

ALBAN BERG OP. 1 PİYANO SONATI VE YORUM KILAVUZU

Eser Öykü Dede

SANATTA YETERLİK

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Ahmet Burak Basmacıoğlu

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2013



ÖZET

ALBAN BERG OP. 1 PİYANO SONATI VE YORUM KILAVUZU

Eser Öykü Dede

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2013

Danışman: Doç. Ahmet Burak Basmacıoğlu

Bu çalışma Alban Berg'in Op. 1 Piyano Sonatı'nı müziğin tarihsel gelişimi içinde konumlandırmayı ve Alban Berg'in besteciliğindeki temel eğilimler çerçevesinde incelemeyi amaçlar. Ekspresyonizm akımına dahil edebileceğimiz Op. 1 Piyano Sonatı, atonalin kıyısında duran bir eserdir. İlk karşılaştığında yorumcuya kendini hemen açmayan yoğun bir müzikal dile sahiptir. Bu çalışma ile Türkiye'de çok sık seslendirilmeyen bu eserin yorumlanmasıyla ilgili yapısal ipuçları sağlama amacı güdülmüştür. Sunulan yapısal analiz ve yorum kılavuzu, yirminci yüzyıl başlarında yazılmış ve günümüz müziğini derinden etkilemiş bu esere yakınlaşmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Alban Berg, İkinci Viyana Okulu, ekspresyonizm, Op. 1 Piyano Sonatı yorum kılavuzu

ABSTRACT

ALBAN BERG PIANO SONATA OP. 1 AND A PERFORMANCE GUIDELINE

Eser Öykü Dede

Doctorate of Musical Arts

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, May 2013

Advisor: Assoc. Prof. Ahmet Burak Basmacıoğlu

This study aims at positioning Alban Berg's Op. 1 Piano Sonata in the context of the historical development of music, and examining it within the framework of the basic trends in Berg's composition. Op. 1 Piano Sonata, which can be included in expressionism, is a piece that borders on atonality. It has an intensive musical language that does not give in to the performer presently. The goal of providing structural clues for Op. 1 Piano Sonata, which is not performed very often in Turkey, is pursued with this study. Presented analysis and performance guideline aspire to approach this early twentieth century piece that deeply influenced contemporary music.

Keywords: Alban Berg, Second Viennese School, expressionism, Op. 1 Piano Sonata performance guideline

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Eser Öykü DEDE' nin “Alban Berg, Op. 1 Piyano Sonatı ve Yorum Kılavuzu” başlıklı tezi 03 Mayıs 2013 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Burak BASMACIOĞLU

Üye : Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Üye : Doç. Lilian TONELLA TÜZÜN

Üye : Doç. Gökhan AYBULUS

Üye : Yrd. Doç. İrfani ÖZDEMİR

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Konservatuvardaki piyano öğrenciliğim boyunca kendisine çok şey borçlu olduğum ilk öğretmenim Öğr. Gör. Seçil Akdil'e; yüksek lisans çalışmamı danışmanlığı altında yürüttüğüm ve sanatta yeterlik çalışmalarına birlikte başladığım, bu tezin hazırlanma sürecinde aramızdan ayrılan değerli öğretmenim Prof. Zöhrab Adıgüzelzade'ye; kısa zamanda sunduğu değerli katkılardan dolayı danışmanım Doç. Ahmet Burak Basmacıoğlu'na; bu süreçte her anlamda yanımda olan Özgür Gökmen'e ve beni hep destekleyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezde Alban Berg'in Op. 1 Piyano Sonatı'nın UE33070 numaralı edisyonundan yer verilen ölçüler yayınevinin izni ile kullanılmıştır. Universal Edition A.G.'den (Viyana) Aygün Lausch'a teşekkür borçluyum.

Eser Öykü Dede

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
ON DOKUZUNCU YÜZYIL SONU, YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞI AVRUPASINA BAKIŞ.....	2
1. MÜZİKTE MODERNİZM.....	2
2. EKSPRESYONİZM: ON İKİ NOTA MÜZİĞİNE GİDEN YOL.....	5
İKİNCİ BÖLÜM	
ALBAN BERG OP.1 PİYANO SONATI'NA GENEL BAKIŞ.....	9
1. SCHOENBERG ETKİSİ.....	9
2. <i>DEVELOPING VARIATION</i>	11
3. KONTRPUAN.....	14
4. WAGNER ETKİSİ.....	14
5. <i>CREEPING KROMATİZM</i>	16
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
ALBAN BERG OP. 1 PİYANO SONATI YORUM KILAVUZU.....	18
SONUÇ.....	36
KAYNAKÇA.....	38

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1-4. ölçüler, Tema, <i>a tempo</i> 'ya kadar olan bölüm.....	19
Şekil 2. 4. ölçü.....	22
Şekil 3. 7-8. ölçüler.....	22
Şekil 4. 9-12. ölçüler, iki kırık akordan oluşan iki sekizlik-üçleme-dörtlük.....	23
Şekil 5. 30-39. ölçüler.....	23-24
Şekil 6. 46. ölçü.....	24
Şekil 7. 50-51. ölçüler.....	24
Şekil 8. 138-144. ölçüler.....	25
Şekil 9. 46-48. ölçüler.....	26
Şekil 10. 50-71. ölçüler.....	27-28
Şekil 11. 58. ölçü.....	29
Şekil 12. 79-84. ölçüler.....	30
Şekil 13. 92-93. ölçüler.....	30
Şekil 14. 101-102. ölçüler.....	31
Şekil 15. 113-114. ölçüler.....	31
Şekil 16. 118-120. ölçüler.....	32
Şekil 17. 122-125. ölçüler.....	32
Şekil 18. 130-137. ölçüler.....	33
Şekil 19. 171-180. ölçüler.....	35

GİRİŞ

İkinci Viyana Okulu bestecilerinden Alban Berg'in (1885-1935) Op.1 Piyano Sonatı, bestecinin Schoenberg'le yaptığı ilk profesyonel müzik çalışmalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Eser bir "ilk eser" olmasına rağmen Berg'in tüm bestecilik yaşamı boyunca ilgilendiği, ayırt edici özelliklerini oluşturan yapıların tanınırlığıyla dikkat çeker.

Bu güçlü ve tutarlı müziksel yol, Schoenberg'in teorikleştirmelerine körü körüne bağlı kalmadan, "kendisini" ortaya koyan bir yön izlemiştir; yirminci yüzyılın geleneksel olanı yok sayıp yeni anlatım biçimleri bulmayı deneyen akımlarından, "yeniyi" eskiyle organik bağını kesmeden söylemeye çalışmasıyla ayrı düşmüştür. Bu geleneksel gibi görünürken devrimci olan yaklaşım, bize Berg'in müzikle kurduğu samimi ilişkiyi gösterir.

Bu tezin konusu olan Op.1 Piyano Sonatı, Berg'in içinde duyduğu müziği piyano aracılığıyla aktardığı bir örnektir. Piyano tekniği ya da sonat formu burada amaç değil, müziğin ortaya çıkarılması için birer araçtır. Eserin yorumlanmasında biçimsel karmaşanın ötesine geçmek ve duru bir anlatıma ulaşmak için tezin birinci bölümünde eserin yaratıldığı atmosfer ele alınacak, ikinci bölümde eserin yapısal olarak anlaşılmasını destekleyecek teknikler ve etkiler konu edilecektir. Sonatın çok katmanlı yapısı içinde hiyerarşik bir yapı kurmak "doğru" yorumun bulunmasına katkı sağlayabilir. Üçüncü bölüm, bu eseri çalışmaya karar vermiş piyano öğrencilerinin ya da piyanistlerin sonatın dilini sadeleştirmelerini ve böylelikle daha rahat yorumlayabilmelerini amaçlayan önerileri içermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ON DOKUZUNCU YÜZYIL SONU, YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞI AVRUPASINA BAKIŞ

Avrupa’da on sekizinci yüzyıl ortasından itibaren endüstri devrimi dünyayı benzeri görülmemiş bir biçimde dönüştürmeye başlar. Bilim, toplumsal yaşamın her alanına nüfuz eder. Albert Einstein’ın görelilik kuramı (1905) fizik bilimini yeniden tanımlarken, röntgen ışını ve radyoaktivitenin keşfi atomun yapısına dair pek çok yeni buluşa yol açar. Endüstri, doğa ile insan arasına yerleşerek insanın kendine yabancılaşmasını derinleştirir.

Aydınlanma Çağı’ndan beri süregelen akılcılık, on dokuzuncu yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın başındaki gelişmelerle doruğa ulaşarak “tanrı” kavramının gizemini yitirmesine yol açar. Sekülerizm, bireyin önem kazanmasını destekler. Duyular ve algıların dolaysızlığıyla kişi “tanrı”yı kendi içinde yaratır. “İnsan” odağa yerleşir.

Dünyayı ve insanı anlamaya çalışırken, olguları tek tek ele almak yerine bunların birbirleriyle olan ilişkilerini kurmak, aralarındaki bağlantıları okumak önem kazanır. Maddenin içindeki en küçük birime doğru yol alarak atomu keşfeden derinlemesine bakış, zaman içinde, sanayi devriminin yarattığı sosyo-ekonomik değişimin yol açtığı karmaşaya, istikrarsızlığa, iletişimin hızlanmasına, üretim biçiminin dönüşümüne ve insanın makineleşmesine tepki olarak iç dünyaya, insanın kişiliğine, özgünlüğüne, duygularına yönelir.

Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı (1890) “insan”ı anlamada önemli ipuçları sunarak, zaman içinde antropoloji, eğitim, toplumbilim, tarih, felsefe gibi bilim dallarında, yazın alanında etkili olur.

1. MÜZİKTE MODERNİZM

Latince *modernus* kelimesinden gelen modern kavramı, bugüne ait, çağdaş, yeni, geçmişten bağımsız anlamlarını taşır. Modernizm ise “modern düşünce biçimini,

bir üslubun ya da bir ürünün modern zamana özgü özelliklerini, moderne duyulan yakınlığı” ifade eder. Modernizm geçmişle iki ayrı yönden ilişki kurmuştur: Biri geçmişin değerlerini yeniden yaratma, bir tür yeniden doğuş; diğeri ise bugün ve geleceğin geçmişle bağını tamamen kopartması, bugüne kadar yapılmamış olanın yapılmasıdır. Erken modernizmin sanat akımları, endüstrileşme, kentleşme, bilimsel düşüncenin egemenliği, makinalaşma gibi yeniliklerin etkisinde, soyut ve yalın olanı bulma derdinde oldular (Aslanoğlu, 1988: 59).

Modern hayatın belirleyici niteliği, gelenekle yeniliğin bir arada var olmasından doğan kökten çelişkidir. Modernizmin “yeni” olana övgüsü, on dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başındaki bilimsel, politik ve kültürel gelişmeler, Orta Avrupa ve özellikle de Almanya ve Avusturya’da, geleneksel olanı topluca reddeden bir sanatçılar kuşağını ortaya çıkardı. Bu kuşak geleneğin yerine ilerlemeyi koyuyordu.

Bu kuşağın üyesi olan Alban Berg (9 Şubat 1885-24 Aralık 1935) yaşamının neredeyse tümünü Viyana’da geçirdi. Modernizmin, gelenekle yeniliğin çatışmasını barındıran yapısı, tüm Avrupa’da olduğu gibi çağ sonu Viyanasında da hakimdi. Yoğun tartışmaların yaşandığı bu canlı entelektüel ortam, yirminci yüzyılın psikoanaliz, analitik felsefe, işlevsel mimari, tasarım, *Art Nouveau*, ekspresyonizm ve on iki nota müziği gibi önemli devrimci fikirlerinin mayalandığı yer oldu (Esslin, 1990: 1-3).

