

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KORREPETİSYON SANAT DALI
KORREPETİSYON PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**K.KARAYEV, A. RZAYEV VE S. ALESKEROV'UN
KEMAN VE PİYANO SONATLARININ YAPI, YORUM
VE PİYANO EŞLİĞİ AÇISINDAN AZERBAYCAN ODA
MÜZİĞİ REPERTUVARINA KATKILARI**

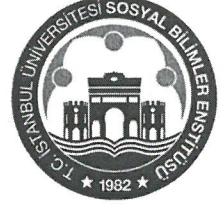
**ZOUMROUD ALİEVA
2502090362**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. HATİCE GÜLDEN TEZTEL**

İSTANBUL-2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ZOUMROUD ALİEVA Numarası : 2502090362
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/ KORREPETİSYON SANAT DALI/SANATTA YETERLİK Danışmanı : DOÇ. DR. HATİCE GÜLDEN TEZTEL
Tez Savunma Tarihi : 10.05.2017 Saati : 10.00
Tez Başlığı : K.KARAYEV, A.RZAYEV VE S.ALESKEROV'UN KEMAN VE PİYANO SONATLARININ YAPI, YORUM VE PİYANO EŞLİĞİ AÇISINDAN AZERBAIJAN ODA MÜZİĞİ REPERTUVARINA KATKILARI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. CEYDA UZGÖREN		Kabul
2- PROF. DİLEK BATIBAY		KABUL
3- DOÇ. DR. ZEHRA MÜGE HENDEKLİ		KABUL
4- DOÇ. DR. HATİCE GÜLDEN TEZTEL		KABUL
5- YRD. DOÇ. NİLAY SANCAR		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ELDAR İSKANDAROV		
2- DOÇ. DR. BERAY SELEN		

ÖZ

K.KARAYEV, A. RZAYEV VE S. ALESKEROV’UN KEMAN VE PİYANO SONATLARININ YAPI, YORUM VE PİYANO EŞLİĞİ AÇISINDAN AZERBAYCAN ODA MÜZİĞİ REPERTUVARINA KATKILARI

ZOUMROUD ALİEVA

Bu tezin amacı, Azerbaycan müziğinin önemli temsilcilerinden olan Kara Karayev, Azer Rzayev ve Süleyman Aleskerov’un keman ve piyano sonatlarının yapı, yorum ve piyano eşliği açısından incelenmesi ve bu sonatların Azerbaycan oda müziği repertuvarına katkıda bulunan önemli özelliklerinin belirlenmesidir. Bu çalışmanın, anlam ifade eden bir tarihi ve müzikal çerçeve içinde yer alabilmesi için, öncelikle Azerbaycan müziğinin tarihçesi ve farklı yönleri irdelenmiştir. Çalışmanın konusunu içeren eserlerin formu olan sonat formu, tarihi, müzikal ve teorik açılardan açıklanmıştır. Eserleri incelenen bestecilerin biyografik bilgileri sunulmuştur. Tezin sonraki bölümlerinde, keman-piyano sonatları, yapı ve piyano eşliği açısından detaylı olarak analiz edilmiş; ifade açısından önemli özellikleri ortaya konmuştur. Bu sonatların, geleneksel Azerbaycan müziğinin öğeleri olan mugam ve halk şarkısı tarzlarına bağlantıları; ayrıca klasik batı müziği akımlarını yansıtan özellikleri gibi farklı unsurlar tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan müziği, sonat, keman sonatı

ABSTRACT

THE CONTRIBUTIONS OF K.KARAYEV, A. RZAYEV AND S. ALESKEROV'S VIOLIN AND PIANO SONATAS TO AZERBAIJANI CHAMBER MUSIC REPERTOIRE, IN THE CONTEXT OF STRUCTURE, EXPRESSION AND PIANO ACCOMPANIMENT

ZOUMROUD ALIEVA

The aim of this thesis is to examine the violin and piano sonatas of the important representatives of Azerbaijani music, Kara Karayev, Azer Rzayev and Süleyman Aleskerov, in terms of structure, expression and piano accompaniment and to assess their main aspects that contribute to Azerbaijani chamber music repertoire. In order for this study to stand in a meaningful historical and musical framework, Azerbaijani music is discussed in terms of its history and various aspects. Sonata form, as the main structure of the subject of the works in this thesis, is explained historically and theoretically. Biographical information on the featured composers are presented. The following sections of the thesis include the detailed analysis of the violin and piano sonatas in relation to structure, expression and piano accompaniment; along with their important musical characteristics. The various aspects of the sonatas, such as their relation to Azerbaijani traditional forms, including mugam and traditional songs, and their portrayal of western classical trends are discussed.

Keywords: Azerbaijani Music, Sonata, Violin Sonata

ÖNSÖZ

Azerbaycan müziği yüzyıllara uzanan bir tarihçeye, son derece renkli ve zengin bir repertuvara sahiptir. K. Karayev, A. Rzayev ve S. Aleskerov'un keman ve piyano sonatları üzerine yazılan bu tez, Azerbaycan müziğinin tarihçesini ve gelişimini göstermekte; bestecilerin bu süreçteki katkılarını ve önemlerini ortaya çıkarmaktadır. Tezin amacı, Türkçe dilinde kısıtlı sayıda kaynağa sahip olan Azerbaycan klasik müziğinin genç müzisyenlerle tanıştırılması, onlara yardımcı olabilecek bir kaynak oluşturulması ve aynı zamanda keman-piyano repertuvarına katkı sağlanmasıdır.

Bu çalışmada sonat formunun tarihçesi, Azerbaycan geleneksel ve klasik müziğinin genel özellikleri, K. Karayev, A. Rzayev ve S. Aleskerov'un hayatları, eserleri ve bestecilikleri ele alınmıştır. Keman ve piyano sonatları, yapısal olarak ve piyano eşliği bağlamında incelenmiş; eserlerin yorumu ve icrası açısından yardımcı olabilecek önerilerde bulunulmuştur.

Titizliği ve yardımları sayesinde tezin yazılmasını mümkün kılan danışmanım Sayın Doç. Dr. Hatice Gülden Teztel'e, çalışmanın tüm süreçlerinde bana desteğini hissettiren Sayın Prof. Ceyda Uzgören'e, oda müziği çalışmalarında birikimime büyük katkıları olan değerli hocam Sayın Prof. Eldar İskenderov'a, analizler konusundaki yardımları nedeniyle Sayın Doç. Dr. Mesruh Savaş'a, tezin hazırlık aşamasında katkılarını sunan Sayın Doç. Dr. Müge Hendekli'ye, her zaman yanımda olan kızım Aslı Ayben Özdemir ve aileme teşekkürü borç bilirim.

Zoumroud ALİEVA

İstanbul, 2017

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ÖRNEKLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AZERBAYCAN MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

1.1. AZERBAYCAN GELENEKSEL MÜZİĞİ	3
1.2. AZERBAYCAN KLASİK MÜZİĞİ	6
1.2.1. Azerbaycan Oda Müziği	10

İKİNCİ BÖLÜM

SONAT

2.1. SONATIN TARİHSEL GELİŞİMİ	14
2.2. KEMAN-PIYANO SONATININ TARİHSEL GELİŞİMİ	20
2.3. SONAT FORMU	23
2.3.1. Birinci Bölüm: Sonat Allegrosu.....	24
2.3.2. İkinci Bölüm	26
2.3.3. Üçüncü Bölüm	26
2.3.4. Dördüncü Bölüm.....	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARA KARAYEV KEMAN-PİYANO SONATI

3.1. K. KARAYEV'İN BİYOGRAFİSİ	29
3.2. K. KARAYEV'İN KEMAN-PİYANO SONATININ ANALİZİ.....	34
3.2.1. Birinci Bölüm – Moderato	34
3.2.2. İkinci Bölüm - Recitativo – Andante	44
3.2.3. Üçüncü Bölüm: Moderato.....	51
3.2.4. Dördüncü Bölüm: Andante	54

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AZER RZAYEV KEMAN-PİYANO SONATI

4.1. A. RZAYEV'İN BİYOGRAFİSİ.....	64
4.2. A. RZAYEV'İN KEMAN-PİYANO SONATININ ANALİZİ.....	69
4.2.1. Birinci Bölüm-Allegretto	69
4.2.2. İkinci Bölüm- Andante.....	80
4.2.3. Üçüncü Bölüm- Allegro.....	89

BEŞİNCİ BÖLÜM

SÜLEYMAN ALESKEROV KEMAN-PİYANO SONATI

5.1. S. ALESKEROV'UN BİYOGRAFİSİ	97
5.2. S. ALESKEROV'UN KEMAN-PİYANO SONATININ ANALİZİ	100
5.2.1. Birinci Bölüm - Mülayim Ahenkli.....	100
5.2.2. İkinci Bölüm - İntermezzo	107
5.2.3. Üçüncü Bölüm - Tez tez	111

SONUÇ.....	120
------------	-----

KAYNAKÇA	123
----------------	-----

EKLER.....	126
------------	-----

ÖZGEÇMİŞ.....	137
---------------	-----

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu.....	7
Resim 2:	Azerbaycan Devlet Filarmoni Binası	7
Resim 3:	Üzeyir Hacıbeyov.....	8
Resim 4:	Kara Karayev	30
Resim 5:	Azer Rzayev	64
Resim 6:	Süleyman Aleskerov	98



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Sonat Döngüsünün Genel Şeması.....	24
--	----



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	Birinci bölüm birinci tema (Ölçü:1-3).....	35
Örnek 2:	Keman partisinde birinci bölmenin ikinci cümlesi ve birinci temanın birinci motifi (Ölçü: 17-18)	35
Örnek 3:	Köprüde, piyano partisinde birinci temanın sunumları (Ölçü: 22, 24-25).....	36
Örnek 4:	İkinci tema ve başındaki giriş (Ölçü: 29-38)	37
Örnek 5:	Tamamlayıcı temanın eşlik motifi (Ölçü:47-48)	38
Örnek 6:	Gelişme bölmesinin birinci kesitindeki ikinci tema eşliği (Ölçü:53-57).....	39
Örnek 7:	Gelişmenin birinci kesitinde, piyano partisinde ana temanın yankıları (Ölçü:58-59).....	40
Örnek 8:	Gelişmenin birinci kesitindeki imitasyonlar (Ölçü: 61-62)	40
Örnek 9:	Gelişmenin ikinci kesitinde piyano ve keman partilerinin tematik malzemeleri (Ölçü:71-75).....	41
Örnek 10:	Gelişmenin üçüncü kesitinde piyano ve kemanın imitasyonları (Ölçü:86-89).....	42
Örnek 11:	Yeniden serim bölmesinin başlangıcı (Ölçü:94-96)	43
Örnek 12:	Recitativo'nun makamsal dizisi.....	44
Örnek 13:	Andante teması ve tematik gelişim elemanları (Ölçü:13-24)	45
Örnek 14:	Andante'nin sonundaki cümlelerin meydana getirdiği postlud. (Ölçü: 25-28).....	46
Örnek 15:	Piyano ve keman partilerinin ikinci bölmede yer değiştirmesi (Ölçü: 31-34).....	46
Örnek 16:	Üçüncü bölmenin teması (Ölçü: 52-57).....	48
Örnek 17:	Piyanonun eksik beşli akorları ile sunulan üçüncü bölme teması (Ölçü: 73-75).....	49
Örnek 18:	Andante temasının ritmik olarak genişlemiş hali (Ölçü: 81-88).....	50
Örnek 19:	Piyano partisindeki ostinato figürü ve çeken işlevli akor (Ölçü: 92-93).....	50
Örnek 20:	Üçüncü bölümün motifleri (Ölçü: 1-2).....	51

Örnek 21:	Partilerin yer değiştirmesi : (Ölçü: 12-13; 16-17)	52
Örnek 22:	İkinci bölme, ikinci cümleinin ünison icrası (Ölçü: 27-30).....	52
Örnek 23:	Üçüncü bölmenin birinci cümlesi ve fa diyez minörden sol minöre bağlanması (Ölçü:38-41)	53
Örnek 24:	Üçüncü bölümün sonundaki uzama (Ölçü: 46-48)	54
Örnek 25:	Vladimir isminin müzikal karşılığı.	55
Örnek 26:	Tema ve Vladimir anagramı (Ölçü: 1-4)	55
Örnek 27:	Birinci çeşitleme (Ölçü: 5-8)	56
Örnek 28:	İkinci çeşitleme (Ölçü: 9-12)	56
Örnek 29:	Üçüncü çeşitleme (Ölçü: 13-18)	57
Örnek 30:	Dördüncü çeşitleme (Ölçü: 21-26)	57
Örnek 31:	Beşinci çeşitleme (Ölçü: 27-28)	58
Örnek 32:	Altıncı çeşitlemelerde temanın keman ve piyano partilerinde katlanması (Ölçü: 33-34).....	59
Örnek 33:	Yedinci çeşitleme içinde temanın iki kez sunumu (Ölçü: 37-41).....	60
Örnek 34:	Sekizinci çeşitleme (Ölçü: 46-47).....	61
Örnek 35:	Dokuzuncu çeşitleme (Ölçü: 50-51)	61
Örnek 36:	Onuncu çeşitleme (Ölçü: 54-56).....	62
Örnek 37:	Kodetta işlevi gören son çeşitleme (Ölçü: 63-71)	63
Örnek 38:	Birinci bölümün makam karakterli dizisi.	69
Örnek 39:	Birinci temanın ezgisel yapısı ve eşliği (Ölçü: 13-18)	70
Örnek 40:	Birinci temanın ana fikrinin son cümlesinin uzaması (Ölçü: 35-37)....	71
Örnek 41:	Birinci temanın yardımcı fikri (Ölçü: 38-44)	72
Örnek 42:	Köprü teması ve eşliği (Ölçü: 95-106)	73
Örnek 43:	İkinci tema (Ölçü: 107-114)	74
Örnek 44:	Tamamlayıcı tema (Ölçü: 166-169).....	75
Örnek 45:	Gelişme bölmesinin başındaki eşlik figürü (Ölçü: 182-183).....	76
Örnek 46:	Birinci kesitin aksak ikinci kısmı (Ölçü: 198-201).....	76
Örnek 47:	Gelişmenin ikinci kesiti (Ölçü: 226-228)	77
Örnek 48:	İkinci kesitte birinci temanın yansımaları (Ölçü: 240-241).....	77
Örnek 49:	Yeniden serimin başlangıcı (Ölçü: 271-276).....	78
Örnek 50:	Yeniden serimde ana tondaki ikinci tema (Ölçü: 316-323).....	79

Örnek 51:	Girişteki Tema (Ölçü: 1-2)	81
Örnek 52:	Birinci temanın keman ile sunumu. (Ölçü: 5-7)	81
Örnek 53:	Eşlik figürü (Ölçü: 8-9).....	82
Örnek 54:	İkinci kısımda birinci temanın izleri. (Ölçü: 16-17).....	82
Örnek 55:	Tekrarlanan eşlik figürü (Ölçü: 22-24).....	83
Örnek 56:	Üçüncü kısımdaki birinci temanın yeniden sunumu (Ölçü: 31-32).....	83
Örnek 57:	Köprü teması (Ölçü: 40-41).....	84
Örnek 58:	İkinci bölme. (Ölçü: 46).....	85
Örnek 59:	Birinci bölümün birinci teması ve ikinci bölümün ikinci köprüsü arasındaki tematik benzerlik. Ölçü: (62-64)	85
Örnek 60:	Köprünün ikinci kısmında keman ve piyano arasındaki diyalog (Ölçü: 73-77).....	86
Örnek 61:	Üçüncü bölmenin aksak girişi (Ölçü: 83-91).....	87
Örnek 62:	Üçüncü bölmenin senkoplu teması. Ölçü: (92-93)	88
Örnek 63:	Dördüncü bölme (Ölçü: 134-135).....	89
Örnek 64:	Refren teması ve eşliği (Ölçü: 5-8).....	90
Örnek 65:	Refrenin ikinci bölmesi (Ölçü: 17-20).....	91
Örnek 66:	Trillerin tınısal oyunu (Ölçü: 23-25)	91
Örnek 67:	Birinci epizotun ostinato figürü (Ölçü: 44-46)	92
Örnek 68:	Birinci epizot teması. Ölçü: (47-49 ve 66-68)	93
Örnek 69:	İkinci epizotun ostinato figürü ve ezgisel hattı (Ölçü: 93-96).....	93
Örnek 70:	İkinci epizotun ikinci bölmesi (Ölçü: 105-110).....	94
Örnek 71:	Son refrene bağlantı teması (Ölçü: 147-149).....	95
Örnek 72:	Son refren (Ölçü: 154-158).....	96
Örnek 73:	Birinci bölümün şur makamı temelindeki birinci teması (Ölçü: 3-9). 101	
Örnek 74:	Birinci bölümün makam karakterli dizisi ve ünison pasajlarından biri (Ölçü: 14-16).....	101
Örnek 75:	Birinci temanın gelişimi, eşlik dokusu ve basso ostinato teması (Ölçü: 17-24).....	102
Örnek 76:	İkinci tema (Ölçü: 46-51)	103
Örnek 77:	Gelişmenin birinci kesiti (Ölçü: 89-95).....	105
Örnek 78:	Gelişmenin ikinci kesiti (Ölçü: 105-107)	105

Örnek 79:	Yeniden serim bölmesindeki ikinci tema Ölçü: (138-141).....	106
Örnek 80:	Yeniden serim bölmesindeki birinci tema. Ölçü: (172-174)	107
Örnek 81:	Giriş cümlesi (Ölçü: 1-6)	108
Örnek 82:	Ana tema (Ölçü: 8-14)	108
Örnek 83:	İkinci tema (Ölçü: 30-32)	109
Örnek 84:	Kadansın reçitatif karakterli birinci kesiti (Ölçü: 43-46).....	110
Örnek 85:	Kadansın makamsal karakteri ve işlemleri (Ölçü: 49-53)	110
Örnek 86:	Ana tema ve karakterindeki belirleyici tam beşli aralığı (Ölçü 1-8) ..	112
Örnek 87:	Ana temanın piyano ile sunumu ve melodik cevabı (Ölçü: 14-17)	113
Örnek 88:	Küçük orta bölmedeki piyano eşliği ve kemanın çıkıcı dizi figürleri.	114
Örnek 89:	İkinci bölme ve içindeki tam beşli motifi (Ölçü: 50-53)	115
Örnek 90:	Ana tema ile ikinci bölümün temalarının benzerliği (Ölçü: 54-55)....	115
Örnek 91:	Ölçü: (62-64).....	116
Örnek 92:	Ana temanın kontrpantal yeniden sunumu (Ölçü: 126-129)	117
Örnek 93:	Keman zengin akorlar temelindeki üçleme figürleri (Ölçü: 149-152)	118
Örnek 94:	Kodada ana temanın görkemli sunumu (Ölçü: 173-175).....	119

KISALTMALAR

d. : Doğum tarihi

ö. : Ölüm tarihi

M.Ö. : Milattan Önce

bkz : Bakınız



GİRİŞ

Azerbaycan toprakları, yüzyıllar boyunca zengin bir müzik kültürüne ev sahipliği yapmış bir coğrafyadır. Bakü yakınlarında yapılmış olan arkeolojik kazılar, M.Ö.3'ncü yüzyıldan beri bu bölgede müziğin toplumsal yaşamın içinde olduğuna işaret etmiştir. Yüzyıllarca doğunun geleneksel müzik türlerinin etkin olduğu Azerbaycan'da, 19. Yüzyılın sonlarından itibaren klasik batı müziği ülkenin sanat hayatına girmiş; bu iki türün etkileşimi ile özgün Azerbaycan müziği ortaya çıkmıştır.

Opera, bale ve senfonik müzik gibi birçok alanda önemli yapıtlar ortaya koymuş olan Azeri besteciler, oda müziği türünde de halen dünyanın birçok sahnesinde icra edilen eserler bestelemişlerdir. Azerbaycan oda müziği repertuarı, kimi zaman geleneksel müziğin yankılandığı kimi zaman da klasik batı müziğinin form ve fikirlerinin yansıtıldığı zengin örneklerle sahiptir.

Bir çalgı ve piyano için yazılmış sonat türü, oda müziği alanının en renkli ve ifadeli dallarından biridir. Bu türün, korrepetisyon bağlamında da ayrı bir önemi bulunmaktadır. Oda müziğinde sonat, piyano eşliğinin çalgı partisi ile eşit ağırlığa sahip olduğu; çalgı ile sürekli bir diyalog halinde bulunduğu bir beste türüdür. Keman-piyano sonatları da, iki çalgının karakteristik olarak sahip oldukları tını zenginliği ve ifade olanakları ile türün en güzel örneklerini oluşturmaktadır.

Bu tezde, Azerbaycan oda müziği repertuarından, farklı yapı ve karakterde yazılmış olan ve Azerbaycan müziğinin farklı süreçlerini temsil eden üç keman-piyano sonatı; K. Karayev, A. Rzayev ve S. Aleskerov'un keman ve piyano sonatları incelenmiştir. Bu bağlamda kapsamlı bir kaynak araştırmasına girilmiş; konu üzerine yazılmış birçok farklı kitap, tez ve internet kaynağı detaylı olarak incelenmiştir. Bir müzik eserinin, bestelendiği coğrafya, tarihsel süreç ve zamanda hakim olan müzik akımlarından bağımsız olarak ele alınamayacağı bilinci ile, öncelikle Azerbaycan'da geleneksel müzik ve klasik batı müziğinin tarihsel gelişimi ve önemli özellikleri açıklanmıştır. Tezin konusunu oluşturan sonat türünün tarih boyunca geçirdiği süreçler ve yapısal özelliklerinden bahsedilmiş; ayrıca K. Karayev,

A. Rzayev ve S. Aleskerov'un özgeçmiş ve sanat yaşamları ile ilgili bilgiler sunulmuştur. Keman-piyano sonatları, yapısal olarak detaylı ve kapsamlı olarak analiz edilmiş ve piyano eşliği ve yorum açısından önemli özellikleri ortaya konmuştur.

Bu tezin, oldukça kısıtlı bir Türkçe yazılı kaynak literatürüne sahip olan Azerbaycan müziği ile ilgili yapılacak çalışma ve araştırmalara; adı geçen sonatların çalımıyla ilgili icracılara kaynak oluşturabilmesi ve ışık tutabilmesi amaçlanmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

AZERBAYCAN MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

Azerbaycan müziği, yüzyıllar boyunca doğu yarı kürenin müzik geleneklerinin bir parçası olmuştur. Bu ülkenin topraklarının, Pers, Arap, Moğol ve Türk imparatorluklarının egemenliğinde kalması, burada yaşayan halkın Orta Doğu ve Orta Asya kültürleri ile bağ kurmasını sağlamıştır. Bugün Azerbaycan Cumhuriyeti olarak adlandırabileceğimiz bölge, 19. Yüzyılın başlarında ise Rus İmparatorluğunun himayesine girmiş ve bununla birlikte modernleşme ve batılılaşma olguları topluma etki etmeye başlamıştır (Huseynova, 2016: 35). Batılı ve doğulu olarak adlandırılacak bu iki etken, Azerbaycan ulusal kimliğinin gelişmesinde önemli yer tutmuştur. Azerbaycan'daki en önemli sanat dallarından biri olan müzik de, paralel olarak tarihsel geleneklerin ve modernleşmenin etkilerini yansıtmaktadır. Azerbaycan'da Klasik batı müziği formlarında bestelenmiş olan müzik, ülkedeki halk müziği gelenekleri ile yakından bağlantılı olarak gelişmiştir. Bu bağlamda, bu ülkenin klasik müziğinin anlaşılması yolunda, tarih boyunca yer almış geleneksel müziğin de anlaşılması önemlidir.

1.1. AZERBAYCAN GELENEKSEL MÜZİĞİ

Azerbaycan müziğine ait ilk izler M. Ö. 3-5'inci yüzyıllara uzanır ve Gobustan ve Gemikaya bölgelerinde yapılan arkeolojik kazılarda bulunan kaya resimlerinde ortaya çıkmıştır. Bakü şehrinin yakınlarında olan Gobustan kayalarında bugünkü Azerbaycan danslarını andıran bir ayin dansını tasvir eden şekiller bulunmuştur ve bu kaya resimlerinde dansın, müzik eşliğinde yapıldığı görülmektedir (Cafer, 2015: 137). Dede Korkut Hikayeleri'nde ¹, Nizami ² ve Fuzuli'nin ³ eserlerinde, Ortaçağ'da Azerbaycan müzik sanatı, türleri ve çalgıları ile

¹ Dede Korkut Hikayeleri: 8. Yüzyıla Oğuz Türklerinin bilinen en eski epik destansı hikayeleri

² Nizami Ganjavi: (Yaklaşık d. 1141-ö. 1209) Azerbaycan'da yaşamış Pers şair ve yazar

³ Fuzuli: (d. 1494-ö. 1556) Asıl adı Muhammed bin Süleyman olan Azeri/Türk epik şair

ilgili detaylı bilgiler bulunmaktadır. 13. Yüzyılda S. Urmevi,⁴ “Şerefiyye” ve “Kitab’ül-Edvar” adlı kitaplarında Azerbaycan bölgesindeki müziğin teorisi üzerine araştırmalar ortaya koymuş; kurduğu notasyon sistemi ile müziğin gelişimine yolu açmıştır. ⁵ Tüm bu kaynaklar, müziğin Azerbaycan topraklarında çok eski dönemlerden beri önemsenmiş bir sanat dalı olduğuna işaret etmektedir.

Azerbaycan geleneksel müzik tarihinde ilk olarak ele alınması gereken tür, Azeri halkının en önemli müzikal aktivitesini oluşturan, aşık ve ozan geleneğindeki halk şarkılarıdır. Şiir, şarkıcılık ve bestecilik sanatını bir arada ortaya koyan ozanlar, halk şenliklerinde şarkılar ve epik destanlar söyleyerek; kendi aralarında atışmalar yaparak türü yaşatmışlardır. Azeri folk şarkıları, iş, törensel, lirik gündelik yaşam şarkıları ve epik şarkılar olarak gruplara ayrılabilir. En eski halk şarkısı türü olan iş şarkıları, çoğunlukla pastoral yaşam ile ilgilidir. Tören şarkıları, şenliklerde, düğün ve cenazelerde kullanılmış ve genellikle doğa güçleri ile ilgili olmuştur. Gündelik hayatla ilgili şarkılarını ise ninniler, mizahi şarkılar ve halkın duygularını yansıtan ve “güzelleme” denilen lirik şarkılar oluşturmaktadır. Tarihi içerikli olan epik destansı şarkılarda kahramanlık hikayelerine yer verilmiştir. Azerbaycan’da şarkıya “mahni” adı verilmektedir.

Dans müziği de Azerbaycan müziği içinde önemli bir türdür. Folklor danslarına eşlik eden müzik, bu ülkenin ulusal çalgı müziğinin ana gövdesini oluşturur. Nesilden nesile aktarılmış olan bu danslar, simetrik, tekrar ve çeşitlemeden oluşan yapılara ve zengin formlara sahiptir. Kadınlar için olan danslar, “Uzundere” ve “Nelbeki” danslarında olduğu gibi çoğunlukla lirik ve zarif karakterlidir. “Kaytağı” gibi erkekler için olan danslar ise, daha enerjik ve tutkulu yapıya sahiptir. Törenlerde çoğunlukla karışık danslar popüler olmuştur. Halay dansı bunlardan biridir. Yine kadın ve erkekler tarafından birlikte yapılan “Yallı” dansı, çok eski zamanlardan günümüze ulaşmış bir Azeri halk dansıdır.⁶

⁴ Safiyüddin Urmevi: (Yaklaşık d. 1224-ö. 1294) Azerbaycan doğumlu İranlı besteci ve müzikolog

⁵ www.azerbaijan.az/_Culture/_Music/_music_e.html

⁶ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/a-brief-history-of-azerbaijani-music/>

Azerbaycan geleneksel müziğinin belki de en önemli ürünü, “mugam” dır. Oldukça kapsamlı bir kullanımı olan mugam, hem karakteristik bir melodik yapıya ve ton merkezlerine sahip bir “mod”a;⁷ hem de bu modda yazılmış olan, belli tonal ve ritmik yapılar üzerinde doğaçlamalardan oluşan müzik türüne verilen isimdir. Mugam türü döngüsel bir forma sahiptir. Modal gelişmenin gerçekleştiği doğaçlama bölümlerinde icracı bu konudaki yetisini sergiler. Bu bölümlerin arasında icra edilen, şarkıyı andıran “tesnif” kısımları ve dans müziğine benzeyen “reng” adı verilen çalgısal kısımlar görülür. Mugam içinde tesnif ve reng kesitleri, yoğun doğaçlama bölümleri arasında dinleyici ve icracının dinlenme ve rahatlama anlarıdır. Mugam kelimesi makam teriminden türemiştir.⁸ Hem vokal, hem de çalgı müziği olarak yer alan mugamı, geleneksel olarak şarkıcı, tar ve kemençe icracılarından oluşan üçlü sunar.⁹ Unesco, mugamı 2003 yılında Dünya Kültür Mirası kapsamına almıştır.¹⁰

Felsefi olarak mugam, İslam estetiğinde, evrensel bir gerçeğe doğru yapılan ruhani yolculuğun bir yansıması olarak görülür. Bu ruhani fikir, mugamın yapısında da kendini göstermektedir: Mugam içindeki her yeni müzikal bölüm, bir öncekine göre ses ve modal gelişim açısından bir yükselme ve yoğunlaşma içerir (Huseynova, 2016: 20).

Mugam türü, ton sistemi birçok müzikolog tarafından araştırılmış bir müzik türüdür. Ü. Hacıbeyov, Azeri mugamlarını, “rast,” “şur,” “segah,” “çahargah,” “beyat-ı şiraz,” “şüşter” ve “hümayun” olarak yedi ana gruba ayırmıştır.¹¹ Rast, neşe ve cesareti; şur lirik sevinç duygularını; segah aşk duygularını; beyat-ı şiraz üzüntüyü; çahargah tutkuyu; şüşter derin üzüntüyü; hümayun ise en derin acıyı ifade eden mugamlardır.

Mugam, Azerbaycan müziğinin yıllar boyunca ana yapı taşı oluşturmuştur. Tarihçesi yüzyıllar öncesine dayanan Azeri “meclis” geleneği aracılığı ile aslen sözel olarak aktarılmış ve korunmuştur. Meclis, Avrupa’da 19. Yüzyıldaki salon müziği

⁷ Mod: Belli bir düzeni olan ses dizisine verilen isim

⁸ Makam: Pers ve Klasik Türk müziğinde melodik yapı sistemi

⁹ Tar: Uzun saplı, udu andıran bir Azeri çalgı

¹⁰ Unesco: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü

¹¹ Üzeyir Hacıbeyov: (d. 1885-ö. 1948) Azeri besteci, orkestra şefi ve Azeri operasının yaratıcısı

gelenegine benzer şekilde, müzisyenler, şairler ve sanatseverler tarafından, kişilerin evlerinde yapılan buluşmalardır. Bu buluşmalarda geleneksel müzik icra edilmekte ve şiirler söylenmektedir. Bu oluşum, Azerbaycan kültüründe hem eğitim açısından, hem de yaratıcılığın gelişmesi için çok önemli bir ortam oluşturmuş; mugam ve farklı geleneksel müzik türlerinin genç nesillere aktarılmasına imkan sağlamıştır (Huseynova, 2016:22).

1.2. AZERBAYCAN KLASİK MÜZİĞİ

19. yüzyılda Rusların Azerbaycan topraklarını işgal etmesi ile birlikte, o güne kadar doğu ve İslam kültürü etkisinde kalmış olan Azeri toplumu, Rusya'nın kültürel ve sosyal yapısı ile şekillenmeye başlamıştır. Ülkenin tarihinde ilk defa, batı müziği türleri ve konser gelenekleri, müzik olgusunun ve yaşamının içine nüfuz etmiştir. Rus kültürü ile gelen modernleşme ve batılılaşmanın yansımaları; kayıt imkanları ve konser olanakları, Azerbaycan geleneksel müziğini farklı bir boyutta paylaşımını ve icrasını yanında getirmiştir. O zamana kadar çoğunlukla sözel olarak yapılan müzik aktarımı, yazılı hale dönüşmüş ve klasik batı müziği kültürü ile Azeri geleneksel müzikleri arasında bir sentez oluşmaya başlamıştır. O güne kadar aslen evlerdeki meclis geleneğinde yer bulan mugam, 20. Yüzyılın başında ilk defa konser salonlarında icra edilmeye başlanmış ve daha büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu icralar, Azerbaycan'a özgü ulusal mugam operasının temellerini oluşturmuş ve ülkede batı kültürüne paralel bir müzik besteciliğine yolu açmıştır (Huseynova, 2016).

Azerbaycan'da hızlı bir batılılaşma hareketini etkileyen başka bir faktör de, 19. yüzyılın sonlarında ülkede petrol kaynakları nedeniyle gelişen ekonomidir. Dünyanın büyük petrol şirketleri ve önemli iş adamları bu dönemde burada birçok yatırımda bulunmuştur. Bu iş ilişkileri nedeniyle birçok batılı ülkeyi ziyaret etmiş; ayrıca birçok Azeri zengin ülkede batı medeniyetinin oluşmasına destek olmuştur. Bu süreçte birçok batılı mimar Bakü'de önemli binaları inşa etmiştir. Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu ve Azerbaycan Devlet Filarmoni Binası bunlardan bazılarıdır.

Resim 1: Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu



Kaynak: Huseynova, 2016: 11

Resim 2: Azerbaycan Devlet Filarmoni Binası



Kaynak: Huseynova, 2016: 10

Bu batılı akımı, batı müziği ve konser geleneğine ihtiyacı arttırmış ve müzik yaşamının da paralel olarak Avrupalı kaynaklara yönelmesini hızlandırmıştır.

