

KRZYSZTOF PENDERECKİ'NİN VİYOLA VE ORKESTRA İÇİN KONÇERTOSU'NUN FORM VE KARAKTER ANALİZİ

Ece Akyol

Öğr. Görevlisi, Bilkent Üniversitesi, eceakyol06(at)gmail.com, ORCID: 0000-0002-3330-2465

Akyol, Ece. "Krzysztof Penderecki'nin Viyola ve Orkestra İçin Konçertosu'nun Form ve Karakter Analizi". idil, 67 (2020 Mart): s. 415-429. doi: 10.7816/idil-09-67-02

ÖZ

Krzysztof Penderecki'nin "Viyola ve Orkestra için Konçerto" adlı eseri, Neo-Romantik stilde bestelenmiş çağdaş bir eserdir. Sonat formunda yazılmış olan bu konçerto, birbirine tempo ve karakter açısından zıt şekilde verilen iki temanın aynı motifsel materyalleri eser boyunca geliştirip sürdürdüğü bir yapı izlemektedir. Minör 2'li ve minör 3'lü dar aralıklar çerçevesinde oluşturulmuş bu motifler, eserin genel karakterine hakim olan kasvetli ve kederli bir atmosfer yaratmaktadır. Eser boyunca zaman ölçüleri sıklıkla değişime uğramaktadır. Ölçü çizgileri ise icracıya serbestlik tanımak amacıyla iki Cadenza kısımda ve bazı solo viyola pasajlarında tamamen kaldırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viyola, konçerto, form, karakter, analiz, Neo-Romantik, motif

Makale Bilgisi:

Geliş: 1 Ocak 2020

DOI: 10.7816/idil-09-67-02

Düzeltilme: 23 Ocak 2020

Kabul: 29 Ocak 2020

Giriş

Krzysztof Penderecki, 23 Kasım 1933'te Debica, Polonya'da doğdu. Kökeni Ermenistan, Almanya ve Polonya'ya dayanan besteci, çok kültürlü bir aileden gelmektedir. Franciszek Skolyszewski'den özel olarak kompozisyon dersleri aldı, ardından 1955-1958 yılları arasında Krakow Müzik Akademisi'nde Artur Malawski ve Stanisław Wiechowicz ile birlikte bestecilik üzerine eğitim gördü. 1958 yılında aynı okulda kompozisyon dersleri vermeye başladı ve 1972-1987 yılları arasında rektör olarak görev yaptı. 1959 yılında düzenlenen "İkinci Polonyalı Besteciler Birliği Genç Besteciler Yarışması"na Strophes, Emanations ve Psalms of David adlı eserleriyle katılan Penderecki, birincilik, ikincilik ve üçüncülük ödüllerini kazanarak kısa sürede adını duyurdu. Ünü, özellikle 1960 Donaueschigen Festivali için yazılmış olan "Anaklasis" ve "Hiroşima Mağdurları için Threnody" gibi eserlerin seslendirilmesiyle hızla yurtdışına yayıldı. 1963-1965 yılları arasında bestelediği "St. Luke Passion" adlı eseri, çağdaş dönem eserleri için alışılmadık derecede geniş bir kitle buldu ve Penderecki kısa süre içinde Avrupa ve ABD'deki çeşitli kuruluşlardan önemli siparişler aldı. Öğretim görevlisi olarak da geniş çapta adını duyuran Penderecki, 1972 yılından itibaren kendi bestelerini yönetmeye başladı. Birinci Sınıf Devlet Ödülü (1968, 1983), Polonyalı Besteciler Birliği Ödülü (1970), Herder Ödülü (1977), Sibelius Ödülü (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), İsrail Karl Wolff Vakfı Ödülü (1987), Grammy Ödülü (1988), Federal Almanya Cumhuriyeti liyakat nişanı Great Cross of Merit (1990), Grawemeyer Ödülü (1992) ve UNESCO Uluslararası Müzik Konseyi Ödülü (1993) dahil olmak üzere günümüze dek çok sayıda ulusal ve uluslararası ödül ve madalya kazandı. 1966-1968 yılları arasında Volkwang Hochschule für Musik Essen'de kompozisyon öğretmenliği yaptı ve 1973-1978 yılları arasında New Haven'daki Yale Üniversitesi'nde ders verdi. 1972-1987 yılları arasında Kraków Müzik Akademisi'nde rektörlük yaptı ve 1987-1990 yılları arasında Cracow Filarmoni'nin sanat yönetmenliği görevini yürüttü. 1993 yılından bu yana San Juan Puerto Rico'da Festival Casals'ın sanat yönetmenliği ve 1997 yılından bu yana Varşova Senfoni'nin müzik direktörlüğü görevlerini yürütmektedir. 1998 yılında Beijing Music Festivali'ne danışmanlık yapmaya başlamıştır. Penderecki 1973 yılında orkestra şefi olarak Londra Senfoni Orkestrası ile ilk çıkışından bu yana, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da önde gelen senfoni orkestraları ile sahne aldı ve Hamburg'da Norddeutscher Rundfunk Orkestrası'nın baş konuk şefi oldu. Bestecinin şeflik repertuarı kendi eserlerinin yanı sıra 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında yazılmış eserleri de kapsayan bir çeşitliliğe sahiptir. 1997 yılında "Zaman Labirenti. Yüzyılın Sonunda Beş Ders" adlı bir kitap yayınladı (Varşova, "Presspublica"). Bestecinin orkestra eserleri şunlardır; yaylı orkestra ve timpani için "Epitaphium Artur Malawski in Memoriam" (1958), 2 Yaylı Orkestra için "Emanations" (1959), yaylı orkestra ve vurmaları için "Anaklasis" (1959-60), "Threnody to the Victims of Hiroshima" (1960), "Polymorphia" (1961), "Fluorescences" (1961-62), yaylı orkestra için "Canon" (1962), "Three Pieces in the Old Style" (1963), "De Natura Sonoris No.1" (1966), üflemeli topluluğu için "Pittsburgh Overture" (1967), "Kosmogonia" (1970), "De Natura Sonoris No.2" (1971), üflemeliler, vurmaları ve kontrabasslar için "Prelude" (1971), caz orkestrası için "Actions" (1971), Symphony No.1 (1973), 24 yaylı için "Intermezzo" (1973), "The Awakening of Jacob/The Dream of Jacob" (1974), Symphony No.2 "Christmas" (1979-80), "Adagietto" (1979), Symphony No.3 (1988-1995), "Passacaglia" (1988), "Adagio" (1989), Symphony No.4 "Adagio" (1989), yaylılar için "Sinfonietta No.1" (1992), Symphony No.5 "Korean" (1991-92), klarinet ve yaylılar için "Sinfonietta No.2" (1994), yaylılar için "Passacaglia" (1996), Symphony No.7 "Seven Gates of Jerusalem" (1996), yaylı orkestra için "Serenade" (1996-97), sekiz trompet ve vurmaları için "Luzerner Fanfare" (1998), "Fanfarria Real" (2003), Symphony No.8 "Lieder der Vergänglichkeit" (2004-05), Symphony No.6 "Chinese Poems" (2008-2017), bakır üflemeliler ve vurmaları için "Danziger Fanfare" (2008) ve "Prelude for Peace" (2009), "De Natura Sonoris No.3" (2012), yaylı orkestra için "Sinfonietta No. 3" (2012) ve "Adagio" (2013), orkestra için "Polonaise" (2016), "Polonaise No. 2" (2018) ve "Fanfare" (2018). Orkestra eşliğinde solo enstrümanlar için yazılmış eserleri; flüt ve oda orkestrası için "Fonogrammi" (1961), viyolonsel ve orkestra için Sonata (1964), obua ve 11 yaylı için "Capriccio" (1965), keman ve orkestra için "Capriccio" (1967), viyolonsel ve orkestra için konçerto (1966-72), harpsichord, elektronik gitar, bas gitar, kontrabas ve oda orkestrası için "Partita" (1972), Keman Konçertosu (1976), keman ve orkestra için konçerto (1977), viyola ve orkestra için konçerto (1983), viyolonsel konçertosu (1983, viyola konçertosundan uyarlama), flüt ve oda orkestrası için konçerto (1992), keman ve orkestra için konçerto No.2 "Metamorphosen" (1992-95), klarinet ve oda orkestrası için konçerto (1995, flüt konçertosundan uyarlama), klarinet konçertosu (1997, viyola konçertosundan uyarlama), alto flüt, marimba ve yaylılar için Müzik (2000), 3 viyolonsel ve orkestra için Concerto Grosso No. 1 (2000-01), piano konçertosu "Resurrection" (2001-

02), viyolonsel ve orkestra için "Largo" (2003), 5 klarinet ve orkestra için Concerto Grosso No. 2 (2004), korno konçertosu (2008), keman, viyola ve orkestra için ikili konçerto (2012), trompet konçertinosu (2015), saksafon konçertosu (2015), flüt ve yaylı orkestra için Sinfonietta (2019)'dir.

