

**ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ
PIYANO ESERLERİNDEKİ SONAT
ALLEGROSU ANLAYIŞI**

Beril ÇALGAN

Sanatta Yeterlik Tezi

ESKİŞEHİR 2009

**ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİNDEKİ SONAT
ALLEGROSU ANLAYIŞI**

Beril ÇALGAN

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

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Temmuz 2009**

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ**ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİNDEKİ
SONAT ALLEGROSU ANLAYIŞI****Beril ÇALGAN****Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı****Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Mayıs 2009****Danışman: Doç. Toros CAN**

Sonat allegrosu, en karmaşık ve kayda değer müzik formlarından biridir. Yapısal olarak, bir bakıma, kendinden önce gelen formların sentezlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Sonat allegrosunun Rönesans'ta başlayan gelişimi, hiçbir zaman önemini ve popülerliğini kaybetmeden günümüze kadar sürmüştür. 20. yüzyıl bestecilerinden Sergei Sergeyeviç Prokofiev, klasizme son derece bağlı bir besteci olarak müzik tarihine geçmiş ve öğrencilik yıllarında bestelediği Birinci ve İkinci Piyano Sonatları ve Birinci Piyano Konçertosu'nda, klasizmin en vazgeçilmez öğelerinden biri olan Sonat Allegrosu'nu kendi yaratıcılığıyla biçimlendirmiştir. Bu çalışma, Prokofiev'in öğrencilik yıllarında bestelediği büyük ölçekli piyano eserlerinde sonat allegrosunu nasıl yapılandırdığı ile ilgili bilgi ve form analizlerini içermektedir.

ABSTRACT

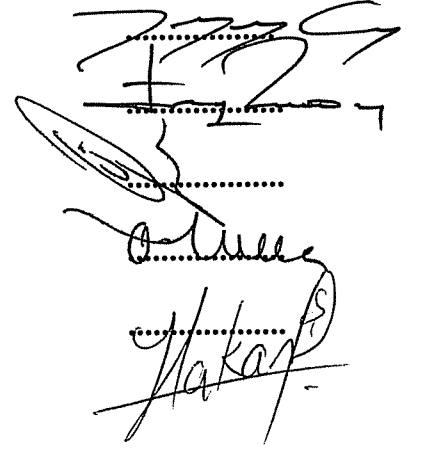
The Sonata-Allegro form is one of the most complex and noteworthy of all music forms, and is in some ways a synthesis of other forms that preceded it. This form, which began to develop at the time of the Renaissance, has long occupied a position of importance and popularity, continuing from the time of its inception right down through the ages to modern times. One of the great 20th century composers, Sergei Sergeyevich Prokofiev, took his place in music history as a composer highly devoted to classicism. Prokofiev composed his first and second piano sonatas along with the first piano concerto when he was a conservatory student, and in these pieces he used the Sonata-Allegro form, but shaped it according to his own creativity. This thesis includes information and analyses of the big piano works composed during Prokofiev's conservatory years.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Beril ÇALGAN'ın "Öğrenci Prokofiev'in Büyük Ölçekli Piyano Eserlerindeki Sonat Allegrosu Anlayışı" başlıklı tezi 13 Temmuz 2009 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Toros CAN
Üye : Prof. Dr.Ersin ONAY
Üye : Doç. Gülen EGE
Üye : Doç. Dr. Ozan TUNCA
Üye : Yard. Doç. Hakan ŞENSOY



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında gerekli bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan danışmanım Doç. Toros Can'a, Burak Basmacıoğlu'na, Berkant Gençkal'a, Mesruh Savaş'a, Betül Belma Özsoy'a, Gökhan Aybulus'a, Tunca Tutkun'a ve eşim Görkem Çalgan'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Beril Çalgan

ÖZGEÇMİŞ

Beril ÇALGAN

Piyano Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik**Eğitim**

- Y.Ls. 2004 Moskova Çaykovski Devlet Konservatuvarı Piyano Fakültesi
- Ls. 2002 Moskova Çaykovski Devlet Konservatuvarı Piyano Fakültesi
- Lise 1997 Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Hazırlık Okulu

İş

- 2008- Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı
- 2006-2008 Öğretim Görevlisi. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: 23 Eylül 1980 Cinsiyet: Kadın Yabancı dil: İngilizce, Rusça

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SONAT ALLEGROSU

1. SONAT TERİMİNİN ORTAYA ÇIKIŞI	2
1.1. Sonatın Yapısı	3
1.2. Sonat Allegrosunun Yapısı	3
1.2.1. Sergi Bölmesi	3
1.2.2. Gelişme Bölmesi	4
1.2.3. Yeniden Sergi Bölmesi	5
1.3. Sonat Allegrosunun Tarihçesi	5
1.4. Tek Bölümlü Sonat Formunda Sonat Allegrosu Kullanımı	9

İKİNCİ BÖLÜM

ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİNDEKİ SONAT ALLEGROSU ANLAYIŞI

1. PROKOFİEV'İN YARATICILIĞI	10
2. ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİNDEKİ SONAT ALLEGROSU ANALİZLERİ	12
2.1. Birinci Piyano Sonatı Op. 1 Fa minör	13
2.2. İkinci Piyano Sonatı Op. 14 Re minör	20
2.2.1. Birinci Bölüm: Allegro ma non troppo Re minör	20
2.2.2. Dördüncü Bölüm: Vivace Re minör	30
2.3. Birinci Piyano Konçertosu Op. 10 Re Bemol Majör	35
SONUÇ	51
EKLER	52
KAYNAKÇA	61

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1. Birinci Piyano.Sonati'nın form analizinin genel görünüşü	56
Tablo 2. İkinci Piyano Sonatı 1. bölümün form analizinin genel görünüşü	57
Tablo 3. İkinci Piyano Sonatı 4. bölümün form analizinin genel görünüşü	58
Tablo 4. Birinci Piyano Konçertosu'nun form analizinin genel görünüşü	59
Tablo 5. Bölmelerinin uzunluklarının, ölçü sayıları baz alınarak karşılaştırılması	60

ŞEKİLLER LİSTESİ

BİRİNCİ PİYANO SONATI OP.1 FA MİNÖR

Şekil 1. (1. sonat, sergi-giriş, öl. 1-4).....	13
Şekil 2. (1. sonat, sergi-A teması, öl. 5-8)	14
Şekil 3. (1. sonat, sergi-bağlayıcı tema, öl. 26-28)	14
Şekil 4. (1. sonat, sergi-B teması, öl. 42-45)	15
Şekil 5. (1. sonat, sergi-köprü, öl. 54-57)	15
Şekil 6. (1. sonat, sergi-kapanış teması, öl. 74-86)	16
Şekil 7. (1. sonat, sergi-köprü, öl. 90-93)	16
Şekil 8. (1. sonat, gelişme-1. kesit, öl. 94-99)	17
Şekil 9. (1. sonat, gelişme-2. kesit, öl.116-122)	17
Şekil 10. (1. sonat, gelişme-3. kesit, öl. 140-145)	18
Şekil 11. (1. sonat, yeniden sergi-A teması, öl. 146-147)	18
Şekil 12. (1. sonat, yeniden sergi-bağlayıcı tema, öl. 152-153)	18
Şekil 13. (1. sonat, yeniden sergi-B teması, öl. 173-176)	19
Şekil 14. (1. sonat, yeniden sergi-kapanış teması, öl. 218-221)	19
Şekil 15. (1. sonat, koda, öl. 226-230)	20

İKİNCİ PİYANO SONATI OP.14 RE MİNÖR

Birinci Bölüm: Allegro ma non troppo

Şekil 16. (2. sonat, 1.bl., sergi-A teması, öl. 2-12)	21
Şekil 17. (2. sonat, 1.bl., sergi-A temasının tekrarı ve kodetta, öl. 20-31)	21
Şekil 18. (2. sonat, 1.bl., sergi-bağlayıcı tema, öl. 32-37)	22
Şekil 19. (2. sonat, 1.bl., sergi-B teması, öl. 64-81)	23
Şekil 20. (2. sonat, 1.bl., sergi-kapanış teması, öl. 87-88)	24
Şekil 21. (2. sonat, 1.bl., serginin sonu, öl. 101-102)	24
Şekil 22. (2. sonat, 1.bl., gelişme-1. kesit, öl. 103-114)	25
Şekil 23. (2. sonat, 1.bl., gelişme-2. kesit, öl. 115-119)	25
Şekil 24. (2. sonat, 1.bl., gelişme-3. kesit, öl. 127-138)	26
Şekil 25. (2. sonat, 1.bl., gelişme-4. kesit, öl. 143-150)	26
Şekil 26. (2. sonat, 1.bl., gelişme-4. kesit, öl. 159-162)	27

Şekil 27. (2. sonat, 1.bl., gelişme-kodetta, öl. 187-205)	27
Şekil 28. (2. sonat, 1.bl., yeniden sergi-A teması, öl. 205-211)	28
Şekil 29. (2. sonat, 1.bl., yeniden sergi-bağlayıcı tema, öl. 224-231)	28
Şekil 30. (2. sonat, 1.bl., yeniden sergi-B teması, öl. 256-263)	29
Şekil 31. (2. sonat, 1.bl., yeniden sergi-kapanış teması, öl. 279-282)	29

Dördüncü Bölüm: Vivace Re minör

Şekil 32. (2. sonat, 4. bl., giriş, öl. 1-13)	30
Şekil 33. (2. sonat, 4. bl., sergi-A teması, öl. 14-24)	31
Şekil 34. (2. sonat, 4. bl., sergi-bağlayıcı tema, öl. 34-41)	31
Şekil 35. (2. sonat, 4. bl., sergi-B teması, öl. 50-71)	32
Şekil 36. (2. sonat, 4. bl., serginin sonu, öl. 124-131)	32
Şekil 37. (2. sonat, 4. bl., gelişme-2. kesit, öl. 145-151)	33
Şekil 38. (2. sonat, 4. bl., gelişme-3. kesit, öl. 161-168)	33
Şekil 39. (2. sonat, 4. bl., gelişme-4. kesit, öl. 209-212)	34
Şekil 40. (2. sonat, 4. bl., yeniden sergi-bağlayıcı tema, öl. 258-265)	34

BİRİNCİ PİYANO KONÇERTOSU OP.10 RE BEMOL MAJÖR

Şekil 41. (1. konçerto, giriş, öl. 1-11)	36
Şekil 42. (1. konçerto, sergi-A teması, öl. 45-48)	37
Şekil 43. (1. konçerto, sergi-bağlayıcı tema, öl. 92-95)	37
Şekil 44. (1. konçerto, sergi-B teması, öl. 156-159)	38
Şekil 45. (1. konçerto, sergi-B teması, öl. 163-171)	38
Şekil 46. (1. konçerto, sergi-kadans, öl. 188-196)	39
Şekil 47. (1. konçerto, sergi-kapanış teması, öl. 197-204)	40
Şekil 48. (1. konçerto, sergi-koda, öl. 217-220)	40
Şekil 49. (1. konçerto, serginin sonu, öl. 263-269)	41
Şekil 50. (1. konçerto, C bölmesi, öl. 270-275)	41
Şekil 51. (1. konçerto, C bölmesi, öl. 277-279)	42
Şekil 52. (1. konçerto, C bölmesi, öl. 286)	42
Şekil 53. (1. konçerto, C bölmesi, öl. 290-291)	43
Şekil 54. (1. konçerto, C bölmesi, öl. 296-297)	44

Şekil 55. (1. konçerto, C bölmesi-koda, öl. 306-307)	45
Şekil 56. (1. konçerto, sergi-B teması-öl. 63, C bölmesi-öl. 274, öl. 290)	45
Şekil 57. (1. konçerto, yeniden sergi-A teması, öl. 319-324)	46
Şekil 58. (1. konçerto, yeniden sergi-bağlayıcı tema, öl. 347-350)	47
Şekil 59. (1. konçerto, yeniden sergi-kadans, öl. 369-374)	47
Şekil 60. (1. konçerto, yeniden sergi-B teması, öl. 411-414)	48
Şekil 61. (1. konçerto, yeniden sergi-kapanış teması, öl. 427-431)	49
Şekil 62. (1. konçerto, yeniden sergi-koda, öl. 477-488)	50

GİRİŞ

Sergei Sergeyeviç Prokofiev'in yaratıcılığı ve öğrencilik yıllarında bestelediği büyük ölçekli piyano eserlerinde rastlanan sonat allegrosu formu incelenmeye çalışıldığı için, bu çalışmanın ilk bölümünde sonat ve sonat allegrosunun tanımları, tarihçeleri ve yapısal özellikleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde ise, Prokofiev'in yaratıcılığı hakkında genel bir bilginin ardından, bestecinin sonat allegrosunu kullanarak bestelediği tek bölümlü Birinci Piyano Sonatı, İkinci Piyano Sonatı'nın birinci ve dördüncü bölümlerinin yanı sıra, sonat allegrosunu kullandığı varsayılan Birinci Piyano Konçertosu'nun ayrıntılı form analizi bulunmaktadır. Form analizleri, bu eserlerde kullanılan sonat allegrosunun önemli öğelerinin açıklanması ve örneklendirilmesi şeklinde uygulanmıştır. Bu analizler sonucunda, Prokofiev'in besteciliğinin birinci dönemi olan konservatuvar yıllarında sonat allegrosu kullanımını incelenmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SONAT ALLEGROSU

1. SONAT TERİMİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

Sonat allegrosunu incelemeden önce; çalgı için yazılmış, çok bölümlü eser anlamına gelen ve sıkça kullanılacak olan “Sonat” teriminin nasıl ortaya çıktığının anlaşılması önemlidir.

