



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO SANAT DALI

**GEORGE ENESCU'NUN MÜZİĞİNDE RUMEN HALK
MÜZİĞİNİN ETKİSİ:
OP. 25 KEMAN VE PİYANO SONATI**

(SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Çağdaş ÖZKAN

BURSA – 2022



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO SANAT DALI**

**GEORGE ENESCU'NUN MÜZİĞİNDE RUMEN HALK
MÜZİĞİNİN ETKİSİ:
OP. 25 KEMAN VE PİYANO SONATI**

(SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Çağdaş ÖZKAN

**Danışman:
Prof. Gülay GÖĞÜŞ**

BURSA – 2022

T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Müzik Anasanat Dalı, Pişano Sanat Dalı'nda 711571001 numaralı Çağdaş Özkan hazırladığı “George Enescu'nun Müziğinde Rumen Halk Müziğinin Etkisi: Op. 25 Keman ve Pişano Sonatı” başlıklı sanatta yeterlik tezi ile ilgili savunma sınavı,/...../20.... günü - saatleri arasında yapılmıştır. Alınan cevaplar sonunda adayın (başarılı / başarısız) olduğuna (oybirliğı / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)
Prof. Gülay GÖĞÜŞ
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

.../.../ 2022



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 23/05/2022

Tez Başlığı / Konusu: G. Enescu'nun Müziğinde Rumen Halk Müziğinin Etkisi: Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 82 sayfalık kısmına ilişkin, 19/05/2022 tarihinde şahsım tarafından *Turnitin* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarını inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Çağdaş ÖZKAN
Öğrenci No: 711571001
Anabilim Dalı: Müzik
Programı: Piyano
Statüsü: Y.Lisans Doktora

Danışman
Prof. Gülay Göğüş

23/05/2022

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “George Enescu’nun Müziğinde Rumen Halk Müziğinin Etkisi: Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Çağdaş Özkan

Öğrenci No: 711571001

Anasanat Dalı: Müzik

Programı: Piyano

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora

: Sanatta Yeterlik

ÖZET

Yazar adı soyadı	Çağdaş ÖZKAN
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	Müzik
Sanat dalı	Piyano
Tezin niteliği	Sanatta Yeterlik
Mezuniyet tarihi/...../2022
Tez danışmanı	Prof. Gülay GÖĞÜŞ

George Enescu'nun Müziğinde Rumen Halk Müziğinin Etkisi: Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı

Hayatı boyunca kemancılığıyla bilinen Rumen besteci George Enescu, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden birisi olmasına rağmen bu alandaki değeri yaşadığı süre boyunca çok fazla anlaşılmamıştır. Enescu'nun bestelediği eserler giderek daha çok rağbet görmekte, ancak Türkiye'de eserleri konser programlarında çok sık yer almamakta ve besteci hakkında akademik bir çalışma da bulunmamaktadır.

Enescu, kemancılığının ve besteciliğinin yanı sıra şeflik ve eğitimcilik de yapmıştır. Birçok bestesinde Rumen halk müziği öğelerinden faydalanmış ve Romanya'daki müzik kurumlarının ve klasik müziğin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

“Rumen halk karakterinde” başlıklı Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı'nın incelendiği bu çalışmada bestecinin hayatı ve müzik kariyerinden bahsedilmiş, bu eser özelinde Rumen halk müziğinin hangi öğelerinden faydalandığı tespit edilmiş ve bu bağlamda Rumen halk müziğinin belli başlı özellikleri işlenmiştir. Türkiye'de Enescu ile ilgili akademik bir çalışmaya rastlanmadığından bu çalışmanın, Enescu'nun müziği ve Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı'nın seslendirilmesine yönelik çalışmalara yol gösterici bir kaynak olarak kullanılması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: G. Enescu, Op. 25 Keman-Piyano Sonatı, Müzikal stil, Rumen halk müziği

ABSTRACT

Name & surname	Çağdaş ÖZKAN
University	Bursa Uludağ University
Institute	Institute of Social Sciences
Field	Music
Subfield	Piano
Degree awarded	Proficiency of Arts
Date of degree awarded/...../2022
Supervisor	Prof. Gülay GÖĞÜŞ

The Influence of Rumanian Folk Music in the Music of George Enescu: Op. 25 Sonata for Violin and Piano

Enescu was a prominent composer of the 20th century. However, his career as a composer was overshadowed by his violin career, therefore, during his life time he was mostly a well-known violinist. Although recently his compositions have started to gain more popularity, Enescu -as a composer- has still not drawn significant attention in concert programs and academic fields, especially in Turkey.

Along with his violin and composition career, Enescu has also built his career as a conductor and an instructor. He was influenced by Romanian folk music in a number of his compositions and has played a significant role in the development of Romanian musical institutions and classical music in Europe.

In the first chapter of this study Enescu's life and music career and in the second chapter certain aspects of Rumanian folk music was discussed. In the third chapter, Enescu's Op. 25 Sonata for Violin and Piano titled "in the Romanian folk character" was examined thoroughly by means of Romanian folk character influences in the piece. Due to the fact that there is no academic research on Enescu in Turkey, this study aims to provide a source and insight in execution and performance of Enescu's music and Op. 25 Sonata for Violin and Piano.

Keywords: G. Enescu, Op. 25 Violin-Piano Sonata, Musical style, Rumanian folk music

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
SANATTA YETERLİK İNTİHAL YAZILIM RAPORU	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER	viii
TABLolar	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM GEORGE ENESCU'NUN HAYATI VE MÜZİĞİ

1.1 Çocukluğu ve İlk Müzik Eğitimi	2
1.2 Viyana ve Paris Yılları	4
1.3 Müzik Kariyeri	7

İKİNCİ BÖLÜM RUMEN HALK MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

2.1 Rumen Halk Müziğinde Roman Etkisi	12
2.2 Müzikal Türler	15
2.2.1 Doina, Hora Lunga	15
2.2.2 Hora, Sarba	19
2.3 Enstrümanlar	21
2.4 Modlar ve Ses Dizileri	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM OP. 25 KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN İNCELENMESİ

3.1 Birinci Bölüm – Moderato Malinconico	31
3.2 Andante Sostenuto e Misterioso	42
3.3 Allegro Moderato, Ma Non Troppo Mosso	56
SONUÇ	74
KAYNAKLAR	76
EK – 1	79
EK – 2	80
ÖZGEÇMİŞ	81

ŞEKİLLER

Şekil 1: Sighet – Baia Mare bölgesinden bir doina.....	16
Şekil 2: Câmpulung Moldovenesc bölgesinden bir dans horası	19
Şekil 3: Op. 28 Impressions d'enfance eserinde yer alan kuş efekti.....	22
Şekil 4: Çingene dizisi	25
Şekil 5: Hicaz makamı	26
Şekil 6: Belirsiz dizi	27
Şekil 7: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki birincil tema, cevap ve soru motifleri (Ölçüler: 1 – 5).....	32
Şekil 8: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki <i>con grazia</i> motifinin gelişimi ve <i>giocoso</i> motifinin sunuluşu (Ölçüler: 6 – 11).....	34
Şekil 9: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki ikincil tema ve tonal merkezleri (Ölçüler: 26 – 31)	36
Şekil 10: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki ikincil temanın en olgun hali ve <i>tambal</i> efekti (Ölçüler: 32 – 41)	37
Şekil 11: Birinci bölüm – Gelişme bölmesindeki La Sol çarpışması ;(Ölçüler: 68 – 69)	39
Şekil 12: Birinci bölüm – Yeniden sergide birincil tema (Ölçüler: 72 – 76).....	40
Şekil 13: Birinci bölüm – Yeniden sergi bölmesinde <i>con grazia</i> motifi ile gelen ritmik değişim ve ikincil tema (Ölçüler: 81 –89)	41
Şekil 14: İkinci bölüm – A bölmesi ana temasının cümleleri ve motifleri (Ölçüler: 1 – 15).....	45
Şekil 15: İkinci bölüm – A bölmesi kapanış (Ölçüler: 19 – 23)	46
Şekil 16: İkinci bölüm – A bölmesindeki <i>con grazia</i> motifi (Ölçüler: 30 – 34).....	47
Şekil 17: İkinci bölüm – B bölmesine geçiş köprüsü ve temel motifler üzerinde serbest doğaçlama (Ölçüler: 35 – 39)	48
Şekil 18: İkinci bölüm – B bölmesi birinci blok ve kuş sesleri (Ölçüler: 41 – 47).....	50
Şekil 19: İkinci bölüm – İkinci A bölmesi ana melodisi (Ölçüler: 57 – 62).....	52
Şekil 20: İkinci bölüm – Kısa kapanış, koda ve belirsiz dizi (Ölçüler: 69 – 75)	54
Şekil 21: İkinci bölüm – Bitiş ve <i>diminuendo</i> (Ölçüler: 89 – 92).....	55
Şekil 22: Üçüncü Bölüm – Sergi bölmesindeki A kısmı ve temel motifler (Ölçüler: 1 – 17)	58
Şekil 23: Üçüncü bölüm – Sergi bölmesindeki B kısmı (Ölçüler: 26 – 46)	59
Şekil 24: Üçüncü Bölüm – Sergi bölmesindeki kadans noktası (Ölçüler: 59 – 61).....	60
Şekil 25: Üçüncü Bölüm – Sergi bölmesindeki C kısmı (Ölçüler: 61 – 81).....	61
Şekil 26: Üçüncü bölüm – Sergi bölmesinde çeyrek seslerin kullanımı (Ölçüler: 82 – 92).....	62
Şekil 27: Üçüncü bölüm – Köprü ve D kısmının teması (Ölçüler: 132 – 155).....	63
Şekil 28: Üçüncü Bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının birinci varyasyonu (Ölçüler: 162 – 175)	64
Şekil 29: Üçüncü bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının ikinci varyasyonu (Ölçüler: 178 – 185)	65
Şekil 30: Üçüncü bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının üçüncü varyasyonu (Ölçüler: 196 – 205)	66
Şekil 31: Üçüncü bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının üçüncü varyasyonunun sonu (Ölçüler: 206 – 214).....	66

Şekil 32: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesindeki ıslık figürü (Ölçü: 258).....	67
Şekil 33: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesinde C kısmının çeşitlendirilmiş hali (Ölçüler: 274 – 284)	68
Şekil 34: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesinde eksik yedili temelindeki akor ve motifler (Ölçüler: 349 – 362).....	69
Şekil 35: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesinde eksik yedili akoru ve inisi kromatik figürler (Ölçüler: 363 – 377).....	70
Şekil 36: Üçüncü bölüm – Koda bölmesindeki kemanın haykırış melodisi ve piyanonun gürültülü eşliği (Ölçüler: 382 – 396)	72
Şekil 37: Üçüncü bölüm – Koda bölmesindeki <i>cluster</i> akorlar ve final (Ölçüler: 399 – 403).....	73



TABLÖLAR

Tablo 1: Birinci bölüm – Form analizi	31
Tablo 2: İkinci bölüm – Form analizi	43
Tablo 3: Üçüncü bölüm – Form analizi	57



GİRİŞ

"Keman repertuvarının altın çağı" olarak bilinen 19. yüzyılda ortaya çıkan virtüöz kavramı ve bestecilik alanındaki gelişmeler müzik alanında köklü değişimlerin yaşanmasına yol açmıştır. Romanya'nın en önemli müzikal değerlerinden biri olan George Enescu, kemancılığının yanı sıra besteci ve orkestra şefi olarak müziğe yön veren başlıca isimlerden biri olmuş, ayrıca piyano çalmadaki ustalığı ve öğretmenliğiyle de adından söz ettirmiştir.

Yaşadığı dönemin önde gelen besteci ve müzisyenlerinden eğitim alan, en önemli müzik okullarında öğretmenlik yapan Enescu, kariyerine keman sanatçısı olarak başlamışsa da kendi müzikal kişiliğini bestecilikte bulduğunu söylemiş, orkestra şefi ve besteci olarak başarılı bir müzik yaşamı sürdürmüş, Avrupa'nın ve Amerika'nın önemli sahnelerinde konserler vermiştir.

George Enescu'nun müziğini anlamak için yaşamış olduğu dönemi ve o dönemdeki müzikal anlayışı algılamak oldukça önemlidir. Döneminin en ünlü besteci ve müzisyenleriyle yakın dostluklar kuran Enescu hem 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen iki büyük savaşa hem de hızla gelişen teknolojik imkânların müzik üzerindeki etkisine yakından tanıklık etmiştir.

Türkiye'de George Enescu hakkında yapılan herhangi bir araştırmaya rastlanmaması, bu çalışmanın konusunu belirlemede önemli rol oynamıştır. Keman edebiyatındaki eserleriyle önemli bir yere sahip olan George Enescu hakkında yapılan bir araştırmanın, bestelediği eserlerin yorumlanmasına ve tanınmasına yapacağı katkıların yanı sıra keman eğitimi açısından da faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde George Enescu'nun hayatı ve aldığı müzik eğitimi hakkında bilgiler verilmiş, ayrıca besteci ve orkestra şefi yönleriyle de tanıtılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde Romanya'nın Halk Müziği üzerinde durulmuş, üçüncü bölümünde ise Enescu'nun Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı incelenmiş ve bestecinin müzikal anlayışı ile bağlantı kurularak açıklamalarda bulunulmuştur.

1. BÖLÜM

GEORGE ENESCU'NUN HAYATI VE MÜZİĞİ

20. yüzyılın başlarında tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de geleneklerin ötesinde birbirinden farklı devrimci akımlar önemli rol oynamaya başladı. Müzik dünyasında köklü değişikliklerin yaşandığı bu süreçte Fransız besteciler Claude Debussy ve Maurice Ravel "İzlenimcilik" akımına önderlik ederken Macar besteci Bela Bartók Avrupa'nın birçok yöresine ait halk müziği öğelerini modern akımlarla birleştirerek kendi çizgisini oluşturdu. Aynı yıllarda Rus besteci İgor Stravinski ilk dönem eserlerinde ritmik yapıları alt üst ederek gelenekleri şekillendirirken sonraki dönem eserlerinde ise "Neo Klasik" akım içerisinde eserler bestelemeye başladı. Öte yandan Alman besteci Arnold Schönberg yepyeni bir deneysel yazım türü olan "12 ton tekniği" ile belki de 20. yüzyılın en büyük müzik devriminde başrol oynadı.

Bestecilik anlayışlarında bu denli değişikliklerin yaşandığı müzik sahnesine çıkan George Enescu ününü kemancılığı sayesinde kazandı. Enescu da çağdaşı besteciler gibi birçok devrimci eser yazmış olmasına rağmen onun bu yanı çoğu zaman kemancılığının gölgesinde kaldı. Buna rağmen Enescu'nun kendisini en önemli ve özel bulduğu alan bestecilikti. Yazım tekniğinin mükemmelliği, titizliği, eşsiz duyusu ve derin çalgı ve müzik bilgisi sayesinde birbirinden kaliteli eserler ortaya koymuş ve yıllar içerisinde kendine has stilini geliştirerek zamanın kaotik müzik dünyasında çok özel bir yer edinmiştir.

1.1. Çocukluğu ve İlk Müzik Eğitimi

George Enescu 19 Ağustos 1881'de Romanya'nın kuzeyinde Botaşani şehrinin bir köyü olan Liveni'de¹ dünyaya geldi. Ailenin yedi çocuğunun sonuncusu ve tek hayatta kalan olması nedeniyle annesi onu çok korumacı bir şekilde yetiştirdi. Annesinin bu korumacı tavrının Enescu'nun müzik yaşamında son derece önemli etkileri olacaktı.

¹ Liveni köyünün ismi sonradan Enescu'nun anısına ithafen "George Enescu" olarak değiştirilmiştir.

Her iki büyükbabası da Ortodoks rahibi olan Enescu'nun çocukluğunda din ve müzik eşit derecede yer alıyordu. Annesi gitar ve piyano çalarken babası ise hem şarkı söyler hem de keman çalardı. Annesinin tek hayatta kalan oğluna karşı olan aşırı korumacı tavrı ve dindar kişiliği, Enescu'nun kişiliğinin oluşmasında oldukça önemli rol oynadı.

Dindar bir ailenin oğlu olması nedeniyle çocukluğu boyunca düzenli olarak kiliseye giden Enescu'nun buradaki ayinlerde duyduğu çok sesli koro eserlerinden ve dini müzikten etkilendiği sonraki yıllarda bestelediği eserlerinde kendini gösterecekti. Dini inancı yönünden annesinin etkisinde kalan küçük Enescu'nun kişiliği de bundan etkilendi.² Besteciyi yetişkinliğinde yakından tanıyan dostları, onun çoğunlukla kibar, sabırlı, pratik ve enerjik tavırlarının altında gizli son derece yüklü bir duygusal hayat olduğu görüşünü paylaşmışlardır. Enescu'nun kişiliğinin şekillenmesindeki bir diğer unsur da kendinden önce doğan kardeşlerinin küçük yaşlarda vefat etmelerine duyduğu hüznüdü. Müzikolog ve müzik eğitimi bilimcisi Olguța Lupu bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Enescu çok erken yaşta vefat eden büyük kardeşlerinin sonuncusu olarak hayattaki varlığının farkındaydı ve bu farkındalık bestecinin kader olgusuna olan takıntısının, hatta hayata bakış açısının en derin köklerinin bile kaynağı olabilir.³

Enescu'nun babası Costache Enescu, Liveni'deki *lăutarları*⁴ sık sık evlerine davet eder ve onlarla birlikte müzik yapardı. Bu davetler ve *lăutarlar* Enescu'nun müziğe olan yeteneğinin ortaya çıkmasında ve müzikal kimliğinin gelişmesinde önemli rol oynadı. Enescu, evlerine gelen *lăutarların* geleneksel görünümlü kıyafetlerinden ve çalma stillerinden oldukça etkilendi.⁵ Enescu bu davetlerle ilgili sonraları şu satırları yazacaktı:

Köyümüzden çok uzak olmayan bir kaplıcada bir Çingene grubunun çaldığı müziği duyduğumda sadece üç yaşındaydım. Bir pan flüt, birkaç keman, bir *çimbalom* ve bir kontrbastan oluşan garip bir grup! Ertesi sabah zamanımı bir tahta parçasına dikiş ipliği takarak ve bunun bir keman olduğuna inanarak geçirdiğim ve önceki akşam duyduklarımı taklit ettiğim için duyduklarımın oldukça etkilenmiş olmalıyım. Boruyu taklit etmek için ise ıslık çaldım ve *çimbalom* için tahta sopaları kullandım.⁶

² Noel Malcolm, *George Enescu: His Life and Music* (Londra: Toccata Press, 1990), s. 28-29.

³ Olguța Lupu, "About the "Inner Beauty" in the life and creation of George Enescu," *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* 3, No. 10 (Ocak-Aralık 2012): s. 72.

⁴ *Lăutar*: Roman (çingene) kökenli müzisyen

⁵ Ji Won Kim, "George Enescu: His Influence as a Violinist and Pedagogue" (Yüksek Lisans Tezi, Sydney Üniversitesi, Sydney, 2011), s. 8.

⁶ Yuri Noh, "A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, Op. 25, Emphasizing Its Use of Romanian Lăutari Violin Techniques and Style" (Doktora Tezi, Kuzey Texas Üniversitesi, Denton, Texas, 2020), s. 10.

İlk keman derslerini dört yaşındayken Lae Chioru lakaplı bir *lăutardan* alan Enescu kısa sürede büyük gelişme gösterdi. Çocuklarının müziğe olan yeteneğini daha da ileri taşımak isteyen ailesi onu İaşi şehrindeki konservatuvara götürdü. Burada keman öğretmeni ve konservatuvar müdürü Eduard Caudella ile görüşen aile, Enescu'nun çok küçük yaşta olması nedeniyle konservatuvara kabul edilemeyeceğini öğrendiler. Konservatuvar müdürü Caudella'nın Enescu'nun öncelikle nota okuma dersleri alması ve konservatuvara daha sonra başvurmaları gerektiğini belirtmesi üzerine ailesi Enescu'ya nota okuma dersleri aldirmaya başladı. Nota öğrenimi dersleri sayesinde bir yandan keman çalmada ilerleyen Enescu, diğer yandan da ailesinin kendisine aldığı piyano ile polifoniye olan özlemine gidermenin yolunu bularak ilk basit beste denemelerini yapmaya başladı.⁷

İki yıl sonra yedi yaşında iken ailesi küçük Enescu'yu tekrar İaşi'ye götürdü. Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps'in öğrencisi olan Caudella, Enescu'ya bir süre ders verdikten sonra küçük çocuğun müziğe olan üstün yeteneğini fark etti. Onun bir an önce Avrupa'nın en önemli müzik merkezlerinden biri olan Viyana Konservatuvarı'na (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde) gönderilip daha iyi bir eğitim alması tavsiyesinde bulundu.⁸

1.2. Viyana ve Paris Yılları

Viyana, özellikle Klasik Dönem'den itibaren sanatın ve müziğin en büyük merkezlerinden biri konumundaydı. Daha önce Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert gibi önemli bestecilerin yaşadığı ve Johannes Brahms'ın hâlâ hayatta olup bulunduğu şehir, Enescu için bulunmaz bir müzik vahası olacaktı.

Caudella'nın da tavsiyesi sonucu ailesiyle birlikte 1888 yılında Viyana'ya giden Enescu burada girdiği sınavda başarılı oldu ve 1882 yılında yedi yaşında konservatuvar sınavını

⁷ Helen Katharine Ayres, "George Enescu: The Complete Musician, A Study of Violin Virtuosity in Enescu's Sonata for Piano and Violin" (Doktora Tezi, Melbourne Üniversitesi, Melbourne, 2006), s. 8.

