

**SERGEI PROKOFIEV OP.94 NO.2 RE MAJÖR  
FLÜT- PİYANO SONATI:FLÜT İCRASI İÇİN  
TEKNİK ÖNERİLER VE FORM ANALİZİ**

**Seyhan BULUT**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Mayıs 2011**

**SERGEI PROKOFIEV OP.94 NO.2 RE MAJÖR FLÜT- PİYANO SONATI:**

**FLÜT İCRASI İÇİN TEKNİK ÖNERİLER VE FORM ANALİZİ**

**Seyhan BULUT**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Müzik Anasanat Dalı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı**

**Danışman: Doç. Ayşe Gülriz GERMEN**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Mayıs 2011**

## **SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ**

**Seyhan BULUT**  
**Müzik Anasanat Dalı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı**  
**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**  
**Danışman: Doç. Ayşe Gülriz GERMEN**

Yirminci yüzyıl flüt repertuarının zorluk derecesi yüksek ve önemli bir eseri olan S. Prokofiev op.94 no.2 re majör Flüt- Piyano Sonatı'nın bilinçli bir şekilde icra edilebilmesi için bir kılavuz niteliğinde hazırlanan bu çalışma, flüt performans ve tekniğinin gelişimine olumlu katkılar sağlamak amacı taşımaktadır.

Çalışma, ulusal ve uluslararası flüt eğitimi çerçevesinde alınan derslerde ve ustalık sınıflarında edinilen teknik ve müzikal deneyimin yanı sıra Prokofiev'in yaşamı, müzik dilinin karakteristik özellikleri, yirminci yüzyıl müziğinin genel özellikleri, flüt teknikleri, form analizi, müzik tarihi gibi konularda okumalarla ve uzman görüşleriyle desteklenmiştir.

Bu çalışmanın, belli bir teknik ve müzikal olgunluğa ulaşmış flütçülerin repertuarında vazgeçilmez bir yerde olan sonatın icrasında müzikal ifadeyi zenginleştirme, icracıya teknik anlamda yol gösterici yeni fikirler verme ve flüt eğitimine katkı sağlama açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.

## **ABSTRACT**

### **SERGEI PROKOFIEV OP.94 NO.2 D MAJOR SONATA FOR FLUTE AND PIANO TECHNICAL PROPOSALS FOR PERFORMANCE AND ANALYSIS**

This thesis was prepared as a guide in order to give clues of performance for one of S. Prokofiev's serious works; op.94 nr.2 D-major Sonata for Flute and Piano which has a quite high level of difficulty in the flute literature. The aim of the study is to provide necessary information and handy technical proposals for improvement of flute performance and technics concerning this sonata.

Among resources of the study are, technical and musical knowledge and experience gained through professional flute study as well as international mastercourses and besides, readings on Prokofiev's life, characteristics of his musical language, general characteristics of twentieth century music, flute technics, form analysis and music history.

This guide is expected to be useful in enriching the musical expression for the performance of Prokofiev's sonata by informing the performer with technical solutions and analysis. It is also a contribution to the flute education literature.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Seyhan BULUT' un "Sergei Prokofiev Op.94 No.2 Re Majör Flüt- Piyano Sonatı: Flüt İcrası İçin Teknik Öneriler ve Form Analizi" başlıklı tezi 27 Mayıs 2011 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Ayşe Gülriz GERMEN  
Üye : Prof. A. Kerim GÜRERK  
Üye : Doç. Burak BASMACIOĞLU  
Üye : Doç. Lilian Tonella TÜZÜN  
Üye : Yrd. Doç. İrfani ÖZDEMİR

İmza  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

  
Prof. Atilla ATAR  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, Prokofiev'in flüt-piyano sonatını seslendirmek isteyen kişilere ışık tutması, eserin daha net bir biçimde anlaşılıp yorumlanabilmesi ve flüt tekniği açısından yeni fikirler verebilmesi için hazırlanmıştır.

Çalışmanın içeriği oluşturulurken, Rotterdam Konservatuvarı ve Amsterdam Konservatuvarı profesörlerinden Jo Hagen ve Harry Starrefeld'in derslerinden, ünlü flüt sanatçıları Emanuel Pahud, James Galway ve Andreas Adorjan'ın ustalık sınıflarında yapılan çalışmalarından, ayrıca Amsterdam Konservatuvarı piyano öğretmenlerinden Jaap Kooi ile bire bir yapılan çalışmalardan yararlanılmıştır.

Eserin belkemiğini oluşturan form ve analiz incelemesinde ise, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü Öğretim Görevlisi Hatıra Ahmedli'nin engin bilgisinden faydalanılmıştır.

Bu çalışmanın tamamlanmasında emeği geçen danışmanım Doç. A. Gülriz Germen'e, arkadaşlarım Ahmet Demir, Mustafa Aktaş ve Gürkan Duman'a; eşim Özgü Bulut'a; ayrıca ilgi, deneyim ve emeklerini benimle paylaşıp ışık tutan yukarıda adı geçen değerli öğretmenlerime en içten teşekkürlerimi, sonsuz saygı ve sevgilerimi sunarım.

Seyhan BULUT

## ÖZGEÇMİŞ

Seyhan BULUT

Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı  
Sanatta Yeterlik

### Eğitim

|       |      |                                     |
|-------|------|-------------------------------------|
| Y.Ls. | 2004 | Amsterdam Konservatuvarı            |
| Ls.   | 2002 | Rotterdam Konservatuvarı            |
| Lise  | 1995 | İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi |

### İş

2004- Flüt Öğretim Elemanı, TSK Bando Okullar Komutanlığı

### Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: 07 Mayıs 1977, Samsun Cinsiyet: Kadın

Yabancı dil: İngilizce, Flamanca

## İÇİNDEKİLER

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| ÖZ .....                    | ii  |
| ABSTRACT .....              | iii |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... | iv  |
| ÖNSÖZ .....                 | v   |
| ÖZGEÇMİŞ .....              | vi  |
| İÇİNDEKİLER .....           | vii |
| TABLolar LİSTESİ .....      | x   |
| ŞEKİLLER LİSTESİ .....      | xi  |
| GİRİŞ .....                 | 1   |

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### MÜZİK TARİHİNDE MODERN DÖNEM MÜZİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ SERGEI PROKOFIEV'İN HAYATI, ESERLERİ VE MÜZİK DİLİ

|   |    |
|---|----|
| 1.1. MODERN DÖNEMİN MÜZİK DİLİ .....  | 2  |
| 1.1.1. Yirminci yüzyıl müziği .....   | 4  |
| 1.2.1. Yirminci yüzyıl akımlarına genel bakış .....   | 6  |
| 1.2.1.1. Yeni Klasikçilik (Neo-Classicism) .....  | 10 |
| 1.2. SERGEI SERGEYEVICH PROKOFIEV'İN HAYATI, SANATI, MÜZİK<br>TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ ..... | 15 |
| 1.2.1. Rusya yılları-1 (1891-1918) .....  | 15 |
| 1.2.2. Amerika yılları (1918-1922) .....  | 20 |
| 1.2.3. Paris yılları (1922-1932) .....  | 22 |
| 1.2.4. Rusya yılları-2 (1933-1953) .....  | 24 |
| 1.3. PROKOFIEV'İN ESERLERİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ .....                                 | 32 |
| 1.3.1. Eserlerin karakter özellikleri .....   | 32 |
| 1.3.2. Prokofiev'in müzik dili .....  | 37 |
| 1.3.3. Prokofiev'in tüm eserleri .....  | 38 |



## İKİNCİ BÖLÜM

## FLÜT-PIYANO SONATI'NIN BESTELENEŞ SÜRECİ, KARAKTER ÖZELLİĞİ VE FLÜT TEKNİĞİ İLE İLGİLİ ÖNERİLER

|        |  |    |
|--------|--|----|
| 2.1.   | FLÜT-PIYANO SONATI'NIN BESTELENEŞ SÜRECİ .....   | 41 |
| 2.1.1. | Flüt-piyano sonatının karakter özellikleri ..... | 45 |
| 2.2.   | FLÜT TEKNİĞİ İLE İLGİLİ ÖNERİLER .....           | 47 |
| 2.2.1. | Birinci bölüm .....                              | 47 |
| 2.2.2. | İkinci bölüm .....                               | 50 |
| 2.2.3. | Üçüncü bölüm .....                               | 53 |
| 2.2.4. | Dördüncü bölüm .....                             | 55 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## SERGEI PROKOFIEV OP.94 NO.2 RE MAJÖR FLÜT-PIYANO SONATI'NIN FORM ANALİZİ

|          |                                       |    |
|----------|---------------------------------------|----|
| 3.1.     | SONATIN BİRİNCİ BÖLÜMÜ-MODERATO ..... | 57 |
| 3.1.1.   | Melodik fikirlerin gelişmesi .....    | 58 |
| 3.1.1.1. | Sergi bölmesi .....                   | 58 |
| 3.1.1.2. | Gelişme bölmesi .....                 | 64 |
| 3.1.1.3. | Serginin tekrarı .....                | 70 |
| 3.2.     | SONATIN İKİNCİ BÖLÜMÜ-PRESTO .....    | 74 |
| 3.2.1.   | Melodik fikirlerin gelişmesi .....    | 76 |
| 3.2.1.1. | A bölmesi .....                       | 77 |
| 3.2.1.2. | B bölmesi .....                       | 80 |
| 3.2.1.3. | A bölmesi .....                       | 81 |
| 3.2.1.4. | C (trio) bölmesi .....                | 83 |
| 3.2.1.5. | A B bölmeleri .....                   | 88 |
| 3.3.     | SONATIN ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜ-ANDANTE .....   | 92 |
| 3.3.1.   | Melodik fikirlerin gelişmesi .....    | 92 |
| 3.3.1.1. | A bölmesi .....                       | 93 |
| 3.3.1.2. | B bölmesi .....                       | 95 |
| 3.3.1.3. | A bölmesi (rôpriz) .....              | 99 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.4. SONATIN DÖRDÜNCÜ BÖLÜMÜ-ALLEGRO CON BRIO ..... | 102 |
| 3.4.1. Melodik fikirlerin gelişmesi .....           | 104 |
| 3.4.1.1. Birinci bölme (A B A B) .....              | 105 |
| 3.4.1.2. Orta bölme- İkinci bölme (C) .....         | 114 |
| 3.4.1.3. Üçüncü bölme- başa dönüş (A B A) .....     | 119 |
| SONUÇ .....   | 125 |
| EKLER .....   | 126 |
| KAYNAKÇA .....                                      | 131 |

## TABLULAR LİSTESİ

|   |     |
|---|-----|
| Tablo 1. Flüt ve piyano sonatının birinci bölümünün şeması .....  | 127 |
| Tablo 2. Flüt ve piyano sonatının ikinci bölümünün şeması .....   | 128 |
| Tablo 3. Flüt ve piyano sonatının üçüncü bölümünün şeması .....   | 129 |
| Tablo 4. Flüt ve piyano sonatının dördüncü bölümünün şeması ..... | 130 |

## ŞEKİLLER LİSTESİ

|   |    |
|---|----|
| Şekil 1. Sergei Prokofiev.....  | 15 |
| Şekil 2. Üç Portakalın Aşkı “ <i>The Love for Three Orange</i> ” operasından<br>bir sahne ..... | 21 |
| Şekil 3. Romeo ve Juliet “ <i>Romeo and Juliet</i> ” bale yapıtından bir sahne .....            | 26 |
| Şekil 4. Savaş ve Barış “ <i>War and Piece</i> ” adlı operasından bir sahne .....               | 28 |
| Şekil 5. Sergei Eisenstein’in “ <i>Alexander Nevsky</i> ” adlı filminden bir sahne .....        | 34 |

## FLÜT TEKNİĞİ İLE İLGİLİ ÖNERİLER

|   |    |
|---|----|
| Şekil 6. (Dördüncü oktav re sesine çıkışta alternatif parmak pozisyonu,<br>öl.80-84) .....  | 48 |
| Şekil 7. (Aynı pasaj için alternatif parmak pozisyonları) .....                             | 48 |
| Şekil 8. (Çıkıcı arpej için alternatif parmak pozisyonu, öl.113-120) .....                  | 49 |
| Şekil 9. (İnici arpej için alternatif parmak pozisyonu, öl.121-122) .....                   | 49 |
| Şekil 10. (Tiz sesleri piyano çalmak için alternatif parmak pozisyonu,<br>öl.123-130) ..... | 50 |
| Şekil 11. (Doğuşkanlar kullanılarak hızlandırılan on altılık notalar, öl.62-75) .....       | 51 |
| Şekil 12. (Ünison tını için alternatif parmak pozisyonu, öl.153-156).....                   | 52 |
| Şekil 13. (Birinci oktav re bemol notasına hazırlık, öl.335-340).....                       | 52 |
| Şekil 14. (Sağ serçe parmağın hareketi, öl.66-71).....                                      | 53 |
| Şekil 15. (Nefes yeri yazılmayan pasajlarda doğru nefes alma, öl.64-76).....                | 54 |
| Şekil 16. (Duyumda farklı bir renk elde etmek için, öl.39-48).....                          | 55 |
| Şekil 17. (Duyumda farklı bir renk elde etmek için, öl.145-153).....                        | 55 |
| Şekil 18. (Süsleme notaları, öl.113-120).....   | 56 |

## SONATIN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN FORM VE ANALİZİ

|  |    |
|--|----|
| Şekil 19. (Flüt sonatı, sergi-A teması, birinci cümle (a), öl.1-4).....              | 59 |
| Şekil 20. (Flüt sonatı, sergi-A teması, ikinci cümle (a <sub>1</sub> ), öl.5-8)..... | 60 |
| Şekil 21. (Sergi- köşeli ritmik yapının piyanoda gösterimi, öl.9-10).....            | 61 |

|   |    |
|---|----|
| Şekil 22. (Sergi- köşeli ritmik yapının flütte gösterimi, öl.15-18).....                                      | 61 |
| Şekil 23. (Sergi- köprüde ikinci kısım, öl.19-21).....  | 62 |
| Şekil 24. (Sergi- B teması, öl. 20-25).....   | 63 |
| Şekil 25. (B temasının varyasyona uğramış şekli, öl. 30-32).....  | 64 |
| Şekil 26. (Sergi-codetta, öl.38-41).....  | 64 |
| Şekil 27. (Gelişme bölmesi- birinci kesit, öl. 42- 44).....   | 66 |
| Şekil 28. (Gelişme bölmesi-ikinci kesit-A teması, B teması ve üçlemelerin birlikte kullanımı, öl.52-59) ..... | 67 |
| Şekil 29. (Gelişme - flüt ve piyanoda sıra ile duyulan bu çıkıcı arpejler, öl.81-85) .....                    | 69 |
| Şekil 30. (Piyanoda inici kromatik modülasyon hareketi, öl.85-88).....  | 70 |
| Şekil 31. (Serginin tekrarı-B teması ana tonda (re majör), öl. 103-106).....                                  | 71 |
| Şekil 32. (Serginin tekrarı-B teması, (a <sub>1</sub> ), öl.110-112) .....                                    | 71 |
| Şekil 33. (Tamamlayıcı öge, öl.119-122).....  | 72 |
| Şekil 34. (Coda, öl.123-130).....   | 73 |

### SONATIN İKİNCİ BÖLÜMÜNÜN FORM VE ANALİZİ

|   |    |
|---|----|
| Şekil 35. (Scherzo'nun başında piyanoda gelen giriş kısmı, öl.1-6) .....  | 76 |
| Şekil 36. (A bölmesi, birinci cümle (a), la min., öl.7-12) .....  | 77 |
| Şekil 37. (A bölmesi, ikinci cümle (a <sub>1</sub> ), do maj., piyanoda yürüyen inici bas hareketi, öl.19-27) ..... | 78 |
| Şekil 38. (A bölmesi, piyanoda gelen birinci köprü, öl.25-30) .....   | 78 |
| Şekil 39. (A bölmesi, dördüncü cümle (a <sub>3</sub> ), piyanoda yürüyen inici bas, öl.49-57).....                  | 79 |
| Şekil 40. (A bölmesi, ikinci köprü, öl.69-71).....  | 80 |
| Şekil 41. (B bölmesi, birinci cümle (a), öl.82-88).....   | 80 |
| Şekil 42. (B bölmesi, ikinci cümle (a <sub>1</sub> ), öl.103-109).....  | 81 |
| Şekil 43. (B bölmesi, köprü, öl.117-122) .....  | 81 |
| Şekil 44. (A bölmesi, ikinci cümle, yürüyen inici bas, öl.135-142) .....  | 82 |
| Şekil 45. (A bölmesi, köprü, öl.153-161).....   | 82 |
| Şekil 46. (Trio bölmesi, ilk üç cümle (a), re maj., öl. 162-173).....   | 84 |
| Şekil 47. (Trio bölmesi, tekrar eden ilk iki cümle (b), 174-177).....   | 85 |

|   |    |
|---|----|
| Şekil 48. (Trio bölümünün başında gelen melodinin (a), piyano ve flütte seslenmesi, öl.191-201) .....       | 86 |
| Şekil 49. (Trio bölümü, on altılıkların sekizliklere dönüşerek kullanımı öl. 205-211) .....                 | 87 |
| Şekil 50. (Trio bölümü, b <sub>1</sub> cümlesinin, re bemol minöre transpoze edilmiş hali, öl.209-219)..... | 88 |
| Şekil 51. (Trio bölümü, köprü, öl.222-227).....   | 88 |
| Şekil 52. (B bölümü, ikinci cümle (a <sub>1</sub> ) geliştirilmiş haliyle, öl.335-347) .....                | 89 |
| Şekil 53. (Coda, sırayla B, A, B bölmelerinden alınan tematik motiflerin iç içe örümü, öl. 348-361) .....   | 90 |
| Şekil 54. (Coda, flüt ve piyano partisinde ünison giden görkemli bitiş, öl.365-370).....                    | 91 |

### SONATIN ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜNÜN FORM VE ANALİZİ

|   |     |
|---|-----|
| Şekil 55. (A bölümü, birinci cümle (a), öl.1-9).....  | 93  |
| Şekil 56. (A bölümü, ikinci cümle (b), öl.7-17) .....   | 94  |
| Şekil 57. (A bölümü, ikinci periyod, birinci (a <sub>1</sub> ) ve ikinci (b <sub>1</sub> ) cümleler, öl.19-33)..... | 95  |
| Şekil 58. (B bölümü, birinci periyod, birinci cümle (a), öl.34-37).....   | 96  |
| Şekil 59. (B bölümü, birinci (a) ve ikinci (a <sub>1</sub> ) cümleler, öl.36-41).....                               | 97  |
| Şekil 60. (B bölümü, ikinci periyod, birinci cümle (b), öl.42-47).....  | 98  |
| Şekil 61. (B bölümü, üçüncü periyod (a <sub>2</sub> ) ve köprüsü, öl.57-65).....                                    | 99  |
| Şekil 62. (A bölümü, birinci cümle (a), öl.66-71).....  | 100 |
| Şekil 63. (A bölümünün (röprizin) ikinci cümlesi (b), öl.76-84).....  | 100 |
| Şekil 64. (Coda, öl.85-94) .....  | 101 |

### SONATIN DÖRDÜNCÜ BÖLÜMÜNÜN FORM VE ANALİZİ

|   |     |
|---|-----|
| Şekil 65. (İlkel Tema (A), öl.1-5) .....                                      | 105 |
| Şekil 66. (İlkel Temanın ikinci duyumu ve değişiklikler, öl.5-6 ve 9-10)..... | 106 |
| Şekil 67. (İlkel temanın üçüncü duyumu, öl.11-12).....                        | 107 |
| Şekil 68. (Geçiş Köprüsü, öl.16-20).....                                      | 107 |

|   |     |
|---|-----|
| Şekil 69. (İkincil Temanın (B), piyano partisinde ilk duyumu, öl.30-35).....            | 108 |
| Şekil 70. (İkincil temanın ikinci gelişi ile flüt arasındaki yapı, öl.36-37) .....      | 109 |
| Şekil 71. (İkincil temanın içinde flütte yer alan kromatik hareket, öl.43-44).....      | 109 |
| Şekil 72. (İkincil temanın son defa gelişi, öl.49-51) .....                             | 110 |
| Şekil 73. (Dönüş köprüsü niteliğinde kullanılan bağlaç, öl.52-53).....                  | 111 |
| Şekil 74. (İlkil Tema, öl.52-58).....   | 112 |
| Şekil 75. (Geçiş köprüsü, öl.65-66).....  | 113 |
| Şekil 76. (İkincil temanın, ikinci tekrarı (a <sub>1</sub> ) ile başlar, öl.67-70)..... | 113 |
| Şekil 77. (Orta bölmenin başladığı yerin gösterimi, öl.71-75).....                      | 114 |
| Şekil 78. (C temasının flütte ilk duyumu, öl.84-90).....                                | 115 |
| Şekil 79. (Bas partisinde yer alan pedal sesin gösterimi, öl.91-96).....                | 116 |
| Şekil 80. (İç partilerde kromatizm kullanımı ve temaya hazırlık, öl.102-107).....       | 117 |
| Şekil 81. (Temanın yeniden duyumu, öl.107-112).....                                     | 118 |
| Şekil 82. (Dönüş köprüsü, öl.113-116).....  | 119 |
| Şekil 83. (İlkil temanın aynen kullanılması, öl.121-125).....                           | 120 |
| Şekil 84. (Geçiş köprüsü, öl.133-135).....  | 121 |
| Şekil 85. (İkincil temaya hazırlık ve flütte duyulan ikincil tema, öl.141-144) ...      | 122 |
| Şekil 86. (Dönüş köprüsü, öl.153-156) .....   | 123 |
| Şekil 87. (Coda işlevi gören ilkil tema, öl.161-166) .....                              | 124 |
| Şekil 88. (Sonatın finaline doğru gelişi, öl.167-169) .....                             | 124 |

## GİRİŞ

Sergei Sergeyevich Prokofiev'in flüt-piyano sonatı, bestelendiği süreç dahilinde yirminci yüzyıla ait, ancak klasik üslupta bestelenmiş bir eserdir. Eserin iyice anlaşılabilir olarak seslendirilmesi için yapılan bu çalışmanın ilk kısmında, müzik tarihinde yer alan modern dönemin karakter özelliklerine, müzik diline ve akımlara genel olarak değinilmiş, bestecinin hayatı, sanatı, müzik tarihindeki yeri, önemi ve eserleri kaynaklar kullanılarak anlatılmıştır.

Sonatı seslendirmek isteyen icracılar için detaya indirgenerek hazırlanmış ikinci bölümde ise, sonatın besteleniş süreci ve karakter özelliğine ek olarak, flütün teknik ve yapısal özellikleri ile ilgili öneriler sunulmuştur. Flüt tekniği ile ilgili açıklanan her bir görüş, şekillerle ifade edilerek belirtilmiştir.

Çalışmanın üçüncü kısmında ise, dört bölüm olan flüt-piyano sonatının bölümleri sırayla incelenmiş, detaylı olarak form ve analizi yapılmıştır. İnceleme ve araştırmalar sonunda, her biri ayrı bir formda kurulduğu saptanan sonatın bölümleri, literatürden kaynaklarla desteklenerek açıklanmış, daha iyi anlaşılabilirliği için, şekillerle örneklendirilerek sunulmuştur.

Neden sonuç ilişkisine dayalı olarak yapılan uygulamada ortaya atılan her bir fikir, üzerinde titizlikle çalışarak ve araştırılarak neticelendirilmeye çalışılmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### MÜZİK TARİHİNDE MODERN DÖNEM MÜZİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ, SERGEI PROKOFIEV'İN HAYATI, ESERLERİ VE MÜZİK DİLİ

#### 1.1. MODERN DÖNEMİN MÜZİK DİLİ

Başlayan yeni bir yüzyıla beraber, müzikte ve güzel sanatların, resim, mimari, edebiyat gibi tüm dallarında ayrıca bilim, teknoloji gibi diğer alanlarda da yeni bir döneme adım atılmış, müzik tarihinde, o zamana kadar hiç görülmeyen sayısız yenilikler gerçekleştirilmiştir. Besteleme tekniklerinde beliren yeni bakış açıları ile oluşturulan bu döneme müzik tarihinde 'modern dönem' adı verilir.

Müziğin gelişimi süresince müzisyenler, kullandıkları yöntem ve tekniklerle birbirlerine esin kaynağı olmuş, dönemin ruhunu, birbirlerinden devralmışlardır. Ancak bir kere yapılmış olan her zaman değişikliğe uğratılmıştır (Pamir, 2000, s.5). Bu görüşten de yola çıkarak, yirminci yüzyıl besteci ve yorumcularının birbirlerinden etkilendikleri, herhangi bir akıma bağlı kalmaktansa, kullandıkları yeniliklerle, birbirlerinden tamamen bağımsız, gerçekçi ve ait oldukları toplumun kültürünü de yansıtan eserler besteledikleri söylenebilir. Aynı zamanda bazı bestecilerin, rönesans, barok, klasik çağ gibi önceki dönemlere ait yapıtları inceleyip, kendi müzik dilleriyle ifade ettikleri görülür.

Farklı sanat dallarından da yararlanarak geçmişe uzanan besteciler, dünyanın her yerindeki kültürleri modern tarzda yaratılmış eserlerinde kullanmışlardır. Ayrıca önceki dönemlerin aksine, bu dönemde yaşayan sanatçılar kendilerini ifade etmek için kullandıkları anlatım yollarını sıklıkla değiştirmek düşüncesine yönelmişlerdir. Değişen hayat şartlarına ayak

uydurmak için denedikleri bu yollar, sanatçıların kendilerini yenilemek adına yaptığı uğraşlardır. Resimde P. Picasso (1881-1973), müzikte ise I. Stravinsky bu değişimleri eserlerine sıklıkla yansıtan sanatçılardır. I. Stravinsky eski ile yeni arasında bir köprü kurmuş, onaltıncı yüzyılda yaşamış Gesualdo, Monteverdi gibi ünlü bestecilerin eserlerinden, Schönberg ve Webern'e, cazdan oniki ton müziğine, egzotizm'den Rus halk şarkılarının temelini oluşturan folk kültüre kadar tüm müzik formlarını sentezleyerek eserlerine yansıtmıştır. Öyle ki bestecinin bazı eserlerinde beş, altı farklı türde üslubu bir arada kullandığı görülür.

Müzik tarihinde her türlü sınırın bilinçli olarak uç noktalara taşındığı dönem yirminci yüzyıldır. Bu dönemde besteciler, bilinen tüm geleneksel kuralları yıkarak özde, içerikte, yorumda, ifadede, teknikte, biçimde, stilde, kendi esinlendikleri şekilde eserler yaratmışlardır (İlyasoğlu, 1999, s.197).

Bu ifadeden yola çıkarak, bu dönem bestecilerinin, barok, klasik, romantik dönem bestecileri gibi belirli stil, kalıp, form, teknik ve armoniye bağlı kalmadıkları, eserlerinde bir türü denedikten sonra başka yenilikler yaratıp, farklı soluklara gitmekten kaçınmadıkları söylenebilir.

Yirminci yüzyıl başlarında, müzisyenler arasında, tonal sistem aşılmadan ve onun yerine yeni armoni sistemleri getirilmeden ileriye gidilemeyeceği görüşü hakim olmuştur. Bu zorlukları aşmak adına, çağdaş müzik adeta zamanla yarışarak kendi kurallarını yaratmıştır (Say, 2002, s.118). Besteciler batı müziğinin aslını oluşturan klasik yapının temellerini 'evrimini tamamlamış' düşüncesiyle söküp yıkmışlar, tonal armoninin ilke ve kuralları artık kendini tekrar etme sürecine girdiği için yeni çıkış yolları aramışlardır. Besteciler Alman-Avusturya romantizmine ve onun temsil ettiği her şeye karşı adeta başkaldırmışlar, yirminci yüzyıl müziğinden önceki zamanda müzik adına yapılabilecek tüm yöntemler kullanılarak kusursuz müziğe zaten ulaşılmış düşüncesini benimsemişlerdir. C.Debussy, M.Ravel, A.Schönberg, A.Berg, A. von Webern, G.Mahler, I.Stravinsky, B.Bartok, P.Hindemith, E.Satie, S.Prokofiev, D.Shostakovich, C.Ives ve G.Gershwin gibi besteciler, müziğin

kurallarını tekrar değiştirerek, eserlerini farklı tekniklerle bestelemişler, böylelikle, yirminci yüzyılın modern armoni anlayışıyla şekillendirdikleri besteleri, döneme, başarılı örneklerle damgasını vurmuştur.

Bu dönemde üretilen bazı eserler adeta müzikal filmler gibidir. Sadece orkestra müziğinde değil, sahne müziklerinde de cesur yenilikler göze çarpar. Örneğin Stravinsky'nin '*Ragtime 1918*', Copland'ın '*Two Blues 1926*' adlı yapıtları, içlerinde caz esintileri taşıyan eserlerdir<sup>1</sup>.

Bilimde yaşanan gelişmelerle medya da üzerine düşeni yapmış, konser salonlarına gidemeyen milyonlarca kişinin evinde dönemin müziklerini dinleme imkanını yaratmıştır. Örneğin, Randall Thomson'un '*Süleyman ve Belkıs*' adlı operası, radyo istasyonları tarafından telif hakkı ödenerek yayınlanmış, büyük kitlelere ulaşarak teknolojinin gücünü bir kere daha göstermiştir. Sinema filimlerinin 1929 tarihinden itibaren sesli çekilmeye başlaması ile besteciler yeni bir bakış açısına kavuşmuşlar, böylece dünyanın en uç noktasında yaşayan insanlara da farklı müzik türleriyle tanışma imkanı yaratılmıştır. Devam eden yıllarda, sinemadan sonra televizyonun icadı ile kitle iletişimi en üst seviyeye çıkmıştır<sup>2</sup>.

### 1.1.1. Yirminci yüzyıl müziği

Anlatımı açısından incelenecek olduğunda, bu dönem müziği güzel sanatların diğer dallarında olduğu gibi soyutlaşmıştır. Yansıttığı ve hissettirdiği, kişinin bunalımları, çağın gerilimleri, hızlı yaşantının getirdiği sıkıntılar ve kaygılardır. Geline en önemli nokta ise, müzik estetiğine kazandırdığı yeni görüş ve anlayıştır. Böylece, müzik güzeli anlatmak ve dinleyicinin hoşuna gitmek zorunda değildir, güzel olmayan da artık rahatça anlatabilir. Bu anlatış tarzında asıl önemli olan, kullanılan dilin ne denli etkili ve inandırıcı olduğudur (Kütahyalı, 1981, s.18). Ayrıca, bu dönem müziğinde klasik ve romantik

<sup>1</sup> <http://www.forum.alternatifim.com/index.php?topic=69326.5;wap2> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

<sup>2</sup> Aynı

dönemde kullanılan uzun ezgilerin, cümlelerin yerine daha kısa, yoğun ve sert biçimde vurgulanan düşünceler yer alır. Ek olarak söylemek gerekirse, müziğe parodi<sup>3</sup> yaparak yaklaşan bir anlayışa da rastlanır. Eserlerde, duygusallığın yerine çoğu zaman alaycılık ögesi hakimdir.

Ritim yönünden bakıldığında ise; yirminci yüzyılın yaşam hızı ritim aracılığı ile müziğe yansır. Ritim, eskiden melodi ve armoniye yardımcı bir konumdayken, bu dönem müziğine olağanüstü canlılık ve enerji vererek başta gelen bir konuma taşınır. İlkel müziğin ritimsel öğelerinden, Bach, Mozart yapısının kusursuzluğuna, gittikçe karmaşıklaşan romantik müzik akışından doğaçlamaya dayanan ve caz müziğinde kullanılan vurgulara kadar uzanır. Yelpazesi bu kadar geniş olan ritim ögesinde, vurguların yer değiştirmesiyle oluşan ikiye karşı üç, üçe karşı dört gibi çapraz vuruşlara, poliritmik (çok ritimli)<sup>4</sup> yazıya ve karmaşık ritimlere sıklıkla yer verilir. Ayrıca, folklorik yapıdan gelen ve 'aksak' olarak nitelendirilen sayma yöntemleri de kullanılır. Bu dönem eserlerinde ritim vurgusu ezgi kadar önem taşır.

Genel olarak armonik yapı incelendiğinde, akorlar tesadüfen, doğaçlama yapılracasına bir araya gelip karmaşık bir kurgu yaratabildiği gibi üst üste salkımlar halinde de kullanılır. Eserler tek bir tona bağlı kalmaz, hangi sesin hangi tona ait olduğu belirsizdir. Asıl sesler ancak zaman zaman seslenir, her bir akor başka bir akora bağlı olmadan özgürce kullanılır. Böylece yeni renkler ortaya çıkar. Sıklıkla disonans (uyumsuz) akorlar kullanılır, atonal müzik olarak adlandırılan bu tarzda ilk olarak ton dışına tamamen çıkılması, Schönberg'in 'op.11, 3 Piyano parçası'nda (1909) duyulur. Bu dönemin eserleri net bir şekilde ton dışına çıkılarak yazılmıştır. Rastlamsallık üslubunun kullanılması gibi diziselliğin (12 ton) kuralları, Schönberg tarafından 1921'de açıklanmış, bu kurallarla ton dışı ezgi kavrayışı Alban Berg ve Anton Webern'in Schönberg'e

<sup>3</sup> Parodie: (Fr.) Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü. <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi:08.06.2010).