Solo enstrüman için yazılmış eserleri; solo viyolonsel için "Capriccio per Siegfried Palm" (1968), solo tuba için "Capriccio" (1980), solo viyola için "Cadenza" (1984), solo viyolonsel için "Per Slava" (1986), solo klarinet için "Prelude" (1987), solo viyolonsel için "Divertimento" (1994) ve "Suite" (1994-2013), solo viyola için "Sarabande" (2000-01), solo keman için "Capriccio" (2008), solo keman için "Tanz" (2009), solo viyola için "Tanz" (2010), solo viyolonsel için "Violoncello totale" (2011), solo korno için "Capriccio per Radovan Il sogno di un cacciatore" (2012), solo keman için "La Follia" (2013), solo viyola için "Tempo di valse" (2013), solo piyano için "Aria, Ciaccona & Vivace" (2019)'dir.

Oda müziği eserleri ise şunlardır: Keman sonatı No.1 (1953), flüt ve piyano için "Misterioso" (1954 veya 1955), klarinet ve piyano için "3 Miniature" (1956), keman ve piyano için "3 Miniatures" (1959), String Quartet No.1 (1960), String Quartet No.2 (1968), yaylı quartet için "Der unterbrochene Gedanke" (1988), String Trio (1991), klarinet quartet (1993), bakır nefesliler ve timpani için "Entrata" (1994), keman sonatı No.2 (1999), klarinet, korno, keman, viyola, viyolonsel ve piano için sextet (2000), 8 viyolonsel için "Agnus Dei" (2007), String Quartet No.3 (2008), 3 viyolonsel için "Serenata" (2008), keman ve kontrabas için "Duo Concertante" (2010), String Quintet (2015) ve String Quartet No.4 (2016).

Solo vokal ve vokal-enstrümantal besteleri; "Asking for Happy Isles" (1954-55), "The Sky at Night" (1955), "Silence" (1955), "Psalms of David" (1958), "Breath of Night" (1958), "Strophes" (1959), "Dimensions of Time and Silence" (1959-61), "African Lyrics" (1960), "Cantata" (1964), "St. Luke Passion" (1965), "Dies Irae" (1967), "Utrenja" (1969-71), "Kosmogonia" (1970), "Canticum Canticorum Salomonis" (1970-73), "Utrenja II" (1971), "Magnificat" (1973-74), "Te Deum" (1979), "Polish Requiem" (1980-84), "Agnus Dei" (1981), "Song of the Cherubim" (1986), "Veni creator" (1987), "Benedicamus Domino" (1992), "Benedictus" (1993), "Agnus Dei" (1995), "De Profundis" (1996), "Seven Gates of Jerusalem" (1996), "Hymne an den heiligen Daniel" (1997), "Hymne an den heiligen Adalbert" (1997), "Credo" (1997-98), "Benedictus" (2002), "Santus" (2008), "Gloriosa virginum" (2009), "Kaddish" (2009), "Ein feste Burg ist unser Gott" (2010), "Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii" (2010), "Missa brevis" (2013), "Dies illa" (2014), "Budapest '56 Requiem (2015-16)", "Domine quid multiplicati sunt" (2015)'dir.

Opera ve sahne müzikleri ise şunlardır: "The Most Valiant Knight" (1965), "The Devils of Loudun" (1969), "Paradise Lost" (1978), "Die schwarze Maske" (1984-86), "Ubu Rex" (1990-91).

Koral Müzikleri; "Stabat Mater" (1962), "Ecloga VIII" (1972), "Missa Brevis" (1964).

Tape müzikleri; "Psalmus 1961" (1961), "Canon" (1962), "Brigade of Death" (1963).

Bestecilik kariyeri boyunca Krzysztof Penderecki, diğer 20.yüzyıl bestecileri gibi farklı arayışlar içine girmiş ve bunun sonucu olarak da çeşitli stil anlayışları çerçevesinde eserler vermiştir. Krzysztof Penderecki (1933-)'nin müziği esasen diziseldi, ancak 1960'lara gelindiğinde serializmin yerini diğer avant-garde yönleri bıraktığı genel Avrupa gelişimini izledi. Onun serializme alternatifi belirli perde ve aralık koleksiyonlarından ziyade, her biri dokusu ve hacmi ile nitelendirilen ses kümelerini yönlendirmede Ligeti ve Lutoslawski ile benzerdi. Penderecki insan sesleri ve geleneksel enstrümanların genişletilmiş sonoritelerini içeren ses alanındaki yeniliklere büyük bir beceriklilikle odaklandı. Yeni çalma teknikleri genellikle geleneksel ve grafik araçların bileşimiyle notaya döküldü. (Simms, 1986: 417,418). 1960'ların sonunda, değişim geçirmeye başlayan ve melodi, armoni ile müzikal form gibi unsurlara karşı daha geleneksel bir yaklaşım tarzı benimseyen Penderecki'nin müzikal stili, 1973 yılında ilk senfonisinin tamamlanmasının ardından Neo-Romantik bir döneme girmiştir. The Dream of Jacob (1974), Keman Konçertosu No.1 (1976), Paradise Lost (1978), Senfoni No.2 (1980), Viyolonsel Konçertosu No.2 (1982) ve Viyola Konçertosu (1983), bestecinin Neo-Romantik stilde bestelediği eserler arasındadır. Bu dönemde gürültü odaklı müzik, grafik notasyon, ve geleneksel olmayan çalış tekniklerinden uzaklaşan besteci, geleneksel orkestrasyon kullanımına yönelerek melodik dili daha güçlü bir stile yönelmiştir. 1970'lerin ortalarından itibaren melodik stilinin

önemli bir parçası olan yarım ses aralıklar ile onları birbirine bağlayan triton aralıklar, aynı zamanda bestecinin Neo-Romantik kimliğini de belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Penderecki'nin Neo-Romantik stilde bestelediği Viyola ve Orkestra için Konçerto'su, 1983 yılında Simon Bolivar'ın 200. yıldönümü için aldığı sipariş üzerine bestelenmiş ve ilk seslendirilişi viyolacı Jose Vasquez tarafından Eduardo Rahn yönetimindeki Maracaibo Senfoni orkestrası eşliğinde 24 Temmuz 1983'te gerçekleştirilmiştir. Eserin Avrupa prömiyeri ise 21 Nisan 1984'te Leningrad'da solist Grigori Shislin tarafından Penderecki yönetimindeki orkestrayla eşliğinde yapılmıştır. 1985 yılında besteci, konçertonun eşliğini sadeleştirerek "Viyola, Yaylılar ve Vurmalılar için Konçerto" şeklinde yeniden düzenlemiştir.

Viyola Konçertosuyla pek çok açıdan benzerlikler barındıran Penderecki'nin "Solo Viyola için Cadenza" adlı eseri ise 1984 yılında Grigori Shislin'e ithafen bestelenmiş ve eserin ilk seslendirilişi aynı sanatçı tarafından 10 Eylül 1984'te Lusławice'de gerçekleştirilmiştir. Viyola Konçertosu'na göre daha kısa bir eser olan Cadenza, bütün benzerliklerine rağmen konçertodan bağımsız ve başlı başına ayrı bir eser olarak literatürdeki yerini alır.

K. Penderecki'nin Viyola ve Orkestra İçin Konçertosu'nun Form ve Karakter Analizi

Eser tek bölümlü ve Sonat Allegrosu formundadır.

Sonat formu, Sergi'de iki zıt temanın tematik ve tonal bakımdan çatışması, Gelişme'den sonra ise Yeniden Sergi'de temaların tonal açıdan yakınlaşması demektir (Sposobin, 1980:189).

Konçertonun formal şeması şu şekildedir:

Ekspozisyon/Sergi Gelişme Röpriz/Yeniden Sergi

A– Bağ. – B- Tam.

A– Bağ.– B- Bağ.-Tam-Coda

Köp. Köp.

Köp. Köp. Köp.