20. yüzyıl, Azerbaycan’da profesyonel besteciliğin doğuşunun yanı sıra, müzik eğitiminin ilk defa okullara taşındığı bir dönemdir. 1900 yılında Rus piyanist Antonina Ermolaeva ilk özel müzik okulunu Bakü’de kurmuş ve bu okulla birlikte ülkede batı müziği eğitimi başlamıştır. Bundan yirmi yıl sonra da, Ü. Hacıbeyov’un çabaları ile Azerbaycan Devlet Konservatuvarı eğitim hayatına başlamış; kendisi de buradaki ilk öğretmenlerden biri olmuştur.

Ü. Hacıbeyov’un “Leyli ve Mecnun” Operası, ülkede batılı tarzda bestelenmiş müziğe geçişin ilk örneğidir. 25 Ocak 1908 tarihinde Bakü’de ilk icrası yapılan eserde besteci, geleneksel mugam müziğini, batı operası formu ile birleştirmiştir. Besteci eserinde klasik arylar yerine mugamları yerleştirmiş; bu bölümler doğaçlama yöntemiyle icra edilmiştir. Ancak koro ve enstrümantal bölümlerin tümü notaya dökülmüştür. "Leyli ve Mecnun", Azeri halkı tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır ve bu ilgi, Ü. Hacıbeyov’a daha sonra “Şeyh Senan,” “Aslı ve Kerem,” “Rüstem ve Söhrab,” “Şah Abbas” ve “Hurşud Banu” adında beş tane daha mugam operası yazmak için cesaret vermiştir. “Leyli ve Mecnun operası Doğu’da ilk opera olarak tarihe yazılmıştır” (Cafer, 2015: 140).

Resim 3: Üzeyir Hacıbeyov



Kaynak: Huseynova, 2016: 31

Ü. Hacıbeyov'un batı tarzında yazdığı ve o dönem Azeri müziğini dünyaya taşımış olan en önemli eseri ise, 1913 tarihli "Arşın Mal Alan" operetidir. Bu eser kırktan fazla dile çevrilmiş ve günümüze kadar birçok operada sahnelenmiştir.

1920'lerden itibaren Azerbaycan'da müzik yaşamı için önemli gelişmeler yer bulmuştur: İlk senfoni orkestrası 1920 yılında; koro 1926'da; ilk olarak nota kullanılan halk çalgıları orkestrası 1931 yılında hayata geçmiştir. Ayrıca 1934 yılında Azerbaycan Besteciler Birliği ve 1938'de Müzikal Komedi Tiyatrosu kurulmuştur.¹²

Daha sonraki yıllarda, birçok Azeri besteci zengin bir üretim yapmış ve ülkenin farklı alanlardaki müzik repertuarını ciddi bir şekilde geliştirmiştir. E. Badalbeyli'nin 1940 yılında sahnелendiği "Kız Kalesi" balesi ilk milli bale olarak kendinden sonraki bale eserlerinin oluşturulmasında öncü olmuştur.¹³ K. Karayev'in 1952 yılında yazdığı "Yedi Güzel" balesi Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosunda sahnelenmiştir.¹⁴

Azerbaycan senfonik müziğinde aslen 1940'lı yıllardan sonra büyük gelişmeler yer almıştır. K. Karayev'in 3 senfonisi, "Yedi Güzel" bale süiti, "Leyli ve Mecnun" senfonik şiiri, "Don Kişot" senfonik gravürü, "Viyetnam" süiti, keman ve orkestra için Konçerto; F. Amirov'un "Nizami" senfonisi, Piyano için Konçerto, "Azerbaycan Kapriçyosu"; S.Hacıbeyov'un 2 senfonisi, "Kervan" senfonik süiti, "Senfonik Varyasyonları," "Bolgar" süiti; C.Hacıyev'in 8 senfonisi, "Barış" senfonik şiiri; E. Abbasov'un "Karaca Gız" bale müziği, senfonik orkestra için "Gün Gelecek" senfonik şiiri, "Vals-Rapsodi," "Konçertino," "Piyano ve Orkestra İçin Konçertosu," Azerbaycan senfonik repertuarının önemli örneklerindendir (Cafer, 2015: 141).¹⁵

¹² www.azerbaijans.com/content_281_tr.html

¹³ Efresiyab Badalbeyli: (d. 1907-ö. 1976) İran asıllı Azeri besteci

¹⁴ Kara Karayev: (d. 1918-ö. 1982) Azeri besteci

¹⁵ Fikret Amirov: (d. 1922-ö. 1984) Azeri besteci; Sultan Hacıbeyov: (d. 1919-ö. 1974) Üzeyir Hacıbeyov'un kuzeni; Azeri besteci; Cövdet Hacıyev: (d. 1917-ö. 2002) Azeri eğitimci ve besteci; Eşref Abbasov. (d. 1920-ö. 1992) Azeri pedagog ve besteci

1.2.1. Azərbaycan Oda Müziği

XX. yüzylın ilk yarısı Azərbaycan da dünya klasik müzik geleneklerinin, müzik türlerinin ve formlarının; senfonik orkestra çalgılarının özümseme dönemi olarak yorumlanabilir. Bu dönemde Barok, Klasik ve Romantik dönemlerin müziğine ve batılı sahne müzik türlerine, dramaturji anlatım biçimlerine büyük ilgi duyulmaktadır. Gelenekselden moderne doğru olan bu değişim, milli opera ve müzikal komedi gibi sahne türlerinin de oluşumuna katkıda bulunmuş; özgün ve karakteristik biçimlerinin filizlenmesine önayak olmuştur.

19.yüzyılda Avrupa müziğinin yayılması Azərbaycan kültürünü etkilemiştir. Azərbaycan'da oda müziğinin filizlenme ve gelişiminde, yaylı çalgıların Ü. Hacıbeyov ve M. Magomayev'in ilk operalarında kullanılması büyük rol oynamaktadır.¹⁶ Bu dönemde sabit bir orkestra düzeni yoktur ve orkestra elemanları bestecinin tanıdıklarından, birkaç profesyonel ve amatör müzisyenden oluşmaktadır. Orkestra kadrolarında oturmuş bir düzen olmadığı gibi, çalgıcılar eserin tamamını kapsayan orkestra partitürlerine de sahip değillerdir. Örnek olarak operaların mugam bölümlerinde, solist ve orkestra birbirlerinin temasını tekrar etmekte; yaylı çalgılar şan partiyonu ile unison¹⁷ iken orkestranın geri kalanı da onlara eşlik etmektedir. Sadece belirli orkestra ve koro bölümleri için partitür yazılmıştır.

1917 Bolşevik Devrimi'nin hemen öncesinde Azərbaycan operası gelişmeye başladıkça orkestra çalgılarının, özellikle yaylı ailesinin yüksek potansiyele sahip olduğu anlaşılmağa başlanmaktadır: Ü. Hacıbeyov, M. Magomayev, A. Zeynallı gibi Azeri besteciler, keman, viyola ve çellonun dinamik özelliklerini, homojen yapılarını ve teknik karakteristiklerini ortaya çıkarabilmek için, ancak laboratuvarlardaki araştırmalarla kıyaslanabilecek bir emek vermişlerdir (Kuliyev, 1971: 6).¹⁸ Üzerinde çalıştıkları eseri ifade edebilmek için, çalgılardaki değişik tını ve teknikleri keşfetmeye çalışmışlardır. Değişik ses olanakları ve teknik özelliklerinden dolayı

¹⁶ Müslüm Magomayev: (d. 1885-ö 1937) Azeri besteci ve orkestra şefi.

¹⁷ Unison: Müzikte tüm çalgı ve seslerin aynı notaları seslendirmesi

¹⁸ Asef Zeynallı: (d.1909-ö. 1932) Azeri besteci.

keman, kısa zamanda Azeri bestecilerinin eserlerinde vazgeçilmez bir yere sahip olup, lider çalgı olmaya başlamıştır. Hareketli, parlak ve teknik olarak zor partiler; ayrıca eserlerdeki mugam bölümleri de kemana emanet edilmiştir. Örnek olarak M. Magomayev'in "Şah İsmail" operasında kemana mugam solosu verilmiştir. 1920'lerde yaylı çalgılar ailesi Azeri bestecilerin opera ve senfoni eserlerinin değişmez bir parçası olarak partisyonlara yerleşmiş bulunmaktadır.

Sovyetler Dönemi'nde hem Rusya Federasyonu hem de diğer kardeş Cumhuriyetlerden gelen besteciler ve sanatçılar, Azerbaycan Oda Müziği'nin gelişmesinde büyük rol oynamaktadır. Bazı sanatçılar Azerbaycan'da uzun süreler yaşayıp sanatsal altyapıyı, eğitimi ve kurumsal organizasyonların gelişmesinde yardımcı olmuşlardır. 1920'li yılların başında Bakü'nün konser salonlarında ünlü müzisyenler; B. Sibor, U. Eidlin, S. Bretanitzkiy, G. Şaroev, M. Pressman gibi birçok sanatçı konserler vermiştir.¹⁹

“Hanende Topluluğu” tarafından sergilenen mugam tarzının Azerbaycan oda müziğinin gelişiminde önemli bir rolü vardır.²⁰ Hanende topluluğu; çalgılarla vokalin temasını eko ederek mugam müziği yapmaktadır. Unison bir şekilde sırayla önce ses, ardından çalgılar temayı seslendirmektedir. Azerbaycan geleneksel müziğinin önemli bir parçası olan aşık sanatındaki atışmalara benzer bir şekilde, çalgılar ve vokal arasında bir çekişme izlenmektedir. Bu oluşumdaki çalgı yapısı, bir oda müziği grubunu andırmaktadır. Aşık sanatının da Azerbaycan Oda Müziği'nin üzerinde önemli bir etkisi vardır. Azeri besteciler, mugam ve aşık-ozan geleneğinin doğaçlama ve atışma gibi prensiplerini geliştirerek, eserlerinde genişçe yer vermişlerdir. Böylece Azerbaycan Oda Müziği'nin oluşumunda, halk müziğinin etkileri de, batı müziğine paralel olarak görülmektedir.

¹⁹ Boris Sibor: (d. 1880-ö. 1961) Rus kemancı ve eğitimci; Yuli Eidlin: (d. 1886-ö. 1958) Rus kemancı ve eğitimci; S.Bretanitzky: (d. 1886-ö. 1963) Rus kemancı ve eğitimci; Georgi Georgiyeviç Şaroev: (d. 1890-ö. 1969) Rus piyanist ve eğitimci; Matvei Pressman: (d. 1870-ö. 1941) Rus piyanist ve eğitimci.

²⁰ Hanende Topluluğu: Mugam müziği icra eden topluluk

Azerbaycan'da sadece algılar için yazılmış ilk oda müziği besteleri, 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tarzın öncüleri ise A. Zeynallı ve . Hacıbeyov olmuştur. A. Zeynallı, “Koyunlar” ve “Ninni” adlı eserleri iki ello ve piyano, "Lay - lay" adlı eserini de keman ve piyano için bestelemiş ve yaylı sazlar için "A la Mugam" parçasını mugam tarzında yazmıştır. . Hacıbeyov ise "Aşuğ Sayağı" eserini piyanolu trio için bestelemiştir. Bu dönemde yazılan çalgı eserleri, sayıları az olmalarına rağmen, Azerbaycan oda müziği türlerinin gelişiminde büyük önem taşımaktadır. Bu eserlerdeki temalar halk ezgilerine yakındır. En önemlisi iki bestecinin de halk ezgilerinin batı algıları ile birleşiminin mümkün olduğunu göstermesidir. Ayrıca bu eserler, Azerbaycan'da kk müzik formlarının ve yaylı çalgıların oda müziğinde gelecekteki gelişiminin rotasını çizmiştir. Azerbaycan'da ilk yaylı algılar kuvarteti ise, ünlü viyolonsel sanatçısı M. Rostropovi, tarafından kurulmuştur (Akbarova, 2012: 3).²¹

1940'lı yıllarda oda müziği besteciliği üzerine yoğun bir ilgi gösterilmiş; Azeri besteciler tarafından birçok yeni oda müziği eseri bestelenmiştir. K. Karayev'in yaylı dörtlüsü için “Fğ” (1940), “Kuvartet No.1” (1942) ve “Kuvartetto” (1942); C. Hacıyev'in yaylı dörtlüsü için “Kuvartet” (1941) ve “3 Fğ” (1941); S. Hacıbeyov'in yaylı dörtlüsü için “Kuvartet” (1943) bunların önemli örnekleridir. Tüm bu besteler, bestecilerin öğrenim yılları sırasında yapılmış ve içlerinde ileride daha da belirginleşecek olan müzikal anlatımların işaretlerini vermişlerdir.

1950'li yıllarda ise. K. Karayev, C. Hacıyev ve S. Hacıbeyov gibi bestecilerin yanı sıra C. Cahangirov, E. Abbasov, S. Aleskerov, E. Nazirova, H. Hanmamedov, A. Rzayev, H. Mirzazade, N. Aliverdibekov, T. Bakihanov, V. Adıgzelov²² gibi isimler oda müziği alanında besteler yapmışlardır. M. Mirzoyev

²¹ Mtislav Rostropovich: (d.1927-.2007) Rus viyolonsel sanatçısı

²² Cahangir Cahangirov: (d. 1921-. 1992); Eşref Abbasov: (d. 1920-. 1992); Elmira Nazirova: (d. 1928-. 2014); Hacı Hanmamedov: (d. 1918-. 2005); Hayam Mirzazade: (d. 1935-); Nazim Aliverdibekov: (d. 1926-. 1985); Tofiq Bakihanov: (d. 1930-); Vasif Adıgzelov: (d. 1935-. 2006) Azeri besteciler.

ve O. Zülfügarov,²³ 1960'lı yıllara damga vuran diğer Azeri oda müziği bestecileri olmuştur.

Daha önce de belirtildiği üzere, Azeri geleneksel müziğinin; özellikle de mugam'ın oda müziği üzerinde büyük etkisi olmuştur. Mugam, birçok oda müziği eseri için tonal yapının şekillendirilmesinde, ayrıca melodinin oluşumunda kaynak oluşturmıştır. Sonat formunda yazılan birçok eserde giriş, kadans ve **recitatif** bölümlerinde soliste mugam tarzında doğaçlama sunulmaktadır.²⁴ Bunun yanı sıra, aşık sanatının dinamik dans ritimleri, sazın belirgin armonik akorları ve tipik melodik formları da oda müziği eserleri içinde yansıtılmıştır (Gadjıbekov, 1966). Örneğin, A. Rzayev'in "Keman Sonatı"nın ilk bölümünde, H. Mirzazade'nin "1. Dörtlüsü"nün ikinci bölümde ve O. Zülfügarov'un "Triosu"nun üçüncü bölümündeki melodilerde halk şarkısı izlerini görebilmek mümkündür. Ü. Hacıbeyov'un "Aşuğ Sayağı" adlı eserinde de Azerbaycan aşık sanatı kendini göstermiştir; eserdeki melodiler aşık şarkılarının "canto" partilerini andırmaktadır (Akbarova, 2012:31).

Mugam ve halk şarkılarının yanı sıra, Azerbaycan halk danslarının da oda müziği formlarında yansımaları görülmüştür. Buna örnek olarak, E. Abbasov'un²⁵ sonatlarındaki, çoğu zaman mutluluk, sevinç gibi sahneleri yansıtmak için kullanılan dans ritim ve öğeleri gösterilebilir (Kuliyev, 1971).

1960 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda bir oda müziği sınıfı kurulmuştur. Bu oda müziği sınıfının oluşturulması, Azerbaycan oda müziği icracılığının gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur (Akbarova, 2012).

²³ Musa Mizoyev: (d. 1933-ö. 2016); Oktay Zülfigarov: (d. 1929-ö. 2016) Azeri besteciler

²⁴ Recitatif: Opera eserlerinde bir metnin şarkı söyler gibi icra edilmesi

²⁵ Eşref Abbasov. (d. 1920-ö. 1992) Azeri besteci ve pedagog

İKİNCİ BÖLÜM

SONAT

Sonat, en genel tanımı ile, bir veya birkaç çalgı için yazılmış, birbiriyle ilişkili tonda, ancak farklı karakterlere sahip bölümleri olan bir müzik kompozisyonuna verilen isimdir. Çoğunlukla iki ile dört arasında değişen bölüm sayısına sahiptir.

Sonat terimi, İtalyanca'da "ses çıkarmak" anlamına gelen 'sonare' sözcüğünden türemiştir. İlk kullanımlarında bu terim, insan sesiyle seslendirilen 'cantata'²⁶ türüne zıt olarak, "çalgı ile icra edilen eser" anlamına gelmektedir.

Klasik dönemde çerçevesi netleşmiş olan sonat, solo ya da ikili sonat gibi sadece küçük boyutlu çalgı eserlerin değil; kuvartet, senfoni ve konçerto gibi daha büyük kapsamlı eserlerin de ana organizasyon yapısını oluşturmuştur.

2.1. SONATIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Sonat, tarihin farklı dönemlerinde, farklı müzikal içerikleri kapsamaktadır. Klasik batı müziği tarihinde sonat teriminin ilk olarak görülmesi 16. yüzyıla kadar uzanır. 1535 yılında L. Milan'ın,²⁷ mızrapla çalınan, gövdesi ut şeklindeki telli bir çalgı olan lut için yazdığı albümde "sonada" terimi yer almıştır. Aynı yüzyılda sonat terimi, ünlü İtalyan besteci G.Gabrieli'nin²⁸ 1597 tarihli 'Sacrae Symphoniae' adlı eserindeki 'Sonat Pian'e Forte' bölümünde kullanılmıştır. Tarihte çalgı partilerinin ayrı ayrı yazılıp basıldığı ilk örneklerden biri olan bu eserde, iki bakır saz grubu bir koro edasında kullanılır (Miller ve Cockrell, 1991:111). Barok öncesi dönemde sonat, aslında insan sesi için var olan formların, çalgıdaki yansımasıdır.

²⁶ Cantata: Ses ile, şarkı söyleyerek seslendirilen eser türü

²⁷ Luis de Milan: (d. 1500-ö. 1561) İspanyol besteci

²⁸ Giovanni Gabrieli: (d. 1557-ö. 1612) İtalyan besteci

İnsan sesinin çalgı kullanımına oranla daha yaygın olduğu bu dönemde, hafif karakteriyle Fransız ‘chanson’larını²⁹ andıran ve çok sesli bir çalgısal form olarak ortaya çıkan ‘canzona,’³⁰ tüm yüzyıl boyunca çok sesli çalgı müziğinin esas türü haline gelmiştir. Bu tür, zaman içinde gelişerek, farklı tempo ve ölçüleri içeren çok bölümlü bir eser halini almış ve sonat türüne evrilmiştir (Hanning, 1998: 147). 17. yüzyılın başlarında, ‘canzona’lardaki bölümler azalmış, uzamış ve bağımsız karakterler olarak sonat haline gelmiştir.

Barok dönemde sonat terimi sıklıkla kullanılmıştır. Keman ya da viyolonsel için yazılmış solo sonatlar ile sürekli bas eşliği ve çalgı için yazılmış farklı sonat kullanımına rastlanır. Bunların yanı sıra, 17. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren iki ana sonat türüne rastlanmaktadır: ‘Sonata da camera’ (oda sonatı), bir açılış bölümünden sonra dans formlarından oluşan canlı ve neşeli bir süit³¹ şeklindedir. Oda sonatı terimi, ilk olarak İtalya’da yaşamış olan Alman besteci J. Rosenmüller’in³² süitlerinde kullanılmıştır (Say, 2000: 213). ‘Sonata da chiesa’ (kilise sonatı) ise, birbirine zıt karakter ve tempoya sahip farklı bölümlerden oluşmakta ve dans bölümlerinin yanı sıra soyut bölümleri de içermektedir. Barok dönemin sonlarına doğru, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı bölümler şeması ile dört bölüm olarak standart hale gelmiştir. Çoğunlukla iki çalgı ve sürekli bas için yazılan oda ve kilise sonatlarına ‘Trio Sonata’ (üçlü sonat) denmiştir. Kilise ayinlerinin çalgısal bir bölümü olarak türemiş olan üçlü kilise sonatında sürekli bas armonileri kilise orgu ile, üçlü oda sonatında ise klavye ile icra edilmiştir. Sürekli bas yazısında bas partilerin çoğunlukla bir viyolonsel tarafından icra edilmesi itibarı ile aslında üçlü sonat formunun icrası için dört icracı gerekmektedir. Zaman içinde kilise ve oda üçlü sonatları arasındaki farklılıklar belirsizleşmiş ve yazılan sonat bölümlerinin bazılarına dans isimleri, bazılarına ise sadece tempo işaretleri verilmiştir (Miller ve Cockrell, 1991: 112).

²⁹ Chanson: Ortaçağ ve Rönesansta Fransa’da görülen çok sesli şarkı türü

³⁰ Canzona: 16. Yüzyılda bir veya daha fazla çalgı için yazılmış şarkı

³¹ Süit: Farklı dans formlarının arka arkaya gelmesiyle oluşmuş çok bölümlü çalgı eseri

³² Johann Rosenmüller: (d. 1619-ö. 1684) Venedik’te yetişmiş Alman 17. Yüzyıl bestecisi

A. Corelli'nin üçlü sonatları, 17. yüzyıl İtalyan çalgı müziğindeki en önemli örneklerden bazılarıdır. Yazdığı solo sonatlar, daha sonraki besteciler için bir model oluşturmuştur (Hanning, 1998: 239). J. Leclair yaylı ve üçlü sonatlarıyla bu tür eserler bestelemiş olan bu dönemin en önemli Fransız bestecisidir. İngiltere'de H. Purcell oda müziği grupları için sonatlar yazmış; G. F. Handel ise birçok solo sonat ve üçlü sonat bestelemiştir. Bu yüzyılın sonunda Almanya'da J. Kuhnau klavyeli çalgılar için ilk sonatların yaratıcısıdır. J. S. Bach dönemin geleneklerine uygun olarak sürekli bas eşlikli bazı üçlü, flüt ve keman sonatlarıyla solo sonatlar yazmıştır. Ayrıca, klavsenin sürekli bas sistemindeki yardımcı, sadece armonileri idrak edici rolünü geliştirmiş; partisi açık bir şekilde yazılmış olan 'obbligato'³³ eşlikli ilk keman sonatlarını yazmıştır. H. I. F. Biber ise çoğunlukla yaylı çalgılar için birçok eşlikli ve solo sonat bestelemiştir (Jacobson, 2016; Miller ve Cockrell; 1991).³⁴

18. yüzyılın başlarında tematik ve tonal olarak kontrastlar, polifonik yazı stili içinde daha netleşmemiş olsa da, tonalite hissi sonatların yapısal şeklini belirlemeye; bir beklenti ve arkasından gelen rahatlama hissi oluşmaya başlamıştır. Bu tonalite duygusu, bugünkü anlamıyla sonat formunun tohumlarını atmıştır. D. Scarlatti,³⁵ yazdığı beş yüz elli beş klavsen sonatında sıklıkla kullandığı, tekrar edilen a b şeklindeki iki bölümlü yapı ile sonat formunun ve klavye yazısının gelişimine önemli bir katkıda bulunmuştur. 'Binary'³⁶ denilen bu iki bölümlü şema, geç barok ve erken klasik dönemlerin standart sonat yapısı olarak kullanılmıştır. J.S. Bach'ın oğlu olan C. P. E. Bach³⁷ da, kendisinden sonra gelen birçok besteciye etkilemiş ve sonatın gelişimine katkıda bulunmuş bir bestecidir. Yazdığı klavye sonatlarında sadece bölümler arası değil; bölüm içlerinde de tonal kontrastları vurgulamış; bu kullanımıyla sonat-allegro formunun oluşumuna öncülük etmiştir (Jacobson, 2016).

³³ Obbligato: İcrası zorunlu müzik partisi

³⁴ Arcangelo Corelli: (d. 1653-ö. 1713) Barok dönem İtalyan besteci ve kemancısı; Jean-Marie Leclair: (d. 1697-ö. 1764) Fransız besteci; Henry Purcell: (d. 1659-ö. 1695) İngiliz besteci; George Frederic Handel: (d. 1685-ö. 1759) İngiliz besteci; Johann Kuhnau: (d. 1660-ö. 1722) Alman besteci ve teorisyen; Johann Sebastian Bach: (d. 1685-ö. 1750) Alman besteci ve orgcu; Heinrich Ignaz Franz Biber: (d. 1644-ö. 1704) Avusturyalı besteci, kemancı

³⁵ Domenico Scarlatti: (d. 1685-ö. 1757) İtalyan besteci

³⁶ Binary form: Tekrar edilen a ve b bölümlerinden oluşan müzikal yapı

³⁷ Carl Philipp Emanuel Bach: (d. 1714-ö. 1788) Alman besteci

18. yüzyılın ikinci yarısında sonat formu, tonal zıtlıkların oluşturduğu yapısı ile net bir şekilde belirlenmiştir. (Sonat formu, yapısal olarak 2.3 numaralı bölümde detaylı olarak açıklanacaktır.) Barok dönemin polifonik³⁸ dokusu terk edilmiş; esas bir melodi ve eşlikten oluşan homofonik³⁹ doku benimsenmiştir. Klavye kullanımında klavsenden fortepiyanoya geçiş yapılmış ve akorların kırık olarak eşlik partisinde kullanıldığı ‘Alberti Bası’⁴⁰ popüler olmuştur. Piyanonun öncesinde gelen fortepiyano, klavsene göre nüans farklılıklarına daha yatkın olması itibarıyla, müzikteki kontrastların belirtilmesine daha fazla olanak sağlamaktadır. Melodik yapı çoğunlukla dört ölçülük simetrik hücreler kapsamındadır. Net kadans hareketleri ile kesinleştirilen melodi, aynı zamanda büyük atlamalar içermeyen ve küçük nota aralıklarından oluşan yapısı ile dinleyici tarafından kolaylıkla algılanabilir boyuttadır. Armonik yapı ise barok döneme göre basitleşmiş; eksen, çeken ve alt çeken gibi ana fonksiyonlar, beşli akorlar şeklinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu dönemin sonatında melodik yapı, tonal kontrastlar ve kadansların netliği, düzenli bir vurgu ile yer alan ritim tarafından da desteklenmektedir (Machlis, 1990).

Klasik dönemde F. J. Haydn⁴¹ ve W. A. Mozart’ın⁴² sonat formundaki eserleri, bu türün en önemli ve kapsamlı örneklerini teşkil etmektedir. F. J. Haydn, yazdığı seksenden fazla yaylı kuvarteti, yüzü aşan senfonisi, elli iki klavye sonatı ve otuz bir piyano üçlüsü ile sonat repertuarını ve formunu birçok açıdan zenginleştirmiştir. Sonat formunun orkestradaki ifadesi olan senfoniye, dört bölümlü olarak klasik dönemde standart olan haline getirmiştir (Hanning, 1998: 317). ‘Senfoninin ve yaylı kuvartetin babası’ olarak anılan F. J. Haydn, sonat formunu kendi kişisel diliyle ele almıştır: Sergideki temayı kontrast tonda tekrar duyuran ‘Tek temalı serim’⁴³ uygulamasını forma katmıştır. Ayrıca majör tonda ve minör tondaki iki ayrı temanın geliştirildiği ikili çeşitleme⁴⁴ formunu bestelerinde kullanmıştır.

³⁸ Polifoni: Çok seslilik

³⁹ Homofoni: Tek seslilik

⁴⁰ Alberti Bası: Klasik dönemde akorun kırık bir şekilde yazıldığı besteleme tekniği

⁴¹ Franz Joseph Haydn: (d. 1732-ö. 1809) Avusturya’lı Klasik dönem bestecisi

⁴² Wolfgang Amadeus Mozart: (d. 1756-ö. 1791) Avusturya’lı Klasik dönem bestecisi

⁴³ Tek Temalı Serim: Mono, tek sesli

⁴⁴ İkili çeşitleme: İki temanın çeşitlendirildiği müzikal form

W. A. Mozart'ın sonat türüne en büyük katkılarından biri, eserlerinde ortaya koyduğu geniş melodik zenginliktir. Sonatlarında duyulan tınılar basit, ancak zarif ve kolayca söylenebilen melodilerdir. “Mozart'ın çalgılara şarkı söylemeyi öğrettiği söylenmiştir” (Machlis, 1990: 224). Sonatlarında çoğunlukla farklı karakterde temalar kullanmış; ikinci temalarını yeniden serimdeki⁴⁵ duyumlarında zengin bir şekilde geliştirmiştir. Önemli bir opera bestecisi olan W. A. Mozart, çalgı formlarında da yarattığı karakter ve duygu kontrastlarıyla sahnedekine benzer bir dram ortaya koymuştur (Machlis, 1990). Kendisi de çok iyi bir piyanist olan besteci, yazdığı on yedi piyano sonatına Klasik dönem müzikal dilini ustalıkla yansıtmıştır. Ayrıca piyano konçertosunu, yazdığı yirmiden fazla eser ile bu dönemin önemli bir müzik türü haline getirmiştir. Bunların yanı sıra, yaklaşık kırk senfonisi; yaylılar, piyano ve nefesliler için kuvartet ve kentetleri; ayrıca piyano ve keman için yazdığı sonatları ile klasik dönemde sonat formu repertuvarın zenginleşmesine çok önemli katkılarda bulunmuştur.

L. Van Beethoven⁴⁶, otuz iki piyano sonatı, keman ve viyolonsel sonatları, dokuz senfonisi, on altı yaylı kuvarteti ve üçlülerinden oluşan sonat formu eserlerinde, bu formun ana hatlarını korumuş, ancak radikal bir şekilde formun doğasını geliştirmiştir. Bölüm sonundaki kodaya daha önceki bestecilere göre daha fazla önem vermiş; serim bölümünde dönem geleneğinde olağan olmayan tonlara yer vermiştir (Jacobson, 2016). L. Van Beethoven'ın müziği genel olarak üç evrede ele alınmaktadır: 1802 yılına kadar olan ilk döneminde, F. J. Haydn ve W. A. Mozart'ın etkileri, eserlerinde klasik normlara bağlı kalması ile kendini göstermekte, ancak kendi kişisel müzik dilini de yansıtmaktadır. Örneğin, L. Van Beethoven ilk üç piyano sonatını F. J. Haydn'a adanmış, ancak sonatları F. J. Haydn gibi üç bölümlü değil, dört bölümlü olarak bestelemiştir. Ayrıca bu dönemde sonatta geleneksel olarak yer alan ‘minuet’ bölümünü ‘scherzo’ ile değiştirmiş ve bu uygulamayı daha sonraki bestelerinde de kullanmıştır (Hanning, 1998: 353). Bu dönemine ait senfoni ve oda müziği eserlerinde de geleneksel formu korumuş olan L. Van Beethoven,

⁴⁵ Yeniden serim: Sonat allegrosunda ana temanın, bölümün sonunda tekrar duyurulması

⁴⁶ Ludwig van Beethoven: (d. 1770-ö. 1827) Alman Klasik dönem bestecisi

orkestrada tahta nefesli sazlara verdiği önem ve oda müziği eserlerinde yer alan yenilikçi modülasyonlarıyla, dönemin müziğine farklı bir boyut ve yeni bir anlatım getireceğinin işaretlerini vermiştir. 1814 yılına kadar olan ikinci evresinde besteci, klasik dönemin sonat geleneğini geliştirmeye devam etmiştir. “Beethoven’ın en verimli olduğu ikinci evre, klasik biçim anlayışının esneklik kazandığı, formları geliştirilmiş olarak kendince uyarladığı, akor bütünlüğüne, ritmik dinamizme, karşıtlıklara, gerilim ve çözümlere yer verdiği yapısal bütünlüğü kapsar” (Say, 2000: 319). 1815 sonrasında yer alan son döneminde bestecinin sağırılık problemi önemli bir aşamaya gelmiş; bunun yansıması olarak eserlerinde daha içe dönük ve soyut bir anlatım kullanmıştır (Hanning, 1998).

19. yüzyıldan itibaren, özellikle L. Van Beethoven’ın tohumlarını attığı romantik dönem özellikleri sonat türünde yazılan eserlerde de belirgin olmuştur. Klasik dönemde standart olan dört veya sekiz ölçülü simetrik melodi; net kurallı armonik yapı ve ritmik düzen, yerini daha geniş ve akıcı melodiye, armonik kullanımların genişlemesine ve çeşitlendirilmesine ve ‘eser bütününe tekrar eden motif ve tema’ olgusunun sonat diline girmesine yer vermiştir.