<sup>4</sup> Poliritim: (İng.) Polyrhythm. Çoklu ritim, çok ritimlilik anlamına gelen poliritim, çeşitli ritim kalıplarının aynı zamanda üst üste gelerek seslenmesidir (Çalışır, 1996, s.164).

katılmasıyla II. Viyana Okulu'nu oluşturarak dizisel müzik anlayışıyla besteler yapılmıştır. Ayrıca bu dönemde tonalitenin yerine orta çağın kilise modları kullanılarak da eserler bestelenmiştir. Bartok'un birinci piyano konçertosunun ilk bölümü ve Ravel'in yaylı çalgılar kuartetinin ilk bölümü bu kullanıma örnek verilebilir. Majör, minör dizileri yerine, pentatonik dizilerin kullanılmasıyla da yazılan eserler mevcuttur. Örnek vermek gerekirse Ravel'in Piyanolu Trio'sunun ikinci bölümü söylenebilir. Bu dönem müziğinde kromatizm de sıklıkla kullanılır. Hindemith ve Kodaly gibi çeşitli bestecilerin eserleri yoğun kromatizm kullanımına örnektir.

Arayış ve ulaşılmak istenen ne olabilir diye düşünüldüğünde genel olarak, yeni tınılar, yeni ses efektleri, yeni bileşimler, uyumsuz sesler söylenebilir. Öz ve biçimdeki karşıtlıklara önem verilir. Elektronik cihazların, bilgisayar donanımlı aletlerin kullanılması, müzik-matematik koordinasyonları ile grafiklerle yapılan bestelerde müzik deneyselliğe doğru yönelir. Besteciler farklı tınılar oluşturup, esin kaynağı bulmak için farklı şeyler denemişler, bu sesleri oluşturmak için her türlü araçtan faydalanmışlardır.

### **1.2.1. Yirminci yüzyıl akımlarına genel bakış**

Geç Romantizm (Post romantizm): Ondokuzuncu yüzyılı yirminci yüzyıla bağlayan dönemde, toplumsal olayların siyasal alanda etkili olduğu, sanat ve düşünce alanlarında yeni akımların birbiriyle yarıştığı zaman dilimini kapsar (Say, 2002, s.216). Bu dönem besteci ve eserlerinin genel özellikleri arasında, betimleyici öğeler kullanarak büyük soluklu senfonik eserler yazma fikri önem taşır. Genellikle bir ruh halini, doğayı, karakteri, öykü gibi fikirleri eserlerinde tutkulu bir anlatım gücüyle betimleyen besteciler, insan ruhunun derinlerine inmeyi amaçlarlar. Büyük çaplı yapıtlarla senfoni literatürünün zenginleşip karmaşıklaşması ile beraber çalgı ve çalgıcıların sayısında da artış olur (İlyasoğlu, 1999,s.157). Bu dönemin en belirgin ve de en önemli bestecileri F.Liszt, R.Wagner, G.Verdi, C.Franck, J.Brahms, C.Saint Saens, G.Bizet, P.I.Tchaikovsky, G.Puccini, G.Mahler, M.Reger, R.Strauss ve

S.Rachmaninov'tur. Adı geçen besteciler yirminci yüzyıl bestecilerinden B.Bartok'u, II. Viyana Okulu temsilcilerinden A.Schönberg ve A.Webern'i derinden etkilemişlerdir (Kütahyalı, 1981, s.21). Dönemin özelliklerini duyuran diğer besteciler arasında A.Bruckner ve H.Wolf yer alır.

İzlenimcilik (Empresyonizm): Gerçeğin bir anlık ve tekrarlanmayan yanını, edinilen izlenimle yansıtmayı amaçlayan sanat akımıdır (Say, 2002, s.276). İlk önce resim dalında kendini gösteren akımın müzik alanında yer alan bestelerinin en önemli özelliği, tınların insan duyuları üzerine bıraktığı etkidir. Müzik aynı bir resim tablosu gibi renklerle ifade edilir. Klasik üslubun katı kurallarından ve romantiklerin aşırı duygu yüklü yapısından farklı olan bu akımda, eserin formundan ziyade, duyulan sesler ve ses topluluklarının niteliği daha fazla önem taşır. Armonik kurulumda paralel yedili, dördü ve beşli akorlara daha sık rastlanır. Tam perdeli diziler kullanılarak eski Yunan modlarına dayanan, uzakdoğu müzikleri ve felsefesinin etkisi ile bezeli egzotizm ruhu taşıyan eserler yaratılmıştır. Fransa'da resim alanında Manet, Monet, Degas ve Renoir gibi ressamların yarattığı bu akımın müzikteki temsilcileri C.Debussy, M.Ravel, G.Faure, ve A.Roussel 'dir.

Anlatımcılık (Ekspresyonizm): Yirminci yüzyılın başlarında doğan sanat akımıdır. Temel anlayış yapısında, duygu ve düşüncelerin dizginlenmeden dışa vurumu hakimdir. Geleneksel müzik yazma kavramı, bu akım çerçevesinde birtakım yollarla çökmüş, atonal yapıda yeni bir müzik dilin ortaya çıkmıştır. Müzikal ifade, o güne kadar alışılmış estetik anlayışın yıkıldığını gösterir.

Yöntemi bulan Alman besteci Arnold Schönberg (1874-1951) atonal kavramını 'belli bir tona bağlı kalmamak ya da birden çok tona bağlı kalmak' anlamında kullanmıştır (İlyasoğlu, 1999, s.209). Anlatımcılık akımı, yoğun bir anlatımla, nesnenin kişiler üzerinde bıraktığı izlenimi aktarmayı amaçlar. Bu yeni akımın temsilcisi Schönberg, dışavurumculuk'tan etkilenmiş, ton dışı yazdığı eserler ve 1921 yılında yeni kavram olarak tanıttığı '12 ton müziği-dizisellik'i müzik diline kazandırmıştır. Böylelikle belli bir tona bağlı olmayan müzik, bazı kalıplara yerleştirilir (İlyasoğlu, 1999, s.213). Schönberg, öğrencileri

A. Webern ve A.Berg ile beraber bu akımı savunup, müzikteki temsilcileri olmuştur. Edebiyat alanında S.Zweig, resimde Kokoshka, felsefede Mach ve ruhbilimci Freud bu yenilikçi çevrede yer alan diğer önemli isimlerdir.

Milliyetçilik (Nasyonalizm): Gelişen ulusçuluk kavramı ile klasik müzik geleneği birleşmiş, farklı ülkelerde ulusal sanatçıların doğmasına sebep olmuştur. Bu ekollerin bestecileri, kimi zaman geç romantik, kimi zaman ise izlenimci akımlardan etkilenmiş olsalar da, akımın en önemli özelliği bestecilerin ait oldukları kültürün folklorik zenginliğinden yola çıkarak, ritm ve ezgileri yeni müzik fikirleriyle harmanlamalarıdır. Örnelemek gerekirse, Slavların duygusallık ve tutku dolu ifadeleri, İspanyolların ateşi ve erotizmi gibi toplumsal karakterini yansıtan olgular ve gelenekler müzikleriyle beraber işlenir.

Yine yirminci yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olan Bela Bartok'un, folklorik temaları kullanarak hem besteci hem öğretici kişiliği ile bu üslubu benimsemesi, örnek olarak verilebilir.

Bartok'un müziğinin orijinalliği, Macaristan ve Romanya'ya ait çok sayıda folklorik öğeleri kendi müziğine katması, folk müziğini katıksız olarak işlemesinden kaynaklanır. Ayrıca, araştırdığı folklorik öğelerin bir kısmını Anadolu topraklarından derlemiş, armoni, renk ve ritm denemelerini kendi eserlerinde kullanmıştır. Zamanla, gelişen ulusçuluk kavramının klasik müzik geleneği ile birleşmesinden bir dizi ulusal sanatçı doğar.

Prokofiev'in kendine özgü ve aynı zamanda geleneklere bağlı yaratıcılığını, Rus Beşleri, M.Glinka ve P.I.Tchaikovsky'nin, ondokuzuncu yüzyılda Rus müzik geleneğini tam olarak yaratma çabaları tetiklemiştir (Çalgan, 2009, s.12).

Sovyet Okulu'nda Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich, Macaristan'da Bela Bartok, Rusya'da Rus Beşleri<sup>5</sup>, Türkiye'de Türk Beşleri'nin<sup>6</sup> çalışmalarıyla, etnik müzik, klasik formların içinde yerini almıştır.

Yeni Klasikçilik (Neo-Classicism): Ferruccio Busoni ve bunlardan başka Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Fransız Altıları<sup>7</sup>, Carl Orff, Sergei Prokofiev gibi çağın önemli bestecileri, birbirlerinden farklı türlerde besteledikleri eserlerini modern üslubun renkli yelpazesinde, yeni klasikçi anlayışla yansıtmışlardır.

1945 Sonrası: Çağdaş müziğin başta gelen özellikleri, çok sayıda stili ortaya çıkartıp barındırması ve stil çeşitliliğini geliştirmiş olmasıdır (Say, 2002, s.120). 1945'ten günümüze kadar gelen ve müzik tarihinin son zamanı içinde, kalıcılığını koruyarak yer alacağı tahmin edilen dönem kapsar. Caz müziği etkilerini eserlerine yansıtan besteciler denince ilk akla gelen Gershwin, Copland, daha yakın tarihlerde Jolivet'dir. Zaman içinde geliştirilerek kullanılan elektronik müzikte ulaşılmak istenen, sentetik ve değişik tınılar elde etme isteği ve çeşitli efektlerle farklı sesler üretme çabasıdır. Karl Heinz Stockhausen sesleri permütasyon hesabı ile bilimsel olarak incelemiş, eserlerinde elektronik müziği kullanmıştır. Stockhausen bestelerini yazarken grafik notalama<sup>8</sup> yöntemini, Ligeti, Berio, Crumb adlı besteciler ise çalışmalarında, deneysel

---

<sup>5</sup> Rus Beşleri: Gerçek Rus halk ezgilerini kullanmayı hedef alarak, o dönemin doğalcı, gerçekçi üslubuyla birleştirmeyi amaçlayan ve ondokuzuncu yüzyıl Rus müzik kültürünü derinden etkileyen topluluktur. Rus Beşleri; M.Balakirev, C.Cui, A.Borodin, M.Mussorgsky ve N.Rimsky Korsakov'dan kurulan besteciler topluluğudur (İlyasoğlu, 1999, s.168).

<sup>6</sup> Türk Beşleri: Batı müziğinin yapısını öğrenerek klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinin renkleriyle işleyip eserler bestelemeleri için Avrupa'da öğrenim gören bestecilerden oluşan topluluktur. Türk müziğinin kurucusu olan topluluğun üyeleri: Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'tir. (İlyasoğlu, 1999.s.280).

<sup>7</sup> Fransız Altıları: Fransa'da yirminci yüzyılın başlarında altı besteciden kurulmuş guruptur. 'Le Six' adıyla anılan, müziği daha sade, çocuksu, içten, melodiyi ön planda kullanma anlayışıyla kurulmuş, yeni klasik eğiliminde olan grubun üyeleri: D.Milhaud, F.Poulenc, G.Auric, A.Honegger, G.Tailleferre ve L.Durey'dir (İlyasoğlu, 1999, s.234).

<sup>8</sup> Grafik notalama: Müzikte alışılmış notaların yerine grafik çizgi ve işaretlerinin kullanılmasıdır. Eseri yorumlayacak olan kişi, eserin süre ve başlangıcı ile ilgili olarak besteciden çeşitli bilgileri yazı dilinde alabildiği gibi çeşitli çizgi ve işaretlerle de alabilir. Nüanslar, süre, devinim ve yoğunluk gibi öğelerin resimli çağrışımlarla sese dönüşmesi grafik notasyon ile sağlanır (İlyasoğlu, 1999, s.268).



müzik<sup>9</sup> yöntemini kullanırlar. Deneysel müzik buluşlarında farklı tınlar yakalayabilmek için geleneksel çalgılar değişik şekillerde kullanılır. Örneğin John Cage piyanonun telleri arasına farklı nesnelere yerleştirilerek farklı tınlar yaratmıştır. Steve Reich, Philip Glass, John Adams, Terry Riley, La Monte Young gibi besteciler minimal müzikle<sup>10</sup> ilgilenmiş, Hanson, Charles Ives, Harry Partch, Lou Harrison, Ben Johnson ve John Eaton gibi bestecilerin de mikrotonal müzik<sup>11</sup> arayışları sürmüştür.

Ortaya çıkan yeni müzik türleri, büyük dinleyici topluluklarından ziyade belli tarzda müzik dinleyen kişilere hitap etmektedir.

### 1.2.1.1. Yeni Klasikçilik (Neo- Classicism)

Yirminci yüzyıl akımlarından biri olan yeni klasikçilik '*neo classicism*', iki dünya savaşı arasında kalan dönemde, sanatın tüm dallarına yansımış, adeta savaşa bir tepki olarak doğmuştur. Müzik tarihi açısından incelendiğinde, bestecilerin eserlerinde düzenli, açık ve daha net bir müzik dili kullanma arayışına gittikleri, eserlerini fazlasıyla işlenmiş ağır duygu yüklü, uzun ifadeler yerine sınırlı ve ekonomik kullanımı öngören bir üslupta besteledikleri görülür. Bu akımı benimseyen bestecilerin genel görüşü, klasik çerçevede içinde, estetik ilkelere geri dönüşü temel alan bir bakış açısıyla eserlerini yazarak daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmaktır. Klasik döneme ait müzik öğelerine poliritmik yapı, disonans kullanımı ve kromatizm gibi yenilikçi fikirlerin eklenmesi ile oluşan akım, çok kaynaklı incelemelere ve seçmeciliğe doğru yeni ufuklar açmıştır.

<sup>9</sup> <http://www.felsefe.net/forum/muzik-tarihi/903-muzik-tarihi-html> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

<sup>10</sup> Deneysel müzik: Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısına uzanan, 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkan yeni bir bestecilik yönelimidir. Yararlanılan öğeler arasında, öncü anlayış, Hint, Uzakdoğu, Afrika müziği gelenekleri, serbest jazz, ve meditatif eğilimler vardır. Mümkün olduğunca az ve sınırlı müzikal geçiş kullanmayı öngörür (Say, 2002, s.145).

<sup>11</sup> Mikrotonal müzik: Yarım perdeden daha küçük aralıklar 'mikroton' olarak adlandırılır. Bu çalışmalar tonal müziğin imkanlarını genişletip geliştirme yönünde, yeni bir yapı ve ses ayışı için yapılmıştır (Say, 2002, s.346).

Yirminci yüzyılın ilk on yılında gelişimine başlamış olan akım, 1912'de M. Reger'in '*Eski Stilde Konçerto*'su ile sesini duyurmaya başlamış, S. Prokofiev'in 1917'de bestelediği '*Klasik Senfoni*'si ile şekillenmiştir. I. Stravinsky'nin bu akıma ilk girişi 1919-1920'lerde bestelediği '*Pulcinella Balesi*' ile olmuştur.

Ferruccio Busoni'nin tanımıyla tarihteki adını '*Yeni Klasikçilik*' olarak alan akıma, içsel düzen ve davranış hakim olmalıdır. Busoni'ye göre, önceki zamanlarda güçlü ve harikulade yaratılmış olan örnekler ustalıklarla incelenerek yeniden kazandırılmalıdır. Amaç, eski müzik üsluplarına tekrar rağbet sağlamak değil, sadece geleneği tasdik edip onaylamaktır. Kısaca, yeni bir çeşit ilham, esin kaynağı ortamı yaratmak yerine nostaljiyi belirten bir çeşit akım olarak kabul edilir.

Yirminci yüzyılın ortalarına doğru etkisini yavaş yavaş yitirerek fazla eskimiş sayılan akım, okulculuğa doğru bir gidiş sergiler (Say, 1995, s.485). Müzik tarihinde akımın önde gelen temsilcileri, Stravinsky ve Hindemith olarak kabul edilir (Yener, 1991, s.457).

Yeni klasikçilik, organize yani belli bir geçmişe, belli kurallara bağlı bir hareket olmaktan çok, estetik bir akım olduğu içindir ki bu akımda yer alan birçok besteci, bu düşünceye ait tarzın tüm öğelerini tam olarak özümseyememişlerdir<sup>12</sup>. Esasen, ondokuzuncu yüzyıla hakim olan geç romantizmin yoğun duygu yüklü müziğine karşı, adeta bir tepki olarak doğan yeni klasikçilik, geç romantik akımının kontrolsüz, çabuk heyecana kapılarak ve bilinçli bir şekilde form dışı bestelenen eserlerin tersine, müziği olabildiğince düzene sokma fikrini öngörür.

Pamir (2000, s.387)'e göre, bu yeni müziğin ifadesini, anlatım unsurlarından daha ön planda gelen yapısal düşünce oluşturur ve en önemli kavramı kontrpuan'dır. Gücünü, romantik programlı müziğin kullanımını yerine

<sup>12</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism-\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism-(music)) (Erişim tarihi: 16.07.2010)

mutlak (salt) müzikten alır ve kendini ifade tarzında ritim, konturpuan tekniği ve genişletilmiş tonal armoni kullanımına önem verir.

Say (1995, s.485)'a göre ise yeni klasikçilik ilke olarak tonal'dir. Bununla beraber eski biçim ve türleri, özellikle kontrpuan tekniğini kullanmanın yanında ikitonallite (*bitonalite*) ve çok-tonluluk (*politonallite*) tekniklerini de içerir.

Besteciler form ve tematik fikir kullanımında onsekizinci yüzyıl müziğinden etkilenip ilham almış olmalarına rağmen kuralların çoğu olabildiğince klasik dönemin erken zamanlarına aittir. Bundan dolayı özellikle Bach döneminden etkilenildiği için, kimi zaman '*neo barok*' (barok'a dönüş, Bach'a dönüş) olarak da adlandırılan akımın içinde, Haydn ve Beethoven klasikçiliğinin izleri de görülür.

Yeni klasikçilik akımı, gelişiminde Fransız ve Alman olarak iki ulusal ekole ayrılır: Eric Satie etkisiyle başlayan ve Igor Stravinsky tarafından temsil edilen Fransız ekolü, Ferruccio Busoni'nin '*yeni objektivizm*' hareketiyle başlayan ve devamında Paul Hindemith tarafından temsil edilen Alman ekolüdür.

1922 tarihi ve bu dönemi takip eden süre içinde Stravinsky, Hindemith, Prokofiev, Roussel, Poulenc adlı besteciler bu anlayışa ait baş yapıtları ortaya çıkarmışlardır. 1930'lu yılların çağdaş Rus müziği anlayışında, yeni klasikçilik ve yalın olması gereken müziğin içindeki armonik yatay çizgi zorunlu tutulmuş, devletin uyguladığı kültür politikası, on iki ses dizisi kullanımı, ultrakromatizm, genişletilmiş ses maddesi gibi içinde avangart (*avant-garde*; yenilikçi, öncü) eğilimler olan yeniliklere karşı bir tutum sergilemiştir.

Bu gibi etkenlerden dolayıdır ki akımın içinde yer alan Prokofiev, yapıtlarında Rus müziği tınılarını, kendi tarzı içinde şiirsel bir dille ifade etmeye çalışmıştır (Say, 1995, s.498).

Bu eserlere ve etkileşimlerine ait örnekleme vermek gerekirse, I.Stravinsky'nin akıma dair ilk eseri, İtalyan barok besteci G.Pergolesi'nin

temalarından esinlendiği '*Pulcinella Balesi*', J.Haydn etkisi taşıyan '*Üflemeli Çalgılar Sekizlisi*', Bach'ın Brandenburg Konçerto'larının çalgı düzeninde kurduğu '*Dumbarton Oaks Konçertosu*' (Dumbarton Meşeleri), Handel ve Verdi tarzını yansıtan '*Oedipus Rex*' (Kral Oedipus) adlı opera oratoryosu, J.S.Bach'tan esinlendiği '*Psalmlar Senfonisi*', C.Monteverdi etkisi görülen '*Apollo ve Orpheus Balesi*'nde klasik Yunan etkileşimi olduğu söylenebilir. Stravinsky'nin '*The Rake's Progress*' adlı operasının librettosu, modernist bir şair olan W.H.Auden'e aittir ve bestecinin bu eserinde yeni klasikçilik eğiliminin doruğa ulaştığı görülür. Bestecinin keman ve piyano konçertolarında toccata ile giriş, tema ve çeşitleme yapısını eserlerine yansıtırma tarzı yine barok müzik kaynaklıdır (İlyasoğlu, 1999, s.219).

Stravinsky tarzında yeni klasikçi akımı devam ettiren D.Milhaud ve çağdaşları F.Poulenc ve B.Martini ile barok döneme ait '*Konçerto Grosso*' formu yeniden canlanmıştır.

P.Hindemith'in eserlerine bakıldığında ise dikkat çeken öğeler, kulağı tırmalayıcı derecede disonans kullanımı, polifoniye oldukça geniş yer vermesi ve özgürce kullandığı kromatizm ile '*yararlı*' ya da '*gebrauchsmusik*' olarak bilinen stilini yaratmasıdır. Hindemith bu stilde hem oda müziği hem de orkestra eserleri vermiştir ki en ünlüsü '*Mathis der Maler*' olarak bilinir. Bestecinin oda müziği çalışmalarında derin ayrıntılarla dolu ve içsel bağlantı taşıyan dışavurumcu bir üslup taşıdığı görülür.

A.Roussel'in '*Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*' Bach etkisi taşıırken S.Prokofiev'in '*Klasik Senfoni*'sinden başka '*Beşinci Senfoni*' ve '*Re majör Flüt Piyano Sonatı*' nda yeni klasikçi akımın üslup özellikleri göze çarpar. B.Bartok'un '*Solo Keman Sonatı*', Bach'ın '*Sol minör Birinci Sonatı*'ndan etkileşimler taşıırken '*Yaylı Çalgılar Kuarteti*'nin birinci bölümü ile Beethoven'ın beşinci senfonisi arasında boyut ve yaklaşım benzerliği görülür.

Anlatımcı akımın temsilcisi Schönberg, ilk zamanlar bu akımı ve temsilcilerini hicvetmiş (yermiş) olsa da, 1920'lerden sonraki çalışmalarında, özellikle op. 23, 24, 25 sayılı yapıtlarının formunda, onsekizinci ve ondokuzuncu

yüzyıl müziğinin etkilerini açıkça hissettirir ve bu eserleri yeni klasik akım üslubunda değerlendirilir. Klasik dönem biçiminden gelen ve ton duygusunu yansıtan Schönberg, barok dansları andıran 'op.25 Piyano Süiti'nin yanında 'Üflemeli Beşlisi', 'Üçüncü Yaylı Çalgılar Kuarteti', 'Sol majör Orkestra Süiti' adlı yapıtlarında kullandığı yeni klasikçi üslubu, geniş bir armonik yelpazeden ötürü değil klasik formlara geri dönüşü ile ilgilidir (Ilyasoğlu, 1999, s.219). Bestecinin piyano konçertosunun birinci bölümünde kullandığı sonat allegrosu formu buna örnek gösterilebilir. Schönberg'in öğrencilerinden A.Berg 'op.6, Orkestra için üç parça,' ve 'Wozzeck' (1913-1914) adlı operasında yeni klasik üslubu kullanarak bu akıma dair eserler bestelemiştir.

Yeni klasik tarzı benimseyen Türk Beşleri'nden sonra ikinci kuşak Türk bestecilerinin de bazıları, bir süre bu akıma bağlı kalmıştır. B.Arel'in 'Eski Tarzda Bale Süiti', İ.Usmanbaş'ın 'Keman Konçertosu' bu akımda yazılan Türk eserlerine örnek gösterilebilir.

Yeni klasikçiliğin müzikal amaçları ve karakteristik özellikleri üç ana başlık altında toplanabilir:

İlki; müzik, müzik için vardır, başka bir amaç güdülemez. Kelimelerden, başlıklardan, durumlardan ve anlamlardan ayrıdır, her şeyin dışındadır.

İkincisi; tematik bir fikirden yola çıkarak tüm seslerin ve duyguların hakimi olan melodiye dönüş ilkesini taşır.

Üçüncüsü ise; özneliliğin terk edilerek sükunetin yeniden kazandırılmasıdır.

## 1.2. SERGEI SERGEYEVICH PROKOFIEV'İN HAYATI, SANATI, MÜZİK TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ



Şekil 1. Sergei Prokofiev

### 1.2.1. Rusya Yılları-1 (1891-1918)

Sergei Prokofiev farklı türlerde müzik yapıtlarını profesyonelce seslendirebilen, bu nedenle de yirminci yüzyılın en önemli yorumcularından sayılan, esprili ve güzellik dolu fikirleriyle de hemen her alanda eserler bestelemiş ünlü Rus piyanist ve bestecidir. Eserlerinde duygusallığa önemli yer veren büyük sanatçı, yeni klasik (neo classicism) akımının içinde yer almış, lirizmin ve dramatizmin de etkisinde kalarak Rus müziğinin ulusal karakterini yansıtabilen renkleri ustalıkla kullanmıştır. Prokofiev, müzik tarihinde yirminci

yüzyılın birinci yarısını ikinci yarısına bağlayan köprü bestecilerden biri olarak yer alır. Say (2002, s.498)'a göre Sergei Prokofiev 1917 yılında, Rusya'da gerçekleşen devrim öncesinde ve Sovyetler Birliği döneminde üstün yeteneğini kanıtlayan en önemli bestecidir.

Prokofiev 23 Nisan 1891 yılında, Ukrayna'nın Donetsk havzasındaki Sontovska (bu günkü Krasnoye) kasabasında, zengin bir ziraat mühendisinin tek çocuğu olarak dünyaya gelir.

Doğuştan gelen üstün müzik yeteneği çok erken yaşlarda kendisini gösterir. İlk müzik derslerini dört yaşında, annesi Maria Prokofiev'den alan bestecinin olağanüstü müzik yeteneği, beş yaşında ilk besteleriyle ortaya çıkar. Bir süre sonra aile çevresine, komşularına konserler vermeye başlayan Prokofiev annesi ile beraber St. Petersburg'a ziyarete gittiğinde, bu büyük şehirde Rus bestecilerinin önemli eserlerini dinleme fırsatını bulur. Beste yapması için annesinden sürekli destek gören Prokofiev, dokuz yaşında iken, beste ve yorum derslerini almadan önce ilk operasını besteler. 'Dev' adını verdiği bu eserin librettosunu, müziğini ve sahnesini kendisi oluşturmuştur. İki yıl sonra kendi eserini yönetir ve ardından 'İssız Adalar' adında yeni bir opera bestelemeye başlar. İlk beste yaptığı zamanlarda fa majör tonunda bir eserini yazarken piyanodaki siyah tuşlara dokunmayı sevmediğinden si bemol notasını kullanmaz. Zamanla kendi tarzını şekillendirip yaratması, yeterince öğrendiği teorik alt yapıdan sonra gerçekleşir.

1902-1903 yılları arasında, bir yıl boyunca Reinhold Gliere'den<sup>13</sup> ciddi bir şekilde ilk kompozisyon (besteleme) derslerini alır ve konservatuvara girmek için hazırlanır. Oniki yaşına geldiğinde dört opera, bir senfoni, iki sonat ve koleksiyon halinde bestelediği piyano parçaları vardır (Hindley,1971, s.427). Konservatuvar eğitimi alması için annesiyle beraber St. Petersburg' a taşınır ve 1904 yılından 1914'e kadar sürecek olan eğitimine St.Petersburg

<sup>13</sup> Reinhold Moritzovich Gliere (1875-1956), Belçika kökenli, Ukraynalı- Rus besteci ve kuram öğretmeni (Geoffrey, 1971, s.429).

konservatuvarında, başlangıçta A. Lyadov<sup>14</sup> ve A.N.Tcherepnin'den<sup>15</sup> piyano dersleri alarak başlar, sonrasında kompozisyon derslerinin de eklenmesiyle eğitimine devam eder.

Müzik eğitimi boyunca N.Rimsky Korsakov<sup>16</sup> ve A.Glazunov<sup>17</sup> ile de orkestrasyon ve şeflik eğitimi çalışır. Prokofiev, bir konser piyanisti olarak kendi bestelerini, örneğin, 1908'de yazdığı '*op.4, Suggestion Diabolique, (Şeytanî Telkinler)*' adlı parçasını çaldığında, '*cehennemden habercilerinden biri*' olarak nitelendirilmiş, ardından, bu piyano eserini, döneminde modernist sayılan öğretmeni Tcherepnin'e adanmıştır.

Konservatuvar eğitimi yıllarında özgün buluşlarıyla öğretmenlerini şaşırtan besteci, Richard Strauss, Skryabin ve Debussy gibi bestecilerin yapıtlarını inceleyerek onlara büyük ilgi ve hayranlık duymuş, şehrin çeşitli salonlarında verdiği konserleriyle solo kariyerine '*genç gelecekçi*' ünvanı ile başlamıştır.

Sergei Prokofiev 1914 yılının bahar aylarında, birinci dünya savaşının olduğu yıllarda yirmi üç yaşındadır. Konservatuvardan mezun olabilmesi için finalde bir konçerto çalma zorunluluğu vardır. Beş yaşından beri piyanoda doğaçlamalar yapan, belki de Mozart'tan beri en küçük ilk harika çocuk olan Prokofiev, konservatuvardaki öğretmenlerine klasik bir eser yerine kendi bestelediği '*op.10, re bemol majör, 1 no' lu Piyano Konçerto*'sunu çalmak ister. Amacı, bu yapıtta kullandığı yeni tekniğini jüri üyelerine sergilemektir. Prokofiev, eserinin yirmi kopyasını, içinde Alexander Glazunov'un da bulunduğu jüri üyelerine dağıtır. Finalde sahneye çıktığı zaman, partilerin yirmi çift diz üzerinde

---

<sup>14</sup> Anatoly Lyadov (1855-1914), Rus besteci, kuram öğretmeni ve şef (Geoffrey, 1971, s.425).

<sup>15</sup> Alexander Nikolayevich Tcherepnin (1899-1977), Rus besteci ve piyanist (Geoffrey, 1971, s.400).

<sup>16</sup> Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908), Eserlerinde sıkça Rus efsanesi ve masalı üzerinde çalışan, kompozisyon ve orkestralama tekniğinin büyük ustası, 'Rus Beşleri' grubunun en genç üyesidir (İlyasoğlu, 1999, s.170).

<sup>17</sup> Alexander Glazunov (1865-1936), Geç Rus romantik döneminin Rus bestecisi, müzik öğretmeni ve şefi (Geoffrey, 1971, s.425).



açılmış olduğunu görerek "...işte, bir besteci için, notalarının basıldığını gördüğü o unutulmaz an..." diye düşünür.

Mezuniyetinde kendi eserini çalarak yeteneğini adeta yumruğu ile onaylatan besteci, tutucu bir bakış açısına sahip öğretmenlerden kurulu komisyonun diretmelerine karşı birinci olmuş, sonunda A.Rubinstein ödülü olan bir kuyruklu piyano kazanmıştır<sup>18</sup>.

Prokofiev, teknik olarak çok zor ve solist için yazılmış en uzun kadanslardan birine sahip olan 'op.16, no.2, sol minör Piyano Konçertosu'nu 1913 yılında, Londra'daki bir konserinde seslendirdiğinde, ünlü Rus bale ekolünün yaratıcısı Diagilev<sup>19</sup> esere hayran kalmış ve bunun üzerine Prokofiev'e bestelemesi için bir bale müziği siparişi vermiştir. Bu konuyla ilgili olarak Prokofiev anılarında şöyle der: S. Diagilev eseri dinledikten sonra bana bir teklifte bulundu. O'nun önerisine göre, konçerto ön planda çalınırken arkada bir bale-pantomim yer alacaktı. Eserin seslendirilmesi konusunda Roma'da hem karşıt hem de yanlı yargılar belirse de Pavlosk'daki ilk seslendirilişinin etkisini hiç kimse silemedi (Yener, 1991, s.271). Eserin üçüncü bölümünde yer alan ve oldukça dokunaklı duyulan Rus halk ezgisi, dinleyenlere, Rus efsanelerinde yer alan çoban Lel'in dansını anımsatır. Diagilev'i derinden etkileyen ve bale-pantomim konusunda bir yaratıcılığa sürükleyen düşünce, muhtemelen bu ezginin olağanüstü güzelliğinden kaynaklanmıştır.

Operanın yanında bale yapıtları yaratması, Prokofiev için yeni bir araştırma alanının doğmasına ve kendisini geliştirmesine yol açar. Böylece Diagilev ile Prokofiev'in uzun yıllar sürecektir olan dostluklarının temelleri atılır.

Prokofiev'in 1914 yılında Diagilev'in isteği üzerine bestelediği '*Ala ile Lolly*' başlığı altındaki bale yapıtı, ünlü sanat danışmanını tam anlamıyla tatmin

<sup>18</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism-\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism-(music)) (Erişim tarihi: 16.07.2010)

<sup>19</sup> Sergei Diagilev (1872-1929), Rus bale ekolünü bütün dünyaya tanıtan, çağdaş balenin yaratıcısı, bir sanat adamı, sanat eleştirmeni, birçok ünlü dansçılara ve koreograflara yol gösteren empresario. Döneminin en ünlü bestecilerinin (Stravinsky, Prokofiev gibi) besteleriyle pek çok başyapıtın ilk temsilini gerçekleştirmiştir (Geoffrey, 1971, s. 388).

etmemiştir. Eserin konusu; eski Rusya zamanlarında güneşe nasıl tapınıldığını anlatmaktadır. 1916 yılında St. Pettersburg'da ilk kez seslendirilen eser, sert ve uyumsuz (disonans) akorları nedeniyle büyük bir skandala yol açmış, Rusya'nın genç bestecileri içinde yer alan Prokofiev'e '*enfant terrible*' (korkunç çocuk) ünvanını getirmiştir.