Eser "lento" temposunda ve "piano" nüansa "espressivo" olarak solo viyola ile başlar. İlk tema olan A teması a, a1, a2, a3 ve a4 olarak adlandırabileceğimiz beş cümleden oluşur. A temasının ilk cümlesi olan a, no.1'deki orkestra girişine kadar viyolaya serbestlik tanımak amacıyla verilen "quasi recitativo" ibaresi ile beraber ölçü çizgileri kullanılmadan devam eder. Eserin en başında "la bemol-sol" şeklinde verilen inici minör 2'li motif ve tekrarı, yalnızlığı ve çaresizliği duyurmaktadır. Ardından a cümlesi boyunca J.S.Bach'ın kendi eserlerinde de sıklıkla kullandığı "BACH motifi" ile karşılaşırız. BACH ismindeki harflere karşılık gelen "si bemol-la-do-si naturel" notalarından oluşan bu motif, ilk olarak "la bemol-sol-si bemol-la naturel" şeklinde transpoze edilmiş ve "la naturel-si bemol-la bemol-sol" şeklinde seslerin yerleri değiştirilmiş olarak kullanılır. Eserin devamında hem solo viyola hem orkestra pasajlarında farklı transpoze ve çevirilerle pek çok kez karşımıza çıkan bu motifi Penderecki, 1965-67 yılları arasında yazdığı St.Luke Passion'da da kullanmıştır. BACH motifi şeklinde adlandırdığımız bu motifler, inici ve çıkıcı şekilde verilen minör 2'li aralıklardan oluşturulmuştur. Yalnızlık ve çaresizlik teması olan bu minör 2'li motiflerin BACH motifleri yoluyla sunulması, bestecinin J.S.Bach'a duyduğu saygının yanı sıra geçmişe ve eski geleneklere duyduğu özlemin de bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Dörtlük sustan sonra verilen "re bemol-do-si naturel" motifi, minör 2'li aralıklarla oluşturulmuş üç sesli kromatik bir motiftir. Bu motifin son notasından başlayarak "si naturel-do-si bemol-la naturel" şeklinde verilen motif ise, "si bemol-la naturel-do-si naturel" şeklinde transpoze edilmiş BACH motifinin yerleri değiştirilerek kullanılmış halidir ve bir önceki üç sesli kromatik motifle iç içe geçmiştir. Sekizlik susun ardından gelen "si naturel-do" şeklindeki çıkıcı minör 2'li motif, "re bemol-do-mi bemol-re naturel" şeklinde transpoze edilmiş ve "do-re bemol-mi bemol-re naturel" şeklinde yerleri değiştirilmiş olarak kullanılan BACH motifiyle iç içe geçmiş halde verilmiştir. Minör 2'li aralıkla verilmiş olan "mi bemol-re" motifinin ardından "la bemol"e triton aralıklı bir çıkış gerçekleştirilir. Üç tam sestten oluşan artık 4'lü veya eksik 5'li bu aralık, şeytan aralığı olarak da adlandırılmaktadır. A temasının a cümlesi, kapana kısılmış gibi aynı yerde dönüp dolaşan inici ve çıkıcı minör 2'li hareketlerle adeta yalnızlık ve çaresizlik içinde kıvrılmaktadır.



Resim 1 - A teması/a cümlesi

2.ölçüden (No.1) hemen önce solo viyola tarafından seslendirilen “mi bemol-re” şeklindeki minör 2’li motifle beraber a1 cümlesi başlar. Eserin en başında “la bemol”den gelen A temasının bu kez “mi bemol”den verildiğini görürüz. 2.ölçüden (No.1) itibaren 4/4’lük ölçü işaretiyle beraber ölçü çizgileri eklenir ve minör 2’li motifin tekrarıyla beraber orkestra, korno ve 2.kemanlarla birlikte “re” pedal sesi üzerinde giriş yapar. İlk cümlede olduğu gibi minör 2’li motifler, üç sesli kromatik motifler, BACH motifleri ve triton aralıkların devam ettiği a1 cümlesinde solo viyolada verilen çıkış, eserin en başındaki a cümlesinin kasvetli havasını daha umutlu bir atmosfere dönüştürmektedir. 5 ve 6.ölçülerde karşımıza çıkan “si bemol-la-re bemol-do” şeklindeki motif, J.S.Bach’ın “haç simgesi” anlamında eserlerinde sıklıkla kullandığı bir motiftir.



Resim 2 - Haç simgesi (Nosina, 2004:14-15)

Yavorskiy’nin öğrencisi Vera Borisovna Nosina’nın *Simbolica Muzyki J.S.Bacha* (J.S.Bach’ın müziğinde semboller) ve Roman Eduardovich Berchenko’nun *V poiskakh utrachennogo smysla* (Kaybolmuş anlamın peşinde) kitapları Yavorskiy’nin notları esas alınarak derlenmiştir. Her iki kitapta Bach’ın 48 Prelüd ve Füg içinde kullandığı semboller tespit edilmiş ve esas alınmıştır (Cafer, 2019:92).

A temasının a1 cümlesi, a cümlesinden alınan ve bu kez dörtlük notalar şeklinde verilen “re bemol-do-si naturel” şeklindeki üç sesli kromatik motifle sona erer ve 8.ölçünün ikinci yarısında yerini a2 cümlesine bırakır. Bu cümle, solo viyola ile 1.kemanların unison olarak seslendirdikleri “fa-mi bemol-mi naturel-re” ve “mi bemol-mi naturel-re-do diyez” şeklinde transpoze edilip seslerin yerleri değiştirilmiş ve iç içe geçmiş BACH motifleriyle başlar. 11.ölçüden itibaren viyolaların unisona katılmasıyla birlikte ikinci kemanlar, bu unisona zıt şekilde hareket ederek BACH motiflerini seslendirirler.

14.ölçüden itibaren flüt, obua, 1.ve 2.kemanlarda duyulan “re bemol-do-si” motifi, a cümlesinde verilen üç sesli kromatik motifin aynısıdır fakat bu kez “piano” nüansın aksine “forte” olarak ve a1 cümlesinin sonunda olduğu gibi dörtlük notalarla karşımıza çıkmaktadır. “Pesante” olarak verilen ve üç kez ısrarlı bir şekilde duyurulan bu motife karşılık olarak viyolonsel ve kontrabaslar ise “sol-la bemol-si bemol-la naturel” şeklinde iki kez verilen BACH motifi ile birbirlerini triton aralıklarla izleyen minör 2’li motifleri duyurmaktadır.

A temasının a3 cümlesi, 17.ölçüde başlayan ve 18.ölçüdeki (No.4) orkestra girişine kadar devam eden Cadenza’dır. Solo viyola için yazılan bu kadansta A teması tek başına bırakılır ve a3 cümlesi yalnızlık teması şeklinde duyurulur. Eserin en başında a cümlesinde olduğu gibi ölçü çizgileri kullanılmadan yazılan bu kadansta, “do diyez-re-mi-mi bemol” şeklinde kurulmuş olan BACH motifi ile başlar, ardından inici harekette minör 2’li motifler duyulur. Bu kez a cümlesinin aksine “forte” nüansa gelen bu motifler, yalnızlık temasını vurgulamak istercesine aksanlarla birlikte verilmiştir. Bu cümlemin ana öğeleri, triton aralıklarla birbirine bağlanmış minör 2’li motifler, onaltılık şeklinde verilmiş minör 3’lü motifler, önce sekizlik, daha sonra onaltılık üçlemeler şeklinde verilmiş olan

inici ve çıkıcı kromatik üç sesli motifler ile BACH motifleridir.

Kadansın başındaki sekizlik ve dörtlük nota değerleri önce sekizlik üçlemeler, sonra onaltılıklar ve onaltılık üçlemeler şeklinde giderek kısalır, ardından tekrar sekizlikler, sonra dörtlükler, noktalı dörtlükler ve son olarak da iki vuruşluk nota değeriyle giderek uzar. Minör 3'lü onaltılıkların başında ani bir şekilde "piano" nüansa inen motifler, "crescendo" ile yükselerek gerginliği artırır; inici ve çıkıcı olarak adeta yılan hareketleri gibi kıvrılan kromatik üç sesli motiflerden oluşan onaltılık üçlemelerin ardından "forte" nüansta verilen sekizliklere ulaşır.



Resim 3 – 17.ölçü (Cadenza)

Şeytan karakterinin müzikteki ifadesi konusu Bach'ın ilgisini çekmiştir. İncil'de şeytanın yılan olarak tasvir edilmesi sebebiyle Bach bunu yukarı ve aşağı giden figürlerle ifade etmiştir (Schveycher, 1965:377). Schostakovich de Viyola Sonatı'nın B temasını yukarı ve aşağı giden üçleme figürlerle vermiştir. Bu karakter açısından ihaneti ve yılanı simgeler (Cafer, 2012: 385-389).

