**Anadolu Üniversitesi**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü**

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan danışmanım Doç. Toros Can'a; değerli meslekdaşlarım Yrd. Doç. Mesruh Savaş'a, Doç. Burak Tüzün'e, Betül Özsoy'a, Yrd. Doç. Beril Çalgan'a, Yrd. Doç Gökhan Aybulus'a ve nota yazımında emeği geçen Cansu Özdemir'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Aylin Çakıcı Uzar

## **ÖZGEÇMİŞ**

Aylin akıcı UZAR

Piyano Anasanat Dalı  
Sanatta Yeterlik

### **Eğitim**

Y.Ls. 2007 Uludađ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı

Ls. 2003 Hannover Müzik ve Tiyatro Yüksek Okulu Piyano Bölümü

Ls. 1998 Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı

### **İş**

2004- Öğretim Görevlisi.Uludađ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı

### **Kişisel Bilgiler**

Dođum yeri ve yılı: Ankara, 7 Temmuz 1977 Cinsiyet: Kadın Yabancı dil:Almanca



## ŞEKİLLER LİSTESİ

### SERENADE IN A

- Şekil 1. (Hymne, öl. 1-6)
- Şekil 2. (Hymne, öl. 7-14)
- Şekil 3. (Hymne, öl. 15-19)
- Şekil 4. (Hymne, öl. 20-29)
- Şekil 5. (Romanza, öl. 1-8)
- Şekil 6. (Romanza, öl. 9-19)
- Şekil 7. (Romanza, öl. 47-58)
- Şekil 8. (Romanza, öl. 76-80)
- Şekil 9. (Rondoletto, öl. 1-9)
- Şekil 10. (Rondoletto, öl. 15-27)
- Şekil 11. (Rondoletto, öl. 28-32)
- Şekil 12. (Rondoletto, öl. 53-58)
- Şekil 13. (Rondoletto, öl. 68-75)
- Şekil 14. (Rondoletto, öl. 89-98)
- Şekil 15. (Rondoletto, öl. 123-129)
- Şekil 16. (Cadenza Finale, öl. 1-13)
- Şekil 17. (Cadenza Finale, öl. 30-37)
- Şekil 18. (Cadenza Finale, öl. 64-69)

**PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO**

- Şekil 19. (Konçerto, 1. Böl., öl. 1-9)
- Şekil 20. (Konçerto, 1. Böl., öl. 33-36)
- Şekil 21. (Konçerto, 1. Böl., öl. 69-86)
- Şekil 22. (Konçerto, 1. Böl., öl. 87-90)
- Şekil 23. (Konçerto, 1. Böl., öl. 96-109)
- Şekil 24. (Konçerto, 1. Böl., öl. 110-115)
- Şekil 25. (Konçerto, 1. Böl., öl. 142-150)
- Şekil 26. (Konçerto, 1. Böl., öl. 151-177)
- Şekil 27. (Konçerto, 1. Böl., öl. 162-177)
- Şekil 28. (Konçerto, 1. Böl., öl. 263-284)
- Şekil 29. (Konçerto, 1. Böl., öl. 315-326)
- Şekil 30. (Konçerto, 1. Böl., öl. 327-329)
- Şekil 31. (Konçerto, 2. Böl., öl. 1-9)
- Şekil 32. (Konçerto, 2. Böl., öl. 27-34)
- Şekil 33. (Konçerto, 2. Böl., öl. 44-56)
- Şekil 34. (Konçerto, 2. Böl., öl. 57-62)
- Şekil 35. (Konçerto, 2. Böl., öl. 63-73)
- Şekil 36. (Konçerto, 2. Böl., öl. 74-84)
- Şekil 37. (Konçerto, 2. Böl., öl. 95-107)
- Şekil 38. (Konçerto, 2. Böl., öl. 108)
- Şekil 39. (Konçerto, 3. Böl., öl. 1-13)
- Şekil 40. (Konçerto, 3. Böl., öl. 30-52)
- Şekil 41. (Konçerto, 3. Böl., öl. 56-65)

- Şekil 42. (Konçerto, 3. Böl., öl. 71-72)
- Şekil 43. (Konçerto, 3. Böl., öl. 90-102)
- Şekil 44. (Konçerto, 3. Böl., öl. 103-127)
- Şekil 45. (Konçerto, 3. Böl., öl. 128-147)
- Şekil 46. (Konçerto, 3. Böl., öl. 148-168)
- Şekil 47. (Konçerto, 3. Böl., öl. 169-170)
- Şekil 48. (Konçerto, 3. Böl., öl. 181-183)
- Şekil 49. (Konçerto, 3. Böl., öl. 202-222)
- Şekil 50. (Konçerto, 3. Böl., öl. 208-222)
- Şekil 51 (Konçerto, 3. Böl., öl., 223-231)

## GİRİŞ

Besteci, orkestra şefi, piyanist ve müzik yazarı olan İgor Stravinski, 20. yüzyıl müziğinin en önemli isimlerindedir. Bir besteci olarak her zaman yeniyi yaratma düşüncesiyle hareket etmiş, kendine özgü stiliyle birbirinden özgün çok sayıda eser bestelemiştir. Stravinski'nin yaratıcılık hayatı, müzik bilimcileri tarafından üç dönemde incelenmiştir. 1908-1923 yıllarını kapsayan birinci dönemi, onun profesyonel bir müzisyen olarak yetiştiği en parlak yaratıcılık dönemidir. Müzik tarihinde önemli bir yeri olan 'Ateşkuşu', 'Petruşka',ve 'Bahar Ayini' baleleri bu dönemin en parlak eserleridir. Stravinski, 1923-1953 yıllarını kapsayan ikinci döneminde, Yeni-klasik stilde eserler bestelediği bir sürece girmiştir. 'Piyano Konçertosu', 'Kral Oedipus' operası , 'Piyano Sonatı', 'Psalm Senfonisi', 'Keman Konçertosu', 'Piyano ve Üflemeliler için Konçerto' piyano ve orkestra için 'Capriccio' eserleri bu anlayışta yazdığı eserler arasındadır.

Stravinski, 1953 yılından sonraki üçüncü döneminde ise stil değiştirmiş ve Anton Webern'in öncülük ettiği dizisel tekniği eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Bu eserler arasında 'Cantata', 'Canticum sacrum', 'Requiem Canticles' ve 'Agon' başlıklı bale müziği bulunmaktadır.

Bu çalışma, İgor Stravinski'nin 1920'li yıllardan 1950'ye kadar devam eden, müzik tarihinde önemli bir yeri olan ve Yeni-klasikçi anlayıştaki eserlerini bestelediği dönemi kapsamaktadır. Birinci bölümde Yeni-klasikçilik hakkında genel bilginin ardından, Stravinski'nin Yeni-klasikçi anlayışı ele alınmış ve bu bağlamda solo piyano için yazdığı 'Serenade in A' eseri bölümleriyle incelenmiştir. İkinci bölümde ise, 18. yüzyıl konçerto yapısı ile ilgili kısa bir bilgi ve Stravinski'nin Piyano ve Üflemeliler için Konçertosunun detaylı analizi yer almaktadır. Bu çalışmada yer alan 'Serenade in A' ve 'Piyano ve Üflemeliler için Konçerto' eserleri, Stravinski'nin eski biçimleri Yeni-klasikçi anlayışta deforme ederek, yeniden nasıl kullandığını en iyi şekilde göstermektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### STRAVİNSKİ VE YENİ-KLASİKÇİLİK

#### 1. İGOR STRAVİNSKİ (1882-1971)

Devrimci ve yenilikçi müziğin en büyük yaratıcılarından olan Stravinski, 20. yüzyıl müziğinde önemli bir yeri olan Yeni-klasikçi akımın öncülerindedir. Müziğe getirdiği ritmik, melodik ve armonik yeniliklerle 20. yüzyıl Avrupa müzik kültürünün önemli bir parçası olmuştur.

Besteci, piyanist, orkestra şefi ve müzik yazarı olan Stravinski, Rusya'nın St. Petersburg yakınlarındaki Oranienbaum kasabasında doğmuştur. Dokuz yaşında piyano dersleri almaya başlamış, ancak öğrenimi süresince ciddi olarak müzik eğitimi görmemiştir. Stravinski asıl eğitimini St. Petersburg Üniversitesi hukuk fakültesinde almış ve burada okuduğu yıllarda kendi kendine kontrpuan çalışmıştır. Onun bir besteci olarak yetişmesinde Rimsky-Korsakov'un büyük payı vardır.

Hukuk öğrenimini yarıda bırakan Stravinski, yazdığı piyano sonatı ile Rimsky-Korsakov'u etkilemiş ve 1907-1909 yılları arasında besteciyle, armoni ve kontrpuan çalışmıştır. Stravinski'nin 1910 yılına kadar olan eserleri, enstrümantasyon, ritmik özellikler ve yazı tekniği bakımından Rus stilindedir. ([y.y.], 1982, s.293)

Stravinski'nin yaşamında önemli olan diğer bir kişi de Rus balesinin ünlü koreografi olan Sergey Diyağilev'dir. Bestecinin ün kazanmış ilk üç balesi 'Ateş Kuşu' (1910), 'Petruşka' (1911) ve 'Bahar Ayini' (1913), Diyağilev'in siparişiyle yazılmıştır. Stravinski, 1910-1914 yılları arasında önce Paris'te, sonraları İsviçre'de bulunmuş, 1945 yılından sonra da ABD uyruğuna geçerek hayatının sonuna kadar bu ülkede yaşamıştır.