Prokofiev daha sonra bu eserin içeriğindeki bazı dans müziklerinden '*op.20 İskit Süiti*' (*The Scythian Suite*) adındaki orkestra eserini oluşturur. Pamir (2000, s.377)'e göre Stravinsky'nin 1913'te sergilediği Bahar Ayini'ne hayran olan Prokofiev, uzun bir süre bu mükemmel yapıtın etkisinden kurtulamamıştır. Say (1995, s.498)'a göre ise, besteci İskit Süiti ile Stravinsky'nin Bahar Ayini (*Sacre du Printemps*)'ne öykünmüş, bu yapıtında kullandığı yenilikçi ve özgün yazıyla ün kazanmıştır.

Besteci, 1916'da başlayıp 1917 yılında tamamladığı birinci senfonisi '*re majör klasik senfoni*' ile üstün bir başarı elde etmiş, bu eserinde Haydn benzeri bir klasisizmi örnek aldığı için Haydn'ın yirminci yüzyılda yaşayan reenkarnasyonu olarak nitelendirilmiştir. Yine Pamir (2000, s.386)'e göre Prokofiev'in klasik senfonisi Haydn üslubunda bir denemeyi çağrıştırmakla beraber "Neo-Bach" yani yeni klasikçi akımına girer. Aynı zamanda işlediği parodi ve hiciv (yergi) öğeleri ile Stravinsky'e yakın sayılabilir.

Kimi kaynaklara göre müzik tarihinde yeni klasik (neo classicism) akımının ilk eseri, Prokofiev'in '*Klasik Senfoni*'si olarak geçer. Bu senfoni ile ilgili olarak Prokofiev anılarını anlattığı mektubunda, klasik senfoniye besteyiş sürecinde orkestra seslerinin rengini daha parlak ve temiz duyurabilmek için piyanoyu kullanmadan, piyanonun ses düzenine bağlı kalmadan bir senfoni yazdığını aktarır (Yener, 1991, s.270). Prokofiev'e göre eğer Haydn bu çağda yaşasaydı, günün yeniliklerinden pek azıyla yararlanır, üslubunu gene korurdu. Besteci bu düşünceden yola çıkarak, klasik senfonisini Haydn gibi klasik üslupta bestelediğini söyler.

Aynı yıllarda, yani yurt dışında yaşamasına sebep olan devrimden hemen önceki yıllarda 'op.19, re majör 1 no'lu Keman Konçertosu'nu bestelemiştir. Genç yaşlarında yazdığı bu eserin zengin melodik yapısı her zaman kemancılar tarafından beğenilerek seslendirilmiş ve keman repertuarının vazgeçilmezleri arasında yerini almıştır.

Yine bu yıllarda Dostoyevsky'nin 'Kumarbaz' (*The Gambler*) adlı romanı besteciye ilham kaynağı olmuş, 'op.24, Kumarbaz' adlı operasını 1917 yılında bestelemiş, 1927-28 yıllarında ise ikinci kez ele almıştır.

### 1.2.2. Amerika yılları (1918-1922)

Besteci, 1917 yılında Rusya'daki devrimden oluşan huzursuz ortamdan, dönemin güç koşullarından uzaklaşarak daha rahat bir konumda kendini geliştirip, deneysel müziğini yaratmak istemiştir. Stravinsky ve Rachmaninov'dan farklı olarak, sonradan ülkesine geri dönmek düşüncesiyle aldığı resmi izinle, ekim devriminden hemen sonra ülkesinden ayrılır. Düşüncesine göre gittiği ülkelerde konserler vererek tanınıp, kariyerini de geliştirebilecektir.

Kendisinin yurt dışına çıkabilmesine izni veren baş komiser O'nun Klasik Senfoni'sini dinlemiş ve vize almasına engel olmayarak şöyle demiştir: Bizler hayatımızda, sen ise müziğinde devrimcisin. Aslında beraber çalışmalıyız ama Amerika'ya gitmek istiyorsan sana engel olmayacağım (Kaufman, 1987, s.30). Bu durum Prokofiev'e sunulan inanılmaz bir fırsattır ve ünlü besteci, sanatının devamını daha rahat koşullarda sağlamak düşüncesiyle Amerika'ya yerleşmiştir.

Amerika'ya gittikten sonra, ilk piyano konserini 20 Kasım 1918'de New York'ta gerçekleştirmiş, daha sonra Amerika'nın diğer kentlerinde de konser piyanisti olarak bulunmuştur. Fransa ve Almanya'da da verdiği konserlerinde olağanüstü bir piyano virtüözü olarak ün yapan besteci, özellikle kendi

bestelediği eserleri yorumlamış, tarihe 'çelik sinirli, çelik bilekli piyanist' sıfatıyla geçmiştir.

1919 yılında Chichago operası için bestelediği ve konusunu Carlo Gozzini'nin güldürüsünden alan 'op.33, Üç Portakalın Aşkı' (*The Love for Three Oranges*) adlı operası, bestelenişinden iki yıl sonra Chicago'da (1921), daha sonra Köln'de sahnelenmiştir (Say, 1995, s.498).

Yener (1991, s.269)'e göre, bu dönem operasının ilginç örnekleri arasında yer alan bu operanın partisiyonu, olağanüstü pırıltılı renkler, zekice buluşlarla dokunmuş, zengin melodilerle süslenmiştir (Bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Üç Portakalın Aşkı 'The Love for Three Oranges' operasından bir sahne

Amerika'da bulunduğu yıllarda bestelediği 'op.36, do major, 3 no'lu Piyano Konçertosu' (1917-21), yirminci yüzyılın en parlak, en değerli, en ünlü konçertosu olarak bilinir ve piyano virtüözleri tarafından sıklıkla seslendirilir. Yener (1991, s.271)'e göre uzmanlar bu yapıtı Liszt, Tchaikovsky ve Rachmaninov gibi bestecilerin tarzını zamanımıza ulaştıran sayılı eserlerden biri

olarak yorumlarlar. Kimi zaman tatlı bir Rus lirizminin esintisini taşıyan eserin genel yapısında makine benzeri, net ve açık bir ritm duygusu hakimdir.

Diagilev'in bale topluluğu için bestelediği 'Soytarı' (Rusya dışında *Chout* adıyla da bilinen bu eser, İngilizce'de *The Buffoon* olarak tanınır) adlı bale yapıtı 1921 yılında Paris'te başarıyla sahnelemiştir.

### 1.2.3. Paris yılları (1922-1932)

1922'den 1932'ye kadar, yaklaşık on yıl süren zamanda Paris'te yaşayan ünlü besteci, müziği için rahat bir ortam yaratmış ve burada verimli bir döneme girmiştir.

Paris yıllarında bestelediği eserleri Klasik Senfoni'si ve Keman Konçertosu'nu yazdığı yıllardakinden farklı bir tarza sahiptir.

1922 yılında Amerika'dan ayrılarak Fransa, Paris'e yerleşen Prokofiev burada Diagilev'in bale topluluğu için 'op.41, *Çelik Çağ*' (*Çelik Adım, The Steel Step*) adlı bale yapıtını sert, ağır, mekanik öğelerin doruğa ulaştığı bir üslupta bestelemiştir (1927).

Attali (2005, s.141)'ye göre, müzisyenler kimi zaman eserlerinde gürültülü makinelerin seslerini klasik enstrümanlarla taklit etmeye çalışırlar. A. Honegger'in 1924 yılında yarattığı '*Pasific 231*' adlı eseri, lokomotif tekerleklerinin ritmindeki hızlanma ve yavaşlama duygusunu duyurmaya çalışır. Devasa gürültülü, insanları ve meslekleri yok etmeye çalışan endüstri, 1925'te Sergei Prokofiev'in '*Çelik Adım*' adlı eserine de ilham kaynağı olmuştur.

'Müsrif Oğul 1929' (*The Prodigal Son*) adlı bale yapıtı, *Çelik Çağ*'a göre daha nazik bir yapıttır.

'Op.37, Ateş Meleği (*The Fairy Angel*) 1922-1925, iyi ve kötünün güçlü, simgeci öyküsünü anlatan bir opera yapıtıdır ancak Prokofiev'in ölümünden

sonra tamamen sergilenebilmiştir. Op.24 Kumarbaz' (*The Gambler*) adlı opera yapıtı ise ilk kez 1915-17, ikinci defa 1927-28 de yeniden ele alınarak sergilenir.

Besteci beş numaralı piyano sonatını, ikinci, üçüncü ve dördüncü senfonilerini, bir numaralı yaylı çalgılar kuartetini, dördüncü ve beşinci piyano konçertolarını Paris'te bulunduğu yıllar içinde tamamlamıştır. Dönemin önemli bestecileri, birinci dünya savaşında sağ elini kaybeden ünlü piyanist Wittgenstein'a -yalnızca sol el için- konçertolar yazmıştır. Bunlardan biri Ravel'in sol el konçertosu, diğeri de 1931 yılında Prokofiev'in sol el için bestelediği dört numaralı Piyano Konçertosu'dur.

1932 yılında Berlin Filarmoni Orkestrası'nın bir konserinde '*op.55, sol majör beş numaralı piyano konçertosu*' piyanist Richter tarafından seslendirilmiştir. Eserin prömiyeri ile ilgili olarak Prokofiev'in oğlu Sviatoslav Prokofiev şu anıyı anlatır: "Eserin prömiyeri yapıldığında salonun yarısı, henüz eser bitmeden salonu terk etmiş, kalan diğer yarısının ise eser bittikten sonra alkışlamaktan elleri kızarmıştı. Eser bitmiş, seyirciler şok olmuştu. Richter kulise geldi ve ardından Prokofiev belirdi. Alkışın hala kesilmediğini duyan Richter Prokofiev'e döndü ve 'sanırım eseri beğendiler, baksanıza alkış hala sürüyor' dedi. Prokofiev ise 'sanmıyorum, bence senden bir Chopin Nocturne dinlemek için alkışlıyorlardır' diye cevapladı<sup>20</sup>."

Prokofiev, yazdığı eserleri ve yorumlarıyla döneminin en özgün, en güçlü ve en dikkat çekici bestecilerinden biri olarak zamanla ününü güçlendirmiştir (Kütahyalı, 1981, s.160).

Paris'te yaşadığı yıllarda Moskova'da basılacak olan otobiyografisinin bir bölümünü kısmen bitirmiştir (1932).

Finkelstein (1995, s.367)'in belirttiği üzere Prokofiev, çalışmalarını aşağı yukarı 1924'ten 1932'ye kadar yerleştiği Paris'te sürdürdü. Burada bulunduğu yıllar içinde ulusal bağlarının zayıflaması besteciyi neredeyse felaketin eşiğine

<sup>20</sup> <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=sergei/prokofiev> (Erişim tarihi: 08.06.2010).

getirdi. Üflemeli ve yaylı çalgılar için beşli ya da beşinci piyano konçertosu gibi bazı yapıtlarında, melodilerinin sıcaklığı, bir dış katmanla kaplanarak neredeyse yok oldu. Oysa ki, diğer yapıtlarının melodilerinde daha fazla tatlılık vardı. Ama Prokofiev'in ruhsal durumu, soyut müziksel yapı dizilerine yönelmesine, ya da tükenmiş bir kozmopolit dinleyiciyi uyaracak ard arda yenilikler arayışına kendini kaptırmasına olanak vermedi. Bu nedenle de 1932 sonlarında Sovyetler Birliği'ne dönüşü, bestecinin adeta kurtuluşu olmuştur.

Paris'ten ayrılma kararını netleştiren Prokofiev, Haziran 1933'te arkadaşı Serge Moreux'a yazdığı mektubunda fikrini paylaşır ve şöyle devam eder; "...benim gibi sürgünde olan bir adam için soluduğum her yabancı nefes psikolojimi etkiliyor, ilham vermiyor. Ben bir Rus'um. Geri dönmeliyim. Ruhumun ait olduğu ana yurdumun havasını solumalıyım. Yeniden gerçek kışları yaşamalı, bir dakikadan diğer dakikaya geçen ilkbaharı hissetmeliyim. Rus dilinin yankısını kulaklarımda duymalı, kendi etimden ve kanımdan olan insanlarla konuşmalıyım. Sadece onların şarkıları, benim şarkılarım bana bir şeyler verebilir. Burada, bunlardan yoksunum, kuvvetten düşüyorum. Evet dostum kararımı verdim, geri döneceğim" (Kaufman, 1987, s.33).

Prokofiev'in Avrupa'daki tüm ününden Rusya'da sıklıkla bahsediliyor, eserleri basılıyor, Rusya'nın en büyük bestecilerinden biri olarak anılıyordu. 1927 ve 1929 yıllarında kısa süreliğine de olsa ülkesine dönmüş ve bu ziyaretlerinde coşkulu bir şekilde karşılanmıştı.

#### **1.2.4. Rusya yılları-2 (1933- 1953)**

Evine duyduğu özlemin artması ve bulunduğu ülkelerin yanında kendi ülkesinin sanat adamlarına çok daha fazla ihtiyaç duyulduğuna karar vermesiyle 1933 yılında ülkesi Rusya'ya kesin dönüş yapmış, bir süre sonra da ailesini yanına almıştır. Ülkesine döndüğünde büyük sanatçı olarak karşılanan Prokofiev, olgunlaşan müzik diliyle ve Sovyetler Birliği'nin desteklediği bir sanatçı olarak geniş halk kitlelerine seslenmeye hazırdır (İlyasoğlu, 1999,s. 240). 1933'te çıktığı Amerika turnesinde olağanüstü başarı kazanan ünlü

besteci, Moskova'ya yerleştikten sonra beste çalışmalarını yoğun bir biçimde sürdürmüş, hayatının sonuna kadar eserlerinin seslendirildiği ülkesinden ayrılmamıştır.

Besteci, ülkesindeki değişen politikalar sayesinde kendine daha özgür bir alan bulabilse de ne yazık ki uygulanan politikalar Rus yorumcuların dışarı ile olan ilişkisini neredeyse tamamen koparıyordu<sup>21</sup>.

Birçok yerde müzik adına yeni etkileşimler yaratılırken Sovyetler Birliği'nde yeni müzik akımlarına izin verilmiyor, yüzyılın ilk yarısında, yaklaşık 1953'lü yıllara kadar, bestecilerin birtakım kurallar çerçevesinde beste yapmaları isteniyordu. Bestecilerin bakış açılarını ve ifade yargılarını kısıtlayıp denetleyen bu kurallar içinde, her çeşit deneysel müzik, ton-dışı ya da disonansların yer aldığı besteler yapmak yasaktı. Eserlerde önemli olan, kullanılacak melodi ve bu melodilerin akılda tutulabilir olmasıydı. Sahne yapıtlarında yapılması istenen ise, Sovyet yaşamını konu alıp, vurgulamak, koro ve şarkı gibi ses müziği yapıtlarına önem vermektir (Say, 1995, s.499).

17 Ağustos 1934'te, Sosyalist gerçekçiliğin ideolojik fikirlerinin açıklandığı birleşik kongre'nin açılışında Komünist Parti'nin konuşmacısı açıkça şunları belirtmiştir: Sovyet besteciler baş makaleleri yazarlardır. Ahlakı yükselten, açıklayan ve yol gösteren olmalıdırlar. Herkesle, tüm asaletiyle hem anlaşılabilir hem de saygı değer bir şekilde, bütün ülke çapında aynı müzik dili konuşulmalıdır. Kontrpuan ve armoni ötesi bir tekniği kullanmaktan kaçınmalı, soyut, hileli, mistik, mekanik, erotik yorumlar kullanılmamalıdır. Besteciler, sırtını batıya dönmeli, Rusya için Rus müziği yapmalıdır. Her şey Rusya içindir, ötesi hiçliktir (Virgil, 1981,s.311).

Prokofiev 1935'li yıllardan itibaren müziğinde farklılaşmaya gitmiştir. Zamanla, daha önce kullandığı müzik stilini yıkmaya başlayarak ilgisini daha çok yalın müzik türlerine vermeye başlar. Böylelikle 'ikinci' olarak nitelendirilen müzik üslubu yavaş yavaş kendini gösterir. Yurt dışında yaşadığı yıllarda

<sup>21</sup> <http://www.mxlabs.org/forum/muzik-ww/269239> (Erişim tarihi: 08.06.2010)



yazdığı eserleri daha disonans (uyumsuz) ve daha deneysel olma eğilimindedir ancak bu besteleme teknikleri 1935'ten sonra yasaklandığından, eserlerini Sovyet rejiminin resmileştirdiği şekilde bestelemeye başlar. Kütahyalı (1981, s.160)'ya göre, besteci Rusya'da bulunduğu dönemde, yapıtlarını ifade ve kullandığı müzik dili açısından daha yalın bir hale sokmuş, evvelce yaptığı çalışmalarını yeni duruma ayak uydurmak amacı ile yeniden ele almıştır.

Bu dönem içinde toplumsal işlevi olan formlara istekle dönüşü, film müziği olan *'Teğmen Kije'* (*Leutenant Kije*, 1933-34) ve konusunu Shakespeare'den aldığı, uzun soluklu bale eseri *'op.64, Romeo ve Juliet'* (1935)'te kendini gösterir. Böylesine bir aşkı anlatabilmek için kullandığı melodik yapı ve lirizm en üst seviyededir. Bu yapıt, belli başlı özellikleri ile Rus repertuarının vazgeçilmezi olmuştur (Bkz. Şekil 3).



Şekil 3. Romeo ve Juliet *'Romeo and Juliet'* bale yapıtından bir sahne

Op. 67, Peter ve Kurt (*Peter and the Wolf*), (1936), konuşmacı ve büyük orkestra için dünyanın bütün çocuklarına adanmış, öğretici ve masalsi bir eserdir. Bu eserin amacı, çocuklara müziği, orkestrayı hem öğretmek hem de sevdirmektir. Anlatıcı ve orkestra ile aktarılan eserin orijinali, eski bir Rus masalına dayanır. Çeşitli ülkelerin dillerine çevrilen masaldaki hayvan karakterleri farklı melodilerle ve farklı enstrümanlarla seslendirilir. Örneğin; Peter karakterini yaylı çalgılar, kurdu kornolar, kuşu flüt, ördeği obua, kediyi klarnet, büyük babayı fagot ve avcılarını ise timpani betimler.

Sergei Eisenstein'in<sup>22</sup> *'Alexander Nevski'* adlı filminin konusu, tarihsel bir olaydan, Sovyet halkının yurtseverliğinden bahsederken, filmin müziği Prokofiev tarafından 1938-39 yılları arasında bestelenmiştir. İlyasoğlu (1999, s.240)'ya göre, Prokofiev'in müziği olmadan Eisenstein'in filmleri düşünülemez. Bu yapıtların ortak özelliği, Paris yıllarında bestelediği eserler gibi sahne yapıtlarından oluşması değil, kendi ırkından olan bir toplulukla, doğrudan ortak bir paylaşımın sağlanmış olmasından kaynaklanır.

Bu düşüncüyü Finkelstein (1995, s.367), Sovyetler Birliği'nde Romeo ve Juliet Shakspeare'e duyulan sevgiyi, O'nun oyunlarının sürekli sahnelenmesi ise bu sevginin bir göstergesi olduğunu ifade eder. Dramdaki insani öğelerin hakkının verilmemesi durumunda ise, izleyici kitlesinin tepkisi ile karşılaşılacağını söyler. Prokofiev de bunu bildiğinden Romeo ve Juliet balesinin müziğini, daha önce hiç hissedilmeyen bir derinlikte bestelemiştir.

Prokofiev yaratıcılığı çerçevesinde, 1937'de, sözleri Lenin'e ait *'Ekim Devrimi'nin Yirminci Yıldönümü Kantatı*, devam eden yıllarda, (1939'da), Stalin'in altmışıncı doğum yıldönümü için *'Selam'* adlı kantatını bestelemiştir. Baş eseri olarak kabul edilen, en görkemli ve en tutkulu operası sayılan *'Savaş ve Barış'* adlı Operası'nı ünlü Rus yazar Lev Tolstoy'un ünlü romanından

---

<sup>22</sup> Eisenstein Sergei (1898-1948), Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı. Avangart tiyatro ve sanat dünyasıyla temas kurmuş, mekan ve kurgu konusunda kendisini kısıtlamamak için tiyatroyu bırakıp sinemaya yönelmiştir (Geoffrey, 1971, s.427).

esinlenerek bestelemiştir (1941-42 ilk versiyonu, 1953'te ikinci versiyonu) (Bkz.Şekil 4).



Şekil 4. Savaş ve Barış 'War and Piece' adlı operasından bir sahne

O dönemin ünlü bestecisi ve müzik eleştirmeni, asıl adı Boris Asafyev olan Igor Glebov ünlü besteciye şöyle tanımlar: "... Prokofiev Rus Klasik Müziği'nin bakır tonalitesinde öyle derin bir iz açtı ki, Helbnikov ve Mayakovski gibi şairlerin edepsiz cüretleriyle şoke ettiği kimseleri bile ürküttü..."

İkinci dünya savaşının çıktığı yıllarda Prokofiev, Gürcistan'ın başkenti olan Tiflis'teydi. Burada daha çok folklorik araştırmalar yapmış ve savaştan etkilenip bestelerini bu yönde geliştirmiştir. Bu dönemde bestelediği '6., 7., ve 8. Piyano Sonatları'nı "Savaş Sonatları" başlığı altında toplar. Üçü de yaklaşık aynı zamanlarda bestelenmiş eserlerdir. Besteci, eserlerine yaşadığı yerlerin müziklerindeki karakteristik özellikleri de yansıtmayı ustalıkla başarır. 1942 yılında, Savaş ve Barış adlı operasını ve flüt-piyano sonatını aynı zamanlarda bestelemeye başlamıştır.

Prokofiev, 1943 yılında, ilk kez Stalin Ödülü'nü yedinci piyano sonatı "Stalingrad" ile almaya hak kazanmış, böylece Sovyetler Birliği'nin en büyük yaratıcısı olma sıfatını uzun yıllar sürdürmüştür (Kütahyalı, 1981, s.161).

Yedinci piyano sonatını, ikinci yaylı sazlar kuarteti ve flüt-piyano sonatı arasında bir dönemde yazmıştır. Sözü geçen eserler, içinde savaş havası hissini açıkça barındırır.

Savaş 1945'te bittiğinde 'op.87, *Külkedisi*' (*Cinderella*) balesini, sekizinci ve dokuzuncu piyano sonatlarını, beşinci ve altıncı senfonilerini bestelemiştir.

Prokofiev, gösteriye dayalı opera ve bale sanat dallarına olan düşkünlüğüne karşın senfonik müzikten de uzaklaşmamıştır. 1944'te bir kahramanlık hikayesi olan ve vatanseverlik duygularını aşıl原因, Savaş ve Barış operasından "op.100, *si bemol majör, Beşinci Senfoni*'yi (1944) yaratmıştır. Eser, başarı kazanmasına rağmen formalist (şekilci) bir eser olduğu gerekçesiyle ağır eleştirilere maruz kalmıştır.

Prokofiev, Tolstoy'un romanından esinlenerek yazdığı Savaş ve Barış adlı operasında konu olarak savaşın yaşattığı sıkıntıları ele almış, daha sonra aynı çizgide devam ederek 1939'lu yıllarda başladığı ve savaştan hemen sonra bitirdiği eserleri, altıncı piyano sonatı (1939-40), yedinci piyano sonatı (1939-42), sekizinci piyano sonatı (193-44) ve fa minör 1 no'lu keman sonatı (1939-46) adlı dört eserinde de aynı duyguyu hissettirmiştir. Sonra, akıntının tersine dönerek 1944'te Beşinci Senfoni'yi besteler. Bu yapıtların hepsinin psikolojik bakımdan birbirine bağlı olduğu söylenebilir (Finkelstein, 1995, s.374).

1948 yılının on şubatında Komünist Partisi Merkez Komitesi tarafından alınan bir kararla Prokofiev, Shostakovich, Miaskovsky, Khachaturian ve diğerleri anti-milliyetçi ve formalist (biçimci) olmakla suçlanmışlardır. Batı'nın etkisinde kalarak o anlayış (atonal, serial, deneysel, avant-garde ..vb.) tarzını eserlerine yansıtmaları suç sayılmıştır. Özellikle Schostakovich, diğerlerinden daha ağır bir şekilde suçlanmıştır. Pamir (2000, s.285)'in belirttiği üzere, 1930'lu yıllarda, çağdaş Rus müziğinin anlayışı, yeni klasikçilik ve yalın bir gerçekçilik çerçevesi içinde kalınmasını zorunlu kılar, kullanılması istenilen ise armonik yatay çizgi'dir. Genişletilmiş ses maddesi, oniki ses dizisi, ultrakromatizm gibi

avangart yaklaşımlar devletin kültür politikası dahilinde tamamen yasaklanmıştır.

I. Stravinsky (2000, s.73)'nin de belirttiği üzere, Rusya'da sanata bakış açısı Komünist Partisi ile hükümetin elindedir. Bu tür kıstaslar ve eleştirel düşünce tarzı elbette ki müziği de bunun içine katmıştır. Tchaikovsky bir yana, Glinka'dan sonra gelen herkes, yirminci yüzyılın ilk on yılına kadar, kimi halkçılık fikirlerinin, kimi devrimci fikirlerin, kimi de folklorun bağımlısı olmuştur. Herkes tarafından müziğe olan tavır, müzik dışı sorunlar ve amaçlar yakıştırmaktan ibarettir.

Bu durum üzerine Miaskovsky dışında kalan tüm besteciler suçlamayı kabul etmiş ve özür dileyen cevap mektubu göndermişlerdir. Prokofiev konferansta okunan mektubunda şunları belirtmiştir: "Bazı eserlerimde olan şekilciliğin varlığı sadece kendimi beğenmişliğimle ilişkilendirebilir. İnsanlarımız için gereksiz, yetersiz bir gerçeklik olgusuyla yazılmışlardır. Bundan sonra halkımın anlayacağı ve seveceği sade bir müzik diline döneceğim" (Kaufman, 1987, s.44).

Yine Kaufman (1987, s.44)'ın belirttiği üzere, Prokofiev, yazdığı mektubunda eserlerinde kullandığı ezgilerle ilgili olarak da şu düşünceleri savunur "...hiçbir zaman melodinin önemi hakkında düşünmemişimdir. Melodiyi severim ve müzikte en önemli unsur olarak saygı gösteririm. Yıllardır eserlerimde melodinin kalitesini yükseltmek için çalıştım. Besteci için bir melodi yaratırken en zor olan, orijinal bir fikir içermesi aynı zamanda hiç bilgisi olmayan dinleyicilerin kolayca anlamasını sağlamaktır. Bir besteci, melodi geliştirip büyütürken, zamanla, istemeyerek sadelikten ayrılıp daha karmaşıklığa gidebilir. Kuşkusuz ben de çalışmalarımda böyle bir tuzağa düştüm. Emin olunmalıdır ki melodi bayağılaşmadan, yapış yapış olmadan ve taklit edilmeden sadeliğini muhafaza edebilir".

Besteci ayrıca tonal bir besteci olarak da kendini savunurken "...şunu da itiraf etmeliyim ki ben de zaman zaman tonal müziğe karşı duran atonalitenin

çekimine ciddi bir şekilde kapıldım ve ben de atonaliteye göz yumdum. Ama daha sonra net bir şekilde anladım ki, müzikteki tonallık, sağlam bir şekilde ayakta duran bir binadır. Yapıda atonallığı kullanmak, kumdan dikilen bir binaya benzer. Son yıllarda bestelediğim birtakım eserlerimde atonal fikri tek tük olarak kullandığım zamanlar olmuştur. Ama anlayış gösteriniz ki, ben bu kullanımları bilinçli bir şekilde, özellikle belirli bir düzen içerisinde, zıtlık yaratmak için kullandım. Düşünceme göre, bu kullanımla tonal pasajlar daha ön plana çıkacaktı” (Kaufman, 1987, s.45).

Prokofiev'in ülkesine dönmesi ve buradaki Sovyet havasını solumayı seçmesi kesinlikle kendi isteğiyle olmuştur. Ancak burada yaşayacağı sonuçları büyük bir ihtimalle tahmin edememiştir. Plevoy'un romanından ilham alarak bestelediği '*op.117, Gerçek Bir Adamın Öyküsü*', (*The Story of A Real Man*) adlı operasını, elinde olmadan, yine kendisini yansıtacak biçimde yazmıştır. Leningrat'da özel olarak seslendirilen eserin formalist (biçimci) eğilimde olduğu düşünülmüş, ağır eleştiriler alarak dinleyici kitesine sahnelenmesi yasaklanmıştır. Eser, ilk olarak Prokofiev'in ölümünden sonra sahnelenebilmiştir.

Hayatının geri kalan yıllarında '*op.118, Viyolonsel Sonatı*'nı, '*Taşın Çiçek*', (*The Stone Flower*) adlı balesini (ölümünden sonra Moskova'da oynanmıştır, 1954), '*Viyolonsel ve orkestra için konçerto*' ve '*op. 131 do diyez minör yedinci senfonisi*'ni bestelemiştir.

Birçok eleştirmene göre Prokofiev'in son çalışmaları hala birtakım pırıltılar içerse de O'nun en iyi eserleri arasında yer almaz. Yaratıcılığının azalması belki içinde bulunduğu rejimin baskısıyla, partinin isteğine uyarak besteler yaptığı için, belki de son zamanlarında yaşadığı sağlık sorunlarından ötürüdür. Bu kısıtlamalar, eserlerinde kullandığı disonansları (uyumsuzlukları) azaltması, armonik açıdan daha iddiasız yazılımlı bir besteleme anlayışına gitmesinden dolayı eserlerine yansır. Sebebi her ne olursa olsun, besteci son yıllarında bestelediği eserlerin armonik dilini değiştirmiş ve eserlerini farklı bir üslupta yaratmıştır.

Yaşadığı tüm mücadelelere, devam eden sağlık sorunlarına ve devletin tüm baskılarına rağmen hayatının sonuna kadar eser bestelemeye devam eden besteci, 5 Mart 1953 yılında, Moskova'da Stalin ile aynı gün ölmüştür. Ne talihsizliktir ki vefatı Stalin'in ölümüne gölge düşmesin diye halka söylenmemiş, haberi iki gün sonra duyurulmuştur. Bir besteci olarak Sovyetler Birliği'nde yaşamış olması ve ne tesadüftür ki Stalin ile aynı gün ölmüş olması kaderin cilvesinin son dokunuşudur (Stanley, 1980).

### 1.3. PROKOFIEV'İN ESERLERİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

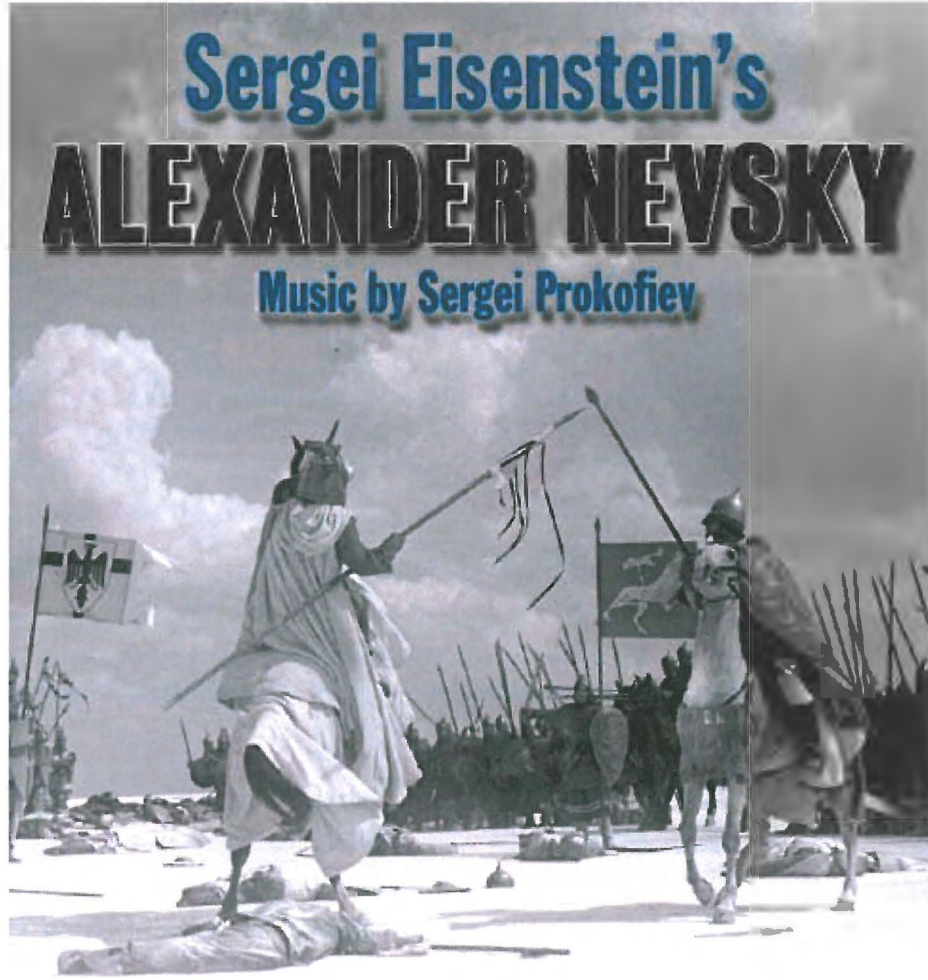
#### 1.3.1. Eserlerin karakter özellikleri

Prokofiev'i belirli bir dönemle ya da belirli bir çağla ilişkilendirmek imkansızdır. Eserlerini yirminci yüzyılın modern armoni yapısıyla bestelemiş, geçmiş yüzyılın romantizm anlayışına cephe alarak, sert, alaycı ve dinamik üslupta müzik yaratmasıyla beraber fazlasıyla dokunaklı, fazlasıyla taze ezgilerle bezemiştir.