16. yüzyılın sonlarına kadar, senfoni, sonat, kuartet gibi terimler mevcut değildi. O zamanlar en popüler müzik tarzı, motetler, madrigaller gibi, insan sesinin sıkça kullanıldığı polifonik yapılar ve halk şarkılarıydı. Ses için yazılmış ve rağbet gören bu tip eserlerin yanı sıra enstrüman müziği olarak da, eşliğinde dans etmek için bestelenmiş, süit adı altında toplanmış kısa parçalar mevcuttu. Bu parçalar, ses için bestelenen eserlerle karşılaştırıldığında daha yüzeysel ve basit kalıyordu. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, s.2) Buna rağmen süit, yapısı itibariyle üç bölümlü dönem sonatının oluşmasına yol açan önemli bir türdür.

Müzik biçimlerinin henüz kesin olarak belirlenemediği, İtalya’da 16.yüzyılın sonlarında çalgısal müzik (üfleli, telli) anlamına gelen, Latince *sonus*: “ses” sözcüğünden türemiş “Sonare”, çalgısal müzik (klavyeli) anlamına gelen “Toccare” ve vokal müzik anlamına gelen “Cantare” gibi bazı terimlerin kullanılmaya başlandığı görülmekteyse de, bu üç kavram arasında kesin bir ayrım yapılamıyordu. Eserlerdeki vokal ve enstrüman partileri besteci tarafından net olarak tayin edilmiyor, ses ve çalgı ortamları birbirinin yerine kullanılabilirdi. Cantare ve Toccare terimleri zaman içinde değişerek Cantata ve Toccata halini aldı. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, s.3)

1700 yıllarına doğru anlamı tamamen oturana kadar, Sonare ya da Suonare terimlerinden türeyen Sonata, insan sesi kullanılmadan ve her çeşit çalgı ya da çalgılar topluluğu için bestelenen eserlerde kullanıldı. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, ss.3, 4)

1.1. Sonatın Yapısı

1.3.'de detaylı incelenecek olan süit yapısı gibi, Klasik dönemin şekillendirdiği sonat da, hızlı ve yavaş bölümlerin dönüşümlü olarak kullanılmasına bağlı kalarak düzenlenmiştir ve genellikle üç bölümden oluşur: 1. bölüm hızlı, 2. bölüm yavaş ve 3. bölüm hızlı. İkinci bölüm -asında tüm formların çıkış noktası olan- basit üç bölmeli formdan oluşurken (A-B-A), son bölüm genellikle rondodur (A-B-A-C-A-B-A). İlk bölüm ise genellikle Allegro başlığını taşır ve sonat allegrosu formundadır. Buna rağmen, sonat olmayan başka türlerde de sonat allegrosuna rastlanılabilir. “Sonat” terimi senfoni, opera gibi bir türü ifade ederken, sonat allegrosu ise bir formdur; yani farklı bölümlerden oluşan bir eserin tamamının değil, bir bölümünün biçimsel yapısıdır. (Usmanbaş, 1974, s.111)

1.2. Sonat Allegrosunun Yapısı

Sonat allegrosu, genel hatlarıyla üç bölmeli bir formdur; Serim, gelişme ve yeniden serim. Serim, adından da anlaşılacağı gibi, birinci tema (A) ve ikinci temanın (B) sunulduğu bir bölmedir. Gelişme bölmesinde bu iki tema geliştirilir, yeniden serimde ise, serimde verilen temaların tekrar edilmesiyle geleneksel sonat allegrosu tamamlanır. Bu üç ana bölmeyi, giriş ve koda çevreleyebilir.

1.2.1. Serim Bölmesi

Serim, A ve B temalarından oluşur. A teması öncesinde, tonalitenin pekişmesini sağlayan ve serim bölmesine hazırlık niteliği taşıyan bir giriş kısmı da bulunabilir. A teması, bölümün büyüklüğüne göre uzun ya da kısa olabilen bir müzik cümlesi, müzik fikridir ve klasik sonat allegrosunda bölümün anatonalitesinde yazılır. A ve B temaları arasında köprü adı verilen bir kesit de bulunabilir. Bu kesitin amacı, B temasının yeni tonalitesine modülasyon yapmaktır. Eğer köprü birkaç motiften oluşmak yerine bitirilmiş bir tema

niteliğindeyse, buna “Bağlayıcı Tema” denir, ayrıca ana temanın son cümlesi de köprü görevi görebilir. (Usmanbaş, 1974, s.112)

B teması genellikle anatonalitenin beşinci derecesinde, dominant tonalitesinde yazılır ve A temasıyla karakter bakımından karşıtlık göstermesine rağmen, temadan tamamen kopuk değildir. A temasından kısa olduğu da görülebilen B temasından sonra “kodetta” duyulabilir, eğer kodetta birkaç motiften oluşmak yerine tamamlanmış bir tema niteliğindeyse, buna kapanış teması denir. Amacı dominant tonalitesinin pekişmesini de sağlamak olan kapanış teması yeni materyalden oluşabileceği gibi, A ya da B temasından türemiş de olabilir. (Usmanbaş, 1974, s.112)

Serim bölmesi dominant tonalitesinde biter ve sonu genellikle çift çizgiyle gösterilir. Dolap işareti konması halinde, serim bölmesinin sonuna iki ayrı bitirişle gelinebilir; bunlardan birincisi başa dönüştür, diğeri ise gelişme bölmesine bağlanır. (Usmanbaş, 1974, s.113)

1.2.2.Gelişme Bölmesi

Sonat allegrosunun orta bölümü olan gelişme bölümünde, serimde sunulan tema ve/veya temalar özgür bir biçimde işlenir. İşlenen materyalin seçimi, sırası ya da biçimi bir kalıba bağlı olmadığından gelişme bölümünde, serim ve yeniden serimle bir karşıtlık oluşur. (Usmanbaş, 1974, s.113)

Uzunlukları değişkenlik gösteren kesitlerin oluşturduğu gelişme bölümünde genellikle anatonaliteden uzaklaşıldığı için, geliştirilen tema ve/veya temalar serim bölümüyle aynı tonalitede olmayabilir, önceki fikirler olduğu gibi aktarılmayabilir ya da yepyeni kesitler kullanılabilir. Kesitler genellikle yarım kadans ya da kırık kadansla biter. (Usmanbaş, 1974, s.114)

Gelişmenin ulaşmak istediği bölme yeniden serimdir. Bu yüzden gelişme bölmesinin son kesitleri köprü niteliğindedir. Özellikle son kesit, dominant armonisi üzerine kurulur. (Usmanbaş, 1974, s.114)

1.2.3. Yeniden Serim Bölmesi

Yeniden serimde temalar, serimdeki gibi aynen tekrar edebileceği gibi genişletilmiş ya da kısaltılmış olabilir. Serimde dominant tonalitesinde sunulan B teması bu kez anatonalitededir. Kodetta ya da kodettalar aynen saklanır ve bunlar sayesinde “Koda”ya girilir. Koda’nın amacı, bölümü toparlamak ve sonlandırmaktır. Anatonalite etrafında dolaşıp bu tonu pekiştirmeye çalışır. Uzunluğu değişkendir ve gelişme niteliğine bürünüp, gelişme bölmesinden öğeleri de kapsayabilir. (Usmanbaş, 1974, s.115)

1.3. Sonat Allegrosunun Tarihçesi

Sonat allegrosu, yapılanması olgunlaşana kadar pek çok değişim geçirmiştir. Sonat allegrosunun en vazgeçilmez öğeleri olan zıtlık ve tekrar, ilk defa rönesansta “formes fixes”¹ diye adlandırılan formlarda ortaya çıkmaktadır. Belirgin zıtlık, iki veya daha fazla farklı partinin polifonik şekilde esere katılmasıyla ortaya çıkmıştır. Örnek olarak, çalgısal bir açılıştan sonra vokal partisinin girmesini gösterebiliriz (J.Dowland, Pavane “Flow My Tears”). **Formes fixes**’teki tekrar öğesi olan nakarat ise, klasik sonat allegrosunun yeniden serim bölmesinin habercisidir. Geç Rönesans’ta, madrigalin doğmasıyla beraber, homofonik ve polifonik dokunun zıtlaşmasının ortaya çıktığını görürüz. *Primapars*, *Secundapars* gibi bölümlerden oluşan madrigalde, bölümler homofonik açılır ve polifonik kapanır. Madrigalin bölümlerinin açılışlarındaki motifsel özellik, diğer bölümlerde tekrarlanabilir, bu da klasik dönem sonat allegrosundaki yeniden serim bölmesini anımsatır. Monteverdi’nin Orfeo operasındaki belirgin zıtlık ise, betimleyici resitatifler ile aryanın arka arkaya

¹ Rönesans’ta yaygın olarak kullanılan ve “Sabit Formlar” ;Vilancico, Virelai, Chanson, Frottola, Pavane, Fantasia, Rondeau, Ballade.(Bkz. Sözlük)

gelmesidir ve *da capo aria*'nın belirmesiyle beraber, klasik sonat allegrosunun yeniden serim bölmesinin tekrarlama özelliği ortaya çıkar.

Klasik dönem sonatının asıl temeli erken barok dönemde atılır. 17. yüzyılda çalgı tekniğinin ve standart notasyonun ilerlemesiyle beraber önem kazanan sonat, çalgı ve çalgı toplulukları için bestelenmeye başlanmıştır. Bu sonatlarda genellikle basit iki bölmeli biçimde bestelenmiş danslardan oluşan Barok Süitlerden² esinlenilmiştir. Dansların iki bölmeli biçiminde, birinci bölme dominant ya da benzeri bir tona doğru gelişir ve bu bölmenin sonunda röprizle başa dönülür. İkinci bölmede ise çeşitli ton değişimlerinden sonra ana tona varılır ve yine röprizle, bu sefer ikinci bölmenin başına dönülür. (Hodeir, çev: Usmanbaş, s.61)

Bu dönemde sonat temelde polifonik olmakla birlikte, danslarla karşılaştırıldığında yapı bakımından büyük bir fark göstermemektedir, fakat iki bölmeli biçimde yazılan danslarda, ilk defa ikinci bölmenin genişlemesi, sonat allegrosunun gelişme bölmesinin belirginleşmesine neden olur. Tematik bir bütünlük vardır, ama tonal ilişki hala çok sağlam değildir.

Sonatin bölümleri arasında tematik ve tonal benzerlikler daha da netleştikten sonra, sonat bölümleri ve süitin dansları arasındaki farklılık belirlemeye başlar, ayrıca yeni bir tonun sunumu sonat bölümleri arasında genellikle çok net biçimde gösterilirken, modülasyonlarının adım adım ilerlemesinden dolayı bu durum danslarda çok belirgin değildir. Danslar tam kadansı nadiren kullanırken, sonat ise modülasyonlar gibi kadansları da açıkça ortaya koyar. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, ss.19,20)

Johann Sebastian Bach'ın süitlerinde görüldüğü üzere, dansların birinci bölmelerinde dominant gidilir, ikinci bölme dominant tonuyla açılır ve bitişe

² Süit; Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue gibi çeşitli danslardan oluşur. Bu bölümlerin dışında Gavotte, Menuet, Rigoudon gibi başka danslar da süite katılabilir. Sonraları sonatta bu bölüm adlarının yerini Grave, Allegro gibi değişik başlıklar almaya başlar.

ana tona geri dönülür. Tonik-dominant-tonik ilişkisi, sonat allegrosu için asıl tonal yapıyı belirleyecektir.

Bach'tan sonra sonat ve süit net bir şekilde birbirinden ayrılmıştır; sonattaki tonal ve tematik bütünlüğün sistemi oluşturulmuş, süitler her zamanki gibi bağımsız danslar topluluğu olarak tarihi serüvenini, empresyonizmde tekrar ortaya çıkana kadar tamamlamıştır.

