

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ALBAN BERG'İN
“KEMAN KONÇERTOSU”NUN ANALİZİ**

Ruken GÜLERYÜZ

Danışman
Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İzmir

2006

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ALBAN BERG'İN
“KEMAN KONÇERTOSU”NUN ANALİZİ**

Ruken GÜLERYÜZ

Danışman

Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İzmir

2006

Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Alban Berg’in Keman Konçertosu’nun Analizi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

RUKEN GÜLERYÜZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim/ Anasanat Dalı yüksek lisans/doktora-sanatta yeterlik öğrencisi Ruken Güleriyüz'ün “Alban Berg'in Keman Konçertosu'nun Analizi” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **GÜLERYÜZ** Adı: **RUKEN**

Tezin Türkçe Adı: **ALBAN BERG'İN KEMAN ONÇERTOSU'NUN ANALİZİ**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **THE ANALYSE OF ALBAN BERG'S VIOLIN CONCERTO**

Tezin Yapıldığı
Üniversitesi: **D.E.Ü** Enstitü: **G.S. ENSTİTÜSÜ** Yıl: **2006**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: ☐

Dili:

Doktora: ☐

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık: ☐

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik: ☐

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: **YRD. DOÇ.** Adı: **EBRU** Soyadı: **GÜNER CANBEY**

Ünvanı: Adı: Soyadı

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-

1- **ALBAN BERG**

2-

2- **VIOLIN CONCERTO**

3-

3- **ANALYSE**

4-

4-

5-

5-

Tarih:

İmza:

ÖZET

Müzik tarihi içerisindeki tüm dönemlere göndermeler yapan ve kendi dönemi içerisindeki bazı aşırı biçimselci yaklaşımlardan etkilenmeyerek kendi lirik özgün dilinden vazgeçmeyen Alban BERG'in 'Keman Konçertosu' ve programında kolay fark edilmeyen alt metinleri sebebi ile de, yirminci yüzyılda keman repertuarlarının vazgeçilmezleri arasına girmiş önemli bir eserdir.

Bir eserin en önemli ögesi olan formal yapıyı, bu eserde Berg tarafından çok ince hesaplarla geçmişin formal kalıplarını güne uydurarak ve 'palendrom'u form olarak bu eserde kullanım biçimi ile bu kadar hesaplı bir müziği tamamen lirik bir anlatımla çağdaşlarından farklı sunabilme yetisine sahip olması O'nun haklı başarısını kanıtlar.

Keman Konçertosunda kullandığı müzikal dil, Schoenberg'in öğrencisi olmasına karşın daha serbest bir anlatımdadır. Atonal olarak kabul edilir ancak içinde Bach Koral ve Carinthian Halk Şarkısının tonal seslendirilişi de mevcuttur.

Form ve armonik dilin yanı sıra 'gönderme'yi de bu eserde yoğun olarak kullanmıştır.

Sonuç olarak Berg'in 'Keman Konçertosu'nun form anlayışı, armonik dili ve materyal bakımından, eski ile yeniyi güçlü bir kurgusal dokuyla ve lirik bir üslupla birleştirmesi bakımından yüzyılın önemli eserlerinden biri haline gelmiştir.

ABSTRACT

Alban Berg's "Concerto for Violin", which features lots of 'allusions' to several eras in musical history and is not affected by the extreme scientific approaches of the era and his program's leitmotives which can not be easily identified, has become a dominant artwork in the Twentieth Century violin repertoire.

The point that Berg features a unique combination of the former formal structures and the "palindrome" in a such an analitical music with the addition of a brilliant lyrical feeling and the crystal clear difference between him and his coevals proves his deserved success.

Despite he is Schoenberg's student, the musical language he uses in Concerto for Violin features a more unrestricted way of expression. It is recognized as atonal but features choral Bach structures and a tonal voicing of Carinthian Folk Songs.

Besides form and harmonic structures he also used allusions in this piece.

In conclusion, the structural concept of Berg's Concerto for Violin, considering the harmonic structure and material it features in addition of the combination of old and new in a strong fictious texture and a lyrical style led the piece to become one of the most significants of the era.

İÇİNDEKİLER

ALBAN BERG'İN KEMAN KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iv
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	xi

BÖLÜM I

1. KEMAN KONÇERTOSU'NUN TARİHSEL SÜRECİ

1.1 DÖNEMİN MÜZİKAL ANLAYIŞI	1
1.2 KEMAN KONÇERTOSU'NUN YAZIM SÜRECİ	6
1.3. SERİAL TEKNİĞİN GELİŞİM SÜRECİ	9

BÖLÜM II

2. KONÇERTO'NUN ARMONİK VE FORMAL ANALİZİ

2.1 BİRİNCİ BÖLÜMÜN ANALİZİ	41
2.2 İKİNCİ BÖLÜMÜN ANALİZİ	50
2.3 KONÇERTO'NUN GİZLİ PROGRAMI (10, 23, 28 Sayılarının Gizemi)	58

BÖLÜM III

3. TONALİTE - ARMONİ VE SERİLER

3.1	TONALİTE, ARMONİ VE SERİLERİN KULLANIMI	61
3.2	KORAL VARYASYON	77

BÖLÜM IV

4. KEMAN KONÇERTOSU’NUN İCRASI VE ESER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİLER

4.1	KEMAN KONÇERTOSU’NUN İCRASI VE ESER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİLER	83
-----	---	----

	SONUÇ	92
--	-------	----

	KAYNAKLAR	93
--	-----------	----

ÖNSÖZ

Alban Berg'in 'Keman Konçertosu'nun trajik öyküsünü ilk olarak çok değerli kompozisyon öğretmenim Sayın Prof. İstemihan Taviloğlu'nun 'kompozisyon' dersinde öğrendim. Daha sonra esere olan ilgimin artması ile Yüksek lisans programına kabul dildikten sonra değerli tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey'in de desteği ile tez konusu olarak araştırmaya başladım. Analiz olarak seçmiş olduğum bu eser, yapısında barındırdığı farklı form, armonik dil ve materyalin yanı sıra numerolojik hesaplamalarda gizli olan şifreleri açısından da beklentilerimin çok üstünde beni etkisi altına aldı.

Her şeyden önce, sadece tanışmış olsaydım dahi kendimi şanslı sayacağım ki, bunun ötesinde bana kompozisyonun öğretilbileceğini ve öğrenilebileceğini anlamamı sağlayan ve bunu yaparken sabrını, bilgisini, desteğini ve deneyimlerini ben ve diğer tüm öğrencilerinden esirgemeyen, öncelikle iyi bir besteci olabilmek için iyi bir insan olunması gerektiğini anlatan ve bunu gösteren çok değerli kompozisyon öğretmenim sayın Prof. İstemihan Taviloğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Daha sonra, yoğun çalışma temposu içerisinde olmasına rağmen, anlayışını, bilgisini, yakınlığını ve sabrını benden esirgemeyen ve bana tez çalışması süresince destek olan tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey'e, bu süreç içerisinde yardımını ve desteğini benden esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Yunus Emre Baltacılar, Can Kaya, Çınar Gür, Enis Güleriyüz ve Bahar Durmaz'a, dar bir zaman aralığında yardım istememe rağmen beni geri çevirmeyen Betül Uçar'a, benim her türlü sıkıntıma destek olan ve her zaman yanımda olan aileme ve ailemize yeni bir hayatla gelen yeğenim Çınar'a çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

Müzik, en sade anlatımı ile duyuların ses ve ritim ile ifade edilme biçimidir. Bu ifade biçimi insanoğlunun kendisini anlatma ve anlaşılır olma eğiliminin bir parçasıdır ve her ifade şekli gibi müziğin de sahip olunan fikri ve duyguyu aktarabilmesi için ihtiyaç duyduğu bir dil vardır. Bu dil müziğin gelişimi ile birlikte tarihsel süreç içinde farklılıklar göstermiştir. İlk olarak kilise modları ve Yunan modları kullanılmıştır. Modların çıkışı sesin fiziğinde var olan ‘Doğuşkanlar’ (armonikler) yasasıyla mümkün olmuştur. Bu yasaya göre herhangi bir sesin, önce oktavı, sonra beşlisi, sonra da üçlüsü ve devamında yedilisi duyulur. Bu anlayışla yola çıkıldığında birbiriyle akraba olan sesler, modların yanı sıra tonal olarak adlandırdığımız majör ve minör gamların temel dizilimini oluşturur. Ancak bu yasa aslında sonsuza kadar sürer ve bu mantığa göre de klasik armoni de var olan yedi ses yerine daha fazlası, yani bir oktav içinde ki her ses dâhil edilebilir. Bu durumda müziğin tarihsel süreci içerisinde gelişimini tamamlamış, belli bir doygunluğa ulaşmış her fikir yeni bir fikre gebe ve sorgulayıcı bir yaklaşımla günün koşullarına ve kişinin ihtiyacına göre dışardan olabilecek her tür ağır eleştiriye rağmen ortaya çıkar. Bu türden ciddi eleştirilere rağmen ilk anda anlaşılamayan gibi görülen ve bir sistem olarak kabul edilen on iki ton sistemi yirminci yüzyılın ilk yarısında Arnold Schoenberg tarafından ortaya sürülür.

Bu noktaya gelinmesine vesile olan modlar, ‘Doğuşkanlar’ yasası temel alınarak ve yedi notalı gamın, her bir sesi üzerine dizi kurularak elde edilmiştir. Buna göre Do üzerine kurulan İyonian (Ionian), Re üzerine kurulan Doryen (Dorian), Mi üzerine kurulan Frigyan (Phrygian), Fa üzerine kurulan Lidyan (Lydian), Sol üzerine kurulan Miksolidyan (Mixolydian), La üzerine kurulan Eolyan (Aeolian), Si üzerine kurulan ise Lokriyan (Locrian)’dır.

Do sesi üzerine yedi sesli bir gam kurduğumuzda klasik armonide ‘Do Majör’ü modal sistemde ise İyonian modunu oluşturmuş oluruz. Bu dizinin kuruluşunda oktavı tamamlamadan önce seslendirilen nota yarım perde olduğu için birinci

derecenin oktav yukarisindaki ‘do’ sesine gitme eğilimi gösterir ve bu eğilim işitsel olarak da etkili bulunduğu için diğer bütün modlarda da yeden olarak kabul edilip aynı aralık kalıbı uygulanır. Bu kalıp zamanla modlar üzerinde farklı arayışlar neticesinde majör ve minör dizilerin oluşumuna neden olur.

Bu yedi nota üzerinde ki arayış devam eder ve bu dizilere diğer yarım sesler de eklenerek kromatik dizi elde edilir. Tek bir nota etrafında kurulan hiyerarşı yavaş yavaş terk edilir ve yerini her notanın eşit değerde duyurulan on iki nota tekniğine bırakır.

Bu teknik daha önce de belirttiğim gibi Arnold Schoenberg’in sistem haline getirdiği bir tekniktir ve yirminci yüzyıla damgasını vurmuştur. Kurulumundaki kromatik dizilim sebebi ile konsonans tınıdan uzaklaşılmış yerini disonans tınıya bırakmıştır. Bu yeni müzik atonal olarak adlandırılmış ancak kelime olarak ‘atonal’ Webern’in de ders notlarında belirttiği gibi Schoenberg tarafından saçma ve yanlış olarak görülmüştür. ‘Tone’ ses anlamına geldiği için ‘atonalite’ aslında sessizlik anlamına gelmekte ve bu da müziğin en basit ifadesinde de belirtildiği üzere en temel materyalinden yoksun olması anlamına gelmekte, sonuç olarak da kavramı yanlış ifade etmektedir. Ancak yaygın olarak kullanıldığı için kabul görmüştür.

Müziğin tarihsel süreci içerisinde var olmuş modlar, majör ve minör gamlar ve on iki ton tekniği ele alındığında, tüm bu süreci müziğinde hem form hem materyal hem de armonik açıdan mükemmel bir şekilde ve dönemi içerisinde lirik bir anlatımla birleştirmiş olan Alban Berg, yazdığı az sayıdaki eseriyle yirminci yüzyılda müzik edebiyatında önemli bir yer edinmiştir.

Bu çalışmada 20. yüzyıl müzik literatürü içerisinde önemli bir yeri olan ‘Bir Meleğin Anısına’ başlığını taşıyan Keman Konçertosu’nun L. Kanser tarafından 1936 yılında ilk seslendirilişinden itibaren, müzik eleştirmenlerinin eserin müzikal dili hakkında yaptıkları farklı yorumların da ışığı ile eserin armonik ve formal yapısını incelemeye çalıştım.

BÖLÜM I

1. KEMAN KONÇERTOSU'NUN TARİHSEL SÜRECİ

1.1 Dönemin Müzikal Anlayışı

Alban Berg'in besteleri nicelik olarak azdır ancak böylesine az bir üretimle 20. yüzyılda bu kadar önemli bir etki yapabilmiş olması, tüm eserlerin eşsiz güzelliğini ve bir sanatçı olarak saygı duyulması gereken gelişimini ortaya koymaktadır.

I. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu belirsizlik, müzikal yaşamı etkilediği gibi toplumda değişikliklerin fark edilmesine de neden olur. İngiliz ulusal müziğindeki yabancı düşmanı eğilimler, Avrupa medeniyetleriyle bağlar kuran besteciler için bir dezavantaj oluşturur. İlk olarak, göçmen besteciler çoğalır. Bunların arasında Stravinsky, Rachmaninov ve Prokofiev gibi isimler de bulunmaktadır. 1930'ların sonuna doğru Amerika Birleşik Devletleri, bu kişilerin yanı sıra Bartok, Britten, Hindemith, Weill ve Arnold Schoenberg gibi diğer önemli isimler için de bir sığınak haline gelir. Schoenberg'in müzikal düşüncesi, dönemin belirsizliğinin bir ürünü ve tanımlamasıdır. 1930'lu yıllarda, Avrupa'ya özgü bir müzikal tarz oluşmuştur. Schoenberg'in Alman geleneğini kendi özgün karakteriyle birleştirdiği müzikal yaklaşımı, kariyerinin ilk yıllarında daha belirgindir. Önceleri kompozisyon öğretmenliği yapar ve zamanla farklı müzik anlayışlarını kendi çalışmalarıyla bağdaştırarak müzikal yaklaşımını geliştirir. Wagner sonrası armonik ve melodik yazı dilini, sorgulayıcı bir form anlayışı ile 'Birinci Oda Senfonisi', 'Birinci ve İkinci Yaylı Dördül' ve daha birçok şarkının da içinde bulunduğu farklı tarz ya da türleri, Brahms stili bir yaklaşımla birleştirir. 1930'larda Schoenberg'in kompozisyon yaklaşımı daha karmaşık bir hale gelir. Wagner'in gelişimci ve ilerici yaklaşımı ile Brahms'ın romantikliği, Schoenberg'in müzikal ideolojisine yeni öğeler katmıştır.

“Göndermeli müzikal ideoloji, çoğunlukla Fransız Yeni Klasikçiler ve Stravinsky tarafından keşfedilmiştir. Stravinsky'nin müziğine uyarladığı bu yeni terim (allusion-gönderme) özellikli teknik çağrışımlar içerir, en belirgin olanı da

‘pastijin icrası’ ve ‘müziğin olağan gelişiminin çarpıtılması’dır” (Pople, 1991: 2).

Bu doğaçlama ağırlıklı virtüözlük stil sıklıkla, alterasyonlu yarım tonlardan ve tam tonlardan oluşan oktattonik bir diziye bağlı kalıyordu. Ayrıca müziğinin çatısı, tanınmış armonik ve çizgisel kurgudan oluşan triyadlardan ve modal dört sesli akorlardan oluşuyordu.

Bu tarz yapılmış başka bir çalışma da, Berg’in konçertosundan dört yıl önce, Stravinsky’nin keman ve orkestra için yazmış olduğu ‘Re Majör Keman Konçertosu’dur. En belirgin yeni-klasik dönem çalışmalarından biri olmasa da, bu konçerto beklentileri pek çok açıdan yükseltmiştir. Stravinsky’nin Robert Craft’a belirttiği üzere, *“Tokatta, I.Arya, II. Arya ve Kapris’ teki gibi Bach stili karışımlar müzikal özde sadece yüzeysel olarak bulunuyordu”* (Stravinsky & Craft, 1982: 47). Buna rağmen Berg bu besteyi yaparken editörüne *“doğru ve düzgün virtüözlük bir konçerto”* yazma isteğini dile getirir (V.Stravinsky & Craft, 1978: 348). Konçertonun bitmiş hali ile ilişkilendirildiğinde bu model çelişik duygular taşıyordu.

“...hemen hemen orkestral müzikten daha ziyade oda müziği karakterinde. Bir kadans yazmadım, çünkü keman virtüözlüğünü kullanmak gibi bir kaygım olmadı, benim asıl ilgilendiğim nokta kemanın orkestrayla olan uyumlu birleşimiydi. Konçertomda virtüözlük gerektiren pasajlar çok az yer tutmaktadır ve teknik gereklilikler nispeten daha yumuşaktır”.(I.Stravinsky & Craft, 1982: 47-48)

Aynı dönemlerde Fransa’daki diğer besteciler çalışmalarında ‘gönderme’yi konçerto formunda açıkça kullanıyorlardı; 1930–1931 yılları arasında Ravel tarafından bestelenen ‘İki Piyano Konçertosu’, Paulenc’in ‘Concert Champêtre’ (Rural Konçertosu, 1928) ve ‘Re Minör İkili Piyano Konçertosu (1932)’. Diğer ülkelerde, Vaughan Williams ‘Akademik Konçerto (Concerto Accademico, 1925)’ ve biraz daha değişik bir şekilde Kurt Weill’in ‘Keman Ve Üflemeliler İçin Konçerto’su (1924) yazılmış diğer keman konçertolarıydı. Almanya’da döneminin ileri gelen çağdaşlarından biri olarak kabul edilen Paul Hindemith ise, Kammermusik (Oda Müziği) adını verdiği, beste dizilerinden oluşan eseriyle isim yapmıştı. Birçok çalışması konçerto olarak değil, orkestrayla birlikte solo ve geniş oda müziği grubu türündedir. Hindemith pek çok yönden karmaşık bir yeni-

klasikçidir.

‘Gönderme’nin kullanımı tarihsel olarak tarzları birbirinden ayırmıştır. Belki de bu konuda en bilinen besteci Rachmaninov’dur. ‘Dördüncü Piyano Konçertosu (1926)’, ‘Paganini’nin Teması Üzerine Rapsodi’(1934) ve ‘Senfonik Danslar’ı (1940) sıkça konuşulan ve üzerinde fikirler yürütülen besteleriydi. Onun muhafazakârlığını gelenekçilik olarak değil, dönemin bir belirtisi olarak dikkate almak gerekir. 1930’ların başlarında, Richard Strauss’un Elektra’sını da (1908) içeren stil gelişimi onu çağdaşlığın belirsizliğiyle yüz yüze gelmiş bir besteci haline sokmuş, o da bir zaman sonra muhafazakâr bir duruş seçmeye karar vermiştir. Daha genç besteciler, bu yönde daha farklı yollardan gitmişlerdir. Mesela ‘Façade and Portsmouth Point ile parlayan Walton, 1930’ların ortalarında ‘İngiliz Müzik Komisyonu’ için besteliyordu. Oratoryo, senfoni ve ‘Coronation Marche (Taç Giyme Töreni Marşı)’ diğer çalışmaları içinde ön sıradaydılar ve sağcı politikalarla olan yakınlığı onu muhafazakârlığa itmişti. İdeolojisinin görünmez olduğu tek çalışması ‘Keman Konçertosu’dur (1939).

Birleşik Devletlerde, toplumsal ve kültürel koşullarda senfoni ve konçerto formları, muhafazakâr romantik müziğin araçları olmaları sebebi ile destekleniyordu. İki tür de saygınlığın açık çağrışımlarıydı ve senfoni kelimesi sadece müziğin bir parçası olarak değil aynı zamanda onu çalan müzisyenin hatta çalındığı binanın bir parçası anlamına da gelmekteydi. Bu, Paul Whiteman’ın kişisel ürünü olan ve kültürel bir köprü oluşturma uğruna yaptığı ‘Senfonik Caz’ türündeki ‘Rhapsody in Blue’nun (1924) başarı sağlamasında da rol oynadı. Gershwin’in ‘Piyano Konçertosu’ da (1925) aynı türde bir eserd. Bu tarz çalışmalar, bazı formların kullanılmasının nasıl bir ifade şekline dönüşebileceğinin göstergesiydi.

“Bu bağlamda, bir şeye ait olma arzusuyla, Schoenberg’in Stravinsky ile olan bağlarının daha güçlü olması bir tesadüf değildir. Sonradan birçok Rus besteci aynı dönemde, ‘Serenat’, ‘Apollo’, ‘Psalms Senfonisi’, ‘Keman Konçertosu’, ‘Feu de Cartes’, ‘Dumbarton Oaks’ ve ‘Do Majör Senfoni’ gibilerini Amerikan komisyonları için bestelemeye başlamışlardır” (V.Stravinsky & Craft, 1978: 348).

Ticaret ve toplumsal saygınlık arzusu kültürel atmosferi yaratmada önemli bir rol oynadığı için, komisyon vekilleri var olan normların kalmasını tercih etmişlerdir.

Bu şüphesiz ki, Birleşik Devletler sürgünü Rachmaninov gibi bazı bestecilerin estetik eğilimleriyle çatışır hale gelmiştir. Birçok virtüöz için amaç, sadece kariyerini Amerika’da sürdürmek değil aynı zamanda da romantik konçertolar yazmaktır. Rachmaninov ‘Dördüncü Piyano Konçertosu’nu ve ‘Paganini’nin Teması Üzerine Rapsodi’yi yazmıştır. Diğer bir besteci ve piyanist Gershwin, bu çalışmayı ancak bir besteci ve orkestra şefi olarak yürütebilmiştir.

Bunun yanında, bir başka keman virtüözü ve Berg’e yakınlığıyla bilinen Louis Krasner'den bir istek geldiğinde, bu talebi destekleyen kültürel koşulların bestecinin duyarlılığına etkisi biraz belirsiz bir hal alıyordu. Berg, Krasner’i fazla tanıımıyordu ve Krasner’in Schoenberg’in okuluna olan ciddi ilgisinin farkında değildi.

Bu dönem aynı zamanda Schoenberg’in müziğinde muhafazakârlık baskısının ortaya çıktığı bir dönemdir. Genel olarak bunun nedeni, müzikal formlara ilişkin sorgulamasıydı ve bu durum kendisini yüzyılın ilk on yılında meşgul etmişti. Bu muhafazakârlık, oluşturulmuş olan tür ya da formlarla bağlantılı değildi. Sadece iki konçertosu Amerika yıllarına aitti. 1936’da yazılmış olan keman konçertosu ve taslakları 1937’de hazırlanmış ancak 1942’de tamamlanmış olan piyano konçertosudur. Schoenberg’in çeşitli müzik ideolojileriyle olan ilişkisinin en karakteristik özelliği balans konusundaki yeteneğidir.

Schoenberg yazı ustalığını sergileyen tek besteci olmamıştır. Enstrüman için ikinci konçertosuyla Prokofiev (1935), Szymanowski (1935) ve Bartok (1938) balansın önemsendiği bir yaklaşımla sanatsal bir başarı elde etmişlerdir. Bu yaklaşım sade, gerçek ve tümüyle kişisel stillerin korunduğu, modernizmin ve ulusalcılığın birlikte işlendiği romantik anlatımın daha çok kazanılmasına yol açmıştır. Benzer şekilde, 1920’lerde ve 1930’lardaki bestelerinde, Berg ile birlikte Anton Webern, Schoenberg’in ekspresyonist bir dilde olan ilk dönem çalışmalarını, teknik sınırlar dâhilinde, soğukkanlılıkla ve kontrollü bir şekilde özetlemiştir. Bunu yaparken de ‘gönderme’yi klasik form tarzında kullanmıştır.

Berg, Schoenberg’e göre denge kurmada daha başarılı sayılabilirdi. Schoenberg’e göre, Berg’in ideolojik duruşu, müziğinin farklı öğelerinden yansıtılma yeteneğinin ustalığındandır. Schoenberg’in bazı ilk dönem çalışmaları,

yenilikçi melodik anlayışı, armonik dili, form yapısı ve genel beklentiler açısından klasikçi yaklaşımla örtüşmektedir. 1920’lerde dizisel metot, Schoenberg’in post-tonal tekniği klasik üslupla sentezleyerek melodi ve armonide yenilikçi müzikal sonuçlar elde etmesine olanak vermiştir. Fakat 1920’lerde formların süit, serenat, varyasyonlar ve üflemeli beşli gibi gönderme şeklinde kullanımı farklı bir düzlemdeydi. Bu görüşe göre, Schoenberg’in en büyük çalışmaları, Stravinsky’nin iç savaş yıllarındaki gibi bir dönemden gelir. Tek bir ideolojiye fiilen özgür, bağımsız, bir yönetim vermiştir. 1908-1916’nın Ekspresyonist, ‘Erwartung’ ve ‘Beş Orkestra Parçası’ isimli çalışmaları gibi genel ve biçimsel normlar başka bir yana bırakılmış bunun yerine müzikal öğeleri kontrol eden yenilikçi bir yön verilmiştir.

Berg, ‘Üç Orkestra Parçası’nı bestelediğinde, Schoenberg’in ısrarıyla bu tarz bir kompozisyon dilini terk etmiş fakat daha önceki yıllarda öğrendiği teknikleri unutmamıştır. Kompozisyonları olağanüstü bir tutarlılıkla inşa edilmiş, yeni müzikal düşünceler ve yaklaşımlar getiriyordu. Her ne kadar ilk bakıldığında kolaylıkla görülür olsalar da, Berg’in karakteristik müzikal dili içinde sonradan kaybolacaktır. “*Berg çağdaş müzikte, Wagner romantizmi ve Debussy izlenimciliği ile dizisel müziğin daha genç bestecilerinde rastlanan aşırı biçimcilik arasında bir köprü sayılır*”(Mimaroglu, 1995: 150) Örneğin formun stilize edilmesinin Wozzek’te önemli bir kesiti vardır, ayrıca onu takip eden çalışmalarında da bulunuyordu, ama formal yapıya diğerlerine göre daha karmaşık bir yaklaşımı vardır. Oysa Schoenberg’in çoğu kompozisyonlarında farklı iki ideolojinin her biri müziğin farklı öğelerinde gösterilirdi. Berg’in olgunluk çağındaki çalışmalarında her bir müzikal öğe eşzamanlı olarak, çeşitli farklı ideolojileri ifade etmiştir. Sonuç bir sentezden ziyade öyleymiş izlenimini verir. ‘Üç Orkestra Parçası’ muhafazakâr türün bir kanıtıydı fakat ‘Der Wein’da melodik ve armonik yazım, esas faktör olan ‘gönderme’nin unsurlarıyla yumuşatılmıştır. Keman Konçertosu’ndaki rolü şüphesiz çok etkileyicidir, fakat eleştirileri üzerine çekmiştir.

19.yüzyıl müziğinde, senfoni opera ya da konçerto genellikle tutarlıdır ve bazen coğrafi ayrımlar buna ek olarak denenmiş hatta bu yüzden değişmeyip olduğu gibi kaldığı görülmüştür. 1920 sonrasında yapılmış pek çok çalışmanın analizi bunu doğrular.

“Aynı zamanda daha geniş bir sezgiyle bu bireyselliğin çağı sadece ‘Fransız Altılılı’ ve ‘Schoenberg Okulu’ gibi grupların bilinçli protestolarını haklı görür. İronik olarak Paganini, Listz ve diğerleri tarafından kurulmuş olan Romantik üslubun aynı grup ile olan özgün bağlantısı, solistle orkestra arasındaki etkileşimi, konçerto tarzının kendi içindeki köklü diyalektiğidir” (Pople, 1991: 8)

Rachmaninov’un çalışmaları bireyin hayatta kalmayı başaran idealinin kanıtı gibidir. Diğer yanda, Stravinsky’nin keman konçertosunun ‘Konçerto Grosso’sundaki yalın anlatım, dönemi içinde sadece Bartok’un ‘Orkestra İçin Konçerto’suna eşdeğerdir. Berg’in çalışmaları, karakteristik olarak bu alternatiflerin arasında kendisine farklı bir yer bulmuştur. Solist ve orkestra arasındaki ilişki, romantik konçertonun ayarındadır. Aynı zamanda solist, orkestraya ait dizilerin son bölümündeki zirve noktasına doğru olan kısımlarda orkestraya kılavuzluk eder. “Çalışmanın kritik noktası, sıklıkla şu soruyu ortaya çıkarır; zıtlık ve uzlaşma arasındaki bu diyalektik, tonal stil ile dizisel yazım arasındaki bu etkileşim nasıl oluyor da müziğin özüne bu kadar başarılı bir şekilde aktarılıyor?” (Pople, 1991: 8).

1.2 Keman Konçertosu’nun Yazım Süreci

Lirik Süt’in 26 Eylül 1926’da tamamlanmasından sonra, Berg sadece üç eser daha besteler: ‘Der Wein’, ‘Lulu Operası’ ve ‘Keman Konçertosu’. Daha kısa olan iki eser, opera tarafından gölgede bırakılmıştır. Tüm diğer çalışmaları arasında Wozzeck ayrı tutulur. Ama aria ve konçerto, müzikal karakterine doğrudan doğruya uygun olarak Lulu’nun yörüngesi etrafındadır. Lulu’nun kronolojisindeki ilk yıllar ‘Seven Early Songs’un (Yedi Şarkı; 1905–1908) orkestral versiyonu için hazırlık aşaması yıllarıdır ve ‘Üç Orkestra Parçası’nın (1914–1915) yeniden incelenip düzeltilmesi, gözden geçirilmesi gerekmektedir. Nitekim bu, Berg’i savaş öncesi müziğe, yapıt ve diğerleri için müzikal dilini oluşturması açısından bir an önce çalışmaya başlamasına sebep olmuştur. Stravinsky’dan George Perle’e kadar pek çok otorite ‘Üç Orkestra Parçası’nın Berg’in olgunluğunu yansıttığını çeşitli yerlerde ifade ederler. Bu açıdan bakıldığında, numaraların yinelenmesi veya teknik özelliklerin gelişimi, çalışmadan çalışmaya açıkça fark edilmektedir. 1915 ve 1935’ten olan çalışmaların karşılaştırılmasında, stilistik ve teknik yaklaşımın tanımlanması, karmaşık bir tarihsel perspektiften anlaşılmaya çalışılmalıdır.

