

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

D. ŞOSTAKOVIÇ VİYOLONSEL VE ORKESTRA
İÇİN KONÇERTO OP.107
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20076033 Gülşah EROL

Danışman:
Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL – 2010

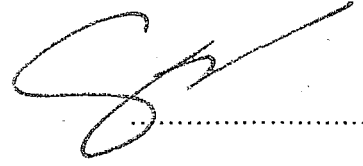
Gülşah EROL tarafından hazırlanan **D.Şostakovic Viyolonsel ve Orkestra İçin Konçerto Op.107** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 14 / 06 / 2010

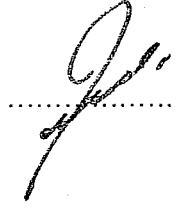
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Çiğdem İYİCİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Melih BALÇIK



Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Ani İNCİ (İ.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEŞEKKÜR	III
ÖZET	IV
SUMMARY.....	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ	VII
GİRİŞ	1
1. DİMİTRİ ŞOSTAKOVİÇ'İN HAYATI	3
1.1. Müzik Hayatına Atılması	3
1.2. Yaşadığı Olumsuzluklar	6
1.3 Kendi Müziği Dışındaki Müziklere Bakış Açısı	9
1.4 Türk Bestecilerine ve Türk Müziğine Bakış Açısı	12
1.5 Kendi Çalışmaları	14
1.6 Savaş Yılları ve Sonrası	14
1.7 Revizyonizm	16

2. ESER ANALİZİ

2.1 Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu No.1	17
2.2 Teknik Zorluklar İçin Öneriler	19
2.3 Formal Analiz	26
2.3.1 Birinci Bölüm	26
2.3.2 İkinci Bölüm	30
2.3.3 Üçüncü Bölüm	32
2.3.4 Dördüncü Bölüm	33
3. KONÇERTONUN DİĞER BİR ESERLE KARŞILAŞTIRMASI	34
SONUÇ	36
EKLER	37
KAYNAKLAR	107
İNTERNET KAYNAKLARI	108
ÖZGEÇMİŞ	109

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans programı içerisinde viyolonsel çalışmalarında bana güvenen ve destek veren, yardımını ve bilgilerini esirgemeyen çok sevgili hocam Prof. Reşit ERZİN'e, bu tezin hazırlanmasına yön veren ve çok büyük emeği olan danışmanım Prof. Çiğdem İYİCİL'e, değerli vaktini ve bilgisini benimle paylaşan Berkant GENÇKAL'a ve tezin hazırlanma aşamasında sabır ve itina ile en büyük desteği aldığım sevgili Gökhan SÖNMEZ'e çok teşekkür ederim.

Ayrıca yetişmemde emeği geçen, yardımlarını ve desteklerini her an hissettiğim tüm değerli hocalarıma minnettarlığımı sunarım.

Gülşah EROL

ÖZET

20. Yüzyılın en büyük senfoni ustalarından olan Şostakoviç, çağdaş müziği yenilikçi eserleriyle tüm dünyaya duyurmuştur. Başlıca niteliği olan müziğindeki sağlam yapı düzeni ve orkestralama ustalığı, onu 20. yüzyılın ileri gelen müzisyenlerinden biri olma düzeyine yükseltmiştir. İlk yıllarda, Orta Avrupa anlatımcılık okulunun etkileri ve tonsuzluk eğilimleriyle eserler bestelemiştir. Daha sonrasında ise Ludwig van Beethoven, Tchaikovsky, Mahler ve Prokofiev gibi ünlü ustaların etkisinde kalmış, müzik dünyasında heyecanla karşılanan önemli çağdaş bir besteci olmuştur. Günümüzde Şostakoviç çağımızın büyük bestecilerinden biridir ve müziği ünlü orkestraların repertuvarında yer alır.

Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu No.1, 20. yüzyılın viyolonsel repertuvarındaki en önemli eserlerinden biridir. Teknik anlamdaki zorluklar müzikal yoğunluk ile bütünleşmiştir. Geniş ölçülerde kükreyen, haykıran tınılar ile eser, teknik ve müzikal açıdan yoğunluğunu ortaya koyar.

Şostakoviç'in bu konçertosu dönemsel özellikleri ve II. Dünya Savaşı'nın izlerini içinde barındırır. Şostakoviç eserde, savaşın etkisi ile yaşanan içsel sıkıntıyı gösterirken bu etkinin sürekliliğinde toplumun yaşadığı çöküşü de sergilemiştir. Eser, acıya karşı gücün, zulme karşı insanlığın simgesidir. Bu nedenle viyolonsel repertuvarı için önemli bir değere sahiptir.

ANAHTAR KELİMELEER: Dimitri Şostakoviç, Konçerto, Çello, Eser Analizi

SUMMARY

As one of outstanding symphony composers of the 20th century, Dmitri Shostakovich contributed with his avant-garde music to the world's contemporary music. His most notable characteristics in his works of having strong structural organization and the ability to orchestrate that structure, elevated him to being one of the prominent figures in 20th century musicians. In his earlier years, he composed under the influence of the Mid-European expressionism and tonelessness inclinations. Later on, he was influenced by composers like Ludwig van Beethoven, Tchaikovsky, Mahler and Prokofiev, and became an exciting new contemporary composer for the music world. Today, he still remains to be one of the greatest composers of our age, and his music can be traced in famous orchestras' repertoire.

KEYWORDS: Dmitri Shostakovich, Concerto, Cello, Composition Analysis

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa No
Resim 1: Dimitri Şostakoviç	2
Resim 2: Şostakoviç'in İmzası	16
Resim 3: Şostakoviç ile Rostropoviç Birlikte	17

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 1.Bölüm, 23. ölçü ve 35. ölçü arası	19
Şekil 2: 1. Bölüm, 91. ölçü ve 120. ölçü arası	20
Şekil 3: 1. Bölüm, 178. ölçü ve 206. ölçü arası	21
Şekil 4: 1 Bölüm, 298. ölçü ve 304. ölçü arası	22
Şekil 5: 2. Bölüm, 1. ölçü ve 33. ölçü arası	22
Şekil 6: 2. Bölüm, 39. ölçü ve 48. ölçü arası	23
Şekil 7: 2. Bölüm, 158. ölçü ve 165. ölçü arası	23
Şekil 8: 3. Bölüm, 8. ölçü ve 21. ölçü arası	24
Şekil 9: 3. Bölüm, 52. ölçü ve 62. ölçü arası	24
Şekil 10: 4. Bölüm, 98. ölçü ve 105. ölçü arası	25
Şekil 11: 4. Bölüm, 327. ölçü ve 338. ölçü arası	26
Şekil 12: Sergi a'nın 1. Temasının 1. Periyodu	27
Şekil 13: Sergi a'nın 1. Teması 2. Periyodu	27
Şekil 14: A Bölmesi ile B Bölmesi arasındaki 6 ölçü köprü	28
Şekil 15: Motif a ile Motif b'nin beraber sunuluşu	28
Şekil 16: B Bölmesinin 1. Teması	29
Şekil 17: B Bölmesinin 2. Teması	29
Şekil 18: Koral Bölme	31

GİRİŞ

Bu eser çalışmasının amacı Dimitri Şostakoviç'in op. 107 viyolonsel konçertosunun teknik pasajlarına çalışma yöntemi sunmaktır. Çalışmada Dimitri Şostakoviç'in hayatı anlatılmış, bestecinin eserleri sunulmuş, konçerto'nun analizi yapılmış, buna bağlı olarak yorumcuya yardım sağlamak amacıyla eser bölümler halinde incelenmiş ve çalışma yöntemleri sunulmuştur. İcracının konçerto'yu yorumlarken karşılaşılabileceği teknik zorlukların nasıl aşılacağı gösterilmiştir.



Resim 1: Dimitri Şostakoviç

1. DİMİTRİ ŞOSTAKOVİÇ'İN HAYATI

1.1. Müzik Hayatına Atılması

Dimitri Şostakoviç 25 Eylül 1906'da Rusya 'ya bağlı Saint- Petersburg'da doğdu. Müzisyen bir aileye sahipti ve 5 yaşına geldiğinde müziğe karşı yeteneği Leningrad Operası'nda Rimski Korsakov'un "Çar Sultan" operasının birkaç aryasını söylediği zaman belirginleşti. 1912 yılında 6 yaşındayken ilkokula başladı ve okul toplantılarında, temsillerde ve gösterilerde piyano çalarak ve şarkı söyleyerek bütün yeteneklerini sergiledi. 1915'de Maria Şidlovskaya Özel Ticaret Koleji'ne kaydoldu. 1918 yılının ortalarına kadar bu okulda okudu. Daha sonrasında bir yıl kadar 13. Gramer okuluna devam etti ve orta öğrenimini 108 numaralı okulda tamamladı. 9 yaşına geldiği zaman, onun müzikteki yaratma gücü de ortaya çıkmış oldu ve akademik bir yapı ile piyano çalmaya başladı. İlk piyano derslerini annesi Sofya Şostakoviç'ten aldı ve daha sonrasında annesi üstün yeteneğinden dolayı onu Ignatiy Glyasser'in derslerine gönderdi. Glyasser ile üç yıl geçirdikten sonra, Profesör Aleksandra Rozanova ile çalışmaya başladı ve 1919 yılında onun konservatuvar sınıfına kaydoldu. Bir yıl sonra, Profesör Leonid Nikolayev'in sınıfına geçti ve 1923'de Piyano Bölümü'nden mezun oldu.

Kompozisyon yeteneği piyano çalmaya başladığı sıralarda ortaya çıkmaya başlamıştı. 1919 yılında Profesör Petrov onu Konservatuvar Kompozisyon Bölümü giriş sınavı için hazırladı ve bu şekilde Profesör Maximillian Steinberg'in özel armoni sınıfına girdi. Prof. Steinberg ile armoni, enstrümantasyon, füg ve biçim derslerine çalıştı, 1925 yılında konservatuvarın kompozisyon bölümünden mezun oldu. Bu dönemde bestelemiş olduğu eserleri şunlardı: Orkestra için Scherzo (1920), 8 Piyano Prelüdü (1919-20), Orkestra için Çeşitlemeler (1921-22), Ses ve Orkestra için İki Krilov Masalı (1921-22), Üç Fantastik Dans (1922), İki Piyano için Süit (1922), Orkestra için Scherzo (1923), Piyano, Keman ve Çello için Üçlü (1923), Çello ve Piyano için Üç Parça (1923-24), Yaylı Çalgılar ve Orkestra için Prelüd ve Scherzo (1925).

Rusya'da 1917 devrimi başladığı zaman, Şostakoviç henüz 10 yaşındaydı. Oluşan tüm zorluklara rağmen müzik eğitimine devam etti. 1919 yılında, 13 yaşındayken Leningrad Konservatuvarı'nda A.Glasunoff ve Nicolayef'den piyano, Sokolof'dan armoni ve kontrpuan, Maximilian Steinberg'ten de bestecilik dersleri almaya başladı. Şostakoviç'in gençlik zamanlarındaki başarısını en güzel şekilde betimleyen konservatuvar müdürü Glasunoff onun için " bu çocuğu Mozart ile karşılaştırırsak bize verdiği sanat ürünleri olağanüstüdür," demiştir.

Konservatuvardaki ilk çalışmaları sonucunda Şostakoviç "8. Piyano Prelüdü" adlı bestesini oluşturmuştur ve ardından " 3 Fantastik Dans"ı yazmıştır. Fakat bu çalışmalar sonrasında ülkede baş gösteren devrim ile durumu zorlaşmıştır. Babasını yitirmesi sonucunda annesi aileyi geçindirmek için çalışmaya başlamıştır. Bu durumdan etkilenecek ailesine yardımda bulunmak için sinemada piyano çalmaya başlamıştır.

Şostakoviç, 1923 yılında Leningrad Konservatuvarı'nın piyano bölümünü başarı ile bitirdikten bir yıl sonra, 18 yaşındayken "Re Majör I. Senfoni" sini bestelemiştir. 1925 yılında konservatuvarın kompozisyon bölümünü bitirerek sanat yaşamına başlamıştır ve I. Senfonisi, ilk kez 1926 yılında şef Nicolo Malko yönetiminde Leningrad Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiş ve büyük bir beğeni kazanmıştır. Aynı eser daha büyük bir başarı ile başkent Moskova'da dinleyicilerle buluşmuş ve yurt dışında belli başlı müzik merkezlerinde de yorumlanarak Şostakoviç'e büyük bir ün kazandırmıştır. 1927 yılında 21 yaşındayken piyanoda virtüöz düzeyine ulaşmış ve Varşova'da milletler arası piyano yarışmasına katılarak I. Chopin şeref diploması ödülüne layık görülmüştür. Bir süre sonra eserleri Berlin'de, Birleşik Amerika'da ve Avrupa'nın birçok yerinde seslendirilmiş, daha sonrasında siyasi düşüncelerle yazdığı "Ekime Sunu" adlı 2. senfonisiyle Rus hükümetince devlet kadrosuna alınmıştır. Birkaç yıl içinde, şair Gogol'un bir öyküsünden etkilenecek taşlama operası "Nos"u yazmış ve ardından "Altın Devri" bale eserini oluşturmuştur.