17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında bestelenen sonat ve uvertürlerin bölümlerinin çoğunluğu, hala iki bölmeli biçim kullanılarak bestelenmiş basit ve dengeli eserlerdir. 1720'lerde yazılmış bazı sonat bölümleri yine iki bölümlü formda yazılmasına rağmen, daha sonra sonat allegrosunu oluşturacak önemli özellikleri barındırmaktadır. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, s.24, Usmanbaş, 1974, s.176)

18.yüzyılın ortalarına doğru besteciler, röprizden önceki modülasyonu yeterli bulmayıp küçük motiflerle, yine birinci cümleyle bağlantılı yeni bir tema geliştirmeye başladılar. Bunun en iyi örneklerini veren besteci, klavye sonatının gelişiminde önemli bir rol oynayan Carl Philipp Emanuel Bach olarak bilinir. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, s.45)

1742'de çift temalılık İtalya'dan Berlin'e doğru yol alarak C. P. E. Bach'ın "Prusya" sonatlarında kullanılmadan önce, Fransız Klavsen Okulunun en önemli temsilcilerinden Jean-Philippe Rameau'nun, klavsen eserlerinde ve İtalyan klavye bestecilerinden Domenico Scarlatti'nin bazı sonatlarında görülmektedir. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, s.45, Gültek, 2007, ss.36, 37)

Scarlatti'nin sonatlarında, B teması A temasından kesin olarak ayırt edilebilir duruma gelmiştir, çünkü Scarlatti B temasını, A temasından gelen bir motifle kurmaya çalışmamış, farklı ritmik ve melodik özellikler kullanarak B temasına değişik bir bakış açısı getirmiştir. Scarlatti'nin kimi sonatlarında, ikiden

fazla tema kullanıldığı da görülebilir. Buna örnek olarak bestecinin K.518 Fa Majör Sonatı verilebilir. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, ss.45, 46) C. P. E. Bach'ın Fa majör tonundaki Birinci Prusya Sonatı'nın ise B teması Do minör tonunda gelmektedir.

B temasının, A teması eksenini dışına çıkararak önem kazanmasıyla birlikte, iki ayrı bölme rahatlıkla ayırt edilebilir hale geldi. Bazen iki ayrı bölmenin arasına bir de köprü kesiti ekleniyordu. Bu kesitlerin yapılandırılmasından sonra besteciler bütün dikkatlerini ileriki yıllarda "Gelişme" adını alacak kısma yoğunlaştırdı; 18. yüzyılın ikinci yarısında besteciler "Gelişme"yi, aynı çizginin ton değiştirmesinden çok daha karmaşık bir biçime büründürdü, temaları bölmek ve işlemek gibi çalışmalar yaptılar. (Hodeir, çev: Usmanbaş, s.62)

Sonat allegrosunun besteciler tarafından kabullenme süreci yavaş işlemiş ve ancak Beethoven'la beraber, önceki popüler formlar daha seyrek kullanılmaya başlanmıştır. Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın sonatlarında sonat allegrosu kullanımı esnek olabilmektedir. Örneğin, Haydn'ın üç bölümlü Do Majör Sonatı (Hob. XVI; 7) iki bölmeli bir Allegro ile başlar. Diğer bölümler sırasıyla, Menuet ve Finale-Allegro'dur. Mozart'ın KV.331 La Majör piyano sonatının çeşitlenmeli bir parça olan "Andante grazioso" başlıklı ilk bölümünü bir menuet ve ünlü "Rondo Alla Turca" izler. Bestecinin K.311 Re Majör sonatının birinci bölümünde ise yeniden serim bölmesi B-A biçiminde, ters düzendedir. (Borrel, çev: Çiçekoğlu, 1966, s.49, 56)

Görüldüğü gibi, sonat allegrosu formunun, C. P. E. Bach ve D.Scarlatti'den, Haydn ve Mozart'a uzanan yapısal gelişimini kesin kurallara bağlamak yersizdir. Beethoven ile en yüksek noktaya ulaşan sonat allegrosu, önceki besteciler tarafından devamlı yenilenmiş ve geliştirilmiştir. (Hodeir, çev: Usmanbaş, 1971, s.62)

1.4 Tek Bölümlü Sonat Biçiminde Sonat Allegrosu Kullanımı

Tek bölümlü sonat biçimi, kendi içinde bölüm başlıkları olsa bile aralıksız çalınan bir eserin tümünün sonat allegrosu kullanılarak yazılmasıyla oluşur. Sonatların dışında konçerto, senfoni gibi değişik türlerde de bu yapıya rastlanabilir.

Tek bölümlü sonat kullanımı 16.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. 1580 ve 1586'da, İtalyan besteciler Giovanni Croce ve Andrea Gabrieli, beş ya da on farklı parçanın durmadan, tek bölüm gibi çalındığı ve yine de "Sonat" ismini verdikleri eserler yazmışlardır. (Green, 1965, s.174) Örnek; A. Gabrieli Sonata pian' e forte a 8, alla bassa. 18. yüzyılda da D. Scarlatti, tek bölümlü sonatlar bestelemiş fakat değişik karakterdeki sonatları gruplayarak iki bölümlü sonat haline getirmiştir. Romantik dönemde Franz Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı ile tekrar canlanan tek bölümlü sonat formuna, 20. yüzyılda da sıkça rastlanmaktadır. Örnek; Jean Sibelius Yedinci Senfoni, Sergei Prokofiev Birinci Piyano Sonatı Op.1 ve Arnold Schoenberg Yaylı Triosu Op.45 (Green, 1965, s.175)

İKİNCİ BÖLÜM

ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİNDEKİ SONAT ALLEGROSU ANLAYIŞI

1. PROKOFİEV'İN YARATICILIĞI

Prokofiev senfoni, sonat, bale, opera, şarkı, oda müziği ve film müziklerini kapsayan çeşitli stillerde yapıtlar bestelemiştir. Bestecinin yüksek nitelikli olduğu kadar popüler de olan eserleri, geleneksel formdaki “Klasik Senfoni” Op.25 ve “Deneysel Kuintet” Op. 39 gibi stil farklılıkları gösterir. (Minturn, 1997, s.1)

Prokofiev, 1891’de orta sınıf bir ailede dünyaya gelmiş ve 1914 yılında St. Petersburg Konservatuarı’ndan mezun olduktan sonra dört yıl daha Rusya’da kalmış, ardından Batı’ya gitmiştir (Minturn, 1997, s.1) Prokofiev’in hayatını, üç geniş döneme ayırabiliriz; ilk dönem, bestecinin 1918 yılında Batıya (Amerika’ya ardından Fransa’ya) gidişine kadar geçen dönemi, ikinci dönem Amerika ve Fransa’da geçirdiği dönemi, 1935 yılında Sovyetler Birliği’ne dönüşü ise üçüncü dönemi belirler. (Minturn, 1997, s.2)

Bu dönemlerin hepsinde, Prokofiev’in yaratıcılığını şekillendiren iki karşıt öge görülür; keşif ve gelenek. Bu iki öge, Prokofiev’in çoğu eserinde belirleyici nitelikler olarak karşımıza çıkar ve ikisi arasındaki etkileşim, Prokofiev’in müziğindeki sentezi oluşturur. (Minturn, 1997, s.2)

Prokofiev, keşfetmenin, estetik kaygının önemli bir kriteri olduğuna inanmış ve özgün yaratıcılığın, müzikal anlatımdaki tüm olasılıkları tüketmekten korkulmadığında ortaya çıkabileceğini savunmuştur. (Minturn, 1997, s.6) Prokofiev’e göre, bir besteci risk alarak yenilik yapmaya çalışmalıydı. Kendisi de her zaman basitlikten kaçmayı yeğledi ve bu konudaki eleştirilere karşı çok hassastı. (Minturn, 1997, s.7)

Prokofiev'in gelenekselliği ise, eserlerinde kullandığı triad, diyatonik dizi ve sekvens gibi araçlarla kanıtlanabilir. Armoni ve kontrpuanı kullanım şeklinde de güçlü bir geleneksel tını mevcuttur. (Minturn, 1997, s.19) Sonat, senfoni, konçerto gibi geleneksel türlerde yapıtlar besteleyen Prokofiev'in keşfetme arzusunu, tonalite olgusu gibi geleneksel bir gücün etkisi bile engellememiştir. (Minturn, 1997, s.18)

Prokofiev'in hemen hemen bütün eserlerinde, Sovyet dönemi müziğinde de önemli bir yer tutan triadlar sıkça kullanılır. Örnek olarak, Prokofiev'in dokuz piyano sonatının genelde bütün bölümleri triadla sona erer. (Minturn, 1997, s.19)

Prokofiev'in müziğindeki armonik elementler ve armonik temelli modülasyonlar çok çeşitlidir. Bunlar arasında, on bir sese kadar genişleyebilen triad armonisi, kalıcı ya da geçici olarak yabancı tonlara modülasyon yapmaya olanak sağlayan ton dışı akorlar, hareket eden kontrpuantal dizilerden oluşan geçiş akorları, polikord ve politonalite içeren güçlü kadanslar sayılabilir. Kontrpuan yönünden ise, temaların üst üste bindirilmesi, ostinato ve pedal sesi kullanımı dikkat çekicidir. (Ashley, 1963, s.12)

Bütün majör ve minör dizilerin yanı sıra, kromatik diziler, işlenmiş Frijyen modu ve diğer modal diziler, tonalite ne olursa olsun dördüncü derecenin yükseltildiği diziler, bestecinin eserlerinde sıkça görülür. (Ashley, 1963, s.12)

Melodi alanında ise Prokofiev, bir notanın beklenenden yarım ton üst ya da altta yazdığı "yanlış nota"lardan³ oluşan eğlenceli temaların yanında, nüanslar, enstrümantasyon ve karakteristik armoniler de kullanarak trajik hale getirdiği köşeli temaları, melodik, ritmik sekvens ve tekrarlarla zenginleştirmiştir. (Ashley, 1963, s.12) Komşu nota, geçiş notası gibi süslemeler, tonal müzik teorisinde gelenekseldir. (Minturn, 1997, s.19) Prokofiev, bu süslemelerin dışında, kullandığı "yanlış nota"larla, süsleme tekniğinin sınırlarını genişletmiştir.

³ 'Yanlış nota' terimi, doğru olmayan nota gibi anlaşılmalıdır. Yabancı kaynaklarda 'Wrong Note' ismini alan, Prokofiev'in yaratıcılığına özgü bu süsleme kategorisi, Türkçeye 'yanlış nota' olarak çevrilmiştir.

Prokofiev'in müziğinin yapı taşları olan keşif ve gelenek, 19.yüzyıl Rusya müzik kültüründe net bir şekilde görülmüştür. Özellikle St. Petersburg müzik yaşamına damgasını vuran 'Rus Beşleri'nin⁴ eserlerinde, bireysellikten ödün vermeden keşif yapma eğilimi sıkça gözlemlenmektedir. (Minturn, 1997, s.2) "Rus Beşleri", Rus müzik geleneğini yüreklendirmiş ve bu zamana kadar Batı müziğini taklit eden Rus müziğine tepki göstermişlerdir. Bunu, kişisel anlatımı ön plana çıkararak, batı etkisinde kalan ve bireyselliğe önem vermeyen kurumsal eğitimden sakınarak gerçekleştirmişlerdir. Mikhail Glinka, Peter İlyiç Çaykovski ve Rus Beşleri'nin, 19. yüzyılda tam olarak yerleşen Rus müzik geleneğini yaratma çabaları, Prokofiev'in özgün, aynı zamanda geleneklere bağlı yaratıcılığını etkilemiştir. (Minturn, 1997, s.15)

2. ÖĞRENCİ PROKOFİEV'İN BÜYÜK ÖLÇEKLİ PİYANO ESERLERİNDEKİ SONAT ALLEGROSU ANALİZLERİ

20. yüzyılın en özgün bestecilerinden biri olan Sergei Sergeyeviç Prokofiev, konservatuvar yıllarında Op.1 Birinci Piyano Sonatı, Op.10 Birinci Piyano Konçertosu ve Op.14 İkinci Piyano Sonatı'nı bestelemiştir, Birinci Piyano Sonatı'nda ve İkinci Piyano Sonatı'nın birinci ve dördüncü bölümlerinde sonat allegrosunu kullanmıştır. Birinci Piyano Sonatı Op.1, tek bölümlü bir sonattır. Dört bölümlü İkinci Piyano Sonatı'nın son bölümünde, birinci bölümün temalarından birinin bulunmasından dolayı, bölümler arasında organik bir bağ vardır. Birinci Piyano Konçertosu ise üç bölümlüdür ve aralıksız çalınır. Konçertonun birinci bölümü serim, üçüncü bölümü yeniden serim niteliğini taşısa da, ikinci bölümün gelişimsel olmaması nedeniyle bu eser, hem üç bölümlü konçerto formu, hem de sonat allegrosu özelliklerinin sentezidir. Görüldüğü gibi Prokofiev, öğrencilik yıllarında bestelediği bu üç piyano eserinde, sonat allegrosunu değişik biçimlerde kullanmıştır.

⁴ Mily Balakirev, Nikolai Rimski-Korsakov, Aleksandr Borodin, Modest Mussorgsky ve Cesar Cui adlı beş Rus bestecisinden oluşan ve 19. yüzyıl Rusya müzik kültürünü derinden etkileyen topluluktur.

