



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**ŞNİTKE’NİN MÜZİKAL STİLİ VE
VİYOLA KONÇERTOSU**

SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI

Elena ÜNALDI

BURSA – 2020



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

ŞNİTKE’NİN MÜZİKAL STİLİ VE VİYOLA KONÇERTOSU

SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI

Elena ÜNALDI

ORCID NO: 0000 0003 3260 0652

**Danışmanı:
Prof. Görkem ÇALGAN**

BURSA – 2020



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 20/07/2020

Tez Başlığı: A. ŞNİTKE'NİN MÜZİKAL STİLİ VE VİYOLA KONÇERTOSU


Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 71 sayfalık kısmına ilişkin, 08/07/2019 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

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

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı 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.


20/07/2020

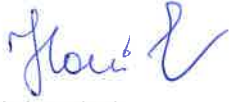
Adı Soyadı: Elena ÜNALDI
Öğrenci No: 711570001
Anasanat Dalı: Müzik
Programı: Yaylı Çalgılar
Statüsü: Y. Lisans Doktora/ Sanatta Yeterlik



Prof. Görkem ÇALGAN
20/08/2020

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Şnitke'nin Müzikal Stili ve Viyola Konçertosu” 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.



20.07.2020

Adı Soyadı: Elena ÜNALDI

Öğrenci No: 711570001

Anasanat Dalı: Müzik

Program: Yaylı Çalgılar

Statüsü: Sanatta Yeterlik

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Elena ÜNALDI
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı : Müzik
Bilim/Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar
Tezin Niteliği : Sanatta Yeterlik (Sanat Eseri Metin Çalışması)
Sayfa Sayısı : X + 69
Mezuniyet Tarihi : 20/08/2020
Tez Danışmanı : Prof. Görkem ÇALGAN

ŞNITKE'NİN MÜZİKAL STİLİ VE VİYOLA KONÇERTOSU

Alfred Şnitke, hem yaşam mücadelesi, hem de bestecilik kimliğini yaratma mücadelesinde müzisyenler için örnek olabilecek karakteri sayesinde adını tarihe yazdırmayı başarmıştır. Tanıklık ettiği dünya savaşı, yaşadığı dönemin siyasi zorlukları, sağlık problemleri onu yolundan vazgeçirememiş, avangard tarzıyla, polistilistik akımın yaratıcısı olarak XX. yüzyılın en tanınan bestecilerinden birisi olmuştur.

Bestecinin hayatı ve müzikal anlayışı, müziğinin XX. yüzyıl için yeri ve öneminin ortaya konması, viyola konçertosunun form ve yorumlama açısından incelenmesi bölümlerinden oluşan çalışmanın, yaylı çalgılar ve özellikle viyola öğrencileri ve öğretmenlerinin başvurabilecekleri bir kaynak olması amaçlanmıştır.

Çalışmanın son bölümünde viyola konçertosu, bir yorumcu ve öğretmenin gözünden hem genel anlamda müzikal hem de yorumuna yönelik olarak incelenmiş, faydalı olabilecek önerilerde bulunulmuştur.

Çağdaş viyola repertuarının en önemli eserlerinden biri olan Şnitke'nin viyola konçertosu, besteci tarafından polistilistik bir yaklaşımla yazıldığı için birçok farklı stili içinde barındırır. Ayrıca marş ve vals gibi farklı tarzlar arasında geçişler yapar. XX. yüzyılın en önemli viyola yorumcularından olan Yuri Başmet'e ithaf edilen konçertonun en önemli teması da sanatçının soyandaki "B-a-s-c-h-(m)-e-(t)" harflerinden oluşmaktadır.

Anahtar kelimeler: Şnitke, viyola, konçerto, yaylı çalgılar, Başmet

ABSTRACT

Name ve Surname : Elena UNALDI
University : Bursa Uludag University
Institution : Institution of Social Sciences
Field : Music
Branch : Stringed Instruments
Degree Awarded : Doctor of Musical Arts (D.M.A.)
Page Number : X + 69
Degree Date : 20/08/2020
Supervisor : Prof. Gorkem CALGAN

SCHNITTKE'S MUSICAL STYLE AND VIOLA CONCERTO

Alfred Schnittke's life involved many big obstacles that caused him to struggle both to live and create an identity of a composer which became an idol for musicians thanks to his character that made him go down in history. World War II that he witnessed and experienced, difficult political situation of the time period, cerebral hemorrhages were never enough to change his path and he became the inventor of polystylistic movement as an avangart composer who became one of the best known composers of the 20th century.

His life and musical understanding, importance and evaluation of his music for the 20th century, observation of the concerto in terms of form and interpreting are such chapters of this study, which aim to create a source for string department, especially for students and teachers of the viola discipline who could wish to consult to get information and ideas.

At the last chapter of this study, Schnittke's viola concerto is analyzed in details from the point of view of a performer and a teacher, both musically in general and also oriented for performans.

Schnittke's viola concert, acknowledged as one of the most important work of contemporary viola repertoire involves many different styles, as it is written in polystylist approach. It also changes over such styles such as march and waltz. As being as one of the most important viola performers in the history, Yuri Bashmet is the person to whom this concerto was dedicated. The most important theme of the concerto consists of the letters of this performer: "B-a-s-c-h-(m)-e-(t)".

Keywords: Schnittke, viola, concerto, strings, Bashmet

ÖNSÖZ

Alfred Şnitke XX. yüzyıl müziği için en önemli isimlerden biridir. Müziğe yepyeni bir bakış açısı getiren Şnitke, tüm dünyada tanınmasına rağmen Türkiye'deki konser salonlarında çok nadir yer almaktadır.

Şnitke'nin eserleri ve özellikle viyola konçertosu hakkında Türkçe kaynaklar çok az olduğundan metin çalışması için çoğunlukla yabancı kaynaklar kullanmak zorunda kalınmıştır. Bu nedenle çalışmanın, müzik okullarındaki öğretim elemanları ve öğrenciler tarafından başvurulabilecek ve faydalanabilecek bir kaynak olacağını düşünüyorum.

Bu çalışmasının her aşamasında benim yanımda yer alan danışmanım Prof. Görkem Çalgan'a, Türkçe'si için yardımcı olan eşim Doç. Özgür Ünal'dı'ya, viyola konçertosunun analizinde yardımcı olan Öğr. Gör. Mehmet Özkan'a, nota örneklerinin bilgisayar ortamına aktarılmasında yardımcı olan Gökcan Taşkiran'a teşekkürlerimi sunarım.

Elena Ünal'dı

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	i
SANATTA YETERLİK İNTİHAL YAZILIM RAPORU.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞNİTKE’NİN HAYATI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

1. XX.YÜZYILDA MÜZİK SANATINA BAKIŞ.....	3
1.1. XX. Yüzyılda Dünyanın Sanata Bakışı.....	3
1.2. XX. Yüzyılda Rusya’da Müzik Sanatına Bakış.....	4
2. ŞNİTKE’NİN HAYATI ve ÖNEMLİ ESERLERİ.....	5
2.1. Gençlik ve Öğrenim Yılları.....	6
2.2. Konservatuvar Yılları, İlk Olgun Eserleri.....	8
2.3. Yeni Klasikçi Bestecilerle Tanışma.....	9
2.4. Öğretmenlik Yılları ve Makale Çalışmaları.....	10
2.5. Oniki Ton Tekniği, Polistilistik ve Elektronik Müzik Çalışmaları.....	11
2.6. Hayatında Yeni Bir Dönem, Eski Stilde Süit, Senfoni ve Konçertoları	12
2.7. Hamburg’da Son Yıllar.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

ŞNİTKE’NİN MÜZİĞİNİN XX. YÜZYIL İÇİN ÖNEMİ

1. ŞNİTKE’NİN MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ.....	16
1.2. Şnitke’nin Müziğine Şostakoviç’in Etkisi.....	17
1.3. Şnitke’nin Müziğinde Dramatizm.....	17
2. ŞNİTKE’NİN MÜZİK STİLİ ARAYIŞI.....	18
2.1. Şnitke’nin Sanatında Dönemler.....	18
2.2. Şnitke’nin Müzikte Teknik Arayışları.....	19
2.3. Polistilistik Dönemi.....	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞNİTKE’NİN VİYOLA KONÇERTOSUNUN FORM ve
YORUMLAMA AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. ESERİN FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	23
1.1. Birinci Bölüm: Largo.....	25
1.2. İkinci Bölüm: Allegro Molto.....	31
1.3. Üçüncü Bölüm: Largo.....	49
2. ESERİN YORUMLANMASINA YÖNELİK İNCELEMELER.....	60
2.1. Birinci bölüm: Largo.....	60
2.2. İkinci Bölüm: Allegro Molto.....	62
2.3. Üçüncü Bölüm: Largo.....	65
SONUÇ.....	66
KAYNAKLAR.....	67
EK.....	68
ÖZGEÇMİŞ.....	69

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Keman ve Piyano için Sonat no.2 ilk 6 ölçü.....	21
Şekil 2: İki Keman için Konçerto Grosso no.1 ilk 10 ölçü.....	22
Şekil 3: 1. Bölüm 1.-8. ölçüler anatema.....	25
Şekil 4: 1. Bölüm, 9.-16. ölçüler. Anatema ve ilk kadansı.....	26
Şekil 5: 1. Bölüm 17.- 28. ölçüler ‘Başmet’ teması.....	27
Şekil 6: 1. Bölüm 29.-37. ölçüler viyolanın ikinci kadansı.....	28
Şekil 7: 1. Bölüm 38.-46. ölçüler viyola.....	28
Şekil 8: 1. Bölüm 38.-44. ölçüler, viyolonsellerin ve kontrabaların partisi.....	29
Şekil 9: 1. Bölüm 38.-46. ölçüler, klavsen ve çan Başmet teması.....	29
Şekil 10: 1. Bölüm 51.-54. ölçüler, barok motifi.....	30
Şekil 11: 1. Bölüm 57.-60. ölçüler, viyola ve yaylı çalgılar.....	31
Şekil 12: 2. Bölüm 1.-18. ölçüler, viyola.....	32
Şekil 13: 2. Bölüm 3.-13. ölçüler. piyano, çello, kontrabas.....	33
Şekil 14: 2. Bölüm 3.-13. ölçüler, flütler, obua, korangle, klarinetler.....	34
Şekil 15: 2. Bölüm 19.-20. ölçüler, viyola kadansı.....	34
Şekil 16: 2. Bölüm 26.-31. ölçüler, viyolalar, viyolonseller, kontrabaslar.....	35
Şekil 17: 2. Bölüm 26.-31. ölçüler, viyola.....	35
Şekil 18: 2. Bölüm 37.-39. ölçüler.....	36
Şekil 19: 2. Bölüm 48.-50. ölçüler, viyola ve yaylı çalgılar.....	36
Şekil 20: 2. Bölüm 51.55. ölçüler viyolada ‘Başmet’ teması ve yaylı çalgıların eşliği.....	37
Şekil 21: 2. Bölüm 55.-62. ölçüler, kornolar.....	37
Şekil 22: 2. Bölüm 72.75. ölçüler, viyola.....	38
Şekil 23: 2. Bölüm 72.75. ölçüler, viyolalar.....	38
Şekil 24: 2. Bölüm 72.79. ölçüler, trombon ve klavsen	39
Şekil 25: 2. Bölüm 96.-99. ölçüler, viyola.....	39
Şekil 26: 2. Bölüm 98.-100. ölçüler, nefesli çalgılar.....	40
Şekil 27: 2. Bölüm 120.131. ölçüler, viyola.....	41
Şekil 28: 2. Bölüm 126.-131. ölçüler, klarinet ve viyola.....	41
Şekil 29: 2. Bölüm 132.-135. ölçüler.....	42
Şekil 30: 2. Bölüm 147.-148. ölçüler, viyola ve trombon hemiola.....	43
Şekil 31: 2. Bölüm 158.-162. ölçüler, viyola.....	43
Şekil 32: 2. Bölüm 171.174. ölçüler, flüt.....	44
Şekil 33: 2. Bölüm 179.-185. ölçüler, viyola.....	44
Şekil 34: 2. Bölüm 191.-193. ölçüler, viyola.....	44
Şekil 35: 2. Bölüm 206.-214. ölçüler, flüt, klarinet, viyola.....	45
Şekil 36: 2. Bölüm 215.-218. ölçüler, viyola, piyano, kontrabas.....	45
Şekil 37: 2. Bölüm 224.-227. ölçüler, viyola ve trombon.....	46
Şekil 38: 2. Bölüm 238.-240. ölçüler, viyolonsel solo.....	46
Şekil 39: 2. Bölüm 256.-264. ölçüler, viyola ‘Başmet’ teması.....	47
Şekil 40: 2. Bölüm 265.-272. ölçüler, viyola.....	47
Şekil 41: 2. Bölüm 273.-292. ölçüler, viyola kadansı.....	48
Şekil 42: 3. Bölüm 1.-22. ölçüler, viyola kadansı.....	49
Şekil 43: 3. Bölüm 34.-43. ölçüler, viyola.....	49
Şekil 44: 3. Bölüm 44.-49. ölçüler, obualar ve viyola.....	50

Şekil 45: 3. Bölüm 50.-55. ölçüler, viyola, vibrafon ve klarinetler.....	50
Şekil 46: 3. Bölüm 56.-59. ölçüler.....	51
Şekil 47: 3. Bölüm 61.-65. ölçüler, viyola ve yaylı çalgılar.....	52
Şekil 48: 3. Bölüm 66.-75. ölçüler, klarinet, fagot ve kontrfagot.....	53
Şekil 49: 3. Bölüm 66.-75. ölçüler, viyola.....	53
Şekil 50: 3. Bölüm 76.-82. ölçüler, viyola barok motifi.....	54
Şekil 51: 3. Bölüm 83.-91. ölçüler, viyola.....	54
Şekil 52: 3. Bölüm 92.-95. ölçüler, viyola.....	54
Şekil 53: 3. Bölüm 96.-98. ölçüler, viyola.....	55
Şekil 54: 3. Bölüm 99.-107. ölçüler, viyola.....	55
Şekil 55: 3. Bölüm 108.-111. ölçüler.....	56
Şekil 56: 3. Bölüm 113.-118. ölçüler, arp, klavsen, piyano ve viyola.....	56
Şekil 57: 3. Bölüm 120.-123. ölçüler, viyola.....	57
Şekil 58: 3. Bölüm 139.-146. ölçüler, viyola ve yaylı çalgılar.....	58
Şekil 59: 3. Bölüm 155.-166. ölçüler, viyola.....	59
Şekil 60: 3. Bölüm 183.-189. ölçüler, arp ve viyola.....	60
Şekil 61: 1. Bölüm 13.-15. ölçüler <i>do diyez – re – do diyez – do natural</i> akorun parmak numarası örneği.....	61
Şekil 62: 1. Bölüm 33.-37. ölçüler, çift sesler.....	61
Şekil 63: 1. Bölüm 38.-46. ölçüler parmak numaraları örneği.....	62
Şekil 64: 2. Bölüm 14. , 17. ve 24. ölçülerin parmak numarası örneği.....	63
Şekil 65: 2. Bölüm 51.-71. ölçülerin parmak numarası örneği.....	63
Şekil 66: 2. Bölüm 135. ölçünün glissando örneği.....	64
Şekil 67: Pozisyon geçişleri çalışması.....	64
Şekil 68: 2. bölüm 243.-246. ölçüler, konçertonun en tiz yeri.....	64
Şekil 69: 2. bölüm 280. ölçü parmak numarası örneği.....	65

GİRİŞ

XX. yüzyılda hızlı endüstriyel gelişim ve iki Dünya Savaşı'nın büyük etkilerinden dolayı insanlar bireysel ve sosyal olarak kriz yaşamaktadır. XIX. yüzyılda yeni armoniler yaratarak gelişir. Romantizm artık bir stil olarak yeterli olmamakta, besteciler, eserlerinin dünyayı, toplumsal olayları, insanların karmaşık duygularını anlatabilmesi için yeni ifadeler aramaktadırlar. Bu arayış 'Yeni Müzik' akımını ortaya çıkartır. Yeni müzik, bestecilerin sadece güzelliği değil, çirkinliği de göstermekten kaçınmadığı bir akımdır. Mahler, Bartok, R. Strauss gibi geç romantikler, Stravinsky, Hindemith gibi Yeni Klasikçi, Nono, Schönberg, Berg gibi 12 ton müzik sistemini keşfeden besteciler, yeni müzik için önemli aşamalar kaydeder ve bu akımı savunurlar. Böyle yenilikçi bir ortamda Şnitke farklı müzik stillerini deneyerek ve sentez yaparak Avangard akımın yaratıcılarından biri olmuştur. Ayrıca, farklı müzik stillerini tek bir eserde birleştirmeyi deneyerek, Şnitke *Polistilistik* bir müzik stilini de yaratmış, böylece XX. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak tarihe imzasını atmıştır.

Pragmatik yani deneyi temel alan bir yol seçen Şnitke, eserlerini yazarken yazdığı çalgının yorumcularından tavsiye alarak ilerlemeyi tercih etmiştir. Viyola, solo çalgı olarak uzun bir zaman dikkatini çekmese de parlak bir virtüöz olan Rus viyolacı Yuri Başmet'i dinledikten sonra yorumculuğundan çok etkilenerek viyola konçertosunu bestelemiş ve Başmet'e ithaf etmiştir.

Viyola tarihte uzunca bir süre sadece orkestra ve oda müziği çalgısı olarak algılanmıştır. Bu durum İngiliz Lionel Tertis, İskoç William Primrose, Alman Paul Hindemith gibi parlak viyola yorumcularıyla değişmeye başlamıştır. Rusya'da ise viyola virtüözü Başmet sayesinde Şnitke, Gubaydulina, Şedrin gibi önemli besteciler viyolayı solistik bir çalgı olarak görüp yeni viyola konçertoları yazmaya başlamışlardır.

Bu çalışmada konu edilen Şnitke'nin viyola konçertosu, viyola repertuarının en dikkat çekici eserlerinden biri olup XX. yüzyıl stili için de önemli bir örnektir. Çalışmanın ilk bölümünde Şnitke'nin hayatı, genel olarak müzik anlayışı ve önemli çalışmaları, ikinci bölümde müziğinin XX. yüzyıldaki yeri ve stil arayışları anlatılmaktadır. Üçüncü bölümde ise Şnitke'nin viyola konçertosu form açısından incelenmekte, yorumlanmasına yönelik bazı çalışma yöntem ve önerileri sunulmaktadır.

Konçerto hakkında yabancı kaynaklardan bilgi edinilmiş ve yazarın kendi çalgı tecrübesinden faydalanılmıştır, Türkiye’de gerek Şnitke gerekse Şnitke viyola konçertosu hakkında yapılmış çalışma bulunmamaktadır. Yurtdışında konser programlarında sıkça rastlanan bu eser, Türkiye’de neredeyse hiç seslendirilmemektedir. Bu nedenle çalışmada Şnitke ve viyola konçertosunun konu olarak tercih edilme sebebi, öncelikle besteciyi ve eseri tanıtarak yukarıda sözü edilen eksikliği bir ölçüde gidermektir. Diğer yandan çalışmanın, eseri incelemeyi ve yorumlamayı planlayan öğrenci, öğretmen ve sanatçılara fikir verebilmesi, sanatçı yetiştiren ve viyola eğitimi veren müzik okulları için özgün bir kaynak oluşturması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞNITKE’NİN HAYATI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

Alfred Şnitke XX. yüzyılda yaşamış ve döneminin en son akımını benimseyip, kendi hayalgücünü de katarak sınırlarını zorlamış, dolayısıyla müzik dünyası için oldukça önemli isimlerinden biri olarak kabul görmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın zor yıllarını tecrübe etmiş, kendi sanatında yaşadığı zamanı sadece stil veya akım özellikleriyle değil, güncel olayları, toplumsal olayları, ülkenin içindeki bulunduğu sanatsal durumu ve tarihsel boyutu sanatına yansıtmıştır. Şnitke’nin dönemine kıyasla ne kadar ilerici ve yenilikçi olduğu XXI. yüzyılda daha da iyi anlaşılmaktadır.