⁸ Elizabeth Layton, "Revisiting George Enescu's 1921 Bucharest Recital Series: a performance-based investigation with recordings and exegesis" (Doktora Tezi, Adelaide Üniversitesi, Adelaide, 2019), s. 120.

kazanan Fritz Kreisler'den sonra Viyana Konservatuvarı'na on yaşından önce kabul edilen ikinci öğrenci oldu.⁹

1893 yılına kadar öğrenci olduğu Viyana Konservatuvarı'nda Robert Fuchs ile kompozisyon ve armoni, Joseph Hellmesberger ile keman çalışma fırsatını yakalayan Enescu burada ayrıca Anton Bruckner'in, Johannes Brahms'ın ve Richard Wagner'in müziği ile tanıştı. Hatta Brahms'ın Klarnet Beşlisi'nin ilk seslendirilmesini canlı olarak dinledi ve okul orkestrasıyla birlikte Brahms'ın bazı eserlerini bestecinin de dinleyici olarak bulunduğu konserlerde seslendirdi.¹⁰

Hellmesberger'den sonra keman eğitimine ünlü virtüöz Joseph Bohm'un öğrencisi Sigismund Bachrich ile devam eden Enescu, küçük yaşına rağmen büyük bir gelişme göstererek keman repertuarının en zor eserlerinden biri olduğu düşünülen Niccolò Paganini'nin Op. 6 Keman Konçertosu'nu yalnızca iki hafta içinde çaldı. Buna rağmen ömrü boyunca kemancı olarak anılacak olan Enescu'nun esas hayali ise besteci olmaktı. Bir konserinden sonra seyircinin alkışlarının arasından öğretmeni Hellmesberger'in "Sen bir virtüöz olacaksın ve istesen de istemesen de öyle kalacaksın" sözlerini duyan Enescu, bu sözleri hayatı boyunca unutmayacak ve müzikal kimliğini inşa ederken kendini çoğu zaman kemancılık ile bestecilik arasında seçim yapmak zorunda hissedecekti.¹¹ Bu nedenle 1893 yılında Viyana Konservatuvarı'ndan başarıyla mezun olduktan sonra bir süre daha Fuchs ile kompozisyon çalıştı. Fuchs'un kontrpuantal çok seslilik anlayışının etkisi Enescu'nun Op. 1 *Poème Roumain* eserinde açıkça görülmektedir.¹²

1895 yılında Jules Massenet'den kompozisyon dersi almak arzusu ile dönemin müzisyenlerinin de yaptığı gibi Avrupa'nın yeni müzik merkezi Paris'e gitti. Konservatuvarın giriş sınavında Brahms'ın Op. 77 Keman Konçertosu'nu çaldı ve keman öğrencisi olarak kabul edildi. Konservatuarda keman dersleri veren Martin Pierre

⁹ Malcolm, a.g.e., s. 35.

¹⁰ Ayres, a.g.e., s. 9.

¹¹ a.g.e., s. 9.

¹² Michael David Patterson, "The Influence of Romanian Folk Music on the Music of George Enescu, with special reference to Romanian Rhapsody, op. 11 no. 1, Sonata for Violin and Piano, op. 25 no. 3, and Impression d'Enfance for Violin and Piano, op. 28" (Yüksek Lisans Tezi, Queensland Üniversitesi, Queensland, 2009), s. 7.

Marsick, Enescu'nun Fransız – Belçika Keman Okulu'nun üyelerinden biri olan Caudella'dan ders aldığını öğrenince onu kendi sınıfına kabul etti. Kısa bir süre eğitimine Kübalı kemancı Jose White ile devam eden Enescu aynı zamanda kompozisyon derslerine de katıldı. Bu sırada Jules Massenet, André Gedalge ve Gabriel Fauré'den kompozisyon dersleri aldı. Enescu kompozisyon öğretmeni Gedalge hakkında şunları söyleyecekti:

Ben her zaman Gedalge'nin öğrencisi olacağım: Bana verdiği şey, zaten doğal olarak uyum sağladığım bir doktrindi. Polifoni, müzik dilimin temel ilkesidir; akorları başarılı bir şekilde art arda dizen biri değilim. Durağanlaşan her şeyden korkuyorum. Armonik ilerlemeler yalnızca bir tür temel doğaçlama anlamına gelir. Ne kadar kısa olursa olsun, bir parça ancak bir dizesi, melodisi veya daha da iyisi üst üste bindirilmiş melodileri varsa müzikal kompozisyon olarak adlandırılmayı hak eder.¹³

Enescu, Paris'te öğrenim gördüğü sürede kompozisyon sınıfında Maurice Ravel, Paul Ducas ve Nadia Boulanger, keman sınıfında ise Alfred Cortot, Jacques Thibaud ve Carl Flesch gibi isimlerle dönem arkadaşı oldu.¹⁴ Daha sonraları yazdığı keman metoduyla eğitim müziğine damgasını vuracak isimlerden biri olan Flesch'in keman çalmaya yönelik "bilimsel" ve "pozitivist" yaklaşımı Enescu'nun dindar kişiliğiyle ters düşecek, Enescu inanç sistemlerinin ve paradigmaların bilime yöneldiği bu dönemde sanatçının sezgisel romantizmini korumaya çalışacaktı.¹⁵

Paris Konservaturavı'nda kemancı olarak yeteneğini kanıtlamasına rağmen okul yönetimi ve öğretmeninin kemancı olması yönündeki ısrarlarına karşı gelemeyen Enescu, hem keman hem de bestecilik çalışmalarını oldukça yoğun bir şekilde sürdürüyordu. 1897 yılında konservatuvarda düzenlenen bir keman yarışmasına katılması için yoğun baskı gören Enescu bir parmağının kaza sonucu kırılmasıyla keman çalışmalarına ara verecek ve bu dönemde rahatça bestecilik üzerine yoğunlaşabilecekti.¹⁶

Yoğun çalışmaları sonucunda, henüz çok küçük yaşlardayken harika işler yapan Enescu'nun Paris'te geçirdiği yıllar onun üzerinde bir müzisyen olarak en çok iz bırakan yıllar oldu. Bu yıllarda kendinden önce gelen kemancı-besteciler olan Niccolò Paganini,

¹³ Patterson, a.g.e., s. 8.

¹⁴ Ayres, a.g.e., s. 9

¹⁵ Kim, a.g.e., s. 9.

¹⁶ Ayres, a.g.e., s. 10.

Henri Vieuxtemps ve Henryk Wieniawski'nin yaptığı gibi keman için virtüöz nitelikte bir eser besteledi. Çünkü Enescu, keman çalmadaki yetkinliğine ve becerisine rağmen bestelediği eserlerde virtüöz özellikten çok estetik güzelliğin peşindeydi.¹⁷

20. yüzyılın başından itibaren ilk ciddi müzik kariyerini Paris'te oluşturmaya başlayan Enescu birkaç trio ve kurucusu olduğu Enescu Quartet gibi oda müziği gruplarıyla birlikte konserler verdi. Ayrıca bestelediği oda müziği eserleri de Paris'te farklı oda müziği grupları tarafından seslendirildi.

1.3. Müzik Kariyeri

Enescu'nun konservatuvarda bulunduğu yıllarda Viyana'da ve Avrupa'da müzik üzerine en çok tartışılan konulardan biri Brahms – Wagner karşılaştırması idi. Brahms gelenekçi olarak tabir edilirken Wagner daha sıra dışı ve yenilikçi besteler yapıyordu. Yine de Viyana Konservatuarı Brahms'ın çok aktif olduğu kurumlardan biri olduğundan burada daha çok “Brahmsçılar” bulunuyordu. Genç Enescu için ise durum bambaşka idi ve o her iki bestecinin müziğine de hayranlık duyuyordu.

Viyana'daki eğitimi sırasında bestelediği eserlerde Brahms ve Wagner etkisi hemen ayırt edilebilir durumdaydı. Bestelediği *La Vision de Saul*, *Ouverture Tragique* ve *Ballad* eserlerinde Brahms'ın müziğinin etkileri açıkça görülmektedir.¹⁸ Ancak besteci Wagner'e olan ilgisini "On yaşımdan beri Wagner kromatizmi kalıcı bir şekilde kanıma girdi." şeklinde ifade edecek, eserleri yapısal ve armonik açılarından Romantik ve Geç Romantik dönemlerin etkisi altında kalacaktı.¹⁹

1898 yılında henüz öğrenciyken bestelediği *Poème Roumain* eseriyle başarıya ulaşan Enescu bir yıl sonra Paris Konservatuarı'ndan başarıyla mezun oldu.²⁰ Mezun olduktan sonra kariyerine Paris'te kalarak devam etme kararı alan Enescu bir dizi konser turnesi gerçekleştirdi. Başta Rusya ve Amerika olmak üzere Avrupa'nın önemli sahnelerinde

¹⁷ Kim, a.g.e., s. 18.

¹⁸ Vladimir Laurentiu Hirsu, “East Meets West in Enescu’s Second Sonata for Piano and Violin, Op. 6” (Doktora Tezi, Louisiana Eyalet Üniversitesi, Baton Rouge, Louisiana, 1995), s. 5.

¹⁹ Noh, a.g.e., s. 12.

²⁰ Layton, a.g.e., s. 120.

resitaller veren Enescu tam bir oda müziği aşığıydı. Henri Casadesus, Louis Fournier ve Fritz Schneider ile kurduğu oda müziği gruplarıyla verdiği konserlerin yanı sıra çellist Pablo Casals'a da piyano çalarak eşlik etti. Ancak resitallerinde virtüöz eserlere olduğu kadar keman ve piyano sonatlarına ve daha ağır tempolu eserlere de sıklıkla yer veriyordu. Enescu'nun müzikal anlayışı ve keman çalmadaki eşsiz tınısına hayran olan arkadaşı Eugène Ysaÿe, ünlü Solo Keman Sonatları'nın üçüncüsü olan *Ballade* eserini ona ithaf etti.

Massenet'le çalıştığı dönemde, daha sonra besteci tarafından ilk seslendirilişleri Bükreş'te yapılan üç senfoni besteledi ve kemancı olarak gerçekleştirdiği konser turneleri kapsamında Türkiye dâhil Avrupa'da birçok ülkede konser verdi.²¹ Bestecilik çalışmalarının yanı sıra Johann Sebastian Bach, Eduard Lalo ve Johannes Brahms'ın keman konçertolarını aynı konserde sahneleyerek ününe ün katan Enescu 1919'da İaşi Konservatuvarı'nın onursal başkanlığına getirildi.

1920'li yıllarda öğretmenlik yapmaya başlayan Enescu bir kurumda düzenli olarak hiçbir zaman keman dersi vermese de Fransa'da “École Normale de Musique de Paris”, Amerika'da “The Mannes School of Music” ve Illinois Üniversitesi ve İtalya'da “Academia Chigiana” okullarında kısa süreli çalıştı. Derslerinde özellikle Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven ve Brahms'ın keman konçertolarının Fransız – Belçika Keman Ekolü'ne göre yorumlanmasını ele aldı. Enescu ile aynı dönemde Paris Konservatuvarı'nda eğitim alan dönemin ünlü kemancılarından Carl Flesch, Enescu'nun keman öğretim yönteminin "keman çalmak" yerine "müzikal yönden esin vermek" üzerine olduğunu belirtmiş ve bu durumu şu sözleriyle eleştirmiştir:

Enescu, Paris'te ileri seviyedeki öğrencilerle yaptığı derslerinde onlara kemana dokunmadan piyanoda eşlik ediyordu. Bunun, teknik açıdan ziyade manevi olarak bir katkı sağlayacağını, öğrencinin kişiliğini yabancı bir duygu ile zorlayarak bağımsızlığını ve dokunulmazlığını tehlikeye attığını düşünüyorum. Ayrıca Enescu kadar mükemmel bir kemancının görevi keman çalarak deneyimlemek ve yaşayan bir örnek olmaktı.²²

²¹ Kim, a.g.e., s. 5.

²² Ayres, a.g.e., s. 27.

Enescu'nun öğrencileri arasında Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Ivry Gitlis, Ida Haendel ve Christian Ferras gibi 20. yüzyılın önemli kemancıları vardır. Hatta Enescu 1926 yılında tanıştığı ve bir dönem öğrencisi olan Yehudi Menuhin ile birlikte İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Macaristan'a giderek burada Bach'ın "Solo Keman İçin Sonatlar ve Partitalar" eseri üzerine ustalık sınıfları gerçekleştirdi.

Öğretmenliğinin yanında oldukça yoğun geçen konser turnelerine rağmen beste yapmaya devam eden Enescu'nun 1922'de yazdığı *Oedipus* isimli operası 1936'da Paris'te sahnelendi ve izleyicilerden tam not aldı. Besteci bu operası için "Kesinlikle söyleyebileceğim tek şey, benim için en değerli olanıdır." ifadesinde bulundu.²³

İki dünya savaşı arasındaki sürede Fransa'da 1922, 1926, 1930, 1933, 1935, İspanya'da 1922, 1927, 1931, Portekiz'de 1927, 1931, Belçika'da 1936, 1938 ve Romanya'da 1921, 1922, 1923 yıllarında resitaller verdi. Ayrıca 1923 – 1939 yılları arasında neredeyse her yıl olmak üzere Kuzey Amerika'nın Boston, Chicago, Detroit, Indianapolis, Los Angeles, Montreal, New York, Philadelphia ve Toronto şehirlerine turneler düzenledi.²⁴

İaşi, Viyana ve Paris'teki eğitiminin ardından oldukça yoğun bir müzik hayatı geçiren Enescu buna rağmen keman çalma tekniklerinin sırlarını aramanın saçma olduğunu düşünüyordu.²⁵ Enescu hayatı boyunca kayıt yapmaktan çekindi; tüm konser kariyeri boyunca yalnızca Arcangelo Corelli, George Friederich Händel, Ernest Chausson, Wolfgang Amadeus Mozart ve Johann Sebastian Bach'ın bazı eserlerini kaydetmekle yetindi.

Besteci olarak ilk başarısını dönemin ünlü şeflerinden Édouard Colonne tarafından yönetilen Op. 1 *Poème Roumain* ile yakalayan Enescu eserin program notunu kendisi yazmış ve şu şekilde bahsetmiştir: "Tatil arifesi, çanlar çalıyor. Rahipler şarkı söylüyor. Gece çöker, ay yükselir. *Doina*²⁶ çalan bir çoban. Birdenbire bir fırtına koptu; yok oldu,

²³ Noh, a.g.e., s. 16.

²⁴ Hirsu, a.g.e., s. 6.

²⁵ Ayres, a.g.e., s. 28.

²⁶ *Doina*: Doğaçlama usulüyle söylenen, serbest ritimli bir şarkı türü.

bir horoz sesi duyuldu... Çanlar tekrar çalıyor. Genel bir dans ve parçayı Romanya millî marşı bitiriyor."²⁷

İlk eseri olan *Poème Roumain* 'i henüz on beş yaşında besteleyen Enescu,²⁸ Romanya halk melodilerine dayanan senfonik eserler yaratan ilk Rumen besteci değildi. 19. yüzyılın sonlarına doğru Alexandru Flechtenmacher "Ulusal Moldavya Uvertürü", Iacob Mureşianu "Büyük Stephen" ve Ciprian Porumbescu "Romanya Rapsodisi" isimli eserlerinde Romanya halk ezgilerini kullanmışlardı ve Enescu bu besteciler tarafından kurulan bir geleneği takip ediyordu. 1901 yılında Paris'teyken bestelediği iki Rumen Rapsodisi'nin ilkinde *Am un leu şî vreau să-l beau* (Cebimdeki bütün parayı içkiye harcamak istiyorum), ikincisinde ise *Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel* (Karanlık bir kayanın üstünde, eski bir kalede) isimli Rumen halk ezgilerinin temalarını kullandı.²⁹ Ancak ilerleyen dönemlerinde Enescu eserlerinde halk ezgilerini doğrudan kullanmak yerine bu ezgilerin melodik ve ritmik özelliklerini kullanmayı tercih etti. Rumen halk müziğinin kendi ihtiyaçlarına uygun görünen özelliklerini kullanmasını "...Yeni bir dil aramayın; kendi dilinizi, yani içinizde olanı tam olarak ifade etmenin yollarını arayın. Özgünlüğe ancak onu aramayanlar ulaşabilir."³⁰ sözleriyle dile getiren Enescu, Rumen folkloru ve bunun eserleri üzerindeki etkilerini aşağıdaki sözleri açıkça anlatmaktadır:

“Rumen halk karakterinde” (Op. 25) sonatımı yazmadan önce (tüm temalar bana ait), esasen rapsodik olan Rumen folklor dünyasının, doğam gereği bir senfonist olarak kendi içimde kaynaşmasını bekledim. Görünüşte birbiriyle bağdaşmayan bu iki türü, elimden geldiği kadar uyumlu bir şekilde uzlaştırmadan önce, uzun bir asimilasyon dönemi gerektirdi.³¹

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen komünist rejim ve paranın değer kaybetmesi yüzünden Enescu ve hayat arkadaşı olan eski Romanya Prensesi Maria Cantacuzino her şeylerini kaybetme noktasına geldiler. Bu durum Enescu'yu ilerleyen yaşına, omurga rahatsızlığı ve işitme bozukluğuna rağmen kemancı olarak tekrar sahneye çıkmaya

²⁷ Hirsu, a.g.e., s. 7.

²⁸ Cătălin Iacob, “Elements of Romanian Folkloric Musical Traditions and Narrativity in George Enescu’s “Romanian Rhapsody Op. 11, No. 1” and Béla Bartók’s “Romanian Folk Dances SZ. 56” (Doktora Tezi, Texas Teknik Üniversitesi, Lubbock, Texas, 2020), s. 47.

²⁹ Noh, a.g.e., s. 15.

³⁰ Jonas Erik Kvanström, “A Structural Analysis of George Enescu’s Piano Sonata in D Major, Op. 24, No. 3.” (Doktora Tezi, British Columbia Üniversitesi, Vancouver, British Columbia, 1992), s. 3.

³¹ Ayres, a.g.e., s. 36.

zorladı. Bu dönemden hayatını kaybettiği 1955 yılına kadar konser kariyerine devam eden Enescu çoğunlukla oda müziği eserleri besteledi.

Yehudi Menuhin yazdığı otobiyografisinde Enescu'nun müzikalitesini “deneyimlerimdeki her şeyi aşan bir ışık etkisi” olarak nitelendirdi. Ayrıca bir dönem yoğun olarak Enescu ile birlikte oda müziği konserleri veren çellist Pablo Casals, Enescu'yu "Mozart'tan bu yana en büyük müzik fenomeni" olarak tanımladı.³²

Günümüzde Romanya'da bir halk kahramanı ve ülkesinin dünyadaki en önemli kültür elçilerinden biri olarak kabul edilmektedir.³³ Romanya’da 20. yüzyılın en büyük bestecisi olarak kabul gören Enescu'nun adı George Enescu Müzik Festivali ve Uluslararası Yarışması, George Enescu Filarmoni Orkestrası ve Enescu Müzik Lisesi gibi müzikal kurum ve kuruluşlarla yaşatılmaktadır. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı öncesi yaşadığı ev müze olarak hizmet vermekte ve Bükreş'te bir sokak ve doğduğu köy bestecinin adını taşımaktadır.

Ülkesindeki müzisyenlere karşı olan gönül bağıını her zaman gösteren Enescu uzun süre Romanya Besteciler Birliği'nin başkanlığını yapmış ve Romanya Ulusal Opera Birliği'nin kurulmasına da öncülük etmiştir.³⁴

³² Patterson, a.g.e., s. 6.

³³ Jacob, a.g.e., s. 48.

³⁴ Layton, a.g.e., s. 121.

2. BÖLÜM

RUMEN HALK MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

Tarihi gelişimi itibari ile dünyanın birçok yerinde halk müziği yazılı olarak değil, sözlü olarak nesilden nesile aktarıldığından çıkış noktasını bulabilmek oldukça zor ve farklı bilim dallarını ilgilendiren bir araştırma konusudur. Nasıl ki kullanılan diller yıllar içerisinde değişime uğruyorsa müzik de aynı şekilde her yeni neslin yaşam biçimi ve farklı toplumlarla iletişime geçmesine bağlı olarak yeni eklemeler ve yorumlarla değişmekte ve evrilmektedir.

Rumen halk müziği denildiğinde günümüz Romanya ve Moldova sınırları içerisinde bulunan halkların müziği kastedilmekle beraber bunu tek bir etnik kaynağa bağlamak oldukça yanıltıcı olacaktır. Bu coğrafya içerisinde gerek göçler gerekse siyasi olaylar sebebiyle halk müziği de birçok farklı dış kaynağa bağlı olarak değişime uğramaktadır.

2.1. Rumen Müziğinde Roman³⁵ Etkisi

Rumen halk müziğinin evrimindeki en önemli etkenlerden biri özellikle Romanların göçüdür. Romanlar esasen günümüz Pakistan'ının Sind bölgesinden olup dilleri Hint-Avrupa dil ailesinin en eski formlarına yakındır (örn. Sanskritçe ve ilk Hint-Avrupa dilleri). 11. yüzyılda Sind'de yürütülen bir takım baskıcı olaylar sonucunda Hindistan'ı terk eden Roman kabileleri, önce Ermenistan ve İran'da zaman geçirdikten sonra Selçuklu Türklerinin Ermenistan'a saldırmasıyla Bizans İmparatorluğu'na geçtiler. Bizans İmparatorluğu içerisinde Balkanlara dağılan Romanlar, 1370 yılında Moldova, 1385 yılında da Wallachia'ya (Osmanlı'da kullanıldığı adıyla Eflak) ulaşırlar. Bazı Roman grupları da Hindistan'ın içindeki diğer bölgelere doğru göç etmişlerdir. Tüm bu göç rotası üzerinde hâlâ çingene nüfusu bulunmaktadır. Bu nüfusun bulunduğu ülkelerden biri de günümüz Türkiye'sidir.

³⁵ Bu çalışma boyunca Romanya'nın yerel halkları "Rumen" kelimesiyle, göçebe bir toplum olan "çingene"ler ise "Roman" kelimesiyle ifade edilmiştir.