Yılan figürünü takiben "forte" nüansta verilen sekizlikler, minör 2'li motif ile triton aralıklarla birbirine bağlanan ve kromatik şekilde inici dört sesli motiflerden oluşmaktadır. Hemen ardından gelen üç sesli akorlarda nüans "fortissimo"ya çıkar ve a3 cümlesi, akorların üst seslerinde "re bemol-do-si naturel" ve "fa naturel-mi-mi bemol" şeklinde duyurulan üç sesli kromatik motiflerle yerini a4 cümlesine bırakır.

18.ölçüde (No.4) başlayan a4 cümlesinde 4/4'lük ölçü işareti ve ölçü çizgileri yeniden ortaya çıkar. Orkestranın tekrar başladığı bu cümlede solo viyola ve kornolar "re" üzerinde pedal sesi tutarken viyolonsel ve kontrabaslar temayı "sol diyez" üzerinden ve a cümlesindeki aksine bu kez çıkıcı şekilde, daha umutlu bir atmosferde duyurur. 23.ölçüden itibaren solo viyola olmaksızın sadece orkestranın seslendirdiği a4 cümlesi, minör 2'li motifler ve kromatik üç sesli motiflerle 34.ölçüye (No.7) kadar devam eder.

34.ölçüde (No.7) A temasını B temasına bağlayan Bağlayıcı Köprü başlar. İlk beş ölçü boyunca fagot, kontrafagot, viyolonsel, kontrabasta unison olarak çalınan ve her defasında yükselen triton aralıklar kullanılır. Bu aralık timpani partisinde de tremolo olarak üç kez verilir. Buna karşılık 1.keman, 2.keman ve viyolalarda ise "mi-mi bemol-re-do diyez" şeklindeki inici dört sesli kromatik motif, aksanlarla "fortissimo" nüansta ve farklı ritmik kalıplarda dört kez duyurulur. "Pesante" olarak verilen bu motif, 14.ölçüden itibaren aksanlarla "forte" nüansta verilen üç sesli kromatik motifin ısrarlı karakterini anımsatmaktadır.



Resim 4 – Bağlayıcı Köprü (34 ve 38.ölçüler arası)

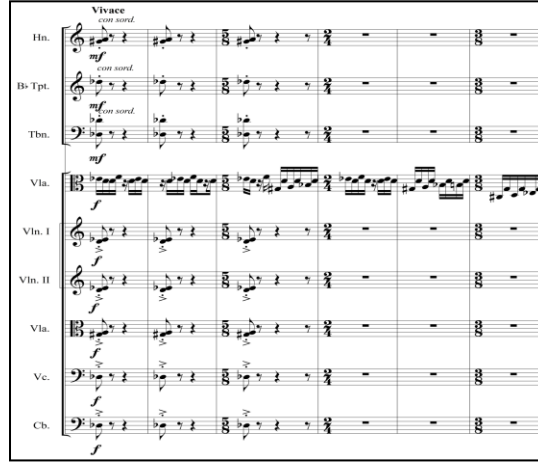
39.ölçüde solo viyola “poco piu mosso” ibaresiyle biraz daha hareketli bir tempoda giriş yapar. Minör 2’li motifler, üç sesli kromatik motifler, triton aralıklar ve oktav şeklinde verilmiş sekizlik üçlemelerin kullanıldığı bu kısım, orkestra ve solo viyola arasında karşılıklı konuşma şeklinde duyulur. 58.ölçüden itibaren beş ölçü, solo viyola için küçük bir kadans şeklinde yazılmıştır fakat Cadenza olarak adlandırılmamış ve ölçü çizgileri korunmuştur. Ana malzemesi minör 2’li ve triton aralıklarla birbirine bağlanan ve minör 3’lü aralıkların da kullanıldığı üç sesli kromatik motiflerden oluşan bu viyola solo, dörtlük notalar ve sekizlik üçlemeler şeklinde verilir. Yalnızlık teması, “fortissimo” nüans ve aksanlarla birlikte adeta bir isyana dönüşmüştür ve orkestra her ölçü başında “forte” nüanstan ani bir şekilde “piano” nüansa inerek uyumsuz akorlarla bu atmosferi desteklemektedir.

Resim 5 – 58 ve 59.ölçüler

61.ölçüde tamamen yalnız bırakılan solo viyola, “poco a poco accelerando” ile hızlanırken önce her biri minör 3’lü ve artık 5’li aralıklarla inici olarak verilmesine rağmen her defasında yarım ses üstteki notadan başlayarak kromatik olarak yükselen sekizlik üçlemeleri duyurur, ardından dar aralıklar halinde kromatik olarak yukarı ve aşağı doğru hareket eden çift seslerle gerginliği tırmandırarak Bağlayıcı Köprü’nün ardından gelen B temasını

hazırlar.

62.ölçüde (No.11) “vivace” temposunda başlayan B teması, A temasının “lento” temposu ve sakin yapısına karşı hem tempo hem karakter açısından zıtlık oluşturur. Solo viyolada minör 2’li ve minör 3’lü aralıklardan oluşan ve içine sırasıyla “re”, “sol” ve “la” seslerinin yerleştirildiği onaltılıklar ve orkestradaki aksanlı minör 2’li aralıklarla yapılan vurgular temaya dinamizm katmaktadır.



Resim 6 - B teması (62 ve 67.ölçüler arası)

78.ölçüden itibaren solo viyola, ölçü çizgileri kullanılmadan ve kısa bir süreliğine tek başına bırakılmıştır. A temasından alınan üç sesli kromatik motif, solo viyola tarafından önce inici ve çıkıcı şekilde verilen onaltılık notalar, daha sonra yılan hareketleri gibi yukarı-aşağı kıvrılan ve triton aralıklarla birbirine bağlanan onaltılık üçlemeler şeklinde duyurulur. 79.ölçüde (No.13) orkestranın girişiyle beraber ölçü çizgileri yeniden konulur ve bu kez solo viyolada minör 2’li aralıklarla “si-la diyez-si” şeklinde tekrarlı olarak verilen onaltılık üçleme motifleri, triton aralıkların yanı sıra minör 2’li aralıklarla da birbirine bağlanır.

81.ölçüde solo viyola, her biri minör 3’lü ve artık 5’li aralıklarla inici olarak verilmesine rağmen her defasında yarım ses üstteki notadan başlayarak kromatik olarak yükselen onaltılık üçlemeleri duyururken klarinetler minör 3’lü aralıklarla oluşturulmuş tremololarla, flüt, obua, kemanlar ve viyolalar ise onaltılık üçlemelerle solo viyoladaki kromatik çıkışı desteklemektedir. 83.ölçüde (No.14) solo viyola yerini 1. ile 2.kemanlara bırakır ve içlerine sırasıyla “re”, “mi”, “la” sesleri yerleştirilmiş B temasının onaltılık motifleri unison olarak seslendirilir.



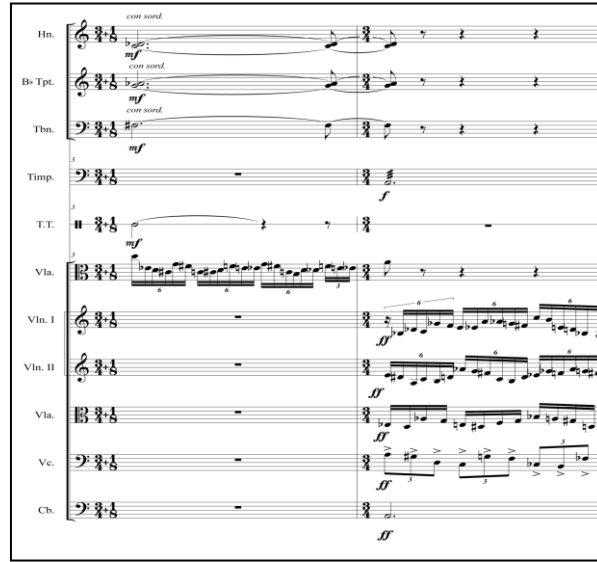
Resim 7 – 83 ve 86.ölçüler arası

92.ölçüde daha önce kullanılmayan “la-mi bemol-re-la bemol-sol” şeklinde iki çıkıcı triton ile iki inici minör 2’li aralıktan oluşan beş sesli yeni bir motifle karşılaşırız. 95.ölçüde (No.15) fagotlar hariç tahta üflemeliler, silofon, kemanlar ile viyolalar, çıkıcı triton ve inici minör 2’li aralıklarla oluşturulmuş onaltılık motifleri unison olarak seslendirir. 97.ölçüden itibaren “sol diyez-re-do diyez-sol naturel-fa diyez” şeklindeki iki triton ve iki minör 2’li aralıktan oluşan beş sesli motif dört kez duyurulur, ardından 100.ölçüden itibaren triton ve minör 2’li aralıklardan oluşan motifler üç kez tekrar edilir. 97.ölçüde başlayan fagot, viyolonsel ve kontrabaslar diğer enstrümanlara karşı ters hareketle “do”dan başlayarak “fa diyez” kullanılmaksızın “re”ye kadar kromatik bir çıkış sergiler. 104.ölçüde

klarinetler, kemanlar ve viyolalarda iki triton ve iki minör 2'liyle oluşturulan beş sesli motif, "do-sol bemol-fa-si-si bemol" şeklinde inici olarak karşımıza çıkar, ardından B teması 106.ölçüde (No.16) sona ererek yerini Tamamlayıcı Köprü'ye bırakır.