1. XX. YÜZYILDA MÜZİK SANATINA BAKIŞ

Genel olarak bakıldığında barok dönemden bugüne kadar hızlı bir şekilde değişen müzik sanatı, XVIII. yüzyıla gelindiğinde kusursuzluğu ve doğallığı yansıtmaya amacını takip etmeye başlamıştır. Klasik dönemin son bestecilerinden olan Beethoven’ın son yıllarına ait eserleri insan duygularını ön plana çıkartarak erken romantik döneme yol açmıştır. Schubert ise klasik dönemin stilini tamamen özgür, yani romantik bir bakış açısıyla notalara aktarmıştır, artık klasik dönem bitmiş, müzik kusursuzluğu ve doğallığı yansıtmak yerine bestecinin iç dünyasını, duygularını anlatmak ve aynı duyguları dinleyicilere aktarmak amacını taşımaktadır. Dinleyiciler tarafından kolayca kabullenilmiş olan romantizm hızlı bir şekilde uluslararası müzik dünyasına yayılmıştır.

XIX. yüzyıl boyunca romantizm, yeni armoniler yaratarak gelişmiştir. Mendelssohn, Chopin, Liszt, Berlioz, Schumann, Wagner, Çaykovsky, Skryabin romantik besteciler arasında yeni armonileri yaratma konusunda en çarpıcı örnekler olarak kabul edilebilir.

1.1. XX. Yüzyılda Dünyanın Sanata Bakışı

Sanayileşmenin ve teknolojinin getirdiği bunalımlar, hızlanan hayat düzeni, savaşların yol açtığı olumsuz koşullar, güçlü silahların yarattığı korku, özgürlük

çabaları, siyasi değişimler, bilimdeki başarılar XX.yüzyıl sanatçısını derinden etkiledi. Buna bağlı olarak anlatım yolları çeşitlendi ve sanat da sık sık değişime uğradı¹.

Birinci Dünya Savaşı sonunda hızla değişen dünyada insanlar, savaşın etkisiyle ekonomik, politik, entelektüel krizler ve buhranlar yaşıyordu. Ayrıca savaş endüstriyel gelişmelerin, mimarlığın ve modanın değişmesine de neden oldu. Hayatın tarzı radikal bir şekilde değişti ve yaşam temposu genel olarak çok fazla arttı. İnsanlar hayatı yeniden değerlendirme ihtiyacı duyup sanatta yeni metotlar aramaya başladı. Resimde *izlenimcilik*, *dışavurumculuk*, *gerçekçilik*, *doğacılık*, *kübizm*, *gerçeküstücülük* gibi akımlar doğdu. Müzikte ise besteciler ifade etme yöntemlerini sorgulayarak yoğun bir arayışa girdiler, araştırmalarının sonucunda yeni yaklaşımlar keşfettiler. 1900'lü yıllardan itibaren Avrupa müziğinde deneysel bir dönem başladı ve sonuç olarak müziğin stili, tarzı, bestecilik yöntemleri oldukça radikal bir şekilde değişti.²

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise uzay ve elektronik çalışmalar hızlanıp bilim ve teknikte büyük gelişmeler gerçekleşti. Bu gelişmeler sanatta ve dolayısıyla müzik anlayışında da değişiklikleri getirdi. Yüzyılın öncü bestecilerinden sayılan Schönberg bile geride kaldı ve klasik sayıldı. Müziğin biçim, armoni, ritim gibi anlatım tarzlarının değişerek soyutlaştığı bu son dönem, '*Yeni müzik*' olarak adlandırıldı. Diğer yandan müzik estetiğine getirilen yeni görüşe göre; müzik artık sadece "güzeli anlatmak, dinleyicinin hoşuna gitmek zorunda değildir", asıl önemli olan "anlatımın etkililiği ve inandırıcılığıdır".³

1.2. XX. Yüzyılda Rusya'da Müzik Sanatına Bakış

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Rusya'da yaratıcılık geleneği olarak sürdürülen (Rimski-Korsakov'un önderliğindeki) St.Petersburg Okulu ile (Çaykovski'nin) Moskova Okulu, çoğu bestecinin ülkeden ayrılması ile 1917'den sonra kişiliğini kaybetti. 1917 devrimi ile ortaya çıkan yeni Sovyet toplumunun ilk yıllarında çağdaş müzik çalışmaları özendirilse de çok geçmeden Lenin'in "Sanat halkındır" görüşünün de etkisiyle müzik eserlerinin halk tarafından kolayca anlaşılması için sade olması istenmeye başladı.⁴ Ayrıca müzik tüm halkı birleştirmek için önemli bir araç olarak

¹ Kütahyalı Ö. *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara, Varol Matbaası, 1981, s.15.

² Nikeeva İ., Fattahova L. *Музыкальная История*, Omsk, 2004, s.17-19, 26-27

³ Kütahyalı, a.g.e., s.18.

⁴ Kütahyalı, a.g.e., s.53

kullanılıyordu. Konserler artık sadece elit seyirciler için yapılmıyor, yapılan programlar tüm halkın izlemesi amacını güdüyordu. Bu yaklaşımın olumlu sonuçları olabileceken uygulama sırasında izlenen katı yol birçok önemli bestecinin ve dolayısıyla sanatın da yolunu kesti, onları küstürdü hata ülkeden göç etmeye zorladı. Hükümetin halkı sanata yaklaştırmak için izlediği yol, aslında sanatı da kısıtlamaya çalışıyordu. Bunun yanlış bir uygulama olduğu, ancak uzun yıllar sonra anlaşılacaktı.

Hükümetin sanat alanındaki kısıtlamaları, klasik müziği bilmeyen seyircileri ilk plana aldı. Bestecilerden herkesin anlayabileceği eserler yazmaları isteniyordu. En çok ihtiyaç duyulan müzik türü ise sözlü halk marşları idi, fakat besteciler bu tür müziği sanat olarak kabul etmiyor ve bu tür beste yapmayı istemiyorlardı. Prokofyev, Myaskovski, Haçaturyan, Şostakoviç gibi besteciler kendine özgü tarzda, 'yeni müzik' yazıyorlardı, fakat hükümet bu tarz müziğin halk tarafından anlaşılamayacağı kanaatindeydi. Hükümet 'Yeni Müziği' benimseyen bestecileri sıkı takibe alıp bu bestelerinin yayılmasına engel olmaya çalıştı. 1948 yılının Şubat ayında Şostakoviç, Miyaskovski, Haçaturyan ve Prokofiyev'in eserleri Pravda gazetesinde devletin ideolojisine karşı bir müzik olarak tanıtıldı ve bir süre seslendirilmeleri yasaklandı. Bu karara karşı olan otoritelerin içinde önde gelen yorumcular da vardı ve zaman geçtikçe bu yorumcular yasaklanan bestecilerin eserlerine konserlerinde yer vermeye, tanıtmaya başladılar. Yorumcuların tüm çabalarına rağmen yine de Şostakoviç, Miyaskovski, Haçaturyan ve Prokofiyev'in eserlerinin konserlerde yorumlanması devlet tarafından layık görülmedi.⁵

2. ŞNİTKE'NİN HAYATI ve ÖNEMLİ ESERLERİ

Alfred Şnitke 24 Kasım 1934 yılında Volga Alman Özerk Cumhuriyeti'ndeki (bugün Rusya Federasyonu'nun Saratov bölgesi) Engels şehrinde doğmuştur. Annesi Alman asıllı Maria ve babası yahudi asıllı Garri'ydi. Maria ve Garri, kendi ailelerinde Almanca ve Rusça olmak üzere iki dil konuşulduğu için iki ana dile sahip olup tercümanlık ve gazetecilikle uğraşmakta idiler. Engels'te tanışıp evlendikten sonra iki erkek ve bir kız çocukları olan çiftin ilk çocukları ise Alfred idi.⁶

⁵ Nikeeva, Fattahova, a.g.e., s.26-27

⁶ Valentina Holopova, *Композитор Альфред Шнитке*, Arkayim, Çelyabinsk, 2003, s.9-10

2.1. Gençlik ve Öğrenim Yılları

Şnitke ailesinde her hangi bir çalgı çalan yoktu ve çocuklar müzikal bir atmosferde büyümediler fakat buna rağmen Alfred'in müziğe her zaman merakı vardı. İlk çalgıları mutfaktaki tencereler ve kaşıklardı, onları vurmali çalgı olarak kullanır, duyduğu şarkıları ritim olarak tekrarlar ve çıkan seslerden çok hoşlanırdı. Ailesi Alfred'in müziğe yatkın olduğunu ve bir çalgı çalmaya olan ihtiyacını fark edip onu müzik okuluna göndermeye karar verir. Alfred, 1941 yılında, Moskova'da Özel Müzik Okulu'nun giriş sınavına girer ve okulun hazırlık sınıfında okumaya hak kazanır. Fakat İkinci Dünya Savaşı'ndan dolayı müzik eğitimi henüz başlamadan ailesinin yanına, Engels şehrine dönmek zorunda kalır. Babası Garri asker olarak savaşa gittikten sonra ailede annelerinin yapamayacağı tüm ağır işler iki erkek kardeşe kalır. Savaş sırasında ülkedeki kültür hayatı durmuş, müziğin izlenemediği ve dinlenemediği, hatta halkinevindeki radyolar bile ordunun ihtiyacı olduğu için savaş bitene kadar alındığı bu ortamda, çalgı çalmak da Alfred'in hayali olarak kalmıştır. Savaş bitiminde radyoların evlerine iade edilmesiyle birlikte Alfred, bol bol klasik müzik konserleri dinlemeye başlar. Genç çocuk özellikle operaları sever ve evde sevdiği ariaları söylemeye çalışır. Bir çalgı çalmaya ihtiyaç duyar ve evde bulunan mızıkadan ses çıkartmayı çok sever⁷.

Savaştan sonra Alfred'in babası Garri Viyana'da 'Österreichische Zeitung' adlı Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği haberleri veren bir Alman gazetesine tercüman olarak devlet tarafından atanmış ve ailesine de Viyana'ya gelmek için izin verilmiştir. 1946-1948 yılları arasında Şnitke Viyana'da yaşamaya başlar. Savaş sürecinde devlet için yaptığı iyi hizmetlerden dolayı babasına ödül olarak verilen akordiyonu kendi kendine çalmaya çalışan Alfred, daha profesyonel bir müzik eğitimine ihtiyaç duyar. Viyana'ya yerleştikten altı ay sonra kaldığı apartmanda piyano öğretmeni olan komşusu Şarlotta Ruber ile tanışır ve ondan düzenli olarak piyano dersi almaya başlar. Alfred'in piyano tekniği ile pek ilgilenmeyen Şarlotta, çoğu zaman dersleri dört el kolay piyano parçalarını deşifre ederek geçerir.⁸

Şarlotta'dan aldığı piyano dersleri sayesinde bir şekilde Alfred'in müzik anlayışı hızla gelişmeye başlar. Alfred hevesli, çalışkan ve meraklı bir öğrenci olduğu için kendi kültür hayatını hızla zenginleştirir. Klasik müzik konserlerini yakından takip eder,

⁷ Holopova, a.g.e., ss.10, 13

⁸ Dmitri Şulgin, *Годы Неизвестности Альфреда Шнитке*, Delovaya Liga, Moskova, 1993, s.7

duyduğu eserlerden ilham alıp ilk eserlerini Viyana’da bestelemeye başlar. Piyano öğretmeni yazdığı parçayı yaratıcı bulmaz fakat Alfred’in hevesini kırmak istemeyip yazmaya devam etmesi için teşvik eder ve Alfred Viyana’dayken bir kaç beste daha yapar.⁹

1948 yılında Şnitke ailesiyle beraber Rusya’ya döner ve Moskova bölgesinde bulunan Valentinovka şehrine yerleşir. Alfred, Viyana’dan sonra müzik eğitimine devam etmeyi düşünmez fakat Moskova’daki “Ekim Devrimi Müzik Lisesi”nin giriş sınavı açıldığını öğrenince heveslenir, okulun müdür yardımcısı ve aynı zamanda teori öğretmeni olan B. Alekseev’e gidip bestelerini gösterir. Alekseev, Alfred’in bestelerini inceleyip iyi bir müzisyen olabilecek potansiyeli görür ve okulun yetenek sınavlarına girmesini tavsiye eder. Alfred önce solfej, ardından da piyano sınavlarını başarılı bir şekilde geçer. 1949 yılında 14 yaşındaki Alfred “Ekim Devrimi Müzik Lisesi”nde koro şefliği bölümünde okumaya hak kazanır.¹⁰

Lisede Alfred’in piyano öğretmeni olan Şaternikov’un özel bir piyano öğretme metodu vardı ve o metot sayesinde Alfred profesyonel olarak sadece dört sene piyano çalışıp Grieg ve Rahmaninov piyano konçertolarını çalmayı başarır. Ayrıca Şaternikov müziği çok seven ve hayatı müziksiz düşünemeyen bir kişi olduğu için tüm öğrencilerine de müzik sevgisini vermeye çalışır ve bu konuda başarılı bir pedagoğ olur.

Genel olarak okulun müzik atmosferi, gittiği konserler ve izlediği seminerler sayesinde Alfred’in müzik anlayışı oldukça gelişir. O dönemde en sevdiği besteciler A. Skryabin, S. Rahmaninov ve R. Wagner olmuş, Alfred kendi bestelerinde bu üç bestecinin stillerini taklit etmeye çalışmıştır.¹¹

Şnitke’nin erken dönem eserlerinin bile kendine has bir stili bulunmakta ve “yeni müziğe” yatkın bazı belirtiler içermektedir. Alfred’in teori hocası İ. Rijkin bu belirtileri görmüş ve bu tür müziğin Rusya’da negatif tepkiye yol açacağını düşünerek Alfred’i müzik mesleğinden vazgeçirmeye çalışır. Alfred’in iki anadili olduğunu bildiği için liseden sonra eğitimine yabancı diller fakültesinde devam etmesini tavsiye eder fakat Alfred müziği çok sevmektedir ve Rijkin’in tavsiyelerini dikkate almaz.

⁹ Holopova, a.g.e., s.14-15

¹⁰ Holopova, a.g.e., s.17

¹¹ Şulgin, a.g.e., s.8

2.2. Konservatuvar Yılları, İlk Olgun Eserler

'Yeni müzik' devlet tarafından negatif bir sanat yaklaşımı olarak algılanıp sıkı takip edilse de Şnitke kendini bu yönde geliştirmeye devam eder. 1953 yılında müzik lisesini büyük başarıyla bitiren Şnitke, eğitimine en köklü müzik eğitim kurumlarından Moskova – Çaykovski Devlet Konservatuvarı'nda devam eder. Giriş sınavlarındaki başarısı sonrasında kompozisyon bölümünde E.Golubev'in sınıfına kabul edilir. Farklı kompozisyon stillerini deneyen genç besteci konservatuvarın 4. yılında ilk olgun eseri olan 1 numaralı keman konçertosunu ortaya çıkartır. Konçertonun ilk iki bölümünün ilk seslendirilişi kemancı Boris Kuyev tarafından Konservatuvar'ın Büyük Salonu'nda yapılmıştır. Konçertoyu yazarken Şnitke, Şostakoviç'in müziğinden, özellikle de keman konçertosundan ilham aldığını dile getirir. Keman Konçertosu sayesinde Alfred Şnitke hakkında gazetelerde eleştiriler ve haberler çıkmaya başlar. Makalelerin çoğu olumludur ve basında Şnitke kendine özgü müzik stiline sahip bir besteci olarak tanıtılır. Fakat müzik dünyası Alfred'i başka bir eseri sayesinde besteci olarak kabul ederektir.¹²

1958 yılında Şnitke, konservatuvarın mezuniyet sınavı için 'Nagasaki' adlı bir oratoryo besteler. Eserin ana fikrini, İkinci Dünya Savaşı, özellikle atom bombası felaketi ve Japon halkının acısı olarak belirtir. Eser orkestra ve koro için yazılmıştır. Fakat mezuniyet sınavında bestecinin kendisi ve bir kompozitor arkadaşı ile birlikte bu eserin dört el versiyonunu çalarlar. Seslendirme sırasında bir orkestra tınısı olmamasına rağmen oratoryo komisyon üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

Beş bölümden oluşan eser Rus ve Japon şiirleri üzerine yazılmıştır. Eserde *termenvox*¹³ çalgısını Şnitke ilk kez denemiştir. Bu ilginç çalgıya ölüm atmosferi yaratması amacıyla orkestrada yer verilmiştir. Eserin doruk noktası, üçüncü bölümde gerçekleşecek atom bombasının betimlemesidir. Oratoryonun dördüncü bölümünde kadın sesinden ve *termenvox'tan* oluşan diyalog, insan ve ölüm arasındaki diyalogu yansıtır.¹⁴

¹² Şulgin, a.e.g., s.24

¹³ Termenvox veya Teremin; kontrolü iki metal anten arasında sağlanır, bu antenler aleti çalan kişinin ellerinin pozisyonunu algılar. Bir el ile titreşim dalgaları gönderilir, diğer el ile de sesin şiddeti ayarlanır. Elektrik sinyalleri Teremin üzerinde büyütülür ve bağlı olan hoparlörlere gönderilir.

¹⁴ Holopova, a.g.e., s.24, 42, 46-47

2.3. Yeni Klasikçi Bestecilerle Tanışma

Şnitke, 1958 yılında konservatuvarı bitirdikten sonra kompozisyon bölümünde doktorasını yine E. Golubev'in sınıfında yapmaya başlar. 1961 yılında Şnitke doktora eğitimini bitirene kadar iki müzik okulunda ve bir lisede öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Ayrıca gazetelerde müzik hakkında makaleler yazar.¹⁵

1963 yılında en önemli yenilikçi (avangard) bestecilerden biri olan İtalyan Luigi Nono konferans vermek üzere Moskova'ya gelmiştir. Denisov, Karamanov, Karetnikov, Şnitke ve bir kaç başka Rus yenilikçi besteci Nono ile buluşmak istemişler fakat Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği devleti bu buluşmaya olumlu bakmamış, Nono konferansı verirken Rus bestecilerin katılımına izin verilmemiştir. Buna rağmen Alfred kendi bestelerinden bazılarını Nono'ya ulaştırır. Nono, Alfred'in eserlerini beğenmediyse de Avusturya'nın en radikal yenilikçilerden biri olan Anton Webern'in eserlerini incelemesi tavsiyesinde bulunur¹⁶.