Berg, ‘Üç Orkestra Parçası’ üzerinde çalışmaya başladığında, arkasında zaten oldukça fazla miktarda ‘Romantik Şarkı’, ‘Piyano Sonatı (op.1, 1907–1908)’, ‘Yaylı Dördül (op.3, 1910)’, ‘Altenberg Lied (op.4, 1912)’, ‘Klarinet Ve Piyano İçin Dört Parça’ (op.5, 1913)’ bulunuyordu. Webern’in usta olduğu aforizma türündeki stili keşfetmeye yönelik çalışıyordu. Orkestral parçaların bestelenmesinde Schoenberg’in küçük yapıtlarıyla karşılaştırmalı türleri takip etmiştir.

“Göze çarpan bir husus belki de, Berg’in hiçbir zaman senfoni yazmadığıdır. Gerçi bu, orkestra için Lulu’yu besteledikten sonraki çalışmalarını izleyen süreç için geçerlidir” (Reich, 1982: 17). Besteci, Wozzeck’in I. perdesini oluşturan beş sahneyi karakteristik parçalar olarak açıklamıştır. Bunlardan takım olarak uzanan ilkinde barok dans formunu kullanır. Ve II. perdenin beş sahnesi de birbirinden ayrılamaz şekilde bağlanmış, bir senfoninin bölümlerini oluşturan sahneler olarak karakterize edilmiştir. *“Senfoni ve süit arasındaki diyalektik, bestecinin aklındaki önemini sonuna kadar korur. Editörüne 1934’te önerdiği ‘Lulu Süit’ ve ‘Lulu Senfonisi’ için yapılmış her iki taslakta da bu açıkça görülmektedir”* (Jarman, 1979: 12). Bu durumda çözüm, süit için tasarlanan beş bölümün ‘Symphonische Stücke (Senfonik Parça)’ adı altında yayımlanmasıyla gerçekleşir.

1913’te bile, kaçınılmaya çalışılmış genel beklentilerin birleştirilmesi, Schoenberg’in tavsiyesinin dürüstlüğüne karşın bir alternatif olarak, zaten Berg’in kendine özgü niteliği olmuştur. Berg’in ilk dönem ‘Piyano Sonatı (op.1)’ ve ‘Yaylı dördülü (op.3)’ açıkça türlere dağıtılmıştı ki bunların klasik üslupla Brahms ve diğer aynı görüşte olan besteciler tarafından, yüzyıl değişmeden önce oluşturulmuştu. Üç bölüm olarak planlanmış olmasına rağmen sonat tek bölümden oluşuyordu. Piyano Sonatı’nın birçok özelliği, basit bölümlerin tek başına da yer alabilmesine izin veren kararlar uyum sağlayan tarzın Brahms stili görüşüne işaret eder. Ama bu uyum, Schubert’in tamamlanmamış Si Minör Senfonisinin bütünüyle uygulanabilir, yaşayabilir olduğu görüşünün genel olarak müzisyenlerce kabul edilmesine benzetilirse, Berg’in Yaylı Dördülü daha radikaldir. Schoenberg’in Birinci ve İkinci Yaylı Dördülleri (1904–1905, 1907–1908), klasik üslupla çelişirken ve mücadele ederken, Berg’in çalışmalarında bu görülmez. Hans Redlich’in, tematik yönden bağlantılı olan görüşü kabul edilse de, dördül, Mahler’in sonraki senfonileriyle

benzerlik taşır. “*Bu senfonilerde sınıflandırılmış büyük ve küçük ölçekli form kalıpları, daha dikkat çekici bir etkisi olması için yeniden Romantikleştirilmişlerdir*” (Pople, 1991: 11). “*Bu kesinlikle vaktinden önce gelişmiş bir örnek olan, Berg’in olgunluğundaki karakteristiğinden daha erken, gerçek ve içten bir etki yaratmıştır*” (Pople, 1991: 11).

Stravinsky’nin de sonradan belirttiği gibi, “*müziğin özellikle tematik olduğu yerlerde her bir bölüm, özellikle ilki, motifsel ve tematik malzemenin, Altenberg Liedi’nin anlaşılabilirliğiyle, klarinet ve piyano için olan bölümlerle birlikte plana göre yerleştirilmiş dokudan ortaya çıkmıştır*” (Stravinsky & Craft, 1979: 72). Ancak bu karakteristik dizilim, Berg’in Op.6.’sını, orkestral parçaların dizileriyle birlikte parçaların her birinin uzunlukları, süreleri ve formal taslakları, genel diziye çelişkili ve kararsız bir duruma dönüştürür. Perle’nün de ileri sürdüğü gibi, “*tematik çalışmanın, bölümler arasında ilişkileri işleyen, dolayısıyla da tüm diziye bir bütünlük hissi veren kusursuz tekniği, varlığını Schoenberg’in ‘Erken Atonalite’ dönemi çalışmalarına borçludur*” (Pople, 1991: 12). Bu bağlamda geleneksel bir özellik gösterir. Berg’in müziğine yabancısıdır fakat sonraki eserlerinde bu karakteristik özellik birçok yönden ortaya çıkacak ve eserlerinde çoğunlukla yer alacaktır.

Berg’in Schoenberg’e çalışmalardaki borcu ne olursa olsun, en bağlantılı oldukları nokta Mahler’in usta anlatımcılığıdır. Adorno’ya göre, bu mantığa aykırı bir biçimde, ‘İkinci Viyana Okulu’ için önemli bir gelişme olarak göze çarpar.

“...Berg’in özellikli metotlarından ortaya çıkan ısrarcı çalışmaları, Schoenberg’in keşiflerinden bir tanesini bile atlamamıştır ve bu metotlar, onu Schoenberg’le olan ilişkisinin haricinde Mahler ve Debussy’le de buluşturmuştur. ‘Orkestral Parçalar’la birlikte Schoenberg ekolu doğrudan doğruya ve amaçlı bir şekilde stilistik bir harekete dönüşmüştür. Anlaşılması güç özel bir dile sahip müzikal anlayışın tamamlanması için yenilikçi bir temsildir. Çağdaş kompozisyonun doğal gelişimi olarak düşünülmelidir. Berg, görüldüğü üzere, Schoenberg stili bir müzikal dili olan alt yapıyı muhafaza etmiş ve geçmişle olan ilişkiyi geliştirmiştir. Bu da Berg’in Mahler’e olan yakınlığını açıklar...” (Pople, 1991: 12)

‘Üç Orkestra Parçası’nda, sadece duygusal atmosferi yaratmadaki başarısıyla değil, aynı zamanda, marş ve vals öğeleri içinde, müzikal hareketi genişletmek üzere

olan kullanımları, bu diziye Mahler stilinde yapar. Bu “Adorno’nun imlemi eleştirdiği bir yönüdür. Berg’in Op.6, Lulu ve ‘Keman Konçertosu’nda oluşturulan Mahler stili özellikler, Berg’in yaşamının sonuna kadar, olduğu gibi kalmışlardır. Hala Mahler’in güçlü etkisini gösteren bölümler vardır ve ‘Üç Parça’ya oldukça yakın dururlar” (Perle, 1980: 12-13)

Genel modellerle birlikte çalınan ‘Objects Trouves’(Bulutlu Nesneler)’un kullanımı, ‘Üç Orkestra Parçası’ndan sonra, Berg’in bütün büyük çalışmalarında yer alan ve göze çarpan bir buluştur. Wozzeck’te, Andres’in Halk Şarkısı (Perde I, Sahne 2), Asker Marşı (I, 3), Doktor’un Teşhisi’ne eşlik eden Vals (I, 4 ve II, 2), Taverna Sahnesi, Honky-Tonk Polkası (III, 3), Çocuk Odası Beyiti içinde(III, 5) yer alır. ‘Oda Konçertosu’nun da vals müziğiyle iyi bir ilişkisi vardır. Diğer taraftan bakıldığında ‘Der Wein’ ve Lulu, caz öğeleri taşıyordu ve operanın üçüncü bölümü bir kabare şarkısının etrafında dönüyordu. Ayrıca ağız mızıkasının orkestral imitasyonlarını, mekanik sirk orgunu ve sokak laternasını da içerir. Carinthian halk ezgilerinin ‘Keman Konçertosu’nda kullanımı bu tarz örneklerle yakındır. Aynı zamanda, belirgin bir şekilde yer almayan stilistik göndermeler bulunmaktadır. Wozzeck’in I. perdesinin 3. sahnesindeki ‘Marie’s Lullaby’da bu örneklerden bir tanesidir.

Stravinsky’nin, müziği için amaçladığı ve bunun üzerine uyguladığı, kendi teşhisi olan kleptomani’nin nadir biçimi, Berg’in tüm müzik çeşitlerinin stillerini ve tekniklerini uygulamadaki yeteneğiyle damıtılmıştır. Buna rağmen aynı zamanda dinleyici tarafından duyulan müziğin birçok imlemi yeteri kadar farklıdır. Lulu, zeki ve kurnazca örneklerle doldurulmuş üst üste yoğun bir şekilde kullanılmış geçici ‘gönderme’lerden oluşmaktadır. Bu kariyerinin sonlarına doğru açıkça gözlenen bir özelliktir. Lulu, ani ‘gönderme’lerin ince örnekleriyle karmakarışık edilmiş ya da dağıtılmıştır. ‘Oda Konçertosu’ ve ‘Lirik Süit’ bu anlamda bağlantılıdır. Konçertonun müzikal dili daha sonraki sembiyozlara işaret eder fakat çok belirgin değildir. Lirik Süit ise gönderme olarak adlandırılacak bir öğeyi içermez.

1.3 Serial Tekniğin Gelişim Süreci

Çalışmaların bağlantılı yapıları, Berg’in serial teknikle kendi çalışmalarını

bütünlemede çektiği zorlukların bir sonucudur. Serial tekniğin kendisi müzikal dili tanımlamaz. Ayrıca armoninin çeşitlerini belirtmez ya da onların gelişimini ve perdeler arasındaki melodik çizgilerin hareketini, temel form dışında nelerin yerleştirildiğini de tanımlamaz. Her seslendirilişinde, on iki notadan oluşan serilere sahiptir ve her bir zamanda her seslendirilen perde, serinin herhangi bir versiyonudur. Seriler, transpozisyon, ‘inversion’ (yatay ayna) ya da ‘retrograde inversion’ (dikey ve yatay ayna) yöntemiyle orijinal halinden ortaya çıkmadığıdır. Bu nedenle, kompozisyon süreci, sert bir bütünlükten ortaya çıkan çeşitliliğin yaratılmasını da içermektedir. Fakat her bir çalışmanın kendine özgü serilerinin müzikal dili oluşturmada öne sürdüğü soruya serializmin prensipleri cevap veremeyebilir.

Schoenberg, Berg ve Webern tarafından değişik teknikler kullanılarak yazılmış çalışmalar, hepsinin kendine ait bir stilin olduğunu kanıtlar. Fakat Berg’in ‘gönderme’ye olan eğilimi, ona doğal bir avantaj sağlamaktan ziyade daha zor bir durum içerisinde olmasına sebep olmuştur. “*Berg’in Tristan’ın açılışının, Lirik Süit’in son bölümüne aktarımı, Erwin Stein tarafından dile getirildiği üzere dikkate değer ve saygı duyulması gereken üstün bir başarıydı*” (Pople, 1991: 14). Hemen hemen diatonik bir kabare parçasının Lulu’nun serial bünyesine ve Lutheryan ‘chorale’ ilahisinin de (es ist genug) keman konçertosuna uyarlanması, ustaca bir gelişmeyi temsil eder.

Schoenberg’in yörüngesindeki üç bestecinin arasındaki ayrım, ritim ve orkestralama tekniklerinin farklı kullanım biçimlerinden ortaya çıkar. Berg’in en karakteristik ritmik ya da motifsel buluşu ‘Altenberg Lied’de ve ‘Üç Orkestra Parçası’nın Mahler stili ritimlerinde gösterilmiştir. ‘Hauptrhythmus’u (eserin temel ritmi), Lulu’nun ve Keman Konçertosu’nun dikkate değer bir özelliğidir. Fakat Wozzeck’in III. perdesinin 3.sahnesinde ilk defa şifrelenmiştir. Buradaki tek bir ritmin saplantılı kullanımı, Wozzeck’in düşüncesi henüz işlemiş olduğu cinayete doluyken, normal davranmak için bilinçsizce gösterdiği çabasını muazzam bir şekilde ifade eder.

Berg tarafından Schoenberg'e yazılan mektupta belirtildiği üzere, “‘Oda Konçertosu’nun ‘Temel Ritmi’ şiirsel bir niyetle ortaya çıkmıştır. Gerçi çalışmanın ayrıntısı olan insanın duygusal dünyasının çağrışımları, Brenda Dalen’in taslak çalışmalarında açığa çıkmıştır” (Pople, 1991: 14). Ritmik motifler yaratmak için kullanılan bu örnekler Lulu ve Keman Konçertosu’nda dramatik bir şekilde kullanılmış, Berg’in serial kompozisyonlarıyla ve ona öncülük etmiş olanlarla arasındaki sürekliliği korumuştur.

Örnek 1

(a) Lirik Süit’in ‘Haupt rhythmen’ı, (b) ve (c) Lulu, (d) Keman Konçertosu



Schoenberg'e mektubunda açıkladığı üzere, “‘Haupt rhythmus’ gibi ritmik bir şablonu benimsetmek amacıyla, on iki notalık bütünlüğü içinde bulunduran motifsel şablonların kurulumlarıyla bağlantı oluşturacak özel bir yöntem geliştirmiştir” (Pople, 1991: 15). Bu müzikal düşüncenin gerçekleşmesiyle ‘Lirik Süit’in Allegro misterioso bölümünde, önemli olan on iki notalık serilerin ‘ostinato’ şeklindeki bir düzenlemeyle nota değerlerinin ayrımının yapılmadığı bir seride toplanmasıdır. Burada serilerin yedi notalık kromatik dizilerin birbirlerinden ayrılma süreci ve tamamlayıcı beş notalık melodik motiflerin (Örnek; 1a), eş zamanlı bir şekilde, ‘Berg’in karakteristik ritmi’ diye adlandırdığı durumun tamamlayıcısı olarak bulunurlar. Bununla beraber, daha sonraki çalışmalarında, bu yoğunluğu kademeli bir şekilde azaltmıştır. Her ne kadar Lulu’nun Haupt rhythmus’u, operanın asıl serilerinden olan yardımcı ögenin kökenlerinden yaratılmış olsa da, bu durumda

‘dalgalı’ kromatikler Schigolch’ün (Örnek; 1b) karakteriyle birleştirilmiştir. Bu eserde kaderci pasajları (Örnek; 1c) kapsayan bir form vardır ve Berg, özgürce ritmi bu forma uygulamıştır.

“Ölüm ve kader ağırlıklı bir programı olan Keman Konçertosu’nda açıkça Hauptrhythmus’un kullanımına ihtiyaç duyar (Örnek;1d). Kullandığı bu özellikli ritim, Lirik Süit’in üçüncü bölümünde göze çarpar. Serilerin herhangi bir şematik ayrıştırılmasıyla bir bağlantısı yoktur” (Jarman, 1989: 147-174).

Schoenberg’e yazdığı ve Lirik Süit’i örnek gösterdiği mektubunda belirttiği üzere, yeni tekniğin bir yüzü olan on iki notalık serilerle yakından ilgilenmesiyle, yapısalcı bir gelişim gösterdiği görülmektedir. “Adorno’nun Berg’i “*en ufak geçişlerin ustası*” olarak değerlendirmesi çok yerindedir çünkü bestecinin, *küçük kısımlardan tutarlı bir müzik üretmesi büyük bir yetenektir*” (Pople, 1991: 16). Keman Konçertosu’nun iki ana bölümünü bağlayan pasajlarda da olduğu gibi, Berg’in farklı müzikal nesneleri birleştirmedeki yeteneği de daha çok, algılanabilir geçişlere ve müzikal düzenlemenin daha geniş düzlemlerine doğru yayılmıştır.

Perle’ün görüşüne göre, “*Lulu’nun biçimsel yapısını sağlamlaştıran büyük çapraz referanslar, eseri sayılı bir opera ve müzik draması yapar*” (Perle, 1980: 68-84). Müziğin bütün bölümlerinde varyasyonu, tekrarlamaları ve özeti içeren tamamen farklı bir dizidir.

Bu aşamada, dizisel müziğin en belirgin karakteristiği olan yapısalcılık, Berg’in, Wozzeck’le başlayan ve ‘Sonat’, ‘Rondo’ gibi stilize edilmiş formların gönderme yollu kullanımıyla etkileşim içine girmişlerdir. “*Besteci 1929’da Wozzeck operası hakkındaki bir konuşmasında, on beş sahnenin son interlüdü ile birlikte nasıl özgün bir tasarıyla ayırt edildiğinin açıklamasını yapmıştır*” (Jarman, 1989: 154-170). Bunların birçoğu, eski orijinal fikirlerin yeniden yorumlanmasıdır. Bu bağlamda I.perde ‘Süit’ formunu içerir, ‘Rapsodi’, ‘Askeri Marş’ ve ‘Ninni’, ‘Pasakalya’ ve ‘Rondo’ formlarını içerir. II. perde de sözde ‘sonat’ bölümüyle birlikte beş bölümlü bir ‘senfoni’ eğilimlidir, ‘fantezi’ ve ‘füg’, largo ve yavaş bir bölümdür, finalde de ‘scherzo’ ve ‘rondo’ kullanılmıştır. III. perdenin müziği ise beş envansiyondan oluşmaktadır. Nitekim ‘Üç Orkestra Parçası’nın stilistik ‘objets

trouvés'u, daha önceki bir dönemden olan biçimsel 'objets'lerle birleştirilmiştir. Joseph Kerman'ın ileri sürdüğüne göre, "*Adorno, Berg'in op.6 sı için yaptığı tanımlamasında, opera, Schoenberg'in Erwartung'dan ziyade, Strauss ve Puccini'nin repertuar operalarına daha yakındır. Karşılaştırmalı olarak, sonraki eserler güçlerini bu uygunluktan alırlar*" (Kerman, 1988: 225).

Berg'in öncelikle Schoenberg'in serial prensipleriyle bir uyuma ulaşması, 'Oda Konçertosu'nun ilk bölümüyle başlar. Bölüm 'Tema Ve Beş Varyasyon' formunda yazılmıştır. Ama sadece ilk ve son varyasyonlar, süslemenin geleneksel prensibiyle ve temanın metne ait özenli işlevleriyle devam ettirilmiştir. Araya giren varyasyonlar temayla ilişkilidir. Eserin tüm üç yüz ölçüsü de 'inversion' ve 'retrograde inversion'dır. Her durumda, bütün yapı yüz seksen derece döndürülmüştür ve müzikal bir duyarlılık yaratan yeni bir biçime sokulmuştur. Bu müzikal duyarlılık, 'Üç Orkestra Parçası' ile Wozzeck'te yer alan ve etkileyici bir şekilde uygulanan Romantik üslupla sürdürülmüştür.

Berg'in müzikal düşüncesi içerisinde karmaşık bir çizgisi vardır ve bu, çalışmaları arasında 'işitilebilen' ya da 'işitilemeyen' boyutlar arasında bir ayrım yaratmıştır. 'Oda Konçertosu'ndaki değişiklikler işitilebilirdir, ancak bunun ötesinde, eser, neredeyse işitilmesi imkânsız müzikal şifrelerle numerolojik şablonları fark edilemeyecek bir biçimde birleştirmiştir. Net olarak anlaşılmaz olsalar da naturel ve organik özelliklere sahip olan şablonlar bir şekilde kendilerini hissettirirlerdi. 'Oda Konçertosu'nun müzikal düzenlemesi ilgi çekici ve fantastik kavram örgüsüyle gölgelenmiştir. Temalar ünlü B-A-C-H parolasına benzer bir üsluba dayanır. Arnold Schoenberg (A-D-S-C-H-B-E-G) Anton von Webern (A-E-B-E) ve Alban Berg (A-B-E-G) gibi. Müziğin kısa ve uzun bölümlerinin süreleri için kullanılan 'üç' sayısının ve katsayılarının saplantılı kullanımı, notanın içindeki birçok ölçü sayısı ile gösterilir. Her tempo değişimindeki metronom işaretleri bile üçe bölünebilir. Ama daha zengin bir müzikal dille, birlikte işitilebilen ve işitilemeyenle olan sembiyozların gösterimi daha göze çarpar olmuştur. Douglas Jarman'ın sözleriyle, "*Berg'in müziğini bu denli fantastik kılan ya da kendine özgü bir cazibesinin olmasını sağlayan durum, teknik hesapların mantığa aykırı bir*

şekilde birleştirilmesi, kaynaştırılması ve kendiliğinden varolan hassasiyetidir” (Jarman, 1979: 4).

Berg, numerolojik ve geometrik tüm tasarımlardan oldukça büyülenmiştir. Özellikle müziğe uyarlanabilir olanlarından. ‘Oda Konçertosu’nun ikinci bölümü 240 ölçü uzunluğundadır. Kendisinin neredeyse kurursuz geniş ölçülü palendrom’unun (ileriye ve geriye doğru aynı şekilde okunabilen, ayna) ilk örneklerindendir. Lirik Süit Allegro misterioso’nun ilk ve son kısımları olan dıştaki bölümlerinin sunumu ve Der Wein’in orta bölümü de bir palendrom’dur.

Her ne kadar, Berg’in sonraki çalışmalarında palendromik formların görünüşü ‘prime’(serinin ilk hali) ve ‘retrograde’ yönelimlerinin serial kavramlarıyla açıkça ilişkili olsa da, aynı zamanda Schoenberg’in ötesinde bir tınıya sahiptir. Berg 1925’te oluşturduğu ‘Schliesse mir die Augengen beide’ ve Lirik Süit’in ilk bölümünü tüm aralık serileri olarak düzenlemiştir (Örnek; 2). Sadece oktavin her bir on iki notası yalnızca bir kere seslendirilmesinin dışında, seriler aynı zamanda yarım sestten 11 yarım sese kadar olası her bir komşu aralığı da içerir.

“Ama geometrik olan bu tam serilerin belki de en çarpıcı özelliği, tonal hat boyunca iki yarım tonal çizgiye bölünmesidir. İlk altı nota ‘Fa Majör’ tonunda (ya da Do Majör), diğer altı nota ise ‘Si Majör’ (ya da Fa Diyez Majör) tonundadır. Gerçi Schoenberg’e serileri açıklarken anarmonik ‘Do Bemol Majör’ olarak bahsetmiştir” (Pople, 1991: 18).

Örnek 2

Lirik Süit’in Serisinin İlk Bölümü



1977’de Lirik Süit için yapılmış gizli bir programlamanın ortaya çıkması, bu kuramsal müzikal paradoksun görünenden çok daha büyük olduğunu ortaya çıkarmıştır. 1977 yılında yazılı bazı notlar sayesinde yaşamının son on yılı boyunca süren tutkulu ve tükenmemiş bir aşk ilişkisi ile ilgili tarihi bir sır gün yüzüne

çıkıştır. Bu kişi Prag’da yaşayan bir sanayicinin karısı olan Hanna Fuchs-Robettin’dir. Berg, eseri Hanna’ya ithaf ederken, her ikisinin de ilk harflerini dört notalık bir motifin içine yerleştirerek (A-B, H-F) şifrelemiştir. ‘Oda Konçertosu’nda ki ‘üç’ rakamının kullanımı gibi ‘on’ rakamını Hanna için, ‘yirmi üç’ rakamını da kendisi için, eser bölümlerinin sürelerine temel olarak kullanmıştır. Hanna’ya, müzikte notaya alınamaz ufacık detayların O’na ve ilişkilerinin yönüne dair nasıl anlamlı bir referans sağlayacağını göstermiştir. Hepsinden önemlisi bu eserin, Yaylı Dördül için yazılmış olan son bölümünün aslında bir Baudelaire metninden hareketle nasıl oluşturulmuş olduğunu göstermesidir. Yaylı Dördül mezzo-sopranoyla birleştirilmiştir. Bu incelemeden sonra, Berg’in 1920’lerin ikinci yarısından sonra yazılmış eser ve kompozisyonlarında bu düşünceyi uygulaması kaçınılmaz olmuştur. Böylece Berg’in ‘Fa Majör’ ve ‘Si Majör’ tonalitelerine olan açık göndermeleri, ‘Do Majör’ ve ‘Fa Diyez Majör’lerinin tonal egemenliklerine ve ‘Do Bemol Majör’ün ‘Si Majör’ olarak tekrardan yazılımına rağmen, dizisel eserlerinin tonaliteyle birleştirilerek müzikal biçimlerinin yüksek işitilebilen katılım özellikleriyle olağanüstü bir yaklaşım öne sürer.

Lirik Süit’in tamamlanmasına yakın, Berg yeni bir konu arayışına başlar. Araştırması yavaş yavaş ilerlemektedir. 1927’nin Ocak ayında, Schoenberg’e yazdığı mektubunda, *“hiçbir operanın şansı olmadığını, her şeyin, bestelemesi için kendisini ayarttığını”* söyler (Pople, 1991: 19). Kasım ayı sonlarında, arayışlarını Gerhart Hauptmann’ın ‘Und Pippa Tanzt’ ya da Frank Wedekind’in ‘Lulu’ tragedyalarının düzenlenmesine kadar azaltmıştır. Bu iki alternatif arasında seçim yapmakta zorlanmış ve sonunda kendisini Wedekind için ikna etmeye çalışan Theodor Adorno’nun tavsiyesine uymayarak, iki ay içerisinde Webern ve Schoenberg’in onayını da alarak ‘Pippa’ üzerindeki düzenlemesini 1928’in başında tamamlamıştır. Ocak ayının sonlarına doğru, Alma Mahler Werfel’in misafiri olduğu sırada Hauptmann’la kişisel olarak ilk kez tanışma fırsatı bulmuş, projeyi onunla tartışmış ve Mart ayının sonunda operanın librettosu için çalışmaya başlamıştır. Fakat ‘Pippa’da başından beri sözleşmeden doğan zorluklar yüzünden, Hauptmann’ın yayınlarının işletilme payında ısrar etmesi gibi nedenlerden dolayı sorun çıkmıştır. Aynı ay içinde *“Berg tüm ciddi şüphelerini itiraf etmiş ve sadece*

Wedekind üzerinde çalışmaya başlamıştır” (Pople, 1991: 19). Aynı zamanda önceki yıllarına ait (1905–1908) birçok şarkının orkestral düzenlemelerini tamamlamıştır. Parçalar, esas olarak yayımlanmak için tekrar gözden geçirilmiş olsun veya olmasınlar Berg’in onlarla olan bağlantısını yenilemesi, son eserinin karakteristik tarzı tartışılırken gözden kaçırılmamalıdır.

“Perle, Berg’in çok uzun bir tanıtım rehberi yazdığı ve vokal bir ezgi hazırladığı Schoenberg’in ‘Gurrelieder’ eserinde yer alan ‘Yedi Şarkı’nın müzikal dilinden hoşlanmıştır ancak bu girişim çok geniş çaplı olduğu için Berg’in başını ağrıtmıştır Perle’nin görüşüne göre, ‘Gurrelieder’in biçimsel yapısı, Wozzeck ve Lulu’nun tasarımı için örnek olmuştur” (Pople, 1991: 20).

Tematik ve armonik ilişkilerin yerine, özgün rakamlar olduğu gibi ayırt edilmiştir. Perle’e göre “*geniş diziler tasarlamış olan özgün rakamların, tematik ve armonik ilişkileri yerine, tamamıyla farklı hissedilmesi, ‘Gurrelieder’in biçimsel yapısı ile bütünlük gösterir*” (Perle, 1980: 3).

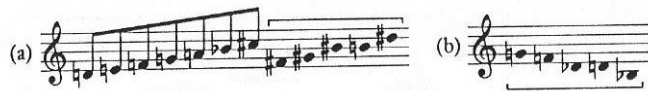
‘Yedi Şarkı’, ‘Gurrelieder’ eserinden birkaç yıl önce orjinal biçimlerinde bestelenmişlerdir. Post-Romantik bir dilde yazılmıştır. Aynı zamanda ‘Harmonielehre’ eserinin sonraki biçimleri de tam-ton dizisi ve dörtlülerden oluşturulan akorlar gibi yenilikçi bir takım öğelere kaynak olmuştur. Genel hatlarıyla ve tüm müzikal dokuya hâkim olma eğilimleriyle parçaların melodik yapıları, Der Wein, Lulu ve ‘Keman Konçertosu’nun solo kısımlarının melodik hatlarıyla doğrudan doğruya karşılaştırılabilir.

Lulu üzerindeki çalışma, Pippa’nın yarattığı hayal kırıklığına rağmen gayet iyi gider ve Berg birkaç ay içinde Schoenberg’e üç yüz ölçünün üzerinde büyük bir kısmın tamamlandığını söyleyebilme imkânı bulmuştur. Ama çalışması başka zorluklarla bölünür ve Viyana’ya dönme zorunluluğu ortaya çıkar. 1929’un başlarında Wozzeck üzerindeki konuşmasını hazırlar ve Mayısın başlarında ‘Üç Orkestra Parçasının’ Oldenburg’daki ön gösterimi için yapmayı düşündüğü düzeltmeleri tamamlar. Daha sonra soprano Ruzena Herlinger’den arya konseri için bir teklif alır. Bu projenin pahalı bir proje olması onu ilgi çekici bir hale getirmektedir ve Carinthia’da geçirilen yazın başından, Ağustosun ortalarına kadar vaktini bu çalışmaya odaklayarak geçirir. Diğer ayı yine Lulu’nun çalışması izler,

Der Wein'in metni için, tekrar Baudelaire'in Stefan George tarafından 'Les Fleurs du mal' adlı çevirisine döner. Baudelaire'den yine Lirik Söylenin final vokali için alıntı yapmıştır. Eser, aynı zamanda, Yaylı Dördül olduğu iddia edilmektedir. Yapısal olarak, bu parça, bir dans parçasıdır. Dans parodisi, bir vals değil tangodur (ölçüler; 39, 181), orkestradaki alto saksofonu destekleyen bir müziğin armonik ve melodik hatlarının temel yapısını oluşturur.