2.1 Birinci Piyano Sonatı Op.1 Fa Minör

Yaşamının büyük bir bölümünde, besteciliğin dışında konser piyanistliği kariyerini de devam ettiren Prokofiev'in eser listesi, Birinci Piyano Sonatı Op.1'den, Dokuzuncu Piyano Sonatı Op.103 ve revize edilmiş Beşinci Piyano Sonatı Op.135'e kadar genişler Prokofiev, yaratıcılığının üç döneminde de yoğun şekilde piyano eserleri bestelemiştir. Bestecinin piyano için eserleri, sonatlar, konçertolar, kısa parçalar ve uyarlamalardan oluşur, ama piyano yaratıcılığının zirvesinde dokuz piyano sonatı bulunur. (Minturn, 1997, s.74)

Fa minör Birinci Piyano Sonatı, geç 19. yüzyıl romantik piyano müziği stilindedir. Bu tek bölümlü sonat, Liszt' in Si minör Sonatı, Skryabin'in Beşinci ve Onuncu Piyano Sonatları'yla, romantik karakterli ve tek bölümlü olmaları nedeniyle karakteristik bir benzerlik taşır. Birinci Piyano Sonatı'nda Prokofiev'in özgünlüğü tam olarak ortaya çıkmasa da bu sonat, 18 yaşındaki genç bir besteci için dikkat çekici bir eserdir. (Minturn, 1997, s.74)

Serim bölmesi (öl. 1-93), A temasının duyulmasından önce dört ölçümlük bir girişle (öl. 1-4) başlar. (Bkz. Şekil 1)

The image displays the first four measures of the first movement of Prokofiev's First Piano Sonata in F minor, Op. 1. The score is written for piano and is in 12/8 time. The first system shows the right hand with chords and the left hand with a rhythmic pattern. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'ff' and 'dim.'. The second system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic pattern. The third system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic pattern, marked 'rit.'.

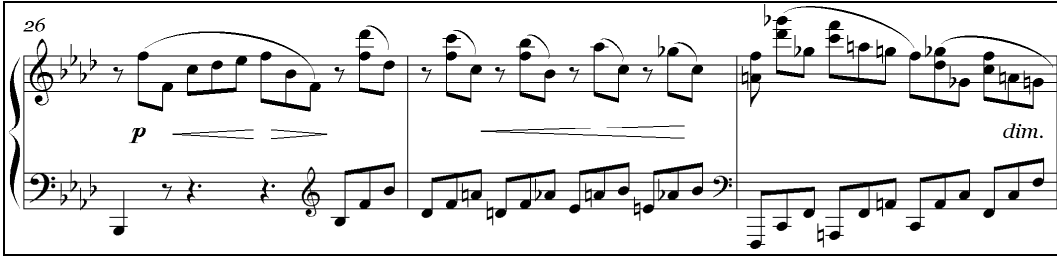
Şekil 1. (1. sonat, serim-giriş, öl. 1-4)

Daha sonra, fa minördeki A teması (öl. 5-25) re bemol majöre ve anatonalitenin dominant armonisine modülasyonlarla, hem tonal hem de ritmik şekilde işlenir. (Bkz. Şekil 2)



Şekil 2. (1. sonat, serim-A teması, öl. 5-8)

26. ölçüden itibaren, A temasından türemiş si bemol minör bağlayıcı tema (öl. 26-41) duyulur. (Bkz. Şekil 3)



Şekil 3. (1. sonat, serim-bağlayıcı tema, öl. 26-28)

La bemol majördeki B teması (öl. 42-73), koral yapısından dolayı A teması ve bağlayıcı temadan farklı bir yapı serimler. B temasını oluşturan iki motif, diyalog şeklindedir. (Bkz. Şekil 4)

Şekil 4. (1. sonat, serim-B teması, öl. 42-45)

Birinci motif daha sonra si bemol minörde duyurulduktan sonra B temasının homojen yapıdaki ilk motifinin akorlarının oluşturduğu bir köprü (öl. 54-57), tekrar la bemol majöre modülasyonu gerçekleştirir. (Bkz. Şekil 5)

Şekil 5. (1. sonat, serim-köprü, öl. 54-57)

Kapanış temasından önce yine, akorlardan oluşan köprü duyulur ve kapanış teması (öl. 74-93) la bemol majörde başlayıp hemen ikinci ölçüde fa minöre modülasyon yapmaya başlar. Kapanış teması da iki zıt karakterli motiften oluşmuştur; birinci motif romantik ve sakin karakterli, ikinci motif ise daha hareketli ve köşeli bir yapıdadır. (Bkz. Şekil 6)

Şekil 6. (1. sonat, serim-kapanış teması, öl. 74-86)

Kapanış teması, akorlardan oluşan köprünün (öl. 90-93) ardından la bemol majör akoruyla görkemli bir şekilde sona erer. (Bkz. Şekil 7)

Şekil 7. (1. sonat, serim-köprü, öl. 90-93)

Üç kesitten oluşan gelişme bölmesinin birinci kesitinde (öl. 94-115), önce kapanış temasının bir oktav pesteki sakin karakterli ikinci motifi sunulur (Bkz. Şekil 8) ve birinci kesitte kapanış teması geliştirilir.

Şekil 8. (1. sonat, gelişme-1. kesit, öl. 94-99)

İkinci kesitte (öl.116-133) geliştirilen A ve B temaları diyalog şeklindedir. (Bkz. Şekil 9)

Gelişmenin son kesitinde (öl. 134-145), A temasının işlendiği kadans karakterli bir bölmenin ardından gelişme, fa minörün dominant akoruyla sona erer. (Bkz. Şekil 10)

Şekil 9. (1. sonat, gelişme-2. kesit, öl.116-122)

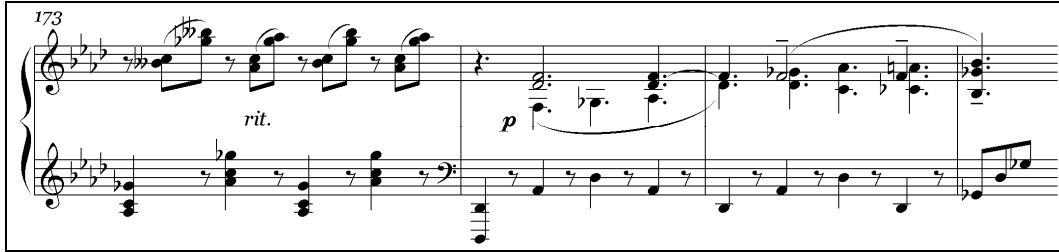
Şekil 10. (1. sonat, gelişme-3. kesit, öl. 140-145)

Yeniden serimde (öl. 146-225) A teması fa minörde (öl. 146-151), “Meno mosso” başlığıyla çok sakin ve melankolik bir havada duyulur. (Bkz. Şekil 11) Altı ölçümlük bu sakinlik, fa minörün dominant akoruna sekvenslerle modülasyon yaparak, yerini ‘Allegro’ başlığıyla belirtilen do minördeki bağlayıcı temaya bırakır. (Bkz. Şekil 12)

Şekil 11. (1. sonat, yeniden serim-A teması, öl. 146-147)

Şekil 12. (1. sonat, yeniden serim-bağlayıcı tema, öl. 152-153)

Bağlayıcı tema (öl. 152-173), yeniden serimde daha uzundur ve re bemol majöre modülasyon yapılarak B temasına geçilir. (Bkz. Şekil 13)



Şekil 13. (1. sonat, yeniden serim-B teması, öl. 173-176)

Re bemol majör tonundaki B teması (öl. 174-193), bağlayıcı temanın aksine yeniden serimde çok daha kısadır ve koral tema, tonlar arasında gezinip sekvenslerle modülasyonlar yaparak fa minöre ulaşır.

Yeniden serimdeki fa minör kapanış teması (öl. 194-225) iki kere tekrarlanır ve birinci motif, ikinci tekrarda serimdekinden farklı olarak oktav süslemelerle yinelenir. (Bkz. Şekil 14) İkinci motifin “Piu Mosso” başlığındaki tekrarı, aynı zamanda fa minör kodanın (öl. 226-244) başlangıcıdır. (Bkz. Şekil 15) Sonat, girişte duyulan fırtınalı motifin ardından, görkemli akorlarla sona erer.



Şekil 14. (1. sonat, yeniden serim-kapanış teması, öl. 218-221)

Piu mosso

226

229

Şekil 15. (1. sonat, koda, öl. 226-230)

2.2. İkinci Piyano Sonatı Op.14

Prokofiev'in Birinci Piyano Konçertosu'yla aynı zamanlarda bestelediği İkinci Piyano Sonatı'nda, bestecinin olgun ve özgün yaratıcılığı ortaya çıkmaya başlamıştır. İkinci Piyano Sonatı, dört bölümlü oluşumuyla Birinci Piyano Sonatı'ndan çok daha uzundur. Teknik açıdan çok zor olmayan sonat, kolayca ve hızlıca bestelenmiştir, fakat müzikal dokusu, Prokofiev'in piyano müziğinin tipik özelliği olan basit armoni, karışık ritm, uyumsuz tonaliteler, ani nüans geçişleri gibi kontrastlar sayesinde zengin ve çeşitlidir. (Robinson, 1987, ss.86, 87) Prokofiev, re minör İkinci Sonatın birinci ve dördüncü bölümlerinde de sonat allegrosu kullanmıştır.

2.2.1 Birinci Bölüm: Allegro ma non troppo Re Minör

Birinci bölümün serim bölmesinde (öl. 1-102) giriş bulunmaz ve bölüm A temasıyla (öl. 1-31) başlar. Bu temanın ilk cümlesi yedi, diğeri oniki ölçüden oluşur. Birinci cümle romantik karakterli iken, ikinci cümle birincinin tersine, uyumsuz aralıklardan oluşan aksak ritimli ve köşeli bir cümledir. (Bkz. Şekil 16)

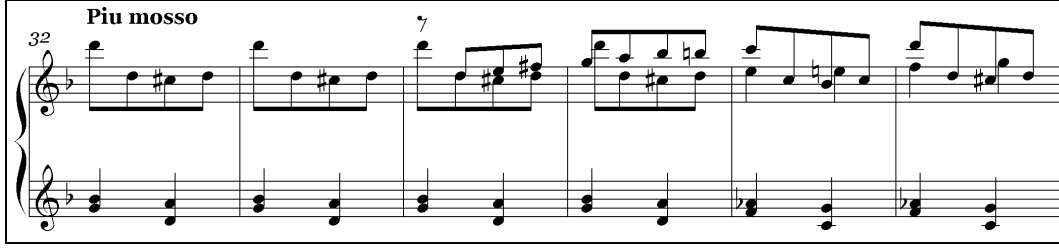
Allegro ma non troppo

Şekil 16. (2. sonat, 1.bl., serim-A teması, öl. 2-12)

20. ölçüdeki puandorg'un ardından ilk cümlelerin tekrar sunulmasıyla tema, a-b-a şeklinde üç bölmeli bir yapı serimler. İlk cümlelerin tekrarını, ikinci oktavdaki sol minör akoruyla biten beş ölçümlük bir kodetta izler. Üzerinde puandorg olan ve "lunga" yazan akorla A teması biter. (Bkz. Şekil 17)

Şekil 17. (2. sonat, 1.bl., serim-A temasının tekrarı ve kodetta, öl. 20-31)

"Piu Mosso" başlıklı bağlayıcı tema (öl. 32-63) kendi içinde gergin, fakat baştan sona "piano" nüansının yardımıyla Fransız piyano müziğini andıran izlenimci bir karakterde duyurulup, kromatik sekvenslerle süslenmiştir. (Bkz. Şekil 18)



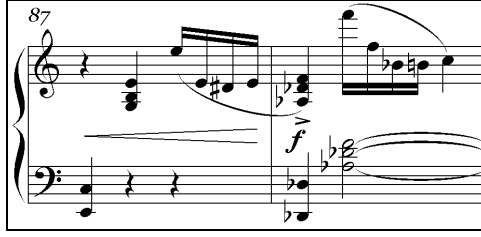
Şekil 18. (2. sonat, 1.bl., serim-bağlayıcı tema, öl. 32-37)

B teması (öl. 64-86) her ne kadar bu atmosferi sürdürse de, ton ve tartı değişime uğrar; buraya kadar 2/4 lük olan tartı, “tempo primo” başlıklı B temasında 3/4 lük olmuştur. B temasının tonalitesi her ne kadar la minör gibi görünse de kendini çok belli etmez. Kromatizm bu temada da göze çarpar, fakat bağlayıcı temadaki kadar yoğun kullanılmamıştır. Temayı oluşturan sesler doğu kökenli müziği çağrıştıran artık ikili aralıklarını içerir. Temanın cümleleri her ne kadar fa eksenli bir tonal yapıyı gösterse de ezgisel yapı mi eksenindedir. İlk sunumunda sağ elde oktavlarla duyurulan tema, tekrarında üç katmanlı bir örgünün orta katmanında duyulur. Üst katman ise, kromatik seslerle süslenmiştir. (Bkz. Şekil 19)