Rusya'da 1960'larda yabancı yenilikçi bestecilerin partitürlerini bulmak imkansızdı. Nono, durumu anlayıp Şnitke'ye ve diğer Rus yenilikçi bestecilere İtalya'dan Anton Webern'in ve diğer Avrupa'lı yenilikçilerin partitürlerini ve makalelerini göndermeye başlar. Ayrıca Karlheinz Stockhausen de Rus yenilikçi bestecilere yardımcı olmak için birçok partitür ve kayıtlar gönderir. Avrupalı bestecilerden gelen eserleri incelerken Şnitke için yepyeni bir müzik dünyası açılır ve Alfred birçok yeni müzik tekniği öğrenir.¹⁷

Edison Denisov da Şnitke gibi yenilikçi bir Rus bestecidir ve Şnitke'den beş yaş daha büyüktür. Avrupa müzik festivallerine davet edilen ilk yenilikçi Rus besteci olan Denisov, Rusya'ya her dönüşünde birçok partitür ve kayıtlar getirir. E. Denisov, yeni müziği seyircilere tanıtmak için çok çaba gösterir. Yenilikçi müziği engellemeye çalışan devlet politikasına karşı Denisov tepki olarak birçok eser yazar ve her yeni eseri başka bir 'Yeni müzik' tekniği içerir. Ayrıca Denisov kendi evine Nono, Boulez gibi Avrupa'lı yenilikçi bestecileri davet edip Rus yenilikçi bestecilerle buluşturur. Şnitke, Denisov'un müziğinden ve kişisel özelliklerinden çok etkilenir ve kısa bir sürede Denisov'la arkadaşlık bağı kurar. Bu besteciler aralarında müzik fikirleri paylaşınca eserleri birbirlerine benzemeye başlamış fakat Şnitke Denisov'dan beş yaş küçük

¹⁵ Holopova, a.g.e., s.47

¹⁶ Şulgin, a.g.e.,s.14-15

¹⁷ Holopova, a.g.e., s.68

olduğu için m¼zik çevresinde Şnitke Denisov'un çırağı olarak algılanmıştır. Şnitke bu durumu anlayıp Denisov ile arkadaŐlığını kesmeye karar verir ve Avrupalı yenilikçi bestecilerin tekniklerini kendi kendine öğrenmeye başlar. Denisov'dan ayrıldıktan sonra Şnitke kendine zg¼ m¼zik stilini keŐfedeceđi yeni bir d¼neme girer.¹⁸

2.4. Öğretmenlik Yılları ve Makale alıŐmaları

1961 yılında Şnitke, Moskova - Çaykovski Devlet Konservatuvarı'nda Teori B¼l¼m¼'ne atanır ve öğretmenlik yapmaya başlar. Kendi derslerinde yenilikçilerin m¼ziđini dinletirir, gerekli açıklamaları yapar ve yeni m¼zik tekniklerini anlatır. Şnitke, araŐtırmacı kiŐiliđinden dolayı m¼zik konusunda bilgili bir kişi olarak bilinir ve onun dersini izlemeye sadece teori öğrencileri değil, kompozisyon b¼l¼m¼nden besteci öğretmenler bile gelir. Bu Şekilde Şnitke'nin XX. y¼zyıl Rus m¼ziđinde b¼y¼k bir rol¼ olmaya başlar, artık Rus yeni m¼ziđinin temelleri onun derslerinde Őekillenecektir.

Konservatuvar'da öğretmenlik yaptığı yıllar boyunca Şnitke'ye sadece bir kompozisyon ğrencisi verilir: T¼rkmen Recep Allayarov. Recep, Şnitke'nin kompozisyon sınıfında 6 yıl boyunca okuyup konservatuvarı b¼y¼k başarıyla bitirmesine rağmen doktorasını Şnitke'nin sınıfında yapmasına izin verilmez. Bu y¼zden Recep Bak¼'ye gidip doktora eğitimini Kara Karayev'le devam eder. Sonra T¼rkmenistan'a d¼n¼p T¼rkmen Ulusal Konservatuvarı'nın Kompozisyon B¼l¼m¼'nde profes¼r olur ve sonra da konservatuvarın m¼d¼r¼ olarak g¼revini s¼rd¼r¼r.¹⁹

1960'larda Şnitke bestecilik çalıŐmalarının dışında iki grup teori makaleleri yazar. İlk makale grubu Prokofiyev, Şostakoviç ve Stravinski'nin orkestra eserleri hakkında olup, yediden fazla makaleden oluşan ikinci grup içinde ise teorik bilgiler bulunmaktadır. Makalelerde Sch¼nberg, Webern, Nono, Stochausen, Ligeti, Boulez, Pousseur'un eserlerini inceleyip yeni besteleme tekniklerini açıklamaktadır. Çok değerli makaleler olmasına rağmen kitap olarak uzun s¼re yayınlanmadı fakat birçok teori ğretmeni tarafından el yazmalarının incelenebilmesi için izin istendi. Bir teori kitabı içinde yayınlanan bu makaleler ancak 2001-2002 yıllarında ilk ¼nce Amerika'da, sonra da Rusya'da yayınlandı.²⁰

¹⁸ Holopova, a.g.e. s.68-69

¹⁹ Holopova, a.g.e., s.74-77

²⁰ Holopova, a.g.e., s.80

2.5. Oniki Ton Tekniği, *Polistilistik* ve Elektronik Müzik Çalışmaları

1963-1964 yıllarında Şnitke 12 ton tekniğini denemiş ve biri oda orkestrası, diğeri ise piyano ve oda orkestrası için olmak üzere iki adet ‘*Müzik*’ adlı eser yazmıştır. Bu iki eser 12 ton tekniğine uygun şekilde, yani sadece hesaplayarak yazıldığı için Şnitke’ye özgü bir stili yoktu ve bu yüzden meslektaşları bu eserler hakkında olumsuz değerlendirmelerde bulundular. 12 ton tekniğinde başarılı olamayınca yeni bir stil araştırmaya devam eden Şnitke, sonraki bestelerinde müzik fikirlerine göre yazma teknikleri uygulamaya karar verdi.²¹

1966 yılında ikinci keman konçertosunu yazar. Bu konçerto temel olarak 12 ton sisteminde yazılmıştır. Eserin yapısını bir arada tutan *sol* notasıdır. Konçerto, stretto tempo ile sonat formunda yazılmıştır. Konçertonun konusu ise İncildeki İsa ve 12 havarisi arasındaki iletişimidir. Keman solo “İsa” orkestradaki diğer çalgılar ise havariler olarak gösterilmiştir.²²

Şnitke’nin bestecilik hayatında en önemli dönem 1960’ların sonu ve 70’li yıllara denk gelmektedir ve bu dönemde Alfred *polistilistik*²³ tekniği keşfeder. Bu dönemde filmler için müzik yazmaya başlar, birçok ünlü yönetmenle çalışır ve ‘Yeni müzik’ teknikleri dener. Şnitke’ye göre bazı filmlerin ana fikirleri ve konularını anlatabilmek için bir kaç farklı müzik stiline birleştirilmesi gerekir. Farklı müzik stillerini birleştirme deneyimi Şnitke’yi *polistilistik* tekniğe yöneltti ve bu tekniği ilk kullanan Rus besteci olarak, hatta bazı müzikologlar tarafından bu tekniğin dünyadaki öncüsü olarak tanıtılmıştır.²⁴

Şnitke’nin *polistilistik* teknikte yazdığı en etkileyici eseri Birinci Senfoni (1969-1972) olarak sayılmaktadır. Birinci Senfoni zıt karakterler ve birbiriyle uyuşmayan farklı müziklerle dolu bir eserdir. Klasik orkestrayla beraber sahnede caz müzisyenleri de yer alır ve birçok ünlü eserden alıntılar vardır; Beethoven’ın beşinci senfonisinin final bölümü, halk şarkı ve marşları, Çaykovski’nin farklı çalgı için yazdığı konçertoları, Haydn’ın ‘Veda Senfonisi’, *twist*²⁵ ve *fokstrot*²⁶ dans stillerinin müziği, Bach ve Vivaldi stilineki müziklerden alıntılar bunlara örnektir. Şnitke bu senfoniyi

²¹ Holopova, a.g.e., s.81-83

²² Şulgin, a.g.e., s.47-49

²³ Polistilistik stil; farklı müzik stilleri tek bir eserde berleştererek ortaya çıkan bir müzik stildir

²⁴ Holopova, a.g.e., s.91-94

²⁵ Twist; hızlı bir dans türüdür

²⁶ Fokstrot; bir dans türüdür, türüne göre hızlı veya yavaş olabilmektedir.

tiyatro oyunu gibi düşünmüştür; Müzisyenler sahne arkasından rastgele melodiler ve sesler çalarak sahneye çıkıp orkestradaki kendi yerlerine oturup senfoniye çalmaya başlarlar. 2. bölümün sonunda tüm nefesli çalgılar sahneyi terk ederler ve sadece 4. bölümden önce tekrar sahneye çıkarlar. Final bölümünde neşeli bir müzik, cenaze marşı ile karışık duyulur ve finalin sonunda ise tüm müzisyenler, Haydn'ın 'Veda Senfonisi'ndeki gibi teker teker sahneyi terk ederler. Senfoni'nin prömiyerinin Moskova'da yapılmasına izin verilmemiş o yüzden ilk seslendirilişi Gorki (şu andaki ismi Nijni Novgorod) şehrinde Gorki Filarmoni Orkestrası tarafından Rojdestvenski şefliğinde gerçekleşmiştir. Prömiyere Moskova'dan gelen gazeteciler konser hakkında makaleler yazmışlardır. Konsere gelen gazetecilerin makalelerinin çoğu olumsuz olsa da bazı besteciler bu senfoniye beğenmiş ve Şnitke hakkında olumlu görüşlerini paylaşmaya başlamışlardır²⁷.

Polistilistik teknik ile beraber Şnitke aynı dönemde elektronik müziği de dener. Elektronik müziği bir buçuk yılda öğrenir ve 1969 yılında elektronik müzik alanındaki ilk ve tek olan eseri '*Akım*' yazar. Eser sadece bir buçuk dakika sürmektedir.²⁸

Alfred yurt içinde ve yurt dışında ün kazanan bir besteci olmasına rağmen Moskova-Çaykovski Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon bölümünde çalışmasına izin verilmemekte ve hala Teori Bölümü'nde çalışmaktadır. Kompozisyon Bölümü'ne geçme isteğini Konservatuvar yönetimi kabul etmediği için Şnitke, konservatuvardan uzaklaşmaya karar verir ve 1972 yılında konservatuvardan istifa eder.²⁹

2.6. Hayatında Yeni Bir Dönem, Eski Stilde Süit, Senfoni ve Konçertolar

Şnitke'nin hayatı ve sanatı için 1970'li yıllar yeni bir dönemdir. Annesinin ve babasının vefatından sonra Şnitke artık sakin karakterde müzik yazmaya ihtiyaç duyar. 1972 yılında yorumcular tarafından çok beğenilen ve farklı enstrümanlar için uyarlanan, orijinali keman ve piyano için olan '*Eski Stilde Süit*' adlı bir eser yazar. Beş bölümden oluşan eserin bazı bölümleri Şnitke'nin daha önce filmler için yazdığı ama hiçbir zaman kullanmadığı müziklerden oluşur. Eser disonans armoniler ve akorlar, *cluster*³⁰'lar içermekte, fakat genel olarak barok stilini taklit eden tonal bir müziktir. Şnitke bu eseri

²⁷ Şulgin, a.g.e., s.69-74

²⁸ Holopova, a.g.e., s.102-103

²⁹ Holopova, a.g.e., s.120-121

³⁰ Cluster: en az üç bitişik ses içeren müzikal bir akordur. Örneğin, aynı anda çalınan üç yan yana bitişik piyano tuşu bir ses kümesi oluşturur.

kendi bestesi olarak kabul etmez çünkü yeni bir müzik fikrine sahip olmadığını ve baştan sona stilize edilmiş bir müzik olduğunu düşünür. Buna karşın eser hem seyirciler hem de yorumcular tarafından çok sevilir, Şnitke'nin en ünlü ve en çok çalınan eseri olur.³¹

70'li yıllarda Şnitke'nin ünü yurtdışında yayılır, konserlere ve festivallere katılmak için davetler almaya başlar. Ünlü Rus şef G. Rojdestvenskiy Şnitke'nin müziğini tanıtmak için büyük katkıda bulunur. 1979 yılında Rojdestvenskiy *BBC* radyoda yayınlanması planlanan konseri için Şnitke'ye bir eser sipariş eder. Bu büyük konser için Şnitke ikinci senfonisini yazar ve ona '*St.Florian*' adını verir³². 2 numaralı senfoni '*St.Florian*'; kontrtenor, mezzo soprano, tenor, bas solistler, oda müziği korosu ve senfoni orkestrası için 1979 yılında yazılmıştır. Altı bölümden oluşan senfoninin ilk seslendirilişi 1980 yılında Londra Senfoni orkestrası tarafından yapılmıştır. 1981 yılında dört bölümden oluşan 3. senfoni ve 1984 yılında bir bölümden oluşan, oda müziği ve şan solistleri için 4. senfoni yazmıştır.

1985 Ağustos başında Şnitke üç haftalığına Gürcistan'ın Pitsunda şehrindeki bir müzik festivaline gider ve sağlığıyla ilgili ilk ciddi vaka burada gerçekleşir. Geldikten iki hafta sonra beyin kanaması geçiren Şnitke'nin durumu kritiktir ve besteci Ağustos'un sonuna kadar Gürcistan'daki bir hastanede kalır. Bu süre sonrasında Moskova'daki bir hastaneye nakledilir ve Eylül sonuna kadar tedavi görür. Bu zor süreci atlattıktan sonra Şnitke kendini yeniden doğmuş gibi hisseder ve bunu müzikle yansıtmak ister. Şnitke için hem hayatta hem müzikte yeni bir dönem başlar. Natalya Gutman için yazmaya başladığı çello konçertosuna hasta olduğundan dolayı ara vermek zorunda kalan besteci tekrar bu eser üzerinde çalışmaya başlar. İlk önce üç bölümlük bir konçerto formu düşünse de hastanede geçirdiği süreci ve sonra iyileşmesini ek bir bölümle, yani 4. bölümde betimlemeye karar verir. 4. bölümde Şnitke çelloyu mikrofona duymak ister ve bu şekilde güçlendirilmiş çello sesi Şnitke'nin ölümden kurtulmasını sembolize eder. Konçertonun prömiyeri Münih'te yapıldı ve seyirci tarafından olumlu karşılandı. Gazetelerdeki makaleler Şnitke'ye ayrı bir saygınlık kazandı. Önemli başarılar ve itibar kazanan Şnitke gibi özgün bir bestecinin eserleri, kendi vatanındaki konserlerde ve festivallerde nadir duyulur.

³¹ Holopova, a.g.e., s.127-128

³² Holopova, a.g.e., s.167-168

1985 yılında Yuri Başmet'in ricası ile Şnitke viyola konçertosunu yazar. Ünlü Rus viyolonselci Mstislav Rostropoviç Şnitke'nin, viyola konçertosu ve Başmet'in yorumundan etkilenecek 1987 yılında Şnitke'ye bir mektup yazar. Mektupta Rostropoviç, Şnitke'nin viyola konçertosundan çok etkilendiğini söyler ve kendi için her hangi bir çello eseri yazmasını rica eder. Eserin resmi siparişi Rostropoviç sayesinde Washington Milli Orkestrası'ndan gelir ve Şnitke, bu sipariş üzerine ikinci çello konçertosunu yazar (1990). Ayrıca yine Washington Milli Orkestrası siparişi üzerine opera 'Ahmak ile yaşam' (1991), 6. senfonisi (1992), opera 'Dcezualdo' (1994) ve çello sonatını (1994) besteler³³.

Şnitke'nin 1988 yılında yazdığı 5. senfonisi ise aynı zamanda keman, obua, klavsen ve senfoni orkestrası için "*Konçerto Grosso no.4*" olarak bilinmektedir.

2.7. Hamburg'da Son Yıllar

1990 yılında Şnitke'ye yurtdışından bir teklif gelir. Besteci Gyorgy Ligeti Hamburg Müzik Enstitüsü'nden emekli olduktan sonra kompozisyon bölümünde ondan boşalan yeri Şnitke'nin doldurması istenir ve Şnitke bu teklifi kabul eder. Ayda iki kere Hamburg'a gelerek Şnitke Hamburg Müzik Enstitüsü'nde görevine başlar ve 1994 yılına kadar sürdürür. 90'lı yıllarda Almanya'nın Doğu ve Batı tarafları birleşince başka ülkelerde yaşayan kendi vatandaşları için de yeni kapılar açılmış olur. Böylece Almanya'daki yaşam tarzına ilgi duyan Şnitke de Alman vatandaşlığı almak ister. Almanya Konsolusluğu Şnitke'ye Rus vatandaşlığını bırakarak Alman vatandaşlığı vermeyi teklif eder fakat Rus vatandaşlığından vazgeçmek istemeyen Şnitke konsolosluga yazdığı özel bir mektupla kendi ve eşi için çifte vatandaşlık ister. Almanya Konsolusluğu Şnitke'nin ricasını kabul eder. Bu şekilde çifte vatandaşlığa sahip olan Şnitke ve eşi İrina 1990 yılından 1994 yılına kadar Hamburg'da yaşarlar.³⁴

Şnitke, 1992 yılında dört bölümden oluşan altıncı senfoni, 1993 yılında üç bölümden oluşan yedinci senfoni ve 1994 yılında beş bölümden oluşan sekizinci senfonisini yazar.

Şnitke'nin müziği Avrupa'da hem profesyonel müzisyenler hem de seyirciler tarafından sevilmiştir. Ünlü editör Hans Sikorsky Şnitke'nin eserlerinin notalarını yayınlamaya başlar. Londra'da '*Schnittke: a Celebration*' adlı iki haftalık festival

³³ Holopova, a.g.e., s.214

³⁴ Holopova, a.g.e., s.213-214

düzenlenir. Şnitke kendisini yabancı bir ülkede iyi hisseder fakat yine ciddi sağlık problemleri ile karşı karşıya kalır. Hamburg’da 1990 ve 1994’te iki beyin kanaması birden geçirir.³⁵

1994 yılında Şnitke üçüncü ve ilk ikisine göre daha şiddetli olan beyin kanamasından sonra sağ kolu ve sağ bacağı hareket ettiremez ve konuşamaz. Tüm iletişimi eşi İrina sayesinde gerçekleştirebilir. Buna rağmen Şnitke pes etmez ve mücadelesi sonrası İrina’nın yardımıyla bastonla ayağa kalkar ve sağ kolunu hareket ettirmeye başlar.

Yine 1994 yılında Moskova’da ilk kez Şnitke’ye ithafen bir festival düzenlenir. Rostropoviç bu festival için Şnitke’ye yeni eserler sipariş eder. Festival, Çaykovski Konservatuvarı Bolşoy Salonu’nda gerçekleşir ve kemancı Gidon Kremer, viyolacı Yuri Başmet, viyolonselci Rostropoviç gibi ünlü sanatçılar yer alır.

1996 yılında Şnitke’nin mezun olduğu Ekim Devrim Lisesi’nin yönetim kurulundan bir mektup gelir. Mektupta lisenin ismini ‘Şnitke Lisesi’ olarak değiştirebilmek için izni rica edilir. Şnitke bu mektuba çok duygulanır ve lisenin kendi ismini kullanmasına izin verir.