Romanların Avrupa kültürlerinde çoğunlukla yabancılık çekmesi ve hatta zaman zaman dışlanması ve buna bağlı olarak egzotik ve kendine özgü bir kültür olarak değerlendirilmesinin temel sebebi Avrupa kültürlerinde “sahip olunan bir şeyin” çok önemli ve dokunulmaz olmasıdır. Romanların dilinde ise “sahip olmak” kelimesi yer almamaktadır.³⁶ Bu durum kendi müzikleri için de geçerli olduğundan, aynı zamanda çok yetenekli müzisyenler olan Romanlar gittikleri yerin müziklerini benimsemiş, bu müziklerin kendi zevk ve ihtiyaçları doğrultusunda evrilmesine önyak olmuşlardır.

Buna bağlı olarak Romanya'nın müzik gelenekleri arasında yerel Rumen halk müziğinin yanı sıra Romanya'da *lăutar* olarak bilinen göçebe Roman müzisyenlerin icra ettiği müzik (*muzica lăutărească*) önemli bir yer tutmaktadır. Genel olarak Romanlar birlikte yaşadıkları halkların müziklerini icra ettiklerinden, yapılan araştırmaların da sınırlı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Romanlara ait bir müziğin varlığından veya nasıl bir müzik olduğundan bahsetmek oldukça zordur. Örneğin; Bulgaristan'da yaşayan Romanlar, Rusya'daki kuzenlerinden farklı müzik türleri icra ederler; aynı şekilde Arnavutluk'taki Romanların repertuarı Slovakya'daki Romanların repertuarından oldukça farklıdır. Her yerde olduğu gibi Romanya'da da *lăutarlar* yüzyıllar boyu müşterilerinin duymak istediği müzik türlerinde uzmanlaştılar. Müzik Romanlar için aynı zamanda bir iş dalı olduğundan, Roman bir müzisyen müziği bir miras olarak değil, bir ürün olarak değerlendirir. Dolayısıyla aradan geçen uzun yıllarda kendi etnik müzik kültürlerini korumamış olmaları doğaldır.³⁷

19. yüzyılın başlarında Romanya'da iki tür Roman nüfusu bulunmaktaydı: kırsalda yaşayan Romanlar (*nomazi*) ve şehirli Romanlar (*vătrași*).³⁸ 18. yüzyılın sonlarına kadar Balkanlarda profesyonel müzisyenlik batı Avrupa'nın aristokratik toplumlarında olduğu gibi, toplumun alt tabakasının yaptığı bir işti ve genelde Musevîler veya Hristiyanlar (Rum veya Ermeni) tarafından yapılıyordu.³⁹ 19. yüzyılın sonlarında ise profesyonel

³⁶ Stanislas Renard, Alexandru Manus, Philip V. Fellman, “Understanding the Complexity of the Romany Diaspora,” Erişim tarihi 18 Mayıs 2021, <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.613.3798&rep=rep1&type=pdf>.

³⁷ Anthony Lewis Lloyd, “The Music of Rumanian Gypsies.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 90 (Aralık 1963): s. 19.

³⁸ Robert Garfias, “Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca,” *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): s. 98.

³⁹ Jim Samson, *Music in the Balkans* (Leiden: Brill, 2013), s. 174.

müziyenlerin çoğu Roman *lăutarlar* oldular. Bu değişimin sebebi olarak da *lăutarlar*ın her müzik stiline ve enstrümana kolayca uyum sağlamaları, farklı müzik türleri arasında duraksamadan geçiş yapabilmeleri ve özellikle o coğrafyada yüksek bir nüfusa sahip olmalarıydı.

Müziyenlik, günümüzde olduğu gibi 19. yüzyılda da Romanlar arasındaki en popüler iş alanlarından biriydi. Osmanlı kontrolündeki Balkanlar’da derebeyleri ve zengin ailelerin yanında çalışan şehirli Romanlar arasında zamanla profesyonel müzisyen gurupları ortaya çıktı. Bu müzisyenler hem bağlı buldukları mülk sahibine ve misafirlerine, hem de köylülere ve diğer Romanlara eğlence amaçlı müzik yapıyorlardı. Osmanlı hizmetindeki *lăutar*lardan daha çok Türk müziği çalması beklenirken zamanla batı müziği de derebeylerinin favori müzik türleri arasına girdi ve *lăutar*lardan batı müziği çalmaları da beklendi.⁴⁰ Dolayısıyla şehirli Romanlar müziğe olan yatkınlıkları ve yetenekleri sayesinde çok geniş bir repertuvar ve stil bilgisine hâkim oldular. Aynı zamanda batı-dođu sentezinin bir örneği olarak kullandıkları enstrümanlar da çeşitlilik kazandı. Bunlar arasında keman, akordiyon, kontrbas, *țambal* (bir çeşit santur) gibi farklı türde enstrümanlar bulunmaktadır.⁴¹

Köylerde yaşayan *lăutarlar* ise hafta sonu danslarında ve düğünlerde müzik yaparak hayatlarını kazanıyorlardı. Kırsal alanda yaşayan Romanlar şehirli Romanlardan farklı geleneklere sahiplerdi ve hatta şehirli Romanların aksine kendi aralarında kendi dillerini konuşuyorlardı. Zamanla derebeylerin gücünün azalması ile birlikte işleri azalan şehirli Romanlar sadece şehirde değil, kırsal bölgelerde ve köylerde de iş aramaya ve müzik yapmaya başladılar. Köylülerin etkinliklerinde de müzisyen olarak çalışan şehirli *lăutarlar* böylece Rumen köylülerin ve kırsalda yaşayan *lăutarlar*ın da stillerine aşına oldular ve hatta düğün, dans gibi etkinliklerde yerel Rumen müzisyenlerin yanında yerlerini almaya başladılar.⁴²

⁴⁰ Robert Garfias, “Dance among the Urban Gypsies of Romania,” *Yearbook for Traditional Music* 16 (1984): s. 85.

⁴¹ Margaret H. Beissinger, “Romani (Gypsy) Music-Making at Weddings in Post-Communist Romania: Political Transitions and Cultural Adaptations,” *Folklorica* 10, no. 1 (2005): s. 41.

⁴² Garfias, a.g.e. (1981), s. 98-99.

Günümüz Romanya’ında hatırı sayılır oranda Roman nüfusu bulunmaktadır. Romanya’nın batıya olan yakınlığı da göz önünde bulundurulduğunda *lăutarlar* Rumen halkının müziğini göç yolları üzerinde bulunan yerlerin stilleri ve batı stil ve enstrümanları ile sentezlemiş, böylece halen değişime vakıf olan özgün bir müzik stili ortaya çıkmıştır. Garfias, göç yolları üzerindeki Türkiye’den de geçmiş olan *lăutarların* Romanya’nın müziğinde bulunan Türk müziği kalıntılarının korunmasında önemli bir rol oynadığını belirtir ve çalışmasında bu kalıntıları detaylı olarak inceler.⁴³

Romanya’nın halk müziklerini kendi bestelerinde de kullanmış olan Enescu, *lăutarların* yerel Rumen müziğine ve kendi müziğine olan katkısı ile ilgili 1921’de şunları söylemiştir:

Şimdi değerini bildiğimiz hazinemizi; müziğimizi muhafaza ettikleri için çingenelere minnettar olmalıyız. Sadece onlar, dünyada en kıymetli şey olan melodiye karşı duydukları saygı ile bizim müziğimizi gün ışığına çıkardılar ve babadan oğula aktardılar. (...) Ben *lăutarların* müziğinden bir hayli yararlandım.⁴⁴

2.2. Müzikal Türler

Rumen halk müziği, Romanların göçü ile önemli bir değişime uğramış, yerel Rumenler ile olan etkileşim sonucu içerisindeki Rumen veya Roman elemanların ayırt edilmesi mümkün olmayacak biçimde şekillenmiştir. Rumenlerin göçten önceki müzikal kültürlerine ait olan *doina*, *ballad*, *sarba* gibi türlere Romanların etkisi ile Romanya’ya özgü olmayan unsurlar eklenmiştir. Bunun yanı sıra, Romanların etkisiyle bazı yeni şarkı ve dans türleri de ortaya çıkmıştır. Rumen halk müziğine ait olan ve bu çalışma kapsamında ele alınan Enescu’nun Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı’nda da izleri bulunan temel iki müzikal tür; -biri yavaş, diğer hızlı olmak üzere- *doina* ve *horadır*.

2.2.1. Doina, Hora Lunga

Rumen müziğinin en eski şarkı türlerinden biri olan *doina*, şarkıcının doğaçlama yoluyla, bitmeyen varyasyonlarla, geleneksel prosedür ve formlara bağlı kalarak ortaya çıkardığı

⁴³ Garfias, a.g.e. (1981), s. 98.

⁴⁴ Stanislas Renard, “The Contribution of the Lautari to the Compositions of George Enescu: Quotation and Assimilation of the *doina*” (Doktora Tezi, Connecticut Üniversitesi, Storrs, Connecticut, 2012), s. 5.

müzikal-şiirsel bir ifade biçimidir.⁴⁵ Bir başka deyişle *doina*; ifadeyi zenginleştirmek, istenen kelimeleri renklendirmek ve etkisini güçlendirmek adına ritim, melodi gibi müzikal unsurların kullanıldığı bir doğaçlama şiir türüdür. *Doinanın* ana unsuru hayatın zorluklarını ve kayıp aşk hikâyelerini betimleyen “*dor*” kavramıdır. *Dor*, “hasret” veya “özlem” olarak tercüme edilebilen, içerisinde nostalji ve acı da barındıran bir duygu durumudur. Son derece bireysel ve ifadeli bir müzik formu olarak *doina*, bir dinleyici gözetmeden, eşlik edilmeden, kişinin kendi ruhunu telkin etmek amacıyla söylediği içten bir şarkıdır.⁴⁶ Şekil 1’de bir *doina* görülmektedir.

Parlando, rubato $\text{♩} = (100)$

Hei si hei lu - iu hu Că
Hei tu min-dru-lu-lu-lu lu iu - iu - lu, măi Că
Cînd cu li-nemangăil, mă-i hei hei hei Te-ai te-mut de me-şfe-
rit (M) hei si he - i lu - iu hu Că
Hei tu min-dru-lu-lu-lu, lu iu - iu lu măi De
aş şli me-şfe-si-guri mut-l'e hei iu iu Me-şle-ri-aş domni dincule

Şekil 1: Sighet – Baia Mare bölgesinden bir *doina*⁴⁷

⁴⁵ Mădălina Ruscanda, Alexandra Belibou, “The Romanian Music of Byzantine Tradition and the Folkloric Genre “Doina”. Style Features and Melodic Correspondence.” *5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM 2018*, 5, no. 3.1 (Viyan, 2018): s. 261.

⁴⁶ Belinda Jean Robinson, “Virtuosity and Dor: George Enescu and the Hora Lungă,” *Studia Musicologica* 58, no. 2 (2017): s. 178-179, <https://doi.org/10.1556/6.2017.58.2.3>.

⁴⁷ Ariana Arcu, “Enescu’s Second Cello Sonata: A Synthesis of Romania Folkloric Elements and Western Art Tradition” (Doktora Tezi, Alabama Üniversitesi, Tuscaloosa, Alabama, 2011), s. 59.

Hayli değişken unsurlar barındıran bu eski şarkı türü, analitik olarak şöyle açıklanabilir: *Doina* esnek bir yapıya, yoğun ve karmaşık süslemelere (melodik süslemeler de dâhil) ve *parlando-rubato* ritmine sahip lirik bir şarkı türüdür. *Doinanın* temel yapı taşları her zaman aynıdır. Bunlar: a) ana sesin dördüncü veya beşinci derecesinde söylenen bir ünlem ile başlayan ve bir çeşit çıkıcı arpejden oluşan giriş kısmı; b) bitişik aralıklarda (genellikle dördüncü ve beşinci derece) söylenen bir resitatif üzerine oturtulmuş bir açılış kısmı; c) bol ve zengin süslemelerden meydana gelen ana kısım ve son olarak d) ana ses üzerinde melodik bir resitatif ile belirlenen, bazen de son sestem aşağı doğru dörtlü bir aralık kaydırmasıyla sona eren final kısmıdır.⁴⁸

Doinanın tanımında adı geçen ve İtalyanca bir kelime olan *parlando* “konuşur gibi, konuşarak” anlamına gelmektedir. *Rubato* ise müzikte ritmik figürlerin veya temponun esnekliğini ve serbestliğini belirten bir terimdir. Bu iki kelimenin birleşimi ile ortaya çıkan *parlando-rubato* ilk defa Bartók tarafından ortaya atılan bir terimdir.⁴⁹

Enescu'nun Op. 11 Birinci Rumen Rapsodisi ve Op. 27 Üçüncü Orkestra Süiti'ndeki Rumen unsurlarını incelediği tez çalışmasında Blaga, Rumen halk müziğinin ritmik stilleri ve *parlando-rubato* hakkında şunları belirtmiştir:

Rumen halk müziğinde, yalnız veya birbirleri ile kullanılabilen birkaç ritmik unsur bulunmaktadır. En sık görülen üç ritmik unsur *guisto syllabic*, *parlando-rubato* ve *aksak* olarak adlandırılır.⁵⁰

(...) Ritmik olarak serbest, konuşur gibi ve sürekli değişken olan parçalar arasında *doina*, *ballad* ve eski destansı şarkılar bulunmaktadır. Bu şarkı türleri Bela Bartók tarafından günlük konuşmaya benzerliği sebebiyle *parlando-rubato* olarak adlandırılan ritmik sisteme aittir. Hâlâ araştırmalara konu olan *parlando-rubato*, belirgin bir ritmik sistemden ziyade, birçok ritmik sistemin etkileşiminin sonucu olarak Rumen halk müziğinde görülmektedir.⁵¹

Şiir ve müziği doğaçlama ile birleştiren *hora lunga* (uzun şarkı) da Rumen halk müziği tarihinde özel bir yer tutmaktadır. Bela Bartók bu sıra dışı şarkı türünü ilk olarak 1912-

⁴⁸ Stanislas a.g.e., s. 78.

⁴⁹ Robinson, a.g.e., s. 179.

⁵⁰ Lucian Blaga, “From Quotations to Assimilation: George Enescu's Use of Romanian Folk Elements in *Rhapsody No. 1*, Op. 11, and *The Third Orchestral Suite*, Op. 27” (Yüksek Lisans Tezi, Roosevelt Üniversitesi, Chicago, Illinois, 2005), s. 17-18.

⁵¹ Blaga, a.g.e., s. 19.

13 yıllarında Romanya'nın kuzey bölgeleri Maramureş ve Satu-Mare'de keşfetmiş ve bu keşfin kendisinin Rumen etnomüzikolojisi alanındaki kariyerinin en önemli noktası olduğunu belirtmiştir. Constantin Brăiloiu ise benzer doğaçlamalı şarkı türlerinin Romanya'nın diğer bölgelerinde de bulunduğuna dikkat çekmiş ve tüm bu türlerin kullanıldıkları bölgelerden bağımsız, *doina* olarak adlandırılmasını önermiştir.⁵²

Rumen halk şarkılarının çoğunda klasik anlamda bir hece ölçüsü bulunurken *hora lunga* ve *doinada* şarkı metninin mısraları düzenli bir şekilde organize edilmiş kıtalardan oluşmaz. Başka bir deyişle Avrupa-Amerika halk şarkılarında görülen, bir şarkı içerisindeki organize kafiye düzeni ve melodik tekrarlar *doinada* bulunmaz. Mısralar arasında bir düzen var olsa bile melodik yapı bu düzen ile birebir uyumlu değildir. Bu sebeple Bartók *hora lungaların* metin düzenini “tamamen özgür” olarak betimlemiş, Brăiloiu da bu betimlemeye “asimetrik” sıfatını eklemiştir.⁵³

Folklorun doğası gereği çok belirleyici olmasa da bir şarkıda tonalite veya mod değişimi (modülasyon) olmaması,⁵⁴ ritmin *parlando-rubato* olması⁵⁵ ve bir cümle başında veya sonunda tam dörtlü aralığın belirleyici olarak bulunması⁵⁶ o şarkıyı veya melodiyi *doina* veya *hora lunga* olarak adlandırmak için yeterli olacaktır.

Yerel Rumen geleneğinde serbest yapısı gereği eşliksiz söylenen *doina*, *lăutarlar* tarafından belirgin bir şekilde modifiye edilmiştir. *Lăutar* stilinde şarkıcı *doinayı* serbest ritimde söylemeye devam ederken arka plandaki müzisyenler genelde hızlı bir *horanın* sabit ritminde şarkıya eşlik eder. *Lăutar* stilinde *doinanın* yanı sıra diğer tüm şarkı türleri ney veya kemanın melodiyi seslendirmesi; kontrbas, akordiyon ve *țambalın* da eşlik etmesiyle enstrümantal olarak icra edilirler.⁵⁷ Bu farklı şarkı türleri arasında bulunan *cintec lăutaresc* (*lăutarlar şarkısı*), *cintec de pahar* (içme şarkısı), *cintec de petrecere* (rahatlama şarkısı) gibi türlerin hepsi serbest ve akışkan yapısıyla *doinanın* bir türü olarak

⁵² Jay Rahn, “Text-Tune Relationships in the *Hora Lunga* Versions Collected by Bartók,” *Yearbook of the International Folk Music Council* 8 (1976): s. 89.

⁵³ Rahn, a.g.e., s. 89-90.

⁵⁴ Arcu, a.g.e., s. 57.

⁵⁵ Ruscanda, Belibou, a.g.e., s. 263

⁵⁶ a.g.e., 267

⁵⁷ Garfias, a.g.e. (1984), s. 101.

değerlendirilebilir. Bu türlerin hepsi *doinanın* ritmik olarak şekillendirilmesiyle ortaya çıkan ve *cintec de dragosteye* (aşk şarkısı) olarak bilinen türe benzemektedirler. *Doinanın* aksine, melodi hattında belirli bir ritmik yapıya sahip olan şarkılar bile içerisinde serbestlik ve akışkanlık barındırırlar. Bu durum da *doinanın* *lăutarlar* tarafından zaman içerisinde ritmik bir hale dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Yine de sözleriyle ön plana çıkan bu şarkı türlerinde, hızlı bir ritimde eşlik edilmelerine rağmen geleneksel olarak dans edilmez.⁵⁸

2.2.2. Hora, Sarba

Hora, Romanya'nın millî danslarından biridir ve insanların el ele tutuşarak bir daire şeklinde icra ettikleri bir çeşit halk dansıdır. *Hora*, 1 Aralık 1918 tarihinde Romanya'nın birleşmesi kutlamaları sırasında tüm Romanya vatandaşları tarafından yapılmış ve millî kardeşlik ve birlik simgesi hâline gelmiştir.⁵⁹ *Doina* vokal bir şarkı türü iken *hora* bir dans müziği olduğundan sözsüz olarak icra edilir. Genelde yavaş ve orta tempolara sahip olan *horalar*, hızlı tempoda da olabilirler. Hızlı tempoda olan *horalara*, çoğunlukla *sarba* veya *sîrba* da denir. Romanya'nın farklı bölgelerinde farklı dans türleri veya aynı dansların farklı yorumları bulunabilir. Örneğin Oltenia bölgesindeki iki temel dans türü *hora* ve *sîrbadır*. *Sîrbalarda* çoğunlukla vokal müzikle dans edilirken diğer türlerde sadece enstrümantal müzik bulunur.⁶⁰ Şekil 2'de bir *hora* görülmektedir.



Şekil 2: Câmpulung Moldovenesc bölgesinden bir dans *horası*⁶¹

Dans müziğinin çalındığı bir etkinlikte müzisyenlerden birbirine benzer ritimde *horaları* ardı ardına çalması beklendiğinden, müzisyenler bunu zamanla gelenek haline getirmişlerdir. Garfias, bu kadar çok parçanın art arda sıralandığı etkinliklerde çoğunlukla

⁵⁸ Garfias, a.g.e. (1984), s. 87-88.

⁵⁹ Blaga, a.g.e., s. 25.

⁶⁰ Maria Zlateva Zlateva, "Romanian Folkloric Influences on George Enescu's Artistic and Musical Development as Exemplified by His Third Violin Sonata" (Doktora Tezi, Texas – Austin Üniversitesi, Austin, Texas, 2003), s. 68.

⁶¹ Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu: A Detailed Analysis*, çeviren: Lory Wallfish (Plymouth: Scarecrow Press. Inc., 2010), s. 294.

orijinal melodilerin birbiriyle harmanlanarak çalındığını belirtmiştir. Bunun sonucu olarak, farklı parçaların iç içe çalındığı *horalarda* tek bir performans içerisinde farklı tonalite, mod ve makamların bulunması, müzisyenler arasında genel bir uygulama haline gelmiştir. Bu uygulama, zaman içerisinde doğal olarak *lăutarlar* tarafından da benimsenmiştir.⁶²

Hızlı *horaların* en belirgin özellikleri; 2/4, 6/8 gibi iki zamanlı ölçüler birimlerinden oluşmaları⁶³ ve her vuruşun iki onaltılık-bir sekizlik yapıya sahip olmasıdır.⁶⁴ Çoğunlukla Roman stilinde ve Romanlar tarafından çalındıkları için *hora lăutarească* veya *hora țiganească* olarak da bilinirler. Melodik ve armonik yapı olarak ise halk müziğinde genelde görülen 8 veya 16 ölçülük birimler yerine 12 ölçülük birimlerden oluşurlar.