The image shows a musical score for the first movement of the second sonata, measures 64-81. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It includes markings for 'Tempo primo', 'rit.', 'a tempo', and 'ritenuto'. The music is written for piano and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

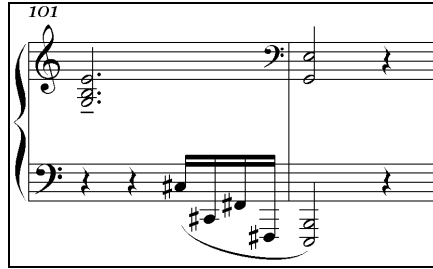
Şekil 19. (2. sonat, 1.bl., serim-B teması, öl. 64-81)

Kapanış temasıyla (öl. 87-102) B teması arasında da, A temasının birinci ve ikinci cümlelerinin arasında olduğu gibi bir karşıtlık göze çarpar. Melankolik havanın yoğun olduğu B temasının ardından, köşeli ve aksanlı bir kapanış teması duyulur. Kapanış temasının ana motifi, dört onaltılık notadan oluşan motiftir. Bu motif, bağlayıcı temadaki ana motifte sunulan sekizlik notaların, onaltılık notalar şeklinde işlenmesinden türetilmiştir. (Bkz. Şekil 20)



Şekil 20. (2. sonat, 1.bl., serim-kapanış teması, öl. 87-88)

Mi minördeki kapanış temasında da tonlar arasında geçişler vardır. Mi minör akoru, A temasının sonundaki gibi bir ‘puandorg’la bu temanın ve serim bölmesinin bittiğini açıkça gösterir. (Bkz. Şekil 21)



Şekil 21. (2. sonat, 1.bl., serimin sonu, öl. 101-102)

Gelişme bölmesi (öl. 103-205) dört kesitten oluşur ve ilk kesitte (öl.103-114) B teması geliştirilir, fakat serimdeki B temasının başındaki eşlik, arpej yerine tekrarlı akorlar şeklindedir. Sağ elde duyulan tema dördüncü ölçüye kadar aynıdır, fakat dördüncü ölçüden itibaren tekrarlı bir motif eklenir ve bu motif yine üç katmanlı örgüde orta katmanda duyulur. (Bkz. Şekil 22)

İkinci kesitte (öl. 115-126) kapanış temasının ana motifini oluşturan onaltılık grup ve bağlayıcı temadaki sekizlik grup nöbetleşerek, bu motifleri sekvenslerle geliştirirler. (Bkz. Şekil 23)

103
p dolce
cresc.

108
p
cresc.

113

Şekil 22. (2. sonat, 1.bl., gelişme-1. kesit, öl. 103-114)

115
p scherzando
mf

119

Şekil 23. (2. sonat, 1.bl., gelişme-2. kesit, öl. 115-119)

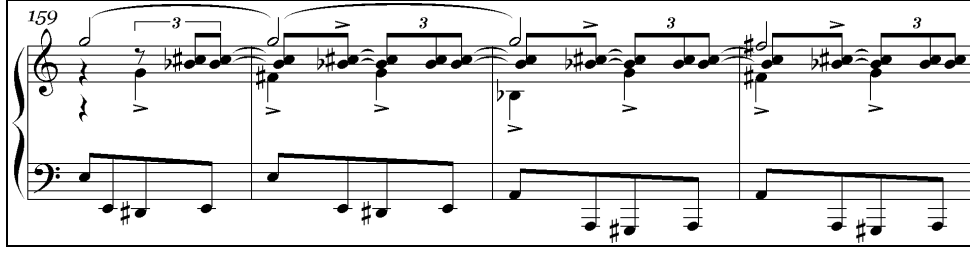
2/4 lük tartıya geri dönülen üçüncü kesitte (öl. 127-158), üst sesin yukarıya doğru kromatik olarak ilerlediği bir yapı bulunur. Bu ilerlemeye, yeni bir ritim olan noktalı ritim de katılır ve sekiz ölçümlük tırmanış, bir sonraki sekiz ölçüde tam dörtlü yukarıdan sekvenslerle gelir. Bu sekiz ölçümlük yapıların ikisinde de sol elde ostinato motifler duyulur. (Bkz. Şekil 24)

Şekil 24. (2. sonat, 1.bl., gelişme-3. kesit, öl. 127-138)

Dördüncü ve en uzun kesit ise (öl. 143-186), sol elde bağlayıcı temanın dört tane sekizlik notadan oluşan ostinato motifi duyulurken, dört katmandan oluşan sağ elin en üst katmanı B temasını çok geniş bir şekilde dokuz ölçüye genişleterek tekrar edilmesiyle sunulur. En alt katman ise, aksanlı notalarla ifade edilen motifin ikili aralıklarla inici sekvansinden oluşur. (Bkz. Şekil 25)

Şekil 25. (2. sonat, 1.bl., gelişme-4. kesit, öl. 143-150)

159. ölçüden itibaren sol elin notaları değişse de hareket değişmez, fakat sağ elde daha önce duyulan dört katmanın en tiz ve en pes sesleri temaları duyurmaya devam ederken, ortadaki iki katmanda A temasının ikinci motifi geliştirilir. (Bkz. Şekil 26)



Şekil 26. (2. sonat, 1.bl., gelişme-4. kesit, öl. 159-162)

Şekil 27. (2. sonat, 1.bl., gelişme-kodetta, öl. 187-205)

Sonraki 28 ölçüde de aynı hareket tonal geçişlerle duyurulur ve 187. ölçüde do# minörde sonuçlanır. Bunu takip eden 17 ölçülük kodetta (öl. 187-205), kendi içinde hem ritmik hem dinamik bakımından ikiye ayrılır. İlki, B temasını oluşturan aralıklardan biri olan artık ikililerle kurulmuş akorların egemen olduğu 10 ölçülük “forte” bir bölmedir. İkincisi ise sol elde yine bağlayıcı temanın sekizliklerden oluşan motifi duyulurken, sağ elde aynı motifin dördürlük notalarla kromatik olarak giderek tizleştiği bir bölmedir. Çift çizgi ve re minöre dönüş, gelişmenin bitimi ve yeniden serimnin başlangıcıdır. (Bkz. Şekil 27)

Yeniden serimde (öl. 206-314), A temasının re minör birinci motifi (öl. 206-214) sol elde gelir. (Bkz. Şekil 28)

205 a tempo
p
cresc.
211

Şekil 28. (2. sonat, 1.bl., yeniden serim-A teması, öl. 205-211)

Altı ölçüklük bir köprünün ardından, bağlayıcı temanın yeniden serimdeki tekrarına (öl. 224-255) geçilir. Bağlayıcı tema, serimdeki gelişinden farklı olarak büyük ikili tizden gelir. (Bkz. Şekil 29)

Piu mosso
224
pp
230

Şekil 29. (2. sonat, 1.bl., yeniden serim-bağlayıcı tema, öl. 224-231)

Serimdeki gibi 32 ölçü süren bağlayıcı temanın ardından B temasının tekrarı (öl. 256-278) duyulur. Tema bu sefer re minördedir ve tartı tekrar 3/4 lüğe döner. Yeniden serimde B teması ton değişikliği dışında birebir tekrarlanır. (Bkz. Şekil 30)

Tempo primo

Şekil 30. (2. sonat, 1.bl., yeniden serim-B teması, öl. 256-263)

Serimde mi minörde olan kapanış teması, yeniden serimde re minörde duyulur (öl. 279-295). (Bkz. Şekil 31)

Şekil 31. (2. sonat, 1.bl., yeniden serim-kapanış teması, öl. 279-282)

Kapanış teması, re minör akorunun iki ölçü sürmesiyle sona erer. Tartının 2/4 lüğe dönmesi ve dört ölçümlük bir girişin ardından, A temasının ilk motifinin son kez duyurulduğu re minör kodetta (öl. 296-314) başlar. “piano” nüansında sakin bir şekilde başlayan kodetta, güçlü bir “crescendo” ile gerilimi artarak “fortissimo” ya gelir ve re minör akoruyla bölüm sona erer.

2.2.2. Dördüncü Bölüm: Vivace Re Minör

Bu bölümün serim bölmesinde (öl. 1-132), A temasından önce bir giriş bulunur. Giriş (öl. 1-13), ilk motif olan eşlik materyaliyle başlar, üç motiften oluşur ve re minörün dominantıyla anlaşılır şekilde biter. Eşlik materyalinin arkasından gelen ikinci motifte, sağ elde re minör tonalitesini pekiştirilirken, sol elde kromatik bir iniş göze çarpar. Üçüncü motif ise, inici bir arpejden oluşmuştur. (Bkz.Şekil 32)

Şekil 32. (2. sonat, 4. bl., giriş, öl. 1-13)

Bölümün başlangıç materyalinin tek ses olarak duyurulduğu dört ölçülük bir girişle başlayan A teması (öl. 14-33), “Scherzando” başlığını alır. Sonunda röpriz işareti bulunan A teması, basit iki bölmeli biçimdedir. Tema, 8+8 ölçülük, birbirine bağlı iki cümleden oluşur ve dominant tonunda sona erer. İlk cümlede, girişteki eşlik materyali ve ikinci motif üst üste bindirilmiştir. İkincisinde ise eşlik küçük üçlü tize aktarılırken, sağ elde, daha sonra duyulacak bağlayıcı temanın triole motifi sunulur. (Bkz. Şekil 33)

14 *p* *scherzando* *p*

20 *3*

Şekil 33. (2. sonat, 4. bl., serim-A teması, öl. 14-24)

Bağlayıcı tema (öl. 34-49) yine 8+8 ölçü olup, birbirini tekrar eden iki kısımdan oluşur. Birinci kısım do eksenindeki akor dizilerinden oluşur. İkinci kısım ise birinci kısmı büyük ikili tize aktarmıştır. (Bkz. Şekil 34)

34 *mf* *p* *mp* *p*

39

Şekil 34. (2. sonat, 4. bl., serim-bağlayıcı tema, öl. 34-41)

B temasında (öl. 50-95) 2/4 lük tartıya geçilir ve donanımdan si bemol atılır. B teması hem do hem la eksenli gibi görünse de, aslında do majör duyulur. Serimiyi sonuçlandıran pasajdaki sesler bunun kanıtlar niteliktedir. Marş karakterindeki B teması, 8+7 ölçü olmak üzere iki motiften oluşur. Daha sonra B teması bir oktav pesten, olduğu gibi tekrar edilir. (Bkz. Şekil 35)

Şekil 35. (2. sonat, 4. bl., serim-B teması, öl. 50-71)

Kapanış teması yerine önce bağlayıcı temanın ikinci kısmının (öl. 97-112), ardından da B temasının birinci motifinin (öl. 113-132) sunulmasıyla serim, açıkça do majörde sona erer. Bölümün giriş kısmının sonundaki esler gibi, serimin sonundaki esler de bitiş vurgulayan bir diğer öğedir. (Bkz. Şekil 36)

Şekil 36. (2. sonat, 4. bl., serimin sonu, öl. 124-131)

Dört kesitten oluşan gelişme bölmesinin (öl. 133-224) birinci kesiti (öl. 133-144) 3/4 lük tartıdadır ve “Moderato” başlığını alır. Burada, sonatın birinci bölümünün B temasının gelişimi sunulur. (Bkz. Şekil 22) İkinci kesitte (öl. 145-160) 2/4 lük tartıya geçilir ve müzikal anlamda, bu bölümün B temasının

temelinde kurulmuştur. Bu kesitte, küçük ikili aralıklardan oluşan motifin kromatik sekvensle tırmanışı göze çarpar. (Bkz. Şekil 37)

The musical score for Şekil 37 consists of two systems. The first system covers measures 145 to 149. The second system covers measures 150 and 151. The music is in 2/4 time and marked 'p'. The melodic line (treble clef) features a motif of eighth notes with triplets, and the bass line (bass clef) features a chromatic sequence of notes.

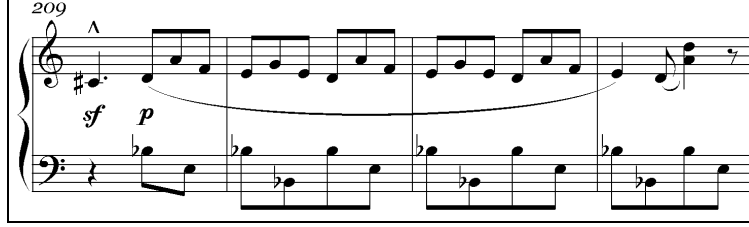
Şekil 37. (2. sonat, 4. bl., gelişme-2. kesit, öl. 145-151)

Üçüncü kesitte (öl. 161-208) A temasının gelişimi (öl 161-192) ritmik değişikliklerle sunulur. (Bkz. Şekil 38) Serimde 6/8 lik olan A teması, gelişmenin bu kesitinde 2/4 lük olur. Bu kesitte, önce B temasının, ardından da bağlayıcı temanın öğeleri de bulunur (öl. 193-108).