F. Schubert⁴⁷, serim-gelişme-yeniden serim şeklindeki ana sonat akışını eserlerinde izlese de, bu türe önemli değişiklikler getirmiştir. Sonatlarında birden fazla ton merkezi kullanmış; ayrıca geleneksel olarak iki ana temadan oluşan yapıyı üç temalı olarak uygulamıştır. Sonatın bir bölümündeki fikrin farklı bölümlerde kullanılması uygulamasının ilk örneklerinden biri, L. Van Beethoven’ın op.13 Pathétique Sonatında (1798), ilk bölümün ikinci temasındaki fikrin, daha sonra son bölümün ilk temasına yansıtılmasında görülmüştür. F. Schubert de bölümler arasında bütünleştirici bir öge olarak tema olgusunu kullanmıştır; piyano için Do majör Fantezi’sinde eserin dört bölümü aynı temanın farklı versiyonlarından oluşmaktadır (Jacobson, 2016). Paralel bir şekilde H. Berlioz⁴⁸ da Fantastik Senfoni (1830) adlı eserinde, ‘idée fixe’ denilen ve bestecinin ‘saplantılı düşüncesini’ yansıtan bir temayı, eserin her bölümde farklı biri formda, ancak tümüne yayılmış bir şekilde

⁴⁷ Franz Schubert: (d. 1797-ö. 1828) Avusturya’lı Romantik dönem bestecisi

⁴⁸ Hector Berlioz: (d. 1803-ö. 1869) Fransız Romantik dönem bestecisi

kullanmıştır. Romantik dönemde sonat formu eserlere bir konu ile bağdaşma olgusu gelmiş; program müziği ortaya çıkmıştır.⁴⁹ Bu bağlamda sonat, Klasik dönemdeki soyut kimliğinden uzaklaşmıştır. F. Liszt⁵⁰ de, Si minör Piyano Sonatında (1853) olduğu gibi dört ayrı tema kullanarak, sonat formunun geleneğinde değişiklikler yapmıştır. F. Chopin, R. Schumann, J. Brahms ve C. Franck gibi dönemin bestecileri de Romantik sonat türünün önemli örneklerini yaratmışlardır.⁵¹

Klasik dönem sonat formu kurallarının gevşediği; tema ve motifler arasındaki ilişkilerin sonat besteciliğinin ana fikrini oluşturduğu Romantik dönemden sonra, 20. yüzyılda da temalar arasındaki karmaşık ilişkiler bu türün ana yapısal olgusunu oluşturmuştur. Tonal merkez duygusu ve ritmik devrim daha da dağılmış; 12 ton, atonalite ve poliritm gibi müzikal uygulamalar devreye girmiştir.⁵² Örneğin A. Schoenberg⁵³, 4. Yaylı Kuvartetinde (1936), 12 ton uygulamasını sonat türüne yansıtmış; geleneksel sonat yazım tekniğindeki tonal kontrast olgusu yerine tematik kontrast fikrini uygulamıştır. 20. Yüzyılda P. Hindemith, S. Prokofiev ve C. Debussy gibi besteciler, farklı çalgı grupları için sonat türünde eserler yazmış olsalar da, bu tür Klasik dönemdeki yaygın kullanımından çok farklı bir yapı ve karakter ile repertuvarda yer almıştır.⁵⁴

2.2. KEMAN-PİYANO SONATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Keman-piyano sonatının tarihçesi, sonat türünün ortaya çıkması ile paralel olarak erken Barok dönemine kadar uzanmaktadır. 17. Yüzyılın başlarında sonat türündeki eserler, çoğunlukla iki çalgı ve klavsen için yazılmıştır. Önceki

⁴⁹ Program müziği: Soyut olmayan, belli bir konuya bağlı olan müzik türü

⁵⁰ Franz Liszt: (d. 1811-ö. 1886) Macar Romantik dönem bestecisi

⁵¹ Frederic Chopin: (d. 1810-ö. 1849) Polonyalı Romantik dönem bestecisi ve piyanist; Robert Schumann: (d. 1810-ö. 1856) Alman Romantik dönem bestecisi; Johannes Brahms: (d. 1833-ö. 1897) Alman Romantik dönem bestecisi; Cesar Franck: (d. 1822-1890) Belçika asıllı Fransız Romantik dönem bestecisi ve orgcu

⁵² 12 ton: Kromatik gamdaki 12 tonun eşit bir şekilde yer aldığı kompozisyon tekniği; Atonalite : Belli bir tonu merkez olarak almayan kompozisyon tekniği; Poliritm: Farklı ritmik devrimlere aynı anda yer aldığı kompozisyon yöntemi

⁵³ Arnold Schoenberg: (d. 1874-ö. 1951) Avusturyalı 20. Yüzyıl bestecisi

⁵⁴ Paul Hindemith: (d. 1895-ö. 1963) Alman besteci, viyolacı ve kemancı; Sergei Prokofiev: (d. 1891-ö. 1953) Rus 20. Yüzyıl bestecisi; Claude Debussy: (d. 1862-ö. 1918): Fransız empresyonist besteci

dönemlerde vokal müziğe verilen ağırlık, zamanla çalgı kullanımına kaymış; şarkı ile icra edilen canzona türü eserler, yerini üçlü sonat türüne bırakmıştır. Burada keman, insan sesi gibi lirik ve geniş kapsamlı bir müzikal ifade özelliğine sahip olması itibarıyla, besteciler tarafından tercih edilen bir çalgı olmuştur. İki keman ve klavsen için yazılmış birçok üçlü sonatın, günümüz keman-piyano sonat türünün doğuş noktası olduğu söylenebilir. Barok dönem üçlü sonatında kemanlar, armonik yapıyı ortaya koyan bir bas çalgı ve klavsenin üzerinde eserin melodisini icra etmektedir.

A. Corelli, keman için yazılan müziğin gelişiminde büyük rol oynamış bir bestecidir. “Onun keman sonatları, 17. Yüzyılın müzik stiline görülen dingin ve berrak klasik anlatımın mükemmel örnekleridir” (Hanning, 1998:238). A. Corelli op.1-4 olarak yayımlanmış olan kırk sekize yakın trio sonatında, iki kemanı teknik zorluklardan ve virtüöziteden arınmış, insan sesinin duygulu anlatımını hatırlatan bir şekilde kullanmıştır. G. P. Telemann ve J. S. Bach da aslında trio sonatı olarak ele alınabilecek eşlikli keman sonatları yazmışlardır.⁵⁵ J. S. Bach ayrıca üçlü sonattaki sağ el klavsen partisini, diğer çalgıyı destekleyecek yazılı bir melodi şeklinde kullanarak, keman sonatı türünde klavyenin rolünü geliştirmiştir.

Keman-piyano sonat türü, Klasik dönemde önem kazanmıştır. Bu dönemde fortepiyanonun besteciler tarafından yaygın kullanımının başlaması ve müzikal olarak polifonik yapıdan daha homofonik bir yapıya geçilmesi ile birlikte, keman sonatında eşlik partisi klavyeye bırakılmış ve ikili sonat yaygınlaşmıştır. Ancak keman, Barok dönem sonatındaki dominant rolü yerini klavyeye bırakmış; özellikle erken klasik besteciler keman-piyano sonatında kemanı piyanoya eşlik eder şekilde kullanmıştır.

W. A. Mozart’ın keman-piyano sonatları, piyano için yazdığı solo sonatlar ile paralel bir yaklaşımla bestelenmiştir. Özellikle erken döneminde yazdığı ikili sonatlar, aslında keman eşlikli piyano sonatlarıdır (Hanning, 1998: 337). Yazdığı otuz beş keman-piyano sonatı ile türün gelişimine önemli katkıda bulunmuştur. L. Van Beethoven’ın on keman-piyano sonatı, şüphesiz ki bu türün klasik müzik

⁵⁵ Georg Phillipp Telemann: (d. 1681-ö. 1767) Alman besteci ve virtüöz

repertuvarındaki en can alıcı örnekleridir. Besteci bu türde kullandığı müzikal dil ile daha sonra bu alanda eser yazan birçok besteciye model teşkil etmiştir. L. Van Beethoven keman-piyano sonatlarında iki çalgının rolünü eşitlemiş; tüm müzikal materyallerin yoğun bir diyalog halinde paylaşılmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra, sonat yazısında iki çalgı için de teknik ve virtüözite seviyesini ciddi bir şekilde yükseltmiş ve türün süresini önemli bir ölçüde uzatmıştır. Bunun en güzel örneği, op. 47 Kreutzer Sonatında görülmektedir. ‘İki çalgı için konçerto’ olarak anılan yaklaşık kırk dakikalık bu eser, keman-piyano sonatını bambaşka bir boyuta taşımıştır (Tong, 2014).

Romantik dönemde sonat yazısındaki değişimler, tema ve motif ilişkilerinin sonatın ana yapısal olgusunu oluşturması fikri, keman-piyano türünde de yerini bulmuştur. J. Brahms ve R. Schumann yazdıkları üçer keman-piyano sonatında bu dönemin dilini ustalıkla kullanmışlardır. E. Grieg’in üç keman-piyano sonatında, işlediği Norveç folk şarkıları ile müzikte nasyonalizm akımının bu türe zarif bir yansıması görülmektedir.⁵⁶ G. Faure ve C. Saint-Saens’in bu alandaki eserleri, Fransız romantizminin türdeki en önemli ve dönemin keman-piyano sonat yazısının teknik açıdan en zor örneklerindendir.⁵⁷ C. Franck sadece tek bir keman-piyano sonatı bestelemiş; ancak bu bestesiyle repertuvarın en sıklıkla icra edilen ve ünlü eserlerinden birini ortaya koymuştur. 1886 yılında kemancı E. Ysaye’ye düğün hediyesi olarak yazılmış bu eserde, romantik dönemin en yaygın yöntemlerinden biri olan döngüsel (**cyclic**) motif tekniği kullanılmıştır.

Yirminci yüzyılda tonal armonik yapının ve geleneksel düzenli ritmik ve ölçüsel kullanımların zaman içinde gevşemesi ve yok olması, birçok farklı akımı ve müzik dilini ortaya çıkarmıştır. Yeni armoni, ölçü ve ritim olguları, keman-piyano türünde de kendisini göstermiştir. Örneğin empresyonist müzik akımının temsilcilerinden C. Debussy, bu akımın buğulu renkler içeren tınlarını; tipik bir

⁵⁶ Edvard Grieg: (d. 1843-ö. 1907) Norveçli besteci ve piyanist

⁵⁷ Gabriel Faure: (d. 1845-ö. 1924) Fransız besteci, orgcu ve piyanist; Charles Camille Saint-Saens: (d. 1835-ö. 1921); Fransız besteci, orkestra şefi ve piyanist

armonik kullanımı olan paralel beşli yaklaşımını keman-piyano sonatına taşımıştır.⁵⁸ M. Ravel'in 2. keman-piyano sonatı ise, yine 20. yüzyılın bir yaklaşımı olan farklı müzik türlerinin etkileşimini, sahip olduğu caz müziği özellikleri ile yansıtmaktadır. B. Bartok, disonans⁵⁹ ve tonal belirsizlik olgularını, yazdığı iki keman-piyano sonatında en üst seviyeye getirmiştir (Hanning, 1998:465).⁶⁰ Rusya'da D. Shostakovich bir, S. Prokofiev iki ve A. Schnittke ise üç keman-piyano sonatlarıyla türün repertuvarına katkıda bulunmuşlardır.⁶¹ 20. Yüzyılın ikinci yarısında keman-piyano sonat türü besteciler tarafından artık fazla tercih edilmeyen bir tür olmuş ve çok az sayıda eser bu dönemde bestelenmiştir.

2.3. SONAT FORMU

Klasik batı müziği dilinde 'Sonat allegrosu' olarak da bilinen sonat formu, sonat, senfoni, kuvartet ve konçerto gibi farklı eser türlerinin ilk bölümlerinin yapısal organizasyonuna verilen isimdir. "Kapalı, simetrik bir yapıya yönelik yaklaşım ve ayrıca büyük bir gerilim ve sonrasında tamamen sonuçlanan bir karar verme olgusu, sistematik bir şekilde artiküle edilen ton duygusu ile birleşerek, sonat adı verilebilecek birçok farklı formu oluşturmuştur" (Rosen, 1997: 99). Bu tonal ve yapısal devinim sonucunda ortaya çıkan formlardan türeyen ve bugün 'sonat formu' olarak adlandırdığımız yapı, 18.yüzyılın ortalarında netleşmiş; romantik dönemin ortalarına kadar yazılan birçok çok bölümlü eserin ana şemasını ortaya koymuştur. İlk bölümü bu formda yazılmış üç veya dört bölümlü eser yapısına bazı kaynaklarda 'sonat döngüsü' (**sonata cycle**) de denebilmektedir (Machlis, 1990: 201). Sonat formu, sonat döngüsünün farklı bölümlerinde kullanılabilse de, aslen birinci bölüm ile ilişkilendirilmiş bir yapıdır (Tablo 1).

⁵⁸ Empresyonizm: 19.yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış olan, tını ve müzikal renge önem veren müzikal akım

⁵⁹ Disonans: Klasik dönem armonisine göre birbiri ile uyumlu olmayan seslere verilen terim

⁶⁰ Bela Bartok: (d. 1881-ö. 1945) Macar besteci ve piyanist

⁶¹ Sergei Prokofiev: (d. 1891-ö. 1953) Rus piyanist, besteci ve orkestra şefi; Dimitri Shostakovich:(d. 1906-ö. 1975) Rus besteci ve piyanist; Alfred Schnittke: (d. 1934-ö. 1998) Alman asıllı Rusya'da yaşamış besteci

Klasik dönem bestecileri sonatın dört bölümünü aslen birbirinden bağımsız bölümler olarak ele almış; ancak bölümler arasındaki bütünlüğü kurdukları ton ilişkisi ile sağlamıştır. Çoğunlukla birinci, üçüncü ve dördüncü bölümler aynı tonda; ikinci bölüm ise farklı bir tonda yazılmıştır. L. Van Beethoven ile sınırları genişletilen bu sistem, Romantik dönemde farklı uygulamalara yer bırakmıştır. Romantik dönem bestecileri, sonatın bölümleri arasındaki ana bağlantıyı, temalar yoluyla elde etmişlerdir: İlk bölümlerde sunulan temanın daha sonraki bölümlerde tekrar ortaya çıkması ve ele alınması ile ortaya çıkan bu döngüsel yapı, romantik dönem sonat formundaki bütünleştirici unsur olmuştur.

2.3.1. Birinci Bölüm: Sonat Allegrosu

Sonatın ilk bölümü, iki ana olgu üzerine yoğunlaşmaktadır: İlki müziğin bir yönünün olduğu; esas tonu belirledikten sonra farklı bir tona yolculuk yapıp sonra tekrar ana tona döneceğidir. Aslında sonat formuna, “iki kontrast ton arasındaki dram” da denebilmektedir (Machlis, 1990: 201). Formdaki müzikal hareket ve devinim bu karşıtlıktan yola çıkmaktadır. İkinci olgu ise, ana temayı oluşturan motiflerin, formun gelişme sürecinde farklı şekillerde işleneceği fikridir.

Tablo 1: Sonat Döngüsünün Genel Şeması

BÖLÜM	KARAKTER	FORM	TEMPO
Birinci	Dramatik	Sonat allegrosu	Allegro
İkinci	Yavaş ve lirik	Tema ve varyasyonlar, A-B-A, Sonat Allegrosu	Andante, Adagio, Largo
Üçüncü	Dans (18. yy) Scherzo (19.yy)	Minuet ve Trio (18. yy) Scherzo ve Trio (19.yy)	Allegretto Allegro
Dördüncü	Canlı (18.yy) Destansı (19.yy)	Rondo, Tema ve varyasyonlar, Sonat allegrosu	Allegro, Vivace, Presto

Kaynak: (Machlis, 1990:206)

Sonat allegrosu, ‘Serim’ (**exposition**) bölümü ile başlar. Burada, öncelikle eksenindeki (**tonic**) ilk tema grupları sunulur. Daha sonra bir köprü bölümü ile geçiş yapılarak, buna kontrast oluşturan çeken (**dominant**) derecesindeki ikinci grup temalar ortaya konur. Ana tonun minör olduğu eserlerde, ikinci grup temalar, çeken yerine ilgili majör tonunda da yer alabilir (Hanning, 1998:308). Serim bölümü, çeken derecesindeki kadans ile son bulur. Klasik dönem sonatlarında serim bölümü çoğunlukla tekrar edilmektedir.

Serimden sonra yer alan ‘Gelişme’ (**development**) bölümünde, serimde sunulan tema ve motifler, ritmik ve yapısal olarak yeni ve farklı şekillerde işlenerek, bölümü ana tona uzak mesafeli olabilecek farklı tonal bölgelere taşır. Burada ortaya konan modülasyonlar, armonik bir gerilim yaratmakta; müzikal duygu olarak tekrar ana tona dönüş ve rahatlama ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Gelişme bölümünde besteciler, temaları oluşturan motifleri yeni kombinasyonlarda ve farklı ritmik düzenlerde kullanarak; kısaltıp uzatarak veya tamamen farklı materyallerle birleştirerek, temaların müzikal potansiyelini ortaya koyar. Gelişmedeki armonik, ritmik ve yapısal devinimler, bölümün ana tona geri dönüşü için gereken hareketlenmeyi en yüksek noktaya taşır (Machlis, 1990).

Sonat allegrosunda gelişme, bir köprü bölümü ile ‘Yeniden Serim’ (**recapitulation**) denilen üçüncü bölüme bağlanır. Burada müzik, bir önceki bölümdeki gerilimden sonra bir rahatlama hissiyle, ilk duyulduğu haliyle ilk temaya ve ana tona geri döner. Yeniden serim bölümünün serimden öncelikli farkı, sırayla sunulan iki temanın da eksen derecesinde yer almasıdır. Bu kullanım, gelişmedeki hareketlenme ve gerilimin sonrasında net ve uzun süreli şekilde ‘eve dönüş’ hissini yaratan en önemli olgudur.

Son olarak bölüm, çoğunlukla bölümde yer almış olan materyalden oluşan, bazen de yeni materyallerle zenginleştirilen, yeniden serimdeki gibi eksen derecesindeki ‘Koda’ bölümü ile son bulur. Kodadaki final hissi, bölüm sonundaki net kadans ile pekiştirilmektedir.

2.3.2. İkinci Bölüm

Klasik dönem sonatının ikinci bölümü, hemen her zaman ilk bölümün canlı temposuna kontrast oluşturan, “adagio,” “andante” ve “largo” gibi yavaş bir tempodadır.⁶² Birinci bölümün tonuyla ilişkili bir tonda; çoğunlukla ana tonun çeken ya da alt çeken derecesinde yazılır. Melodik ve şarkılı karakteri ile ikinci bölüm, bestecinin sanatının lirik yönünü öne çıkardığı bir bölümdür.

Genellikle ‘tema ve çeşitlemeler’ ya da üçlü ‘ABA’ formunda yazılır.⁶³ Nadiren de olsa, sonat allegrosu formunda, ya da gelişme bölümü içermeyen ‘sonatin’ formunda yazılmış ikinci bölümlere de rastlanmaktadır (Machlis, 1990).⁶⁴ Tema ve çeşitlemeler formunda besteci öncelikle bölümün ana temasını ortaya koyar. Çoğunlukla basit ve gelişmeye elverişli bir melodiden oluşan ana tema, bölümün içinde farklı şekillerde ele alınabilir. Ancak her yeni ele alıfta, ana temanın bazı özellikleri sabit tutulmaktadır. Melodik çeşitlemede, ana temanın bazı notaları değiştirilebilir; veya farklı bir tonda melodi sunulabilir. Melodi ayrıca, yeni materyallerle zenginleştirilebilir. Armonik çeşitlemede, melodiye destekleyen armoniler yerine farklı akorlar kullanılabilir. Ana temadaki armonik iskelet, melodi olmadan da yer alabilir. Bunların yanı sıra, en sıklıkla kullanılan diğer bir çeşitleme aracı, bestecinin kullandığı ritmik değişikliklerdir. Tempo ve ölçüdeki farklılıklarla yapılabilecek çeşitlemeler, temanın karakterine yeni boyutlar katmaktadır. Nüans ve tını değişiklikleri ile de zenginleştirilebilen ana tema, bu farklı yöntemlerle her seferinde taze ve yaratıcı bir şekilde ortaya konabilmektedir.

2.3.3. Üçüncü Bölüm

Klasik dönem sonat formunda üçüncü bölüm çoğunlukla Minuet ve Trio olarak yazılmıştır. 17. Yüzyılın ortalarında Fransız saray geleneğinde ortaya çıkmış olan Minuet, dönemin aristokrat zerafetini yansıtan 3/4’lük bir dans türüdür. En sık

⁶² Adagio: Oldukça yavaş; Andante: Yürüme hızında; Largo: Geniş, çok yavaş

⁶³ ABA formu: İki materyalin arka arkaya sunulduktan sonra ilk bölümün tekrar edildiği müzikal form

⁶⁴ Sonatin: Gelişme bölümü içermeyen kısa sonat türü

kullanımı ile iki dans müziğinin arka arkaya sunulup, ilk bölümün tekrar edildiği ABA formunu içerir. Minuet genellikle eksen tonunda yazılır ve dört veya sekiz ölçülük simetrik bir melodik yapıya sahiptir. Trio ise Minuet'e ilgili bir tondadır; ancak daha hafif bir karakter ve yapıya sahiptir. Trionun sonunda, "D.C." olarak belirtilen ve tekrar minuet'e dönülmesine işaret eden "başla dönme" ibaresi yer almaktadır.

Sonatin diğer bölümlerine göre genellikle daha kısa olan bu bölümde besteciler, tekrar yöntemi ile denge sağlayabilme yoluna gitmiştir. Bölümün icrasında Minuet ve Trio, ayrı ayrı tekrar edilmektedir. Minuet'e tekrar dönüşte, çoğunlukla tekrarsız olarak çalınır.

J. Haydn'ın bazı sonatlarında ve L. Van Beethoven'ın sonat döngüsü türündeki çoğu eserinde, üçüncü bölüme "Scherzo" adı verilmiştir.⁶⁵ "Ölçü, tempo ve yapısal özellikleri açısından Minuet'e paralel olan Scherzo, dans karakterinde olmayıp, daha oyuncu ve şakacı bir niteliğe sahiptir" (Miller ve Cockrell, 1991: 129). Scherzo olarak yazılmış üçüncü bölümlerde genellikle trio bölümü bulunmamaktadır.

Dört bölümlü sonat yapısında bazen ikinci ve üçüncü bölümlerin yerleri değiştirilebilmekte; minuet ya da scherzo ağır bölümden önce sunulabilmektedir. Sonatin üç bölümü olduğu durumda ise, bu bölüm sonat içinde yer almamaktadır.

2.3.4. Dördüncü Bölüm

Klasik dönem sonatı, genellikle 'rondo' formundaki "Finale" bölümü ile sonlanmaktadır.⁶⁶ ⁶⁷ Eksen tonunda, canlı karakterde ve çoğunlukla ilk bölüme oranla daha az yoğun bir karakterde yazılır. Rondo formunun ana özelliği, baştaki rondo temasının, buna kontrast olan diğer bölümler ile sıra içinde tekrar tekrar duyurulmasıdır.

⁶⁵ Scherzo: Çoğunlukla çok bölümlü eserlerde, şakacı ve canlı karakterdeki ¾'lük bölüm

⁶⁶ Rondo: Genellikle A-B-A-C-A-B-A yapısındaki, ana temanın farklı bölümler ile sıra içinde tekrar edildiği müzikal form

⁶⁷ Finale: Çok bölümlü eserlerde son bölüme verilen isim

Sonat türünde en basit kullanımı ile rondo, A-B-A-B-A şeklinde, üçlü a-b-a formunun genişletilmesi şeklinde yer alır. Besteciler bu formu geliştirdikçe, rondoya ana temaya kontrast olan ikinci bir tema ekleyerek, A-B-A-C-A düzenini getirmişlerdir. En olgun haliyle rondo formu, daha da geniş ve kapsamlı olan A-B-A-C-A-B-A şeklinde uygulanmıştır. Burada ana rondo teması ile dönüşümlü olarak sunulan iki ayrı tema, tam simetrik bir uygulama ile kullanılmaktadır. Bu yapısal organizasyonda ‘A’ bölümünü teşkil eden “esas temanın defalarca duyulacak olması, bu temanın rahatlatıcı ve ilgi çekici olmasını gerektirmektedir” (Machlis, 1990: 205).

Rondo formu klasik dönem bestecileri arasında, sonatın son bölümü için sıklıkla kullanılmış olsa da, Romantik döneme doğru bu kullanım azalmıştır. 19. Yüzyıl bestecileri, sonat döngüsündeki eserlerinde, rondoya oranla daha yoğun ve kapsamlı; birinci bölümü içerik olarak dengeleyebilecek son bölümler bestelemişlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARA KARAYEV KEMAN-PIYANO SONATI

Besteci 1960 tarihli bu eseri hocası V. Kozlov'a adamıştır ve eserde genel olarak bestecinin hocasının ölüm haberi üstüne yaşadığı büyük hayal kırıklığı ve derin kederin izleri bulunmaktadır (Kuliyev, 1971: 50). K. Karayev, bu sonatında insan hayatının çözümsüzlüklerini, kaygılarını kendine özgü bir dil ile açığa vurmaktadır. Eser, bestecinin yine hocası olan D. Shostakovich'in müziğinin teknik ve yapısal etkilerinin de açıkça gözlemlendiği Neoklasik⁶⁸ bir üslupla bestelenmiştir ve sonat türünün geleneğinde, dört bölümden oluşmaktadır.

3.1. K. KARAYEV'İN BİYOGRAFİSİ

K. Karayev 1918'de Bakü'de doğdu. Besteci, bugün Azerbaycan müzik kültürünün en büyük besteci, pedagog ve eğitimcisi olarak kabul edilir. K. Karayev'in babası Azerbaycan'ın ünlü çocuk doktorlarından Abulfaz Karayev, annesi ise şair olan Sona Hanım'dır. K. Karayev'in müziğe olan ilgi ve sevgisi ailesinden gelir. Çok iyi piyano çalan Sona Hanım çocuklarına sanat ve müzik aşkını aşılamak için yoğun çaba harcamıştır. Azerbaycan halk müziğine ilgi duyan ve türkü söyleyen babaları sayesinde K. Karayev çocukları halk müziği ile tanışmıştır (Kasımova ve Bağirov, 1984).

K. Karayev'in müzik yeteneği çok erken yaşta fark edilmiş ve küçük yaşta müzik okuluna gönderilmiştir. Müzik okulundaki ilk öğretmeni, pedagog V. Kozlov olmuştur. K. Karayev, 1930 yılından itibaren piyano bölümü öğrencilerinin de büyük bir kısmına eğitmenlik yapmış ve Profesör G.G. Şaroev'in rehberliğinde Bakü Müzik Akademisi'nin piyano bölümünü bitirmiştir. Besteciliğe olan ilgisi de bu yıllarda başlamış ve 1935 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı bestecilik bölümüne girmesine neden olmuştur. Burada L.İ. Rudolf'un bestecilik sınıfında eğitim görmeye

⁶⁸ Neoklasik: Yirminci yüzyılda uygulanmış, klasik dönem üslubuna özgü yapısal fikirlerin kullanıldığı müzikal akım

başlamış ve N.S. Chumakov'dan armoni, Ü. Hacıbeyov'dan ise Azerbaycan halk müziğinin esaslarını öğrenmiştir.

Resim 4: Kara Karayev



Kaynak: http://portal.azertag.az/ru/node/1893.WLe_18tRXqA

Konservatuvarda eğitim gördüğü yıllarda bestelediği birçok eserlerde güncel olaylara değinmiştir. Örneğin 1937 yılında toplumsal açıdan geniş yer tutan Puşkin'in 100. Doğum yılı adına "Tsarskoye Selo" heykeline piyano eseri bestelemiştir. K. Karayev ayrıca halk müziğinin öğrenilmesi için çok büyük çaba harcamıştır (Kasımova ve Bağirov, 1984).

Besteci 1938 yılında ilk büyük eseri olan senfonik orkestra ve dans topluluğu için Resul Rıza'nın librettosu temelinde "Gönlümün Teranesi" kantatını bestelemiştir. Bu eser sayesinde genç besteci kendini tanıtmaya fırsatı bulmuştur. Aynı yıl Moskova'da düzenlenen "Azerbaycan Müziğinin Öncüleri" etkinliğinde Azerbaycan'ın diğer ulusal bestecilerinin eserleri ile birlikte K. Karayev'in kantatı da seslendirilmiştir.

“Gönlümün Teranesi” ve “Tsarskoye Selo” kompozisyonları genç besteciye başarısını sergileme fırsatı sunmuş ve 1938 yılında K. Karayev, Tchaikovsky Devlet Konservatuarı’nda Alexander V. Alexandrov’un sınıfına kabul edilmiştir. Burada G. Litinsky’den polifoni, S. Vasilenko’dan orkestrasyon ve L. Mazel’den repertuvar öğrenmiştir.

İkinci dünya savaşı yıllarında K. Karayev müzik eğitimine ara vermiş ve Bakü’ye dönmüştür. 1941–42 yılları arasında besteci M. Magomayev’in adını taşıyan Devlet Filarmoni orkestrasının müdürü olarak çalışmış ve aynı zamanda eserler bestelemeye devam etmiştir. İki yıl sonra ara verdiği Moskova Konservatuarı’ndaki eğitimine geri dönmüş ancak bu kez dönemin büyük bestecisi D. Shostakovich’in sınıfına kabul edilmiştir. K. Karayev’in besteci ve pedagog olarak yetiştirilmesinde D. Shostakovich’in büyük yeri vardır. Moskova’da okuduğu yıllarda, genç bestecinin yazdığı eserler o döneme damgasını vurmuş; Azerbaycan Müziği’nin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Bu eserlerin arasında nefesli çalgılar orkestrası için yazdığı “Spor Süiti” (1938) “Piyano için Üçlü Füg” (1939), büyük senfoni orkestrası için “Azerbaycan Süiti” (1939), senfonik orkestra için “Paskalya ve Üç Konulu Füg” (1941), “Ömer Hayyam’ın Altılı Rubai Romansları” (1946) örnek gösterilebilir.

K. Karayev öğrencilik yıllarında büyük ölçekli eserler yaratma isteği besteciye opera ve senfoni gibi türlere yöneltmiştir. Bestecinin savaş yıllarındaki kahramanlık konularına atfedilerek yazılmış olan ilk senfonisi aynı zamanda Azerbaycan milli senfoni türünün esaslarını içeren eserlerden biri olmuştur.

7 Mayıs 1945 tarihinde M. F. Ahundov Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu sahnesinde K. Karayev’in C. Hacıyev ile birlikte bestelediği “Vatan” operası sahnelenmiştir. Bu opera 1946 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği devlet ödülüne layık görülmüştür.

Bakü’ye döndükten sonra K. Karayev’in yaratıcılığı artmıştır. 1947 yılında D. Shostakovich’e ithafen ikinci Yaylı Dörtlüsünü, solist, koro ve orkestra için M. Rahim’in sözlerine üzerine “Saadet Şarkısı” kantatını ve Nizami’nin sözleri üzerine “Sonbahar” adlı lirik koro eserlerini bestelemiştir. Bu yıllarda besteci şiir sanatıyla

daha yakından ilgilenmeye başlamış ve Nizami'nin "On iki Asır Medeniyet" örneklerini inceleyerek öğrenmiştir. Bunun etkisiyle bestecinin bu dönemde bestelediği ve 1948 yılında devlet ödülüne layık görülen "Leyla ile Mecnun" senfonik şiiri (1947) ve "Yedi Güzeller" senfonik süiti (1949) gibi eserlerini Nizami'ye ithaf etmiştir.

1940 ile 1950 yılları arası K. Karayev'in yaratıcılık döneminde daha çok pedagojik ve toplumsal müzik faaliyetlerinin yoğun olduğu dönem olmuştur. 1948 yılında iki defa Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Başkanı olarak görev almıştır. 1949–1952 yılları arasında Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nın rektörü olmuştur. 1953 yılında kadar sürdürdüğü rektörlük görevi sırasında Ü. Hacıbeyov'un öğretiminde Azeri Halk Müziği'ni kullanma konusundaki geleneksel tutumunu sürdürmüş ancak caz gibi çağdaş türlerin de Azerbaycan müzik eğitimine dahil edilmesine öncülük etmiştir. Büyük bestelerinin çoğunu da bu dönemde yaratmıştır. 1952 yılında bestecinin yazdığı en güzel eserlerden biri olarak kabul edilen "Yedi Güzeller" balesini bestelemiştir. Bale, Nizami'nin çok ünlü beş şiiri ve bu şiirlerle ilişkilendirilmiş beş motif temelinde bestelenmiştir. Eserde temel olarak feodal zulme karşı mücadele ile karşı karşıya gelen hükümdar ile halk konusu anlatılır. Bu eser istek ve arzuları ifade eden müzikal koreografik bir şiirdir.

"Yedi Güzeller" balesi ilk kez 1952 yılında M. F. Ahundov Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu sahnesinde sahnelenmiştir. Bu temsil Azerbaycan Cumhuriyeti'nin müzik geçmişindeki büyük kültürel kazanımlardan biri olmuştur. D. Shostakovich'in bu esere dair yorumu şu şekildedir; balenin en güçlü kısmı müziğidir. Besteci Klasik Rus balesinin gelenekleri ile büyük ve realist bir eser yaratmıştır.

K. Karayev ilk balesinin ardından S.M. Kirov Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu'nun siparişi üzerine Slonimski'nin librettosu temelinde "Yıldırım Yollar" balesi üzerinde çalışmaya başlamıştır. Balet üzerindeki çalışmaları yaklaşık dört yıl sürmüş ve eser Güney Afrika halklarının müziğini ve tarihini öğrenmesi ile bölgedeki çatışmalara adanmıştır.

K. Karayev sanat hayatı boyunca Bakü'nün, Moskova'nın, Leningrad'ın ve Sovyet Sosyalist Devletleri'nin birçok bölgesindeki farklı şehirlerde çeşitli sahnelerde temsil edilen eserler yazmıştır.

K. Karayev, film müziği türünde de eserler bestelemiştir. “Don Kışot”, “Denizin Fethi”, “Bir Mahalledeki İki Oğlan”, “Leyla ile Mecnun”, “Vietnam” ve daha birçok filmin müziklerini bestelemiştir.

1959 yılında “Halk Sanatçısı” unvanını alan K. Karayev, 1961 yılında başlamakta olan Soğuk Savaş'a rağmen Rus besteci T. Khrennikov ile beraber “Los Angeles Müzik Festivali”ne katılan iki besteciden biri olmuştur. 7 ülkeden 15 bestecinin eserlerini katıldığı festivalde K. Karayev'in “Yıldırım Yollar” bale süiti seslendirilmiştir. Amerika ziyareti K. Karayev için bir dönüm noktası olmuştur. Burada edindiği tecrübeyi “Müzikte 50 yıl gerideyiz” sözleri ile ifade eden besteci ayrıca burada tanıştığı A. Schoenberg'in 12 ton sisteminin etkisinde kalmıştır. Besteci “Üçüncü Senfoni” (1964) ve “Keman Konçertosu”nu (1967) Amerika ziyareti ve buradaki izlenimlerinin etkisinde bestelemiştir. Bu yeni eserlerinde eski balelerinde olduğu gibi “tatlı” olma eğiliminden uzaklaşmış ve bu yeni müzik dili ülkesinde pek çok eleştiriye maruz kalmasına sebep olmuştur.