Yavaş *horalar* ise Romanlar arasında *țititura de of* olarak bilinen yavaş ve ifadeli bir eşlik ile çalınırlar.⁶⁵ Ghoerghe Duțică çalışmasında *țititurayı* şöyle tanımlar:

Kuzey Romanya'nın Maramureș bölgesindeki *țaraflar* tarafından kullanılan; içerisinde tam dördü/beşli aralıklar, *scordatura*, ardı ardına sıralanan senkoplar, dansın adımlarına ayarlanmış perküsyon ritimleri gibi öğelerin bulunduğu enstrümantal eşlik türü.⁶⁶

Țititura de of terimindeki “*of*” kelimesi, belirli bir anlamı olmamakla beraber Türkçe’de de keder ve üzüntülü anlarda kullanılan iç çekme ifadesidir. Hızlı *horalardan* farklı olarak *țititura de of* eşliğindeki yavaş *horalar*, iki zamanlı ölçü birimlerindeki standart 4+4 melodik kalıplar yerine, 5+4 ve 11+9 gibi değiştirilmiş, düzensiz kalıplarda icra edilirler. Bu düzensiz şablonları sayması ve analizi, ana vuruşlar arasındaki bölünmeler metrik olarak bölünmediğinden zor olabilir. Çünkü vuruşlar arasındaki tek belirleyici hareket serbest ritimde yazılmış melodi tarafından belirlenir.⁶⁷

⁶² Garfias, a.g.e. (1981). s. 101.

⁶³ a.g.e., s. 102.

⁶⁴ Zlateva, a.g.e., s. 69.

⁶⁵ Garfias, a.g.e. (1981), s. 101.

⁶⁶ Gheorge Duțică, “Archetypal Polysemies in Jocuri II by Sabin Pautza,” *Latest Advances in Acoustics and Music: 13th WSEAS International Conference on Acoustics and Music: Theory and Applications*, G. Enescu University, Iași, Romania, June 13-15, 2012 13 (Iași, 2012): s. 69.

⁶⁷ Garfias, a.g.e. (1981), s. 101.

2.3. Enstrümanlar

Neredeyse tüm müzik türlerinde birden çok müzisyenin bir araya geldiği guruplarda müzisyenler, dolayısıyla enstrümanlar arasında solist ve eşlikçi olmak üzere iki temel rol bulunur. Halk müziği özelinde ise bir şarkının sesle söylendiği vokal parçalarda solistik rol açık bir şekilde şarkıcıda bulunurken, enstrümantal parçalarda roller arası değişimler görülebilir. Bazı enstrümanlar doğası gereği solistik yapıya sahip değilken bazıları hem eşlik hem de solistik roller üstlenebilirler. Bu durum *lăutar* müziği için de geçerlidir.

Birden fazla *lăutar*ın bir araya gelerek oluşturduğu müzik gurubuna *taraf* denir.⁶⁸ *Taraf* iki ila sekiz enstrümandan oluşur ve gurubun bir veya birden fazla üyesi aynı zamanda gurubun şarkıcısı veya solisti olabilir. Etkinliğin büyüklüğüne ve niteliğine göre *taraf*lar 30-40 kişiden de oluşabilirler. Repertuvarlarında genellikle *doina*, aşk şarkıları, destanlar, dans melodileri ve geleneksel düğün parçaları bulunan *taraf*ların kullandıkları enstrümanlar arasında yaylı, nefesli, telli ve vurmali çalgılar bulunur. Bunların içinde en sık görülenler keman, *fluier*, *cobza*, *țambal* (çimbalom), ikinci keman veya viyola, çeşitli vurmali çalgılar, akordiyon ve kontrbassır.⁶⁹

Kullanılan çalgıların bir kısmı Romanya'nın yerel çalgıları iken bazıları da başka kültürlerden ödünç alınmıştır. Başka kültürlerde daha sık görülen keman, *lăutar* müziğinin en popüler çalgısıdır ve bu sebeple de bir *taraf*ın lider enstrümanıdır. Hatta *lăutar* kelimesi esasında "kemancı" anlamına gelmesine rağmen zaman içerisinde çaldıkları enstrümandan bağımsız olarak tüm Roman müzisyenler *lăutar* olarak betimlenmiştir. Kemanın popülerliği sadece Romanya ile sınırlı değildir. Keman, Türkiye ve Macaristan gibi Roman nüfusunun çok olduğu yerlerde de popüler bir çalgıdır. Zlateva kemanın Romanya'daki kullanımını ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

Keman 18. yüzyıldan bu yana profesyonel müzisyenlerin elinden neredeyse hiç düşmemiştir. Keman Romanya'nın farklı bölgelerinde *ceteră*, *lăută*, *diblă*, *scripcă* adları ile de bilinir. Bu bölgesel isimler günümüzde *vioară* (veya daha ender olarak *violină*) ismi ile yer değiştirmiştir.⁷⁰

⁶⁸ Iacob, a.g.e., s. 23.

⁶⁹ Blaga, a.g.e., s. 27.

⁷⁰ Zlateva, a.g.e., s. 79.

Bir yaylı çalgı olarak keman, geniş teknik imkânlarının sunduğu ses yelpazesi ve insan sesine yakın tiz bir perdeye sahip olması sebebiyle *lăutar* müziğinde çoğunlukla solistik olarak kullanılır. Kemanın *lăutar*ların elinde ustaca kullanıldığını gösteren ve birden çok keman tekniğinin kullanıldığı müzikal efektlerden belki de en özeli kuş sesinin taklit edilmesidir. Bu efekt her seferinde doğaçlama ile yapıldığı için belirgin bir notasyonu veya kuralı bulunmamaktadır. Kuş taklidi, kemanın tiz perdelerinde bol *glissando*, *staccato*, *tril* ve *tremolo* uygulanarak ortaya çıkan bir efekttir. Bir Rumen besteci olup *lăutar* müziğine hayranlığıyla bilinen Enescu, doğaçlama karakteri nedeniyle notaya dökülmesi oldukça zor olan bu efekti Op. 28 *Impressions d'enfance* (Çocukluk İzlenimleri) ve Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı'nda kullanmıştır. Şekil 3'te Enescu'nun notasyonu ile kuş efekti görülmektedir.

L'OISEAU EN CAGE ET LE COUCOU AU MUR
Andantino

Şekil 3: Op. 28 *Impressions d'enfance* eserinde yer alan kuş efekti⁷¹

Keman bir *taraf* içerisinde eşlik karakterinde kullanıldığında uzun sesler, ara nağmeler ve hızlı parçalardaki *cobza* ve diğer enstrümanların ritmik akorları vasıtasıyla melodiyi destekler. Bazı parçaların eşliğini daha kolay çalabilmek için *scordatura* tekniği

⁷¹ George Enescu, "Impressions d'enfance, Op.28," Erişim tarihi: 11 Mayıs 2022, https://petruccimusiclibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/c/cf/IMSLP05885-Enescu_impressions_op28_vn.pdf.

kullanılır. *Scordatura*, kemanın standart Sol, Re, La, Mi akordundaki bazı tellerin farklı notalara akortlanmasıyla elde edilir.

Muntenia ve Oltenia bölgelerinde keman, hızlı danslarda parmak numarasını kolaylaştırmak veya özel ses efektleri üretmek için bazen *scordatura* tekniğiyle akortlanır. Rumen halk müziğinde otuzdan fazla *scordatura* akort biçimi tespit edilmiştir. Bir ustalık göstergesi olan bu ilginç teknik maalesef giderek daha az *lăutar* tarafından kullanılmaktadır.⁷²

Solistik olarak ön plana çıkan diğer enstrümanlar arasında klarnet ve *fluiet* gelmektedir. Her ikisi de nefesli bir enstrümandır ve ses renklerinin zenginliği, komalı sesler üretebilme özelliklerinden dolayı Roman müziğinde yer edinmişlerdir. Klarnet dünya çapında birçok kültür tarafından kullanılan bir enstrümandır ve *lăutarlar* tarafından da kullanılmaktadır.

Fluiet, Romanya içerisinde bölgeden bölgeye değişen farklı çeşitleri ve isimleri bulunan bir flüt tipidir. *Fluietlerin* daha büyük olanları ses rengi bakımından ülkemizde kullanılan ve Romanya'da da Osmanlı dönemi zamanında kullanılmış olan *neyin* sesini andırmaktadır. Eskiden daha çok çobanların kullandığı *fluiet*, gördükleri her enstrümanı kullanmayı öğrenen *lăutarlar* tarafından da benimsenmiş ve müziklerine dâhil edilmiştir. *Fluiet* ve *ney* hâlâ Roman müziğinde öne çıkan enstrümanlar olmalarına rağmen günümüzde 20. yüzyıldan önce kullanıldığı kadar sık kullanılmamaktadırlar.⁷³

Cobza ise Türkiye'deki ut, batı müziğindeki lut ile benzerlik gösteren telli bir çalgıdır. Telli çalgı olmasından ve sesinin keskin karakterinden dolayı *lăutar* müziği gurupları olan *taraf*larda eşlikteki akorları ve ritimleri destekleyerek ana melodiye eşlik etmek için tek başına veya başka enstrümanlarla birlikte kullanılabilir.⁷⁴ *Cobza* günümüzde *taraf*lardaki popülerliğini yitirmiş bir enstrümandır ve yerini *şambal* ve akordiyon almıştır.⁷⁵ *Şambal* ve akordiyonun daha geniş nota ve renk yelpazesine sahip olmaları göz önünde bulundurulduğunda bu değişimin gerçekleşmesi doğaldır.

⁷² Zlateva, a.g.e., s. 79.

⁷³ Garfias, a.g.e. (1984), s. 86.

⁷⁴ Zlateva, a.g.e., s. 78.

⁷⁵ Garfias, a.g.e. (1981), s. 101.

Macarcada *çimbalom*, Türkçede *santur* olarak bilinen *şambal*, Orta Doğu'dan İngiltere'ye kadar birçok bölgede, farklı etnik kökenli birçok müzisyen tarafından kullanılmaktadır. John Leach, "The Cimbalom" adlı çalışmasında *şambal*'ın tarihî gelişimi hakkında şunları kaydetmiştir:

Çimbalom Batı Avrupa'da *dulcimer* olarak bilinen enstrümanın Macarca ismidir ve bildiğimiz kadarıyla medeniyetin başladığı Orta Doğu'da *santur* olarak bilinen çalgının direkt devamcisıdır.⁷⁶

Rumence'de *şambal* olarak bilinen çalgı, ikizkenar yamuk şeklinde, oturarak çalınan, iki elde tutulan çekiçleri enstrümanın uzun kenarlardan gerilen tellere vurmak suretiyle ses üretilen bir müzik aletidir. *Şambal*'ın Romanya'daki kullanımı kısmen 18. yüzyılda Transilvanya'nın Macaristan toprağı olduğu zamanlarda Macar Romanlarından, kısmen de Moldavya'daki Musevî geleneğinden kaynaklanmaktadır.⁷⁷ *Lăutarlar şambalı* farklı çalgı birleşimlerinden (keman, *şambal*, kontrbas – akordiyon, keman, *şambal*, kontrbas – keman, akordiyon, klarnet, *şambal*, kontrbas gibi) oluşan grupların içinde temel olarak eşlik etmek amacıyla kullanırlar.

Şambal da zaman içerisinde müzisyenlerin ihtiyaçları doğrultusunda değişimlere uğramış bir enstrümandır. Örneğin; santur *şambala* göre daha küçük bir enstrümandır, dizlerin üzerine koyularak çalınır ve çalınacak makam veya moda göre önceden akortlanır. *Şambal* ise kromatik bir enstrüman olduğu için sunduğu olanaklar çok daha fazladır. Bunun yanı sıra Macaristan'da "konser *çimbalomu*" olarak bilinen enstrüman dört ayak üzerinde durur, daha büyüktür ve daha geniş bir ses yelpazesi, daha çok nota ve ses uzatma pedalına sahiptir. 19. yüzyılın sonlarına doğru hem taşınabilir küçük *çimbalom*, hem de büyük konser *çimbalomu lăutarlar* tarafından kullanılmaya başlanmış,⁷⁸ Roman müzisyenler arasında çok popüler bir çalgı olarak yerini almıştır.⁷⁹

Akordiyon polifonik yapısı, geniş ses yelpazesi, hem eşlik hem solist karakterinde kullanılabilmesiyle ön plana çıkan, tek başına bir orkestra gibi de duyulabilen bir

⁷⁶ John Leech, "The Cimbalom." *Music & Letters* 53, no. 2 (1972): s. 1.

⁷⁷ Paul M. Gifford, *The Hammered Dulcimer: A History* (Plymouth: Scarecrow Press. Inc., 2001), s. 124.

⁷⁸ Walter Feldman, "The Klezmer Tsimbl (Cimbal)," *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 2, Organoloji Özel Sayısı (Aralık 2012): s. 217.

⁷⁹ Arcu, a.g.e., s. 59.

enstrümandır. Bir nefesli enstrüman gibi çalışan akordiyondan, içerisindeki küçük mızıkaların körükten üretilen hava basıncı ile titreşmesi sonucu ses elde edilir. Rusya'dan Latin Amerika'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada kullanılan akordiyonun hepsi aynı prensiple çalışmakla beraber birçok çeşidi ve boyutu bulunmaktadır. 20. yüzyılın başlarından itibaren birçok müzik türünde popülerlik kazanmaya başlayan akordiyon, halk müziklerinden caza, hatta klasik müziğe kadar uzanan geniş bir alanda kullanılmaktadır. Çevrelerinde gördükleri her türlü müzik kültürünü ve enstrümanını benimseyip kullanan *lăutar*lar aynı dönemde akordiyonu da benimsemiş, kendi stillerinde ve müzik guruplarında kullanmaya başlamışlardır.

2.4. Modlar ve Ses Dizileri

*Lăutar*ların Rumen halk müziğine kattıkları arasında en çok öne çıkanlar; bolca süsleme kullanmaları, Orta Doğu ve Asya'nın kromatik ses dizilerine, modlarına olan hayranlıklarıdır. Stanislas Renard'a göre "Gypsy scale" (çingene dizisi) olarak da bilinen mod Orta Doğu kaynaklıdır ve Avrupa'ya muhtemelen Romanlar yoluyla ulaşmıştır.⁸⁰ Bununla birlikte Şekil 4'te görülen söz konusu diziyi folklorist A. L. Lloyd, "Romanya Çingenerinin Müziği" başlıklı yazısında şöyle açıklamıştır:

2-3 ve 6-7 derecelerinde artık ikili bulunan meşhur çingene gamının Doğu Avrupa'da çingenerin gelişinden önce de Rum Ortodoks kilise müziğinde bulunduğu bilinmektedir. Bu dizi ve 3-4 ve 6-7 derecelerinde de artık ikili bulunan gam *lăutar* müziğinde sıkça kullanılsa bile çingene kaynaklı olduğunu gösteren bir kanıt bulunmamaktadır. Her iki gam da Arap makam müziği ile ilintili olup yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı popüler Balkan müziğinde çok uzun süredir kullanılmaktadır.⁸¹



Şekil 4: Çingene dizisi

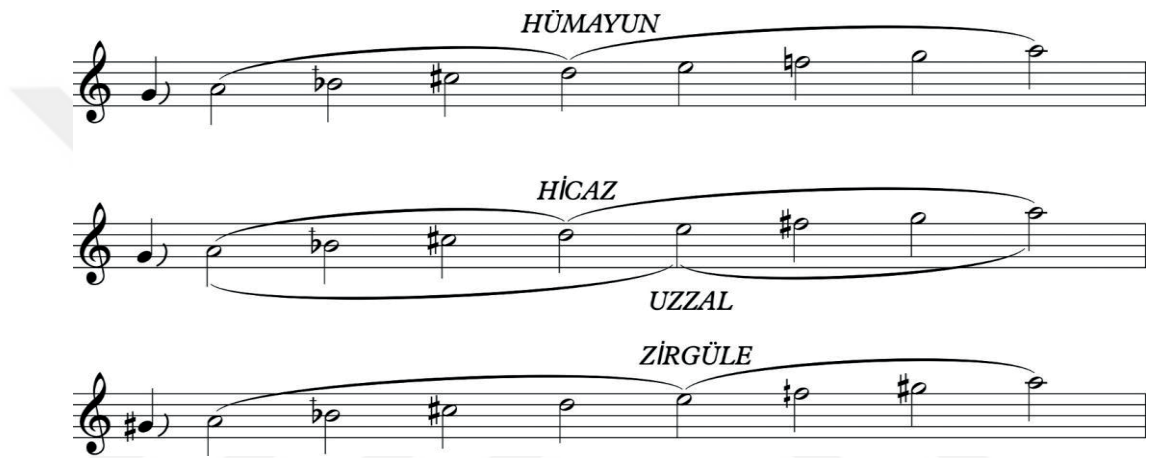
Lăutar müziği Batı Avrupa'nın majör ve minör modları temelinde icra edilen bir müzik olmasına rağmen kayda değer bir kısmı da Türk makam sistemine dayanmaktadır. Türk makam sistemi Avrupa müziğinde görülmeyen belirli kavramlara dayanan karmaşık bir sistemdir. Hindistan ve Orta Doğu'daki diğer makamsal müziklerdeki gibi bir makam,

⁸⁰ Renard, a.g.e., s. 4.

⁸¹ Lloyd, a.g.e., s. 19.

belirli bir ses dizisi veya aralık ilişkisinden ziyade kullanılan makamdaki belirli seslerin hiyerarşik ilişkilerine dayanan bir müzik sistemidir.⁸²

Hicaz, hümayun, uzal ve zirgüle adında dört farklı oluşumdan meydana gelen hicaz makamı, Türkiye’deki geleneksel ve popüler müzikte olduğu gibi *lâutar* müziğinde de en sık görülen makamlardan biridir. Hicaz makamının en karakteristik özelliği ise duyulduğunda daha kolay algılanabilmesini sağlayan ve artık ikili olarak bilinen ses aralığını barındırmasıdır. Şekil 5’te hicaz dizisi görülmektedir.⁸³



Şekil 5: Hicaz makamı

Yine artık ikili aralığı temelinde oluşturulan çingene dizisinin kökeni Anna Piotrowska tarafından Türk müziğine dayandırılmaktadır:

Türk müziğinin -*lâutar* müziğindeki- melodik etkisi zengin süslemeler ve artık ikili aralığının bolca kullanılmasıyla kendisini göstermektedir. Artık ikili aralığı tüm egzotik müzik türleri ile bağdaştırılmaktadır ve özellikle Çingene Dizisi (Do, Re, Mi bemol, Fa diyez, Sol, La bemol, Si) olarak bilinen dizinin temel özelliğidir.^{84 85}

Makamlardaki mikrotonal kullanımlar batı müziğinin standart sistemine uyum sağlayamadığından *lâutar*ların da birbiriyle çakışan bu iki sistem arasında bazı problemler yaşamış olmaları muhtemeldir. Bu konuyla ilgili Garfias şunları belirtmiştir:

⁸² Garfias, a.g.e. (1981), s. 102.

⁸³ Ahmed Tohumcu, “Türk Makam Müziği’nde Değişimin Değişmeyen: Hicaz Makamı Örnekleme,” *KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu “Müzik ve Kültürel Doku” Ekim 2012, Trabzon – Türkiye 1* (Trabzon, 2012): s. 40-41.

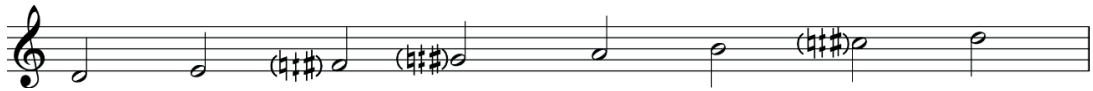
⁸⁴ Anna G. Piotrowska, *Gypsy Music in European Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries* (Boston: Northeastern University Press, 2013), s. 94.

⁸⁵ Piotrowska’nın Do sesinden başlayarak gösterdiği bu dizi şekil Şekil 6’da La sesinden gösterilmiştir.

Lăutar müziğindeki makam kullanımlarını tam olarak belirlemek mümkün olmamakla beraber Roman müziğindeki birçok unsurun makam sisteminden esinlendiği aşikârdır. *Lăutar*lar temelde birbiriyle uyuşmayan bu Batı-Doğu sentezini oluştururken zaman içerisinde makamların gerektirdiği kesin kuralları basitleştirme veya karmaşık olabilecek bir makamı hiç kullanmama yoluna gitmişlerdir.⁸⁶

Tüm bunlara rağmen *lăutar* müziği batı müziğinin tampere sistemine sıkı sıkıya bağlıdır. Akordiyon ve *țambal* batı sistemine göre akortlanırlar, bu da diğer enstrümanların batı sistemindeki notaları kullanmalarına altyapı oluşturur. Bununla birlikte Türk makamlarının etkisindeki çeyrek seslerin kullanıldığı parçalarda, mikrotonlar batı müziği sistemindeki varyantları ile kullanılırlar. Bu durumda da melodik hattı icra eden enstrüman mikrotonları uygularken eşlik eden enstrümanlar tampere sistemde bu melodiye eşlik ederler.⁸⁷

Öte yandan artık ikili aralığı yerel Rumenler tarafından çok ender kullanılmaktadır. Ayrıca, çingene dizisi Roman müzik stiline en baskın unsuru da değildir; modern majör ve minör diziler daha sıklıkla görülmektedir.⁸⁸ Buna bağlı olarak temelinde birçok pentatonik dizi kullanımını barındıran Rumen halk müziğinin en karakteristik özelliklerinden birisi de “belirsiz dizi” olarak adlandırılan, Şekil 6’da görülen ses dizisidir.⁸⁹



Şekil 6: Belirsiz dizi

Temelde majör ve minör diziler üzerine kurulan belirsiz dizi, üçüncü, dördüncü ve yedinci (hatta bazen ikinci ve altıncı) seslerindeki belirsizlik ya da değişkenlikle ön plana çıkmaktadır. *Doina*, ayin şarkıları ve dans şarkılarında görülen bu dizinin belirsizliği, çoğunlukla şarkıcının net olmayan entonasyonu sonucunda Rumen halk müziğinin en karakteristik özelliklerinden olan majör-minör ikilemini ortaya çıkaran bir ifade aracı olmuştur.⁹⁰

⁸⁶ Garfias, a.g.e. (1981), s. 103.