Modernizm müzikte, edebiyat ve görsel sanatlarda olduğu kadar örgütlü bir hareket ortaya koymamış, ama aynı ruha ve endişelere sahip olan Amerika’dan Charles Ives, Carl Ruggles; Macaristan’dan Béla Bartók; Rusya’dan Igor Stravinsky ve Avusturya’dan Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Ernst Krenek, Almanya’dan Kurt Weill, Paul Hindemith gibi sanatçılar tarafından sanatın diğer dallarıyla yakın kronolojik ilişki ve etkileşim içinde gelişmiştir (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 3).

Müzikte modernizmin başlangıcı kabul edilen gelişme, ton kavramının bırakılmasıydı. Bu durum, resim sanatında Wassily Kandinsky'nin 1910'da ilk soyut yapıtını ortaya koyuşuyla eşleştirilebilir (Griffiths, 2010: 221).

Tabiidir ki bu birdenbire gerçekleşmemiştir. İhtişam, kalabalık orkestralar, yoğun tınılar kullanan Richard Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss gibi geç-romantizm bestecileri, ulaştıkları kromatizmle tonal alanın sınırlarını zorlasa da hâlâ ayakları tonalite zeminine basmaktadır.

Geç-romantizmde, yapılmamış olana doğru yönelen bu devinim, sınırı gözden kaybetmeden ton dışı alana geçmek ve bazen de orada kalmak eğilimindeydi. Giriftleşen kromatizmin zaman zaman ayaklarımızı yerden keserek yönümüzü kaybettirmesi, on iki nota müziğine giden yol olarak düşünülebilir.

Gerginlik ve çözülmenin somut ve mutlu dünyasındaki sonsuz gelgitler bırakılmış, tutunacak bir dalın olmadığı, belirsiz, tekinsiz ve bulanık bir dünyaya yolculuk başlamıştı. Gerçeklikle yüzleşmek için, bireyin, doğanın olumsuz, kokuşmuş taraflarını da görmesi, güvenli olana sığınmadan var olma cesareti göstermesi gerekiyordu.

Burada belirsizlik, bulanıklık yalnızca “tonal” parametrelerle ilgili değil, tempo ve ritim bağlamında da düşünülmelidir. Einstein'ın 1905 tarihli görelilik kuramı, o güne kadar gelen “mutlak zaman” anlayışını yerle bir etmiş; çoklu zaman kavramını ortaya çıkarmıştır. On altıyla yirminci yüzyıl arasındaki müzikte zamanın dışavurumu kuvvetli ve düzenli olmuş, yaşamı algılayışta bir düzenlilik hissi yaratmayı amaçlamıştır. Çoklu zaman fikri ve değişen yaşam koşulları, bestecileri düzensiz, girintili-çıkıntılı, parçalara ayrılmış bir zaman kullanımına yöneltmiştir (Griffiths, 2010: 223).

Webern (1998: 12), *Yeni Müziğe Doğru* adlı kitabında, tonal müziğin devam ettirilmesinin müziğin potansiyelinin bir noktada takılı kalması olacağını belirtir. İnsanın, doğanın nimetlerini giderek daha iyi değerlendirdiğini, değerlendirmesi gerektiğini söylemiştir. Ona göre konsonanslar da dizonsanslar da doğanın sesleridir. Müziksel malzemeyle tekrar yüzleşmek gereklidir. “Apaçık olandaki,

doğru olandaki boşlukları görmeyi öğrenmek”, müziksel malzemenin ötesine geçip müziksel düşünceyi kavramaktır önemli olan. Müziği, bazı somut ya da ruhsal durumların algılanması olarak düşünmenin yüzeysel bir bakış açısı olduğunu ifade eden Webern, gerekli olanın müziğin içindeki fikri bulmak, müziksel biçim-kurmayasalarını keşfetmek olduğunu söyler.

2. EKSPRESYONİZM: ON İKİ NOTA MÜZİĞİNE GİDEN YOL

Modern sanat akımlarından ekspresyonizm (dışavurumculuk, 1890-1939), romantizmin devamı, en uç noktası olarak düşünülür. Bununla birlikte, ortaya çıktıkları farklı dönemlerin etkisiyle, bu iki akımın ilgilendiği meseleler ve bunlarla ilgilenme biçimleri birbirinden ayrışır. Romantik besteciler, müzikal formun ve armoninin olanaklarını zorlarken, hâlâ geleneksel olanla bağlarını koruyorlardı. Tonal müziğin sergilediği kararlılık ve eninde sonunda uyuşma vaadi, geleneksel müziğin en güçlü yanıydı. Majör / minör ton kalıplarının bütünlüğü devam ediyordu. Müzik, tümüyle, uzun süredir geçerli olan gelenekler üzerine kurulmuştu. Başta Schoenberg ve öğrencileri Berg ile Webern olmak üzere ekspresyonistler modası geçmiş illüzyonların temsil ettiği bu birleştirici kavramları kesin olarak yıktı. On dokuzuncu yüzyılın bilimi, büyük resmin o zamana kadar görülmeyen taraflarını açığa çıkardıkça, var olanı ve yeniyi yeniden tanımlama gerekliliği doğdu. Var olduğu zannedilen güvenli sınırlar kayboldu. İnsan, korkusuna rağmen bilinmeze duyduğu merakla, sanatı kullanarak, sınırların kaybolmasıyla ortaya çıkan bu yeni alanı keşfetmeye yöneldi (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993; Griffiths, 2010).

Ekspresyonizm, toplu hâlde savunulan bir ideoloji olarak değil, yaratıcılıkları açısından bağımsız bireylerin bir etkileşimi olarak doğmuştur (R. Sheppard, 1997: 239). Erken modernizm dönemine ait olan ekspresyonizm akımının ilgi alanı ruh, öz ve primitif sanattır. İçgüdülere verilen önem, tekniğin ve rasyonel düşüncenin önüne geçmiştir. Ekspresyonist sanatçılar için form, ortaya konmak istenen “idea”nın anlaşılır hâlde getirilmesine hizmet eden ikincil önemde bir unsurdur. Kandinsky, formu, “içerideki anlamın dışarıdaki ifadesi” olarak betimler (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 16).

Ekspresyonist sanatçılar, yüzeysel taklitlerin bir ifadesi olarak gördükleri Realizm ve Naturalizm'e; Empresyonizm ve *Art Nouveau* gibi akımlara; gerçeklerin üstünü bir kabuk gibi örten ve bireyselliği baskılayan burjuva kültürüne olan öfkeleriyle savaş açtılar. Onlar "kendinde şey"i (Kant'ın "*numen*"i), deneyimin özünü ele geçirmeyi umdular (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 1). Ürünün kendisinden çok süreç, onun nasıl ve niçin ortaya çıktığı önem kazandı (Griffiths, 2010: 222).

Arnold Schoenberg, "Sanat *bilinçdışı*na aittir! Kişi *kendisini* ifade etmelidir! Kendisini *dolaysız olarak* ifade etmelidir! Beğenisi ya da yetiştirilişi, zekâ, bilgi ya da yetenekleriyle değil. Bütün bu *sonradan edinilen* özelliklerle değil, *doğuştan, içgüdüsel* olanla," diyerek ekspresyonist sanat görüşünü diğer pek çok besteciden daha açık ifade etmiştir (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 1).

Schoenberg, "doğuştan, içgüdüsel olan" sözüyle, Freud'un kişiliğin üç unsurundan biri olarak betimlediği "id" kavramını kasteder. İnsanın özneliği, içgüdülerinin kaynağı, Freud'un 1890'larda ortaya koyduğu psikanaliz kuramında belirttiği gibi "id"dir.

Dış dünyayı algılayış, bilimsel gelişmelerin ışığında değişirken, Freud'un bu kuramıyla insan bilincinin, iç dünyasının keşfedilmeye başlanması yaşamı derinden etkiledi. İçimizde sınırlarını bilemediğimiz, hakim olamadığımız bir alanın, bir gücün var olduğu düşüncesiyle sanatçılar, bu dünyayı keşfetme yolculuğunda sanatı bir araç olarak kullandı.

Ekspresyonizm, özellikle Schoenberg'in Viyanasında vaaz edilen ve uygulanan biçimiyle, aynı yer ve zamanda ortaya çıkmış psikoanalitik hareketten ayrı olarak düşünülemez. İki hareket de insanın bilinçaltını keşfetmeyi amaçlar: Biri bilimsel araştırmalarla, diğeri sanatla. [...] Psikoanalizin yaratıcısı Freud'a göre, insanın özneliğini ortaya koyması nedeniyle ekspresyonist sanat için en özgün konu olan "iç dünyadaki olaylar", insan öznesinin toplumsal olarak kabul edilemez ve bu yüzden de çoğu zaman bilinç düzeyine çıkması baskılanan istekleri, ihtiyaçları, duyguları tarafından yönetilir. Buradan hareketle ekspresyonist sanatçıların tahrip edici görevi, hem başkalarında hem de tasvir edende gizli olan bir şeyi - ya da bir şeyin sonucunu - tasvir etmektir. [...] Schoenberg'in, en radikal eserlerinden biri olan Op.16 "Beş Orkestra Parçası" (1909) isimli eserinin program notlarında belirttiği gibi "müzik, içimizde bilinçaltına ait bir rüya gibi kaban her şeyi" anlatmaya çalışır (Taruskin, 2010: 307).

Bu görüşe göre sanat, bilinçdışıyla olan bağıyla, insanın iç dünyasını ortaya seren bir medyum olur. Sanat, bilinçdışının bizimle doğrudan ilişki kurmasıdır.

J. C. Crawford ve D. L. Crawford (1993: 2), Webern'in, "Bir sanat yapıtının gerçekliği, bir sembol, taklit, doğanın içeride ya da dışarıdaki tezahürü olmasında değildir. O kalbin atışını taklit etmez. Onun kendisidir, kendi kalp atışına sahiptir," dediğini aktarır.

Yirminci yüzyılın başlarında müzikte ekspresyonizm, tonalitenin terkedilmesi ve simetrik yapılar ile on iki nota sistemi gibi formülleştirmelerin kabul görmesi arasında konumlanır. Tonalite somut, on iki nota müziği soyut alan olarak düşünülürse, ekspresyonizm bu iki alanın arasındaki kural tanımayan, anarşık, öznel alandır. Bu müzik, ne somut ne soyutla, sadece anlatımcı ihtiyalarca kontrol edilmiştir. Bu sistematikleşmemiş alan içinde, Schoenberg, Berg ve Webern'in on iki nota sistemine doğru gelişen bir aşama olarak tanımladıkları tonal işlevden tam kaçınma, atonalite olarak adlandırılan yeni bir olanaktır (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 13).

Schoenberg'in 1908-1921 arasında bestelediği, serializm öncesi serbest atonal eserleri ekspresyonist kabul edilir. Webern'in ekspresyonist dönemi ise 1909-1913 arasındaki yıllardır. Örneğin, Beş Orkestra Parçası Op. 10 (1911-1913) bu dönemine aittir.

Berg'in Op. 1 Piyano Sonatı (1908) ve Op. 2 Dört şarkısı (1910) da ekspresyonizme örnek gösterilebilir. En önemli ekspresyonist eseri ise, türün oldukça geç bestelenmiş bir örneği olan Wozzeck Operası'dır (1914-1925).