Stravinski'nin eserlerini inceleyen araştırmacılar, onun yaratıcılık hayatını üç döneme ayırmışlardır. Birinci dönemi, ilk üç balesini yazdığı 1908-1923 yıllarını kapsar ve bu

süreç onun profesyonel bir müzisyen olarak yetiştiği en parlak yaratıcılık dönemidir. 1923-1953 yıllarını kapsayan ve Yeni-klasikçi dönemi olarak bilinen ikinci döneminde ise Stravinski, klasik dönem bestecilerinin geleneklerine dayanarak ve onları örnek alarak kendi çağdaş ve özgün yöntemiyle müzik sanatına yeni bir stil getirmiştir. Bu dönemin önemli eserleri, keman konçertosu, do majör senfoni, ‘Psalm Senfonisi’ piyano ve orkestra için ‘Capriccio’, ‘Piyano Sonatı’, piyano için ‘Serenade in A’ ve ‘Piyano ve Nefesliler için Konçerto’dur. (Mehtiyeva, 2006, s. 171)

1953’ten sonraki dönemde stil değiştiren Stravinski, Anton Webern’in öncülük ettiği dizisel tekniği kullanmaya başlamıştır. Bu döneminde Robert Craft<sup>1</sup> ile tanışması, dizisel yöneme duyduğu ilgiyi artırmıştır. Bu yöntemle bestelediği ilk eser ‘Cantata’dır. Bunu, koro eseri ‘Canticum sacrum’ ve ‘Agon’ başlıklı bale müzikleri izlemiştir. (Say, 2005, s. 375)

## 2. YENİ-KLASİKÇİLİK

Yeni-Klasikçiliğin başlangıcı, 19. yüzyılın sonlarına, eski müziğe olan ilginin canlandığı yıllara kadar uzanır. Bu terim, 20. yüzyılın ilk yarısında, teknik kurguyu sağlamlaştırmak adına Klasik, Barok, hatta Barok öncesi dönemlere başvuran besteciler için geçerlidir. (İlyasoğlu, 2009, s.219)

1920’li yılların genç müzisyenleri, ‘geleceğe dönük’ stilleriyle dikkat çektiği kadar geçmiş dönemlerin stillerini de yeni bir bakış açısıyla değerlendirerek abartıdan uzak, yapısal açıklığa ve dengeye önem veren bir estetik görüş yaratmışlardır. Bu bağlamda, geleneklerle bağları kopartmak istemeyen, geçmişin ‘tonal merkez’, ‘melodik gelişim’ ve ‘amaca yönelik müziksel düşünceler’ gibi değerlerini yeniden canlandıran bir akım doğmuştur. (Say, 2003, s.483)

Yeni-klasikçilik, Barok dönem müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir

---

<sup>1</sup> Robert Craft; Amerikalı orkestra şefi ve yazar. 1948 yılından başlayarak Stravinski’nin asistanlığını yapmıştır. A.Say, Müzik Ansiklopedisi (Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005), s.350

akıma dönüşmüştür. Bach döneminin ve öncesinin füg, kanon, toccata ve konçerto grosso gibi tür ve biçimleri yeniden ele alınmış, yazıda ise homofoni yerine polifoni kullanılmıştır. (Kütahyalı, 1981, s.34)

Yeni-klasikçi akımda ilk dikkati çeken besteci, ‘Eski Üslupta Konser Parçası’ (1911) adlı eseri ile Max Reger olmuştur. Reger’i takiben ‘Klasik Senfoni’ eseriyle Prokofiev ve aynı yıllarda ‘Pulcinella’ balesini yazan Stravinski de Yeni-klasikçi anlayışta eserler yazan ilk bestecilerdir. Bu bestecilerin yanı sıra ‘Fransız Altıları’<sup>2</sup> da ‘Albüm des Six’ başlığı taşıyan piyano parçaları albümü yayımlamıştır. Albüm, Auric’in ‘Prelude’, Durey’in ‘Romances sans Paroles’, Honegger’in ‘Sarabande’, Milhaud’nun ‘Mazurka’, Poulenc’in ‘Walzer’ ve Tailleferre’in ‘Pastoral’ başlıklı parçalarından oluşmaktadır. (Burde, 1992, s,392)

Önceleri Hindemith ve Stravinski’nin eserlerinde dikkati çeken Yeni-klasikçi anlayış, zamanla birçok bestecinin yapıtlarında da görülen bir stil olarak ortaya çıkmıştır. Dizisel müziğin öncülerinden Arnold Schönberg de, op.25 Piyano Süitini form açısından bu anlayış doğrultusunda bestelemiştir.

Yeni-klasikçilik yalnızca barok ve öncesi dönemleri değil, zaman içinde Haydn, Beethoven gibi klasik dönem bestecilerini de içine almaya başlamıştır. Örneğin Stravinski, geçmişe bakış açısını daha da geniş tutmuş, opera ve baleleri başta olmak üzere, yapıtlarının konularına göre Schubert, Verdi ve Çaykovski gibi romantiklerin yapıtlarından da yararlanmıştır. Klasik bale olan ‘Apollon Musagete’ ve Çaykovski’nin teması üzerine bestelenmiş ‘Perinin Öpücüğü’ balesi buna örnek olarak gösterilebilir. (Kütahyalı, 1981, s.35)

‘Klasik’, anlamı itibari ile bir model olmaya devam eden veya değişik tekniklerle konuya uygun hale getirilmiş bir geçmiş zaman eseridir. Stravinski’nin Yeni-klasikçi anlayıştaki eserleri, önceki klasiklerin müzik stilini çağrıştırmaktan çok, daha geniş bir anlamda şekillenmiştir. Bu anlamda, ‘klasik’ olanı meydana getiren, yeni eseri modelinden ayıran, bir tür uzaktakiyle tarihsel kesişmesidir. Başka bir deyişle,

<sup>2</sup> Fransız Altıları; 20.Yüzyılda “Fransa için Fransız müziği” sloganıyla oluşan grubun adı.

bestecinin geçmişi kendine mal etmesi, kendi bütünlüğünü ve kimliğini koruyacak biçimde geçmiş stilleri yeniden kurgulayarak ya da kullanarak modern yapıtlar yaratmaya çalışmasıdır.

### 3. STRAVİNSKİ’NİN ESERLERİNDE YENİ-KLASİKÇİ AKIMIN ETKİSİ

Stravinski, 1920 yılından sonra, Pergolesi ve diğer 18. yüzyıl İtalyan bestecilerinin el yazmalarını kullandığı bir sürece girmiştir. Stravinski’nin yaratıcılığında Yeni-klasikçilik, 1950’lerin başlarına kadar önemli rol oynar. Bu eğilim, stil ve atmosfer olarak farklılık gösteren geniş yelpazedeki eserlerinde net bir şekilde gözlenir. Özellikle ‘Üflemeliler için Sekizli’ (1923) ve ‘Piyano ve Üflemeliler için Konçerto’ (1924) eserlerinde 18. yüzyıl müziği etkileri görülmektedir. Bu eserlerde esas olan, 18. yüzyıl müziği biçiminin çağdaş düşüncedeki estetiğidir. Stravinski bir anlamda ‘çeşitlilikte birlik’ arayışına yönelmiş, müzikal oluşumları bu düşünceyle eserlerinde kullanmıştır. Bestecinin Yeni-klasikçilik ile olan ilgisi daha önceye dayandırılabilir. Stravinski’nin tamamen Rus stilinde ve istisnasız bir şekilde Rus folklorunun temelini baz alarak yazdığı erken dönem eserlerinde de Yeni-klasikçi anlayış görülmektedir.

Stravinski’nin ilgisini klasik sonat formundan çok, 17. yüzyılın geleneksel formları olan ‘sonata da camera’, ‘sonata da chiesa’ ve solo konçerto gibi daha eski formlar çekmiştir. Bununla beraber Stravinski’nin 1920’li yıllardaki eserleri, biçimsel yapı bakımından ‘Rondo’ biçimine daha yakındır. (Burde, 1992, s.388)

Stravinski’nin müziği birçok bestecinin de eserlerinde kullandığı kontrpuan özelliğini barındırır. Ancak Stravinski, kompozisyon çalışmalarındaki bu eğilimi “kontrpuandan şekillenen form” olarak özellikle vurgulamıştır. Devam eden bu süreç içindeki çalışmaları da bu anlayış doğrultusunda şekillenmiştir. Stravinski bu düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir:

(...) yeni eserlerimin müziği, -’Üflemeliler için Senfoni’, ‘Üflemeliler için Oktet’, ‘Piyano için Konçerto’, ‘Piyano için Sonat’- tamamıyla saf müziktir. Benzetme yapacak olursam, aynı şampanya gibi kuru, soğuk, açık ve nettir; fişkırmaya hazırdır. Müziği zenginleştirmek için çalıştığım zaman sona erdi. Şimdi müziğimi



yeniden yaratmak istiyorum. Saf kontrpuanın parlak fikrine, Bach'a geri dönüyorum. Saf kontrpuan bana gerçek ve sürekli müziğin süslenebildiği tek mümkün materyal gibi görünüyor. (Burde, 1992, s.391)

1920'li yılların başlarında birçok Fransız ve Alman müzisyenler nesli Stravinski gibi 18. yüzyıl müziğine yönelmiş, Rönesans, Barok ve Klasik dönem müziği elemanlarını eserlerinde kullanmışlardır. Estetik, şüphesiz Stravinski'nin 1920'li yıllardaki kompozisyon biçiminde kendini en iyi şekilde göstermiştir. Bu durum eserlerini en küçük hücrelerine kadar etkilemiş, basit müzikal biçimlendirmelere yer vermiştir. Stravinski, – ilk dönem eserlerinde izlenimcilik ve folklor izleri görülse de – geçmişteki büyük ya da küçük ustalardan esinle müziğe yeni bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır. (Mimaroglu, 2009, s.146)

Belirtmek gerekir ki, Stravinski'nin Yeni-klasik süreci, bu stilin nasıl kullanıldığını, aynı zamanda da nasıl deforme edildiğini bir arada göstermektedir. Analiz edildiğinde, gelenekselliğin üzerine inşa edilmiş, fakat tamamen yeni ve beklenmedik öğeler, bestecinin her eserinde stilistik bir vurgulamayla dikkat çekmektedir.