Besteciye meslek hayatının sonunda Sovyet hükümetinin en yüksek ödülü olan “Sovyet İşçisi Kahramanı” ödülü verilmiştir. Son 5 yılını ‘dünyanın en güzel şehri’ dediği Moskova'da geçirmiş ve 13 Mayıs 1982 tarihinde, 64 yaşında Moskova'da hayatını kaybetmiştir. Mezarı Bakü'de Ulusal Şeref Mezarlığındadır. Azerbaycan'da çeşitli orkestra, müzik okulu veya kültür sanat alanlarına onun adı verilmiştir. Ayrıca ülkesinde bestecinin adını taşıyan müzik festivalleri düzenlenmektedir (Kasımova ve Bağirov, 1984).

3.2. K. KARAYEV'İN KEMAN-PIYANO SONATININ ANALİZİ⁶⁹

3.2.1. Birinci Bölüm – Moderato

Bölüm, sonatın da ana tonu olan re minör tonundadır ve sonat allegrosu biçiminde bestelenmiştir. Bölüm, biçimsel bakımdan yenilikler sunmak yerine geleneksel sonat allegrosu'nun temel yapısal özelliklerini muhafaza ederek daha çok müziğin dramatik ifade araçlarına odaklanır.

Bölümün serim kısmı (Ölçü: 1-52), birinci, ikinci ve tamamlayıcı temaların bulunduğu iki bölmeden meydana gelmiş, birinci ve ikinci temalar geleneksel sonatlarda da olduğu gibi bir köprü ile birbirine bağlanmıştır. Üç kesitten meydana gelen gelişme bölümünün (Ölçü: 53-93), ardından gelen yeniden serim bölümünde (Ölçü: 94-136), sadece birinci tema kısalmış, diğer özellikler serimde olduğu gibi muhafaza edilmiştir.

Birinci tema, bölümün dramatik ifade araçlarının ilkidir ve piyanonun **perpetuum mobile**⁷⁰ üslubundaki aralıksız onaltılık notalardan oluşan eşliği ve uzun re sesi pedalı ile sunulur. Bu eşlik, barok dönem çalgı sonatlarının eşliklerini andırması bakımından da klasik kökenlerini belli eder (Örnek 1: Ölçü:1-3). Burada ifade açısından önemli bir nokta, piyano eşliğinde onaltılık notaların akıcılığının sağlanması için notalar arasında eşitliğe özen gösteren, bağlı ve yumuşak bir çalım sağlanmasına dikkat edilmesidir.

⁶⁹ Sonatın yapısal şeması için bkz. Ek-1.

⁷⁰ Perpetuum mobile: değişken olmayan, hızlı tempoda icra edilen eser

Keman

Moderato

mf

Piyano

Moderato

p legato con ped.

3

Örnek 1: Birinci bölüm birinci tema (Ölçü:1-3)

Birinci kesit ikişer cümleli iki dönemden meydana gelmiştir ve bunların ilki temanın sunumuna ayrılmışken ikinci dönem daha çok temanın çeken tonundaki son derece dramatik gelişimine ayrılmıştır. Piyano partisinin soluksuz eşliği burada da, özellikle de ikinci dönemin birinci cümlesinde devam eder ve dramatik gerginliğe hem *forte* dinamiği hem de zengin akorları ile katkıda bulunur. İkinci cümle de ise temanın ezgisel hatları çok daha açıktır keman partisinde birinci temanın birinci motifinin egemenliğinde V-I otantik kadansı ile tamamlanır (Örnek 2: Ölçü: 17-18).

17

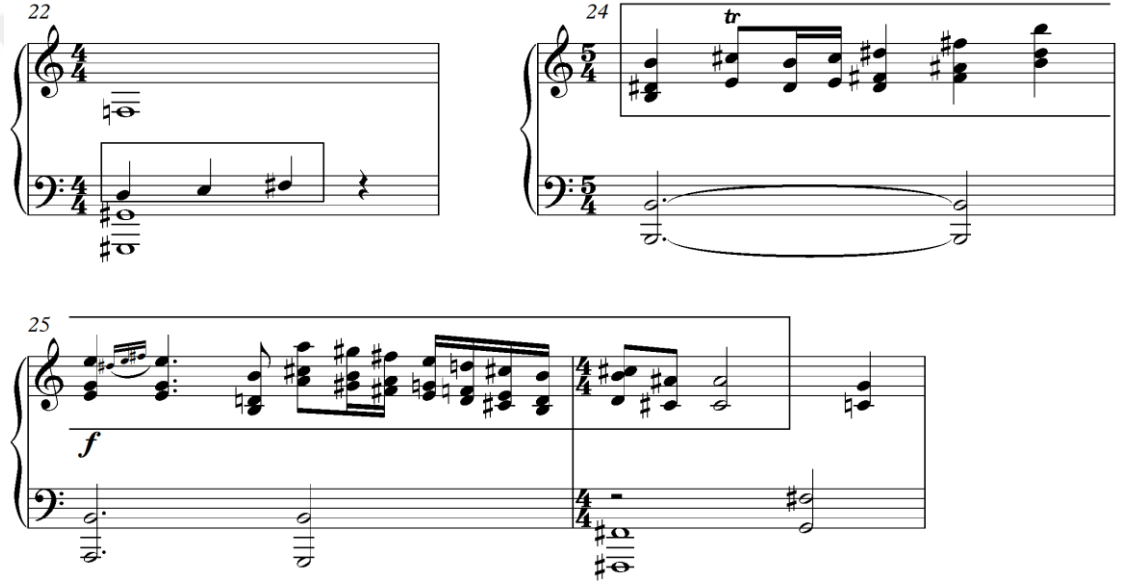
tr

tr

f

Örnek 2: Keman partisinde birinci bölümün ikinci cümlesi ve birinci temanın birinci motifi (Ölçü: 17-18)

Birinci temanın ardından gelen tek bir uzun cümleden meydana gelmiş köprüde tematik olarak piyano partisindeki birinci temanın tekrar sunumları görülür. Köprüde birinci temanın kullanılmasıyla eserin bütünlük ve tutarlılığına verilen önem dikkat çeker (Örnek 3: Ölçü: 22; 24-25). Yorum bütünlüğü sağlanabilmesi açısından, piyano partisinde akorların üst seslerinin melodiyi belirtir şekilde çalınması önemlidir. Burada ayrıca, ana temanın piyanoda olması nedeniyle, iki çalgı arasındaki dengeye dikkat edilmelidir. Köprü, tonaliteyi tek bemollü dramatik re minörden ustaca tek diyezli daha yumuşak ve lirik mi minöre taşır.



Örnek 3: Köprüde, piyano partisinde birinci temanın sunumları (Ölçü: 22, 24-25)

İkinci bölme, ikinci temanın hemen başında yer alan ve temanın genel karakteri ile ritmik yapısını sunan piyano partisindeki iki ölçülük bir giriş ile başlar. Bu tema birinci temaya göre çok daha yumuşak ve ton ekseninde kalan bir yapıya sahiptir. (Örnek 4: Ölçü: 29-38). Piyano partisinde sol elde tekrar eden yarım tonluk kromatik iniş motifi, burada ritmik ve armonik devinimi sağladığı için, dikkatle belirtilmelidir. Bu devinim, sol eldeki kromatik inişin oktavlara verilmesi ile daha dramatik hale getirilmiştir.

Örnek 4: İkinci tema ve başındaki giriş (Ölçü: 29-38)

İkinci tema da birinci tema gibi ikişer cümleli iki dönemden meydana gelmiştir ancak buradaki ikinci dönem birincinin gelişimi yerine, daha çok onun çeşitlenmiş tekrarıdır. Sadece ikinci dönemin ikinci cümlesinde keman partisindeki tematik malzeme oktav ve oktavdan büyük aralıklarla katlanarak zenginleştirilmiş ve cümlelerin sonu “**piu rit.**” ifadesi ile daha kesin ve tamamlayıcı bir hale getirilmiştir.⁷¹

Tek cümleden meydana gelmiş olan tamamlayıcı tema, ikinci temanın tonundadır ve özellikle piyano partisinde ikinci temanın eşlik motifine benzer, dans karakterli motifi ile dikkat çeker (Örnek 5: Ölçü:47-48). Yine de temanın tamamen ve sadece ikinci tema temelinde olduğu söylenemez. Keman partisinde 47’nci, piyano partisinde 52’nci ölçüde görülen birinci temanın birinci motifinin varlığı, bölümün iki temanın sentezi olabileceğini düşündürür.

⁷¹ Piu rit: Piu ritardando teriminin kısaltılmışı; çok yavaşlayarak



Örnek 5: Tamamlayıcı temanın eşlik motifi (Ölçü:47-48)

Hiç ara vermeden başlayan gelişme bölümü üç kesitten meydana gelmiştir. Birinci kesit hem en uzun, hem de en dinamik olanıdır. İkinci temanın eşliğinin olduğu gibi Mi bemol tonunda aktarılmış haliyle başlar ve keman partisindeki dinamik çıkıcı ana temaya eşlik eder. Ayrıca bu kesit de ikinci tema gibi iki ölçülük kısa bir girişle başlar. Her ne kadar piyano partisi mi bemol minör tonunda olsa da, keman partisinin tonun dışındaki teması kesitin modal yapısını açığa çıkarır. Bu modalite, keman partisinin temasında bulunan ve oryantal bir karakter katan artık ikili aralıkları ile de doğrulanabilir (Örnek 6: Ölçü:53-57). Bu özellik, Azerbaycan geleneksel müziğindeki doğu kaynaklı mugam tarzına gönderme yapmaktadır. Aslen neoklasik tarzda yazmış olsa da K.Karayev, bu sonatta kendi öz müziği ile bir bağlantı oluşturmuştur. Piyano partisinde daha önce sol elde gördüğümüz kromatik iniş, bu sefer sağ elde oktavlarla belirtilmiştir. Bu unsur hem sonatın dramatik karakterinin oluşturulmasına, hem de eserin farklı temaları arasında bütünlük sağlamaya yardımcı olmaktadır.

53

f — marcato

57

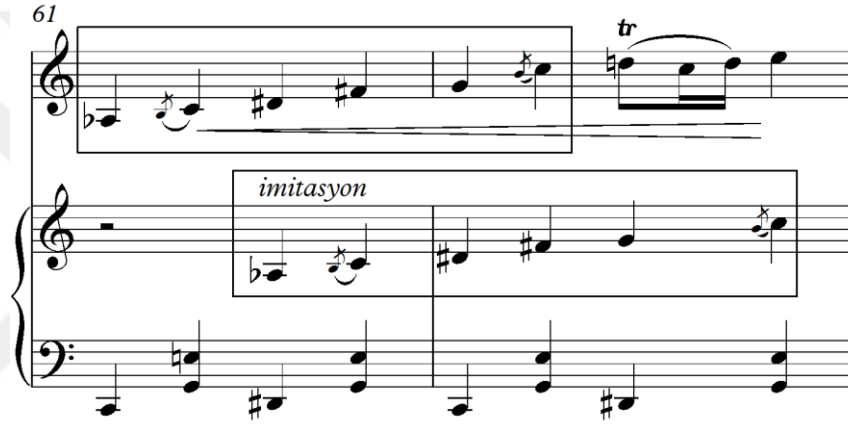
tr

Örnek 6: Gelişme bölümünün birinci kesitindeki ikinci tema eşliği (Ölçü:53-57)

Birinci kesitin piyano partisinde bulunan ana temanın küçük yankılanmaları ve keman partisini imitasyonlarla taklit etmesi de piyanonun salt eşlikçi yerine tıpkı klasik çalgı sonatlarında, özellikle de L.Beethoven keman sonatlarında olduğu gibi eşit bir ortak olduğunu gösterir (Örnek 7: Ölçü:58-59; Örnek 8: Ölçü:61-62). Kemanın hemen ardından başlayan piyano partisi, keman ile benzer tını ve nüans seviyesi ile belirtilmeli; kemanın yaptığı ses arttırmasını, piyano da yankılamalıdır.



Örnek 7: Gelişmenin birinci kesitinde, piyano partisinde ana temanın yankıları (Ölçü:58-59)



Örnek 8: Gelişmenin birinci kesitindeki imitasyonlar (Ölçü: 61-62)

Piyano ile başlayan ikinci kesitte özellikle piyanonun sol elinde bulunan senkoplu ikinci temanın oktavlarla çalınan varlığı dikkat çeker. Burada piyanodaki bas partisinin, sağ elden daha öncelikli olarak duyurulması ve artiküle edilmesi önemlidir. Keman partisinin tematik malzemesi ise tamamlayıcı tema temelindedir (Örnek 9: Ölçü:71-75).



Örnek 9: Gelişmenin ikinci kesitinde piyano ve keman partilerinin tematik malzemeleri (Ölçü:71-75)

Üçüncü kesit de ikinci kesit gibi piyano ile başlar ancak buradaki daha çok tonaliteyi toparlayarak ana tonun dominantına gelme çabası gibidir. Figüratif yapısıyla bir bakıma serim bölmesinin köprüsünü andırır. Burada da keman ve piyano arasındaki serbest imitasyonlar dikkat çeker. Ancak burada sadece piyano kemanı değil, keman da piyanoyu taklit eder (Örnek 10: Ölçü:86-89). Bu bölümde iki çalgının birlikteliğine ayrıca özen gösterilmelidir. Ritmik ve tınısal birliğin iki çalgı arasında oluşturulması önemli bir unsurdur. Keman partisindeki bağ işaretleri piyano partisinde bulunmasa da, piyanoda da keman ile aynı şekilde bağ uygulanmasında, tınısal ve karakter birliği sağlanması açısından yarar olacaktır.

88'nci ölçüdeki aksanlar, **decrescendo** nüansı içinde olsa da, mutlaka önemsenmelidir.⁷²

86

88

imitasyon

tr

Örnek 10: Gelişmenin üçüncü kesitinde piyano ve kemanın imitasyonları (Ölçü:86-89)

Yeniden serim bölmesi tam da eserin bu bölümünün zirvesinde başlar. Birinci tema piyanonun sol elinde sunulurken, serim bölmesinde eşlik eden piyanonun sağ el partisi kemanın tematik malzemesini meydana getirmiştir (Örnek 11: Ölçü: 94-96). Burada, sol eldeki güçlü nüanslı ana tema coşkulu bir şekilde belirtilirken, piyanonun üst partisi ve kemandaki eşlik partisi arasında birliktelik sağlanması, çok önemli ve uygulanması zor bir olgudur. İcra hazırlığında, bu bölüme ayrıca özen gösterilmelidir. Buradaki bölme serimde olduğu gibi iki dönem yerine sadece bir

⁷² Decrescendo: Gittikçe azalarak

dönemden meydana gelmiştir. Bu sonuçla yeniden serim bölmesinin dinamik ve kısalmış bir yeniden serim olduğu söylenebilir.

İkinci temaya bağlanan köprü, serimdeki köprünün tematik malzemesi temelinde olsa da buradaki işlevi artık tonaliteyi yeni bir tona taşımak yerine daha çok ana tondan uzaklaşarak ona geri dönmektir çünkü sonat biçiminin gerektirdiği gibi ikinci tema yeniden serimde ana tonda sunulur. Köprü bölümündeki piyano partisinin görkemli karakterini yansıtabilmek için, notalar temiz bir tuşe ile icra edilmeli ve her notaya önem verilmelidir.

94 *spiccato*
ff sub. meno f

96

Örnek 11: Yeniden serim bölmesinin başlangıcı (Ölçü:94-96)

İkinci tema serimdeki gibi iki dönemden meydana gelmiştir ancak burada çok daha dinamik ve dramatiktir. Bunun başlıca sebebi öncelikle re minör tonalitesi olsa da kemanın temayı bu kez zengin akorlarla sunmasının da büyük etkisi vardır. Tamamlayıcı temanın serimde olduğu gibi ancak re minörde tekrar sunulmasından

başka tek değişiklik bölmenin sonunda yer alan dört ölçülük kısa kodettadır.⁷³ Bu kodetta her ne kadar ikinci temanın eşliği ile sunuluyor olsa da aslında tekrarlanan re sesleriyle birinci temanın sonu gibi tamamlanır.

3.2.2. İkinci Bölüm - Recitativo – Andante

Bu bölüm, eserin hem yapısal hem de armonik olarak en karmaşık bölümüdür. Bölümde ilk dikkati çeken unsur solo çalgı kadanslarını andıran, doğaçlama karakterli ve açıkça makamsal bir dizi temelinde bestelenmiş olan “Recitativo”dur. Bu kullanım, Azerbaycan geleneksel müziğindeki mugam tarzında görülen doğaçlama olgusunun bir yansımasıdır. Bu makam (mod), re ekseninde gibi görünse de aslında sol eksenindedir ancak Ortadoğu makamlarının çoğunda olduğu gibi dizinin V. derecesini (re) kalış noktası olarak kullandığından re ekseninde gibi duyulur (Örnek 12). Sol notası aynı zamanda Recitativo’nun ardından gelecek olan Andante bölümünün tonunun (do majör) çeken işlevini de gördüğünden, sonraki bölüme akıcı bir biçimde bağlanır. Öyle ki, gergin bir müzikal karaktere sahip olan bu bölüm, çeken pedalındaki bir prelüd olarak değerlendirildiğinde yapısal olarak da işlev ve anlam kazanmış olur.⁷⁴



Örnek 12: Recitativo’nun makamsal dizisi.

Bu bölümün Andante kısmı, Recitativo’nun tam tersi bir yapıya sahiptir. Cümleleri ve kadansları kesin, armonik yapısı, tonal işlevini açıkça belli eden ve her açıdan düzen ve simetrisinin hakim olduğu bir yapıdadır. İlk kez keman partisinde sunulan teması, tam beşliler temelinde kurulmuştur ve farklı tonlarda tekrarlanarak geliştirilmiştir (Örnek 13: Ölçü:13-24).

⁷³ Kodetta: Küçük koda; kısa bir bitiriş

⁷⁴ Prelüd: Giriş müziği

13 **Andante**
sul G

f espr. Tam 5'li Tam 5'li

sekvens

imitasyon partisi

Andante

18 sul D sul A

imitasyon

imitasyon

23

f

V I

Örnek 13: Andante teması ve tematik gelişim elemanları (Ölçü:13-24)

Burada ayrıca asıl temaya yardımcı ikinci bir yardımcı tema daha vardır. Piyanonun bas partisinde görülen bu tonal olarak yukarı doğru hareketli fikir, piyano partisnin dokusuna neredeyse tamamen hakim olmuştur. Aslında bu tema da ilk kez

keman partisinde sunulmuş ancak geliştirilmeden yarım bırakılmıştır (ikinci cümle başında yer alan çıkıcı re dizisi). Bunun hemen ardından piyano partisindeki serbest imitasyonlar bu temayı geliştirerek hem yapısal bütünlüğü sağlamış hem de bölmenin ihtiyaç duyduğu do majörden re minöre modülasyonu gerçekleştirmiştir. Kompozisyon tekniği bakımından bu pasaj müzikal malzemenin ekonomik ve yaratıcı kullanımına başlı başına mükemmel bir örnek sunmaktadır.

İkinci cümle, son olarak Andante'nin başında piyano partisinde görülen onaltılık notalardan oluşan figür ile genişletilerek kısa bir postlud yaratılmıştır (Örnek14: Ölçü: 25-28).⁷⁵



Örnek 14: Andante'nin sonundaki cümle başında meydana getirdiği postlud. (Ölçü: 25-28)



Örnek 15: Piyano ve keman partilerinin ikinci bölmede yer değiştirmesi (Ölçü: 31-34)

⁷⁵ Postlud: Bitiriş müziği

İkinci bölme her bakımdan birinci bölmenin çeşitlenmiş ve kısalmış, dinamik tekrarıdır. Bu bölmede iki çalgının rolleri yer değiştirmiş gibidir (Örnek 15: Ölçü: 31-34). Öyle ki solo keman ile sunulan hem Recitativo kısmı hem de Andante'nin asıl teması burada piyano ile sunulmuştur. Yine mugam stiline gönderme yapan piyano solosu, bu stile bağlı kalabilme yaklaşımı ile, yazılı parti bir doğaçlama karakteri ile yorumlanmalıdır. Daha sonra p^{76} nüansı içinde olan temanın keman ile birlikte çalınırken, duru bir şekilde duyurulabilmesi için, iki çalgının ses dengesi dikkatle oluşturulmalıdır. Burada oldukça tiz olan keman partisinde, piyano sesinin altında kalacak bir yorum edinilmesi yararlı olacaktır.

Bu kısımdaki yeniden sunumlar, hem çeşitlenmiş hem kısalmıştır. Çeşitleme ilkelerinin en etkili kullanıldığı kısım Recitativo iken, Andante'deki çeşitlemeler daha çok parti değiştirme ve piyano partisini sekizlik notalarla ritmik olarak canlandırmaktan ibarettir. Andante burada kısalmış ve birinci bölmedeki sadece birinci cümle kullanılmıştır.

İkinci bölmenin ardından tematik olarak Recitativo'dan türemiş olan uzun ve karmaşık köprü gelir. Köprünün başlangıcı, biraz daha hareketli çalınmasına işaret eden, “Poco piu mosso” ifadesi ile belirtilmiştir. Bu köprü aslında yapısal olarak hem ikinci bölmeyi tamamlayan bir postlöd (birinci bölmede olduğu gibi) hem de üçüncü bölmeyi hazırlayan bir prelöd olarak değerlendirilebilir. Ancak pasajın öncelikli yapısal işlevi üçüncü bölmenin tonunu (La majör) hazırlamak olduğundan köprü olarak değerlendirilmiştir. Köprünün ilginç bir özelliği de bu kez kemanın si sesi pedalı ile piyanoya eşlik etmesidir. Burası aslında bir piyano solosu karakterindedir.

Yeni bir tema temelindeki üçüncü bölme, çok hareketli bir tempoya işaret eden “Piu mosso” ifadesi ile başlar ve La majör tonundadır. La ekseninde, çeken dokuzlu akoru temelindeki piyanonun arpejleri kemanın son derece yalın ve lirik ezgisine eşlik eder (Örnek: 16: Ölçü: 52-57). Burada piyano partisinin gizemli karakterini yansıtabilmek için, pedal kullanımına büyük rol düşmektedir. Bas

⁷⁶ *p*: Piano; sessiz nüans seviyesi

notasını uzatır şekilde uzun pedal kullanılmalı; ancak basın sürdüğü ikinci ölçülerde, titreşim pedal kullanımı ile, ses ve armonilerin tamamen bulanıklaşması engellenmelidir. Bu eşlik partisi, tınısal olarak son derece zengindir ve izlenimci müziği andıran bir doku yaratır. La sesinin burada hem eksen hem de çeken olarak kullanılmış olması müziğin her an re eksenine gidebileceğini ya da ardından gelecek bölümün re ekseninde olabileceğini düşündürür.

Örnek 16: Üçüncü bölmenin teması (Ölçü: 52-57)

Birinci cümle temanın sunumuna ayrılmışken, ikinci cümle daha çok bu temanın geliştirilmesi ile meşguldür. İkinci cümle birinciye göre hem daha uzundur hem de keman partisinin son üç ölçünün oktav tizden tekrarlanması ile genişlemiştir. Üçüncü cümle ise daha eserin hem birinci bölümünde hem de önceki bölmede de görüldüğü gibi çalgı partilerinin yer değiştirmesi temelindedir. Bu kez piyano temayı

eksik beşli akorları ile sunarken keman ise çeken dokuzlu akoru temelindeki arpejleri ile ona eşlik eder (Örnek 17: Ölçü: 73-75).



Örnek 17: Piyanonun eksik beşli akorları ile sunulan üçüncü bölme teması (Ölçü: 73-75)

Dördüncü bölme çarpıcı bir biçimde ve müziğe tazelik getirerek Re majör tonunda başlar. Müzik her ne kadar 2/4'lük ölçü sayısına geri dönmüş olsa da tempo Andante'ye geri dönmemiştir. Bunun sebebi Andante temasının burada hem keman, hem piyano partisinde ritmik olarak genişlemiş olmasıdır. Böylece temayı son bir kez duyururken enginlik, sonsuzluk hissi verilmiştir (Örnek 18: Ölçü: 81-88). Temanın tam beşli aralıklarından ve farklı tonlarda aynı materyalin tekrarlanmasından meydana gelmiş olması gibi diğer özellikleri ise muhafaza edilmiştir.

Bölmenin ikinci cümlesi, bölümün başındaki prelüd gibi eseri çerçeveleyen bir postlüd işlevi görür. Tematik olarak da köprü teması temelindedir. Bu köprünün yapısal olarak hem bir prelüd, hem de bir postlüd olarak değerlendirilebileceğinden daha önce söz edilmiştir. Ancak tema burada gelişmek yerine sadece ilk iki ölçüsü temelinde bir **ostinato** fikrini andırarak yer alır.⁷⁷ Bu ostinato giderek daha rafine hale gelmekte ve sadece çeken işlevi gören ilk akorunun kemana eşlik ettiği bir hale dönüşmektedir (Örnek 19: Ölçü: 92-93). Bölüm, tıpkı Recitativo'da olduğu gibi

⁷⁷ Ostinato: Tekrar edilen motif

kemanın doğaçlama karakterli müziği ile piyanonun Do majör akorları eşliğinde sona erer.

81

f

87

Örnek 18: Andante temasının ritmik olarak genişlemiş hali (Ölçü: 81-88)

92

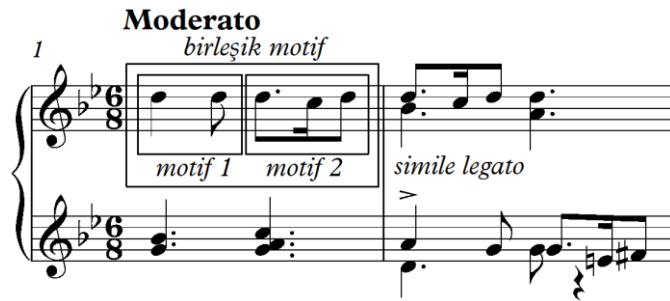
f

Örnek 19: Piiano partisindeki ostinato figürü ve çeken işlevli akor (Ölçü: 92-93)

3.2.3. Üçüncü Bölüm: Moderato

“Pastoral” olarak adlandırılmış olan üçüncü bölüm, 6/8’lik ölçü sayısında bestelenmiştir.⁷⁸ Bölüm, hem yapısal hem de düşünsel olarak sonatın en basit ve en kısa bölümüdür.

Üç bölmeli şarkı biçimindeki bölüm, tamamına egemen iki motif ve bu iki motifin birleşiminden meydana gelen zarif bir birleşik motif temelinde bestelenmiştir (Örnek 20: Ölçü: 1-2). Bu motifler çeşitli motifselsel gelişim ilkeleri ile sürekli değiştirilerek müziğe dinamik bir yapı kazandırır. Ayrıca keman bölümünün tamamında sürdini icra ettiğinden tınısal olarak da önceki bölümlere zıtlık yaratılmıştır. Bu başlangıç bölümünde piyano eşliği tamamen sol anahtarında yazılmış; bu kullanım müziğe aydınlık ve duru bir karakter vermiştir. Son derece yumuşak bir eda ile yorumlanması gereken bu bölümde, ritmik vurgunun dikkatle sağlanması; ancak bu yolda motiflerin zarif karakterinden uzaklaşacak bir aksanlama olmaması gerekir.



Örnek 20: Üçüncü bölümün motifleri (Ölçü: 1-2)

Birinci bölme, her biri ikişer cümleli iki dönemden meydana gelmiştir. Dönemlerin her ikisi de müzikal olarak birbirine benzer ve aynı araçlarla kurulmuş olsa da ikinci dönem tematik malzemenin sunumu bakımından daha ilginçtir. Besteci burada da eserin diğer bölümlerinde sık sık kullandığı gibi çalgı partilerinin yer değiştirmesi ilkesini kullanmıştır (Örnek 21: Ölçü: 12-13; 16-17). Bu yaklaşım, motif

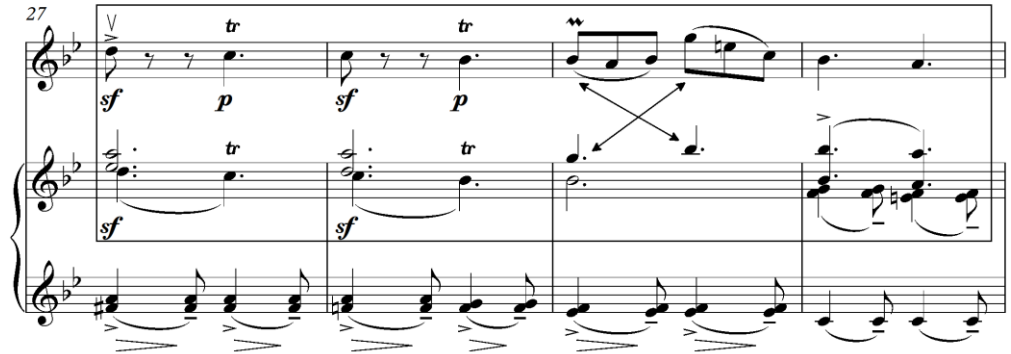
⁷⁸ Pastoral: Doğa ile ilgili

bütünlüğünün yanı sıra, iki çalgı arasındaki eşit ağırlıklı diyalog olgusunu da desteklemektedir.



Örnek 21: Partilerin yer değiştirmesi : (Ölçü: 12-13; 16-17)

İki cümleden meydana gelmiş olan ikinci bölmenin özellikle birinci cümlesi sol minörde başladığından birinci bölmenin devamı gibidir. Tonal ve tematik gelişim ikinci cümleye bırakılmıştır. Bu ikinci cümlede keman ve piyanonun müzikal fikirleri çoğunlukla ünison sunulması da buraya verilen önemin başka bir göstergesidir (Örnek 22: Ölçü: 27-30). Burada çalgılar arasında yorum birliği sağlanması için, keman ve piyanonun birlikte yaptığı aksan ve *p* nüanslı trillere özen gösterilmesi gerekir. Piyano partisindeki tutulan seslere ve zayıf vuruşlarda gelen notaların vurgulanmadan bırakılmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 22: İkinci bölme, ikinci cümlenin ünison icrası (Ölçü: 27-30)

İkinci bölmenin ardından gelen ve üçüncü bölmeye bağlanacak olan köprü gerçek tematik gelişimin sergilendiği ve tonal uzaklaşmanın gerçekleştirildiği tek

kısım gibidir. Her ne kadar marş tekniği ve ostinatoları andıran tekrarlar temelinde olsa da, piyano ve keman partilerinin zengin motifsel süslemeleri bölümün müzikal zirvesini meydana getirir.⁷⁹

Köprünün bittiği noktada hiç ara vermeden birinci bölmenin birinci motifi temelindeki teması başlar. Ancak köprü müziği sol minöre geri getirmek yerine ondan daha uzaklaştığından müzik fa diyez minörde başlar. Müziği ana tona geri döndürme işi birinci cümleye kalmıştır (Örnek 23: Ölçü:38-41).

38

fis-moll → g-moll V I

Örnek 23: Üçüncü bölmenin birinci cümlesi ve fa diyez minörden sol minöre bağlantısı (Ölçü:38-41)

İkinci cümle birinci bölmedeki ikinci dönemin ikinci cümlesi ile neredeyse birebir aynıdır fakat sonunda üç ölçülük kısa bir uzama vardır. Bu uzama aynı zamanda küçük bir kodetta işlevi görür ve piyano eşliğinde bulunan tam beşli aralıklarının da etkisiyle ikinci bölümün sonuna benzer (Örnek 24: Ölçü: 46-48). Burada bir bitiş hissinin sağlanabilmesi için, ritmik akışın sakinleştirilmesi yararlı olacaktır. Paralel bir yaklaşımla, piyano partisinde *pp* nüansı ciddiyle korunmalı ve tuşlar üzerinde dikkatli bir hakimiyet ile en sonda daha da sessiz bir karakter oluşturulmalıdır.⁸⁰ Tüm bölümde etken olan pastoral karakter, hem piyanoda, hem de kemanda yumuşak bir tını sürdürülmesi ile desteklenmelidir.

⁷⁹ Marş: Müzikte aynı motifin, farklı tonlarda arka arkaya sunulması

⁸⁰ pp: Pianissimo: çok sessiz



Örnek 24: Üçüncü bölümün sonundaki uzama (Ölçü: 46-48)

3.2.4. Dördüncü Bölüm: Andante

Dördüncü bölüm de sonatın üçüncü bölümü gibi özel bir isimle adlandırılmış ve bölüme “Fantazi” adı verilmiştir. Bölümlere böyle isimler verilmesi genellikle Fransız Barok bestecileri ya da romantik dönem bestecilerinin programlı müzik eserlerinde görülen bir durum olduğundan genel olarak neoklasik üslupta bestelenmiş bu eser için şaşırtıcı bir durumdur. Yine de bu, büyük bestecilerin klasik biçimlerin ötesine geçme ya da bu biçimleri kendi yaratıcılıklarının ihtiyaçları doğrultusunda değiştirme içgüdüğü ile açıklanabilir.

Başlığından başka bölümün en dikkat çeken diğer özelliği bestecinin müziğin temasını, eseri ithaf ettiği V.Kozlov’un ilk adının (Vladimir) müzikal karşılığı olarak kurgulamış olmasıdır (Örnek 25). Bu ses dizilimi aynı zamanda bölümün biçimi olan aralıksız çeşitlemenin⁸¹ temasını meydana getirir. Benzer bir uygulamayı, R.Schumann “Carnaval” adlı eserinde kullanmıştır. Belki de K.Karayevev dostu ve

⁸¹ Aralıksız çeşitleme: Erken 17. yüzyıldan beri aralıksız çeşitlemeler iki tür olarak gruplanma eğiliminde olmuştur. Birinde sabit eleman ısrarla tekrarlanan bas ezgisi, diğerinde ise bir dizi armoni olmuştur. Temel bas ya da *basso ostinato* (İtalyanca “ısrarlı bas” anlamında) denilen sürekli tekrarlanan bas ezgisi fikrinin izleri 13. yüzyıla dek sürülebilir. Temel bas ezgisi çoğunlukla özgün haliyle olduğu gibi tekrarlanmak yerine sürekli çeşitlenmektedir. Farklı biçimlerde görünmesine rağmen temel yapısı her tekrarında aynı armoni dizisinden (akorlardan) oluşmaktadır. Böylece sabit elemanı sürekli tekrarlanan bir dizi armoni olan şakon ve pasakalya gibi aralıksız çeşitlemeler meydana gelir.