Şnitke, üçüncü beyin kanamasından sonra kendi eserlerinin üzerinde çalışmayı bırakmaz fakat sağ kolu tam olarak iyileşmediği için el yazısı pek anlaşılabilir. Bu halde 9. senfoniyi 1998 yılında tamamlar. Senfoninin çalınabilmesi için partitürün el yazmalarının çözülmesi gerekir. Şnitke’yi iyi tanıyan müzisyenlerden biri olan şef Rojdestvenski, senfoninin çözümünü tek başına yapar ve konserde seslendirebilmek için eserin üzerinde çalışmaya başlar. 1998 yılında Moskova - Çaykovski Devlet Konservatuvarı Büyük Salonu’nda Moskova Valisininde katılacağı ödül töreni vardır. Rusya’da ödüllendirilecek kişiler arasında ilk kez Şnitke de vardır fakat sağlık nedeniyle törene kendisi yerine eşi İrina gelir. Konserde Rojdestvenskiy şefliğinde Şnitke’nin 9. senfonisinin dünya prömiyeri yapılır.

İrina Hamburg’a dönünce Şnitke’ye konserin kaydını gösterir. Şnitke, Rojdestvenski’nin çözümlediği senfonisini beğenmez, hatta senfoniyi kendi eseri olarak kabul etmez ve senfoninin sonraki konserlerinin iptal edilmesini rica eder. 1998 yılının Temmuz ayında Şnitke dördüncü beyin kanamasını geçirir ve 3 Ağustos’ta vefat eder.³⁶

³⁵ Holopova, a.g.e., s.200-202, 212-214

³⁶ Holopova, a.g.e., s.231, 234, 236-238

İKİNCİ BÖLÜM

ŞNİTKE'NİN MÜZİĞİNİN XX. YÜZYIL İÇİN ÖNEMİ

1950-1960'larda Rus sanatı için yeni bir dönem açıldı. 1953 yılında İ.Stalin vefat ettikten sonra diktatör rejimi yok oldu, kültür hayatı ve sanat hızla değişmeye başladı. Rusya'da daha önce seslendirilmemiş Honegger, Hindemith, Poulenc, Milhaud, Messiaen, Berg gibi Avrupa'lı bestecilerin eserleri Moskova'daki konser salonlarda duyulmaya başladı. Müzelerde yeni ressamlar için yerler tanınıyor, edebiyatta ise genç şairlerin ve yazarların kitapları basılıyordu. 1948 yılında devlet tarafından yasaklanan Prokofiyev, Şostakoviç, Miyaskovski ve Haçaturyan'ın eserleri 1958 yılında yine seslendirilmeye başlandı. Bu olumlu değişikliklere rağmen Rus yenilikçi besteciler olan algı hala olumsuzdu ve Rusya'da konserlerde yer verilmiyordu. Buna karşın besteciler yeni bir müzik yaratmak için Avrupa'lı yenilikçilerin yarattığı dodekafoni, 12 ton sistemi, sonolik ve *polistilistik* gibi müzik stillerini öğreniyorlardı ve yeni eserler yazıyorlardı. Yurtdışına artık çıkışlarına izin verilmeyen bestecilerin Rusya'da seslendirilemeyen eserleri Avrupa festivallerinde yer alıyordu ve büyük başarılar kazanıyordu. Müzisyenler için en önemli çağdaş müzik festivali olan '*Varşova'nın Sonbaharı*', çağın müziğine destek veriyor, bu sayede Denisov, Şnitke, Ustvolskaya gibi Rus yenilikçi bestecilerin eserleri de seslendiriliyordu.³⁷

1. ŞNİTKE'NİN MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

XX. yüzyıl müzik dünyasının oldukça önemli isimlerinden biri olan Alfred Şnitke, eserlerinde önde gelen birçok müzikal akıma yer vermiş ve bunlardan faydalanarak bestelerini yapmıştır. Hayatı boyunca kendine has müzikal stil arayışında olmuştur.

Eseri yazmadan önce fikir ve anlam oluşturup, felsefe, fen gibi bilimlerini, farklı müzik stillerini ve tekniklerini birleştirerek, dönemin genel atmosferini yansıtmayı ve manevi sorunlara dinleyicilerin dikkatini çekmeyi amaçlamıştır.

³⁷ Tamara Levaya, *История Отечественной Музыки Второй Половины 20 Века*, Kompozitor, Saint Petersburg, 2005, ss.13-19

1.2. Şnitke'nin Müziğine Şostakoviç'in Etkisi

1950'lerde Dmitri Şostakoviç'in eserlerinin etkisi zirveye ulaştı ve besteciler Şostakoviç'in stilini örnek olarak benimsediler. Şnitke de bu etkinin altında kaldı ve Şostakoviç'in eserlerini analizi ederken form ile dramatizmi yazma stiline kendine yakın olduğunu farketti. Özellikle Şostakoviç'in Keman Konçertosu no.1 ve Senfoni no.10 dramatik müziğin duygusu, tempoların zıtlığı, solist ve orkestranın birbiriyle çekişmesini temel alan yarışma kavramı, Şnitke için uzun bir zaman ideal bir örnek teşkil etti.³⁸

1.3. Şnitke'nin Müziğinde Dramatizm

Şnitke'nin sanatında en önemli nokta eserlerindeki dramatik temelidir. Kullandığı tüm müzik teknikleri, yaşadığı zamanın önemli olaylarını ve duygularını kendi eserlerinde yansıtmak için araçlardır. Dramatizm konusunda Şostakoviç ve Mahler'in takipçisidir.

XX. yüzyılda hesaplamaya dayalı müzik yazma teknikleri yaygınlaşmıştır. Hesaplanmış müziklerde duygu ikinci plandadır. Şnitke ise birçok eserini hesaplayarak yazmasına rağmen duyguyu da ön plana çıkartmaya çalışır ve psikolojik durumunu dinleyecilere aktarmayı amaçlar. Herhangi bir duyguyu uyandırmak için farklı olan müzikal teknikleri ve onların karışımını kullanmaktadır. Kendisi şöyle der;³⁹

(...) Hesaplanmış eserin bile kompozisyon kaynağı genellikle duygusal olur. Hesaplanmış bir eser genellikle hesaptan değil, deşifre etmek gereken çok net bir ses resminden oluşur fakat bu deşifreyi yapabilmek için teknik ve hesaplar gerekir.

Şnitke'nin dramatizminin çok önemli başka bir konusu ise 'kötülük' ve 'iyilik' kavramlarını karşılaştırıp yüz yüze getirmektir. Genellikle kötülüğü popüler müzik sembolize eder ve bunun sebebini de besteci şöyle açıklar⁴⁰;

Bugün popülizm sanatta beliren en büyük kötülüktür. Genel anlamdaki kötülükten bahsediyorum. (...) Düşüncelerin, duyguların klişesi kötülük için genel bir belirtidir. Popüler müzik klişenin sembolüdür. (...) Kişiselliğin felci, herkesin herkesi taklidi, en büyük kötülük budur. (...) Doğal olarak kötülük ilgi çekmelidir. Hoş ve çekici olmalı, insanın aklına kolay girebileceği bir şekil almalıdır. Popüler müzik şeytana çok uygun bir maske, insanın ruhuna kolayca girebilmesi

³⁸ Aleksandr İvaşkin, *Беседы с Альфредом Шнитке*, Kultura, Moskova, 1994, s.81-82

³⁹ Şulgin, a.g.e., s.84

⁴⁰ İvaşkin, a.g.e., s.155

için bir yoldur. O yüzden müzikte kötülüğü ifade etmek için popüler müziği kullanmanın dışında başka bir yol göremiyorum.

Şnitke'nin müziğinde dramatizmi göstermek için yazma tekniği olarak *polistilistik* müzik kullanımı epey yardımcı olmuştur. *Polistilistik* müzik sayesinde Şnitke kendi eserlerinde popüler müziği kötülük sembolü olarak kullanabilmektedir. Müzikte iyiliği göstermenin ise imkansız olduğunu düşünmektedir ve şöyle açıklar; “Müzikte direkt iyiliği ifade etmek çok zor, bazen imkansız bir şeydir.”⁴¹

2. ŞNİTKE’NİN MÜZİK STİLİ ARAYIŞI

Şnitke 200’den fazla eser yazıp birçok müzik yazma tekniği ve onların birleşimini denemiştir. Fakat müzik tarihinde öncü olarak kabul edildiği tek akım *polistilistik* müziktir.

2.1. Şnitke’nin Sanatında Dönemler

Şnitke'nin ilk başarısı, mezuniyet sınavı için yazdığı ‘*Nagasaki*’ adlı oratoryosudur (1958). Eser mezzo soprano, karışık koro ve senfoni orkestrası için yazılmış ve beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm ‘Hüzünlü Şehir Nagasaki’, yavaş, *do-minör* tonunda yazılmış bir bölümdür. ‘Sabah’ adlı ikinci bölümde pentatonik, dördü aralıklı çift sesler kullanılmakta ve japon halk müziğine benzemektedir. Üçüncü bölüm ‘Bu Acı Günde’ eserin kulminasyonudur ve atom bombasının felaketini yansıtmaktadır. Trombonların glissandosunu, düzensiz ritim korkunç bir resim göstermektedir. ‘Küller Üzerinde’ adlı dördüncü bölümde *terminvox* ve mezzo soprano seslenmektedir. *Terminvox* ölüm sesini, mezzo soprano ise bir ölü çocuğun annesinin sesini yansıtmaktadır. Beşinci bölüm ‘Dünya’nın güneşi’, önceki bölümlerin temalarından oluşmakta ve aynı trajediyi bir daha yaşanmaması için önleme amacı taşır. Eseri sınav komisyonu tarafından olumlu karşılanmasına ve radyoda seslendirilmesine rağmen Şnitke bu eseri yıllar sonra olgun bir eseri olarak değerlendirmiştir. Nagasaki’den sonra Şnitke ‘*Yeni Müzik*’ tekniklerini öğrenmeye başlamaktadır.

⁴¹ İvaşkin, a.g.e., s.156

2.2. Şnitke'nin Müzikte Teknik Arayışları

Şnitke'nin sanatında bir kaç dönem oluşmaktadır. 1960'lar onun *avangard* dönemidir. Dönemin önemli eserleri; Keman ve Piyanoyu İçin 1. Sonat, Piyanoyu ve Oda Orkestrası İçin Müzik ve 2. Keman Konçertosu'dur.

1960'ların sonu – 1970'lerin ilk yarısı *polistilistik* dönemidir.

1970'lerin ikinci yarısı – 1980'ler '*stillerin sentezi*' dönemidir. Bu dönemin önemli eserleri; marşlar, Piyanoyu Kenteti, Requiem ve Koro konçertolarıdır.

Şnitke son döneminde, 1990'lı yıllarda farklı teknikleri birleştirerek yeni bir stil bulmaya çalışır. Son dönemde en çok ilgilendiği sanat türü operadır ve 'Gesualdo', 'İdiot ile yaşamak', '*Doktor Johan Faust Hikayesi*' operaları yazmaktadır. Değişik tekniklerde çok sayıda eser yazmasına rağmen tarihte Rus yenilikçi bestecilerden öncü olarak *polistilistik* tekniği keşfeden ve bu teknikle bağdaştırılan bir besteci olarak anılmaktadır.⁴²

2.3. Polistilistik Dönemi

Polistilistik belirtiler Avrupa müziğinde uzun zamandır vardır fakat müzik yazma tekniği olarak sayılmamaktadır. 1950'lerde müzik yazma tekniği olarak kabul edildikten sonra yazma kuralları belirlerken bir kaç problem ortaya çıkar. Parçalar nasıl birleştirilmeli ve nasıl geçiş sağlanmalı, intihal oranı ne olmalıdır gibi sorular cevap beklemektedir. Buna rağmen bu tekniğin birçok avantajlarının var olduğu da anlaşılmıştır. Stockhausen, Berio gibi Avrupalı yenilikçiler Şnitke'den önce kullanmışlarsa da Rus yenilikçi bestecilerden bu tekniği ilk olarak Şnitke kullanmıştır. *Polistilistik* teknikle birçok farklı tür eserler yazar ve Rusya'da bu tekniğin öncüsü olarak bilinir⁴³.

Şnitke *polistilistik* tekniğin kullandığı eserlerinde 'iyilik' ve 'kötülük' gibi zıt karakterleri, ayrıca alaycılık ve ironi göstermek için kullanmaktadır. *Polistilistik* tekniği sayesinde her duyguyu ve kontrast içeren günlük olayları farklı müzik stilleriyle gösterebilmektedir. 1971 yılında Şnitke '*Çağdaş Müzikte Polistilistik Yönler*' adlı makale yazar ve bir uluslararası müzik kongresinde sunar.⁴⁴

⁴² Levaya, a.g.e., s.256

⁴³ İvaşkin, a.g.e., s.132-136

⁴⁴ Jean Tzu Chang, '*The Role of A.Schnittke's Viola Concerto in the Development of The 20th Century Viola Concerto*', The University of Arizona, Arizona, 2007, s. 38-40

Şnitke *polistilistik* tekniği sinema müziği sayesinde keşfetmiştir. Uzun yıllar sinema müziği yazmanın yanında kendi bestelerini de yazmak zorunda kalmıştır. Bu iki farklı iş arasından birisini bırakmak istemeyen Şnitke, *polistilistik* teknikte çözümü bulmuştur. Kendisi şöyle söyler;⁴⁵

(...) *Önceleri, yani ilk yıllarda marşlar ve valsleri stilize etmeden yazmak ilginçti. Bir şekilde kişisel memnuniyeti getiriyordu. Fakat sonra nasıl devam edeceğimi bilemediğim bir zamanda kriz geldi. Çözüm birinci senfoni oldu, onda sinema ve masa ortamlarının birleşimi vardı.*

Birinci Senfoni’de (1969-72) kolaj tekniği dışında bir tiyatro sahnelenmektedir. Müzisyenler senfoninin başında sahneye düzensiz çıkarak birbiriyle uyuşmayan sesler ve motifler çalmaktadır. Şef gelince düzen kurulur ve müzisyenler hep beraber *do* notasını çalmaya başlarlar. Üçüncü bölümden önce nefesli çalgılar sahneyi terk ederler ve dördüncü bölüm başında sahneye çıkarak üç farklı cenaze marşı çalarlar.

Senfoni, klasik anlayıştaki senfonilere form ve anlam açılarından benzemese de postmodern akıma ve felsefeye uygun şekilde yazılmış ve postmodern felsefeyle uyumludur. Postmodern felsefe ise kişisel anlayışında kaotik dünyayı bilinçli olarak kaotik sanat üzerinden anlatmaktadır⁴⁶.

‘Serenad’ (1960) adlı eser klarinet, keman, kontrabas, piyano ve vürcümlü çalgılar için yazılmıştır. Bu eserde Şnitke cazdaki doğaçlamayı klasik müzikten alıntılar ve 12 ton tekniği ile birleştirmektedir. Bu sentez sayesinde Şnitke bu eserde polistilistiği mizah aracı olarak göstermektedir.

Keman ve Piyano için Sonat no.2 (1968), ‘Quasi una Sonata’⁴⁷ adlı eser bir bölümden oluşmaktadır. Sonatın çekirdeği birbiriyle hiç uyuşmayan üç farklı fikirden oluşmaktadır. Birinci fikir olarak piyanoda *sol minör* akoru Beethoven temasını sembolize eder. İkinci fikir ilk fikre cevap olarak keman ve piyanonun disonans müziğidir. Üçüncü fikir ise zaman tanımayan kıymeti sembolize eden BACH (*si bemol-la-do-si*) motifidir, bu motif piyanoda koral şeklinde duyulur. Bu üç fikir eserde kolaj şeklinde kullanılmaktadır⁴⁸.

⁴⁵ İvaşkin, a.g.e., s.136

⁴⁶ Levaya, a.g.e., s.258

⁴⁷ Quasi una Sonata: (İtalyanca) sonat gibi.

⁴⁸ Galina Alfeeyevskaya, *История Отечественной Музыки XX века*, Moskova, 2009, s.108

Eserin bir başka ilginç tarafı ise bestecinin sus işaretleri üzerine yazdığı süre belirteçleridir. Sonatın giriş kısmında ritim/tartım belirtilmeden sus işaretlerinin üzerindeki bekleme süreleri saniyeler olarak kesinleştirilmiştir.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part is in treble clef and the Piano part is in bass clef. The score is marked 'Senza tempo'. The Violin part has a 6-second rest, followed by a 10-second rest, and a 3-second rest. The Piano part has a 6-second rest, followed by a 10-second rest, and a 3-second rest. The score includes dynamic markings such as 'sff' and 'ff'.

Şekil 1: Keman ve Piyano İçin İkinci Sonatın ilk 6 ölçüsü

Concerto Grosso no.1 (1977) iki keman ve oda orkestrası için yazılmıştır ve Prelüd, Tokata, Reçitativ, Kadans, Rondo, Postlüd olarak altı bölümden oluşmaktadır. Eserin adı ve müziğin tarzı barok dönem müziğinin geleneklerine aittir. Prelüd ve Postlüd, ilk ve son bölüm olarak eseri çerçeveler ve hazırlanmış bir piyano ile çalınmaktadır. Hazırlanmış piyano (prepared piano), kuru ve vurgulu sesleri çıkartır, zamanın geçmesini sembolize etmektedir. Eserin doruk noktası Rondo bölümüdür. Bu bölümde birçok tarzda müzik duyulur; barok ve çağdaş tarzlarındaki müzik birbiriyle çatışır, birinci keman grubu barok tarzında temayı çaldıktan sonra ikinci keman grubu ve orkestra çağdaş müzik tarzında, disonans ve komalarla dolu bir cevap vermektedir. Ayrıca Şnitke'nin eserlerinde sık kullandığı kabalık ve kötülüğü sembolize eden tango tarzında bir müzik duyulur. Bölümün zirvesi ise barok Rondo temasının kullanıldığı romantik tarzda yazılmış bir müziktir.⁴⁹

⁴⁹ Levaya, a.g.e., s.109

Agitato

The image displays a musical score for two violins (Vln. 1 and Vln. 2) and a cello/contrabass (Cemb.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Agitato'. The first system (measures 1-3) shows Vln. 1 and Vln. 2 with a 'solo' marking and a 'f' dynamic. The Cemb. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 4-7) shows Vln. 1 and Vln. 2 with a 'solo' marking and a '4' above the first measure. The Cemb. part continues with the same rhythmic pattern. The third system (measures 8-10) shows Vln. 1 and Vln. 2 with a 'solo' marking and an '8' above the first measure. The Cemb. part continues with the same rhythmic pattern.

Şekil 2: İki Keman için Birinci Konçerto Grosso'nun ilk 10 ölçüsü

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞNITKE'NİN VİYOLA KONÇERTOSUNUN FORM ve YORUMLAMA AÇISINDAN İNCELENMESİ

Tarih boyunca konçertoların müzikal formuna bakıldığında, orkestra ile solistin birbirleriyle olan diyalogu, teknik zorluklarının karşılaştırılması ve yarışırma amacı taşıdıkları görülmektedir. Şnitke ise, bu eserinde orkestra ile solist arasındaki teknik diyalogun dışına çıkmış, konçerto formuna felsefi bir anlam da katmıştır; solisti bireysel, orkestrayı ise toplumsal bir figür olarak gösterip, birbirleriyle yüzleştirmiştir. Bu nedenle eser toplumsal bir eleştiri içinde ele alındığında Şnitke'nin en trajik eserlerinden biri olarak düşünülebilir.