⁸⁷ a.g.e., s. 105.

⁸⁸ Renard, a.g.e., s. 4.

⁸⁹ a.g.e. s. 18.

⁹⁰ a.g.e., s. 18.

Rumen halk müziğine bu denli güçlü bir şekilde etki eden ve sürekli bir göç halinde olan Roman müzisyenler, göçleriyle birlikte müzik tarihinde bir aracı görevi görmektedir. Hindistan, İran, Türkiye gibi çeşitli kültürlerden çeşitli enstrüman, çalma stili ve modları göç ettikleri Doğu Avrupa, İspanya gibi kültürlerle taşıyarak bir sentez oluşturmuşlar, bu sentezle Klezmer, Flamenko, Çingene Cazı, Çalga gibi farklı müziklerin oluşmasına ön ayak olmakla kalmamış, aynı zamanda Liszt, Brahms, Sarasate ve Enescu gibi bestecilerin müziklerinde de derin izler bırakmışlardır.⁹¹ Bu izlerin en büyüğü ise birlikte yaşadıkları halkların müzikleri üzerinde görülmüş, buldukları tüm coğrafyalarda folklorun korunması ve evrilmesinde önemli bir rol oynamışlardır.



⁹¹ a.g.e., s. 63.

3. BÖLÜM

OP. 25 KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN İNCELENMESİ

Enescu'nun Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı, bestecinin eserleri arasında karmaşık nota grafiğine rağmen sade, folklorik karakteri ve zengin tınları ile ön plana çıkar. Enescu özellikle orta dönem eserlerinden sonra çok ayrıntılı bir nota yazım stili kullanmaya başlamıştır. Neredeyse her ölçüde müzisyenin nasıl çalması gerektiğine dair sayısız ibare bulunmaktadır. Bu ibareler artikülasyon, ayrıntılı nüanslar, karakter ifadeleri ve yazılı *rubatolar*dan oluşur. Hatta oda müziği eserlerinde her enstrüman için parmak numarası bile yazmıştır. *Rubatoların* neredeyse tamamı metronom sayılarına kadar yazılmıştır. Yaylı enstrümanlarda *non vibrato* (vibratosuz), *molto vibrato* (çok vibratolu) gibi enstrümancının kendi bilgisiyle karar verebileceği teknik ayrıntıları notada belirterek müziğinin ve Roman karakterinin en doğru şekilde anlaşılabilmesi için müzisyenlere yol göstermiştir.

Bir diğer önemli husus da bu eserin başlığında da belirtildiği gibi folklorik karakteridir. Enescu'nun kendisi de dâhil olmak üzere birçok besteci folklorik karakterli eserlerde halk tarafından bilinen temaları kullanarak bunları sentezlemişler veya geliştirmişlerdir. Bir folklorist ve Enescu'nun çağdaşı olan Bartók, eserlerinin büyük çoğunluğunda Türkiye dâhil olmak üzere Doğu Avrupa halklarının türkülerini, danslarını kullanmıştır. Enescu ise 25 opus numaralı bu sonatını “Rumen halk karakterinde” olarak adlandırmasına rağmen içerisinde bilinen hiçbir melodi veya tema kullanmamış, tüm ana melodileri çoğunlukla *lăutar* stilinde kendisi bestelemiş ve geliştirmiştir. Hatta Bentoiu sonatın özgünlüğünü betimlemek üzere “folklor üstü” tabirini kullanmıştır.⁹²

Enescu'nun bu sonata verdiği başlık sadece eserin karakterine ve içerisinde kullanılan tema ve motiflerin niteliğine aittir. Form olarak değerlendirildiğinde folklorik öğelerin sonat formu içerisinde ustalıkla harmanlandığı görülmektedir. Bu açılarından bestecinin

⁹² Bentoiu, a.g.e., s. 286.

Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı gerek Enescu'nun kendi eserleri, gerekse repertuvardaki diğer folklorik karakterdeki eserler arasında özgünlüğü ile öne çıkmaktadır.

Enescu'nun öğrencisi olan 20. yüzyılın en başarılı kemancılarından Yehudi Menuhin, bu sonattan bahsederken şunları kaydetmiştir:

Bazı eserler temelde milliyetçi karakterde olurlar: bunların arasında sadece güzelliği ve unutulmazlığıyla değil, aynı zamanda tanıdığım eserler arasında müzik notasyonunda (yazımında) en büyük başarı olan üçüncü keman piyano sonatını özellikle severim. Enescu bu mucizevi eserinde tamamen gelişigüzel doğaçlama türünde olan bir stili kâğıda öylesine aktarmıştır ki, bu eser bir beste olarak mükemmel bir forma sahip olmasının yanı sıra her bakımdan organik bir varlıktır. Bu eser Sarasate'nin “çingene” stilinde yazdıkları gibi yüzeysel bir eser değildir. Fakat Enescu'nun notaya koyduğu her küçük ibareyi dikkatle okuyan herhangi biri, çeyrek tonları tam olması gerektiği kadar uygulayacak, *glissandoları* tam olması gerektiği yerde yapacak ve küçük ritmik değişimleri olması gerektiği kadar gösterecektir. Roman karakterini notaya yazabilmek bir kuşun şarkısını kâğıda dökülebilmek gibidir. Bu sonat kurgusal bir başyapıttır.⁹³

1926 yılında yazılmış olan Enescu'nun 3. Keman ve Piyano Sonatı bestecinin olgunluk döneminin en belirgin eseridir. Bu eserde Enescu, temeli doğaçlamaya dayanan *doinalara* özgü *parlando-rubato* stilini ustaca kullanmıştır. Eserde egzotik bir atmosferin oluşmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri de yaylı enstrümanların farklı modları duyurabilmek için çeyrek sesleri üretebilmesindeki kolaylığıdır.⁹⁴ Eserde kemanın çoğunlukla *lăutar* stilinde kullanılmasının yanı sıra piyanonun da *lăutar* müziğinde sıkça görülen *țambal* ve *cobzayı* bolca taklit ettiği görülmektedir. Halk müziğini malzeme olarak kendisine özgü bir şekilde kullanan Enescu'nun bu sonatı, bestecinin diğer eserlerinde görülen manevi ve entelektüel anlamları barındırmaktan ziyade genel dinleyiciye daha ulaşılabilir bir eser olarak müzik edebiyatındaki yerini almaktadır.⁹⁵

Bentoiu eserin basit fakat etkileyici olmasının nedenini şu şekilde açıklamıştır:

Bir folklor sentezi yaratmadan, büyük Romanya coğrafyasının sadece küçücük bir bölümünde temsil edilen stiller ve ritimleri kullanarak, bir milletin tamamına ait hayaller ve acıları anlatan bu eserin trajik özünü kavramak mümkündür. Sonatın üstün kalitesinin sırrı, sınırlı coğrafi ve tarihî kaynaklara dayanmasına rağmen son derece içtenlikle kurgulanmış temsil gücünde yatmaktadır.⁹⁶

⁹³ Marka Gustavsson, “Compositional Idiom in Two of the Late Violin and Piano Works of George Enescu” (Doktora Tezi, New York Şehir Üniversitesi, New York, 2005), s. 110-111.

⁹⁴ a.g.e., s. 3.

⁹⁵ Bentoiu, a.g.e., s. 286.

⁹⁶ a.g.e., s. 287.

Op. 1 *Poème Roumain* ve Op. 11 Rumen Rapsodileri’nde folklorik unsur ve melodilere doğrudan atıflarda bulunan Enescu’nun⁹⁷ Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı, Op. 26/2 Çello ve Piyano Sonatı ile Op. 28 *Impressions d’enfance* (Çocukluk İzlenimleri) eserleri folklorik stillerin özgün olarak kullanıldığı eserlere örnek olarak gösterilebilir.

3.1. Birinci Bölüm – Moderato Malinconico

Eserin birinci bölümü klasik bir sonat-allegro formundadır. Diğer sonatlar gibi içinde birincil ve ikincil temaları bulunan bir “sergi” bölümü, bu temalardaki motifler kullanılarak işlenmiş bir “gelişme” bölümü, karakter olarak tamamen farklılaştırılmış olmasına rağmen yine sergideki elemanların kullanıldığı bir “yeniden sergi” bölümü ve bir “koda”sı bulunmaktadır. Birinci bölümün form analizi Tablo 1’de ölçü numaralarıyla görülmektedir.

Tablo 1: Birinci bölüm – Form analizi

Kısımlar	Temalar	Tonal Merkezler	Ölçü Numaraları
SERGİ	Birincil tema	La	1 – 26
	İkincil tema	Mi, Sol diyez	27 – 48
GELİŞME	GELİŞME	Sol diyez, Do diyez, Si bemol,	49 – 72
YENİDEN SERGİ	Birincil tema	La	73 – 83
	İkincil tema	La	84 – 105
KODA	KODA	La	106 – 116

Yukarıda da bahsedildiği gibi Enescu son derece ayrıntılı bir nota yazımı kullanmıştır. Bölümün tempo ve karakterini *moderato malinconico* (orta tempoda, melankolik) olarak adlandıran Enescu bu melankoliyi desteklemek adına piyanonun ve kemanın başladığı yerlere *tranquillo* (sakin) ibaresini koymuştur. Ana temanın kemanda duyulduğu bu girişte piyano, artık ikililer, çarpmalar ve kırık akorlarla kemana eşlik etmektedir. Piyanonun eşlik rolünde olduğu, girişteki *sotto voce* (kısık sesle) ibaresinin sadece piyanoya yazılmasından anlaşılabilir.

⁹⁷ a.g.e., s. 70.

Kemana eşlik eden piyano yazısı, *taraf*lardaki eşlik rolü, hafif baslar ve sağ eldeki karşıt melodinin niteliği ile *tambal* sesini taklit etmektedir. Bununla birlikte piyanonun sağ elinde duyulan karşıt melodi incelendiğinde kullanılan ses dizisinin Şekil 4’te gösterilen çingene dizisi olduğu görülmektedir. Birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerde La karar sesinde kullanılan bu dizi, ikinci ölçüde armonik olarak Si karar sesine kaydırılmıştır. Bu karar sesi değişikliği Şekil 7’de görülmektedir.

Bölümün birincil teması ilk ölçünün sonunda kemanın çaldığı yedi adet otuz ikilik nota ve ardından gelen uzun ses ile başlar. Keman tüm birinci bölüm boyunca *parlando-rubato* stilinde yazılmış melodiler içerir.

The image displays a musical score for Violin and Piano. The tempo is marked "Moderato malinconico" with a metronome marking of 60. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into three systems. The first system shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with accompaniment. The second system continues the Violin part with a melodic line and the Piano part with accompaniment. The third system shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "sotto voce", "espress.", "senza rigore - a T^o"). The motifs are labeled "cevap" and "soru".

Şekil 7: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki birincil tema, cevap ve soru motifleri (Ölçüler: 1 – 5)

Birinci bölümün tamamı boyunca işlenen birkaç temel motif bulunmaktadır. Bunların en belirgin olanları; Şekil 7’de de görüldüğü üzere, bir cevabı andıran yukarı yönlü ardışık üç nota ve bir soruyu andıran aşağı yönlü ardışık üç notadan meydana gelir. Bentoiu bu yedi notanın sadece son üçünü (Re bemol, Do, Si) tematik olarak değerlendirir ve ilk dört tanesini bir aksansız hazırlık notaları veya *auftakt* olarak yorumlar.⁹⁸ Hızlı *aufaktlar* veya aksansız ve hızlı geçiş notaları Roman müziğinde kemancıların çaldığı bir süsleme figürü olarak özellikle *parlando-rubato* usulünün kullanıldığı parçalarda çok sık karşılaşılır. Dolayısıyla bunları tematik olarak değerlendirmek sadece halk müziği göz önünde bulundurulduğunda doğru olmayabilir. Fakat yukarıda da bahsedildiği gibi, bu eser halk müziği stilinde yazılmış özgün bir eser olduğundan, Enescu bu *auftakt* notaların ilk üç tanesini de motif olarak kullanmış ve çeşitlendirmiştir. Bu açıdan bakıldığında Bentoiu’nun bu tespiti, sonatın analizinde çok farklı bir bakış açısı sunar. Bölümün ilerleyen ölçülerinde bu çıkıcı ve inici ardışık üç notanın (cevap-soru) sıkça kullanımı ve çeşitlendirilmesi, bu motiflerin tematik özelliklerini destekler niteliktedir.

Birincil tema içerisindeki bir diğer önemli motif ise inici büyük üçlü aralığın iki defa tekrarlanmasıyla, dört notadan oluşur. Şekil 8’de görülen bu motif, başlangıçtan beri süregelen melankolik havayı biraz olsun dağıtır ve ritmik olarak ilk motiflere zıt bir yapıda ve *non legato* (bağısız) olmasıyla öne çıkar. Besteci *con grazia* (zarafetle) terimini kullanarak bu farklılığı betimlemiştir. Birinci bölümün yeniden sergi kısmındaki ikincil temaya geçilmeden hemen önce de *con grazia* motifi adeta bir dans figürü olarak kullanılacaktır (bkz. Şekil 13).

⁹⁸ a.g.e., s. 288.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a 'poco' marking and a 'pp' dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a 'tranz.' marking and a 'mf' dynamic. The third system shows the vocal line with a 'tranz.' marking and a 'mf' dynamic, and the piano accompaniment with a 'pf con grazia' marking. Various dynamics like 'mf', 'p', 'mp', and 'pp' are used throughout. There are also markings for 'Red.' and asterisks. The score includes several triplet markings and a 'c.a.' marking. The overall structure is divided into sections, with the 'con grazia' motif appearing in red and the 'giocoso' motif in blue.

Şekil 8: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki *con grazia* motifinin gelişimi ve *giocoso* motifinin sunuluşu (Ölçüler: 6 – 11)

Con grazia motifi, ilk olarak en belirgin şekliyle 11. ölçüde kemanda duyulmasına rağmen 7. ölçüden itibaren piyanoda da küçük kesitler halinde görülebilmektedir. Enescu cevap motifinin orta sesini çıkartarak büyük üçlü aralığı elde eder ve cevap motifini *con grazia* motifine dönüştürür. 7. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca piyanoda beş farklı şekilde tekrarlanan bu hazırlık, altıncı tekrarındaki bas notasının da değişimi ile birlikte kemandaki *con grazia* motifi sunuşunu büyüleyici bir hale getirir (Şekil 8).

Bahsedilmesi gereken bir diğer önemli motif ise soru ve cevap motiflerinin ritmik olarak değiştirilmesiyle oluşur. Soru-cevap motifleri belirgin bir ritmik yapıya sahip olmamakla birlikte üç eşit uzunluktaki notadan meydana gelirler. Sözü edilen yeni motif ise yine ardışık üç notadan meydana gelmesine rağmen (inici veya çıkıcı) iki kısa bir uzun nota ve ardından bir durak notasından meydana gelir. Bu motif birincil temanın içerisinde çok

önemli bir yer tutmamakla birlikte ikincil temanın başlamasıyla birlikte bestecinin de belirttiği gibi *giocoso* (oyuncu) karakterine kavuşur ve ikincil temanın en önemli öğelerinden biri olarak bolca kullanılır. *Giocoso* motifi Şekil 8 ve 9’da daireler içine alınarak gösterilmiştir. *Giocoso* motifinde iki kısa-bir uzun notadan oluşan ritmik yapı, daha önce bahsedildiği gibi *sarbarın* temel yapı taşlarındandır. Burada hızlı bir dans söz konusu olmamasına rağmen bu motif ile *sarbaya* atıf yapıldığı düşünülebilir.

15. ölçüden itibaren birincil tema kısa bir şekilde tekrarlanır. Standart bir sonat-allegro formunda olduğu gibi bu tekrar, ikincil temayı hazırlamak üzere farklı bir tonda sona erer.

Şekil 9’da görülen 27 – 31. ölçüler arasında ikincil temanın motifleri kısa kısa duyulur. Ritmik yapının giderek daha belirginleştiği bu kısmın ardından 32 – 37. ölçüler arasında ikincil tema en olgun haliyle, hareketli bir dans karakterinde önce piyanonun sol elinde, sonra da sağ elinde duyulur. Şekil 10’da görülen bu kısımdaki kayda değer bir unsur da eşlik rolünde olan piyanodaki sol elin ritmik yapısıdır. Bu yapının ikincil tema boyunca çoğunlukla zayıf zamanlarda çalınan kısa onaltılıklarla işlenmesi, *cobza*, *țambal*, ikinci keman, kontrbas gibi enstrümanlarla melodiye eşlik eden bir *tarafı* çağrıştırmaktadır.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system is in 4/4 time with a tempo of 72. It starts with a 4-measure rest, followed by a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'dolcis.' and 'Mİ minör', with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The third system is marked 'SOL# minör' and 'mp giocoso', with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various dynamics such as 'pp', 'p', 'mp', and 'pp', and articulations like 'ben marcato' and 'giocoso'. There are also markings for 'Red.' and '*' below the staves.

Şekil 9: Birinci bölüm – Sergi bölümündeki ikincil tema ve tonal merkezleri
(Ölçüler: 26 – 31)

Normal bir sonat-allegro formunda ikincil temanın, ana tonaliteyle akraba tonalitelerinden birinde duyulması beklenirken, burada besteci akraba bir tonalite olan Mi minörde başlamasına rağmen bir modülasyonla temayı doğrudan Sol diyez minöre taşır. Şekil 9'da görülen bu modülasyonda Sol diyez minör, eserin ana tonalitesine olabilecek en uzak seçeneklerden biri olmasına rağmen yukarıda bahsedilen belirsiz ses dizisi düşünüldüğünde Mi minörün adaşı Mi majörün üçüncü derecesi (Sol diyez) olarak bir akrabalık oluşturulabilir.

Şekil 10: Birinci bölüm – Sergi bölmesindeki ikincil temanın en olgun hali ve *ţambal* efekti (Ölçüler: 32 – 41)

38. ölçüden itibaren keskin ritmik öğeler yerini tamamen kaybeder ve kadansı anımsatan bir kısım başlar. Piyano, büyük bir bas notası üzerinde armoniye dolduran yarı melodik, yarı eşlik tarzında hızlı arpejler ve *tremolo*lardan oluşan pasajları çalarken keman bir ağıt gibi upuzun seslerle *parlando-rubato* usulündeki şarkısına devam eder. Piyanonun

tamamen *tambal* etkisi ile yazıldığı bu kısım, birinci bölümün gelişme kısmına doğru uzanan bir köprüdür. Köprünün başlangıcı ve *tambalı* andıran piyano yazısı Şekil 10'da gösterilmiştir.

49. ölçüde başlayan gelişme kısmında besteci, Şekil 8'de görülen birincil temanın Mi pedalındaki *con grazia* motifi hazırlığını gelişimci bir unsur olarak kullanır. Üç defa tekrarlanan bu kısım, her tekrarında farklı pedal notaları kullanılarak çeşitlendirilir. Melodi ilk önce piyanoda, ikincil temanın tonalitesi olan Sol diyez pedalıyla sade bir şekilde, ardından yine piyanoda Do diyez pedalıyla ve son olarak kemanda Si bemol pedalıyla duyulur. Bu gelişim aşamasında besteci her tekrarda özellikle piyanodaki süsleme notalarını arttırarak büyük bir zirveye doğru hazırlık yapmaktadır. İlginç olan bir diğer ayrıntı ise *con grazia* ve *giocososo* olarak şekillenen motiflerin burada üst üste ve farklı karakterlerde duyulmasıdır. Bu iki motifin gelişme bölümündeki her tekrarı *lusingando* (çekici, cezbedici) olarak belirtilmiştir.

Bu üç tekrarın bitiminde (66. ölçü) besteci üç ölçülük büyük bir *crescendo* kullanarak bölümün doruk noktasını hazırlar. Piyanodaki uçucu arpejleriyle hazırlanan doruk noktasına varıldığında Enescu, enstrümanların limitlerini zorlar nitelikte *fff* (çok çok kuvvetli) ibaresini kullanmıştır. Ayrıca burada armonik olarak karar sesi Sol olmasına rağmen Enescu, piyanoda bas notası olarak subkontra oktavdaki La (piyanodaki en pes ses) ve kontra oktavdaki Sol notalarını kullanmıştır. Bunun sebebi piyanoda subkontra oktavda bir Sol sesi bulunmamasıdır. Yine de bu kalınlıkta bir ses çarpışması, nüansın *fff* olduğu bir yerde net duyulamayacağı için bu yazım problem yaratmamakta, hatta bir disonant çarpışma ile *fff* etkisini güçlendirmektedir. Şekil 11'de görülen bu kısımda piyano hâlâ *tambal* sesini taklit etmektedir.

Şekil 11: Birinci bölüm – Gelişme bölmesindeki La-Sol çarpışması (Ölçüler: 68 – 69)

Doruk noktasından sonra üç ölçümlük bir sakinleşmenin ardından 73. ölçüde birinci bölümün yeniden sergi kısmına ulaşılır. Yeniden sergi kısmının en dikkat çekici özelliği ritmik olarak sergiye göre tamamen farklı bir yapıda olmasıdır. Özellikle birincil tema karakter olarak neredeyse tanınamayacak kadar değiştirilmiştir.

Eserin başlangıcı 4/4'lük, yeniden sergi 12/8'lik ölçü sayısı ile yazılmıştır. Yine yavaş bir tempoda olmasına rağmen gerek keman, gerekse piyano partisinde araya sıkıştırılmış onlarca süsleme figürü birincil temanın farklı bir melodiymiş gibi duyulmasını sağlar. Burada başlayan ritmik hareket, ikincil melodinin bitişine kadar sadece ufak farklılıklar göstererek durmaksızın devam eder. Ritim, melodi ve eşlikler keman ve piyano arasında sürekli gidip gelerek farklı bir atmosfer oluşturur. Ritmik olarak *staccato* sekizliklerden oluşan eşlik yazısı ise yukarıda bahsedilen *fiitura de of* karakterini taşıyan bu kısım Şekil 12'de gösterilmiştir.