Bu geçiş dönemi, her sanatçının kendi yolunu çizmesi için özgür bir ortam yaratır. Bilincin kayganlığını, elle tutulamazlığını yansıtan özgür formlar ve doğaçlama, önem kazanır:

Ulusal kökenden etkilenmiş diller - üslupla ilgili özellikler - bulunabilirse de, müzikal ekspresyonizmin sabit teknik ve stilistik normları yoktur. Besteci, öz-bilincinin kökenlerini ararken ya da yapıtlarındaki kişisel anlamları ifade ederken, önceden var olanlarla birleştirerek kendi kişisel müzikal sembollerinin dilini şekillendirir. [...] müzikal içerik ruhun hesaplanamaz gelgitleriyle, bilinçle bilinçdışının sınırı arasındaki deneyimlerle ilgilidir (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 15-16).

Kontrpuan, ekspresyonist müziğin belirleyici özelliklerinden olmasa da işlevsel kaygılar yüzünden kullanılmıştır. Schoenberg ve Berg'in yapıtlarında kontrpuan

katmanlarının ruhsal katmanları temsil ettiğini de görürüz. Kesintili, asimetrik ritmik yapılarla, modern yaşamın iç ve dış etkileri yansıtılır (J. C. Crawford, D. L. Crawford, 1993: 18-19).

Bu özgür dönem kısa sürmüş olsa da modern müziğin gelişiminde çok önemli özgürleştirici bir rolü olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

ALBAN BERG OP. 1 PİYANO SONATI'NA GENEL BAKIŞ

Alban Berg'in yirminci yüzyıl başında, modern müziğin en yaratıcı döneminde bestelediği Op. 1 Piyano Sonatı'nın ortaya çıkmasında, Schoenberg, Webern ve Bartók gibi Orta Avrupalı bestecilerin yanı sıra Claude Debussy ve Maurice Ravel gibi Fransız bestecilerin de önemli rolü olmuştur (Forte, 2007: 17).

Berg'in, Op. 1 Piyano Sonatı'nı 1908'de tamamlamadan önce bestelediği dört sonat taslağı vardır. Op. 1'in ilk seslendirilişi 1911'de Viyana'da yapılmış, eser 1926'da basılmıştır. Berg'in yayımlanmış ilk eseridir. Eserin el yazması kayıptır. Berg, sonatı Schoenberg'le çalıştığı dönemde, onun büyük etkisiyle yazmıştır. Sonat, Schoenberg'le 1904'te başlayan dersleri sonucunda belli bir olgunluğa ulaşan Berg'in mezuniyet bestesi gibi görülür. Buna rağmen, Lauder'e (1986) göre şimdiye kadar bestelenmiş başlangıç eserleri arasında en zorlu olanlardan birisidir.

1. SCHOENBERG ETKİSİ

M. DeVoto'nun (1990: 36) belirttiği gibi, Berg'in 1904'te Schoenberg'le çalışmaya başladığı dönem, tam Schoenberg'in besteciliğinin büyük çapta dönüşüm geçirdiği zamana denk gelir. O dönemde Schoenberg otuz yaşındadır. Bir besteci olarak yapıtlarının büyük bir orijinallik ve şaşırtıcı bir teknik yeterlilik taşıdığı düşünülse de hâlâ büyük ölçüde Richard Wagner'in izinden gitmektedir; henüz kendine yeni bir yol çizmemiştir. 1905'ten sonra Schoenberg, Wagnerci görkemi bir kenara bırakıp daha radikal bir yaklaşımla küçük çapta bir yaylı kuartet ve oda orkestrası kullanmış, tonal kromatizmi ve dönüşsel senfonik biçimlerin tematik yoğunluğunu giderek karmaşılaştırma deneylerine girişmiştir. Schoenberg'in bu dönem yapıtlarındaki tematik ve polifonik yoğunluk, onun biçimsel olanakları saplantılı biçimde araştırmasından kaynaklanır ve bu araştırma onun bestecilik yaşamı boyunca sürer.

Berg aynı kompozisyonel düşünüşü istekle benimsemiş ve eserlerine kendi tarzında, yalın biçimde yansıtmıştır:

Piyano Sonatı'ndaki, aralıksız olarak üst üste binmiş ve birleştirilmiş tüm motif ve temaların sıradışı yoğunluğu ve mümkün olduğunca bulanıklaştırılmış ama şüphe götürmez biçimde sonat formu hatlarıyla sunulan olayların Tristan benzeri devamlılığı, buna örnek gösterilebilir. Bu sıkı örülmüş, tek bölümlü formun modeli, Berg'in Piyano Çeşitlemeleri'ne ya da ilk şarkılarına ilham verdiği düşünülen Brahms'ın eserleri değil, Schoenberg'in 1 No.'lu Yaylı Kuarteti (1905) ve 1 No.'lu Oda Senfonisi'dir (1906) (DeVoto, 1990: 36).

Sonat, geç tonal / erken atonal diyebileceğimiz yıllarda Schoenberg çevresinde çok sık kullanıldığı için "atonal triad" ismi takılmış, tam dörtlü ve artık dörtlü aralıkların art arda gelmesiyle oluşan üç notalık çıkıcı sol-do-fa diyez figürüyle başlar (Şekil 1) (Archibald, 1990: 91). Bu figür ileride, Berg'in on iki nota tekniğini serbest olarak kullandığı, tamamlanmamış operası Lulu'nun (ilk seslendiriliş 1937) Prologue / Giriş bölümünde, başlangıç sesleri "sol-do-re bemol-sol bemol" olarak karşımıza çıkacaktır.

Berg, sonatın bütününün kaynağı olan ilk dört ölçüde, fa dışında tüm sesleri kullanan ileri kromatizmiyle, henüz varılmamış bir hedef olan on iki nota müziğinin ses malzemesini tümüyle kat eden yaklaşımını uygulamıştır.

Sonat, Berg'in 1904-1908 arasında bestelediği tonal eserlerinin temel prensiplerini minyatür ölçekte özetlerken, gelecekte besteleyeceklerinin stil özelliklerini de hissettirir. "Birkaç motifsel hücrenin karmaşık etkileşim ve dönüşümü, daha geniş tematik öğelerin gerek melodik gerekse eşlik eden materyalini oluşturur" (Perle, 1997: 138). Esere yön veren, içerdiği yoğun kromatizm ve tonal belirsizliğe rağmen, belli başlı yapısal noktalardaki açık tonal çözümlerdir.

Alban Berg'in Op. 1 Piyano Sonatı hakkında yazmış olan Adorno, Schweizer, Carner ve Jarman, bu parçada Berg'in şimdiden sunduğu eksiksiz stilinin göze çarpan iki özelliğine dikkat çekmişlerdir. Bunlardan ilki tematik entegrasyondur: Sonatın formal olarak farklı bölümleri güçlü motifsel bağlantıları paylaşır; daha spesifik olarak, eserin çeşitli materyalleri, kaynağını eserin ilk cümlesinin içeriğinde bulur. İkinci özellik temponun formdaki işlevidir: Tonal dilinin olağanüstü genişlemesini telafi etmek ve motifsel tutumluluğunu dengelemek için, Berg, sonat formunun değişen her temasına farklı bir tempo belirteci koyarak parçanın planını netleştirir (Schmalfeldt, 1991: 79).

J. Schmalfeldt (1991: 79), Jarman dışında yukarıda adı geçen yazarların hepsinin, bu motifsel tutumluluğun Schoenberg'in *developing variation* (geliştirilen

çeşitleme) olarak tanımladığı teknikten kaynaklandığını belirttiklerini söyler: “Sonatın ana yöntemi (modus operandi), Schoenberg’in pedagojik etkisinin en güçlü kanıtı olarak, *developing variation* tekniğidir.”

2. DEVELOPING VARIATION

Berg Sonat’ı yazdığı sırada, Schoenberg’in “gelişen / geliştirilen çeşitleme” olarak çevrilebilecek *developing variation* fikri henüz şekillenmeye başlamıştır.

E. Haimo’nun belirttiği gibi (1997: 350) Schoenberg *developing variation* terimini, 1750’lerden beri müziğin asli yönü olarak gördüğü bir besteleme tekniğini açıklamak üzere üretmiştir. Terimi ilk kez “Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre” (Tutarlılık, Kontrapuan, Çalgılama, Form Bilgisi) adlı tamamlanmamış makalesinde kullanır ve terim bu tarihten (1917) sonra, bu konudaki yazılarında sıklıkla karşımıza çıkar. Schoenberg’in *developing variation*’ı ve onunla bağlantılı “tema”, “motif” ve “*Grundgestalt*” gibi terimleri tanımlayışı ve kullanışı, yaşamı boyunca küçük değişimler geçirse de “Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre”de formüle ettiği *developing variation* tanımının özü aynı kalır.

Schmalfeldt (1991: 82), burada geçen, “temel biçim” olarak da çevrilebilecek “*Grundgestalt*” terimini şöyle açıklar: “Bir esere temel olan ve Schoenberg’in kendi kelimeleriyle ‘onun ilk yaratıcı fikri’ olan müzikal figür ya da cümle.”

Schoenberg, İngilizce edisyonunu Neff’in hazırladığı ilgili makalenin “tutarlılık” bölümünde şunları söyler:

Kişi, bir motifi farklılaştırmak için iki yöntem seçebilir. İlkinde değişiklikler genellikle sadece süsleme amacıyla yapılmış gibi görünür, çeşitlilik yaratmak için ortaya çıkar ve sıklıkla (nadiren ikinci yöntem olmaksızın) hiçbir iz bırakmadan kaybolur. İkincisi, *developing variation* olarak adlandırılabilir. Değişiklikler doğrudan yeni fikirlerin doğmasına imkan verme amacına hizmet eder (Schoenberg, 1994: 9).

Schoenberg’in fikrine göre tutarlılığın temel çıkış noktası tekrardır:

- I. Tutarlılık kavramı: Tutarlılık, tekrar üzerine kuruludur.
- II. Tutarlılık, birbirinden farklı olguları biçimlere bağlar.

III. Bir biçim (görünüşte biçim), farklı bileşenlere sahiptir. Bu biçim, bu bileşenler arasında, bütün için olduğu gibi parçalar için de söz konusu olabilecek farkedilebilir temel ilişkiler varsa bir sanat biçimidir.

IV. Tutarlılığın artistik kullanımı, anlaşılabilirliği amaçlar.

V. Anlaşılabilirlik, bağlantıya duyulan ihtiyacın ve onun kavranmasındaki keskinliğin bir gerekliliğidir (Schoenberg, 1994: 9).

Schoenberg, tutarlılık için gerekli olan tekrarın ancak değiştirilmişse tekdüzeliğe düşme tehlikesinden kurtulabileceğini söyler. Ama her değiştirilmiş tekrar *developing variation* değildir:

Developing variation, çeşitleme teknikleri içinde, teleolojik bir süreci ifade eden özel bir kategoridir. Sonuç olarak, sonraki hareketlerin - belirgin biçimde karşıt olanların bile - önceki müzikal yapıların tekrarlarından oluşan değişikliklerden kaynaklandığı anlaşılabilir. Bu nedenle gerçek *developing variation*, gelişimsel öneme sahip olmayan tamamen bölgesel değiştirilmiş tekrarlardan ayrılmalıdır. Bölgesel çeşitleme sadece söz konusu olan pasajı etkilerken *developing variation*, yeni ya da karşıt (ama yine de bağlantılı) fikirlerin yaratılmasına izin veren gelişmiş hareket olanağı sunar (Haimo, 1997: 351).

Haimo (1997: 350), aslında Schoenberg'in *developing variation*'la ilgili neredeyse tüm düşüncelerinin, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl bestecilerinin müziğinin tartışmalarında ifade edildiğini söyler. Schmalfeldt'in (1991: 80) bunu destekleyen görüşüne göre, Berg de *developing variation* tekniğini benimsemekle Alman-Viyana geleneğinden gelen mirasını sağlamlaştırmış olur ve bu temelden yoluna devam eder.