Geoffrey (1971, s. 427)'in de belirttiği üzere, kendisini katıksız bir klasikçi olarak ifade eden Prokofiev; "...do majörde söylenecek daha çok güzellikler vardır" der ve fikirlerini geliştirmek ve önemini sunmak için ise sonat formundan daha kolay ya da daha kapsamlı bir şey yazmadığını belirtir. Prokofiev kendi sözleriyle şunları ekler: "...en çok istediğim melodide sade bir üslup kullanmaktır. Müziğimde pek tabii disonanslar kullandım ama zaten benden önce de birçok kereler kullanılmıştı. Bach'ın kullandığı disonanslar müziğindeki tuzdur. Fakat, diğer besteciler yemeklerine biber ve diğer baharatları o kadar çok eklediler ki, bu durum sonunda midelerini bulandırıp onları hasta etti ve geriye müzik adına baharattan başka bir şey kalmadı. Bence insanlar bunlardan yoruldu. İhtiyacımız olan basit, ahenkli, daha yalın ve daha tonal müziktir. Yani bir şey ki, daha az karmaşık olan..."

Prokofiev'in eserlerinin bütünlüğü klasisizm'den gelir; çünkü besteci bir zanaatkar gibi onları işler, geliştirir, büyütür. Örnek vermek gerekirse; Eisenstein'in bir filmi olan *Korkunç Ivan (Ivan the Terrible)* film müziğinin motifi, Rus halkının kahramanlığını vurgular (Bkz. Şekil 5). Bu yüzden *Savaş ve Barış (War and Peace)* operasında da aynı hissi yaratmak için bu fikri tekrar kullanmaktan hiç çekinmemiştir. Bunun yanında *Ateş Meleği (The Flaming Angel)* operasının temalarından üçüncü senfonisini meydana getirmiş, *Müsrif Oğul (The Prodigal Son)* balesinin temaları ile de dördüncü senfonisine hayat vermiştir. Onsekizinci yüzyılda yaşayan bestecilerin aynı temayı birçok değişik eserlerinde kullanması gibi Prokofiev de bu temaları 'polyvalent' (çok işlevli, çok görevlikli) olarak göz önünde tutmuş, aynı motifleri opera, bale ve senfonilerine uygun görmüştür. Aynı zamanda kullandığı beklenmedik modülasyonlarla çağdaşı bestecileri de şaşırtıp etkilemiştir. Solo ve orkestra partilerinde sıklıkla kullandığı birtakım öğeler vardır. Solo ve tutti pasajları destekleyen katlanmış oktavlar, lirik, acılı ezgiler, solist partisinin eşlik partisine dönüştüğü durumlar, kullandığı armoni ile ürpertici tınlayan yerler, uğursuzluk (sinistre) karanlık temalar içeren ifadeler, taklit (imitasyon) tekniği ve kendi romantizmine, duygusallığına karşı sıklıkla kullandığı ironik (alaycı) bir ifade içine girmiş olması bu öğeler içinde sayılabilir. Eserlerinde kullandığı birtakım üsluplarla da Stravinsky'i anımsatmaktadır.





Şekil 5. Sergei Eisenstein'in 'Alexander Nevsky' adlı filminden bir sahne

Sözer (1996, s.564)'e göre Prokofiev'in kullandığı müzik dili içinde belli başlı birtakım ögeler yer alır. Bestecinin farkını yaratan bu ögelerin başında, diyatonik yapıyı benimsemesi, seçtiği yalın temaları titizlikle işlemesi, köşeli ve belirli ritimler kullanması ve eserlerindeki ton gelişmelerini sağlarken ses uyumsuzluklarına geniş yer vermesi sayılabilir. Besteci, bu özellikleriyle yeni klasikçi anlayışına farklı boyutlar kazandırır.

Prokofiev'in eserlerinin başlıca karakter özelliklerine değinen Kütahyalı (1981, s.162) çok güzel bir dille bu konuyu değerlendirmiştir. Bu bağlamda düşüncelerini;

1930 dolaylarına değin yazdıklarını inceleyenler O'nu "Müzikte Kübist" olarak tanımlarlar. Kullandığı gereçler kesin çizgili, anlatım sert, kuru ve arı, müziğin dili ise kakışımıdır

(kakafoni, uyumsuz). Daha sonraki yapıtlarında ise, deyişe fazla bağlı kaldığı ve kolayca tanınabilen bir yazı dili kullandığı görülür. Ancak, bu özellik O'nun daha önceki yapıtlarında da vardır. Ezgide alaycılık ve beklenmeyen atlamalar, sert ve genellikle bağlantısız armoniler, sadelikten karmaşıklığa birden geçiş O'nun kullandığı deyişin bazı belirtileri olarak sayılabilir. Temaya en geleneksel bir yoldan başlamak, fakat birden bire şaşırtıcı bir ezgi çizgisine atlamak, kötü bir ezgiyi kesin ve özgün uygulamalarla (akorlarla) armonilemek, ya da okul armonisini gelenek dışı bağlantılarla kullanmak, yapıtlarında zaman zaman görülebilen diğer özelliklerdir. Besteci bu tür buluşlara yer verirken şaşırtma ve hoş gitme gibi kaygıların yanı sıra, müziği, fizik ötesi, gizemci ya da yazınsal çağrışımlardan arıtıp salt müzik olarak ortaya koymak için de çaba gösterir. Prokofiev'in alaycılığı, taşlamacılığı herkesçe bilinir. Ancak, besteci hiçbir zaman tek yönlü değildir. Özellikle son yapıtlarında dramsallığı, duygunluğu, düşündürücü ortamları ve soyluluğu da sergiler” şeklinde ifade etmektedir.

Prokofiev Paris'te yaşadığı yıllarda başladığı ve Moskova'da kısmen tamamladığı otobiyografisinde, kendi müziğinin dört temel karakteristik özelliğinin göz önünde bulundurulmasını belirtmiştir. Shlifstein (2000, s.36-37)'nin belirttiği bu özellikler bestecinin dilinden anlatıldığında:

“Eserlerimi yazarken izlediğim yollardan ilki 'klasikçilik' tir. Temeli çocukluk yıllarıma, annemin piyanoda Beethoven sonatları çalarken duyduklarıma dayanır. İkinci olarak izlediğim yol 'modernizm' (yenilikçilik)'dir. Taneyev ile tanışmamdan sonra, bana, armonilerimde duyduğu çılgının kınamasını (sitemini) dile getirdiği zaman başlar. Bu ilk olarak, kendi armonik dilimi arama şekline dönüşmüş daha sonra açık ve net bir biçimde gelişip, güçlü duyguları anlatmama olanak sağlayacak bir dil arayışı olmuştur. Yenileşme isteği sadece armonik yapıda değil, melodinin doğup gelişmesinde, orkestralama tekniğinde ve sahne kullanımında da kendini gösterir. Üçüncü olarak etkilendiğim yol 'toccata' ya da 'motor' diyebileceğim, ilk defa dinlediğimde bende inanılmaz güçlü etkiler bırakan Schumann'ın 'Toccata'sıdır. Dördüncü yol ise ' lirik' olarak nitelendirebileceğim 'duygunluk'tur. İlk olarak dikkatli ve düşünce dolu bir halde kullandığım bu yol, her zaman melodiyle ya da uzun melodilerle ilgili değildir. Kendimi bu dört yolla sınırlamalıyım ama bazılarının bana, diğer yolları kolayca ihlal ettiğim için yüklemek istediği , 'acaip'

denilen beşinci yola da saygı göstermeliyim. Müziğimin kalite olarak 'scherzo vari' (şakacı) diye tanımlanmasını ya da scherzo'nun 'kapisli, gülünç ve alaycı' olarak üç kelime ile ifade edilmesini tercih ederim". Bunları söyleyen bestecinin müziği ile ilgili genel bir yargıya ister istemez ulaşılır.

Prokofiev'in sanatı için denilebilir ki canlı, atletik ve dengeli, temelinde klasik'tir. Aynı zamanda muhteşem bir lirik bestecidir de. Temalarında kullandığı harika melodik akışı, bizi hayran bırakıp cezbettiği operalarında, romantik ya da neo-romantik eserlerinde kendini gösterir. Ayrıca görünüşte bir dünya vatandaşı olarak görünse de elinden çıkma bazı eserleri açıkça Slav esintisi de vermektedir.

Glinka ve Tchaikovsky gibi aynı ruhsal nesile aittir. *Alexander Nevsky*, *Teğmen Kotko*, ve *Savaş ve Barış* adlı yapıtlarında Rus insanının kahramanlık ve dayanıklılığını anlatır. *Taştan Çiçek* adlı bale yapıtında ise Rimsky Korsakov'dan beri ilk defa bir sanatçı, bir peri masalını incelikli bir şekilde işlemiştir. Diaglev, kinayeli bir masal olan *Soytarı'yı* bestelemesi için Prokofiev'den istediği zaman, lirik kalitede ve içten gelen bir duyguyla bestelenmiş bir eserle tanışır. Bütün bunlar sanki gerçek bir peri masalıyla eşdeğerdedir.

Prokofiev'in çalışmaları çok fazla sayıda ve sonsuz çeşitliliktedir. Örnek vermek gerekirse; Piyano için yazdığı dokunaklı eseri '*Sarcasmes*' (1919) ile '*Çelik Çağ*' (1925) balesinin arasında, ölçülerinde kullandığı mekanik yazımla yarattığı tam bir zıtlık vardır. '*Romeo ve Juliet*' balesinin ardından Eisenstein'in destansı ve inanılmaz bir ihtişama sahip olan '*Alexander Nevsky*' filminin müziğini yapmıştır ki daha sonra bu müzik bir kantatına temel olur. Kara mizah (iğneleyici, acı güldürü) tarzında bestelediği '*Üç Portakalın Aşkırı*' (ilk kez 1921'de Chicago'da sahnelenmiştir) adlı operası ile daha sonra özellikle çocuklar için bestelenmiş ve çocukların anlayabileceği kolaylıkta düşünülmüş, anlatıcı ve orkestra ile sunulan '*Peter ve Kurt*' müzikal masalı ile '*Cinderella*' balesinin üslubu tam bir zıtlık teşkil eder (Geoffrey, 1971, s.428).

Prokofiev'in yaratıcılığını oluşturan iki zıt öge ile hayatının bütün dönemlerinde karşılaşılır. Bunlar; keşif ve gelenektir. Prokofiev'in çoğu eserlerinde belirleyici nitelikler olarak ortaya çıkan bu iki öge arasındaki etkileşim, Prokofiev'in müziğinin temelini oluşturur (Çalgan, 2009, s.10).

Prokofiev için keşfetme içgüdüğü estetik bir kaygıdır ve müzikal ifadede kullanılacak tüm özgün ve yaratıcı fikirler korkmadan tüketildiğinde, keşif güdüğü tekrar ortaya çıkararak kendisini gösterir. Yine Prokofiev'e göre bir besteci için risk alarak yenilik çabalarına girişmek çok önemlidir çünkü kendisi de her zaman basitlikten kaçmayı yeğleyerek eserlerini yaratmıştır (Çalgan, 2009,s.10).

### 1.3.2. Prokofiev'in müzik dili

Prokofiev'in müzik dilinde geleneksel olarak belirtilmek istenen, komşu nota, geçiş notası gibi kullandığı süslemelerle, eserlerinde rastlanan triad<sup>23</sup>, diyatonik dizi ve sekvens<sup>24</sup> gibi teorik malzemelerdir. Ayrıca, bestecinin armoni ve kontrpuan kullanım şeklinde de güçlü bir geleneksel tını mevcuttur. Sonat, senfoni, konçerto gibi geleneksel türlerde yapıtlar besteleyen Prokofiev'in keşfetme arzusuna, tonalite olgusu gibi geleneksel bir gücün etkisi bile engel olamamıştır (Çalgan, 2009, s.11).

Prokofiev'in müziğinde rastlanan armonik elementler ve armonik temelli modülasyonlar çok çeşitlidir. Bunlar arasında onbir 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

<sup>23</sup> Triad: İng.(*Perfect chord*). Armonik kurulumun temeli olan kök durumundaki üçlü, beşli akorlardır. Temel olarak üç sestten oluşur. Bas ses kök, ortadaki ses üçlü, ince ses ise beşli olarak adlandırılır (Say, 2002, s.527).

<sup>24</sup> Sekvens: Lat.(*Sequenz*). Bir *motifin*, melodi parçasının ya da bir nota kümesinin ard arda gelerek farklı ses yüksekliklerinden tekrarlanmasıdır, aynı anlama gelen 'yürüyüş' terimi de kullanılabilir (Say, 2002, s.474).

kullanımı dikkat çekicidir. 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. Melodi alanında ise Prokofiev, bir notanın beklenenden yarım ton üst ya da altta yazdığı 'yanlış nota'lardan (yanlış nota terimi Prokofiev'in yaratıcılığına özgü, süsleme kategorisi anlamındadır) oluşan eğlenceli temaların yanında, nüanslar, enstrümantasyon ve karakteristik armoniler de kullanarak trajik hale getirdiği köşeli temaları, melodik, ritmik ve sekvens ve tekrarlarla zenginleştirmiştir (Çalgan, 2009, s.11).

### 1.3.3. Prokofiev'in tüm eserleri

Baleleri:

Soytarı, (*The Buffon, Chout*) 1915-1920

Çelik Çağ, op.41,(*The Steal Step,le Pas d'Acier*) 1925

Müsrif Oğul, (*The Podigal Son, l'Enfant Prodigue*) 1928-1929

Dinyeper Üzerinde, (*Sur le Boryshtene*)1930

Romeo ve Juliet, op. 64, (*Romeo and Juliet*) 1935

Kül Kedisi Sinderella, op. 87, (*Cindirella*) 1941-1944

Taştan Çiçeğin Öyküsü, op. 118,(*A Tale of the Stone Flower*) 1948-1950

Operaları:

Magdalena, op.13, 1911-13

Kumarbaz, op.24,(*The Gambler*, ilk bestelenişi 1915-17; ikinci yazımı 1927-28)

Üç Portakalın Aşkı, op.33, (*Love for Three Oranges*) 1919

Ateş Meleği, op. 37, (*The Fairy Angel*) 1922-1925

Teğmen Kotko, op.81, (*Semyon Kotko*) 1939

Manastır'da Nişanlanma, (*Betrothal in the Monastery*) 1940-1941

Savaş ve Barış, op.91, (*War and Peace*) 1941-1952

Gerçek Bir Adamın Öyküsü, op. 117, (*A Tale of a Real Man*) 1947-1948

Senfonileri:

No.1 Re Majör "Klasik" Senfoni, 1916-1917

No.2 Re minör, op.40, 1925

No.3 Do minör, op.44, 1928

No.4 Do Majör, op.48, 1930-1947

No.5 Si bemol Majör, op.100, 1944

No.6 Mi bemol Majör, op.111, 1945-1947

No.7 Do diyez minör, op.131, 1951-1952

Sinfonietta op.5, 1914; ikinci yazımı op.48, 192

Orkestra Suitleri:

Soytarı op.21; Üç Portakalın Aşkı op.33; Çelik Çağ op.41; Müsrif Oğul op.46; Dört Portre op.49; İskit Suiti op.20, 17 Çalgı için Uvertür op.42; Divertimento op.43, Senfonik Şarkı op.57; Teğmen Kije Suiti op.60; Peter ve Kurt op.67; Rus Uvertürü op.72; Mısır Geceleri op.61; Romeo ve Juliet op.64; Kül Kedisi op.107,108,109

Sahne Müzikleri:

Boris Godunov (Puskin'in oyunu için), 1936

Hamlet, op.77, 1937-48

Film Müzikleri:

Teğmen Kije, 1933

Maça Kızı op.70, 1938

Alexander Nevski, 1938

Korkunç Ivan op.116, 1942-1945

Konçertoları:

Piyano Konçertoları: Re bemol Major no.1, op.10 (1911-1912);

Sol minör no.2, op.16 (1912-1923); Do Majör no.3, op.36 (1917-1921); Si bemol Majör (Sol el konçertosu) no.4, op.53 (1931); Sol Majör, no.5, op.55 (1931-1932); Concertino (İki piyano ve yaylı çalgılar için), op.133 (1952)

Keman Konçertoları: Re Major (Birinci keman konçertosu) no.1, op.19 (1916-1917); Sol minör no.2, op.63 (1935);

Viyolonsel Konçertoları: Sol minör no.1, op.58 (1934-1938); Mi minör (Senfoni Konsertant şekline dönüştürülmüş) no.2, op.125 (1950-52); Sol minör, op.132 (Viyolonsel için Concertino, yarım kalmıştır).

Oda Müziği Eserleri:

İbrani Temaları Üstüne Uvertür (1919-1934)

İki Keman için Sonat, op.56 (1932)

Keman- Piyano Sonatı Fa minör, no.1, op.80 (1938-1945), Re Majör no.2 (1944)

Solo Keman Sonatı, op.115 (1947)

Flüt- Piyano Sonatı, op.94 (1943)

Viyolonsel- Piyano Sonatı Do Majör, op.119 (1949)

Yaylı Çalgılar Kuarteti no.1, op.50 (1930), no.2, op.92 (1942)

Üfleme ve yaylı çalgılar için beşli (obua, klarnet, keman, viyola, kontrabas), op.39 (1924)

Piyano Eserleri:

Sonatları: Fa minör, op.1 (1909); Re minör, op.14 (1912); La minör, op.28 (1907-1917); Do minör, op.29 (1908-1917); Do Majör, op.38 (1923); La Majör, op.82 (1940); Si bemol Majör, op.83 (1940); Si bemol Majör, op.84 (1939-1944); Do Majör, op. 103 (1947); op.137 (1953) Bitmemiş.

Ara Müzikleri (*Epizodlar*, on parça) op.12; Solo piyano için Kaçak Görüntüler (*Visions Fugitives*, Yirmi Parça) op.22; Toccato, op. 11 (1912); İki Sonatin, op.54 (1931); Dört çalışma op.2 (1909)

Koro Yapıtları:

Yedidir Onlar Yedi Kişi (tenor, koro ve orkestra için kantat), op.30 (1917-1918)  
Çok sesli korolar, op.66 (1936); Günümüzün Şarkıları (solo koro ve orkestra için), op.76 (1937); Alexander Nevski (film müziğinden kantat, mezzo soprano, koro ve orkestra için), op.78 (1939); Kimliği bilinmeyen çocuğun ballad'ı (soprano, tenor, koro ve orkestra için kantat), op.93 (1942-43); Savaşın bitimine övgü (koro ve orkestra için), op.105 (1945); Kış Ateşi (anlatıcı, çocuk korusu ve senfoni orkestrası için süit), op.122 (1950); Barış Bekçisi (mezzo soprano, koro, anlatıcı, çocuk korusu ve orkestra için oratoryo), op.124 (1950)

Şarkıları:

2 Şiir (1911); Çirkin Ördek (1925); Şiirler ve Romanslar

## İKİNCİ BÖLÜM

### FLÜT-PİYANO SONATI' NIN BESTELENEŞ SÜRECİ, KARAKTER ÖZELLİĞİ VE FLÜT TEKNİĞİ İLE İLGİLİ ÖNERİLER

#### 2.1. FLÜT- PİYANO SONATI'NIN BESTELENEŞ SÜRECİ

İkinci dünya savaşının yaşandığı yıllarda, Almanya Rusya'ya saldırdığı zaman, Prokofiev ile beraber bir grup sanatçı ve müzisyen can güvenliğini sağlamak için Karadeniz kıyısındaki '*Nalchik*' adında küçük bir kasabaya, buradan da Gürcistan'ın başkenti '*Tiflis*'e gönderilmişlerdir. Bu dönemde Prokofiev kendini oda müziği yazmaya adanmış, yedinci piyano sonatını, ikinci yaylı çalgılar kuartetini o zaman zarfında bestelemiştir. Tiflis'e vardıktan kısa bir süre sonra (Kasım, 1941), ünlü film yapımcısı Sergei Eisenstein, Prokofiev'i '*Korkunç Ivan*' filminin müziği için Alma-Ata'ya davet etmiş, bu davetin üzerine, Prokofiev ve Mira Mendelson, 1942 yılının mayıs ayında, uzun bir yolculuk yaparak Alma-Ata'ya varmışlardır.

Eisenstein, müziklerin bir kısmının sahneler çekilmeden önce, kalanının ise filmin çekimleri tamamlanınca yazılmasını istemiş, böylece Prokofiev bu işe sandığından daha fazla zaman ayırmak zorunda kalmıştır. Besteci, '*Korkunç Ivan*' filminin yapımı sürerken '*Savaş ve Barış*' adlı operasının orkestrasyonuna devam etmiş, aynı zamanda Sovyet Film Stüdyoları'nın diğer filmleri için de müzikler bestelemiştir.

Eylül 1942 yılında, op.94, re majör, flüt ve piyano sonatını yazmaya başlamış, henüz eseri tamamlamadan, Kirov balesinin Perm şehrindeki gösterisi için '*Sinderella*' balesini bestelemiştir. Yarım kalan flüt sonatını ancak bir sonraki yaza tamamlayabilmiştir (1943).



Prokofiev, özellikle flüt için eser yazmayı istemiştir çünkü O'nun düşüncesine göre, müzik literatüründe flüte hak ettiği önem verilmemiştir. Anılarında, ihmal ettiği flüt enstrümanı için uzun zamandır müzik yazmak istediğini ve yazacağı eserin klasik tarzda, narin, kırılğan ve akıcı olacağını ifade eder (Shlifstein, 2000, s.131).

Dönemin ünlü Fransız flüt virtüözü George Barrere yorumuyla besteciyi etkilemiş, flüt konusunda eser yazması için Prokofiev'e ilham kaynağı olmuştur. Flüt ve piyano sonatının ilk seslendirilişi, Nikolai Kharkovsky ve Sviatoslav tarafından, 7 Aralık 1943 yılında Moskova'da, güzel eleştiriler alarak gerçekleşmesine rağmen, aslında hem yorumlayan hem de dinleyenlere göre o dönem için inanılmaz iddialı ve hırslı bir yapıt olmuştur.

Prokofiev'in sonatta kullandığı tiz sesler, flütte kabul edilmiş ses aralığının çok çok üzerindedir (örn. birinci bölümde, yükselen arpej notalarının ardından gelen dördüncü oktav re notasının beş defa üst üste ısrarla duyulması gibi). Ayrıca, alt oktavda son derece tok ve forte olarak seslendirilmesi gereken notalar (örn. birinci bölümde röprizden<sup>25</sup> sonra temada forte ve çarpıcı duyurulması gereken flüt solo gibi) o dönemde kullanılan flüt tekniğinin fazla ilerlememiş olmasından ve profesyonel anlamda üretilmiş flüt enstrümanı olmadığından, beklenen etkiyi yaratamamıştır. Teknik eksiklikten dolayı, alt oktavdaki sesler karakteristik olarak zayıf ve güçsüz tınlamıştır.

Zamanla, flüt tekniği ve ekollerinin gelişmesiyle flüt enstrümanında çok ileri gidilmiş, homojen bir tonun ne olduğu, kullanılacak alternatif parmak yerleri, alt seslerin trompet rengindeki tınısı, özellikle de farklı alaçımlarla ve son model teknoloji kullanılarak elde yapılan flütlerle zor eserler daha doyurucu bir şekilde seslendirilir olmuştur. Teknik ve müzikal açıdan zorlayıcı olan bu eser, kullanılan bu yeniliklerle flüt literatürünün vazgeçilmez ve en başarılı eserlerinden biri sayılabilir.

<sup>25</sup> Röpriz (*reprise*):Tekrar, yineleme. Bir müzik eserinde bir bölümün ya da pasajın yinelenerek seslendirilmesi gerektiğini gösteren müzik işareti (Say, 2002, s.448).

Nancy Toff (1996, s. 268)'un belirttiği üzere, Martinu gibi Prokofiev'de ulusal öğeleri yeni klasilçilik akımı ile birleştirip kendine bu yönde bir yol çizer. Geleneksel tarzda yazılmış olan bu eser aynı zamanda üç bölümlü sonat formuna bir bölüm daha eklenmesiyle oluşur. Eser, geleneksel olduğu kadar moderndir de. J. P. Rampal'in de edisyonunda belirttiği gibi, birinci bölümde trompet tınısını gerektiren pasajlar mevcuttur.

Eser flüt-piyano seslendirilişinden hemen sonra, ünlü keman virtüözü David Oistrakh'ın ricası üzerine kemana uyarlanmış, bestelenişinden bir yıl sonra, 17 Haziran 1944'te, ilk kez Oistrakh tarafından, Lev Oborin'de seslendirilmiştir.

Flüt partisi kemana kolaylıkla uyarlanabilen eser için Prokofiev otobiyografisinde, bu uyarlamayı yapmanın çok zor olmadığını, Oistrakh ile beraber, gerektiği yerlerde çok az değişiklikler yaparak -ki bu değişikliklerin çoğu da yay ile ilgili olan değişikliklerdir- kemana uyarladıklarını ifade eder. Piyano partisinin ise değiştirilmeden, olduğu gibi kaldığını belirtir (Shlifstein, 2000, s.131). Böylece eser, ilk olarak flüte yazılmış ve flüt ile seslendirilmiş olmasına rağmen keman literatürüne girmiş, Oistrakh tarafından tüm dünyada tekrar tekrar seslendirilerek müzik tarihine, Prokofiev'in '*op.94, İkinci keman sonatı*' olarak geçmiştir.

Genellikle bazı ciddi keman eserleri, keman repertuarından seçilerek flüte uyarlanır ancak bu sonatta tam tersi olmuştur. Keman literatürüne giren eser, günümüze kadar keman sanatçıları tarafından sıklıkla icra edilir.

Bu kadar etkileyici güce sahip olan flüt ve piyano sonatı, yazıldığı günden bu yana flüt repertuarının favorilerinden ve en başarılı eserlerinden biri olarak kabul edilir. Eser, güç ve hakimiyet duygusundan, lirizm ve bir dantel gibi işlenerek örülmüş hüzünlü duygulara, şaşırtıcı, sürpriz başlangıçlardan beklenmedik duraksamalara, farklı ses renklerini kullanarak yarattığı taklitlere

kadar içinde sayısız duygu yoğunluğuna sahiptir. Ayrıca eseri yorumlayan icracının teknik ve duygusal olarak da yoğun bir mücadelesini gerektirir. Net ve açık bir şekilde duyulan sağlam bir tonalite hissine, çalındığında dinleyenleri etkileyen zarif bir anlayışa sahiptir.

Flüt sonatı, bestecinin o dönemde bestelediği diğer eserlerinden oldukça farklıdır. Özellikle dikkate alınması gerekir ki, stil olarak yeni klasik (neoklasik) ve geleneksel formda (sonat formunda) yazılmıştır. Çünkü, hükümetin resmi müzik yöneticileri, o dönemde yazılan eserlerin 'gereksiz modern' ve 'açıkça batı tarzında yazılmış' eserler olmasını istemezler. Prokofiev'de görevlilerin istekleri doğrultusunda, istenildiği gibi bir eser ortaya çıkarmaya gayret etmiştir. Bununla beraber, dördüncü bölümünün ikincil temasında (B) kullanılan pasaj Hanon'un piyano egzersizlerinin gülünç bir taklidi gibidir. Halbuki toplumsal gerçekçilik akımı, kişiselliği reddeder. Böylelikle besteci sonatında, içindeki mizah anlayışını az da olsa ortaya çıkarmıştır.

Bazı bilim adamlarına göre Prokofiev'in klasik formda yazılmış eserlerine örneğin 'klasik senfoni'si ile 'flüt sonatı' arasındaki benzerliklere dikkat etmek gerekir. Bestecinin biyografisini yazan Nestyev (1960, s.345)'e göre sonat, yirminci yüzyıl armonik fikirleri kullanılarak onsekizinci yüzyıl stili ile yazılmıştır.

E. ve L.Hanson (1964, s.195)'un kitabında ise, sonatın bölümleri arasındaki tempo bağlantılarından (yavaş-hızlı-yavaş-hızlı) ve kullanılan noktalı süre değerlerinden dolayı (özellikle binci bölümün ikinci temasında) Bach ve Handel müziği ile olan benzerliklerine dikkat çekilir.

### 2.1.1. Flüt ve piyano sonatının karakter özellikleri

Eser, kurulan form ve biçim düzeninden dolayı dört bölümlü sonat formu ile uyuşmaktadır: Sonat allegrosu, scherzo ve trio, orta bölüm ve rondo. Bölümlere yön veren, müziğin akışını kontrol eden, kullanılan farklı melodik yapılarıdır. Bu melodik yapılar bir dereceye kadar geliştirildikten sonra devamında ya tekrar edilir ya da anımsatılarak kullanılır. Melodik fikrin gelişmesi her defasında kullanılan yeni tekniklerle değil de ustaca işlenmiş tekrarlardan ve röprizlerden meydana gelir.

Prokofiev, kendisini melodik bir besteci olarak tanımlar ki bu eser de bu ifadeyi tamamen doğrulamaktadır. Melodi, sadece solo enstrüman ve bu soloya eşlik eden ikinci bir enstrüman yerine her iki enstrüman için ortak dağıtılmıştır. Besteci eseri, temeli olmayan, keşfe dayalı bir yapı yerine, geleneksel diyatonik dizi<sup>26</sup> gibi bir temele dayandırarak yazmıştır (Kaufman, 1987, s.128).

Esere hakim ton re majördür. Sonat boyunca, güçlendirilmiş işlevsel armoniyi, tam beşlinin geleneksel kullanımını yansıtan 'tonik-dominant' ilişkisinin yanında küçük ikilinin ( $m_2$ ) de önemli bir rolü vardır. Birinci ve üçüncü bölümlerde dominant daha ön planda kullanılırken ikinci ve dördüncü bölümlerde subdominant daha önceliklidir (Kaufman, 1987, s.223). Geleneksel armoni kurulumunda kök akorun büyük üçlü ( $M_3$ ) ve küçük ikili ( $m_2$ ) hareketi fazla kullanılmazken flüt sonatında kayda değer bir sıklıkta kullanılmıştır (Kaufman, 1987, s.224).

Küçük ikilinin fonksiyonel işlevi, melodik olarak komşu ton ve geçiş notası olarak kullanılması yanında fonksiyonu olmayan armoninin arasında yer alan çok sayıdaki kromatik geçişte ve ses dizisinde de kullanılır. Kısaca, melodik kromatizm ön planda zengin bir şekilde kullanılırken, arka planda armonik harekete de katkıda bulunur. Böylece, özellikle birbiriyle mesafeli tonaliteler

<sup>26</sup> Diyatonik dizi: Batı müziğinde kullanılan ve yedi perdeden oluşan gruba denir. Yedi perdenin birinci sesi daha yüksek bir ses perdesinden tekrarlanır ve toplam perde sayısı sekiz olur. Bir sekizli içinde, yarım ve tam ses aralıklarından oluşan dizidir. Kromatik dizi gibi simetrik değildir (Say, 2002, s.149).

arasında yapılan beklenmeyen modülasyonlarla, tonaliteler birbirine güzel bir şekilde bağlanır. Bu durum dinleyenlere de beklenmedik bir tını bırakır (Kaufman, 1987, s.222).

Besteci, zenginleştirilmiş diyatonik sistemi belirleyerek kullanılır. Bunun yanında melodiyi yapılandırırken diyatonik olmayan sesleri, diyatonik yapı içinde akıcı bir şekilde işler (örn. ikinci bölümde gelen modal etki gibi).

Sonatta diyatonik sistem dışında kullanılan akorlar, sadece güzel bir tını yaratmak için değil aynı zamanda yapısal olarak önemli seslere dikkat çekmek için de kullanılır. Sonatın besteleniş sürecinde yararlanılan çeşitli yollar, diyatonik sisteme zarar vermeden kullanılmıştır (Kaufman, 1987, s.223).

Yaklaşık 25 dakika süren eser dört bölümden oluşur:

#### Birinci Bölüm

Tempo: Moderato

Form: Sonat Allegrosu

#### İkinci (Scherzo) Bölüm

Tempo: Presto- Poco piu mosso-Tempo I

Form: Katlı Trio Şarkı Formu

#### Üçüncü Bölüm

Tempo: Andante

Form: Gelişmiş Üç Bölümlü Form

#### Dördüncü Bölüm

Tempo: Allegro con brio- Poco meno mosso-Tempo I- Poco meno mosso-

Allegro con brio

Form: Rondo

## 2.2. FLÜT TEKNİĞİ İLE İLGİLİ ÖNERİLER

Eseri çalışırken teknik açıdan kolaylık sağlayacak birtakım çözüm önerileri sunulmakta ve her bir bölümde dikkat çeken önemli noktalar aşağıda şekillerle açıklanmaktadır.