Örnek 3

Der Wein: (a) seriler ve prime, (b) inversion (7–12 notalar)



Der Wein'in metni için, tekrar Baudelaire'in Stefan George tarafından yapılan 'Les Fleurs du mal' adlı çevirisine döner. Baudelaire'den yine Lirik Süit'in gizli final vokali için alıntı yapmıştır. Eser, aynı zamanda, Yaylı Dördül olduğu için daha yapısalıcıdır, orta bölümün palendromik yapısı eserden ayrılır. Dans parodisi o sıralar vals değil tangodur (ölçüler; 39, 181), orkestradaki alto saksafonla birlikte desteklenmiş, bu da müziğin armonik ve melodik hatlarının tonal yapısının açılımını ve yayılımını daha da duyulur kılmıştır. Gerçekte, eserlerin dizileri ilk anda duyulacak şekilde yazılmış, 'Re Minör' armonisi (Örnek; 3a) 'invert'(ters yüz) edilmiş serilerin formu, 'ek altılı' akorlarla arpejlenmiş ve caz tınılarıyla zenginleştirilerek sürekli olarak inici ve çıkıcı üçlülerden oluşan hattıyla birlikte (Örnek; 3b), diğer notalarda oldukça muntazam bir şekilde düzenlenmişlerdir. Her ne kadar Lirik Süit'in tersine, bu diziler düzenli bir şekilde iki yarım tona düşmüyor olsalar da, eserin merkezinde 'Fa Majör' ve 'Si Majör' triyadlar bulunmaktadır. Birbirleri üzerlerine konmuşlardır ve pes 're bemolle' desteklenmişlerdir. Bu triyadların isimleri Hanna Fuchs'a yapılan özel bir referans olarak yorumlanabilir. Ayrıca triyadların kombinasyonu tam olarak yarım oktav uzaklıktadır ve Berg'in sonraki dönem müziğinin tonal karakteristiğine temel oluştururlar.

Berg, Lulu üzerindeki çalışmasında Lirik Süit'e benzer bir şekilde, düzenli bir tonal çizgi boyunca bu tonal hattın ikiye bölündüğü on iki notalık diziler kullanmıştır

Örnek 4

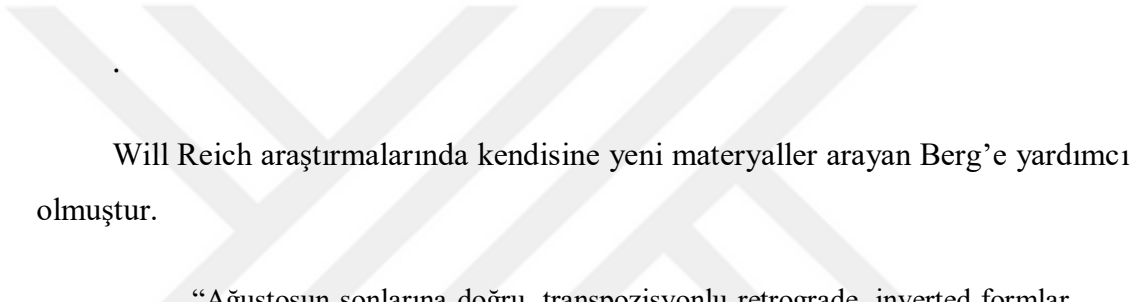
Lulu: (a) Esas seri, (b) Alwa'nın serisinden türetilmiş seri



Will Reich araştırmalarında kendisine yeni materyaller arayan Berg'e yardımcı olmuştur.

"Ağustosun sonlarına doğru, transpozisyonlu, retrograde, inverted formlar

Lulu: (a) Esas seri, (b) Alwa'nın serisinden türetilmiş seri



“Ağustosun sonlarına doğru, transpozisyonlu retrograde, inverted formlar ve tamamlayıcı diziler Berg’in ilgisini çekmiştir. Bu kalıp, Berg’in Keman Konçertosu’nun serisine uyarlanmış ve daha sonrada Lulu’nun dramatik müzik yapısını zenginleştirmek için kullanılmıştır” (Reich, 1982: 79-80).

Berg, bu kaynaklardan geniş bir dizi ‘Musico-Drama’ anlamlar geliştirmiştir. Bunlar aslen işitilemeyen karmaşık olan işlemler olsa da, kulağın kolayca sezebildiği şeylerdir. Dramatik olarak fonksiyonel olan serilerin üretimi, benzer bir şekilde, geleneksel formun orijinal fikir veya örneklerinin benimsenmesini de beraberinde

getirmiştir. 1930'un yazında opera üzerindeki çalışmasını tekrar ele aldığında, çalışma, bölümleri I. perdenin sonraki kısımlarına ve Dr. Schön'ün Lulu'yla birlikte meydana getirdiği etkileşime geçtiği kısımlarında, sonat bölümünün sergisiyle dağıtılmıştır. *“Libretto'nun düzenlemesini etkili bir hale getirmek için Wedekind'in gereksiz sözlerle dolu olan metnini ayıklamadaki zorlukların birinci sebebi, hızlı bir süreç için engel teşkil etmesi ve ikincisi de kendisinin yeni dizisel metodunun da çok karmaşık olmasıydı”* (Pople, 1991: 23).

1931 Temmuz'unda Berg, Wozzeck'in I. perdesini hala bitirmemiş, 1932–1933 sezonunda bitirmek için yapılan baskıya direnmek zorunda kalmıştır. II. Perdeye devam ederken, belirgin ve boğucu etkisi olan bir drama çalışması oluşturur. Her aşamasında fantastik bir yapıya ve karmaşaya sahiptir. Dr.Schön'ün sonatı gibi, form ve genel örneklere gönderme yapan diğer bölümlerde, varyasyonlar, 'gelişme' ve 'özeti' harmanlanmış, opera boyunca devam etmektedir. Geniş düzlemde, Lulu'nun erkeğe üstün geldiği ve sonrasında yargılandığı drama, geniş dizisel bir palendroma örnektir. Sahneyi bölerek edebi palendromik, orkestral perde aralarına odaklanmıştır.

1931'in Kasım ayının ortalarına doğru Berg dönüş noktasını geçmiş ve II. perde için 900 ölçü yazmıştır. Ama 1932 süresince, eseri ızdırap verecek kadar yavaş ilerlemiş ve sürekli olarak bölünmek zorunda kalmıştır. Yılın sonlarına doğru Helene ile birlikte Carinthia'da yeni bir yazlık alırlar. 1932 Aralığında Schoenberg'e yazdığı mektupta, *“niyetinin eserine, gelecek baharda yeni aldığı evde bir an önce yeniden başlamak olduğunu söylemiştir”* (Pople, 1991: 24).

1933 yılının Eylül ayı ortalarında Lulu'nun II. Perdesinin bitmesinden sonra, Berg'in mesleği bir trajedi yüzünden zarar görür. Almanya'da Nazi partisinin iktidara gelmesiyle birlikte, Schoenberg ekolünün ve daha birçok bestecinin performanslarına yasaklar getirilir. Bir Yahudi olarak Schoenberg' de Berlin'den Amerika'ya gitmeye zorlanır. Performanslarıyla birlikte birçok müzik Almanya'da yasak karşıtı işler olarak görülmeye başlanmıştır. Avusturya'da ki bazı olumlu gelişmelerle bu durum biraz olsun azalır. Bazı asil kimselerden alınan paraların da kaybedilmesi Universal Edition'un işlerini daha da zorlaştırır. Artık Berg'in aylık

ücretini ödeyemez bir duruma gelmiş ve yılın sonunda normal ücretini aşama aşama yarıya indirmek durumunda kalmışlardır. Berg, Der Wein'dan sonra Universal Edition'la borç halindeyken henüz yeni bir eser bitirememiştir.

Amerika'da bulunan ve pozisyonu hala tehlike içerisinde olan Schoenberg, Berg ve kendi ailesi için para bulabilmek adına pek çok çaba sarf eder. Berg, sanat çevresinin zengin itibarlı kişilerinden olan Elizabeth Sprague Coolidge'in, Lulu'ya sponsor olabileceğini ümit etmekteydi. Fakat eskisi kadar meşhur biri olmadığı düşüncesi bu planın başarılı olamayacağını düşündürüyordu. 1934 baharında, Schoenberg, 'Library Congress'le Wozzeck'i satın almaları için yaptığı ayarlamaların dışında Berg'e Yaylı Dördül serisinin yazımında yetki vermeleri için teklif getirmelerini de istedi. Fakat Lulu'yu neredeyse tamamlamış olmasına rağmen, bu işi geri çevirdi. Operayı performans için hazır hale getirmekte kararlıydı ve tamamlanmış partitürün taslağını kontrol ettikten sonra haziranın başından itibaren opera üzerindeki çalışmalarını ilerletti. Bu aşamasının yan ürünü şu an da çoğunlukla Lulu Süit olarak bilinen 'Beş Senfonik Süit' çalışmasıdır ve bu çalışmanın Erich Kleiber yönetiminde Berlin'de gerçekleştirilen Kasım ayındaki galası, orkestra şefinin, Almanya'dan ayrılmadan önce erken istifasını da birlikte getirmiştir. 1935 Martının sonuna dek, süit aynı zamanda Prag, Genova, Londra ve Boston'da seslendirilir. Fakat bu Berg'in finansal pozisyonunu rahatlatmaya yetmez. *"En kötüsü de, yılsonuna yetişmesi beklenen Lulu'nun Almanya'da mı yoksa Avusturya'da mı sahneye konulacağını henüz netlik kazanmamış olmasıdır"* (Pople, 1991: 26).

Tüm bunlar olmadan kısa bir zaman önce Berg, Amerikalı bir kemancıdan bir konçerto bestelemesi yönünde teklif alır. O yıllarda otuzlu yaşların ilk yarısında olan Louis Krasner, bir çalışma için Viyana'da bulunduğu dönemde Schoenberg ekolünün müziğiyle yakından ilgilenme şansı bulmuştur. *"New York'ta Stokowski'nin Wozzeck performansına katılmıştır ve bu çalışmadan çok etkilendiğini belirtmiştir"* (Pople, 1991: 26). Viyana'da ona eşlik eden Rita Kurzmann 1932'den beri Webern'in çok ilgi gören dizilerinin özel olarak verilen derslerine ev sahipliği yapmaktaydı. Bu derslerden bazılarında Krasner de katılmıştır. Seyirciler ve önemli icracılar tarafından Schoenberg, Berg ve Webern'in müziğinin yaygın red edilişinin

üstesinden gelebilmek için onu harekete geçiren, Rita Kurzman'nın, Berg'in piyano sonatını çalış biçimi olmuştur. Amerika'da geçirilen bir dönemden sonra, Krasner 1935'in başında Viyana'ya döndüğünde Frau Dr. Kurzman onu Lirik Süit'in kendi evindeki özel bir gösterimini dinlemesi için davet eder.

Krasner, Berg'i ekolün diğer üç bestecisi içinde lirizme en yakın kişi olarak tanımlamış ve Berg'e sipariş etmeyi düşündüğü konçerto düşüncesiyle oldukça meşgul olmaya başlamıştır. Arkadaşlarının, Berg'in herhangi bir görevi kabul etmeye pek yatkın olmadığını söylemelerine rağmen bu durum, onu düşüncesinden vazgeçirmeye yetmez. Aslında 'Library of Congress'in kendisine olan yaklaşımını geri çevirmesi nedeniyle çok da mantıksız bir yargı değildir. *“Ama eğer bir kere bağlantı kurabilmiş olsaydı, kemancı Koussevitsky ve Boston Senfoni Orkestrasıyla birlikte Lulu Süit için bir performans programlayarak, iyi niyetinin gerçek olduğunu kanıtlayabilirdi”* (Pople, 1991: 26).

Yıllar sonraki konuşmasında, Krasner kendisine, Berg'in görevi kabul edişini anlatır:

“...Berg ile aramızdaki kişisel netlik, onun evinde yavaş yavaş ve uyum içerisindeki bir konuşma sırasında gelişti ve ben konuya ancak Alban Berg tarafından bestelenmiş Keman Konçertosu ile girebildim. Ustanın tepkisi soğuk değildi fakat bu düşünceye şaşırmış gibi gözüküyordu. Devamında gelişen konuşma keyifliydi. 'Sen konser kariyeri ümit vaat eden genç bir kemancısın' demişti bana 'programların için istediğin Wieniawski ve Vieuxtemps tarafından olan kompozisyonlar harika fakat benim tarzım değil!' Ben de ona Beethoven ve Mozart'ın da aynı zamanda birer keman konçertosu yazdıklarını söyledim. Gülümsedi. Hafıza üstünlüğümü kanıtladıktan sonra konuşmaya devam ettim ve onu ikna etmeye çalıştım...” (Pople, 1991: 26).

Berg hemen cevap vermez fakat Krasner'in teklifini düşünceğine söz verir. Kemancı bu sırada nüfuzlu kişiler olan Universal Edition'dan Alfred Kalmus ve Hans Heinsheimer ve Viyana Konser Birliği'nden David Josef Bach'ın da desteğini kazanmıştır. Ardından gelen tartışmalardan sonra, nihayetinde Berg, Krasner, Heinsheimer ve Bach Universal Edition'un bürosunda anlaşmayı tamamlamak için bir araya gelirler. Krasner'in hatırladığına göre *“Berg şüpheli ama mutlu bir şekilde kabul etmiş ve konçertoyu bestelemenin uzun bir süreç olacağı konusunda uyarıda*

bulunmuştur” (Pople, 1991: 27). Bestecinin isteksizliği açıktır fakat 1500 dolarlık ücreti de kabul etmemesi olanaksızdır.

Berg, keman konçertosunu bir miktar baskı altında yazmayı kabul etmiş olsa da, bir yandan da Lulu’yla ilgilenmeye karar verir. III. Perdenin 1. sahnesindeki ‘concertante’li koral varyasyonlar hala orkestralanmayı beklemekte ve Der Wein’da da olduğu gibi, Keman Konçertosu üzerinde yoğun bir şekilde çalışmak durumunda kaldığından Lulu için yeteri kadar zaman ayıramamaktadır. Krasner Amerika’ya döner ancak Berg’in Viyana’daki keman resitalleriyle ilgili tüm haberleri arkadaşlarından almayı sürdürür. Kendisi de Berg ile mektup yoluyla iletişim kurar ve ona yazı İsviçre’de geçireceğini söyler. Berg, Krasner’e cevap için yazdığı telgrafında, *“Lulu Süitin Boston’daki performansı ile ilgili haberler verirken, 28 Mayıs’ta Waldhaus’da olabileceğini ve Keman Konçertosunu o zaman kaleme alabileceğini bildirir”* (Pople, 1991: 27). Berg’in Keman Konçertosu için tam olarak ne zaman taslak hazırlamaya başladığı çok açık değildir. Krasner’e Mart’ın sonunda yazdığı mektubunda, çoktan iyi bir hazırlık çalışmasını bitirdiğini yazmıştır. Reich’in biyografisinde yazdığına göre de, *“besteci anlaşmanın yapılmasından itibaren projeye aralıksız olarak ilgilenmektedir”* (Reich, 1982: 99).

Örnek 5

Berg’in Schoenberg’e 28 Ağustos 1935 yılında yazdığı mektubunda belirttiği Keman Konçertosu'nun serisi



Beklenmedik ve trajik bir şekilde, 22 Nisan’da Alma Mahler Werfel’in (Wozzeck’in ithaf edildiği kişi) ve çok iyi bir mimar olan Walter Gropius’un genç ve güzel kızı Manon Gropius’un ölümü Berg’i derinden etkilemiş ve duyduğu matem kendisini Keman Konçertosu üzerinde çalışmaya adanmasına sebep olmuştur. Alma Schindler (1879–1964)’in yoğun aşk hayatı, kendisini zamanın ileri gelen pek çok sanatçısıyla yoğun ve duygusal türden ilişkiler yaşamasına sebep olmuştur. Bu

sanatçılar Klimt, Mahler, Kokoschka, Gropius ve Franz Werfel'dir. Alma, Gropius'la 18 Ağustos 1915'te evlenir ve 5 Ekim 1916'da Manon'u dünyaya getirir. Diğer üç çocuğundan ikisi bebeklik dönemlerinde ölüme yenik düşmüşler ve Manon'un sağlığı da hiç bir zaman iyi olmamıştır. Nisan 1934'te, çocuk felcine yakalanır ve bu durum onlar için oldukça yıkıcı olur. "*Manon tüm iyi nitelikleri bünyesinde barındırıyordu. Onda sevgi için inanılmaz bir kapasite ve bunu gösterebilmek ve yaşamak için de inanılmaz yaratıcı bir gücü vardı.*"(Werfel, 158: 87) Manon Mutzi on yedi yaşında birçok sanatçının yanı sıra Werfel'in sosyal çevresindeki nice politikacı ve entelektüelin ilgisini çekmeye başlar. Felçli olan bacaklarıyla bir sonraki yıla kadar yaşamayı başarır ancak Paskalya zamanı 22 Nisan 1935'te bir Pazartesi günü yaşamını yitirir. Annesine son sözleri "*Anneciğim izin ver öleyim, diğer her şeyin üstesinden geldiğin gibi bunun da üstesinden geleceksin*" olmuştur (Pople, 1991: 28). Haberi aldıktan sonra Berg, Alma'yı arar ve 'Meleğin Anısına'adlı yeni konçertosunu Alma'ya ithaf edip edemeyeceğine dair izin ister.

Hızlı gelişim süreci önceki yıl yaptığı taslak çalışması sayesinde kolaylaşmıştır. Örnek olarak 'Österreichische Nationalbibliothek'teki taslaklar, virtüözlük bir etkiye sahiptir. "*Ustaca yapılan armoniler, çift sesler Glazunov'un ve diğerlerinin konçertolarından alınmıştır*" (Pople, 1991: 29). Lulu için kullanılan bir başka taslak da Carinthia'da zorlukla bulabildiği dizilerdir. Berg belki de, konçertoyu dört çift bölüme ayırmaya erken karar vermiştir. ([2]/4, 3/4; 4/4, 6/8), son ikisi, konçertonun, triyadlar yerleştirilmiş on iki notalık serilerini de içeren, tam-ton dizisi ve beşli zinciri eklenerek ilk anda koral ve rondo formunda "*mektubunda Schoenberg de belirttiği gibi açık tellere benzer olarak tasarlanmıştır*" (Örnek; 5) (Pople, 1991: 29). "*Muhtemelen konçertonun asıl müziği için yapılan önceki notasyon, Viyana'da öğrencilerinden biri tarafından piyano için yazılmış, on iki notalık bir prelüd'dür*"(Pople, 1991: 29). Nitekim Berg, I. kısmın ilk teması (ölçüler: 11–20) için dizilerin bel kemiğini geliştirmiştir. Bu eski taslaklar, eserin geniş bir şablonu olarak görülmelidir. Konçertonun kompozisyonu, birbirinden ayrı ve şematik olarak belirtilmiş ve tasarlanmış birçok aşamadan oluşur.

- Eserin geniş ve dar dizisini ve bölümlerinin karakterlerini tasarlama

- On iki notalık serilerden soyut şablonlar çıkarılmalı, türetilmeli, yakın dizilere ve akorlara da önem verilmelidir.
- Eserin tonalite pasajlarının dokusunun pürüzlü taslakları ve müzikal karakteriyle ilgili kararlar sahne aşamasında alınmalıdır
- Esas tematik materyali tasarlarken, serilerin ve soyut şablonların her ikisinin de kullanımı sahneden çıkarılmalıdır.
- Bütün çalışmanın devamlı tasarısını kurgularken sadece daha önceden yapılmış değişik çeşitlerle konjüktür içinde olan müziğin yönünü sabitleştirebilmek için kayıt yapılmalıdır.
- Partitürün taslağını hazırlarken genellikle eserin düzgün, dizinin özeti neredeyse her detayda tamamlanmış ama orkestral müzikle birlikte piyano azalırken, iki ya da üç beyitte kayıt edilir.
- Partitürün taslağının belirgin, açık uyarlamasıyla hazırlanan eserin tam notası orkestral müzikle birlikte artık enstrümantal gruplara dağıtılmıştır.

Her ne kadar, sahnelerin kronolojik sıralamaları açık ve net bir şekilde belirtiliyor olsa da konçertonun ikinci bölümünün tasarısı, tematik materyalin birçoğunun çalışması yapılmış olmasına, hatta birinci bölümde tüm esaslarıyla kompoze edilmiş olmasına rağmen, hala kararlaştırılmamış olarak kalmıştı. Berg'in karşılaştığı en büyük zorluk, Carinthian halk parçasının ve Bach'ın koralinin müzikal 'objects trouvés'un birleşimindedir ve her ikisinde de izlerini kapamak için oldukça fazla çaba sarf etmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, konçertonun temel tasarımı iki bölümden oluşur (I/II). Her iki bölüm de iki bölmeye ayrılmıştır ve bunun çok erken yerleştirildiği açıkça görülür. Dört bölüm arasında tamamlamaya göre yapılan ayırım, Lulu'da bulunan Schigolch (4/4'lük tartım içindeki 16'lıklar), Akrobat (6/4), Schoolboy (9/8) ve Marquis'in (3/4'lük tartım içindeki üçlemeli 16'lıklar) ritmik karakterini hatırlatır. Öte yandan, bireysel bölümlerin karakteri ve sıralaması aslen, bildiğimiz konçertoda bulunan şablondan biraz daha farklıdır. "*Berg'in eski düşünceleri*

tamamıyla gelişmiş taslağın temelini oluşturur. Bu taslak, bazı tematik materyalin antrenmanının yapılmasına bir konsept sağlar.” (Pople, 1991: 30)

Ia 2/4 Giriş, Andante

Rapsodi-cresc.’dan *ff*’ye

Ib 3/4 Landler melodi, Allegretto

A-B-A (Carinthian halk ezgisi üzerine varyasyon)-bitiş *pp*

IIa 4/4 Koral, Adagio

A-B-A (koral, gelişme, koral) – cresc./dim.

Cadanz, Allegro

IIb 6/8 Rondo

Final *f*

Bu sahnede, Carinthian halk şarkısı ve koralin birleşimini yok saymış ve Bach’ın ismini hiçbir yerde belirtmemiştir.

Örnek 6

Koral melodinin serilerinin ilk taslağı



Berg’in kardeşi Charley bestecinin ölümünden sonra Amerikalı arkadaşları Frida Semler Seabury’e yazdığı mektupta, “Krasner’in belki de bir koral eserle birlikte devam etmesini istemiş olabileceğini, ikilik ve birlik nota değerleri olan korallerin, Berg’in kendisinin on iki notalık serilerden çıkardığını ve taslaklar

boyunca bulunduğunu ileri sürer” (Örnek; 6) (Pople, 1991: 31). Bu taslak Lulu’nun ‘Concertante Chorale Variations’ın III. perdesinde kullanılan korallerin birer hatırlatıcısıdır. Dizisel koral düşüncesinin varlığına rağmen ve Willi Reich’in tanıklık ettiğine göre, “*Berg koral düzeni kullanma konusunda 1935 Haziran’ının ikinci haftasına kadar karar vermemiştir*” (Reich, 1982: 101). Taslaklarda, ‘ölü için okunan koral’ın bestecinin düşüncesinde çok daha öncesinde belirdiğinin kanıtları vardır.

“Besteci ön hazırlayıcı eserinin bölümü olarak, ‘Akkorde u. Cadenzen (akorlar ve kadanslar)’ başlığı altında, kromatik tam-ton dizisi kısımlarının çıkarılması sırasında tonal müzikte benzer olan triyad ve yedili akorların değişik, farklı şablonlarının nasıl konçerto serilerinden türetilbildiğini keşfetmiştir” (örnek; 9a ve örnek; 18) (Pople, 1991: 31).

‘Akorlar ve Kadanslar’ ve ritim taslakları, konçertonun birinci kısmının temel pasajlarını ve özellikle, ‘Est ist genug’un finalinin melodi ve kelimelerini kaydederken birlikte kullandığı, Allegretto’dan olan ‘ritmico’ materyalini içerir. Bir başka taslakta ise koral ve kadansa benzer kayıtlarla ilk koral varyasyon’da ki müzik bulunmaktadır (II/158–164)

Konçertoyu bir düzene sokmak için yeniden gözden geçirilen ve düzeltilen plan, ‘Est ist genug’un uyarlamasını içerir. Bu plan, programlı bir düşüncenin ürünüdür. “*Berg, Mutzi için bir eser yazmaya niyetlenmiş ve anlaşıldığı üzere bu eseri annesinin doğum günü olan 31 Ağustos’a yetiştirmeye çalışmaktadır*” (Reich, 1982: 102). Willie Reich Alma’ya duyduğu manevi borcu, eserin yayımlanmasının başlangıcındaki hazırlıklarla ilgilenerek öder.

Andante melodiler, giriş bölümünün çıkıcı ve inici hareketlerinden ortaya çıkmıştır. Bunlar, orta bölüm Grazioso’da düğümlenir ve sonra tekrardan çözülünürler. Allegretto Scherzo’da aynı temelden ortaya çıkar, bu bölüm, sevimli bir kızın zarif dansının hayalini yakalar. Bu dans nazık, ince ve hayalperest bir karakterle, Carinthian halk müziğinin mistik karakteri arasında değişir. Vahşi bir ağlama ikinci bölümü tanıtır. Özgür ve fırtınalı bir hareketle başlar. Doğaüstü etki bir felakete doğru karşı konulamaz bir biçimde ilerler. Yardım için olan inlemeler ve tiz ağlamalar orkestrada duyulur, yıkımın baskısıyla boğulurlar. Son olarak, uzun bir

pedal sesi ile derece derece söner, kaybolur. Büyük bir şüphe ve endişe anında koral girer, ciddi ve ağırbaşlı bir şekilde solo kemanla birlikte tahta nefesli sazlar bir org tınısı gibi, klasik modelin orijinal armonizesinin her dizesine cevap verir. Hünerli ve zeki varyasyonlar koral melodiyle birlikte bunu takip eder. Koral melodi her zaman artan bir ‘misterioso’yu temsil eder. ‘Misterioso’nun yükselişi, solo kemanın atonal ‘kederi (‘Ağıt’)’ ile birlikte aydınlığa doğru yükselir. Ağıt, güçlü bir şekilde sürekli olarak yükselir, solist işitilir, bir jestle tüm keman ve viyolaların liderliğini alır, hepsi birlikte onun melodisine katılır ve kendi bölümlerine geçmeden önce güçlü bir zirve noktasına ulaşırlar. Carinthian halk müziği, bir kere daha güzel, sevimli bir kızın imajını hatırlatır. Sonra koral, hüzünlü armonilerle birlikte bu üzücü vedayı sonlandırır.

Örnek 7

‘Ein Vogel auf’m Zwetschgenbaum

A Ve - ga - le af'n Zwesch - pm - bam hat me auf - gweckt,
tri - di - e, tri - di - e i - ri tu - li - e! Sist
hiatt i ver - schla - fn in der Miaza - le ihrn Bett,
tri - di - e, ri tu - li - e !

Bu açık ve hareketli program tüm hikâyeyi anlatmaz fakat Douglas Jarman'ın da belirttiği gibi “*eserde, gizlenmiş otobiyografik referanslar vardır. Gizli program Mutzi'den olanla birlikte paralel olarak ilerler*” (Jarman, 1982: 185). Bunun kanıtı olarak müzikal ‘objet trouvé’ konçertoda görülür. Burada Carintian halk şarkısı olan ‘Ein Vogel auf'm Zwetschgenbaum’ (Örnek; 7) bulunmaktadır ve bu şöyle devam eder:

“Erik ağacındaki bir kuş beni uyandırdı

Tridie, tridie, iri, tulie!

Yoksa Mizzi'nin yatağında uyuyakalacaktım.

Eğer herkes zengin ve güzel bir kız istiyorsa

Şeytan çirkin olanı nerede almalı?

Kız Katolik ben Protestan

Yatağındaki tespihi kesinlikle kaldıracak.”

(Pople, 1991: 33)

Koralin konçertoda ilk olarak duyurulduğu noktada dikkatlice yazılmış olan ‘Est ist genug’un metnine karşılık olarak bu şarkının olağanüstü metni, Berg tarafından hiçbir yerde sezdirilmemiştir. Ama Jarman'ın iddia etmiş olduğu üzere, Berg'in şarkının melodisini metin olmadan aktarmış olup olamayacağı anlaşılamaz olabilir. “*Mizzi ismi Manon Gropius'un takma adıdır ve bu takma ad aynı zamanda, Berg'in Carinthia'da ki evlerinde hizmetli olarak çalışan aynı zamanda gayrimeşru çocuğunun annesi olan bayanın adı da olabilir*” (Pople, 1991: 34). Berg bu sıralarda 17 yaşında yani Mutzi Gropius'un çocuk felcine yakalandığı yaşlardadır. Onun mutlu gençliğinin portresi Keman Konçertosunun birinci bölümü biçimlendirmiştir. Yani Alban'ın kişisel portresini de anlattığı için bu konçertonun iki yönü olabilir.

Berg'in orijinal taslağının, programlı bir yaklaşımla desteklenen serial müziğe dönüşmesi, birçok aşamayı içerir. Bu aşamalar, taslakların yanı sıra Krasner ve

Reich'in tanıklıklarıyla da netliğe kavuşur. İlk önce birinci bölüm bestelenmiş ve taslağın devamındaki iki kısmı, Berg'in daha önceden tasarladığı "*Andante-Allegretto modelden biraz daha ayrı bir yerde durur. Allegretto 6/8'lik tartımla biçimlenmiştir fakat bu bölüm orijinal olarak 3/4 olduğu için 6/8'e Rondo finali için konulmuştur*" (Pople, 1991: 34). Rondo için tematik malzeme olarak düşünülen tasarılar 3/4 zamanlık bir marş materyalini, noktalı ritimde açısıl bir temayla birlikte içerir. Fakat Berg, Allegretto'yu yazarken Carinthian halk şarkısı varyasyonlarını yazma düşüncesinden vazgeçmiş ve bu düşünce onu halk şarkısının tümünü çıkarmaya yöneltmiştir. Partitürün taslağının sadece birinci bölümünü detaylı bir şekilde hazırlamaya başladığında, taslağı genişletmiş, I/176–231 ölçülerini araya sıkıştırmış ve hatta final versiyonunda bile I/176'dan I/232'ye kadar olan ölçüleri etkilemiştir. Bu durum halk şarkısının ve otobiyografik çağrışımların yeniden elden geçirilmesine ve düzeltilmesine sebep olmuştur.