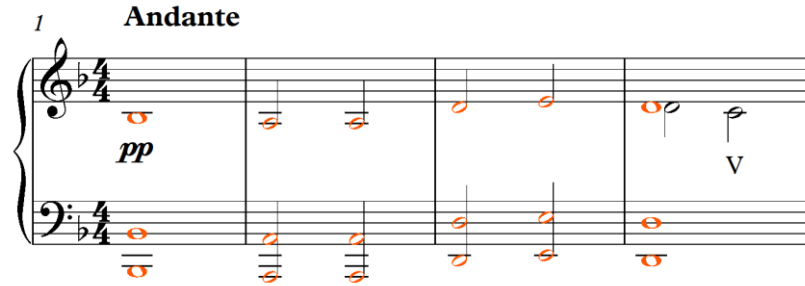
öğretmeni V.Kozlov'u bu şekilde diğer büyük müzisyenlerin yanında ölümsüzleştirmek istediğinden bölümü Fantezi olarak adlandırılmıştır.



Örnek 25: Vladimir isminin müzikal karşılığı.

Andante tempodaki bölüm tema ve on bir çeşitleme ile toplam on iki kısımdan meydana gelmiştir. Bu on iki kısım ayrıca bölüme üçlü bir biçim görünümü kazandıracak biçimde özel olarak gruplanmıştır. Bu gruplanmaların başlangıç ve bitiş yerleri bölümün kadansları, eşlik dokusu ve keman partisinin süslemeleri ile açıkça görülebilmektedir.

Birinci grup ya da birinci bölmeden tema ve ilk dört çeşitlemeden meydana gelmiştir. **Passacaglia** tarzında olduğu gibi dört ölçüden meydana gelmiş olan tema solo piyano ile sunulmuş ve tamamen ünison olarak bestelenmiştir.⁸² Belli ki bu müziğe gizlenmiş olan “Vladimir” anagramını açıkça göstermek içindir (Örnek 26: Ölçü: 1-4).⁸³



Örnek 26: Tema ve Vladimir anagramı (Ölçü: 1-4)

Temanın hemen ardından gelen ve dört ölçülük yapıyı muhafaza eden birinci çeşitleme, bir anlamda temanın solo piyano ile sunulan armonize edilmiş halidir.

⁸² Passacaglia: 17. Yüzyılda İspanya’da ortaya çıkmış, çeşitlemelerden oluşan üç zamanlı dans formu

⁸³ Anagram: Bir sözcüğün harflerinin değişik bir düzenlemeyle farklı bir olguya anlam vermesi

Zengin armonik yapıya rağmen “Vladimir” anagramı soprano partisinde açıkça duyulabilmektedir (Örnek 27: Ölçü: 5-8). Ayrıca çeşitlemenin sonundaki yarım kadans, bas partisinde la sesinin de bulunmasıyla çok güçlü ve kesin bir şekilde ortaya konmuştur. Bu bölümün yorumlanmasında en öncelikli fikir, anagram notalarının bölümün bütününde net bir üslupla belirtilmesidir. Piyano partisinde, füglerde uygulanan bir yaklaşımla bu tema öne çıkarılmalıdır.⁸⁴



Örnek 27: Birinci çeşitleme (Ölçü: 5-8)

İkinci çeşitleme de Temanın temel özelliklerini muhafaza etmiş ancak bu kez çeşitleme teması keman partisinde sunulmuştur. Bu, temanın anagramın kısmen gerilimli karakterine karşılık son derece lirik bir sunumdur (Örnek 28: Ölçü: 9-12). Piyano partisi de, kemanın lirik karakterini destekler biçimde sade bir karaktere sahiptir.



Örnek 28: İkinci çeşitleme (Ölçü: 9-12)

⁸⁴ Füg: Barok dönemde, konturpuantal bir müzikal form

Üçüncü çeşitleme, Temanın temel yapısını bozarak sekiz ölçülük bir cümle uzunluğuna genişlemiştir. Bunun sebebi “Vladimir” anagramının tek bir cümle içinde iki kez sunulmuş olmasıdır. Bunların ilki piyano eşliğinin tenor partisinde bulunan ve ritmik olarak daralmış olan sunumdur. İkinci ise, yine piyano eşliğindedir ancak bu kez tenor ve bas partilerinin içine gizlenmiştir (Örnek 29: Ölçü: 13-18).

Keman partisinde ikinci çeşitlemenin lirik karakterli ezgisel hattı devam ettirilir ve daha da geliştirilir. Cümlenin sonunda keman partisindeki ezgisel inişe karşılık piyano partisindeki çıkıcı marşlar müziği dengeler.

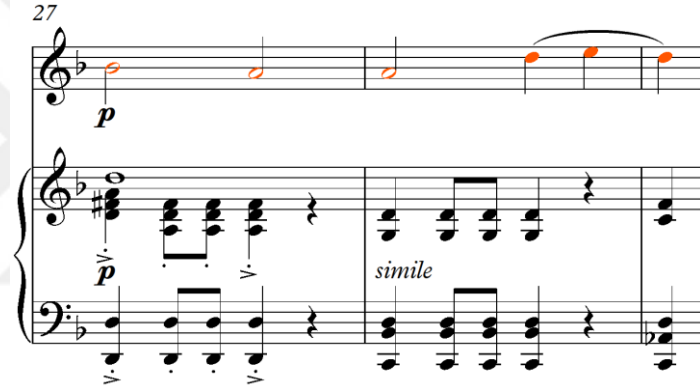
Örnek 29: Üçüncü çeşitleme (Ölçü: 13-18)

Örnek 30: Dördüncü çeşitleme (Ölçü: 21-26)

Dördüncü çeşitleme önceki çeşitlemedeki *diminuendo* hareketin devam ettirildiği ve toparlandığı bir kısımdır. Aynı zamanda birinci bölmenin sonu olan ve altı ölçülük bir cümleden meydana gelmiş olan çeşitlemede tema, piyano eşliğinin alto partisinde tekrar en baştaki gibi açıkça sergilenmiştir. Bunun bölmenin sonu

olduğuna dair diğer önemli bir eleman da kadansında ilk kez çeken akoru yerine çok daha güçlü çeken yedili akorunun kullanılmış olmasıdır (Örnek 30: Ölçü: 21-26).

İkinci bölmenin ilk çeşitlemesi olan ve altı ölçüden meydana gelmiş olan beşinci çeşitlemede iki unsur hemen dikkat çeker: Bunların ilki modun minörden majöre (Re majör) değişmiş, ikincisi ise piyanonun eşlik dokusunun tamamen değişmiş olmasıdır. Bu ana kadar sade ve durağan bir ritmik karaktere sahip olan piyano partisi, şimdi daha hareketli ve sek bir üsluba bürünür. İkinci bölmedeki çeşitlemelerin (sonuncusu hariç) diğer ortak bir özelliği de kadanslarının bu kez çeken yerine pesleşmiş yedinci derece ile bitmeleridir. Tema neredeyse ilk özgün haliyle keman partisinde sunulmuş ardından geliştirilmiştir (Örnek 31: Ölçü: 27-28).



Örnek 31: Beşinci çeşitleme (Ölçü: 27-28)

Altıncı ve yedinci çeşitlemeler pek çok ortak özelliklerinden dolayı birbirini tamamlayan bir bütün olarak değerlendirilebilir. Ya da başka bir ifadeyle yedinci çeşitleme altıncı çeşitlemenin çeşitlemesi olarak da düşünülebilir. Bu ortak özelliklerin ilki her iki çeşitlemenin de aynı eşlik deseni temelinde sunulmuş olmasıdır. Diğer bir özellikleri de her ikisinin de iki oktavdan birbirini katlamış olmalarıdır (Örnek 32: Ölçü: 33-34 ve Örnek 33: Ölçü: 37-41).



Örnek 32: Altıncı çeşitlemede temanın keman ve piyano partilerinde katlanması (Ölçü: 33-34)

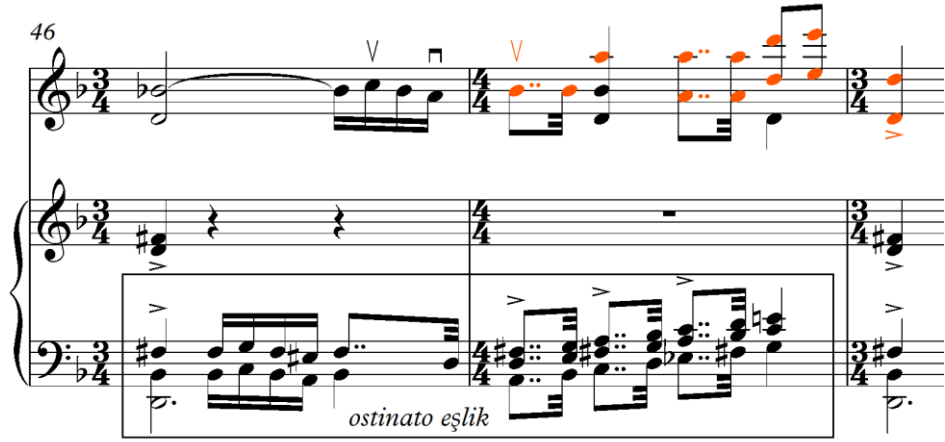
Yedinci çeşitleme ayrıca altı ölçüden meydana gelmiş tek bir cümle içinde temayı iki kez sunmuş olmasıyla da üçüncü çeşitlemeye benzer. Bu kısım genel olarak altıncı çeşitlemedeki müzikal fikirleri bir oktav tizden geliştirerek dinamik yapıyı sürdürür. Yedinci çeşitleme tüm bölüm içinde ilk defa güçlü bir otantik kadans sunarak I. derece akoruyla biter. Bu tamamlanmanın kadans ölçüsü yok edildiğinden (bir cümlenin sonu ile ardından gelen cümlenin başının aynı vuruşa denk gelmesi) bu hem ikinci bölmenin sonu hem de bölmenin başıdır (Örnek 33: Ölçü: 37-41).



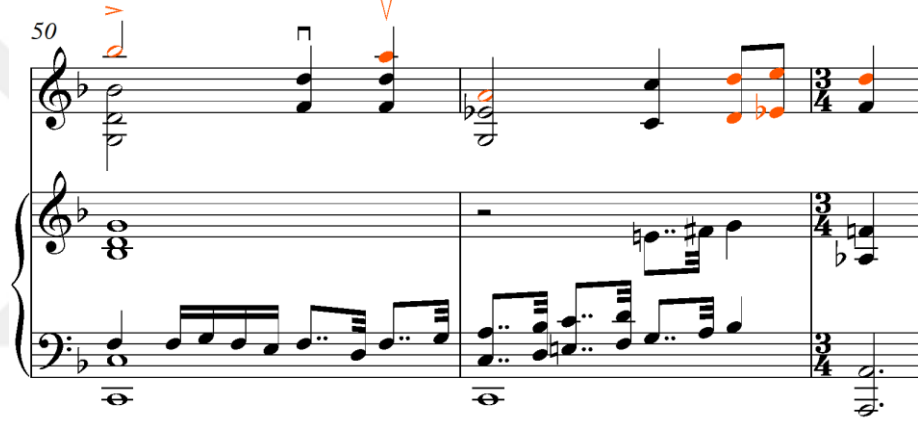
Örnek 33: Yedinci çeşitleme içinde temanın iki kez sunumu (Ölçü: 37-41).

Üçüncü bölme de ikinci bölme gibi re majör tonundadır ve sekizinci çeşitleme ile başlar. Sekizinci çeşitlemenin başında yeni bir dokunun tanıtıldığı ve giriş gibi önceden sunulduğu dört ölçülük bir kısım bulunur. Piyano eşliğindeki bu pasaj aynı zamanda hem sekiz hem dokuzuncu çeşitlemeler için bir ostinato görevi görür. Eşliğin bu yapısından dolayı sekizinci ve dokuzuncu çeşitlemeler de altı ve yedinci çeşitlemeler gibi bir bütün olarak değerlendirilebilir (Örnek 34: Ölçü: 46-47 ve Örnek 35: Ölçü: 50-51).

Bu çeşitlemelerin en belirgin özelliği piyano eşliğindeki ritmik dokunun nasıl bir değişim geçirerek çok daha dramatik bir hale dönüştüğüdür. Ayrıca keman partisinde temanın akor ve oktavlarla sunulmuş olması da bu dramatik değişime katkıda bulunmuştur. Piyano partisinin, bu kısmın görkemli karakterini yansıtmak konusunda önemli bir görevi vardır. Keskin ritim ve aksanların dikkatle yorumlanması; otuzikilik notaların köşeli bir çalımla icra edilmesi yorum açısından gerekli bir yaklaşımdır.



Örnek 34: Sekizinci çeşitleme (Ölçü: 46-47)



Örnek 35: Dokuzuncu çeşitleme (Ölçü: 50-51)

Dokuzuncu çeşitleme her anlamda bir önceki çeşitlemenin devamı gibidir. Keman partisinde sunulan tema bir önceki çeşitlemede olduğu gibi zengin akorlar ve otuz ikilik notalardan oluşan grup dışı süslemeleri ile temayı geliştirmeye devam eder.

Hem bölümün hem de bölmenin müzikal zirvesi olan onuncu çeşitlemede tema piyanonun güçlü akorları ile sunulur. Her ne kadar tema piyano partisindeki koral benzeri homofonik doku ile sunulmuş olsa da keman partisinde önceki çeşitlemelerden kalan süsleme hareketi devam ettirilir (Örnek 36: Ölçü: 54-56).

Sekiz ölçüden meydana gelmiş olan çeşitlemenin özellikle son dört ölçüsünde keman ve piyanonun paralel hareketi ile sunulan ve güçlü dinamiklerle desteklenerek güçlü bir kadansa ilerleyen pasaj hem müzikal zirveyi hem de bir şeylerin sonunu işaret eder.

63 **Largo**

69

Örnek 37: Kodetta işlevi gören son çeşitleme (Ölçü: 63-71)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AZER RZAYEV KEMAN-PIYANO SONATI

A. Rzayev'in keman-piyano sonatı, 1961 yılında bestelenmiştir. Besteci yapıtında keman ve piyano için yazılan sonat formuna özgü prensipleri belirgin bir şekilde uygulamaktadır. Halk müziği ritimleri ve mugam ifadeleri, eserin müzikal kaynaklarıdır. Azeri müziğinin geleneksel öğeleri kimi zaman neşeli, kimi zaman karanlık ve gizemli bir şekilde canlandırılır ve usta bir anlatımla ifade edilir. A. Rzayev'in keman ve piyano sonatı, özgün anlatımı ile ulusal oda müziğinin önemli eserleri arasında yer almaktadır.

4.1. A. RZAYEV'İN BİYOGRAFİSİ

A. Rzayev, Azerbaycan müziğinin en önemli temsilcilerinden biridir. Besteci Azerbaycan müziğinin gelişimi için 60 yıl boyunca aralıksız çalışmıştır. Eserlerinin her biri yenilik getirerek milli müzik kültürünün zenginleşmesini sağlamıştır. Milli ruh, makamlara bağlılık, armonik dili A. Rzayev'in yaratıcılığının kendine has özellikleri olmuştur.

Resim 5: Azer Rzayev



Kaynak: <http://news.day.az/culture/727983.html>

A. Rzayev'in yaratıcılığında sadelik, gerçeklik ve doğallık bütün eserlerinin temel prensibi olmuştur. Bestecinin yazdığı tüm eserler dinleyiciler tarafından büyük bir beğeni ile karşılanmıştır.

1927 yılında Hakikat Hanım ("Azerbaycan Cumhuriyetinin halk sanatçısı Hakikat Rzayeva" adlı kitabında) hatıralarında "Bir gün besteci ve şef M. Magomayev beni çalışmak için tiyatroya davet etti. Ne kadar sevindim anlatamam. M. Maqomayev benim "Mansuriyya" sınavına girmemi istedi. "Çargah" makamının "Mansuriyya" edaları odayı kapladı ve sınavda başarılı oldum" diye bahsetmektedir. Böylece 1927 yılında, 20 yaşındaki genç kız opera tiyatrosuna kabul edildi diye bahsetmektedir. Aynı yıl Hakikat hanımın özel hayatında da değişiklikler oldu ve yönetmen Hüseyin Rzayev ile evlendi. Genç ailenin ilk çocukları 1928 yılında doğan Hasan (besteci Hasan Rzayev) ikinci çocukları ise 1930 yılında doğan Azer Rzayev oldu. A. Rzayev ailesinin çocuklarının küçük yaşta müziğe olan ilgilerinin doğru yönlendirilmesinde anne Hakikat Hanım'ın büyük emeği olmuştur (Kuliyeva, 2014).

A. Rzayev, 1938 yılında, Bakü'de ilköğretim okuluna başlamış ve aynı yıl müzik okulunda da eğitim görmeye başlamıştır. Besteci 1940 yılında Konservatuvara bağlı ve 10 yıl eğitim veren Müzik Okulunun keman bölümüne girmeye hak kazanmış ve ilk eserlerini üretmeye başlamıştır. 1943 yılında Azer ve Hasan Rzayev'in küçük bestelerini dinleme fırsatı bulan Ü. Hacıbeyov "Çocukların besteci olacak" diyerek Hakikat Hanım'a daha ciddi bir eğitim almaları gerektiğini tavsiye etmiştir. Bu tavsiye üzerine Rzayev kardeşler çocuk yaratıcılık sınıfında Profesör B. İ. Zeydman'dan kompozisyon eğitimi almaya başlamıştır. A. Rzayev'in ilk parçaları 1946 yılında öne çıkmaya başlamıştır. Bu parçaların arasında piyano için "Hikaye", "Scherzo" keman ve piyano için "Fantasia" ve yaylı dörtlü için parça gibi çalışmalar yer almaktadır.

A. Rzayev, 1948 yılında müzik okulunun iki ayrı bölümünden mezun olarak Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda keman ve kompozisyon bölümlerinin her ikisine birden kabul edilmiştir. Fakat kabul sınavlarında iki bölümüm eş zamanlı okunmasına izin verilmediği için seçim yapmak mecburiyetinde bırakılmıştır. O dönemde Konservatuvar'ın Rektörü Ü. Hacıbeyov hasta olduğu için yerine K.

Karayev vekalet etmektedir. K. Karayev, Moskova ile görüşerek A. Rzayev'in her iki bölümde de okumasına yardımcı olmuştur. Bunun üzerine sınavlarda başarılı olan genç besteci okula kabul edilmiş Profesör S.L. Britanitski ve A.M. Amiton ile keman, Profesör B. İ. Zeydman'ın ile de kompozisyon eğitimine başlamıştır. Bestecinin iki piyano için "Marş", "Sonatin", keman ve viyolonsel için "Trio", keman ve orkestra için "Fedai Vatan" senfonik şiiri, senfoni orkestrası için "Üvertür", orkestra için ikili füğ gibi eserleri öğrencilik yıllarında yazdığı eserlerdendir. A. Rzayev, 1953 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nın iki bölümünden de başarıyla mezun olmuştur.

Bestecinin ilk büyük eseri keman ve orkestra için "No.1" adlı çalışmasıdır. A.Rzayev eserin ilk seslendirmesini okul orkestrası ile gerçekleştirmiş ve bu eseri gelecek nesillere atfetmiştir. Eser ilk yaratıcılık yıllarında besteciye ün kazandırmış ve günümüze kadar bilinen bir çalışma olarak kalmayı başarmıştır. 2010 yılında İngiltere'de gerçekleştirilen "Art Buta" festivalinin gala konserinde Azerbaycan müziğinin klasikleri Ü. Hacıbeyov, K. Karayev ve F. Amirov'un eserlerinin yanı sıra A. Rzayev'in keman ve orkestra için "No.1" eseri de programda yer almış ve Londra Filarmoni Orkestrası eşliğinde Shlomo Mintz tarafından seslendirilmiştir.

1954 yılında A. Rzayev Sovyetler Birliği Besteciler Birliğine girmek için eserlerini Moskova'ya götürmüş ve çalışmalarını D. Shostakovich ve D. Kabalevsky gibi dönemin dünyaca ünlü bestecilerine sunmuştur.

1955 yılında Varşova'da düzenlenen "5. Dünya Öğrenci Besteciler Festivali" kapsamında 24 ülke ve 202 eser arasından A. Rzayev'in Keman Konçertosu dereceye girmiş ve besteciye ödül kazandırmıştır. Bundan aldığı ilham ile besteci daha sonra bir yaylı dörtlü bestelemiştir (Kuliyeva, 2014). 1954-1961 yılları arasında besteci çoğunlukla küçük parçalar ve tiyatro gösterileri için müzikler bestelemiştir. Ayrıca korno için parçalar, piyano için "Humoresque", "Bayram Uvertürü" adlı eserleri bestelemiştir. 1962 yılının sonlarına doğru A. Rzayev'in etkileyici eserlerinden olan keman ve piyano için sonatı büyük dikkat çekmiştir. Bestecinin keman ve piyano için bestelediği "Scherzo" da çeşitli ödüllere layık görülmüştür.

Bestecinin çok değer verdiği ve 1964 yılında kızı Ülviye için bestelediği keman konçertosu dinleyiciler tarafından büyük merak konusu olmuş 9 yaşındaki Ülviye bu eseri çocuk senfoni orkestrasının eşliğinde konservatuvarın konser salonunda seslendiren ilk kişi olmuştur.

1960'ların ortalarında besteci senfonik şiir türüne daha çok ağırlık vermeye başlamıştır. A. Rzayev bu türün sınırlarını genişletmek adına çok çalışarak anlamlı ve güzel senfonik şiirler bestelemiştir. Besteci bu türde oda orkestrası ve farklı çalgılar için yedi senfonik şiir bestelemiştir. 1970'lerde ise oda orkestrası, org ve timpani için senfonik şiirler bestelemiştir.

A. Rzayev 1973 yılında şair Nesimi'nin 600. Doğum yılına özel olarak "Nesimi" senfonik şiirini bestelemiştir. Bu eser bestecinin eserleri arasında önemli bir yere sahiptir. Eser ilk kez 1985 yılında D. Shostakovich'e ithafen Leningrad Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

A. Rzayev farklı çalgılar için de senfonik şiirler bestelemiştir. Bunlar arasında viyola ve orkestra için senfonik şiir (1978) ile viyolonsel ve orkestra için (1985) senfonik şiir önemli bir yere sahiptir. Besteci bu çalgıların teknik özelliklerini çok iyi bildiğinden eserlerinde bu teknikleri ustalıkla kullanmıştır.

1960–1980 yılları arasında besteci tiyatro gösterileri için de müzikler bestelemiştir. Örnek olarak N. Genceli'nin "Yanmış Dünyanın Servetleri", M. İbrahimov'un "Köy Kızı", İ. Efendiyev'in "Benim Günahım", S. Vurgun'un "Ferhat ile Şirin" gösterilerini söylenebilir.

Besteci, vokal türde de birçok lirik romans bestelemiştir. Bunlar arasında "Lirik Şarkı" (sözleri N. Gencevi), "Hayran Ettin" (sözleri M. Fuzuli), "Eğer Seni Seven Varsa" (sözleri G. Kazım) ve "Anne" (sözleri T. Eyyubov) gibi örnekler bulunmaktadır. Rzayev 1972 yılında Bakü'de düzenlenen ulusal şan yarışmasında "Bakü Gençleri" (sözleri R. Heyder) adlı şarkısı ile ikincilik ödülü kazanmıştır.

A. Rzayev'in en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen "Bakü 90" adlı senfonisi bestecinin sanatında önemli bir yere sahiptir. Eser Azerbaycan'ın

şehitlerinin anısına bestelenmiştir. Eser ilk kez 1990 yılında M. Magomayev Devlet Filarmoni konser salonunda şef R. Abdullayev yönetiminde seslendirilmiştir.

Bestecinin 1990'lı yıllarda bestelediği eserler arasında keman ve piyano için “Sonatin” (1990), “6 Senfonik Parça” (1992), viyolonsel ve oda orkestrası için “Kantilena” (1995) gibi eserler bulunmaktadır. Besteci keman ve piyano için sonatinine “Geçmiş Hatırlamak” başlığını vermiş ve eseri meşhur kemancı T. Manafzade'ye ithaf etmiştir. “6 Senfonik Parça”da ise birbirinden farklı milli dansların ritim bakımından zengin ve parlak yönleri esere yansıtılmıştır. Bu eser ilk kez 1992 yılında şef Y. Adıgüzelov'un yönetiminde Ü. Hacıbeyov Senfonik Orkestra eşliğinde seslendirilmiştir. Viyolonsel için olan “Kantilena” eseri ise A.Rzayev için çok özel bir yere sahiptir. Bu eser bestecinin sanat dostu Profesör S. Aliyev'e adanmıştır. Eser ilk defa A. Rzayev'in kurduğu Çocuk Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Eser zarıflığı ve samimiyeti ile dinleyicileri kendine çekmektedir.

A. Rzayev 1990–1998 yılları arasındaki zamanını çoğunlukla kendi eserleri ile birlikte başka bestecilerin eserlerini ve halk şarkılarını, milli ve diğer çalgılar için uyarlamaya ayırmıştır. Bunlara örnek olarak iki tar ve oda orkestrası için “Düşünce”, “Kaytağı”, “Heyratı”, flüt ve oda orkestrası için “Mirzeyi”, obua ve oda orkestrası için “Aman Avcı”, orkestra için “Pazarda Elma”, “Senden Bana Yar Olmaz” halk şarkıları verilebilir.

A. Rzayev ayrıca 2000 yılında üç keman ve orkestra için bir konçerto bestelemiştir. Bestecinin eserlerinin her biri Azerbaycan müziğini zenginleştirmiştir. Milli ruh, makamlara bağlılık, melodik, konçertant üslubu ile armonik dili bestecinin kendine has özelliklerindendir. Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesine verdiği emek ve çabalarından dolayı Azerbaycan hükümeti tarafından layıkıyla ödüllendirilmiştir. Besteci defalarca onur nişanlarına layık görülmüş ve 1990 yılında “Halk Sanatçısı” unvanı ile onurlandırılmıştır. 2010 yılında 80. yaşı vesilesiyle kendisine Azerbaycan Cumhurbaşkanlığının “Fahri Diploma”sı verilmiştir. Besteci 14 Aralık 2015 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

4.2. A. RZAYEV'İN KEMAN-PİYANO SONATININ ANALİZİ⁸⁶

4.2.1. Birinci Bölüm-Allegretto

Bölüm, sonatın da ana tonu olan mi minör tonundadır ve sonat allegrosu biçiminde bestelenmiştir. Burada mi minör, dördüncü derecesi tizleştirilerek (La#) makamsal bir karakter kazandırılmış, ancak bu la# notası sırf bir renk ya da süslemenin ötesinde bölümün tüm tonal yapısının içine işlemiş onun ayrılmaz bir parçası gibi baştan sona sürekli kullanılmıştır (Örnek 38). Bu makamsal kullanım, Azerbaycan mugam stilinin sonattaki bir yansımasıdır. Bunu yanı sıra piyano eşliğinde görülen aksak ritimli yapı, Azerbaycan halk danslarından bir esinlenmedir.



daha sonra keman ile sunulacak olan parlak ve tam beşli aralığının egemen olduğu birinci temanın eşliğinin önceden duyurulması temelindedir. Bu eşlik karakteri daha sonra bölümün farklı yerlerinde, özellikle de gelişme bölmesinde çeşitli dönüşümler geçirerek bir ostinato gibi sürekli kullanılacaktır (Örnek 39: Ölçü: 13-18). Burada piyano partisinde, üç ölçüde bir basta oktavla sunulmuş olan mi notalarının aynı şekilde vurgulanmaması; vuruş başındaki notaya daha önem verilmesi, ritmik devinime farklı bir enerji katacaktır. Tamamen köşeli ve sek bir yaklaşımla yorumlandığında, dans olgusunun ritmik karakteri yansıtılabilir.

İki fikir temelinde kurulmuş olan birinci temanın ana fikri her biri ikişer cümleli iki dönemden meydana gelmiştir. Birinci dönemde açıkça tema tekrarlanmışken ikincisinde daha çok temanın tonal gelişimine yer verilmiştir. İkinci dönemin en dikkat çeken özelliği ikinci cümlesin sonundaki uzama kısmıdır. Köprü karakterli (birinci temanın ana fikri ile yardımcı fikrini bağlayan) piyanonun dikey akorları ve 5/8'lik ölçü sayısındaki bu uzama daha sonra bölümün diğer yerlerinde de köprü işlevi kazandırılmış olarak birkaç defa daha kullanılacaktır (Örnek 40: Ölçü: 35-37).



Örnek 39: Birinci temanın ezgisel yapısı ve eşliği (Ölçü: 13-18)



38

p

41

mf

Örnek 41: Birinci temanın yardımcı fikri (Ölçü: 38-44)

Köprü karakterli pasaj temelinde kurulmuş köprüde kemanın üç notadan oluşan ve oktavlarla sunulan fikri müziğin akış hızını yavaşlattığı gibi tonal olarak da asıl işlevini yerine getirerek ikinci temanın la minör olan tonunu hazırlar. Bu eşlik aynı zamanda ikinci temanın eşlik dokusunu da önceden hazırlamış olur (Örnek 42: Ölçü: 95-106).

Örnek 42: Köprü teması ve eşliği (Ölçü: 95-106)

Köprünün son ölçülerindeki “ritardando”nun ardından “a tempo”⁸⁷ ifadesi ile başlayan ikinci tema, birinciye göre tınısal olarak çok daha karanlık ve gizemlidir. Bunun başlıca iki sebebi vardır; Birincisi, temanın kemanın derin sesli sol telinde sunulmuş olmasıdır, ikincisi ise temanın Ortadoğu makamlarına özgü, hicaz makamını andıran bir tetrakord⁸⁸ (mi-fa-sol#-la) üzerine kurulmuş olmasıdır (Örnek 43: Ölçü: 107-114). İkinci tema birinci temaya göre ritmik olarak da çok daha yalın bir yapıdadır ve temposu ağırlaşmıştır. İkinci temanın daha düşük akış hızı, tempo ifadesi yerine uzun süre değerlerinden meydana gelmiş notalarla ve piyano eşliğinin statik ritmi ile sağlanmıştır. Piyano partisinde sol eldeki üst seslerin bir hat halinde belirtilmesi, buradaki eşlik partisini monotonluktan arındırmak için bir yöntem olabilir.

⁸⁷ A tempo: Eserin ilk temposu

⁸⁸ Tetrakord: Tam dörtlü aralığını meydana getiren bir ses dizisi; her hangi dört sestene meydana gelmiş ve herhangi özel bir sistem ile ilişkisi bulunmayan ses dizisi

107 *a tempo*

mf

f

113

Örnek 43: İkinci tema (Ölçü: 107-114)

İkinci bölme, tonal yapısı bakımından da birinci bölmeden çok daha renkli ve karmaşıktır. Bu bölme yapısal olarak üç kısımdan meydana gelmiştir. Bu kısımların ilki ikişer cümleli iki dönemden meydana gelmiş ve asıl ikinci temanın sunulduğu kısmı meydana getirmiştir. Üçüncü kısım si bemol minör tonundadır ve burada artık ikinci temanın yalın ifade biçimi terk edilmiş ve keman partisinde ikinci temanın karmaşık ve süslenmiş gelişimi sunulmuştur. Temanın keman partisindeki bu gelişimine karşılık piyano eşliği her ne kadar önceki kısımların genel çizgisini devam ettirse de ritmik olarak daha da basitleşmiş ve dörtlük notalardan oluşan yalın bir eşlik sunmuştur. Yine de bu eşlik, dörtlü akorlardan meydana geldiğinden ve karanlık ve gizemli si bemol minör tonalitesinin de etkisiyle tınısal ve armonik bir zenginlik sunmaktadır.

Üçüncü kısmın sonundaki küçük bir yavaşlamanın hemen ardından “*a tempo*” ile başlayan tamamlayıcı tema her bakımdan ikinci bölmenin birinci kısmı temelindedir. Ancak bu kez tema solo keman ile sunulmak yerine olduğu gibi piyano partisinde sunulmuştur. Öyle ki bu sunum piyanonun romantik dönem bestecilerinin karakter parçalarını andıran altılama arpejlerden meydana gelmiş zarif eşliği

temelinde başlı başına bir parça gibi duyulur (Örnek 44: Ölçü: 166-169). Keman partisinde ise daha çok yardımcı ezgi işlevi gören kromatik süsleyici bir hat bulunmaktadır ve sanki bu kez keman piyanoya eşlik etmektedir.

The image shows a musical score for measures 166-169. The top system (measures 166-168) shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a chromatic line in the right hand and a more active line in the left hand. The bottom system (measures 169) shows the continuation of the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The dynamic is marked 'mf'.

Örnek 44: Tamamlayıcı tema (Ölçü: 166-169)

Tamamlayıcı tema, ikinci cümlesi uzamış olan iki cümleden meydana gelmiştir ve la minördeki güçlü bir çeken akoru ile bitmiştir. İkinci cümlede birinci cümle ezgisinin çevrimi kullanılmış ve çıkıcı iki tema tetrakordu bu kez inici olarak kullanılmıştır.

Üç kesitten meydana gelen gelişme bölmesinin (182-270'inci ölçüler) birinci kesiti la minör tonunda ve bölümün başındaki piyano eşliğinin figürü temelinde solo piyano ile başlar. Ancak burada nüans ve ritmik yapı farklı bir şekilde sunulmuştur. Baştaki aksanlı vurgulardan arınmış olan bu kısımda, gizemli ve çok sessiz bir ifade aktarılmalıdır. (Örnek 45: Ölçü: 182-183). Daha sonra piyano solosu gelişerek görkemli bir eda ile sona erer.