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

#### 4. SERENADE IN A

Stravinski'nin piyanist olarak aktif olduğu dönem, Amerika'ya göç etmesinden önceki son on beş yılı kapsar. Bu süre zarfında Stravinski, besteci ve yorumcu olarak piyano repertuarını genişletmek amacı içine girmiş ve böylece 'Capriccio', 'Serenade in A' ve 'Piyano Sonatı' gibi daha geniş kapsamlı solo eserler bestelemiştir.

Klasik bir form anlayışını ifade eden 'sonat' kelimesi, bilinen anlamıyla 20. yüzyıl bestecileri tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Ancak Stravinski, eserindeki 'sonat' başlığını, bulunduğu zaman içerisinde, klasik 'sonat' terimiyle karıştırılmamasının üzerinde özellikle durmuş, buradaki 'sonat' ifadesini daha çok 'kantat' kelime anlamına yakın olan 'Singstück'<sup>3</sup> anlamında kullanmıştır. Stravinski 'piyano sonatı'nı ise geleneksel olarak birbirinden farklı olan 'cantare' ve 'sonare' tarzında düşünmüştür. Daha çok 17. yüzyıl müziğinin sonat anlayışında olup, piyanonun tınısının ortaya çıkarıldığı enstrümantal bir eser olarak bestelenmiştir. Üç bölümlü ve virtüözite gerektiren bu eser 17. yüzyıl müziğinin özelliklerini taşısa da, genellikle sert ve kaba bir piyano yazısı içermektedir.

Stravinski, piyano yazısında 'toccata' stilini kullanmaya düşkünlüğü ile bilinmesine rağmen, 1925 yılında piyano sonatına karşıt olarak 'Serenade in A' eserini bestelemiştir. (Burge, 1990, s.89)

Kompozisyon olarak açık ve anlaşılır olan bu eser, oldukça zengin bir karakter sergilemektedir. Stravinski, dört bölümden oluşan bu eserin her bölümünü, burjuva ve saray halkını eğlendiren 18. yüzyıl 'gece müziği' şeklinde kurgulamıştır. Besteci eserini şöyle açıklamıştır:

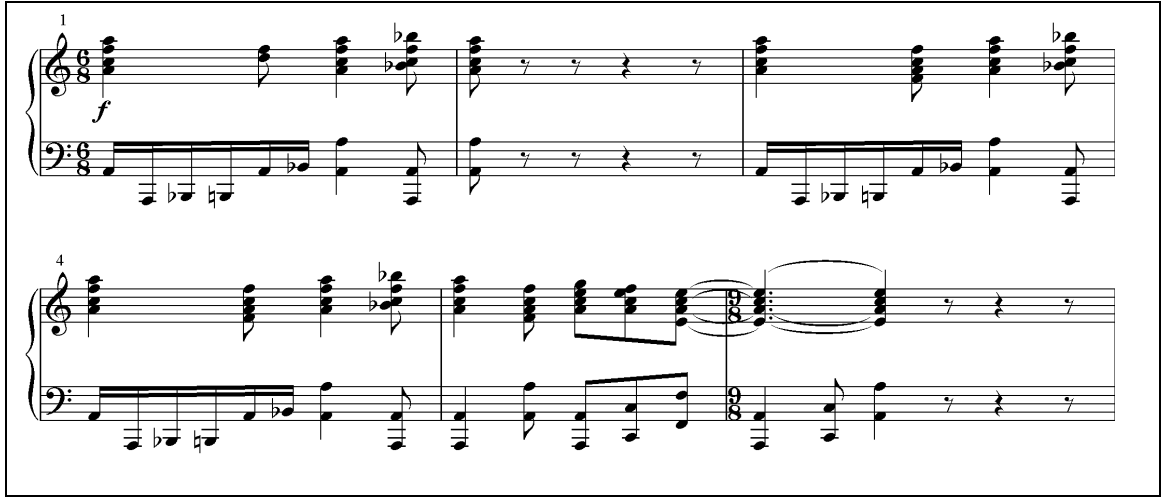
(...) parçaların her birinde, özellikle bu tür müziği karakterize edecek belli 'an'ları canlandırmaya çalıştım. Eser, törensel bir girişi sergileyen bölümle (Hymne) başlıyor; sonrasında bir solo (Romanza), sanatçının konuklara seremoni olarak yakınlık göstermesi şeklinde devam eder. Üçüncü bölüm (Rondoletto), o zamanın geleneğine göre,

<sup>3</sup> Singstück; Vokal parça. (<http://www.textlog.de>), Eylül, 2010

süit ve serenadların yaşamla bütünleştiği dans havasıdır. Bölümde, zaman ölçüsü ve tempo içerisindeki ritmik vurgulamalar göze çarpmaktadır. Kapanış parçası (Cadenza Finale) ise özenle işlenip süslenmiş bir son söz – Epilog – havasıdır. (Burde, 1992, s.400-401)

#### 4.1. Hymne

Eserin ilk parçası olan ‘Hymne’, kendi içinde üç bölümlü olup iki ölçümlük bir motifin sergilenmesiyle başlar. Motif, sonraki dört ölçüde iki defa tekrarlanarak küçük bir kadans ile noktlanır. (Bkz. Şekil 1)



Şekil 1. (Hymne, öl. 1-6)

Bölümün altı ölçüden oluşan açılış cümlesi, bir sonraki cümlede ‘piano’ nüansında ve partileri azaltılmış şekilde, daha ince bir dokuda sekiz ölçüye genişletilmiş olarak devam eder. (Bkz. Şekil 2)

Şekil 2 (Hymne, ölç. 7-14)

Hemen arkasından başlangıç cümlesi beş ölçüye sıkıştırılmış şekilde tekrar karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 3)

Şekil 3 (Hymne, ölç. 15-19)

Bölümün on ölçüden oluşan ikinci bölümü, paralel dördlülerden oluşan bir melodi ile başlar ve en sonunda iki ölçülük, kadansa benzeyen ve Stravinski'de tipik olan (Yeni-klasikçi döneminde), eser sonundaki dominant-tonik akorlarıyla noktalanır. (Bkz. Şekil 4)

23

26

(b)

tr

tr

Şekil 4 (Hymne, ölçü 20-29)

Stravinski'nin yirmi dokuz ölçüde birleştirdiği bu iki bölme, farklı uzantıları olan sekizer ölçülük gruplanma şeklinde bölümlenmiştir. Burada, melodinin genişletilmesi, kısaltılması veya tekrarı gibi motifsel işlenişler Stravinski'nin yazı tekniğini göstermektedir. Bunun yanı sıra Stravinski'de tipik olan, ölçü düzeni ve ölçü değişiklikleri ile simetriden mümkün olduğunca kaçınılarak bölümün müzikal akışının canlılığı sağlanmıştır.

#### 4.2. Romanza

İkinci bölüm olan 'Romanza'da, Beethoven'ın 'cantabile' karakterde ve recitativ ağırlıklı, geç dönem 'Adagio' bölümlerinden esinlenilmiştir. Bu bölüm, karakter olarak birbirinden farklı iki ayrı parçadan oluşturulmuş bir yapı sergilemektedir. Bir tür doğaçlama izlenimi veren giriş prolog niteliğinde olup, aynı zamanda bölümün A bölmesidir. (Bkz. Şekil 5)

Şekil 5 (Romanza, öl. 1-8 )

Girişin hemen ardından devam eden B bölümü teması, sol majör tonu ekseninde ve 3/8'lik zamandır. Melodik bir yapı sergileyen bu tema B bölümünün geneline hâkimdir ve A bölümüne göre daha sistematik bir akışı vardır. (Bkz. Şekil 6)

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system begins at measure 9 and the second at measure 15. The music is written in 3/8 time and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'tr' (trill) and '(h)' (accidental).

Şekil 6 (Romanza, öl. 9-19)

Aynı temanın sürekli işlenmesinden oluşan bu bölgede ölçü zamanları 4/8'lik, 2/8'lik ve 3/8'lik olarak değişime uğramış, böylelikle temanın akışı deforme edilerek melodiye hareket kazandırılmıştır. (Bkz. Şekil 7)

Şekil 7 (Romanza, öl. 47-58)

A Bölmesi, aynı zamanda ‘koda’ ve ‘epilog’ olarak bölümün sonunda tekrar karşımıza çıkar. Kendi içinde aynalı bir yapı sergileyen ‘koda’nın bu gelişinde, otuzikilik nota dizisi bu defa ‘sol’ yerine ‘do’ sesinden başlar. Burada notalar arasındaki ses aralıkları birebir aynıdır. (Bkz. Şekil 8)



Şekil 8 (Romanza, öl. 76-80)

### 4.3. Rondoletto

Bölüm, yapısal olarak basit iki parçalı bir biçim sergilemektedir. Her iki parça da form olarak kendi içinde ayrı bir yapı barındırmaktadır. A ve B bölmelerinden oluşan bu bölümde A bölmesi kendi içinde A-B-A olarak üç kesitli, B bölmesi ise tek parçalıdır. Bu bölümde, üç ölçülü tematik yapıya geri dönmüştür. Ancak, bakıldığında genel olarak 2/4' lük bir akışla devam eden bölüm, temanın ritmik ve melodik yapısından dolayı ölçülerde nabzın kaymasıyla vuruşlar 3/4' lük hissedilmektedir. Dans karakterinde olan bu bölümde sol eldeki baslarla bir tür 'vals' etkisi yaratılmıştır. (Bkz. Şekil.9)

1  $\text{♩} = 92$

Şekil 9 (Rondoletto, öl. 1-9)

La majör tonu ekseninde başlayan A Bölmesinin A kesiti yirmialtı ölçü boyunca devam eder ve fa majör akorla bir bitiş sergiler. Stravinski, aksanları zayıf zaman üzerine getirerek (yazı tekniğinin önemli bir özelliğidir), kısa süreliğine de olsa metrik düzeni bozmuştur. (Bkz. Şekil 10)