1930 yılında yaptığı ciddi ve orijinal eserlerinden 24 prelüd serisi ve piyano, trompet ve yaylılar için olan konçertosunu yayınlamış, daha sonrasında 1932 yılında "Lady Macbeth von Mzensk" adlı operasını yazmıştır. Bu opera 19. yüzyılın ortalarında Rusya'da geçen 4 perdelik bir oyun olup ve halk tarafından çok sevilmiştir. Bu operanın verdiği hazdan hemen sonra "Duru Irmak" adlı balesini yazmıştır. 1936 yılında, ünlü müzik ve bale artistleri ile Ankara'ya çağrılmış ve burada Sovyet Cumhuriyeti'nin 20. yıldönümünün kutlandığı festivaller için bestelediği "5. Leningrad Senfonisi" ni yorumlamıştır. Ankara'daki büyük beğeniden sonra 1940 yılında yazdığı "Ses Beşlisi" ile 1949' da olmak üzere 3. Kez Stalin Ödülü'nü kazanmıştır. Eser, piyano ve yaylı çalgılar için yazılmış ve çok büyük bir ilgi görmüştür. Bu ilgi sonucunda Rus bestecileri arasına girmiş ve profesörlük unvanı ile onurlandırılmıştır. Devamında 1942 yılında "7. Senfonisi"ni yazmış ve bu eserini kendisi yönetmiştir. Eser, Rusya dışında birçok yerde seslendirilmeye başlamış ve Londra'da ilk kez yorumlandığında büyük bir seyirci kitlesinin hayranlığına ulaşmıştır. Batı'da ünlü birçok şef tarafından eser farklı yerlerde ilk kez yönetilmek istenmiş ve bu şerefe ilk ulaşan İtalyan asıllı Arturo Toscanini olmuştur. Bunun üzerine eser New York'a gönderilmiş ve 252 sayfa olarak notaya çevrilmiştir. Toscanini'nin yönetimiyle çalınan eser plaklara alınmış ve Amerika'daki birçok orkestra büyük bir beğeni ile konser programlarına eseri dahil etmiştir. Daha sonrasında 8. ve 9. senfonileri yazmış fakat siyasi nedenlerden dolayı iyi karşılanmamıştır. Bununla birlikte birçok Rus bestecilerin çalışmaları da eleştirilmiş ve birçok besteci çalışmalarını hükümete göre değiştirerek beğenilerini geri kazanmıştır. Şostakoviç ise Rusya'yı temsil eden üyeler arasında bulunarak Amerika'ya gitmiş ve önemli konferanslar vermiştir. Daha sonrasında Rusya'ya dönmüş ve ormancılık planı için yaptığı "Orman Şarkısı" oratoryosu ve "Berlin'in Düşüşü" adlı film müziği ile yeni ödüller kazanmıştır. Fakat siyasi görüşünü değiştirmeyerek Sovyet Besteciler Birliği Yüksek Konsey üyeliğini üstlenmiş, birliğin Leningrad kolunun başkanlığını sürdürmüş ve müzikte sık sık Sovyetler Birliği'ni tek başına temsil etmiştir. 1954 yılında Stockholm, 1955'de Roma ve 1958 yılında da Oxford Üniversitesi tarafından kendisine doktorluk unvanı verilmiştir. Daha sonrasında Helsinki Sibelius Ödülü'nü kazanmış, İsveç Müzik Akademisi ile Roma'daki Santa Cecilia Müzik Akademisi üyeliklerine seçilmiştir.

1.2. Yaşadığı Olumsuzluklar

Sovyetler Birliği'nin baş bestecisi durumuna yükseldiğinde "Mzenski Lady Macbeth" operası Sovyet makamlarınca bayağılıkla suçlanmış, kadının sosyal konumu ve özgürlüğünü içeren bir konu seçimi yüzünden Pravda Gazetesi'nde sert eleştirilere maruz kalmıştır. 1936 yılında Stalin "Mzenski Lady Macbeth" operasının 3.perdesinde salonu terk etmiş ve "Duru Irmak" balesini izledikten sonraki zaman zarfında Pravda Gazetesinde "müzik yerine çamur" başlık içerisinde tehditkar yazılar yayınlanmıştır. Bu olaydan hemen sonra "Lady Macbeth" operası kaldırılmış ve Stalin ölene kadar sahnelenmemiştir. Bu operadan sonra bestelediği "4. Senfoni"sinin yaşanan tatsızlıklardan ve edindiği izlenimlerden sonra seslendirilmesini sakıncalı bulmuştur. Ardından bestelediği 5. Senfonisi ile otoritelerin "doğru yolu buldu" gibi yergileriyle karşılaşmıştır. Fakat 5. Senfonisi tipik akılda kalıcı ritimlerle ve seslerle donatılmış bir 19. yüzyıl bestesidir. Şostakoviç bu bestesinde Stalin'in oluşturmak istediği rejime tamamen karşı olduğunu alaycı bir ifade ile vurgulamıştır. Stalin her anlamda Şostakoviç'in müziğini burjuvazinin kalitesiz değerlerini anlatan müzikler olarak görmüş ve bu içeriğe sahip olan hiçbir eserini önemsememiştir. 1948 yılında, Besteciler Birliği'nin uzun süren toplantılarında bestecilere ağır eleştiriler getirilmiştir ve bu olay "1948 Eleştirisi" olarak adlandırılmıştır. Bu eleştiriler içerisindeki en büyük ve en ağır eleştiri Sovyet kuramcı Zidanov'un şu eleştirisidir: "Sovyet müziğindeki iki akım arasında, gerçekte üstü kapalı olmakla birlikte şiddetli bir mücadele hüküm sürmektedir. Birinci akım, Sovyet müziğindeki gerçekçi bir içeriğe sahip ve halka, halk müziğine yakından ve örgütsel olarak bağlı olan ve bütün bunları yüksek bir ustalıkla birleştiren bir müziğin yaratılmasında klasik mirasın ve özellikle Rus okulunun muazzam bir rol oynayacağı görüşünü temel alan, sağlıklı, ilerici ilkeleri temsil etmektedir. İkincisi ise Sovyet sanatına yabancı olan, yenilik adına klasik mirası reddeden, küçük bir seçkin estetikçiler zümresinin bireyci duygularını yüceltmek amacıyla, müziğin halktan kaynaklandığı ve ona hizmet ettiği fikrini reddeden bir biçimciliği temsil etmektedir. Bizim biçimcilerimiz müziğin temellerini yıkarken, idealist duygularla örülmüş, geniş halk kitlelerine yabancı, milyonlarca Sovyet halkı için değil de küçük gruplar ve seçkinler için yapılmış, kötü ve sahte müzik eserleri bestelerken,

müziğin gelişmesi yolunda ne kadar büyük bir geri adım atıyorlar. Durum çok korkutucudur. Gerekli önlemler alınmalıdır...”¹

Bu büyük eleştiri karşısında Şostakoviç oldukça zor duruma düşmüştür. Eserlerinin çoğunun sahnelenmesi yasaklanmış ve tehditkar yaklaşımlar onu bir süre istemediği şeyler yapmasına teşvik etmiştir. Fakat 1949 yılında temsilciler kuruluna katılabilmesini istediklerinden dolayı önüne sürülen tüm kısıtlamalar kaldırılmıştır. Bunun üzerine “Orman Şarkısı” kantatını bestelemiştir ve Stalin’in güzel övgülerini takiben 1951 yılında en yüksek meclise milletvekili olarak atanmıştır ve Stalin’in ölümü üzerine “10. Senfoni” sini bestelemiştir. Bu bestesi otoritelerin düşüncesine göre Stalin’in zalim portresini yansıtmıştır. Fakat Şostakoviç’in birçok eserinde olduğu gibi kendine imza edindiği “DSCH ve Elmira” motiflerini ve senfonilerinde yer alan müziksel alıntıları içermiştir.

Şostakoviç 1960 yılında komünist partiye katılır ve bunu siyasi baskı ve korkuyla yaptığı düşünülür. Bu tip yaklaşımlar sonucunda kişisel bunalımları artmıştır ve yaklaşımlara karşılık bir cevap olarak “8. Yaylı Dörtlüsü”nü bestelemiştir. Ardından 1962 yılında “13. Senfoni”sini bestelemiştir ve bu bestesi ile Yahudi yandaşlığına dönüşünü göstermiştir. Senfoni, Yahudilerin maruz kaldığı katliamı anlatan şiirlerden oluşmuştur.

Her zaman alacağı eleştirilerin farkında olmasa bile Lady Macbeth için 1935 yılında şunları yazmıştır: “İnsan duyguları nedir? Yalnız lirizm, melankoli ve trajedi mi? Gülüş de bu soylu adlandırmayı hak etmiyor mu? Gülme’nin ‘ciddi’ olarak adlandırılan müzikteki haklı yerinin kabul edilmesi için mücadele ediyorum. Senfonilerim seslendirilirken bir dinleyicinin yüksek sesle gülmesi beni hiç şaşırtmaz; tam tersine bu hoşuma gider.”² Bir zamanlar eleştirmenler tarafından, biçimcilik konusunda yaylım ateşine tutuldum. Bu suçlamaları bütünüyle reddediyorum. Asla bir biçimci olmadım ve olmayacağım. Bir eseri, dili karmaşık

¹ http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_hasanucarsu.html

² Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 28

olduğu ve belki de derhal anlaşılabilir olmadığı temelinde biçimci olarak damgalamak kabul edilemeyecek bir saçmalaktır. Şimdi ana hedefim kendi basit ve etkileyici müzik dilimi bulmaktır. Basit bir dile ulaşma isteği bazen yüzeysel olarak anlaşılmakta. Ama basit konuşmak, insanların 50 ya da 100 yıl önce konuştukları gibi konuşmak değil. Bu, biçimcilikle suçlanmaktan korkan birçok çağdaş bestecinin düştüğü bir tuzak. Hem biçimcilik hem de eskiye düşkünlük Sovyet müziği için zararlıdır. Sovyet bestecisi ancak bu tehlikeli kayalıklar hakkında açık bir fikre sahip olursa büyük çağımızın gerçek bir ozanı olabilir.”³

1956 yılında New York Times’da gazetenin müzik eleştirmeni Howard Taubman’ın David Oistrakh tarafından New York’ta çalınan Keman Konçertosu ile ilgili “Şostakoviç Küçük Bir Özgürlüğe Hak Kazandı” başlığı ile eserini eleştirmiştir. Buna karşılık Şostakoviç şu görüşü vurgulamıştır: “Kendisinin müzik zevkini tartışmayı önermiyorum, belki Konçerto hoşuna gitmemiştir; kendi görüşüne sahip olmak hakkı var ve onu sorgulamak benim işim değil. Ama konunun daha önemli bir yönü var. Bay Taubman eserlerimin bütününe gözden geçirmek gibi bir şey deniyor. Ve bu çabası, müziksel olmaktan ziyade politik bir içeriğe sahip. İddiası, Şostakoviç’in Sovyetler Birliği’nde yaratma özgürlüğüne sahip olmadığı. Parti eleştirisinin bir sanatçı olarak onun gelişimini engellediği yönünde. Bu iddianın yeni bir tarafı bulunmuyor. Bay Taubman iddialarının tamamen ‘tahminlere dayandığını’ önceden belirtiyor. Şöyle yazıyor: ‘Bu mesafeden insan bestecinin niyetini ancak tahmin edebilir. Gerçekten de insan, Şostakoviç’in yaratıcı kariyerinin herhangi bir anına ilişkin olarak ancak tahminde bulunabilir.’ ... Başlığı bile sansasyoneldir; eğer özgürlüğe hak kazandıysam, neden yalnızca küçük bir özgürlüğe? Sovyetler Birliği’nde biz tam, özgürlüğe alışkınız; para babalarından özgürlüğe, burjuva yayıncılarından özgür olmaya alışkınız. Bu tür bir eksiksiz özgürlüğü ‘kazanamamış’ olmam mümkün mü? Biz Sovyet müzisyenleri yaratıcı sanatımız için emekçi halk tarafından kazanılmış olan manevi özgürlüğün değerini derinlemesine biliriz. Onun verdiği mücadelenin ne kadar ağır bir bedeli olduğunun gayet bilincindeyiz. Kendisi için beste yaptığımız halka karşı bu kadar yüksek bir sorumluluk duygusuna sahip olmamızın nedeni budur. Bay Taubman’ın dinleyicisi

³ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 36

ile ilişkisine dair ilkel olan kavrayışını paylaşmamamın nedeni de budur.”⁴

1.3. Kendi Müziği Dışındaki Müziklere Bakış Açısı

Schönberg, Krenek, Hindemith ve Alban Berg gibi çağdaş Batılı ustalarından, kompozisyon tekniği ile ilgili birçok şey öğrenilebileceğini ve batılı kompozisyon tekniğinden yararlanılması gerektiğini düşünüyordu. Bununla birlikte, ülkesinde caz müziğin daha fazla ithal edilmesinden rahatsızlık duyuyordu. Bunun için şöyle demiştir: “Caz müziğinden rahatsız değilim. İtirazım, bu türün benimsediği evrensel ve akılsız coşkuya bağlı çirkin formlara. Gün bitimlerinde her kafeden, restorandan, sinema ve müzik salonundan duyulabilen kaba süprüntüye sert bir tepki gösteriyorum. ‘caz’ kelimesinden geçmişte duyulan dehşet şimdi yerini gerçek ‘caz içki alemi’ne bıraktı. Bütün bu olgunun gülünç olan yanı, gerçek caz kültürünü özümsemeyi beceremememizde yatmaktadır. Sahip olduğumuz caz büyük ölçüde geridir. Ancak halk bu görgüsüz karmakarışık şeye safça hayranlık duyuyor. ... Kendi eserimi yakında düzenli bir hale kavuşturmak istiyorum. Şu ana kadar rastgele gelişti. Eserden kastım yalnız sesli film vb. için müzik yazmak değil, sanatçının yaratma sürecini besleyen her şey. Bu hem bizi çevreleyen gerçeklikle yakın bir teması hem de klasik müzik mirasının ayrıntılı bir etüdünü içeriyor. Dünya müziği hakkında gerçekte ne kadar az şey bildiğimizin gitgide daha çok farkına varıyorum.”⁵

1935 yılında Popov’un yeni senfonisi ile Şaporin’in operası “Dekambristler’e karşı özel bir beğeni duydu.. Bu eserlerin her ikisinin de gelecek yıllarda repertuvarlarında sağlam bir yer edinebileceklerini ve uzun ömürlü sanat eserleri olacaklarını düşünüyordu. O yıllarda yine Timofeyev hareketli, dinleyicisini saran bir epik eser yazdı. Bu eser Şostakoviç için gerçek bir başyapıt gücüne ve mevkisine ulaşabilecek bir eserd. Aynı zamanda Zelobinskiy’nin “İsmim Günü” operası ve Jerzinskiy’nin “Ve Durgun Akardı Don” operasını büyük bir ilgi ile

⁴ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 155

⁵ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 29

karşılıyordu. Bach ve Beethoven'ın büyük klasiklerin ülkesi Almanya'da çöküşe geçtiğini ve Richard Strauss'un ise Almanya' da kalan tek değerli besteci olduğunu söylemiştir. Strauss için şöyle demiştir: "faşist müzik kültürünün acınası durumunu hafifletmeye hizmet etmekle güçlük çekebilir. Tam anlamıyla bir karışıklık söz konusu. Orada hakkında yazılacak ne var? Nasıl ve daha önemlisi, kimler için yazması gerek?"⁶

"Hiçbir şekilde bizim olan her şeyi pembe gözlüklerle görme eğiliminde değilim. Bizim müziğimizde de birçok eksiklik var. Örneğin cazın muzaffer yürüyüşü son zamanlarda bir tür 'cazomanya'ya vardı. Sonuç, daha önce söylediğim gibi uçarı ve hazmedilemeyen bir karmaşıklık. Caza karşı değilim. Ben kendim de caz müziği yazdım ve yazmaya devam edeceğim. Son zamanlarda üç caz dansı yazdım. Ama sonu ciddidir, çünkü dar kafalılık, şuradan buradan kafasını uzatıyor. Sinemalarda iyi, kaliteli müzik çalmaya alışkın olan senfonik topluluklar şimdi caza feda edilmektedir. İşte bu açıkçası çok ileri gitmektir."

