



T. C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO SANAT DALI**

**S. RAHMANİNOV'UN MÜZİĞİ VE
CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE
VARYASYONLAR OP.42**

(SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Ecem ALNIAÇIK

BURSA-2021



T. C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO SANAT DALI**

**S. RAHMANİNOV'UN MÜZİĞİ VE
CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE
VARYASYONLAR OP.42**

(SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Ecem ALNIAÇIK

Danışman:

Doç. Özgür ÜNALDI

BURSA-2021

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Metin Çalışması olarak sunduğum “S. Rahmaninov’un Müziği ve Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Ecem ALNIAÇIK
Öğrenci No: 711771001
Anabilim Dalı: Müzik
Programı: Piyano
Statüsü: Y.Lisans Doktora

ÖZET

Yazar Adı/Soyadı	: Ecem ALNIAÇIK
Üniversite	: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	: Müzik
Sanat Dalı	: Piyano
Tezin/Çalışmanın Niteliği	: Sanatta Yeterlik
Sayfa Sayısı	: XI+88
Mezuniyet Tarihi	: ..././....
Tez Danışmanı	: Doç. Özgür Ünal

S. RAHMANİNOV'UN MÜZİĞİ VE CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLARI OP.42

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda yaşamış önemli piyanist ve bestecilerinden Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, hem piyanist hem de besteci kimliğiyle döneminin önde gelen sanatçılarından olmuş ve günümüzde de özellikle piyanistlerin repertuarlarında sıklıkla yer alan eserler bestelemiştir.

Bestecinin varyasyon formunda bestelediği üç eserden biri olan *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*, bestecinin son dönem eserleri arasında yer almakta ve o dönemde bestelediği eserlerde yoğun bir şekilde kullanmaya başladığı yeni tekniklerle bestecinin değişen stiline bir örnek oluşturmaktadır. Bu metin çalışmasında ele alınan *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*, bestecinin varyasyon formunu kullanım biçimi, teknik zorluğu ve müzikal olgunluğu bakımından, piyano edebiyatının önemli eserleri arasında yer alır.

Çalışmanın birinci bölümünde bestecinin hayatı, besteci ve piyanist yönleriyle müziği ve piyano eserleri ele alınmış; ikinci bölümünde tema ve varyasyon formu açıklanmış, *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* form bakımından analiz edilmiş; üçüncü bölümde ise eser çalgı tekniği bakımından incelenmiştir.

Rahmaninov'un hayatı ve diğer eserlerine ait çalışmalar yapılmış olsa da *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* başlıklı esere yönelik Türkçe bir kaynak olmaması bu çalışmanın hazırlanmasında dikkate alınan en önemli nedendir. Ayrıca çalışmanın Rahmaninov'u ve eserlerini incelemek isteyen konservatuvar ile müzik eğitimi veren okullardaki ilgili öğretim elemanları ve öğrencileri tarafından kaynak olarak kullanılabilmesi düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Rahmaninov, Corelli, piyano, varyasyonlar, stil

ABSTRACT

Name and Surname	: Ecem ALNIACIK
University	: Bursa Uludag University
Institution	: Institution of Social Sciences
Field	: Music
Branch	: Piano
Degree Awarded	: Doctor of Musical Arts / D.M.A.
Page Number	: XI+88
Degree Date	: .../.../.....
Supervisor	: Associate Prof. Ozgur Unaldi

S. RACHMANINOV'S MUSIC AND VARIATIONS ON A THEME OF CORELLI OP.42

Sergei Vasilyevich Rachmaninov, one of the most prominent pianists and composers at the turn of the 20th century, became an influential figure both as a composer and a pianist with his highly coveted compositions and his virtuoso identity.

***Variations on a Theme of Corelli Op.42* is one of his three compositions in a variation form that Rachmaninov wrote towards the end of his last years. His compositional style demonstrates a consistent change with new techniques around these years. This work remains the focus of this study and proves to be a quintessential composition of this new era in Rachmaninov's style in terms of his iconic use of the form, the technical challenges, and the musical maturity that is required to execute it.**

The first section of this study outlines the life of Rachmaninov, his music through his identity both as composer and a pianist. In the second section, the main focus is the variation form and the ways in which this form is applied in *Variations on a Theme of Corelli Op.42* along with an analysis of this work. Finally the third section examines this composition in terms of its technical characteristics.

Although there is a large number of studies and research conducted on Rachmaninov's life and his other works, *Variations on a Theme of Corelli Op.42* has never been the subject of any research or study in Turkish, which played a key role as a motivational force to write this dissertation. Furthermore, this study can be used as a source for further research by students and professors who wish to examine Rachmaninov and his compositions at conservatories and music institutions.

Keywords: Rachmaninov, Corelli, piano, variations, style

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
İNTİHAL RAPORU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SERGEY RAHMANİNOV'UN HAYATI VE MÜZİKAL STİLİ

1. S. RAHMANİNOV'UN HAYATI	3
1.1. Eğitim Hayatı	4
1.2. İlk Beste Çalışmaları ve Birinci Senfoni	5
1.3. Depresyon ve Besteciliğe Dönüş	6
1.4. Birinci Dünya Savaşı Yılları	8
1.5. 1918 Sonrası ve Amerika Yılları	9
2. S. RAHMANİNOV'UN MÜZİĞİ	10
2.1. Besteci Yönüyle Rahmaninov	12
2.2. Piyanist Yönüyle Rahmaninov	15
2.3. Rahmaninov'un Piyano Müziği	18
2.3.1. Piyano Konçertoları	19
2.3.2. Solo Piyano İçin Eserleri	20
2.3.3. Oda Müziği Eserleri	24

İKİNCİ BÖLÜM CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42

1. VARYASYON FORMU	26
1.1. Varyasyon Çeşitleri	27
2. CORELLİ'NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42'NİN İNCELENMESİ	31
2.1. Eserin Teması: La Folia	32
2.2. Birinci Bölüm	34
2.3. İkinci Bölüm	51
2.4. Üçüncü Bölüm	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
CORELLİ’NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42
ÇALGI TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. Birinci Bölüm.....	63
2. İkinci Bölüm	77
3. Üçüncü Bölüm	80
SONUÇ	84
EK	85
KAYNAKLAR	86
ÖZGEÇMİŞ	88

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Corelli Keman Sonatı Op.5 No.12 (La Folia teması)	33
Şekil 2: Rahmaninov, 3. Piyano Konçertosu 1. bölüm, tema	34
Şekil 3: Re minör tema (1.-8. ölçüler).....	35
Şekil 4: 1. varyasyonda tema (1.-8. ölçüler)	36
Şekil 5: 2. varyasyonda tema(1.-8. ölçüler)	37
Şekil 6: 3. varyasyonda tema ve değişen ritim kalıbı (1.-8. ölçüler)	38
Şekil 7: 4. varyasyonda kanon tema (1.-8. ölçüler).....	39
Şekil 8: 4. varyasyonda temanın tekrarında değişen sol minör akor (11.-16. ölçüler) ...	40
Şekil 9: Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22, 13. varyasyon (1.-8. ölçüler)	41
Şekil 10: 5. varyasyonda aperiodyk tema kuruluşu (1.-7. ölçüler)	42
Şekil 11: Üçlemelerden oluşan 6. varyasyon (1.-8. ölçüler).....	43
Şekil 12: Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43, 19. varyasyon (1.-4. ölçüler)	44
Şekil 13: Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43, 21. varyasyon (1.-3. ölçüler)	44
Şekil 14: 7. varyasyonun ilk cümlesi (1.-8. ölçüler)	45
Şekil 15: 8. varyasyon, gizemli karakterli tema (1.-9. ölçüler).....	46
Şekil 16: 9. varyasyonun genel yapısına bir örnek (1.-2. ölçüler)	47
Şekil 17: 9. varyasyon, 9.-10. ölçülerde kullanılan kromatizm	47
Şekil 18: 9. varyasyon, 18.-19. ölçülerde kullanılan kromatizm	47
Şekil 19: 10. varyasyon enerjik karakterli teması (1.-6. ölçüler).....	48
Şekil 20: 11. varyasyon ilk cümlesi (1.-8. ölçüler)	49
Şekil 21: 12. varyasyon, 1.-4. ölçüler	50
Şekil 22: Etude-Tableaux Op.33 No.1, 1. cümlesi (1.-4. ölçüler).....	50
Şekil 23: 13. varyasyonun ritmik yapısına örnek (1.-3. ölçüler).....	51
Şekil 24: 'Intermezzo' (1.-7. ölçüler).....	52
Şekil 25: 14. varyasyon, tema (1.-16. ölçüler)	53
Şekil 26: 15. varyasyon, lirik tema (1.-12. ölçüler)	54
Şekil 27: 16. varyasyon, katmanlar (1.-2. ölçüler).....	55
Şekil 28: 17. varyasyon, ostinato ve sağ elde temadan alınan motif (1.-11. ölçüler)	56
Şekil 29: 18. varyasyon, 13. varyasyonda da görülen ritim kalıbı (1.-8. ölçüler).....	57
Şekil 30: 19. varyasyon (1.-4. ölçüler).....	58
Şekil 31: 19. varyasyon (9.-14. ölçüler).....	59
Şekil 32: Şekil 32: 20. varyasyon (1.-2. ölçüler).....	59
Şekil 33: 20. varyasyon sonu, kodaya bağlantı (25.-27. ölçü).....	60
Şekil 34: Koda (1.-17. ölçüler).....	61
Şekil 35: Şekil 35: Albert Spalding'in Corelli Keman Sonatı Op.5 No.12 uyarlaması, koda ve Rahmaninov'un Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42, koda ..	62
Şekil 36: 1. varyasyon, üst partide temanın girişi (1.-2. ölçüler)	64
Şekil 37: 2. varyasyon, üst partide tema (1.-2. ölçüler)	65
Şekil 38: 3. varyasyon, yankılı duyulan sesler (1.-8. ölçüler).....	66
Şekil 39: 4. varyasyon, yankılı sesler (1.-2. ölçüler).....	67
Şekil 40: 4. varyasyon, temanın ikinci gelişi (9.-10. ölçüler)	67
Şekil 41: 5. varyasyon, dinamikler ve pedal örnekleri (1.-7. ölçüler).....	69
Şekil 42: 6. varyasyon, dinamiklere bir örnek (1.-2. ölçüler)	70