15

20

24

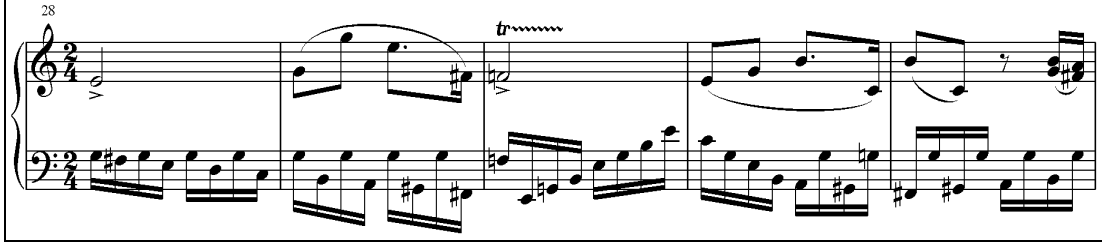
tr

sf

sf

Şekil 10 (Rondoletto, öl.15-27)

B Kesitinde ise ton değişime uğramış, birinci tema bu gelişinde tersten sergilenmiştir. (Bkz. Şekil 11)



Şekil 11 (Rondoletto, ölç. 28-32)

Partilerin çoğaltılmasıyla polifonik bir yazıya dönüşen bu kesitte, birinci temanın ritmik motifinin sürekli tekrarı dikkat çekmektedir. (Bkz. Şekil 12)

Şekil 12 (Rondoletto, ölç. 53-55)

B Kesiti hiç kesintiye uğramadan yeniden A kesitine bağlanır. Burada bölümün başındaki gibi la majör tonu eksenine dönülmüş, ancak birinci tema hiç tekrar edilmemiştir. İki sesli envansiyon yazısına benzerlik gösteren A bölümünün son kesitinde aksanlarla yaratılan ritmik vurgulamalar ön planda olup, yine Fa majör akorla noktalanmıştır. (Bkz. Şekil 13)

Şekil 13 (Rondoletto, ölç. 68-75)

Bölümün ikinci bölümü olan B bölümü ise biçim olarak tek parçalıdır. Burada birinci temanın ritmik motifi, A bölümünün B kesitinde olduğu gibi yine ters olarak sürekli tekrar edilmektedir. (Bkz. Şekil 14)

Şekil 14 (Rondoletto, ölç. 89-98)

Bölümün sonunda ritmik değerler genişletilerek ritardando varmış izlenimi yaratılmış ve diğer bölümlerdeki gibi final, yalnızca ‘la’ notası ile sonlandırılmıştır. (Bkz. Şekil 15)

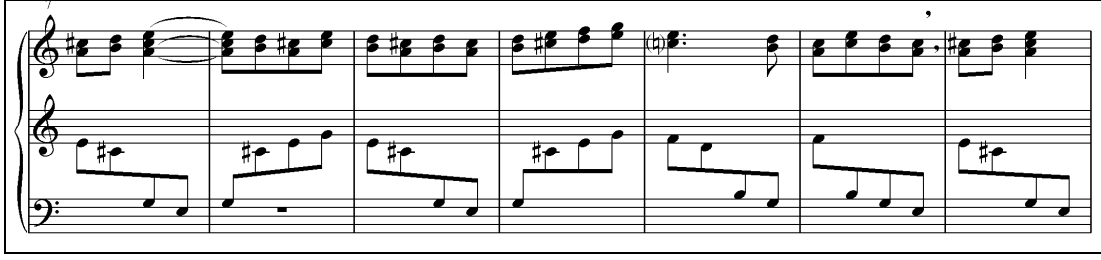
The musical score for Rondoletto, measures 123-129, is presented in a grand staff format. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 123 and ends at measure 129. The melody in the right hand is characterized by a series of triplets and a final note on 'la'. The bass line in the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and a final note on 'la'. The score includes dynamic markings such as 'm.d.' and 'f.'.

Şekil 15 (Rondoletto, öl. 123-129)

#### 4.4. Cadenza Finale

Bu dört karakter parçasından sonuncusu olan ‘Cadenza Finale’ ise, birinci bölüm ‘Hymne’ ve ikinci bölüm ‘Romanza’ nın sentezinden oluşmaktadır. Kendi içinde üç bölmeli (A-B-A) yapısı olan bu parça, yazı olarak polifonik bir dokuya sahiptir. Bu bölüm özellikle, Stravinski’nin imitasyon, ritmik gelişme, çevrim gibi kontrpuan araçlarını kullanmasıyla dikkat çekmektedir. ‘Konu’nun (üçlü aralıklardan oluşan ana motif) sergilenmesiyle başlayan bölümde A bölmesi, kısa olmakla beraber bu motifin birkaç defa tekrar edilmesiyle oluşturulmuş, küçük bir kadansla mi minör tonunda noktalanmıştır. (Bkz. Şekil 16)

The musical score for Cadenza Finale, measures 1-6, is presented in a grand staff format. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 1 and ends at measure 6. The melody in the right hand is characterized by a series of triplets and a final note on 'la'. The bass line in the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and a final note on 'la'. The score includes dynamic markings such as 'm.d.' and 'f.'.



Şekil 16 (Cadenza Finale ölçü 1-13)

B bölmesi, ritmik ve motifsel değişimiyle, bölümün başında duyulan ‘konu’ya bir cevap niteliğinde başlar. Üçlü aralıkların oluşturduğu bu motif, burada alto partisinde çıkıcı olarak çevrilmiştir. (Bkz. Şekil 17)

Şekil 17 (Cadenza Finale, ölçü 30-37)

Burada, kontrpuan tekniğine özgü araçlar sıklıkla kullanılarak polifonik doku daha da zenginleştirilmiş ve ölçü sayıları 2\4'lük, 7\8'lik, 6\8'lik, 5\8'lik, 4\4'lük şeklinde değişime uğrayarak, akışta hareketlilik sağlanmıştır. (Bkz. Şekil 18)

64

67

Şekil 18 (Cadenza Finale, ölç. 64-69)

## İKİNCİ BÖLÜM

### PİYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO

#### 1. 18. YÜZYIL KONÇERTO BİÇİMİ

İtalya’da Ortaçağ’dan beri kullanılan ‘konçerto’, 17. ve 18. yüzyıllarda iki farklı anlamından yola çıkarak değişik şekillerde kullanılmıştır. Birlikte etki yaratmak anlamına gelmekle beraber, rekabete girmek, yarışmak şeklinde de kullanılmıştır. Ses ve çalgıların birbirine denk sayıda ve müzikal olarak aynı önemde gruplara ayrılmasıyla ortaya çıkan ‘konçerto’lar, ‘müzikal çekişmenin’ yaşandığı yapıtlar olarak adlandırılıyordu. (Büke-Altınel, 2006, s.144)

Farklı tınların ve dinamik sonoritelerin dönüşümlü kullanılması çok eski bir uygulamadır. Antik Yahudilerin ilahileri karşılıklı şarkılaması, Yunan tragedyalarında koroların dönüşümlü söylemesi, Hıristiyan kilisesinde rahip ve cemaat korusu arasındaki diyalog, bu türden farklı tınların zıtlama ilkesinin örnekleridir. (Green, 1993, s.234)

Konçertonun temelini de dayandığı, çalgı müziğinde dönüşümlü tınlar ilkesi, geç 16. yüzyıl’da Venedik’te Gabrieli’nin<sup>4</sup> yazdığı zengin tınlı ‘canzone’ ve ‘ricercata’ların temelinde gelişmiştir. Çalgı tekniğinin hızlı gelişimi ve keman virtüözlerinin oluşması, bazı türlerin özellikle de konçertonun keşfedilmesine sebep olmuştur. 16. yüzyıl sonlarında Corelli, Torelli, Albinoni ve diğerleri, konçertoyu önemli bir çalgı müziği türü olarak yerleştirmiş, fakat bölümlerin yapısına dair kesin bir açıklayıcı bilgi sunmamışlardır.

1700’lerde olgunluğa ulaşan konçertonun yapısı, Vivaldi tarafından üç bölümlü (hızlı-ağır-hızlı) olarak standartlaştırılmıştır. 17. yüzyılda, çalgı yapıtlarında genellikle taklide dayalı bir yazı stili benimsenirken, konçertolarda yapıtın başında duyulan ve bölüm boyunca sık sık yinelenen bir ‘tema’ ile karşılaşılmaya başlanmıştı. Vivaldi bu yapıyı

<sup>4</sup> Giovanni Gabrieli (1554-1612); İtalyan besteci ve organist. (<http://en.wikipedia.org>), Eylül, 2011



özellikle geliştirmiş, aynı temanın bütün orkestra tarafından çalındığı nakarat bölümleriyle, solistin yalın bir şekilde çaldığı solo kısımlarını bir arada kullanmıştır. (Büke-Altınel, 2006, s.145)

Antonio Vivaldi ve sonrasında J.S.Bach, konçerto bölüm yapısını, tutti gruplarının ve solo partinin sıralaması olarak geliştirmişlerdir. Diğer yandan Handel, bu üç bölümlü planı uygulamak yerine Corelli gibi çeşitlilik göstermiştir.

Vivaldi konçertoların J.S. Bach üzerinde etkisi o kadar büyük olmuştur ki, Bach, Barok konçertonun ana hatlarını takip eden oldukça farklı türlerde de eser üretmiştir. Örneğin bestecinin uzun org prelüdlere, iki ve dört numaralı (BWV 526-528) org sonatları, sol minör İngiliz Süit'inin prelüdü (BWV 822), dönemin tipik konçertosu gibi bestelenmiştir. (Green, 1993, s.234)

Barok dönem süresince birden fazla solist için yazılan konçertolar, solo konçerto kadar yaygındır. Bu tür gruplarda solo grubuna 'concertino', orkestraya ise 'concerto grosso', tutti, ya da ripieno denilmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısında ripieno grubu, bugün bildiğimiz anlamdaki büyük orkestradan oluşmak yerine, küçük bir yaylı çalgılar grubu ve onlara eşlik eden bir klavsenden oluşmaktadır.(Green, 1993, s.235)

Stravinski'nin anlayışında ise, bu form yapısı bire bir değil, farklı bir düzende görülür. 1920'li yıllarda yazdığı iki piyano konçertosu da geleneksel üç bölümlü konçerto yapısında olup, buna karşın keman konçertosunu ise simetrik, dört bölümlü bir form yapısında bestelemiştir: Toccata, Aria 1, Aria 2, Capriccio.