Şostakoviç bale müziği için; ritmik ve melodik olması gerektiğini düşünmüştür. Neşeli, hafif, eğlendirici olması dans için uygundur demiştir. Basit ve açık bir dil, dinleyiciye ve dansçılara eşit ölçüde ulaşabildiği sürece dansın mümkün olabileceğini savunmuştur ve gerçek balenin yerine bir tür dramatize edilmiş pandomimin geçirilmesine ise tamamen karşı durmuştur. Buna örnek olarak Leningrad'da koreograf olan Yakobson'un sahnelediği bir gösteride "arı" olarak adlandırılan pandomimi bir sağırlar diyaloguna benzetmiş ve gerçeklikte bu pandomimi doğal bulmamıştır. Bu duruma karşı: "şarkı olmadan nasıl opera olmazsa, dans olmadan da bale olmaz" tanımını kullanmış ve bu tanıma karşı hareket etmek yerine onu doğrulamak gerektiğini vurgulamıştır.

Stravinskiy'in müziğinin her açıdan taklit edilmesi gerektiğine dair çıkan söylentilere katılmamıştır ancak çağdaş müzikte yeni yollar açmış olması açısından Stravinskiy'i çok ilginç ve orijinal bulmuştur. Çağdaş Batı Avrupa bestecileri

⁶ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 31

arasında ona özellikle işaret edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda Richard Wagner'i parlak bir besteci ama asla bir yenilikçi olarak görmemiştir. Düşüncelerinin "oratoryo tarzı" operalarının çıkmasından başka bir işe yaramadığını savunmuştur. Wagner'in Verdi'nin başarıya ulaştığı müzikal drama kuruluşunda başarılı olamadığını ve operalarını durağan bulduğunu ifade etmiştir. Devamında dev mizacının bütün gücüyle Meyerbeer'i yerin dibine batırmış, müzikal drama kurabilmekte Meyerbeer'in daha az başarılı olduğunu betimlemiştir. Aynı zamanda Wagner'in gerçek değerinin operayı ayrı müzik bölümlerinden kurtarması ve bunların yerine müzikal düşüncenin akışını sağlayabilmesi olduğunu vurgulamıştır.

Şostakoviç'in çocukluğundan olgunluk zamanına kadar uzanan zaman zarfında müziğini sevmekten vazgeçmediği tek besteci Çaykovski'dir. Onun asla kayıtsız ve içi boş müzik icrasının bulunmadığını vurgulamıştır. Onun için Çaykovski yalnız bir müzisyen değil, Puşkin gibi Rus bilincinin temel bir parçasıdır. Onun olmaması durumunda ulusunun acı günlerde ayakta duramayacağını düşünmüştür. Şostakoviç'in Çaykovski'nin kötümserlik ruhundan "hafifçe etkilendiği" söylenmiştir fakat bu yanlış görüş, devrim öncesindeki eleştirmenler ve müzikologlar gibi, çağdaş araştırmacıların kötümserliğinden ve trajik olanı karıştırmamasından kaynaklanmıştır. Şostakoviç Çaykovski ile ilgili şunları söylemiştir:

"Dünya sanatının var olduğu asırlar boyunca insanın dünyaya ilişkin trajik kavrayışı, hiçbir zaman Yunan trajedilerindekinden daha iyi anlatılmamıştır. Yine de hiç kimse onları kötümserlikle suçlamayı düşünmeyecektir. Çaykovski'de trajik olan, yani insan yaşamının çelişkili gelişimi hakkında aynı duyuya sahiptir. Gerçek bir filozofun keskin zekası ve büyük bir sanatçı sezgisiyle Çaykovski dünyanın, insanın ve insanlığın geleceğinin diyalektik gelişim çizgisini algılar. Ama Çaykovski'nin eseri kaderciliğin ya da ümitsizliğin damgasını taşımaz. Onun en trajik eserleri mücadele ruhuyla ve kör, ilkel güçleri yenme hırsıyla doludur. Çaykovski insan aklının ölçülmesi olanaksız gücüne, evrenin gücüne ve uyumuna inanmıştır. Yazdığı her şeye parlak, akılcı inancı nüfuz etmiştir. Çaykovski'nin

müziği Rus ve dünya müziğinin yalnız köşe taşlarından değildir; bu müzik aynı zamanda her Rus bestecinin kendini başvurmak zorunda hissettiği yaratıcı ve teknik bir ansiklopedi niteliğindedir.”⁷

Prokofiyev'in müziğini ise oldukça dinamik buluyordu. En çok beğendiği eserleri: Savaş ve Barış operası, İkinci Dörtlüsü, Yedinci ve Sekizinci Piyoano Sonatları ve Beşinci senfonisidir. Son eserlerinden en çok, melodik ve lirik bir bale müziği olan “Külkedisi”ni sevmiştir. Eser güçlü, dinamik dilimler kadar birçok mükemmel danslara ve alışılmadık çeşitliliklere de sahiptir.

1.4. Türk Bestecilerine ve Türk Müziğine Bakış Açısı

1935 yılında bir ay yedi günlüğüne Türkiye'ye gitmiştir. Ülkenin ekonomik ve kültürel düzeyini tanıma fırsatı yakalamış, Türk sanatçıları ve sıradan vatandaşlarla tanışmış, Türkiye'ye Sovyet kültürünün başarılarını göstermiştir. İzmir yakınlarında bir kasabada halk şarkılarını dinlemiş ve Ankara'da ulusal dansların ve şarkılarının seslendirildiği bir konsere gitmiştir. Aynı zamanda bu şarkıların kayıtlarını da dinleyebilmiş ve Ankara Konservatuvar'ının çok sayıda halk şarkısının uyarlamalarını dinleyebilmiştir. Türkiye'den edindiği izlenimleri ile Türk müziğine karşı ilgisi alevlenmiştir. İstanbul sokaklarını yaşamın coşkulu ve telaşlı ritmiyle dolu modern bir kent olarak betimlemiş ve insanların orada gündelik özgür yaşamlarını inşa ettiği düşüncesine kapılmıştır. Türk insanın geçmişten nefret ettiğini ve geleceğe karşı korkusuzca baktıklarını vurgulamıştır.

İstanbul'da iki büyük Türk bestecisi olan Cemal Reşit ve Hasan Ferit ile tanışmıştır. Bu iki büyük bestecinin piyano eserlerini kendilerinden dinlemiş ve çalışmalarındaki büyük teknik parlaklığından etkilenmiştir. O sıralarda aradığı ayırt edici, orijinal sesi onların bestelerinde bulmuştur.

⁷Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 85

Türkiye’ de o yıllarda Şostakoviç’in ifade edeceği anlamda bir senfonik orkestrası yoktu. Fakat Türklerin alışılmadık müzikalimleri ve yeni müzik eserlerine hakim olma yönündeki şaşırtıcı becerilerinin İstanbul Konservatuarı öğrenci orkestrasının ve Ankara’daki Cumhurbaşkanlığı Orkestrası’nın çok yakın gelecekte çok profesyonel topluluklar düzeyine yükseleceğini düşünmüş ve bunu vurgulamıştır.

Seyahati sırasında Türk müzikseverlerin yalnızca klasik Rus bestecilerini tanıdıklarını öğrendi fakat daha sonrasında Sovyet ustalarının en iyi şekilde seslendirdikleri birkaç eseri dinleme fırsatını buldular. Bu sayede Sovyet müziği Türk dinleyicileri arasında duyarlı ve ilgi gücü yüksek hayranlara sahip oldu ve bu andan itibaren Sovyet besteciler Türkiye’de sevilen besteciler oldu.

Gezisinin devamında İstanbul’da Güzel Sanatlar Akademisinde birçok suluboya, yağlı boya ve kara kalem çalışmalarını görmüştür. Bunun arkasından şunları söylemiştir: “Bu eserler Avrupa galerisinin duvarlarını süsleyebilecek düzeyde. Ama Türk ressamlarının gücü bunda yatmıyor. Onların kendi ülkelerinin kırsal mekanlarını yorumlayışlarında, tür sahnelerini ve tipik karakterleri ele alışlarında gelecekte sanatlarının verimli gelişmesini güvence altına alan ayırt edici ulusal öğeyi fark ettim.”⁸

Arkadaş oldukları Türk bestecileri Şostakoviç’e bu gezi sırasında folklor koleksiyoncularının kaydettiği geniş bir Türk müziği koleksiyonu sunmuşlardır. Şostakoviç ilk bakışta bu müziklerde keşfedilmemiş büyük bir hazine olduğunu fark etmiştir. Onun deyimi ile Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk Türkiye’de bir müzik reformu yapmak için çaba harcıyordu. Turistlerin tüketimine uygun, arkaik, eski durgun müzik biçimlerinin yerine Cumhurbaşkanı Atatürk, Türk ulusal müziğinde çağdaş bir üslubun gelişmesini özendiriyor; ulusal bir operanın yaratılması, orta ve yüksek müzik eğitim sisteminin örgütlenmesi için büyük çaba harcıyordu.

⁸ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 41

1.5 Kendi Çalışmaları

Şostakoviç her sanat gibi, müziğin halkın bilgisi ve desteği olmaksızın gelişemeyeceğini bilen bir çağ adamıydı. Müziğin, milyonlarca insan üzerinde etki sahibi olması için halkın yaşamından kesitler içermesi gerektiğine inanırdı.

Şostakoviç'in müziğinde genelde tonal ve romantik bir yapı vardır fakat aynı zamanda atonal ve kromatiktir. Onun hayatında her biri on beş tane olan yaylı dörtlülerinin ve senfonilerinin değeri büyüktür. Yaylı dörtlüleri hayatının son dönemlerine rastlamış olsa da, senfonileri bütün hayatına yayılmıştır. En çok seslendirilen yaylı dörtlüleri 8. ve 15'inci, senfonileriye 5. ve 10'uncudur. Operaları; "Bayan Macbeth", "Burun" ve tamamlanmamış "Kumarbazlar"; her biri ikişer tane olan keman, piyano, viyolonsel konçertoları ve çok sayıdaki film müzikleri önemli eserleridir.

1.6 Savaş Yılları ve Sonrası

Şostakoviç Alman işgali başladığı sırada Leningrad'da önce eşi benzeri görülmemiş bir vatanseverlik ve büyük bir canlılık gözlemiştir. Hitler'in insanlık düşmanları vatanın insanlarını özgürlükten ve neşelerinden mahrum bırakmaya çalışmasına rağmen, Leningrad halkı büyük kentini savunmak için bütün gücünü, enerjisini ve deneyimini tümüyle adanmıştır. Şostakoviç bu savaş günleri içinde şunları söylemiştir: "kahraman askerlerimiz ve gönüllülerimiz düşman saldırılarını cesaretle geri püskürtüyorlar. Leningrad'a ulaşan yollar Alman askerlerinin cesetleriyle dolu. Leningrad halkı sanatçılarına, yazarlarına ve müzisyenlerine büyük değer veriyor. Büyük Anayurt Savaşı'nın bu günlerinde yazarlar, oyuncular, besteciler ve müzisyenler Kızıl Ordu birimleri için ve kentin tiyatrolarında, kulüplerinde ve konser salonlarında sanatlarını icra etmeye devam ediyor. Ülkemi ve halkımı seviyorum ve Hitler'in çapulcularına karşı savaşımızın doğruluğuna

yürekten inanıyorum.”⁹

Savaş sırasında yedinci senfonisi Moskova’da, Sendikalar Evi’nin Sütunlu Salonu’nda ilk kez seslendirilmiştir. Senfoni Samuil Samosud’un yönetiminde Bolşov Tiyatrosu ile Radyo Komitesi’nin birleştirilmiş orkestraları tarafından çalınmıştır. Bununla ilgili söyledikleri şunlardır: “Senfoni üzerinde çalışmaya 1941 yılı Temmuz ayında başladım ve aynı yılın Aralık ayında tamamladım. Bu, bir saat yirmi dakika süren geniş ölçekli bir eser olarak sonuçlandı. 1941’in kötü olaylarının etkisi altında yazıldı. Nazilerin anavatanımıza şeytanca ve haince saldırıları kötü yürekli düşmanı püskürtme savaşında halkımızın saflarını sıklaştırdı. Yedinci Senfoni, kavgamız ve yaklaşan zaferimiz hakkında yazılmış bir şiirdir.”¹⁰

Şostakoviç Yedinci Senfonisini faşizme karşı savaşan insanlara, yaklaşan zafere ve doğduğu şehir olan Leningrad’a adanmıştır.