Şekil 43: 7. varyasyon, melodik hattı oluşturan sesler (1.-8. ölçüler).....	71
Şekil 44: 8. varyasyon boyunca sağ elde duyulan kromatizme bir örnek (1.-3. ölçüler)	72
Şekil 45: 10. varyasyon, melodik hattı oluşturan sesler (1.-3. ölçüler).....	73
Şekil 46: Parmak numaraları (14.-17. ölçüler).....	74
Şekil 47: 12. varyasyon, sol elde oktavlarla duyulan melodik hat (1.-4. ölçüler).....	75
Şekil 48: 12. varyasyon, 5. varyasyonda da kullanılan bağ (23. ölçü).....	75
Şekil 49: 13. varyasyon boyunca kullanılan ritim kalıbı (1.-2. ölçüler)	76
Şekil 50: 13. varyasyon (9.-10. ölçüler).....	76
Şekil 51: Intermezzo, melodik hattı oluşturan sesler (1.-5. ölçüler)	77
Şekil 52: 15. varyasyon (1.-3. ölçüler).....	78
Şekil 53: Bileğin yuvarlak hareketi	79
Şekil 54: 16. varyasyon, melodik hattı oluşturan sesler (9.-13. ölçüler).....	80
Şekil 55: 17. varyasyon, pedal kullanımına bir örnek (1.-2. ölçüler).....	81
Şekil 56: Koda, temanın ilk motifinin son kez gelişi (13.-17. ölçüler).....	83

GİRİŞ

Geç romantik dönemin önemli temsilcilerinden Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, Rusya’da doğmuş, eğitimine Rusya’da devam etmiştir. Ekim Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları gibi dünya tarihine yön veren olayların yaşandığı, dolayısıyla müziğin de değişmeye başladığı bir dönemde yaşamıştır. O dönemde ortaya çıkan modern akımlar yerine, dönemin önde gelen Rus bestecilerinden hocaları Anton Arenski, Sergey Taneyev ve yaşamı boyunca hayranlık duyduğu Pyotr Ilyiç Çaykovski’nin müzikal anlatım ve stillerini benimseyerek eserlerinde geleneksel teknikleri kullanmıştır. Geçirdiği ağır depresyonun ardından en bilinen ve günümüzde de sıklıkla seslendirilen eserlerini 1900 yılından sonra bestelemiş, piyanist kimliğiyle de tüm dünyada ünlenmesinin ardından, 1918 yılından itibaren yaşamını Amerika Birleşik Devletleri’nde sürdürmüştür. Eserlerinde, yaşadığı dönemin modern tekniklerine pek başvurmasa da hocaları kadar sert durmamıştır. Son dönem eserlerinde ise kromatizm yoğun bir şekilde görülmektedir.

Rahmaninov, eserlerinin büyük kısmını piyano için bestelemiştir. İki solo piyano, diğeri ise orkestra ve piyano için olmak üzere varyasyon formunda üç eser bestelemiştir. Bu çalışmanın da konusu olan *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*, bestecinin solo piyano için yazdığı son eseridir. Eserin yayımlanmasının ardından temanın Arcangelo Corelli’ye ait olmadığını, onun da keman sonatında “Folia” temasını kullandığını öğrenen Rahmaninov, yine de eserin ismini kitabın iç kapağında kaldırmamış, günümüzde de hala eser bu başlıkla anılmaktadır. Eser, Rahmaninov’un bestelemesinin hemen ardından piyanistlerin repertuvarlarında sıklıkla kendine yer bulmaya başlamıştır. Bestecinin kendi konserlerinde yeterince başarılı yorumlayamadığını düşünüp tüm varyasyonları seslendirmemesi, dinleyicilerin konserde öksürmelerine göre varyasyonu kesip, diğeri varyasyonlara atlaması göz önünde bulundurulursa teknik ve müzikal anlamda oldukça zorlayıcı bir eser olduğu anlaşılmakta, buna rağmen piyano repertuvarının sıkça yorumlanan, beğenilen önemli eserlerinden birisi olarak tanınmaktadır.

Eserle ilgili Florence Anne Mclean tarafından yazılmış *Rakhmaninov’s “Corelli” Variations: New Directions* (1990) başlıklı doktora tezi ve Maxim Bernard tarafından yazılmış *A Pianist’s Study of Rachmaninoff’s Variation on a Theme of*

Corelli, Op.42 (2013) başlıklı bir doktora tezi gibi bazı çalışmalar olmakla birlikte, Türkiye’de yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra bestecinin diğer eserleriyle ilgili Türkçe araştırmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalara, 2016 yılında Eren Aydoğan’ın yazdığı *Rachmaninoff’un Op.36, 2 Numaralı Piyano Sonatı: 1913 ve 1931 Versiyonları Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme* (2016) başlıklı yüksek lisans sanat eseri metin çalışması, Tuğrul Adiloğlu’nun yazdığı *Sergei Rachmaninoff’un Op. 18 İkinci Piyano Konçertosu’nun İncelenmesi* (2017) başlıklı yüksek lisans sanat eseri metin çalışması, Can Okan’ın yazdığı *Rahmaninov’un Piyanoya Bakış Açısı ve Buna Bir Örnek Olarak Bestecinin “Etüt-Tablolar” Serilerinin Analizi* (2019) başlıklı sanatta yeterlik sanat eseri metin çalışması ve Başar Can Kıvrak’ın yazdığı *Transkripsiyon Sanatına Genel Bir Bakış ve Sergey Rahmaninov’un Bu Alandaki Yapıtlarının İncelenmesi* (2019) başlıklı sanatta yeterlik sanat eseri metin çalışması örnek olarak gösterilebilir.

Bu metin çalışması Rahmaninov’un solo piyano için yazdığı son eseri olan *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* başlıklı eserini detaylı bir şekilde incelemek amacıyla yazılmıştır. Aynı zamanda eseri seslendirmek isteyenlere Rahmaninov’un hayatı, müzikal stili ve diğer eserleriyle birlikte hem besteciyi, hem de eseri anlatan detaylı bir çalışma sunması düşünülmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde Sergey Rahmaninov’un hayatı, müzikal stili, piyanist kimliği ve eserleri incelenmiş, ikinci bölümde *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*’nin ortaya çıkışı, “La Folia” teması ile ilgili bilgi verilmiş ve eser form bakımından incelenmiştir. Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde ise eserin müzikal ve teknik zorlukları üzerinde durulmuş, çalışma önerileri ve nota örnekleriyle birlikte çalgı tekniği bakımından incelenmesine yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SERGEY RAHMANİNOV'UN HAYATI VE MÜZİKAL STİLİ

19. ve 20. yüzyılda yaşayan Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, dönemin önemli bestecilerinden olup besteci ve piyanist kimliğiyle piyano ve müzik edebiyatına birçok değerli eser kazandırmıştır. O dönemde yaşamış birçok Rus sanatçı gibi o da Ekim Devrimi'nin ardından Rusya'dan ayrılarak yaşamını Amerika'da sürdürmüştür; fakat her zaman Rus kimliğini korumuştur ve eserlerine yansıtmıştır.