106.ölçüden (No.16) başlayan Tamamlayıcı Köprü'nün ilk üç ölçüsünde solo viyola, B temasının malzemesi olan ve içine "sol" sesi yerleştirilerek inici şekilde verilen minör 2'li ve minör 3'lü onaltılıkları seslendirir. 109.ölçüden itibaren "re-mi bemol-fa-sol bemol-fa" şeklindeki beş sesli motif, üç kez ısrarlı bir şekilde duyurulur. Bu motif, "mi bemol-re-sol bemol-fa" şeklindeki haç motifinin notalarının sıralı dizilimi ve beş sesli hale getirilmesiyle oluşturulmuştur. Motifin içindeki "sol bemol-fa" şeklinde verilen inici minör 2'li aralığın aksanla belirlenmiştir olması, geçmişe duyulan özlemi vurgular niteliktedir. 113.ölçüden 114.ölçüye (No.17) kadar solo viyola, B temasındaki 78.ölçüyü anımsatacak şekilde ölçü çizgileri olmaksızın içine "la" sesi yerleştirilmiş onaltılık motifleri ve üçlemeleri duyurur. Minör 2'li ve kromatik üç sesli motifleri içeren ve çift ses olarak da verilen bu onaltılıkları, minör 2'li ve triton aralıklarla birbirine bağlanan, inici ve çıkıcı olarak yılan hareketlerine benzer şekilde kıvrılan üç sesli kromatik motifler takip eder.

114 ile 118.ölçüler arasında solo viyola ve orkestra birbirleriyle soru-cevap şeklinde iletişime girerler. İki kez duyurulan bu diyalog, triton aralıklarla birbirine bağlanan minör 2'li motifler ile üç sesli kromatik motiflerden oluşturulmuştur. Her iki soru-cevap kısmında da solo viyola, çıkıcı triton aralıkla sorusunu tamamlar ve ardından orkestranın cevabı verilir. Endişeli bir ruh hali içinde ve kapana kısılmış gibi aynı yerde dönüp dolaşan düşüncelerle adeta bir çıkış yolu arayan bu diyalog, karşılıklı bir konuşmadan çok içsel diyalogu çağrıştırmaktadır.



Resim 8 – 114 ve 115.ölçüler

118.ölçüde ölçü çizgileri kullanılmadan eşliksiz verilen solo viyola, 17, 78 ile 113. ölçülerde gördüğümüz inici ve çıkıcı hareketlerle yılan gibi kıvrılan üç sesli kromatik motifleri anımsatan onaltılık üçlemeleri seslendirir. Soru-cevap kısmında bir çözüme ulaşamayan ve çıkış yolu bulamayan solo viyola bu kez kromatik üç sesli motifleri, özlem ve yalnızlık temasını yeniden hatırlatırcasına minör 2'li motiflerle kesintiye uğratarak verir. Ardından 61 ile 81 ve 82.ölçülere benzer şekilde verilen fakat bu kez her biri minör 3'lü ve minör 7'li aralıklardan oluşan inici onaltılık üçlemeler, kromatik olarak viyolanın üst pozisyonlarına tırmanarak gerginliği doruğa ulaştırır; Tamamlayıcı Köprü'yü sonlandırarak yerini Gelişme Kısmı'na bırakır.

Gelişme Kısmı, 119.ölçüde (No.18) "scherzando" ibaresiyle ve solo viyola olmaksızın sadece orkestrayla başlar. B temasının canlı karakterini anımsatan bu kısımda 129.ölçüye kadar flütler, obualar, klarinetler, trombonlar,

vurmaları, kemanlar ile viyolalarda A temasının malzemesi olan fakat B temasındaki gibi onaltılıklar şeklinde sunulan minör 2'li motifler ile kromatik üç sesli motifler, fagotlar, viyolonseller ve kontrabaslara karşı ters hareket halinde ilerler. 129.ölçüde kemanlar ve viyolalarda unison olarak duyulan minör 3'lü onaltılık motifler bütün orkestrayı ve 139.ölçüde başlayan solo viyolayı etkisi altına alır.

151.ölçüden itibaren beş ölçü boyunca solo viyola, minör 3'lü aralıklarla oluşturulmuş ve suslarla kesintiye uğrayan çift sesli onaltılıkların kromatik çıkışını duyurur. 152.ölçüde tahta üflemelilerin triton aralıkları da içeren doğaçlama tarzında yazılmış kromatik otuzikiliklerine karşı keman ve viyolalarda duyulan glissando, "piano" nüanstan başlayıp "crescendo" ile yükselir ve "sforzando" ile sona ererek 156.ölçüde yerini eşliksiz verilen solo viyolaya bırakır. Daha önce karşılaştığımız minör 2'li ve triton aralıklarla birbirine bağlanan kromatik üç sesli motifler, bu kez önce sadece inici ve daha sonra yılan hareketlerine benzer şekilde inici ve çıkıcı olarak yeniden karşımıza çıkar.

158.ölçü (No.21) ile 169.ölçü (No.23) arasında solo viyola ve orkestra, Tamamlayıcı Köprü'de 114.ölçüden itibaren gördüğümüz soru-cevap diyaloguna benzer şekilde üç kez iletişime girerler. Bu kez orkestra ile başlayan bu diyalogların ilk ikisinde fagotlar, trombonlar, vurmaları, viyolonseller ve kontrabaslardan tutulan "la bemol" pedal sesi üzerinde kemanlar ve viyolalar yayın en alt kısmında "fortissimo" nüansta "mi bemol"den "la bemol"e kadar inen kromatik diziyi "senza misura" şeklinde verilmiş onaltılıklarla duyurur. Farklı sayıda nota grupları halinde kesintiye uğratarak çalınan bu onaltılıklar, katı ve dayatmacı bir ifade taşımaktadır. Solo viyolanın bu uzlaşmaz tavıra yanıtı ise Tamamlayıcı Köprü'deki soru kısmına benzemektedir. Burada da triton aralıklarla birbirine bağlanan çıkıcı şekilde verilmiş minör 2'li ve üç sesli kromatik motifler kullanılır. Verilen cevapların daha önceki soru kısmında olduğu gibi triton aralıkla yükselmesi, karşılaştığı uzlaşmaz tavıra karşı dik durmaya ve kendi isteğinden ödün vermemeye çalışan bir ifade taşımaktadır.

Üçüncü soru-cevap diyalogunda kemanlar ve viyolaların "senza misura" onaltılıklarının ardından 164.ölçüde solo viyolada önce onaltılık üçlemeler şeklinde yılan gibi kıvrılan kromatik üç sesli motifler duyulur; hemen ardından B temasında (81 ve 82.ölçüler) orkestrada duyulan ve minör 3'lü aralıklardan oluşan onaltılık motifler üç kalıp halinde sunulur. Her biri inici şekilde verilmiş olmasına rağmen bu kalıplar her ölçüde tam ses üstteki notadan başlayarak, ilk notalarına göre "fa", "sol" ve "la" şeklinde yükselir.

114.ölçüde başlayan soru-cevap diyaloglarına göre daha uzlaşmaz bir karakter taşıyan bu üç diyalog, önceki iki diyalogda olduğu gibi çözülemeyen iç çatışmaların yansıması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu diyalogların ilk ikisinde solo viyola tarafından verilen cevaplar, daha sabırsız, tahammülsüz ve her seferinde gerginliğin daha üst seviyeye tırmandığı bir atmosfer yaratır. Üçüncü cevap kısmı ise önce kuruntulu düşünceler etrafında dolaşan ve daha içe dönük bir karakterde sunulur, ardından çözüm arayışı içinde çaresizce her ölçüde daha üst sestten başlayarak isyan eden bir ifadeye bürünür.