### 2.2.1. Birinci bölüm:

Temanın son tekrarından önce arpej halinde gelen, dördüncü oktav re sesine çıkışta kullanılacak olan parmak pozisyonu çok önemlidir. Beş kere arka arkaya tekrarlanarak gelen çıkıcı pasajın, bilinen parmak pozisyonunda çalışıldığı zaman, tüm notaların hem çok hızlı, hem de tane tane seslenmesi zor olabilir. Bu yüzden alternatif parmak pozisyonunun kullanılması önerilir.

81'inci ölçüde başlayan pasajın dördüncü vuruşundan itibaren, sağ elin serçe parmağı '*do diyez*' perdesine basmalı, pasajın sonuna (84'üncü ölçü dahil) kadar serçe parmak '*do diyez*' perdesinde kalmalıdır. Ayrıca, üçüncü ve dördüncü vuruşta gelen si bemol notası birinci parmakla çalınmalı, altı lamanın son notası olan, üçüncü oktavda gelen si bemol notası, yardımcı si bemol tril perdesi kullanılmadan basılmalıdır. Böylece dördüncü oktavda gelen re perdesine geçiş daha seri olarak gerçekleşir. Bu arada serçe parmak baştan hazırlıklı olarak '*do diyez*' perdesinde olduğundan, dördüncü oktav re sesinin daha rahat çıkması sağlanmış olur. Arka arkaya beş kere gelen bu hareket, her defasında aynı parmak hareketleri kullanılarak yapılabilir (Bkz. Şekil 6).

80

82

83

*ff*

Şekil 6. (Dördüncü oktav re sesine çıkışta alternatif parmak pozisyonu öl.80-84)

Yukarıda açıklanan parmak pozisyonuna ek olarak, B. Schaeffer (1972, s.53)'in kitabında aşağıda gösterilen alternatif parmak pozisyonları önerilmiştir (Bkz. Şekil 7).

from the Sonata op. 94 (Serge Prokofieff)

D<sup>iiii</sup>

B<sup>iii</sup> B<sup>biii</sup>

Ges<sup>iii</sup> G<sup>biii</sup>

D<sup>iii</sup>

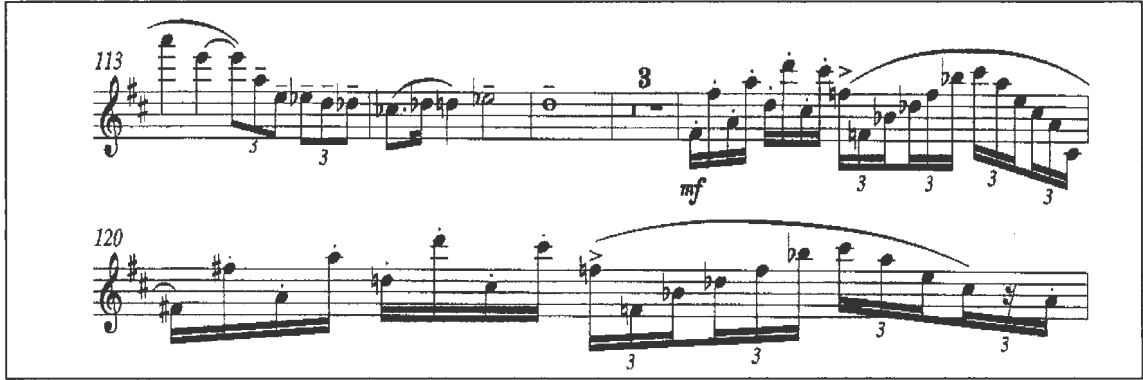
B<sup>ii</sup> B<sup>bi</sup> Normalgriff normal fingering

Ges<sup>ii</sup> G<sup>bi</sup> Normalgriff normal fingering

D<sup>i</sup> Normalgriff normal fingering

Şekil 7. (Aynı pasaj için alternatif parmak pozisyonları)

Dikkat edilecek ikinci önemli bir nokta; birinci bölümün kapanışına doğru, ikinci vuruşta gelen çıkıcı arpej geçişinde (öl.119) seri bir gidiş yakalamak için, sol el başparmağı si bemol perdesinde kalmalı, aynı zamanda sağ elin serçe parmağı, her zamanki yeri olan re perdesinde değil de do diyez perdesine basmalıdır (Bkz. Şekil 8).



Şekil 8. (Çıkıcı arpej için alternatif parmak pozisyonu, öl.113-120)

Dikkat edilecek üçüncü önemli nokta ise; yine kapanışa doğru gelen iniç arpejlerde (öl.122), fa diyez sesini veren dördüncü parmak yerinde basılı durmalıdır. Böylece gereksiz parmak hareketi yapılmadığından seri bir iniş hareketi gerçekleştirilir (Bkz. Şekil 9).

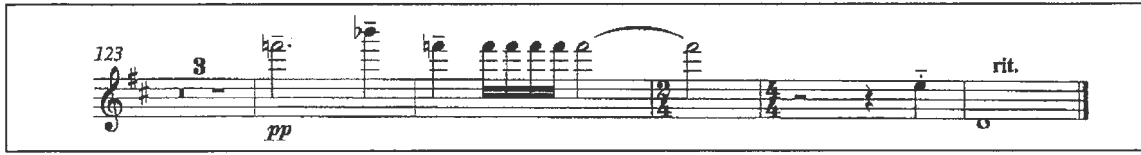


Şekil 9. (İniç arpej için alternatif parmak pozisyonu, öl.121-122)

Birinci bölümle ilgili son nokta ise, bitirişten beş ölçü önce duyulan tema, son olarak tiz notalarda ve çift piyano 'PP-Pianissimo' gelir. Tiz seslerin pianissimo çıkması çok iyi bir dudak, diyafram kondisyonu gerektirdiği gibi, kullanılacak alternatif parmak pozisyonu da sesin yumuşak ve pianissimo çıkmasına yardımcı olabilir. Bu durumda; sol elin başparmağı si bemol perdesinde olmalı, (126'nci ölçünün üçüncü vuruşunda gelen), üçüncü oktav si bemol üçüncü tril perdesine, dördüncü parmakla da fa diyez perdesine aynı anda basmalıdır. Bu pozisyon gerçekleşirken, sağ el serçe parmağı



basmamalıdır. Böylece yumuşak bir geçişle istenilen etki gerçekleştirilir (Bkz. Şekil 10).



Şekil 10. (Tiz sesleri piyano çalmak için alternatif parmak pozisyonu, öl.123-130)

### 2.2.2. İkinci bölüm:

İkinci bölüm '*presto*' temposunda çalınmalıdır. 3/4'lük olan bu bölüm, bu tempoda her bir ölçüye bir vuruş vurularak sağlanmış olur (1 ölçü=1 vuruş). 62'nci ölçüye gelindiğinde, bir ölçüde oniki tane çıkıcı nota seslenir. Bu çıkıcı yapı altı defa tekrarlanmaktadır. Presto tempoda, çıkıcı duyulması istenen notalar grubunun tane tane, yutulmadan seslendirilmesi için çıkıcı motifin bir bütün olarak düşünülmesi gerekir. Bir ölçü içinde yer alan üç ayrı onaltılık grubun son onaltılığı, bilinen parmak pozisyonları yerine alternatif pozisyonla çalınır çok daha seri bir çıkış gerçekleşir. Motif, altı defa tekrarlandığı için, bilinen pozisyonla çalınır hem istenilen tempoyu yavaşlatabilir hem de seslerin net çıkmasını engelleyebilir. Bestecinin kullandığı 're-mi bemol-mi naturel-fa' yerine 'sol-sol diyez-la- si bemol' basılarak bu notaların doğuşkanları üflenirse, bestecinin yaratmak istediği etki kolaylıkla gerçekleşir (Bkz. Şekil 11).

The image shows a musical score for piano, measures 62-75. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of sixteenth-note passages, each starting with a forte (f) dynamic and ending with a first ending bracket. The dynamics vary throughout, including mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff). The passages are characterized by rapid sixteenth-note runs, often with accents and slurs, and are designed to be played with a specific fingering technique to achieve speed and clarity.

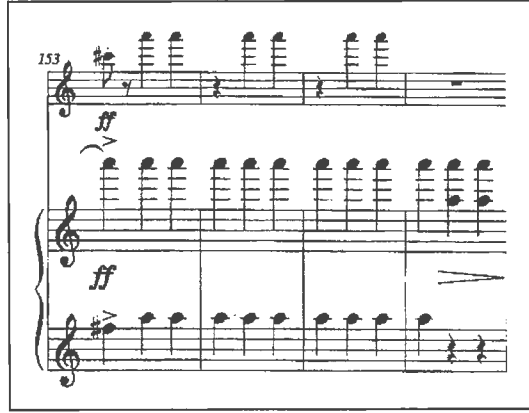
Şekil 11. (Doğuşkanlar kullanılarak hızlandırılan onaltılık notalar, öl.62-75)

Buradaki geçişte parmak seriliği (çabukluğu) sağlanması için hızlı ve rahat parmak tekniği uygulanmalıdır. Teknik pasaj, önce yavaş, gittikçe hızlandırılarak parmaklar tarafından iyice öğrenilmelidir. ‘*Leggiero*’ (hafif, tüy gibi) ve yapılabildiği kadar hızlı tempoda çalınmalıdır. Bununla beraber, pasaj çalınırken parmaklar her zaman perdelere yumuşak basmalı, fazladan güç sarf etmemelidir. Parmakların hareketi, teknik zorluklardan ve gittikçe artan nüans hareketinden ayrı tutulmalıdır.

Müziği hissedip, tüm teknik özellikleriyle çalgı üzerinde doğru çalabilmek için beyin vücudumuzdaki belli kaslara hareket komutları verir. Bu komutlara ‘*refleks*’ adı verilir. Fenmen (1997, s.25)’e göre çalgı tekniğini refleks haline getirmek için bilinçli ve sürekli çalışılmalıdır. Çünkü, çalgı tekniğinin temeli, bilinçli bir ‘otomatizm’e dayanır.

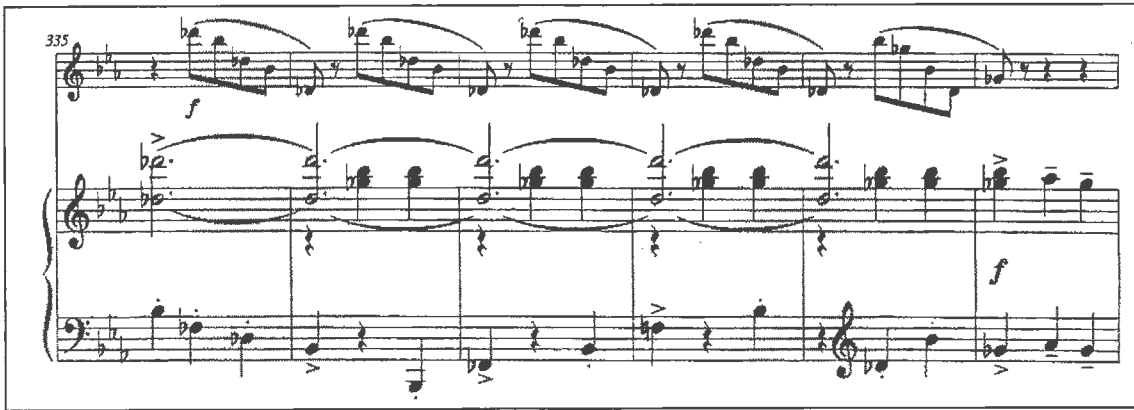
İkinci bölümde dikkat edilecek önemli bir yer de, 153’üncü ölçüdeki üçüncü oktav la notasını piyano ile ünison seslendirmektir. Flüt enstrümanında forte seslenen tiz notalar, çoğu zaman olması gerekenden daha da tiz duyulur. Bu sebeple, flüt ile piyanonun ünison çaldığı üçüncü oktav la notasında, alternatif bir parmak hareketi kullanılarak entonasyonun daha net duyulması

sağlanabilir. Normal pozisyonunda basılan la notasına ek olarak, sağ elde üçüncü parmağa denk gelen perdeye hafifçe dokunulursa, ince la 'A<sub>3</sub>' notası az da olsa pesleşecek, böylece piyano ile daha uyumlu bir birliktelik sağlanacaktır (Bkz. Şekil 12).



Şekil 12. (Ünison tını için alternatif parmak pozisyonu, öl.153-156)

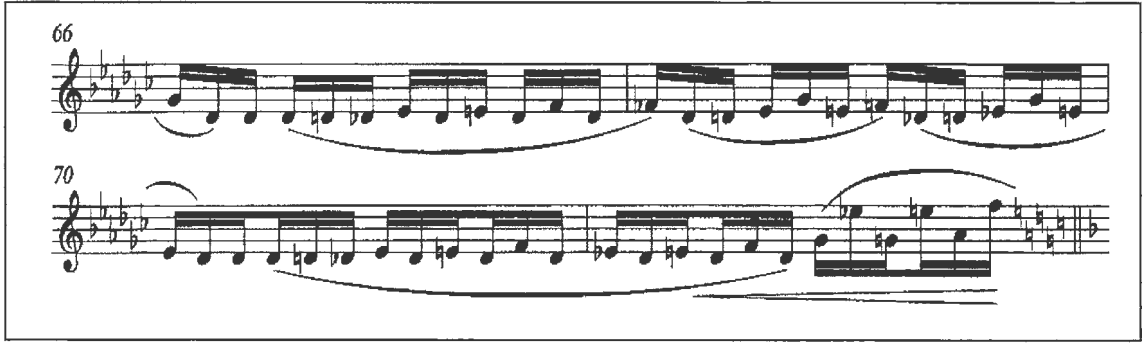
İkinci bölümde değinilecek en son önemli nokta; bölümün sonlarına doğru seslenen motiflerden önce (öl. 334) gelen bir ölçü (=vuruş) değerinde sus vardır. Bu sus sırasında sağ el serçe parmağı re bemol perdesine kaydırılıp hazır bekletilirse, beş defa tekrarlanacak olan inici motiftteki kalın re bemol notasının seslendirilmesi çok daha kolaylaşır (Bkz. Şekil 13).



Şekil 13. (Birinci oktav re bemol notasına hazırlık, öl.335-340)

### 2.2.3. Üçüncü bölüm:

Tonun altı bemol alarak sol bemol majöre geçtiği 66'ncı ölçünün ikinci vuruşunda, sağ el serçe parmağı 're bemol' perdesinde kalmalıdır. Melodik motif 70 ve 71'inci ölçülerde aynen tekrarlandığından, buralarda da sağ elin serçe parmağı, yine re bemol perdesini tutar (Bkz. Şekil 14).



Şekil 14. (Sağ serçe parmağı hareketi, öl.66-71)

Üçüncü bölümün teknik özellikleriyle ilgili olarak bir diğer önemli nokta, seslendirilecek cümlenin müzikal yapısını bozmadan nefes alınmasıdır. Uzun ve hızlı giden pasajlarda nefes yeri belirtilmediğinden, göze çarpan en zor durum müzikaliteyi bozmadan nefes almaktır. Notalarla akan ritmi bozup, kırmak yerine bir notayı çalmayıp orda nefes almak sıkça yapılan bir çözümdür. Yutulacak nota, cümlenin doğal anlamda bitişiye en yakın, en az derecede önemli olan bir nota olmalıdır. Cümlede ardışık gelen notalardan aksansız ve en son olan nota yutmak için en uygun olan nota olabilir ama bir notadan daha fazla sayıda nota kesinlikle yutulmamalıdır (\* işareti olan notalar nefes yerlerini belirtir) (Bkz. Şekil 15).

The image shows a musical score for Flute, measures 64-76, marked Andante. The score is written in 2/4 time and features a sequence of eighth notes with triplets and slurs. Dynamics include *ff* and *p*. There are asterisks above some notes in measures 69 and 72.

Şekil 15. (Nefes yeri yazılmayan pasajlarda doğru nefes alma tekniği, öl.64-76)

Üçüncü bölümü seslendirirken kullanılacak olan teknik özelliklerden sonuncusu, sıkça kullanılan üçlemelerdir. Üçlemelerin temiz ve zamanında başlayıp sürdürülmesi çok önemlidir. O yüzden parmak geçişlerinde dakik bir eşzamanlılık (senkronizasyon) sağlamak gerekir. Her ölçünün başında gerçekleşen parmak değişimleri sırasında tam bir eşitlik, nefesle ve zamanla bütünleşen koordinasyon sağlanmalıdır. Flütte bu pasajları çalarken uyulması gereken en önemli kural, bileğin, ellerin ve parmakların son derece rahat, kasılmadan hareket etmesidir. Eseri çalışırken önce notaları tane tane çıkartmalı, farklı artikülasyon egzersizleri ile pekiştirmeli, daha sonra yazıldığı şekilde bağ teknikleri kullanılarak çalınmalıdır.

#### 2.2.4. Dördüncü bölüm:

Duyumda farklı bir renk elde etmek için tonda zıtlıklar yaratılabilir. Son bölümün 40'inci ölçüsünden itibaren alto flüt sesini andıran bir ton yaratılırsa, beklenmeyen bir atmosfer yakalanır. Bu zıtlık sayesinde cümlenin duyumunda tekdüzelikten kurtulup, daha akıcı bir deyiş sağlanır (Bkz. Şekil 16).

Şekil 16. (Duyumda farklı bir renk elde etmek için, öl.39-48)

Aynı hava dördüncü bölümün sonuna doğru '*poco meno mosso*' tempoda, re minör tonunda tekrarlanır (Bkz. Şekil 17).

Şekil 17. (Duyumda farklı bir renk elde etmek için, öl.145-153)

Dördüncü bölümün önde gelen karakteristik özelliklerinden biri de bölüm genelinde kullanılan süsleme (çarpma, basamak) notalarıdır. O yüzden bu notaların tane tane, temiz bir şekilde seslendirilmesi çok önemlidir. 113'üncü ölçüden 120'nci ölçüye kadar kullanılan çarpmalarda tiz notalar seslenir ve bu tiz notaların temiz çıkması çok önemlidir. Kullanılacak alternatif parmak hareketi

Çarpma notalarının daha net seslenmesine yardımcı olur. 113'üncü ölçüden itibaren, sağ el serçe parmağı 'do diyez' perdesine yerleştirip, orda hazır bekletilirse çarpma notaları daha temiz çıkacaktır (Bkz. Şekil 18).

The image shows a musical score for two staves, measures 113-120. The top staff (measure 113) features a series of eighth notes with accents (>) and a trill (tr) in the final measure. Dynamics include *p* (piano) and *<f>p mf* (piano to mezzo-forte). The bottom staff (measure 118) starts with a *cresc.* (crescendo) marking and ends with a *ff* (fortissimo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 18. (Süsleme notaları, ölç.113-120)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SERGEI PROKOFIEV OP.94 NO.2 RE MAJÖR FLÜT- PİYANO SONATI'NIN FORM ANALİZİ

#### 3.1. SONATIN BİRİNCİ BÖLÜMÜ- MODERATO

Prokofiev bestelediği eserlerinde formun net ve anlaşılır olmasına önem veren bir bestecidir. Flüt ve piyano sonatı, karakter bakımından bale müziğine çok yakındır (Denisov, 1986, s.31).

Prokofiev, yeni klasik (neoklasik) bir bestecidir. Neo klasik formda bestelediği flüt ve piyano sonatının form ve analizi yapıldığında, kullandığı üslubun net ve anlaşılır olduğu açıktır. Buna göre;

- Birinci bölümün sonat allegrosu formunda (A B A) yazıldığı,
- Sergi (ekspozisyon) bölmesindeki A ve B temalarının rahatça ayırt edildiği,
- Giriş kısmında yer alan A temasının iki cümleli bir periyoddan oluştuğu,
- A ve B temaları arasına gelen geçiş köprüsünün net olarak duyulduğu,
- Sergi bölümünde yer alan B temasının, ana tonalitenin beşinci derecesinde (dominant) geldiği,
- Sergi bölümünün beşinci derecede, yani ana tonun dominantında bitmesi ve bu bitişin tekrar işareti (röpriz) ile net bir biçimde gösterildiği,
- Prokofiev de klasik bestecilerin yaptığı gibi, sonatın birinci bölümünde gelen gelişme (development) bölümünü farklı bir tonda yazdığı,
- Sergi bölümünün başında kullanılan temanın, bölümün bitiminde tekrar ettiği,
- Sergi bölümünün dominant tonalitede bittiği,
- Serginin tekrarı bölümünde B temasının ana tonalitede (re maj.) geldiği,



bu gibi özellikler göz önüne alındığında, bu sonatın klasik formda bestelendiği söylenebilir.

### 3.1.1. Melodik fikirlerin gelişmesi

Sergi Bölmesi '*Sonat Allegrosu*' formundadır (A B A). Sonat türündeki yapıtların genellikle *Allegro* olan ilk bölümlerinde görülür ve üç bölmeli bir yapıdan oluşur. '*Sergi, Gelişme ve Serginin Tekrarı*' bölümlerin adlarıdır (Usmanbaş, 1974, s.111).

#### 3.1.1.1. Sergi bölümü

A Teması (öl.1-8):

A teması, bölüme bağlı olarak uzun ya da kısa olan, anlatımı belli kısıtlamalara uğramadan kullanılan bir müzik fikridir. En önemli özelliği; kesin, belirgin bir havası olması ve her dinlendiğinde hatırlanacak olmasıdır. Tüm sonatın ana tonalitesi burada duyulur (Usmanbaş, 1974, s.112).

Flüt sonatında temadan önce ayrıca bir giriş, temaya hazırlık kesiti yoktur. Sergi bölümü, direkt olarak A temasından başlayan, iki müzik cümlesinden kurulur, a+a<sub>1</sub> (4+4) olan bu iki cümleli müzik fikri, toplamda 8 ölçüdür.

A teması, birinci cümlede (a), dört ölçü halinde, re majör tonunda gelir (Bkz. Şekil 19).

**Sonata for Flute and Piano**  
**I**

Sergej Prokofjev  
Sergei Prokofiev  
Opus 94 (1891-1953)

Moderato ♩ = 80

Şekil 19. (Flüt sonatı, sergi-A teması, birinci cümle (a), öl.1-4)

Aynı tema ikinci cümlede (a<sub>1</sub>) yine dört ölçü olarak gelir, ancak burada sekvens kullanılmıştır. Yani, ritmik ve melodik yapı aynı kalmasına rağmen tonalite bu sefer do majörde duyulur (Bkz. Şekil 20).



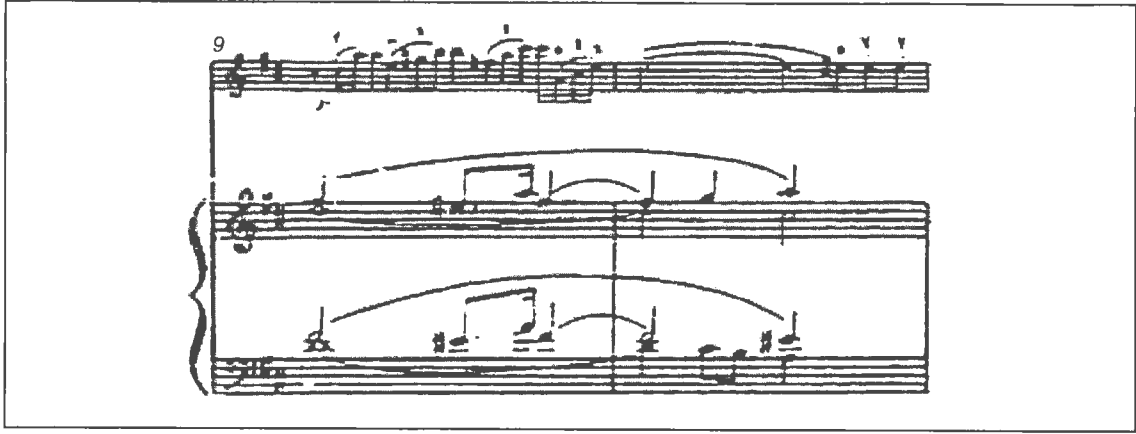
Şekil 20. (Flüt sonatı, sergi-A teması, ikinci cümle (a<sub>1</sub>), öl.5-8)

A teması flütte seslenirken, piyano partisi sade bir şekilde ana melodiye eşlik eder.

Geçiş Köprüsü (Bağlayıcı)-(öl. 9-20):

Geçiş köprüsü A ve B temalarının materyallerinden kurulmuştur. Köprü, genel olarak re majör tonunda olduğu için tonunu A temasından, kullandığı köşeli ritimsel öğeleri de B temasından alır. Köprünün amacı, A dan B ye modülasyon hareketi ile geçişi sağlamaktır.

Flüt sonatında köprünün iki kısımdan oluştuğu söylenebilir: Birinci kısım (9-14) ölçüler arasındadır. B temasının en belirgin özelliği olan köşeli ritmik yapı (noktalı sekizlik), ilk kez köprünün birinci kısmında, piyano partisinde gelir (Bkz. Şekil 21).



Şekil 21. (Sergi- köşeli ritmik yapının piyanoda gösterimi, öl.9-10)

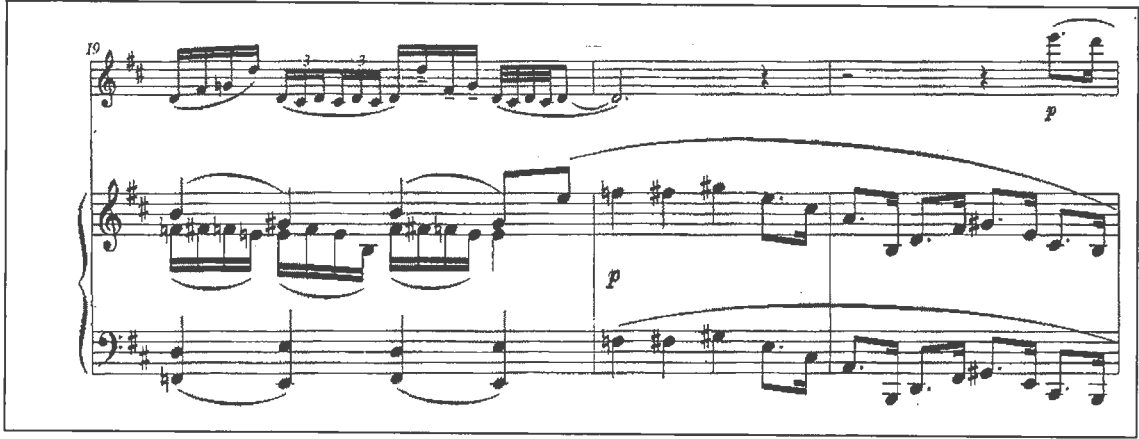
Köprü'nün ikinci kısmı 15-20 ölçüler arasında gelir. İkinci kısımda gelen köşeli ritmik yapı, flüt partisinde aşağıdaki gibi kullanılmıştır (Bkz. Şekil 22).

The image shows a musical score for flute, measures 15-18. The score is written in a single system with a treble clef on the top staff and a grand staff (treble and bass clefs) on the bottom. The music features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is numbered 15 at the beginning of the first staff. The flute part is marked 'mf' and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The piano accompaniment is marked 'mf' and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

Şekil 22. (Sergi- köşeli ritmik yapının flütte gösterimi, öl.15-18)

Köprü'nün heyecanlı bir şekilde süren karakteristik yapısı, özellikle köprü'nün ikinci kısmında gelen 16'lıklar, üçlemeler, 32'lik notalarla tempoyu hızlandırmaktadır. Köprüde yer alan ritim ögesi, melodiden daha ön planda kullanılır.

İlk defa köprünün ikinci kısmında dikkat çeken üçlemeler, gelişme (development) bölümünde sıklıkla tekrarlanır (Bkz. Şekil 23).



Şekil 23. (Sergi- köprüde ikinci kısım, öl.19-21)

B Teması (öl. 21-38):

B teması genellikle ana tonun beşinci derecesinde gelir ve A temasından farklı bir tonda olmasına rağmen ona 'eş' sayılabilecek özgün bir karakter taşır. B teması, oldukça uzun olabilen iki adıma ayrılabilir (Usmanbaş, 1974, s.112).

Prokofiev birçok eserinde olduğu gibi, flüt ve piyano sonatında da A ve B temaları arasında karakter açısından belirgin bir zıtlık yaratmamıştır (Denisov, 1986, s.36). Sergi bölümünün (expozisyonun) içinde yer alan A ve B temalarını, en sade haliyle, geliştirmeden kullanır.

B teması, A teması gibi iki cümleden oluşur. B temasının en karakteristik özelliği, cümlelerini yeni bir ritmik motifle (noktalı sekizlik veya köşeli ritim) kurmasıdır. Böylelikle bu ritmik motif, hangi partiye gelirse, B temasının geldiği net olarak duyulur.

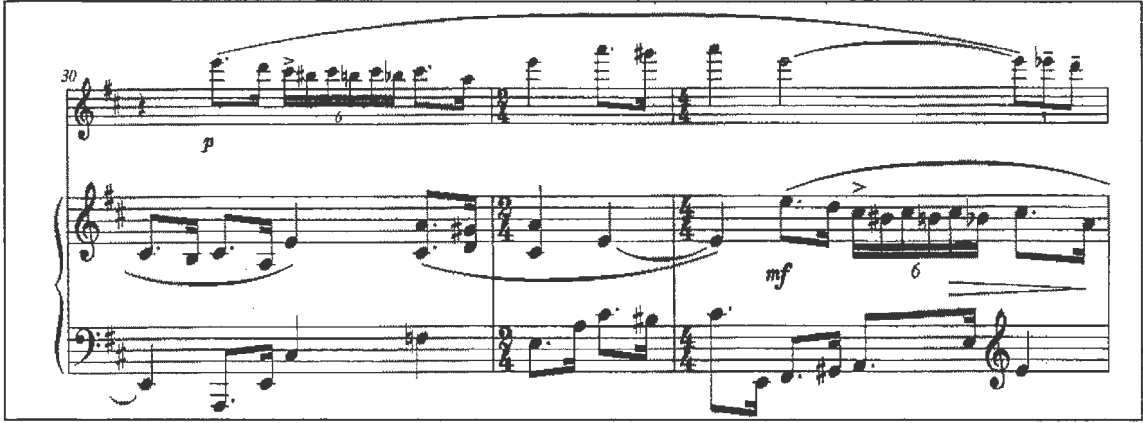
Birinci ve ikinci cümleye; a (4+4) dersek; a<sub>1</sub> (4+4) birinci cümlelerin varyasyona uğramış şeklidir ve eklenerek B temasını uzattığı söylenebilir. Belirtilen bu ritmik öğeden kurulu cümleler, daha sonra tekrarlanarak farklı partilerde duyulur.

İlk olarak 20'nci ölçüde, piyanoda duyulan ritmik motif, adeta B temasına bir hazırlık biçimindedir ve B temasını tanıtır. Daha sonra, aynı yapı flüt partisinde ana tema olarak karşımıza çıkar ve B teması boyunca tekrarlanarak vurgulanır (Bkz. Şekil 24).

The image shows a musical score for measures 20-25. The top staff is for the flute and the bottom staff is for the piano. Measure 20 shows the piano accompaniment with a rhythmic motif. Measure 22 shows the flute part with the same rhythmic motif. The score is written in a single system with two staves: the top staff is for the flute and the bottom staff is for the piano.

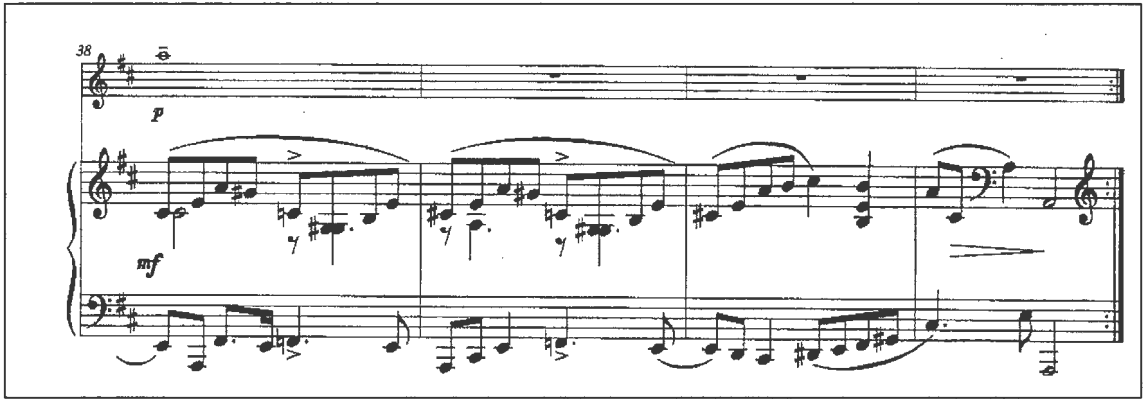
Şekil 24. (Sergi- B teması, öl. 20-25)

Flüt ve piyano partileri arasındaki geçiş, adeta bu ritmik motifle sağlanır. B temasının A dan farkı; temayı belirleyen bu iki cümlelerin varyasyona uğrayarak yeniden duyulması, böylece B temasını uzatması olarak söylenebilir (Bkz. Şekil 25).