1951 yılında Moskova’da sürekli olarak barış mücadelesine, insanlık düşmanlarına ve savaş kışkırtıcılarına karşı kampanyaya önderlik ediyordu. Moskovalılar her zaman barış mücadelesinin en ön saflarında yer alıyorlardı. New York’ta bir gazetecinin röportajına göre Şostakoviç neden barış hareketinin en etkin yandaşları arasında yer aldığını şöyle açıklamıştır: “Ben yalnızca bir müzisyen değilim, bir Moskovalıyım ve bir Sovyet vatandaşıyım. Kuşkusuz insanlara müziğim, piyano ya da orkestra ile seslenmeyi tercih ederdim. Sanatımın insanlara daha kolay bir yaşama sahip olmalarında, daha mutlu çalışmalarında ve daha derin olarak sevmelerine yardım etmesini isterdim. Müziğin kelime dağarcığı savaş sözcüğünü içermiyor ve bilincim beni yalnız notalarla değil sözcüklerle de konuşmaya zorluyor. Kendimi bitmemiş elyazmamdan ayırıp buraya, barış için konuşma yapmam gereken bu yere gelmemin nedeni işte budur.”¹¹

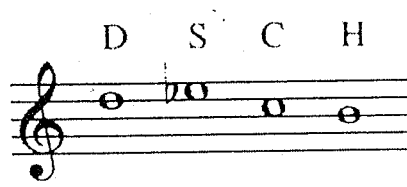
⁹ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 70-71

¹⁰ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 72

¹¹ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 120

1.7 Revizyonizm

Şostakoviç'in çalışmalarında en dikkat çeken "DSCH" olan imzası, eserlerinin içinde çoğu kez motif ve alıntı olarak şekil bulmuştur. Şostakoviç'in yakın arkadaşı olan orkestra şefi Yevgeni Maravinski (1903 – 1988) onun için, "Şostakoviç çok sık bir şekilde niyetini belirgin imajlar ve çağrışımlarla belli eder" der.¹²



Resim 2: Şostakoviç'in İmzası

D(Re) - Es (Mi flat) - C (Do) - H (Si)

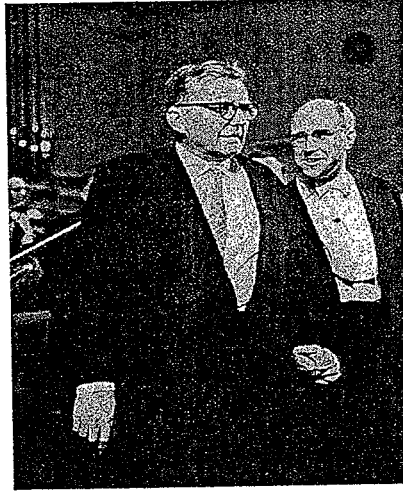
Dmitri SCHostakovich

¹² <http://en.wikipedia.org/wiki/Shostakovich>

2. ESER ANALİZİ

2.1 Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu No.1

Dimitri Şostakoviç, Op 107 mi bemol majör viyolonsel konçertosunu 1959 yılında ünlü viyolonselci Mistislav Rostropoviç (1927-2007) için yazmıştır. Bu konçertonun çıkış hikayesini şöyle açıklar; “Şu anda yalnızca bu konçertonun uzun bir süre önce düşünülmüş olduğunu söyleyebilirim. İlk etki Sergey Prokofiyev’in çello ve orkestra için senfoni-konçertosunu dinlediğimde gelmişti.”¹³



Resim 3: Şostakoviç ile Rostropoviç Birlikte

Şostakoviç 1959 Haziranında eseri tamamlamış ve Mistivlav Rostropoviç, konçertoyu ilk kez 4 Ekim 1959’da Yevgeni Maravinski yönetimindeki Leningrad Filarmoni Orkestrası eşliğinde seslendirmiştir.

¹³ Dünya Yayıncılık, Gelenek:21, Kültürevi Dizisi:3, Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, sf. 191

Konçerto dört bölümden oluşur;

1. Allegretto
2. Moderato
3. Cadenza
4. Allegro con moto

Allegretto (birinci bölüm), Şostakoviç'in müzikal imzası olan "DSCH" motifi ile başlar. Bu motife tahta nefesli enstrümanların melodisi eşlik eder. Bölüm; neşeli bir yürüyüş üslubundadır. Şostakoviç bu bölüm için "Şakacı Marş" tanımını kullanmıştır. Bölümün B teması ise; bir yakarış, isyan şeklindedir. Sonraki tema isyan duygularının zirveye ulaşması olarak düşünülebilir. Yavaş yavaş ses şiddetinin ve yoğunluğunun düşmesi ile bölümün sonuna doğru gidilir. En sondaki iki ölçüde bulunan sesin bir anda şiddetlenmesi ile bölüm son bulur.

Moderato (ikinci bölüm) bir düş gezintisidir. Şostakoviç bu bölümde duygusal izlenimlerini yansıtmıştır. Bölümün 85. ölçüsünden önce tahtadan yapılmış nefesli enstrümanlar motifin değişik bir yorumuyla esere katkıda bulunur. 96. ölçüdeki tema, Mussorgski'nin "Ölüm Şarkıları ve Dansları" melodisindeki halk ninnilerinden alınmıştır. 148. ölçüde solo kornonun coşkulu melodisi takip eder. Bölümün sonu çeşitli ve viyoloncelin diyalogu ile biter. Eser ağır bir ikinci bölümden sonra heyecan vericiliği giderek artan üçüncü bölümle devam eder.

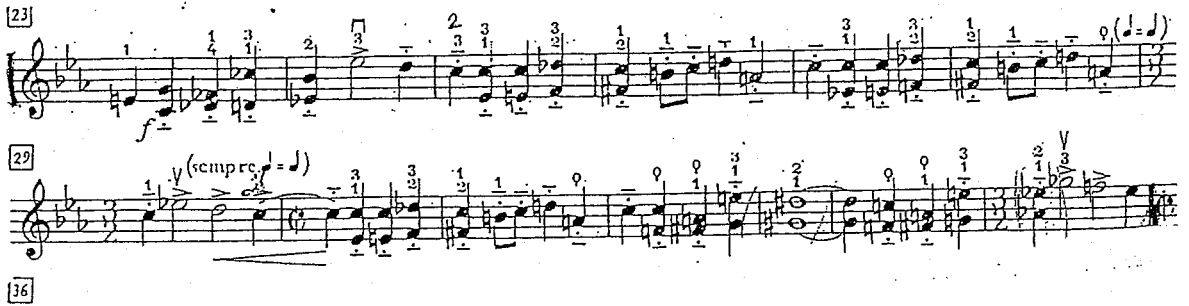
Cadenza (üçüncü bölüm) kadanstır ve 148 ölçüdür. Birinci ve ikinci bölümün bir karışımıdır. Bu bölüm icracının yorum katması açısından zorlanacağı bir bölümdür. Bölüm, solo viyoloncelin çaldığı ikinci temayla başlar. Kadansta kullandığı dört ölçülük pizzicatolar bağlayıcı özellik taşır ve eserin yoğunluğunu ön plana çıkarır. İkinci kez gelen pizzicatolardan sonra verilen tema bir cenaze marşıdır. Sonraki tema, ikinci bölümde viyoloncelinin çaldığı ilk temanın belirginleşmiş halidir. Pizzicatoların güçlü duygu yoğunluğu ile eser gitgide hızlanıp

heyecanlanarak son bölüme doğru ilerler. Son bölümde birinci bölümdeki motiflerin çeşitlemeleri ile hırçın bir hale dönüşen eser dördüncü bölüme girer.

Allegro con moto (dördüncü bölüm) dinleyiciyi rahatsız edebilecek bir temayla başlar. Soru ve cevap şeklinde ilerleyen eser artık ölümün gerçekliğini yansıtmaya başlamıştır. Bölüm iki alıntıdan oluşur. İlki 105. Gürcü şarkısı "Suliko"dan bozma bir versiyondur. İkincisi, eserin açılış temasıyla örtüşerek 325. ölçüde ortaya çıkar. Bu temalar ölüm müziği eşliğindeki dans ve şarkıları yansıtır. Eserin finali, timpaninin vurgulamalarıyla biter.

2.2 Teknik Zorluklar İçin Öneriler

İcracının çalışma esnasında karşılaşacağı zorlukları düşünerek bazı pür noktaları vurgulamayı amaçladığım bu kısımda, ilk olarak dikkat edilmesi gereken; Opus 107 no.1 Viyolonsel Konçertosu'nun 1. Bölümünün 23. ölçüsü ve 32. ölçülerinde karşılaşılan 6. pozisyon ve sonrası için kullanılan parmak numaralarıdır. İcracı beşli aralıklara en yatkın parmak numaralarını kullanmalıdır. Parmak numarası için 3. parmak önerilir. Bu çift seslerde gereken ana öğeyi oluşturan motiflerin net duyulmasını sağlayan bir etkidir.



Şekil 1: 1.Bölüm, 23. ölçü ve 35. ölçü arası

Aynı bölümde 95. ölçüsünden 120. ölçüsüne kadar başparmak kullanılır. Bu pasaj için icracı başparmak kullanımını çift tele veya tek tele yönelik kullanabilir. Ancak elde edilen pozisyon korunmalıdır. Böylece kol ve ele binen fazla ağırlık dengelenmiş olur.



Şekil 2:1. Bölüm, 91. ölçü ve 120. ölçü arası

21. sayfada gösterilen pasaj 178. ölçüden 202. ölçüsüne kadar eserin melodik yapısının zorluğunu gösterir. Bu pasajdaki zorluk notaların birbiri arkasına sıralanışını net olarak duyurmaktır. Eserde ayrı arşe kullanılmamalı, sağ ve sol el birlikteliği sağlanmalıdır. Arşede bu pasaj için staccato kullanılmalı ve sol el için ise mümkün olduğunca parmakları kaldırmadan tele yapışıkmiş gibi bir pozisyon oluşturulmalıdır fakat parmaklar aktif ve canlı hareket etmelidir. Bu kısımda ses aralıklarının yakın pozisyonlara denk düşmesinden dolayı entonasyon problemi ile karşılaşılabilir; bunun için ses aralıklarını ve gidilen sesi düşünerek icra etmek gerekir. Bu pasaj için kullanılacak parmak numaraları mümkün olduğunca ses parlaklığının ve kalitesinin korunması göz önünde bulundurularak oluşturulmalıdır.

Re ve la tellerindeki ses renklerinin hangi parmak numarası kullanılırsa kullanılsın birbirine yakın ve mümkün olduğunca aynı duyulması gerekmektedir. Bu pasajdaki diğer bir zorluk ise viyolonsel konçertolarının çoğunda olduğu gibi anlatımın orkestraya bırakılmamasıdır ve üç telin aynı anda çalınmaya başlanması daha fazla enerji sarf ettirmeye neden olur. Bu yüzden icracı gücünü dengelemeli ve üç teli aynı anda çalabilmelidir. Bunun için en iyi yöntem arşenin açısını en kalın sesli tele yakın olacak şekilde ayarlamaktır. Bu şekilde sesler eşit ağırlıkta akor olarak tınlayabilir.

The image shows a musical score for a violin concerto, specifically measures 178 to 206. The score is written for a single staff in G major, 2/4 time. It features a series of sixteenth-note runs and chords. Measure 178 starts with a forte (f) dynamic and a 'V' marking. Measures 182, 186, and 190 are marked with 'I', 'II', and 'III' respectively. The score includes various fingering numbers (1-4) and bowing marks (accents, slurs). The final measure (206) is marked with a fortissimo (ff) dynamic and a '(J-J)' marking.

Şekil 3:1.bölüm,178. ölçü ve 206. ölçü arası

1. Bölümün karşılaşılan bir diğer zorluğu 300. ölçü sonrasında gelen ve bölümün son iki ölçüsüne kadar devam eden ses şiddetinin değişkenliği ve ses kalitesidir. Bu kısımda eserin diğer kısımlarındaki ses şiddetinde bir düşüş gözlemlenir. Bu düşüş ses kalitesine ve parlaklığına daha çok dikkat edilmesine sebebiyet vermektedir. Arşedeki gücü azaltırken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ses kalitesinin düşmemesidir.



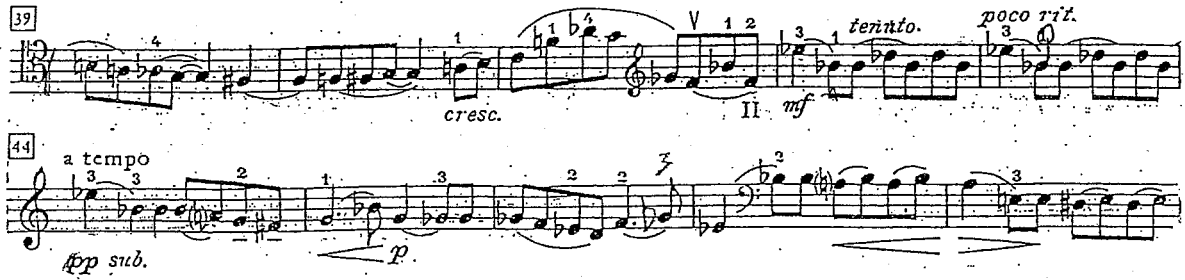
Şekil 4:1. Bölüm, 298. ölçü ve 304. ölçü arası

2. Bölümde baskın olan melodinin anlatım zorluğudur. 16. ölçüde başlayan temanın önemi, orkestranın bıraktığı yerden anlatımı bölmeyerek legato arşe kullanımı ile 33. ölçüye kadar kopmayan uzun bir cümle oluşturmaktır.



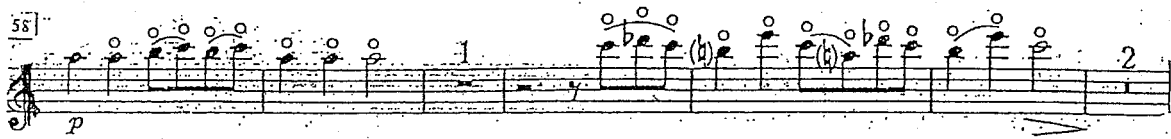
Şekil 5:2. Bölüm, 1. ölçü ve 33. ölçü arası

44. ölçüdeki zorluk bütün eserde ilk kez karşılaşılan subito pianissimo nüansını net olarak gösterebilmektir. Çalışma tekniği olarak önerim arşeyi belirttiğim nüansa gelmeden durdurmak ve o kısımda tekrar başlamaktır.



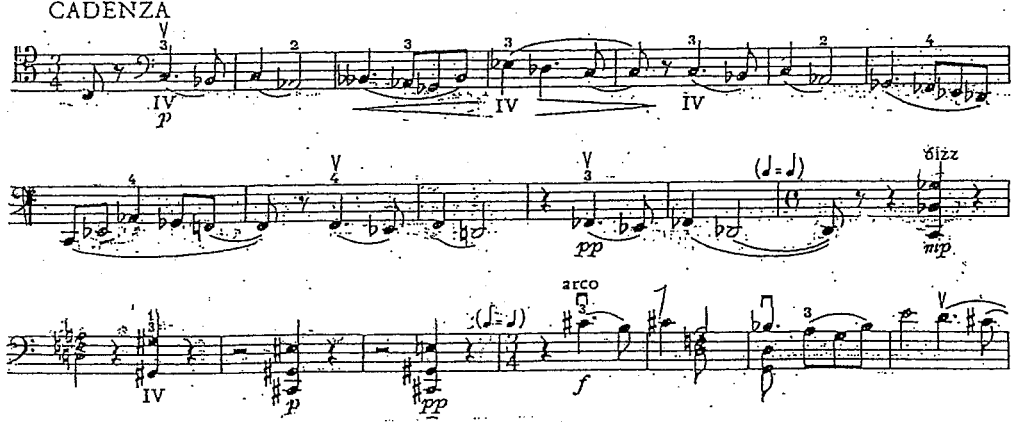
Şekil 6: 2. Bölüm, 39. ölçü ve 48. ölçü arası

158. ölçüde notaların net duyulması önemlidir. Bunun için pus parmağına dengeli bir güçle fazla zorlamadan net basmak gerekir. Diğer sesi çıkartan parmağın ise tam dörtlü aralığında tele dokunması gerekir. Devamında arşedeki güç dengelenmeli ve enerji azaltılarak köprüye yakın çalınmalıdır.