12

senza rigore - - - L'istesso tempo (♩ = ♩ = 56)

* pp Red. *

Şekil 12: Birinci bölüm – Yeniden sergide birincil tema (Ölçüler: 72 – 76)

Sergi kısmında ilk defa duyulan *con grazia* motifinin yeniden duyuluşu eserin ritmik yapısını tekrar değiştirir ve aniden bir dans havasına geçilir. Bu ritmik değişim esasen ikincil temadaki ritmik yapının aynısıdır. 84. ölçüde ikincil tema kendisini gösterir. Yeniden sergideki ikincil temaya Rumen müziğinde çok fazla görülen zayıf zamanda gelen akorlar eşlik eder. Yine bir *tarafın* eşliği ile temsil edilen ikincil temanın bu tekrarı, ritmik yapısıyla ağır bir *horayı*, zayıf zaman akorları ise *tiitura de of* eşliğini anımsatmaktadır. 88. ve 89. ölçülerde görülen *con grazia* motifi ile gelen ritmik değişim ve ikincil temanın başlangıcı Şekil 13'te gösterilmiştir.

L'istesso tempo un poco animato (♩ = 192)

Tempo 1º (♩ = 72)

Tempo 2º (♩ = 60)

Şekil 13: Birinci bölüm – Yeniden sergi bölmesinde *con grazia* motifi ile gelen ritmik değişim ve ikincil tema (Ölçüler: 81 – 89)

İkincil tema, sergi kısmındakinin aksine, tam olgunluğuna erişmeden kesitler halinde sunulur. Ardından gelen ve *şambalın* eşliği ile kemanın *parlando-rubato* stilinde kullanıldığı köprü kısmı, bu sefer farklı bir tonda duyulur ve birinci bölümün koda kısmına geçilir. Giderek sakinleşen bölümde koda ile beraber başlangıçtaki melankolik karaktere geri dönüşür. Besteci bu melankoliyi desteklercesine on bir ölçülük koda

kısımında beş defa *tranquillo* ibaresini kullanmıştır. Hatta prova numarası 18’de *tranquillo*yu bir tempo başlığı olarak da kullanır. Ritmik olarak da hissedilen bu sakinlik, gelişigüzel yerleştirilmiş gibi duyulan piyanonun sol elindeki akorlarının çoğunlukla zayıf zamanlarda hafifçe çalınmasıyla desteklenmiştir.

Şekil 1 ve 2’de görüldüğü üzere Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı’nın birinci bölümünün birincil teması, uzun melodisi ve *parlando-rubato* özellikleri ile *doina* elemanlarını içerisinde barındırmaktadır. Kemanın her kısa cümle sonunda uzun notada duraksaması, bir şarkıcının nefes ihtiyacını karşılamak için kelimeler arasında bırakılan boşluklar gibi değerlendirildiğinde oldukça vokal bir yazı türü ortaya çıkmıştır. Ayrıca bölümün melankolik kısımlarında bazı cümlelerin sonunda çok belirgin dörtlü çıkıcı aralıklar kullanılmıştır. Son olarak melodide ritmik bir belirginlik olmaması, hecelerin bazen üçleme, bazen onaltılık, bazen de senkoplarla ilerlemesi, buna bağlı olarak bir doğaçlama gibi duyulması bu temanın *doina* türünden etkilenerek yazıldığına göstergesidir. Karakter olarak ise genel bir melankoliye sahip olan bu bölüm, mükemmel bir *dor* örneğidir.

Enescu’nun tüm eserlerinde görülen ve burada da bahsedilmesi gereken unsurlardan bir tanesi de *senza rigore* (acelesiz, titizlenmeden) terimidir. Özellikle Enescu’nun müziğinde çok fazla karşılaşılan bu terim, tam bir yavaşlama anlamına gelmese de Enescu her *senza rigore*den sonra bir tempo terimi eklemiştir. Dolayısıyla *senza rigore*, çok titiz olmamakla beraber -miktarını icracıya bırakacak şekilde- biraz ağırlaşmanın ima edildiği mükemmel bir *rubato* terimidir.

3.2. İkinci Bölüm – Andante Sostenuto e Misterioso

İkinci bölüm geniş üç bölmeli formda yazılmıştır. Ana hatlarıyla büyük bir “A bölmesi”, A bölmesinin motifleriyle oluşan bir “köprü”, ritmik olarak zıt karakterde bir “B bölmesi”, görece kısa bir geçişin ardından tekrar “A bölmesi” ve son olarak hem A hem B bölmelerinin motifleri ile oluşturulmuş bir “koda”dan oluşur. İkinci bölümün form analizi Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2: İkinci bölüm – Form analizi

Bölmeler	Cümleler	Tonal Merkezler	Ölçü Numaraları
A	<i>a, al</i>	Si	1 – 10
	<i>b</i>	Re	11 – 19
	Kapanış	Si	20 – 24
KÖPRÜ	<i>a</i>	La bemol, Re, Mi	25 – 41
B	1. Blok (Kuş sesleri)	La	42 – 48
	2. Blok <i>a</i>	Si, Mi, Do diyez	49 – 56
A	<i>a, al</i>	Si/Re	57 – 62
	<i>b</i>	Re	63 – 69
	Kapanış	Si	69 – 72
KODA	<i>a</i>	Si, Re	73 – 92

Tamamıyla serbest doğaçlama havasında olan ikinci bölüm çok belirgin bazı özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu özelliklerden ilki doğaçlama gibi duyulmasını sağlayan nota yazımıdır. Bölümün ölçü sayısı 4/4'lük olmasına rağmen piyano eşliği başlangıçtan itibaren on dokuz ölçü boyunca sadece beşlemelerden oluşur. Beşlemelerle başlayan ritmik akışkanlık bölümün orta kısmı hariç tamamında benzer şekillerde devam eder (beşleme, altılama, yedileme gibi ritmik gruplar aynı anda kullanıldıklarından, grupların ilk notaları hariç hiçbiri dikey olarak üst üste oturmaz). Besteci tarafından *eguale* (eşit) çalınması gerektiği belirtilen bu beşlemelerin ilki yine beşleme değerinde bir sus işareti olduğu için, dinleyicinin hangi ritim veya nabızda olduğunu hissetmesi neredeyse olanaksızdır (bkz. Şekil 14, 1. ölçü). Beşlemelerin hemen ardından kemanda duyulan ana melodide vuruşlar iki, üç ve dörde bölünerek yazılmıştır. Dolayısıyla vuruş başlarındaki notalar dışında hiçbir nota piyanonun beşlemeleri ile denk gelmez. Bu yazı -mükemmel bir *parlando-rubato* örneği olarak- kemanın çaldığı ana melodinin gelişigüzel zamanlama ile çalınan bir doğaçlama gibi duyulmasına neden olur.

A bölmesindeki ana tema, bu bölümün diğer belirgin özelliklerinden olan kemanın tamamen *flajole* tekniği kullanılarak yazılmasıyla sunulur. İkinci bölümü oluşturan ana motifler incelendiğinde yine birinci bölümdekine benzer öğeler kullanıldığı

görülebilmektedir. Melodinin ana hattı çıkıcı üç nota ve inici üç notadan oluşur. Burada farklı olan unsur ise yukarı yönlü üç notanın aralık yapısıdır. Sırasıyla küçük üçlü ve küçük ikili aralıklardan oluşan bu üç notalık motif ikinci bölümün temel yapı taşıdır. Küçük üçlü aralığı ile bir mediant⁹⁹ ilişkisi oluşturulmuştur. Bu ilişki hem armonik hem de melodik olarak bölümün genelinde görülmektedir.

Piyanoda sürekli olarak tekrarlayan Si sesi temanın karar sesini belirler. 11. ölçüye kadar devam eden bu karar sesi üzerinde ana temanın ilk cümlesi (*a*) ve ikinci cümlesi (*a1*) ikişer defa tekrarlanarak yerini iki ölçülük bir geçiş motifine bırakır (19 – 20. ölçüler). Geçiş motifi ile birlikte tema Si karar sesinden mediant ilişkisi ile Re karar sesine transfer olur. Bölümün ilerleyen kısmında da duyulan geçiş motifi her tekrarda gerek piyano, gerekse kemandamda tamamen aynı notalarla çalınır ve bölümün temel motiflerinden farklı olarak yinelenen tam dörtlü aralıklardan oluşur. Temanın ikinci cümlesi olan *b* cümlesinde Re karar sesi pekiştirildikten sonra *a* ve *a1* cümleleri farklı tondan duyularak 20. ölçüde Si karar sesinde sona erer. A bölümünün ana teması, cümleleri ve motifleri işaretlenerek Şekil 14’te gösterilmiştir.

⁹⁹ Mediant, majör veya minör bir dizinin dominant ve tonik dereceleri arasında kalan üçüncü derecesini temsil etmektedir.

II

a cümlesi

Andante sostenuto e misterioso (♩ = 46)

VIOLON

PIANO

pp eguale

harm. arco

mf non vibr. c. 3.

20

5

5

10

20

10

5

Red.

(sempre Red.)

a¹ cümlesi

mf

20

20

20

(sempre Red.)

geçiş motifi

19

à l'or.

mp

sulla tastiera

eguale, senza espressione

5

5

5

5

10

pp s.v.

Red.

b cümlesi

mf non vibr.

5

5

5

5

10

pp s.v. eguale

(sempre Red.)

* Red.

Şekil 14: İkinci bölüm – A bölmesi ana temasının cümleleri ve motifleri
(Ölçüler: 1 – 15)

Kemanda tamamı *flajole* tekniği ile çalınan A bölmesini efektif olarak tasarlanmış bir kapanış takip eder. Kapanış, yukarıda da bahsedildiği gibi akışkan bir ritimde yazılmıştır. Kemanda *sul ponticello* (yayın köprüde çalınması) tekniği kullanılan kapanış, bir ses bulutu oluşturan hızlı beşleme, altılama, yedileme gibi üst üste denk gelmeyen ritimler kullanılarak yazılmıştır. Gerek ritmik gerekse gürlük olarak bir ölçülük büyük bir genişleme, ardından dört ölçülük bir daralmayla 24. ölçüde A bölmesini sone erer. Kapanışın armonik yapısında da mediant ilişkisi görülmektedir. Piyanonun bas seslerinde

duyulan aşağı yönlü Si – La bemol, Sol – Mi bemol – Si bas notalarıyla mediant ilişkisi tekrar ortaya çıkar. Şekil 15'te görülen kapanışın bir diğer önemli özelliği ise son üç ölçüsünde (22 – 24. ölçüler) gerek keman gerekse piyanoda tam dörtlü aralıklardan oluşan geçiş motifinin ritmik ve aralık yapısı olarak kaydırılmasıdır. Geçiş motifinin beşleme ritmi kemanda yedileme, piyanoda üçlemeye dönüştürüldüğü gibi tam dörtlü aralık yapısı da kemanda artık dörtlü, piyanoda tam beşliye dönüştürülmüştür.

Şekil 15: İkinci bölüm – A bölümü kapanış (Ölçüler: 19 – 23)

Kapanışın hemen ardından başlayan köprü kısmında armonik merkez Si'den La bemol (Sol diyez) notasına kayar. Piyanonun beşlemeleri eşliğinde kemanın başladığı *a* cümlesi farklı bir şekle dönüşerek yeni bir motifin sunuşunu hazırlar. İkinci bölüm için yeni olan

bu motif, aslında eserin birinci bölümündeki *con grazia* motifinin üçüncü notasının yarım ses pesleştirilmiş halidir. Bu pesleştirme Rumen halk müziğinde sıkça kullanılan ve Şekil 6’da gösterilen belirsiz ses dizisini çağrıştırmaktadır. *Con grazia* motifinin ikinci bölümdeki duyuluşu Şekil 16’da gösterilmiştir.

The image shows a musical score for the 'con grazia' motif, measures 30-34. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a vocal line. The piano part includes a 'con grazia' motif in measures 30-34, marked 'non vibr.' and 'mf tranqu.'. The vocal line is marked 'sul ponticello' and 'mp'. The piano part also includes a 'Red.' (Re) note in measure 34. The score is numbered 22 at the beginning of the second system.

Şekil 16: İkinci bölüm – A bölmesindeki *con grazia* motifi (Ölçüler: 30 – 34)

31. ölçüde piyanoda tekrar geçiş motifinin duyulmasıyla birlikte köprü kısmının Re karar sesi yeniden pekiştirilir. 33. ölçüden itibaren A bölmesinin ve sonatın birinci bölümünün ortak motifleri olan inici ve çıkıcı üç nota ve geçiş motifi üzerinde serbest doğaçlama karakterinde bir yazı görülür. Bu serbest doğaçlamaya piyano, *tambala* özgü bir nota yazısıyla eşlik eder. Doğaçlama karakterindeki köprü Şekil 17’de görülmektedir.

mp s.r. senza espress. flautato sulla tastiera colla punta del arco espress.

lontano ppp

Red. *

molto tranquillo pf sempre flautato

mp stacc. sost. non vibr. poco vibr.

Red. *

23 poco più lento (♩ = 40)

sul ponticello pp leggerissimo * (senza Red.)

mp espress. sost.

Red. *

Şekil 17: İkinci bölüm – B bölmesine geçiş köprüsü ve temel motifler üzerinde serbest doğaçlama (Ölçüler: 35 – 39)

Ana motifler hem piyano hem kemanda kısa kısa tekrarlanarak ve geliştirilerek B bölmesine hazırlık olarak kullanılır. 39. ölçüden itibaren karar sesi Mi'ye kaydırılır. B

bölmesinin karar sesi olan La'nın beşinci derecesi Mi, armonik olarak bir dominant özelliği taşır ve ritmin de hızlanmasıyla 42. ölçüde B bölümü başlar.

Gelişimci bir yapıda olan B bölümü iki ana bloktan meydana gelir. İlk blok 42 – 49. ölçüler arasındadır ve piyanoda sol elle çalınan ritmik bir eşliğin üzerine keman ve piyanonun sağ elinde kuş sesinin taklit edildiği doğaçlama benzeri figürlerden oluşur. Kuş sesi taklidi, yukarıda da betimlendiği üzere *lăutar*lara özgü ve doğaçlama olarak yapılan bir efekttir. Enescu bu efekti sadece kemanda değil, piyanoda da kullanarak hızlı ritmik altyapı üzerinde çok özel bir atmosfer oluşturmuştur. Kemanda çarpmalar, *flajoleler*, *tremololar* ve *glissandolar* kullanılarak üretilen bu efekt, piyanoda yine çarpmalar, aynı anda çalınmayan çift sesler ve *staccato- legato* unsurları arasındaki çabuk geçişlerle sağlanmıştır. Kuş sesleri taklidi Şekil 18'de görülmektedir.

Tekrarlanan bu motifler 57. ölçüde keman ve piyanoda aynı anda en kuvvetli şekilde duyulur. Burası aynı zamanda üç bölmeli formun yeniden tekrarlanan A bölümüdür. Tekrarlanan ana melodi tamamen aynı olmasına rağmen birinci A bölümünün aksine her iki enstrüman da solist rolündedir. Birinci A bölümünün durgunluğuna kıyasla tamamen farklı bir karakterde yazılmıştır. Birinci A bölümündeki *dor* ifadesi içe dönük bir karaktere sahipken ikinci A bölümünde bu ifade adeta isyankâr bir karaktere bürünür. Bu tekrarında *sostenuto, con gran' espressione* (geniş, büyük bir ifadeyle) olarak betimlenen ana melodi, son bulana kadar *pf* (biraz kuvvetli), *f* (kuvvetli), *ff* (çok kuvvetli) ve *fff* (çok çok kuvvetli) nüanslarla yazılmıştır. Aynı zamanda piyanonun ve kemanın *ünison* olarak duyulmaları, ses zenginliğini daha da arttırır. Bunlara ek olarak, melodinin beklemede olduğu uzun seslerde piyano, bir uçtan bir uca çalınan hızlı arpejler ve *tremololarla* oluşturulan *tambal* benzeri eşlik ile melodinin gergin yapısını destekler. İkinci A bölümündeki ana melodi Şekil 19'da görülmektedir.

27 **Tempo 1°** (♩ = 46)

veloce

Soubassa: Red.

meno f

sost.

meno f

a tempo (♩ = ♩)

meno f

meno f

strascinandosi *ben sost.* *a T^o strascinandosi*

mp *p* *molto*

* Red. * Red. * Red. *

Şekil 19: İkinci bölüm – İkinci A bölümü ana melodisi (Ölçüler: 57 – 62)

Melodinin yine Si karar sesinde son bulduğu 69. ölçüde ilk A bölnesindeki gibi bir kapanış duyulur. Şekil 15'te de görülen Si – La bemol, Sol – Mi bemol – Si bas yürüyüşü burada da aynı notalarla fakat daha kısa şekilde duyulur. Şekil 20'de görülen La bemol – Sol geçişi ardışık notalardan değil, üst üste bindirilmiş bir çift sestem oluşur (69 – 70. ölçüler).

Kısa kapanış, 73. ölçüde yerini sakin bir kodaya bırakır. Bölüm içerisinde daha önce duyulan tüm motifler, kodanın sakin karakterine uyarlanarak geliştirilir. Ayrıca ikinci bölümün başından sonuna kadar hâkim olan beşleme figürü, bölümün hararetili kısımlarında hızlanırken, kodada giderek sakinleşir.

Şekil 20'de görüldüğü gibi besteci bu kodanın temposunu *a tempo primo molto tranquillo* (birinci tempoda, çok sakin) olarak belirlemiş, aynı zamanda kemanın melodisine *dolcissimo teneramente, con intimissimo sentimento* (şefkatle yumuşacık, en içten hislerle) gibi ayrıntılı bir ifade eklemiştir. Melodinin temel yapı taşı olan çıkıcı üç notanın (Do diyez – Mi – Fa) aralık yapısı sadece kodada belirgin bir şekilde değiştirilmiştir (Fa diyez – Do diyez – Re diyez). İlk aralık olan küçük üçlü tam beşliye, ikinci aralık olan küçük ikili ise büyük ikiliye dönüştürülmüştür. Bu değişiklikle birlikte besteci, eserin tamamında çok ender görülen bir diyatonik majör tonalitesi (Si majör) elde eder. Si majörün belirleyici sesi (üçüncü notası) olan Re diyez, ilk duyuluşunun hemen ardından bir çarpma notası ile Re natürelle, bir sonraki ölçüde ise yine Re diyeze dönüşür ve bu sayede yukarıda bahsedilen, Rumen halk şarkılarına özgü “belirsiz dizi” tekrar ortaya çıkmış olur (74 – 75. ölçüler).

(mest olmuş), *legatissimo* (çok bağlı), *tranquillo*, *poco vibrato* (sakin, biraz vibrato) ve *nostalgico* (nostaljik, özlemle) gibi birçok ibare kullanmıştır.

Ölçü başına düşen nota sayısının son altı ölçüde giderek azalmasıyla ikinci bölüm genel bir *diminuendo* ile sona erer. *Diminuendonun* sağlanması için Enescu yine son derece ayrıntılı bir müzik yazımı kullanmıştır. Sadece son dört ölçü ele alındığında sırasıyla *mp* (orta hafif), *p* (hafif), *bp* (oldukça hafif), *pp* (çok hafif) ve *ppp* (çok çok hafif) ibarelerinin ardından en sonda *perendosi* (kaybolarak) ifadesi ile ikinci bölüm sessizce biter. Enescu'nun ayrıntılı yazımına gösterilebilecek bir örnek de Şekil 21, 90. ölçüde görülen *esitando* (çekinerek) ifadesidir. Burada besteci *esitando*yu *senza rigore*den daha az yavaşlamayı gösteren bir *rubato* terimi olarak kullanır.

The image shows a musical score for the second section of a piece, measures 89-92. The score is in 2/4 time and features a piano part with dynamics ranging from *mp* to *ppp*. The right hand part is marked *esitando* and *lunga*, with dynamics from *p* to *ppp*. The piece ends with a *perd.* (fade out) instruction. The score is attributed to Sinaia - Luminish, ce 16 Sept. 1926.

Şekil 21: İkinci bölüm – Bitiş ve *diminuendo* (Ölçüler: 89 – 92)

Eserin ikinci bölümü, özellikle A kısımlarındaki *parlando-rubato* usulü, doğaçlama gibi oluşturulan melodik ve eşlik yazısı ile büyük bir *doina* olarak değerlendirilebilir. *Doina* temelde eşliksiz bir tür olmasına rağmen Enescu, A bölmesinin her iki tekrarına da birbirinden farklı karakterde iki eşlik yazmıştır. Birinci A bölmesinde eşlik piyanodaki monoton ve hareketsiz yapısı ile dikkat çeker. Bu eşlik sayesinde tamamen pastoral bir ortam oluşturulmuş ve *doinanın* içe dönük karakteri mükemmel bir şekilde betimlenmiştir. Ayrıca A bölmesinin ilk tekrarında kemanda kullanılan *flajole* tekniği sayesinde kemanın sesi yalnız başına bir çobanın çaldığı *fluieri* anımsatmaktadır (bkz. Şekil 14).

Bunlara ek olarak, yukarıda belirtildiği gibi *lăutarlar doinaları* kendi stillerinde eşlik ederek icra ediyorlardı. A bölmesinin ikinci tekrarında armonik olarak artık ikili temelinde oluşturulan eksik yedili akoru, piyanonun bol arpejli eşliğinde sık sık

görülmektedir. Piyanonun *tambalı* taklit ettiği bu kısımda keman da daha virtüöz bir şekilde kullanılmış, böylece *doinadaki lăutar* etkisi de gösterilmiştir (bkz. Şekil 19). Enescu tarafından uygun görülen bu eşlik stilleri yine Roman çalgıcıların stillerinde yazılmış fakat bestecinin kendi yaratıcılığı ile enstrümanların kapasitesi dâhilinde şekillendirilmiştir.