Şekil 25. (B temasının varyasyona uğramış şekli, öl. 30-32)

Gelişme bölmesine gelmeden önce gelen dört ölçümlük codetta, sergi bölümünün bitişidir ve piyano tarafından la majör tonunda, adeta tamamlayıcı bir kadans şeklinde duyulur. Böylelikle sergi bölümü, ana tonalitenin dominantı olan la majör tonunda biter ve başa dönme işareti (röpriz) ile bölümün tekrarı sağlanır (Bkz. Şekil 26).



Şekil 26. (Sergi-codetta, öl.38-41)

### 3.1.1.2. Gelişme bölümü (öl. 42-88):

Sonat allegrosu'nun orta bölümüdür. Bu bölmedeki en büyük amaç, gerilim duygusu yaratmaktır. A, B ve köprüden alınan tematik materyaller ile üretilmiş yeni fikirler, özgür bir şekilde geliştirilerek, adeta harmanlanarak kullanılır. Temalar parçalara ayrılır, sonra yeniden birleşir, heyecan ve gerilim duygusu yaratan yeni materyallerle işlenir. Parçalanmalar, birleşmeler karışıklık

duygusunu yaşatmak içindir. Gelişme bölümünde, sergi bölümündeki gibi kurallar ve kısıtlamalar yoktur. Bu sebepten, gelişme bölümü sergi ve serginin tekrarı bölümleriyle tam bir zıtlık meydana getirir (Usmanbaş, 1974, s.113).

Gelişme bölümü kesitlerden oluşur ve farklı uzunluklarda, farklı sayılarda kesitler kullanılır. Bu kesitler yeni fikirlerden oluşabildiği gibi, sergi bölümünde kullanılan tematik materyallerden de yararlanılabilir. Önceden duyurulan temalar aynen tekrarlamaz, farklı tonlarda, farklı uzunluklarda gelir. Genel olarak gelişme bölümünde ana tonaliteden kaçınılır. Kesitler tam kadansla sonlanmaz, sıklıkla yarım ya da kırık kadansla biter (Usmanbaş, 1974, s.114).

Gelişme bölümü, genellikle bir köprüyle serginin tekrarı bölümüne bağlanır. Bu yüzden gelişme bölümünde kullanılan son kesitler köprü niteliğindedir, bilhassa son kesit, dominant armonisi üzerine kurulur (Usmanbaş, 1974, s.114).

Flüt sonatının gelişme bölümünde kullanılan tematik materyaller, sergi bölümünün içinde geçen fikirlerden oluşur. Gelişme bölümünde kullanılmış temaların ve köprünün yeniden ele alınması, müziği geliştiren çok fazla yeni fikirlerin olmadığını gösterir.

Üç kesitten oluşan gelişme bölümü, savaşçı bir karakter sergileyen üçlemelerin flüt partisinde, ön plana çıkarılması ile başlar. İlk olarak köprünün ikinci kısmında duyulan üçlemeler, gelişme bölümünde sıklıkla kullanılmış, hatta bu bölümün en karakteristik yapısı olmuştur. Besteci, savaş atmosferi yaratırcasına, savaşan iki tarafı, adeta flüt ve piyano enstrümanlarıyla karakterize eder. Flüt partisinin üçlemelerle yaptığı atağa, piyano onaltılık notalarla cevap verir. Üçlemelerin yeni bir materyal olarak kullanıldığı yerler gelişme bölümünün başındadır ve ilk kesit olarak adlandırılabilir. Kararlı bir şekilde kullandığı marş figürü Prokofiev yazısının belirleyici mizacıdır (Bkz. Şekil 27).



Şekil 27. (Gelişme bölümü- birinci kesit, öl. 42- 44)

Partilerin seslendirdiği müzik fikrinin rahatlıkla duyulması için, tutan sesler kullanılmış, böylece partilerin notaları birbiri içinde eriyip kaybolmamış, müzikte verilmesi istenen karakter net bir biçimde duyulmuştur. Flütte üçlemeler, piyanoda onaltılıklarla sağlanan bu gerilim gittikçe artarak çıkıcı bir yürüyüşle A temasının gelmesini hazırlar (tema bu sefer do diyez majörde gelir, öl.51-52). Böylece gelişme bölümünde sıklıkla kullanılacak olan A temasının gelmesi, ikinci kesit olarak adlandırılabilir.

Gelişmenin devamında, başta duyurulan marş karakterindeki motifler piyanoda gelir. A ve B den alınan temalar ve eklenen üçlemelerin birlikte örümü ustalıkla işlenir (Bkz. Şekil 28).

The image shows a musical score for measures 52 through 59. The score is written for a voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features several triplet figures and dynamic markings including *f*, *mp*, and *mf*. The vocal line consists of melodic phrases with some rests. The score is divided into four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment.

Şekil 28. (Gelişme bölümü-ikinci kesit-A teması, B teması ve üçlemelerin birlikte kullanımı, öl.52-59)

İleride de kullanılacak olan B temasının gelişme bölümünde gelmesi, üçüncü kesit olarak söylenebilir (öl.57-61).

62'nci ölçüde A teması yeniden duyulur. 66'nci ölçüde B teması flütte si bemol majör tonunda seslenirken, daha önce piyanoda gelen codetta bölümünün de burada tekrar yer aldığı görülür. B temasının flütte ve codettanın eşlik partisindeki uyumu, oldukça sürükleyici bir devinim halindedir.

71'inci ölçüde üçlemelerden oluşan kesit, la majörde gelir ve devam ederek 73'üncü ölçüde yeniden B temasına bağlanır (B teması si majör tonundadır).

Gelişme kısmındaki gerilim duygusunun en üst noktası, flütte ve piyanoda çıkıcı arpejin ard arda gelerek, patlamalar şeklinde duyulması ile vurgulanır. Sırayla flüt ve piyanoda duyulan bu çıkıcı arpejler, adeta bir diyalog şeklindedir. Bu vurgu, flütteki en tiz nota olan dördüncü oktavdaki re notasıyla sağlanır (Bkz. Şekil 29).

The image shows a musical score for flute and piano, measures 81-85. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The piano part includes a 'ben tenuto' marking at measure 85. The flute part has various articulations and dynamics like 'ff' and 'f'.

Şekil 29. (Gelişme - flüt ve piyanoda sıra ile duyulan bu çıkıcı arpejler, öl.81-85)

85' inci ölçüde piyanoda 'ben tenuto' (geciktirerek) çalınmasını belirten pasaj, incici kromatik modülasyon hareketiyle serginin tekrarı bölmesini hazırlar (Bkz. Şekil 30).

Şekil 30. (Piyanoda inici kromatik modülasyon hareketi, öl.85-88)

### 3.1.1.3. Serginin tekrarı (öl. 89-123):

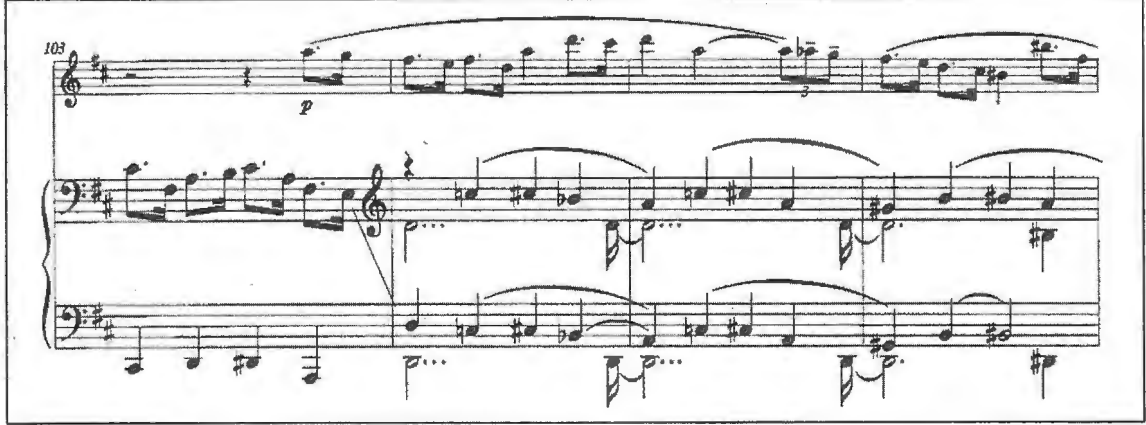
Bu bölümde geleneksel bir yöntem kullanılır. Yeniden gelen temalar re majör tonalitesinin etrafındadır. Bu bölümde A teması, B teması ve köprüler yeniden duyurulur. Kullanılan temalar sergi bölmesindekilerin aynen tekrarı olabileceği gibi genişletilmiş ya da kısaltılmış olabilir. Serginin tekrarı bölümünde gelen B teması, bu kez dominant yerine ana tonalitede gelir, köprüde de gerekli değişiklikler olabilir (Usmanbaş, 1974, s.109).

Flüt sonatında serginin tekrarı bölümü, 89'uncu ölçüde (4+4) ölçüden kurulan, A temasındaki iki cümlelerin (sırasıyla re majör ve do majör ) tekrarı ile başlar.

96'ncı ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren, direkt olarak bağlayıcı öge olan köprüye geçilir. Buradan tematik materyalini, ilk köprünün ikinci kısmından alan köprü ile yeniden B temasına dönlür.

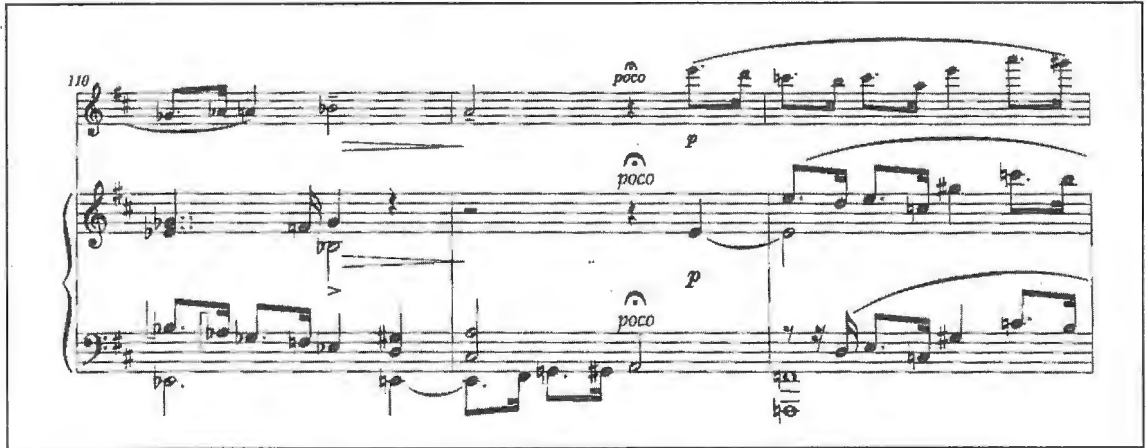
103'üncü ölçüde, (4+4) ölçüden oluşan iki cümleli B teması re majör tonunda başlar, ikinci cümlesi ise re majör tonunun dominantı olan la majörde duyulur.

Klasik formda bestelenen eserlerde olduğu gibi, serginin tekrarı bölümünde B teması ana tonalitede (re majör tonunda) gelir (Bkz. Şekil 31).



Şekil 31. (Serginin tekrarı-B teması ana tonda (re majör), öl. 103-106)

Aynı tema (B temasının ikinci cümlesi), 111'inci ölçünün son vuruşunda, flütte bir oktav yukarıdan, la minör tonunda duyulur. 'Piyano' nüansında gelen melodi, adeta eskiye özlemi anımsatan nostaljik bir hava yaratır (Bkz. Şekil 32).



Şekil 32. (Serginin tekrarı-B teması, (a<sub>1</sub>), öl.110-112)

Coda'ya gelmeden önce B temasının tamamlayıcısı sayılabilecek kısım 115-125 ölçüler arasında gelir. İlk kez sergi bölümünde, röprizden önce gelen codettanın duyulduğu bitiş ögesi ile başlar ve tematik motifin flütte varyasyona

uğrayarak gelişmesi ile devam eder. Gelişme bölmesinde kullanılmayan bu tamamlayıcı ögenin burada yoğun bir biçimde, önce piyanoda sonra flütte kullanıldığı görülür (Bk. Şekil 33).

The image displays a musical score for measures 119-122. The score is written for piano and flute. The piano part is in the lower staves, and the flute part is in the upper staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 119-120) features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and a flute part with a melodic line in the right hand. The second system (measures 121-122) shows the piano part continuing with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and the flute part with a melodic line in the right hand. The third system (measures 123-124) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and the flute part with a melodic line in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *m. s.*.

Şekil 33. (Tamamlayıcı öge, öl.119-122)

Coda<sup>27</sup>'nin amacı; bütün bölümü toparlamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak, parlak bir bitiriş yaratarak son noktayı koymaktır. Temeli, genellikle ana temanın etrafında dolaşmaya bağlı olduğu gibi bazen de ikinci temadan (B teması) anımsama yapılabilir. Coda'ya çok uzun olmamak şartıyla yeni bir tematik materyal de eklenebilir. Yapısı bakımından kesitlidir. Kesitlerin sayısı ve içeriği bölümle orantılıdır (Usmanbaş, 1974, s.96).

Flüt sonatında coda 123-130 ölçüleri arasında gelir. Tematik fikrini, açılıшта ve bölüm içinde duyulan ana temadan alır. Temanın yarım kalmış bir tekrarını, si bemol minör tonalitesinde, tiz notalarda duyurarak başlar ve sonatın ana tonu olan re majörde bitirir (Bkz. Şekil 34).

Şekil 34. (Coda, öl.123-130)

<sup>27</sup> Coda: Latince'de kullanılan 'canda' sözcüğünden gelir, 'kuyruk' anlamındadır. Yapısı net olarak belli fığ, sonat gibi formların en sonunda bulunan özet kısmıdır. 'Codetta' küçük koda demektir. Coda ve codetta terimleri arasındaki fark uzunlukları ile ilgilidir (Say, 2002, s.104).



### 3.2. SONATIN İKİNCİ BÖLÜMÜ- SCHERZO: PRESTO

Onaltıncı yüzyıldan itibaren İtalyanlar 'Scherzo' terimini havalı, oynak ve din dışı parçalarda kullanmışlardır. Daha sonraki süreç içinde, J.S.Bach'ın müziğinde de Scherzo'ya rastlanır. Scherzo, ilk zamanlar 'toccata'<sup>28</sup> gibi kullanılan müzik fikriydi ancak Beethoven ile beraber sonat formunda 'Menuet' bölümünün yerine kullanılmaya başlanmış, yaylı dörtlüde, sonatta başlı başına bir bölüm olarak yer almıştır. Zamanla, bağımsız bir parça olan scherzo'nun kullanımı günümüze kadar süregelir.

Klasik bir besteci olan Beethoven, eserlerinin trio kısmında ton değişikliğini sıklıkla uygular. Prokofiev de flüt sonatının ikinci bölümünün trio kısmında ton değişimi yaratarak klasik bir üslup kullanır. Scherzo'nun yapısında, ezgi ikinci planda yer alır ve sadece belli yerlerde kendini belli eder (Usmanbaş, 1974, s.67).

İkinci bölümün kuruluşu; hafif ve dans stilinde, tipik 'Scherzo' formundadır. Şaka, mizah, nükteli anlatım scherzo'nun en belirgin özelliğidir. 3/4 ölçü sayısında yazılır, ancak 2/4, 6/8 yazılmış scherzo'lara da rastlanır (Cangal, 2004, s.75).

Şarkı formu, hem sözlü eserleri (okul şarkıları, türküler, opera aryları) hem de çalgı eserlerini (prelüd, envansiyon, romans, noktürn, ballade) içine alan ve uygulama alanı oldukça geniş olan bir formdur. Şarkı formu, kendi içinde bütünlük gösteren dönemlerden oluşur ve tam kadansla biter. İsmi bir, iki, üç bölmeli<sup>29</sup> diye adlandırılan dönem sayılarından alır (Cangal, 2004, s.35).

İki ya da üç bölmeli bir şarkı formuna, iki ya da üç bölmeli bir şarkı formunun eklenmesi ve tekrar baştaki şarkı formuna dönülmesiyle 'katlı (triolu)

<sup>28</sup> Toccata: (İt.) 'toccare' (dokunuş) kelimesinden gelir. Armoniye dayanan figürler az çok bir tema niteliği kazandığında ve genel yapının içine girdiğinde biçim ve tür toccata adını alır. Toccata'nın kesin bir yapısı yoktur, insanın müzikal ifade gücünü doğaçlamaya yönelik, özgür bir biçimde kullanmasına yöneliktir (Say, 2002, s.521).

<sup>29</sup> Bölme: İki, üç, dört cümlelerin ard arda gelmesinden ve tam kadansla bitmesinden oluşur, yeterli genişlikteyse bir cümleden de oluşabilir (Cangal, 2004, s.35).

şarkı formu' oluşur. Özellikle bu stilde yazılan menuet ve scherzo'ların bölmeleri ard arda gelerek birleştirilir ve ilk şarkı formu katlanarak eser genişletilir (Cangal, 2004, s.56).

İki şarkı biçimi<sup>30</sup> birleştirildiğinde, ilk şarkı formuna 'birinci parça', ikinci şarkı formuna 'trio' denir. Barok dönem bestecileri, orta bölmeyi genellikle üç çalgı için (iki obua ve bir fagot) yazdıklarından, bu bölüme 'Trio' adını vermişlerdir. Trio terimi, onsekizinci yüzyılda yazılan menuet'lerin orta bölümü ile ondokuzuncu yüzyılın scherzo'larında kullanılmıştır (Cangal, 2004, s.57-58).

Triodan sonra, başta gelen ilk parça 'da capo' (baştan) yazarak tekrar edilir. Böylece 'üç bölmeli' ilkesi korunmuş olur (Usmanbaş, 1974, s.60). Eserlerde trio ile aynı anlama gelen 'musette, gavotte, friska, minore, maggiore, menuetto I, menuetto II' benzeri müzik terimleri kullanıldığı gibi 'piu lento, meno mosso, piu mosso' yazılarak tempoyu belirten terimler de kullanılabilir (Usmanbaş, 1974, s.60).

Trio'nun formu bazen iki bölmeli olsa da genellikle üç bölmelidir. Bir bölmeli olduğunda farklı bir yapıya sahip olur. Trio bölmesi sıklıkla yazıldığı tonalitenin tam kadansıya sona erer, kimi zaman da bir köprü ile ilk şarkı formuna bağlanır (Cangal, 2004, s.58- 61).

Katlı şarkı formunda, trio bazen iki, hatta daha fazla olabilir. Her trio'dan sonra ilk şarkı formu tekrarlanır. Bütün bölmelerin en sonunda son söz anlamına gelen, bitiş müziği olarak 'coda' bulunur (Cangal, 2004, s.61).

İkinci bölüm armonik açıdan incelendiğinde, bölümün tamamında göze çarpan, en belirgin karakteristik özellik, hem armonide, hem de melodide küçük ikili aralığının (m<sub>2</sub>) kullanılmasıdır. Komşu tonlara geçiş, küçük ikili aralığı ile kurulan temel motifin çok fazla tekrarından sonra gerçekleşir. Formun içinde yer

---

<sup>30</sup> Şarkı (lied) biçimi: İki ya da üç bölmeden oluşan, bir bütünlük gösteren ve tam kadansla biten bir tam parçadır (Cangal, 2004, s.35).

alan armonik geçişlerin tamamı kromatik<sup>31</sup> (yarım ton) seslerle sağlanır. Bu da küçük ikili kullanımının ne kadar önemli olduğunu gösterir. Çoğu yerde armonik yürüyüş, yukarı çıkmaktansa aşağı doğru kayan hareketlerle gerçekleşir. Öne çıkan kromatik dizi geçişlerinde duyulan küçük ikili hareketler, sıklıkla ikincil yeden seslerle örüldüğü gibi, iç partilerde ard arda kullanılarak dengeli armonik dalgalanmalar oluşturur. Son bölümdeki coda'nın bitiminde, piyanoda yer alan yeden sesin (yedinci ses) katılması, yarım ses kullanımının önemini bir kere daha gösterir (Kaufman, 1987, s.154).

### 3.2.1.Melodik fikirlerin gelişmesi

Flüt sonatının scherzo bölümü 'katlı (trio) şarkı (lied)' formundadır (ABA C AB coda). Kendi içinde birbiriyle uyumlu, üç bölümlü, düzenli bir yapıdan meydana gelir.

A bölmesine başlamadan önce piyanoda altı ölçülük bir giriş (intro) kısmı mevcuttur (Bkz. Şekil 35)



Şekil 35. (Scherzo'nun başında piyanoda gelen giriş kısmı, ölç.1-6)

<sup>31</sup> Kromatik: Müzikal terim Yunanca'da 'renk' anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Yedi sestenden oluşan diatonik dizinin perdeleri arasına, beş perdenin daha eklenmesiyle oluşan, toplamda onikiye ulaşacak şekilde düzenlenmiş dizidir. Sesler arası aralık yarım sestenden (ton) oluşur. Özellikle 19'uncu yüzyıl bestecileri tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Hindley (ed.), The Larousse Encyclopedia of Music, 1971, s.536).

### 3.2.1.1. A bölümü (öl.7-81):

7- 81 ölçüler arasında, toplamda dört cümle ve iki köprüden oluşan bir yapıda kurulmuştur. Melodik fikirlerin değişmesi bu bölümün üslubunu belirlemektedir.

A bölümünün başında iki tane tematik fikir vardır:

İlki, birbiriyle ilişkili iki cümle (a ve a<sub>1</sub>) ve birinci köprü (öl.7-33),

İkincisi, diğer iki cümle (a<sub>2</sub> ve a<sub>3</sub>) ve birbirine bağlantılı geçişle bağlanan ikinci köprüdür (öl.34-81). Bu yapı gibi, iki periyoddan oluşan müzik fikrine 'sade iki bölmeli' denir (Sposibin, 1980, s.104).

Piyanoda duyulan 6 ölçülük giriş (intro)ten sonra, A bölümünün ilk cümlesi (a), la minör tonunda gelir (öl.7-14).

A bölümünde flütte duyulan ilk ritmik motif, bölüm boyunca sıklıkla tekrarlanan üç sestten oluşur. Atak, kısa ve üç notadan oluşan bu motif, sanki nefes nefese kalınmış etkisi yaratır. Bu üç notadan oluşan ve hemiola<sup>32</sup> benzeri bir etki veren birinci cümle, 3/4 lük ölçü sayısına sahip olduğu halde 2/4 lük bir hisle çalınır (Bkz. Şekil 36).



Şekil 36. (A bölümü, birinci cümle (a), la min., öl.7-12)

15'inci ölçüden itibaren, aynı ritmik motif ve kurulum, bölümün ikinci cümlesinde (a<sub>1</sub>), do majör tonunda gelir. İkinci cümlelerin (a<sub>1</sub>) birinci cümleden (a) farkı; flüt

<sup>32</sup> Hemiola: Peş peşe gelen üç zamanlı ölçülerin (3/2, 3/4 ..), iki zamanlı (2/2, 2/4..) ölçü gibi vurgulandığı metrik kalıp. Ölçüde zaman değerlerinin 3:2 oranında guruplanması, 3 ile 2'nin birleşiminden oluşan ritim (M. Friedson, 1996, s.198).

partisine sekiz ölçü süren 3/4'lük ritim hissini gelmesi ve bu ritmik motife, piyano partisinde yürüyen inici bas hareketinin eklenmesidir. Böylece oniki ölçü süren ikinci cümle, köprüye inici bas hareketi ile bağlanır (Bkz. Şekil 37).

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 19, consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a walking bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system, starting at measure 25, continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major).

Şekil 37. (A bölümü, ikinci cümle (a<sub>1</sub>), do maj., piyanoda yürüyen inici bas hareketi, öl.19-27)

A bölümünün birinci köprüsü, sadece piyano partisinde duyulur (öl.27-33). Materyalini, bölümün ikinci cümlesinde (a<sub>1</sub>), flütte seslenen ritmik motiftan alır (Bkz. Şekil 38).

The image shows a single system of musical notation starting at measure 25. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major).

Şekil 38. (A bölümü, piyanoda gelen birinci köprü, öl.25-30)

Köprüden sonra gelen üçüncü cümle (a<sub>2</sub>), 34'üncü ölçüde başlar. Yapısı bakımından aynen ilk duyulan (a) cümlesi gibidir, sekiz ölçüden kurulur fakat tonu re minördedir (öl.34-41).

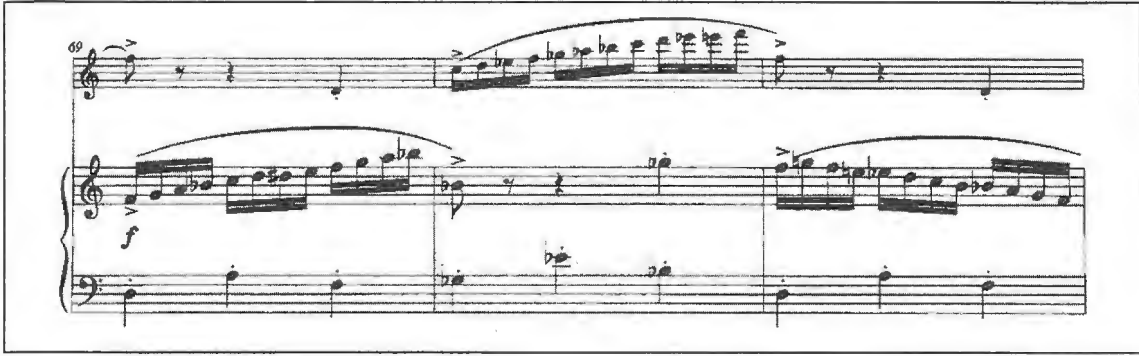
A bölmesinin son cümlesi (a<sub>3</sub>), yine aynı ritmik motifle, fa majör tonunda duyulur. İkinci cümle (a<sub>1</sub>) gibi bir kurulumu vardır. Yürüyen inici bas hareketi ile bölmenin ikinci köprüsüne bağlanır (Bkz. Şekil 39).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system starts at measure 49 and the second at measure 55. Both systems feature a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'cresc.' marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Şekil 39. (A bölmesi, dördüncü cümle (a<sub>3</sub>), piyanoda yürüyen inici bas, öl.49-57)

A bölmesinin ikinci köprüsü 58-81'inci ölçüler arasındadır. Birinci köprüdeki materyal, sadece piyano partisinde dört ölçü gider (öl.58-61). Piyanoda tekrarlayan ritmik motife adeta flüt çıkıcı bir diziyle karşılık verir ve devamında bu çıkıcı dizilerden flüt ve piyano arasında bir çeşit atışma duyulur. İkinci köprüde, ilk defasında flütte duyulan çıkıcı dizi, ardından piyano tarafından taklit edilir. Dizilerin birbiri ile çakışmayan zaman aralıklarında

duyulması, taklit çoksesliliğini<sup>33</sup> oluşturur. Bu müzik fikri, köprünün gelişmesini sağlar (Bkz. Şekil 40).

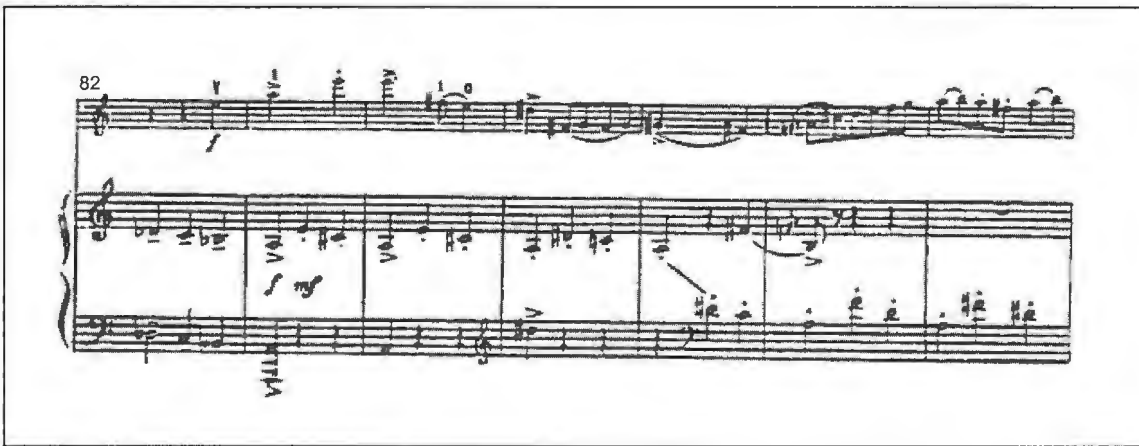


Şekil 40. (A bölümü, ikinci köprü, öl.69-71)

### 3.2.1.2. B bölümü (öl.82-122):

Gelişme karakterli olan B bölümü, iki cümle ve bir köprüden kurulur (öl.82- 122). B bölümünün girişinde duyulan melodi la majörde başlar ve devamında la majörün paralel tonu olan fa diyez minöre gider.

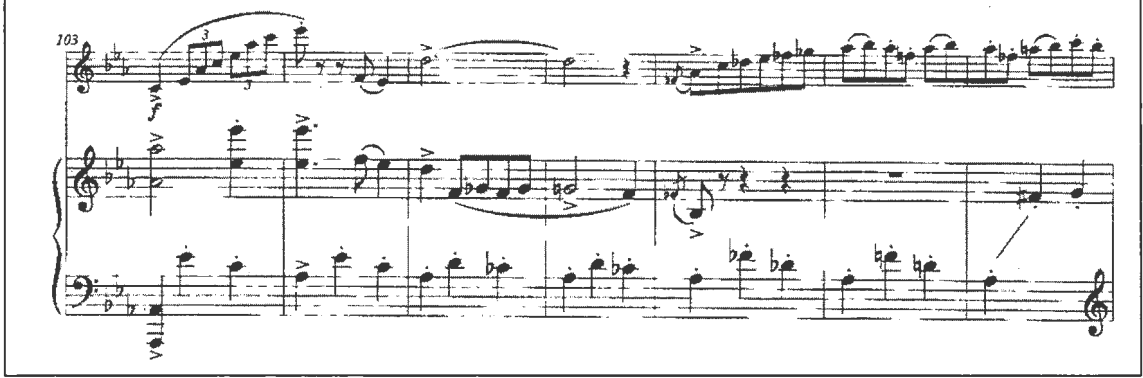
B bölümünün ilk cümlesi (a), 82-102 ölçüleri arasındadır (Bkz. Şekil 41).



Şekil 41. (B bölümü, birinci cümle (a), öl.82-88)

<sup>33</sup> Taklit çokseslilik: Kolayca tanınabilecek bir ezgisel ya da ritmik temanın farklı partilerde, farklı ses yüksekliklerinde beraber seslendirilen çizgiler halinde birbirinin ardından gelmesinden oluşur. En zengin türü füg'dür (Say, 2002, s.505).

B bölümünün ikinci cümlesi (a<sub>1</sub>), 103-118 ölçüleri arasındadır. 103'üncü ölçüde, la bemol majör tonunda başlar. İlk dört ölçüsü, birinci cümlenin (a) varyasyona uğramış halidir (Bkz. Şekil 42).



Şekil 42. (B bölümü, ikinci cümle (a<sub>1</sub>), öl.103-109)

a<sub>1</sub> cümlesi, kuruluşu açısından, a cümlesine benzer, fakat cümlenin devamı köprüye bağlanacağından, A bölümünde birinci ve ikinci köprüde kullandığı materyali (ritmik motif) B bölümünün köprüsünde de kullanır. Köprüde gelen ritmik motifin hazırlanışını sırasıyla flütte ve piyanoda işler (Bkz. Şekil 43).



Şekil 43. (B bölümü, köprü, öl.117-122)

### 3.2.1.3. A bölümü (öl.123-161):

İki cümle ve bir köprüden oluşur (öl.123-161). A bölümünün (birinci parçanın) çok az bir farkla, neredeyse tamamen tekrar edilen bölümüdür. İlk cümle olduğu gibi a<sub>2</sub> cümlesinin tekrarıdır (re minör tonunda ve 8 ölçü). İkinci



cümle ise, a<sub>3</sub> cümlesinin biraz daha geliştirilmiş, uzatılmış şeklidir. İnci bas hareketi burada da göze çarpar (Bkz. Şekil 44).

The image shows a musical score for measures 135-142. It consists of two systems. The first system (measures 135-140) shows a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a steady, low-frequency bass line (inci bas) on the note G. The second system (measures 141-142) continues the flute melody and piano accompaniment, with a 'cresc.' (crescendo) marking in both staves.

Şekil 44. (A bölümü, ikinci cümle, yürüyen inci bas, öl.135-142)

153'üncü ölçüden itibaren dokuz ölçülük bir köprü kısmı gelir. İsrarla duyulan la notası, flütte ve piyanoda ünison<sup>34</sup> seslendirilir. Daha sonra '*ritenuto*' (yavaşlayarak) gelen beş ölçülük inci bir geçiş köprüsü, yine flütte ve piyanoda ünison olarak duyulur ve C (Trio) bölümüyle bağlanır (Bkz. Şekil 45).

The image shows a musical score for measures 153-161. It consists of two systems. The first system (measures 153-158) shows a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a steady, low-frequency bass line (inci bas) on the note G. The second system (measures 159-161) continues the flute melody and piano accompaniment, with a 'rit.' (ritardando) marking in the flute staff and a 'p' (piano) marking in the piano staff.