Haimo'ya (1997: 351) göre Schoenberg, "Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre" adlı makalesinde ve onunla bağlantılı başka metinlerde, zamansız estetik gerçekleri keşfetme ya da aydınlatma amaçlı epistemolojik bir araştırma amacı güder. *Developing variation* kavramıyla yalnızca öncellerinin müziğini anlamak ve incelemek için ilgilenmez, *developing variation*'ı erken dönem tonal eserlerinden başlayarak tüm eserlerindeki temel yöntem olarak kullanır. Teknik, olgun dizisel eserlerindeki kompozisyonel yaklaşımının özünde yatar.

Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (Müzikal Kompozisyonun Esasları) adlı kitabında, *developing variation* teriminin çeşitleme tekniğiyle olan bağıntıyı şöyle açıklar:

Bir motifin özellikleri, genellikle doğal bir armonin gerektirdiği akılda kalıcı bir biçim ya da form üretmek için bir araya getirilmiş aralıklar ve ritimlerdir. Ritim, aralık, armoni ve biçimin tüm özellikleri çeşitli başkalaşımlara maruz kalır. Çeşitlemenin farklı metodları sık sık farklı özelliklere eşzamanlı olarak uygulanır; fakat bu değişimler temel motife çok yabancı bir motif biçimi üretmemelidir. Bir motif ya da cümlelerin her ögesi ya da özelliği, böyle ele alınmasına yani çeşitlenmeli ya da çeşitlenmesiz tekrar edilmesine rağmen, bir motif olarak düşünülmüş olmalıdır. Temel motifin çeşitlenmesi yoluyla üretilmiş motif formlarının arka arkaya gelmesi, büyümeye, gelişmeye benzeyen bir etki yaratır (Schoenberg, 1967: 8).

1950’de yazdığı “Bach” başlıklı makalesinde Schoenberg yine terime değinir: Eserin homofonik-melodik stiline müziği, armoniyi temel alarak tema ve eşlikten oluşan materyalini, *developing variation*’la üretir. Bir temel öğenin özelliklerinin çeşitlenmesi, parçanın planını, bir taraftan akıcılık, zıtlıklar, çeşitlilik, mantık ve birlik; diğer taraftan karakter, atmosfer, anlatım gibi gerekli tematik ifadelerle işleyerek üretir (Schmalfeldt, 1991: 81).

Schmalfeldt (1991: 84), Berg sonatın giriş cümlesinin, bu eserin *Grundgestalt*’ı olduğunu ve onun tüm bölüm üzerindeki etkisinin *developing variation*’la başarıldığını söyler.

Op.1 Piyano Sonatı, Berg için bir dönüm noktası olmuştur. Daha önceki eserlerinde bir fikri geliştirmeye ilgili karşılaştığı zorluğu, bu eserde, Schoenberg’in daha adını koymamış olduğu *developing variation*’ın Brahmsçı geliştirme prensipleriyle aşmıştır. Berg, bu eserde *developing variation*’ı dar bir çerçevede kullansa da, sonraki eseri Op.3 Yaylı Kuartet’te (1910) bu yaklaşımı daha da yetkinleşmiştir (Simms, 1999: 219-220).

Schmalfeldt’in, sonatı *developing variation* yöntemi ışığında incelemesi, bağlantıyı somutlaştırmamıza yardım eder:

Sonatın ilk üç notası olarak karşılaştığımız sol-do-fa diyez seslerinden oluşan harekete, A motifi diyelim (Şekil 1, 1. ölçü). Tanımlayıcı özelliğini çıkıcı -baştaki artık dörtlüyle takip edilen bir tam dörtlü sıçrama yoluyla yükseliş- biçiminden alan A motifinin, *developing variation* yöntemi içinde göreceğimiz dört farklı yönü geliştirilecektir. İlk olarak noktali ritim, yeni motif biçimlerinin yaratılmasına yardım etmesi için, eserin diğer materyallerine aktarılacaktır. İkinci olarak, ana temanın baş motifi olarak A motifi, sonat seriminin bütün sonradan gelen tematik bölgelerinin temel motiflerini oluşturacaktır. Üçüncü olarak, motifin çıkıcı dörtlü özelliği, bölümün göze çarpan armonik bir unsuru olan tam dörtlü akorlarının kaynağı olacaktır. Son olarak A motifi, Berg’in atonal müziğindeki *pitch-class set* yapılarını (on iki nota tekniğinde, ana dizinin dört temel hali ve aktarımlarını içeren kırk sekiz dizi) bize önceden sezdirecektir. [...] Sol-do-fa diyez seslerini takip eden, sekizliklerden oluşan

sol-sol-mi-mi-si figürü B motifidir (Şekil 1, 2. ölçü). B motifi, A motifinin yükselişine karşı hareketle yanıt verir; bu durum eser boyunca sürecektir. Başka bir deyişle B motifinin inici çizgisi, değişmez ya da tanımlayıcı bir özellik olarak hizmet verecek, motif özellikle ritmik çeşitlemeye konu olacaktır. Motif A armonik göndermelerini üstü kapalı yolla gerçekleştirirken, motif B armonik olanaklarını apaçık biçimde sunar: Genişletilmiş üçlü aralığıyla arpej yaparak, tam-ton tınısı yaratır. İkinci ölçünün dikey tam-ton yapısıyla da uyum içerisinde olan B motifi, eserin genelindeki tam-ton malzemesinin kökenidir. [...] A ve B motifinin aksine, re-do diyez-do diyez seslerinden oluşan C motifi, *developing variation* sürecini daha şimdiden ortaya koyar (Şekil 1, 3. ölçü). Bu, *Grundgestalt* fikrini açıkça gösterir: Soprano partisinde gördüğümüz figür, orta partide arka arkaya gelen iki kromatik iniş figürünü hem aralıksal hem ritmik olarak biçimlendirir. Dördüncü ölçüde bas partisindeki si-fa diyez-si kadansı, bu kez C motifinin yalnızca ritmik yapısını kullanır. C motifinin yarım-ses inişi, kromatik hareketin doğal bir sonucudur; soprano partisinde daha görünür olan C motifi, parça boyunca hem çıkıcı hem inici kromatik ilerlemenin simgesi olur (Schmalfeldt, 1991: 96-97).

3. KONTRPUAN

Berg, 1904'te Schoenberg'le derslere başlamadan önce herhangi bir müzik eğitimi almamıştı. Kendi kendine bestelediği şarkı denemeleri sayılmazsa müzikle bağlantısı amatör düzeydeydi. Birlikte çalışmaya başladıktan sonra, Schoenberg, derslerine beraber katılan Berg ve Webern'i özgürce besteler yapmaktan alıkoyarak, onlara kuramsal kontrpuan egzersizleriyle sıkı bir rejim uyguladı. Sonat, Berg'in bu kısa ama yoğun eğitim sürecinin ardından, 1908'de bestelenmiştir.

Berg'in 1907 Temmuz'unda, babasının iş arkadaşının kızına yazdığı bir mektuptan:

Bu yıl Schoenberg'ten aldığım kontrpuan derslerini tamamladım ve onun (şans eseri öğrendiğim) onayını aldığım için çok mutluyum. Şimdi sırada, gelecek sonbahar kompozisyon dersi var. Bu yaz kâh özgürce beste yapıp (bu şekilde kendim için bir piyano sonatı besteliyorum) kâh kontrpuanı (6-8 sesli koraller ve yaylı kentet ve piyano eşliği için iki temalı bir füg) tekrar ederek çok çalışacağım. [...] ve elbette Schoenberg'in üstün yeteneği insana, tüm müzik literatürüne olağanüstü geniş bir bakış açısı ve bunun yanında sağlıklı ve doğru yargılama yeteneği kazandırıyor (Reich, 1965: 21).

Bu kontrpuan çalışmalarının etkisi, sonatın füg benzeri katmanlardan oluşan yapısında görülür. Sonat bir yirminci yüzyıl fügeni olarak düşünülebilir.

4. WAGNER ETKİSİ

Berg, ne zaman piyano olan bir odaya girse, değişmez bir şekilde doğruca Tristan akorunu çalmak üzere tuşlara giderdi (Baragwanath, 1999: 62). Bu davranış, Berg'in Wagner'in müziğine karşı duyduğu tutkunun boyutunu bize anlatır.

Baragwanath'ın (1999: 77) belirttiği gibi, pek az kişi Berg'in, müziğini Wagner'e borçlu olduğunu yadsıyabilir. İkinci Viyana Okulu bestecileri, Berg'in yanı sıra Webern ve Schoenberg, yarattıkları müzikal yeniliklerin on dokuzuncu yüzyıldaki gelişmelerin sürdürülmesinin sonucu olduğunu söylerler. Bu tarihsel bağlantı, İkinci Viyana Okulu bestecilerinin eserlerinde, Wagner'in müziğindeki tonal olmayan tasarımlara denk düşen kanıtlar olması gerektiğini akla getirir. Gerçekten de Wagner'in ileri kromatik armonisiyle İkinci Viyana Okulu'nun tonal müziği arasındaki ilişki yaygın bir kabul görür. Bununla birlikte, atonal dilin öncüleri olarak Wagner'in müziğindeki tonal olmayan tasarımlara dönük bir inceleme, görece olarak, akademik bir ilgiye mazhar olmamıştır.

Berg özellikle 1907'den başlayarak sonraki eserlerinde, önemli detaylarda Wagner'in çalışmalarına benzer görünen teknikleri kullanır. Onun simetri, döngüsel kalıplar ve hücreselel motifleri kullanması, tamamen yukarıda özetlenenlere benzer tasarımların bir kavrayış ve öykünmesinden doğar. Berg'in müziğinin bu içyüzünü anlamak yalnızca yukarıda anılan simetrik tasarımlarını açıklamaz, aynı zamanda Wagner'le erken yirminci yüzyıl müziği arasında temel, belirli bir süreklilik izlenimi uyandırır (Baragwanath, 1999: 77).

İlk kez 1865'te, Wagner'in *Tristan und Isolde* operasında kullandığı, aslında geleneksel yedili akorun eksiltilmiş bir çevrimi (fa-si-re diyez-sol diyez) olan Tristan akoru, yenilikçi, kafa karıştırıcı ve cüretkâr bulunmuştur. Webern (1998: 53), Tristan akorunun bundan önce de -yalnızca geçit akoru olarak- kullanıldığını, fakat ilk defa bu eserle, esas unsur olarak belirgin bir biçimde karşımıza çıktığını söyler. Yirminci yüzyıl müzisyenleri sıklıkla bu akoru tonaliteden modernist kopuşun başlangıç noktası olarak tanımlar. Berg Op. 1 Piyano Sonatı'nın ilk ölçüsünün son vuruşundaki do diyez-sol-si-fa diyez akoru,

Tristan akorunun mi yerine fa diyez kullanmış bir formudur ve üçüncü ölçüdeki ilk akor olan la diyez-mi-sol diyez-re basamağıyla do diyez, Tristan akorudur (Şekil 1).

Berg'in Op. 1'de seçtiği tınlar, ilerideki eserleri düşünüldüğünde özel önem taşır: Geleneksel olmayan bu tınlar, kendine özgü sağlam armonik dilinin yarattığı stilin ayırıcı özelliği olmuş, sonraki atonal eserlerindeki armonik kelime hazinesine kaynaklık etmiştir (Schmalfeldt, 1991: 92).