Rahmaninov, döneminin önemli bestecilerinden Çaykovski'nin, hocaları Arenski ve Taneyev'in hem müzikal stillerini hem de düşüncelerini örnek almış, o dönemde ortaya çıkan yeni akımlar yerine geleneksel stili benimsemiştir. Fakat yine de hocaları kadar katı durmamış, geç dönem eserlerinde az da olsa dönemin etkisini yansıtmıştır. Özellikle piyano edebiyatına birçok önemli eser kazandıran Rahmaninov, Amerika'ya göç etmesinin ardından eser bestelemeye devam etse de daha çok piyanist olarak kariyerine ağırlık vermiştir.

1. S. RAHMANİNOV'UN HAYATI

Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, 1 Nisan 1873 tarihinde Rusya'nın kuzeybatısında bir şehir olan Novgorod'da, altı çocuklu bir ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Aile sanatla, özellikle müzikle yakından ilgili ve aristokrat bir ailedir. Babası da amatör besteci ve piyanist olan Rahmaninov, dört yaşına geldiğinde ilk teori ve piyano derslerine annesi Lyubov Petrovna Butakova ile başlamıştır. Bir süre sonra annesi bestecinin üstün yeteneğini fark etmiş ve bunun üzerine besteci piyano derslerine Anna Ornatskaya ile devam etmiştir. Yaşadıkları evin satılmasının ardından Rahmaninov dokuz yaşına geldiğinde aile St. Petersburg'a taşınmış ve 1883 yılında Rahmaninov burada burs kazanarak konservatuvara başlamıştır.¹

St. Petersburg'a taşındıktan sonra kötüleşen aile ilişkileri, ardından 1885 yılında Rahmaninov'un kız kardeşi Sofya'nın difteri salgını sebebiyle vefat etmesi ve babasının da Moskova'ya taşınması sebebiyle annesi Rahmaninov ile hiç ilgilenememiş;

¹ Robert E. Cunningham, Jr., *Sergei Rachmaninoff A Bio-Bibliography*, London: Greenwood Press, 2001, s. 1.

Rahmaninov neredeyse tüm derslerinde başarısız olmuştur. Bu dönemde anneannesi torununun müzik eğitimiyle yakından ilgilenmiş, onu sıklıkla kiliseye koro konserlerini dinlemeye götürmüştür ve bestecinin ileride eserlerinde sıklıkla kullanacağı çan seslerinden, kilise yakınlarında geçen bu dönemde etkilenmiş olması mümkündür.²

1.1. Eğitim Hayatı

Rahmaninov'un eğitiminin kötüye gitmesi sebebiyle, Franz Liszt, Peter Ilyiç Çaykovski, Rubinstein ve Zverev'in öğrencisi olan ve henüz yirmi iki yaşındayken parlak bir konser piyanistliği kariyeri olan kuzeni Aleksander Siloti'ye danışan aile, onun tavsiyesi üzerine 1885 yılında Moskova'ya taşınmış ve Rahmaninov, Moskova Konservatuvarı'nda Nikolay Zverev ile çalışmaya başlamıştır. Öğrencileriyle her zaman yakından ilgilenip, onların çalışmalarını sıkı bir şekilde takip eden Zverev, öğrencisini dönemin önemli besteci ve piyanistlerinden Peter Ilyiç Çaykovski, Anton Rubinstein ve Nikolay Rubinstein ile tanıştırmıştır. Üç sene Zverev ile çalıştıktan sonra 1888 yılında Rahmaninov piyano çalışmalarına Siloti, armoni ve kontrpuan çalışmalarına ise dönemin önemli bestecilerinden Anton Arenski ve Sergey Taneyev ile devam etmiştir. Çaykovski ve Korsakov'un öğrencisi olan Arenski, Rahmaninov'un erken dönem stilini büyük ölçüde etkilemiştir. Rahmaninov da sınıf arkadaşı Aleksandr Skryabin gibi öğrencilik yıllarında Taneyev'in verdiği ödevlerden hiç hoşlanmasa da 1915 yılından ölümüne kadar her zaman eserleriyle ilgili hocasından fikir almış ve sonrasında da öğrencilik yıllarında gereken önemi ve takdiri göstermediği için pişmanlık duymuştur.³

1891 yılında Siloti, o dönemde Moskova Konservatuvarının başında olan Safonov ile tartışarak konservatuvardan istifa etmiş, Rahmaninov ise başka bir hocaya geçmemek için piyano final sınavına bir sene önce girmiş ve onur derecesiyle mezun olmuştur. Aynı yılın yazında besteci ilk büyük ölçekli eseri olan *Piyano Konçertosu Op.1 No.1*'i bestelemiş ve bu eseri Siloti'ye ithaf etmiştir.⁴

Bestecilik çalışmalarını da bir sene erken bitirmek isteyen Rahmaninov'un teklifini kabul eden Arenski, aynı teklifi sunan Skryabin'i reddetmiş, bu da Skryabin'in konservatuvardan ayrılmasına sebep olmuştur. Rahmaninov, mezuniyet eseri olarak tek

² Sergei Bertensson, Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff A Lifetime in Music*, Indiana University Press, 2001, s. 3.

³ Cunningham, a.g.e., s. 2.

⁴ Cunningham, a.g.e., s. 3

perdelik, librettosu Vladimir Dançenko tarafından yazılmış ve Puşkin'in *Çingenerler* şiirinden uyarlanan *Aleko* başlıklı operayı bestelemiş ve bu eseriyle altın madalya kazanarak ikinci kez onur derecesiyle konservatuvarın kompozisyon bölümünden mezun olmuştur.⁵

1.2. İlk Beste Çalışmaları ve Birinci Senfoni

Zverev'in önerisiyle 1892 yılındaki mezuniyetinin ardından Rahmaninov, yayımcı Gutheil ile kontrat imzalamıştır. Aynı yılın Eylül ayında da ona uluslararası ün kazandıran eseri olan yeni prelüdü *Op.3 No.2*'yi seslendirmiştir. 1893 yılının Nisan ayında *Aleko Opera*'sı Bolşoy Tiyatrosu'nda seslendirilmiş ve Çaykovski'nin de övgü dolu sözleriyle birlikte birçok olumlu eleştiri almıştır. Bununla birlikte Rahmaninov bir yandan beste çalışmalarına devam ederken bir yandan da piyanist olarak kariyerini aktif bir şekilde sürdürmüştür.⁶

Tüm olumlu gelişmelerle motivasyonu yükselen genç Rahmaninov, 1893 yılında iki piyano için *Fantezi Op.5* ve Korsakov'a ithaf ettiği, epigrafi Mikail Lermontov'un bir şiirinden alınan senfonik şiir *Kaya Op. 7*'yi bestelemiştir. *Kaya* başlıklı senfonik şiirini Avrupa turnesi için yönetmeyi kabul eden Çaykovski'nin ölüm haberini alan Rahmaninov, hemen ikinci oda müziği eseri olan *Elejik Trio Op.9*'u bestelemeye başlamış ve eseri bir ayda tamamlamıştır. Bu eser, Rahmaninov'un büyük hayranlık duyduğu besteci Çaykovski için yazılmış bir ağıttır. Bu yıllarda besteci, solo ve iki piyano için küçük eserler ve bir Çingene teması üzerine fantezi olan *Bohem Kaprisi Op.12* başlıklı senfonik şiiri bestelemiştir. Orkestra için üç senfoni besteleyen Rahmaninov, 1895 yılında ilk büyük senfonisi olan *Senfoni Op.13 No.1*'i bestelemiştir. Bu dönemde *Müzikal Anlar Op.16* başta olmak üzere koro ve ses için de birçok eser bestelemiştir.⁷

Rahmaninov'un Borodin ve Çaykovski'nin orkestra müziğini örnek alarak bestelediği *1. Senfonisi*'nin 1897 yılında şef Glazunov yönetimindeki ilk seslendirilişi hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Rahmaninov, bir yazısında konserle ilgili şu sözlere yer vermiştir: "Glazunov gibi bir yetenek eseri nasıl bu kadar kötü yönetebildi inanmadım. Yönetirken hiçbir şey hissetmedi ve görünen o ki eserle ilgili sanki hiçbir

⁵ Cunningham, a.g.e., s. 3.

⁶ Cunningham, a.g.e., s. 3.

⁷ Cunningham, a.g.e., s. 3.