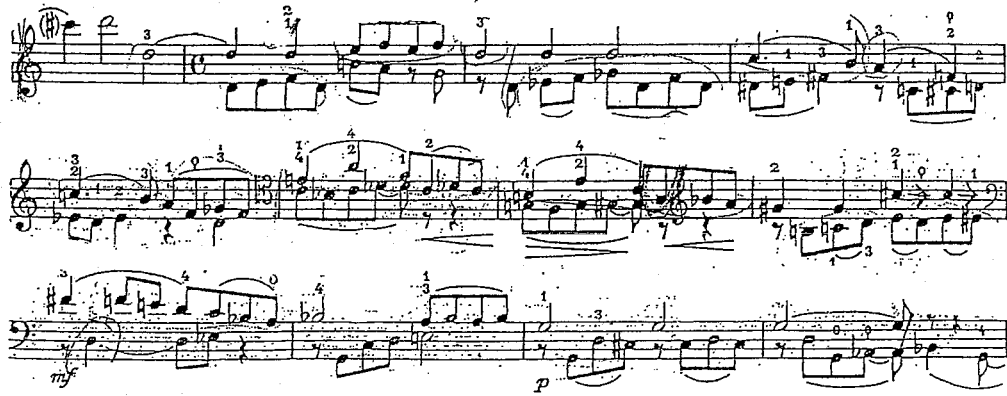
Şekil 7: 2. Bölüm, 158. ölçü ve 165. ölçü arası

3. Bölüm kadanstır. 13. ölçüde başlayan dört ölçü pizzicatodur ve bu pizzicatarın nasıl yorumlanacağı çeşitlidir. Pizzicato akorlarının net duyulması için sağ elde 3. 4. 5. parmakların kullanılması önerilir. Böylece akorlar daha kaliteli tınlar.



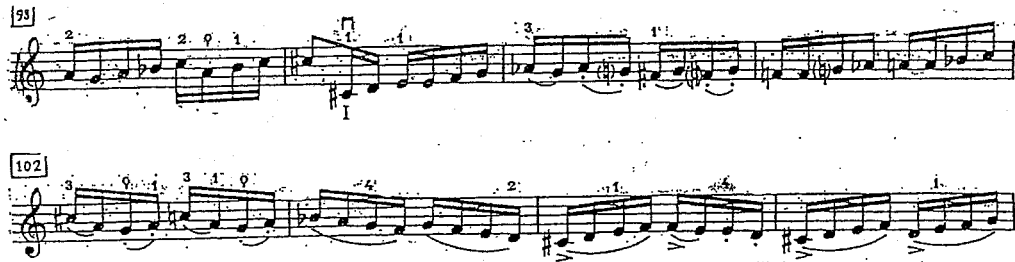
Şekil 8: 3. Bölüm, 8. ölçü ve 21. ölçü arası

52. ölçüye gelen çift sesler çalmayı zorlaştıracak bir diğer temadır. Bunun için nota üzerinde yazılmış, ana melodiye bozmayan orjinal parmak numaraları seçilmelidir ve kontrpuan özelliği olan diğer seslerin en az ana melodi kadar net duyulmasına özen gösterilmelidir.



Şekil 9: 3. Bölüm, 52. ölçü ve 62. ölçü arası

76. ölçüde gelen pasaj için baştan tempoyu doğru ayarlayabilmek önemlidir. Bu kısımda hız giderek artacaktır ve pasaj gittikçe zorlaşacaktır. Daha sonra gelen allegro ve piu mosso hızları gidilecek olan yönü göstermeye başlar. Bu yüzden notaya mümkün olduğunca sadık kalınmalı ve 4. Bölümde ise hız iyi belirlenip başlanmalıdır. 97. ölçüde gelen onaltılık hızlı çalınmalı ve arşede kontrol sağlanmalıdır.



Şekil 10: 4. Bölüm, 98. ölçü ve 105. ölçü arası

Eserin en zor pasajı olan 329. ölçüdeki otuzikilik notaların hepsinin net çıkması için yavaş bir tempodan adım adım, olması gereken tempoya doğru bir çalışma tekniği önerilir. Alınan her bir tempo içerisinde parmakların hızlanması için ritimli çalışmalar yapılmalıdır. Her tel için sırasıyla 3. 2. 1. ve başparmak numarası önerilir. Bu pasajdaki her bir onaltılığın ilk notasına aksan vererek çalışmalıdır fakat daha sonrasında sadece üzerinde yazan aksanlar uygulanmalı ve olabildiğince net onları göstermek gerekmektedir. Bu pasaj sonrasında gelen çift seslerde melodi izlenmeli ve sonra karşılaşılabilecek olan oktavlara hazırlanmak gerekir. Nüans çift forte olduğundan gücü doğru kullanmak bu kısımda önemlidir. Bu pasaj icracının orkestra ile birlikte doruğa ulaştığı ve karmaşayı en iyi yansıtabildiği kısımdır.



Şekil 11: 4. Bölüm, 327. ölçü ve 338. ölçü arası

2.3 Formal Analiz

2.3.1 Birinci Bölüm

Konçertonun birinci bölümü, formu bağlayıcı ve tamamlayıcı temalar içermediğinden dolayı rondo sonat formundadır. Mi bemol majör tonundadır. Viyolonseldeki motif a'nın sunumuyla sergileme kısmı başlar. Sergide iki tema vardır. Serginin birinci teması, a b a formundadır. Yani sergi, gelişme ve yeniden sergi oluşmaktadır. Serginin birinci temasının a bölümünün 1. ve 2. Periyodu 8' er ölçüden oluşur.



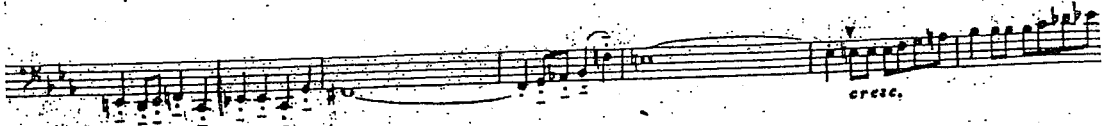
Şekil 12: Sergi a'nın 1. Temasının 1. Periyodu

Birinci periyotta; ritmik faktör ostino şeklinde oluşturulmuştur. Orkestra eşliğinde armoni paralel minör tonlardan oluşmaktadır. Melodiye sekizlik notalar vurgu yaparak gelişme kısmını oluşturmaya yol açar.

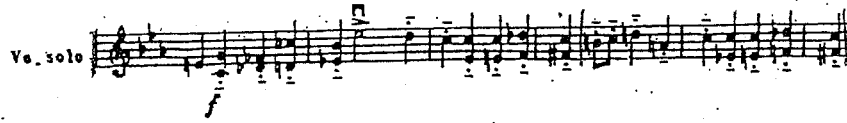


Şekil 13: Sergi a'nın 1. Temasının 2. Periyodu

1.temanın a bölmesi ile b bölmesi 6 ölçülük köprü ile bağlanmaktadır.
(17 ölçü ve 22 ölçü)



Şekil 14: a ve b arasındaki 6 ölçülük köprü



Şekil 15: Motif a ile Motif b'nin beraber sunuluşu

Bir diğer köprüde motif b ile karşılaşırız. Bu motif (B sergi) ikinci temanın oluşumuna yön verendir.

B sergi karmaşık 3-5 bölmeli formdur. (bunun olmasının Rus ve Amerikan teorisyenlerle ilişkisi vardır. Rus teorisyenler gelen bölmelerin her birini sayarlar ancak Amerikalı teorisyenler ikinci kez gelen a bölmesini ortak kullanarak bir röpriz şeklinde sergiler)

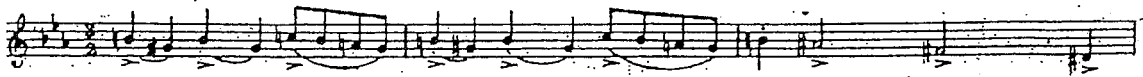
İlk a, 5 artı 5 ölçüden oluşmaktadır.



Şekil 16: b Bölmesinin 1. Teması

Motif a ile motif b arasında önemli bir fark vardır. a Motifi piano nüansı ile oluşurken b Motifinin ilk teması forte nüanslı art arda gelen notalardan oluşur. Bu da farklı bir bakış açısı ile çalmaya yöneltir.

B, 3+4+4 olmak üzere 11 ölçüden oluşmaktadır; a, 6 ölçü; b, 3+2 ölçü; a/b ise 8 ölçü köprü görevi ile klasik konçerto formunda olan tamamlayıcı temayı oluşturur.



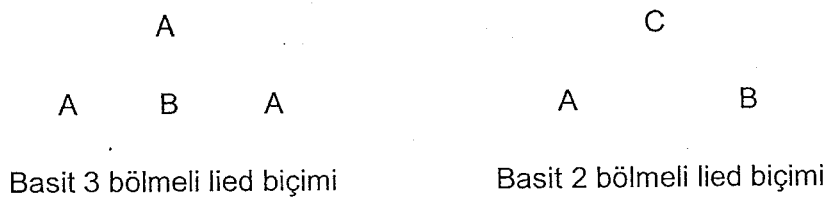
Şekil 17: b Bölmesinin 2. Teması

Gelişme bölümü; 8 ölçü olan ve kornonun vurguladığı motif a ile birlikte duyulan, serginin periyoduyla başlar. Ardından köprüden gelişen bir melodi devam eder ve B temasının b motifi ile ters bir biçimde tekrarlanır. İkinci olarak, 8 ölçü korno solo ile başlar ve bu melodi 2 kat hızlıdır. Köprüden gelen gelişme de 2 kat hızlıdır ve serginin ikinci periyodu kullanılır. Son olarak, korno motif a'yı sadece iki kez duyurur. 203. ölçüden itibaren B temasının a motifini viyolonsel solo çalar. Eşlik hızlı bir şekilde devam eder. Kodetta ise 228. ölçüde başlar ve kornonun temayı sunmasıyla gelişme bölümü kapanır.

244. ölçüde tekrar sergi başlar. A teması 8+8 ölçü toplam 16,4 ölçülük köprüden sonra 5+5 a'yı, 3+4+4 b'yi, 6+5 ölçü tekrar a'dan oluşur. 8 ölçülük bir köprüden sonra kodaya girilerek bölüm biter.

2.3.2 İkinci Bölüm

Karmaşık 3 bölmeli lied biçimindedir.



Bu bölüm la minör tonunda 9 ölçülük koral bir şekilde yaylıların sunumları ile açılır. Bunu 6 ölçülük korno solosu takip eder. Korallık açılıştaki dikey armoni kullanılmıştır. Dominant akoru aynı anda majör ve minöre çözer. Bu da beraberinde gergin bir tını sağlar.

38 Moderato $\text{♩} = 68$

Şekil 18: Koral Bölme

B temasında viyolonsel solo ön plandadır. La minör tonunda 8 ölçü + 11 ölçülük temayı viyolalar kontrpuan tekniği ile destekler. Sonraki 19 ölçü içerisinde klarnet solo, viyolonsel kapanış köprüsünü oluşturur. Tekrar gelen A teması Fa # minörde gelir. 9 ölçülük koral bölüme 7 ölçülük koral bölüm eklenir. 70. ölçüde yine fa # minör tonunda kodetta yer alır. Lied biçimini oluşturan ilk A 96. ölçüde sona erer. C ise 96. ölçü ve 148. ölçü arasındadır. C, A ve B olmak üzere ikiye ayrılır. A, $\frac{3}{4}$ lük bir dans şeklinde ve Re majör tonundadır. A, 7 ölçü + 9 ölçü + 3 ölçü de ek olmak üzere 19 ölçüden oluşur. B ise 33 ölçüdür. 149. ölçüde röpriz tekrar A gelir. A, A ve B olarak iki bölmelidir. Çelesta ve viyolonsel birliktede izlediği yoldan sonra 185. ölçüde kodetta başlar ve bölüm son bulur. Üçüncü bölüm kadanstan olduğu için bölümlerden alıntılarla pekiştirilmiştir.

2.3.3 Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm kadanstır ve her bölümden esinlenilmiştir. Soru cevap şeklinde ilerleyen serbest biçimde yazılmış bir monologdur. Formu serbesttir.

Bölüm ikinci bölümün 70. ölçüsündeki kodettadan gelen temanın kullanımı ile başlar ve fa minör tonundadır. 13. ölçü ve 16. ölçüler arasına denk gelen 4 pizzicato akor bağlayıcıdır. Temalar arasında sıklıkla kullanılır. Pizzicatoların son iki akoru önce majör sonra minör akorundan oluşur. 17. ölçüde tekrar kodettayı oluşturan tema gelir. 29. ölçüde kodettanın devamının değişik şeklidir. 33. ölçüde tekrar pizzicatolar değişikliğe uğramış biçimde sergilenir. Bu pizzicatoların özelliği eserdeki gerginliğin gelişimini dizginlemeleridir. 37. ölçüde ikinci bölümün c bölmesinin a' sının b bölmesi karşımıza çıkar. $\frac{3}{4}$ zamanlı bir dans gibi olan bu tema bağlayıcı pizzicatolarla birleşerek daha dingin bir cenaze marşı şeklini alır. 42. ölçüde yine ikinci bölümdeki kodettadan gelen tema kullanılmış, sonra yine 45. ölçüde cevabı kodettadaki tema vermiştir. Monolog olarak gelen 52. ölçü de ikinci bölümdeki a bölmesinin b'sindeki temadan alınmıştır. Viyoladaki kontrpuanın yerini bu sefer viyolonselde çift sesler doldurur. 64. ölçüdeki pizzicatolar bu karşılaşmayı keser ve 68. ölçüde soru cevap şeklindeki gidiş devam edebilir hale gelir. 76. ölçüde allegretto ile hızlanma başlar ve kromatik unsurların kullanıldığı görülür. 94. ölçüde hız ikiye katlanır ve devamında 100. ölçüden itibaren allegro olan hız, notasyonda yazılı olan üçlemeden onaltılığa doğru geçmesiyle daha da artar. 100. ölçüden itibaren motif a kullanılır. Motif a birinci bölümdeki serginin a bölmesinin birinci temasındaki birinci periyotta ilk kez gelen sekizlik notalarla yapılan vurgu ile birleşir. 121. ölçüde hız artmış, piu mossoya geçilmiştir. Gelen otuz ikilik notalar dördüncü bölümün b bölmesindeki eşliklerden alınmıştır. Üç ölçülük bir köprüyle dördüncü bölüme giriş yapılır.