Besteci eserini 1985 yılında, Rus viyola virtüözü Yuri Başmet'e itafen yazmıştır. Şnitke bu eseri bestelerken Yuri'ye danışmıştır. Eserin dünya prömiyeri 1986 yılında Başmet ve Concertgebouw orkestrası tarafından, Amsterdam'da yapılmıştır. Rusya'da konçerto bir yıl sonra ilk defa seslendirilmiştir. Rusya'daki ilk seslendirilmesinden sonra, hükümet tarafından çok sert bir şekilde eleştirilen konçerto, 1989 yılında yine hükümet tarafından ödüllendirilmiş fakat besteci bu ödülü reddetmiştir.

1. ESERİN FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Konçerto; *Largo - Allegro molto – Largo* şeklinde 3 bölümden oluşmaktadır, fakat bölümler müzikal olarak birbirlerine bağlı olduğu için *attaca* (arasız) sıralanmıştır. *Polistilistik* teknikte yazılmış bu konçertonun ezgileri, çoğunlukla küçük aralıklardan ve disonans seslerden oluşur. Bu nedenle bestecinin ele aldığı disonans seslerin oluşturduğu müzikal gerilim, dinleyici üzerinde daha alışılmamış müzik tınlarından farklı bir etki bırakır ve bu etki müziği trajik bir müzik olarak düşündürtebilir. Eserin belli bir programı yoktur fakat Başmet eser hakkındaki düşüncelerini şu şekilde paylaşmaktadır.⁵⁰

⁵⁰ Michael Lawrence, "The Schnittke Viola Concerto", *Hall Journal of the American Viola Society*, Vol. 15 No.2, Brigham Young University, 1999 ss.17, 19-20

İlk bölüm olan *Largo* bölümü, konçertonun en kısa bölümüdür. Bu bölümde ana kahramanın hayatının başlangıcı yansıtılmaktadır. İkinci bölüm olan *Allegro molto* ise iki zıt karakterden oluşmaktadır. Tüm eser boyunca konçerto içinde kullanılan viyola solo ana kahramanı, orkestra ise içinde yaşadığı toplumu simgeler. İlk ve ikinci bölümün en karakteristik özelliği hareketli, kararlı bir kovalamacayı tasvir etmesidir. Bu tasvir içinde solist ana kahraman olarak gösterilir ve içinde yaşamış olduğu toplumla arasındaki yabancılaşma ile kararlı ve cesaretli bir şekilde mücadele eder. Eser içinde zıt karakterli yapılar sıkça kullanılmaktadır. Zıt karakterli yapılardan bir diğeri ise bu devamlı koşturmacada geçmişten gelen nostaljik ve mutlu anıları hayal eden bir karakter olarak gösterilir. Nostaljik anılar, kahramanı yanıltıcı bir güven duygusu içine soktukten sonra yok olur ve hayata karşı çılgınca kovalamacaya tekrarlanır. Bu iki karakter sırasıyla ikinci bölüm boyunca tekrar tekrar görünür. Ayrıca eserin ikinci bölümünde iki küçük kadans ile birlikte bir de büyük kadans vardır. Bu büyük kadansın daha dikkat çekici ve önemli olmasının nedeni ana kahramanın duygusal olarak patlamasını simgelemesidir. Ayrıca bu büyük kadans ana kahramanın mücadelesindeki zaferi gösterir fakat ana kahraman kendi hayal dünyasında sonsuza dek kaybolmuş gibi görünür ve gerçek kayıpları kabul etmeden zafer ilan etmiş olur. Şnitke eserin üçüncü bölümü olan *Largo* bölümünü kendi hayatı ile bağdaştırır. Ana kahraman ölümün eşiğinde kendi geçmişini yavaş ve üzücü bir şekilde düşünür, ölmeden önce mutlu anıları tekrar hatırlar ve ölüme yenildiğini kabul etmek istemez. Şnitke hayatını kendi müziğini savunarak, bu uğurda mücadele vererek geçirir, viyola konçertosunu yazdıktan birkaç hafta sonra ilk beyin kanamasını geçirmiş ve bu nedenle eser içindeki ana kahraman imgesi için kendisini düşünmüştür. Konçertonun *Polistilistik* tekniği içinde *Serializm*, bazı romantik pasajlar, klasik kadanslar ve *mikrotonal* yapılar görülür.

Eser içinde bir diğer dikkat çekici ve orijinal unsur, viyolanın her zaman orkestranın üstünde duyulması için bestecinin orkestrasyonda kemanlara yer vermemesidir. Kemanların dengeyi olumsuz etkileyeceğini düşünerek kullanmamıştır. Konçertoda karakter olarak daha iyimser olarak düşünülen yerlerin hepsi viyola soloya aittir, orkestra ise hep kötümser yapıdaki anlatıları ifade eder ve genelde daha pes seslerde yazılmıştır⁵¹.

⁵¹ Holopova, a.g.e., s.189-190

Orkestra içindeki çalgılar şu şekildedir; 3 flüt, 3 obua, 3 klarinet, 3 fagot, 4 korno, 4 trompet, 4 trombon, tuba, timpani, perkusyon, çelesta, arp, çembalo, piyano, 8 viyola, 8 viyolonsel ve 8 kontrabas.

1.1. Birinci Bölüm: *Largo*

Şnitke'nin müziğini, yaşadığı dönem içinde önemini, kendine has özelliklerini değerlendirirsek üzerinde durulması gereken analizin yeterli derecede kavranabilmesi için müzikal ve teknik açıdan irdeleyici olması gerekir.

Tüm konçerto boyunca görülecek olan temel motifler ve temalar birinci bölümde bulunmaktadır. Konçerto, ana tema (ilk 8 ölçü) ile başlamaktadır. Ana tema disonans aralıklardan oluşup, bu disonans aralıkların gerilimi ile ilerler. Ana tema 8 ölçüden, periyodik cümle biçiminden oluşmaktadır. Periyodik cümle, öncü iki motiften oluşmaktadır. İlk motif *vibratosuz* ve *pianissimo* başlar ve dokuzlu ve yedili aralıklarla atlayan hareketlerden oluşur. İkinci motif ise kromatik olarak aşağı yönelim ile hareketini sürdüren çift seslerden ve bu çift seslerin oluşturduğu ritmik bir sekvens yapısından oluşur. Orkestranın eşliği de dokuzlu ve yedili aralıklarla solo viyoladaki ezginin etrafını sarar, *pianissimo* nüansı ile sakin bir disonans ses kümesi oluşturur. Şekil 3'de ilk 8 ölçü görülmektedir.

Şekil 3: 1. bölüm 1.-8. ölçüler; Ana tema

9.-12 ölçüler ana temanın yapısal özelliklerini korur şekilde benzer bir tematik ifadeden oluşmaktadır, ses yöneliminin yönü küçük farklılıklar gösterse de genel anlamda aynı ifadeyi pekiştirmektedir. Nüans olarak daha güçlü bir anlatım içine

girmiştir ve 12. ölçüdeki *fortissimo* 'ya ulaşır. Orkestradaki eşlik ise ses gürlüğü olarak çok daha geride yer alır ve sabit sesleri uzatarak disonans aralıkları koruma yönünde bir atmosferi amaçlar. 13. ve 16. ölçüler arasında solo viyolanın yapmış olduğu kadans, bir önceki cümlenin sonculundaki aşağı doğru yöneliminin bir çeşitlemesi şeklindedir. Şekil 4'te ana tema ile viyolanın kadansı gösterilmektedir. Disonans akorlardan, büyük atlamalardan ve gittikçe hızlandırılmış bir ritimden oluşan bu kısım ana temanın ilk cümlesiyle olan bağımlı güçlendirir, karakter olarak da daha ön planda daha dikkat çekici bir yapıdadır.

İlk iki cümlede görülen metrik kurgu, cümle içindeki tartımların genişlemesi ve daralması yönünde kullanılmıştır. Bunu da besteci tartımları sürekli değiştirerek gerçekleştirmiştir.

Şekil 4:1. bölüm, 9.-16. ölçüler; Ana tema ve ilk kadansı

17. ölçüde, orkestra tekrar aynı eşlik yapısıyla solo viyolayı desteklemeye başlar ancak bu eşlik müzikal zaman içinde ilerledikçe viyola solo partisini destekleme özelliğini kaybeder ve daha çok kendi armonisini yaratma üzerine ilerler. Orkestranın kazanmış doluğu bu bağımsız eşlik kimliği solo viyolanın karşısında bulunan bir müzikal kimlik özelliğine bürünmüştür. Bu iki karşılıklı müzikal karakter yapısı eser içinde iki farklı kimliğin çatışmasını ortaya çıkarır.

17. ölçü itibaren orkestranın eşliği bir koraldır, birlikte ortaya sunulmuş bir fikirdir ve dinsel bir ifadeyi vurgular, nüansları *pp* – *mp* arasında kalır ve disonans aralıklarla büyüterek akorlar oluşturur.

Şekil 5’te de gösterilen bu kısımdaki viyola solo ise orkestranın koralı eşliğinde ‘Başmet’ temasını çalar. ‘Başmet’ teması bestecilerin başvurduğu bir metod olan monogram tekniğiyle üretilmiştir. Tema, Başmet soyadının (Almanca yazılışı: ‘Baschmet’) düz ve ters şekillerinden üretilmiştir.

Aşağıda kalın (*bold*) harflerle yazılmış olan notalardan analaşılabacağı gibi ‘Başmet’ temasının başı düz, sonu ise ters monogramdır.⁵² Ortada ise bu harflerden bağımsız olan notalar temayı tamamlar:

B, A, E C, H, E, C#, F#, F, D, Ab, G, Ab, D, F, F#, C#, E, H, C, E, A, B

Soyadı; **B A S C H(M) E (T)** (**B**: si bemol; **A**: la; **S(es)**: mi bemol; **C**: do; **H**: si; **E**: mi)

Şekil 5: 1. bölüm 17-28. ölçüler; ‘Başmet’ teması

‘Başmet’ teması büyük atlamalardan oluşur, sıradışı bir karaktere sahiptir, konçertonun anafikri ve çekirdeğidir. Koral eşikle seslendirildiğinde karakter olarak büyük bir zıtlık yaratır.

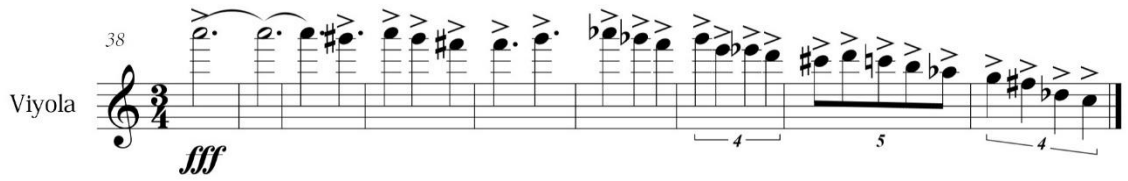
⁵² Monogram tekniği bestecilerin seçtiği bir özel ismin harfleriyle motif ve ezgi üretme metodudur.

29. ölçüde *fortissimo* dinamiğinde viyolanın ikinci kadansı başlar. Şekil 6'da gösterilen kadans, sivri ve kulağa rahatsız edici çift sesler disonans aralıklardan oluşur. Küçük ikililerden başlayıp kadansın üçüncü ölçüsünde birden küçük yediliye geçer, sonra aralıklar kademeli olarak küçülmeye başlar ve beşinci ölçüde yine küçük ikiliye dönüşür. 29-33. ölçülerdeki kadansın üst sesleri devamlı olarak pesleşir ve nüanslar gittikçe küçülür (*fortissimo-piano*). Bu kadansta işlenen fikir, ana kahramanın önce sakinleşmesi ve kabullenmesi, ardından kısa bir duraksama sonrası tüm gücü ile mücadelesidir.



Şekil 6: 1. bölüm 29.-37. ölçüler; viyolanın ikinci kadansı

34.-37. ölçülerde dinamikler *mp – mf – f – ff* olarak hızlıca artar ve 38. ölçüde viyola tüm gücüyle orkestrayla karşı karşıya kalır. 38. ölçü bölümün doruk noktasıdır. Şekil 7'de görülen pasajda viyola çok tiz oktavlarda tüm notaları aksanlı çalar, genel nüansı *fff* olur. İsyan ifadesi yaratmak için tüm notalar çok vibratolu çalınır, vahşi duyulur.



Şekil 7: 1. bölüm 38.-46. ölçüler; viyola partisi

Orkestra ilk defa tutti çalar. Viyola ve orkestra arasında tam dört buçuk oktavlık büyük bir register farkı vardır. Tüm orkestra *forte* çalmasına rağmen viyolayı kapatmaz, viyola hep duyulur. Yaylı çalgılarla birlikte karmaşık bir etki yaratır. Viyolonsel ve kontrabassın en pes oktavdan başlayıp kromatik bir hatla yukarıya doğru çıkan ve onbeş notadan oluşan *cluster* akorlar oluşur. Sözü edilen bu kısım, Şekil 8'de görülmektedir.

Şekil 8: 1. bölüm 38.-44. ölçüler; viyolonsellerin ve kontrabasların partisi

38. ölçüde çan ve klavsen partisinde ‘Başmet’ temasının ilk üç notası (*si bemol-la-mi bemol*) motif olarak kullanılmıştır. Bu durumu temanın “yarım kalması” olarak da tanımlamak mümkündür. Şekil 9’da gösterilen motif daha sonra 42. ölçüde ‘do’ notasından (*do-si-mi natürel*) başlamaktadır.

Şekil 9: 1. bölüm 38.-46. ölçüler; klavsen ve çan ‘Başmet’ teması

38. ölçüden itibaren viyolanın ezgisi aşağı doğru iner, orkestranın hattı viyolaya muhalif bir şekilde yukarıya doğru yükselir, bu şekilde orkestranın ve viyolanın partileri birbirilerine karşılıklı yön çizerler. 46. ölçüde büyük bir *crescendo* ile nüans artarak 47. ölçüde viyola ve orkestra aynı oktavda buluşurlar. 47.-48. ölçülerde büyük bir *diminuendo* ile beraber orkestranın sesleri azalarak müziğin genel karakteri sakinleşir. 49. ölçüde sadece klarinetler ve viyola yalnız kalır, sadece 3 nota çalarlar.

51.-54. ölçüler arasında müzik tamamen değişir. Şekil 10'da gösterilen ezgide viyola, Başmet temasındaki ilk iki notayı temel alan *fa majör* tonunda barok süslemeli motifi çalar. Müzikal bir fikir olarak daha önce çok karmaşık ve atonal olan müzikte barok motif bir vaha (serap) etkisi yaratır ve ana kahramanı gerçek hayatından uzaklaşarak hayal dünyasına gitmesini betimler. Barok motifi iki defa tekrarlanır. Barok motifin ilk gelişinde viyolaya sadece fagot eşlik eder, ikinci gelişinde ise eşliği fagot, korangle ve klarinet yaparlar, barok tema da daha az süslemeli olur.

The image shows a musical score for measures 51-54. It consists of four staves: Viola (Vla. s.), Bassoon (Bsn.), English Horn (Eng. Hn.), and Clarinet in Bb (Cl.in Bb). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. Measure 51 starts with a trill (tr) on the first note of the Viola staff, followed by a series of eighth notes. The Bassoon staff has a dynamic marking of *p*. Measure 52 continues the Viola line with a trill and eighth notes. The Bassoon staff has a dynamic marking of *p*. Measure 53 shows the Viola staff with a trill and eighth notes. The Bassoon staff has a dynamic marking of *pp*. Measure 54 shows the Viola staff with a trill and eighth notes. The Bassoon staff has a dynamic marking of *pp*. The English Horn and Clarinet in Bb staves are mostly silent, with some notes in measure 54. The English Horn staff has a dynamic marking of *pp* and the Clarinet in Bb staff has a dynamic marking of *pp*.

Şekil 10: 1. bölüm 51.-54. ölçüler; Barok motif

57. ölçüde viyolalar ve 59. ölçüde viyolonseller ana kahramanın hayal dünyasını bozarlar, yine disonans bir akor oluşur ve bölümün sonuna kadar küçük ikiliden oluşan bu akoru tutarak, rahatsız edici armonileri duyururlar ve ana kahramanın hayal dünyası yok olur. Şekil 11'de gösterilen dört ölçümlük bir pasajda viyola orkestranın disonans akor üzerinde ana temayı çalar ve bu şekilde bölümün form olarak çerçevesini oluşturur.

57

Viola

Viola I

Viola II

Cello I

Cello II

mp

p > pp

p

pp

p

pp

pp

Şekil 11: 1. bölüm 57.-60. ölçüler; viyola ve yaylı çalgılar

1.2. İkinci Bölüm: *Allegro Molto*

İkinci bölüm *Sonat Allegrosu* formunda yazılmıştır, genel olarak hareketli bir bölümdür. *Polistilistik* tekniği en çok bu bölüm içermektedir; vals, marş, polka, ayrıca sessiz sinema ve farklı danslar tarzında müziklerden faydalanılmıştır. Konçertonun dramatik merkezidir ve en uzun bölümüdür. Zıtlıklar üzerine kurulan ikinci bölümde yıkıcı güçler üstünlük kurmaktadır.

Bölüm viyola solo ile başlamaktadır. 3. ölçüden itibaren orkestra 'Başmet' temasını çalarken viyola hızlı ve aksanlı bir şekilde yukarıya doğru giden pasajlar çalar. Şekil 12'de gösteren viyolanın partisi telaş ve koşuşturma etkisi yaratmaktadır.

Viola

Vla. 3

Vla. 5

Vla. 7

Vla. 9

Vla. 11

Vla. 13

Vla. 15

Vla. 16

Vla. 17

Vla. 18

Şekil 12: 2. bölüm 1-18. ölçüler; viyola partisi

3. ölçüden itibaren nefesli çalgılar ana temayı çalmayı başlar. Piyano, viyolonsel ve kontrabaslarda 13. ölçüye kadar 'Başmet' teması duyulur. Bu şekilde 3.-13. ölçüler arasında konçertonun en önemli iki teması ('Başmet' teması ve birincinin bölümün ana teması) aynı anda duyulur, seyirciler için karmaşık bir atmosfer yaratılır. Aksanlı ve

forte nüansıyla yazılmış olan 'Başmet' teması birinci bölümdeki karakterden farklı olarak daha sert duyulur. Söze edilen tema Şekil 13'de gösterilmektedir.

The image shows a musical score for Piano, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and features a bass clef. The Piano part has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The Cello and Double Bass parts play a similar rhythmic pattern. The score ends with a double bar line at measure 13.

Şekil 13: 2. bölüm 3.-13. ölçüler; piyano, çello, kontrabas partileri

13. ölçüde ana tema aniden biter ve 14. ölçüde aynı çalgılarda yeniden başlar. 14. ölçüde birinci bölümün ana temasını çalan flüt, obua, İngiliz kornosu ve klarinete trompet de eklenir. Şekil 14'te gösterilen trompet partisi kendi gür ve direkt ses tınısından dolayı temanın karakterini daha da gerginleştirir, küçük yedili aralıkları çok sivri duyurur.