Bu noktada, her ne kadar Berg Rondo için belli tematik taslaklar yapmış olsa da geçici olarak 'Est ist genug' melodisini kullanmaya karar vermiş fakat bunu konçertoyla birlikte devam ettirmeyi zor bulmuştur. Planlarını gerekli olmadıkça açıklamadan, Krasner ve Reich'in yardımlarını kabul eder. Kemancı, Haziran'da Waldhause'a davet edilir ve partitürün taslağından konçertonun birinci bölümünü çalar. Fakat Berg'in bu davetinin asıl sebebi 'cadanz (kadan)' için fikir oluşturmaktır. Krasner'e gerçek nedeni anlatmaz çünkü çalarken önyargısız bir biçimde konçerto ya da sonat olduğunu düşünmeden çalmasını ister.

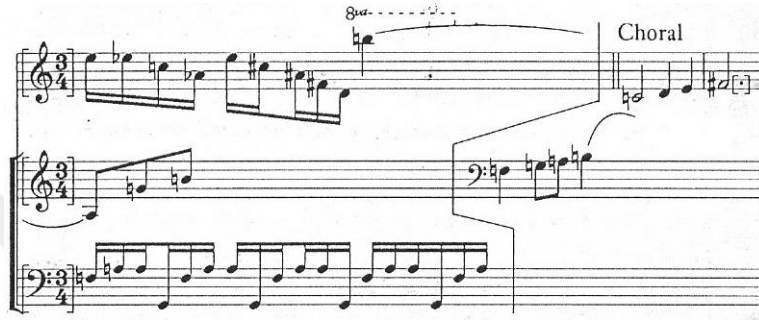
"...Öğrencilik yıllarımdan beri akşamlarımı, çalarak ve kendim için doğaçlama yaparak geçirirdim. Şimdi bu yüksek noktada, büyük besteci gençlik yıllarımın gizlenmiş uzun saatlerini açığa çıkarmamı istiyor. Sürekli çaldım. Saatler boyunca. Değişik akorlara, pasajlara, figürasyonlara rağmen parmaklarıma ve aklıma güç gelmişti. Bir saat veya bir saatten fazla bir zamandan sonra hiç durmadan konçertonun bir bölümüne saptım. Berg beni durdurdu ve 'hayır, lütfen konçertoyu düşünme, sadece çal' dedi..." (Pople, 1991: 35).

Bu ya da belki de başka bir materyalden, Berg II/7–18 ölçülük müziği tasarlayabilmiştir. Daha sonra bu noktadan koral melodiye direkt bir bağlantı tasarlar o da, kadanın sonunda tasarlanmış olan Dominant–7 akorunun çözülmesi sebebiyle 'Do Majör'de gelir (Örnek; 8). Fakat Berg'in bu tonalite hakkında başka düşünceleri de vardır. Mozart, Beethoven, Brahms ve Tchaikovsky tarafından

konçerto için kullanılan geleneksel bir tonalite olan Re Majör yerine ölçü II/17’de tutan La Majör, artık dominant fonksiyon akoruna hizmet etmesi gerektiğini düşünür. Ayrıca, koralin ilk duyuruluşu daha yüksek bir tona G-A-B-C’ye yükseltilmelidir.

Örnek 8

Kadanz’dan Koral’e kadar olan plan



Bu noktada, koralin daha önce kullanmış olduğu bilindik melodisini tekrar kullanmak yerine, Bach’ın ‘est ist genug’ armonizesini transpoze edilmiş şekilde kullanmaya karar verir. Bu sebepten Reich Bach’ın koral düzenlemelerinden oluşan koleksiyonları araştırmaya başlar, “*Berg’in kafasında çoktan bir koral ve onun basit bir Bach versiyonunu bulmak gibi bir düşüncesi olduğundan haberdar değildir*” (Reich, 1982: 101). ‘Cantata O Ewigkeit, du Donnerworth (BWV 60,1723)’ ve de Berg’in Bach’ın düzenlemelerinden kopya ettiği koral koleksiyonlarında müzik La Majör’de duyurulur. Ayrıca Berg kendine ait melodi düzenlemesinin akorsal armonizasyonunu da tasarlamıştır. ‘Si Majör’ koralin dönüşümü, II. parti için olan majör yapıyı düzeltmede ortaya çıkar.

“Berg ilk önce koral-kadanz-rondo formunu vermiş daha sonra Kadanz’ı Koral’e bağlamak için nota türetmiş ve en sonunda Rondo’yu Kadanz ve Koral bölümlerinin arasına ilave etmeye karar vermiştir. (II/23. ölçüden başlar). Bu nedenle, Mahler stili bir düşünce ürünü olan ‘Rondo final’ini bırakmış ve bunun yerine programlı temeli daha açık bir diziyi tercih etmiştir.” (Pople, 1991: 36).

Artık gerekli olmayan sayfaların arkasına tasarının sürekliliğini parça parça kurarken, Berg'in kompozisyon süreci bu aşamada tehlikeli bir biçimde doğaçlamaya yaklaşmıştır.

Çarpıcı 'Marcia' notasını Dominant pedal sesine doğru geliştirir. 'Fa' sesi olmasına karar vermeden önce ilk olarak bunun Re olması yönünde düşünmüş ve Koral için de Si Majör'ü seçmiştir (Pople, 1991: 36). Marcia'nın ritmi artık konçertonun 'Hauptrhythmus'u olarak ortaya çıkar. Materyalin bu yeniden düzenlenişi sayesinde, Berg koralin tanıtıcı kelimeleri için bir kavram düzenler: *"Yeter artık! Tanrım, seni memnun ederse, beni bu boyunduruktan kurtar!"* (Pople, 1991: 36)

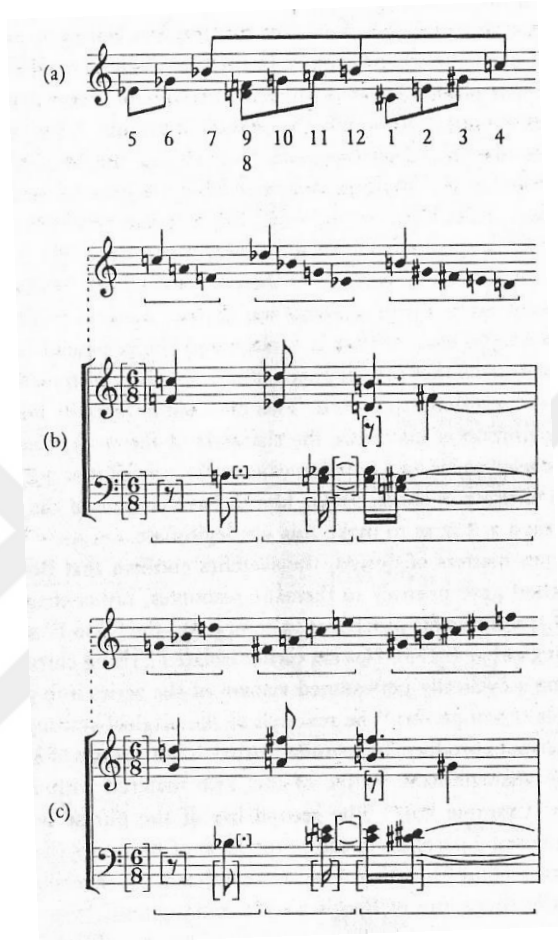
Kendisine, ilk 'Do Majör'de taslağı çizilmiş olan koral melodiye geçişteki genel tasarımın yeni düzenlemede bulunması gerektiğine dair bir not düşmüştür.

Berg'in, koral bölümünün yapısı hakkında önceki düşünceleri, bu bölümün üçlü bir formda (sonradan parti IIa olarak düşünülür) ve birincinin müziğini retrogradeler'le temsil eden (Lirik Süit'in Allegro Misterioso'sunda olduğu gibi) ikinci A bölmesi ile birlikte olması gerekmektedir. Bu planda ilk A bölmesi üç solisti de ön plana çıkarmamak için; kontrabas, viyolonsel ve solo keman koral armonileriyle desteklenmiştir. Daha sonra 'pp' kısmını çalan solo, orkestra şefi tarafından esere dâhil edilir ve müzik 'b' bölmesine doğru ilerlerken, ilk olarak kemanların yarısı daha sonra diğer yarısı koral müziğinin gelişimi içerisinde müziğe katılır. Keman, viyolonsel ve kontrabaslar tarafından 'pizz.' eşliğiyle de desteklenir. Her ne kadar, bu bölmenin yakın palendromik A-B-A taslağı ilk olarak düşünülmüş olsa da daha sonra terk edilir. Bu aşamada ortaya çıkan orkestranın üstteki dizilerinin liderliğini, yavaş yavaş solo grubu alır. Bu hareketli bir pasajdır ve konçerto kavramıyla çok uyuşmaz

Parti II'nin temel taslağı bellidir ve Carinthian halk şarkısının nakaratı da kederin ve şekil değişiminin O'nun otobiyografisinin bir elementi olduğunu doğrular. Bu, Berg'in kendi ölümüne dair bir önsezi, bir ağıt olarak kullanılmıştır.

Örnek 9

Trio II'nin temasının taslağı



Tasarının amaçlarından ayrı olarak, taslaklar, Berg'in kompozisyon metodunun tematik kaynaklara öncelik verdiğini doğrular. Birinci kısmın Trio II'deki (I/155. ölçüden başlayan) kompozisyon izleği semboliktir. Çıkıcı kromatik dizi, serilerin versiyonlarını 3, 4, 5 notalık gruplara ayırarak sağlamıştır (Örnek; 9a) . “Trio materyalinin, onu destekleyen armonilerini üretebilmek için, tersyüz edildiği serilerin, orijinal başlangıç noktasına dönmüştür (Örnek; 9b)” (Pople, 1991: 37). Müzik cümlesinin ikinci ölçüsü, serilerin ilk formunun aynı bölümün asıl serilere uyarlanmasıyla ortaya çıkmıştır (Örnek; 9c). Böylelikle iki tamamlayıcı ölçü, ‘inversion’ yöntemiyle ilişkilendirilmiştir. Bu da Berg'in cümle yapısının en karakteristik izleğidir.

Berg, süregelen taslağı bestelerken, onun çeşitli görünümüne melodik hattı sayesinde referans yapabilme olanağı bulur. Her zaman için partitürün taslağı kopya edilebilecektir; belki hafızadan, belki de başlangıçta ki taslaktan. Süreklilik içeren taslağın, I/155 ve I/156 ölçüleri gerçekte boştur. Detaylandırılmış kompozisyon, materyalin geliştirildiği noktada devam eder. Başlangıçta serilere referanstır, devamında inici bir kromatik diziye ulaşır.

“...Bu süreç, Schoenberg tarafından ‘classicist musical phrasely (klasik müzik cümleleri)’ kavramında özetlenen ‘liquidation’(yok olma) prensibiyle aynı çizgidedir. Bir cümle ve onun tekrarlanma tekniğinin devamlılığa uyarlanması, genişletmenin bir çeşididir. Gelişme yalnızca büyümek demek değildir, arttırmak, büyümek ve genişlemektir, ama aynı zamanda azalmak yoğunlaştırmak ve kuvvetlendirmek, etkisini daha belirgin kılmaktır.

‘Liquidation’ karakteristik özellikleri derece derece bırakmaktan, terk etmekten oluşur. Daha fazla devamlılık gerektirmeyen, karakteristik olmayan bir öğeye rastlayana kadar devam eder. ‘Liquidation’ın bitimi, genellikle bir geciktirim ve duraklamanın birleşimiyle olur. Bu aşamada, bir pedal sesinin geciktirilmiş efekti uygundur. Aynı zamanda, başka bir seste, kısıtlanmış ya da tekrarlanmış bir notayla da yapılabilir...”(Schoenberg, 1983: 58)

Altı ölçülük cümlelerin, birbiri üzerine konmuş karakterize edilmemiş kromatik inişten sonra, ölçü 1/161–162 ve I/163’te temanın tekrarı, nakaratın yapılması tam olarak Schoenberg’in izlediğini tasvir eder.

10.Örnekte açıkladığı gibi, partitürün taslağının final versiyonu gerçekte, I/155. ölçüde, bir önceki bölümün sonundan bir katılım efekti yaratmak amacıyla taslak olarak oluşturulan materyalle uyum gösterir. Doğrusu, müziğin sıkı serial kaynağına, türetimine yapılan küçük uyarlamalar konçerto boyunca meydana çıkar.

Berg partitürün taslağından kopya ederken partitür taslağının içine konulan skeç ve taslaklar göz önüne alındığında dikkatsiz olduğu iddia edilebilir. Bunun en

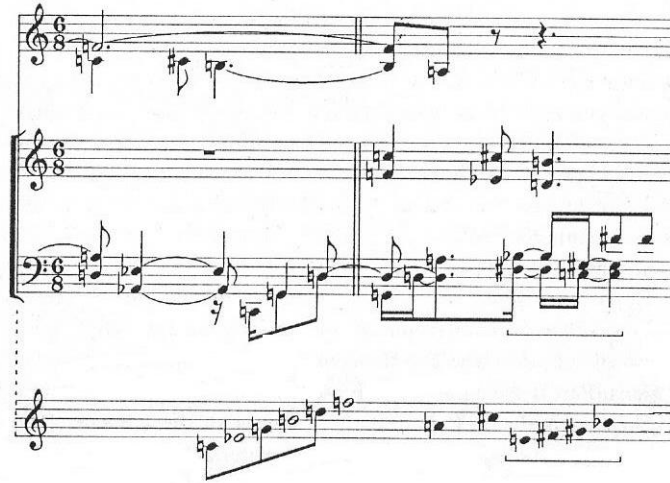
ciddi sonucu, II/4-5'teki solo bölümünün yanlış versiyonunun basılmasıdır (doğru metin partitürün taslağından alınmış, (Örnek; 11'de gösterilmiştir).

“Tematik materyalin, kaynak olmadan tekrarlandığı ya da geliştirildiği örneklerde, parti IIa (II/78–90)’ın merkezindeki solo kemanda ya da ‘Marcia’nın nakaratında (II/111–119) olduğu gibi, konçertonun orijinal haliyle yayınlandığına dair bazı ufak şüpheler varken (pek çok hata ve belirsizlik içerir), bunların çözümü müzikologlar ya da icracılar için kolay değildir.” (Pople, 1991: 40).

Eser serial bakımdan Lulu kadar yoğun değildir ve seri analizinin ışığında, sorgulanabilir olarak gözüken birçok nota, devamlılık içeren taslak tarafından doğrulanmıştır. Bu taslak elle yazılmış olan bir kaynaktır, kompozisyon süreci ve sonraki arasında, materyalin kopya edilmesi sonrasında oluşan hataları ufak da olsa içerir.

Örnek 10

Son versiyonundaki serial formun etkileşimi



Berg, 15 Temmuz'da partitürün taslağını bitirmiş olmakla beraber, orkestral partisyona devam eder. Ama Krasner'in I. bölümün ilk bölmesi, ziyareti sırasında gördüğünden beri, II. bölüme başlamıştır, böylelikle partitürün taslağı kemancıya bir an önce gönderilebilecektir. Konçerto çalışmasının bu son aşamasında, Berg Lulu'da olduğundan daha küçük bir orkestrayla uğraşıyor ve bu orkestrada piyanonun renkli potansiyelinin eksikliğini hissediyordu ama aynı zamanda Der Wein'da ilk defa

kullandığı alto saksafonun karakteristiğini de koruyordu. Gerçekte, keman konçertosunun orkestrası bu aryayla benzerlik gösterir.

Örnek 11

Berg'in partitür taslağından alıntı; II/4–5. ölçüler



Bölüm IIa'nın müzikal zirvesi, II/125. ölçü gibi, Lulu'nun ölümünün parlak renkleriyle tasarlanmıştır ya da Der Wein'in merkez bölümündeki Ib bölmesi gibi tasarlanmıştır. Sonunda Lulu'da ki 'concertante' koral varyasyonlarının serisi konçertonun temel niteliğinin etkisinde belirgin bir şekilde kalmamıştır. "Genelde, Keman Konçertosu'nun, 'requiem (ağıt)' işlevi, kendisinin kontrollü, zapt edilmiş renkliliğiyle uyuşmaz".(Pople, 1991: 40)

Bach'ın koral düzenlemesinin transpozisi, üç klarinet ve basklarinet için sanki küçük bir kilise orgunu andırır şekilde diziselleştirilmiştir.

II. Bölümün 2.bömesinin tamamlanması beklenildiğinden daha erken olmuştur. "Berg, tekrar Krasner'e 27 Temmuz'da yazmış ve planlarından sonra, keman partisinin düzenlenişi için kendisini beklediğini belirtmiştir. Orkestra partisi 12'sinde tamamlanmış, 13'ünde partitür Krasner'e gönderilmiştir." (Pople, 1991: 41). Krasner, Berg'i 16 Eylül'de görmüş ve belki de bu ziyaret I/77–78. ölçülerin son dakika düzeltilmesine neden olmuştur.

Berg'in sağığı uzun yıllar boyunca iyi değıldir. Büyük acı çektiğı astımı, saman nezlesi ve apsesi devamlı olarak ilerleme eğilimindedir. “*Konçertosuna çalışırken astım hastalığı kalp sorunuyla birlikte yinelenir ve diş ağrısı oluşmaya başlar*” (Pople, 1991: 41). Kendisini yeni eseri üzerinde çalışmaya zorlarken Krasner'in ifadesi de açıkça şunlarla ilgili olmuştur;

“...Frau Helene Berg bana Alban'ın nasıl hasta yatağında ağrılarla işkence çektiğini, Keman Konçertosunu bitirebilmek için ara vermeksizin, kendinden geçercesine çalıştığını, tekrar tekrar anlattı. Uyumak ya da yemek için durmayı reddetmiş, elini merhametsizce ve ateşlice kullanmıştı. ‘Devam etmeliyim’ Berg karısının yalvarmalarına tepki gösteriyordu. ‘Duramam, zamanım yok... ’”(Pople, 1991: 42)

“*Dr. Engstler'in tavsiyesiyle, 'ISCM Festivali' için Prag'a gitmemeye karar verir ve 1 Eylül'de festival onsuz başlar*” (Moldenhauer, 1982: 48). Doktorların etkili tedavileri sonucu çıbanı tamamen iyileşmiş ancak Berg'in bünyesi daha sonra vücudunda şiddetli ağrılara neden olan küçük kabarcıklar geliştirmiştir. Bunlar tedavi sonrası kaybolurlar. Daha sonra Ocak ayında yaptığı bir yürüyüşte bünyesi, yürümesini zorlaştıran çok ağrılı, bulaşıcı, sert kabarcıklar oluşturmaya başlamıştır. Ama “*Helen, O'nun moralindeki sabit gerginliğe rağmen hala yeni beste planları düşündüğünü söyler*” (Pople, 1991: 42). “*Erkenden Willi Reich'la radyolarda ve filmlerde iş yapabilecek piyanolu bir oda müziği ya da üçüncü yaylı dördülünü ve bir senfoni hakkındaki düşüncelerini tartışmıştır*” (Reich, 1982: 17). Kasımın başlarında hevesi ve canlılığı azalır. Yeni bir çıban ortaya çıkınca Berg kendisine morfin veren başka bir doktora gitmek durumunda kalır çünkü her zamanki doktorunun ücretini karşılayamamaya başlar. Reich'a yazılmış dördüncü mektubunda, çaresiz hastalığına rağmen, kendisine göre bir numaralı zorluğa karşı koymaya çalıştığını açıkça belirtmişti;

“...Bir yolunu bulup yardım almalıyız. Yaşamak için bir, belki iki ayım var ama sonrası? Aklım önemsiz şeylerde ve onları tekrar tekrar düşünüyorum. Derinden kederliyim...”(Pople, 1991: 43).

Morfine ek olarak Berg sağık durumunun yarattığı ağrılı semptomlara, gizlice aldığı yüksek dozlarda aspirinlerle çare bulmaya başlar.

12 Kasım'da Viyana'ya döndükten sonra Waldhaus'u satma ihtimaliyle yüz yüze gelir. *"Schoenberg'e de açıkladığı gibi, son iki yılda, hiçbir yerde olmadığından daha çok orada çalışmıştır. Fiziksel ve finansal sıkıntısı hayal kırıklığıyla birleşir. Kendi ülkesinde bir yabancı gibi hissetmektedir"* (Pople, 1991: 43). Kasımın sonunda yine çıbanı sorun olmaya başlamıştır. Ama yine de Lulu Sütün provalarına ve galasına katılabilmeyi başarmıştır. Bu durum karşısında Helen, Berg'i neşterle tedavi etmeyi düşünür fakat bu davranışın sonu kan zehirlenmesinin başlangıcı olabileceği için vaz geçer. *"14 Kasım Cumartesi günü hastalıklı durumuna karşın, Rita Kurzmann'la birlikte viyolonsel konçertosunun üzerinden geçer"* (Reich, 1982: 17). İki gün sonra acısı aniden hafifler fakat akşamında ateşi kırk dereceye ulaşmıştır. Bir doktor çağrılır ama Berg'in arkasındaki çıban geçicidir ve abseleri de artık görünür değildir. Doktor ateşin nedenini gribe bağlar. Ertesi gün Berg Rudolf Spital'a alınır, ama iki araştırma niteliğindeki operasyonlar ne yazık ki enfeksiyonun asıl kaynağını bulmaya yeterli olmaz. Kaybedilen kanın telafisi için nakil yapılması gereklidir. İlaçlar Berg'i birkaç gün için güçlendirmiş fakat Pazar günü kalbi zayıflamıştır. Aynı sabah bilincini geri kazanır ve sonunda nefes almak için mücadele ederken, koralin sözlerini tekrar eder: 'est ist genug'. Sonra sakince *"Şimdi hepimiz uyuyacağız Helene"* der (Pople, 1991: 44). 24 Aralık 1935'te Salı günü vefat eder ve dört gün sonra Hietzing'in varoşlarındaki evinin oraya gömülür. Otopside yayılmış bir dalak hastalığı, böbreklerde apseler ve de prostatı olduğu ortaya çıkmıştır.

Berg'in ölümünden hemen sonra, Helene çalışmalarla ilgilenmeye, Lulu'nun tamamlanabilmesi için uğraşmaya ve Berg'in yazışmalarını arşivlemeye başlar.

Konçerto yüzeyde belli belirsiz izler bırakan gizli bir alt metne sahiptir. Bir tür gizem hissi parçaya yayılmaktadır. Kulağa tanıdık gelen bir kadansın içinde ara sıra kristalize olmuş mistik, modern sesler, bir yerinde 'amin', bir yerinde bir parça Debussy, başka bir yerinde ise bir Caz grubu hissedilir. Solist ilk olarak, akort ediyormuş izlenimi veren açık telde çalmaya başlar. Yavaşça dalgalanan müzik yaklaşık dört dakika boyunca hız ve yoğunlukla şekillendikten sonra tekrar yavaşlar. Sonra valse dönüşür ve bir ara Berg tarafından 'rustico' diye adlandırılan etkileyici bir tonaliteye ve kıvraklığa sahip olur. Sürekli değişen modlar müziğin yönelimini

izlemeyi güçleştirse de ‘rustico’nun tekrarıyla birlikte dinleyicinin dikkatini odaklaması sağlanır ve o andan itibaren solist bölümü armonikler olarak çalar ve burada müzik sanki ılık çalınıyormuş gibi bir izlenim verir. Ardından hüzünlü ve belli belirsiz tanıdık bir ninni duyulur. Etkileyici bir şekilde armonize edilmiş triangle sesleri, glissandolar ve solonun ılık çalarmış gibi devam eden doğuşkanları şefkat ve hüznün dokunaklı bir karışımını sergiler. Vals devam eder ve bölüm kısa bir süre sonra karışık bir minör akor içinde çözülür. Duraklamadan sonra orkestranın değişken sesleri, karışık bir biçimde orkestralanmış ve vurmali çalgı ile anlam karanlıkta kalmaya devam eder. Solistin tekrar eden ‘akort etme’ sesleri bu sefer daha hızlı ve şiddetli bir biçimde duyurulur. Trampetin takıntılı bir biçimde tekrar eden ritminin marş ritmiyle uyumu esnasında, solist devamlılığa sahip bir melodiyi tek tel üzerinden çalarken aynı anda diğer telleri de çeker. Marşın dönüşünün ardından aniden bir Bach Korali duyuran ve adeta bir kilise orgunun sesini andıran bir klarinet korusu müziğe dâhil olur. Uzun yavaş bir ‘crescendo’ ile doruğa ulaştıktan sonra biraz daha yavaş bir şekilde dağılan ses; öncekinde olduğu gibi dinleyicinin başlangıcını fark etmesini engelleyen aynı gizlilikle ninniye geri döner. Koronun hafif pasajı, boş tellerin fısıltısı, aşırı şiddetli ve hafifçe uzayan solo sayesinde orkestrada ılık ve ahenkli bir çözülme duyulur.

Sürekli değişen modların aslında bir palendrom oluşturduğu fark edildiğinde ör: ‘A B C D C B A’, eser daha fazla anlaşılır bir hal alır.

Viyana’da, Krasner ve Kurzman ilk gösterilerini yönetecek olan Webern’e 8 Nisan’da eserlerinin özel bir gösterimini yaparlar. “*Webern, bu görevi yapabileceğinden kuşulanmaya başlar ancak onu Barselona’ya seyahat etmeye ikna eden sadece Krasner’in ultimatomu olur*” (Moldenhauer, 1978: 455). Krasner ve Webern onları Almanya’ya götürecek tren seyahatini planlamaya başlarlar, bu seyahatlerinin asıl amacı Almanya ve Nazi uygulamaları hakkında bir ilk izlenim edinebilmektir. Berg ile anlaşmasının çok zor olduğunu düşünür, bu yüzden de gittikçe öfkelenmeye başlar, son provadan sonra kendisini otel odasına kilitler ve bu gösterinin olamayacağını söyler. Bu durum karşısında Helene Berg, Webern’i kararından vazgeçirebilmek için çok çaba sarf eder. Eser gösterime girmeden bir gün önce çok büyük bir şansla, daha önceden Wozzeck’ten üç kesit ve Der Wein’i

yorumlayan ve festivali organize eden Hermann Scherchen, gösteriden sadece yarım saat önce orkestrayı çalıştırır ve Krasner'e herhangi birinin müziği böyle yapamayacağını söyleyerek, ondan çalması gereken bölümü ezberden yapmasını ister. Böylece Scherchen'ın verdiği bu ilhamla gösterinin 19 Nisan 1936'da sahnelenmesi kararlaştırılır. Gösteriyi izleyen genç Benjamin Britten'e yorumu sorulduğu zaman hiç duraksamadan, "...Harikaydı" ve "en iyi festivaldi..." yorumunu yapar (Pople, 1991: 44).

Konçertonun 1 Mayıs 1936'da Londra'da yapılan ikinci gösteriminde orkestra şefliğini üstlenen Webern profesyonelliği sayesinde başarılı bir performans sergiler. Krasner'e göre; Webern orkestrayı idare etme konusunda ilham verici bir ustadır.

25 Ekim 1936'da Viyana'da yapılan ilk gösterime, kötüye gitmekte olan politik ortam gölge düşürür. Bu durum Berg'in müziği için olduğu kadar, Krasner ve Klemperer'in Yahudi olmaları açısından da kabul edilemezdir. Hem genel baskı hem de orkestra elemanları için olan bu zıt görüşler performansı tehlikeye atmış ama Klemperer eğer bu gösterim yapılmazsa bundan sonra kendisinin konserlerde şeflik yapmayacağını ve hatta Viyana'yı kesin olarak terk edeceğini söylemesiyle durum kurtarılmıştır. Hem Webern'in sevilen kişiliği hem de bilet satışlarının iyi olması sebebiyle ve orkestradaki muhaliflere, çok usta ve tecrübeli bir kemancı olan Arnold Rose'un konsere refakati kararıyla ortalık yatıştır.

Paris ve daha sonra Brüksel'de gerçekleşen Avrupa performanslarından sonra 9 Aralık'ta Londra'da tekrarlanan ve çok büyük başarı kazanan performans Sir Hang Woods yönetiminde yapılır ve Walter Gropius'da bu gösterime katılır. Performanstan sonra Krasner soyunma odasında beklerken o anı şöyle anlatır:

"...uzun, sessiz bir beyefendi, temiz bakışlı gözleriyle kapıyı açarak odaya geldi ve bana doğru yürüdü. Başıyla selam vererek elimi sıktı ve 'ben Walter Gropius, teşekkürler' dedi. Nefesim kesildi, titliyordum, hatta iki dakika boyunca tek bir kelime konuşmadan birbirimize baktık. Walter Gropius'un gözlerinde kendimden önce, onun kızını, Manon'u, arkadaşı Alban'ı Viyana'yı ve geçen onlarca yılı gördüm. Son olarak sakinliğimi sağlayabildim, Gropius döndü ve odanın dışına kadar adımları birbirini takip etti..." (Pople, 1991: 45)

Bundan sonra performanslar Floransa'da Maggio Musicale'inde Mario Rossi önderliğinde yapılmaya başlanır. Daha sonraki performanslar da ilk Londra

performansında olduğu gibi kaydedilir ama hiçbir tanıtım amaçlı sonuç vermez. Amerika’da Boston ve New York’ta, Stokowski ile Philadelphia’da, Frederick Stock ile Chicago’da, Artur Rodzinski ile Cleveland’da, Dimitri Mitropoulos ile Minneapolis’te performanslar sergilerler. “Krasner aynı zamanda 1940 yılında Rodzinski ile birlikte Columbia Record için, yapıtı ilk kez kaydetmiştir” (Moldenhauer, 1978: 679).

Savaşın sonra konçerto başta Joseph Szigeti olmak üzere başka kemancılar tarafından seslendirildi. Ayrıca konçerto 1945 yılında yine Joseph Szigeti tarafından Mitropoulos’ta tekrar kaydedildi. Almanya Frankfurt’ta Gustav Lenszewski tarafından verilen ilk performans 24 Kasım 1946’da, Bruno Vondenhoff önderliğinde ve 1948 yılında Paris’teki Avusturya müziğinin bir bölümü olarak ‘Wozzeck’ten Üç Parça’, ‘Oda Konçertosu’ ve ‘Lirik Süit’ ile birlikte sahnelendi. Daha sonraki kayıtlar André Getrler ve Ivry Gitlis tarafından 1954 yılında yapıldı.

“1955 yılında Berg’in konserine Beethoven’ın yedinci senfonisini dâhil etmek gerektiği düşünülür, bunun nedeni, konsere olan katılımı arttırmaktır. Ama dört yıl sonra konçertonun ismi değiştirilerek ‘Masters of the Twentieth Century’ adı altında sahnelenir” (Cox, 1980: 175).