2.3.4 Dördüncü Bölüm

Bu bölüm rondo formunda yazılmıştır ve 8 ölçü girişle başlar.

a b a c a' b' a

A temasında 33 ölçülük orkestra açılışında 22 ölçülük viyolonsel solo girer. B teması 65. ölçüde ortaya çıkar. 97. ve 110. ölçüler köprüdür. 112. ölçüde tekrar a teması tekrarlanır ve 20 ölçü sürer ve bu kısımda viyolonsel eşlik yapar. 148. ölçüde 3/8 üç zamanlı olarak c teması gelir. Bu temada ritmik kontrast kullanılmıştır. 2 zamanlı ve 3 zamanlı geçişler asıl kontrastı gösterir. 180. ölçüden 209. ölçüye kadar köprü yer alır. 210. ölçüde c temasını klarnet yineler. 239. ölçüde a' üç zamanlı olarak ve vurguları farklı olarak duyulur. B temasının motifi kesilerek kullanılır. 259. ölçüde b' üç zamanlı olarak karşımıza çıkar. Birinci bölümdeki motif a 271. ölçüde tekrarlanır. 318. ölçüye viyolonsel eşlikli iki kat hızlı a teması karşımıza çıkar ve koda görevi görür. Eserin doruk noktası olan bu yerde bütün temalar üst üste kullanılmıştır. Motif a eşlik eder ve bu motifle bölümün a teması iki kat hızlı olarak birbirini tamamlar ve eser sona erer.

3. KONÇERTONUN DİĞER BİR ESERLE KARŞILAŞTIRMASI

Bu kısım Şostakoviç'in No.1 Op.107 ile No. 2 Op.126 Viyolonsel Konçertoları'nın birbirleri ile karşılaştırmasıdır. No.1 Op.107, 4 bölümden oluşurken No.2 Op.126, 3 bölümden oluşmaktadır.

İkinci Viyolonsel Konçertosu No.2'nin bölümleri;

Largo

Allegretto

Allegretto'dur.

No. 1 Op.107 Viyolonsel Konçertosu Mi Bemol Majör tonunda yazılmıştır. Fakat No.2 Op.126 Viyolonsel Konçertosu Sol Majör tonunda yazılmıştır.

Şostakoviç'in Viyolonsel Konçertosu No.1 Op.107'i günümüzün büyük viyolonsel virtüözü Mistislav Rostropoviç için yazmış olduğunu daha önceki kısımlarda vurgulanmıştı. Bu eser aynı zamanda Mistislav Rostropoviç'in parlak kişiliğinden ve benzersiz müzikçiliğinden esinlenerek yazılmıştır. Bir diğer viyolonsel konçertosunu yine Mistislav Rostropoviç 25 Mart 1966 günü Moskova'da seslendirmiştir.

Viyolonsel Konçertosu No.1 Op.107 birinci ve ikinci bölümler arasında verilen ara dışında birbirine bağlı olarak çalınır. İlk bölümü solistin sunduğu, hafif karaktere, kaygısız tavrılı bir tema ile açılır. Diğer bir eseri olan Viyolonsel Konçertosu No.2 Op.126'da ise konçerto solistin yaygın, ağırbaşlı, içe dönük karakterde olan bir cümlesi ile açılır. Ardından orkestra ile girdiğinde, bir parça çekingen bir havaya

girer. Fakat ilk konçertoda genel yapı itibari ile geniş solukluklar vardır. Yani eserin birinci bölümü öteki bölümlerin önünde yer alan bir öndeyiştir. İkinci viyolonsel konçertosunu, ilk kesiminde birinci konçertodan ayıran özellik virtüözitenin olmamasıdır. Çünkü bu kısımda solist ile orkestra arasında enerjik bir ikili konuşma vardır. Buna karşılık ksilofonun sonoritesi ile vurgulanan ikinci kesimde, konçertonun dili birdenbire sertleşir, solo çalgının pizzicatoları ve akorları ile vurma çalgılar arasındaki ikili konuşmanın ardından, baştaki yaygın havaya dönülür.

Viyolonsel Konçertosu No.1 Op.107 ikinci bölümünde tipik bir Rus ezgisi olduğu hemen anlaşılan teması, bölümün ortalarında, dramatik bir havaya dönüşür ve besteciye özgü anlatım içinde, çeleanın da katıldığı bir sona (kodaya) ulaşır. Üçüncü bölümde ise diğer bir eseri olan Viyolonsel Konçertosu No.2 Op.126'dan farklı kadans özelliğini taşır. Solo çalgının baskınlığı belirginleşmiştir. Bölümün ilk kesiminde, ilk bölümün teması yinelenir ve aynı tema enerjik son bölümde tekrar ele alınır. Böylece eserin dönüşümlü yapısı da vurgulanmış olur. Ancak diğer konçertosu olan Viyolonsel Konçertosu No.2 Op.126'da birbirine birleşik ikinci ve üçüncü bölümler (her ikisi de dans allegretto işaretli) bir parça "Çigan" atmosferi taşıyan bir danstır. Baştaki dinamizm, sonradan, bir timpani tremolosu ve kornların eşliğinde, bir tür "toccata"ya dönüşür. İzleyen kesimde ise, lirik ve ritmik cümleler, arada bir patlamalı çıkışlarla, birbirini izler. No.2 Op.126 viyolonsel konçertosu, No.1 Op.107 viyolonsel konçertosundan farklı olarak solo çalgının, ksilofonun hafif vurgulu eşliği önünde, uzun, ciddi tavrılı bir cümlesiyle son bulur.

Yukarıda da anlatıldığı üzere; Birinci Konçerto'dan daha başarılı kabul edilen İkinci Viyolonsel Konçertosu, Şostakoviç'in en zengin, en çekici eserleri arasında yer almıştır.

SONUÇ

Söz konusu eser çalışmasında Dimitri Şostakoviç'in Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu'nun icracıya form açısından kolaylık sağlaması amaçlanmıştır. Konçerto formu detayları ile incelenmiş ve karşılaştırma yapılarak eserin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Konçerto'nun icracıya teknik pasaj açısından kolaylık sağlaması amaçlanmıştır ve önerilerde bulunulmuştur.

To M. L. Rostropovich

CONCERTO

For Violoncello and Orchestra

madolu Üniversitesi

enfon

rkestrası

Edited by
Lewis Roth

DMITRI SHOSTAKOVICH, Op. 107
(1959)

I

Allegretto $\text{♩} = 116$

Piccolo
(poi Flauto II)

Flauto

2 Oboi

2 Clarinetti (B)

Fagotto

Contrafagotto
(poi Fagotto II)

Corno (F)

Timpani

Celesta

Violoncello solo

1. perigot

Allegretto $\text{♩} = 116$

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

© Copyright MCMLXVI by MCA MUSIC a division of MCA INC., New York, N. Y.

LEEDS MUSIC COMPANY, New York, N. Y.

International Copyright Secured

Made in U.S.A.

All Rights Reserved

1

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Vo. solo

1. periyot son

2. periyot

2

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Vo. solo

2. periyot bitti

1. temanın a-b arasındaki 6 slaytık köprü

cresc.

3

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Vo. solo

-motif a

Yeni motif b

(=)

(♩ = ♩) 4 (♩ = ♩)

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob.

Cl. *f*

Fag. *f*

C-fag. *f*

Vo. solo

(♩ = ♩) (♩ = ♩) (♩ = ♩)

Picc.

Fl.

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Vo. solo

(♩ = ♩) (♩ = ♩) (♩ = ♩)

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Vo. solo *f* *dim.*

5 (♩ = ♩)

Vo. solo

p

Archi

p

6

Fag.

fff

C. fag.

fff

Vo. solo

allegro

ff

Archi

div.
p *ff*

div.
p *ff*

div.
p *ff*

V
p *ff*

V
p *ff*

Vo. solo

Archi

13

p *ff* *mf* *unia.* *mf* *unia.* *mf*

Handwritten musical score for Violoncello solo and Archi (Archi). The score is in 12/8 time, key of B-flat major (two flats). The Violoncello part starts with a solo section marked "Vcl. solo" and "ff" (fortissimo). The Archi part enters later, marked "Archi" and "uniss." (unison). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff", "sf", and "p".

Picc. *ff*
 Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Cl. *ff*
 Fag. *ff poco pesante*
 C.fag. *ff*
 Timp. *ff secco*
 Vo. solo *div. pizz.*
 Archi *pizz. ff*
pizz. f

Score for the first system, measures 1 through 5. The tempo is marked $(J = J)$ for measures 1-4 and $(J = J)$ for measure 5. The key signature has one flat.

Parts include:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Cl. (Clarinet)
- Vo. solo (Soprano Soloist)
- Archi (Strings)

Performance markings include *div. arco* (divisi arco) and *mf* (mezzo-forte) for the strings.

Score for the second system, measures 6 through 10. The tempo is marked $(J = J)$ for measures 6-8 and $(J = J)$ for measures 9-10. The key signature has one flat.

Parts include:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Cl. (Clarinet)
- Vo. solo (Soprano Soloist)
- Archi (Strings)

Performance markings include *B balmesina a Temore* (Balmesina a Temore) for the soloist and *mf* (mezzo-forte) for the strings.

Measure 10 is marked with a box containing the number 10.

(♩ = ♩)

Picc.

Fl.

Cl.

Vc. solo

B bolmesinin b Temasi

div.

Archi.

11

Vc. solo

100

Archi.

(♩ = ♩)

Vc. solo

unia.

div.

Archi.

(J = J) [12] (J = J) (J = J) (J = J) (J = J)

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Vc. solo

Archi

uniss.
mf
uniss.
mf
mf

(J = J)

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Vc. solo

Archi

pizz.
pizz.
f.pizz.

13

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and solo voices. The score is in 2/2 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Woodwinds: Piccolo (Pico.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.).

Strings: Violins (Vc.), Violas (Vcl.), Cellos (Vcllo.), and Double Basses (Cb.).

Solo Voices: Soprano (Vo. solo).

Key Signature: Two flats (B-flat and E-flat).

Time Signature: 2/2.

Tempo/Character: Indicated by the time signature and the overall style, which suggests a slow, grand tempo.

Notation and Dynamics: The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *dim.*, *arco*, *pizz.*). The woodwinds and strings play sustained chords and moving lines, while the solo voices enter with melodic phrases.

Performance Instructions: The score includes several performance instructions, such as *arco* (arco), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco).

14 I solo

Cl. *f*

Vo. solo *mf*

Archi *pizz.* *p*

Archi *pizz.* *p*

Archi *pizz.* *p*

Archi *pizz.* *p*

Archi *pizz.* *p*

Cl. *I*

Cor. *Gelişme bölümü*

Vo. solo *cresc.*

Archi

syf: 30

15

Cor.

Vc. solo

Archi

16

Cor.

Vc. solo

Archi

Cl.

Fag.

C-fag.

Vc. solo

Archi

148

17

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Vo. solo

dim. *p* *ff*

Archi

(pizz.)

(pizz.)

f

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 17 through 22. Measures 17 and 18 feature the Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), and Cor Anglais (Cor.) parts, all playing a rhythmic pattern of eighth notes. The solo voice (Vo. solo) part begins in measure 17 with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic, then moves to a 'ff' (fortissimo) dynamic in measure 18. Measures 19 through 22 show the string section (Archi) with a 'pizz.' (pizzicato) marking in measures 19 and 20, and a 'f' (forte) dynamic in measures 21 and 22.

18

Cor.

(*J=J*)

Vo. solo

dim. *p*

Archi

pizz.

pizz.

p

p

p

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 18 through 26. Measures 18 and 19 feature the Cor Anglais (Cor.) part with a 'J=J' marking. The solo voice (Vo. solo) part continues with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic. Measures 20 through 26 show the string section (Archi) with a 'pizz.' (pizzicato) marking in measures 20 and 21, and a 'p' (piano) dynamic in measures 22 through 26.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and a solo voice. The instruments listed on the left are Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cb. (Contrabass), Vo. solo (Solo Voice), and Archi (Strings). The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature at the top left. The score features various dynamics, including *ff* (fortissimo) and *ffz* (fortissimo crescendo), and articulations such as *pizz.* (pizzicato) and *v* (accents). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the solo voice part is more melodic. The Piccolo and Flute parts have some trills and grace notes. The Oboe and Clarinet parts have some slurs and accents. The Bassoon and Contrabass parts have some slurs and accents. The Solo Voice part has some slurs and accents. The Strings part has some slurs and accents. The score is written in a standard musical notation with staves and clefs. The page number 12 is visible in the bottom left corner.

Musical score page 19 from "L'Espresso". The score includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais, Violoncello solo, and Archi (Strings). The music features various dynamics like *ff*, *mf*, and markings such as "arco" and "gelismo balume".

21

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Vc. solo

Archi

22

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Vc. solo

Archi

20

(♩ = ♩)

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Vo. solo

Archi

(pizz.)

f (pizz.)

f (pizz.)

f (pizz.)

f (pizz.)

f

24

Picc.

Ob.

Cl.

Vo. solo

Archi

203. Btemasinen a motivi

203. Btemasinen a motivi

Picc. Fl. Ob. Cl. Cor. Vo. solo Archi

motif a

cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

23

Picc. Fl. Ob. Cl. Vo. solo Archi

203 B temasson a motifi

[illegible]

This musical score is for a section of an orchestra, featuring five staves. The staves are labeled on the left as follows: Picc. (Piccolo), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Vc. solo (Violoncello solo), and Archi (Archi, or Strings). The Piccolo staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Oboe and Clarinet staves are also in treble clef with a key signature of one sharp. The Violoncello solo staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The Archi staff consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef, all with a key signature of one sharp. The music is written in 4/4 time. The Piccolo part features a melodic line with many sixteenth notes. The Oboe and Clarinet parts have a similar melodic line, with the Oboe part starting with a forte (f) dynamic. The Violoncello solo part has a melodic line with many sixteenth notes. The Archi part consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef, all with a key signature of one sharp. The music is written in 4/4 time. The Piccolo part features a melodic line with many sixteenth notes. The Oboe and Clarinet parts have a similar melodic line, with the Oboe part starting with a forte (f) dynamic. The Violoncello solo part has a melodic line with many sixteenth notes. The Archi part consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef, all with a key signature of one sharp.

(♩ = ♩)

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

c. solo

Archi

28

Cor.

c. solo

Archi

arco

pizz.