Stravinski, geleneksel konçertoların birinci bölüm yapısını esas itibariyle ritornelloların egemenliğinde ele almıştır. Ancak armonik ve tematik düşünce olarak alışılmış olan geleneksel konçerto yapısına göre farklılıklar gösterir. Buna göre, bu form yapısı içindeki bölmelerin işlenişi, ya birbirleriyle olan karakter ilişkisi, ya da bütününde tek başına bir yapı olarak önem kazanır. Tematik düşünce, Stravinski'nin konçerto bölümlerinde ön planda değildir. Stravinski, form sürecinin karmaşık akışını tercih etmiştir.

## 2. ‘PIYANO VE ÜFLEMELİLER İÇİN KONÇERTO’ NUN ANALİZİ

Stravinski, 1920’li yılların başlarında, özellikle üflemeli çalgılar topluluğu için eserler yazmaya eğilim göstermiştir. Besteci, senfonik olarak düşünülmüş bu eserlerinde üflemeli çalgıların enstrümental kombinasyonlarını mümkün olan birçok şekilde denemiştir. Konçerto, ‘Oktet’ eserinden sonra Stravinski’ nin Yeni-klasik stilde yazdığı ikinci eserdir.

Konçertonun birinci bölümü, form yönünden klasik ‘Sonat Allegrosu’ anlayışında olup, polifonik yazı tekniği, çok fonksiyonlu armonisi, mekanik yürüyen temposu ve karışık ritmik hareketlerle zenginleştirilmiştir.

Eserde kuru ve parlak bir atmosfer yaratmak isteyen Stravinski, piyanonun hem polifonik bir enstrüman olması, hem de açık, temiz, ve rafine bir tınısı olması sebebiyle 19 Temmuz 1923 yılında, eserde piyanonun solo enstrüman olmasına karar vermiştir. Aynı etkiyi eserin bütününde korumak isteyen Stravinski, büyük senfoni orkestrası yerine, üflemeli çalgıları tercih etmiştir.

Konçertoyu, “bir çeşit passacaglia ya da toccata” olarak ifade eden Stravinski’ye göre üç tip orkestra vardır: senfonik, armonik ve fanfar (bakır nefesli ve vurmali) orkestrası. Konçertonun ilk seslendirilişinde “Orchestre d’harmonie” ifadesini kullanan Stravinski’ye göre bu, senfoni orkestrasından ayrı ve ondan uzak bir orkestra çeşitidir. (Bagar-Biancolli, 1947, s.722)

20 Kasım 1924 yılında Amsterdam’da Willem Mengelberg yönetimindeki Concertgebouw Orkestrası konserinin program kitapçığında Stravinski konçerto için şunları söylemiştir:

(...) bu konçertoyu Paris’te ilk seslendirilişimin ardından altı ay geçti. Eser tamamlanmıştı. Konserden bir gün sonra okuduğum kritiklerden birinde, kontrbas haricinde yaylı çalgı kullanmayışımın ötürü, orkestranın eksik olduğu yönünde kınanıyordum. Bu talihsiz kritiği yazarlar, bilindik senfoni orkestraları dışında armoni orkestraları gibi

bir orkestrayı bilmiyordu. Piyano konçertom için seçtiğim orkestra senfoni orkestrası değil, armoni orkestrasıdır. Enstrümantal yapısı bakımından piyanonun tonuna daha yakın bir orkestradır. Bu enstrümantal topluluğun kendine özgü bir şekli vardır ve tıpkı piyano partisi gibi kontrpuantal olarak tasarlanmıştır. (Bagar-Biancolli, 1947, s.722)

Stravinski, konçertoda, orkestra renklerini piyano tınısından ayrı değil, aksine piyano ve orkestrayı benzer özelliklerle birbirinin içinde geliştirmiştir. Piyano, üflemeli çalgılar ve vürmalı çalgıların yarattığı etkiyi ve uyumu esas almış, kontrbas dışında hiçbir yaylı enstrüman kullanmamıştır.

Stravinski, konçertonun müzikal malzemesini bilinçli bir şekilde 18. yüzyıl müziğinden almıştır. Eserde zaman zaman Rönesans müziğine özgü modların duyulması, piyano ve üflemeli çalgıların yarattığı ‘çan’ etkisi ve de üflemeli çalgılarla ‘org’ tınısının yaratılması buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Stravinski’nin piyano ve üflemeli çalgıları birleştirme fikrinin, eskiden olduğu gibi üflemeli çalgılarla ilahilerin söylenmesi düşüncesinden doğduğu söylenebilir.

Müzikal yönüyle belirgin bir biçimde ekspresyonizmin sınırlarını aşan konçerto, Stravinski’nin Yeni-klasikçi anlayışına tipik bir örnektir. Solo piyano ve orkestranın tematik birliğiyle Barok tipi bir kompozisyon sergileyen bu konçertoda Stravinski, geleneksel yorumun aksine senfonik fikre dönmüştür. Her ne kadar piyano ve orkestradaki tematik birlik açıkça görülse de, Barok konçerto yapısını oluşturan solo ve tutti diyalogları duyulmamaktadır. Konçertonun genelinde piyano ve üflemeli çalgıların birbirine karşıt bir akış sergilemesi söz konusudur. Ancak bu zıtlık tematik anlamdan çok, tını, artikülasyon ve dinamikler temelindedir.

‘Piyano ve Üflemeliler için Konçerto’, ‘Piyano Sonatı’, ‘Serenade in A’ ve piyano ve orkestra için ‘Capriccio’, Stravinski’nin yaşamında piyanist olarak aktif olduğu süreci temsil eder. (Weber, 2004, s.279)

Sergey Kusevitzki, Stravinski’yi solo partiyi çalması için teşvik etmiş ve böylelikle

eserin ilk seslendirilişi 22 mayıs 1924 yılında Paris'te, Sergei Kussewitzky yönetiminde gerçekleşmiştir.

### 2.1. 1. Bölüm (Largo-Allegro)

Bölümün başlangıcı olan 'Largo', merkez ton 'la' ekseninde olup, dört ölçülük gruplardan oluşur. Törenselsel bir giriş sergileyen 'Largo', ağırbaşlı tavrı ve 18. yüzyıla özgü olan noktalı ritim değerleriyle, Handel'in yavaş ariyalarını ya da J.S. Bach'ın Brandenburg konçertolarını anımsatmaktadır. (Yorutovski, 1963, s.147)

Buradaki noktalı ritmik yapı, 18. yüzyıl müziğinin önemli bir özelliği olup, Stravinski'nin geç dönem eserlerinin çoğunda rastlanmaktadır. (Bkz. Şekil 19)

The image shows a musical score for the first movement (Largo) of the first concerto, measures 1-9. The score is in 2/4 time and features a piano (mf) dynamic. The music is characterized by dotted rhythms and a slow tempo. The score is written for an orchestra, with the first staff labeled 'Orkestra'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-9. The music is in a major key and features a slow, deliberate tempo.

Şekil 19 (Konçerto 1. Böl., öl. 1-9)

Üflemeli çalgıların 'Largo' girişinin ardından gelen 'Allegro' teması, J.S. Bach'ın üç sesli envansiyon karakterini hissettirmektedir. (Schaefer, 1974, s.448)

Bölümün 'Allegro' teması, 'Largo'nun temasını oluşturan görkemli girişten türetilmiştir. 69. Ölçüye kadar devam eden bu yeni karakteristik tema, sonrasında farklı virtüöz elemanlarla zenginleştirilmiştir. (Bkz. Şekil 20)

Allegro  $\text{♩} = 104$

33 *8va* *f*

Piyano

Şekil 20 (Konçerto, 1. Böl., öl. 33-36)

On yedi ölçü boyunca üç sesli envansiyon karakterinde devam eden piyano solo (serimin yardımcı teması) ritmik özellik ve tonal yapısı bakımından ana temadan türetilmiştir. (Bkz. Şekil 21)

69

Piyano

72

75

Şekil 21 (Konçerto, 1. Böl., öl. 69-86)

On yedi ölçülük piyano solodan hemen sonra, piyanodaki figüratif senkoplar bölümdeki yeni bir modeli sergiler. (Bkz. Şekil 22)

The image shows a musical score for measures 87-90. It consists of three staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Piano (Piyano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute part starts with a dynamic marking of *mf cantabile*. The Oboe part starts with a dynamic marking of *p*. The Piano part starts with a dynamic marking of *(p)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Şekil 22 (Konçerto, 1. Böl., öl. 87-90)

Ana temaya göre yeni bir ritmik özellik taşıyan bu kısımda, zayıf zamanda duyulan aksanlarla ve senkop ritimlerle caz motifleri hissedilir. (Bkz. Şekil 23-24)

The image shows a musical score for measures 96-109. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 96 with a dynamic marking of *f*. The second system starts at measure 100 with a dynamic marking of *f*. The third system starts at measure 104. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Şekil 23 (Konçerto, 1. Böl., öl. 96-109)

Şekil 24 (Konçerto, 1. Böl., öl. 110-115)

Serimin A ve B bölmesi temalarının geliştirildiği bu kesit, farklı ritmik yapı ve yeni tonlara modülasyonlarla bölümün gelişme kısmını oluşturur.(Bkz. Şekil 25)

Şekil 25 (Konçerto, 1. Böl., öl. 142-150)