The musical score for Şekil 38 consists of two systems. The first system covers measures 161 to 165. The second system covers measures 166 and 168. The music is in 2/4 time and marked 'Vivace'. The melodic line (treble clef) features a motif of eighth notes, and the bass line (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes.

Şekil 38. (2. sonat, 4. bl., gelişme-3. kesit, öl. 161-168)

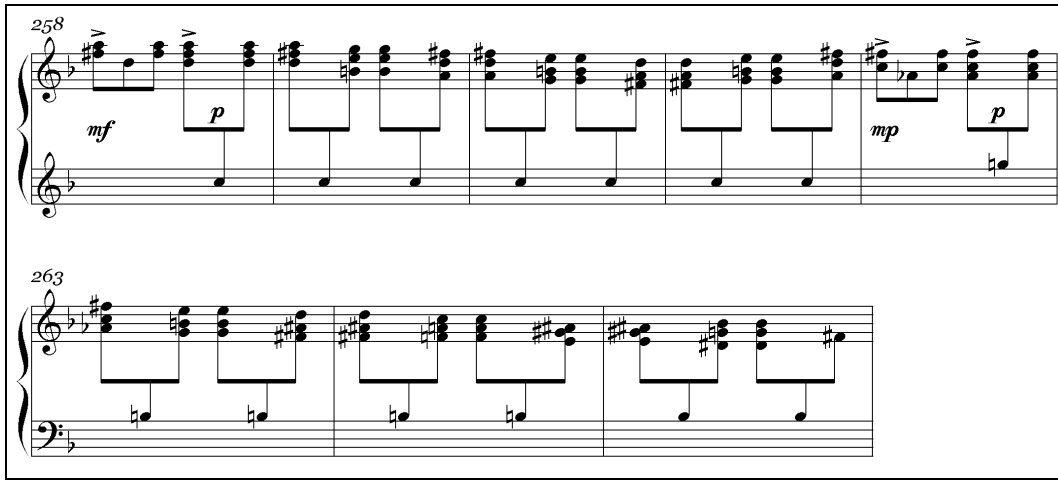
Son kesit (öl. 209-224), eşlik materyaliyle başlar (Bkz. Şekil 32) ve üçüncü kesitin müzikal devamı niteliğindedir. (Bkz. Şekil 39)



Şekil 39. (2. sonat, 4. bl., gelişme-4.kesit, öl. 209-212)

Bu kesit, girişin burada aynen kullanılması ile hem gelişmeyi sonlandırır, hem de yeniden serimye giriş niteliğindedir. Girişin (öl. 225-238) eşlik materyali ünison olmak yerine sol elde B temasının eşlik motifi ile sunulur. İkinci motifte de sol el kromatik olarak aşağıya iner; fakat serimde si notasından başlayan bu iniş, yeniden serimde do diyez notasından başlar. Son motif aynen tekrarlanır ve re minöre çözülür.

Yeniden serimde (öl. 225-353) A teması (öl. 238-257), serimdekiyle aynıdır, fakat bu sefer, tekrar işaretiyle geri dönüş yoktur. Daha sonra bağlayıcı tema (öl. 258-273), serimdeki ile karşılaştırıldığında büyük ikili tizden duyulur. (Bkz. Şekil 40)



Şekil 40. (2. sonat, 4. bl., yeniden serim-bağlayıcı tema, öl. 258-265)

Re minörde duyurulan B teması (öl. 274-304), ton değişikliği dışında serim ile aynıdır. Kodanın (öl. 305-353) başında A teması, gelişmede tekrarlandığı gibi noktalı ritmlerden oluşmuş şekilde bir kez daha gösterilir (Bkz. Şekil 38) ve bir ölçülük, B temasının marş motifini andıran bir köprüyle, yerini bağlayıcı temaya bırakır. A temasının giriş motifi ve bağlayıcı temanın kısa diyaloglar şeklinde çeşitli tonlarda sunulmasından sonra, noktalı ritm tekrar duyulur. Bölüm, girişin üçüncü motifinin birebir tekrarından sonra, “sf” akorlarla sona erer.

2.3. Birinci Piyano Konçertosu Op.10 Re Bemol Majör

1912 yılında Re Bemol Majör Birinci Piyano Konçertosu’nu besteleyen Prokofiev, konservatuvardan bu eseri çalarak mezun olmuştur. Eser, gerek piyano yazısı, gerek form, gerekse kompozisyon açısından sıra dışı olması nedeniyle dikkat çekmiştir. Harlow Robinson, “Sergei Prokofiev- A Biography” adlı kitabında, bu eser hakkında şunları yazmıştır;

“...onbeş dakikadan biraz daha uzun olan-ki sonraki piyano konçertolarından çok daha kısadır-ilk konçerto Prokofiev’in kısıklık ve ekonomikliğe dair ilk çabasıydı (bu çaba, ‘Klasik Senfoni’ ve ‘Birinci Keman Konçertosu’nda da ortaya çıktı). Eser, Prokofiev’i daima özgün ve yenilikçi olmaya teşvik eden Tcherepnin’e ithaf edilmişti. Dinleyici ve eleştirmenleri şaşırtan, ani ve adeta patlar gibi ritimler ve form ile piyano ve orkestranın sesinde meydana gelen olağanüstü metalik özellikti. Bu durum, Rachmaninof ve Skryabin’in romantik, ritmik açıdan yumuşak konçertolarından çok farklıydı...”(Robinson, 1987, s.86)

Eser üç bölümlüdür ve aralıksız çalınır. Form olarak, birinci bölüm “Allegro brioso” serim, üçüncü bölüm “Allegro scherzando” yeniden serim olarak kabul edilse de, gelişme bölmesi olarak varsayılan “Andante assai” başlıklı ikinci bölüm gelişimsel değildir, ancak esas temalarla motifsel benzerlikler gösterir. Eserin analizinde, ikinci bölüme “C Bölmesi” adı verilmiştir.

Eserin en başında, önce soloda, sonra orkestrada gelen uzun ve görkemli tema, üç bölümü birbirine bağlar.

“...konçertonun özelliği, tekrarlayan giriş bölümüdür-iki oktav yükselen ve iki elle, açık oktavlar arasında çalınan coşturucu şekilde olumlu bir satır-. Prokofiev, eser boyunca üç kez tekrar eden giriş bölümünden ‘konçertoyu bir arada tutan üç balina’ olarak bahseder; bu, Prokofiev’in iyimser, güçlü ve ‘iskitlere⁵ özgü’ estetik anlayışının heyecan verici bir ifadesidir. Sık sık tekrarlayan açılıştaki beş notalık kısım (arkasından dörtlük notalar gelen noktali sekizlik notalar) son derece agresif ve enerjik bulan bazı gözlemciler, eserin bu motifinden “dinleyicinin gözüne sokulan kısım” (po cherepu)⁶ olarak bahsetmişlerdir...” (Robinson, 1987, s. 86)

Eserin serim bölmesi varsayılan “Allegro brioso” başlıklı birinci bölümü, (öl. 1-269) orkestranın çaldığı re bemol majör akorlarından sonra piyano ve orkestranın seslendirdiği giriş temasıyla (öl. 2-27) başlar. (Bkz. Şekil 41)

Şekil 41. (1. konçerto, giriş, öl. 1-11)

⁵ İskitler, M.Ö. 7.-4. yüzyıllarda Güney Rusya bozkırlarında ileri bir uygarlık yaratan kavimdir. Savaşçı ve göçebe bir toplum olan İskitlerin, hayvan ve av figürlerinin geometrik düzenler içinde yer aldığı bronz ve demirden yapıtlarının yanında, altın mücevher ve silah süsleri, dünyanın çeşitli müzelerinin en göz alıcı parçalarıdır.

⁶ “Po cherepu”, kafaya vurmak anlamına gelen Rusça bir deyimdir. İngilizce metinde tırnak içindeki deyim de bunun aynısıdır, fakat bu şekildeki çeviri Türkçe’ye daha uygundur.

Bu tema daha sonra orkestrada duyulur ve giriş bölmesi sonuçlanır (öl. 27-44). “Poco piu mosso” başlıklı A teması (öl. 45-91), do majörde piyano soloyla başlar ve ritimsel olarak değişik pasajlardan oluşur. (Bkz. Şekil 42)

Şekil 42. (1. konçerto, serim-A teması, öl. 45-48)

“Tempo primo” başlıklı re bemol majör bağlayıcı tema (öl. 92-155), yine solo piyanoyla başlar. Bu tema, giriş temasındaki gibi noktalı ritimli bir temadır. (Bkz. Şekil 43) Bu temanın tekrarı, küçük ikili tizden ve oktavlarla gelir, nüans ise “fortissimo” dur.

Şekil 43. (1. konçerto, serim-bağlayıcı tema, öl. 92-95)

“Meno mosso” başlıklı mi minör B teması (öl. 156-188) ise, A teması ve bağlayıcı temanın coşkulu atmosferinin tam aksine oldukça karamsar ve gergin bir temadır. B teması iki cümleden oluşur; bakır nefeslilerin ön planda olduğu ilk cümle, 4+4 ölçü olmak üzere iki kere tekrar eder ve birincisinde mi minör, ikincisinde tam dörtlü tizden la minör duyurulur. (Bkz. Şekil 44)

12 **Meno mosso**
156
Tb-ni
V-le
Tb-ni
V-c.
Archi
Cor.
Tuba

Şekil 44. (1. konçerto, serim-B teması, öl. 156-159)

Yaylıların pizzicatosu ile başlayan ve piyanonun eşlik ederek katıldığı ikinci cümle de iki kere tekrar eder; ikinci gelişi orkestrada bir, piyano üç oktav pestendir. (Bkz. Şekil 45)

13
163
8va
Pno. I
Pno. II
13 pizz.
V-ni
p
mf
Tr-ba
(8va)
167

Şekil 45. (1. konçerto, serim-B teması, öl. 163-171)

Daha sonra bu iki cümle orkestrada aynı şekilde tekrar ederken, piyano partisi daha önceki eşlik partisini süsleyerek çeşitlemeler yapar. Birinci ve ikinci

cümlelerin tekrarından sonra, solo piyanonun dokuz ölçülük kadansı duyulur (öl. 188-196). (Bkz. Şekil 46)

The image displays a musical score for Piano I, consisting of four systems of staves. The first system (measures 188-191) features a treble clef with a melody starting at measure 188, marked with a forte (*f*) dynamic and a *sva* (sustained) marking. The bass clef provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 191-194) continues the melody, marked with *pp* (pianissimo) and *poco* (poco) markings, and includes a *tr* (trill) marking. The third system (measures 194-196) shows a *rallentando* (rhythmic slowing) marking, followed by a return to *a tempo* (normal tempo). The fourth system (measures 196-199) continues the *rallentando* marking. The score includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, and *sf*, as well as performance instructions like *sva*, *poco*, *rallentando*, and *a tempo*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Şekil 46. (1. konçerto, serim-kadans, öl. 188-196)

“Piu mosso (Tempo I)” başlığıyla, piyanonun girişinin ardından orkestrada duyulan tema, mi minördeki kapanış temasıdır (öl. 197-216). (Bkz. Şekil 47) Bu dört ölçülük tema dört kez aynı şekilde orkestrada gelirken, piyano ikinci tekrarda katılır ve bu temayı her tekrarda onaltılık notalar ve sekizlik üçlemelerle çeşitler.

197 **Piu mosso (Tempo I)** *pp* *pp*

Pno. I

Pno. II **Piu mosso (Tempo I)** *pp* Archi

200 Cl. Fl. Cor.

Pno. II

204

Şekil 47. (1. konçerto, serim-kapanış teması, öl. 197-204)

Kapanış temasının ardından, “Animato” başlığındaki koda (öl. 217-269) duyulur. Koda iki pasajdan oluşur; birincisi, piyanonun inici kromatik oktavlarla seslendirdiği bir pasaj, (Bkz. Şekil 48) ikincisi ise girişteki re bemol majör temanın orkestrada duyulmasıdır. Piyanoda burada ünison oktavlarla orkestraya eşlik eder. Re bemolün majörün pekiştirilmesiyle serim sakin bir şekilde biter. (Bkz. Şekil 49)

17 **Animato** *ff con brio*

Pno. I

Pno. II **Animato tutti** Cor. *fp*

Şekil 48. (1. konçerto, serim-koda, öl. 217-220)

263 *pochissimo rit.*

Pno. I *pp*

Pno. II *pochissimo rit.*

V-c. arco *pp*

268

Pno. I G.P.

Pno. II G.P.