169.ölçü (No.23) solo viyola için recitatif şeklinde ve "meno mosso" olarak verilmiştir. Ölçü çizgileri, orkestranın kromatik aralıklı trillerle eşlik ettiği solo viyolaya serbestlik vermek amacıyla kaldırılmıştır. Triton aralıklarla birbirine bağlanan minör 2'li ve üç sesli inici kromatik motiflerle minör 3'lü motiflerin kullanıldığı ve "sostenuto" olarak verilen bu solonun ardından 170.ölçüde "poco piu mosso" temposunda orkestra girer. Viyolaların "mi bemol" üzerinde tuttuğu trille birlikte yaylılar, minör 2'li aralıklardan oluşan onaltılıkları "piano" nüansta, "senza misura" ve "sul ponticello" olarak tekrarlı bir şekilde seslendirir. A temasından alınan bu minör 2'li aralıklar, takıntılı bir ruh hali içinde inici ve çıkıcı karşıt hareketlerle ve değişik bağlar vasıtasıyla sayıca farklı nota grupları oluşturarak geçmişe duyulan özlem ve çaresizlik içinde kıvrılırken tahta üflemeliler, minör 3'lü aralıklarla oluşturulmuş tremololarla bu karamsar atmosfere katkıda bulunmaktadır.

173.ölçüde (No. 24) yeniden ölçü çizgileri kaldırılır ve solo viyola "ancora piu animato" temposunda, bir önceki recitatif şeklinde verilen solosuna benzer motifleri bu kez minör 2'li aralıklarla verilen üç tril ekleyerek seslendirir. Hemen ardından gelen minör 3'lü aralıklarla oluşturulmuş tremololar, "piano" nüansta başlayarak "decrescendo" ile söner ve "poco rallentando" ile yavaşlayarak 174.ölçüde tekrar "a tempo"ya döner. Triton ve minör 2'li aralıklarla bağlanan onaltılık üçlemeler şeklindeki kromatik motiflerin arkasından gelen minör 3'lü tremololar, yatay olarak verilen minör 2'li aralıklar üzerinde dikey olarak kurulmuş triton aralıklarla oluşturulmuştur.

175.ölçüde (No.25) “piu mosso” tempoda başlayan “scherzando”da önce solo viyola, ardından 1.kemanlar, triton ile minör 2’li aralıklarla birbirine bağlanan ve onaltılık üçlemeler şeklinde verilen üç sesli kromatik motifleri, aralarına yerleştirilen sekizlik triller ile birlikte farklı zamanlarda seslendirmeye başlar. 2.kemanların da bu motiflere katıldığı 183.ölçüden itibaren solo viyola ve 1.kemanlar, sekizlik trillerle unison olarak kromatik bir tırmanışa geçerler. “Poco accelerando” olarak verilen bu çıkış, 186.ölçüde flüt, klarinet ve kemanlar tarafından sürdürülürken klarinetler, minör 3’lü aralıklarla oluşturulmuş onaltılık üçlemeleri duyurarak tırmanışa katkıda bulunurlar.

188.ölçüden itibaren yalnız bırakılan solo viyolanın “poco rubato” olarak serbest şekilde seslendirdiği triton ve minör 2’li aralıklarla birbirine bağlanan onaltılık üçleme motifleri ile üç sesli kromatik motifler, aralarına eklenen minör 2’li trillerle birlikte yeniden yalnızlık ve özlem temalarını hatırlatmaktadır. Bu motifler tırmanışa geçerek 189.ölçüde celesta, keman, viyola ve viyolonsellerle birlikte trille tutulan “sol” pedal sesine ulaşır. 190 ve 192.ölçülerde “vivo” tempoda fagotlar hariç tahta üflemelilerde suslarla bölünen onaltılıklar, 152.ölçüde gördüğümüz doğaçlama tarzındaki otuzikilikleri anımsatır.

“Scherzando” olarak verilen 193.ölçüde solo viyola tekrar yalnız bırakılır ve ölçü çizgileri kaldırılır. Triton ve minör 2’li aralıklarla birbirine bağlanan üç sesli kromatik motifler ile aralarına serpiştirilmiş inici minör 2’li triller yalnızlık temasını hatırlatmasına rağmen bu motifler, istenilen “spiccato” yay hareketi sayesinde “scherzando”nun şakacı karakterine uyum sağlayarak hafif, uçarı ve biraz da umursamaz bir ifadeye bürünür. Kromatik olarak çıkan onaltılık üçlemelerin “do diyez” sesine ulaşmasının ardından doğaçlama tarzında yazılmış olan otuzikilikler tril ile birlikte verilen “la”ya iner ve Gelişme Kısmı tamamlanarak 194.ölçüde (No.27) yerini Röpriz’e bırakır.

“Tempo I (Lento)” ile verilen Röpriz’de A temasındaki inici minör 2’li motif, “la” pedal sesi üzerinde ve a4 cümlesindeki gibi çıkıcı şekilde, önceki kasvetli havasından uzaklaşarak daha umutlu bir şekilde başlamaktadır. Bu kez A teması “sol diyez” üzerinden verilir ve a4 cümlesinden alınan minör 2’li motifler ile üç sesli kromatik motifler 200.ölçüye kadar devam eder. “Poco rubato” olarak başlayan 200.ölçüde yeniden yalnız bırakılan solo viyolanın oktavlarla oluşturulmuş sekizlik üçlemeleri, Bağlayıcı Köprü’deki 42 ve 43.ölçülerle benzerlik göstermektedir.



Resim 9 – 194 ve 197.ölçüler arası

204.ölçüde minör 2’li aralıklarla duyurulan özlem ve yalnızlık temasının ardından 209.ölçüde (No.29) orkestrada tutulan “re” pedal sesi ile birlikte “forte” nünasta ve recitatif şeklinde verilmiş viyola solosu başlar. Kendi kendine yüksek sesle konuşma şeklinde duyulan bu soloda, ilk olarak 92.ölçüde gördüğümüz iki çıkıcı eksik

5'li ve iki inici minör ikili aralıkla oluşturulmuş olan beş sesli motif, 213.ölçüde iki çıkıcı artık 4'lü ve iki inici minör ikili aralıkla kurularak "si bemol-mi-mi bemol-la-la bemol" şeklinde tekrar karşımıza çıkmaktadır.

217.ölçüden itibaren fagot, viyolonsel ve kontrabaslarda inici hareketle verilen "do-si-si bemol-la" şeklindeki dört sesli kromatik motife karşı, 217.ölçünün sonundan itibaren solo viyola, obua, klarinet ile viyolalar ters hareketle çıkıcı olarak "fa-sol bemol-sol naturel-la bemol" şeklindeki dört sesli kromatik motifi seslendirirler. Bu motiflerin "accelerando" ile hızlanarak iki kez duyurulmasının ardından tempo, 221.ölçüde (No.30) "piu mosso"ya ulaşır. Solo viyola için küçük bir kadans niteliği taşıyan bu "poco rubato" kısımda ilk olarak minör 2'li ve triton aralıklarla birbirine bağlanmış kromatik gruplar halinde ilerleyen sekizlik üçlemeler verilir. Bu üçlemelerin 223.ölçüde "a tempo"ya dönmesinin ardından tekrarlı şekilde verilen ve minör 2'li ile minör 3'lü aralıklardan oluşan onaltılıklar duyurulur. Burada karşılaştığımız minör 3'lü onaltılıklar, Sergi'deki a3 cümlesinde Cadenza'nın sonlarına doğru karşılaştığımız onaltılıklar gibi triton ve minör 2'li aralıklarla birbirine bağlanmıştır. 227.ölçüden itibaren onaltılıklar kromatik bir çizgide yükselirken yaylılar da tremololu bir şekilde verilen glissando ile "piano" nüanstan "forte"ye çıkarak bu tırmanışa katkıda bulunurlar.

"Meno mosso" tempoda ve "forte" nüansta verilen 230.ölçüde (No.31) solo viyoladaki kromatik çıkış "la"ya ulaşır ve hemen ardından "la bemol-sol-fa diyez" şeklindeki üç sesli kromatik motif duyulur. 209.ölçüde gördüğümüze benzer şekilde kendi kendine yüksek sesle konuşma gibi recitatif tarzında verilen bu kısımda, A temasının malzemesi olan ve birbirine triton aralıklarla bağlanan minör 2'li motifler ile üç sesli kromatik motiflerin yanı sıra minör 3'lü motifler de kullanılmıştır. 234 ve 235.ölçülerin başında orkestrada verilen uyumsuz akorlar, solo viyolanın aksanlı sekizlik üçlemelerle yansıttığı gergin ruh halini pekiştirmektedir.