Örnek 45: Gelişme bölmesinin başındaki eşlik figürü (Ölçü: 182-183)

Solo piyano kesitinin ardından 11/8'lik ölçü sayısındaki ikinci kesit gelir. Bu kesitte keman da müziğe dahil olur; birinci temanın çift seslerle süslenmiş bir çeşitlemesini sunar. Eşlik ise her ne kadar ölçü sayısı değişmiş olsa da birinci kısmın genel ritmik karakterini daha da keskinleşmiş ve aksak ritimlerle olarak devam ettirir (Örnek 46: Ölçü: 198-201).

Örnek 46: Birinci kesitin aksak ikinci kısmı (Ölçü: 198-201)

İkinci kesitte hemen dikkati çeken ilk şey kemanın ustalık gerektiren teknik pasajlarıdır. Özellikle pasajın başındaki **arco** ve **pizzicatolardan** meydana gelen pasaj bestecinin çalgının teknik ve tınısal imkanlarını ne kadar iyi bildiğini

örnekler.⁸⁹ Genel olarak birinci temanın ezgisi temelinde kurulmuş olan bu kesitte, tema halk danslarını andıran bir karakterle piyano ile sunulurken, keman ona ritmik bir doku ve dinamizm sağlayan dönüşümlü arco/pizzicato pasajı ile eşlik eder (Örnek 47: Ölçü: 226-228). Burada, piyano partisi **staccato** olarak belirtilmiş olsa da, kemanın pizzicato notalarını kapatmadan çalınması ve tınısal bir uyum sağlamak amacı ile bu notalar kontrollü bir tuşe ile yorumlanmalıdır.⁹⁰



Örnek 47: Gelişmenin ikinci kesiti (Ölçü: 226-228)



Örnek 48: İkinci kesitte birinci temanın yansımaları (Ölçü: 240-241)

İkinci kesitin diğer dikkat çeken bir yanı da birinci kesitte keman ile sunulan temanın burada da, ancak piyano ile sunulmuş olmasıdır. Ayrıca bu pasajda serim bölmesinin köprü karakterli pasajının da keman partisinde piyanoya eşlik etmek için

⁸⁹ Arco: Yay ile icra etme. Pizzicato: Telin parmakla çekilerek icra edilmesi

⁹⁰ Staccato: Notaların çok kısa ve birbirinden ayrı çalındığı artikülasyon

Bu pasajın devamında keman ve piyano arasında karşılıklı diyaloglar sunulmaya devam eder; piyanonun materyalini keman ya da kemanın motiflerini piyano sunar. Yine ikinci kesitte bestecinin aynı notayı kemanın farklı tellerinde sunması ile gerçekleştirdiği küçük tınısal oyunlar, bestecinin keman üzerindeki hakimiyetine dikkat çeker.

Yeniden serim bölmesi (271-344'üncü ölçüler) tam da kemanın inici gamlarının sonunda, ana tona dönüşün gerçekleştiği noktada solo keman ile başlar (Örnek 49: Ölçü: 271-276). Yeniden serim kısalmış ve bazı küçük değişikliklerle dinamikleştirilmiştir. Bu dinamikleştirmenin başında serimin birinci temasının solo piyano ile sunulan alt bölmesinin bu kez kemanın katılımı ile sunulmuş olması yer alır. Birinci tema burada serimdeki gibi iki alt bölmeden meydana gelmek yerine tek bir bölmeden meydana gelmiştir.

271

271

272

273

274

275

276

78

Yeniden serimde ikinci tema ana tonda sunulacağından burada bir köprüye ihtiyaç kalmamış ve birinci temanın hemen ardından ikinci tema başlamıştır. İkinci tema bu kez sonat biçiminde olması gerektiği gibi ana tonda, yani mi minör tonundadır.

Bu kez tema keman yerine piyano ile sunulmuş, yardımcı bir ezgi ile keman ona eşlik etmiştir (Örnek 50: Ölçü: 316-323). Bölümün tamamında piyanoya verilen bu önem eserin aslında bir keman sonatı değil, keman – piyano sonatı olduğunu doğrular. Burada piyano salt bir eşlikçiden ziyade solist gibi eşit derecede öneme sahip bir ortak gibidir.

İkinci tema da birinci tema gibi kısalmış ve bu kez sadece serimdeki birinci kısım kullanılarak birbirinin tekrarı iki cümleli tek bir dönemden meydana gelmiştir.

The musical score for Example 50 is presented in two systems. The first system covers measures 316 to 320, and the second system covers measures 321 to 323. The music is written for piano in 5/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the right hand, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The score is marked with measure numbers 316, 321, and 323.

Örnek 50: Yeniden serimde ana tondaki ikinci tema (Ölçü: 316-323)

Bölüm ikinci temanın ardından gelen ve ancak önemli bir kodetta ile sona erer. Bu kodettanın önemi, birinci temanın yardımcı fikri temelinde kurulmuş olmasından kaynaklanır.

4.2.2. İkinci Bölüm- Andante

İkinci bölüm, müzikal olarak son derece akıcı ve bütünlüklü bir yapıda olsa da biçimsel olarak öyle değildir. Yapısal bakımdan bölüm standart biçimlerden hiç birine ait olmayıp birden fazla biçimin melezi izlenimi verir. Bunların en başında birinci tip rondo (ABACA) ile tema ve çeşitlemeler gelir. Buna göre bölüm dört bölmeli bir yapıdadır ve birinci tip rondodaki ikinci refren atılmış ve refrenler çeşitlenmiş gibidir.⁹¹

Bölümdeki bu belirsizlik sadece bölümün biçimiyle sınırlı kalmamış ve tonal yapısına da yansımıştır. Öyle ki bölüm La majör tonundaymış gibi görünmesine rağmen çoğunlukla mi ekseninde ilerlemiştir. Bu makamsal bir dizidir ve her ne kadar La ekseninde gibi görünse de aslında La'nın çekenini (mi) kendine eksen olarak kullanmıştır.

Solo piyanonun dört ölçülük kısa bir girişi ile başlayan bölüm, burada hem bölümün genel karakterini hem de yukarıda anılan makamsal tonal yapıyı kurar. Giriş, birinci bölmenin (1-45'inci ölçüler) teması temelindedir ve daha ilk notalarından gizemli ve karanlık havasını hissettirir. Kromatik bir yapıda oluşunun ve VI. derecenin pesleşmiş olmasının bu belirsizlikte büyük etkisi vardır (Örnek 51: Ölçü: 1-2).

⁹¹ Refren: Nakarat tarzında tekrar eden tema



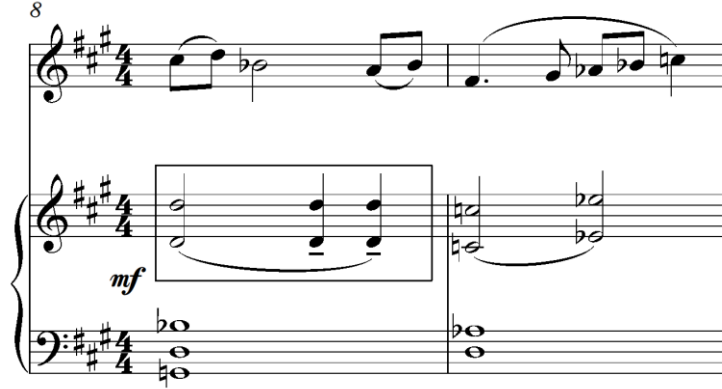
Örnek 51: Girişteki Tema (Ölçü: 1-2)

Birinci bölme, köprü işlevi gören ama açıkça birinci kısmın çeşitlenmiş gelişimi olan üçüncü kısım ile birlikte kendi içinde küçük bir üç bölmeli (a-b-a') yapı sergiler. Girişin hemen ardından solo keman ile sunulan birinci tema makamsal yapısını açıkça belli eder (Örnek 52: Ölçü:5-7).



Örnek 52: Birinci temanın keman ile sunumu. (Ölçü: 5-7)

Birinci kısım üç cümleden meydana gelmiştir ve özellikle ikinci cümleden sonra keman ile sunulan tematik malzeme ve onun piyanodaki eşliği, daha bölümün farklı yerlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır (Örnek 53: Ölçü 8-9). Piyanodaki eşliği ezgisi aynı zamanda yardımcı fikir gibi keman partisinde sunulan temanın karanlık ve gizemli karakterine katkı sağlar. Sağ eldeki motifi öne çıkarmak ve bu gizemli müziksel ifadeyi sürdürmek açısından net ancak yumuşak ve puslu bir ton düşünerek çalınması gerekir.



Örnek 53: Eşlik figürü (Ölçü: 8-9)

Bölmenin ikinci kısmı ya da küçük b'si de birinci kısım gibi üç cümleden meydana gelmiştir. Bu kısım her ne kadar birinci kısımdaki tüm müzikal malzemenin çeşitlenmesi ya da gelişimi gibi olsa yeni bir ton (sib minör) bölgesi sunduğundan küçük b olarak adlandırılmayı hak etmiştir. Keman birinci temanın genel çizgisini koruyarak daha da basit bir sunum gerçekleştirirken piyano eşliğinde, özellikle de otuzikilik notalardan meydana gelen oryantal süslemeler ve birinci temanın oktavlarla sunumu dikkat çeker (Örnek 54: Ölçü: 16-17)



Örnek 54: İkinci kısımda birinci temanın izleri. (Ölçü: 16-17)

İkinci kısmın ikinci cümlesinde yukarıda da anılan ve piyanoda sunularak bölümün farklı yerlerinde ortaya çıktığı belirtilen eşlik figürü dikkat çeker. Ayrıca kemanın doğaçlama karakterli pasajı da ikinci kısmın tam ortasında küçük b'nin b'si işlevi görerek simetrik bir yapı sunar (Örnek 55: Ölçü: 22-24).



Örnek 55: Tekrarlanan eşlik figürü (Ölçü: 22-24)

Üçüncü kısım ya da köprü La majör yerine paralel minörü olan La minörde başlar ve temanın yeniden sunumu piyano eşliğinde duyulabilmektedir (Örnek 56: Ölçü: 31-32). Birinci bölmenin tamamlanışı gibi başlayan bu bölme, minör modda oluşundan değil fakat Do eksenine doğru yönelmesinden dolayı çok geçmeden akıcı bir biçimde bir köprüye dönüşür.



Örnek 56: Üçüncü kısımdaki birinci temanın yeniden sunumu (Ölçü: 31-32)

Köprüde birinci temanın ana motifi son derece gösterişli bir biçimde forte dinamikte tekrar sunulur. Kemandaki çift sesler ve akorların da bu büyüklük etkisinde önemli bir yeri vardır. Çok geçmeden bu Do sesi fa minörün çeken akoruna dönüşür ve ikinci bölmeyi ve onun tonunu hazırlar (Örnek 57: Ölçü: 40-41).



Örnek 57: Köprü teması (Ölçü: 40-41)

İkinci bölme (46-82'nci ölçüler) Fa minör tonundadır ve köprü motifinin gelişimi temelindedir. Köprü motifinin kendisi de zaten birinci temanın temelinde olduğundan ikinci bölmenin de tematik olarak birinci bölmeden türediği söylenebilir. Ancak ikinci bölme tamamen yeni bir tonda olduğundan birinci bölmenin tekrarı yerine yeni bir bölme olarak değerlendirilmelidir.

İkinci tema ayrıca özellikle piyano eşliğindeki otuzikilik notalardan meydana gelmiş altılama ve hemen ardından sekizlik notalardan meydana gelen çıkıcı dizi ile birinci bölmenin ikinci kısmındaki fikre benzer (Örnek 58: Ölçü: 46).⁹² Piyano eşliğinde çıkıcı dizi oluşturan akorların dramatik etkisini korumak için otuzikilik notalar yumuşak tuşe ile; üstteki hattı bölmeyecek şekilde icra edilmelidir..

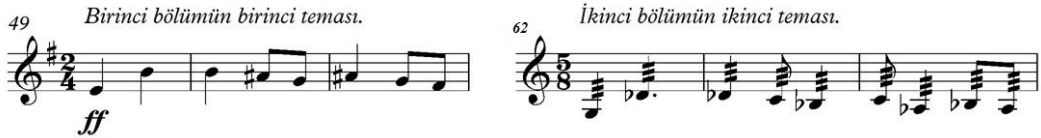
İkinci Bölme iki kısımdan meydana gelmiştir ve yapısal olarak küçük bir iki bölmeli parça izlenimi verir. Öyle ki birinci kısmı Fa minör tonunda iken ikinci kısmı Mib minör tonundadır. Bu ikinci kısımda hem tonal hem tematik olarak birinci bölme malzemesinden bir uzaklaşma söz konusudur. Birinci bölmeyeyle tek ilişki artık piyano eşliğindeki tanıdık figürdür.

⁹² Bkz: Örnek 54: Ölçü: 16-17



Örnek 58: İkinci bölme. (Ölçü: 46)

İkinci bölmeyi takip eden uzun köprü her ne kadar yeni bir bölmeymiş gibi görünse de müzikal malzemesinin ve yapısının kesin kadanslardan ve dolayısıyla yeni bir tonaliteden yoksun oluşundan dolayı bir bölme olamamıştır. Ancak buna rağmen 5/8'lik ölçü sayısındaki ritmik yapısı ile müziğe canlılık getirmiş ve buraya dek karanlık olan bölümün havasını biraz olsun dağıtmıştır. Ayrıca köprüünün birinci kısmında keman ile sunulan tema, eserin birinci bölümünün birinci temasını anımsatır (Örnek 59: Birinci bölümün ilk teması ve Ölçü: 62-64).



Örnek 59: Birinci bölümün birinci teması ve ikinci bölümün ikinci köprüsü arasındaki tematik benzerlik. Ölçü: (62-64)

Köprüünün ikinci kısmında da birinci kısımda sergilenen (kemanın **sul ponticello** icrası gibi) tınısal oyunlar devam eder.⁹³ Özellikle piyano partisindeki tınısal olarak güçlü dörtlü ve beşli aralıkların bunda büyük etkisi vardır. Akorların çok ritmik ve keskin olması önemlidir. Birinci kısımda pedal sesi gibi kullanılan Sol sesi burada daha dinamik arpejlerin temel sesi gibi kullanılmıştır.

⁹³ Sul ponticello: Yaylı sazlarda yayın köprüye yakın olarak kullanılması

Zengin bir tınısal doku yaratarak bir ostinato gibi kullanılan bu arpejlerin temelinde piyanonun sağ el partisi ve keman partisi arasındaki diyalog dikkat çeker. Piyanonun destekleyiciyken aynı zamanda zarif şekilde hafif dalgalı su gibi icra edilmesi gerekmektedir. Burada sunulan birinci temanın birinci motifidir (Örnek 60: Ölçü: 73-77).

73

76

Ped.

*

**Örnek 60: Köprünün ikinci kısmında keman ve piyano arasındaki diyalog
(Ölçü: 73-77)**

Örnek 61: Üçüncü bölmenin aksak girişi (Ölçü: 83-91)

İkinci bölmenin aslında birinci temanın gelişimi olduğu ancak fa minör tonunda olduğu gerçeği bir yana bırakılırsa gerçek anlamda hem tematik hem de tonal olarak en zıt kısım üçüncü bölmedir. Burada artık hem tematik hem tonal olarak birinci bölmeden bir uzaklaşma söz konusudur. Re minör tonundaki üçüncü bölme solo piyanonun sunum akorlarıyla başlamış ve hemen ardından bu akorları keman sunmuştur. Önce keman sonra piyano ile iki cümle olarak sunulan bu aksak pasaj üçüncü bölmenin asıl tematik malzemesine giriş işlevi görmektedir. Keman ve piyano diyalogunda karakteri korumak ve dinamik bütünlük önemlidir. (Örnek 61: Ölçü: 83-91)

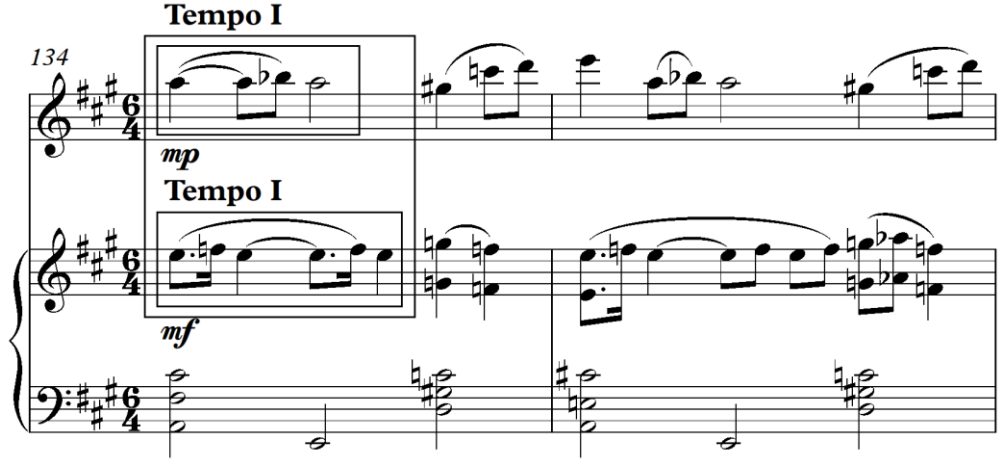
Üçüncü bölmenin (83-115'inci ölçüler) ikinci kısmı her ne kadar 4/4'lik ölçü sayısında olsa da birinci kısımdaki aksak ritmi senkoplu yapısıyla devam ettirir. Piyano eşliğinde artikülasyonun sağlam olması ile birlikte aksanlara ritmik bir şekilde icra edilmesine özen gösterilmelidir. Tema, birinci cümlesinde önce kemanın arpejleri eşliğinde piyano ile ardından, bu kez piyanonun arpejleri eşliğinde, ikinci cümlesinde keman ile sunulur (Örnek 62: Ölçü: 92-93).



Örnek 62: Üçüncü bölmenin senkoplu teması. Ölçü: (92-93)

Üçüncü kısım tamamen birinci kısmın sadece ikinci cümlesi kısaltmış yeniden sunumudur. Bunun ardından Piu mosso başlığı ile kadans karakterli ve iki cümleden meydana gelmiş köprü gelir. Bu köprü hem tematik hem tonal olarak birinci temanın dönüşünü hazırlar. Ayrıca köprünün birinci cümlesinde piyano eşliğinde birinci bölmede daha önce de kullanılmış olan eşlik figürü dikkat çeker. İkinci cümlesi birinci temanın motifleri temelinde solo keman ile sunulan köprü La'nın yeden sesi (sol#) kusursuzca dördüncü bölmeye bağlanır.

Dördüncü bölme (134-150'nci ölçüler) birinci bölmenin kısaltmış yeniden sunumudur ve ana tona geri dönülmüştür. Bu kısalmanın sebebi burada sadece birinci bölmenin birinci kısmının kullanılmış olmasıdır. Ayrıca bölmenin hemen başında birinci bölme temalarının füg strettaları gibi üst üste kullanılmış olması da temanın etkili ve yaratıcı yeniden sunumuna katkıda bulunur (Örnek 63: Ölçü: 134-135).



Örnek 63: Dördüncü bölme (Ölçü: 134-135)

Dördüncü bölme, birinci, bölmedeki giriş cümlesinin bu kez hem keman hem piyano ile sunulması ile sona erer.

4.2.3. Üçüncü Bölüm- Allegro

Üçüncü bölüm, eserin en parlak ve coşkulu bölümüdür. Bu, bölümün biçimsel yapısı için tercih edilen ve özellikle hızlı ve neşeli karakterli parçalara uygun olan rondo biçimi ile teyit edilmektedir. Bölümü meydana getiren rondo biçimi A–B–A–C–A tasarımı sahip beş bölmeli klasik birinci⁹⁴ tip rondodur.

Bölüm, piyanonun beş ölçülük kısa bir girişinden sonra eserin ana tonunda (Mi minör), akılda kalıcı ve akıcı refren temasıyla başlar. Rondonun girişinde halk elementleri dikkat çeker ve bayram coşkusu yansıtır. Bu karakter, piyanonun sol eldeki ritmik özellikleri ile aksanlar ve parlak akorlar ile vurgulanmalıdır. Her ne kadar giriş ölçülerinde tekrar birinci bölümü hatırlatan la# sesleri kullanılmış olsa da buradaki tonal yapı modaliteden daha uzaktır. Temaya eşlik eden piyano figürleri eserin birinci bölümünü andırsa da bu kez burada dramatik olmak yerine neşeli bir karaktere sahiptir müziğin genel akışına bir hazırlık görevi görmektedir. Bu eşlik karakteri birinci dönemde de devam ettirilir (Örnek 64: Ölçü: 5-8).

⁹⁴ Sırasıyla yedi ve dokuz bölmeden meydana gelen klasik ikinci ve üçüncü tip rondoların tasarımı şöyledir: A–B–A–C–A–B–A ve A–B–A–C–A–D–A–B–A.

Genelde bir veya birkaç dönemden meydana gelmesi beklenen refren teması ise burada kendi içinde iki bölmeli (A/BA') bir biçim sergileyerek oldukça genişlemiştir. Yine de refrenin (1-44'üncü ölçüler) en karakteristik özelliklerinin bulunduğu birinci dönem tek başına değerlendirildiğinde klasik rondolarda görmeye alışık olduğumuz yapı bulunmaktadır.

5

G

mf

8

Örnek 64: Refren teması ve eşliği (Ölçü: 5-8)

Refrenin ikinci dönemi aynı zamanda biçimsel olarak refrenin orta bölmesini meydana getirmiştir ve birinci bölmede sunulan temanın gelişimi temelindedir. Burada özellikle refren temasının onaltılık notalardan oluşan figürü kullanılmıştır. Diğer gelişme araçlarından biri de kemanın zengin çift seslerle temanın ikinci kısmını süslemiş olması ve piyanonun da buna paralel olarak daha zengin bir eşlik dokusu ile ona eşlik etmiş olmasıdır. Keman ve piyano partisindeki birbirilerine verilen cevap kısımları ve zıt yöndeki kısımlarda senkron yürüyüşüne dikkat edilmelidir. İki icracı açısından da senkronun zor olduğunu bu kısımda kemana dinlemek ve sol eldeki dörtlük çizgiyi öne çıkararak ritmi sağlamlaştırmak, beraberlik açısından kolaylık sağlar. Ayrıca iki çalgının zıt yönlerdeki hareketi ile

müziğin akışına biraz gerilim getirilmiş ve orta bölmelerde gerçekleşmesi beklenen zıtlık unsuru sağlanmıştır (Örnek 65: Ölçü: 17-20).



Örnek 65: Refrenin ikinci bölümü (Ölçü: 17-20)

Bestecinin eserin diğer bölümlerinde de sergilediği tınısal oyunlar bu bölümde de sık görülmektedir ve bunlardan biri refrenin ikinci bölümünün sonunda yer alan ve bir tür frijyen kadansı andıran solo kemanın *trilleri* ile gerçekleşen inici harekettir (Örnek 66: Ölçü: 23-25).



Örnek 66: Trillerin tınısal oyunu (Ölçü: 23-25)

Refren temasının üçüncü bölümü birinci bölümün kısaltılmış yeniden sunumu temelindedir ve birinci cümlesi keman, ikinci cümlesi piyano ile sunulmuştur. Ayrıca kısaltılmış olan bölümün sonu bir tür köprü gibi birinci epizotun tonuna (Si minör) bağlanmıştır.

Birinci epizot, (44-85'inci ölçüler) üç ölçülük bir giriş ile yeni tonda (Si minör) başlar. Bu giriş daha sonra epizotun tamamında kullanılacak olan ostinato figürünü tanıtır ve bunu kademeli olarak piyanodan kemana geçirir. Bu ostinato figürü de refren temasının onaltılık notalarından meydana gelmiştir (Örnek 67: Ölçü: 44-46).



Örnek 67: Birinci epizotun ostinato figürü (Ölçü: 44-46)

Birinci epizot da refren gibi iki bölmeden meydana gelmiştir ancak tasarım bakımından iki bölmeli bir biçim yapısı sergilemez. Bunun ikinci bölümü basitçe birinci bölümünün süslenerek tekrarlanması temelindedir.

İkişer cümleli iki dönemden meydana gelmiş olan epizotun birinci bölümü, piyanonun refren temasına zıt, gizemli bir karakter sunan oktavları ile sunulur. Bu monodik bir temadır ve kemanın değişmez ostinatoları ile eşlik edilmiştir (Örnek 68: Ölçü: 47-49 ve 66-68). Temanın tekrarlanan sesleri Anadolu halk müziğindeki bozlakları hatırlatır. Elbette bu genelleme diğer Ortadoğu kültürlerinin halk için de söylenebilir.

İkinci bölüm birinci bölmedeki müzikal malzemenin partilerin arasında yer değiştirmesinden ibarettir. Öyle ki bu kez tema keman ile sunulmuşken ostinato figürü piyano ile sunulmuştur. Ancak bu bölmenin ikinci dönemi artık hem ısrarlı ostinato figüründen uzaklaşmaya başlamış hem de keman partisi temanın süslenmiş gelişimini sunmuştur.



Örnek 68: Birinci epizot teması. Ölçü: (47-49 ve 66-68)

Birinci epizotun ardından gelen refrenin (85-93'üncü ölçüler) yeniden sunumu en başındaki gibidir ancak kısalmıştır. Bu kez refrenin sadece birinci cümlesi bir oktav tizden sunulmuştur.

İkinci epizot (93-154'üncü ölçüler), hem tonal hem karakter bakımından tüm bölümün en zıt kısmıdır. Her ne kadar kesin bir mod belirtmese de tonal olarak güçlü bir biçimde do sesi eksenindedir. 7/8'lik ölçü sayısında yazılmış olan epizot soprano partilerindeki gizemli havaya karşın bas partilerindeki ostinato figürü ile halk danslarını hatırlatır. Ayrıca piyano eşliğinin soprano partisine gizlenmiş olan ezgisel hat açıkça birinci epizotun temasından türemiştir. İcrada onaltılıkların artikülasyonu ve parlak çalımı önemlidir (Örnek 69: Ölçü: 93-96).



Örnek 69: İkinci epizotun ostinato figürü ve ezgisel hattı (Ölçü: 93-96)

İkinci epizot refren gibi aralıksız ikili biçimde bestelenmiştir ve kendi içinde sunum, uzaklaşma ve yeniden sunum yapısı sergiler. Epizotun ikinci bölümünde piyano eşliği temel olarak aynı kalmış ve ezgisel hat kemana geçmiştir. Piyano eşliğinin bas partisindeki 7/8'lik ritmik yapıya rağmen bu keman partisinin son derece gizemli bir havası vardır. Bunda kemanın sürdünli icra etmesinin de büyük etkisi vardır (Örnek 70: Ölçü: 105-110).

İkinci bölmenin ardından gelen köprü bağlayıcı olmaktan çok bir uzaklaşma işlevi görür. Bu sayede do ekseninin olası sıkıcılığının önüne geçilmiştir. Son iki ölçüsü solo piyano ile tamamlanan köprünün ardından gelen bölme birinci bölmenin yeniden sunumudur. Ancak bu kez ezgi partisini birinci bölmede olduğu gibi piyano ile sunulmak yerine keman ile sunulmuştur. Böylece ikinci bölmenin ve köprünün genel akışı da muhafaza edilmiştir.

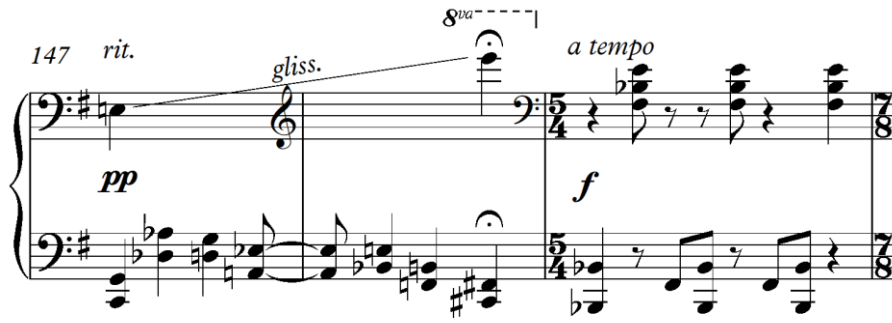
105 *sul D*
mf

109

Örnek 70: İkinci epizotun ikinci bölümü (Ölçü: 105-110)

Bölümün son refreni (85-197'nci ölçüler) hem kısa bir giriş hem de küçük bir bağlantı işlevi gören bir pasaj ile başlar. Bu pasaj aslında ikinci epizotun son

ölçülerindeki glissando ile bölümün en başında piyano girişinin karşılıklı diyaloglarından oluşur. Sol eldeki çift seslerin ritmik vurgusunu doğru hissetmek, sağ eldeki **glissando**'nun ritmik düzende olmasını sağlayacaktır (Örnek 71: Ölçü: 147-149).⁹⁵



Örnek 71: Son refrene bağlantı teması (Ölçü: 147-149)

Bu son refren de bir önceki refren gibi kısalmıştır ve iki dönemden meydana gelmiştir. Refren iki ölçülük kısa bir girişle başlamış ve bu giriş solo kemanın sağ ve sol el pizzicatosları ile sunulmuştur. Bu pasaj daha sonra da temanın piyano ile sunumu süresince devam ettirilerek piyanoya eşlik amacıyla kullanılmıştır. Denilebilir ki birinci refrendeki müzikal yapı burada çalgılar arasında değişmiştir (Örnek 72: Ölçü: 154-158).

⁹⁵ Glissando: Bir sestten diğerine, aradaki tüm sesler üzerinde kayarak çalma yöntemi

Örnek 72: Son refren (Ölçü: 154-158)

Refreni takip eden ve tüm eseri sona erdiren koda (198-216'ncı ölçüler) tematik olarak refren teması temelinde olsa da artık açıkça ezgisel bir hat sunmaktan çok serbest çeşitlemelerle son kadansa bir ilerleme ve son kadansın uzaması gibi duyulur. Burada da kemanın armonik seslerinden ve benzer seslerin çalgının farklı tellerinde icra edilmesinden meydana gelen tınısal oyunlar dikkat çekmektedir. Koda, son ölçülerinde birinci bölümün eşlik figürünün tekrarlayarak bir tür müzikal kafiye ile eseri sona erdirir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SÜLEYMAN ALESKEROV KEMAN-PIYANO SONATI

S. Aleskerov'un keman ve piyano için yazdığı sonat, 1946 yılında bestelenmiş; ilk kez Bakü'de Besteciler İttifakı'nın Genel Toplantısı'nda Azerbaycan müziğine önemli katkılar sunan S. Bretanitski ve V. Kozlov tarafından icra edilmiştir. Sonatın ezgisel yapısı oldukça zengindir; halk ve dans müziğiyle süslenmiş, mugam ile işlenmiştir. Melodilerin tematik yapısı Azeri halk müziğinin şur, ve seygah gibi farklı modları üzerine kurulmuştur. Eser genelinde, halk müziğinin duru anlatım şeklini yansıtmaktadır.

5.1. S. ALESKEROV'UN BİYOGRAFİSİ

S. Aleskerov Azerbaycan'ın önde gelen halk sanatçısı, orkestra şefi ve Azerbaycan müziğinin gelişmesinde büyük hizmetleri olmuş bestecidir. Diğer besteciler gibi onun da kendine has karakteri eserlerinde ön plana çıkmıştır. Bestecinin yaratıcılığa olan merakı onu müziğin çeşitli türlerine yöneltmiştir. S. Aleskerov'un müziği eğlenceli, neşeli ve kendine has bir samimiyet karakterindedir. Bestecinin senfonisi, oda müziği yapıtları, romansları ve sahne eserleri bestecinin yaratıcılık yıllarına damgasını vurmuştur. Güncel olaylar, çağdaş yazarların hayatı, onların arzu ve istekleri, ülkedeki siyasi olaylar bestecinin yaratıcılığına etki etmiştir. Bestecinin halk müziği etkisindeki ezgileri ve ritimleri eserlerinde geniş yer tutmuştur. Eserlerinde halk müziğinin halk ozanları tarafından sunulan samimiyet ile rafine ifade biçimini yakalamaya çalışmıştır. Belli bir dönem “Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestrası”nda şeflik yapması besteciye halk çalgılarının teknik özelliklerini çok iyi bir şekilde öğrenmesine yardımcı olmuş ve bunun sonucunda besteci tar, kemençe, balaban, kanun ve bağlama için eserler yazmıştır (Kasımova ve Bağirov, 1984).

S. Aleskerov 1924 yılında Şuşa şehrinde doğmuştur. 1940 yılında Şuşa müzik okulunun tar bölümünü bitirdikten sonra Bakü'ye gelmiş ve Azerbaycan Devlet

Konservatuvarı'nda bestecilik bölümüne kabul edilmiştir. Burada Profesör B.İ. Zeydman'ın sınıfında eğitim görmüş ve okulu en iyi derece ile bitirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında diğer Azerbaycan bestecileri gibi S. Aleskerov da kahramanlıkları ve manevi zenginlikleri göstermeye çalıştığı çeşitli eserler yazmıştır. Besteci bu yıllarda H. Aslanov'un hatırasına bir senfonik şiir, “Muhabbet Gulu” müzikali, Keman, Piyano ve Viyolonsel için Trio ve “Bekle Beni”, “Bekliyorum” ile “Hatıra” adındaki şarkılarını bestelemiştir.

Resim 6: Süleyman Aleskerov



Kaynak: <http://www.1news.az/mobile/authors/122/20120222021702108.html>

S. Aleskerov, öğrencilik yıllarında viyolonsel ve piyano ile senfonik orkestra için bestelediği konçerto ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu eser Azerbaycan bestecilerinin bu türde yazdığı ilk eserlerden biridir. İlk defa 1947 yılında Azerbaycan Devlet Filarmoni orkestrası tarafından seslendirilen bu ikili konçerto dinleyicilerin büyük övgüsünü kazanmıştır.

S. Aleskerov 1948 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nı bitirdikten sonra “Bakü Orta İhtisas Musiki Okulu”nda ders vermeye başlamıştır. 1949–1951 yıllarında bu okulun müdürü, 1951–1952 yıllarında arasında Azerbaycan Devlet Filarmoni Müzik ve Ders Topluluğu'nun danışmanı, 1960 yılında ise Tiyatro bölümünün müdürü olarak görev yapmıştır.