5. CREEPING KROMATİZM

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, romantik akımın on dokuzuncu yüzyıl sonlarında geliştirdiği kromatizmin sınırları Wagner, Anton Bruckner, César Franck ve hatta Gabriel Faure ve Debussy tarafından zorlansa da tonaliteye sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır. Yüzyıl dönümündeki bu kromatik armoni, Berg'i şekillendiren yılları özetler ve bize Berg'in ne çalıştığı, ne dinlediği, ne çaldığından, müzikte ve Schoenberg'in eserlerinde neyi en çok sevdiğine kadar iyi bir fikir verir.

DeVoto (1991: 57), "Alban Berg and Creeping Chromatism" adlı makalesinde *creeping* terimini "[...] dokuyu oluşturan partilerin tam ya da yarım aralıkla, birbirleriyle eşzamanlı, belirli bir yönde ya da olmadan, adım adım çizgisel hareketi" olarak tanımlamıştır. Emekleyen armoni, değiştirilmiş 1-3-5, yedili, dokuzlu, dördü akorlar oluşmasını sağlar.

Berg'in Op. 1 Piyano Sonatı'nda sürünme / emekleme, özellikle simetrik sürünme / emekleme, değiştirilmiş 1-3-5 akoru, yedili, dokuzlu, dördü akorlar ve diğer armoni çeşitlerinin zengin ama çabucak yitip giden bir tonal kelime hazinesini meydana getirir. Berg'in özellikle sevdiği, ayna simetrisine sonraki yakınlığını sezdirenen, melodi çevrimlerindeki takoz hareketi (iki partinin zıt yönlerde hareketindeki açılıp kapanma), *creeping*'in özel ve simetrik bir yönüdür (DeVoto, 1991: 66).

DeVoto'nun *creeping* olarak tanımladığı bu yapı, sonatın geneline hakimdir. Besteci hem melodik hem armonik olarak karşımıza çıkan bu özel kromatizm kullanımıyla, ses evreninde kayarak gezindiğimiz hissi yaratarak arayış ve belirsizlik atmosferini kuvvetlendirir. El yordamıyla ilerleme, yön duygusunu kaybetme - tonalitedeki belirsizlikle birlikte düşünüldüğünde yön duygusu "ev"den, yani eksen sesinden uzakta olmak olarak tanımlanabilir-, Berg'in yarattığı başlıca etkilerdendir. Sonatın genelinde tonal bağlantılar aslında çok güçlüdür, fakat

armoninin sürekli değişmesi, kayar hâlde olması tonal armoninin yaratmak istediği sürekli “eksen”e, “ev”e dönme deviniminin yerini tekinsizlik hissine bırakmasına neden olur.

DeVoto, sonattaki *creeping* kromatizm kavramıyla örtüşen yürüyüşlerden örnekler verir:

Başlangıç ölçülerinde armoni, bas ve alto sesleri arasındaki minör yedililerin iki çizgisiyle yönlendirilir. Yukarıdaki çizgiyi başlatan ses, sol’ü takip eden çıkıcı do’nun yaklaştığı, cümledeki tek sürekli unsur olarak kalan merkez ses, si’dir. Yukarı oktavdaki sol cümlemin en yüksek noktası, ama aynı zamanda altındaki kromatik dizi parçalarıyla, armonize edilmiş bir tam-ton unsuru olan inici artık *triad*’ın başlangıç sesidir (Şekil 1). Bu üç ölçüden biraz fazla açılış cümlesi, tüm sonatın geliştirildiği tonal ve armonik temelini önemli bir kısmını belirler. Sadece dört ölçü sonra, 7. ölçüdeki tam-ton ve kromatik çıkış ve 8. ölçüdeki tam-ton inişle, kromatik ve tam-ton elementlerin birebir eşleşmesi çok daha belirgin hâle gelir (Şekil 3) (DeVoto, 1991: 66-67).

Sonatta kromatizm, üçlü ve dörtlü akorların hareketi olarak da karşımıza çıkarak *creeping* etkisini çoğaltır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALBAN BERG OP. 1 PİYANO SONATI YORUM KILAVUZU

Eser geleneksel sonat formunda (serim-gelişme-yeniden serim-koda) yazılmıştır: 1. ile 55. ölçüler arasını kapsayarak tekrarlanan serim bölümü (110 ölçü), 55 ölçüden oluşan gelişme (56-110) ve biraz genişletilmiş 69 ölçülük yeniden serim bölümü (111-179) (Headlam, 1996: 23).

Sonat, Maurice Hinson'un (2000: 109) belirttiği gibi, ileri derecede kromatik, sıkı dokunmuş yapıyla ileri düzeyde bir piyano tekniği gerektirir. Fazıl Say (1999: 93) *Uçak Notları* isimli kitabında, "Son derece romantik ve sıcak anlatımına karşın, Alban Berg'in eserlerinde her türlü zorluk ve engelle karşılaştığımı söylemeliyim. Duyarlılık yoğunlaştıkça onu yorumlamak zorlaşır," der.

Evin İlyasoğlu'nun (2011: 116-117), İlhan Usmanbaş'ın Ertuğrul Oğuz Fırat'a gönderdiği 11 Ocak 1954 tarihli mektubundan aktardığına göre;

Berg müziği kendisinin bir parçası olarak seviyordu. Beyaz, çizgili kağıda yavaş yavaş, ihtiyatla, ama kendisinde tekemmül etmiş bir takım manaların taşıyıcısı olarak yaklaşıyor ve belki yazarken yalnız bir sıkıntı, artık bitmiş bir şeyin sıkıntısı ellerini tutuyor, uzun zaman uzakta kalıyor, dolaşiyor, bitirmemek istercesine, fakat sabırsız, beklenmedik şeyleri beklemeden yazıyordu. Bütün bunları çok uzun süren besteleme sürelerinden çıkartıyorum. Hatta bir müzisyen olmadığını bile söyleyebilirim. Müziğin ötesine geçmiş olması yüzünden bunları söylüyorum. [...] Onun için geç yazmak bir araştırma sebebinden ileri gelmemektedir. Berg'de hiç araştırma yoktur diyebilirim. Yalnız bulunmuş bir şeyin, bir nevi Platonik Öte'nin (idea) tekrarı vardı. Onun için bütün bir kuvartette yalnız bir tek muvman, süratli içinde ağırlı, adagio appasionata'da en süratliyi bulmak mümkün. Baş ve son aramamak lazım. Nasıl bir maden en yüksek erime ısısında kendisi değilse Berg'in müziğini de bu yolda anlamak lazım. Berg'de onun için tam manası ile bir melodi yanı güzel olmağa özenen mısra (senin de şiirde bulunmuş olduğun gibi) yoktur. Ben ilk defa Berg'i partiyonlarıyla tanıdığım vakit sonu ve başı olmayan çirkin bir sürü şeylere rastlamış olduğumu şimdi daha iyi anlıyorum. Bu müzik bütünüyle bakılmazsa hiçbir hat göstermez.

Usmanbaş'ın, "melodi yanı güzel olmağa özenen mısra yoktur" ifadesi, Berg'in süslemeden kaçan, sade anlatımcılığını vurgular.

Berg, Op. 1 Sonat'ta, yorumcuya ne istediğini anlatabilmek için neredeyse her ölçüde değişik tempo ve dinamik işaretleri kullanmıştır. Bu özel kullanım, kuru ve

kuralcı bir yaklaşımdan çok, bu göstergelerin yardımıyla yaratılmak istenen atmosferin, yeniden inandırıcı bir biçimde üretilmesini gerektirir. Bu yolda piyano tekniği, bir amaç değil araç olmalıdır. Karşılaşılan zorluk, virtüöziteyle değil, ancak besteciyle aynı düşünsel ve duygusal boyuta erişmeye çalışarak aşılabılır.

Berg sonat, hatırı sayılır zorluklar barındırır da, genel olarak ele uygun ve çalması tatmin edici / zevklidir (Archibald, 1990: 95).

İkinci bölümde söz edilen *developing variation* tekniğini hatırlayacak olursak, sonatın malzemesi, kaynağını ilk dört ölçüsünden türetir. Bu ekonomik yaklaşım, çalıcının aynı malzemenin dönüşümünü takip etmesini ve tutarlı biçimde yorumlamasını gerektirir. Tema ilk dört ölçüde, *a tempo*'ya kadar olan bölümü kapsar (Şekil 1). Ezgi soprano dadır, alttaki üç ses çizgisi ona eşlik eder. Çıkıcı iki dördü aralıkla tırmanıştan sonra tam-ton aralıklarından oluşmuş iki üçlü aralıkla iniş görülür. Tema içinde si notası ikinci ölçünün sonunda karşımıza çıkar. Akan sekizlikler içinde olsa da, ilk si olduğu için bu sese önem verilmelidir. Ezgi do diyez'de biter, si'ye çözülme sol el bas partisinde gerçekleşir. Bu çözülme sırasında melodinin bitmiş olması, yarım kalma duygusu yaratır.



Şekil 1: 1-4. ölçüler, Tema, *a tempo*'ya kadar olan bölüm.

(Alban Berg, Sonate für Klavier op. 1 © Copyright 2006 by Universal Edition A.G., Wien/UE 33070.)

Giriş kısmındaki bu temayı daha bağlı çalabilmek için sağ elin ilk ve ikinci ölçülerdeki en alt ses partisini oluşturan sol sesleri, sol ele alınabilir. Sözü edilen sol sesi, pedal sesi olarak tutulurken diğer partiler kromatik bir iniş içindedir. Özellikle kromatik sesler ve tüm aralıklar, *glissando* etkisini çağrıştıracak şekilde bağlı çalınırsa, bu çalış, Berg'in bestecilik yaşamında özel önemi olan şan / insan sesini hatırlatan bir etki yaratacaktır. Böylece yorumcu, *creeping* kromatizmin

kayma etkisini güçlendirerek, ilk dört ölçüdeki malzemenin yapısal bütünlüğünü, ses evreninde yeniden yaratmış olacaktır.

İlk dört ölçüde karşılaştığımız *accelerando* ve hemen ardından *ritardando*, tonal yapıdaki belirsizliği desteklercesine, eser genelindeki değişken tempo anlayışına bizi daha baştan hazırlar. Tempo değişimleri, yaşanan deneyimlerle hızlanıp yavaşlayan, ama hiç durmayan bir nabız olarak düşünülebilir. Dönüşen temanın ve sürekli arayış içinde olan kromatik armoninin yarattığı bu değişken nabız, yenilik, çeşitlilik yaratmayı amaçlayan tempo gelgitlerinden çok, eserdeki yapısal unsurların destekleyicisidir. Nüanslar, gerilim ve çözümler, inici ve çıkıcı çizgilerle ve tempoyla sıkı sıkıya bağlıdır. Tüm eserdeki tematik yapıları belirginleştirmeyi amaçlayan farklı tempo alanları, bütünlük duygusunu yaratmak için, bazen bir ölçü içinde bazen çok daha geniş alanlarda *accelerando* ve *ritardando*'larla birbirine bağlanır; 79. ölçüde başlayan *accelerando* gibi on bir ölçüye yayılabilir ya da 110-111. ölçülerdeki *accelerando* gibi iki ölçüyü kapsayacak biçimde karşımıza çıkabilir. Bu köprüler, parçanın organik bütünlüğünü sağlayabilmek için hiçbir zaman *subito* / ani, keskin geçişler şeklinde değil, yumuşatılmış biçimde yapılmalıdır. Özellikle geniş alana yayılan hızlanma ve yavaşlamalar denge gözetilerek, tırmanan ya da inen armoni ve melodinin takip edilebileceği biçimde yorumlanmalıdır. Bestecinin, bir durumdan bir duruma geçmeyi sağlayan hızlanma ve yavaşlama bölümlerinin her birinde, soru, yorgunluk, kararsızlık, huzursuzluk... gibi hangi duyguyu yaratmak istediği de araştırılırsa, bu kısımlar anlam kazanacak, mekaniklikten kurtarılarak taze bir ifadeye erişilebilecektir. Bu tempo değişimlerine *developing variation* yaklaşımı ışığında bakarsak, buna, aynı temponun müziksel malzemeyi öne çıkarmak niyetiyle, temanın dönüşümüne paralel olan başkalaşımı diyebiliriz. Yani sonat baştan sona "bir" tempodadır. En yavaş ve hızlı olan kısımlar bile ilk tempomuz *Allegro moderato*'dan çok uzaklara düşmemelidir.