Şekil 14: 2. bölüm 3.-13. ölçüler; flütler, obua, korangle, klarinetlerin partileri

19. ölçüde orkestra bir anda çalmayı keser ve viyolayı tek başına bırakır. Şekil 15’de gösterilen viyolanın kadansı ritim olarak neredeyse birebir birinci bölümdeki 13.-15. ölçüler arasındaki viyola kadansını (Bkz. Şekil 4) tekrar eder. Böylece, bölümler arasında bağlantı oluşur. Ses olarak birinci bölümde altılı aralık daha aşağıda başlayan kadans daha az gergin fakat yine de rahatsız edici duyulur. Kadans kromatik inişle küçük dokuzlu notaların aralığı ile biter.

Şekil 15: 2. bölüm 19.-20. ölçüler; viyolanın kadansı

21. ölçüden itibaren orkestra tekrar çalmaya başlar. Piyano, viyolonsel ve kontrabas ‘Başmet’ temasına kaldığı yerden devam eder. Viyoladaki pasajların nota aralığı genişler. 25. ölçüye kadar viyolanın pasajları cansız ve mekanik duyulur.

26. ölçüden itibaren viyola yukarı doğru arpej pasajları çalar ve orkestra viyolaya eşlik eder. Müziğin genel tarzı artık bir marşa dönüşür. Orkestradaki tonalite *majör - minör* arasında kalır. Şekil 16’da gösterilen pasajda karar ses *si bemol*, orkestranın viyolaları *re bemol*, viyolonselleri ise *re naturel* ile akorları çalarlar.

Şekil 16: 2. bölüm 26.-31. ölçüler; viyolalar, viyolonseller, kontrabaslar

26. ölçüden itibaren viyola solonun bölümün başındaki onaltılık mekanik pasajları *si-bemol* majör arpej pasajlarına dönüşmektedir. Bu sefer eşlik yerine temanın içindeki motifler kullanılır, ezgi yukarıya doğru gider. Şekil 17’de görülen pasajlar 2. bölümün başındaki koşuşturma karakterini devam ettirmektedir.

Şekil 17: 2. bölüm 26.-31. ölçüler; viyola partisi

Şekil 18’de görülen 37.-39. ölçülerde viyola, daha önce birinci bölümde huzur ve barışı sembolize eden trilli barok motifi çalar. Fakat bu sefer ezgi tersten duyulur, ayrıca hızlı tempo ve marş tarzındaki eşliğin sayesinde motifin karakteri endişeli ve çaresizce duyulur.

Viola s.

Viola

Violoncello

Double Bass

Şekil 18: 2. bölüm 37.-39. ölçüleri; viyola barok motifi

48. ölçüde marş bir anda bozulur, ölçü sayısı $\frac{3}{4}$ 'e dönüşür ve vals tarzında müzik çalmaya başlar. Resim olarak ana kahramanın aklını kaybetmesi ve savaş alanında bir anda dans etmeye başlamasını betimler. Şekil 19'da görülen pasajın ilk iki ölçüsünde viyola soloya viyolalar, viyolonseller ve kontrabaslar eşlik eder. *Cluster* akorları vals ritminde çalan yaylı çalgılar, müziği deli ve çirkin bir karaktere dönüştürmüştür.

Viola s.

Viola

Violoncello

Double Bass

Şekil 19: 2. bölüm 48.-50. ölçüler; viyola ve yaylı çalgı partileri

51. ölçüden itibaren *Meno Mosso* kısmı başlar. Viyola 'Başmet' temasını çalar. Bölümün başından beri orkestrasyon çok yoğundur, *Meno Mosso* kısmı ise daha basit ve

şeffaf olduğundan, müziğin karakteri sakinleşmiş olarak duyulur. Fakat yaylı çalgılar disonans akorları çalarak bunun yanıltıcı bir sakinleşme olduğunu göstermektedir. Şekil 20’de gösterilen pasajda viyola ‘Başmet’ temasını çalar, orkestra 3/4 ölçü ile eşlik ederek temanın karakterini ironik bir vals olarak duyurur.

The image shows a musical score for measures 51-55. It features five staves: Violin I (Vla. s.), Violin II (Vla.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'meno mosso'. Dynamics include 'mf' for the Violin I part, 'p' for the Violin II, Viola, and Violoncello parts, and 'f' for the Violin I part in measure 55. The Violin I part has a triplet in measure 55.

Şekil 20: 2. bölüm 51.-55. ölçüler; viyolada ‘Başmet’ teması ve yaylı çalgıların eşliği

Genel vals atmosferinde kornların çaldığı ostinato akorları korkutucu duyulur, daha önce duyulan marşı hatırlatırlar. *Meno mosso* boyunca kornların çaldığı ve Şekil 21’de gösterilen ostinato akorlarının notaları değişerek dört kez tekrarlanır.

The image shows a musical score for measures 55-62, featuring four Horns (Corno in F). The time signature is 3/4. The dynamics are marked 'mp'. The score shows a repeating ostinato pattern of chords across four staves.

Şekil 21: 2. bölüm 55.-62. ölçüler; korno partisi

72. ölçüde gelişim kısmı başlamaktadır. Ölçü sayısı 4/4 olur, tempo bölümün başındaki tempoya döner. Viyola, bölümün başındaki gibi onaltılıkları çalarak yine endişeli bir karaktere döner. Bu kez viyolanın partisi zenginleşir; çift seslerin sayısı artar, notaların aralıkları daha da büyür. Viyoladan duyulan bu ezgi Şekil 22’de gösterilmektedir.

Şekil 22: 2. bölüm 72.-75. ölçüler; viyola partisi

72. ölçüden itibaren yaylı çalgıların eşliği çok karmaşık duyulur. 72.-75. ölçüler arasında 4 viyola bir sekizlik fark ile girip *sul ponticello*⁵³ tekniğinde triller çalarlar, bu şekilde *clastr* akorları oluştururlar. Söze edilen pasajlar Şekil 23’de görülmektedir.

Şekil 23: 2. bölüm 72.-75. ölçüler; viyolaların partileri

76. ölçüde viyolonseller ve 80. ölçüde kontrabaslar daha önce viyolaların başladığı eşliği çalmaya başlarlar. Her çalgı farklı notalardan tril çalarak 86. ölçüden itibaren tüm yaylı çalgılar 24 bağımsız partiyle eşlik etmektedir.

72.-73. ölçülerde tuba ve klavsenin bas partisi ‘Başmet’ temasının ilk üç notasını (*si bemol- la-mi bemol*) motif olarak çalarlar. 74.-75. ölçülerde üç notadan oluşan motif *do* notasından, 76.-77. ölçülerde *re-bemol* notasından ve 78.-79. ölçülerde *re* notasından başlamaktadır. Sekvens olarak ilerleyen bu pasaj Şekil 24’te görülmektedir.

⁵³ Sul ponticello: Yaylı çalgılarda köprüye çok yakın çalarak bir ses çıkartma tekniğidir.

72

76

Şekil 24: 2. bölüm 72.-79. ölçüler; trombon, klavsen partileri

80. ölçüden itibaren üç notadan oluşan tuba motifi trombona geçmektedir. Motif tubadayken yön olarak aşağı giderken trombona geçince tersine, yukarı doğru gider.

72. ölçüden itibaren tüm orkestra nüansı artarak yirmi üç ölçü boyunca gergin bir atmosfer yaratmaktadır ve 96. ölçüde viyolanın *fff* nüansında mekanik pasajları başlar.

96. ölçüden itibaren viyolanın kendi mekanik pasajları başındakine göre yarım ses aşağı iner ve *do diyez* yerine *do* naturelden başlar. Şekil 25’de görülen pasajın ölçü sayısı, sergi kısmına göre bir kat küçülür ve 3/2 yerine 3/4’e dönüşür.

96

Şekil 25: 2. bölüm 96.-99. ölçüler; viyola partisi

98. ölçüde ana tema üç kornoda geçmektedir. Kornoların ana teması süre olarak bir dördük ve ses olarak yarım ton fark ile çalınmaktadır. 3 flüt ve 3 obua kornoların çaldığı ana temanın ilk notalarını birer dördlük farkı ile uzatmaktadır. Flütlerin ve obuların uzattığı notalar toplanarak atonal akorlar yaratmaktadır. Çan birinci korno ile

beraber çalmaktadır ve aynı notaları tekrarlamaktadır. Şekil 26'da görülen bir pasajda viyola solo ise onaltılık pasajları devam ettirmektedir.

The image shows a musical score for measures 98-100. The score is written for a woodwind and brass section, along with strings. The woodwinds include three flutes (Fl. 1, 2, 3), three oboes (Ob. 1, 2, 3), and three horns (Hn. 1, 2, 3). The strings include Chimes and Viola solo (Vla. s.). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *fff*. The Viola solo part is marked *fff* and features a complex rhythmic pattern. The woodwinds and brass parts are marked with *mf* and *f*. The Chimes part is marked *mf*.

Şekil 26: 2. bölüm 98.-100. ölçüler; üflemeli çalgı partileri

100. ölçüden itibaren tuba ve trombonlar vals ritmini çalarlar. 98.-120. ölçüler arasında her çalgı grubu farklı temaları ve motifleri çalmaktadır. Tüm çalgıların nüansı *forte* olduğundan karmaşık ve gürültülü bir ortam oluşmaktadır.

120. ölçüde itibaren viyola partisi viyolanın ilk kadansına (bkz. Şekil 4) ritim olarak benzer fakat şekil 27'de de gösterildiği gibi bu sefer, iki notanın arasında kalmaktadır.

Şekil 27: 2. bölüm 120.-131. ölçüler; viyola partisi

Orkestranın eşliğinde flütler ve klarinetler bir dörtlük fark ile kromatik bir inişle *mi bemol – re – re bemol – do – si – si bemol* notalarını uzatmaktadır.

126.-131. ölçüler arasında klarinet ritimi hızlandırarak ve iki nota çalarak viyolayı taklit etmektedir. Viyolanın ritmi ise klarinet ritminin tersinde gitmektedir. Şekil 28’de görülen pasajda iki çalgı sallanmaya benzer bir efekt yaratarak Şnitke’nin eserlerinde sıklıkla karşılaşılan ‘alay efekti’ni gerçekleştirirler.

Şekil 28: 2. bölüm 126.-131. ölçüler; klarinet ve viyola partisi

132. ölçüde ölçü sayısı tekrar 3/2’e dönüşür. Yayı çalgılar, her vuruş başı çalarak ve notaların sayısını her vuruşta arttırarak disonans akorlar oluşturmaktadır. Müzik marş tarzında bir karaktere bürünür. Orkestra marş tarzında bir müzik çalarken viyola solo ve çelesta vals tarzında bir müzik çalmaktadır. Bir ölçü atlayarak viyola solo ve orkestra sıra ile girerler. Viyola solo ve orkestra birbiriyle uyuşmayan iki farklı müzik türü çalarak iki farklı ortam oluşturmaktadır. Orkestra viyola solo üzerinde baskı oluşturmaya çalışır viyola solo ise umursamaz karakterini yansıtır. Çelesta viyola solo ile aynı zamanda çalmaktadır. Çelesta partisinin basları ‘Başmet’ temasını duyurur. Sözü edilen pasaj Şekil 29’da görülmektedir.

The image shows a musical score for measures 132-135. The score is written for a variety of instruments: Cembalo (Cemb.), Viola solo (Vla. s.), Viola section (Vla. 1-8), Violoncello section (Vc. 1-6), and Contrabasso section (Cb. 1-6). The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*. The Cembalo part features a rhythmic pattern with triplets. The Viola solo part has a melodic line with triplets. The Viola section consists of eight staves, each with a rhythmic pattern. The Violoncello section consists of six staves, each with a rhythmic pattern. The Contrabasso section consists of six staves, each with a rhythmic pattern.

Şekil 29: 2. bölüm 132.-135. ölçüler; marş ve vals tarzlarının birlikte duyulması

139. ölçüden itibaren yaylı çalgıların marş ritmi üflemeli çalgılara geçer ve daha tiz *register*'de duyulur. Bu sefer nefesli çalgıların tınılardan ve her nota aksanlı olduğundan marşın karakteri saldırgan duyulur.

143.-146. ölçüler arasında sadece çelesta ve viyola solo çalmaktadır. Çelesta viyola solo ile beraber vals tarzında bir müzik çalmaya devam etmektedir. Çelestanın partisinin basları '*Başmet*' temasını sunmaktadır.

147.-150. ölçüler arasında trombon ve viyola *hemiola*⁵⁴ oluşturmaktadır. Şekil 30'da gösterilen bir kısımda 3/2 tartımda viyola üçlü, diğer çalgı grubu ise ikili ritimi çalarak *hemiola* oluşturur.

⁵⁴ Hemiola: Ritmik bir yöntemdir. Üç zamanlı ölçüde (3/4, 3/2 gibi) bir çalgı grubu her üçüncü vuruşu gösterirken diğer grup ise her ikinci vuruşu göstermektedir.

147 con sord.
Tbn. *p*

Vla. s. *mp* *mp cresc.*

Şekil 30: 2. bölüm 147.-148. ölçüler; viyola ve trombon partilerinde oluşan hemiola

Sonraki *hemiola*'lar 151.-154. ölçüler arasında fagotlar ve viyola, 155.-158. ölçüler arasında kornoların ve viyola, 159.-162. ölçüler arasında trombonlar ve viyola arasında oluşmaktadır. Trombonun, fagotların, kornoların partileri sıra ile koral, viyolanın partisi ise vals tarzında bir müzik ile korale eşlik etmektedir.

147. ölçüde viyola vals ritminde bir müziği *pes register*'den ve ikili aralıklardan başlayıp (Bkz. Şekil 30) giderek notaların aralığını artırarak büyük dokuzluya kadar genişletir. Notaların aralığı ile beraber nüansı da artar.

157. ölçüden itibaren viyolanın çaldığı vals tarzında müzik çelestaya geçer. Çelestanın notaları beşli aralıklardan oluşur. Viyola partisi ise ritim olarak 158. ölçüden itibaren genişler, valsın atmosferi tamamen kaybolmaktadır. Notaların aralığı küçük dokuzluya kadar artmaktadır. Bu pasajı Şekil 31'de gösterilmektedir.

Viola *f*

Vla. *ff* *cresc.* *fff*

Şekil 31: 2. bölüm 158.-162. ölçüler; viyola partisi

163. ölçüden itibaren viyola, hızlıca onaltılık pasajları çalmaktadır. Flütler, klarinetler, fagotlar farklı zamanda ana temayı çalarlar. Yaylı çalgılar ise vals ritmini tutarlar.

167.-169. ölçülerde çan 'Başmet' temasının ilk üç notasını (*si bemol – la – mi bemol*) çalar. 175.-177. ölçülerde üç notadan oluşan motif do notasından gelmektedir.

171.-178. ölçüler arasında iki flüt barok motifi çalar. Motifin asıl karakteri umut verici ve huzurluyken Şekil 32’de gösterilen kısmında ise kromatik olarak aşağıya doğru inen motif üzgün ve çaresizce duyulur.



Şekil 32: 2. bölüm 171.-174. ölçüler; flüt partisi

179. ölçüden itibaren müzik vals tarzına tekrar döner ve sakinleşir. Şekil 33’te gösterilen viyola solo *mf*, farklı *register*’lere atlayarak çift sesleri çalmaktadır.



Şekil 33: 2. bölüm 179.-185. ölçüler; viyola partisi

Orkestradaki yaylı çalgılar ise 179. ölçüden 195. ölçüye kadar vals ritmini *pizzicato* çalarlar. *Pizziccoto*’dan dolayı ses daha az çıkmaktadır. Orkestranın vals ritminin eşliğinde viyola ana temayı çift sesli çalar.

191.-194. ölçüler arasında viyola eşiksiz küçük aralıklı çift seslerden oluşan bir motif çalar. Şekil 34’de gösterilen motifi küçük aralıklardan dolayı sivri ve rahatsız edici bir karakteri göstermektedir.



Şekil 34: 2. bölüm 191.-193. ölçüler; viyola partisi

195.-205. ölçüler arasında yaylı çalgıların vals ritminde çaldığı *pizzicato*’ların eşliğinde viyola pes registere inmektedir ve karakter olarak sakinleşmektedir.

206. ölçü itibaren vals tarzında müzik yok olur ve barok motif duyulur. 206.-216. ölçülerde ana kahramanın hayal dünyasını ifade eden barok motif flütler ve viyolada sıra ile gelir. İlk flüt *re bemol* majör tonunda başlar ve hemen ardından viyola

solo motifi aynı tonda tekrar eder. Sonraki motifi klarinet *do majör* tonunda çalar ve viyola solo yine o motifi aynı tonda tekrarlar. Müziğin genel karakteri yumuşak seyrederek, her hangi bir zıtlık olmadan viyola ve orkestra aynı atmosferi yaratırlar. Sözü edilen kısım, Şekil 35’de gösterilmektedir.

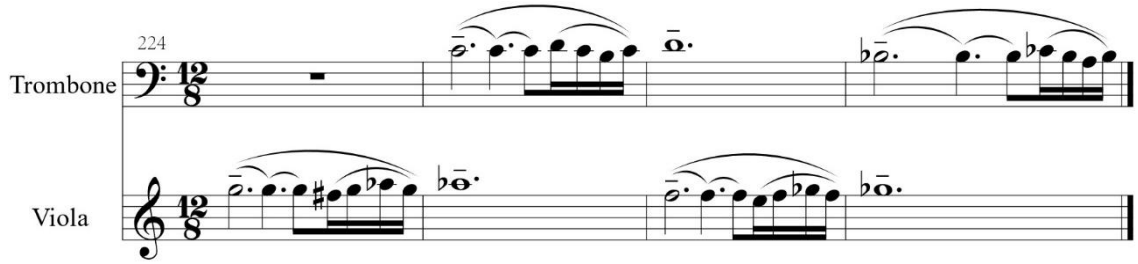
Şekil 35: 2. bölüm 206.-214. ölçüler; flüt, klarinet, viyola partileri

215. ölçüde 12/8’e dönüşür. Bir dörtlüğün süresi bir sekizliğe eşit olmaktadır. Bu nedenle, Şekil 36’da görülen bu kısımda tempo yavaşlar. 217. ve 246. ölçüler arasında müzik ana kahramanın hayal dünyasını göstermektedir. Piyanonun arpej eşliğiyle barok motif defalarca tekrarlanır. 217. ve 223. ölçüler arasında viyola ve kontrabas sıra ile barok motifi çalarlar. Kontrabas, viyola solo ile aynı *register*’de çalar.

Şekil 36: 2. bölüm 215. - 218. ölçüler; viyola, piyano, kontrabas partileri

Yaylı çalgılar 216. ölçüden itibaren *flageolet*⁵⁵ tekniğiyle çalmaya başlarlar. Her nota farklı bir çalgıya aittir ve notaları farklı zamanda çalmaya başlayıp uzatmaktadır. Notalar uzayıp disonans bir akora toplanmaktadır.

223. ölçüden itibaren kontrabas partisi trombona geçer fakat barok teması biraz değişir. Şekil 37’de görüldüğü gibi trombon barok motifin onaltılıklarını viyolaya göre tersten çalar.