Besteci 1956 yılında Ü.Hacıbeyov'un adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın Azerbaycan Halk Müziği Bölümü'nde ders vermek üzeri davet edilmiş, 1971 yılından vefatına kadar da bu bölümün müdürü olarak hizmet vermiştir.

S.Aleskerov'un son 30 yılını aktif bir besteci olarak sürdürmesi eserlerinde zengin bir anlatıma sebep olmuştur (Kasimova ve Bagirov, 1984). Bestecinin eserlerinin büyük bir çoğunluğu müzikal tiyatrolar için bestelenmiştir. 1967'de yılında bestelediği ve Ü. Hacıbeyov'a ithaf edilen “Milyoncunun Dilenci Oğlu” adlı opereti Azerbaycan Milli Kültür ve Sanat Ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca bestecinin “Yıldız” opereti hem Türkiye'nin birçok şehrinde sahnelenmiş hem de Azerbaycan Film Yapım Şirketi tarafından sinemalaştırılarak izleyicilere sunulmuştur.

Bestecinin “Bahadır ve Sona” operası en önemli eserlerinden biridir. Eser ilk kez 1962 yılında M.F. Ahundov Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. S. Aleskerov bir kaç kantat ve senfonik şiir de bestelemiştir; “Büyük Ekime Selam”, “Vatana Aşk Olsun”, “Bir Bayrak Altında” kantatları, “Çingiz İldırım” vokal poemi, “Bayati–Şiraz” senfonik şiiri ve tar için yazılmış 3 konçertosu örnek gösterilebilir.

Bestecinin yaratıcılığı arasında şarkılar da vardır. Onun hayalleri ve düşünce zenginliği her zaman dikkatleri üzerine çekmiştir. Eserlerinde vatan sevgisi her zaman ön plana çıkmıştır.

Doğunun büyük şairlerinden Nizami, Fuzuli, Nesimi'nin şiirlerindeki duygu, anlam ve inceliği yazdığı birçok romans–gazel de bestecinin yaratıcılığında önemli yer tutar. Fuzuli'nin “Vatanımdır” şiirine bestelediği romans–gazel, Ü.Hacıbeyov'un gazel türünün örneklerinin devamı niteliğindedir.

5.2. S. ALESKEROV’UN KEMAN-PİYANO SONATININ ANALİZİ⁹⁶

5.2.1. Birinci Bölüm - Mülayim Ahenkli

Bölüm, sonatın da ana tonu olan si minör tonundadır ve sonat allegrosu biçiminde bestelenmiştir. Bölümün tonu olan bu si minöre, altıncı derecesi tizleştirilerek (Sol#) modal bir karakter kazandırılmış. Bu tonal alterasyon⁹⁷ sayesinde ortaya çıkan mod, Azeri halk müziği ezgilerinde sıkça karşılaşılan mugam modu olarak da tanımlanabilir.

“Mülayim, ahenkli” tempo başlığına sahip ve 2/2’lik ölçü sayısındaki bölüm, bölümün tonunu, temposunu ve karakterini önceden sunan piyanonun iki ölçülük kısa girişinden sonra kemanın altı ölçülük halk müziği ezgileri karakterindeki sonatın birinci temasının sunumu ile başlar. Bu tema bir mugam tonu olan şur makamındadır. Yalın bir karaktere sahip bu tema, si eksenli modun giderek tizleşen çıkıcı yapıyla dizinin tüm seslerini sunar (Örnek 73: Ölçü: 3-9). Tekrarlanan üç sestten meydana gelmiş olan temanın başlangıç motifi daha sonra bölümün çeşitli yerlerinde tematik gelişim ilkesi temelinde çeşitlenerek farklı araçlarla geliştirilecektir.

⁹⁶ Sonatın yapısal şeması için bkz. Ek-3.

⁹⁷ Alterasyon: Müzikte tonalitenin dışına çıkmadan, derecelerini yarım ses pesleştirme veya tizleştirme yöntemi



Örnek 73: Birinci bölümün şur makamı temelindeki birinci teması (Ölçü: 3-9)

Bölümün tematik içeriğinde dikkat çeken diğer bir özellik de halk müziğine has çıkıcı ya da inici dizilerin ve monofonik ya da heterofonik halk müziği dokularını andıran ünison pasajların sıkça kullanılmış olmasıdır (Örnek 74: Ölçü: 14-16).⁹⁸ Geleneksel müzik dokusu daha sonraki temalarda kullanılan seygah ve beyat-ı şiraz makamlarında da kendisini hissettirmektedir.



Örnek 74: Birinci bölümün makam karakterli dizisi ve ünison pasajlarından biri (Ölçü: 14-16)

⁹⁸ Heterofoni: Aynı melodinin farklı şekillerde işlendiği müzikal yapı

Tek bir fikir temelinde kurulmuş olan birinci tema, her biri iki cümleden oluşmuş iki dönemden meydana gelmiştir. Birinci dönemde (1-32'nci ölçüler) temanın sunumu ile ilgili iken ikincisi hem birinci dönemin ikinci cümlesini tekrarlayarak bir tür müzikal kafiye yaratmış hem de temanın üç notalık başlangıç motifini geliştirmiştir. Ayrıca temanın birinci dönemi karanlık karakterli sol telinde sunulmuşken ikinci dönemi daha parlak la telinde sunulmuştur. Bu dönemde piyano eşlik dokusu da değişmiş ve ardından gelen köprüde ve bölümün geri kalanında sıkça kullanılan sekvensler temelinde bir eşlik yapısı benimsenmiştir. Piyano eşliğinde dikkat çeken diğer bir özellik de sol el partisinin kromatik inici basso ostinato temasıdır. Bu tema daha sonra tamamen olmasa da kısmen tekrar kullanılacaktır (Örnek 75: 17-24).

17 sul A al Φ
f

21
mf

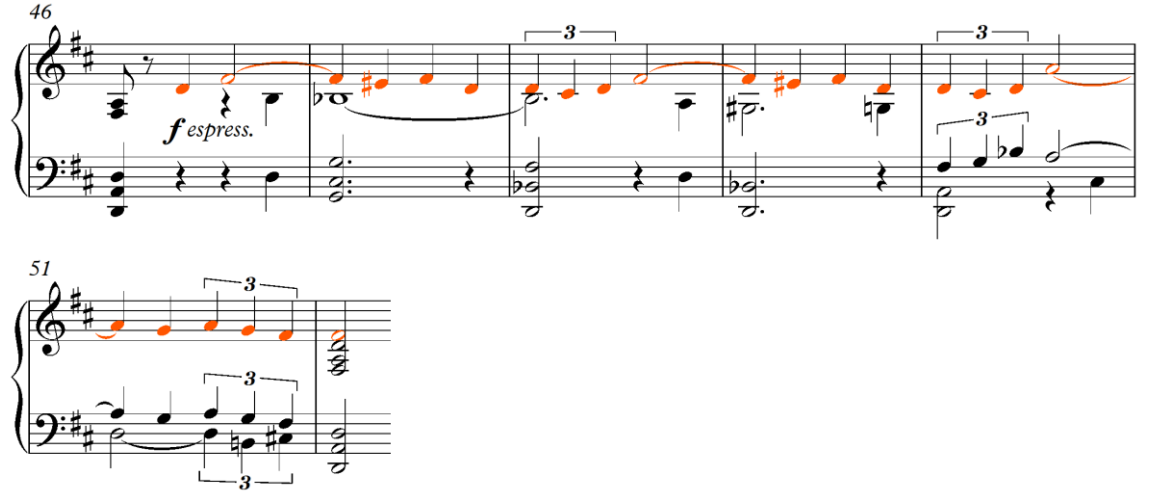
Örnek 75: Birinci temanın gelişimi, eşlik dokusu ve basso ostinato teması (Ölçü: 17-24)

Birinci temanın ardından gelen köprü tamamen sekvensler temelindeki iki cümleden ve meydana gelmiştir. Birinci cümlede kemanın sekvensleri ön planda iken ikinci cümlede bu sekvensler piyano ile devam ettirilmiştir. Köprü si minörün

dominantı vasıtasıyla ana tonu ikinci temanın tonuna, si minörün ilgili majörü olan re majöre götürür.

Köprünün son ölçülerindeki **ritardando**⁹⁹,nun ardından *a tempo* ifadesi ile başlayan ikinci tema re majör tonundadır ve yapısal olarak olmasa da karakter olarak birinci temaya benzer. İkinci tema birinci temaya göre ritmik olarak da çok daha yalın bir yapıdadır ancak aynı tempodadır. Temayı meydana getiren üçleme figürü ana temanın üç notalık motifi ile ilişkilendirebilir. İkinci bölme 46 ve 89'uncü ölçüler arasındadır.

Tema önce piyanoda sunulmuş, ardından ikinci cümlesi olarak keman ile oktav tizden tekrarlanmıştır. İkinci temanın sunumunda da ezginin rengi belirtilerek kemanın hangi telinde çalınacağı (1a teli) açıkça istenmiştir (Örnek 76: Ölçü: 46-51). Bu açıdan da temalar arasında bir ilişki kurulabilmektedir. Piyano eşliğinde tema soprano partisinde sunulurken, alto partisindeki kromatik iniş hattı bölmeyecek şekilde dikkatle icra edilmelidir.



Örnek 76: İkinci tema (Ölçü: 46-51)

Tamamlayıcı tema, ikinci temanın daha da tizden sunulması ve piyanonun oktav ünisonları eşliğinde tekrarlanmasından ibarettir. Bu kısım da ikinci tema gibi iki cümleli bir dönemden meydana gelmiştir ve re majör tonundadır.

⁹⁹ Ritardando: Yavaşlayarak anlamına gelen müzik terimi

Üç kesitten meydana gelen gelişme bölmesinin (89-138'inci ölçüler) tez-tez başlıklı birinci kesiti re minör tonundadır ve bölümün başındaki piyano eşliğinin müzikal malzemeyi önceden sunması gibi burada da solo piyano ile başlar ve aynı işleve sahiptir. Hemen ardından birinci temanın üç notalık figürü ve devamının noktalı sekizlik ve onaltılık notalarla süslenmesi ile birinci temanın gelişimi sunulur. Solo piyanoyla başlayan bu temada canlı karakteri belirtmek açısından keskin ve noktalı çalınmalıdır. Ancak burada, vuruş başlarının hissedilerek çalınmasına dikkat edilmeli; dördüncü onaltılık notalar vurgulanmamalıdır. Tonun re minör olması bölümün bütünlüğü açısından bir sorun değildir ve tonal yapı ikinci ve tamamlayıcı temaların bıraktığı yerden devam eder çünkü yapısal olarak modun değil tonun değişmesi önemlidir. Birinci kesit iki kısımdan meydana gelmiştir (Örnek 77: Ölçü: 89-95).

Her ne kadar donanım işaretinde sib kalmış olsa da aslında Sol majör tonundaki (si minörün VI. derecesi) ikinci kesitte hemen dikkati çeken ilk şey piyano eşliğinin değişen dokusudur. Bu kesitte birinci temanın ikinci cümlesi piyanonun zengin arpejleri temelinde sunulmuştur. Bu aynı zamanda hem gelişmenin en uzun ve karmaşık kesiti hem de bölümün armonik açıdan en zengin ve renkli kısmıdır. İkinci kesitin piyano eşliğinin sol partisinde önceden sözü edilen basso ostinato figürünün kısmi tekrarları yer almaktadır. Piyano eşliğinde pastoral karakterli olan ve sanki su efekti veren üçlemelerde bas sesini göstermek gerekmektedir (Örnek 78: Ölçü: 105-107).

89 **Tez-tez**

93

Örnek 77: Gelişmenin birinci kesiti (Ölçü: 89-95)

105

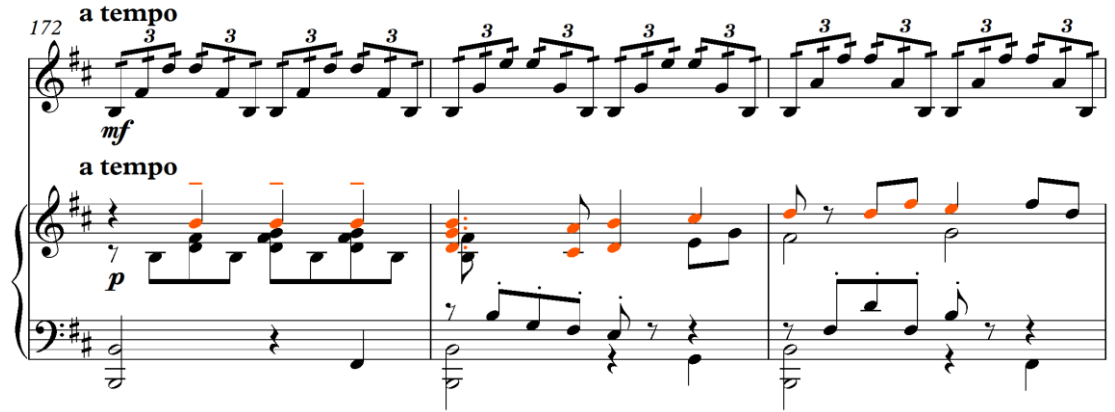
Örnek 78: Gelişmenin ikinci kesiti (Ölçü: 105-107)

Üçüncü kesit gelişmenin en kısa kesitidir ve kemanın solo figürleri temelinde reçitatif karakterli bir pasajdır. Burada da daha önce olduğu gibi serbest ve tonal sekvensler kullanılmıştır.

Yeniden serim (138-205'inci ölçüler) bölmesi kemanın inici figürlerinin sonunda, alışılmadık biçimde kendini hazırlayarak başlar. Yeniden serim bölmesinin en çarpıcı yanı aynalı röprizden meydana gelmesidir. Yani önce ikinci tema

sunulmuş ardından birinci tema sunulmuştur. Belki de bu bakışık yapı yüzünden yeniden serim bölmesinde tamamlayıcı tema atılmıştır.

Yeniden serimde sunulan ikinci tema bu kez re majör yerine sol majör tonundadır. Aslında ana tondan olması gereken bu tema majör modda olduğundan ve daha önce ana tonun ilgili majörü zaten kullanıldığından bu kez ana tonun VI. derecesi tercih edilmiştir. Zaten buradaki tonal yapı da sol majör ile armonik (VI. derecesi pesleşmiş) si majörün bir tür melezi gibidir. Temanın piyano eşliğinde yine kromatik basso ostinato figürünün kısa yeniden sunumları görülmektedir (Örnek 79: Ölçü:138-141).



Örnek 80: Yeniden serim bölmesindeki birinci tema. Ölçü: (172-174)

Birinci temanın en son sunumunda genel olarak partiler yer değiştirmiş gibidir. Kimi zaman piyano kemanın figürlerini, kimi zaman da keman piyanonun figürlerini sunmuştur. Bölüm birinci temanın serimdeki gibi iki dönem olarak geliştirilerek sunulmasının ardından sona erer.

5.2.2. İkinci Bölüm - İntermezzo¹⁰⁰

Basitçe üç bölmeli biçimde ve re minör tonunda olan bölüm, re minör tonundan uzak, son derece kromatik ve süslemelerin ana motiflerin karakterini önceden sunduğu sekiz ölçülük bir giriş cümlesi ile başlar. Burada süslemeler trillerden meydana gelmiş ancak temanın sunumunda bunların yerini küçük nota süslemeleri almıştır. Ayrıca bölümün ve hatta eserin tamamında egemen olan ve sıkça kullanılmış olan sekvensler bu giriş cümlesinde de önemli bir yer tutar ve temanın gelişimi hakkında ipucu verir. İkinci bölümde ünison ile başlayan piyano solosunda triller parlak olmalıdır, vurgulu çalmak ise icrayı kolaylaştıracaktır (Örnek 81: Ölçü: 1-6).

¹⁰⁰ İntermezzo: Aynı yapıt içinde daha geniş iki bölüm arasındaki geçişi sağlayan serbest biçimli kısa müzik yapıtı



Birinci bölme, 1'nci ve 29'uncu ölçüler arasındadır ve ikişer cümleli iki dönemden meydana gelmiştir. Burada birinci cümlede keman partisinde ana tema sunulur ve ikinci cümlede tema bu kez piyanonun oktavları ile tekrarlanır (Örnek 82: Ölçü: 8-14). Bu sırada keman partisindeki süslemeler küçük notalar yerine burada onaltılık üçlemeler şeklinde kullanılmıştır. Bu onaltılık üçlemeler de aslında dönemin birinci cümlesindeki piyano eşliğinin motifleridir ve durumda ikinci cümlede partilerin kabaca yer değiştirdiği söylenebilir.

İkinci dönem de birincisi gibi iki cümleden meydana gelmiştir ancak buradaki cümleler çok daha kısadır. Burada en dikkat çekici farklılık piyanonun değişmiş olan eşlik dokusudur. Bu eşlik şimdi çok daha keskin artikülasyonlarla ve daha karmaşık bir ritim ile sunulmaktadır. Bu dönemde de partiler yine cümleler arasında müzikal bir değişim gerçekleştirmiştir. Birinci cümlede piyano eşliğinde sunulan akorlar ikinci cümlede kemanın pizzicatoları ile sunulmuştur.

İkinci bölme ya da ikinci tema (30-58'inci ölçüler), hem tonal hem de müzikal olarak ana temadan çok farklı değildir (Örnek 83: Ölçü: 30-32). Bu kez minör yerine majör mod kullanılmış gibi görünse de bu aslında daha önce sözü edilen re eksenli hicaz makamının bir yanılmasıdır. Bütün bölme tek bir uzun cümleden meydana gelmiştir ve teması piyanonun zarif eşliği temelinde sunulmuştur. Birinci temaya kıyasla daha karamsar bir havası vardır. Cümlelerin sonunda piyano eşliğinde giriş motifi kullanılmıştır.



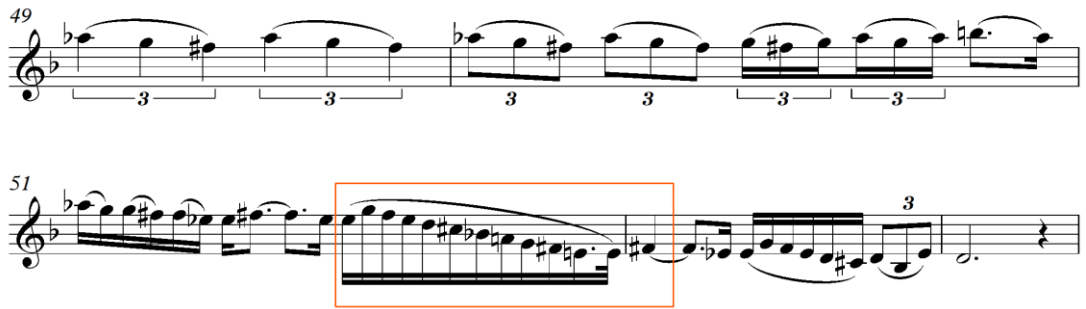
Örnek 83: İkinci tema (Ölçü: 30-32)

İkinci bölmenin ve genel olarak bölümün en dikkat çekici özelliği belki de tamamıyla makamsal işlemler temelinde olduğu söylenebilecek olan solo kadanstır. Bu kadar küçük bir bölümün içinde bu denli karmaşık ve ayrıntılı bir kadans alışılmış bir uygulama değildir. Bu kadans iki kesitten meydana gelmiştir ve birinci kesit opera recitatiflerini andıran bir yapıda başlasa da daha sonra sadece solo kemanın modal süslemeleri ya da işlemleriyle ilerler (Örnek 84: Ölçü: 43-46).



Örnek 84: Kadansın recitatif karakterli birinci kesiti (Ölçü: 43-46)

Bu işlemler daha önceki temaların ritmik figürlerini kullansa da daha çok makamsal karakterli modun özellikleri sunar (Örnek 85: Ölçü: 49-53).



Örnek 85: Kadansın makamsal karakteri ve işlemleri (Ölçü: 49-53)

İkinci kesit sadece solo piyano ile sunulmuştur ve kemanın bıraktığı noktadan bir devam gibidir. Piyanodaki solo serbest bir bölümden oluşur ve serbestlikle yorumlanabilecek bir bölümdür. Burada da ana temanın ritmik figürlerinin işlemleri

vardır ancak çok geçmeden piyanonun daha özgün armonik dokusu egemen hale gelir ve giderek ana tona ve onun eksenine yönelerek üçüncü bölmeıı hazırlar.

Üçüncü bölmenin birinci bölmeden neredeyse hiçbir farkı yoktur (59-90'ıncı ölçüler) ve bu anlamda bir tür yeniden serimdir. Ancak üçüncü bölmenin sonunda yedi ölçölük kısa bir kodetta yer alır ve bu kodetta ana temanın ana motifinin tekrarlanması ile bölümü majör modda sona erdirir.

5.2.3. Üçüncü Bölüm - Tez tez

Si majör tonundaki bölüm, klasik dönem yapıtlarında sıkça görülen birleşik üç bölmeli (minuet ve trio) biçimde bestelenmiştir. Tez-tez tempo ifadesini taşıyan bölüm hızlı, hareketli bir yapıdadır ve hem genel deyiş bakımından hem de ezgilerin modal karakteri bakımından daha önceki bölümlere benzer. Ancak bu ezgilerin modal karakterine rağmen bölümün tüm eserin tonal anlamda en sağlam ve kararlı bölümü olduğu da söylenebilir. Bunda, ana temanın içinde barındırdığı ve son derece güçlü bir tonal çekime sahip tam beşliğı aralığının büyük etkisi vardır (Örnek 86: Ölçü: 1-8). Bu tam beşliğı aralığı bütün bölüm boyunca hem yapı kurucu bir eleman hem de ezgisel malzeme olarak sürekli kullanılmıştır.

1 Tez-tez

Tez-tez

mf *p*

5

simile

Örnek 86: Ana tema ve karakterindeki belirleyici tam beşli aralığı (Ölçü 1-8)

Bölüm, piyano eşliğinin önceden duyurulduğu iki ölçülük cümle başındaki bir uzama ile başlar. Hemen daha burada bölümün canlı ve hareketli karakteri sunularak ardından gelecek olan müziğe dair güçlü ipuçları verilir. Solo kemanın onaltılık notalardan oluşan ve daha önce sözü edilen tam beşli aralıklarının çağrılarından oluşan ana tema, dinamik yapısını bütün birinci bölme boyunca devam ettirir.

Keman ile sunulan ilk cümlelerin ardından temanın sunumu piyanoya bırakılmıştır. Bu kez keman eşlikçi durumundadır ve önceki cümlede piyano ile sunulan eşlik deseni olduğu gibi kemana aktarılmıştır. Piyano da yer verilen aksak ritimleri öne çıkarmak gerekmektedir. Her ne kadar ritmik yapı olarak piyano kemanın önceki müziğini olduğu gibi tekrarlıyormuş gibi görünse de müzik ilerledikçe bunu küçük değişikliklerle çeşitlendirdiği görülür. Ayrıca buradaki en büyük farklılık da tonal olarak temanın tıpkı kontrpuan¹⁰¹ tekniğinde olduğu gibi temayı orijinal tonundan sunmak yerine ona cevap verircesine tam beşli tizden,

¹⁰¹ Konturpuan: Farklı iki melodiyi birbiri ile uyumlu hale getirme sanatı

dominant tonundan sunmasıdır. Temanın cevabı olarak değerlendirilebilecek olan bu ikinci tema müziğin akışındaki tam beşli aralığı ile açıkça görülebilir (Örnek 87: Ölçü: 14-17).

14

p *simile*

mf legato sempre

Örnek 87: Ana temanın piyano ile sunumu ve melodik cevabı (Ölçü: 14-17)

Tek bir cümleden meydana gelmiş olan birinci bölmenin (1-29'uncu ölçüler) küçük ikinci bölmesi yeni müzikal fikirler veya bir tema sunmak yerine daha çok birinci küçük bölmenin tonal uzaklaşmasıdır. Burada piyano eşliği her ne kadar önceki ritmik yapısını andırsa da yeni bir eşlik deseni ile solo çalgıya eşlik etmektedir. Hem bölmenin başındaki solo kemanın onaltılık notalardan oluşan çıkıcı dizileri hem de cümlelerin sonunda açıkça bir köprü işlevi gören piyanonun oktavlardan oluşan müziği, daha sonraki çok daha büyük köprülerde de kullanılacak olan malzemenin temelindedir (Örnek 88: Ölçü: 25-32).

25

mf

29

**Örnek 88: Küçük orta bölmedeki piyano eşliği ve kemanın çıkıcı dizi figürleri
(Ölçü: 25-32)**

Birinci bölmenin son cümlesi, bu aynı zamanda küçük ikinci bölmenin sonudur, birinci cümlelerin oktav tizden yeniden sunumudur ve bundan başka da bir değişiklik sergilememektedir. Böylece birinci bölme kendi içinde ilkel parçalı iki bölmeli bir biçim yapısındadır.

Bölümün ikinci bölmesi (30-58'inci ölçüler) her ne kadar birinci bölmenin temaları temelinde olsa da yepyeni bir tonda, Sol majörde olduğundan orta bölme olarak değerlendirilmelidir. Bu aynı zamanda bölümün triosu diyebileceğimiz bölmedir.

Bölme kemanın tremoları andıran onaltılık notalardan arpejleri eşliğinde piyano ile başlar. Birinci cümlede temanın başındaki hazırlayıcı onaltılık notalar atılarak doğrudan temanın karakteristik tam beşli motifi ile başlamıştır (Örnek 89: Ölçü: 50-53).



Örnek 89: İkinci bölme ve içindeki tam beşli motifi (Ölçü: 50-53)

Tonal olarak da son derece klasik bir yapıda olan birinci cümle, geleneksel işlevsel armoni kuralları takip ederek müziğini sunmuş ve bu sayede tamamlayıcı özelliği kuvvetli kesin kadanslar sunmuştur. Bu cümle içindeki I – IV – V7 – I hareketleri ile de görülebilmektedir. Ayrıca temanın kurgulanma biçimi de ister istemez eserin ikinci bölümünün temasını andırmaktadır (Örnek 90: Ölçü: 54-55).



Örnek 90: Ana tema ile ikinci bölümün temalarının benzerliği (Ölçü: 54-55)

İkinci cümle de ise çalgı partileri yer değiştirmiş ancak tıpkı birinci bölmenin ilk iki cümlesinde olduğu gibi keman temayı bu kez cevap niteliğinde Re majör tonundan sunmuştur. Piyanonun zengin arpejleri temelinde sunulan tema bölmenin birinci bölmeyle ilişkisine dair bir başka ipucu daha sunmaktadır (Örnek 91: Ölçü: 62-64).

Üçüncü cümlede eşlik deseni yine değişmiş ancak bu kez daha karmaşıklaşmak yerine daha yalın bir hal almıştır. Keman ise ana temayı

geliştirmeye devam etmiştir. İkinci bölmenin özellikle piyano eşliğindeki dokusal farklılıklar bölmeye kesitli bir görünüm kazandırmıştır.



Örnek 91: Ölçü: (62-64)

Üçüncü cümleinin hemen ardından gelen uzun köprü ikinci bölmenin kesitli görünümünün devamı gibidir. Burada da yepyeni bir piyano dokusu ve keman partisinde yeni müzikal fikirler vardır. Bu fikirler aslında daha önce belirtilen köprü karakterli birinci bölmenin üçüncü cümlesinde önceden sunulan fikirlerdir ancak burada çok daha gelişmiş olarak sunulmuşlardır.

Keman ve piyanonun karşılıklı diyalogları ve her iki çalgının da inici ve çıkıcı dizileri biçiminde sunulmuş olan köprü malzemesi esasen ana tema motiflerinin, özellikle de onaltılık notalardan oluşan fikirlerinin gelişimidir. Köprü ayrıca esas işlevi olan modülasyonlar temelinde müziği bölümün ana tonu olan Si majöre geri taşır.



Örnek 92: Ana temanın kontrpantal yeniden sunumu (Ölçü: 126-129)

Birinci bölmenin yeniden sunumu olan üçüncü bölme (59-90'ıncı ölçüler), hem kısaltmış hem de dinamik yapısıyla biraz değişikliğe uğramıştır. Birinci bölmenin sadece ilk iki cümlesi kullanılan bu yeni sunumun en büyük özelliği müziğin kontrpantal bir yapıda sunulmuş olmasıdır (Örnek 92: Ölçü: 126-129). Şöyle ki ana temanın başı ile ortası, başka bir ifadeyle ana temanın belirleyici motifleri üst üste, aynı zamanda kullanılmıştır. Bu uygulama füğ strettolarını anımsatır ve bestecinin kontrpuan tekniğine duyduğu ilginin açık bir ifadesidir. Yine de bu gibi küçük bir uygulama bölümün ya da bölmenin kontrpuantal olduğunu söylememiz için yeterli değildir.

Üçüncü bölmenin devamında yer alan köprü biçimsel bakımdan bölümün en ilginç ve yenilikçi yanını yansıtır. Esasen bir bölümün son bölmesinden sonra bir köprü anlamsız ve yapısal olarak işlevsiz görünse de bölümün sonunda yer alan kodanın dördüncü bir bölüm karakterindeki yapısı köprüye bir anlamda işlev kazandırmış olur.

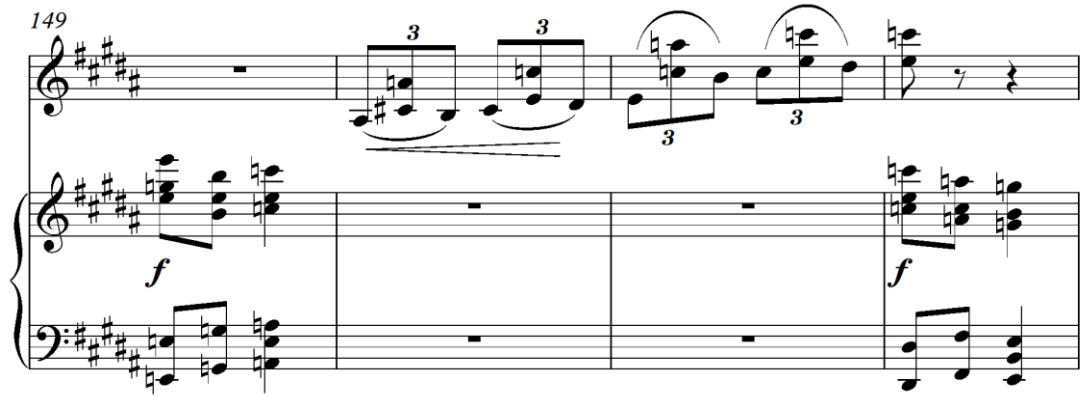
Üç cümleden oluşan bu köprü daha önceki köprüler gibi kesitli bir yapıdadır ve bu kez müziği tonal olarak bir yerden başka bir yere taşımak yerine daha çok eser tamamlanmadan önce son bir kez daha tematik gelişim ilkelerini sunmak ve temadan uzaklaşarak ihtiyaç duyulan müzikal dengeyi sağlamaktır.

Köprünün birinci cümlesi diğer köprülerle en büyük benzerliğin bulunduğu cümledir. Burada keman ve piyano karşılıklı diyaloglar ile inici ve çıkıcı dizileri

sunarlar. Özellikle piyanonun buradaki dinamik, cesur ve canlı eşliği dikkat çekmektedir.

İkinci cümle de ilk üçleme figürlerinin sunulduğu keman ile çalınan zengin akorlar temelindedir (Örnek 93: Ölçü: 149-152). Müzik kemanın piyano ile karşılıklı soru cevap karakterindeki yapısı ile dikkat çeker. Bu soru cevap karakterindeki atışma müziğin giderek daralması, sıkışması ile müzikal zirvesine ulaşır ve sonundaki **allargando**¹⁰² ile son bulur.

A tempo ile başlayan son ve kısa üçüncü cümle nihayet müziğin tonal olarak toparlanması işlevini yerine getirerek bölümün son bölmesi olarak da değerlendirilebilecek olan Si majör tonundaki kodaya yönelir.



Örnek 93: Keman zengin akorlar temelindeki üçleme figürleri (Ölçü: 149-152)

Koda, eserin üçüncü bölümündeki en önemli müzikal malzemenin, özellikle de tam beşli aralığından oluşan çağrı motifinin toparlandığı ve son bir kez daha, ancak bu kez çok daha büyük ve görkemli bir biçimde sunulduğu yerdir. Tema burada hem keman hem de piyanonun oktav ünisonları ile sunulmuştur (Örnek 94: Ölçü 173-175). Ritmik olarak ise genişlemiş olan müzik, ağırbaşlı ama görkemli bir karakter kazanmıştır. Tek bir uzun cümleden meydana gelmiş olan, son cümle

¹⁰² Allargando: Genişleyerek' anlamına gelen müzik terimi.

ögesinin tekrarlanmasıyla genişlemiştir. Bu genişleme sayesinde müziğin eşliği giderek rafine bir hale gelmiş ve her iki çalgının da güçlü *ff* akorları ile sona ermiştir.

$\text{♩} = \text{♩}$ **Maestoso**

173

$\text{♩} = \text{♩}$ **Maestoso**

f

3

3

Örnek 94: Kodada ana temanın görkemli sunumu (Ölçü: 173-175)

SONUÇ

Azerbaycan klasik müziği, kökleri yüzyıllar öncesine uzanan çok yönlü bir tarihsel yolculuğun sonucunda bu günkü kimliğini kazanmıştır. Yüzyıllar boyunca İslam ve doğu kültürü etkisinde kalmış olan coğrafyada uzun zaman geleneksel müzikler hakim olmuş, 19. yüzyıldan itibaren Rus kültürü ile etkileşimler sonucu bölgenin müzik yaşamı değişime uğramıştır. Geleneksel türlerin klasik batı müziği öğeleri ile sentezi sonucunda tamamen özgün bir müzik diline sahip olan Azerbaycan klasik müziği ortaya çıkmıştır.