236.ölçüde başlayan eserin ikinci Cadenza'sı, birinci Cadenza'ya göre daha uzundur ve yine ölçü çizgileri kullanılmadan verilmiştir. Solo viyola için yazılan bu kadans, ilk kez birinci Cadenza'nın sonunda karşılaştığımız kromatik onaltılık üçlemelerle başlar, ardından bu üçlemeler 221.ölçünün başında olduğu gibi kromatik bir hat izleyerek minör 3'lü aralıklarla oluşturulmuş çift sesli üçlemelere dönüşür. Yine ilk kez birinci Cadenza'nın sonlarına doğru karşılaştığımız minör 3'lü aralıklarla oluşturulmuş tekrarlı şekilde verilen onaltılık motifler, sustan önce "diminuendo" ile söner ve ardından minör 7'li çift sesler eklenmesiyle birlikte "piano" nüansta başlayıp "crescendo" ile "forte" nüansa kadar kromatik şekilde çıkarak yerini tekrar kromatik onaltılık üçlemelere bırakır. Hemen ardından gelen minör 7'li çift sesler eklenmiş kromatik onaltılıklar "vivace" temposuyla beraber yerlerini, B temasından alınan ve içlerine "re", "sol", "la" sesleri yerleştirilmiş olan motiflere bırakır. Solo viyolanın 237.ölçüde (No.32) "mi bemol"e ulaşan kromatik çıkışı ile birlikte Röpriz'deki A teması sona ermektedir.

237.ölçüde (No.32) başlayan ve "vivo" temposunda verilen Bağlayıcı Köprü, daha önce 97.ölçüde baslarda gördüğümüz kromatik çıkışın benzerini kalın tahta üflemeliler, trombonlar ve baslarla duyurur. "La bemol"den başlayarak "re"ye ulaşan kromatik hat bu kez B temasındaki gibi aralarında sus verilen onaltılıklarla değil, üç vuruşluk, iki vuruşluk, dörtlük ve noktalı dörtlüklerle sus kullanılmadan duyurulur. Sergi'deki Bağlayıcı Köprü'de inici şekilde verilen dört sesli kromatik motif, kemanlar ve viyolalarda "re-mi bemol-mi naturel-fa" şeklinde çıkıcı olarak karşımıza çıkar. Bu motifi "re bemol-do-si" şeklindeki inici üç sesli kromatik motif takip eder ve ince tahta üflemeliler ile silofon tarafından desteklenir. Önce dörtlük, daha sonra sekizlik ve sekizlik üçlemeler şeklinde beş kez tekrar edilen dört sesli kromatik motiflerin ardından 242.ölçüden itibaren kalın tahta üflemeliler ve baslar bu kez "fa"dan başlayarak "sol diyez" sesi kullanılmadan "si naturel"e ulaşan kromatik bir hat duyurur; kemanlar ve viyolalar ise B temasında 95.ölçüden (No.15) itibaren kullanılan motiflere benzeyen çıkıcı triton ile inici minör 2'li aralıklardan oluşan motifleri tekrarlar.

Bağlayıcı Köprü 257.ölçüde (No.34) yerini Röpriz'deki B temasına bırakır. Sergi'deki B temasında olduğu gibi A temasına zıt bir karakter taşıyan Röpriz'deki B temasında tekrar eden minör 3'lü motifler, solo viyola ve orkestrada hakimiyet sağlamaktadır. Solo viyolada, Gelişme Kısımında (129 ve 130.ölçülerde) keman ve viyolalarda gördüğümüz tekrarlı minör 3'lü motiflere çok benzer şekilde verilen motifler, bu kez onaltılık yerine sekizlik olarak kullanılmıştır. Orkestrada verilen minör 3'lü motifler ise önce sekizlik üçlemeler, daha sonra onaltılıklar şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

268.ölçüden itibaren solo viyola, minör 2'li özlem ve yalnızlık motifleri ile üç ve dört sesli kromatik motifleri sekizlikler şeklinde seslendirir. "Forte" nuansta ve hepsi çekerek çalınan yayla verilen bu sekizlikler, A temasında sunulan motifleri Röpriz'deki B temasında tekrar üzerine basarak ısrarlı bir şekilde duyurmaktadır.

İlk kez Tamamlayıcı Köprü'de (109.ölçüden itibaren) üç kez verilen ve beş notalı hale getirilmiş "re-mi bemol-fa-sol bemol-fa" şeklindeki sıralı haç motifi, 274.ölçüde yeniden karşımıza çıkar. Üçüncü gelişinde son iki sesi tekrarlı onaltılıklar şeklinde verilen motifin ardından solo viyola, orkestra tarafından tutulan "re" pedal sesi üzerinde içine "re" sesleri yerleştirilmiş olan kromatik onaltılık motifleri duyurur.

283.ölçüde kromatik bir çıkış sergileyen onaltılıklar, 284.ölçüde yerlerini eşiksiz ve ölçü çizgileri kullanılmadan yazılmış olan solo viyolaya bırakır. Sergi'deki B Temasında 79.ölçüde solo viyola tarafından duyurulan minör 2'li aralıklarla oluşturulmuş ve birbirine minör 2'li ile triton aralıklarla bağlanan tekrarlı onaltılık üçleme motifleri burada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Ardından gelen minör 3'lü aralıklarla oluşturulmuş ve "glissando" ile birlikte verilen onaltılık üçlemeler, kromatik şekilde yükselerek doruk noktası olan "mi bemol"e ulaşır.

285.ölçüde (No.37) solo viyolanın doruğa ulaşmasıyla Röpriz'de Bağlayıcı Köprü'nün ikinci kez gelişine tanık oluruz. Bağlayıcı Köprü'nün ilk kısmında olduğu gibi "vivo" temposunda verilen ikinci kısım, 298.ölçüye kadar solo viyola olmaksızın sadece orkestra için yazılmıştır. İlk üç ölçüde klarinet, kemanlar ve viyolalar, Bağlayıcı Köprü'nün ilk kısmında "re-mi bemol-mi-fa" şeklinde çıkıcı olarak verilen dört sesli kromatik motifi unison olarak farklı ritmik kalıplarla üç kez seslendirirken fagotlar, trombonlar ve baslar bu motife zıtlık oluşturarak inici hareketle A temasından alınan "re bemol-do-si" şeklindeki üç sesli kromatik motifi duyurur.

289.ölçüden itibaren tahta üflemeliler, kemanlar ve viyolalar, ilk olarak 92.ölçüde gördüğümüz iki çıkıcı artık 4'lü veya eksik 5'li ile iki inici minör 2'li aralıkla oluşturulmuş olan motifi, önce "fa diyez-do-si-fa naturel-mi" şeklinde iki kez, daha sonra "re diyez-la-sol diyez-re naturel-do diyez" şeklinde dört kez tekrarlar. 293.ölçüde sonuna eksik 5'li bir çıkışla "sol" sesi eklenen motif, altı sesli hale getirilmiştir. Bu sırada viyolonsel ve kontrabaslar, Bağlayıcı Köprü'nün ilk kısmında 237.ölçüden itibaren bas partisinde gördüğümüz kromatik çıkışın benzerini seslendirir. Kromatik çıkış bu kez suslarla bölünmüş sekizlikler şeklinde verilir ve "fa"sesinden başlayıp bir oktav üstteki "fa" sesini atlayarak "mi"ye ulaşır.

297.ölçüden (No.38) itibaren orkestra ile solo viyolada, daha önce 114 ile 118.ölçüler arasında gördüğümüz soru-cevap kısmına benzer şekilde verilen onaltılıklarla karşılaşırız. Bu kez "spiccato" olarak verilen bu onaltılıklar, kafada uçuşan düşünceler ve sorular şeklinde orkestraya yayılır. Solo viyola ise minör 2'li özlem ve yalnızlık motifini sekizlikler şeklinde ısrarla duyurmaktadır.

Gelişme Kısmı'nda 158 ile 169.ölçüler arasında solo viyola ve orkestra arasında üç kez verilen soru-cevap diyalogu 304.ölçüde (No.39) yeniden karşımıza çıkar. Bu kez öncekinin aksine önce solo viyola başlamakta, ardından orkestra cevap vermektedir. İlk iki diyalogda solo viyola, triton aralıklarla bağlanan üç sesli kromatik motifleri saplantılı bir halde dönüp dolaşan düşünceler şeklinde tekrar eder ve sorusunu başkaldıran bir karakterde triton aralıkla sonlandırır. Son diyalogda ise solo viyola, iki çıkıcı eksik 5'li ve iki inici minör 2'li aralıkla kurulan "do-sol bemol-fa-si-si bemol" şeklindeki beş sesli motifi, 294.ölçünün başında gördüğümüz gibi sonuna artık 4'lü bir çıkışla "mi" sesi ekleyerek altı sesli bir motife dönüştürür ve üç kez ısrarlı bir şekilde duyurur. Kemanlar ve viyolalar ise cevap olarak yayın en alt kısmında "fortissimo" nuansta "senza misura" şeklinde verilmiş onaltılıkları seslendirmektedir. Farklı sayıda nota grupları halinde kesintiye uğratılarak çalınan bu onaltılıklar, Gelişme Kısmı'nda olduğu gibi uzlaşmaz, katı ve dayatmacı bir ifade taşımaktadır.