Şekil 45. (A bölümü, köprü, öl.153-161)

<sup>34</sup> Ünison: Latince'de *unisonus*, 'aynı ses' sözcüğünden gelir. Bir müzik eserinde, bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi, ince ya da kalın aynı perdenin duyurulmasıdır (Say, 2002, s.552).

### 3.2.1.4. C (trio) bölümü (*poco piu mosso*) (öl.162-227):

Trio bölümü ilk parçaya göre zıtlık yaratmalıdır. Barok ve öncesi dönemlerde birinci ve ikinci parçalar arası yakınlık olduğu görülse de özellikle ondokuzuncu yüzyılda, birinci ve ikinci bölümler arasında zıt bir yapı kullanılmıştır (Usmanbaş, 1974, s.61). Bunlar; farklı tonalite kullanımı, deyiş bakımından ayrı bir tema olarak gelen fikirler, marşlarda ve danslarda genellikle ana tonalitenin dördüncü derecesinin kullanımı olarak söylenebilir. Tempo, daha hızlı olabildiği gibi daha ağır da olabilir fakat çoğu eserde tempo değişmez, nadiren ölçü değişikliği yapılır (Usmanbaş, 1974, s.62).

Flüt sonatında C (Trio) bölümü, 162- 227 ölçüler arasındadır ve diğer bölümlere göre zıt bir karakter sergiler. Scherzo'nun başında gelen A bölümü minör tonalitede olmasına rağmen, trio bölümü majör tonalitede gelir. A bölümünün ritmik motifinde yukarı çıkan notalar kısa vuruşlarda seslenirken, trioda aşağı inen notalar uzun vuruşlarda gelir. Trio bölümünün biraz daha hareketli çalınması için, ölçü sayısı '*sebare*<sup>35</sup> (2/2) olarak gösterilmiş ve temposu, İtalyanca'da '*poco piu mosso*' (biraz daha hareketli) anlamına gelen müzik terimi ile belirtilmiştir.

Trio bölümü daha önce duyulmamış iki yeni melodik fikir (a, b) ve bu fikirlerin tekrarından (a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>) oluşur. Yeni duyulan ilk fikir (a), melodinin ön planda gelmesi, ikincisi ise (b), ritim ögesinin ön plana geçmesidir.

İlk gelen melodik fikir (a), sanki hepsi bir cümlelerin parçaları gibi birbiriyle bağlantılı üç cümleden oluşur (öl.162-173). Flüt partisinde melodi ön planda duyulurken, piyano partisinde, sadece tam beşli (monoton, boş) tınlayan ve uzun uzun tutan re-la sesi duyulur.

<sup>35</sup> Sebare (Alla breve): (İt.) Eserin başında yer alan ve zaman donanımını belirtilen süre değerinin, yarı değerinde çalınmasıdır (Say, 2002, s.27).

Duyulan ilk melodik cümle, folk şarkılardan esinlenilmiş gibidir. Melodiye modal karakteristik yapıyı veren, özellikle de dizinin (re majör) dördüncü derecesinde, flüt partisinde duyulan artık dörtlü, sol diyez sesi (ya da lidyan 4) önemlidir.

Bestecinin eserlerinde, tüm majör ve minör dizilerin yanında kromatik diziler, işlenmiş frijyen modu ve diğer modal diziler sıklıkla kullanılır. Tonalite ne olursa olsun, dördüncü derecenin yükseltildiği dizilere de rastlanır (Çalgan, 2009, s.11).

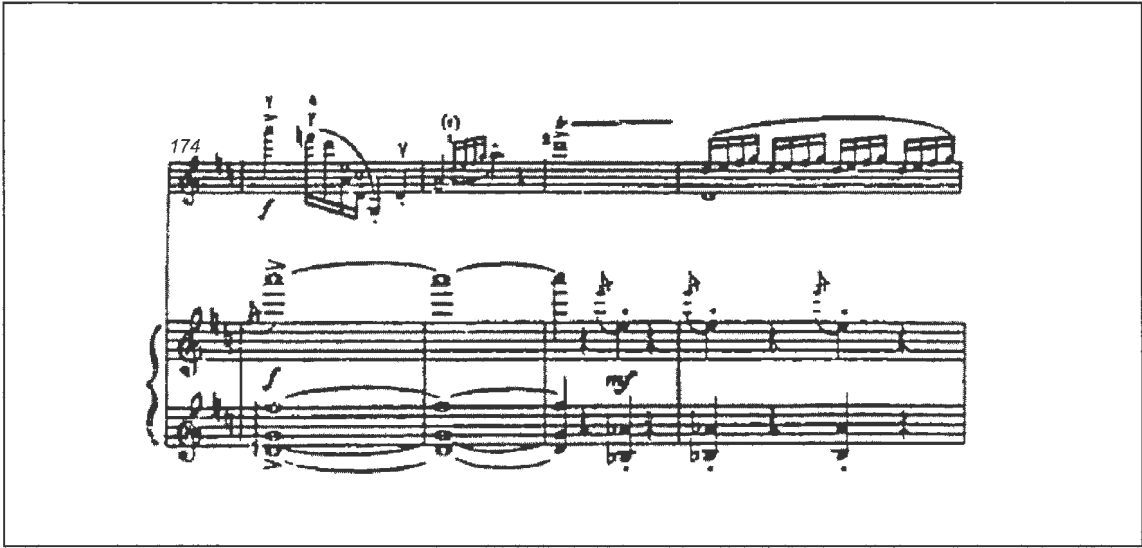
Baş ve bitiriş bölümlerinde flütün çevikliği, virtüözik özelliği, parlak ses rengi ön planda duyulurken kaprisli ve egzotik karaktere sahip olan orta bölümde (trioda) ise flütün esnekliği net olarak ön plana çıkar (Bkz. Şekil 46).

The image shows a musical score for a Trio section, measures 162-173. The score is in 2/4 time and D major. It features a flute part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'poco più mosso del ♩. = 0'. The score is divided into two systems: the first system covers measures 162-170 and the second system covers measures 171-173. The piano part consists of chords and arpeggiated figures. The flute part has a melodic line with some trills and grace notes.

Şekil 46. (Trio bölümü, ilk üç cümle (a), re maj., öl. 162-173)

İkinci melodik fikir ise (b); 174-190 ölçüleri arasında gelen, tiz seslerle, trillerle, hızlı geçen onaltılık notalarla adeta kuş cıvıltılarının hissini veren, iki cümleli ritmik yapıdır (8+8). Bu yapının birinci cümlesi, birbirini olduğu gibi

tekrarlar ve *presto*<sup>36</sup> tempoda, sebare çalınması gerekir. Burada kullanılacak artikülasyonlar çok önemlidir. Hızlı çalınsa da yazılan artikülasyonlar çok temiz bir biçimde, yutulmadan seslendirilmelidir. Ölçüye bir vurulduğu için, flütte yer alan onaltılıklarla kurulu dizilerin parmak geçiş pozisyonları seri olmalıdır. Bu yüzden kullanılan sabit pozisyonların yerine alternatif parmak pozisyonları yani doğuşkanlarla kurulan pozisyonlar kullanılabilir. Trio bölümünün flüt partisinde duyulan ve tekrar eden, üçüncü oktav la seslerinin tiz çıkmaması için, yine alternatif parmak pozisyonlarına başvurulabilir (Bkz. Şekil 47).



Şekil 47. (Trio bölümü, tekrar eden ilk iki cümle (b), 174-177)

Flüt partisinde melodinin ön plana geçtiği ikinci cümleyle (öl. 182-189), b kısmı, trio bölümünün başında gelen ilk cümleyle (a) bağlanır (öl. 182-190).

190'inci ölçüden itibaren, trionun başında gelen melodik ifade (a), sadece flütte değil, piyano ve flütte birbirini tamamlayan bir akış halinde tekrarlar (a<sub>1</sub>). Piyano ilk cümleyi duyururken, flüt, üçüncü oktavda tekrarlayan la sesi ile eşlik eder. Melodinin ikinci cümlesinin flütte, üçüncü cümlesinin piyanoda gelmesi renkli geçişlerle örülü bir hat çizer. Böylece yeniden duyulan melodi ile trio bölümünün gelişi hatırlanır (Bkz. Şekil 48).

<sup>36</sup> Presto: (It.) Hız terimi, canlı, çok hızlı anlamındadır. Metronom 184-192 (Say, 2002, s.436).

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '191', features a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The flute part begins with a series of eighth notes, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*. The second system, labeled '198', continues the flute melody and piano accompaniment. The flute part has a more complex melodic line with some grace notes. The piano accompaniment remains consistent. Dynamics include *p* and *mf*.

Şekil 48. (Trio bölümünün başında gelen melodinin (a), piyano ve flütle seslenmesi, öl.191-201)

202'nci ölçüden itibaren b cümlesi tekrarlanır (b<sub>1</sub>), ancak bu tekrarında onaltılıklar sekizliklere dönüşerek daha genişletilmiş şekilde kullanılır (öl.202-220) (Bkz. Şekil 49).

The image shows a musical score for a Trio section, measures 205-211. The score is written for voice and piano. The vocal line starts at measure 205 with a melodic phrase. The piano accompaniment features triplets in the right hand and sustained chords in the left hand. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 209. The piano part includes a rhythmic motif in the bass line.

Şekil 49. (Trio bölümü, onaltılıkların sekizliklere dönüşerek kullanımı öl. 205-211)

212'nci ölçüde gelen cümle, trio bölümünün başında gelen birinci cümlenin (a), alt oktavda re bemol minöre transpoze<sup>37</sup> edilmiş şeklindedir. Aynı anda daha sonra köprüde kullanılacak ritmik motif, piyano partisinde sürekli tekrarlanır (Bkz. Şekil 50).

<sup>37</sup> Transpoze: (Lat.) 'tranponere' sözcüğünden gelir. Bir müzik eserini, aralıklarını koruyarak, yazıldığı tondan başka bir tona taşımak ya da aktarmaktır (Say, 2002, s.525).

Şekil 50. (Trio bölümü, b<sub>1</sub> cümlesinin, re bemol minöre transpoze edilmiş hali, öl.209-219)

220-227 ölçüleri arası, sadece piyanoda süregelen ritmik motiftan kurulu köprü '*poco a poco diminuendo*' (sesi gitgide azaltarak) sekiz ölçü devam eder ve A bölümüne bağlanır (Bkz. Şekil 51).

Şekil 51. (Trio bölümü, köprü, öl.222-227)

### 3.2.1.5. A B bölmeleri (öl.228- 346):

Triodan sonra gelen safhada, birinci parça aynen tekrar edilir. Bazı eserlerde trio bölümünün sonuna konan '*da capo*' (baştan), '*D.C.al fine*' (baştan fine kadar) ya da '*dal segno*' (işaretten) terimlerinden birisi varsa en başa dönülür ve ilk şarkı formu tekrar edilir (Cangal, 2004, s.58).

Tek farklı durum, ilk şarkı formunda yer alan tekrar veya dolapların burada yer almamasıdır. Eğer besteci triodan sonraki bölmede küçük de olsa birtakım değişiklikler düşünmüşse, birinci parça yeniden yazılır (Usmanbaş, 1974, s.62).

Triodan sonra tekrarlanan A ve B bölmesi, scherzo'nun başında gelen A bölümünün olduğu gibi yinelenmesi ile başlar ve devamında B bölümünün ikinci cümlesini geliştirerek kullanır. Buradan da coda'ya bağlanır (Bkz. Şekil 52).

Şekil 52. (B bölümü, ikinci cümle (a<sub>1</sub>) geliştirilmiş haliyle, ölç.335-347)

Coda, bir çalgı müziği eserinde, özellikle yapısı belirli füg, sonat gibi formlarda eserin sonunda yer alan özet parçadır. Parlak ve yoğun anlatımıyla eserin son sözleridir (Say, 2002, s.104). Coda, önceki fikirlerden oluşabileceği gibi yeni fikirlerden de kurulabilir (Usmanbaş, 1974, s.62).



Sonatin ikinci bölümünde coda 347-370 ölçüleri arasında, iki kısım halinde gelir:

İlk kısım 347-361 ölçüleri arasında, B ve A bölmelerinden alınan temaların iç içe örümü ile başlar. Bu alıntıların diyalog şeklinde sırayla duyulması ile A ve B'nin bir kombinasyonu şeklinde sürer (Bkz. Şekil 53).

Şekil 53. (Coda, sırayla B, A, B bölmelerinden alınan tematik motiflerin iç içe örümü, öl. 348-361)

362'nci ölçüden başlayan ikinci kısım ise finale doğru gidiştir ve besteci her iki partinin de '*f*' nuansta ve '*con brio*' (parlaklıkla) çalınmasını ister. Piyano ve flütte ünison olarak yazılmış partiler, görkemli bir şekilde ikinci bölümü sonlandırır (Bkz. Şekil 54).

Şekil 54. (Coda, flüt ve piyano partisinde ünison giden görkemli bitiriş, ölç.365-370)

### 3.3. SONATIN 3. BÖLÜMÜ- ANDANTE

Besteci, flüt ve piyano sonatının birinci bölümünde, durgun, etkili ve geliştirerek kullandığı melodik yapıdan sonra sonatın ikinci bölümünü scherzo formunda, oldukça süratli bir tempoda yazmıştır. Üçüncü bölüm '*andante*' (geniş, rahat, ağırca) seslendirilmesi gereken, eserin karakterini, müzikal yaklaşımını ortaya koyan bölümdür. Tüm sonatın sakin ve huzur dolu hissini veren bu bölüm, devamında son derece hareketli, canlı ve dinamik yapıda seslenen dördüncü bölümden önce gelir ve dinlendirici yapısı ile dördüncü bölüme tam bir karşıtlık yaratır.

Armonik açıdan incelendiğinde, üçüncü bölümde kullanılan armonik geçişler, diğer bölümlerden çok daha net ve anlaşılır bir biçimdedir. Dominant toniğe çözümlenerek hiyerarşi sıralamasındaki yerini alır. Besteci, kullandığı güçlü tonik-dominant yapısıyla, küçük ikili yukarda veya aşağıda duyulan tonal bölgenin, tonal merkezden önde geldiğini gösterir. Sıklıkla, en az iki seste kullanılan kromatik ses dizileri ile bir tonaliteden diğerine akıcı ve yumuşak bir geçiş sağlanır. Tonal bölgenin yarım tonlarla ilişkili olduğu çeşitli yapılarda, sayısız örneği görmek mümkündür (Kaufman, 1987, s.180).

#### 3.3.1. Melodik fikirlerin gelişmesi

Flüt sonatının üçüncü bölümü '*Gelişmiş üç bölümlü formda*'dır (A B A). Birinci bölme (A bölmesi) ile ikinci bölme (B bölmesi) arasında, açık ve net bir biçimde ayırt edilen, karşıtlık durumu vardır. Bu zıtlıklar; iki farklı melodik yapının kullanımı, tonalite değişimi, armoni ve ritim yapısının değişimi ve özellikle ikinci bölmede sıklıkla kullanılan kromatizmin de katkılarıyla işlenir.

Prokofiev'in eserlerinde geniş aralıklar kullanması, bestecinin stil özelliklerinden biridir (S. Kaufman, 1987, s.180). İlk cümlede flüt partisinin '*cantabile*' (şarkı söyler gibi) duyulan melodisi geniş aralıklar içerdiğinden, bestecinin stil özelliği göze çarpar.

### 3.3.1.1. A bölümü (öl.1-33):

Sonata'nın A bölümü, sade iki bölümlü periyoddan meydana gelir. Birinci periyodun dokuz ölçüden oluşan romantik ve sakin ilk cümlesi (a) fa majör tonunda başlar ve fa diyez minörde biter (Bkz. Şekil 55).

The image shows a musical score for the first section of a sonata, measures 1-9. The score is in 2/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 69. It features a flute part and a piano accompaniment. The first section (a) starts in F major and ends in F minor. The score is labeled 'III' and includes dynamics like 'mp' and 'p'.

Şekil 55. (A bölümü, birinci cümle (a), öl.1-9)

Birinci periyodun ikinci cümlesi (b), adeta ilk cümlelerin tamamlayıcısı niteliğindedir, sekiz ölçüden oluşan ikinci cümle, re minörde başlayıp do majörde biter (öl.10-17). Flüt ve piyanonun bas partisindeki birleşimi minör ve majör ikililer ile re den- do ya çıkışla bağlanır. Böylece birinci periyodun bitimi, bu bölümle ilgili birtakım önemli özellikleri yansıtır. Diyatonic yapı, kromatik ses bağlantılarıyla ve melodik kromatizmle birleştirilmiştir (Bkz. Şekil 56).

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two systems. The first system, labeled '7' at the beginning, consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The second system, labeled '23' at the beginning, also consists of two staves. The piano part includes dynamic markings 'mp' and 'p'. The score is enclosed in a rectangular frame.

Şekil 56. (A bölmesi, ikinci cümle (b), öl.7-17)

A bölümünün ikinci periyodu, iki cümleden (a<sub>1</sub> ve b<sub>1</sub>) oluşur (öl. 18-33). 9 ve 7 ölçüden oluşan cümleler tematik açıdan birinci periyoddaki cümlelerin tekrarı olmasına rağmen, müzikal dokusu açısından çok daha iç içe giren bir örgü şeklinde işlenmiştir.

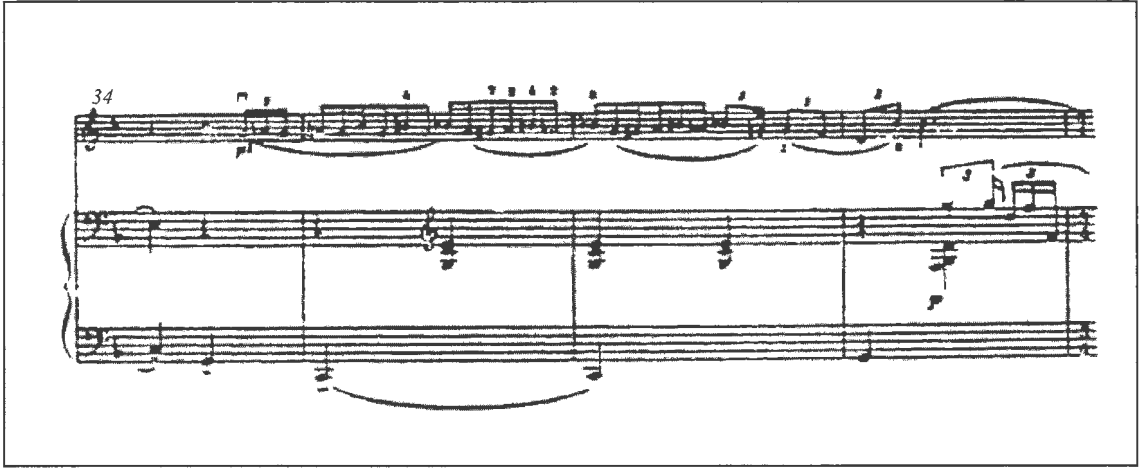
Şöyle ki; birinci periyodun her iki cümlesinde (a ve b), flüt partisi temayı seslendirirken piyano partisi flüte eşlik ederek tamamlayıcı bir rol üstlenir. İkinci periyodda ise, tema piyanoda gelir ve eşliği flüte bırakır. Piyano partisinde ünison olarak seslendirilen temaya, bir ölçü sonra flütün temayı taklit ederek katılması ile temalar üst üste biner ve taklit çoksesliliğini oluşturur (öl. 19-26). İkinci periyodun ikinci cümlesi (b<sub>1</sub>) ufak değişikliklerle birinci cümlelerin (b nin) olduğu gibi tekrardır, cümle sakin bir şekilde sona erer (Bkz. Şekil 57).

Şekil 57. (A bölümü, ikinci periyod, birinci (a<sub>1</sub>) ve ikinci (b<sub>1</sub>) cümleler, öl.19-33)

### 3.3.1.2. B bölümü (öl.34-65):

Röprizi kısaltılmış, sade üç bölümlü periyoddan oluşan B bölümü 34-65'inci ölçüler arasında gelir, devamında dört ölçülük (öl.61-64) bağlayıcı tema olan köprü'nün eklenmesiyle A ya bağlanır. B bölümü yavaş tempoda seslenen adeta blues melodisi gibidir (S. Kaufman, 1987, s.182).

Bölmede ilk duyulan melodik hat, flüt partisinin alt oktavında, birbirine yakın kromatik seslerden (sol-si arası) oluşur. İlk olarak sonatın birinci bölümündeki B temasının varyasyonunda duyulan üçlemeler, bu bölümün yapısını oluşturur. Grup halinde üçlemelerden kurulan kromatik motifin sürekli tekrarlanması, melodik materyalin fazla geliştirilmeden kullanıldığını gösterir. Üçlemeleri kullanmak sürekli olarak tekrar eden bir döngüyü anlatır (B. Nosina, 2004), (Bkz. Şekil 58).



Şekil 58. (B bölümü, birinci periyod, birinci cümle (a), öl.34-37)

B bölümünün ilk periyodu, flüt partisinde kromatizmin hakim olduğu dörder ölçüden oluşmuş, birbirini tekrarlayan iki cümleden (a ve a<sub>1</sub>) kurulmuştur. Yoğun kromatik notalardan kurulu melodi, dar bir ses aralığında (çoğu sol<sub>1</sub>-si<sub>1</sub> sesleri arasında) fazla geliştirilmeden kullanılmıştır. Eşlikte seslenen piyano partisi, ana melodideki tutan seslerin tamamlayıcısı niteliğindedir, do majör tonunda başlar ve sol notası üzerinde kurulan dominant ile devam eder. Periyodun ikinci cümlesinde (a<sub>1</sub>), flüt ve piyanoda gelen iki motif, adeta diyalog şeklinde birbiri ardından seslenir (Bkz. Şekil 59).

The image displays a musical score for two systems. The first system, starting at measure 36, shows a melody in the upper voice with triplets and a piano (p) dynamic, and a piano accompaniment in the lower voice with triplets and a piano (p) dynamic. The second system, starting at measure 39, continues the melody and piano accompaniment, with a piano (p) dynamic and a triplet in the upper voice.

Şekil 59. (B bölümü, birinci (a) ve ikinci (a<sub>1</sub>) cümleler, öl.36-41)

B bölümünün orta kısmını oluşturan ikinci periyod (b), si minör tonunda başlar ve ondört ölçüden oluşan iki cümleden (b ve b<sub>1</sub>) kurulur (öl.43-56). Nispeten daha geniş komşu aralıkların kullanıldığı ikinci periyodun melodik yapısı, işleyişi bakımından birinci periyoda benzer. İlk cümlesi (b) dört, ikinci cümlesi (b<sub>1</sub>) on ölçüden oluşur. Periyodun ikinci cümlesinde (b<sub>1</sub>), daha önce flütte gelen ritmik ve kromatik motif yapısının piyano partisindeki taklidi göze çarpar (Bkz. Şekil 60).



The image displays a musical score for Figure 60, consisting of two systems of music. The first system (measures 42-47) features a melody in the upper staff with triplets and a piano accompaniment in the lower staff. The second system (measures 45-47) continues the melody and accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*.

Şekil 60. (B bölmesi, ikinci periyod, birinci cümle (b), öl.42-47)

B bölümünün üçüncü periyodu ( $a_2$ ), dört ölçüden oluşan, röprizi kısaltılmış yapıdadır (öl.57-60). Melodik yapısını, B bölümünün, ikinci periyodundaki son cümleden ( $b_1$ ) alır. Farklı olarak, melodiyi bir oktav aşağıdan kullanır.

İnici kromatik harekettten oluşan bağlayıcı tema niteliğindeki dört ölçülük köprü kısmı, üçüncü periyoda ( $a_2$ ) eklenerek A bölümüne geçişi sağlar (Bkz. Şekil 61).

The image displays a musical score for three systems. Each system has a single melodic line and a piano accompaniment. The first system (measures 57-59) features a melodic line with a triplet and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 60-62) continues the melodic line with a piano accompaniment that includes a triplet and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 63-65) shows the melodic line with a triplet and a piano accompaniment that includes a triplet and a mezzo-forte (*mf*) *dolce* dynamic. The piano part in the third system also features a slur and a triplet.

Şekil 61. (B bölümü, üçüncü periyod (a<sub>2</sub>) ve köprüsü, öl.57-65)

### 3.3.1.3. A bölümü (röpriz) (öl.65-94):

Üçüncü bölümün başında, flütte seslenen tema, bölümün röprizinde piyano partisinde yeniden gelir (a). Tema bu gelişinde sol bemol majör tonunda, ve dokuz ölçüden kurulu bir cümle yapısındadır. Piyanoda ünison gelen temanın üzerine, flüt partisinde, materyalini B bölümünden alan ve üçlemelerden oluşan kromatik yürüyüş devam eder (öl.65-73). Röprizde iki temayı birleştirerek üst üste kullanma şekli, Schostakovich'in eserlerinde de sıklıkla görülür (Protopopov, 1962, s.97), (Bkz. Şekil 62).

Şekil 62. (A bölümü, birinci cümle (a), öl.66-71)

A bölümünün (röprizin) ikinci cümlesi (b), sekiz ölçüden kurulur. Sol minör tonunda başlayan cümle, kısa bir zaman içinde kadans geçişiyle fa majöre çözülür (öl.74-81). İkinci cümlede tema flütte seslenirken, B bölümünden gelen kromatik yapı piyanoda işlenir (Bkz. Şekil 63).

Şekil 63. (A bölümünün (röprizin) ikinci cümlesi (b), öl.76-84)

Sonatin üçüncü bölümünü bitiren coda, onüç ölçüden oluşur (öl.82-94). 85'inci ölçüde duyulan ritmik yapı, daha önce ilk kez sonatin birinci bölümündeki B temasında duyulmuştur. Piyanoda uzayarak tutan 'fa' bas sesinin üzerine, üst partilerde kromatik inişler eklenir. Flütün alt oktav seslerine doğru yavaşça bir geçiş gerçekleşerek üçüncü bölüm fa majör tonalitesinde sonlanır (Bkz. Şekil 64).

The image shows a musical score for the Coda section, measures 85-94. It is written for flute and piano. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 85 and ends at measure 94. The second system starts at measure 89 and ends at measure 94. The flute part features a melodic line with chromatic descents. The piano accompaniment includes a sustained 'fa' bass note and a rhythmic pattern. Dynamics include mf and p. A 'riten...' marking is present above the flute staff in the second system.

Şekil 64. (Coda, öl.85-94)

### 3.4. SONATIN 4. BÖLÜMÜ- ALLEGRO CON BRIO

Prokofiev flüt sonatının son bölümünü, coşkulu bir şekilde kullandığı 'rondo' formunda yazmıştır. Bütün sonatın en gösterişli ve kalbi sayılabilecek olan dördüncü bölüm flüt ustalığı gerektiren, bölmelerin müzikal ifadeleri değişken olduğundan iyice anlayıp çözümlenerek seslendirilmesi gereken bir yapıdadır. Yeri geldiğinde hızlı ve birbiriyle uyumlu çalınması gereken poliritmik yapısı, bazen de melodik gelişmeleriyle ustalık isteyen bu bölüm, Prokofiev yazısının belirleyici unsurlarını içinde açıkça taşır.

Dördüncü bölümün yapısını belirleyen rondo formu, A harfiyle adlandırılan ilkil temanın (rondo temasının), diğer temalardan sonra tekrarlanması ile oluşur. Rondo formunda kullanılan rondo teması (A), en az üç kere tekrarlandığı gibi üçten fazla da tekrarlanabilir (A B A C A D A E A). Tekrarlayan rondo teması için 'nakarat' anlamına gelen 'ritornello' veya 'refrain' kelimeleri de kullanılabilir (Cangal, 2004, s.105).

En çok 17'nci ve 18'inci yüzyıllarda, Fransız süitlerinde yaygın olarak kullanılan rondo, zamanla klasik dönem eserlerine de yansımıştır. Barok dönemde tek tema üzerine kurulu olan rondo yapısı, klasik dönemde yerini ana tema ve değişen temalara bırakır. Barok süitlerinde son parçada kullanılan 'gigue'nin<sup>38</sup> yerini alan rondo, klasik dönem sonatlarında son bölümde kullanılmıştır. Beethoven rondo formunu geliştiren ve müzik tarihinde bu formda yazılmış en güzel örnekleri sunan yaratıcı bir bestecidir. 19'uncu yüzyılda daha az kullanılan rondo formuna, çağdaş dönemde nadiren ilgi duyulur (Cangal, 2004, s.118).

<sup>38</sup> Gigue: (Alm.) 17'nci yüzyılda süitin son parçası olarak yazılan gigue, bitmeyen, canlı olarak devam eden çok hızlı bir devinim içinde süren, taklitli iki bölmeli saray müziği ve İngiliz dansıdır (Jig.) Tartımı 3/8, 6/8, 9/8 ve 12/8 olabileceği gibi bazen 4/4 veya 2/2 olarak da gelebilir (Cangal, 2004, s.70).

Çeşitleme dışında yazılan bütün 'büyük biçimler'in<sup>39</sup> yapısında birbirine zıt karakterde en az iki tema kullanılır. Bu temalardan birincisine '*ilkil*', ikincisine veya diğer gelen temalara '*ikincil tema*' adı verilir. Rondo formunun yapısında ilkil ve ikincil temalar yer değiştirerek kullanılır (Usmanbaş, 1974, s.85).

İlkil tema (A), neşeli, mutlu ya da karanlık bir melodik yapıda gelebilir ve duyumu sade, kesin ve nettir. Genellikle tam kadansla sonlanır (Usmanbaş, 1974, s.86). İlkil tema ile diğer temalar arasındaki bağlantı nadiren köprü kullanılmadan direkt olabildiği gibi sıklıkla '*geçiş köprüsü*' ile sağlanır. Köprünün asıl amacı, ikincil temaya geçmeden önce tonunu hazırlamaktır. Köprü, materyallerini ilkil temadan alabileceği gibi başlıbaşına özgür bir fikirden de oluşabilir (Cangal, 2004, s.122).

İkincil tema (B), ilkil temadan farklı bir tonda gelmelidir (Usmanbaş, 1974, s.91). En yaygın kullanımı, majör eserlerde dominant tonunda, minör eserlerde ise ilgili majör tonunda gelir (Cangal, 2004, s.123). Ayrıca, ikincil temanın tonalitesi yakın ya da uzak bütün tonlarda da yazılabilir. Ton farklılığından başka, müzikal anlatım açısından da ilkil tema ile ikincil tema arasında zıtlık olmalıdır. İlkil tema neşeli ve canlı ise ikincil tema ağır, dramatik ya da tam tersi olur. Temalar arasında kullanılacak olan ritimsel farklılıklarla da bu zıtlık tamamlanır. İlkil temadan daha kısa ve derli toplu olan ikincil tema bu özelliği ile bir bölmelidir (Usmanbaş, 1974, s.92-93).

Rondo formu yapısında, ikincil temadan başka ara temalar da olabilir (B,C,D,E) ve bu temalar dominant, ilgili minör, sesdeş minör veya majör, subdominant, ikili komşu tonda ya da akraba farklı tonlarda ve karakter yapısında gelebilirler (Cangal, 2004, s.124).

Ara temalardan sonra ilkil temaya dönerken '*dönüş köprüsü*' kullanılır. Yapısı bakımından varış köprüsü gibidir. Ana tonun dominantında gelişir. Genellikle geçiş köprüsünden daha uzun, parçalı olabilir, özellikle uzak tonda

<sup>39</sup> Büyük ya da Karmaşık Biçimler: Rondo, sonat allegrosu, karma biçimler gibi büyük boyutta, uzun soluklu bir çerçeve içinde yazılan eserlerdir. Önemli olan eserin kısa ya da uzunluğu değil, içinde zıtlık yaratan unsurların bulunmasıdır. Yazı ve deyiş bakımından homofondan polifaona her türlü unsuru içerir (Usmanbaş, 1974, II. Kitap, s.69).

yazılan '*orta bölme (C)*'den sonra ilkil temaya dönüşte kullanılan köprü, uzun tutulabilir (Cangal, 2004, s.125).

İlkil tema son defa seslendirildikten sonra, ilkil temanın materyallerinin kullanıldığı '*coda*' ya geçilir. Bazen diğer temalardan da yararlanıldığı görülen *coda*'da fazla uzun olmaması koşuluyla yeni materyallerden de yararlanılabilir (Cangal, 2004, s.125).

### 3.4.1. Melodik fikirlerin gelişmesi

Flüt sonatının dördüncü bölümünün kurulumu '*büyük rondo formu*' biçimindedir. Birinci bölmedeki temalarla köprülerin tekrarı büyük rondo formu'nun önde gelen özellikleridir (Usmanbaş, 1974, s.103).

Flüt sonatında da başta gelen birinci bölüm (A B A), en son (üçüncü) bölümde, ana tonalitede tekrarlanır. Genel hatlarıyla dördüncü bölümün yapısı;

1. Bölme: A B A B
2. Bölme: C
3. Bölme: A B A şeklindedir.

Birinci bölme, şarkı (*lied*) formu yapısında olsa da, rondo formunda yazıldığını gösteren belirleyici özellikleri vardır. Bunlar; katlı şarkı formundaki gibi ayrı bölmelerden ve parçalardan değil de gelişmiş bir bütünden oluşması, varış ve dönüş köprülerinin temalara hazırlık teşkil ederek temaları birbirlerine bağlamasıdır. İkincil tema (B), ton ve müzikal fikir açısından başlı başına ayrı bir deyiş özelliği taşır ve kesinlikle kaldırılamaz oysa katlı şarkı formunda '*trio*' bölmesi kaldırılrsa da bütünlük bozulmaz. Katlı şarkı formunda yazılan eserlerde melodi ve lirizm fazlasıyla önemseninirken rondonun karakteristik özelliği, son bölümün canlı ve hareketli tempoda olmasıdır (Cangal, 2004, s.125).