Şekil 49. (1. konçerto, serimnin sonu, öl. 263-269)

C bölümünde (öl. 270-311) iki farklı tema göze çarpar. Sol diyez minör tonundaki bölmenin başında, iki tema ardı ardına orkestra partisinde duyulur. Birinci temayı (öl. 270-273) sürdünli yaylılar, ikinci temayı (öl. 274-275) ise klarinet seslendirir. (Bkz. Şekil 50)

21 **Andante assai**

270 *pp* Archi con sord. *pizz.*

Pno. I

273 *Cl.* *tr.* *tr.* *pizz.*

Pno. I

Şekil 50. (1. konçerto, C bölümü, öl. 270-275)

İki ölçümlük küçük bir köprünün (öl. 276-277) ardından, bu iki temayı solo piyano seslendirir (öl. 278-281, 282-283). Piyanoda bu temalar, birincisi si majörde, ikincisi fa diyez majörde başlamak üzere, oldukça yoğun ve katmanlı bir örgüde duyulur. (Bkz. Şekil 51)

Şekil 51. (1. konçerto, C bölümü, öl. 277-279)

İki ölçümlük küçük köprünün bir kez daha duyulmasının ardından 286. ölçüden itibaren, temalar sol diyez minörde birbiri ardına sunulur (öl. 286-289, 290-291), 32'lik notalardan oluşan diziler de temaya katılmıştır. (Bkz. Şekil 52)

Şekil 52. (1. konçerto, C bölümü, öl. 286)

İkinci tema da aynı şekilde, 32'lik notalardan oluşan dizilerle örülür. (Bkz. Şekil 53)

The image shows two systems of musical notation for Piano I. The first system, starting at measure 290, features a complex, rhythmic melody in the right hand, often marked with a '7' indicating a septuplet. The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 291, continues the melody and includes the marking 'p dolce' in the bass clef.

Şekil 53. (1. konçerto, C bölümü, ö. 290-291)

Temaların tekrarından önce, 2+2 olmak üzere, dört ölçümlük bir köprü (öl. 292-295) bulunur. Köprüden sonra ilk tema, (öl. 296-299) piyanonun güçlü akorlarla eşlik ettiği orkestrada sunulur. (Bkz. Şekil 54)

The image shows a musical score for Piano II, measures 296-297. The score is in G major and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. Measure 296 starts with a fortissimo (ff) dynamic and includes a boxed '25' above the first measure. Measure 297 includes an 8va marking above the first measure. The score is divided into three systems, each with two staves (treble and bass clef).

Şekil 54. (1. konçerto, C bölümü, öl. 296-297)

Piyanonun bu temayı bir oktav aşağıda seslendirmesinden (öl. 300-303) sonra ikinci tema (öl. 304-305) aynen tekrar edilir. (Bkz. Şekil 53) 306. ölçüde koda başlar (öl. 306-311). “Tranquillo, decrescendo e ritard” başlıklı kodada, donanımdan fa, do, sol, re ve la diyezler çıkarılır, ton her ne kadar do majör görünse de, fa majör duyulur. (Bkz. Şekil 55)

26 Tranquillo, decrescendo e ritard.
306

Pno. I

26 Tranquillo, decrescendo e ritard.
Archî, Cl. e Fl.
p legatissimo

Pno. II

Şekil 55. (1. konçerto, C bölümü-koda, ölç. 306-307)

C bölümü ve serim bölümünün temaları arasında ritim ve aralık bakımından birtakım benzerlikler göze çarpar. Ritimsel benzerliğe örnek olarak, serim bölümünde sıkça karşımıza çıkan noktalı sekizlik ve onaltılık ritmin, C bölümünde temponun yavaş olması nedeniyle daha geniş bir ritim olan noktalı dörtlük ve sekizlik şekline dönüşmesi verilebilir.

B teması ve C bölümünün motifleri de aralık bakımından benzerlik gösterir; her ikisi de küçük ikili aralığıyla başlar. (Bkz. Şekil 45-öl. 163, Şekil 50-öl. 270) Bunun dışında, B teması ve C bölümünün ikinci teması, Si-Mi aralığını temel alması bakımından benzerlik taşır. (Bkz. Şekil 56)

Şekil 56. (1. konçerto, serim-B teması-öl. 63, C bölümü-öl. 274, ölç. 290)

Yeniden serim olarak kabul edilen “Allegro scherzando” başlıklı üçüncü bölümde (öl. 312-488), piyano partisinin ilk üç ölçüsü serimdeki kodanın inici kromatik pasajından oluşmuştur. (Bkz. Şekil 48) Ardından gelen üç ölçüde ise A temasının üçlü notalarla yukarıya çıkan motifi (Bkz. Şekil 42) ve orkestra partisinde B teması (Bkz. Şekil 44) üst üste bindirilmiştir. Bu altı ölçü, si majör tonundadır. Daha sonra aynı birleşim do majörde tekrarlanır. (Bkz. Şekil 57)

Şekil 57. (1. konçerto, yeniden serim-A teması, öl. 319-324)

Bu birleşim daha sonra re majör ve mi bemol majöre modülasyon yaparak, yerini orkestrada duyulan “Pochissimo meno mosso” başlığındaki mi majör bağlayıcı temaya (öl. 347-368) bırakır. (Bkz. Şekil 58)

29

Pochissimo meno mosso

Tr-ba

Pno. II

pizz.

mp

una corda

Şekil 58. (1. konçerto, yeniden serim-bağlayıcı tema, öl. 347-350)

Orkestradaki bağlayıcı temanın ardından, piyanonun uzun kadansı sunulur (öl. 369-410). Kadans, solo piyanonun bağlayıcı temayı seslendirmesiyle başlar. (Bkz. Şekil 59) 374. ölçüden itibaren noktalı ritmlerin, kromatik, diyatonik dizilerin ve doğaçlama karakterinin göze çarptığı “fortissimo” bir bölme, bütün konçertoyu özetler.

30

Pno. I

pp

pp

p

grw

Şekil 59. (1. konçerto, yeniden serim-kadans, öl. 369-374)

Kadansın ardından, B temasının yeniden serimdeki tekrarına (öl. 411-426) geçilir. “Poco piu sostenuto” başlıklı do diyez minör B teması bakır nefesliler ve yaylılar tarafından seslendirilirken, piyanoda, noktalı ritmlerle yapılandırılmış, inici diyatonik dizilerden oluşan bir cümle duyulur. Bu cümle daha sonra fa diyez minörde tekrar edilir. (Bkz. Şekil 60)

31 Poco piu sostenuto

swa-

Pno. I
p legato

Pno. II
p

31 **Poco piu sostenuto**

Tb-ni
V-le
Tb-ni
V-c.

Archi
Tuba

414

Pno. I

Pno. II
Cor.

Şekil 60. (1. konçerto, yeniden serim-B teması, öl. 411-414)

Orkestranın seslendirdiği do diyez minör kapanış teması (öl. 427-444) yeniden serim bölümünde de dört defa duyulur. (Bkz. Şekil 61)

33 piu mosso sempre accelerando al animato

427 *grv*

Pno. I *f*

Pno. II *p*

33 piu mosso sempre accelerando al animato

V-ni

430

Pno. I

Pno. II

V-ni

Fl. Ob.

Şekil 61. (1. konçerto, yeniden serim-kapanış teması, öl. 427-431)

“Animato” başlığındaki koda (öl. 445-488), bu sefer orkestra girişiyle başlar ve serim bölmesindeki kodanın birebir tekrarıdır.

Giriş temasının son kez gelişinde, piyanonun ünison oktavları değişime uğrasa da, orkestra partisi aynen saklanır. Piyanoda, aşağı inen diyatonik ve pentatonik dizilerin birbiri ardına sıralanmasının ardından tema orkestra tarafından sonuçlandırılarak görkemli akorlarla sona erer. (Bkz. Şekil 62)

The image displays a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, across three systems of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 477-480):** Pno. I plays a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Pno. II has a 'cresc.' (crescendo) marking and plays a series of chords. A 'ff' (fortissimo) marking appears in Pno. I at measure 480.
- System 2 (Measures 481-485):** Pno. I plays chords with '8va' (octave up) markings. Pno. II plays chords with '8vb' (octave down) markings. A 'fff' (fortississimo) marking appears in Pno. II at measure 485.
- System 3 (Measures 486-488):** Pno. I plays chords with '8va' markings. Pno. II plays chords with 'fff' markings.

Şekil 62. (1. konçerto, yeniden serim-koda, öl. 477-488)

SONUÇ

Sergei Sergeyeviç Prokofiev'in öğrencilik yıllarında yazdığı Birinci, İkinci Piyano Sonatları ve Birinci Piyano Konçertosu'nda rastlanılan sonat allegrosu biçimi, şüphesiz ki klasik dönemdekine kıyasla büyük farklılıklar gösterir. Prokofiev, bu büyük ölçekli ilk piyano eserlerinde yaptığı biçimsel denemelerle, Sonat Allegrosu'na yeni bir bakış açısı getirmiştir. Besteci Birinci sonatta, İkinci Sonat'ın birinci ve dördüncü bölümlerinde birtakım tonal değişiklikler yapmış olsa da, klasik Sonat Allegrosu'na bağlı kalmıştır.

Prokofiev, Birinci Piyano Konçertosu'nda ise, Sonat Allegrosu özelliklerini taşıyan birinci ve üçüncü bölümü, gelişimsel olmayan ikinci bölümle sentezleyerek, sonat allegrosu ve konçerto formunu bir arada kullanmıştır. Bu bakımdan Birinci Piyano Konçertosu, bestecinin geleneğe bağlı kalarak keşif yapma arzusunun, henüz öğrenciyken ortaya çıktığının kanıtıdır.

EKLER**İÇİNDEKİLER**

EK 1. SÖZLÜK	53
EK 2. Tablo 1. Birinci Piyano.Sonata'nın form analizinin genel görünüşü	56
EK 3. Tablo 2. İkinci Piyano Sonata 1. bölümün form analizinin genel görünüşü	57
EK 4. Tablo 3. İkinci Piyano Sonata 4.bölümün form analizinin genel görünüşü	58
EK 5. Tablo 4. Birinci Piyano Konçertosu'nun form analizinin genel görünüşü..	59
EK 6. Tablo 5. Bölmelerin uzunluklarının, ölçü sayıları baz alınarak Karşılaştırılması	60

EK 1. SÖZLÜK*

B

Ballade. Ortaçağdan beri yaşayan bir halk şiiri, halk şarkısı ve halk dansı formu. (Say, 2005, Cilt: I, s.163)

C

Chanson. “Şarkı”. İçeriği ve seslendirme tarzıyla Fransız stilini temsil eden sanatsal şarkılara verilen ad. (Say, 2005, Cilt: I, s.318)

D

Diatonik dizi. Avrupa müziğinin temel dizisi olan, bir sekizli içindeki tam ve yarım perdelerden kurulu majör ve minör dizilerin adı. (Say, 2005, Cilt: I, s.450)

F

Fantasia. Düş gücünden kaynaklanan, özgür formda şiirsel çalgı parçası. (Say, 2005, Cilt: I, s.570)

Form. Genel olarak form, bir eserin birlik, bütünlük düzenidir ve eseri oluşturan motif, cümle, tema gibi parametrelerin belli bir şemaya oturtulmasıdır.

Frottola. İtalya’da 15. yüzyıldan beri kullanılan bir halk şiiri formu. Kısa sürede din dışı parçaların, daha çok aşk şarkılarının sözlerini oluşturmuş, ilgi gören bu yönüyle besteciler tarafından benimsenmiştir. (Say, 2005, Cilt: I, s.621)

K

Kadans. (1) Bir müzik eserinde cümlenin, periyodun ya da bölümün sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon.

(2) Konçerto formunda, solistin ustalığını serimlemesine olanak açan ve solo olarak seslendirilen gösterişli kısa parça ya da geçit. (Say, 2005, Cilt: II, s.219)

Koda (Coda). “Kuyruk”. Yapısı sıkıca belirlenmiş olan Füg veya Sonat gibi formlarda, eserin sonunda yer alan özet parça. (Say, 2005, Cilt: I, s.335)

Kodetta (Codetta) Sonat formunda, kısa tutulmuş olan koda. (Say, 2005, Cilt: I, s.335)

*Ahmet Say’ın “Müzik Sözlüğü”nden alınan terimlerin kısaltılan tanımları, değiştirilmeden aktarılmıştır.

Kontrpuan. Her biri belli özellikler taşıyan birden fazla melodi çizgisinin armoni bütünlüğü oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşmasını sağlayan çokseslilik tekniğinin adı. (Say, 2005, Cilt: II, s.295)

Kromatik. On iki perdeli dizide, birbirini izleyen yanaşık yarım perde aralıklar sırasıyla çıkararak ya da inerek ilerleyiş. (Say, 2005, Cilt: II, s.324)

L

Lunga. “Uzun” anlamına gelir. Nota ya da akorun, belirtilen değerden daha fazla duyurulması anlamındadır.