İki sesli envansiyon karakterinde olan kesitte, serimin yardımcı teması (öl.69-86) değiştirilmiş olarak tekrar karşımıza çıkar ve bölümün yeniden serimine kadar devam eder. (Bkz. Şekil 26-27)

Şekil 26 (Konçerto, 1. Böl., öl. 151-177)

Şekil 27 (Konçero, 1. Böl. öl. 162-177)



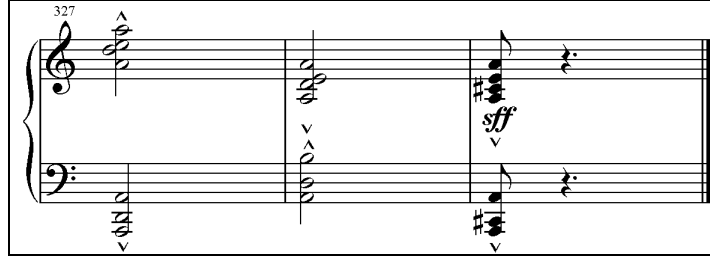
Serimin aynı yapıda ve tonda tekrarının ardından, bölümün finalini hazırlayan toccata karakterindeki solo piyano kadansı duyulur. Bölüm, aynı karakterde devam eden köprüyle kodaya bağlanır. (Bkz. Şekil 28)

Şekil 28 (Konçerto, 1. Böl., öl. 263-284)

Koda, bölümün 'Largo' girişinin aynı tonda değiştirilmiş bir tekrarı olarak dikkat çeker. (Bkz. Şekil 29)

Şekil 29 (Konçerto, 1. Böl., öl. 315-326)

Bölüm, konçertonun diğer bölümlerinin finalinde de olduğu gibi plagal kadans bitışı sergilemektedir. (Bkz. Şekil 30)



Şekil 30 (Konçerto, 1. Böl., öl. 327-329)

## 2.2. 2. Bölüm (Largo)

İkinci bölüm, birinci bölümün dinamik yapısına zıt olarak lirik bir yapı sergiler. Bölümün şarkı karakterindeki melodisi, 18. yüzyıl bestecilerinin kullandığı müzikal yapılardan doğmuş olsa da, eşlik akorlarının çok fonksiyonlu armonik yapısı eserin modern düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.

Burada, kalın bir doku yaratan ve şifreli bas etkisi veren akorlar, 2. bölümün ana karakterini oluşturmaktadır. Sağ eldeki figüratif melodiye sürekli eşlik eden bu 'secco' akorlar, ritmik dinamikliği, zaman zaman sert ve disonans yapısı özellikle dikkat çekicidir.

Yazı tekniği olarak dikey ve simetrik bir yürüyüş sergileyen bu akorlar, Stravinski'nin 20. yüzyıl eserlerine genel olarak hakimdir.

Kendi içinde üç bölmeli yapısı olan ikinci bölümde önce piyano, ardından orkestra, bölümün ana temasını sergiler. (Bkz. Şekil 31)

The image shows a musical score for a piano concerto, 2nd movement, measures 1-9. The score is written in 2/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 5 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 9. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and a rich harmonic palette.

Şekil 31 (Konçerto, 2. Böl., öl. 1-9)

Özellikle bölümün ilk başlarında, piyano ve üflemelilerin polifonik ve ritmik dengesinin yanında, sakin bir akış içerisindeki form süreci, pastoral bir minyatür etkisi yaratmaktadır. ( Burde, 1992,s. 399)

Bölümün bu akışı, sürpriz bir şekilde ortaya çıkan (bölümün sonuna doğru tekrar duyulur) bir kadansla bölünür. Piyanodaki bu kadans, aynı zamanda bölümün ikinci bölmesine bir geçiş niteliğindedir. (Bkz. Şekil 32)

Piyano

forte

8va - bassa

30

staccato

p

5

16

13

Şekil 32 (Konçerto, 2. Böl., öl. 27-34)

Hemen ardından, kadansın devamı olarak devam eden köprü, bölümü ikinci bölmesine (B teması) bağlar. Burada belirgin bir tematik işlevi olmayan piyano partisi, orkestrada duyulan yeni temaya eşlik niteliğindedir (Bkz. Şekil. 33)

Piyano

Orkestra

Più mosso, ♩=84

44

legato

44

Şekil 33 (Konçerto, 2. Böl., öl. 44-56)

Orkestra bölümünün ikinci temasını sergilerken, aynı kesitte yeni bir motif daha duyulur. İlk defa konçertonun ikinci bölümünde karşımıza çıkan onaltılık notaların oluşturduğu bu yeni ritmik motif, tempo ve dinamik farkıyla, konçertonun üçüncü bölümünün finalini oluşturmaktadır. (Bkz. Şekil 34)

Piyano

Orkestra

Şekil 34 (Konçerto, 2. Böl., öl. 57-62)

Daha sonra, piyanodaki bas partisi, Rönesans döneminin ortodoks kilise müziği modlarını yansıtmaktadır. (Bkz. Şekil 35)

63

*sempre legato*

Şekil 35 (Konçerto, 2. Böl., öl.63-73)

Bölümün şarkı karakterindeki ikinci teması, burada farklı partilerde aynı şekilde duyulmasıyla birbirleriyle örülmüş iç içe bir yapı sergilemektedir. Buradaki polifonik doku, bir anlamda bölüm içerisinde bir 'stretto' kesiti olarak duyulmakta, aynı zamanda bölümün ikinci kadansına köprü niteliğindedir. (Bkz. Şekil 36)

74

*legato*

Orkestra

*m.g.*

Şekil 36 (Konçerto, 2. Böl., öl. 74-84)

Piyanoda kadansın ikinci defa duyuluşunun ardından, şarkı karakterindeki A teması, kısaltılmış olarak bölümün üçüncü bölümünde tekrar karşımıza çıkar (Bkz. Şekil 37)

Şekil 37 (Konçerto, 2. Böl., öl. 95-107)

İkinci bölümün kapanış ölçüsü de bir önceki bölüm gibi tonal bir bitiş sergilemekle beraber, aynı zamanda üçüncü bölüm açılış motifinin birebir aynısıdır. (Bkz. Şekil 38)

Şekil 38 (Konçerto, 2. Böl., öl. 108)

### 2.3. 3. Bölüm (Allegro)

Son bölüm, birinci ve ikinci bölümden farklı bir şekilde, genel olarak biçim bakımından rondo formuna daha yakındır. Öyle ki, metrik açıdan birbirleriyle uyum içinde olan farklı motiflerin bir araya getirilerek oluşturulduğu modüler bir yapı sergilemektedir.

Stravinski'nin, farklı motifleri bir arada kullanmasıyla oluşturduğu bu teknik, bölümün ana yapısını oluşturmakta, bu anlamda motiflerin çeşitli metrik değişimleri de Stravinski'nin kontrpuan tekniğini mükemmel bir şekilde göstermektedir.

İkinci bölümün kapanış motifinin daha dinamik bir şekilde tekrarlanmasıyla başlayan bölüm, aynı zamanda üçüncü bölümün A temasıdır. ( Cross-Ewen, 1969, s.1023)

Bu tema, yapısı itibarı ile iki sesli envansiyon karakteri sergilemektedir. (Bkz. Şekil 39)

1 Allegro ♩=104

Piyano

*f* ma non troppo

staccatissimo

8<sup>va</sup>

Orkestra

*mf*

6

Piyano

10

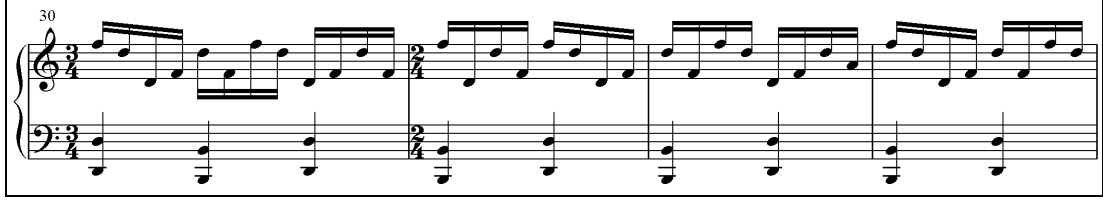
Piyano

Şekil 39 (Konçerto, 3. Böl., öl. 1-13)

A temasını oluşturan envansiyon yapısındaki bu motifin arka arkaya duyulmasından sonra yeni bir motif karşımıza çıkar.

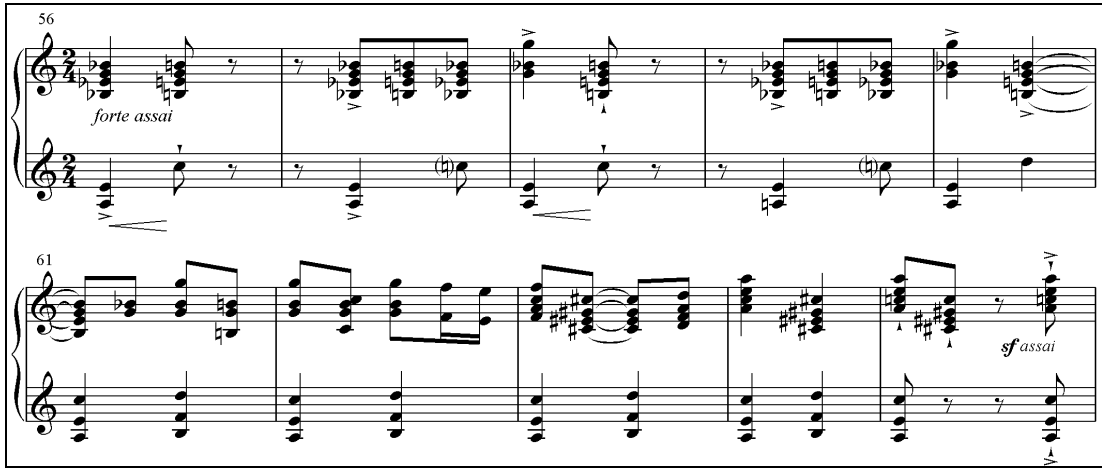
Piyanoda tematik bir işlevi olmayan, ancak özelliği bakımından dikkat çeken, farklı ölçü yapısı içinde aynı metrik düzenin oluşturulduğu – Stravinski'nin yazı tekniğinin

belirgin özelliklerinden biridir – ikinci bir tema (B teması) olarak duyulur. (Bkz. Şekil 40)