Cümleler arasındaki nefesler, eserin parçalı yapısını toparlayacak biçimde ve uzunlukta, tam bir bitiş duygusu yaratmamaya özen göstererek alınmalıdır. Burada şarkı söylemek, çalıcıya, doğal nefesleri ve ifadeyi bulabilmek için yardım edebilir.

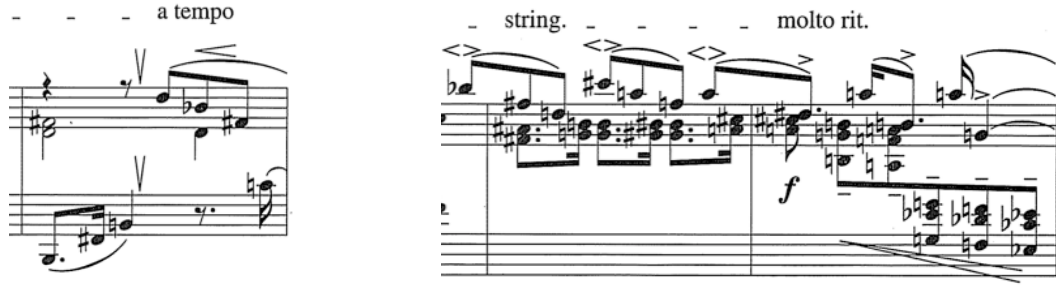
Berg'in yazdığı bağlar -özellikle de çok uzun olanlar- her zaman *legato* çalınması gerektiği anlamına gelmez, cümle bağı gösterir. Berg, uzun bağlarla cümlenin sınırlarını çizmiş; vermek istediği etkiyi küçük bağlarla göstermiştir.

Atlamalı aralıklardan oluşan melodiler, insan sesiyle söylenir gibi sesleri taşıyarak yorumlanmalıdır. Buradaki "taşımaya" sözü, seslerin de tempo gibi sanki tek bir sesin yer değiştirmesi, kayması gibi düşünülmesini, kendine, "bağlı çalış"tan daha fazlası olan, şarkı benzeri bir yol yaratmasını ifade eder. Şarkı söylerken sesler, *glissando* benzeri doğal hareketlerle birbirine bağlanır. Bu hareketi piyanoda yaratabilmek için, parmakla yapılan bağlama hareketine bileği de katarak desteklemek gerekir. Polifoninin yoğun olduğu, parmakla bağlanması mümkün olmayan akorların bulunduğu yerlerde de bu bağlı bilek hareketi, uzun cümleyi bölmeyi temin edebilir. Bilek, cümle bilekle çalınıyormuş gibi esnek ve yumuşak biçimde hareket ederse, bağlı çalış fiziksel olarak mümkün olmadığında bile elde edilmek istenen tını hayal edilerek bütünlük sağlanabilir. Bu yaklaşımla, sonattaki kromatik ve yanaşık hareketlerle beraber, Berg'in melodiyi genişlettiği dördü, beşli, yedili gibi geniş aralıkların da bütünlüklü biçimde çalınması sağlanabilir. Böylece, partilerin ortaya çıkması ve takip edilmesi kolaylaşarak sonatın katmanlı yapısı belirginleşecektir.

Onaltılık, üçleme, noktalı sekizlik - onaltılık gibi zamanı daha küçük birimlere bölen ritimler ya da hızlanmalar, yine insan sesiyle yorumlanır gibi tek tek seslerin anlaşılmasına izin verilerek yorumlanırsa, temaların tanınırlığı ve inandırıcılığı sağlanmış olur. Parçadaki yavaşlayıp hızlanan, suyun akışına benzer bir etkiyle hiç durmayan devinim, suyun akışının nesnelere yuvarlaklaştırarak organik formlar yaratması gibi ritim ve melodi parçalarını işlemelidir. Özellikle, parça boyunca karşılaştığımız, temaların farklı kısımlarını birbirlerine bağlayan köprüler ya da kendi içinde hızlanmayı barındıran iki sekizlik, üçleme, dört onaltılık yapılarının arka arkaya geldiği pasajlar bu anlayışla yorumlanırsa, yaratılmak istenen duygular etkileyici ve ikna edici olacaktır.

Berg, tempoyla sadece tempo değiştiriciler kullanarak değil yavaşlama veya hızlanmayı ritme katarak da oynamıştır. Sekizinci ölçüdeki *molto ritardando*,

dördüncü ölçüde, sağ elde sekizliklerden oluşan re-si bemol-fa diyez figürünün, yine sağ elde vurgu işaretiyle belirtilmiş re diyez, si, sol seslerine dönüşmesiyle genişler (Şekil 2 ve Şekil 3'ün ikinci ölçüsü).



Şekil 2-3: 4 ve 7-8. ölçüler.

10. ölçüde sağ elde, 11. ölçüde sol elde gördüğümüz, 3. ölçünün değiştirilmiş bir tekrarı olan kromatik iniş, *ritardando*'yu artıran bir yavaşlamaya dönüşür: Noktalı sekizlik re diyez, noktalı sekizlik re natürel (bağlı yazılmamış: onaltılık ve sekizlik biçiminde), ikilik do diyez, bağlı yazılmış bir onaltılık ve noktalı ikilikten oluşan do natürel. 9. ölçüdeki vurgulu sekizliklerin devamı olan bu ezgi parçası, sekizliğin önce noktalı sekizliğe, sonra ikiliğe dönüşmesiyle *ritardando*'nun kademeli ağırlaşmasını iki katına çıkarır (Şekil 4).

On ikinci ölçüde gelen *Rascher als tempo I* (Tempo I'den daha hızlı) kısmı, iki sekizlik, üçleme ve dörtlük ritminden oluşan temasında üçleme yapısının geliş şekliyle bir hızlanma yaratır (Şekil 4, son ölçü). Berg, Almanca'daki "rasch" kelimesinin acele etme anlamını da, kullandığı ritimle bütünler. Özellikle arka arkaya gelerek hızlanma yaratan bu yapılar yorumlanırken kemikli bir çalınıştan çok hızlanmayı destekleyici bir anlayışla, birbirine yedirilerek çalınmalıdır. On ikinci ölçüdeki fa diyez-la-mi ve do-sol diyez-re gibi iki kırık akordan oluşan bütün figürler, üçleme grubunun başına denk gelen ses belirtilmeden yorumlanırsa, hem iki çıkıcı kırık akorun yukarı hareketi ortaya çıkacak hem de ikilemeyle başlayan ilk üç sesi takip eden diğer kırık akorun, aynı figürün acele etmiş hâli olduğu belirtilmiş olacaktır.

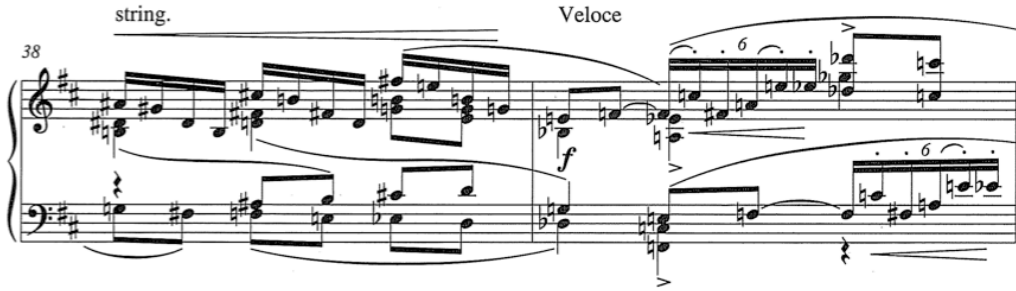
9 rit. e dim. - - - - - Più animato
Rascher als Tempo I

Şekil 4: 9-12. ölçüler, iki kırık akordan oluşan, iki sekizlik-üçleme-dörtlük.

30. ölçüdeki *Langsamer als tempo I*'de (Tempo I'den daha yavaş) görülen, temanın ilk hücrelerini oluşturan noktalı sekizlik - onaltılık ritmi, burada ve diğer yavaş kısımlarda keskinleşmeden yorumlanırsa, yavaş ve hızlı, sakin ve çalkantılı bölümlerin zıtlığını ortaya çıkarmaya yardım edebilir (Şekil 5).

Più lento (Tempo II)
Langsamer als Tempo I

31 rit. - - - - - accel. - - - - -



Şekil 5: 30-39. ölçüler.

39. ölçüde *Veloce / Rasch* tempo işaretiyle belirtilen bölümün başındaki iki sekizlik ve onaltılık altılamadan oluşan figür (Şekil 5, son ölçü), önce 46. ölçüde sol elde onaltılık altılama ve noktali sekizlik - onaltılık ritmine dönüşürken, hemen sonra gelen 50. ölçüdeki *Viel langsamer* kısmında aynı figür sağ elde, dörtlükler ve noktali sekizlik - onaltılık ritmiyle karşımıza çıkarak notaya dahil edilmiş bir yavaşlama yaratır (Şekil 6-7). Böylece yavaşlama, yine katlanarak artmış olur.



Şekil 6-7: 46 ve 50-51. ölçüler.

Tempo açısından iki doruk vardır: İlki, biraz önce söz edilen 39-49 arası *Veloce / Rasch* tempo belirteciyle gösterilen kısım, ikincisi 145-167 arasında *Veloce /*

Rasch'tır. Birincisi, 30-39. ölçüler arasındaki özel bir bölümle hazırlanır: 33. ölçü *ritardando*, 34. ölçü *accelerando*, 35. ölçü *a tempo*, 36. ölçü *accelerando*, 37. ölçü *a tempo*, 38. ölçü *stringendo* (Şekil 5). Bu bölüm eserin armonik olarak verdiği, hangi yöne gideceğine karar verememe, belirsizlik hissini, tempo ve anlatımla yaratır. İkinci *Veloce / Rasch*'a ise, 138. ölçüde *Tempo lento*'yla başlayan cümlelerin devamında, 142. ölçüde *ritardando* ve 144. ölçüde *accelerando*'yla daha ani biçimde geçilir (Şekil 8). Bu geçişten sonra gelen ikinci *Veloce / Rasch* daha uzun sürerken, 151. ölçüden 165. ölçüye kadar süren uzun bir *accelerando*'yla anlatımın en ateşli olduğu kesimi oluşturur. Bu kesim, takip edilebilir dört ayrı ses çizgisinin farklı yönlerde hareketini, melodinin oktavlarla katlanmasını, ezgi çizgilerinden yalnız birinde yapılması gereken, anlatımı kuvvetlendiren vurgu işaretlerini ve özgür nüansları içerir. Buradakine benzer hızlı bölümler, teknik bir gösteri olarak algılanmamalı, yoğun anlatıma hizmet eden bir biçimde polifonik yapıyı ortaya serecek açıklıkta yorumlanmalıdır.

Tempo lento (II)
Langsames Tempo

138

p legato

espr.

r.H. l.H.

dim. e rit. - - - - - accel. - - - - -

142

molto

r.H.