şey anlamamıştı.” Konserden sonraki eleştiriler ise eserin “kötü modern” olduğu yönünde olmuştur. Rahmaninov yine bir yazısında bu konserin üzerine “tüm umutlarım, inandıklarım yıkıldı” diye belirtmiştir. Bestecinin bu eseri yayımlanmamış ve yaşadığı süre boyunca bir daha hiç seslendirilmemiştir.⁸

1.3. Depresyon ve Besteciliğe Dönüş

1899 yılında piyanist ve şef olarak Londra’da ün kazanan Rahmaninov, ilk senfonisinin başarısızlığının ardından depresyona girmiş ve 1900 yılının ortasına kadar hiç eser bestelememiştir. Bu süreçte piyanist ve şeflik kariyerine devam etmiştir. Bestecinin yeni eserler bestelediğini fark eden arkadaşı Aleksandra Liven, onu hayranlık duyduğu Rus yazar Tolstoy ile tanıştırmış; fakat bu durum Rahmaninov’u daha da depresif bir ruh haline sokmuştur. Bunun üzerine Nikolay Dahl’dan hipnoz yöntemiyle yardım alan Rahmaninov, tekrar beste çalışmalarına başlamış ve 1900 yılında, Nikolay Dahl’a ithaf ettiği *Piyano Konçertosu Op.18 No.2*’nin ikinci ve üçüncü bölümlerini bestelemiş, ardından 1901 yılının Kasım ayında konçertonun tamamının ilk seslendirilişi şef Siloti yönetiminde gerçekleşmiştir. Dinleyicilerden büyük beğeni gören bu konçerto, ilerleyen yıllarda bestecinin en çok bilinen ve seslendirilen eserlerinden biri haline gelmiştir. Rahmaninov, bu konçertoyla hayatı boyunca beş kez kazanacağı “Glinka Ödülü”nün ilkinin almıştır.

1902 yılında Rus yazar Nikolay Nekrasov’un şiiri üzerine, bariton, koro ve orkestra için bestelediği *Bahar Kantatı Op.20*’nin ardından Mayıs ayında Rahmaninov, kuzeni Natalya Satina ile evlenmiştir. 1903 yılında, o zamana kadar bestelediği en büyük piyano eseri olan *Chopin’in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22*’yi bestelemiştir. Bu sırada St. Catherine Kız Koleji ve Elizabeth Enstitüsü’nde müzik öğretmeni olarak ders veren Rahmaninov, 1904 yılında iki yıl süreyle Bolşoy Tiyatrosu’nun şefliğine getirilmiştir. Yazdığı eserleri hızlandırarak, librettosu Puşkin’in *Küçük Trajedi* eserinden alınan *Cimri Şövalye Op.24* ve bir yıl sonra 1904 yılında bestelediği, hikayesi Dante’nin epik şiiri *Cehennem*’deki Francesco da Rimini’den alınan *Francesca da Rimini Op.25* başlıklı operalarını tamamlamış ve her iki opera da 1906 yılının Ocak ayında ilk kez seslendirilmiştir.⁹ Besteci sonraki yıllarda

⁸ Bertensson, Leyda, a.g.e., s. 73.

⁹ Cunningham, a.g.e., s. 4-5.

Monna Vanna başlıklı bir operaya daha başlamış; fakat sadece ilk perdenin vokal ve piyano için notasını tamamlamıştır. Eser daha sonra Amerikalı şef Igor Buketov tarafından orkestraya uyarlanmıştır. Bestecinin *Aleko* ve *Cimri Şövalye* operaları sıklıkla seslendirilse de *Francesco da Rimini* diğer operaları kadar ünlenememiştir.

Görevine başladıktan bir yıl sonra ülkedeki sosyal ve politik huzursuzluktan etkilenen Rahmaninov, ilk sezon elli, ikinci sezon da otuz dokuz temsil yönettikten sonra hem Bolşoy Tiyatrosu'ndan hem de çalıştığı okullardan istifa etmiş ve geçimini sadece yazdığı eserlerle sağlamaya başlamıştır.¹⁰ 1906 yılında Rahmaninov ailesiyle birlikte Almanya'nın Dresden şehrine taşınmış ve 1909 yılına kadar burada yaşamışlardır. Almanya'da kaldığı yıllarda besteci, ikinci kez "Glinka Ödülü"nü kazandığı, ilk senfonisinden on bir yıl sonra 1906-1907 yıllarında besteleyip, hocası Taneyev'e ithaf ettiği, *Prelüd* (do diyez minör), 2.-3. *Piyano Konçertolar*'ı gibi sıklıkla çalınan eserlerinden izler taşıyan *Senfoni Op.27*'yi (mi minör) bestelemiştir. Aynı yıllarda *Piyano Sonatı Op.28 No.1* ve Leipzig ziyareti sırasında Arnold Böcklin'in siyah-beyaz bir tablosundan etkilenerek, 1908 yılında bestelediği ve içinde "Dies Irae"¹¹ ilahisinden alıntılar bulunan *Ölümler Adası Op.29* başlıklı senfonik şiirini bestelemiştir.¹²

Rahmaninov, 1909-1910 konser sezonunda Amerika'ya turneye gitmiş ve aynı yıl Joseph Hofmann'a ithaf ettiği *Piyano Konçertosu Op.30 No.3*'ü bestelemiştir. Amerika turnesi kapsamında Rahmaninov, piyanist olarak on dokuz, şef olarak da yedi konser vermiş, ayrıca bu turne kapsamında ilk kez bir resitalinde sadece kendi eserlerinden oluşan bir konser vermiştir. *Piyano Konçertosu Op.30 No.3*'ün ilk seslendirilişi 1909 yılında şef Walter Damrosch yönetiminde ve New York Filarmoni Orkestrası eşliğinde gerçekleşmiştir. Bu turne Rahmaninov'un Amerika'daki ününü büyük oranda artırmıştır.¹³

Rusya'ya döndükten sonra bir yandan yoğun konser programını sürdürürken bir yandan da *Aziz Yuhanna Krisostom Litürjisi Op.31*, *Prelüd Op.32* ve etütlerinin ilk seti olan *Op.33*'ü bestelemiştir. Yirmi bölümden oluşan ve bestecinin koro için bestelediği iki büyük eserden ilki olan *Aziz Yuhanna Krisostom Litürjisi*, Rus Ortodoks Kilisesinde

¹⁰ Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, London: Continuum Press, 2005, s. 114.

¹¹ 13. yüzyılda yazılmış, ölüm için söylenen, "mahşer günü"nü tasvir eden bir ilahi. Mozart, Verdi, Stravinski gibi birçok besteci eserlerinde bu ilahiyi melodi veya söz olarak kullanmıştır.

¹² Harrison, a.g.e., s. 148.

¹³ Cunningham, a.g.e., s. 5.

ayinde söylenmek üzere bestelenmiştir. 1911-1913 yılları arasında Rahmaninov, Moskova Filarmoni Topluluğu'nun daimi şefliğini yapmıştır. 1912 yılında elinde yaşadığı bir rahatsızlık nedeniyle konserlerini azaltmış ve tekrar beste çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bu dönemde Edgar Allan Poe'nun *Çanlar* şiirinden çok etkilenen Rahmaninov, 1913 yılında besteleyip Alman şef Willem Mengelberg'e ithaf ettiği ve sık sık "Dies Irae" ilahisine yer verdiği *Çanlar Op.35* başlıklı koral senfoni ve ardından *Piyano Sonatı Op.36 No.2*'yi bestelemiştir.¹⁴

1.4. Birinci Dünya Savaşı Yılları

1914 yılında Rahmaninov, İngiltere turnesine çıkmıştır. 1915 yılında ikinci büyük koral eseri olan *Gece Nöbeti*'ni *Op.37* bestelemiştir. Eser, Rus Ortodoks Kilisesi'ndeki "Gece Nöbeti" seramonisinin metninden alınmıştır.