Şekil 37: 2. bölüm 224.-227. ölçüler; viyola ve trombon partileri

232. ölçüden itibaren birinci viyolonsel, viyola solo ile aynı *register*’de barok temayı çalar ve 238. ölçüye kadar, altı ölçü boyunca konçertoya çift solist efekti verir. Fakat Şekil 38’de gösterildiği gibi 238. ölçüden itibaren viyolonsel iki nota arasında sallanır ve o ölçüden itibaren ana kahramanın hayal dünyası bozulmaya başlar.



Şekil 38: 2. bölüm 238.-240. ölçüler; viyolonsel solo partisi

215.-246. ölçüler arasında melodi çalan çalgılarda tonaliteler bellidir ve iki ölçüde bir değişmektedir. Fakat yaylı çalgıların uzayan notaları atonal bir akora toplanır ve giderek tonal müziği atonal müziğe dönüştürür.

247. ölçüde röpriz kısmı başlar. Müzik marş tarzına dönüşür, viyola baştaki gibi hızlı pasajları, kornolar ana temayı, yaylı çalgılar, fagot ve kontrfagot her vuruşta disonans akorları çalarlar. Karakter olarak yine koşuşturma başlar.

⁵⁵ Flageolet: Yaylı çalgılar üzerinde boş telin bir noktasında, tele parmağı tam olarak basmayıp hafifçe dokundurduğunda çıkan sestir .

255. ölçüden itibaren piyano vals ritmini çalmaya başlar. Aksanlar ve hızlı tempodan dolayı valsın genel karakteri saldırgan duyulur. Viyola solo vals ritimi üzerinde her notayı iki kere tekrarlayarak ısrar edici bir tarzda 'Başmet' temayı çalar. Viyolanın çaldığı tema Şekil 39'da gösterilmektedir.



Şekil 39: 2. bölüm 256.-264. ölçüler; viyolada 'Başmet' teması

Şekil 40'ta gösteren 265.-272. ölçüler arasında viyola solo, kendisini bölümün en büyük kadansına ulaştıran köprüyü çalar. Köprü konçertonun birçok temasının ritim olarak benzer ölçülerinden meydana gelmektedir. Orkestra eşliği farklı tarzdaki müziklerden oluşmaktadır. Nefesli çalgılar marş, piyano ise vals ritmi tutarak eşlik etmektedir. Fakat 265. ve 267. ölçülerde konçertonun ana temasını viyola solo eşiksiz çalar.



Şekil 40: 2. bölüm 265.-272. ölçüler; viyola partisi

273. ölçüde konçertonun en büyük iki kadansından biri başlayıp 292. ölçüye kadar sürer. Bu büyük kadans ikinci bölümün temalarından oluşmaktadır ve viyolanın teknik açıdan kapasitesini göstermektedir. Şekil 41'de gösterilen kadans, konçertoda ilk defa sol el *pizzicato*'sunu içermektedir.

Şekil 41: 2. bölüm 273.-292. ölçüler; viyolanın kadansı

293. ölçüde koda başlamaktadır. Orkestra ilk defa tam güç ile *fortissimo* nüansındaki yırtıcı bir polka çalmaya başlar. Bölümün sonuna kadar çalan çalgılar azalır ve genel bir *diminuendo* ile müzik sakinleşir. Viyola solo, uzun suslardan sonra 307. ölçüde kısa ve yükselen notaları çalmaya başlar ve bölümün sonunda viyola, orkestranın eşliğinde erir.

44.- 49. ölçülerde viyola *re - sol* çift sesini uzatmaktadır. İki obua, viyolanın uzun çift sesi üzerinde, üçüncü bölümün kadansındaki (bkz. şekil 43) motifleri çalar. Şekil 44'te gösterildiği gibi bu motifler ritmik ve ezgi gidişatı açısından kadanstaki motiflerin benzeridir, üzüntülü bir atmosfer yaratmaktadır.

The musical score for measures 44-49 shows three staves: Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), and Viola (Vla. s.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Viola part consists of a long, sustained double note (re and sol) with a fermata. The Oboe parts play a melodic line with various dynamics and articulations, including trills and slurs. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with a piano subito (p sub.) marking.

Şekil 44: 3. bölüm 44.-49. ölçüler; obualar ve viyola partileri

Şekil 45'te gösterilen 50.-55. ölçüler arasında viyolanın ritim yapısı birinci bölümün birinci kadansını (bkz. Şekil 4) hatırlatmaktadır. Viyola, nüansını artırarak orkestrayla yeni bir mücadeleye girişir fakat orkestra disonans akorları çalarak, *register* olarak tizleşerek ve o da nüansını artırarak viyolanın orkestranın üstüne çıkmasına izin vermez.

The musical score for measures 50-55 shows three staves: Clarinet 1 and 2 (Cl. 1, 2), Vibraphone (Vib.), and Viola (Vla. s.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Viola part plays a complex rhythmic pattern with triplets and slurs, starting at a mezzo-forte (mf) dynamic and reaching fortissimo (ff). The Clarinet and Vibraphone parts play a similar rhythmic pattern with triplets, starting at mezzo-piano (mp) and reaching forte (f). The Viola part includes trills (tr) in the final measures.

Şekil 45: 3. bölüm 50.-55. ölçüler; viyola, vibrafon ve klarinetlerin partileri

56.-59. ölçülerde viyolanın uzun *mi bemol* trilinin üzerinde orkestra iki farklı temayı göstermektedir. Viyolalar ve viyolonseller barok motifi seslendirirken çan ise 56. ölçüde '*Başmet*' temasının ilk üç notasından oluşan motifi (*si bemol- la - mi bemol*)

çalar. 58. ölçüde ise yine aynı motifi *do* notasından duyulur. Şekil 46’da gösterilen pasajda kontrabaslar viyola gibi uzun notayı tutmaktadır.

The image shows a musical score for measures 56-59. The score is written for six instruments: Cmp. (Cello), Pno. (Piano), Vla. s. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Cmp. part starts with a *p* dynamic. The Pno. part has *sf* dynamics. The Vla. s. part has *p sub.* and *tr b* markings. The Vla. part has *pp*, *p*, *mp*, and *5* markings. The Vc. part has *pp*, *p*, *mp*, and *5* markings. The Cb. part has *pp*, *p*, and *mp* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 46: 3. bölüm 56.-59. ölçüler; çan sesinden ‘*Baschmet*’ motifi

61. ölçüde orkestranın disonans akorunun üzerinde viyola kadansa benzer bir motif çalmaktadır. Motif tiz *register*’de aksanlı başlayıp, aşağıdan yukarı doğru giden pasajla 63. ölçüde *fortississimo*’ya ulaşmaktadır. Şekil 47’de gösterilen pasajda 65. ölçüde nüans açısından hızlıca gelişen motif büyük bir *diminuendo* ile sakinleşerek bitmektedir.

The image displays two systems of musical notation for string instruments. The first system (measures 61-65) includes parts for Viola s., Viola, Cello, and Double Bass. The Viola s. part features a melodic line with triplets and accents, marked *ff*. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes, marked *mf dim.* and *p*. The second system (measures 63-65) includes parts for Viola s., Vla., Vc., and D.B. The Viola s. part continues with a melodic line, marked *fff* and *ff*. The Vla., Vc., and D.B. parts provide harmonic support, marked *f* and *mf > pp*. The score uses various dynamic markings and articulation marks to indicate the intended performance style.

Şekil 47: 3. bölüm 61.-65. ölçüler; viyola ve yaylı çalgılar partileri

Şekil 48’de gösterilen 66.-75. ölçüler arasında tahta nefesli çalgılar *pianissimo* bir koral çalmaktadır. Birlikte ortaya sunulan fikir, dinsel bir ifadeyi vurgulamaktadır.

Clarinet
Fagot
C.Fagot

66
72

ppp
ppp
ppp

pp
pp
pp

ppp
ppp
ppp

ppp

Şekil 48: 3. bölüm 66.-75. ölçüler klarinet, fagot ve kontrfagot partileri

Koral üzerinde viyola *fa diyez - do diyez - re - re diyez - mi* notalarından oluşan ve sürekli tekrarlanan bir motifi çalar. Viyolanın çalgığı ezgi, Şekil 49'da gösterilmektedir.

Vla. s.

66
72

pp
p
pp
p
pp

mp
p
p
pp
pp

Şekil 49: 3. bölüm 66.-75. ölçüler; viyola partisi

76. ölçüde koral yaylı çalgılara geçmektedir. 76.-79. ölçülerde korangle ritim olarak 'Başmet' temasına yakın bir motif çalmaktadır. Şekil 50'de gösterilen 76.-82. ölçüler arasında viyola barok motifin çekirdeğini alarak onun çift sesli bir varyasyonunu çalmaktadır.

Şekil 50: 3. bölüm 76.-82. ölçüler; viyola barok motifi

83.-91. ölçüler arasında yaylı çalgılar, koralı devam ettirmektedir. Şekil 51’de gösterildiği gibi viyola, büyük atlamalı, çoğunlukla çift sesli bir ezgi çalmaktadır.

Şekil 51: 3. bölüm 83.-91. ölçüler; viyola partisi

Viyola, konçertonun ana temasını 92. ölçüde *do majör* ve 93. ölçüde *do diyez minör* tonalitelerinden çalar. Ana tema bu sefer akorlarla yazılır ve daha görkemli duyulur. Şekil 52’de gösterilen pasajın 95. ölçüsünde ana tema barok motif ile biter.

Şekil 52: 3. bölüm 92.-95. ölçüler; viyola partisi

96.-98. ölçüler arasında viyola *fa – fa diyez – sol –sol diyez* notalarından oluşan motif çalar. Motif, ritim olarak daha önce kullanılan malzemelerden oluşur (Bkz. Şekil 50). Fakat Şekil 53’te gösterildiği gibi bu sefer melodi üst seslere geçmektedir.

Şekil 53: 3. bölüm 96. -98. ölçüler; viyola partisi

99.-107. ölçüler arasında viyola ritim olarak ‘Başmet’ temasına (bkz. Şekil 5) benzeyen bir temayı göstermektedir. Ritim benzer olsa da notalar tamamen farklıdır. Şekil 54’te sözü edilen pasaj gösterilmektedir.

Şekil 54: 3. bölüm ölçü 99.-107. ölçüler; viyola partisi

108. ve 110. ölçülerde viyola barok motif çalar (bkz. Şekil 10). İki ölçüden oluşan asıl motif bu sefer tek ölçüden meydana gelir ve tamamlanmadan aniden kesilir. Yaylı çalgılar grubundan viyolalar ve viyolonseller eşlik ederler, solo viyolayla motifi aynı anda keserler. Şekil 55’te gösterilen motif bu şekilde iki kez tekrarlanmaktadır.

108

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1
2

Vla. s.

Vla.

Vc.

pp

mp

p

p

p

Şekil 55: 3. bölüm 108.-111. ölçüler; viyolanın çaldığı barok motifi

113. ölçüden itibaren viyola anatemayı sekizliklerden oluşan haliyle çalar. 113.-116. ölçüler arasında arp, piyano ve klavsen ‘Başmet’ temasının üç notasından oluşan motifi önce *si bemol* notasından (*si bemol – la – mi bemol*), sonra *do* notasından (*do – si – mi*) çalmaktadır. 117.-118. ölçülerde aynı çalgılar ‘Başmet’ temasının notalarını kullanarak kısa bir motif çalarlar. Sözü edilen pasaj, Şekil 56’da gösterilmektedir 113. ölçü, 115. ölçü ve 117. ölçülerde viyola *si bemol* merkezli, komalı notaları çalar. Partitürde viyola partisinde sekizlikler olarak sırayla *si bemol* ve *la diyez* yazılmaktadır. Notadaki açıklamaya göre *la diyez* daha pes ve *si bemol* daha tiz olmalıdır, bu yüzden notalar komalı duyulmaktadır.

113

Hp.

Cemb.

Pno.

Vla. s.

mf

f

ff

mf

f

ff

mf

f

ff

f

f

ff

Şekil 56: 3. bölüm 113.-118. ölçüler; arp, klavsen, piyano, viyola partileri

120.-123. ölçüler arasında orkestranın disonans akoru üzerinde konçertonun ana kahramanı olarak viyolanın son ‘konuşması’ duyulur. Şekil 57’de gösterilen pasaj büyük atlamalarla ve hızlandırılmış ritim ile viyola orkestraya son kez karşı çıkmaya çalışır, fakat giderek sakinleşir ve tek bir *si-bemol* notada duraklar.

Şekil 57: 3. bölüm 120.-123. ölçüler; viyola partisi

124.-138. ölçüler arasında orkestra *tutti* olarak ağır bir marş çalmaya başlar. Viyola ise çok geniş vibrato ile *si-bemol* notasını çalmaktadır. Vibrato aşırıya kaçan bir büyüklüktedir ve yanındaki *la* ve *si* notalarını da kapsar.

139.-147. ölçüler arasında viyola ikinci bölümden gelen temanın bir kısmını çalar (Bkz. Şekil 17’de ikinci ve üçüncü ölçü). Fakat temanın ikinci bölümdeki cesaretli karakteri bu kez orkestranın marş tarzındaki eşliği üzerindedir ve nüansı yavaş yavaş azalır. Şekil 58’de gösterilen ilk dört ölçünün her birinde tempo değişir, tema yumuşak ve çaresizce duyulur.

139 poco rall. a tempo poco rall. a tempo

Vla. s. *ff* *mf*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

143 *mp* *p* *p* *p* *tr.*

Şekil 58: 3. bölüm 139.-146. ölçüler; viyola ve yaylı çalgılar partisi

148. ölçüde viyola barok motifini çift sesli çalmaya başlar. Çift ses olarak iki oktav aralıkla başlayan motif adım adım seslerin aralıklarını küçülterek devam eder, dördüncü ölçüde *fa* notasında kalır. Viyolanın partisi aşağı doğru, orkestranın disonans akorları ise yukarıya doğru, viyolaya ters bir yön izlemektedir.

155. ölçüden itibaren orkestranın marş tarzındaki müziğinin üzerinde viyola, eserin temalarından örnekler sunarak ve onlardan motifler oluşturarak bir ezgi çalar. Şekil 59'da gösterilen ezgi, 167. ölçüde *do diyez* notasında bitmektedir.

Viola 155 *mf* *mp* *p*

Vla. 159 *mf* *mp*

Vla. 164 *mf* *p*

Şekil 59: 3. bölüm 155.-166. ölçüler; viyola partisi

167.-178. ölçüler arasında viyolanın uzayan *do diyez* notası üzerinde orkestra her hangi bir tema sunmadan, ritmik akorlardan oluşan marşı çalmaya devam eder.

179.-182. ölçüler arasında viyola yaylı çalgıların disonans akoru üzerinde aşağıya doğru, büyük aralıklarla atlamalardan oluşan bir ezgi çalar.

183. ölçüden itibaren arp '*Başmet*' temasından ilk iki notayı çalar. Bunlar *si bemol – la* (veya harflerle B - A) notalarıdır. 185. ölçüde temanın ilk üç notası olan *si bemol – la – mi bemol* (B - A - Es), 187.-189. ölçülerde temanın ilk altı notası olan *si bemol – la – mi bemol – do – si – mi* (B - A - Es - C - H - E) duyulur. Arp ve trombonlar 195. ölçüden itibaren iki kez arka arkaya '*Başmet*' temasının ilk üç notasını tekrarlamaktadır. 199. ölçüde *si bemol* notasını çalarak üç notalık motifi bitirirler.

Şekil 60'ta da gösterildiği gibi viyola 183. ölçüden itibaren ve konçertonun sonuna kadar *do diyez – si diyez* notalarından oluşan motifi çalarak temayı çalan çalgılara eşlik eder. Konçerto sona doğru sakinleşir ve müzik havada erimektedir.

Şekil 60: 3. bölüm 183.-189. ölçüler arp ve viyola partileri

2. ESERİN YORUMLANMASINA YÖNELİK İNCELEMELER

XX. yüzyıl viyola repertuarının en önemli eserlerinden biri olan Şnitke'nin Viyola Konçertosu hem viyolanın kapasitesini göstermektedir hem de dramatism açısından viyola konçertolarının arasında çok önemli bir yer tutmaktadır. Solo viyola üzerinde hem sol el hem de yay bakımından birçok çalma tekniği birleştirilerek yaratılmıştır. Konçertodaki hızlı pasajlar, pozisyonlar arasında büyük atlamalar, çift sesler ve tiz register kullanımının yazılmasında, viyolacı Yuri Başmet'in parlak virtüözitesi büyük pay sahibidir.

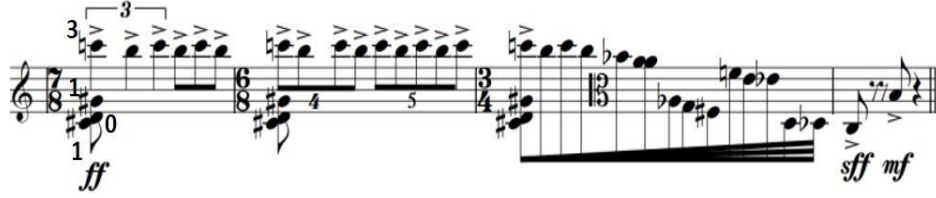
Çalışmanın bu kısmında, üç bölümden oluşan eserin viyola tekniği bakımından incelenmesi, parmak numaraları, zorluk derecesi yüksek kısımları ile ilgili gerek sağ gerek sol el alıştırma önerileri ve eserin yorumuyla ilgili bilgiler sunulmaktadır.

2.1. Birinci Bölüm: *Largo*

Teknik açıdan fazla zor olmamasına rağmen birinci bölümde bazı tiz registerlerdeki notaların ve akorların entonasyon ve netlik açısından dikkatle çalışılması gerekmektedir.

13. ölçüde *do diyez – re – sol diyez – do naturel* notalarından oluşan akor 7. pozisyonda çalınmaktadır. *Do diyez* ve *sol diyez* notaları tam beşli aralık oluşturduğu için aynı parmakla (1. parmak), *re* notası boş tel ve *do naturel* notası 3. parmakla

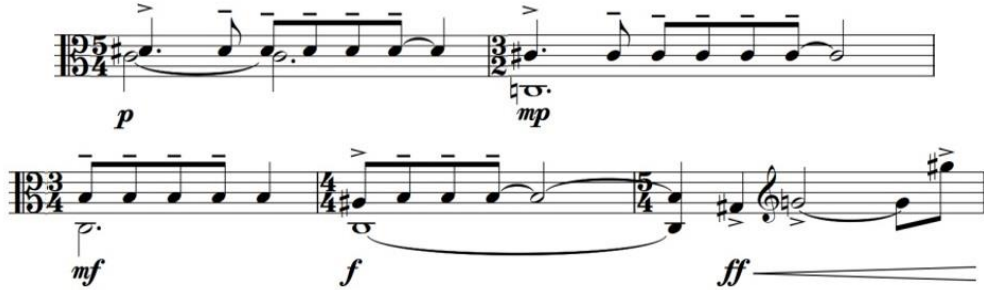
basılmaktadır. Aynı akor aynı parmak numaraları ile 14. ve 15. ölçülerde de çalınmaktadır. Bu üç ölçü, Şekil 61’de görülmektedir.



Şekil 61. 1. bölüm 13.-15. ölçüler; *do diyez – re – do diyez – do natural* akoru için örnek parmak numarası

Yaylı çalgılarda pozisyonlar yükseldikçe teller arasındaki mesafe de artmaktadır o yüzden 7. pozisyonda var olan tam beşliyi doğru basmak oldukça zordur. 13. ölçüde ilk defa rastlanan ve 4 notadan oluşan akordaki *do diyez – sol diyez* notalarında entonasyon kaygısı oluşmaması için parmağın kıvrık değil, yatay basılması gerekmektedir.