322.ölçüde başlayan solo viyola, otuzikilik notalarla inici şekilde verilmiş ve triton aralıklarla birbirine bağlanan minör 2'li aralıkları, "furioso" olarak öfkeli bir şekilde ve "fortissimo" nuansta duyurarak fermata ile tutulan "do"ya ulaşır, ardından "decrescendo" ile "mezzoforte" nüansa iner. "Sul ponticello" olarak verilen ve minör 3'lü aralıklarla inici ve çıkıcı şekilde oluşturulmuş tremololar, "rallantando" ile yavaşlayarak 323.ölçüde (No.41) yerini Tamamlayıcı Köprü'ye bırakır.

Gelişme Kısmı'nda 170.ölçüden itibaren yaylılarda gördüğümüz "senza misura" ve "sul ponticello" olarak verilen inici ve çıkıcı olmak üzere karşıt hareketli minör 2'li aralıklardan oluşan onaltılıklar, 323.ölçüde (No.41) başlayan Röpriz'deki Tamamlayıcı Köprü'de yeniden karşımıza çıkar. A temasının malzemesi olan ve solo viyola tarafından önce trille birlikte daha sonra "senza trillo" şeklinde tutulan "re" pedal sesi üzerinde orkestrada verilen bu minör 2'li aralıklar, Gelişme Kısmı'nda olduğu gibi burada da takıntılı bir ruh hali içinde inici ve çıkıcı karşıt hareketlerle ve değişik bağlar vasıtasıyla sayıca farklı nota grupları oluşturarak özlem ve çaresizlik duyguları içinde kıvrılmaktadır. 330.ölçüden itibaren onaltılık notalar yerlerini sekizlik, dörtlük, noktali dörtlük ile iki vuruşluk notalara bırakır ve "rallantando" ile yavaşlayarak 332.ölçüde (No.42) başlayan Coda'nın "lento (Tempo I)" temposunu hazırlar.

Eser boyunca sunulan motiflerin yeniden bir araya getirildiği Coda'da, solo viyola "re" pedal sesini südürürken "quasi recitativo" şeklinde verilmiş olan bas partisinde A temasından alınan inici minör 2'li motif, a4 cümlesindeki gibi çıkıcı şekilde umutlu bir atmosfer yaratarak karşımıza çıkar. İlk olarak eserin 5 ve 6.ölçülerinde solo viyolada "si bemol-la-re bemol- do" şeklinde gördüğümüz haç motifi, 336 ve 337.ölçülerde viyolonsel ve kontrabaslarda yeniden verilmiştir. 337.ölçüden itibaren solo viyola, "piano" nüansta "re-re diyez-mi-fa" şeklinde çıkıcı olarak verilen dört sesli kromatik motifi, "cantabile" ve "espressivo" olarak farklı ritmik kalıplarda üç kez duyurur. Önce "sol bemol", daha sonra "fa diyez-sol" notaları eklenerek her defasında kromatik olarak yükselen bu motif, A temasının malzemesi olan "re bemol-do-si" şeklindeki kromatik üç sesli motifle sona erer.

Solo viyola ve orkestrada sürekli tekrarlanan ve triton aralıklarla birbirine bağlanan minör 2'li ve üç sesli kromatik motiflerin ardından 358.ölçünün sonundan itibaren solo viyola yükselişe geçer. "La-si bemol" ve "re-mi bemol" şeklinde minör 2'li, "mi bemol-la" şeklinde triton, "la-si bemol-si naturel" şeklinde üç sesli kromatik motif ve son olarak da "si-re" şeklinde minör 3'lü aralıklardan oluşan bu çıkışa karşıt olarak bas partis, "re-do diyez" şeklindeki minör 2'li motif ile "sol-fa diyez-la-la bemol" şeklinde transpoze edilmiş BACH motifini triton aralıkla bağlayarak inici olarak duyurur. 362.ölçüde eserin son sesi olan "re"ye ulaşan orkestra, solo viyolayla bütünleşir ve "fermata" ile tutulan bu son ses, "decrescendo" ile sönerek eseri sona ulaştırır.

Sonuç

Penderecki'nin incelediğimiz bu eseri, minör 2'li, kromatik üç sesli, kromatik dört sesli ve Bach motifleri gibi materyallerin sunulmasının ardından eser boyunca genişlemesi ve yayılması üzerine kuruludur. BACH motiflerinin kullanımıyla J.S.Bach'a duyulan saygı ve geçmişe duyulan özlem bir arada ifade edilirken, inici minör 2'li motiflerle duyurulan çaresizlik ve yalnızlık temaları esere damgasını vurmaktadır. Eserin tek bölümlü bir yapıda olması, bu motifler ve motiflerden oluşturulan müzikal fikirler arasında kopukluk oluşmasını önlemekte ve süreklilik sağlamaktadır. Besteciliğinin bu döneminde Neo-Romantik bir stil benimseyerek geleneksel yapıya yaklaşan besteci, eserinde Sonat Formu kullanmış; fakat A ve B temaları halinde iki karşıt fikir öne sürmesine rağmen B temasındaki motifleri, minör 2'li ve kromatik üç sesli motif gibi A temasının malzemesi olan motiflerden türeterek farklı karakterde sunmuştur. Konçertoda sık değişen ölçü işaretleri, iki Cadenza ve daha kısa olan solo pasajlarda, viyolaya serbestlik vermek amacıyla ölçü çizgileri kullanılmaması, uyumsuz sesli akorlar, geniş nüans aralıkları ve glissando gibi teknikler, bestecinin kullandığı çağdaş müzik teknikleridir. Eser, teknik seviyesinin yüksekliği ve ilk bakışta kolay anlaşılabilmesi sebebiyle enstrümanlarda çekince yaratmakta ve bu sebeple ülkemizde seyrek seslendirilmektedir. Bunun yanı sıra eser hakkında yazılan kaynakların da kısıtlı olması, yorumcular tarafından tanınmasını zorlaştırmaktadır. Bu eserin incelenmesindeki amaç, kullanılan form, motifsel materyaller ve karakter açısından eseri tanıtmak ve seslendirmek isteyen icracılara ışık tutmaktır. Müzik tarihinde Çağdaş Dönem'in, viyola için bestelenen eserler açısından ayrı bir yeri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, en önemli 20.yüzyıl bestecilerinden biri olan Krzysztof Penderecki'nin viyola için yazmış olduğu bu konçerto, repertuar içinde özellikle önem kazanmaktadır.

KAYNAKLAR

- Cafer, Hatıra Ahmedli. J.S.Bach'ın Müzik Dilini Anlamak. "İsme Legacy Müzik Konferansı" Çerçevesinde Bildiri Kitapçığı 89-103 pp. İstanbul: Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) Yayınları No:4, 2019
- Cafer, Hatıra Ahmedli. "A Survey of Shostakovich's Viola Sonata". 90 Years of Higher Music Education in Bulgaria "Ars Musica and the Art of Education" Bildiri Kitapçığı 385-393 pp. ISBN 978-954-2925-07-1. Sofya-Bulgaristan, 2012
- Nosina, V.B. Simbolica Muzyki J.S.Bacha (J.S.Bach'ın Müziği'nde Semboller). Moskova: Klasika-XXI, 2004
- Schveycher, A. Johann Sebastian Bach. Çev. Druskin Y.S. Moskova: Muzika Yayınları, 1965
- Simms, Bryan R. Music of the Twentieth Century Style and Structure. New York: Schirmer Books, A Division of Macmillan,Inc., 1986
- Sposobin, İ.V. Müzik Formu. Moskova: Muzika Yayınları 6.Basım, 1980



THE FORM AND CHARACTER ANALYSIS OF KRZYSZTOF PENDERECKI'S CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA

Abstract

Considered one of the most important composers of the 20th century, Krzysztof Penderecki's "Concerto for Viola and Orchestra" is a contemporary piece composed in Neo-Romantic style. This concerto, written in the sonata form, follows a structure in which two themes, given in contrast to each other in tempo and character, develop and maintain the same motif materials throughout the work. These motifs, developed in the form of minor 2nd and minor 3rd narrow intervals, create a gloomy and depressing atmosphere that dominates the general character of the work. Time measures frequently change throughout the work. The bar-lines have been completely removed in two Cadenza parts and some solo viola passages in order to give freedom to the performer.

Keywords: Viola, concerto, form, character, analyse, Neo-Romantic