Azeri bestecilerin, bu dilin oluşmasındaki yeri ve önemi tartışılmazdır. Birçok besteci, klasik batı müziğine ait olan form, tür ve çalgılar üzerinde çalışmalar yapmış; kendi öz müziklerini yenilikçi biçimlerde sunmanın yollarını aramıştır. Tüm bu emeklerin sonucunda, Azerbaycan müziğinin dünya müzik mirasına en önemli katkılarından biri olan mugam opera ve mugam unsurları içeren klasik batı müziği formu eserler ortaya çıkmıştır. Senfonik orkestra müziğinin dışında kalan, küçük çalgı toplulukları için yazılmış oda müziği türü de Azeri besteciler için, geleneksel müziğin batı formları kapsamında işlenmesi yolunda son derece yaratıcı bir ortam oluşturmuştur.

K. Karayev, A. Rzayev ve S. Aleskerov, bu alanda önemli yapıtlar ortaya koymuş Azeri bestecilerdir. Bu tezde, bestecilerin keman ve piyano sonatları, yapısal olarak detaylı bir şekilde analiz edilmiş; eserlerin yorumlanması ve piyano eşliği bağlamında değerlendirilmiştir. Yapılan çalışmaya tarihsel ve müzikal bir çerçeve oluşturulabilmesi yolunda, öncelikle Azerbaycan geleneksel müziğinin başlıca öğeleri açıklanmış, ülkede klasik müzik ve oda müziğinin doğduğu ortam anlatılmıştır. Bunun yanı sıra sonat formu tarihsel ve teorik olarak açıklanmış ve bestecilerin biyografik bilgileri sunulmuştur.

Bu tez çalışması kapsamında yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda, her üç bestecinin keman-piyano sonatının da Azerbaycan müziğine farklı açılardan katkıları olduğu belirlenmiştir: Azerbaycan klasik müzik kimliğinin oluşma sürecinde yazılmış olan S. Aleskerov'un keman-piyano sonatı, geleneksel müzik

ögelerinin, sonat formunda işlenmesi bağlamında ilk örneklerden birini teşkil etmektedir. Sonatın temaları halk ve dans müziğiyle süslenmiş; mugam ile işlenmiştir. Dolayısı ile, melodilerin tematik yapısı Azeri halk müziğinin modları üzerine kurulmuştur. Birinci bölümün ana teması şur makamında; yardımcı tema ise seygah makamının yanı sıra bayatı-şiraz makamını kullanmaktadır. Daha sonra yazılmış olan eserler için tematik olarak bir öncü olmuştur. Sonat türünün Azerbaycan ulusal klasik müziğinde etkinleşmesi yolunda, sonat bestecilerine örnek oluşturuca özellikleriyle kıymetlenir. Bu sonatta besteci bir önceki kuşağın işlemediği anlatım yöntemlerine başvurmuş ve yeni kuşak ulusal bestecilere geliştirilebilir müzikal bir zemin hazırlamıştır.

A. Rzayev'in keman-piyano sonatı da, geleneksel Azeri müziğin unsurları baz alınarak yazılmış bir sonattır. Ancak A. Rzayev sonatında bu bağlantıyı sadece tonal ve melodik olarak oluşturmamış; kullandığı ritmik motifler ile son derece canlı ve renkli bir müzik dili yaratmıştır. Sonatında yazdığı aksak dans ritimleri, Azeri halk danslarının köşeli karakterini ustalıkla yansıtmaktadır. Bu eserdeki ritmik yapı, sadece Azerbaycan müziği için değil, tüm dünyadaki keman-piyano sonat repertuarı için son derece özgün bir örnek teşkil etmektedir. Kendisi de iyi bir kemancı olan besteci, bu sonatta kemanın teknik ve anlatım kapasitesini önemli bir şekilde geliştirmiş; son derece kapsamlı bir şekilde yazılmış olan piyano eşliğini de etken ve diğer çalgı ile eşit role sahip hale getirmiştir. Bu özellikleri ile besteci, Azeri keman-piyano sonat türünde keman ve piyanonun tüm kapasitelerini yüceltmıştır.

K. Karayev'in sonatı, klasik batı müziği olgularına en yakın yaklaşımla yazılmış bir eserdir. Yirminci yüzyılda klasik dönem besteleme tekniklerini örnek alan bir ekol olan Neoklasik stilde yazılmıştır. Azerbaycan oda müziği eserleri içindeki en öncelikli önemi, yazı dili, tematik kullanımı ve müzikal anlatım açısından en zor ve en kapsamlı keman-piyano sonatlarından biri olmasıdır. K. Karayev bu eseri ile Azerbaycan keman-piyano sonatını farklı bir boyuta taşımıştır. Teknik olarak çalım zorluğunun yanı sıra, ifade ve yorum açısından da yüksek seviye bir müzikal hakimiyet gerektirmektedir. Bu sonat, dünya keman-piyano repertuarı

içinde sıklıkla icra edilen bir eserdir ve Azeri oda müziği türünü en üst seviyede temsil etmesi bağlamında ülke repertuvarına çok önemli bir katkısı vardır.

Azerbaycan müziği üzerine ve ayrıca bu tezin konusu olan üç besteci ve sonatları ile ilgili yazılmış olan Türkçe kaynak sayısı çok kısıtlıdır. Bu çalışmanın, Azeri klasik müziği ile ilgili daha sonra yapılabilecek akademik çalışmalar için bir kaynak oluşturacağı; farklı araştırmalara yolu açabileceği inancındayım. Bunun yanı sıra tezimin, Azeri müziğinin tanıtılması ve en önemlisi, icracıların repertuvarına K. Karayev, A. Rzayev ve S. Aleskerov'un keman-piyano sonatlarının katılması yolunda yardımcı bir kaynak olmasını diliyorum.

KAYNAKÇA

- Akbarova, Leyli: Azərbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Viyolonselın Yeri, T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Sanatta Yeterlik Tezi**, Edirne, 2012.
- Cafer, Hatıra A. : Cafer, Hatıra A: “Dünden Bugüne Azerbaycan Müziği Üzerine Bir Değerlendirme”, **İdil Dergisi**, 4/17, 2015, s. 135-146.
- Biricik, Bahar: Cemal Reşit Rey Keman Konçertosu’nun İcrasına Yönelik Çalışma Yöntemleri, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Sanatta Yeterlilik Tezi**, İstanbul, 2011.
- Budak, Yaren: Yalçın Tura’nın Keman Sonatının Yapısal ve Teknik Açından İncelenmesi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2017.
- Hanning, Barbara Russano: **Concise History of Western Music**, W.W. Norton & Company, New York, 1998.
- Huseynova, Aida: **Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera**, Indiana University Press, Bloomington, 2016
- Kasımova, Solmaz ve Zohrabov, Ramiz: **Musiki Edebiyatı**, Orhan Neşriyyat ve Poligrafya Müessesesi, Bakü, 2005.
- Kasımova, Solmaz ve

- Bagirov, Nazım : **Azerbaycan Sovyet Musiki Edebiyatı**, Maarif Yayınevi, Bakü, 1984.
- Jacobson, Bernard: <https://global.britannica.com/art/sonata-form>, 2016. Erişim tarihi: 3 Ekim 2016.
- Kuliyev, Tohit: **Azeraycanskaya Kamerna-Instrumentalnaya i Kansertnaya Muzika dila Smıçkovıch Instrumentov**, Gosudarstienoye İzdatelstvo, Bakü, 1971.
- Kuliyeva, Leyla: **Azer Rzayev**, Şerk-Kerb Yayınevi, Bakü, 2014.
- Machlis, Joseph: **The Enjoyment of Music**, W.W. Norton & Company, New York, 1990.
- Miller, Hugh. ve Cockrell, Dale: **History of Western Music**, Harper Perennial, New York, 1991.
- Rosen, Charles: **The Classical Style**, W.W. Norton & Company, New York, 1998.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000.
- Tong, Daniel: <http://www.beethovenplus.com/beethoven-violin-sonatas/>, 2014. Erişim tarihi: 4 Kasım 2016.

www.azerbaijan.az/_Culture/_Music/_music_e.html, Erişim tarihi: 03 Kasım 2016.

<https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/a-brief-history-of-azerbaijani-music/>, Erişim tarihi: 03 Kasım 2016.

www.azerbaijans.com/content_281_tr.html, Erişim tarihi: 04 Kasım 2016.

http://www.portal.azertag.az/ru/node/1893.WLe_18tRXqA, Erişim tarihi: 12 şubat 2017.

<http://www.news.day.az/culture/727983.html>, Erişim tarihi: 12 şubat 2017

<http://www.1news.az/mobile/authors/122/20120222021702108.html>, Erişim tarihi: 12 şubat 2017



EKLER

Ek 1. Kara Karayev Keman-Piyano Sonatının Yapısal Şeması

I.Bölüm- Moderato

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1-52	Serim	A, B ve Tamamlayıcı temalarından oluşan birinci bölme.	Re minör i-i/ii	AB
1-28	<i>Birinci Bölme</i>	Birinci (Ana) tema	Re minör	A
1-10	Kısım 1	Dramatik karakterli birinci tema, iki cümleden meydana gelmiş bir dönem. Birinci temanın çeken tonundaki gelişimi.	i → I/V	a
11-20	Kısım 2:		V-i	a'
21-28	Köprü	Özellikle piyano partisindeki birinci temanın temelindeki köprü.	i → V/ii	a''
29-52	<i>İkinci Bölme</i>	İkinci (Yardımcı) tema	Mi minör	B
29-38	Kısım 1:	Zıt karakterli ikinci tema, iki ölçülük bir giriş ile iki cümleli bir dönemden meydana gelmiş.	i → I/V	b
37-46	Kısım 2:	Birinci kısım ile aynı, armonik olarak daha zengin karmaşık.	V-i	b'
47-52	Kısım 3:	İkinci temanın eşliğine benzeyen, dans karakterli eşlik temelindeki tamamlayıcı tema.	iv	b''
53-93	Gelişme	Üç kesitten meydana gelmiş gelişme bölümü.	iib	C
53-70	Kesit 1:	Birinci temanın ezgisi ve ikinci temanın eşliği temelindeki birinci kesit. En uzun kesit	ii → V-ii	ab
71-82	Kesit 2:	Tamamlayıcı tema temelinde, ikinci tema ezgisi eşlik olarak kullanıldığı ikinci kesit. Köprüdeki ezgisel figürleri hatırlatan, armonik olarak en zengin ve imitasyonlar temelindeki son kesit.	V/ii → vi nat.	b'''
82-93	Kesit 3:		V	a'''
94-136	Yeniden Serim	Kısaltılmış, dinamik röpriz.	i	A'B'
94-128	<i>Birinci Bölme</i>	Birinci tema	i	A'
94-104	Kısım 1:	Serimdeki birinci kısım gibi ancak tema piyano partisinde ve kısalmış.	i	a
105-112	Köprü	Birinci temanın motifleri ve ikinci temanın eşlik motifleri temelinde.	V	a'
112-136	<i>İkinci Bölme</i>	İkinci tema	i	B'
112-118	Kısım 1:	Zıt karakterli ikinci tema bu kez ana tonda sunulur.	i	b
119-126	Kısım 2:	İkinci temanın ikinci dönemi. Birinciden çok farklı değil.	i	b
127-133	Kısım 3:	Tamamlayıcı temanın re minördeki yeniden sunumu.	V-i	b'
133-136	Kodetta	Dans karakterli eşlik temelindeki kodetta.	i	ab''

II. Bölüm: Recitativo – Andante

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–28	<i>Birinci Bölme</i>	Recitativo ve Andante teması.	Do Majör	AB
1–12	Giriş/Prelüd	Üç cümleden meydana gelmiş, doğaçlama karakterli bir cümle demeti. İlk iki cümle solo keman ile piyanonun da dâhil olduğu üçüncü cümle ise genişlemiş.	V	a
13–16	Cümle 1:	Sekvsenler temelinde, temanın sunulduğu birinci cümle.	i → ii	b
17–28	Cümle 2:	Solo ile piyanonun imitasyonlarla iç içe geçtiği, temanın geliştirildiği ve genişlemiş ikinci cümle	ii	b'
29–52	<i>İkinci Bölme</i>	Birinci bölmenin çeşitlenmiş ve kısaltılmış tekrarı.	Do Majör	AB'
29–30	Giriş/Prelüd	Tek cümleden meydana gelmiş ve çeşitlenerek sadece piyano ile sunulmuş Recitativo.	V	a'
31–38	Cümle 1:	Keman ve piyano partisinin birinci bölmeye göre yer değiştirdiği ve sadece birinci cümlelerin kullandığı tekrar.	i → VI	b''
38–52	Köprü	La majör'ün çeken temelinde (keman partisinin si pedalları) köprü.	$\frac{V/V}{VI}$	a''
52–80	<i>Üçüncü Bölme</i>	Yeni tema temelinde.	La Majör	C
52–57	Cümle 1:	La majör tonunda, lirik yeni tema. İzlenimci eşlik	I	c
57–72	Cümle 2:	Müzikal olarak genişlemiş birinci cümlelerin devamı.		c'
73–80	Cümle 3:	Keman ve piyano partisinin ter değiştirdiği birinci cümlelerin tekrarı.		c''
81–117	<i>Dördüncü Bölme</i>	Andante temasının ritmik olarak genişlemiş tekrarı temelinde.	Do Majör	BA''
81–92	Cümle 1:	Ritmik olarak genişlemiş yardımcı tema piyano ile sunulur. Temanın gelişimi. Piyano eşliği köprü teması temelinde.	II → VI → V	b'''
92–117	Cümle 2 / Poslud	Prelüddeki doğaçlama karakterli, makamsal müzik temelinde. Piyanonun ostinato eşliği ile.	V-I	a'''

III. Bölüm: Moderato

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–19	<i>Birinci Bölme</i>	İki dönemden meydana gelmiş.	Sol minör	A

1–10	Dönem 1:	İki cümleden meydana gelmiş dönem. Birinci cümle piyano solo ile ikinci cümle keman ile sunulmuş.	$i - \underline{V-i}$ ii	a
11 12–19	<i>Bağlantı</i> Dönem 2:	Bir ölçülük bir bağlantı. Birinci motifin temelinde iki cümleden meydana gelmiş dönem.	V–i	a'
20–38	<i>İkinci Bölme</i>	İki cümleden meydana gelmiş.		B
20–26	Cümle 1:	İkinci motif temelinde, ana tondan çekene ilerleyen birinci cümle.	$i - \underline{V-i}$ V	a''
27–30	Cümle 2:	Son derece yalın ikinci motif. Keman ve piyano birbirini katlamış.	$V \rightarrow VII$	a'''
31–38	Köprü	Uzun bir cümleden meydana gelmiş, ana tonu hazırlamak yerine ondan daha da uzaklaşan köprü.	$\underline{V-i}$ VII	
38–48	<i>Üçüncü Bölme</i>	Birinci bölmenin çeşitlenerek kısaltılmış tekrarı.		A'
38–41	Cümle 1:	Temanın önce fa diyez minörde duyurularak sol minöre dönüş.	vii–V–i	a'
42–48	Cümle 2:	Temanın son kez ana tonda sunulması. Cümle kodetta işlevi gören üç ölçü ile kadanstan sonra uzamış.	V–i	a'

IV. Bölüm: Andante

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–26	Birinci Bölme	Tema ve ilk dört çeşitlemeden meydana gelmiş.	Re minör	A
1–4	Tema	Solo piyano ile ünison çalınan dört ölçülük bir cümle.	i–V	
5–8	Çeş. 1:	Solo piyano ile armonize edilmiş.		
9–12	Çeş. 2:	Keman partisinde.		
13–20	Çeş. 3:	Piyano partisinde iki kez		
21–26	Çeş. 4:	sunulmuş. Piyano partisinde.		
27–50	İkinci Bölme	Üç çeşitlemeden meydana gelmiş.	Re Majör	A'
27–32	Çeş. 5:	Piyanonun ritmik eşliği temelinde keman partisinde sunulan tema.	I–vii	
33–36	Çeş. 6:	Keman ve piyanonun temayı iki oktavdan ünison olarak sunması.	Vii–I	
37–42	Çeş. 7:	Altıncı çeşitlemenin çeşitlemesi gibi.		
42–71	Üçüncü Bölme	Dört çeşitlemeden meydana gelmiş.	Re Majör	A''
42–49	Çeş. 8:	Piyanonun yeni eşliği temelinde kemanın akorları ile sunulmuş.	I–V	
50–53	Çeş. 9:	Sekizinci çeşitlemenin devamı	V–I	
54–61	Çeş. 10:	gibi.		
62–71	Çeş. 11:	Bölümün müzikal zirvesi. Tema piyano partisinde. Kodetta işlevi gören son çeşitleme. Largo tempoda ve tema en baştaki gibi piyano partisinde.		

Ek 2. Azer Rzayev Keman-Piyano Sonatının Yapısal Şeması

I. Bölüm, Allegretto

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–181	Serim	A, B ve Tamamlayıcı temalarından oluşan birinci bölme.	Mi minör i–i/ii	AA'B
1–89	<i>Birinci Bölme</i>	İki bölmeli Birinci (Ana) tema iki kez sunulur.	Mi minör	AA'
1–55	Alt bölme 1:	Dört dönemden meydana gelmiş parlak birinci temanın keman ile sunumu. Alt bölme kendi içinde iki kısımdan meydana gelmiş.	i → vii	A
1–12	<i>Giriş</i>	Birinci temanın eşliği temelinde.	i	
13–24	<i>Dönem 1:</i>	İki cümleden meydana gelmiş.	i–V	a
25–37	<i>Dönem 2:</i>	İki cümleden meydana gelmiş.	V–i/vii	a'
38 – 43	<i>Dönem 3:</i>	Üçer ölçülük iki cümleden meydana gelmiş yardımcı fikir.	V/vii	b
44–55	<i>Dönem 4:</i>	İkinci cümlesi genişlemiş yardımcı fikrin gelişimi.	V–i/i	b'
55–89	Alt bölme 2:	Birinci alt bölmenin giriş kısmı olmadan piyano ile tekrarlanması. İkinci dönemden itibaren keman da dâhil olmuş.	i → vii–V	A'
89–106	<i>Köprü</i>	İkinci temanın eşliği temelinde onun tonunu ve temasını hazırlayan köprü.	V → vii/iv	
107–181	<i>İkinci Bölme</i>	İkinci (Yardımcı) tema	La minör	B
107–138	Kısım 1	İki dönemden meydana gelmiş.	i	B
107–122	<i>Dönem 1:</i>	İki cümleden meydana gelmiş, ikincisi birincinin tekrarı.		a
123–138	<i>Dönem 2:</i>	İki cümleden meydana gelmiş birinci dönemin gelişimi.	i	a'
139–156	Kısım 2:	Paralel majörünün (la majör) ilgisinde (fa#), iki dönemden meydana gelmiş, ikincisi genişlemiş.	i/vi → I	a''
157–165	Kısım 3:	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci temanın eşliği temelinde.	iib → I	b
166–181	Tamamlayıcı	İkinci temanın tamamen yeni bir eşlik ile sunulması temelinde.	i	a'''
182–270	Gelişme	Üç kesitten meydana gelmiş gelişme bölmesi.		C
182–225	Kesit 1:	İki kısımdan meydana gelmiş. Birinci kısım piyano ile ikincisi keman ile sunulmuş.	vii/iv	a
226–251	Kesit 2:	Birinci temanın stilize edilmiş hali piyanoda sunulurken keman partisinde ostinato. Keman ve piyanonun diyalogları.	vin	a'
252–270	Kesit 3:	Röpriz işareti ile tekrarlanarak sunulan üçüncü kesit. Birinci kesitteki eşlik figürü sekvenslerle devam ettirilir.	V	a''
271–344	Yeniden Serim	Kısaltılmış, dinamik röpriz.	i	A'B'

271–315	<i>Birinci Bölme</i>	Birinci tema.	i	A'
271–276	Cümle	Solo keman ile kadansı andıran ve serimdeki giriş kısmının işlevini yerine getiren cümle.	i	
277–289	Dönem 1:	İki cümleden meydana gelmiş. Tema kemanın çift sesleri ile sunulmuş.		a
289–301	Dönem 2:	İki cümleden meydana gelmiş. Birinci dönem geliştirilmiş.		a'
302–315	Dönem 3:	İki cümleden meydana gelmiş yardımcı fikir.	vii – V/vii	b
316–344	<i>İkinci Bölme</i>	İkinci tema.	i	B'
316–333	Dönem:	İki cümleden meydana gelmiş, ikincisi genişlemiş. Zıt karakterli ikinci tema bu kez ana tonda ve piyano ile sunulur.	i	b
333–344	Kodetta	Birinci temanın yardımcı fikri temelinde.	V-i	a''

II. Bölüm, Andante

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1-45	<i>Birinci Bölme</i>		La Majör	A
1-4	Giriş/Prelüd	Solo piyano ile sunulan tek cümleli giriş.		
5-15	Kısım 1	Üç cümleden meydana gelmiş, makamsal karakterli birinci cümle. Üç cümleden meydana gelmiş ve birinci kısım, özellikle piyano partisinin özgün eşliği ile geliştirilmiş.	I	a
16-30	Kısım 2		II → i (min.)	b
31-45	Kısım 3/Köprü	İki cümleden meydana gelmiş birinci temanın temelinde ikinci bölmenin tonunu hazırlayan köprü.	i → $\frac{II/I}{VI}$	a'
46-82	<i>İkinci Bölme</i>	Birinci temanın yeni tondaki gelişimi.	Fa minör	B
46-51	Kısım 1	İki cümleden meydana gelmiş ve keman ve piyanoda iki ayrı hat kontrpuan gibi sunulmuş.	i → vii	a
51-58	Kısım 2	İki cümleden meydana gelmiş ve mi minör tonunda.	vii	b
59-82	Köprü	İki kısım ve dört cümleden meydana gelmiş birinci tema temelinde ve sol sesi ekseninde uzun köprü.	? (sol)	a'
83-115	<i>Üçüncü Bölme</i>	Yeni tema temelinde.	Re minör	C
83-92	Kısım 1	İki cümleden meydana gelmiş, tonu tanıtan kısım.		a
92-105	Kısım 2	Dört cümleden meydana gelmiş yeni tema önce piyano sonra keman ile sunulmuş.	i-V-i	b
106-115	Kısım 3	Birinci kısım ile aynı sadece ikinci cümlesi kısalmış.		a'
115-133	Köprü	Solo kadans karakterli köprü birinci temanın temelindedir ve röprizdeki ana tonu hazırlar.	i V/V	Aa''
134-150	<i>Dördüncü Bölme</i>	Birinci temanın kısalmış tekrarı.	La Majör	A'
134-145	Kısım 1	Üç cümleden meydana gelmiş birinci bölmedeki birinci kısmın tekrarı.		
145-150	Kısım 2/Postlüd	En baştaki giriş kısmı bu kez kemanla birlikte sunulmuş.	I	a

III. Bölüm, Allegro

<i>Ölçüler</i>	<i>Bölünüm</i>	<i>Açıklama</i>	<i>Temel Tonal Yapı</i>	<i>Tasarım Sembolü</i>
1–44	Refren	İki bölmeli şarkı biçimindeki refren.	Mi minör	A
1–5	Giriş	Beş ölçülük eşliğin ve tonun önceden duyurulduğu giriş.	i–V	
6–16	Dönem 1	İki cümleden meydana gelmiş refren teması.	V → I/iv	a
17–25	Dönem 2	Birinci temanın gelişimi ve kemanın zengin tınısal sunumu temelinde.		b
26–43	Dönem 3	Birinci cümlesi keman, ikinci cümlesi piyano ile sunulmuş ve birinci epizot tonuna bağlanmış.	i	a'
44–85	Birinci Epizot	İkinci tema.	Si minör	B
44–66	Bölme 1	İki dönemden meydana gelmiş. Birinci temanın motifleri temelinde ve yeni tonda zıt ikinci tema.	i	a
66–85	Bölme 2	Birinci bölmenin tekrarı ancak keman ve piyano partileri yer değiştirmiş.	i	a'
85–93	Refren	Refren teması.	Mi minör	A'
85–93	Cümle	Refren temasının sadece birinci cümlesinden meydana gelmiş. Sonu ikinci epizota bağlantı işlevi görür.	i	a
93–154	İkinci Epizot	Üçüncü tema.	Do Majör	C
93–104	Dönem 1	Solo piyano ile sunulan giriş karakterli ve üç cümleden meydana gelmiş en zıt tema.	I	a
105–124	Dönem 2	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci cümlesi uzamış ve tema keman ile sunulmuş.		b
125–131	Köprü	İkinci alt bölmeyi üçüncü alt bölmeye bağlayan köprü. Eski tondan uzaklaşma işlevi var ve solo piyano ile sunulmuş.	I–V/V	
132–147	Dönem 3	Birinci dönemin keman ve piyano ile yeniden sunumu.	I	a'
85–197	Refren	Birinci tema.	Mi minör	A''
154–155	Giriş	İki ölçülük keman eşliği ile giriş.	i–V	
156–172	Dönem 1	İki cümleden meydana gelmiş refren teması.	V → I–V/iv	a
173–197	Dönem 2	Refren temasının keman ile sadece bir cümlesinin tekrarı ve kodayı hazırlayan yeni müzik fikri.		a'
198–216	Koda	Refren teması ve <i>birinci bölümün</i> teması üzerine.	V–i	a''

Ek 3. Süleyman Aleskerov Keman-Piyano Sonatının Yapısal Şeması

I. Bölüm: Mülayim ahenkli

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–89	Serim	A, B ve Tamamlayıcı temalarından oluşan birinci bölme.	Si minör i–III	AB
1–32	<i>Birinci Bölme</i>	İki bölmeli Birinci (Ana) tema	Si minör	A
1–16	<i>Dönem 1:</i>	Sekizer ölçülük iki cümleden meydana gelmiş birinci temanın yalın sunumu.	i	a
17–32	<i>Dönem 2:</i>	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci cümlesi birinci dönemin ikinci cümlesi ile ancak oktav tizden seslendirilmiş.	V – i	a'
32–46	Köprü	İki cümleden meydana gelmiş ve sekvensler temelinde ikinci temanın tonunu hazırlayan köprü	V7/iv → III	
46–89	<i>İkinci Bölme</i>	Halk türküsü karakterindeki İkinci (Yardımcı) tema	Re Majör	B
46–59	<i>Dönem 1:</i>	İki cümleden meydana gelmiş. Birinci cümle solo piyano, ikincisi keman ile sunulmuş.	i	a
60–75	<i>Dönem 2:</i>	Birinci dönemin sekvensler temelinde ve köprüyü andıran gelişimi.	IV – V – i	a'
76–89	Tamamlayıcı	İkinci temanın oktav tizden sunulması temelinde.	i	a''
89–138	Gelişme	Üç kesitten meydana gelmiş gelişme bölmesi.		C
89–105	Kesit 1:	Ana temanın yeni tonda (re minör) noktalı sekizlik ve onaltılık nota figürleriyle sunulması.	iii	a
105–120	Kesit 2:	Ana temanın ikinci cümlesinin piyanonun zengin arpejleri temelinde sunulması.	VI	a'
121–138	Kesit 3:	Kemanın solo figürleri temelinde reçitatif karakterli son ve en kısa kesit.	VI	a''
138–205	Yeniden Serim	Aynalı röpriz.	VI–i	B'A'
138–172	<i>Birinci Bölme</i>	İkinci tema.	VI	B'
138–162	<i>Dönem</i>	Üç cümleden meydana gelmiş ve ikinci temanın Sol majör tonunda sunumu temelinde.	VI	b
162–172	Köprü	Serim bölmesindeki köprü ile aynı.	VI → i	
172–205	<i>İkinci Bölme</i>	Birinci tema.	i	A'
172–186	<i>Dönem 1:</i>	İki cümleden meydana gelmiş birinci temanın kemanın eşliği temelinde piyano ile sunumu.	i	a
172–186	<i>Dönem 2:</i>	Birinci dönemin geliştirilmiş tekrarı ancak tema keman ile sunulmuş.	V – i	a'

II. Bölüm: Intermezzo

<i>Ölçüler</i>	<i>Bölünüm</i>	<i>Açıklama</i>	<i>Temel Tonal Yapı</i>	<i>Tasarım Sembolü</i>
1–29	<i>Birinci Bölme</i>	İki dönemden meydana gelmiş.	Re minör	A
1–8	Giriş:	Son derece kromatik ve onaltılık notalarla trillerden meydana gelen giriş cümlesi.	V–i	
8–19	Dönem 1:	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci cümle birinci cümlelerin tekrarı ancak tema çalgılar arasında yer değiştirmiş.	i–II–i–V–i	a
20–29	Dönem 2:	İki cümleden meydana gelmiş. Ritmik yapı aynı kalmış ancak eşlik dokusu değişmiş.	i–II–I	a'
30–58	<i>İkinci Bölme</i>	Re ekseninde ancak modu değişmiş.		B
30–42	Cümle	İkinci motif temelinde, ana tondan çekene ilerleyen birinci cümle. Son derece yalın ikinci motif. Keman ve piyano birbirini katlamış.	I	a
43–58	Kadans	İki kesitten meydana gelmiş. Reçitatif karakterli birincisi piyano eşliği ile sunulur. İkincisi solo piyano ile.	I	
59–90	<i>Üçüncü Bölme</i>	Birinci bölmenin giriş kısmı atılmış birebir tekrarı.		A'
59–73	Dönem 1:	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci cümle birinci cümlelerin tekrarı ancak tema çalgılar arasında yer değiştirmiş.	i–II–i–V–i	a
74–83	Dönem 2:	İki cümleden meydana gelmiş. Ritmik yapı aynı ve eşlikte giriş figürlerinin izleri bulunmakta.	i–II–I	a'
84–90	Kodetta	Bölümün ana motifinin tekrarından meydana gelmiş.	I	

III. Bölüm: Tez tez

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1-49	<i>Birinci Bölme</i>	Küçük iki bölmeli yapıda.	Si Majör	A
1-13	Cümle 1	Eşlik motifinin önceden duyurulduğu ve solo keman ile sunulan canlı ana tema.	I-ii-I	a
14-25	Cümle 2	Birinci cümlelerin armonik cevabı niteliğinde ve partilerin yer değiştirdiği temanın gelişimi.	I	a'
25-38	Cümle 3	Ana temanın ritmi temelinde tonal uzaklaşma. Cümlelerin sonu küçük a bölmesine dönüş köprüsü işlevi görür.	I/V → I	b
38-49	Cümle 4	Birinci cümlelerin solo keman ile oktav tizden tekrarlanması temelinde.	I	a
50-112	<i>İkinci Bölme</i>	Birinci bölmenin yeni tondaki gelişimi ve bölümün en uzun bölümü.	Sol Majör	B
50-61	Cümle 1	Birinci bölmenin birinci cümlesinin yeni tonda piyano ile sunulması.	I	a
62-76	Cümle 2	Birinci cümledeki malzemenin partilerin yer değiştirmesi ile gelişimi.	V	a'
76 - 91	Cümle 3	Partilerin tekrar yer değiştirmesi ile temanın melodik cevabı ile birlikte tekrar sunulması.	I-i	a''
91-113	Köprü	Ana tema motiflerinin gelişimi temelinde keman piyanonun karşılıklı diyalogları.	i-IV-VIb-V7/III	
113-173	<i>Üçüncü Bölme</i>	Birinci bölmenin dinamik tekrarı.	Si Majör	A'
113-125	Cümle 1	Birinci bölmedeki gibi ancak ilk olarak keman yerine piyano ile sunulmuş.	I-ii-I	a
126-137	Cümle 2	Birinci cümlelerin armonik cevabı niteliğinde ve partilerin yer değiştirdiği temanın gelişimi.	I	a'
137-149	Köprü	İkinci bölmenin köprüsü gibi karşılıklı diyaloglar temelinde.	I-V-iv-vii	
150-167	Cümle 2	Kemanın zengin armoniler temelindeki üçlemeleri temelinde.	vii-iv-V	
167-172	Cümle 3	Dominant temelinde en kısa köprü cümlesi.	V-V7/V-V	
173-185	Koda	Altışar ölçülük iki cümleden meydana gelmiş ana temanın üçlemelerle görkemli sunumu.	V-I	a'''

ÖZGEÇMİŞ

Zoumroud Alieva 1965 yılında Rusya'nın Soçi şehrinde doğmuştur. 6 yaşında şehrin müzik okulunda piyano eğitimine İnkina Natalia ile başlamıştır. 1979 yılında müzik okulundan üstün başarı ile mezun olmuştur. Daha sonra Asef Zeynallı Müzik Koleji'ne girmeye hak kazanarak Zenfira Gulieva'nın öğrencisi olarak eğitime devam etmiştir. 1985'te Azerbaycan'ın Bakü şehrinde yapılan "En İyi Piyanist" piyano yarışmasında 1.'lik ödülünü kazanmıştır. Aynı yıl Asef Zeynallı Müzik Koleji'ni en iyi dereceyle bitirerek kırmızı diplomasını almıştır. 1985 yılında Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası ile Faik Mustafayev yönetiminde S.Prokofiev'in 2. Piyano Konçertosu'nu seslendirmiştir. 1985 yılında eğitimine Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda devam ederek Prof. Dr. Feride Gulieva'nın öğrencisi olmuştur. 1990 yılında eğitimini başarıyla tamamlayarak mezun olmuştur. 1992 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisansını tamamlayıp, 1996 yılına kadar öğretim üyeliği yapmıştır. Bu süreç içerisinde Polonya, İsrail, Macaristan ve Bulgaristan da festivallere katılıp birçok sanatçıyla birlikte oda müziği ve solo konserler vermiştir. 1995 yılında Azerbaycan Opera ve Bale Senfoni Orkestrası ile Rauf Abdullayev yönetiminde S.Rachmaninov'un 3.Piyano Konçertosu'nu seslendirmiştir. 1996 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda korrepetisyon hocalığı yapmaya başlamıştır. 2008 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ikinci yüksek lisansını tamamlamıştır. Bu süreç içerisinde Bulgaristan, Türkiye, İsrail, Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Macaristan, Bosna, Rusya, Japonya'da solo ve oda müziği konserlerine devam etmektedir.