M

Madrigal. 14. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan çoksesli din dışı sözlü müzik formudur. (Say, 2005, Cilt: II, s.399)

Modülasyon (Modulation). Bir tonalite merkezinden başka bir tonalite merkezine geçmek. (Say, 2005, Cilt: II, s.492)

Motet. Avrupa müziğinde 13. yüzyılın başlarından 18.yüzyılın ortalarına kadar bestelenmiş olan şarkı formunda bir vokal müzik çeşidi. (Say, 2005, Cilt: II, s.505)

O

Ostinato. “İsrarlı, direngen, dikkafalı”. Melodik, ritmik ya da armonik bir motifin ısrarlı biçimde sürekli tekrarı. (Say, 2005, Cilt: II, s.641)

P

Pavane. İtalya’da 16. yüzyılda ortaya çıkan ağır tempolu, 2/4 lük ya da 4/4 lük ölçüde bir saray dansı. (Say, 2005, Cilt: III, s.26)

Polikord. İki yada daha fazla akorun bir arada kullanımı.

Politonalite. “Çok tonluluk”. Birden fazla tonalitenin aynı anda kullanılmasıdır. (Say, 2005, Cilt: III, s.67)

R

Resitatif. Latince *recitare*: “açıklamak” sözcüğünden kaynaklanarak, Avrupa dillerine ve Türkçemize giren bu terim, şan ve sahne sanatlarında, “açıklayıcı konuşma” tarzındadır ve bazen özgür ritm ve tempo gözetilir. (Say, 2005, Cilt: III, s.128)

Rondeau. Fransa’da 13. yüzyıldan başlayarak “formes fixes” adı altında yaşayan üç geleneksel şiir formundan biri. (Say, 2005, Cilt: III, s.172)

S

Sekvens (Sekans). “Yürüyüş”. Bir melodi parçasının farklı ses yüksekliklerinden tekrarlanması. (Say, 2005, Cilt: III, s.290)

T

Triad. “Üçlü beşli akor”. Armoni sanatının temeli, “Perfekt akor” yada “Triad” olarak nitelenen kök durumundaki üçlü beşli akorlardır. Bu temel, üç sestten oluşur: kalınses kök, ortadaki sese üçlü, ince sese beşli denir. (Say, 2005, Cilt: III, s.498)

V

Villancico. Geleneksel İspanyol edebiyatında 16-18. yüzyıllar arasında kullanılmış olan bir şiir formu üzerine bestelenen şarkılar. (Say, 2005, Cilt: III, s.586)

Virelai. Geç ortaçağda ve Rönesans’ın başlarında, Fransız şiirinin üç temel formundan biri olan şiirler üzerine bestelenen müzik. (Say, 2005, Cilt: III, s.587)

EK. 2 Tablo 1. Birinci Piyano.Sonati'nın form analizinin genel görünüşü

SERİM (1-93)	<u>Giris</u> Fa Minör 1-4	<u>A Teması</u> Fa Minör 5-25	<u>Bağlayıcı Tema</u> Si ^b Minör 26-41	<u>B Teması</u> La ^b Majör 42-73	<u>Kapanış Teması</u> La ^b Majör 74-93
GELİŞME (94-145)	<u>1.Kesit</u> 94-115	<u>2.Kesit</u> 116-133	<u>3.Kesit</u> 134-145		
Y.SERİM (146-244)	<u>A Teması</u> "Meno Mosso" Fa Minör 146-151	<u>Bağlayıcı Tema</u> "Allegro" Do Minör 152-173	<u>B Teması</u> Re ^b Majör 174-193	<u>Kapanış Teması</u> Fa Minör 194-225	<u>Kodetta</u> Fa Minör 226-244

EK. 3 Tablo 2. İkinci Piyano Sonatı 1. bölümün form analizinin genel görünüşü

SERİM (1-102)	<u>A Teması</u> Re Minör 1-31	<u>Bağlayıcı Tema</u> (Sol Minör) 32-63	<u>B Teması</u> (Mi Minör) 64-86	<u>Kapanış Teması</u> (Mi Minör) 87-102	
GELİŞME (103-205)	<u>1.Kesit</u> 103-114	<u>2.Kesit</u> 115-126	<u>3.Kesit</u> 127-142	<u>4.Kesit</u> 143-187	<u>Kodetta</u> 188-205
Y.SERİM (206-314)	<u>A Teması</u> 1.Motif Re Minör 206-223	<u>Bağlayıcı Tema</u> Mi Minör 224-255	<u>B Teması</u> (La Minör) 256-278	<u>Kapanış Teması</u> Re Minör 279-295	<u>Koda</u> Re Minör 296-314

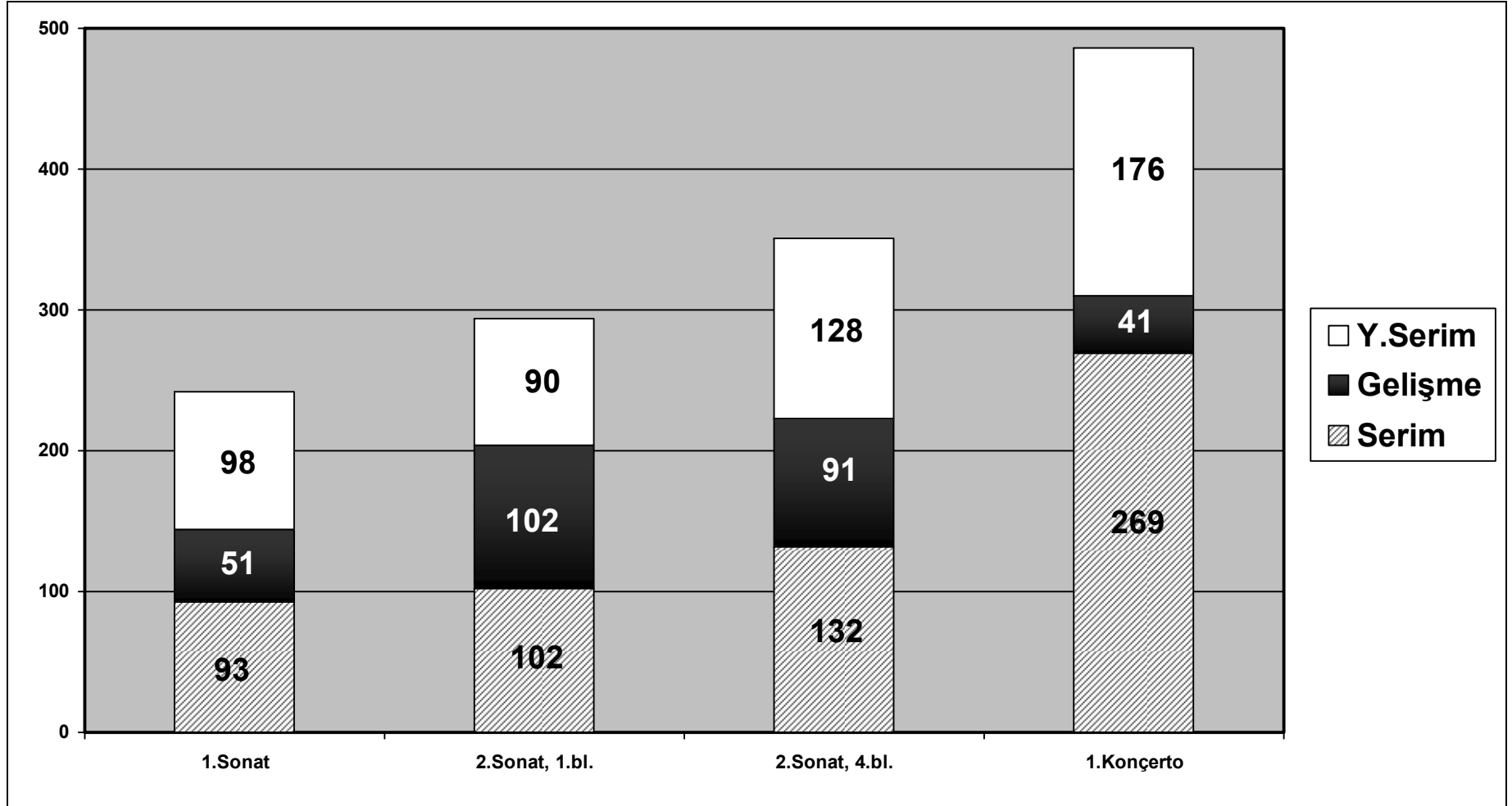
EK. 4 Tablo 3. İkinci Piyanosonata 4.bölümün form analizinin genel görünüşü

SERİM (1-132)	<u>Giris</u> Re Minör 1-13	<u>A Teması</u> “Scherzando” Re Minör 14-33	<u>Bağlayıcı Tema</u> (Fa Majör) 34-49	<u>B Teması</u> Do Majör 50-96	<u>Bağlayıcı Temanın</u> <u>2.Kısmı</u> 97-112	<u>B Temasının</u> <u>1.Motifi</u> 113-132
GELİŞME (133-224)	<u>1.Kesit</u> (1.Bölümün B Temasının Gelişimi) 133-144	<u>2.Kesit</u> 145-160	<u>3.Kesit</u> 161-208	<u>4.Kesit</u> 209-224		
Y.SERİM (225-353)	<u>Giris</u> 225-238	<u>A Teması</u> Re Minör 238-257	<u>Bağlayıcı Tema</u> (Re Majör) 258-273	<u>B Teması</u> (Re Majör) 274-304	<u>Koda</u> (Re Minör) 305-353	

EK 5. Tablo 4. Birinci Piyano Konçertosu'nun form analizinin genel görünüşü

<p>SERİM</p> <p>1.BÖLÜM - “ALLEGRO BRIOSO”</p> <p>(1-269)</p>	<p><u>Giris</u> Re^b Majör 1-44</p>	<p><u>A Teması</u> “Poco Piu Mosso” Do Majör 45-91</p>	<p><u>Bağlayıcı</u> <u>Tema</u> “Tempo Primo” Re^b Majör 92-155</p>	<p><u>B Teması</u> “Meno Mosso” Mi Minör 156-188</p>	<p><u>Kadans</u> 188-196</p>	<p><u>Kapanıs</u> <u>Teması</u> “Piu Mosso Tempo I” (Mi Minör) 197-216)</p>	<p><u>Koda</u> Mi Majör- Re^b Majör 217-269</p>
<p>C BÖLMESİ</p> <p>2.BÖLÜM - “ANDANTE ASSAI”</p> <p>(270-311)</p>	<p><u>1.Tema</u> Sol[#] Minör 270-273</p> <p><u>2.Tema</u> (Orkestra) 274-275</p>	<p><u>1.Tema</u> Si Majör 278-281</p> <p><u>2.Tema</u> Fa[#] Majör (Solo Piyano) 282-283</p>	<p><u>1.Tema</u> Sol[#] Minör 286-289</p> <p><u>2.Tema</u> 290-291</p>	<p><u>Köprü</u> 292-295</p>	<p><u>1.Tema</u> (Orkestra) 296-298</p>	<p><u>1.Tema</u> 300-303</p> <p><u>2.Tema</u> 304-305</p>	<p><u>Koda</u> (Fa Majör) 306-311</p>
<p>Y.SERİM</p> <p>3.BÖLÜM - “ALLEGRO SCHERZANDO”</p> <p>(312-488)</p>	<p><u>A Teması</u> Si Majör 312-346</p>	<p><u>Bağlayıcı</u> <u>Tema</u> Mi Majör 347-368</p>	<p><u>Kadans</u> 369-410</p>	<p><u>B Teması</u> Do[#] Minör 411-426</p>	<p><u>Kapanıs</u> <u>Teması</u> Do[#] Minör 427-444</p>	<p><u>Koda</u> Mi Majör- Re^b Majör 445-488</p>	

EK 6. Tablo 5. Bölmelerin uzunluklarının, ölçü sayıları baz alınarak karşılaştırılması



KAYNAKÇA

- Ashley, Patricia. "Prokofiev's Piano Music: Line, Chord, Key." Eastman School of Music of the University of Rochester, 1963 (Yayınlanmamış Doktora Tezi)
- Borrel, Eugene. **Sonat**. Çeviren: Fikri Çiçekoğlu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966
- Green, M. Douglass. **Form in Tonal Music- An Introduction to Analysis**. United States of America: Holt, Reinhart and Winston, Inc, 1965
- Gültek, Buğra. **Piyano-Bir Çalgının Biyografisi**. Ankara: Epilog Yayıncılık, 2007
- Hodeir, Andre. **Müzikte Türler ve Biçimler**. Çeviren: İlhan Usmanbaş. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971
- Minturn, Neil. **The Music of Sergei Prokofiev**. CT: Yale University Press, 1997
- Robinson, Harlow. **Sergei Prokofiev-A Biography**. (İlk yazılış NY: Viking Penguin Inc, 1987) Boston: Northeastern University Press, 2002
- Say, Ahmet. **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005
- Usmanbaş, İlhan. **Müzikte Biçimler**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974