3.3. Üçüncü Bölüm – *Allero Con Brio, Ma Non Troppo Mosso*

Enescu'nun Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı'nın üçüncü bölümü genişletilmiş rondo-sonat formunda yazılmıştır. Müzik eğitimcisi ve akademisyen Malcolm S. Cole, rondo-sonat formundan şöyle bahseder:

20. yüzyıl yazarları rondo-sonat formunu çoğunlukla sonat formu öğeleriyle rondo formu öğelerinin karışımıyla üretilen karma bir müzik formu olarak betimler. Teorik olarak, sonat formunun tonalite ve yeniden sergi özellikleri ile rondo formunun sürekli başlangıç temasına geri dönme özelliklerinin birleşimi ile ortaya çıkar.¹⁰⁰

Eserin üçüncü bölümünde rondo-sonat formunun yanı sıra varyasyon formu özellikleri de ön plandadır. Temel olarak A kısmı her tekrarlandığında farklı bir varyasyonla karşımıza çıkar. Bununla birlikte B ve C kısımları da yeniden sergi bölmesinde çeşitlendirilerek yazılmıştır. En bariz örnek ise büyük D kısmında görülmektedir. Bu büyük kısım bir tema ve takip eden üç varyasyondan oluşur. Buna bağlı olarak bölümün formu rondo-varyasyon formu olarak da adlandırılabilir. Benzer bir yapı Beethoven'in Op. 55 *Eroica* Senfonisi'nin *Marcia Funebre* bölümünde de görülmektedir.¹⁰¹ Tablo 3'te üçüncü bölümün formu gösterilmiştir.

¹⁰⁰ Malcolm S. Cole, "Sonata-Rondo, the Formulation of Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries," *The Musical Quarterly* 55, no. 2 (Nisan 1969): s. 181.

¹⁰¹ Gökçe Altay, "Gelişkin Bir Form Örneği Olarak Beethoven'in *Eroica* Senfonisi'nin *Marcia Funebre* Bölümü," *Fine Arts* 12 (2017): s. 223.

Tablo 3: Üçüncü bölüm – Form analizi

Bölmeler	Kısımlar	Tonal Merkezler	Ölçü Numaraları
SERGİ	A	La	1 – 30
	B	Sol	31 – 45
	A	La	46 – 61
	C	Si bemol, Do	61 – 105
	A	La	106 – 138
GELİŞME	D+A	Si	139 – 228
YENİDEN SERGİ	A	La	228 – 252
	B	Sol	253 – 264
	A	La	264 – 275
	C	Si bemol, Do	275 – 308
KODA	KODA	La	309 – 403

Bu çalışmada A, B ve A olarak adlandırılan ilk üç kısım, Bentoiu'nun analizinde büyük bir A olarak adlandırılmış ve bunun içerisinde A1, A2 ve A1 olmak üzere üç kısım bulunduğu belirtilmiştir.¹⁰² Bentoiu'nun A2 olarak adlandırıldığı kısım A1'den gerek tonal, gerekse karakter olarak oldukça farklıdır. Bir rondo unsuru olarak bu kısmı A, B, A olarak adlandırmak ve takip eden kısımlarda genişletilmiş rondo olduğunu belirtmek üzere bir D kısmı eklemek bu çalışmada tercih edilen analiz şekli olmuştur.

Allegro con brio, ma non troppo mosso (hızlı ve coşkulu, ama çok hareketli değil) tempo ibaresi ve 2/4'lük ölçü sayısı ile yazılan üçüncü bölüm, aynı zamanda büyük bir *hora* karakterindedir. Bunu sağlayan en önemli unsurlar hızlı temposu, 2/4'lük ölçü birimi, ana melodinin iki kısa bir uzun notadan oluşması ve eşlik eden unsurların çoğunlukla zayıf zamanda gelen ritmik akorlarla *taraf*ta çalındığı şekliyle vurgulanmasıdır.

Üçüncü bölümün Sergi bölümündeki A temasının en önemli motiflerinden ilki, eserin birinci ve ikinci bölümünde görüldüğü gibi yine çıkıcı ve inici üçer notadan oluşmaktadır.

¹⁰² Bentoiu, a.g.e., s. 296.

İki defa çeşitlendirilerek tekrarlanan çıkıcı motif, inici motiften hemen sonra yerini bölümün bir diğer önemli motifine bırakır. Arka arkaya üç defa tekrarlanan yukarı yönlü tam dörtlü aralıktan oluşan bu motif, melodinin içerisinde bir durak yeri gibidir. Aynı zamanda keman partisindeki eşlik akorları da tam dörtlü veya tam beşli aralıktan oluşurlar. Modal olarak değerlendirildiğinde ise melodinin La karar sesinden hicaz makamı etkisinde yazıldığı görülmektedir. İlk nota olan Si diyez, hicaz makamına ait bir unsur değil, melodinin renklenmesi için kullanılmış bir yabancı sestir. Ana ses olarak Si bemol, üçüncü ölçüde net bir şekilde duyulmaktadır. Üçüncü bölümün A kısmı Şekil 22’de temel motiflerin açıklaması ile görülmektedir.

III

tam dörtlü ve tam beşli

All^o con brío, ma non troppo mosso (♩ = 132)

(sans sourd.) *simile*

VIOLON

PIANO

cevap *mp s.v. ma rustico, non stacc.* soru *mp* tam dörtlü

mp ben ritmato

tam dörtlü ve tam beşli

pizz. m.g. *arco* **32** *non stacc.* *mp* *stacc.* *p s.v.*

prfz *mp* *stacc.* *p s.v.*

*ped. **

Şekil 22: Üçüncü Bölüm – Sergi bölümündeki A kısmı teması ve temel motifler (Ölçüler: 1 – 17)

A temasından önce piyanoda duyulan 13 ölçülük *refrain* (nakarat) 17. ölçüde kemanın solistliğinde tekrar eder. Piyanoda La karar sesinde başlayıp yine La karar sesinde sona

eren *refrain*, kemanda La karar sesinde başlayıp Re karar sesinde sona erer. Buradan Sol karar sesinde olan B temasına bağlanırken Re karar sesi bir dominant olarak kullanılıp modülasyon yapılmıştır. 31. ölçüde başlayan B kısmında melodik hat kemandadır ve piyanodaki zayıf zaman vurguları, tam dörtlü ve tam beşli aralıklar temelinde farklı armonik eklemelerle kesintisiz devam eder. B kısmı, Şekil 23'te gösterilmiştir.

The image displays a musical score for a section of a piece, labeled as Şekil 23. It consists of three systems of music. The first system begins at measure 33 and features a violin part with the instruction 'alla punta del arco' and 'stacc.' (staccato). The piano part is marked 'poco' and 'ben pf rüido'. The second system starts at measure 34 and includes a violin part with 'gettando l'arco' and 'mf spicc.' (mezzo-forte staccato). The piano part is marked 'p' and 'psf'. The third system continues the piano part with 'mp' and 'psf' markings. The score is marked with 'Red. *' and measure numbers 33 and 34.

Şekil 23: Üçüncü bölüm – Sergi bölümündeki B kısmı (Ölçüler: 26 – 46)

B kısmının ardından beklendiği gibi A kısmı, eserin tonal merkezi olan La karar sesinde tekrarlanır (46. ölçü). İkinci kez gelen A kısmı, başlangıçtaki A kısmından daha kısadır ve son kısmı tekrarlanan dörtlüler motifinin uzatılmasıyla birlikte altı adet sekizlikten

oluşan bir kadans noktasına yönelir. Kadans noktası eserin C kısmında da sık sık kullanılmaktadır. Yapısal olarak yine tam beşli ve tam dördü aralıklarının temelinde yazılan kadans noktasının ilk üç notası, hem mediant ilişkisi oluşturması, hem de inici üç notadan meydana gelmesiyle bölümler arasında önemli bir bağlayıcı rolündedir. Son üç notası ise çıkıcı ardışık notalardan oluşur ve çoğunlukla değişen tonal merkezin başlangıcını betimleyen hareketi sağlar. Şekil 24'te görülen 60. ölçüdeki kadans noktası, motifsel olarak ana tema ile bağlantıyı sürdürdüğü gibi Si bemol tonal merkezine modülasyon aracı olarak da kullanılmıştır.



Şekil 24: Üçüncü Bölüm – Sergi bölümündeki kadans noktası (Ölçüler: 59 – 61)

61. ölçüden itibaren başlayan C teması oldukça uzun ve gelişimsel bir kısımdır. Si bemol merkezinde başlayan bu kısımda solist rolü piyanonun sağ elindeki onaltılık notalarda, ritmik eşlik rolü piyanonun sol elindedir. Keman ise çoğunlukla uzun sesler ile armonik olarak bu yapıyı tamamlar. Kemanın uzun sesleri motif olarak kadans noktasındaki mediant aralık ilişkisinden oluşur. Kadans noktasının ilk üç notası, Şekil 25'te görüldüğü gibi C kısmı boyunca kemanda sürekli olarak pekiştirilir.

35 $\text{♩} = 144$

1 2

p non vibr.

> mf

p

Red. * *Red.*

3

vibr.

mf

p

* *Red.* * *Red.* * *s.v.* *Red.* *

schers., alla punta del arco

mp *poco* *mf*

bp s.v. *p* *bp* *p*

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.*

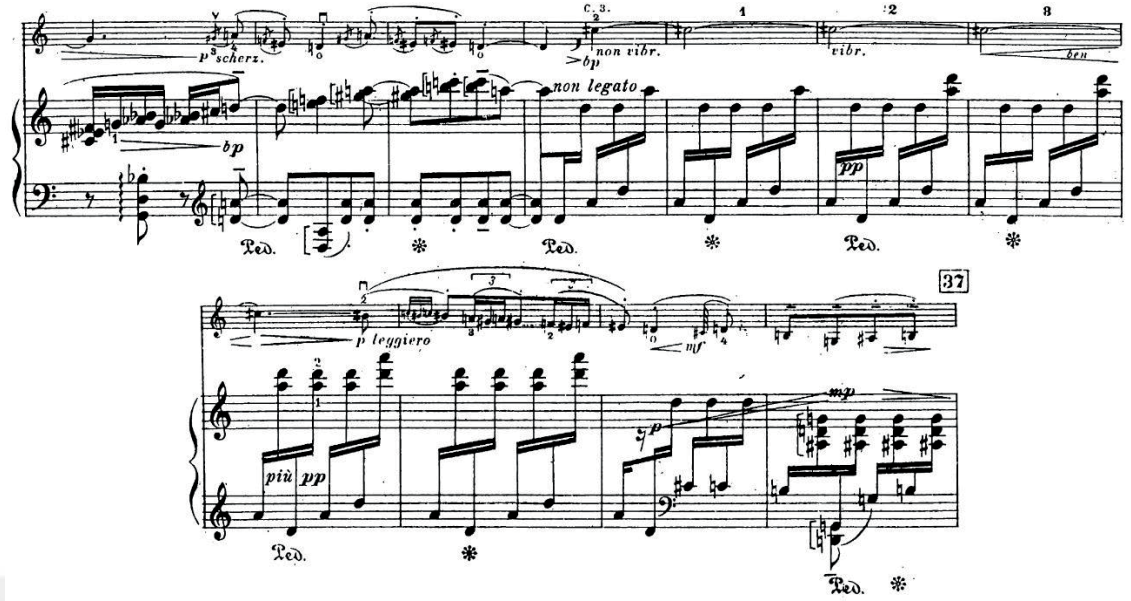
36

bp *mp* *p* *mf* *ben* *p dolciss.*

* *Red.* * *Red.* *

Şekil 25: Üçüncü Bölüm – Sergi bölümündeki C kısmı (Ölçüler: 61 – 81)

Özellikle 83 – 91. ölçüler arasında kemanda çalınan çeyrek sesler dikkat çekicidir. Enescu kullandığı # işareti ile çeyrek ses tizleşmeyi belirtmek istemiştir (# işareti önüne geldiği notayı yarım ses tizleştirirken # işareti sadece çeyrek ses tizleştirmek için kullanılır). Re karar sesinde olan bu bölgede çeyrek sesin dizinin ikinci notası olan Mi ve yedinci notası olan Do notalarında kullanılması, yukarıda belirtildiği üzere belirsiz dizinin tanımına uymaktadır. Kullanılan çeyrek sesler Şekil 26’da keman partisinde görülmektedir.



Şekil 26: Üçüncü bölüm – Sergi bölmesinde çeyrek seslerin kullanımı
(Ölçüler: 82 – 92)

Çeyrek seslerin kullanıldığı ölçülerin ardından kadans noktasının duyulmasıyla 93. ölçüde C teması bu kez Do karar sesinde tekrar başlar. Bu tekrar ilkinine göre daha çok modülasyon içermektedir ve daha kısadır.

C temasının tekrarlanmasıyla birlikte 106. ölçüde beklendiği gibi A kısmı (nakarat) üçüncü defa başlar. Bir varyasyon ögesi olarak kemanın C temasında çaldığı kadans noktasına ait eşlik motifleri, bu sefer melodik olarak devam eder. 106. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca nakarat melodisi duyulmamakla birlikte piyanonun ritmik ve armonik yapısı nakaratın başladığı izlenimini verir. Nitekim dört ölçü sonra A kısmı (nakarat) melodisi kaldığı yerden devam eder ve melodi küçük farklılıklarla 118. ölçüde tamamlanır.

119. ölçüde ilk A kısmındaki benzer bir şekilde tekrarlanan tema (nakarat) piyanonun solistliğinde başlar. Burası besteci tarafından *buffo* (komik) olarak nitelenmiştir. Sıkça ton değişimlerinin yaşandığı bu kısım, tamamlanmadan Si karar sesinde sona erer (130. ölçü). A'nın sona ermesinden hemen sonra 130 – 138. ölçüler arasında bir köprü bulunmaktadır. Köprüde kullanılan ve piyanoda Mi – Si (tam beşli) notalarının merkezinde oluşturulmuş zayıf zamandaki disonant akorlar, *tiitura de of* eşliğini anımsatmaktadır. 133. ölçüde bulunan dört notalık bas yürüyüşü, C kısmındaki kadans

noktasının son dört notasından oluşur ve bu dört nota aynı zamanda D kısmı temasının ilk dört notasıdır. Köprü ve dört notalık bas yürüyüşü Şekil 27’de belirtilen ölçüler arasında görülmektedir.

Şekil 27: Üçüncü bölüm – Köprü ve D kısmının teması (Ölçüler: 132 – 155)

Köprünün sonundaki bir ölçülük genel sessizlikten sonra 139. ölçüde tema ve varyasyonlardan oluşan D kısmı ve dolayısıyla gelişme bölmesi başlar. Sonatın D kısmı, varyasyonlarla geliştirilmiş bir rondo-sonat formu olarak ön plana çıkmaktadır. Tema ve varyasyonlar olmasının yanı sıra eserin üçüncü bölümünün başından beri duraksamadan devam eden hızlı *hora* ritmi, ilk defa D kısmında değiştirilir. Tamamıyla hicaz makamında bestelenen D kısmının teması, *tiitura de of* eşliği ve kemandaki *pesante*, *rapsodico* (kahramansı) ve *con suono* (dolu sesle) gibi ibarelerle *dor* kavramının öne çıktığı bir ağıtı anımsatmaktadır (bkz. Şekil 27).

Başından sonuna kadar Si karar sesinde bestelenen D kısmının teması, kemanın solistliğinde sunulur ve dörder ölçülük dört adet cümleden oluşur ve bu açıdan oldukça simetrik bir yapıya sahiptir. Her dört ölçünün sonunda piyanonun *tiitura de of* akorları

178. ölçüde başlayan ikinci varyasyonla birlikte sonatın üçüncü bölümü hızlı tempodaki *hora* karakterine yeniden ulaşır. Keman ve piyanoda durmayan bir sekizlik nota hareketiyle melodi çalınırken kemanda bu varyasyon için *pizzicato* (teli parmakla çekerek çalma) tekniği kullanılır. Piyano da *pizzicatoya* uyum sağlamak adına *staccatissimo* (çok kesik) akorlarla eşliğe devam eder. İkinci varyasyon Şekil 29’da gösterilmiştir.

The image shows a musical score for a violin and piano. The top part is the violin part, starting with a tempo marking of 132 and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The bottom part is the piano part, featuring a 'staccatissimo' (staccatissimo) instruction. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, p), articulation (accents), and performance instructions like 'gottando l'arco' and 'Red.'. The score is numbered 178-185.

Şekil 29: Üçüncü bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının ikinci varyasyonu (Ölçüler: 178 – 185)

Staccato ve *pizzicato* tekniklerinin kullanılmaya devam ettiği üçüncü ve son varyasyon 196. ölçüde başlar. Melodik hat piyanoda ritmik bir şekilde yazılmasına rağmen yazılan ritim temanın duraksayarak çalınıyormuş gibi duyulmasına sebep olur. Piyanodaki *staccato*lar ve kemandaki güçlü *pizzicato*lar vasıtasıyla her iki enstrüman da vurmali çalgı gibi kullanılır. Bu da temanın üzgün karakterinin öfke ile birleştiğini hissettirir. Üçüncü varyasyonu Şekil 30’da gösterilmiştir.

43 Pochiss. meno mosso, rubato (♩ = 120)

Şekil 30: Üçüncü bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının üçüncü varyasyonu (Ölçüler: 196 – 205)

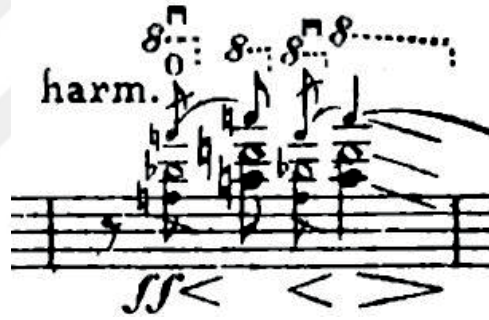
D temasının üçüncü varyasyonunda dördüncü cümle, kemanın 206 – 207. ölçülerdeki *strepitoso* (gürültülü ve aceleci) akorları ile ani bir kesintiye uğrar ve tamamlanmadan A temasının bitiş motifine bağlanır. Bu ani değişim ile birlikte D kısmı Si karar sesinde sona erer. Üçüncü varyasyonun sonu Şekil 31’de gösterilmiştir.

Tempo 12 (♩ = 138)

Şekil 31: Üçüncü bölüm – Gelişme bölmesindeki D temasının üçüncü varyasyonunun sonu (Ölçüler: 206 – 214)

Si karar sesinde başlayan A tematik bölgesi, D kısmının son ögesi olup, içerisindeki tonalite değişimlerinden sonra karar sesi olan La'ya ulaşır ve gelişme bölmesi sonlanır. 228. ölçüde yeniden sergi bölmesi, A temasının orijinal tonalitesinde sunulması ile piyanonun solistliğinde başlar. Yeniden sergideki A temasının ilk tekrarında keman piyanoya eşlik etmezken, ikinci tekrarda solist olarak melodiyi duyurur.

Sergi kısmına oldukça benzer bir şekilde tekrarlanan B kısmı (249. ölçü), küçük farklılıklarla ve sergi kısmındaki gibi Sol karar sesinde kendisini gösterir. En dikkat çekici farklılık ise 258. ölçüde duyulan, kemanın *flajole* ve *glissando* tekniğiyle çaldığı, ıslık figürüdür. ıslık figürü, hızlı bir *hora* olan bu bölümde adeta bir halk eğlencesindeki coşkulu bir anı canlandırmaktadır. *Flajole* ile yazılan ıslık figürü Şekil 32'de gösterilmiştir.



Şekil 32: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölümündeki ıslık figürü (Ölçü: 258)

B kısmının hemen ardından duyulan A kısmı bu defa daha kısa, neredeyse tanınamayacak halde ve sergiye oranla daha kompakt bir şekilde tekrarlanır. Sergi bölümünde olduğu gibi kadans noktasının duyulmasıyla C teması, yine piyanonun solistliğinde 275. ölçüde başlar. C kısmının yeniden sergideki farkı ise, bu kez onaltılık üçlemelerle daha hızlı ve akıcı bir halde duyulmasıdır. Tüm C kısmı boyunca gerek keman gerekse piyanoda çalınan nota sayısı, eklenen süslemeler sebebiyle sergi kısmındakine göre çok daha fazladır. Tonal merkezler olarak ise değişen hiçbir unsur bulunmamaktadır. C kısmının yeniden sergideki çeşitlendirilmiş hali Şekil 33'te görülmektedir.

Şekil 33: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesinde C kısmının çeşitlendirilmiş hali (Ölçüler: 274 – 284)

Normal bir rondo-sonat formunda C kısmından sonra tekrar A kısmı (nakarat) beklenirken bu bölümde nakarat tekrarlanmaz. İçerisinde B kısmının, A kısmındaki tekrarlayan dörtlü aralıkların ve en çok da kadans noktası motifinin bulunduğu bir geçit ile doğrudan kodaya bağlanır (309 – 331. ölçüler).

Formun tamamlanmamış gibi görünmesine sebep olan kodadan önceki A kısmının eksikliği, aslında besteci tarafından D kısmının sonuna yerleştirilmiş bir A kısmı ile tamamlanmıştır. 213. ölçüde başlayan ve prensip olarak gelişme bölmesinde yeniden sergi bölmesine geçişi sağlayan bu modülasyonlu A kısmı (bkz. Şekil 31), takip eden yeniden sergi kısmı göz önünde bulundurulduğunda sayı olarak da üçüncü tekrar gibi duyulmaktadır. Sonatın hiçbir yerinde bu tema üç defa tekrarlanmadığı için bu fazlalık, kodadan önceki eksikliği tamamlar niteliktedir.