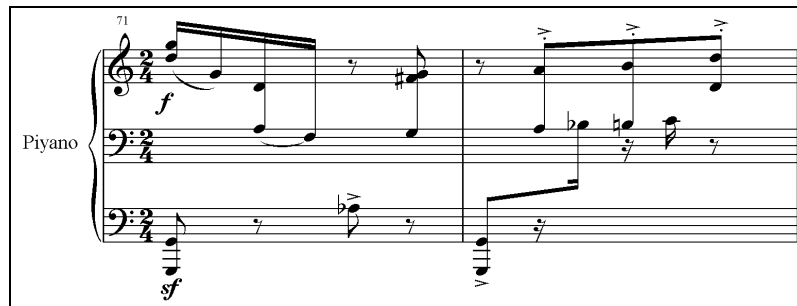
Şekil 40 (Konçerto, 3. Böl., öl. 30-52)

Üç ölçümlük kısa bir köprünün ardından, üçüncü bölmenin teması (C teması), duyulur, ve bölümün akışı içerisinde hem piyano partisinde hem de orkestrada ritmik ve melodik olarak sıkça duyulmasıyla bu bölümün ana karakterini oluşturur. (Bkz. Şekil 41)



Şekil 41 (Konçerto, 3. Böl., öl. 56-65)

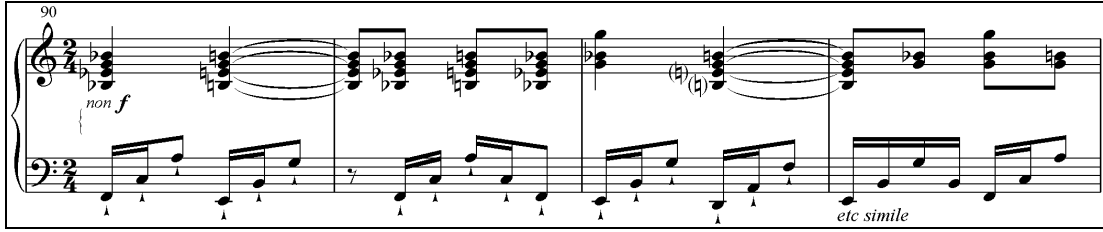
Bu kesitin hemen ardından, bölümün başındaki A teması motifi farklı ritmik hareketlerle kısa bir kesit olarak tekrar karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 42)



Şekil 42 (Konçerto, 3. Böl., öl. 71-72)



Daha sonra piyano solo olarak yeniden duyulan C teması motifi, aynı zamanda sol elde figüratif ritimlerle zenginleştirilmiştir. Yine aynı ton ekseninde olan bu tema, ilkinde göre uzatılmış olarak devam eder. (Bkz. Şekil 43)



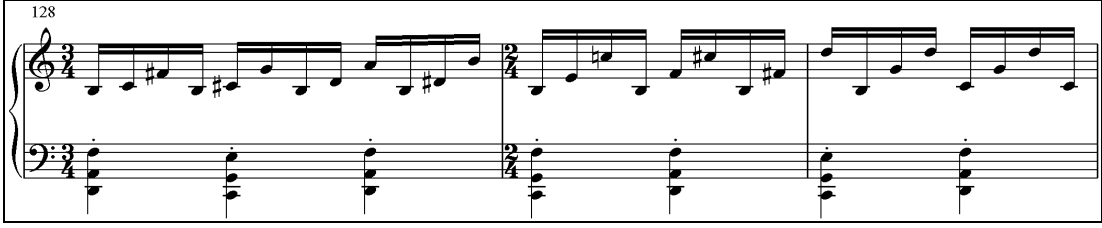
Şekil 43 (Konçerto 3. Böl., öl. 90-102)

Bölümün sonuna kadar sıkça duyulan bu motif, bu defa piyanonun toccata eşliğinde, orkestrada farklı nota değerleriyle genişletilmiş olarak karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 44)

Şekil 44 (Konçerto, 3. Böl., öl. 103-127)

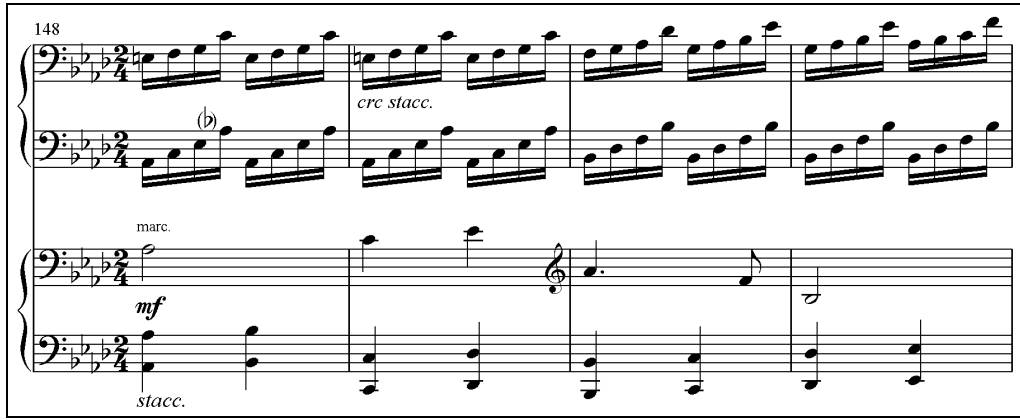
Farklı metrik yapısıyla yeni bir kesit olarak karşımıza çıkan C bölümünde piyano, tematik olarak belirgin bir özellik taşımamakla birlikte, genel olarak üflemeli çalgılara eşlik niteliğindedir.

Burada piyano partisi, 3/4' lük veya 2/4' lük zaman ölçülerinde görülse de, notaların ardışık sıralanmasından kaynaklanan ve aksak ritim hissi yaratan bir ritmik düzen sergilemektedir ki bu, Stravinski'nin kompozisyon tekniğinin dikkat çekici bir özelliğidir. (Bkz. Şekil 45)



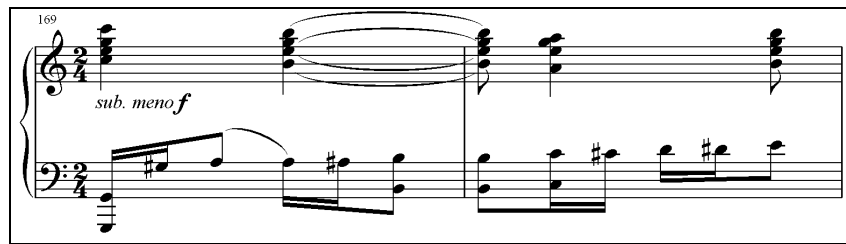
Şekil 45 (Konçerto, 3. Böl., öl. 128-147)

Bölümün dördüncü bölümünde yeni temayı orkestra sergiler ve bu tema, orkestra partilerinde gittikçe çoğalarak devam eder. (Bkz. Şekil 46)



Şekil 46 (Konçerto, 3. Böl.,öl. 148-168)

Burada C teması, üflemeli çalgılar ve piyanoda ünison olarak kendini yeniden hatırlatır. (Bkz. Şekil 47)



Şekil 47 (Konçerto, 3. Böl., öl. 169-170)

Dördüncü bölümünün son kesitinde, bölümün başlangıç teması (A teması) bu defa 'Agitato' temposunda kısaltılmış olarak yeniden duyulur. (Bkz. Şekil 48)

Şekil 48 (Konçerto, 3. Böl., öl. 181-183)

Bölümün beşinci bölümü olan ve attacca başlayan ‘Lento’, ikinci bölümün finaliyle birinci bölümün ‘Largo’ girişinin sentezinden oluşturulmuştur. (Bkz. Şekil 49-50)

Şekil 49 (Konçerto, 3. Böl., öl. 202-222)

Şekil 50 (Konçerto, 3. Böl., öl. 208-222)

Bölümün ve konçertonun kapanış cümlesi olan ‘Stringendo’ motifi, daha önce ikinci ve üçüncü bölümlerde kullanılmış olan ritmik motifin bir tekrarıdır. Tempo ve dinamik farkıyla değiştirilmiş bu motif, aynı zamanda bölümün kodasını meydana getirir. (Bkz. Şekil 51)

**Stringendo**  $\text{♩} = 132$

223  $8^{\text{va}}$

*forte, marcatissimo*

Şekil 51 (Konçerto, 3. Böl., öl. 223-231)

## SONUÇ

20. Yüzyıl'ın başlarında bir çok Avrupalı besteci, o dönemde müzikteki karmaşık yöntemlerden sıyrılarak yeni buluşlara yönelmiş ve klasisizmin dengeli yapısına geri dönmüştür. Bu düşünceyle meydana gelen 'Yeni-klasikçilik' akımı, temelinde eski biçim ve türleri tekrar değerlendirerek yeniyi yaratmayı amaçlamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan bu akım, Stravinski'nin yaratıcılığında önemli bir dönemi temsil etmektedir. 1920-1950 yıllarını kapsayan bu dönemde Stravinski, Klasiğin geleneklerine bağlı kalarak eski ve yeninin sentezlendiği önemli eserler ortaya koymuştur.

Bu bağlamda İgor Stravinski' nin Yeni-klasik stilde yazdığı 'Serenade in A' ve 'Piyano ve Üflemeliler için Konçerto' eserleri 17. ve 18. yüzyıl müziği temeli baz alınarak bestelenmiş Yeni-klasik stilde eserlerdir.