27

KÖPRÜ

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Vc.solo

Archi

228

gelişme bölümü bitti

KODETTA

ff

dim.

28

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Vc.solo

Atması

p

8- 30 (♩ = ♩)

Picc.

Fl.

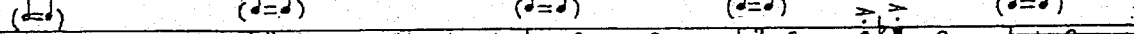
Ob.

Cl.

Fag.

C.fag.

Vc. solo

Cor. 

Cor

Vo. solo

Handwritten musical score for two parts: **Cor.** (Cornet) and **Vc. solo** (Violoncello solo). The score is written on two staves. The top staff is for the Cornet, and the bottom staff is for the Violoncello solo. The music is in 2/2 time, indicated by the time signature at the beginning of the top staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number 31 is present in the top staff. The bottom staff features a section marked with a circled 'b'.

32

Cor.

Vo. solo

Archi

div. arco

mf

div. arco

mf

arco

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

Vo. solo

Archi

unis.

div.

33

Picc. $(\text{♩}=\text{♩})$ ff

Fl. ff

Ob. ff

Cl. ff

Fag. ff

C.fag. ff

Vc. solo ff

unis. mf

unis. mf

unis. mf

unis. mf

Vc. solo $(\text{♩}=\text{♩})$ $(\text{♩}=\text{♩})$ $(\text{♩}=\text{♩})$ $(\text{♩}=\text{♩})$ $(\text{♩}=\text{♩})$ $(\text{♩}=\text{♩})$

Archi f *espress.*

Archi f *espress.*

Archi f

84

Ob. *(♩ = ♩)*

Vc. solo *dim. mf*

35

Ob. *dim. p*

Vc. solo *dim. p*

Archi

p

arco

Ob. *p*

Vc. solo

Archi

Musical score for measures 38-40. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Violoncello/Solo (Vc. solo). Measure numbers 38, 39, and 40 are indicated above the staves. The tempo/meter marking is (J=J). Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). The key signature has one flat.

[illegible]

Violoncello solo

mf dim. p mp

Archi

mf arco dim. pp pizz. p

Violoncello solo

Archi

Violoncello solo

lenuto cresc. mf dim.

Archi

cresc. mf dim. non cresc. non cresc.

Kapanis Kapreli

42 I solo (A) *tenuto*
mp espressivo *cresc.*

Cl.

Cor.

Timp.

Vo. solo

Archi

43 *tenuto* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *non cresc.* *pp* *poco rit.* *a tempo* *p cresc.* *p sub.*

Cl.

Cor.

Timp.

Vo. solo

Archi

non cresc. *pp* *pp sub.*

44

Cl.

Cor.

Timp.

o. solo

Archi

p

pp

con sord. arco

p

arco

espress.

espress.

45

Timp.

o. solo

con sord. arco

pp espressivo

con sord. arco

pp

con sord.

pp

pp

pp

pp

pp

46

Archi

cresc. *f* *p* *mf*

47

Vo. solo

pespress.

Archi

mf *dim.* *p* *pp*

48

Vo. solo

10.64 *cresc.* *mf dim.*

Archi

poco cresc. *poco espess.* *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.*

poco rit. a tempo

Vo. solo

Archi

mp dim. p pp f pizz. mf pizz. mf pizz. mf pizz. mf

49

(♩ = ♩) poco riten. (♩ = ♩) a tempo riten.

Vo. solo

Archi

dim. arco pp mp arco mf arco mp

50 a tempo

Inon stacc.

Fl.

Cl.

Fag.

Vo. solo

Archi

p dolce non stacc. p dolce non stacc. p dolce p dolce

pizz. mp pizz. mp pizz. mp pizz. mp

51

poco riten. a tempo

(♩ = ♩) non stacc.

Fl. *p dolce*
Cl. *non stacc.*
p dolce
Fag. *non stacc.*
p dolce
Cor.
Vo. solo *dim.* *p*
Archi *p*

(♩ = ♩) I Più Mosso

Fl. *p cresc.*
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Vo. solo

52

Ob.

Cl.

Fag.

Vo. solo

Archi

mf cresc.

mf cresc.

cresc.

senza sord.

pizz.

mf pizz.

mf pizz.

mf pizz.

mf pizz.

mf

53

Ob.

Cl.

Fag.

Vo. solo

Archi

mf espress.

mf espress.

mf espress.

Fl. *mf espr.*

Ob.

Cl.

Fag.

Vo. solo

Archi

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fag. *mf espress.*

Vo. solo *f espress.*

Archi

arco

f espress.

arco

f espress.

pizz.

pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 37. It contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Solo Voice (Vo. solo), and Strings (Archi). The score is divided into two systems. The first system shows the woodwinds and solo voice with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *mf espr.* and *f espress.*. The strings are also present, with some parts marked *arco* and *pizz.*. The second system continues the musical material, with the solo voice part featuring a more active melodic line. The woodwinds provide harmonic support. The strings play a rhythmic and harmonic foundation, with some parts marked *f espress.* and *pizz.* (pizzicato).

Fl. *mf espress.* *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *ff*

Cl. *ff*

Fag. *mf espress.* *cresc.* *ff*

ff *cresc.* *ff* *arco*

Archi *arco* *f espress.* *cresc.* *pp molto espressivo* *arco*

f espress. *cresc.* *pp molto espressivo*

Ob. *ff* *3* *3* *3* *3* *3*

Cl. *ff* *3* *3* *3* *3* *3*

3 *3* *3* *3* *3* *3*

Archi *b* *b* *b* *b* *b* *b*

Ob.

Cl.

Fag.

Vo. solo

Archi

Measures 50-54. The Solo Voice part features triplets and a *p espress.* marking. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets in the upper voices.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Vo. solo

Archi

55

Measures 55-57. The Solo Voice part features a triplet and a *f espress.* marking. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets in the upper voices.

Picc. *p cresc.* *ff*

Fl. *p cresc.* *ff*

Ob. *a2* *p* *ff*

Cl. *a2* *p cresc.* *ff*

Fag. *a2* *p cresc.* *ff*

Cor. *s*

Timp.

Celesta

Vo. solo *ff espress.*

Archi *p cresc.* *ff*

Röpriz (J=J)

56 (J=J)

Picc. *ff espress.*

Fl. *ff espress.*

Ob. *ff espress.*

Cl. *ff espress.* *a2*

Fag. *ff* *ff p* *ff* *ff espress.* *a2*

Cor. *ff*

Timp. *ff* *deciso*

Celesta

Vo. solo *V*

Archi *ff* *ff p* *ff* *ff espress.*

Picc. Fl. Ob. Cl. Fag. Cor. Archi

tenuto
ff espress.
f
mf dim.
p

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

57

Cor. Cel. Vo. solo Archi

pp
Gelsa ta
p
p
con sord.
arco
pp
p
p
arco
p poco espress.

58

Cel.

Vo. solo

Archi

con sord.
pizz.

p

con sord.
arco

pp

p poco espress.

Cel.

Vo. solo

V. I

Vo.

Cb.

pizz.

p

p poco espress.

59

Cel.

Vo. solo

VI. I

VI. II

Vo.

Cb.

arco

pp

(pizz.)

p

Cl. *p* *pp*

Cel. *p*

Vc. solo

Vo.

Cb. *pizz.*

60

Cl. I. II *muta in B*

Vc. solo

Vo. *arco* *pp* *arco* *pp*

Cb. *pp*

Timp. *pp* *p*

Vc. solo *morendo*

Vi. *pizz.* *p*

Vlc. *pizz.* *p*

Vo. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p* *allacca*

✱

♩ = ♪ CADENZA

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The melody begins with a quarter note on G4, followed by a quarter rest, then a half note on A4, and continues with various rests and notes. The piece concludes with a double bar line. The notation is written in ink on aged paper.

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure. A slur covers the first four measures, and another slur covers the next four measures. The system ends with a quarter note G4.

Handwritten musical notation for the second staff, continuing the melody with various notes and rests.

[illegible]

Musical score for the second system of 'The Song of the Lark'. The music is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a key signature change from one flat to one sharp (F#) and a tempo change to 'pizz.' (pizzicato). The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Performance markings include 'p dim.' (piano, diminuendo) and 'pp' (pianissimo).

The first system of the musical score for 'The Swan Song' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The music features a series of chords and melodic lines, with a 'cresc.' (crescendo) marking towards the end of the system. The system concludes with a double bar line.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Moderato". The music begins with a piano (p) dynamic and features a melody with various ornaments, including grace notes and slurs. The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending concludes the piece. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff, and the words "The Rose Tree" are also written above the staff at the beginning of the melody.

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p' (piano). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The system ends with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a melody with various intervals and rests, accompanied by a piano part with chords and moving lines. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano part.

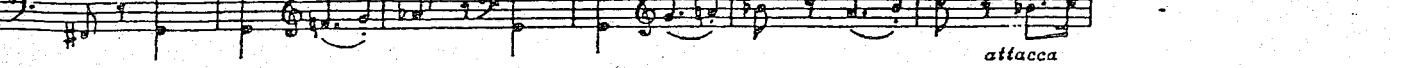
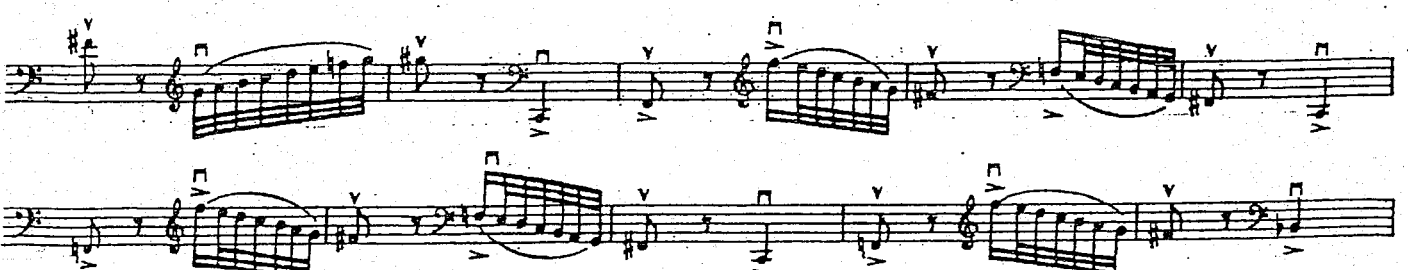
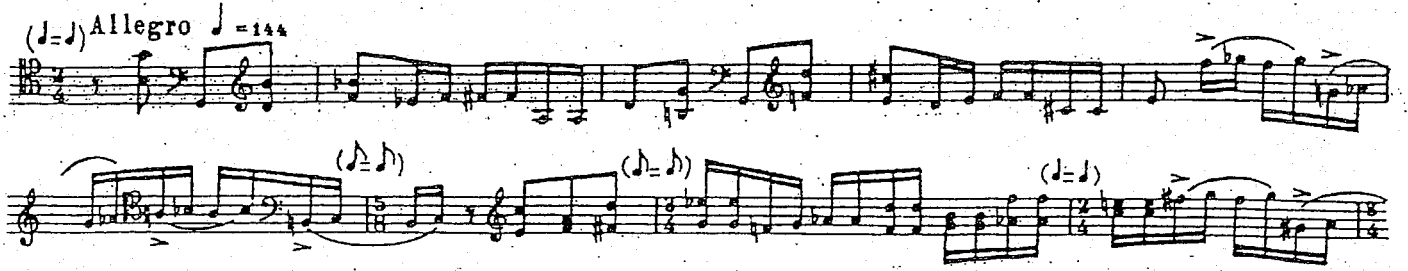
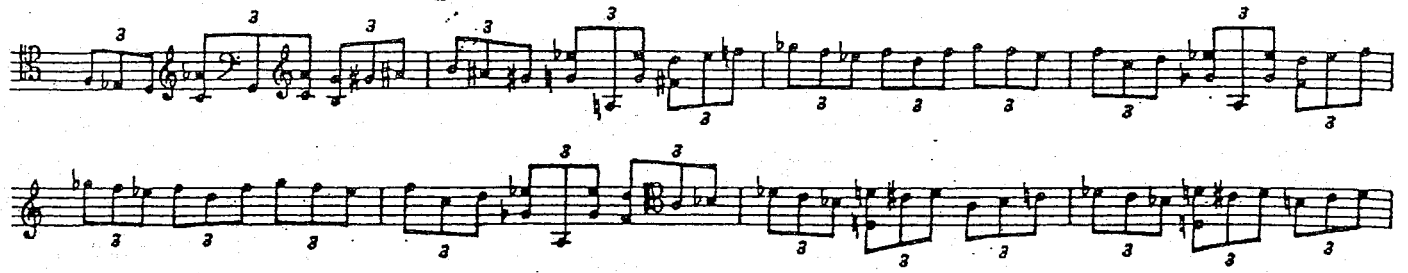
en. *a tempo* *pizz.* *dim.* *p* *(J=J)* *arco*

(J = J)

(J = J) accelerando poco a poco

cresc.

A musical score for a piece titled "Allegretto". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking "Allegretto" is centered above the staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together in groups of three (trios). There are several slurs over the notes, and a fermata is placed over a group of notes in the middle of the piece. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



IV

[62] Allegro con moto $\text{♩} = 88$

Ob.

Cl.

Vo. solo

Archi

Ob.

Cl.

Archi

Ob. $\text{♩} = 88$ $\text{a}2$ ff

Cl. $\text{a}2$ ff

Vo. solo ff

Archi $\text{senza sord. arco ff}$

Ob. $\text{a}2$

Cl. $\text{a}2$

Archi fp

Score for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and String Ensemble.

Top System:

- Picc.** (Piccolo): *ff* (fortissimo)
- Fl.** (Flute): *ff* (fortissimo)
- Ob.** (Oboe): *ff* (fortissimo)
- Cl.** (Clarinet): *ff* (fortissimo)
- Fag.** (Bassoon): *ff* (fortissimo)
- Imp.** (Timpani): *ff* (fortissimo), *coperti* (covered), *secco* (dry)

Middle System:

- Archi** (String Ensemble): *fp* (fortissimo/piano), *ff* (fortissimo)

Bottom System:

- Picc.** (Piccolo): *ff* (fortissimo)
- Fl.** (Flute): *ff* (fortissimo)
- Ob.** (Oboe): *ff* (fortissimo)
- Cl.** (Clarinet): *ff* (fortissimo)
- Archi** (String Ensemble): *fp* (fortissimo/piano), *ff* (fortissimo)

[illegible]

Cl. *a2*

Timp.