Arkadaşı Skryabin'in ölümü Rahmaninov için tam bir trajedi olmuş; hemen ölümünün arkasından Skryabin'in eserlerinden oluşan bir turne gerçekleştirmiş ve tüm konser gelirini Skryabin'in eşine vermiştir.¹⁵ Aynı yıl hocası Taneyev'in ölümü de besteciye derinden etkilemiştir. Yine aynı yılın sonuna doğru Rahmaninov, *Romance Op.34 No.14* (son bölümünde bestecinin en ünlü eserlerinden olan *Vocalise*'in yer aldığı) eserini tamamlamıştır. Savaşın getirdiği zorluklar ve siyasi huzursuzluğa rağmen Rahmaninov, *Şarkılar Op.38* ve ikinci set etütleri olan *Op.39*'u yine bu dönemde bestelemiştir.¹⁶

1917 yılında çarın tahttan çekilmesinin ve Ekim Devrimi'nin ardından Rahmaninov ve ailesi Rusya'da güvende olmadıklarını düşünerek ülkeden çıkmak istemiş fakat çıkış vizesi alamamışlardır. Aynı yıl konser için Stockholm'e davet edilen Rahmaninov, eşi ve iki kızıyla birlikte bir daha geri dönmek üzere Rusya'dan ayrılmıştır. Ciddi maddi sıkıntılar sebebiyle bu dönemde yeni eserler bestelemek yerine repertuarını genişleterek birçok konser vermiş ve sonraki sekiz yıl boyunca yeni eser bestelememiştir.¹⁷

¹⁴ Cunningham, a.g.e., s. 5.

¹⁵ Barrie Martyn, *Rachmaninoff Composer, Pianist, Conductor*, New York: Ashgate Publishing, 1990, s. 375.

¹⁶ Michael Scott, *Rachmaninoff*, Gloucestershire: The History Press, 2011, s. 111-113.

¹⁷ Cunningham, a.g.e., s. 5.

1.5. 1918 Sonrası ve Amerika Yılları

Sekiz yıl boyunca piyanist olarak kariyerine devam eden Rahmaninov, 1926 yılında tekrar beste çalışmalarına başlamış ve 1913 yılında başladığı *Piyano Konçertosu Op.40 No.4*'ü tamamlamıştır. Eserin ilk seslendirilişi, 1927 yılının mart ayında, Leopold Stakovski şefliğinde, Philadelphia Senfoni Orkestrası eşliğinde gerçekleşmiştir. 1926 yılında Leopold Stakovski'ye ithaf ettiği, üç Rus halk şarkısının temasından alınan orkestra ve koro için *Üç Rus Şarkısı Op.41*, ardından 1931 yılında solo piyano için bestelediği son eser olan *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonları Op.42*'yi bestelemiş ve *2. Piyano Sonatı* 'nı tekrar düzenlemiştir.¹⁸

Rahmaninov 1930 yılındaki İsviçre ziyareti sırasında Lucerne Gölü kıyısında bir ev almaya karar vermiş ve sonraki yıllarda yazları eserlerini burada bestelemiştir.¹⁹ Bu eserler; 1934 yılında piyano ve orkestra için bestelediği *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43* ve 1935-1936 yıllarında besteleyip 1938'de tekrar düzenlediği, bestecinin stilinin değişip, modernleştiği *Senfoni Op.44 No.3*'tür. Bu senfoni, halk tarafından olumsuz eleştiriler almıştır. Bestecinin üç senfonisinin arasında uzun yıllar olduğu için müzikal stildeki değişim senfonilerine bakıldığında açıkça görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşı öncesi 1940 yılında Rahmaninov kalıcı olarak Amerika'ya dönmüştür. Macar-Amerikalı şef ve kemancı olan Eugene Ormandy'e ithaf ettiği ve son dönem eserlerinde görülen stili açıkça ortaya koyduğu, farklı ritim kalıpları ve armonilere yer verdiği *Senfonik Danslar Op.45* başlıklı eseri bestelemiştir.²⁰ *Senfonik Danslar*, bestecinin büyük formda yazdığı son eserdir. Ayrıca bestecinin 2002 yılında Moskova'daki Glinka Müzesi'nde, başlığının yer aldığı sayfa olmaksızın bir eseri bulunmuştur. Öncesinde piyano için yazdığı düşünülen eserin, 1891 yılında orkestra için bestelediği ve dört bölümden oluşan *Suit* (re minör) olduğu anlaşılmıştır.²¹

Rahmaninov, 1942 yılında doktor tavsiyesiyle iklimi daha ılıman olan Kaliforniya, Beverly Hills bölgesine taşınmış ve burada komşusu Vladimir Horowitz ile yakın dost olmuştur. Birlikte çok vakit geçiren Rahmaninov ve Horowitz iki piyano için eserler seslendirmiş, bestecinin eserleri üzerine görüşmüşlerdir. 1928 yılında arkadaş olan Rahmaninov ve Horowitz, hayatları boyunca birbirlerini desteklemişlerdir.

¹⁸ Cunningham, a.g.e., s. 6.

¹⁹ Bertensson, Leyda, a.g.e., s. 270.

²⁰ Cunningham, a.g.e., s. 6.

²¹ <https://www.boosey.com/shop/prod/Rachmaninoff-Sergei-Orchestral-Suite-in-D-Minor-1891-arr-piano-1st-Edition/728895>. (27.12.2020)

Horowitz'in 1942 yılında Rahmaninov'un *3. Pişano Konçertosu*'nu seslendirdiği bir konserin ardından besteci; "Konçertomun her zaman böyle duyulmasını hayal ettim; fakat yeryüzünde hiçbir zaman bunu duymayı beklemiyordum." diye belirtmiştir.²²

Rahmaninov, artan sağlık problemleri sebebiyle 1943 yılının çalacağı son konser sezonu olmasına karar vermiştir. 1 Şubat 1943'te Rahmaninov ve eşi Amerika vatandaşı olmuşlardır. 17 Şubat 1943'te Rahmaninov, Tennessee, Knoxville'de son konserine çıkmış, 28 Mart 1943'te Beverly Hills'te vefat etmiştir. Rahmaninov'un mezarı, New York, Westchester'daki Kensico Mezarlığı'nda bulunmaktadır.²³

2. S. RAHMANİNOV'UN MÜZİĞİ

Rahmaninov'un yaşadığı dönem olan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl, Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin ortaya çıktığı; savaşlarla, gelişen düşünsel ve siyasi akımlarla birlikte, müziğin sadece İtalyan, Fransız ve Alman okullarından ibaret olmadığı bilincinin uyandığı bir çağ olmuştur. Rus beşleri²⁴ ve onlarla aynı kuşakta yer alan Çaykovski, Rus okulunun oluşmasını sağlamış ve Rusya'da müziği Avrupa standardına getirmişlerdir.²⁵ Çaykovski'nin ardından Sergey Taneyev, Anton Arenski ve ardından öğrencileri Nikolay Metner ile Rahmaninov Rus romantizmini devam ettiren besteciler olmuşlardır.²⁶

19. yüzyılın ikinci yarısında gelişen en önemli olay "Sanayi Devrimi"dir. Buna bağlı olarak el sanatları eski ilgisini kaybetmiş, basit ve ilgi gören ürünlerin piyasaya sürülmesi beğeni düzeyinin gerilemesine sebep olmuştur. Bunun müzikteki yansıması ise hafif müziğin yaygınlaşması biçimindedir. Fakat bu duruma karşıt olarak romantizm anlayışı değişmiş ve geleceğe yönelik yeni buluşların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Romantik dönemde Franz Liszt orkestra müziğinin gelişimine öncülük ederken, Giuseppe Verdi ve Richard Wagner operaya başka bir soluk getirmişlerdir. Diğer yandan Johannes Brahms ise zengin bir müziksel ifade ile romantik anlayışı zirveye

²² Harrison, a.g.e., s. 343.

²³ Cunningham, a.g.e., s. 6.

²⁴ Rus beşleri olarak anılan besteciler: Aleksandr Borodin (1833-1887), Cesar Cui (1835-1918), Mili Balakirev (1837-1910), Modest Musorgski (1839-1881), Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908).

²⁵ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2006, s. 432-433.

²⁶ Say, a.g.e., s. 441.

taşıyarak “salt müzik” anlayışını oluşturmuştur.²⁷ 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte değişen dünyada edebiyatta ve sanatta yeni akımlar ortaya çıkmıştır.

Rahmaninov, 20. yüzyıl bestecisi olsa da bu dönemde ortaya çıkan akımlara bağlı kalmamış, kendi çizdiği yolda ilerleyerek sadece Rus müzik tarihinde değil, dünya müzik tarihinde de kendine önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde Fransa’da Maurice Ravel ve Albert Roussel empresyonizmi benimseyip Claude Debussy’nin yolundan ilerlerken, Almanya’da Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg on iki ton denemeleriyle atonal müziği benimsemiş, o yolda ilerlemişlerdir. Rahmaninov gibi bazı besteciler, kısmen geleneksel formlara bağlı kalarak eserler bestelerken, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Igor Stravinski ve Bela Bartok gibi bazı besteciler de bu dönemde ortaya çıkan yeni akımların öncüsü olmuşlardır.