Koda, D temasının ilk üç cümlesi ile 331. ölçüde başlar. Keman ve piyano, tıpkı sonatın ikinci bölümünde yeniden tekrarlanan A kısmındaki gibi (bkz. Şekil 19) *ff* nüansında *ünison* olarak ve hızlı arpejler kullanılarak bestelenmiştir. Besteci tarafından *con intensità* (gerginlikle) olarak betimlenen bu kısım, 344. ölçüde A temasının bitiriş figürünü duyuran hızlı onaltılık notaların sunuşuyla son bulur.

Kemanda onaltılıklar, piyanonun akorları eşliğinde 368. ölçüye kadar hızlanarak devam eder. 344. ölçüden itibaren La pedalı üzerinde yazılan tüm bu pasajların ortak noktası hepsinin bir eksik yedili akoru çerçevesinde kurulmasıdır. Eksik yedili temelindeki akorlar ve motifler Şekil 34'te görülmektedir.

The musical score for the third section (measures 349-362) is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'con brio' and a quarter note equal to 160. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part has a more melodic line with some triplets. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *ff*, and articulation marks like 'spicc.', 'non spicc.', and 'Red.'. The second system continues the rhythmic complexity with more intricate patterns and dynamics like *mf*, *mp*, *mf*, and *ff*. The third system concludes the section with a final cadence, marked with 'Red.' and 'ff'. The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

Şekil 34: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesinde eksik yedili temelindeki akor ve motifler (Ölçüler: 349 – 362)

Eksik yedili akorunun temel yapı taşı olan küçük üçlü veya artık ikili aralığı, eserin başından bu yana modal olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda hicaz ve çingene dizisinin de temel yapı taşı olan bu aralık sayesinde oluşturulan eksik yedili akorunun 363. ölçüdeki kullanımı, kodanın gerginliğinin arttığı bu noktada önemli bir belirleyicidir. Eksik yedili akorun kullanımı Şekil 35'te görülmektedir.

Şekil 35: Üçüncü bölüm – Yeniden sergi bölmesinde eksik yedili akoru ve inici kromatik figürler (Ölçüler: 363 – 377)

Şekil 35'te görüldüğü gibi, 363 – 373. ölçüler arasında doyuma ulaşan La, Do, Mi bemol, Sol bemol akoru yerini doğaçlama benzeri inici kromatik figürlere bırakır (374 – 377. ölçüler). İnici kromatik figürler ikinci bölümün orta kısmında da kullanılmıştır. İkinci bölümde *molto tranquillo* (çok sakin) ve *flautato* (flüt gibi) olarak betimlenen ve Şekil 17'de kemanda görülen bu figür, üçüncü bölümün sonunda *stridente* (gürültülü, keskin)

olarak betimlenmiş, piyano ve kemanın herhangi bir eşlik bulunmadan *ünison* olarak çalınmasıyla güçlendirilmiştir. *Ünison* olarak çalınan ve bir feryadı andıran kromatik figürlerde Enescu, bir dramatisasyon unsuru olarak *piangendo* (ağlar gibi) ibaresini kullanmıştır. Bu ifadeye çeyrek seslerin de eklenmesi, bu noktada feryat eden kişinin attığı çığlıkları anımsatmaktadır. İnci kromatik figürler Şekil 35'te gösterilmiştir.

Gerginliğin katmanlarla arttırıldığı bu eserde 378. ölçüden itibaren kodanın son ve en gürültülü aşaması başlar. *Appassionato* (tutkulu), *tutta forza* (tüm güç), *tutto l'arco* (tüm arşe), *con intensità* (gerginlikle), *fff* (çok çok kuvvetli) ve *con suono* (dolu sesle) gibi ifadelerin sürekli olarak kullanıldığı bu dramatik aşamada piyano, sürekli olarak subkontra oktav La (piyanonun en pes sesi) pedalı üzerine *tremololarla* uğultulu bir ortam yaratır. Bu sırada keman ise tüm ses imkânlarını kullanarak birinci, ikinci ve üçüncü bölümde sergilenmiş motiflerin küçük parçacıkları eşliğinde haykırış gibi bir melodi çalar. Kemanın haykırış melodisi ve piyanonun gürültülü eşliği Şekil 36'da görülmektedir.

395. ölçüden itibaren La karar sesinin melodik hatta da pekiştirilmesiyle birlikte *cluster* akorlar (birbirine çok yakın seslerle çalınan disonant akor tipi) ve hızlı *tremololar* eşliğinde eser son derece kuvvetli bir şekilde sona erer. Şekil 37’de üçüncü bölümün sonu görülmektedir.

The image shows a musical score for the third section of a piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin part (V) and a piano part (P). The violin part starts with a cluster of notes (A, B, C, D, E, F, G) and continues with a melodic line. The piano part features a tremolo accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'con anima', 'crescendo', 'poco a poco', and 'pochiss. allarg.'. The tempo is marked as 69 and 58. The score is signed 'Sinaia - Lumirish 18 Novembre 1926'.

Şekil 37: Üçüncü bölüm – Koda bölmesindeki *cluster* akorlar ve final
(Ölçüler: 399 – 403)

Tasarımı itibarıyla baştan sona tek bir eser gibi duyulan Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı, içerisinde Romanya halkına ve müzisyenlerine özgü onlarca karakteristik özellik barındırmaktadır. Tüm bu özelliklerin mükemmel bir bestecilikle harmanlanması sonucu Enescu, baştan sona *rapsodik* bir eser yaratmış, tam olarak tercüme edilemeyen *dor* kavramını müziğiyle anlatmıştır.

SONUÇ

Çok küçük yaşta müzik eğitimi almaya başlayan George Enescu eğitimini Romanya, Viyana ve Paris'te tamamlamış, profesyonel müzik hayatını da genellikle Paris'te sürdürmüştür. Bir süre Romanya'da da yaşamasına rağmen 1948'de ülkesindeki siyasi ortam nedeniyle yeniden Paris'e giderek hayatının sonuna kadar burada kalmıştır.

Ömrünün son yıllarında Romanya'yı terk etmek zorunda kalan Enescu'nun Rumen müziğini konu olarak seçmediği eserlerinde de çoğunlukla nostaljik bir karakter görülmektedir. Romanya kültürünün ve müziğinin önemli bir parçası olan bu nostaljik karakter özelliği (*dor*) çocukluğundan beri çoğunlukla Romanya dışında yaşayan, ülkesinin kültürüne gönülden bağlı olan Enescu'nun hem kişiliğinin hem de müziğinin temel yapı taşıdır.

Bir müzik insanı olarak Enescu, kemancılıktan şefliğe, bestecilikten eğitimciliğe kadar birçok alanda gerek Romanya'ya, gerekse dünya müziğine önemli katkılarda bulunmuştur. Kendisi için çok özel olan bestecilik alanında yaşadığı sürece büyük bir kariyer yapamaması, eserlerinin çoğunun az bilinmesine ve icra edilmemesine sebep olmuştur. Bir besteci olarak derin enstrüman bilgisi, ayrıntılı nota yazımı, ülkesinin halk müziğine olan hâkimiyeti ve bunları klasik batı müziğiyle bir araya getirebilmesi gibi özellikleri sayesinde müzik tarihinde özgün bir yer edinmiştir.

Enescu'nun Op. 25 Keman ve Piyano Sonatı, bestecinin Op. 11 Romen Rapsodileri'nden sonra en çok bilinen ve çalınan eseridir. Enescu'nun "Rumen halk karakterinde" başlığıyla betimlediği bu sonat, Rumen halk müziğinin şarkı ve dans türleri, enstrümanları ve tonal özelliklerinin klasik batı müziği ile harmanlandığı özel bir eserdir. Rumen halk müziğinin önemli bir parçası olan *lăutar*ların da etkisinin açıkça duyulduğu bu sonat, içerisinde bilinen hiçbir melodi veya şarkıdan faydalanılmamasına rağmen son derece belirgin karakter özelliklerine sahiptir.

Sonatin birinci bölümü, klasik batı müziği açısından değerlendirildiğinde oldukça polifonik bir yazıya sahip olmasıyla ön plana çıkar. Bu polifonik yazı bazen melankolik

bir şarkı türü olan *doina*, bazen de bir dans olan *horanın* *lăutar* stilindeki yorumlarıyla harmanlanmıştır. Baştan sona uzun bir *doina* olarak değerlendirilebilecek ikinci bölümde ise Enescu, derin enstrüman ve Rumen halk müziği bilgisini eşsiz bir biçimde sentezlemiştir. Bu bölümde klasik batı müziğinde kullanılmayan ve *lăutar*lara özgü efektlere de yer verilmiştir. Büyük ve uzun bir *hora* olan üçüncü bölüm ise Rumen halk müziğindeki eğlence anlayışının özel bir örneğidir. Enescu üçüncü bölümde de doğduğu toprakların müziğini klasik batı müziğinin formları ile birleştirmiştir.

Bu büyük sentez sonucunda ortaya hem keman tekniği, hem piyano tekniği, hem de iki enstrümanın birlikte çalması açısından icrası oldukça zor bir eser ortaya çıkmıştır. Eseri icra edecek müzisyenler için Enescu'nun son derece ayrıntılı nota yazımı, *lăutar* stilinin anlaşılması ve uygulanması açısından bir kılavuz niteliğindedir. Motifsel gelişimi ve kusursuz yapısı itibarıyla benzersiz bir oda müziği eseri olan bu sonatın çalışılması, icracılar açısından müzikal ve teknik bakış açısını genişletmek adına faydalı olacaktır.

KAYNAKLAR

Altay, Gökçe. "Gelişkin Bir Form Örneği Olarak Beethoven'in Eroica Senfonisi'nin Marcia Funebre Bölümü." *Fine Arts* 12 (2017): 216-227.

Arcu, Ariana. "Enescu's Second Cello Sonata: A Synthesis of Romania Folkloric Elements and Western Art Tradition." Doktora Tezi, Alabama Üniversitesi, Tuscaloosa, Alabama, 2011.

Ayres, Helen Katharine. "George Enescu: The Complete Musician, A Study of Violin Virtuosity in Enescu's Third Sonata for Piano and Violin." Doktora Tezi, Melbourne Üniversitesi, Melbourne, 2006.

Beissinger, Margaret H. "Romani (Gypsy) Music-Making at Weddings in Post-Communist Romania: Political Transitions and Cultural Adaptations." *Folklorica* 10, no. 1 (2005): 39-51.

Bentoiu, Pascal. *Masterworks of George Enescu: A Detailed Analysis*. Çeviren: Lory Wallfisch. Plymouth: Scarecrow Press. Inc., 2010.

Bлага, Lucian. "From Quotations to Assimilation: George Enescu's Use of Romanian Folk Elements in Rhapsody No. 1, Op. 11, and The Third Orchestral Suite, Op. 27." Yüksek Lisans Tezi, Roosevelt Üniversitesi, Chicago, Illinois, 2005.

Cole, Malcolm S. "Sonata-Rondo, the Formulation of Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries." *The Musical Quarterly* 55, no. 2 (Nisan 1969): 180-192, JSTOR Collection.

Duțică, Gheorghe. "Archetypal Polysemies in Jocuri II by Sabin Pautza." *Latest Advances in Acoustics and Music: 13th WSEAS International Conference on Acoustics and Music: Theory and Applications, G. Enescu University, Iași, Romania, June 13-15, 2012* 13 (Iași, 2012): 69-74.

Enescu, George. "Impressions d'enfance, Op.28." Erişim tarihi: 11 Mayıs 2022. https://petruccimusiclibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/c/cf/IMSLP05885-Enescu_impressions_op28_vn.pdf.

Enescu, George. "Violin Sonata No. 3, Op.25." Erişim tarihi: 11 Mayıs 2022. https://petruccimusiclibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/f/f4/IMSLP06094-Enescu_vn_sonata3_op25_score.pdf.

Feldman, Walter. "The Klezmer Tsimbl (Cimbal)." *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 2, Organoloji Özel Sayısı (Aralık 2012): 216-219.

Garfias, Robert. "Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca." *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 97-107, JSTOR Collection.

Garfias, Robert. "Dance among the Urban Gypsies of Romania." *Yearbook for Traditional Music* 16 (1984): 84-96, JSTOR Collection.

Gifford, Paul M. *The Hammered Dulcimer: A History (Volume 6 of American Folk Music and Musicians Series)* Plymouth: Scarecrow Press. Inc., 2001.

Gustavsson, Marka. "Compositional Idiom in Two of the Late Violin and Piano Works of George Enescu." Doktora Tezi, New York Şehir Üniversitesi, New York, 2005.

Hirsu, Vladimir Laurentiu. "East Meets West in Enescu's Second Sonata for Piano and Violin, Op. 6." Doktora Tezi, Louisiana Eyalet Üniversitesi, Baton Rouge, Louisiana, 1995.

Iacob, Cătălin. "Elements of Romanian Folkloric Musical Traditions and Narrativity in George Enescu's "Romanian Rhapsody Op. 11, No. 1" and Béla Bartók's "Romanian Folk Dances SZ. 56." Doktora Tezi, Texas Teknik Üniversitesi, Lubbock, Texas, 2020.

Kim, Ji Won. "George Enescu: His Influence as a Violinist and Pedagogue." Yüksek Lisans Tezi, Sydney Üniversitesi, Sydney, 2011.

Kvarnström, Jonas Erik. "A Structural Analysis of George Enescu's Piano Sonata in D Major, Op. 24, No. 3." Doktora Tezi, British Columbia Üniversitesi, Vancouver, British Columbia, 1992.

Layton, Elizabeth. "Revisiting George Enescu's 1921 Bucharest Recital Series: a performance-based investigation with recordings and exegesis." Doktora Tezi, Adelaide Üniversitesi, Adelaide, 2019.

Leech, John. "The Cimbalom." *Music & Letters* 53, no. 2 (1972): 134-142, JSTOR Collection.

Lloyd, Anthony Lewis. "The Music of Rumanian Gypsies." *Proceedings of the Royal Musical Association* 90 (Aralık 1963): 15-26, JSTOR Collection.

Lupu, Olguța. "About the "Inner Beauty" in the life and creation of George Enescu." *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* 3, No. 10 (Ocak-Aralık 2012): 65-88.

Malcolm, Noel. *George Enescu: His Life and Music*. Londra: Toccata Press, 1990.

Noh, Yuri. "A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, Op. 25, Emphasizing Its Use of Romanian Lăutari Violin Techniques and Style." Doktora Tezi, Kuzey Texas Üniversitesi, Denton, Texas, 2020.

Patterson, Michael David. "The Influence of Romanian Folk Music on the Music of George Enescu, with special reference to Romanian Rhapsody, op. 11 no. 1, Sonata for Violin and Piano, op. 25 no. 3, and Impression d'Enfance for Violin and Piano, op. 28." Yüksek Lisans Tezi, Queensland Üniversitesi, Queensland, 2009.

Piotrowska, Anna G. *Gypsy Music in European Culture: From the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries*. Boston: Northeastern University Press, 2013

Rahn, Jay. "Text-Tune Relationships in the Hora Lunga Versions Collected by Bartók." *Yearbook of the International Folk Music Council* 8 (1976): 89-96, JSTOR Collection.

Renard, Stanislas. "The Contribution of the Lautari to the Compositions of George Enescu: Quotation and Assimilation of the doina." Doktora Tezi, Connecticut Üniversitesi, Storrs, Connecticut, 2012.

Renard, Stanislas, Manus, Alexandru, and Fellman, Philip V. "Understanding the Complexity of the Romany Diaspora." Erişim tarihi 18 Mayıs 2021. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.613.3798&rep=rep1&type=pdf>.

Robinson, Belinda Jean. "Virtuosity and Dor: George Enescu and the Hora Lungă." *Studia Musicologica* 58, no. 2 (2017): 175-196, <https://doi.org/10.1556/6.2017.58.2.3>

Ruscanda, Mădălina, ve Belibou, Alexandra. "The Romanian Music of Byzantine Tradition and the Folkloric Genre 'Doina'. Style Features and Melodic Correspondence." *5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM 2018* 5, no. 3.1 (Viyana, 2018): 261-268.

Samson, Jim. *Music in the Balkans (Balkan Studies Library 8)*. Leiden: Brill, 2013.

Tohumcu, Ahmed. "Türk Makam Müziği'nde Değişimin Değişmeyen: Hicaz Makamı Örneklemi." *KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik ve Kültürel Doku" Ekim 2012, Trabzon – Türkiye* 1 (Trabzon, 2012): 37-52.

Zlateva, Maria Zlateva. "Romanian Folkloric Influences on George Enescu's Artistic and Musical Development as Exemplified by His Third Violin Sonata." Doktora Tezi, Texas – Austin Üniversitesi, Austin, Texas, 2003.

EK – 1

Kronolojik Sırayla Enescu'nun Opus Numarası Verdiği Eserleri:

- Op. 1: Poème Roumain (1897)
- Op. 2: Keman ve Piyano Sonatı, No. 1 (1897)
- Op. 3: Piyano Süiti, No. 1 (1897)
- Op. 4: *Trois Mélodies sur poèmes de Jules Lemaitre et Sully Prudhomme* (1898)
- Op. 5: İki Piyano İçin Varyasyonlar (1898)
- Op. 6: Keman ve Piyano Sonatı, No. 2 (1899)
- Op. 7: Yaylı Sekizli (1900)
- Op. 8: Senfoni Konçertant (1901)
- Op. 9: Orkestra Süiti, No. 1 (1903)
- Op. 10: Piyano Süiti, No. 2 (1903)
- Op. 11/1: Rumen Rapsodisi, No. 1 (1901)
- Op. 11/2: Rumen Rapsodisi, No. 2 (1901)
- Op. 12/1: *Intermède*, No. 1 (1902)
- Op. 12/2: *Intermède*, No. 2 (1903)
- Op. 13: Birinci Senfoni (1905)
- Op. 14: Nefesli Onlu (1906)
- Op. 15: *Sept Chansons de Clément Marot* (1907–08)
- Op. 16: Piyanolu Dörtlü, No. 1 (1909)
- Op. 17: İkinci Senfoni (1912-1914)
- Op. 18: Piyano Süiti, No.3 (1913-1916)
- Op. 19: *Trois Mélodies sur poèmes de Fernand Gregh* (1915–16)
- Op. 20: Orkestra Süiti, No. 2 (1915)
- Op. 21: Üçüncü Senfoni (1916-1918)
- Op. 22/1: Yaylı Dörtlü, No.1 (1916-1920)
- Op. 22/2: Yaylı Dörtlü, No.2 (1950)
- Op. 23: *Oedipe* Operası (1910-1931)
- Op. 24/1: Piyano Sonatı, No.1 (1934)
- Op. 24/3: Piyano Sonatı, No.3 (1933-1935)
- Op. 25: Keman ve Piyano Sonatı (*Rumen halk karakterinde*), No.3 (1926)
- Op. 26/1: Çello ve Piyano Sonatı, No.1 (1898)
- Op. 26/2: Çello ve Piyano Sonatı, No.2 (1935)
- Op. 27: Orkestra Süiti, No. 3 (1937-1938)
- Op. 28: *Impressions d'enfance* (1940)
- Op. 29: Piyanolu Beşli (1940)
- Op. 30: Piyanolu Dörtlü, No.2 (1943-1944)
- Op. 31: *Vox maris* (1954)
- Op. 32: Konser Uvertürü (1948)
- Op. 33: Oda Senfonisi (1954)

EK – 2

Sanatta Yeterlik Performans Programı:

- D. Scarlatti – Sonat K24, La majör
Sonat K213, Re minör
Sonat K380, Mi majör
- L. van Beethoven – Piyano Sonatı Op. 13, “Patetik”, Do minör
I. Grave – Allegro di molto e con brio
II. Adagio cantabile
III. Rondo: Allegro
- F. Chopin – Etüt Op. 25/3
- F. Chopin – Ballade No. 2, Op. 38
- G. Enescu – Piyano Sonatı Op. 24/1, Fa diyez minör
I. Allegro molto moderato e grave
II. Presto vivace
III. Andante molto espressivo
- A. Skriabin – Piyano Konçertosu Op. 20
I. Allegro
II. Andante
III. Allegro moderato

ÖZGEÇMİŞ			
Adı-Soyadı	Çağdaş		ÖZKAN
Doğum Yeri ve Yılı			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce - İyi		İtalyanca - İyi
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme		Kurum Adı
Lise	1999	2002	Bilkent Üniversitesi Müzik Hazırlık Lisesi
Lisans	2002	2007	Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
Yüksek Lisans	2009	2012	The Juilliard School
Doktora	2015	-	Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Çalıştığı Kurum(lar)	Başlama - Bitirme		Çalışılan Kurumun Adı
1.	2012	-	Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü
Üye Olduğu Bilimsel ve Meslekî Kuruluşlar	-		
Katıldığı Proje ve Toplantılar	CAKA Kış Okulu, Bursa, Ocak 2019 CAKA Yaz Çocuk Müzik Kampı, İzmir, Temmuz 2019 Music Academy of the West, California, ABD, Temmuz 2011 Aspen Music Festival, Colorado, ABD, Temmuz 2010		
Yayımlar:	ENKA Sanat Gala Konseri, Korrepetitör ENKA Sanat Oditoryum, İstanbul, Nisan 2022 Oda Müziği Konseri: Ozan Sari, keman & Çağdaş Özkan, piyano Süreyya Operası, İstanbul, Şubat 2022 Oda Müziği Konseri: Can Özhan, keman & Çağdaş Özkan, piyano Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi, İzmir, Şubat 2022 Oda Müziği Konseri: Can Özhan, keman & Çağdaş Özkan, piyano Süreyya Operası, İstanbul, Ocak 2022 Oda Müziği Konseri: Önder Baloğlu, keman; Cem Önertürk, flüt; Alexander Hülshoff, çello NRW Konzerthaus, Dortmund, Almanya, Aralık 2021 Oda Müziği Konseri: Alexander Hülshoff çello & Çağdaş Özkan, piyano Süreyya Operası, İstanbul, Ocak 2019		
Diğer:			
İletişim (e-posta):			
		Tarih:	
		İmza:	
		Adı-Soyadı:	