Henryk Szeryng bu yapıtı 1958 yılında Varşova’ya götürür ve Isaac Stern tarafından Bernstein yönetiminde 1962 yılında kaydı yapılır. 1960’larda konçerto dünyanın önde gelen kemancılarının repertuarında yer aldı ve daha sonraları Joseph Suk, Boulez’le birlikte Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Solti’yle birlikte Kyung Wha Chung, Boulez’le birlikte Pinchas Zukerman, Ozawa’yla birlikte Itzhak Perlman ve Gidon Kramer tarafından unutulmaz performanslarla sürdü. Ama kaçınılmaz olarak, bu önemli kemancılardan hiçbir konçertonun ikinci kısmının II/4–5 pasajının solo bölümünü doğru seslendiremedi ve bu da yapıtın başlangıç karakterini derinden etkiliyordu.

“Yapılan bu kayıtlar esas olarak dört sesli kanonun pratik olarak seslendirilmesine yöneliktir” (Pople, 1991: 46). Bu konçerto müzik tarihine yeni bir soluk niteliğindeydi, virtüözlerin ve orkestra şeflerinin kritik edisyonların icrasında ortaya çıkardıkları performansları Berg’in bu eserdeki amacı olarak yansıyordu.

BÖLÜM II

2. KONÇERTO'NUN ARMONİK VE FORMAL ANALİZİ

2.1 Birinci Bölümün Analizi

Eserin ilk bölümü olan Andante direkt olarak Allegretto'ya yöneliyor, ikinci bölüm ise Allegro'dan Adagio'ya geçiş yapıyor. Müziğin oldukça öyküsel olan doğası göz önüne alındığında, bu iki bölmenin, orta kısımda duraklayan dört ayrı bölüm olarak düşünülmesi uygun gözükür. Aşağıdaki uygulama palendromları ortaya koyarken parçanın sembolizminin bazı kısımlarını gözler önüne sermeye çalışmaktadır:

I a) Andante (Prelüd)

b) Allegretto (Scherzo)

II a) Allegro (Kadanz)

b) Adagio (Koral Varyasyonlar)

Birinci Bölüm: Andante (Prelüd)

Boş teller, Plagal Kadans, Öyküsel, Plagal Kadans, Boş tel

Bölüm İki: Allegretto (Scherzo)

Ländler-Waltz, Trio I, Trio II (Grotesk Vals Parçası) Trio II, Trio I,
Ländler-Vals

Halk Ezgisi, Grotesk Vals

Duraklama

Üçüncü Bölüm: Allegro (Kadanz)

Kadanz; Marş, Trio II, Marş ve Kadanz (iç içe geçmiş biçimde)

Zirve

Dördüncü Bölüm: Adagio (Koral Varyasyonlar)

Transfigürasyon (Koral ve Varyasyonları)

Halk Ezgisi, Koda

Bu iki bölmenin tasarımı Berg için alışılmışın dışındadır çünkü Berg daha önceleri ‘Lulu’nun Üç Sahnesi’nde, Der Wein’da, ‘Oda Konçertosu’nda, ‘Wozzeck’ten Üç Perde’ ve ‘Üç Orkestra Parçası’nda hep üçlü yapıya yer vermiştir. Nitekim Berg, üçlü kurgu görüntüsünden kaçınmasına rağmen Wozzeck’ten beri ilk defa büyük formlu bir eserde tam bir palendrom kullanmaktadır. Daha önceki yapıtlarında programlı formal bölümler vardır ve yeni fikirler içermektedir. Bu yüzden bu konçertonun beklenmeyen kurgusu ‘Lirik Süit’te olduğu gibi, dairesel geniş diziler haricinde bir programa dönüşmüştür.

Bölme Ib’de, müziğin tutkulu bir folk şarkısı olarak dans edilebilir bir tarzda uygulanması başarıyla sağlanmıştır. II. Bölmede, müzik çoğunlukla gürültülü bir yapıya sahiptir.

Bu bağlamda, bölmeler arasında ortaya çıkan bu tür zıt referanslar, çeşitlerin biçimsel örneklerinden ve onlarla birlikte bulunan tekrarlamalardan daha önemli bir yer tutar. Bu zıt referansların en göze çarpanı Iİb bölmesinin sonlarına doğru olan Carinthian Halk şarkılarının tekrarlanması, “*Allegro’da, fırtınanın gözü’ndeki II/44 ikinci trio müziğinin yeniden görünümü*”dür ve diğerlerine daha kısa referanslar yapan bir bölmedir (Pople, 1991: 47). Eserdeki hiçbir zıt referansın sonraki diğer müziksel ölçütleri tatmin edici bir daire formunu temsil ettiği söylenemez. Ia’nın sonundaki tanıtıcı materyalin Trio I ve Vals’ten önce olan Scherzo’nun ilk materyalinin dönüşünü yapar. Ama bu tarz iç hareketlerle formun hissini ifade eden nakaratlar bile, daha önce duyulan materyalin tekrar temsilini daha net ifade eder.

Daha küçük bir düzlemde, ibarelerin kendileri, iki ölçünün art arda gelen tekrarlamasının üzerine sıkça inşa edilmiştir. “*Tek ölçü ya da yarım ölçü üniteler, tekrarlamalar yine bunların değişimi, ters çevrimlere dayanır*” (Reich, 1982: 131).

Böylece bu süreç, tekrarlama ve geliştirme, bölmeden bölmeye müzikal organizasyonu (cümle ve form yapısı) karakterize eder.

Sonuç ise bu hiyerarşik önemin dışında kalan hareketler ve de form yapısındaki tekrarlamalar, müzikal bir kavramı belirtir. Klasik nakarat ve sonraki zıt referanslar, kaçınılmaz olarak, biçimsel kapanmanın bitştirilmesinin arasında kurulan sınırdaki yer alırlar. Bu kapanış karmaşık olduğu için programlı çözüme eğilimli olur. Daha geniş bir düzlemde hala, özellikle konçertonun gelişimci dinamiğiyle yayınlanan programın tek yönlü özelliği arasındaki bağlantı, bu düzenin uygulanabilir bir durum olmasını sağlamıştır.

<u>Bölme Ia (Andante)</u>				
<u>Ölçüler</u>	<u>Temalar</u>	<u>Ölçü Uzunlukları</u>		
1-10	[1]	10 ölçü	Giriş	10 ölçü
11-20	[2, 3]	10 ölçü	A (aaba)	27 ölçü
21-27	[2, 3i]	7 ölçü		
28-31	[4, 4]	4 ölçü		
32-37	[2, 3, 3i]	6 ölçü		
38-46	[5, 5i]	9 ölçü	B (abab)	39 ölçü
47-53	[6, 7]	7 ölçü		
54-62	[5, 5i]	9 ölçü		
63-76	[6, 7]	14 ölçü		

Giriş (I/1–10) Dört telin tam-ton figürlere uygulanması sırasında gizem havasıyla birlikte bir huzursuzluk oluşuyor fakat solist mümkün olan en kısa melodik aralıkları kullanarak ve sonra tekrar başladığı noktaya inerek bu süreci duraklatıyor. Orantısız iniş çıkışlardan oluşan bu pasaj, ilerleyen kısımlarda, kontrolden çıkmak üzere olan duyguları yatıştırmaya hizmet ediyor. İnatçı bir biçimde dramanın merkezinde kalması nedeniyle eserin ruhu olma görevini üstleniyor. ‘Plagal cadance’ ile armonize edilmiş olan ses ‘amen’ şarkısıyla bütünleşerek gençliğin baştan çıkarıcılığına dair kadim bir masalı anlatan Birinci Bölüm’ün perdesini aralıyor. Solist, kontrollü bir çıldırma hali içerisinde bakır enstrümanlarla birlikte hareketli bir dansa girişerek onları sakinleştirmeyi başarıyor ve plagal kadans ile tamamlanan açık tel yapısının tekrar baskın olduğu şimdiki zamana dönüşü sembolize eden bir gerileme haline dönüşüyor. Ama hikâye aracılığı ile şimdiki zamana yapılan geçiş ve açık tel yapısını vals’in ritminin altında kaybolmadan önce dinleyiciye veda ediyormuş izlenimi veriyor.

Bu pasaj çalışma boyunca aralıklarda yeniden ortaya çıkan klarinetler, pizz. yaylı sazlar (arp) ve solo kemanın karakteristik bir sonorite ile birlikte Andante temposunu ve 2/2’lik tartımı oluşturur. Müzikal malzeme [1] kemanın açık tellerine gönderme yapan motifsel bir ‘arpeggio’ örneğidir. Gelişme klarinetler ve solo tarafından ayrı ayrı takip edilmektedir ve onlar arasındaki sabit değişim her iki telin tonal hissini edilgen yapmaya hizmet eder. Kemanın G-D-A-E’si üzerine öncelik vererek ‘Si Bemol Majör’ üzerinde klarinetlerin yer değiştirmesi ile başlangıçta göze çarpan ışık-gölge oyununun bir etkisini hissettirir.

[A] (I/11–37) I/10-11’deki kadans, ritmik temponun ölçü çizgisi boyunca müzikal malzemenin bir devamı olarak doku değişiminin dengelenmesidir, burada minimal olan armoni değişimidir (Do–9, Sol Minör). 2. ve 3. temalar I/11, kontrabas, I/15, solo keman tarafından önceden tanıtılmaktadır. Armonik çerçeve de net ancak melodik içerikte akla gelmeyendir, hâlbuki [3] net bir melodik kontura sahiptir ancak serilerin aynı zamanda ‘Do Diyez’ üzerinde düz bir Dominant-9’lu (D9) akora izin vermiş oldukları bir noktada belirsiz bir tam-ton akoru ile desteklenmektedir.

İkinci kısımdaki (I/21) tonal netliğe (Sol-7, Do majör-7) açıkça sınırlandırılmış formal önemine karşı dengelemek zorunda olan bir kadans aracılığıyla yaklaşmaktadır. Bu kısım ‘inversion’ serilere dayanan bir [2] varyantını kullanır ve sade ‘inversion’ [3]’ın sonraki sunumu üç-nota motifi yaratarak [4] sonlandıran pasajında yukarı doğru bir sıçrama oluşturur. I/24-7’nin açık bir şekilde yönetilen armonik hareketinin üzerinde flütün [4]’ün inici ve çıkıcı bir biçimde sıraladığı ‘Köksüz Re-7’li akorundan (I/28) kadansta kaçınılmaktadır ve kemanın fikri (I/30) çellolardaki [3i] kontrpuanla, üçlü ritmin ilk işaretini klarinetlerin eşliği ile tanıtır.

I/32’de ki Röprizin [2] hızlanması bunun gibi zorlukla algılanabilir. Sadece orijinal hızın, iki katında hareket ettiği için değil, I/21’den olan varyant (kontrabaslar, kornolar) orijinal hız [2] (solo keman, klarinetler) ile bir dörtlük nota mesafesinde kontrpuan olduğu için, her versiyon öncekinden bir yarım ton daha pes seslendirilmektedir. Solist tiz perdelere tekrar geçtiğinde (I/34), kontrafagot ve fagotlar temayı [3]’ü çalar; solistin kontrpuanı daha sonra bir ölçüyle başlar, ancak tema dört yerine üç ölçü kapsasın diye, 8’liklerden oluşan üçleme kullanılır. Bu çıkıcı ve inici melodik hatlar orta ses perdesine doğru bir noktada birleştikçe, doku merkezindeki armonik destek I/37’de yalın iki sesli bir kontrpuan bırakarak ortadan kaybolur.

(B) I/38-76: Tema [3]’e üçlemeli ritim uygulaması artık dört notadan oluşan motif [4]’e yeni bir karakter vermiştir ve sonraki cümle [5]’in temelini oluşturan bu fikirdir. [5], I/42’nin ortasında [5i] olduğu için melodik kontur ritmik bir ‘inversion’ ile eşleştirilmektedir, bu şekilde üç 16’lık üçlemeler daha fazla metrik baskı pozisyonu yaratmaz bunun yerine uzun notalarda bir küme oluşturur. Orkestral eşlik bu esnada bir varış noktası olarak ölçü I/47’yi artiküle eden düzenli bir armonik ritmi yeniden kazanır. Burada hareket, üçlülerden 16’lıklara doğru tekrar hızlanır ve solistin keskin ve sivri teması [6] bir dörtlük nota mesafesinde flütle birlikte birinci kemanlar ve viyolalar ile tekrar edilerek genişletilir.

I/47’de flüt partisini takip eden keman eşlikli imitasyonunun [5]’in ve [5i]’nin ikinci gelişinde I/38’de solistten aldığı rolü viyolalardan çellolara devreder (I/54). Solistin adımı henüz hızlanmışken, 16’lıklardan altılılamalara (I/63) , orkestral müziğe zıt olarak [6] ve [7]’yi önceki hızlarının yarısında sunarak yavaşlar. Korno, trompet ve trombonun sekvensi bu melodik çizginin önceki yaylı orkestrasyonunu bakırlara’a verir.

(Eksen Değişimi) I/77–83: [6] ve [7]’nin iki katı ağırlığındaki hız tekrarı ile oluşturulan sekizlik ritim, sade tekrardan sakınmak için ters yüz edilmiş malzemenin karakteristik bir kullanımı ile I/77’de müziğin [4i]’ye geçiş yapmasına izin verir.

Harekette daha önce tanımlanan ritimsel artikülâsyonların baltalanması ile ilk duyulduğu A’nın önceden yinelenmesi Eroika benzeri temanın [3] duyuluşudur (I/81, solo keman), burada hızlanmanın düzenli nabzına yol açarak I/83 ile ritmi tamamen uyuşan tema, ağır apojatürler ile seslendirilir.

(A’) I/84 -103: Eksen değişiminin tematik sekvens olarak retrograde’de [4] ve [3]’e eşlik ederken, Röpriz ile tema [2] ile bu örneği sürdürür. Daha hızlı çalınmaktadır, her defasında beşli yukardan transpozeli olarak ve düzenli bir ritimde ikilik notalardan dörtlükler ve sonra sekizlikler ile kademeli olarak hızlanır, böylelikle eşlik ile iç içe geçer: I/92’de, birleşmiş sekizlik hareketi, beşliler ve tematik sekvensler Giriş’in [1] malzemesine geri dönüşte yerine getirilmektedir. Kodetta’da, bu malzemenin çeşitlenmiş tekrarları sonuçta I/102’de 3/8’lik bir tartım, kısaltma ile birlikte tonal yönlendirme noktası olarak pes ‘re’de kalır, bu sabit bir sekizli ritmi yoluyla 6/8 Allegretto’ya yol açan öncü nota ile başka bir ritim türetir.

Bölme Ib (Allegretto)

<u>Ölçüler</u>	<u>Temalar</u>	<u>Ölçü uzunlukları</u>	
104–109	[8, 8, 9, 9]	6 ölçü	Scherzo (abcba) 33 ölçü
110–117	[10, 10, , 12, 13]	8 ölçü	

118–125	[14, 14i]	8 ölçü		
126–132	[10, 10, 13]	6 ölçü		
132–136	[8]	5 ölçü	(Kodetta)	
137–141	[15, 16, 17]	4 ½ ölçü	Trio I (aba)	18 ölçü
141–150	[15, 16, 17]	9 ½ ölçü		
151–154	[15]	4 ölçü		
155–160	[18]	6 ölçü	Trio II (aba)	12 ölçü
161–162	[19]	2 ölçü		
163–166	[18]	4 ölçü		
167–172	[15, 16]	6 ölçü	Trio I	9 ölçü
173–175	[8]	3 ölçü	(Kodetta)	
176–187	[20, 21, 21, 21]	12 ölçü	Vals	38 ölçü
188–199	[11, 12, 13]	12 ölçü		
200–207	[14, 14i]	8 ölçü		
208–213	[8, 22, 22]	6 ölçü	(Eksen Değişimi)	
214–227	[23, 23]	14 ölçü	Halk Şarkısı	14 ölçü
228–239	[19i, 19, 24]	12 ölçü	Koda	30 ölçü
240–245	[17, 17, 17]	6 ölçü		
246–257	[19, 24]	12 ölçü		

(Scherzo) I/104–136: Keman partisindeki ‘Sol’, ‘Fa Diyez’ ve ‘Fa Natürel’ (I/94–103) üzerindeki kadans aynı zamanda ilk Allegretto temasının [8] (I/104, klarinetler) üst hattına ritim boyunca devam ederken, temanın solist (I/106) tarafından ani imitasyonu ve pizzicato eşliği ile eserin açılışındaki sonoritinin sekvensi çağrıştırılır. Sonorite [9] (I/108)’de iki obua ve yaylılara doğru genişler,

keman yine imitasyon yapar (I/109), bundan dolayı malzeme belirgin bir şekilde ‘Viyanalı’ motifi [10] (I/110, kemanlar, I/111, solist) ve onun devamı yoluyla geliştirilmektedir. (I/114, I/116)’yı takiben rustik teması [12]’na zıt olarak merkezde kalır.

Ölçü I/118’de şimdiye dek süren onaltılık hareket ‘tranquillo’ epizotunun sekizli ritmine yol açar; burada ‘Si Majör-9’lu armonisi, tanıdık melodik kontur ve dans benzeri ritimden ortaya çıkan hareketin hissini desteklemek için henüz gerileyen keman temasını [14] destekleyerek durağan olmaktan çok statiktir. Tema kendi ‘inversion’ı ile cevaplanır, tematik elementler olarak ‘scherzo’ içinde bir zirve oluşturan I/122’de ki dönüş-noktası ‘reverse’(ters) haline döner. Bu armonik yürüyüş [8]’in bir anımsaması ile ‘Codettada (Kodetta-küçük koda)’ biter, (I/132, kornolar, solo keman) solist ve çellolar arasında tritonlarla yapılmış üçlemeli arpejlerin kontrpuanı yoluyla genişletilir.

I/137–154 (Trio I) Üç motifin [15], [16], [17] sonuncusu, bakırlar için karakteristik bir ‘ritmico’ figürü olarak tanıtılmaktadırlar (I/137, I/139, I/140). Bu malzemelerin başarısı ile ilkinе benzer olarak yapılandırılmış ikinci ifade (I/141) çok daha genişletilmiş, uzatılmış ve kısaltılmış üçüncü ifadeye (I/151) röprizin karakterini vererek bir tutti (I/147) inşa eder. Trio II’ de tempo nüansları yoluyla [15]’in finalinde ‘rallentando’ olarak kadansa gider (I/153), ve ölçü çizgisi boyunca doku net bir değişim yoluyla artiküle edilmektedir. Ancak bu etki solistin tema [18]’nın eksen değişimi yoluyla eş zamanlı olarak engellenmektedir (I/154).

I/155–166 (Trio II) [18]’in tematik karakteri I/158–160. ölçülerle bütünleştikten sonra, iki ölçü ‘Liberamente’ [19] statik armoniyi enerjik solo figürü ile bir araya getirmede daha önceki ‘tranquillo’yu takip eder (I/161–2). Usulen, bu bütün Scherzo ve Trio bölümünün zirvesidir, yine tekrar eden tranquillo’ya rağmen bu orta noktada bile tam bir palendromun iması yoktur ve solistin süslemeleri [18]’nin çeşitlendirilmiş röprizi boyunca, devamında da (I/163) Schoenberg stili geliştirilen varyasyon sürdürülmektedir.

(Trio I) I/167–175: İlk Trio’nun kısaltılmış röprizi tuba ve daha sonra trombon, solist tarafından [15]’e kontrpuan, onaltılık üçlemelerle sürdürülür. I/170’den, bu figürün karakteristik ritmi ve konturu ‘Scherzo’ya benzer bir ‘Kodetta’ya öncülük ederek düzenli onaltılık üçlemelerde arpej örneklerine dönüşmüştür. Pek çok otorite bir ‘Scherzo’ röprizinin başlangıç olarak tema [8]’in bu görünüşünü okumada Reich’ı takip ederler ve bu görüşe göre “malzemenin çapraz referansı nettir ancak I/173’ün I/132’ye benzerliği iki ölçü sonra I/34’ün anımsanması ile eşleştirilmektedir” (Reich, 1982: 129). Vals (I/175–176)’a armonik gelişim I/135–136 örneğini takip ettikçe paralellik sürdürülmektedir.

(Vals) I/176–213: Vals pastiji yenidir [20], ancak devamı [21] (I/180) müziği Scherzo malzemesine doğru geriye getirir. I/188’deki Röpriz vals ritmini güçlendiren ince değişikliklerle nerdeyse aynıdır. Rustik etki hafif bir şekilde değişmiştir, ancak tema [14]’ün I/200’de işlenişi daha önceki ‘tranquillo’ ‘ara müziği’ne zıt karakterdedir. Artık statik armoni ile daha fazla yapılandırılmaz, bunun yerine fonksiyonel ilerlemelere göndermeler ile desteklenmektedir. Solistin geniş çizgisi [8]’e (I/208) ve [22]’ye (I/210) gelişim kısmına ait referanslar olarak, müzik ‘Sol Bemol Majör’ (I/213–214) ‘kırık kadans’a doğru hareket ettikçe güçlü bir şekilde yapılır. Karakteristik bir şekilde, konçertoda ki bu armoni, kadanslarla II/135-136’ya kadar formu net olarak belirler.

(Halk Şarkısı) I/214–227: Önceki bölüm boyunca artan tansiyon, böyle bir melodinin ortaya çıkışı ile birlikte odak noktasını Carinthian halk şarkısı [23] yoluyla serbest bırakmaktadır. Geleneksel halk şarkısı söylenebileceğinden daha yavaş bir şekilde sunulmaktadır (I/218, solo keman); ‘Do Majör’ü hareketlendiren etki, hızlı değişimin takip edildiği tonal yönlendirmeler arasında hareket eder, keman eşliği melodinin ‘Sol Bemol Majör’ tonalitesinden ve ona en uzak armonileri sıralar.

(Koda) I/228–257: Müzik, karşıt melodisi (I/229, solo keman) I/236 [24]’te tahta nefesli bir çalgı tarafından alınan tema [19] ile yeniden devinirlik kazanır; Trio I’den ‘ritmico’ bakırlar figürü daha sonra bölümü sonuçsuz bir final ritmine doğru güçlendirir. Varış noktası ifade etme ve doku aracılığıyla net bir şekilde tasvir edilir,

ancak bölmeler Ia ve Ib'nin seslendirilmesi süresince açığa çıkan diğer armonilerin pek çoğu ile karşılaştırmada, tonal yakınlığın şüphesiz yan anlamına sahip olmayan armonik bir hedef 'Sol Diyez Minör-7'li ile birlikte tasvir edilir.

2.2 İkinci Bölümün Analizi

Bölme IIa (Allegro)

<u>Ölçüler</u>	<u>Temalar</u>	<u>Ölçü uzunlukları</u>	
1-6	[25, 26]	6 ölçü	A 22 ölçü
7-14	[27, 27, 27]	8 ölçü	
15-22	[28, 25]	8 ölçü	
23-34	[29, 30]	12 ölçü	B 21 ölçü
35-43	[30]	9 ölçü	
44-53	[18]	10 ölçü	C 17 ölçü
54-60	[19, 31]	7 ölçü	
61-67	[32, 32]	7 ölçü	D 17 ölçü
68-77	[33, 32, 31]	10 ölçü	
78-90	[18]	13 ölçü	C' 18 ölçü
91-95	[19]	5 ölçü	
96-103	[25, 26]	8 ölçü	A' 40 ölçü
104-119	[30, 29, 30]	16 ölçü	(B' nin arasına konmuş)
120-124	[28, 25]	5 ölçü	
125-135	[34]	11 ölçü	(eksen değişimi)

(A) II/1–22: Bu bölümde hem solo hem de orkestral dokulara doğaçlamalar hâkimdir. Arpejlenmiş sekiz sesli bir akordan [25] sonra, solist kalan dört notayı [1] (II/2)'ye bir gönderme ile ilave eder ve daha sonra kemanın en üstteki 're' sesine ve sonrasında da en pes sesine doğru ani bir yükseliş ve düşüşle (bkz. Örnek 11) yeni bir tema [26] (II/4) tanıtılır. Müziğin [27] (II/7) çellolar, [28] (II/15) klarinetler ve saksafon ile devam eden ani karakteri, bölüm [25] (II/19)'un karakteristik sıçrayan figürasyonuna bir dönüşle çevrelenmiş iken, bu temel biçimsel şema, müzikal malzemenin tabiatında var olan bölümlleme özelliğinden daha az çarpıcıdır.

(B) II/23–43: Solist, doğaçlama karakterine devam ederken, göze çarpan 'Molto Ritmico Allegro' [29] müziğin kalanına hâkim olacak 'Hauptrhythmus'u tanıtır (9). II/35'te (keman, tekrar eden ritmik figürü devraldığı noktada) fagot ve klarinet kontrpuanı [28]'i hatırlatırken II/27'deki keman kontrpuanı tema [26]'yı anımsatır; *"bu melodik çizgilerin serial çıkarımı muhtemelen kompozisyonel yaklaşımın doğaçlama özelliğini ortaya koyar"* (Jarman, 1979: 139). Solist II/43'te koralin 'inversion' halinin ilk bölümünü duyurur.

(C) II/44–60: Öncekinden daha yavaş bir tempoda çalınan 18. tema , (II/50)'ye inici kromatik sarkaç (pendant) ve ona eşlik eden 'dolente' işareti ile bölme Ib ile birleştirmiştir. Tema [19] aynı zamanda [25]'in bir varyasyonuna karşıt olarak yeniden ortaya çıkar (II/54–57), doğaçlama karakteri artık önceki Trio'dan daha destekleyici bir bağlam bulmaktadır. Şekil, II/16–17 solo keman ve II/17–18 çellolarda gölgelense bile, solist ölçü II/58'de yeni bir motif [31] sunar.

(D) II/61–77: II/61–65 ölçülerde 32. tema, bu bölmeye bir model sağlamaktadır. II/65 ve II/67'de, sol el pizzicatonun kadanzen benzeri bir teknik kullanılarak tema [18]'in kromatik devinimi ile kombine edildiği, [31]'in gelişme kısmı ile takip edilen ters yüz edilmiş seriler üzerinde kurduğu bir doğaçlamasıdır. II/68–69 [33]'da, eserin ilk ölçülerinde yer alan koralin ilk bölümünü destekler. [18]'i anımsatmak için müzik 'Fa', 'Sol Bemol' ve 'Mi' notaları üzerinde birleştikçe dış hatları yok edildikten sonra (II/75–77, solo keman), [31]'de eserin zirve noktasına doğru müzikal gelişim devam eder (II/73–74).

(C) II/78–95 'de eşlik giderek azalırken, kemanın dört teli arasındaki tam beşli aralıktan yararlanarak solist, tema [18] üzerine dört sesli bir kanon çalar. Bach'ın çalışmalarında ki eşliksiz keman için kanonik ve füğ türünden yazıya benzer şekilde, dört sesli kontrpuan, üç ve dört sesli akorlarının güçlü artikülâsyonunu zorunlu kılar. Berg'in Krasner ile birlikte ürettiği kanonun uygulanışı daha sonraki Bach'ın kanonları ve füğlerini icra etmenin mevcut tarzını yansıtır. '*Bazı kemancılar kanonu dinleyiciye kontrpunal yapıyı aydınlatmak için bir çabayla yeniden çalışmışlardır*' (Pople, 1991: 56); diğerleri Berg'in, iki tiz sesin solist tarafından ve iki pes sesin orkestranın solo viyolası tarafından çalındığı alternatif önerisini izlemişlerdir, ancak kadanın özgür ruhu ile kontrpuanın titizliği arasında Berg'in karakteristik paradoksunu kaybederek kanonun teknik problemini çözmüşlerdir. II/90'da, kanonik sesler konçertonun açılışını anımsatarak enstrümanın dört açık teline döner. Bu klarinetlerin bir kez daha solistin 'arco' ve 'pizzicato' sonoritesinin girişine bir engel olarak tanıtıldığı ikinci Trio'nun (II/91) 'finale'(final) girişinde yeniden bir araya gelişini duyurur.

(A') II/96–135: Sonradan eklenen ve bölümün sonuna kadar devam eden pes 'Fa' sesi üzerine kurulu olan ve bölmenin sonuna kadar seslendirilen pedal armonisinde on iki notalı bir akorla yeni bir çeşitlemesi oluşturulur [25]. Tema [26] artık on iki nota kompleksi içinde iki zıt diyatonik düzleme ayrılmakta ve orkestranın kemanları tarafından çalınmaktadır: Tahta nefesli çalgı ve viyolalardaki (II/99) armoni, tiz bir ses perdesinden ani bir düşüşle (II/102–3) solist II/2'yi çağrıştıran bir figürle 'Do Bemol Majör' notalarını sunarken, kalan notalar, diyatonik olarak 'Fa' pedal sesiyle seslendirir.

II/17-21'in yoğunlaşmış bir müziğin tekrarından sonra II/125'te büyük ve belirgin bir zirve noktasına II/125 yol açmadan önce 'ritmico' müziğinin röprizi eklenmiştir (II/104). Zirve ile ilgili malzeme [34] üç elementten oluşur: [25] ve [29]'u birleştiren Hauptrhythmus'ta çalınan yoğun bir akor, sıçrayan bir üç notalı melodik figür, [31]'den damıtılmış ve [35]'i önceden çalan bir tam-ton yükselişi bulunmaktadır. Malzeme açıkça işaretli 'Höhepunkt'(zirve) ifadesini takip eden on

ölçü boyunca tekrar edildikçe, sıçrayan figür sabit kalırken, akor hem ölçü hem de dinamik olarak eksilir, öte yandan tam-ton yükselişi doğrudan koralin ilk ibaresine öncülük ederek tek bir notadan dört notalı bir modele doğru gelişmektedir. Bu melodik ön duyurma, koral alıntılamanın ‘Si Bemol Majör’üne ‘Fa’ pedal sesinin kadans etkisinin hissedilmesinden ortaya çıkan ritimsel etkiyi engeller; aynı zamanda, tekrarlanan bir şekilde II/132–135’te (Mi Bemol’dan La’ya) viyolalar tarafından tekrar edilir.