6

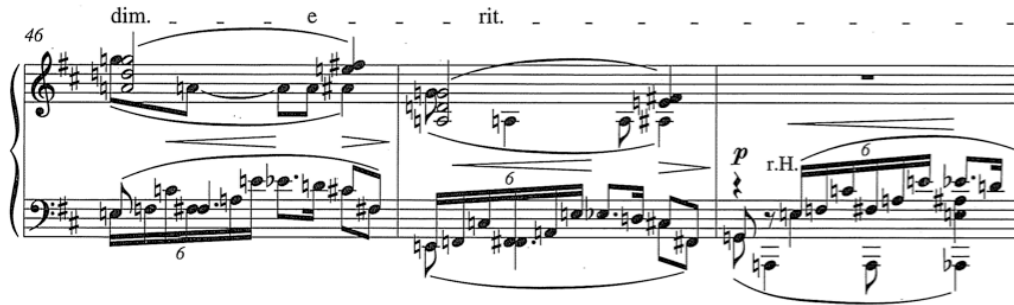
Şekil 8: 138-144. ölçüler.

50. ve 168. ölçülerde başlayan *Viel langsamer* kısımlar, kendilerinden önce gelen çalkantılı bölümlerdeki altılamaların sağ eldeki dörtlüklere dönüşmesiyle ve buna

sol elde eşlik eden hipnotik etkili sarkaç benzeri yapılarla dikkat çeker (Şekil 7). Bu *pp* ve diğer tüm *pp* ve *ppp* kısımlar, yoğun akorlar içerse de sakinliği bozmadan, sesler üzerinde tam bir kontrol sağlanarak yorumlanmalıdır. *Piano* nüansı, besteciyle dinleyici arasında bir fısıldaşmadır. Bestecinin bizi özel alanına kabul ettiği *piano* kısımlar, bu yaklaşmanın samimiyetini yansıtan durulukta, anlaşılır ama anlaşılır olmaya çalışmayan bir kendiliğindenlikle ifade edilmelidir.

Neredeyse her ölçüde karşılaştığımız nüans, vurgu işaretleri, *diminuendo* ve *crescendo*'lar, tempo değıştiricilerle birlikte ilerler.

Hızlanma ve yavaşlama hareketiyle beraber, tekrarlanan figürler bazen ısrarı bazen sayıklamayı ifade eder: 46. ölçüde sol elde gördüğümüz mi-fa-do-fa diyez-la-mi-mi bemol'den oluşan altılama figürü, 47 ve 48 ölçülerde tekrarlanarak *diminuendo*'yla beraber sakinleşerek sayıklamaya dönüşür (Şekil 9). Aynı zamanda 48. ölçüde figürden önce gördüğümüz dörtlük sus, *ritardando* etkisini kuvvetlendirir; notaya yedirilmiş bir *ritardando*'dur.



Şekil 9: 46-48. ölçüler.

57. ölçünün son dörtlüğünde başlayan gelişme bölümünün ilk cümlesi, sağ eldeki la bemol-do-fa diyez-mi-mi-re-do figürüne, 58, 59, 60. ölçüler boyunca sol elde bu figürün ilk üç sesinin adım adım kromatik inişi eşlik eder. Sakin ve sabit olan bu etki sağ eldeki gezinen melodinin daha net ortaya çıkmasını sağlar. Sağ eldeki cümlecik 62. ölçüye kadar son üçlemesi çıkıcı halde, iki kere farklı armonilerle tekrarlanır (Şekil 10). 63. ölçüde, aynı cümlecğin si sesine aktarılmış hali gelir. 64'te, bu sefer mi sesinden başlayarak *accelerando*'yla beraber tekrar edilir.

Figürün ikinci kısmı (Şekil 10, 58. ölçü) iki elde birden tekrarlanmaya devam ederken *accelerando*, *ritardando*'ya dönüşür (Şekil 10, 67. ölçüden itibaren). Noktalı dörtlük, sekizlik ve bir üçlemeden oluşan, figürün ikinci kısmı dediğimiz yapı, yine, sekizlik ve üçleme grubunun ilk notasının aynı olmasıyla, bu iki sesi birbirine yedirerek, birbirini takip eder tarzda çalmayı gerektirir. Böyle çalınmazsa, figürün inici yapısı üçlemenin ilk notasının keskinleşmesiyle bölünür, ölçünün son vuruşunda bir vurgu oluşur. Bölünmeye sebep olmamak için, figürdeki sekizliği, mümkün olduğunca aynı notayı tekrarlayan üçlemenin ilk sesine bağlamak yararlı olacaktır.

Küçük farklarla bu figür ısrarını sürdürür, 67. ölçüdeki *ritenuto*'yla sakinleşirken noktalı dörtlük - sekizlik yapısı sıkışıp noktalı sekizlik - onaltılığa dönüşür. Ama *ritardando* bu sıkışmayı yazıldığından daha gevşek hale getirir. 70. ölçüde *ritenuto*'ya gelirken figür tamamen sağ eldeki sekizliklere dönüşerek iyice çözülür, bu çözülmeye 68. ölçüde sol elde kromatik başlayıp tam tona dönüşen vurgulu seslerle iniş eşlik eder (Şekil 10, son ölçü). Bu inici çizgi *crescendo* yaparken, sağ eldeki üçlemeler *diminuendo* yapar. Sağ el sönerken sol eldeki melodi ortaya çıkar. En sondaki bas ses *forte* sol, *Animato* bölümün yine bas partisinde *piano* nüansındaki başlangıç sesi fa diyeze devam eder; iki kısım birbirine adım adım inen ezgi yürüyüşüyle bağlanır.

57

rit. Quasi Tempo I, ma più lento
Langsamer als Tempo I

p *pp*

molto legato

61 *pp*

64 *accel. e cresc.*

67 *rit.* *ff*

70 *riten.* *molto*

Şekil 10: 57-71. ölçüler.

71. ölçüdeki *Animato* kısımla beraber, eserin zirvesini oluşturacak kromatik armonilerin olduğu tırmanış başlar. Burada 12. ölçüden tanıdığımız iki kırık akordan oluşan yapı (Şekil 4) inici ve çıkıcı çeşitlemelerle işlenir. Üçleme, dörtlemeye dönüşerek bazı sesler çiftlenir. En yoğun kontrpuan, sonatın 71. ölçüsünde başlayan bu *Animato* bölümde yer alır (Archibald, 1990: 95). 89. ölçüdeki *fff*'ye kadar gerilim, hem ritmik olarak hem de yukarı aşağı gezinen sesler, kromatik armoni yürüyüşleriyle, oktavların, sabit fikirli bir ısrar yaratarak sesleri katlamasıyla gittikçe artar.

Gelişim bölümündeki büyük kontrpuan kısmı, parmak dolaştırıcıdır; ritim ve ağırlık/denge konusunda bir meydan okuma sayılabilir (Archibald, 1990: 95). Gelişim bölümünün başında, 58. ölçüdeki figür (Şekil 11), 79. ölçüde önce sağ elde do-si bemol-la bemol-sol'le, sonra si bemol-la-sol-fa diyez seslerine dönüşüp gittikçe bir basamak yukarı aktarılarak, farklı ritimlerle, sonatın ses evreninin sınırlarını zorlar. 90. ölçüden 92. ölçüye kadar *allargando*'yla yorgunluk belirtisi gösterir (Şekil 12). 92. ölçünün sonunda sağ elde gelen mi natürel-fa-si-mi bemol seslerinden (Şekil 13) sonra *ritardando* ve *diminuendo*'yla aynı yapı tekrarlanarak, mi natürel'le mi bemol arasında gezinen bir sayıklama yaratır. Bu sayıklama sırasında iki elin diyalogunu ve farklı nüanslarla belirtilen, birbirini tamamlayan ifadelerini görürüz. 92 ile 100. ölçüler arasında Şekil 13'teki figürün işlenmesiyle, iki elde birbirini takip eden bu zıt dalgalanmalar anlatıma derinlik katarak isteksiz bir *diminuendo*, kolay kolay sakinleşemeyen bir anlatım yaratır.



Şekil 11: 58. ölçü.

accel. e cresc. (bis *fff*)

79

81

83

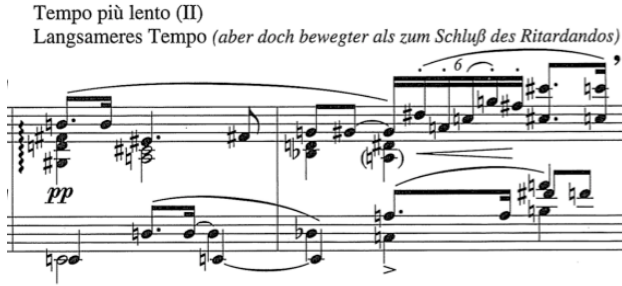
Şekil 12: 79-84. ölçüler.

ten. e dim. (bis *pp*) - -

se

Şekil 13: 92-93. ölçüler.

Hemen arkasından 101. ölçüde gelen tempo *Piu lento*, sağ eldeki cümlecikle, serimin ikinci temasının ilk ölçüsü (Şekil 5'in ilk ölçüsü olan 30. ölçü) ve serimin 39. ölçüdeki *Veloce* kesiminin altlamalarını (Şekil 5, son ölçü) birleştirerek, fırtına sonrasındaki yorgun sakinliği verir (Şekil 14). 108 ve 109. ölçüde sol eldeki altılama figürünün *ppp* tekrarıyla fren yaparak iyice sakinler, seyrelir.



Şekil 14: 101-102. ölçüler.

Yeniden serim 111. ölçünün sonunda başlar. Yeniden serimin başlangıcında (113-114. ölçüler), temanın çıkıcı ilk figürünün, sol ele alınmış, net bir artikülasyon becerisi gerektiren üstüste binmiş tekrarı yer alır (Archibald, 1990: 95) (Şekil 15).



Şekil 15: 113-114. ölçüler.

118. ölçüde bas partisinde başlayıp ara partide devam eden ilk tema (sol-do fa diyez-sol-sol-mi bemol-mi bemol-si-re), diğer partiler tarafından örtülüp kaybolmaması için özel çaba gerektirir (Şekil 16). 122. ölçünün ikinci vuruşunda sol elde, eserin ilk figürünün aktarılmasıyla başlayan si bemol-mi bemol-la'yı bir üst katmanda takip eden tema (si bemol-mi bemol-la-si bemol-si bemol-fa diyez-

fa diyez-re-fa natürel) tekrarlanırken, ara partide olması yüzünden yine belirtilmelidir (Şekil 17).

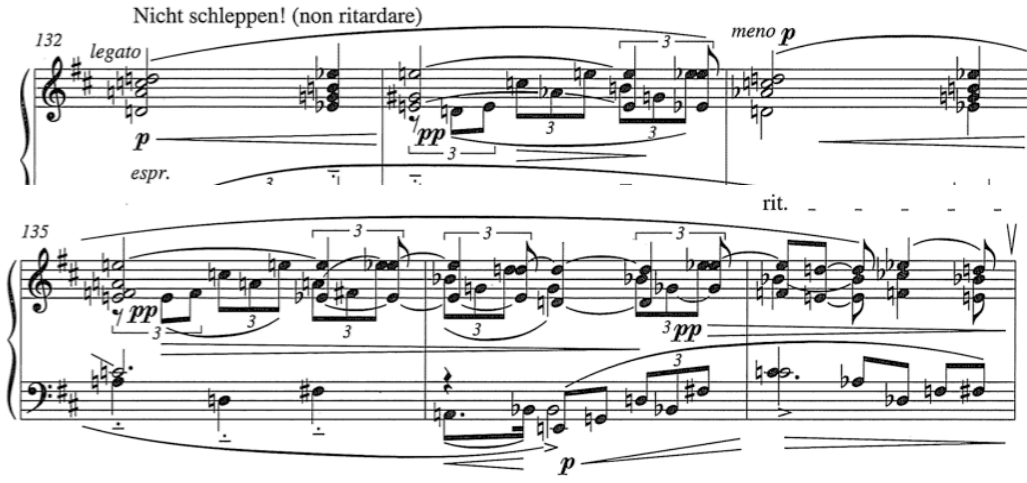


Şekil 16: 118-120. ölçüler.