Vc. solo

Archi

ff *pizz.*

fp *fp* *f*

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Vc. solo

Archi

ff *a2* *ff* *a2* *ff* *a2*

65 *Blema*

This musical score page, numbered 51, contains two systems of music. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), Solo Voice (Vc. solo), and a string section (Archi). The woodwinds and solo voice enter in the final measure of the system with a fortissimo (ff) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues with the Timpani, Solo Voice, and the string section. The Solo Voice part features a melodic line with various dynamics including mezzo-forte (mf), fortissimo (ff), and mezzo-piano (mp). The string section continues with a consistent eighth-note pattern.

System 1:

- Picc.**: Rests until the final measure, then plays a rapid sixteenth-note scale.
- Fl.**: Rests until the final measure, then plays a rapid sixteenth-note scale.
- Ob.**: Rests until the final measure, then plays a rapid sixteenth-note scale.
- Cl.**: Rests until the final measure, then plays a rapid sixteenth-note scale.
- Fag.**: Rests until the final measure, then plays a rapid sixteenth-note scale.
- Timp.**: Rests until the final measure, then plays a short melodic phrase.
- Vc. solo**: Enters in the final measure with a fortissimo (ff) dynamic.
- Archi**: Four staves of strings playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 2:

- Timp.**: Continues with the short melodic phrase from the first system.
- Vc. solo**: Continues the melodic line with dynamics including *mf*, *ff*, and *mp*.
- Archi**: Four staves of strings continuing the eighth-note accompaniment.

66

Vc.solo

Archi

Measures 66-71. The Violoncello solo part features a melodic line with slurs and accents. The string section (Archi) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 71.

Timp.

Vc.solo

Archi

Measures 72-77. The Timpani part has a simple rhythmic pattern with accents. The Violoncello solo part has a more complex melodic line with slurs and accents. The string section (Archi) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 77.

87

Picc.

Fl.

Ob. *a2*

Cl. *a2*

Fag. *a2*

Vc. solo *ff* *gliss.* 97

Archi

arco

arco

Vc. solo

Archi

Handwritten musical score for a section of a symphony. The score is written on four systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Violoncello solo (Vc. solo). The second system includes staves for the string section (Archi), consisting of Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses. The music is in 4/4 time. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with accents and dynamics like *ff* (fortissimo). The Violoncello solo part has a more complex, rhythmic melody. The string section provides harmonic support with sustained notes and some movement in the lower parts. The score is handwritten and shows signs of age, with some ink bleed-through and corrections.

Handwritten musical score for "Allegretto scherzoso" by Franz Schubert. The score is written on ten staves. The first three staves are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The fourth staff is for Violoncello solo (Vc. solo). The last five staves are for the string section (Archi), with parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time, indicated by a '3' over a '4' in a circle. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). A rehearsal mark '68' is present in the first staff, and another '442' is in the Vc. solo staff. The title "Allegretto scherzoso" is written at the top right.

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Vc. solo

Archi

p

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Vc. solo

Archi

a2

p

mf

Picc. Fl. Ob. Cl. Fag. Cor. Imp. s. solo

archi

pizz. f pizz. f pizz. f arco f arco f

mf mf mf

— e ille —

69

Pic. Fl. Ob. Cl. s. solo

archi

cresc. arco ff arco ff arco ff arco ff

tema 1

Archi

Measures 65-70. The string section (Archi) consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte) throughout the system.

70 *c. tenasi*

Vo. solo

Archi

Measures 70-75. The vocal soloist (Vo. solo) enters in measure 70 with a melodic line. The string section (Archi) continues with accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat major or D minor). Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

c. tenasi

Vo. solo

Archi

Measures 75-80. The vocal soloist (Vo. solo) continues the melodic line. The string section (Archi) provides accompaniment. The key signature changes to three flats (B-flat major or D minor). Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical score for a symphony, measures 71-75. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violoncello solo, and Archi (strings). The music is in 2/4 time and features various dynamics like *f*, *mf*, and *cresc.* The lyrics "cresc. masim gincemasi" are written under the Clarinet part.

72

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Vo. solo

Vlc.

Vo.

Cb.

p espress.

73

Fag.

Cor.

Vo. solo

Vo.

Cb.

First system of musical notation. Instruments: Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Vc. solo (Violoncello solo), Vo. (Voice), Cb. (Cello). The Fag. part starts with a dynamic of *f* and a *cresc.* marking. The Vc. solo part also features a *cresc.* marking. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, starting at measure 74. Instruments: Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Vc. solo (Violoncello solo), V. II (Violin II), Vle. (Viola), Ve. (Violoncello), Cb. (Cello). The Fag. part begins with a dynamic of *ff*. The Vc. solo part is marked *f feroce*. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. Instruments: Cl. (Clarinet), Vc. solo (Violoncello solo), V. II (Violin II), Vle. (Viola), Ve. (Violoncello), Cb. (Cello). The Cl. part features a dynamic of *ff*. The Vc. solo part continues with a melodic line. The system concludes with a double bar line.

Cl. *a2*

Vo. solo

V. al II

V. le.

Vo.

Cb.

75

Cl. *a2*

Vo. solo

div.
ff feroce

div.
ff

Archi

Archi

76

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Vo. solo

Archi

77

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Timp.

Vo. solo

Archi

ff *pizz.* *non div. pizz.* *ff* *a2* *8* *ff* *mf arco* *ff arco* *ff arco* *ff arco* *ff arco* *ff*

Score for page 63, featuring woodwinds, percussion, strings, and solo voices.

Woodwinds: Pico., Fl., Ob., Cl., Fag. (all marked *ff* in the first system).

Percussion: Timp. (marked *mf* in the first system).

Strings: Archi. (marked *ff* in the first system).

Solo Voice: Vo. solo (marked *ff* in the first system).

Coro: Cor. (marked *ff espressivo* in the second system, starting at measure 78).

String Section: Archi. (marked *pizz.* in the third system).

79 $\text{♩} = 108. (\text{♩} \text{♩} = \text{♩})$

Cor.

Timp.

mf

Vo. solo

ff

Archi

Vo. solo

Archi

arco

mf

arco

mf

arco

mf

arco

mf

arco

mf

80 Poco meno mosso

This musical score page contains measures 80 through 84 of a piece. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The score is arranged in two systems of staves.

First System (Measures 80-84):

- Picc.** (Piccolo): Measures 80-81 are rests; measures 82-84 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Fl.** (Flute): Measures 80-81 are rests; measures 82-84 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Ob.** (Oboe): Measures 80-81 are rests; measures 82-84 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Cl.** (Clarinet): Measures 80-81 are rests; measures 82-84 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Fag.** (Bassoon): Measure 80 has a first ending marked 'a2.' and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 81-84 play a sixteenth-note pattern.
- Vi. solo** (Violin solo): Measures 80-81 play a sixteenth-note pattern; measure 82 has a *pizz.* (pizzicato) marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic; measures 83-84 continue the sixteenth-note pattern.
- Archi** (Archi - Strings): Measures 80-81 play a sixteenth-note pattern; measure 82 has a *pizz.* marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic; measures 83-84 continue the sixteenth-note pattern.

Second System (Measures 85-89):

- Picc.** (Piccolo): Measures 85-89 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Fl.** (Flute): Measures 85-89 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Ob.** (Oboe): Measures 85-89 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Cl.** (Clarinet): Measures 85-89 play a rapid sixteenth-note pattern.
- Cor.** (Cor Anglais): Measures 85-89 play a sixteenth-note pattern.
- Vi. solo** (Violin solo): Measures 85-89 play a sixteenth-note pattern.
- Archi** (Archi - Strings): Measures 85-89 play a sixteenth-note pattern.

Score for measures 81-84, featuring various instruments and dynamics.

Measures 81-84:

- Picc.** (Piccolo): Rests in measures 81-84.
- Fl.** (Flute): Rests in measures 81-84.
- Ob.** (Oboe): Rests in measures 81-84.
- Cl.** (Clarinet): Rests in measures 81-84.
- Cor.** (Cor Anglais): Rests in measures 81-84.
- c. solo** (Cello solo): *ff* (fortissimo) in measures 81-84.
- Archi** (Archi): *f* (forte) in measures 81-84, *pp* (pianissimo) in measures 83-84.

Measures 85-88:

- Ob.** (Oboe): *pp* (pianissimo) in measures 85-88.
- Cl.** (Clarinet): *pp* (pianissimo) in measures 85-88.
- Fag.** (Bassoon): *pp* (pianissimo) in measures 85-88.
- Timp.** (Timpani): *mf* (mezzo-forte) in measures 85-88.
- c. solo** (Cello solo): *pp* (pianissimo) in measures 85-88.
- Vo.** (Voice): Rests in measures 85-88.
- Cb.** (Double Bass): Rests in measures 85-88.

This musical score is for the 'The Swan' scene from Tchaikovsky's Swan Lake. It features a woodwind section (Ob., Cl., Fag.), Timpani (Timp.), a Solo Violin (Vc. solo), and a string section (Vc., Cb.). The woodwinds play a melody in the key of B-flat major, with the Oboe and Clarinet in E-flat. The Solo Violin plays a rapid, arpeggiated figure. The strings provide a harmonic foundation with a slow, moving bass line. The score is written for a full orchestra, with the woodwinds and strings playing in the key of B-flat major. The Solo Violin part is marked with a 'V' and a 'V'.

Handwritten musical score for measures 81-84. The score is written for the following instruments:

- Picc.** (Piccolo): Measures 81-84.
- Fl.** (Flute): Measures 81-84.
- Ob.** (Oboe): Measures 81-84.
- Cl.** (Clarinet): Measures 81-84.
- Fag.** (Bassoon): Measures 81-84.
- Ve. solo** (Violoncello solo): Measures 81-84.
- Archi** (Strings): Measures 81-84.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pizz.* (pizzicato). The tempo marking *meno* is present. The score is numbered 82 in the top right corner.

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Vc. solo

Archi

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Vc. solo

Archi

$(\text{♩} = \text{♩}) \frac{5}{8}$

$(\text{♩} = \text{♩}) \frac{3}{4}$

$(\text{♩} = \text{♩}) \frac{5}{8}$

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, including Pico, Fl., Ob., Cl., Fag., Vo. solo, Archi, Cl. (83), Fag., Vo. solo, Vle., Vo., and Cb. The music is in 3/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is handwritten and includes a large "3" and "2" at the top.

(a2) (d=d)

Cl.

Fag.

Vc. solo

Archi

arco

(d=d) 84 5

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

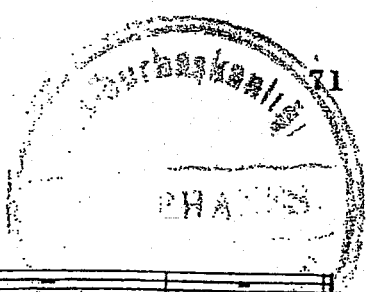
Ve. solo

Archi

2/1

5/8

2/1



Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vo. solo

Archi.

KAYNAKLAR

Altın Klasikler Koleksiyonu, Nesa Basın ve Yayın, 1. Basım, sf. 275

Dinleyicinin Kitabı, Yakın Kitapevi, 2. Basım, Üner BİRKAN, sf. 532

Müzik Ansiklopedisi, 1. Basım, Ahmet SAY, 3. Cilt, sf. 390

Müzik Kılavuzu, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş 5. Basım, Faruk YENER, sf. 368

Müzik Kılavuzu, Karacan Yayınları, 3. Basım, Faruk YENER, sf. 293

Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Vural SÖZER, sf. 117

Şostakoviç: Hayatı ve Eserleri, Dünya Yayıncılık, 1. Basım

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, S. SAIDE, 21. Cilt, sf. 929

The Oxford Dictionary of Music, Michael KENNEDY, sf. 661

Dimitri Şostakoviç'in Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu,

Emre Özkul (2007), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, sf. 16 – 30

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://encyclopedia.com/doc/1E1-shostako.html>

<http://www.bbc.co.uk/dna/ww2/A7710266>

http://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Concerto_No.1_%28Shostakovich%29

http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_hasanucarsu.html

<http://www.siue.edu/~aho/musov/dimitri.html>

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Ankara'da doğdu. 1993 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuari'na kabul edilerek viyolonsel bölümünde Ok. Emel Akarsu ve Öğr. Grv. Melih Kara ile çalıştı.

2004 yılında Doç. Çağlayan Ünal Sümer, 2005 yılında "Apple Hill Chamber Player" oda müziği sanatçılarından Rupert Thompson, aynı yıl Prof. Marcio Cameiro, Pablo de Naverán ve Ali Sak, 2006 yılında Prof. Raphael Wallfisch ile çalıştı.

2004 yılında Yamaha Avrupa Müzik Vakfı Genç Yetenekler Solistlik yarışması ve VII. Edirne Uluslararası Genç Yetenekler Solistlik Yarışmasında mansiyon ödülü aldı.

2005 yılında Tibor Varga Müzik Akademisi'nde Edward Elgar Viyolonsel Konçertosu'nü ve aynı yıl Ankara Rus Konsolosluğu'nda ve TRT Radyosu'nda Sergei Rachmaninov'un oda müziği eseri "Elegie" seslendirdi. 2006 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi ve Osmangazi Üniversitesi'nde ASO Cello Quartett, Fagot Quartett ve Flüt Quartett ile birlikte oda müziği ve solo konserler verdi. 2007 yılında İsviçre'deki International Menuhin Akademi'de Stanimir Todorov ve Christoph Richter ile çalıştı ve aynı yıl Bodrum'da gerçekleşen Eklisia Yaz Müzik Okuluna katıldı ve Alma Quartett sanatçılarından Markus Beul, Andreas Greuer, Fabian Kircher, Prof. Tobias Kühn ve Guy Ben-Zion ile oda müziği ve solo repertuar çalıştı ve Gümüşlük Klasik Müzik Festivali'nde Mozart Quartett ve Celloquartett ile birlikte birçok oda müziği konseri verdi.

2005 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuari'nı Öğr. Grv. Melih Kara'nın sınıfından mezun oldu ve aynı yıl Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası'nın sınavını kazandı 2005-2006 yılları arasında bu orkestranın grup şefliği görevini üstlendi. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuari'nde Prof. Reşit Erzil'in yüksek lisans sınıfına kabul edildi ve yüksek lisans eğitimine başladı. 2008 yılında CSO Viyolonsel sanatçısı Oğuzhan Kavruk ile orkestra ve solo repertuar çalışan sanatçı, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası üyesidir.