Bölme IIb (Adagio)

<u>II. Bölüm Ölçüler</u>	<u>Temalar</u>	<u>Ölçü uzunlukları</u>		
136–146	[35, 35]	11 ölçü	Koral	22 ölçü
147–151	[36, 36]	5 ölçü		
152–157	[37, 37, 37]	6 ölçü		
158–168	[35, 35]	11 ölçü	Varyasyon	20 ölçü
169–174	[36, 36]	6 ölçü		
175–177	[37, 37]	3 ölçü		
178–189	[35i, 35i]	12 ölçü	Varyasyon	22 ölçü
190–193	[36i, 36i]	4 ölçü		
194–199	[37i, 37i]	6 ölçü		
200–213	[23, 23]	14 ölçü	Halk şarkısı	14 ölçü
214–230	[35, 36, 37]	17 ölçü	Koda	17 ölçü

II/136–157 (Koral) Berg, birçok değişik şekilde kullanmış olduğu tam-ton dizisinin dört notasının Rudolph Ahle tarafından 1662 de yazılan ve J. S. Bach tarafından ‘O Ewigkeit du Donnerwort’ kantatı için armonize edilen ‘Es ist Genug’

adlı koralin başlangıcında kullanılan dört notanın aynısı olduğunu farkettiği sırada eserinde önemli bir mesafe kaydetmiş bulunuyordu. Müziğin sakinleştiği bu bölmede solist koral melodiyi tekrar ederken viyolalar ve fagot kontrpuan oluşturur. Böylece şu ana kadar sırasıyla mistizm, duyuları etkileme, donukluk ve tehlike anlamlarına doğru gelişim gösteren tam-ton dizisi son bir gelişim daha gerçekleştirerek huzur, kabullenme ve bir biçim değiştirme görünümü kazanarak koralı hem müzikal içerik hem de dramatik doygunluk açısından eserin geri kalan kısmına bağlar.

Koral melodi, ilk olarak üç sesli kontrpuanda duyulan, on iki-ton dizisine dayanır (II/136, II/147, II/152 solist, fagot, yaylılar). Daha sonra Bach'ın Kantatından BWV.60 (1723) adapte edilmiş küçük bir org tınısını taklit eder bir şekilde (II/142, II/150, II/154) yine bir klarinet topluluğu ile çalınan genel olarak homofonik tonal armonizasyonda ki üç ifadeye ayrılır [35], [36], [37]. Bu yaklaşım Johann Rudolf Ahle'in (1625–1673) orijinal koral melodisinin Berg tarafından notaya alınmasında yeniden üretilen F.J.Burmeister'in sözlerini yazmasında kullanılan tekrarları yansıtmaktadır:

[35] *Es ist genug!*

Herr, wenn es Dir gefalt,

So spanne mich doch aus!

[35] *Mein Jesus kommt:*

nun gute Nacht, o Welt!

Ich fahr' in's Himmelshaus.

[36] *Ich fahre sicher hin mit Frieden,*

[36] *mein groBer Jammer bleibt darnieden*

[37] *Es ist genug.*

[37] *Es ist genug.*

(Pople, 1991: 58)

(Türkçe metni)

Yeter!

Tanrım, seni memnun edince,
Beni boyunduruğumdan kurtar!

İsa'm gelir:

Artık iyi geceler, tüm dünya!
Cennet evime gidiyorum ben.
Eminim orada barış içinde seyahat edeceğim,
Büyük ızdırabım aşağıda kalacak.
Yeter.
Yeter.

Berg, müziği icra edenlerin ulaşma ayrıcalığına sahip olduğu fakat bunu dinleyiciye ancak çalış biçimleriyle aktarabilecekleri iki anlam katmanını daha sunar. Koral metni nota sayfalarına yazar ve her mısranın ne şekilde çalınması gerektiğini özellikle belirtir.

Bu doğrudan alıntıdan ortaya çıkan müzikal dilin zıtlığı, tonalite ve atonaliteden çok Berg ve Bach arasında ki karşıtlıktır. Alıntının kendisi bir tam-ton motifin kontrpuanı boyunca ikinci kemanlar tarafından II/143, II/145 ve II/146-147'de çalınırken bile sürdürülmektedir. Kendisi koralin girişinden çıkmıştır ve final kısmının iki katı fazla yankı yaptığı II/155'te dilsel uyumu daha fazla artmaktadır. 'Re' üzerinde 'inversion'ı kullanarak kemanın serial yaklaşımı artık kontrpuan olmaktan çok akorsaldır ve Bach armonizasyonunun bölümleri ile yakın bir şekilde ara kesittir.

(Varyasyon 1) II/158–177: Koral melodi ibareleri ilk olarak 'Mi Majör'de (arp ile beşli yukardan kanonla cevaplanan) ve daha sonra 'Si Bemol'de duyulmaktadır, serial ve Bach stili yaklaşımı daha önce yaparken iki tonalite yer değiştirmektedir. Tonalitelerin bu yer değişimi Reich'a göre;

“diyatonik temanın ilk önce ‘asıl tonalite’de (Do Majör), daha sonra antifonal olarak iki tonalitede (Do Majör ve Sol Bemol Majör), daha sonra tonalitenin tamamen çözüldüğü bir eserde ve son olarak serial bir doku içinde sunulduğu Lulu’nun rolüne ait iki sahne arasındaki orkestral ara müziği çağrıştırır” (Reich, 1982: 122).

Yalnız, buradaki konçertoda, tonaliteler arasındaki yer değişimi bir triton uzaklıkta daha yavaştır, bundan dolayı daha nettir ve aynı zamanda seriler boyunca da başarılıdır. Böylelikle hareket hissi sanki seste ortaya çıkar gibi serial bir hedefe doğru aslında inkâr edilmektedir.

“Kontrpantal ilgi Bach’ın I/136’da kurulan dilsel bölünme süresince gerçek bir köprüden ritmik olarak daha serbest olan parti yazımı yoluyla zengin bir armonik ifade ile sürdürülmektedir” (Pople, 1991: 59)

Buna ek olarak, II/164’te, koralin final kısmına doğru yükselen ‘gelişme’sini (II/176) Klagegesans’ı (Ağıt), karşı melodiye tanıtır. Bu varyasyonun sonu ile birlikte, önce ilki, sonra iki, sonra yarısı ve daha sonra orkestranın bütün birinci kemanları soliste eşlik etmişlerdir.

(Varyasyon 2) II/178–199: İkinci varyasyonda melodik çizgi tonal uyumu zayıflatarak ‘inverse’ eder. Bastaki (II/185) daha ileri bir imitasyon, müziği bir sonraki ölçüde bir üst dereceye taşır. Triton değişimi ve tekrarlanan ifade devam eder. II/184’ten müzikal doku ileri doğru koralı yargılar ve ‘Ağıt’ın kontrpuanı yoluyla neredeyse tamamen ortaya çıkmasa da, armonik duyu karşıt olarak çok güçlüdür: II/189’dan II/192’ye bas bir ‘Re–7’ akorunu destekleyerek ‘Re’ pedalına yerleşir. Ancak “‘Sol Minör’ referansları (Bölüm I’de) hatırlansa da hatırlanmasa da bu armoniyi daha geniş tonal bir şema içine yerleştirmek için herhangi bir bağlam yoktur” (Pople, 1991: 59).

II/186’da doruk noktasına ulaştıktan sonra, orkestranın bütün tiz yaylıları tarafından seslendirilen ‘elegy’ (ağıt) yavaş yavaş çalgıların da azaltılmaları yolu ile inici bir karakterde düşer ve solist yine II/196’da yalnızdır. Koral melodi aynı zamanda dinamikte azalır: II/198’den, solist ve fagot II/136’nın dokusunu çağrıştırdıkça, çellolar Carinthian halk melodisinin konturuna doğru koralin final ifadesini tekrarlarlar ve geliştirirler.

(Halk Şarkısı) II/200–213: Halk şarkısının yeniden ortaya çıkışı II/200 (çellolar)’ın ikinci dörtlük notasından başlasa da, koralin ‘inverse’ edilmiş son ifadesinin, açılış ölçüsüne dönüşümü henüz tamam değildir. Tempo yaklaşık olarak Allegretto’nun yarı temposundadır, bunun dışında neredeyse aynıdır, ancak ikinci ifade, koral modele geriye yönelik yol açan daha homojen bir doku ile sonuçlanarak trompetten ziyade orkestra kemanları tarafından duyurulur. İki tonalite triton bir aralıkla bağlanarak (‘mi bemol majör’ ve ‘la majör’) ilk koral varyasyonun izleğini devam ettirir, ancak değişimin hızı kaynaşma yönünde, bu, müzikal prensibin bir gelişimini temsil etmektedir.

(Koda) II/214–230: Final bölümü dilsel uyum bakımından en yakın karşılaşmayı temsil eder. Koral, tüm tahta nefesli enstrüman topluluğu ile sunulmaktadır, önceki org tınısının imitasyonunu anımsatsa da ondan daha güçlüdür II/215’te Bach’ınki gibi homofonik olan, ancak serial armoni kullanan bir dokuda, solist koralin ‘final’ ifadesini almadan önce ‘Ağıt’ı az da olsa geliştirmeye yol açarak yeniden sunar. Bu açıdan (II/222’nin sonu), kontrabastan ortaya çıkan yaylı solistleri, bakırlardaki ‘final’ bölümünün koral ifadesinin, tekrarlanan kadans kısmının yargılarına karşı konçertonun serilerinin çıkıcı konturunu ayrıca sunar. Zıt şekilde tam-ton’a doğru azalarak ‘Sol Bemol’ üzerine (II/227) dominant nitelikli bir akor seslendirilir.

“‘Si bemol triyad akoru ve ‘ek altılı’, 1930’ların dans-grup düzenlemelerinde sıkça bulunan armonik bir gelişmeyi takip eder, ancak bu çalışmada daha önce sıkça olduğu gibi, kadans etkisi dokudaki diğer sesler ile olmasa da eş zamanlı olarak engellenmektedir” (Pople, 1991: 60).

Tersine, konçertoda başka bir yerde güçlü bir kadans etkili artikülasyon müzikal malzeme ile kısmen çelişmeye eğilimli olarak tekrar eden kapanışı gösterirken ritmik artikülasyon kararsızlık hissi yaratır.

Solo keman, orkestral yaylı solistlerin başarısından başlayarak, birinci ve üçüncü kornolar bu motifin ‘inversion’ını farklı bir oktavda aynı notaya düşürürken, koralden tam-ton motifi ile ‘Sol’sesi üzerine kurulu ‘Ek Altılıya’ doğru yükselir. Armonik hedefe ulaştıktan sonra bile, son iki ölçüde, orkestral yaylılar 1. temada yer

alan ‘arpejlenmiş beşlileri’ anımsatırken, ‘Ek Altılı’ akoru, Allegro [25]’in açılış malzemesinin bir dönüşümü içinde tahta nefesli çalgılarla yukarı doğru bir yayılım gösterir.

2.3 Konçerto’nun Gizli Programı (10, 23, 28 Sayılarının Gizemi)

Müzikal söylev kendi öyküleyici niteliğine sahiptir ve harici bir programa ilişkin, inandırıcılığı kırılmamış bir paralelliğe güvenmez, ancak daha çok, müzik ve program arasındaki birliğin ilüzyonunu sürdüren bağlantı noktalarına güvenir. Biyografik programın kendisi aslında devamlı olmaktan uzak hesaplanmış olmalıdır. Berg adına Reich tarafından verilen yazılı açıklamasında, “*Manon’a referansların birleşiminde, ‘yıkım’, ‘bunaltıcı’, ‘yardım için ağutlar’, ‘üzgün elveda’ gibi tümceler yoluyla ya doğrudan ya da dolaylı bir şekilde ve müzikal tanımlamaları içinde eklektiktir*” (Pople, 1991: 60). Hem müzikal hem de dramatik devamlılığı hayal etmesi ve ayrıca ikisi arasındaki etkileşimi subjektif olarak tespit etmesi için her dinleyiciye yeterli bilgi verilmektedir.

“Lirik Süt’in gizli programının bir örneği bunu güçleştirir, fakat Berg’in Hanna Fuchs’a özel hayatlarının ayrıntıları ile müziğin bağlantısına dair dip not verilmiş partisyonda, müziğin programatik hissine kelime kelime devamlı olarak bakmanın mümkün olacağı bütün bir taslak bulunmaktadır” (Pople, 1991: 61).

Bunun Keman Konçertosu için anlamı kısmen de olsa, Berg’in bu eserinin partisyonunda özel şifresinin geniş bir şekilde görünmesinde yatar. Sayılar 10, 23, 28 ve başlangıçlar AB ve HF’dir. Douglas Jarman’ın bu meseleye dair sorgulaması “23 ve 28 sayıları hakkında Berg’in batıl inançlarının 1914 - 1915’te, zamanındaki pek çok meslektaşı gibi numerolojik yasaların doğal görüngünün gerisinde yattığına inanan bir biyolog olan Wilhelm Fliess’e ait okumalarına uzandığını netleştirmektedir” (Pople, 1991: 61). “Fliess’in görüşünde, numara 23 erkeklerle, numara 28 kadınlarla ilişkilidir. Berg’in numara 10 sayısını neden Hanna Fuchs ile ilişkilendirdiği net değildir” (Pople, 1991:61). Sayı 23’ü özellikle 23 Temmuz 1908’de ilk astım krizinin sonucunda kendisi ile ilişkilendirmiştir (23 yaşında), 28’in Lirik Süt’in numerolojisinde rol almadığı gerçeği açısından, numara 10’un konçertodaki tesadüfi bulunuşunun Hanna’ya referanslar olarak ve 28’in de genel

anlamda kadınlara veya Hanna'dan başka bir kadına ait referanslar olarak okumak mümkündür. Carinthian halk şarkısı alıntısının, “*Berg'in Mizzi Scheuchl ile flörtüne otobiyografik bir referans olarak düşünülmesi gerektiğine dair Jarman'ın görüşünü kabul etmek için pek çok sebep vardır*” (Reich, 1982: 128). Böylece 28'in, en azından bu çalışmada ‘bir kadının’ sayısı olarak yorumlanabilmesi olasıdır. Ne var ki, böyle bir yoruma rehberlik edecek dipnot verilmiş bir partiyon olmadan, her zaman çalışmadaki numerolojik referansları ve şifreleri kesin gözüyle nitelemek kolay değildir.

“Willi Reich 1937’de, ‘Oda Konçertosu’nda olduğu gibi ölçü sayıları arasında gizli ilişki olduğu savını sürdürmekte olsa da onları hala çalışma için alternatif bir program içine tutarlı olarak katmak daha az olasıdır. Sadece ne tür veriler ele alınacaktır?” (Pople, 1991: 61)

‘Oda Konçertosu’ ve Lirik Süit örnekleri kişisel adların başlangıçlarına ait şifreler (Alban Berg, Hanna Fuchs) ve kişisel adların içindeki ses perdelerinin harf adlarını; Arnold SCHoenBERG, Anton wEBErn, AlBAN BErG’i ortaya koymaktadır; sayılar, başlıca bölümlerin uzunlukları olarak (ölçülerde sayılan) veya metronom işaretlemelerinde ortaya çıkmaktadır. Elde edilebilir harfler Almanca’da müzikal karşılıklarına sahip olanlardır. A, B (Si bemol), C, D, E, F, G, H (Si naturel) ve S (Es eki örneği olarak’Es’; Mi Bemol gibi) sayılar, düz veya katları olarak (örn.69=23x3) veya muhtemelen ilave yoluyla, rakamların çarpımı yoluyla görünebilirler.(örn.5=2+3, 10= 2+8) “*Jarman özellikle Koro Varyasyonlarındaki örnekleri listelemektedir*” (Pople, 1991: 62):

- I.ve II. bölümlerin metronom işaretleri sırasıyla 28 ve 23’ün katlarıdır (Bölme IIb bu örnekten ayrılır)
- Bölüm II, 230 ölçüdür (=23x10)
- Hauptrhythmus ilk olarak ölçü II/23’te duyulmaktadır
- I/1–10 ölçüleri açıkça ‘Giriş’ (10 ölçü) olarak gösterilmiştir.
- Andante’de ki Röpriz ölçü I/84’tedir (=28x3)
- B bemol (Si bemol)–A (La)–G (Sol)–E (Mi) (AlBAN BErG’den alıntılanan) bölüm IIb’nin 23. ölçüsünde çerçevelenmektedir (birinci korno)

- Adagio'nun 'Höhepunkt'u 'Ağıt'ın 23. ölçüsündedir.
- İkinci halk şarkısı alıntısından sonra 23. ölçüdeki solo bölümde 'HF' meydana gelir (II/222)

“23 (aslında 22) veya 28 ölçünün veya 10 ölçünün katlarının tüm Adagio boyunca önemli anları nasıl böldüğünü gösterir ve bölme Ib'nin daha sonraki kısmı için Berg'in taslaklarının sayfa kenarlarında bulunan rakamsal hesaplamaları alıntılar. (Jarman, 1982: 187)

Bütün eser içinde bölmelerin uzunluklarının ele alınışı bu gizemi doğrular. Bölme Ia, 103 ölçü, Ib 154 ölçüdür: Yalnız, 'Trio II'den bölümün sonuna kadar 103 ölçüdür, Bölüm I'i 103, 51 ve 103. ölçüye böler: 51. ölçü kesitinin kendisi ilk Scherzo temasının [8] yeniden ortaya çıkışı ile 28+23 ölçüye ayrılmaktadır. Bölüm II benzer şekilde ayrılmaktadır (ayna tarzı): II/96'da Allegro ile gelen röpriz, Allegro 135 ölçüye, Adagio 95 ölçüye sahiptir ve böylece bölüm II'yi 95, 40 ve 95 ölçüye ayırır. Dahası, II/104'te Hauptrhythmus'un yeniden ortaya çıkışı ile I. ve II. Bölümlerin orantısal birleşimini bağlayan 103 ölçü kesitinin sonunu belirtmektedir. Ancak bu sayıların özellikle 103 ve 95'in programatik olarak ne anlama gelebileceği henüz net değildir.

Andante içinde, başlangıcın 10+10+7 ifadesi eksen değişiminde 'retrograde'e dönmektedir, iki A bölmesi arasındaki malzeme 46 ölçüyü kapsamaktadır (23x2) Allegretto'da, tema [8]'in I/173'te üçüncü gelişi, 69. ölçüden sonradır (23x3). Bu, partisyonda çift çizgiyle gösterilir. Berg'in bu gizemli sayılarını fark etmek zor değildir: I. Bölüm, 257 ölçüdür, (28x10-23); iki halk şarkısı kesitleri toplamda 28 ölçü ve müziğin kalanı I.Bölümde toplam 243 ölçüdür.

Halk şarkısı kadar, koral melodiye bağlanan belirli ifade işaretlemeleri, bazı türlerin gizli bir programa referansları olarak yorumlanmıştır. [35]'in üç kısmı her zaman 'decisio', 'doloroso' ve 'dolce' olarak belirtilmiştir; [36] 'risoluto' olarak ve [37] 'molto espressivo e amoroso', “‘amoroso’ kısmen Hanna Fuchs ile bir bağlantı ortaya koymuştur” (Jarman, 1982: 190). “Bu ifadenin final kısmı (II/222) ABFH hücrelerini Lirik Süit'te çok belirgin vurgulayan solo kemandaki bir gelişme ile incelemektedir” (Pople, 1991: 63) ve Jarman “konçertonun sonunun, Geschwitz'in

Lulu'ya 'ahretteki' sonsuz birleşim sözünün, Hanna'ya bir mesaj taşıdığını ortaya koymuştur (Jarman, 1982: 192). Bu her şeyden önce, tragedyayı Berg'in tragedyası olarak okumaya bağlı görünmektedir, “*muhtemelen Manon'unki ile eş zamanlı olarak ancak daha sonra konçertoyu çevreleyen folklorun uzun vadede parçası olduğuna dair bir görüştür*” (Reich, 1982: 126). Fikrin ciddi ele alınması, kompozitörün ani ölümü bakımından engellenir ancak “*otobiyografik bir sıralamanın, Alma Mahler'in kızının trajedisini ilgilendiren resmi biyografik programa yakın olan herhangi bir durumda mantıklı olacağı ortadadır*” (Pople, 1991: 63).

Dinleyici bu alternatif programı, Berg'in ilk astım krizine bir referans olarak II/23'te ilk 'inleyen ritmico'nun bir yorumunu dâhil etmek için yeterli ayrıntı tasarlasa da tasarlamasa da, aslında bu önemli değildir.

BÖLÜM III

3.TONALİTE-ARMONİ VE SERİLER

3.1 Tonalite, Armoni ve Serilerin Kullanımı

'Atonalite'nin erken bir örneği olarak sıkça adı geçen Schoenberg 2. Yaylı Dördül'ün son bölümünü (1907–1908) 1949'da yazarken, kontrpuan, armoni ve formla etkileşimleri yoluyla bu müziğin sergilediği ikilemi çerçevelemiştir:

“...bireysel bölümlerin, karşılaşmalarının kodlanan armonilerde sonuçlanıp sonuçlanmadığına bakmaksızın ilerlediği pek çok bölüm vardır. Hala, burada ve aynı zamanda üçüncü ve dördüncü bölümlerde, tonalite formal organizasyonun bütün asıl bölünme noktalarında farklı bir şekilde mevcuttur. Yalnız 'disonans'ların ezici çoğunluğu bir tonaliteyi betimler, bu gibi tonik triyadlar ara sıra dönüşler tarafından artık daha fazla dengelenemez. Bir bölümü, ilgili armonik gelişimlerle desteklemeden bir tonaliteyi zorlamak uygunsuz görünmektedir...” (Schoenberg, 1984: 86)

Keman konçertosu atonal olarak görülmez; aksine, formal artikülasyon noktalarında üçleme oluşumlarının dönüşlerinde tonal bir hissiyat vermektedir. Douglas Jarman tarafından belirtildiği üzere, “*I. Bölüm ‘Sol Minör’ üzerinde merkezlenmektedir*”. (Jarman, 1979: 103)

I/11	a tempo	sol minör
I/84	Tempo I	sol minör
I/104	Allegretto	re minör
I/114	Rustico	si bemol majör
I/132	Tempo I	re minör
I/155	Trio II	sol majör/minör
I/173	Quasi Tempo I	re minör
I/257	[final ölçüsü]	sol minör

“Schoenberg’in asıl amacı Schenker’in yapısalcı analizi için temel oluşturmaktır” (Pople, 1991: 64). Bu tonalite modeli 18 ve 19. yüzyılların armonik ve çizgisel kurallarına sadece zaman zaman göndermede bulunan müziğe nadiren uygulanmıştır. Ortaya çıkması olası gerilimler Schenker stili teorisyen James Baker tarafından metodolojik bir ifade ile gösterilmiştir.

Yeni Schenker teorisine göre, Berg’in konçertosu da ‘tonal’ değildir çünkü belli anlardaki tonal merkezlerin tanımlanması hiyerarşik bir tonal yapı oluşturmak için yeterli değildir.

“Baker ve diğerleri tarafından savunulan Schenker’in yapısalcı analiz yöntemine alternatif olarak, gerçekte kendisi atonal olan, tonal terminolojiyi dışarıda bırakan mantığı ile Allen Forte’un atonal müzik teorisidir” (Pople, 1991: 66).

Forte’un sisteminin bazı prensiplerine göre:

- Ses perdelerinin bulunduğu ses genişliği göz ardı edilmiştir
- Ses perdelerinin anarmonik ilişkisi eşdeğer olarak kabul edilir

Bu, her ses perdesini, kromatik olarak 0'dan (Do Natürel) 11'e doğru (Si Natürel) numaralayıp, oktav içindeki on iki notaya karşılık gelen, on iki ses perdesi sınıfından birine yerleştirmektedir. Bu on iki ses perdesi sınıfının olası sıralı veya sıralanmamış ses takımlarının (pitch-class) sayısız miktarı daha ileri sistematik indirgeme getirmektedir:

- Ses perdesi sınıflarının meydana geldiği düzene bakılmamaktadır.
- Transpozisyonlu olarak ilişkili ses takımlarına (ses perdesi sınıfı düzenine bakmadan) eşdeğer olarak bakılır.
- 'inversion' olarak ilişkili ses takımlarına, benzer bir şekilde eşdeğer olarak bakılır.

Örneğin, üç ses perdesi-sınıfı takımını almak, 3-1, 3-2 ve 3-12'ye kadar numaralandırılmış bir şekilde, 1,320 olasılığı sadece ses takımının on iki türüne indirger (takım-sınıfları); 665,280 olası altılı akoru, benzer bir şekilde 50'ye indirgemektedir (6-1, vb.)

Örnek 12

Serial formlar ve ses sınıfı-takımları; (a) I/104, (b) I/114-115

The image displays musical notation for two systems, (a) and (b). System (a) consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes. System (b) also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and contains a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes. Below the staves, there are chord progressions: D_b⁹, G⁷, Cmaj⁷, and D_b. A vertical line separates the first two chords from the last two. Below the chord progressions, there is a single staff in treble clef with a key signature of two flats, containing a sequence of eighth notes. The text 'Fm: VI' is written below this staff.

Bütün izlek ilk bakışta hesaplanmış gibi görünse de, yirminci yüzyıldan birtakım zor müziklere önemli kavramlar teşvik etmiştir. İlk Bakışta çok farklı görünen müzikal dokular arasından benzerlikler çıkarabilecek bir yaklaşımdır.

Örnek 12'nin analizindeki gibi notaların birlikte gruplandığı ölçüde serial düzenlerin yok olduğu görülecektir. Böylelikle genel bir şekilde on iki nota tekniği ile yapılan herhangi bir çalışma gibi, Keman Konçertosu Alan Forte stili bir 'atonal yapı'ya sahiptir.

Schoenberg 'Monotonalite' prensibi entegrasyonu vurgulasa da, Schenker'in teorilerini onaylamaz. Bu prensibi açıklamada, *“armonik gelişimler, modülasyonlar ve tonaliteler arasındaki ilişki ‘merkezden uzaklaşan’ ve ‘merkeze yaklaşan’ eğilimler açısından tartışılmış ve bu fikre daha sonra, ilkin Wagner ve ikinciyi Brahms ile ilişkilendiren Carl Dahlhaus tarafından tarihsel bir boyut verilmiştir”* (Schoenberg, 1969: 19). Kompozisyonlarında olduğu gibi teknik yazılarında da tam olarak yansıtılmış olsa da Schoenberg'in daha sonraki yıllarda Brahms stili bir tonalite kavramı düzenleme eğiliminin gelenekçi olarak görülme arzusunun bir parçası olduğu tartışılabilir. Düşüncesinin karmaşık zıt duygular taşıdığı görülür. *“Schoenberg'in teknik kavramlarından biri olan ‘değişken tonalite’nin, Wagner'in müziğine daha uygun olduğu şeklindeki Carl Dahlhaus'un ifadesi kabul edilebilir bir görüştür”* (Dahlhaus, 1989: 68). Bu, Schoenberg'in savaş-öncesi 'Harmonielehre'sinden (armoni yapısı) kaynaklanır ve *“mevcut bağlamda Berg'in 1913'te kendisine aşırı değer verme eğiliminin yeni ufuk açan periyodunun hem bu teze endeks üzerinde çalışması hem de Schoenberg'in en açık Wagner çalışması olan, Gurrelieder'in piyano partisine dair çalışmasıdır”* (Schoenberg, 1983: 165).

Schoenberg'in 'değişken tonalite' ile ne kastettiğine dair bir tanım yapmak yeterli değildir, ancak bir örnek olarak Wagner'in Tristan Prelüd'ü üzerine bir örnek verilmiştir:

La minör tonalitesi, pasajdan anlaşılmış olsa da parçanın tümünde pek fazla hissedilmez. Daima dolaylı şekillerde ifade edilmektedir; aldatıcı kadanslar aracılığıyla sürekli bir şekilde kaçınılmaktadır.

Potansiyel olarak tonalitelerin sayısında fonksiyonel şekilde duyulabilecek ve bu sebepten eksik yedili akoru gibi muğlâk ve ‘çoklu anlamda’ akorlara sahip ‘belirsiz akorlar’ bulunmaktadır. Schoenberg, akorların belirgin olduğu bu gibi armonik gelişimleri düzensiz olarak tarif etmiş ve düzensiz armoni pasajlarını, değişken tonalitenin karakteristiği olarak görmüştür.

Düzensiz armoni çoklu anlama dayanmaktadır. Bundan dolayı, oluşumları nedeniyle belirsiz akorlar bu amaç için çok uygundur. Eksik yedili akorları, artık üçlü akoru, artık 6–5 ve 4–3 akorları, napolitan triyadlar, diğer türevler ve dörtlülerle kurulmuş akorlar.

Düzensiz armoninin rastgele akorlar içermesine gerek yoktur. Daha uç bir durum ‘asılı tonalite’dir.

“Schoenberg’in İkinci Yaylı Dördül’ü hakkındaki görüşleri ışığındaki tanımlamaları ile atonalite olarak düşünülen tonal merkezlerin finalleri haricinde sadece böyle bir tonalite geciktirmesi olduğu görülmüştür. Bu elbette Berg’in 1930’da “Atonalite nedir?” sorusuyla karşılaştığı zaman verdiği cevaptır” (Pople, 1991: 71).

Kromatik diziden ortaya çıkan ‘yeni akor kuruluşları’nın armonik bir merkez oluşturabileceğini düşünerek armoni, melodi, ritim, form ve kontrpuanın teknik meseleleriyle ilgilenmiştir. Schubert’te bile melodinin armoni ile zorunlu olduğunu tartışmış ve bunun aynı zamanda kendi ‘atonal’ melodileri ile olan durum olduğunu ortaya koymuştur. Benzer şekilde; “Schoenberg’in ilk ‘Yaylı Dördül’ünün (1904–1905) müzikal dili üzerine yazdığı bir makalede, çalışmanın kontrpantal dokularının on dokuzuncu yüzyıl armonisiyle eğitilmiş herhangi bir kulağın, aniden net gelecek akorların nasıl dayandığını göstermek amacıyla çalışmanın açılışına ait armonik bir iskelet çıkarmıştır” (Pople, 1991: 71). Schoenberg; yeni akorların, eski tonların kromatik değişimi yoluyla diyatonik kilise modlarından veya tam-ton dizisinden

ortaya çıktığını hatta daha geleneksel olan üçlülerden çok dörtlülerle inşa edildiğini öne sürmüştür. Bu formülleme şüphesiz geçmişle bağlantıları vurgulamanın ideolojik bir arzusunu yansıtırken, ayrıca kromatik, diatonik ve diğer çizgisel kaynakların açık ele alınışı yoluyla armoni ve melodi arasındaki teknik bağlantıyı gözlemlemiştir. Dinleyicilerin, bir parça müziğin armonik gidişatını izlemek için yetersiz olabileceklerine dair Berg'in fikri ve Schoenberg'in, bir üçlemenin bir tonaliteye anlık bir referansı olarak yorumlanabileceğine dair fikri daha geniş tonal yönlendirmelerden çok, tonal merkezlerin an be an anımsatılmasına odaklanmaları açısından benzerdir. Ancak Schoenberg'in daha ileri bir görüşünün geniş bir şekilde ayrılmış tonal referansları için yeni bir yerleşim bularak 'asılı tonalite' ve 'değişken tonalite'nin tanımlarının ötesine öncülük ettiği görülmektedir.