Solo piyano için 'Serenade in A', bütünüyle olduğu gibi, her bir bölümün farklı dans karakterini yansıtmasıyla tipik bir Barok dönem süitini ortaya koymaktadır. 'Piyano ve Üflemeliler için Konçerto'sunda ise Stravinski, bire bir aynı olmamakla beraber biçimsel olarak 'klasik' konçerto yapısını ele almıştır. Ancak hem tonal ve armonik yapıyı, hem de tema ve motifleri kendine özgü stiliyle değişime uğratarak konçertoya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu anlamda 'Piyano ve Nefesliler için Konçerto', Stravinski'nin Yeni-klasikçi stiline iyi bir örnek teşkil etmektedir.

**EKLER**  
**İÇİNDEKİLER**

**EK 1. KONÇERTO ANALİZİNİN TASLAK ÖZETİ.....44**

**İ. Stravinski, Piyano ve Üflemeliler için Konçerto**  
**I. Bölüm, Largo-Allegro, Sonat-Allegrosu, Taslak Özeti**

<i>Ölçüler</i>	<i>Bölünüm</i>	<i>Açıklama</i>	<i>Tasarım Sembolü</i>
1-33	<b>Giriş</b>	Largo başlığı taşıyan giriş, ritmik özelliği bakımından 18. yy müziği karakterinde olup , aynı zamanda son bölümün finalini oluşturur.	
33-147	(Serim)	(Allegro)A ve B temaları ile bu temalardan türetilmiş yardımcı temalardan oluşur.	<b>A</b>
33-49 50-69	1. Kısım:	Ana tema sergilenir.	a
69-86	2. Kısım:	Yardımcı tema, üç sesli envansiyon karakteri sergiler.	
	3. Kısım:	Ritmik özellik ve tonal yapı bakımından ana temadan türetilmiş ikinci yardımcı tema.	a1
87-141	<i>İkinci Bölme</i>	Ana temaya göre yeni bir ritmik özellik taşır.	<b>B</b>
87-124	1. Kısım:	Zayıf zamanda duyulan aksanlarla ve senkop ritmlerle caz motifleri hissedilmekte.	b
125-141	2. Kısım:	Birinci bölmenin(A) envansiyon karakterindeki yardımcı temalarından oluşur.	a2
142-176	(Gelişme)	Yeni tonlara modülasyonlarla farklı ritmik yapı içinde gizlenmiş, B ve A bölmelerindeki temaların geliştirildiği bölme.	
142-150 151-177	1. Kesit:	B bölmesi motifinin geliştirilmiş tekrarı.	
	2. Kesit:	Serimdeki ikinci yardımcı temanın üç sesli ve dikey olarak değil, bu defa akıcı onaltılık notalarla geliştirilmiş iki sesli envansiyon yapısındaki bir çeşit tekrarı.	
178-262	(Yeniden Serim)	Serimin aynı yapıda ve tonda birebir tekrarı.	<b>A1</b>
263-	<i>Solo Kadans</i>	Bölümün finalini hazırlayan	

284		toccata karakterindeki solo çalgı kadansı.	
285-314	Köprü	Solo kadansın toccata karakterinde devam eden ve, bölümün kadansını hazırlayan köprü.	
315-326	<b>Koda</b>	Bölümün Largo girişinin aynı tonda değiştirilmiş tekrarı.	Koda



**İ.Stravinski, Piyano ve Üflemeliler için Konçerto**  
**2. Bölüm, Largo, Üç Bölmeli Biçim, Taslak Özeti**

<i>Ölçüler</i>	<i>Bölünüm</i>	<i>Açıklama</i>	<i>Tasarım Sembolü</i>
1-22	<b>Birinci Bölme</b>	Tek bir temadan oluşmakta.	<b>A</b>
1-9	Kısım 1:	Piyano temayı sergiler.	
10-22	Kısım 2:	Aynı tema, orkestrada farklı bir dinamikte ve daha kalın bir dokuda tekrarlanır. Bu tekrar, yine aynı ton eksenindedir.	<b>A1</b>
23-26	Köprü 1:	Orkestrada 1. kadansı hazırlayan 1. köprü.	
27-34	<i>Solo Kadans</i>	Recitatif izlenimi veren solo piyano kadansı. Alışılmış form sürecinde bölümün sonu yerine ortasında yer alır.	
35-43	Köprü 2:	Kadansın devamı gibi duyulur. Ancak 2/4'lük zamanda olup bölümün ikinci bölmesine geçiş niteliğindedir.	
44-80	<b>İkinci Bölme</b>	Piyanonun belirgin bir tematik işlevi yoktur.	<b>B</b>
44-62	Kısım 1:	Sonrasında yeni bir motifin katılımıyla orkestra ikinci temayı duyurur. Bu yeni motif aynı zamanda konçertonun son bölümünün finalini oluşturur.	
74-84	Köprü 3:	İkinci bölmenin teması, farklı partilerde art arda gelerek stretto izlenimi verir ve bölümün ikinci kadansını hazırlar.	
85-94	<i>Solo Kadans</i>	Birinci bölmedeki kadans farklı tonlamayla tekrar edilir.	
95-107	<b>Üçüncü Bölme</b>	Bölümün açılış teması kısaltılmış olarak yeniden duyulur.	<b>A</b>

**İ. Stravinski, Piyano ve Üflemeliler için Konçerto**  
**3. Bölüm, Allegro, Beş Bölmeli Rondo Biçimi, Taslak Özeti**

<i>Ölçüler</i>	<i>Bölünüm</i>	<i>Açıklama</i>	<i>Tasarım Sembolü</i>
1-29	<b>Birinci Bölme</b>	1. Temanın serimi. Piyano ve orkestranın temayı art arda duyurmasıyla tipik bir envansiyon yapısı sergilenmekte.	<b>A</b>
30-52	<b>İkinci Bölme</b>	Orkestrada yeni bir temanın sergilendiği bölme.	<b>B</b>
53-55	Köprü 1	Geçiş niteliğindeki kısa köprü.	
56-70	<b>Üçüncü Bölme</b>	Ritmik özelliği bakımından bölümün geneline hakimdir.	<b>C</b>
71-89	Kısım 1:	1. Tema değiştirilmiş olarak kısa kesitlerle yeniden duyulur.	<b>A1</b>
90-102	Kısım 2:	Üçüncü bölmenin aynı ton ekseninde uzatılmış birebir tekrarı.	<b>C1</b>
103-142	Kısım 3:	Bu kısımda C bölmesi teması yine aynı ton eksenindedir ve yalnızca orkestrada işlenir. Temanın ritmik yapısı genişletilmiş ya da deforme edilmiştir.	<b>C2</b>
143-147	Köprü 2	İlk iki ölçüsü A bölümünün temasını hatırlatır, aynı zamanda bir sonraki bölmeyi hazırlar.	
148-168	<b>Dördüncü Bölme</b>	Yeni temayı orkestra sergiler. Burada piyano eşlik niteliğindedir. Tema orkestra partilerinde çoğaltılarak devam eder.	<b>D</b>
169-180	Kısım 1:	C bölmesi temasının piyano ve orkestrada değiştirilmiş, ünison kısa tekrarı.	<b>C3</b>
181-196	Kısım 2:	A bölümü teması farklı dinamik ve ritimlerle yeniden duyulur.	<b>A2</b>
197-222	<b>Beşinci Bölme</b>	Konçertonun birinci bölümünün giriş temasıyla, ikinci bölümün	

223- 231	<b>Koda</b>	final motifinin sentezi.  Konçertonun ikinci bölümünden alınmış motif, tempo ve dinamik farkıyla eserin finalini oluşturmakta.	Koda
-------------	-------------	--	------

## KAYNAKÇA

- BAGAR, Robert–BIANCOLLI, Louis. **The Concert Companion**, Grosset&Dunlap, 1947
- BURDE, Wolfgang. ‘**Strawinsky- Leben, Werke, Dokumente**’, Mainz, Schott Verlag, 1992
- BURGE, David. **Twentieth-Century Piano Music**, Schirmer Books, New York, 1990
- BÜKE, Aydın., ALTINEL, İpek Mine. **Müziği Yaratanlar**, Birinci basım, Dünya Aktüel Yayınevi, İstanbul, 2006
- CROSS, Jonathan. **Strawinsky**, Cambridge University Press, New York, 2003
- EWEN, David., CROSS, Milton. **The Milton Cross New Encyclopedia of the Great Composers and Their Music**, Garden City, Doubleday & Company.Inc., New York, 1969
- İLYASOĞLU, Evin. **Zaman İçinde Müzik**, Üçüncü basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- KÜTAHYALI, Önder. **Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, Ankara, 1981
- MİMAROĞLU, İlhan. **Müzik Tarihi**, Sekizinci basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 2009
- MEHTİYEVA, Naile. **Konser Klavuzu**, İkinci basım, Bilkent üniversitesi, Ankara, 2006
- GREEN, Douglas M. **Form in Tonal Music**, İkinci basım, Wadsworth-Thomson Learning, California, 1993

- SALZMAN, Eric. **Twentieth Century Music An Introduction**. Prentice Hall, New Jersey.1988
- SAY, Ahmet. **Müzik Ansiklopedisi**, Birinci basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Cilt, Ankara, 2005
- SAY, Ahmet. **Müzik Tarihi**, Beşinci basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003
- SAY, Ahmet. **Müzik Sözlüğü**, Birinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002
- SCHAEFER, Hansjürgen. **Orchestermusik**, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974
- WEBER, Horst. **Komponisten**, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimer
- [y.y.] **Musik Handbuch**. Hamburg, Taschenbuch Verlag, 1982
- YORUSTOVSKY, Boris. **İgor Strawinsky**, Moskova Tipografi Yayınevi, Moskova, 1963
- Grove Music Online**. (Çevrimiçi) <http://www.groovemusic.com>, Ağustos,2011
- <http://www.textlog.de>, Eylül,2011
- <http://en.wikipedia.org>, Eylül,2011