Şekil 17: 122-125. ölçüler.

Temanın, 4. ölçünün sonunda başlayan kesiminin tekrarı olan, 124. ölçünün sonundan itibaren ara partide, iki el arasında gezinen fa-do diyez-la-fa-mi-mi teması (Şekil 17, 124. ölçünün sol eldeki son üç sekizliği), oktavlarla 132'ye kadar sürer. Burada ve öncesinde gördüğümüz ara partilere gömülmüş temalar mutlaka net bir sesle ortaya çıkarılmalı, kopmadan takip edilebilmelidir.



Şekil 18: 130-137. ölçüler.

132'den itibaren *Nicht schleppen* kısmında, 130-131'de sağ elde gelen ikilik mi bemol, dörtlük mi natürel-re diyez-mi natürel-mi bemol kromatik gezinmesi, yarım ses aşağıdan, gezinen iki sekizlik - üçleme figürünün eşliğiyle birlikte karşımıza çıkar. Burada yavaşlama yapılmayacağı söylense de burası zaten biraz önceki iki ölçünün yavaşlamış halidir. 135, 136, ve 137. ölçülerde, aynı aralıklar sağ eldeki akorlarla duyulurken ritmik olarak notaya katılmış bir yavaşlama içerirler. Sözü edilen ölçülerde, sağ elde ara partideki üçlemeler, çok belirgin ve sol eldeki ritimlere zıt biçimde değil mırıldanma şeklinde yorumlanmalı, *ritardando*'ya kadar sürerek bağlı notalar ve genişleyen ritimle 137. ölçüdeki *ritardando*'yu hazırlamalıdır. Aynı şekilde sağ elde süren kromatik gezinmenin, bağlı notalarla seyrekleşerek fren benzeri etkisi, *ritardando*'yla pekiştirilir. Bu kısım, 129. ölçüde sağ eldeki fa diyez sesinden başlayarak, 138. ölçüye kadar biraz inip biraz çıkan

kromatik seslerle yine sağ eldeki do diyeze kadar inişi gerçekleştirir. Bu iniş, sanki direnen, gitmek istemeyen, gecikmeler ve geri dönüşler içeren bir iniştir. Bu girift ama sakin kısım, ancak sesler arasında belirgin bir hiyerarşi yaratarak anlaşılır biçimde yorumlanabilir. 132. ölçüden başlayıp 138'e ulaşan kesimde bizi yöneten çizgi her zaman sağ eldeki oktavlı kromatik gezinme olmalıdır.

138. ölçüde, 30. ölçüdeki sakin ve yorgun dünyaya geri döneriz. Bu kısım bize uzaklardan seslenir, 145. ölçüdeki *Veloce* kısma kadar her ölçüde sağ elde gelen noktalı dörtlük ya da ikilik sesler dalgınlıkla durma, duraklama etkisi yaratır: Yarım bir gülümseme, şimdiye kadarki sıkıntılı ve karanlık dünyaya bir ışık, parıldayan, dolu ve iyimser armoniler. 144. ölçüdeki *accelerando* ve 145'teki *Veloce*'yle tekrar fırtına çıkar. Bu kısım denizin dolu dolu kabarmasını hatırlatır. Aynı ara bölüm 30. ölçüde de vardır, 38. ölçüdeki *accelerando* ve 39. ölçüdeki *Veloce*'yle takip edilir. 151. ölçüye kadar hızlanma olmadan, dipten dalgalanmaya başlayan bir deniz gibidir. Sonra yine takıntılı biçimde sağ elde tekrarlanan inici bir figür gelir: Bazen hepsi tam ton bazen de bir sesin tizleşmesiyle yarım tonların eklendiği dört notalık inişin, tekrarlana tekrarlana tizlere yol aldığı bir bölüm (154-163. ölçüler). 164'ten itibaren üç ölçüde ona sol elde eşlik eden, ağlama dinerken yaşanan hıçkırıklı katılmaya benzeyen altılamalar duyulur. Bu kısım yine 46. ölçünün bir tekrarıdır. 168. ölçüde katılma sesleri sağ eldeki dörtlüklere dönüşür, 50. ölçüdeki sarkaç efekti sol elde tekrar karşımıza çıkar. 171. ölçüde sağ eldeki si'yle söylenen söz biter, Koda'nın do natürel-si arasındaki sayıklaması başlar (Şekil 19).



172 *pp* *dolciss. e legato*

(*ppp*)

p (*sempre espr.*)

molto riten.

176

pp

r.H.

l.H.

loco

ppp

r.H.

l.H.

r.H.

l.H.

Şekil 19: 171-180. ölçüler.

Bu sayıklama boyunca üst partideki melodi, diğer partilerin boğmayacağı netlikte ortaya çıkarılmalıdır. Sağ elde 5. parmakla çalınan bu çizgi çok bağlı olmalı ve şarkı söylemelidir. Gittikçe sakinleşen anlatım, 174, 175 ve 176. ölçülerdeki sürpriz armoni değişimleriyle ufak pırıltılar yaratır. 178. ölçüde, dört kere sol-do-fa diyez seslerinin her oktavda birbirine son seslerden tutturulmuş çıkışı duyulur ve inceleme ilerleyip hiçliğe karışır (Şekil 19, son dört ölçü). Bu figürün tüm sesleri, her oktavda belirgin olarak duyurulmalı, her figürün kendi içinde yaptığı *crescendo* yardımıyla birbirinden ayrışmalıdır. Berg, aynı zamanda ilk figür olan bu son figürle bizi başladığımız yere bırakır. Eser hiçlikten başlayıp hiçliğe varır.

SONUÇ

Alban Berg'in Op. 1 Piyano Sonatı'nı anlamak ve doğru biçimde yorumlayabilmek için, bestecinin etkilendiği yaklaşımları ve eserinde kullandığı teknikleri incelemek önem taşır.

Berg'in ekspresyonist kabul edilen eserlerinden olan sonat, Schoenberg'ten aldığı derslerin bir sonucudur. Sonat, modernizmin bir ürünü olarak, Berg'in içine doğduğu dönemin belirleyici özelliği olan "gelenek"le "yeni"nin çatışmasına, zıtlıkların bir arada bulunmasının yarattığı çelişkiye bir örnektir. Berg, eserde bir yandan geleneksel sonat formunu ve tonal referansları kullanır. Öte yandan bu "eski" araçlarla "yeni"yi icat eder. "Yeni" olan malzeme değil, malzemenin kullanılışıdır.

Başlıkta si minör tonunun belirteçlerini görsek de parçanın sürekli ton değiştiren yapısı, kullanılan yoğun kromatizm bize yön duygumuzu kaybettirir. Wagner'in ileri kromatik armonisi, Berg'in müziğinde bizi daha da uzağa taşır.

Sonatin bir yirminci yüzyıl fügü olarak düşünebileceğimiz çok katmanlı ve girift yazısı, Schoenberg'in derslerinde Berg'e uyguladığı sıkı kontrpuan diyetinin bir yansımasıdır. Berg, *developing variation*'la tutarlılık ve bütünlüğe ulaşmayı amaçlayarak sonatin tüm malzemesini ilk üç ölçüdeki hücre yapılardan türetir. Tematik entegrasyon ve temponun formdaki işlevi bütünlüğü destekleyen en önemli unsurlardır.

Berg'in yaratmak istediği tutarlılığın yoruma yansıtılabilmesi, ancak bu yapıların doğru tespit edilmesiyle gerçekleştirilebilir. Tüm bu unsurları piyanoda ifade edebilmek için net ve duru bir anlatıma ulaşmak gereklidir. Op. 1 Piyano Sonatı, yorumcusuna çok geniş bir anlatım olanağı sunar. Tempo ve dinamik dengeli biçimde oynamayı gerektirirken, bunu gerçekleştirmeyi müziğinin samimiyeti ve sıcaklığının verdiği itici güçle kolaylaştırır.

Bu benzersiz “ilk” eser, bu çalışmada daha bilinçli ve sık seslendirilmesine katkıda bulunabilmek amacıyla incelenmiş; eserin alıncıyı içine zor kabul eden yapısının aşılması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

- Archibald, B. (1990). Berg's Development as an Instrumental Composer. *The Berg Companion*. (Der. D. Jarman) içinde 91-121. Boston: Northeastern University Press.
- Aslanoğlu, İ. (1988). Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavırlar. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 1, 59-66.
- Baragwanath, N. (1999). Alban Berg, Richard Wagner, and Leitmotifs of Symmetry. *19th-Century Music*, Cilt: 23, Sayı: 1, 62-83.
- Berg, A. (2006). *Sonata für Klavier op. 1*. Neuausgabe von Klaus Lippe (Alban Berg Gesamtausgabe) mit Unterstützung der Alban Berg Stiftung. UE33070. Viyana: Universal Edition.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boss, J. (1992). Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. *Music Theory Spectrum*, Cilt: 14, Sayı: 2, 125-149.
- Crawford, J. C., Crawford, D. L. (1993). *Expressionism in Twentieth-Century Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- DeVoto, M. (1991). Alban Berg and Creeping Chromatism. *Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives*. (Der. D. Gable, R. P. Morgan) içinde 57-78. Oxford: Clarendon Press.
- DeVoto, M. (1990). Berg the Composer of Songs. *The Berg Companion*. (Der. D. Jarman) içinde 35-66. Boston: Northeastern University Press.
- Esslin, M. (1990). Berg's Vienna. *The Berg Companion*. (Der. D. Jarman) içinde 1-12. Boston: Northeastern University Press.

- Forte, A. (2007). Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music. *Music Analysis*, Cilt: 26, Sayı: 1-2, 15-24.
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (Çev. M. H. Spatar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Haimo, E. (1997). Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. *Music Analysis*, Cilt: 16, Sayı: 3, 349-365.
- Headlam, D. (1996). *The Music of Alban Berg*. New Haven & Londra: Yale University Press.
- Hinson, M. (2000). *Guide to the Pianist's Repertoire*. (3. baskı). Bloomington: Indiana University Press.
- Lauder, R. N. (1986). Two Early Piano Works of Alban Berg: A Stylistic and Structural Analysis. Tez. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Neighbour, O., Griffiths, P., Perle, G. (1997). *Second Viennese School: Schoenberg Webern Berg*. (2. baskı). Londra: Macmillan.
- Reich, W. (1965). *Alban Berg*. (Çev. C. Cardew). New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Say, F. (1999). *Uçak Notları*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schmalfeldt, J. (1991). Berg's Path to Atonality, The Piano Sonata Op.1. *Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives*. (Der. D. Gable, R. P. Morgan) içinde 79-110. Oxford: Clarendon Press.
- Schoenberg, A. (1994). *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. (Der. S. Neff). (Çev. C. M. Cross, S. Neff). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. (Der. G. Strang, L. Stein). Londra: Faber and Faber.
- Sheppard, R. (1997). Alman Dışavurumculuğu. *Modernizmin Serüveni*. (Der. E. Batur) içinde 239-249. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Simms, B.R. (1999). *Schoenberg, Berg, Webern: A Companion to the Second Viennese School*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Taruskin, R. (2010). *Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.

Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (Çev. A. Bucak). (2.baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.