Örnek 13 a

I/200–207, örnek 14'e bak

The musical score for Example 13a is presented in two systems. The first system consists of four staves (treble and bass clefs) showing a complex melodic and harmonic texture. The second system shows a more detailed harmonic analysis of the same passage, with notes grouped into boxes and labeled with chromatic and diatonic scale degrees. Below the score, a series of chords and scale degrees are listed, connected by lines to show the harmonic progression.

Harmonic Analysis:

- Chords: C^7 , Fm , G^7 , C^7 , F^7 , G_b^7 , B^7
- Scale Degrees: $C: I^{\sharp}$, IVm , V^7
- Intervallic Analysis: $\subset 8-28(0)$, $\subset 8-28(1)$, $\subset 6-35(0)$, $\subset 7-35(4)$, $7-34(4)$, $7-34(11)$, $\subset 7-34(5)$

Uzatılan tonalite düzensiz kesitleri kapsayabilir. Öte yandan, çeşitli bölgeler ara sıra sağlam şekilde kurulmuş olabilir.

Keman Konçertosunda belirgin olarak duyulan tonal merkezler açısından, bu tarif hem geniş hem de küçük dizi üzerinde çalışmanın geniş çaplı bir analizi için temel oluşturmaktadır.

Tonalitenin nasıl ‘uzatılmış’ olduğu, müzik pasajlarının yorumundaki etkileşimlerini gerçekleştirdikleri yollardan görülecektir.

Örnek 13’te ki takım sınıflarının tonalitesi

7–35 diyatonik majör dizi, inici minör dizi

7–34 çıkıcı minör dizi, dominant 13 (majörde)

8–28 oktatonik dizi

6–35 tam-ton dizi

Parantez içindeki sayılar, standart şekillere karşı, yarım tonlarda yukarı doğru çıkan transpozisyonları göstermektedir:

7-35 (0) = re bemol majör, si bemol minör

7-34 (0) =do diyez minör, fa diyez 13 (B majörde)

8-28 (0) = do, re bemol, mi bemol, mi, fa diyez, sol, la, si bemol

6-35 (0) = do, re, mi, fa diyez, la bemol, si bemol

“Hem Schoenberg’in teorik yazılarından hem de Berg’in armonik taslağından, yarı eksik yedili [0.3.6.10], majör ve minör üçlülerle triyadlar, 5/6 akorlarından daha işlevsel olarak dokuzlu ve on üçlü gibi çeşitli akorlarla daha yeni akor tiplerinin birçoğunu gördükleri anlaşılmaktadır” (Pople, 1991: 73).

Başka bir deyişle, bu akorlar geniş bir müzikal bağlamlar içinde diyatonik veya kromatik ses yönetimi yoluyla birleştirilebilir ve bu gibi herhangi bir akor bir başkasına öncülük edebilir. İlgili diyatonik dizileri ‘belirsiz’ bir armonik kompleks haline getirerek, dokuzlu ve on üçlünün daha geniş üçüncü derece yapılarına gönderme yoluyla, on iki-ton kompleksinde triton bağlantılı tonal merkezlerin referansı ile herhangi bir ses perdesine yönlendirme verebilir. Örneğin, bir Si–7/Fa–7 kompleksinde, bir ‘Do Natürel’ ‘tam beşli’ derecesi (Fa’ya ilişkin) ve Minör Dokuzlu (Si’ye ilişkin)’nin niteliğine sahip olabilir.

Örnek 13 b

Örnek 13 ve 14'teki ses-sınıfları

7–35; diyatonik majör dizi, (minör diziye düşen), 7–34 Minör diziye çıkan
V–13(majörde), 8–28 oktattonik dizi, 6–35 tam-ton dizisi, 7–35(0)=De bemol
majör/Si Bemol Majör, 7–34(0)=Do diyez minör/Fa diyez–13(Si Majörde), 8–
28(0)=Do/Re Bemol/Mi Bemol/Mi/Fa Diyez/Sol/La/Si Bemol, 6–
35(0)=Do/Re/Mi/FaDiyez/La Bemol/Si Bemol

The image displays a musical score for Example 13b, featuring a complex harmonic progression. The score is written on five staves, with the first four staves representing different instrumental parts and the fifth staff showing the figured bass. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The progression is marked with figured bass notation: E⁰⁷, C⁰⁷, (C⁰⁷), A₇⁷, D⁷, C₇⁷, C⁷, B⁷, and B₇⁷. The figures are grouped into measures: 7–35(4), 7–34(2), 7–34(8), 8–28(1), 7–34(5), 7–34(0), and 7–34(4). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a highly chromatic and dissonant style.

Keman Konçertosunun (örnek; 13) ölçü I/200-207'ye ait bir özeti, müziğin çeşitli türlerin genişletilmiş tonal kaynakları ile eğilimini betimlemektedir. İlk üç akor (ölçüler: I/200–2) armonik gelişmenin bir şemasını göstermektedir [I7 bemol – IVm– V7]; devamındaki (G7 – C7 – F7) aynı zamanda çıkıcı dörtlüler tarafından kök gelişimini takip eden kök sesteki bu çıkıcı dominant karakterli akorlar, sona doğru artmaktadır. İkinci dört ölçülük kısım, iki adet yarı-eksik yedililerle başlar, I/204'te armoni notası olarak orkestranın 'La' sesinden çok, kemanın 'Sol' sesini alarak ve sonra bunların ikincisinin, bir kısımda kromatik hareket ile bir eksik yediliye yönelmiştir, armoni yarı-tonal bir düşüşle (I/206–7) bir kök ilerlemesini takip ederek dominant nitelikli akorların dizilişini içerir. Bundan sonra, müzik 'Mi Bemol' ve 'La' (I/208) üzerinde birleşen baskının tam-ton genişlemesi üzerine bir dörtlü yukarı çıkarak kök gelişimi ile yarı-tonal devam eder ve ifadenin kalanı yarı-

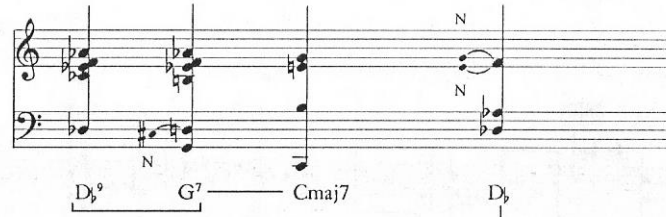
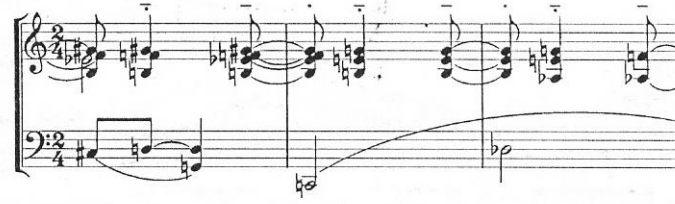
tonal veya kök sesin çıkıcı dörtlü olarak ilerlemesi ile bağlanan dominant nitelikli akorlardan oluşur.

Sonuç olarak, Carinthian halk şarkısına ‘Sol Bemol Majör’ tonalitesinde yer alan V-VI ‘kırık kadans’ yoluyla I/214’te ulaşılmıştır.

Her akorun süresi içinde kontrpantal hareketteki diyatonik dizi, dominant nitelikte [0.2.4.6.7.9.10] ‘akustik’ dizi, tam-ton dizisi veya değişen yarı-tonlar ve tam-tonların oktatonik [0.1.3.4.6.7.9.10] dizisi gibi oluşturulmuş çizgisel bir kaynak ile sık sık sıralanmış olabilir. Kompleks bir müzikal dokuda armonik ve çizgisel kaynakların etkileşimi bir akorun tonal bir merkeze geçişini işaret edebilir. ‘Fa Minör’deki VI. Derece olan ‘Re Bemol Majör’ triyadını anlık olarak tasarlayan I/22 (örnek; 14) de görülen apojatür pek çok çeşitlemeyi olası kılmaktadır. I/200-203’ün analizinde ve I/20-21’de de görüldüğü gibi, I/202-203 ile I/206-207 arasında bir karşılaştırmada çıkıcı dörtlüler ile uygulanan dominant kök gelişiminin 1930’lar caz armonisinde rutin olan ‘triton’u kullanmasıyla, dominant nitelikli akorların, paralel inişi ile ilişkilendirilebilir (örnek 14). Tonal yönlendirmedeki triton, hem Carinthian halk şarkısının serial olmayan armonik tritonu ele alış tarzında, hem de IIb’nin koral varyasyonlarındaki (serial) tematik varyasyonun bir tekniği olarak konçertoda ki müzikal ‘objects trouvés’ ile bağlantılı olarak da gözlemlenecektir. Halk şarkısı armonizasyonunda, tam-ton ve oktatonik diziler tonik diziler, tonik, dominant ve sub-dominant armonik fonksiyonlara göndermeler olarak tritonda eşleşmiş akorların sabit bir değişimi içine yerleştirilmiştir. Bu I/134’de (örnek:15) daha özlü bir şekilde betimlenmektedir: I/134-135’te triton bağlantılı majör triyadların oktatonik birleşimi ‘Fa’ ve ‘Si’ majör triyadlar etrafında dominant nitelikte bir yapı oluştururlar. I/136’da bu triyadlarla birlikte ani hareketler bir tam-ton dizisi ile dizilmiştir.

Örnek 14

I/20–22

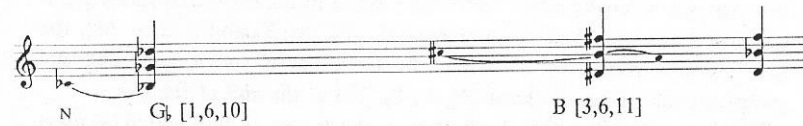
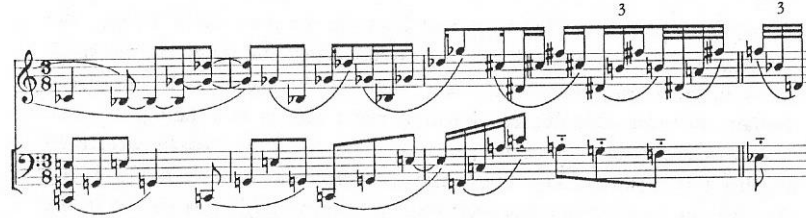


$D\flat^9$ G^7 C^{maj7}



$D\flat$
Fm: VI

Örnek 15 I/134–137



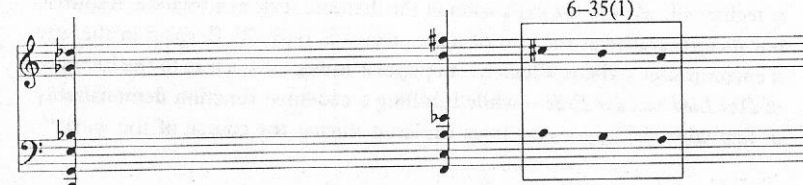
$G\flat$ [1,6,10]

B [3,6,11]



C [0,4,7]

F [0,5,9]



C^7
 $G\flat^7$

F^7
 B^7

6-35(1)

[0,1,4,6,7,10] $\subset$ 8-28(0)

[0,3,5,6,9,11] $\subset$ 8-28(2)

On iki nota serisi, çizgisel olarak düşünülürken değişken armonilerin ince bir hat oluşturma yetisine de sahiptir. Katı ve tutarlı bir yaklaşımla Schoenberg'in yazdığı 'Harmonielehre' tematik değildir. Bütün 'on iki ses-sınıfının' tükenmesi ve bundan dolayı 'asılı tonalite' bağlamında bir serinin çizgisel tutarlılığının, Berg'in bir triton aralıkla diyatonik diziler içinde bulunan iki yarım içine sade bir şekilde kullandığı serileri, Lirik Süit ve Lulu'daki gibi tonal bir şekilde algılanabilir. Yukarıda görülmüş olduğu gibi, bu triton bağlantısı Keman Konçertosu'nun genişlemiş tonalitesi için gereklidir. Muhtemelen eserin serilerinin çok beğenilen tirat yapısından daha fazla ve II/99-103'te 'Do Bemol Majör' ve 'Fa Majör' seslerinin zirve bölümlenmesinde on iki-ton bağlamında görülmektedir.

Serilerin kendisi tonal olarak görülmez, ilk yedi notası, üçlüler zinciri olarak yeniden düzenlenen çıkıcı bir 'melodik minör' dizisine karşılık gelmektedir (örnek 16a): 'Sol Minör' dedir. Bu notaların perde genişliği aynı zamanda akustik dizidekilerle aynıdır (set-sınıfı 7-34, Örnek 12), Berg'in serilerin alışılmış dairesel rotasyonu (birisi herhangi bir yerde, on iki nota süresince saat üzerindeki yelkovan gibi ilerleyerek başlar) pesleşen 'melodik minör' dizide bulunan iki ilave ses-sınıfının aslında bu yedi-nota grubuna bitişik olduğu anlamına gelmektedir. (örnek 16b) Aynı seriler ve ilgili majör (Si Bemol) arasındaki ilişkiyi düşünerek bu tonalitenin diyatonik ses-sınıflarının aynı zamanda ses-sınıfı 6'yı da içeren bir sekiz-nota kesiti içinde bulunduğu açıktır (örnek 16c) . 'Fa Diyez' yerine 'Sol Bemol' olarak okununca bu nota minör üçlüsü gibi düşünülürse, Sub Dominant Minör (IVm) akorunun triyadı olarak konçertonun I/200-202 ölçülerinde, armonik şemaya önemli bir örnek oluşturur (örnek 16d).

Örnek 16

(a) 7-34

(b) 9-7A

(c) 7-35

(d)

B_b: I[#] IV^m V⁷ I

I/200–203. ölçülerde (örnek 13), triton bağlantısının konçerto serilerinin düzenlemesine nasıl dâhil edildiği betimlenmektedir. Bu pasajın serial yapısı karakteristik ve karmaşık iken, karıştırılmış serial ifadelerin dokusundaki sıra, solo keman partisinde bulunmaktadır. Örnek 17a’da gösterildiği gibi, serileri sadece ‘Do Diyez’ notası göz ardı edilmiş olarak takip etmektedir (orkestra tarafından çalınır). Serilerin bu formu ‘Prime-7’nin ‘Si Bemol Majör’e bağlılığı ile karşılıklı olarak ‘Prime-3’ün devinen ‘retrograde’idir. (örnek 17b), ancak bu pasajın altını çizen armonik şemaların analizi bir triton uzaklıkta ‘Do Majör’ü gösterir. Aslında, seriler her iki tonalitenin temsilcisi genişlemiş diyatonik kaynaklarla eşit olarak sıralıdır. Örnek 17b’nin ikinci dizeğinde belirtilen 10 nota bir triton hariç aynı dizi derecelerini kapsar. Benzer şekilde, Allegretto’nun esas malzemesinde (I/103, bkz örnek 12) üst partiler ölçünün sonundaki (La Bemol, Do, Mi Bemol, Sol Bemol) tamamlayıcı yedili akoru çerçeveleyerek yukarı hareket ederken bas ‘Re’ üzerinde kalır.

Örnek 17



Örnek 17b'deki ikilik notalarla tritonda belirtilmiş olan dört nota bölümü bu bağlamda özel bir öneme sahiptir. Melodik olarak ortaya konduğunda, bu bölüme, Carinthian halk tınısından başlar; bir eş zaman olarak, ek altılı ile Schoenberg'in Gurrelieder'inin başladığı yerde biter.

“Çalışmanın bütün tematik materyalini (buluntu nesneler) birbirine bağlamaktan ziyade dokuların kontrpantal ve armonik elementlerini belirterek bir ‘Grundgestalt’(uyum) gibi serilerin Schoenberg stili fonksiyonunu betimleyen, tematik ve motifsel malzemenin bir çalışmasıdır” (Pople, 1991: 79).

‘Akorlar ve kadanslar’ olarak başlık atılmış taslak sayfasında, akorları I ve V gibi (örnekler 18b-e) dizilerin dereceleri ile göstermiş ayrıca hem ‘prime’ hem de ‘inverse’ formlarında dizi içindeki üst üste getirilmiş triyadları yalıtmıştır (örnekler; 18f-g). Bunların ilki, (P7’ye transpoze edilmiş) ölçüler I/11-14’ün temelidir; ikincisi beşlileri pesleştirerek kök ilerlemesinin geleneksel şemasını takip eder (I/140).

Willi Reich ve George Perle tarafından belirtildiği gibi Lulu’daki serial tekniğin kendine has Berg stili görünümüleri şunları içermektedir:

- “Çeşitli seriler sistematik izleklerle temel serilerden çıkarılmaktadır
- Seriler açıkça notaların düzeni ile değil daha çok bölümsel ses-sınıf kapsamı ile tanımlanabilir

- Seriler (ses-sınıfının dizilimi) bir ses perdesinden bağımsız olarak fonksiyonun üzerinde veya altında melodik bir kontur ile ilişkilendirilebilir.
- Bu gibi konturların 'inversion'da algılanabilirliği ve onları 'retrograde'de hissedilen zorluğu müzikten 'retrograde' ve 'retrograde-inversion' olarak serial formların edimsel ayırımına öncülük eder.” (Reich, 1982: 112)

Örnek 18

(a) [P₁]

(b) [I₆] Es ist genug
VI V⁷ bVI⁹

(c) VI II V I

(d) IV I II VII[#]

(e) I V⁹ mod. to tritone

(f) (g)

Yukarıdaki prensipler Keman Konçertosunda tamamen tutmaz. Muhtemelen en önemli fark Lulu'nun bir düzineden daha fazlasına sahip olduğu ikincil tema serilerinin eksikliğidir. Operanın kompozisyon tarihi onu sade yapmaktadır, Berg orijinal serilerden yeni malzeme çıkarmakta zorlandığını hissettiğinde bu durumu envansiyon konusundaki başarısına engel oluşturduğunda kullanmaya başlamıştır. Bu problem kompozisyon işleminin bütün eser için yeterli tematik malzeme ürettiği Keman konçertosunda ortaya çıkmıştır. Öte yandan, diğer bir ilke olarak titiz düzenlemenin yerine önceliği alan kesitlerin perdeye ait-serilerin geleneksel armonik modellere yerleştirilmesi yoluyla operadan konçertoya belli bir dereceye kadar taşınmıştır.

Örnek 19
‘Ağıt’ın serial kökeni



Konçerto serilerinin melodik konturu, Lulu’daki serilerin büyük çoğunluğu ile zıt olarak aslen tek yönlüdür. Ancak, bir alternatif olan zig zag kontur, ilk olarak I/47’de araştırılarak, bölüm II’de önem arz eder. Ne var ki ‘retrograde’ ve ‘inversion’ın basit bir sıralaması iken konçertodan ‘retrograde’ ve ‘retrograde-inversion’ formlarının hariç tutulmasına neden olan, dış hatların hissedilirliği değildir (Örnek; 17). Öte yandan, Berg’in taslakları, bu gerçeği hatırlatırken, kendi konseptinden ‘retrograde’ ve ‘retrograde-inversion’ formlarını tamamen hariç tutmadığına işaret etmektedir. ‘Ağıt’ (II/164), O’nun serilerin ‘retrograde’ ve ilk formlarından çıkardığına dair belirgin bir örnektir (örnek; 19)

Bu, notaların iki veya daha fazla serial formdan sıralı olarak alındığı tek pasaj değildir. Diğerleri I/81–83, I/145–147, II/5–7, II/22, II/54–55 ve II/73–76’daki solo bölümdür. Geleneksel müzikal figürasyonların üretimine temel olan ‘(dodecaphonic) dizisel müzik’ ve aynı zamanda bu görünür özgünlüğü, büyük serial bir karmaşıklığa rağmen başarmaktadır. Aynı zamanda, Trio II malzemesinin yaklaşımı serial tekniğine bir destek olma durumuna düşürmede daha az karakteristik değildir.

Doğrudan serilerden taslak olsa da, bu çıkarım müziğin I/155'te ki ilk duyuruluşunda bile gizlenmiştir, II/44'deki anımsamasında daha fazla karanlıktır ve II/78'deki dört sesli kanonda tamamen vazgeçilmiştir. Bu, temaların gelişim karakterindeki devamlılığında, koral melodinin yaklaşımında ve asıl yaratıcı amacın serial bir bağlama yerleştirilmesinde de bulunacaktır. Kullanım esnasında bu tür pasajlardaki seriler, fonksiyonel olarak bölünmüştür. “...Bu gibi pasajların serial analizinde açığa çıkmaya teşebbüs edecek buluş, kulağa nadiren ihanet eder ...”(Jarman, 1979: 139).

Örnek 20

I/137

Ib'nin, Trio I kısmının malzemesi, bu prensiplerden bazılarını betimlemektedir (örnek 20). Bir yarım perde aşağıdan orijinal olarak tasarlanan, fakat diğer yandan da aslen final notasında görünen bu materyal, Prime-10'daki serilerden iki triyadın (Si Bemol Majör, Sol Majör) çıkarımında meydana gelmektedir. Ancak kalan perdelerin kendileri düzenlenmiştir böylece diyatonik olarak Si Bemol triyad ile uyumlu olan Mi Bemol, kalan notalar Sol Majör triyadı desteklerken armonik yürüyüş dışında ortaya çıkar. Aslında bu perdelerin hepsi Sol Majör'ün Dominantı ile ilişkili dizi içinde yer almaktadır. Ardından gelen anarmonik yazılmış notalardan daha küçük aralıklarla dörtlülerin tizleştirilmesi ile bir ilerlemeyi izleyen, bu materyalin değişen 'prime' ve 'inversion' formlarını tutan bir bas armonisiyle ilerlemektedir.

3.2 Koral Varyasyon

İlk korla varyasyon (II, 158–177) tonal çerçeve içinde, daha önce kullanılan materyale eklenen serial perdelerle birlikte daha geniş bir pasaj halinde duyurulur. Bu koral melodi değişerek yine de birbirine bağlantılı olarak üç cümle içinde geçmektedir. II/158-163’de koralı’nın ilk 6 ölçüsü, Mi Majörde çellolar tarafından duyurulmaktadır, aynı cümle II/164-169’da Si Bemol Majörde trombon tarafından duyurulmaktadır. Sonraki cümleler bu iki tonalitede olmasının yanı sıra daha kısadır ve böylece sonraki sekiz ölçüde daha hızlı bir değişim görülür (II/170–177).

Örnek 21a II/158–163. ölçülerin tonal kaynaklarla belirtmek nasıl duyulabileceğini göstermektedir. Temponun yazılı nüansları ile karşılıklı olarak, bölümün başlangıcı ve sonunda kadansal artikülasyon noktalarını gösterir ve armonik ilişkilerin en güçlü olduğu noktalar bunlardır. I/158’deki akor, ‘Si Bemol’ ile bütünleşen ‘Mi’ üzerinde Dominant nitelikte oktatonik bir sonoritedir.

Örnek 21 a

II/158–164

A tempo misterioso

F7/B $\flat$ 7
8-28(0)
[7-34(10)]

Gmaj7
7-35(7) 7-35(6)

Örnek 21 b

rall. -----

G⁷⁻⁴ G^{7(sus4)} F⁷ G^{7maj7} A⁷ B⁷ Em⁶⁻⁵ F⁷
 7-35(8) 7-35(0) 6-35(0) 7-35(7) 7-35(10) 7-35(3) 8-28(1) 8-28(0)
 [7-35(10)] [7-34(5)]
 B: V⁷ VI VII⁷ I^b — IVm — V⁷

Ölçüler II/158–159 yoluyla oktonik derlemeye, [1.2.4.5.7.8.10.11]’den diyatonik derlemeye [0.1.3.5.7.8.10] doğru yavaş yavaş bir değişim göstermektedir. Bu gelişme bir Si Bemol Minör triyadının dokusal artikülasyonu ile II/158’in ikinci çeyrek notasında başlamış ve kök pozisyonunda bir Si Bemol Minör triyadı ile sonraki ölçünün birinci vuruşunda başlanan (Majör-7’li ile) ancak ‘La Natürel’ ‘La Bemol’e II/159’un dördüncü vuruşu üzerinde yol verene dek tamamlanmış değildir. Aynı zamanda, bastaki çizgisel hareket, armonik nota dizisi diyatonik takım üzerinde düzelmiş olunca kesinlikle sıralama dışına düşerek Mi-7 ile ilişkili ‘akustik’ diziyi takip etmektedir. (sekizli bir alan içinde 7–34 yoluyla olan bu hareket ve tonal olarak koordine olmuş şekle ait etkileşimin diğer olayları, ilgilenilen çizgisel hareketler çerçevesindeki çevrimleri ile örnek 21b’de gösterilmektedir). Ölçüler II/161–163’teki Si ve Sol Diyez üzerinde merkezlenen, Majör ve Minör mod birleşimleri arasındaki sabit değişim, triyadların (hem Si Majör hem de Sol Diyez Minöre ait triyadlar) Mi Majör dizisi içinde aldığı gerçeğini desteklemektedir.

İkinci cümleinin başlangıcında (örnek 22), kadansın varış noktası (II/164), tekrar net bir armonik referansla işaretlenir. Fa Diyez üzerindeki bu Dominant-7, II/164'ün son vuruşu ile sonraki ölçüde Do-7 akoru ile birleştirilmektedir. Do-7 akorunun Fa Minör ile birleşimi, II/168'deki diyatonik bağlılığın Do Diyez, Si Bemol ve Sol üzerinde dominant nitelikteki akorlar yoluyla yeniden tüme varımsal olmadan önce II/166'da oyunun içine döner. II/169 süresince nota dizisi, sekizliden tam-ton'a yer değiştirirse de, final sonoritesi Si Bemol üzerinde bir dominant etkisi yaratılması nedeniyle daha önceki modelle bir ilişki sürmektedir.

Örnek 22

II/164-169

A tempo

F#7
8-28(0)
[6-35(0)]

C7
8-28(0)
[6-35(1)]

Fm7
7-35(2)

Fm: V7-3 ————— I7-3

Cümle II/170'den itibaren, genişlemiş tonal derlemelere bağlılıklar yaklaşık olarak yarım ölçü oranında değişmektedir ve bu düzenli ritim, soliste, orkestral yaylılar katılınca müziğe hız vererek bir dizi tanıdık armonik şemalar ile (II/170-173'teki sonoritenin yakın şeması) daha hissedilir bir hale gelir. Cümleinin son iki ölçüsü (II/176-177) II/158'deki varyasyona benzer olarak Mi-7 akoru etrafındaki tam-ton üzerine yerleşir. Bu yolla, kadans artikülasyonu (tempo işaretlemeleri ile

açık bir şekilde gösterilen) bir kez daha güvenilir bir armonik referans tarafından desteklenmektedir.

Örnek 22

Kontrpuan

C⁷ 7-34(2) C^{#7} 8-28(1) [7-35(5)] B^{b7} 8-28(1) G⁷ 8-28(1) [7-35(11)] B^{b7} 6-35(0)

II/158 ve II/177 arasındaki armonik zıtlık, varyasyonun okunuşunun bir şekilde birleşik olması gerektiğini ortaya koyar gibi görünmektedir. Örneğin II/161-163'te Sol Diyez ve Si etrafında hissedilen merkez duygusu, Mi Majör triyadının bir 'yarı Schenker arpeji' anlamında düşünülmüş olabilir, ancak bastaki koral melodinin artikülâsyonundan ortaya çıktığını düşünmek daha iyidir. "*Schoenberg'in 'asılı tonalite'de temanın rolünün önemine ait görüşünü onayladığı gibi, bu melodi, ona herhangi bir 'yarı Schenker' yorumunun iddia edebileceğinden daha tutarlı bir yakınlığa sahiptir*" (Ayrey, 1993: 48)

İronik bir bakımdan, analitik okumaların yapısal olarak birleşik olması gerektiğine dair ideolojik bir kanaat, eşit bir şekilde burada tanımlanan tonal sıralamaların çok kısa ve çok hızlı bir şekilde yer değiştirdiklerini ortaya

koymaktadır. Bunları düzenlemek, açıkça onları ‘birleştiren’ serial bağlamda önem kazanır.

Taslaklar, aslında varyasyon müziğinin serial olarak bestelendiğini, ancak sadece ‘korno akorları’nın çıkarımının (Prime–10) ve ‘Ağıt’ın (bkz. örnek 19) net olduğunu ve serilerin genel hissedilirliğinin herhangi bir yorum fonksiyonunu reddettiğini onaylamaktadır. Serial bir analizin aldatıcı belirginliğine zıt olarak, burada verilen hesaplamada açık olan, parça parça yapısalıcılıktan çok, anımsatma yoluyla ortaya çıkan bir tutarlılığı yansıtmaktadır.

Bazı pasajlar, II. bölümün açılışı ve II/125’teki en güçlü müzikal tavırlar olarak disonans (uyumsuz) sonoritelerin tasarlanması yoluyla etki yaparlar. Öyle ki, bunlar tonal bir okumayı mümkün kılarsa bile, dramatik etkisini yanlış temsil edecektir. Müziğin tonal odak içine ve dışına hareket etme eğilimi, özellikle IIa ve IIb bölmeleri arasındaki dönüş noktasında açıktır ve özellikli olarak koral veya kelimelerini bilmeyen bir izleyiciye bile açıkça görünen ‘stilistik bir gönderme’ ile altı çizilmektedir. Bir kez daha I/200-207’ye geri dönerek, (örnek; 13) flüt ve klarinet süslemelerinin her zaman daha önceki tartışmada dikkatin toplandığı armonik şema ile rakamsal sıralamada olmadığı görülebilir.

Açıkça, soru cümlesindeki notalar, dokudaki tutarlılığı ritmik ve enstrümantal artikülasyon ile sürdürülen armonilerin çıkarımından sonuçlanan serial fazlalıklardır. Ne var ki, aynı zamanda bu notalar duyulmaz olmaktan uzaktır. Aynı zamanda, konçertonun sabit tonal gidişatının, çalışmanın bütünleşen tonal okumasını korumaya davet ettiği yolunda yorumlanabilir. İlk koral varyasyonda olduğu gibi, cümlelerin başlangıçları ve sonları net armonik referanslar yoluyla sıkça desteklenir ve bunlar bağlam dışına alınmaya hazır olarak çalışmanın ikinci bir seviyede armonik özetini vermek için armonik yürüyüşe yerleştirilir, daha önce listelenen tonal yönelmeler daha sonra üçüncü bir seviyeye çıkarılabilir. Bu analizler organik bir tonal okuma oluşturmazlar. Konçertonun I. bölümündeki geniş dizili Sol Minör eksen, sadece uyumlu iken, kadanslarda duyulan armonilerin bütünlüğünü temsil ettiği söylenemez. “Her durumda, indirgeyici işlem asimilasyona değil seçime aittir”

(Pople, 1991: 89): bir sonraki seviyede yeniden sunum için seçilen elemanlar, müzikal dışı veri ile olan kimlikleri anısına sadece kendileri için alınmaktadır.