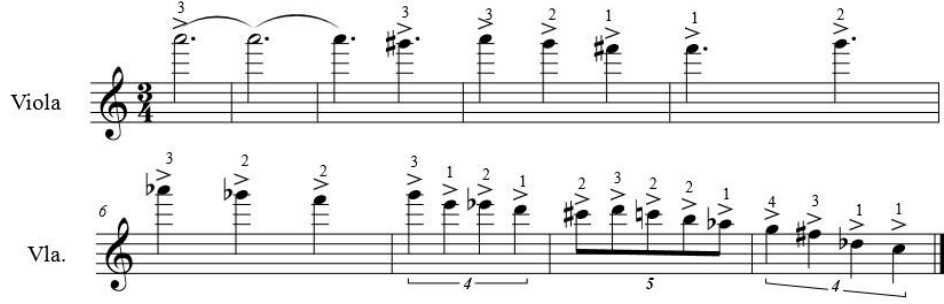
Şekil 62’de gösterilen 33.-37. ölçüler arasında, biri uzayan, diğeri kesik çalınan çift sesler vardır.



Şekil 62. 1. bölüm 33.-37. ölçüler; çift sesler

Çift seslerin teknik olarak doğru çalınabilmesi için sağ dirseğin pozisyonu uzayan sesin tel seviyesinde olmalıdır. Kesik olan diğer seslerin çalınabilmesi için ön kol ve bilek birlikte ya da sadece bilek hareket ettirilerek çalınabilir.

38. ölçüde ezginin ilk notası büyük bir pozisyon atlaması gerektirir. Tiz pozisyonlarda vibrato gerektiren böyle notalarda 4. parmak, en güçsüz parmak olduğundan kullanılmaması tavsiye edilir. Bu yüzden uygulanabilecek parmak numaraları Şekil 63’te gösterilmektedir.



Şekil 63. 1. bölüm 38.-46. ölçüler için örnek parmak numaraları

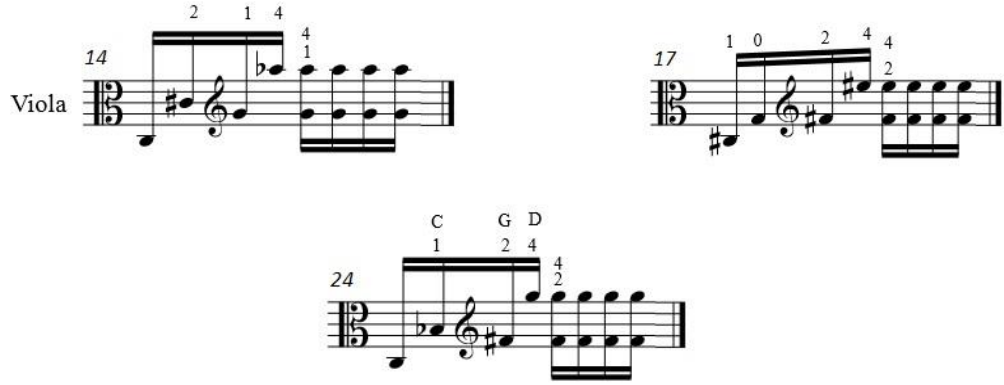
Konçertonun birinci bölümü teknik açıdan en rahat bölümdür fakat vibrato gibi bazı konularla detaylı olarak ilgilenilmesi gerekmektedir. Sese özel bir renk veren bu tekniğe, Şnitke hassasiyetle yaklaşır, bu yüzden bazı notalarda ne kadar vibrato yapılması gerektiği notada yazmaktadır. Birinci bölümde vibrato değişik dozda kullanmaktadır bu yüzden teknik açıdan hem bilekten hem dirsekten yapılan vibrato tekniğine hakim olunması gerekmektedir.

2.2. İkinci Bölüm: *Allegro Molto*

İkinci bölüm konçertonun dramatik merkezidir. Sahip olduğu karakterin bölümün sonuna kadar yansıyabilmesi için viyola sanatçısının yeterli kondisyonda olması gerekir.

Bölüm viyolada hızlı bir tempo ve *fortissimo* pasajlarla başlamaktadır (bkz. Şekil 9). Güçlü bir ses çıkartmak ve aynı zamanda uzun süre çalmaktan fazla yorulmamak için yayın doğru çalma yerini bulmak çok önemlidir. Yayın köke yakın kısmı, sesin en güçlü çıktığı yerdir fakat aynı zamanda hızlı *detache* çalmak için de burası yayın en zor yeridir. Dolayısıyla baştaki pasajlar için en uygun yer kök ile yayın ortası arasında olmalıdır.

Viyolanın pasajları sıra ile dört tek sesli onaltılık nota ve ardından dört çift sesli onaltılık notalardan oluşmaktadır. Tek sesli notalar büyük aralıklardan oluşmaktadır. O yüzden entonasyon açısından doğru çalınabilmeleri için viyola sanatçısının parmaklarının esnek olması büyük kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca doğru parmak numarası seçmek çok önemlidir. Parmak numaraları Şekil 64'te gösterildiği gibi uygulanabilir.



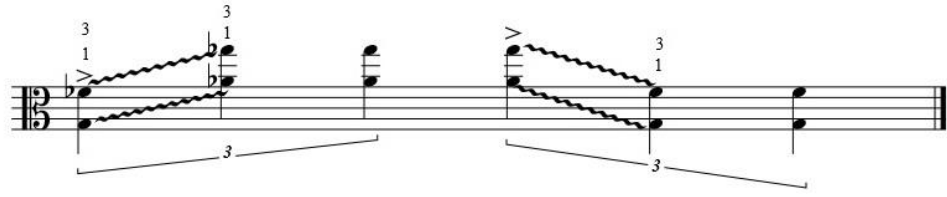
Şekil 64: 2. bölüm 14. , 17. ve 24. ölçülerin parmak numarası örneği

İkinci bölüm büyük pozisyon atlamaları içermektedir. Şekil 65'te bazı büyük pozisyon atlamalarında uygulanabilecek parmak numaraları gösterilmektedir.

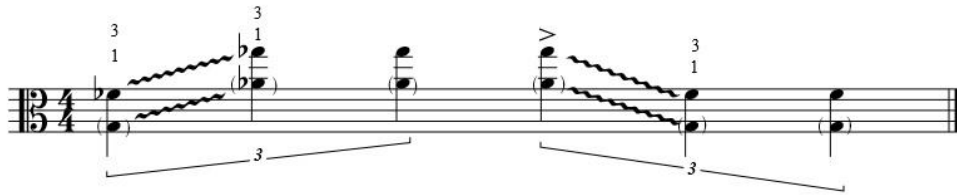
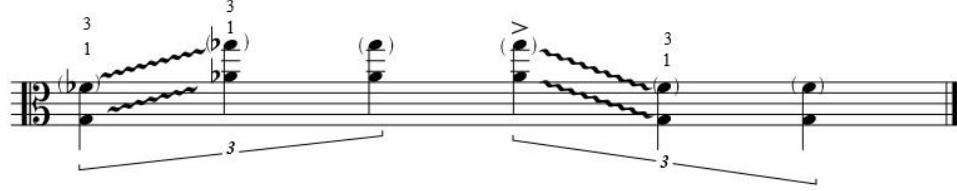


Şekil 65: 2. bölüm 51.-71. ölçülerin parmak numarası örneği

135. ölçü, 143. ölçü ve 144. ölçülerde çift sesli büyük *glissando*'lu atlamalar vardır. Şekil 66'da 135. ölçüdeki *glissando* gösterilmektedir. Doğru entonasyonu sağlamak için; çift sesleri basarak önce sadece alt sesleri sonra da sadece üst sesleri seslendirme yöntemiyle alıştırmayı yapmak faydalıdır. Alıştırma, Şekil 67'de gösterilmektedir.



Şekil 66: 2.bölüm 135. ölçünün glissando örneği



Şekil 67: Pozisyon geçişleri çalışması

143.-144. ve 179.-185. ölçülerde yine çift seslerin büyük atlamaları olduğu için aynı yöntemi uygulamak mümkündür.

Şekil 68'de gösterilen 243.-246. ölçüler arası 14. pozisyonda çalınmaktadır ve konçertonun en tiz yeridir.



Şekil 68: 2. bölüm 243.-246. ölçüler; konçertonun en tiz yeri

Pozisyonlar yükseldikçe notaların arasındaki mesafe küçülmektedir bu yüzden entonasyon konusunda son derece dikkatli olmak gerekir. 246. ölçüde aşağıya doğru *glissando* çok geniş bir vibrato ile çalınmaktadır onun için bilekten vibrato tavsiye edilir ve sol başparmağı rahat bırakmaya önem gösterilir.

273. ölçüde viyolanın kadansı başlamaktadır. Kadans sol el *pizzicato* tekniğini içermektedir. Konçertoda sol el *pizzicato* tek veya çift ses basılı iken viyolanın tuşesi üzerinde 1. veya 2. parmakla telin çekilmesiyle elde edilir.

280. ölçüde onaltılıklarla yazılmış, çok sayıda küçük ikili, artık üçlü ve tam dörtlü gibi çalması rahat olmayan aralıklardan oluşan bir pasaj vardır. Bu pasaja ilişkin parmak numarası örneği Şekil 69’da gösterilmiştir.



Şekil 69: 2. bölüm 280. ölçü parmak numarası örneği

İkinci bölüm konçertonun en uzun ve en yorucu bölümüdür. Yorucu pasajlar, çift sesler, pozisyon atlamaları ve diğer zorluklarından dolayı sahne performansına hazırlanırken her çalışmanın sonunda dikkati ve enerjisi kaybetmeden bölümün baştan sona kadar durmadan çalınması çok önemlidir.

2.3. Üçüncü bölüm: *Largo*

Üçüncü bölümde ön plana müzikal ifadeleri almak gerekmektedir. Müzikal ifadelerin gösterilebilmesi için Şnitke'nin yazdığı nüanslar iyi takip edilmelidir. Nüanslar *pp*'dan *fff* 'ya kadar değişir ve bu değişim hızlı olmaktadır. Nüansların etkiliyeci şekilde çalınabilmesi için viyolanın tuşesi ve köprüsü arasındaki tüm mesafeyi kullanmak gerekmektedir. *Piyano* nüansları tuşeye yakın ve *forte* nüansları köprüye yakın şekilde çalınmalı ve mümkün olduğunca abartılmalıdır.

Üçüncü bölüm önceki iki bölüm gibi büyük pozisyon atlamaları, *disonans* çift sesleri ve akorları içermektedir. Çift seslerin pozisyon geçişlerini çalışmak için daha önce gösterilen şekil 67 'deki öneriler uygulanabilir.

124.-137. ölçüler arasında viyola *si bemol* notasını merkeze alıp yanındaki *la* ve *si natürel* notalarının arasında *glissando* yapmaktadır. Bu kısmı yorumlayabilmek için *glissando* yerine çok geniş vibrato tekniği uygulanabilir.

SONUÇ

XX. yüzyıl müziği için en önemli isimlerden biri olan Şnitke, hayatında yaşadığı birçok zorluk ve engele rağmen kendini geliştirmeye ve fikirlerini savunmaya devam etmiş ve deneysel yöntemlerle *polistilistik* tekniği keşfetmiştir. Eserlerinde bu tekniği kullanarak avangard bir besteci olarak dünyada isim yapmış, çok sayıda önemli makaleyi ve araştırmayı bırakarak besteciliğinin yanında önemli bir akademisyen olarak da tanınmıştır.

Şnitke'nin viyola konçertosu viyola repertuarı için en önemli konçertolardan birisidir. Yuri Başmet'in parlak ve etkileyici yorumu sayesinde daha da önem kazanmıştır. Ayrıca Şnitke'nin derin anlam taşıyan konçertosu ve Başmet'in referans kabul edilen yorumu Sofiya Gubaydulina gibi diğer avangard bestecilere ilham vermiş ve onların da viyola konçertoları yazmasını sağlamıştır.

Konçerto, *polistilistik* teknikte yazıldığı için birçok farklı stil barındırmaktadır. Barok stildeki motif her bölümde duyulur ve motifin karakteri sıkça değişir. Motif, orkestranın eşliğine göre sakin ve huzurlu karakterden saldırgan karaktere uzanan çeşitlilik gösterir. Ayrıca müzik, marş ve vals gibi farklı tarzlar arasında sıkça geçişler yapar veya karmaşık bir ortam yaratmak için aynı anda çalınır. Konçertonun en önemli teması olan Başmet teması (*si bemol-la-mi bemol—mi*) bütün bölümlerde devamlı ve değişken şekillerde duyulur. Konçertoda orkestra eşliğinin rolü çok önemlidir. Gerektiği zaman eşlik ederek istenen atmosferi yaratan orkestra eşliği zaman zaman viyola solo ile muhalefet eder, zaman zaman da kendine özgü karakterini gösterir.

Türkiye'de nadir olarak seslendirilen bu eser diğer ülkelerde büyük ilgi görmektedir. Tabea Zimmerman gibi birçok ünlü solist viyolacıların repertuarında yer alan bu konçerto, Uluslararası Yuri Başmet Viyola Yarışması gibi önemli yarışmalarda da repertuar listesinde yer almaktadır.

Bu anlamda çalışmanın, viyola için yazılmış önemli bir sanat eserinin daha iyi tanınmasına katkı sağlayacağı, ayrıca konservatuvarlarda bu eseri çalışan öğrencilere teknik ve müzikal açıdan fikir verip yol göstereceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- ALFEYEVSKAYA Galina, *История Отечественной Музыки XX века*, Moskova, Vlados, 2009.
- ALİZADE Ali, '*Alfred Schnitke'nin Viyola ve Orkestra Konçertosu'nun Form Analizi*', Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik (Sanat Çalışması) Raporu, 2017.
- CHANG Jean Tzu , '*The Role of A.Schnitkke's Viola Concerto in the Development of The 20th Century Viola Concerto*', The University of Arizona, Arizona, 2007.
- DEMÇENKO Aleksandr, '*Постмодерн Альфреда Шнитке*', Vitebsk, Vitebsk Maşerov Devlet Üniversitesi, 2014
- HOLOPOVA Valentina, *Композитор Альфред Шнитке*, Çelyabinsk, Arkayim, 2003.
- EMERSON Christa Marie, '*Structure and Meaning in Schnittke Analysis: Oppositional Functions in the Viola Concerto*', Yüksek Lisans Tezi (M.M.), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2009.
- İVAŞKİN Aleksandr, *Беседы с Альфредом Шнитке*, Moskova, Kultura, 1994.
- KÜTAHYALI Önder, *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol Matbaası, 1981.
- LAWRENCE Michael, "The Schnittke Viola Concerto", '*Hall Journal of the American Viola Society*', Vol. 15 No.2, A.B.D., Brigham Young University, 1999.
- LEVAYA Tamara, *История Отечественной Музыки Второй Половины 20 Века*, Sankt-Petersburg, Kompozitor, 2005.
- MEYLAH Michail, *Я как бы Начал Второй Круг...* (Alfred Şnitke ile sohbetten), Acta Slavica Japonica, Cilt 24, Hokkaido (Japonya), Hokkaido Üniversitesi, 2007.
- MOODY İvan, '*The Music of Alfred Schnittke*', Tempo, New Series, No. 168, 50th Anniversary, Cambridge University Press, 1939-1989 (Mar., 1989).
- NİKEEVA İrina, FATTAHOVA Lütsiya, *Музыкальная История*, Omsk, Omsk Devlet Üniversitesi, 2004.
- ŞULGİN Dmitri, *Годы Неизвестности Альфреда Шнитке*, Moskova, Delovaya Liga, 1993.

EK

SANATTA YETERLİK PERFORMANS PROGRAMI

Süit

J.S. BACH – Solo Süit No.4 BWV 1010

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Bourree I & II
- Gigue

Sonatlar

H. VIEUXTEMPS – Viyola ve Piyano için Sonat op. 36

- Maestoso – Allegro
- Barcarolla Andante con Moto – Allegretto Tranquillo
- Finale Scherzando Allegretto

D. MİLHAUD ‘Quarte Visages’ op.238

- La Californienne
- The Wisconsinian
- La Bruwelloise
- La Parisienne

Konçertolar

F.A. HOFFMEİSTER – Viyola Konçertosu Si bemol Majör

- Allegro con Spirito
- Poco Adagio
- Rondo Allegro

A. SCHNITTKE Viyola Konçertosu

- Largo
- Allegro Molto
- Largo

ÖZGEÇMİŞ			
Adı-Soyadı	Elena		ÜNALDI
Bildiği Yabancı Diller	Rusça – İYİ		İngilizce - İYİ
Doğum Yeri ve Yılı	Rusya		1988
Eğitim Durumu	Başlama-Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	2003 2005	2005 2007	Novosibirsk Özel Müzik Lisesi Moskova Gnesin Özel Müzik Lisesi
Lisans	2007	2010	Moskova Çaykovsky Devlet Konservatuvatı
Yüksek Lisans	2010	2012	Moskova Çaykovsky Devlet Konservatuvatı
Doktora/ Sanatta Yeterlik	2015	2020	Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü- Müzik Anasanat Dalı
Çalıştığı Kurum (lar)	Başlama-Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.	01.02.2013	-	Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvatı
Üye Olduğu Bilimsel ve Meslekî Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar	Chigiana Müzik Akademisi (İtalya) (Katılımcı), (2013 ve 2015). 'Kamarihelmi' oda müziği festivali (Finlandiya), (2016 ve 2018). Erasmus program kapsamında 'Joaquín Rodrigo Conservatorio superior de música' (İspanya) ders verdi, (2020).		
Yayımlar:	Solist- Bursa U. Üniversitesi Dev. Kons J. Uzm. Onbaşı Cengiz Poyraz Konser Salonu (J.S.Bach Brandenburg Konçerto no:6), (Nisan 2014) Resital- Bursa U. Üniversitesi Dev. Kons J. Uzm. Onbaşı Cengiz Poyraz Konser Salonu (piyanist Özgür Ünalı ile), (Mayıs 2016) Resital- MEÜ Nevit Kodallı Oda Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (piyanist Özgür Ünalı ile), (Kasım 2018) Reital- Queens Tiyatrosu Salonu (piyanist Özgür Ünalı ile), (New York, Ağustos 2017) Solist- Bursa U. Üniversitesi Dev. Kons J. Uzm. Onbaşı Cengiz Poyraz Konser Salonu (kemancı İsmail Başaran ile), (Nisan 2018) Solist- Bursa Büyükşehir Belediyesi Devlet Senfoni Orkestrası ile (Mart 2019) Resital- Novokuznetsk Müzik Okulu no.1 (Rusya), (piyanist Özgür Ünalı ile), (Eylül 2019) Resital- 'Joaquín Rodrigo Conservatorio superior de música' da (Piyanist Özgür Ünalı ile), (2020) Resital- Notre Dame di Sion Fransız Lisesinde (piyanist Özgür Ünalı ile), (Şubat 2020)		
Diğer:			
İletişim (e-posta):	eunaldi@uludag.edu.tr		
	Tarih	20.08.2020	
	İmza		
	Adı-Soyadı	Elena Ünalı	