Bu dönemde ortaya çıkan yeniliklere örnek verilecek olursa; eser içinde tonaliteden tamamen çıkılarak belirli bir geleneksel düzene ait olmayan on iki ton sistemi ortaya çıkmış, armoni kuralları geçerliliğini kaybetmiş, kimi besteciler için sonat formu özelliğini kaybetmiş, yeni ve özgün formlar ortaya çıkmış, yeni tını arayışları enstrümanların başka gereçlerle birleşmesini sağlamış ve enstrümanların olanakları oldukça genişletilmiştir.²⁸

Rahmaninov, yeni çıkan akımlarla birlikte gruplaşan dönemin diğer bestecilerinin aksine kendini hiçbir zaman bir gruba veya “okula” ait hissetmemiştir. Kendini herhangi bir gruba dahil etmese de eserlerinde Rus esintileri oldukça yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Rahmaninov’un eserlerinin karakteristik bir özelliği olan Rus ezgileri, besteci tarafından şu sözlerle açıklanmıştır; “Bir Rus besteci olarak, doğduğum ülke benim kişiliğimi ve bakış açımı etkiler. Müziğim kişiliğimin bir ürünüdür, dolayısıyla bu da Rus müziğidir.”²⁹ Rahmaninov, eserlerinde etnik melodileri doğrudan kullanmayıp onları bir kaynak olarak kabul etmiştir.

²⁷ Say, a.g.e., s. 378.

²⁸ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, s. 124-125.

²⁹ Martyn, a.g.e., s. 27.

2.1. Besteci Yönüyle Rahmaninov

Rahmaninov'un müziği üç dönemde incelenmektedir. Bestecinin müziğinin dönemlere ayrılmasının sebebi, yaşadığı iki büyük travmatik olay olan ilk senfonisi ardından gelen olumsuz eleştiriler ve Ekim Devrimi'dir. Buna bağlı olarak ilk dönem eserleri öğrencilik yıllarını da kapsayan, 1886-1897 yılları arası bestelediği, *Müzikal Anlar Op.16* başlıklı eseri ile son bulan dönemdir. İkinci dönemi, yaşadığı ağır depresyon ile Ekim Devrimi arası, 1897-1917 yıllarını kapsayan, *2. Piyano Konçertosu* ile başlayıp, *Etüt-Tablolar Op.39* ile son bulan ve en üretken olduğu dönemdir. Üçüncü ve son dönemi ise 1917-1943 yılları arası, *Op.40-45* eserlerini bestelediği ve stiline değiştirdiği dönemdir.³⁰

Rahmaninov'un erken dönem ve son dönem eserlerine bakıldığında elbette ki stiline ve müzik yazısında bir değişim görülmektedir; ancak bu değişim hiçbir zaman çok büyük boyutlarda olmamıştır. Bestecinin stiline değişimi "kademeli bir ilerleme" olarak tanımlamak mümkündür.³¹

Rahmaninov, Rusya'da yaşadığı yıllara denk gelen 1892-1917 yılları arası, opus numarası verdiği otuz dokuz eser bestelemiş, 1918 yılından ölümüne kadar çoğunlukla Amerika'da geçen yirmi sekiz sene boyunca ise sadece altı eser bestelemiştir. Besteci her zaman ülkesine duyduğu özlemi dile getirmiştir. Onu son dönemlerinde tanıyan insanlar mutsuz, melankolik biri olarak tanımlamışlardır ki bu ruh halinin son dönem eserlerine yansıdığı açıkça görülmektedir.

Duyguları müziğin merkezine koyan Rahmaninov, lirik ve ustaca işlediği temaları yoğun armonik yapılarla birleştirmiş ve böylece gösterişli müzikal anlatımını oluşturmuştur. Gerek besteci ve piyanist olarak müzik ve piyano edebiyatına katkıları, gerekse romantik geleneğin bir savunucusu olarak Rahmaninov, Frederic Chopin ve Franz Liszt'in çağdaşı olarak anılabilmektedir. Rahmaninov'un müziğinde de Chopin ve Liszt'in müziğinde olduğu gibi lirik melodiler, zengin tını arayışı ve teknik zorluklar ön plandadır. Rahmaninov, 1941 yılında yapılan bir röportajda şu sözlere yer vermiştir:

³⁰ Martyn, a.g.e., s. 22.

³¹ Cunningham, a.g.e., s. 6.

“Müzik moda olanı değil, bestecinin kişiliğini ifade etmeli. Benim eser bestelerken isteğim duygularımı tonal ifadeyle birleştirmek, tıpkı düşüncelerimi ifade etmek için konuşmak gibi. Özgünlük teknikten değil özden gelmektedir; bu da bestecinin kendi kişiliğini ve deneyimlerini esere dahil etmesiyle ortaya çıkar.”³²

Rahmaninov’un özellikle erken dönem eserlerinde Rus romantik müziğin öncülerinden Çaykovski’nin izleri görülse de Çaykovski hiçbir zaman Rahmaninov’un hocası olmamış; fakat hayatı boyunca Rahmaninov’u desteklemiş, ona tavsiyeler vermiştir. Çaykovski, müzikte yeniliklere açık olmamış, Wagner’in müziğini “saçmalık, iğrenç kromatizm” olarak tanımlarken, Rus beşlerinin özellikle Musorgski’nin eserlerini, doğuştan gelen yeteneğini inkâr etmese de “müzikal kirlilik, armonik karmaşa” olarak yorumlamış ve bu düşüncelerini kendi dönemi ve alt kuşağında yer alan müzisyenlerle paylaşmıştır. Hocası Çaykovski’nin fikirlerini benimseyen Taneyev, kendi öğrencilerine de aynı düşünce tarzını aşılamıştır. Büyük bir sadakatle hocası ve hayranlık duyduğu Çaykovski’nin fikirlerine bağlı olan Rahmaninov da müzikal zevk ve yaratıcılık konusunda onların yolundan ilerlemiştir. Ancak ilerleyen yıllarda hocalarının katılığına rağmen Rahmaninov’un daha yeniliğe açık hale geldiği görülmektedir.³³

Dönemin önde gelen Rus bestecilerinden hocaları Taneyev’in kontrpuan yazısı ve Arenski’nin müzikal stili Rahmaninov’un özellikle erken dönem eserlerinde yoğun bir şekilde görülmektedir.³⁴ 1890 yılından itibaren eserlerinde kendi stili görülmeye başlamıştır. Örneğin; 1895 yılında bestelediği ilk senfonisinde ortaya çıkan ifadeli anlatım, esnek ritim kalıpları, yoğun lirik melodiler ve temanın katmanlar halinde sunulması, bestecinin ilerleyen yıllarda koruyup, geliştirdiği özellikleri olacaktır. İlk senfonisinin ardından gelen olumsuz yorumlardan sonra besteci, daha lirik ve tutkulu melodilere yönelmiş, yine orta dönem eserlerine denk gelen bu dönemde doku ve tını üzerine yoğunlaştığı görülmüştür.³⁵

Rahmaninov’un birçok eserinde Rus Ortodoks kilise müziğinin etkisi ve kilise çanları kullanılmıştır. Eserlerinde çan seslerini anlatırken tını elde etmek için geniş aralıklı akorlar kullanmıştır. 2. *Piyano Konçertosu, Etüt Op.33 No.7* (mi bemol majör), *Prelüd Op.32 No.10* (si bemol minör) bu kullanıma örnek gösterilebilir. Çan seslerinin

³² Cunningham, a.g.e., s. 9-10.

³³ Joseph Yasser, “Progressive Tendencies in Rachmaninoff’s Music”, *Tempo*, C. 22 (1951), s. 15.

³⁴ Martyn, a.g.e., s. 9.

³⁵ Cunningham, a.g.e., s. 7.

yanı sıra eserlerinde ilahilerden de alıntılar yapmıştır. (Örneğin; ilk senfonisinin girişi bir ilahiden alınmıştır.) Eserlerinde sıkça, Franz Liszt, Hector Berlioz, Modest Musorgski ve Çaykovski gibi bestecilerin de kullandığı “Dies Irae” ilahisine yer vermiştir. “Dies Irae”yi genellikle eserlerinin giriş teması olarak kullanmıştır.³⁶

Rahmaninov eserlerinde kontrpuan ve füğ yazısını oldukça usta bir şekilde kullanmış, bunda hocası Taneyev’in büyük katkısı olmuştur. Fakat Rahmaninov’un kontrpuan yazısında en dikkat çeken özellik, eserlerinde kullandığı kromatizmi kontrpuan yazısına da dahil etmiş olmasıdır. Bestecinin bu kulanımı, son dönem eserlerinde yoğun bir şekilde görülmektedir.