Müzik organik olarak, kendini kastederek tutarlıdır ancak her noktada içindeki bir şey daima aktif bir bilmeye ilişkin çerçeve yoluyla hatırlanır olduğu için ‘mantıklıdır’. Örneğin II/1 ve II/125’in müziği bu noktalarda tam olarak ‘asılmış tonal’ okumaya doğrudan katılmaz, ancak bu pasajlar çalışmada dinleyicinin katılımına, programla ilişkilendirilebilecek ‘dramatik jestler’ olarak kabul edilmektedir. Öte yandan, Allegronun II/96’da hiçbir programatik fonksiyona sahip olmayan hızlanışı, on iki nota kompleksi içinde Do Bemol Majör ve Fa Majör elementlerinin dokusal ayrımı yoluyla, eserin tonalite yörüngesi içine taşınmaktadır. II/96’nın yineleyici görünüşü bu iki karşıt pasajı derin bir şekilde birbirine bağlamaktadır, formal yapıların sadece spesifik müzikal özellikleri rahatlatması değil (Jarman’ın ‘tonal merkezleri’) aynı zamanda, aksi durumda birbirini tutmayabilecek elementler arasındaki bağlantıları da teşvik edebilir.

BÖLÜM IV

4. KEMAN KONÇERTOSU’NUN İCRASI VE ESER HAKKINDAKİ ELEŞTİRİLER

4.1 Keman Konçertosu’nun İcrası Ve Eser Hakkındaki Eleştiriler

Konçertonun ilk icrasında, kaçınılmaz olarak, dönemin ideolojik çalkantıları yüzünden zorluklarla karşılaşmıştır. Viyana’daki ilk gösterimi bu sebepten dolayı büyük önem taşır. Bu gösterimden iki yıl önce Lulu Süit’in Berlin’deki ilk gösteriminde, Kleider ile Klemperer’in uyumu, Nazi odaklı popüler yayınların etkin olduğu bir dönemde yoğun eleştirilere maruz kalmıştı.

Bir gazetede, Webern’in konçertosunun Londra’daki konser programına, önemli bir eleştirmen olan Ernest Newman, atonalliğin yanı sıra atonalizmi de yazmıştır. Bu dönemde atonalizmin, en basit insani hislerden olan aşk ve ölümü ifade edemediğini söyleme cürretini hiç kimse göze alamazdı ve atonalizmin dünyayı sürüklemesi gibi bir umut da yoktu. Newman’ın ‘dünyayı sürükleyen atonalizm’ adlı denemesi, 1930’lardaki politik çatışmanın parlamaya ve emperyalizme olan eğilimin imajı içerisinde kendi gününün müzikal ideolojisini yeniden çizmek için seçtiği bir yoldu. Politik bir mecaz olan ‘true-blue’nun kullanımıyla birlikte tereddüt etmeden Britanya Muhafazakâr partiye sadık olan insanlara bir sıfat yüklenmişti. Böylece Berg’in müziğinin tartışmalarında tekrarlayıcı bir nokta olan konuyu tırmanışa geçirmekte ve bu çalışmada tonal ya da atonal elementlerin çatışmada mı yoksa dengede mi olduğu göz önünde tutulmaktadır.

“Bu eserde sevdiği birinin ölümüyle gelen derin kederin verdiği baskının altında, Bach’tan bir melodiyi aktarmakta ve bunu klasik armoni olarak adlandırdığımız şekliyle vermektedir. Daha sonra da atonal olarak armonize etmektedir. Ama kesinlikle ‘true-blue’nun atonalizmiyle, tonalizmin ki biraz farklıdır. Bir atonal besteci, tüm eserin melodisini atonal olarak düşünecektir. Hatta organik olarak armonisiyle tam bir bütünlük yaratmak isteyecektir. Tonal melodi, organik olarak tonal armoniyle birdir. Var olan bir tonal melodiyi

kullanmak için müzikte kesin bir biçimde düşünmenin ürününü meydana çıkarmak ve daha sonra onu atonal armonilere vermek, tamamen müziğin değişik bir biçimde düşünülmesinin sonucudur ve tamamen farklı bir sona yönelmektir.” (Pople, 1991: 91)

“Politik tanımlama, Schoenberg’e Stalin ya da Hitler’in rolünü vererek, Berg’e de kendisiyle mücadele etmeye mahkûm bırakan cesur bir muhalif olarak rol vermekle tamamlanır” (Pople, 1991: 91).

“Farz ediyorum ki, Berg kendisiyle çatışmaya düşen bir besteciydi. Schoenberg’in kendisiyle kişisel bağlantıya geçtiği tüm genç insanların üzerinde bıraktığı ilginç etkisiyle birlikte tek bir yöne ve Alman geleneğine karşı olan doğal ön yargısına doğru itilmişti. Eğer Wozzeck, Lirik Süit, Lulu ve keman konçertosundan sonraki eserlerine doğru bir hat çizersek, on ve diğer bir yirmi yıl boyunca o çatışmanın çıkışlarının neler olabileceğini tahmin etmek zor olmaz.” (Pople, 1991: 92)

Keman konçertosu, Berg’in tarzını tartışmak için bir bahane olarak kullanılmıştır. Bununla beraber Newman, özellikle konçerto tarafından dile getirilmiş olan bazı önemli sorulara odaklanmıştır. Eseri, yirmi yıl sonra bile, serializmi hatta genel olarak atonallığı tartışmak için bir sebep olarak kullanmıştır. Daha sonraları, konçerto, kendi nitelikleri içerisinde alışılmış bir şekilde değerlendirilen bireysel performanslarda, tanınan bir eser olmuştur.

“Önceki yazarların, Schoenberg ekolünü 20. yüzyıl müziğinin geniş platformunda tartışmak için fırsat yakalama eğilimleri, konçertonun 1950’ler sırasında repertuar içerisinde kazandığı yer bakımından, önemini artırmıştır. Daha sonra, Berg’in müziği, ‘Üç Viyanalı’nın müziği için popüler bir yaratıcılık içerisinde yer almaya başlamış ve Wozzeck ile birlikte keman konçertosu hatta diğerleri de kendi veriminin göstergesi olmuştur” (Pople, 1991: 92).

Berg, modernizm karşıtı eleştirmenlerin kendisiyle ilgili yorumlarına maruz kalmış, müziği ve konçertonun bazı yönlerini, on iki notalık müziğin genel niteliklerine sahip olması için kullanmıştır. Berg’in daha sonra sürdürdüğü muhafazakârlığı, Newman ve daha sonraki birçok yazar tarafından kaydedilmiştir.

Sosyal işlevleri daha az öğretici olan yazarlar, Berg’in müziğini estetik endişelerine göre daha uzak bulmuşlardır. Müzikal modernizelerinin yapısı her ne kadar farklı olsa da, Adorno (1949) ve Donald Mitchell (1963), Schoenberg ve Stravinsky’i “*karşıtlıklara itiraz edebilmek ve kanıtlarının iknası için zıtlaşan iki*

önemli kişi” olarak göstermişlerdir (Pople, 1991: 9291). Keman Konçertosu’nun önceki söylemleri, Berg’in ve Schoenberg ekolünün müziğinin tartışmaları ile birlikte yerleştirilme eğilimindedir. Bir örneği, Aaron Copland’ın ‘yeni müziğimizde’(our new music) bulunabilmektedir;

“Berg, Schoenberg deyişini, kendi ‘Tristanesque’ kökenleriyle ilişki kurarak olağan bir hale getirme çabasındadır. Öğretmenin katı kişiliğine karşın, Berg daha sıcak ve tatlı bir insan olarak görünürdü. Operaları Wozzeck, Lulu, keman konçertosu ve de Lirik Süit, modern repertuarın en iyileridir.” (Copland, 1968)

Ernest Newman gibi, değişik sebepler yüzünden Copland da atonalizmin dünyayı sarsmayacağını tahmin edebilmiştir. Ona göre Schoenberg ekolünün müziği seçkindi ve yeni müziğin sosyal fonksiyonunu üstlenemezdi. İçten değerlendirmesi ile birlikte, kendi zayıf övgüsünü ifade ederken, Schoenberg ekolünün modern yaklaşımına saldırmış ve bu müziğin geçmişin müziği olduğunu, geleceğin müziği olmadığını şiddetle karşı çıkarak iddia etmiştir:

“Bu eserin bazı pasajları büyüleyici bir ilhamın ürünleridir, (duyumsal olarak lirik, vahşice dramatik ve bazı noktalarda erotik. Bu, Berg’in müziğinin Alman geçmişine ait olduğu gerçeğini değiştirmez. Modern araçların kullanılmış olmasına rağmen, dinleyiciyi daha önceden yaşadığı bir duygusallığa doğru geri götürmektedir. Bu bağlamda, istemeyerek de olsa belirtilmelidir ki, müziğinde gelecek ögesi yoktur. Arıtılmış bir müziğin ifadesi olarak bugün Birleşmiş Milletlerin yayımlı müziğinin karakteristiğinden oldukça az öğeler taşımaktadır. Prensipte olarak müzik severlerin değil, uzmanların ilgi alanındadır.”(Pople, 1991: 93)

Eserin içeriğine dair, buna benzer bir uygulama, Virgil Thomson tarafından, Newyork’ta Szigetin’in çaldığı konçertonun yeniden gözden geçirilmesinde ifade edilmiştir:

“Alman ifadeciliğinin en şiddetli tarafı, eserin estetiği, on iki nota dizisi tekniğinin tutarlılığı altında yatan metottur. Acının ve gerilimin etkileyici ifadesi, rahatlama örnekleri... Az sayıda olan referansları (ilk bölümdeki Viyana vals ve sondaki armonize edilmiş Bach koralı) sayıklamadaki kırılmış anılar olarak durmaktadırlar.”(Pople, 1991: 94)

Thomson'ın eseri değeriendirii, Copland gibi, bir dereceye kadar genelleştirilmiştir ve bağımsızdır. Yazdığına göre, değeriendirme kendi kişisel hassasiyetinden ortaya çıkmıştır. Ama şimdi savaş sonrası Schoenberg ekolüne duyulan saygı, onu Copland'a karşılık konçertonun gelecek repertuarda daha güvenli bir yerinin olacağını ileri sürmüştür. Eserin ancak kusursuzluğun önem taşıdığı bir zamanda anlam kazanacağını vurgulamıştır.

Bach'tan ve Mozart'tan Weber'e, Schubert ve de romantiklerden Wagner'e, tonalitenin, armonik ve polifonik evriminin sonunda yüz yüze geldiği krize bir yanıt verilmektedir. Tonal sistemin 1908'de ertelenmesinden sonra, serial metodun kullanımı, müzikal düşüncenin tutarlı gelişimine izin vermektedir. Burada tarihi gereksinmeyi talep eden yeni bir sistem vardır. İdeoloji çoğunlukla Schoenberg'in kendi yazılarının etkisi altındadır. Berg bu görüşü 1930'da, Bach ve Schoenberg'in sözde tarihi pozisyonlarıyla 'Credo' isimli bir makalede, kıyaslandığı bir dönemde önceden bildirmiştir.

Leibowitz'in keman konçertosuna dair yorumu, Berg'in öğrencisi olan Willi Reich'in eser üzerindeki resmi görüş üzerinden yayılmıştır. Reich triyadlara, tam-ton dizisine ve koral melodinin açılışıyla birlikte rastlantısal ortaya çıkan son dört notaya işaret etmektedir. Bach ise armonizasyonunun ya da tonal dilin yeniden yaratılışının bütünleşmesine dair herhangi bir iddia yaratmamaktadır. *“Leibowitz'se koral tarzı Berg'in haklı bir mirası olarak görmekte ve iki tarz yazılımın, on iki notalık sistem altında bütünleştirildiğini düşünmektedir”* (Reich, 1982: 128).

“Koralın armonizasyonu ve varyasyonu, Schoenberg'in öğretisinin katı geleneksel elementleridir. Şüphe yok ki Berg, ilk yıllarında, bu formları çalışırken oldukça zorlanmıştır” (Pople, 1991: 93). Berg, profesyonelliğe eriştiğinde Schoenberg'in dünyasıyla bağlantılı olan bu formlara yakınlık göstermiştir.

“Bağlantı ayrıca kromatizmin bütün kaynaklarının içinden, bazı tonal fonksiyonların restore edilmesinde bulunabilmektedir. Farklı tonalitelere olan farklı kombinasyonlar eşit bir frekansla sonuçlanmaktadır. On iki notalık dizi tekniği önemlidir çünkü tüm armonik yapının tutarlı bir tarafını biçimlendirmektedir.”(Pople, 1991: 93)

Newman'ın da değişik perspektifinden belirttiğine göre; serial ve tonal 'diller' tutarsızdır. Pierre Boulez, bu grubun polemikçisidir ve Berg'in 1948'de Paris'teki çeşitli eser performanslarının yorumunda, keman konçertosunu şu açıdan yorumlamıştır;

“On iki notalık sistem buna izin verir ve bazı olasılıklarda çok zengin olmakla beraber tonaliteyi ve atonaliteyi kuşatır. Tüm bunlar laf kalabalığıdır. Koralin sergilenişinde, Berg'in serial armonizasyonunun, Bach'ın tonal armonizasyonu ile değiştiği yerde, tonal sistem ve on iki notalık sistem arasında kabul edilemez bir şey vardır, o da devamlılıktaki kırılmadır. Ben Bach koralinin serial armonizesi prensibine karşı çıkmıyorum ama ikisini birden düzenlemek yerine bu çözümlerden birini ya da başkalarının arasında seçim yapmak gerektiğini dile getirmeye çalışmaktayım. Materyaller aynı doğaya sahip değiller. Bu yüzden yapı istikrarsız olmamalıdır. Ayrıca bana göre on iki notalık dilin taslakları, Bach'ın sakın koraline göre çok daha baskıcı taslaklardır.” (Boulez, 1948: 239)

“Gelecek yirmi yıl boyunca, serial müzik üzerine yazan Avrupalı uzman yazarlar bu bakış açısına eğilmişlerdir. Tabii ki Berg'in müziğinin Die Reiche sayfalarında başrolde olmaması şaşırtıcı değildir. Gazete Boulez'in, Stockhausen'in ve onların 1950 ve 60'lardaki meslektaşlarının düşüncelerine bağlıdır. Ama bu yazarlar bile, 'Viyanalı üçlü grup' içerisindeki Berg'in pozisyonunun üzerinde rol oynayan serial kompozisyon tarzıyla prensip olarak ilgilenmişlerdir. Joseph Rufer'in 'on iki-ton kompozisyonu (1952)' Schoenberg'in eserlerinin tamamı ile ilgilidir. Aynı yılda Hanns Jelinek'in 'on iki nota ile kompozisyona giriş' adlı eseri de yine Schoenberg ve Webern'in eserleriyle alakalıdır. 1960'larda Herbert Eimert ve Reginald Smith Brindle, Berg'den daha çok Schoenberg ve Webern'le ilgilenmişlerdir” (Pople, 1991: 96).

Webern bugünün bestecileri tarafından çok iyi tanınır ve Schoenberg de dizinin yaratıcısı olarak çok önemli bir konumdadır. Ama Lirik Süit'in tüm iç serilerinin ve keman konçertosunun tiratsal dizisinin üzerine olan birkaç yorumdan farklı olarak, Berg'in serial yazımı bu yazarlara gereksiz gibi gözükmektedir.

Berg'in yeni modernistlerin ilgisinden yoksun olması, aynı şeyin anti-modernistler tarafından gerçekleşmesine sebep olmamıştır. Martin Cooper'ın (1954) yazmış olduğu bir makalesi, 1930'larda görülen politik metaforu yeniden canlandırmıştır ve bu da soğuk savaş anlamındadır.

“Atonalitenin bir önceki müzikle olan ilişkisi, komünizmin batı Avrupa geleneğine karşı durduğu yerle aynı ilişkiye benzer. Tüm devrimcilerin, isyan ettikleri gelenek içine doğmak ve içinde büyümek zorunda olduklarından beri, eski rejim altındaki kişisel reaksiyonlarını ve deneyimlerini kendi yarattıkları yeni dünyada ölümsüzleştirmeleri kaçınılmazdır. Avusturya İmparatorluğu’nun son günlerinde büyümüş olan Schoenberg ve öğrencileri, sosyal ve politik iflastan ayrılmaz olan çaresiz ve umutsuz atmosferi içlerine çekmişlerdir. Yeni müzik bu sebeple fazla ısınmış, hastalıklı, çarpık ve histerik duygusallık dünyasından ortaya çıkmıştır. Kaçınılmaz olarak kökenlerinin izlerini takip etmiş ve bu patolojik doğanın, Schoenberg’in çözümsel, zihinsel yeteneğiyle olan birleşimi, şimdiye kadar olan atonalitelerden ayırt edici bir özellik kazanmıştır” (Pople, 1991: 97)

Mosco Carner konçerto üzerine yazdığı bir makalede (1952) bu korkuya karşı çıkmıştır, “*argümanında kurnaz ve hassasiyet bakımından sempatiktir*” (Pople, 1991: 97).

“*Carner, Schoenberg’in ‘bogey-man’ imajıyla oynamakta ve ‘insan’ Berg’in, Schoenberg’in sistemini kendi kişisel amacına uygulamakta başarılı olduğunu öne sürmektedir*” (Pople, 1991: 97).

“*Bach korai, Protestan dini hislerin doğal bir ifadesidir*” (Pople, 1991: 97). Solistin rolü, Berg’in, Elgar’ın çello konçertosuyla birlikte olan çalışmasıyla bağlantılıdır ve vals ile ritimler için olan kullanımı, eski Yunan ve Latin edebiyatı eserlerinin zamanla onure edilmiş oldukları gelenekleri takip etmiştir.

“Yirmi yıl sonra Carner, Berg üzerine bir monografi yazmış, tüm bu özel dava düşürülmüş ya da ağır bir biçimde düzeltilmiştir. Belki de bu daha çok 1970’lerin ortalarına doğru farklı kültürel çevresinin yansımalarıdır. Willi Reich’in tekrar gözden geçirilip düzeltilmiş kitabı (1963), Berg’in klasik durumunu fark eder ve 1979 da Douglas Jarman, Berg’in ününün güvenilirliğiyle, sınırlanmış olan partitürünü karşılaştırma imkânı bulur” (Pople, 1991: 97).

Konçertoyu dikkate alarak, Redlich, Jarman ve George Perle, halk şarkısının ve koralin aktarılması yüzünden oluşan müzikal dil sorununa farklı bakış açıları getirmişlerdir.

Redlich’e göre eser, “*var olan melodilerden yapılan aktarmaların temalarından ortaya çıkmıştır*” ve bu, daha sonra tüm eserin yapısının belirleyicisi olmuştur. Başlıca üç tematik element (seriler, halk şarkısı ve koral melodi) arasında,

Boulez gibi “*dilsel bir karşıtlık*” olduğunu ileri sürmüştür (Redlich, 1957: 270). Seri ve diğer ikisi arasında değil, geçiş pasajlarında, eserin sonuna doğru (ölçüler: II/198–203) olan kısımda, birleştirilen koralle halk şarkısı arasında bulunmaktadır. Bu bakış açısı, Schoenberg stili yaklaşımın motifsel ve tematik bütünlüğüne öncelik veren bir bakış açısıdır: Armoni, tonalite ve müziğin diğer elementlerinin, mutlaka, aralarında bir bütünlük göstermeye ihtiyaç duymadan geniş bir düzene hizmet etmeleri beklenmektedir.

Perle’ün, “*konçertonun serial tekniğinin sistematik bütünlüğü haricinde bazı zorlamalara maruz kaldığı*” iddiası, Lulu’nun müzikal dokusunda sürdürülen tematik ve motifsel ilişkilerinin, soyut serial ilişkilere dayanmaktan çok daha fazla özellikli olan ses perdelerine dayandığı görüşüyle tutarlıdır.(Pople, 1991: 98)

Jarman’ın, sorunun analizinin daha belirgin olduğu düşünceleri karşılaştırmaya ve uzlaşmaya dayanır. Koral melodinin takdimi, çatışan elementleri bir araya getirmek tipik bir Berg eğilimidir, ama konçertonun serial müziği, tonal odaklı olduğundan, Jarman’a göre; “*tonalın ve on iki notalık materyalin arasında çatışma olabileceğinden daha çok değildir*” (Pople, 1991: 98). Berg’in ‘es ist Genug’ armonizasyonu iki konuda uzlaşmasını etkilemiştir. Leibowitz’in “*serial metodun, koralin dilini kuşattığı*” düşüncesini tekrar etmemiştir ve Berg’in koral melodiyi kullanmasının bir göstergesi olduğuna işaret etmiştir (Jarman, 1979: 143).

Adorno’nun Keman Konçertosu üzerine 1963 yılında yazdığı yazısı, büyük bir filozof olarak kabul edilmesi sebebiyle sofistikedir. Ama Schoenberg ekolüne olan yakınlığı ve güçlü entelektüelliği, onun bazı eserlere karşı sert eleştirilerde bulunmasını engelleyememiştir. Konçertoya dair görüşleri şunlardır; “*Berg’in kendi berterafına karşı çıkmak için yetersiz kaldığını*” ileri sürerken, daha sonra “*var oluşunu, hatta tonal ve serial görünümünün birleşmesini*” bile kabul etmiştir (Adorno, 1997: 109). Eser üzerinde yapılan daha önceki tartışmaların ışığında, “*müziğin imkânsız olana öncülük ettiğine dair temel bir düşünce geliştirilmiştir*” (Adorno, 1997: 109).

Boulez, Berg'in iki anlamlılık zenginliğini kavramış ve Adorno'nun alışılmış paradokslarına çok uzak olmamakla birlikte Berg'i açıklamıştır:

“Berg’de bulduğum, iki anlamlılığın muazzam güzelliği ile birlikte devamlı bir gelişme duygusu taşıyor olmasıdır. Ben bunu yüzyılın Roma mimari tarzı ve roman benzeri bir gelişim olarak adlandırıyorum. Çünkü artık günümüzde böyle simetriyle birlikte yapısal tarzda bir gelişim yoktur. Karşılık olarak, gelişmesi durmayan ve önceki materyale dönmeyi kapsamayan bir formumuz var. Berg, formlara çok fazla iki anlamlılık yüklemiştir. Ve yine Berg tarafından başarılmış olan bu evrim, sadece formlardaki maksimum etkinin devamlı aranışında görülebilir. Sonradan fark edildiğine göre sadece tek bir arzu vardır, ilerleyerek parçalama ve yıkma bu formlara duygusal ve resmi eklemeler yaparak onların tüm bu ekstra ağırlık altında çökmeleridir. Büyük bestecilerin yarattığı tarih, muhafazakârlığın tarihi değildir, neyin yıkıldığına değer verilmesi ve aynı zamanda da onun yıkma tarihidir.” (Boulez, 1976: 17)

Konuyu Boulez’in ileri sürüdüğü gibi ele alırsak, konçertodaki koralin duruşu, Berg’in sadece geçmişe değer verdiğini göstermektedir. Adorno’ya göre ise ilgilenilen tarza karşı olan mücadelenin eksikliğidir.

Bach’ın müziğinin temsili, Newman ve Boulez’i de içeren bir anti-tezi hazırlamaktadır. Bu anti-tez, Adagio’un gelişiminde olan noktadan, final ritmine (ölümün kabulünü sembolize eden dilsel bir uzlaşmadır) kadar olan kısımda görülen uyumsuzluk yüzünden reddedilmiştir. Uzlaşmanın ihtimali, Adorno’nun karşı çıkışı gibi, sade bir anti-tezden çok, muhaliflik öne sürmektedir. 1970’lerde yazan Thomas Clifton’un gözlemlediği gibi iki mümkün sonuçtan söz eder;

“Çıkmazın ve uzlaşmanın iki yüzündeki farklılık kalıptadır. Muhalifler münakaşacı bir yapıya sahip olan düşünce tarzında kalmaya devam ederler ve güç bakımından hala eşittirler. Ama eylemi yayan olaylarda, hangi muhalifin hangisine üstün geldiğini belirleyebilmek imkânsızdır. Öte yandan özellikle Berg’in keman konçertosu, neredeyse her konçertonun yapısalcısıdır.” (Clifton, 1983: 247)

“Clifton, Stravinsky’nin *Agon*’unu (1953–1957) tartışmaya yönlendirmiştir” (Pople, 1991: 100). Bu eserde bulunan ayrımları bozan karmaşık bütünlük, uzlaşmanın karakteristiğidir.

Tartışılan durumlar çelişkili gözükse de, belki de bir eser, eş zamanlı olarak uzlaşmayı ve karşı karşıya gelmeyi aynı anda gerçekleştirmektedir. Bu ikili ayrılmaz ama ebediyen de tezattırlar.



SONUÇ

Alban Berg, Keman Konçertosu'nda, Schoenberg'in öğrencisi ve 2. Viyana Ekolü'nün bir üyesi olarak on iki ton müziğini çok iyi biliyor olmasına karşın, bu tekniği, tonal ezgiler, farklı formlar ve kendisinden önce yazılmış eserlerden kesitleri de kullanarak 'gönderme'ler yoluyla, lirik bir dil ve özgün bir üslup içerisinde kullanmıştır.

Modern ve aynı zamanda geleneğin bir sonucu olarak, serial teknik incelendiğinde müzikal çabanın zirvesinde olduğu görünür. Ama savaş sonrası Avrupa'da ortaya çıkan yeni nesil serialistlere göre, Berg'in tonalite muhafazakârlığı eski bir durumdur. Schoenberg'in müziğindeki kromatizm yoğundur ama Berg, tonal müziğe yeni bir yaklaşım getirmiştir. Seriler; partitür, nota ve temel temalar arasındadır.

Tüm bu farklı tekniklerin bir arada muazzam bir şekilde kullanılmasının yanı sıra, eserin dikkat çekici ve merak uyandırıcı bir diğer yönü de sayılarla olan ilişkisidir. Numerolojiyle yakından ilgilenen Berg, bu eserde onlara farklı anlamlar yükleyerek analitik bir yaklaşımla, güçlü bir form çatısı altında, yaşamının tüm çalkantılarını ve sırlarını mükemmel bir tutarlılıkla yerleştirmiştir.

Eser bu açıdan bakıldığı zaman tamamen teknik bir çalışma izlenimi veriyor gibi görünse de içeriği ve programı bakımından oldukça yoğun ve hassas bir anlatıma sahiptir. Bu sebeptendir ki eserin adını, on yedi yaşında hayata veda eden bir yakınına 'Bir Meleğin Anısına' olarak adanmıştır.

Berg, geçmişin bazı görünümelerini korumayı ve onları günümüzle bütünleştirmeyi soyut anlatımlarla yapmaya yönelmiştir. Bu sebepten yazmış olduğu Keman Konçertosu, az sayıda olmasına rağmen diğer bütün eserleri gibi müzik edebiyatında ve keman repertuarlarında hak ettiği yeri almıştır.

KAYNAKLAR

1. ADORNO, **Philosophy of Modern Music**, Melen Pres, 1997
2. AYREY Craig, **Tonality and The Series**,_Oxford, 1993
3. BACHARAC A.L. **The Music Masters**, Pelican Boks, 1957
4. BOULEZ Pierre, **Incidences Actuelles de Berg**, çev. Anthony Pople, makale, 1948
5. BOULEZ Pierre, **Conversations With Célestin Deliége**, Eulenburg Books, 1976
6. CARNER Moscho, **Alban Berg: The Man And The Work**, New York Holmes CLIFTON Walter, **Music As Heard**, Yale Universty Pres, 1983
7. And The Meier Publishers, 1983
8. CLIFTON Walter, **Music As Heard**, Yale Universty Pres, 1983
9. COPLAND Aaron, **Our New Music**, W.W.Norton, 1968
10. COX David, **The Henry Wood Proms**, BBC., 1980POPLE Anthony, **Alban Berg's Violin Concerto**, Cambridge Universty Press, 1991
11. DAHLHAUS Carl, **Between Romanticism and Modernism**, Cambridge Universty, 1979
12. FERİDUNOĞLU Lale, **Müziğe Giden Yol**, İnkılâp, 2004
13. GÜNER CANBEY Ebru, **Alban Berg'in Wozzeck Operasının Armonik ve Formal Analizi**, D.E.Üniversitesi, G.S.E. Sanatta Yeterlik Tezi, 2003
14. JARMAN Douglas, **The Music of Alban Berg**, University of California Press, 1979
15. JARMAN, **Alban Berg**, Cambridge Universty Press, 1989
16. KERMAN Joseph, **Opera As Drama**, Universty of California Press, 1988
17. MİMAROĞLU İlhan, **Müzik Tarihi**, Varlık, 1995
18. MOLDENHAUER Hans, **Anton Webern**, De Capo Press, 1978
19. PERLE George, **The Operas Of Alban Berg**, Universty of California Press, 1980
20. REDLICH Hans Ferdinand, **Alban Berg, The Man and His Music**, J.Calder, 1957

21. REICH Willi, **Alban Berg**, Da Capo Press, 1982
22. SCHOENBERG Arnold, **Fundamentals of Musical composition**, Faber&Faber, 1983
23. SCHOENBERG Arnold, **Style and Idea**, University of California Press, 1984
24. SCHOENBERG Arnold, **Structural Functions of Harmony**, W.W.Norton&Co., Revised Edition, 1969
25. SCHOENBERG Arnold, **Theory of Harmony**, The University of California Press, 1983
26. STRAVİNSKY Igor & CRAFT Robert, **Dialogues**, Faber, 1982
27. STRAVİNSKY Vera & CRAFT Robert, **Stravinsky in Pictures and Documents**, Simon & Schuster, 1978
28. STRAVİNSKY Igor & CRAFT Robert, **Coversations With Igor Stravinsky**, Faber, 1989
29. WEBERN Anton, **Yeni Müziğe Doğru**, Pan, 1998
30. WERFEL Heinrich, **And The Bridge is Love**, Harcourt Brace & Co. 1958