Sonatin üçüncü bölümünde kurulan güçlü tonik-dominant ilişkisi, dördüncü bölümün kurulumunda da esas alınır. Bölmeler arasındaki armonik değişim bu ilişkiyi yansıtır.

### 3.4.1.1. Birinci bölme (A B A B) (öl.1-71):

İlkil Tema- A (öl.1-16):

Rondo formunda yazılan dördüncü bölüm, canlı ve gösterişli bir yapıda, 'Allegro con brio' (canlı ve parlak bir ifade ile) başlar. Birinci bölümde tekrar ederek kullanılan ilkil tema (A), her seferinde re majör ve onun yakınında olan tonlarda, bölüm genelinde toplamda dört defa tekrarlanır.

İlkil temanın (nakarat) ilk duyumu, flüt partisinde, dördüncü bölümün ana tonalitesi olan re majördedir (a). Sonatın birinci bölümünün başında duyulan A teması burda da ikinci ölçüdeki re-la seslerinin tekrarıyla kendini hatırlatır. Geniş aralıklardan ve atlamalardan oluşan cümle beş ölçüden kurulur (Bkz. Şekil 65).

**IV**

**Allegro con brio**

The musical score for the first theme (A) of the fourth movement, measures 1-5, is presented in three systems. The first system shows measures 1 and 2, the second system shows measures 3 and 4, and the third system shows measure 5. The flute part is written in the upper staff of each system, and the piano accompaniment is written in the lower staff. The tempo is 'Allegro con brio' and the dynamic is 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Şekil 65. (İlkil Tema (A), öl.1-5)



İlkil temanın ikinci kere duyumu, do majörde ve altı ölçüden kurulan ikinci cümlede (a<sub>1</sub>) devam eder. İkinci defa duyulan ilkil tema birinci cümleye benzer ancak sonatın birinci bölümünden gelen üçlemelerin eklenmesi ile oluşan çok küçük değişiklikler vardır (Bkz. Şekil 66).

Şekil 66. (İlkil Temanın ikinci duyumu ve değişiklikler, öl.5-6 ve 9-10)

İlkil tema üçüncü kere gelişinde (a<sub>2</sub>), birinci cümleyi olduğu gibi (re majör tonunda ve beş ölçüden kurularak) tekrar eder (öl.12-16) ve tam kadansla sonlanır (Bkz. Şekil 67).

Şekil 67. (İlkil temanın üçüncü duyumu, öl.11-12)

Geçiş Köprüsü (öl.17-29):

İlkil temayı ikincil temaya (B) bağlayan ve birleştirici nitelikte olan geçiş köprüsü 17'nci ölçüde, yeni bir fikirle, re majör tonunda başlar. Çeşitli ritmik kalıplardan oluşan fikirler köprü içinde birkaç kez tekrarlanır. Geçiş köprüsünün amacı, la majörde gelen ikincil temanın tonunu hazırlamaktır. İçinde senkoplu ritimlerin de yer aldığı geçiş köprüsü, hem diyatonik hem kromatik bir yapıdadır. Aşağıya doğru kayan bir inişle B temasına bağlanarak müziğin güzel bir şekilde akışını sağlar (Bkz. Şekil 68).

Şekil 68. (Geçiş Köprüsü, öl.16-20)

İkincil Tema- B (öl.30-53):

İkincil (B) teması, 'poco meno mosso' (biraz daha canlı) bir tempoda, 30'uncu ölçüden itibaren başlar. İlk olarak piyano partisinde, ünison seslenen tema, tonalitenin dominantı olan la majörde duyulur (a). Dönüşümlü olarak piyano ve flütte, farklı tonalitelerde beş defa seslenen tema, arpej ve üçlü aralıklardan kurulu, adeta teknik bir egzersiz çalışması gibidir (Bkz. Şekil 69).

Şekil 69. (İkincil Temanın (B), piyano partisinde ilk duyumu, öl.30-35)

B temasının ikinci gelişi (a<sub>1</sub>) yine piyanoda ve la majör tonunda aynen tekrarından oluşur. Tema piyanoda seslenirken, flüt partisi senkop ve arpejden kurulu bir yapıyla sanki doğaçlama yaparcasına temayla aynı anda seslenir (*poliritmik yapı*). İlk olarak geçiş köprüsünde kullanılan bu senkoplu ritim ve arpejler ani çıkış ve iniş hareketi yaparak flütte fırtına benzeri bir etki yaratır. Bu ritmik ve melodik motif, temanın üzerinde tekrarlayan yapısıyla dikkat çeker (Bkz. Şekil 70).

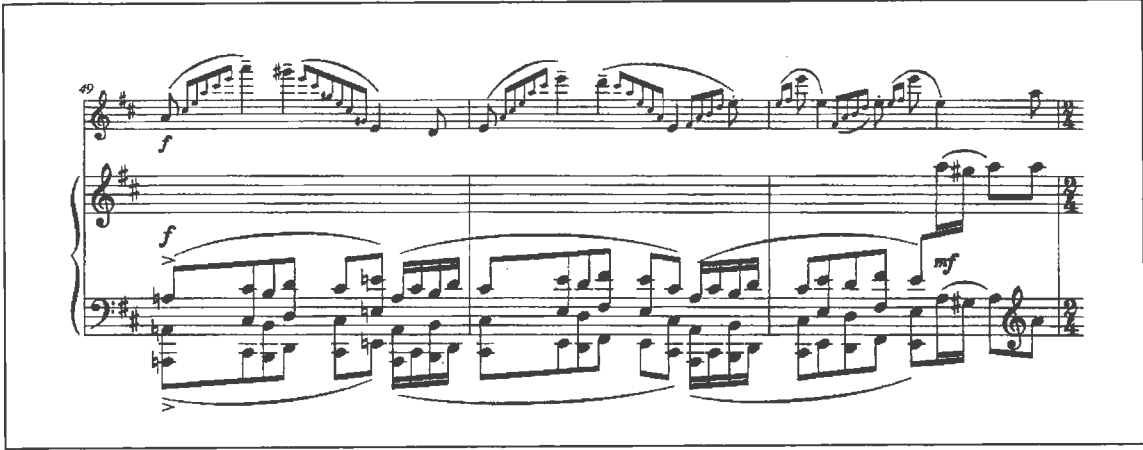
Şekil 70. (İkincil temanın ikinci gelişi ile flüt arasındaki yapı, öl.36-37)

B temasının üçüncü gelişi (a<sub>2</sub>), flüt partisinde, fa diyez tonunda ve beş ölçülük bir yapıdadır. Devamında, tekrarlayarak kullanılan kromatik hareket gidiş gelişleriyle adeta denizdeki dalgayı andırır (Bkz. Şekil 71).

Şekil 71. (İkincil temanın içinde flütte yer alan kromatik hareket, öl.43-44)

Temanın dördüncü defa gelişi (a<sub>3</sub>), flüt partisinde ve si minör tonalitesinde, dört ölçülük bir yapıdadır (öl.45-48).

Birinci bölmeye ait B temasının son defa gelişi (a<sub>4</sub>), piyano partisinde, la majör tonunda, beş ölçü halinde kurulur. Flüt partisinde duyulan senkoplu ve arpejli ritmik yapı temayla aynı anda seslenir (Bkz. Şekil 72).



Şekil 72. (İkincil temanın son defa gelişi, öl.49-51)

#### Dönüş Köprüsü (öl. 52-53):

İkincil temadan ilkil temaya dönmek için arada gelen dönüş köprüsü Uşmanbaş (1974, s.95)'in da dediği gibi şu yolla yapılır: İkincil tema kendi tonunda ya da başka bir tonda tam kadansla bitmeyip bitişi net olmazsa temanın sonu 'köprü' ye dönüştürülür, böylelikle temalar arasındaki köprüyü kurma yollarından birinci adım<sup>40</sup> sağlanmış olur ve eklenen ikinci adımda dominant armonisi üzerinde durulur. En uygun bir yerde kadans yapılarak yeni temaya bağlanır.

İkincil temanın (B), beşinci defa gelişi (a<sub>4</sub>), ana tonun dominantı olan la majör tonundadır. Tema, piyanoda la majör tonalitesi üzerinde durarak seslenir devamında eklenen iki ölçülük kısım (öl.52-53) kadans yapılarak ilkil temaya bağlanır. Kısaca, temanın beşinci gelişi (a<sub>4</sub>), 'dönüş köprüsü' niteliğindedir (Bkz. Şekil 73).

<sup>40</sup> Birinci adım: Temalar arasında bağlantıyı sağlayan köprüyü yapılandırırken, birinci adım uygulanan yöntemlerden ilk basamaktır. Armoninin beşinci derece olan çekene (dominant) yönlendirilmesidir (Uşmanbaş, 1974, s.87).

Şekil 73. (Dönüş köprüsü niteliğinde kullanılan bağlaç, öl.52-53)

İlkil Tema- A (öl. 54-58):

Dördüncü bölümün başında duyulan ilkil temanın tekrarı ile başlar (a). Bölümün başında ilkil temanın duyumu üç kere tekrarlandığı halde buradaki tekrarında fark yaratarak re majör tonunda, beş ölçülük bir cümle halinde sadece bir kere gelir (Bkz. Şekil 74).

52 [cresc.] accel. Tempo I f 3 3

55 cresc.

58 3 3

Şekil 74. (İlkil Tema, ölçü 52-58)

Geçiş Köprüsü (öl. 59-66):

İlkil temanın devamında, ritmik yapısıyla dikkat çeken re majör tonundaki geçiş köprüsü, ilk gelişindeki halinin biraz kısaltılmış şeklidir. İkincil temaya bağlanılır (Bkz. Şekil 75).

Şekil 75. (Geçiş köprüsü, öl.65-66)

İkincil Tema- B (öl. 67-71 dahil):

Daha önce gelen ikincil temanın, ikinci tekrarı ile başlar (a<sub>1</sub>). Piyanoda ünison olarak duyulan tema, la majör tonunda, beş ölçülük bir cümle halinde kurulur. Flüt, piyano partisi üzerine senkoplu ritimlerle eklenir. Orta bölmeye bağlanmadan önceki son ölçüde, flüt ve piyanoda paralel olarak aşağı doğru kayan bir hareketlilik vardır. Tema ilk gelişinden farklı olarak fa majör tonuna çözülür (Bkz. Şekil 76).

Şekil 76. (İkincil temanın, ikinci tekrarı (a<sub>1</sub>) ile başlar, öl.67-70)



### 3.4.1.2. Orta bölme- İkinci bölme (C) (öl.72-121):

Orta bölmede farklı bir ton, yeni bir müzik fikri ve bu fikri destekleyen yeni ritimsel öğeler kullanılacağından, birinci bölmenin sonu çift çizgi ile belirtilir ve orta bölmenin teması bekletilmeden getirilir (Usmanbaş, 1974, s.103).

Flüt sonatında da orta bölmeye geçmeden önce birinci bölümün sonu çift çizgi ile bitirilir. Devamında, piyano partisinde daha önce hiç duyulmamış, yeni bir fikirden kurulu onbeş ölçülük bir giriş müziği seslenerek (öl.72-86) ikinci bölmenin teması hazırlanır (Bkz. Şekil 77).

Şekil 77. (Orta bölmenin başladığı yerin gösterimi, öl.71-75)

Rondo formunun orta bölmesi, ikinci ikincil temadan (C) ve dönüş köprüsünden oluşur. Bu sebepten diğer bölmelerden daha uzun, ton değişimlerinin özgürce yer aldığı, yeni bir fikrin ve ritimsel öğelerin kullanıldığı serbest ve gelişme karakterli bir yapıdadır (Usmanbaş, 1974, s.103-104).

Orta bölmede kullanılan bazı tematik fikirler, önceden işlenmiş temalar içinden seçilebilir ya da onlara benzeyebilir (Cangal, 2004, s.132). Buna göre Kaufman (1987, s.198-199)'in da belirttiği üzere, C temasının başında duyulan üç notanın esası, birinci bölmede yer alan ikincil (B) temasının piyanoda yukarı

çıkarak seslenen ve birleştirici niteliğinde olan üç notadan (la-si-do) alınmıştır. A teması geniş aralıklardan oluştuğu gibi C teması da geniş aralıklardan kurulur.

Piyano girişinden sonra flüt partisinde duyulan C teması, adeta eski günlere özlemi anlatan nostaljik bir hava yaratır. Şarkı söyler gibi gelen lirik ifade, la minör tonundadır (Bkz. Şekil 78).

Şekil 78. (C temasının flütte ilk duyumu, öl.84-90)

Durgun ve sakin nostaljik bir havayı yansıtan C temasının devamında kromatik hareketlerin ve birbirinin ardından gelen ses dizilerinin oluşturduğu yapıyı, bas partisinde tutan sesler 'pedal sesi'<sup>41</sup> takip eder (öl.93-96) (Bkz. Şekil 79).

<sup>41</sup> Pedal sesi: Üst partiler yürüyüşlerine devam ederken alt partide uzatılarak tutan bas sesi anlamındadır (Say, 2002, s.419).

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 91-96, consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line includes markings for 'ten.' (tenor) and '[ten.]'. The piano accompaniment features a bass line with a sustained pedal point, indicated by a long horizontal line with a vertical bar at the end. The second system, measures 97-102, also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes triplet markings (3) and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The piano accompaniment continues with the same bass line structure.

Şekil 79. (Bas partisinde yer alan pedal sesin gösterimi,öl.91-96)

103'üncü ölçüden itibaren, iç partilerde kullanılan kromatizm, gerilim yaratmayacak şekilde, adeta melodik bağlaç gibi kullanılır. 104'üncü ölçüde duyulan ritmik yapı ise, sonatın birinci bölümünde, serginin bitiminden sonra başlayan gelişme kısmındaki yapıdan gelmektedir. Flütün solo olarak girişinden başlayan yapının Buna ek olarak diyatonik seslerin artarak gelmesi, temanın tekrar duyumuna hazırlık yaratır (Bkz. Şekil 80).

The image displays a musical score for three parts: treble clef, piano (p), and bass clef. The score is divided into three systems, each starting with a measure number: 102, 104, and 106. The first system (measures 102-103) shows a treble line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system (measures 104-105) features a treble line with a melodic line and a piano accompaniment, with the word 'arzo.' written below the piano part. The third system (measures 106-107) shows a treble line with a melodic line and a piano accompaniment, with the word 'arzo.' written below the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 80. (İç partilerde kromatizm kullanımı ve temaya hazırlık, öl.102-107)

106'nci ölçünün son vuruşundan itibaren tema la bemol majör tonunda yeniden duyulur (a<sub>2</sub>), (Bkz. Şekil 81).

Şekil 81. (Temanın yeniden duyumu, öl.107-112)

#### Dönüş Köprüsü (öl.113-121):

C temasının bitiminde başlayan dönüş köprüsü, ilkil (A) temaya bağlanmak için kullanılır. İçinde A temasından türemiş ritmik ve tematik motifler piyano partisinde seslenir. Her iki partide de dokuz ölçü boyunca duyulan ostinato<sup>42</sup> yapı dikkat çeker. Kaufman (1987, s.208)'ın da belirttiği gibi tritonlarla, büyük yedililerle ve artık beşlilerle kurulan önemli tınılar duyulur. Ters hareketle oluşturulan bu aralıkların hepsi beklenen çözümün habercisidir.

Dönüş köprüsünde duyulan çarpma notalarının yapısı, sonatın ikinci bölümünün, trio bölmesinin ikinci melodik fikrinde (b) gelen yapıyı hatırlatır. Adeta kuş seslerinin civıltıları burda da flütle taklit edilir (Bkz. Şekil 82).

<sup>42</sup> Ostinato: Israrlı, dik kafalı, inatçı anlamına gelen ostinato terimi melodik, armonik ya da ritmik bir motifin ısrarlı bir şekilde bütün bölüm boyunca ya da bölüm içindeki bazı kesitlerde sürekli tekrarlanmasıdır (Say, 2002, s.407).

Şekil 82. (Dönüş köprüsü, öl.113-116)

### 3.4.1.3.Üçüncü bölme- başa dönüş (A B A) (öl.122-132):

İlkil Tema (A) (öl.122-132):

Bu bölmenin en önemli özelliği; bütün temaların ana tonda gelmesidir. Monotonluğu gidermek için köprülerde bazı değişiklikler yapılabilir. Üçüncü bölmede kullanılan ilkil tema (A), aynen gelebileceği gibi genellikle süslenerek ve genişletilerek de kullanılabilir (Usmanbaş, 1974, s.104).

Flüt sonatının üçüncü bölümünde gelen ilkil tema, re majör ve do majörde, aynen birinci bölmede geldiği gibi kullanılır. Birinci bölmeden tek farkı, temanın iki defa tekrarlanmasıdır (Bkz. Şekil 83).

Şekil 83. (İlkil temanın aynen kullanılması, öl.121-125)

Geçiş Köprüsü (öl.133-144):

Üçüncü bölmede gelen ikincil temanın (B) tonuna bağlı olarak, bazı zamanlarda geçiş köprüsü hiç kullanılmaz, bazen de değiştirilerek kullanılır (Usmanbaş, 1974, s.104).

Sonatin geçiş köprüsü, ilk bölmeden farklı olarak, si minör tonuna transpoze edilmiş şekilde gelir. Flüt partisi değişime uğramadan, tematik materyalini bir oktav üstten seslendirirken bas partisi ana tonun ilgili minör tonunda gelir. Bunun iki türlü nedeni vardır:

İlki, flüt partisinde orjinalindeki gibi re majörde gelmesi önemin üst partide olduğunu gösterir,

İkincisi, daha geniş bir tonik alanda temanın çeşitlenmesi sağlanır (Bkz. Şekil 84).

Şekil 84. (Geçiş köprüsü, öl.133-135)

İkincil Tema (B) (öl.145-153):

İkincil temanın (B), geçiş köprüsünde duyurulması (öl.141-143) ikincil temaya hazırlık niteliğindedir. İlk bölümde piyano partisinde gelen giriş müziğine burda yer verilmez. Ayrıca ikincil temanın ilk gelişi (a), piyano partisinde iken bu gelişinde flüt partisindedir. Re minör tonunda başlayan ikincil tema, flüt partisinde bir kere daha tekrar ederek dönüş köprüsüne bağlanır. Üçüncü bölmede kullanılan B teması tonalite, deyiş ve kurulumu açısından ilk bölmeden farklıdır (Bkz. Şekil 85).



Şekil 85. (İkincil temaya hazırlık ve flütte duyulan ikincil tema, öl.141-144)

Dönüş Köprüsü (öl. 154-160):

Köprü ayrı bir bağlaç olarak değil de direkt olarak ikincil tema içinde başlıyorsa köprü kaldırılmıştır. İkincil tema da farklı bir tonda geleceğine aynı tonda kalır (Usmanbaş, 1974, s. 105).

Üçüncü bölmenin B teması son kez dönüş köprüsü niteliğinde gelir. İlk bölmede la majör tonunda gelen tema, piyano partisinde yedi ölçü halinde re majör tonunda duyulur (Bkz. Şekil 86).

Şekil 86. (Dönüş köprüsü, öl.153-156)

İlkil Tema (A) (öl.161-174):

İlkil temanın son tekrarı olacağı için ilgi oldukça azalmıştır. Bu sebepten kısa tutularak ya çabucak coda'ya dönüştürülür ya da tamamen kaldırılır (Usmanbaş, 1974, s.107).

161'inci ölçüden başlayan A temasının işlevi coda gibidir. İlkil tema flüt partisinde, re majör tonalitede bir oktav yukardan başlar. Temanın flüt ve piyano partilerindeki duyumu birbirinin içine giren taklitler şeklindedir (Bkz. Şekil 87).

Allegro con brio

161

164

ff

ff

Şekil 87. (Coda işlevi gören ilkil tema, öl.161-166)

Sonatin finaline doğru, gerilimi yaratmak için üçlemelerle kurulu inici kromatik hareket kullanılır (Bkz. Şekil 88).

167

169

ff

ff

Şekil 88. (Sonatin finaline doğru gelişi, öl.167-169)

## SONUÇ

Sergei Sergeyeovich Prokofiev, flüt literatüründe iz bırakacak bir tane flüt sonatı yazmıştır. Besteci, kendi otobiyografisinde ihmal ettiği flüt enstrümanı için klasik form çerçevesinde bir eser bestelediğini dile getirir.

Flüt ve piyano için bestelediği dört bölümlü sonatında, klasik üslup ile beraber kendine ait stil özelliklerini de kullanarak hem teknik hem müzikalite açısından son derece gösterişli bir sonat yazmıştır. Her iki partide de müzikal dokuyu baştan sona yoğun olarak kullandığı görülür.

Stil özellikleri, form ve analizi, teknik yoğunluğu ve müzik dili incelenen sonatın bestecinin olgunluk dönemine ait olduğu değerlendirilmiş, besteleme sürecinde kullandığı uyumsuz tonalite, kromatik geçişler, geniş ses aralığı, karışık ritim duygusu, ani nüans değişimleri gibi zıtlıklarla bezenmiş olsa da yapılan ve açıklanan çalışma sonunda sonatın klasik üslupta bestelendiği söylenebilir.

**EKLER****İÇİNDEKİLER**

|  |     |
|--|-----|
| <b>EK 1.</b> Tablo 1. Birinci bölümün şeması.....  | 127 |
| <b>EK 2.</b> Tablo 2. İkinci bölümün şeması.....   | 128 |
| <b>EK 3.</b> Tablo 3. Üçüncü bölümün şeması.....   | 129 |
| <b>EK 4.</b> Tablo 4. Dördüncü bölümün şeması..... | 130 |

EK. 1 Tablo 1. Birinci bölümün şeması

| <b>SERĞİ BÖLMESİ</b>                  |  |   |                      |
|---------------------------------------|--|---|----------------------|
| A Teması<br>(1-8)                     | Geçiş Köprüsü<br>(9-20)                | B Teması<br>(21-38)                                       | Codetta<br>(38-41) : |
| a+a <sub>1</sub><br>(4+4)<br>Re Majör | 2 kısımdan oluşur<br>(6+6)<br>Re Majör | a+a <sub>1</sub><br>(4+4)+(4+4)<br>La Majör<br>(V.derece) | La Majör             |

| <b>GELİŞME BÖLMESİ</b><br>(42-88)          | <b>SERĞİNİN TEKRARI (RÖPRİZ)</b><br>(89-123)                             |
|--|--|
| Köprü                                      | Coda (123-130)   |
| La Majör<br>Üçlemeler<br>B Teması-A Teması | A Köprü B (codetta) Si bemol minörde başlar<br>Re Majör Re Majörde biter |

EK. 2 Tablo 2. İkinci bölümün şeması

| <b>Giriş (intro) (1-6)</b>                 | <b>A Bölmesi (7-81)</b>  | <b>B Bölmesi (82-122)</b>  |
|--|--|--|
| 1-6 ölçüler arası<br><br>(sadece piyanoda) | 1.cümle (a) la min. (7-14)<br><br>2.cümle (a <sub>1</sub> ) do maj. (15-26)<br><br>1.Köprü (piyanoda) (27-33)<br><br>3.cümle (a <sub>2</sub> ) re min. (34-47)<br>4.cümle (a <sub>3</sub> ) fa maj. (47-58)<br>2.Köprü (piyanoda ve flütte)<br>(58-81)<br><br>'Sade iki bölmeli' | 1.cümle (a) la maj. (82-102)<br><br>2.cümle (a <sub>1</sub> ) la bemol maj. (103-118)<br><br>Köprü (sadece piyanoda) (119-122) |

| <b>A Bölmesi (123-161)</b>   | <b>C (Trio) (162-227)</b>  |
|--|--|
| 1.cümle a <sub>2</sub> nin tekrarı re min. (123-130)<br><br>2.cümle a <sub>3</sub> ün geliştirilmiş şekli fa maj. (131-152)<br><br>Köprü (flütte ve piyanoda ünison) (153-161) | a re maj. 1.,2.,3.cümleler 8 ölçü (162-173)<br><br>b 1.,2. cümleler 8 ölçü (174-189)<br><br>a <sub>1</sub> 1.,2.,3.cümleler (190-201)<br><br>Köprü (220-227) |

| <b>A Periyodu (228-302)</b>                    | <b>B Periyodu (303-346)</b>   | <b>Coda (347-370)</b>                  |
|--|---|--|
| İlk A periyodunun aynısı<br>'Sade iki bölmeli' | a ile aynı (303-323)<br>a <sub>1</sub> ile aynı (324-334) ve<br>mi bemol majörde gelen<br>gelişme (335-347) | 1.kısım (347-361)<br>2.kısım (362-370) |

EK. 3 Tablo 3. Üçüncü bölümün şeması

| A Bölmesi (1-33)<br>(Sade 2 bölümlü periyod)  |   | B Bölmesi (34-65)<br>(Röprizi kısaltılmış sade 3 bölmeli periyod) |   |                                    |        | A Bölmesi (65-94)<br>(Röpriz)                                 |                     |
|---|---|---|---|------------------------------------|--------|---|---------------------|
| 1. Periyod  | 2. Periyod  | 1. Periyod  | 2. Periyod  | 3. Periyod                         | Köprü  | 1. Periyod  | Coda                |
| <b>a+b</b><br><br>1.cümle (a)<br>9 ölçü<br>fa majör'de<br>başlar, fa diyez<br>minör'de biter. | <b>a<sub>1</sub>+b<sub>1</sub></b><br><br>1.cümle (a <sub>1</sub> )<br>9 ölçü<br>fa majör'de<br>başlar, fa diyez<br>minör'de biter. | <b>a+a<sub>1</sub></b><br><br>1.cümle (a)<br>4 ölçü               | <b>b+b<sub>1</sub></b><br><br>1.cümle (b)<br>4 ölçü | <b>a<sub>2</sub></b><br><br>4 ölçü | 4 ölçü | <b>a+b</b><br><br>1.cümle (a)<br>9 ölçü<br>sol bemol<br>majör | 13 ölçü<br>fa majör |
| 2.cümle (b)<br>8 ölçü<br>re minör'de<br>başlar do<br>majör'de biter.                          | 2.cümle (b <sub>1</sub> )<br>7 ölçü<br>re minör'de<br>başlar do<br>majör'de biter.<br>Melodi piyanoda<br>(eşlik)<br>partisindedir.  | 2.cümle (a <sub>1</sub> )<br>4 ölçü<br>do majör                   | 2.cümle (b <sub>1</sub> )<br>10 ölçü<br>si minör    |                                    |        | 2.cümle (b)<br>8 ölçü sol<br>minör                            |                     |



EK. 4 Tablo 4. Dördüncü bölümün şeması

| <b>A B A (1. Bölme)</b><br><b>(1-71)</b>  | <b>C (Orta Bölme)</b><br><b>(72-121)</b>  | <b>A B A (3. Bölme)</b><br><b>(122-174)</b>   |
|---|---|---|
| <p><b>A (1-16)</b></p> <p>a re majör 5 ölçü</p> <p>a<sub>1</sub> do majör 6 ölçü</p> <p>a<sub>2</sub> re majör 5 ölçü</p>   | <p><b>Piyano intro (72-86)</b></p> <p>fa majör</p> <p>re minör 15 ölçü</p> <p><b>C (87-112)</b></p> <p>a<sub>1</sub> la minör 6 ölçü</p> <p>tutan sesler ve melodik bağlaç 14 ölçü</p> <p>a<sub>2</sub> la<sup>b</sup> majör 6 ölçü</p> | <p><b>A (122-132)</b></p> <p>a re majör 5 ölçü</p> <p>a<sub>1</sub> do majör 6 ölçü</p>               |
| <p><b>Geçiş Köprüsü</b><br/><b>(17-29)</b></p> <p>re majör</p> <p>la majör 13 ölçü</p>  | <p><b>Dönüş Köprüsü</b><br/><b>(113-121)</b></p> <p>re majör 9 ölçü</p>   | <p><b>Geçiş Köprüsü</b><br/><b>(133-144)</b></p> <p>si minör 12 ölçü</p>                              |
| <p><b>B (30-53)</b></p> <p>a la majör (piyano) 5 ölçü</p> <p>a<sub>1</sub> la majör (piyano) 5 ölçü</p> <p>a<sub>2</sub> fa # minör (flüt) 5 ölçü</p> <p>a<sub>3</sub> si minör (flüt) 4 ölçü</p> |   | <p><b>B (145-153)</b></p> <p>a re minör (flüt) 5 ölçü</p> <p>a<sub>1</sub> sol minör(flüt) 4 ölçü</p> |
| <p><b>Dönüş Köprüsü</b><br/><b>(49-53)</b></p> <p>la majör (piyano) 5 ölçü</p>  |   | <p><b>Dönüş Köprüsü</b><br/><b>(154-160)</b></p> <p>re majör (piyano) 7 ölçü</p>                      |
| <p><b>A (54-58)</b></p> <p>a re majör 5 ölçü</p>  |   | <p><b>A Coda (161-174)</b></p> <p>re majör 14 ölçü</p>  |
| <p><b>Geçiş Köprüsü (59-66)</b></p> <p>re majör 5 ölçü</p>  |   |   |
| <p><b>B (66-71)</b></p> <p>a<sub>1</sub> la majör</p> <p>fa majör 5 ölçü</p>  |   |   |

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Attali, Jacques. **Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine.** Fransızca'dan çeviren: G. Gülcigil Türkmen. Birinci basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Cangal, Nurhan. **Müzik Formları.** Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2004.
- Çalışır, Ferudun. **Müzik Dili Sözlüğü.** Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları, 1996.
- Denisov, Edison. **Sovremennaya muzıka i problemi evolyutsii kompozitorskoy tehnikı.** Moskova: Sovyetskiy kompozitor, 1986.
- Fenmen, Mithat. **Müzikçinin El Kitabı.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.
- Finkelstein, Sidney. **Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası.** İngilizceden çeviren: M. Halim Spatar. Birinci basım. İstanbul: Pencere Yayınları, 1995.
- Friedson, Steven M. **Dancing Profits: Musical Experience in Tumbuka Healing.** Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Hanson, Elizabeth and Hanson, Lawrence. **Prokofiev: The Prodigal Son.** London: Casel, 1964.
- Hindley, Geoffrey (Ed.). **The Larousse Encyclopedia of Music.** London: The Hamlyn Publishing, 1971.
- İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi.** Beşinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Kütahyalı, Önder. **Çağdaş Müzik Tarihi.** Ankara: Varol Matbaası, 1981.
- Moreux, Serge. **Prokofiev: An Intimate Portrait.** Spring, 1949.
- Nestyev, Israel V. **Prokofiev.** Standford California: Standford University Press, 1960.
- Nosina, Vera. **Simbolika Muziki J.S.Bach.** Moskova: Klassica XXI, 2004.
- Pamir, Leyla. **Müzikte Geniş Soluklar.** Üçüncü basım. İstanbul: Boyut Kitapları, 2000.
- Protopopov, Vladimir. **Voprosı Muzikalnoy Formı Proizvedeniyah D. Shostakovich.** Moskova: Spornik Teoretıoeskıkıh Statey, 1962.
- Sadie, Stanley (Ed.). **New grove dictionary of music and musicians.** New York: Grove's Dictionaries, 1980.
- Say, Ahmet. **Müzik Tarihi.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_. **Müzik Sözlüğü**. Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

Schaeffer Burghard. **Annotated Fingering Tables for the Boehm Flute**. London: Elite Edition, 1972.

Shlifstein, Semyon. **Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences**. Moskov: Foreign Languages Publishing House, 2000.

Sözer, Vural. **Müzik Ansiklopedik Sözlük**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996.

Sposibin, Vladimiroviç İ. **Muzikalnaya Forma**. Moskova: Muzika, 1980.

Stravinsky, İgor. **Müzik Sanatı**. İngilizce'den çeviren: İhsan Akay. Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.

Toff, Nancy. **The Flute Book: A complete guide for students and Performers**. New York: Oxford University Press, 1996.

Usmanbaş, İlhan. **Müzikte Biçimler**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974.

Virgil, Thomson. **Composers in Trouble**. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

Yener, Faruk. **Müzik Kılavuzu**. Beşinci basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1991.

#### YAYINLANMAMIŞ DOKTORA TEZLERİ

Çalgan, Beril. "Öğrenci Prokofiev'in Büyük Ölçekli Piyano Eserlerindeki Sonat Allegrosu Anlayışı." Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2009.

Kaufman, Rebecca S. "Expanded Tonality in The Late Chamber Works of Sergei Prokofiev." Yayınlanmamış Doktora Tezi. University of Kansas, 1987.

#### INTERNET KAYNAKLARI

<http://www.felsefe.net/forum/muzik-tarihi/903-muzik-tarihi-html> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

<http://www.forum.alternatifim.com/index.php?topic=69326.5;wap2> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

<http://www.mxlabs.org/forum/muzik-ww/269239> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=sergei/prokofiev> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

<http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 08.06.2010)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism-\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism-(music)) (Erişim tarihi: 16.07.2010)