Rahmaninov büyük formlu eserleri ile yapısal ustalığını ön plana çıkarırken, küçük formlu eserlerinde de kısa bir temayı veya küçük bir ritim kalıbını geliştirerek, onu karmaşık dokulu, güçlü ve zengin ritmik yapılu bir esere dönüştürmüştür. Besteci, temaları ve piyanonun kapasitesini ustaca kullandığı küçük formlu eserleri hakkında şu sözlere yer vermiştir;

“Küçük formlu eserler de büyük formlu eserler gibi ölümsüz olabilirler. Küçük formlu eserler bestelerken, senfoni ve konçertolara göre daha fazla sorunla karşılaşırım; çünkü küçük formlu eserlerde tema oldukça dikkatli bir şekilde kullanılmalı, kısa ve net olmalıdır. Konçerto ve senfonilerin birçok yerini tek seferde yazarken, her bir küçük eserim için özel ilgi ve sıkı bir çalışma gerekiyor. Bu eserlerde kısa ve net olmak bestecilerin başlıca sorunudur.”³⁷

Rahmaninov’un müzikal yazısı, Ekim Devrimi öncesi Rusya’da yaşadığı yıllarda, *Çanlar Op.35* koral senfonisiyle değişmeye başlamıştır. Ardından bestelediği *4. Piyano Konçertosu, Şarkılar Op.38 ve Etüt-Tablolar Op.39*’da da Rahmaninov’un yazısının değişmeye başladığı görülmektedir. Bu eserlerle birlikte besteci, salt melodiden çok tını ve renkle ilgilenmeye başlamış, daha yoğun kromatizm kullanmıştır. Kısaca romantizmle bağını koparmasa da eserlerinde çağdaşlaşma hissedilmeye başlamıştır.

Rahmaninov’un eserleri incelendiğinde, bestecinin tonal çerçeveye bağlı kalarak temalarını yoğun kromatizm içeren ileri bir armoniyle birleştirdiği görülmektedir. Kromatizm, daha çok orta döneminde bestelediği eserlerde ortaya çıkmış, son dönem eserlerinde ise oldukça yoğun kullanılmıştır. Besteci genellikle temanın sunumundan

³⁶ Cunningham, a.g.e., s. 15.

³⁷ Jonathan Young, *Rachmaninoff's "Concealed Variation" Principle: Inspiration for Motivic Unity in his Preludes, Op. 32*, (Doktora Tezi), Kansas: University of Missouri, 2019, s. 13.

sonra armonik karmaşanın olduğu bölümlerde kromatizmi kullanmıştır. Özellikle son dönem eserlerinde kromatik yazısını yeni ritmik kalıplarla birleştirmiştir. Bestecinin değişen stili ve yoğun kromatizm 3. *Piyano Konçertosu* ile başlamış, *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* ve 4. *Piyano Konçertosu*'nda ise zirveye ulaşmıştır.³⁸ Teorisyen ve müzikolog Joseph Yasser, 1951 yılında Rahmaninov'un eserlerini incelemiş ve Wagner ile Rahmaninov'un armonik yazısı arasında bir benzerlik görmüştür. Rahmaninov'un kromatik yazısında Wagner'in yazısının kademeli olarak güçlenip, yalınlaştığını, Rahmaninov'un kromatik yazısının oldukça ilerici olduğunu ancak Wagner'den farklı olarak tonalite dışı değil, tonal ve oldukça karakteristik bir kullanım olduğunu belirtmiştir. Rahmaninov, yazısında kromatizmi her ne kadar sık ve karmaşık kullanırsa kullansın, Wagner ve onun izinde ilerleyen bestecilerin müziğindeki kadar yoğun hissedilmemektedir. Bunlar dışında iki bestecinin müziği arasında ortak hiçbir nokta görülmemiştir.³⁹ Yine bestecinin bu dönem eserlerinde armonik ve ritmik olarak caz etkileri de görülmektedir. Bunda bestecinin Amerika'da yaşıyor olmasının oldukça önemli bir etkisi vardır.⁴⁰

Rahmaninov'un müzikal stiline bakıldığında her ne kadar müziğe büyük yenilikler getirmiş olmasa da kendi müzikal yazısını geliştirmede yavaş ve emin adımlarla ilerlemiş, tonal çerçevede kalarak ortak armonik dilin gelişimine büyük katkıda bulunmuş ve kendi çağdaşlarına yol gösterici olmuştur.

2.2. Piyanist Yönüyle Rahmaninov

Gelmiş geçmiş en önemli piyanistlerden biri olarak kabul edilen Rahmaninov, bestecilik kariyerinin yanı sıra piyanist olarak da kariyerini hayatı boyunca sürdürmüştür. İleri teknik olanakları ve hassas ritmik algısı olan, bunların yanı sıra oldukça büyük ellere sahip olmanın getirdiği bir takım özel imkanları olan bir piyanisttir. Kendi eserlerinin yanı sıra konserlerinde ve kayıtlarında barok, klasik dönem, Çaykovski, Chopin, Schumann gibi romantik dönem ve modern kompozisyonun erken dönem bestecilerinden olan Debussy, Poulenc ve Ravel'e yer vermiştir.

³⁸ Martyn, a.g.e., s. 31.

³⁹ Joseph Yasser, a.g.e., s. 20-21.

⁴⁰ Başar Can Kıvrak, *Transkripsiyon Sanatına Genel Bir Bakış ve Sergey Rahmaninov'un Bu Alandaki Yapıtlarının İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019, s. 20.

Aleksandr Siloti, Rahmaninov'u konservatuvardaki ilk hocası olan aynı zamanda Siloti'nin de hocası Nikolay Zverev ile tanıştırmıştır. Siloti ve Zverev'in Rahmaninov'un hayatında önemli bir yeri vardır. Zverev, oldukça disiplinli bir hoca olarak öğrencilerinin her gün üç saatlik çalışmalarına başlamak üzere sabah saat altıda evinde olmalarını istemiş, kendi evde olmadığı zamanlarda kız kardeşini öğrencilerin başında durması için görevlendirmiştir. Her yıl iki-üç öğrencisi Zverev'in evinde yaşamış, Siloti'nin isteği üzerine Rahmaninov da Moskova'ya taşınmasının ardından Zverev'in evinde kalmıştır. Evin kurallarına göre, evde tehlikeli oyunlar oynamak, ellerine zarar verecek aktiviteler yasak ve haftanın altı günü, günde üç saat piyano çalışma zorunludur. Rahmaninov'un kusursuz tekniği ise o günlere dayanmaktadır. Zverev için öğrencilerinin gergin olmayan el ve kollarla çalmaları oldukça önemli olmuştur. Ayrıca Zverev'e göre öğrenci, müziğin temeli olan ritmik yapıyı koruduğu ve nota üzerinde belirtilenlere uyduğu sürece üzerine her şey inşa edilebilir. Bu yüzden Zverev için öğrencilerine müziğin temelini öğretmek her zaman için çok önemli olmuştur. Zverev öğrencilerinin sosyal yaşamıyla da ilgili olmuş, onları önemli konserlere götürmüştür. Rahmaninov için bu konserlerden en özel olanları 1886 yılında Anton Rubinstein'in verdiği yedi "tarihi konser" olmuştur.⁴¹

Rahmaninov hayatı boyunca Rus piyanist Anton Rubinstein'a büyük hayranlık duymuş ve hayranlığını şu sözlerle dile getirmiştir; "Bana göre hiçbir çağdaş piyanist Rubinstein'ın yanından bile geçemez; günümüz ve geleceğin piyanistleri sanatlarını Rubinstein'ın sanatı ile karşılaştırdığı sürece piyanonun olanakları tükenmekten oldukça uzaktır."⁴²

Kompozisyon çalışmalarına ağırlık vermesi üzerine hocası Zverev ile arası açılan Rahmaninov, çalışmalarına Siloti ile devam etmiş ve 1891 yılında Siloti'nin piyano sınıfından mezun olmuştur. Birkaç yıl boyunca besteci olarak kariyerine ağırlık vermiştir; fakat bestelediği eserlerin ilk seslendirilişlerinde yer aldığı için piyanist olarak da tanınmış, Fransa, Amerika, İngiltere gibi birçok ülkede konserler vermiştir.⁴³ Mezuniyetinin ardından Rahmaninov, ilk kez 1911 yılında, Kiev'de Çaykovski'nin *Piyano Konçertosu Op.23 No.1* i seslendirmiştir.

⁴¹ Martyn, a.g.e., s. 365-367.

⁴² Martyn, a.g.e., s. 369.

⁴³ Martyn, a.g.e., s. 374.

Rahmaninov 1915 yılında Skryabin'in ölümünün ardından, bestecinin eserlerinden oluşan bir seri konser vermiştir. 1918 yılında Rahmaninov, sadece resitallerden oluşan ilk konser sezonuna hazırlanmış, kendi eserlerinin yanı sıra diğer bestecilerin eserlerinin de yer aldığı konserler vermiştir.

Rahmaninov bir mektubunda bir eserin yorumlanması üzerine şu sözlere yer vermiştir: “Bir eserin ortasında veya sonunda hafif veya güçlü çalınabilir; fakat sanatçı, hedefine hangi yolla ulaşacağına hassas bir hesaplamayla karar vermeli, bir yol çizmelidir. Aksi takdirde eserin tüm yapısı dağılacak, kopuk olacak ve dinleyiciye ulaşması gerektiği şekilde ulaşmayacaktır.” Rahmaninov’a göre eserin doruk noktasına iyi karar verilip, eser ona göre inşaa edilmelidir.⁴⁴

10 Kasım 1918’de Rahmaninov ailesiyle birlikte, Amerika’dan gelen fırsatı geri çevirmeyerek New York’a taşınmış, bir yandan yoğun konser programını sürdürürken bir yandan da yeni bir kayıt anlaşması imzalamış ve piyano için yeni eserler bestelemeye başlamıştır. Amerika’da birçok piyano üreticisinden kendi enstrümanlarıyla turneye çıkması teklif edilse de Rahmaninov, ücret teklif etmeyen tek firma olan Steinway’i seçmiş ve Steinway firmasıyla iş ilişkisi tüm hayatı boyunca devam etmiştir.⁴⁵ 1918 yılında Rahmaninov, Edison Company ile anlaşma imzalamış ve 1919 yılında ilk kayıtlarını yapmıştır. Besteci burada kendi eserlerinin yanı sıra birçok önemli bestecinin eserlerinin kaydını da tamamlamıştır.⁴⁶

Rahmaninov, 1918 yılında Amerika’ya taşınmasıyla yoğun konser programına başlamış ve sonraki yirmi beş yıl boyunca aktif konser piyanistliği kariyerini sürdürmüştür. Rubinstein gibi Rahmaninov da resitallerinin ilk yarısında Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven gibi klasik dönem bestecilerinin eserlerine yer vermiş, ikinci yarısında ise Franz Liszt, Frederic Chopin gibi romantik dönem bestecileriyle, kendi eserlerini seslendirmiştir. Rahmaninov, hayatı boyunca yoğun olarak eserler bestelediği dönem de dahil olmak üzere her yaz yeni program hazırlamış, yeni konser sezonunda bu eserleri seslendirmiştir. Rahmaninov hayatının hiçbir döneminde 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni akımlara ait eserleri seslendirmemiştir.⁴⁷

⁴⁴ Mackenzie, a.g.e. s. 28.

⁴⁵ Scott, a.g.e., s. 122.

⁴⁶ Bertensson, Leyda, a.g.e., s. 252.

⁴⁷ Martyn, a.g.e., s. 380-381.

Rahmaninov, Amerika yıllarında yılda ortalama elli konser vermiştir. 1922 ve onu takip eden yıllarda ise ünü tüm dünyaya yayılmış, İngiltere, Kanada ve Küba'da konserler vermiştir. Rahmaninov, 1918 yılında Amerika'ya taşınmasının ardından, 1189'u Amerika'da olmak üzere 1457 konser vermiştir.⁴⁸

1926 yılına kadar sadece konserler veren Rahmaninov, Amerika'da bir hayli ünlenmiş ve Avrupa'da da konserler vermeye başlamıştır. 1925 yılında Paris'te sadece kendi eserleri ve Rus bestecilerinin eserlerini yayımlayan TAIR (kızları Tatyana ve Irina'nın baş harflerinden oluşan) adında bir yayınevi kurmuştur.⁴⁹

2.3. S. Rahmaninov'un Piyano Müziği

Rahmaninov, senfoni, konçerto, sonat, prelüd, etüt gibi birçok küçük ve büyük formulu eser bestelemiştir. Kendisinin de piyanist olması sebebiyle eserleri ağırlıklı olarak piyano müziğidir. Bunun dışında orkestra, koro, opera, vokal ve oda müziği için de birçok eser bestelemiştir.

Rahmaninov, besteciliğinin yanı sıra piyanist olarak da dönemin önde gelen sanatçılarından olmuş, dolayısıyla piyano edebiyatına birçok önemli eser kazandırmıştır. Ağırlıklı olarak solo piyano için eser bestelemiş ve genellikle eserlerinin ilk seslendirilişini kendisi gerçekleştirmiştir. Rahmaninov piyano için bestelediği eserlerde piyanonun hem teknik olanaklarını hem de ifadeli anlatımını ustaca kullanmış ve kendisinin de bu çalgıdaki ustalığı sayesinde piyanistik bir yazı benimsemiştir. Piyano için bestelediği eserlerde de diğer eserlerinde olduğu gibi lirik melodilere, Rus halk şarkılarından ezgilere yer vermiştir. Bestecinin solo piyano eserleri, piyano konçertoları ve *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43* piyano edebiyatının önemli eserleri arasında yer almaktadır.

⁴⁸ Martyn, a.g.e. s. 384.

⁴⁹ Cunningham, a.g.e., s. 6.

2.3.1. Piyano Konçertoları

Kendisi de tarihe damga vurmuş piyanistlerden olan Rahmaninov, piyano ve orkestra için dört konçerto ve bir de varyasyon formunda eser bestelemiştir. Bunlar; *Op.1* (fa diyez minör), *Op.18* (do minör), *Op.30* (re minör), *Op.40* (sol minör) ve *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43*'tür. *Piyano Konçertosu Op.1 No.1*'i 1891 yılında bestelemiş, 1917 yılında yeniden düzenlemiştir. Siloti'ye ithaf ettiği konçerto üç bölümden oluşur. Eserin girişi, Grieg ve Schumann'ın piyano konçertolarının girişlerini anımsatmaktadır. İlk versiyonunda hissedilen gençlik heyecanı ve coşkusu, eserin teknik zorluğunu yansıtmış, ikinci versiyonuyla bu zorlukları törpüleyerek yalınlaştırmıştır. Ayrıca Rahmaninov, eserin ilk versiyonunu sadece ilk seslendirilişinde çalmış, sonraki seslendirilişlerinde ikinci versiyonunu tercih etmiştir.⁵⁰

Piyano Konçertosu Op.18 No.2, 1900-1901 yıllarında bestelenmiş ve bestecinin 3. *Piyano Konçertosu* ile birlikte en çok seslendirilen konçertosu olmuştur. Rahmaninov'un geçirdiği ağır depresyon sonrası bestelediği bu konçertonun büyük beğeni alması, bestecinin öz güvenini tekrar kazanmasını sağlamıştır. Üç bölümden oluşan konçerto, bestecinin müzikal stilini açıkça ortaya koyduğu, lirik melodilerini kromatik armoni anlayışıyla birleştirdiği önemli eserlerindedir. *Piyano Konçertosu Op.18 No.2*'deki lirik stil, bestecinin iki piyano için *Süit Op.17 No.2* ve *Viyolonsel Sonatı Op.19*'da da görülmektedir.⁵¹

Piyano Konçertosu Op.30 No.3, 1909 yılında bestelenmiş ve ilk kez New York'ta seslendirilmiştir. İkinci seslendirilişi ise 1910 yılında şef Gustav Mahler yönetiminde gerçekleşmiştir. Rahmaninov'un konçertoyu ithaf ettiği Joseph Hoffman, piyano repertuarının teknik açıdan en güç konçertolarından biri olarak kabul edilen bu konçertoyu hiçbir zaman seslendirmemiştir. Rahmaninov, Horowitz'in bu konçertonun tanınmasına öncü olduğunu hayatı boyunca dile getirmiştir.⁵²

Piyano Konçertosu Op.40 No.4'ü Dresden'de yaşadığı 1926 yılında tamamlamış ve hayatı boyunca çok yakın arkadaşı olan, kendisi gibi dönemin yeni akımlarının karşısında durmuş piyanist ve besteci Nikolay Metner'e ithaf etmiştir. (Metner de kendi

⁵⁰ Anastassia Ivanova, *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*, (Doktora Tezi), University of Maryland, 2006, s. 13.

⁵¹ Cunningham, a.g.e., s.4.

⁵² Ivanova, a.g.e., s. 46.

eserini, *Piyano Konçertosu Op.50 No.2*'yi Rahmaninov'a ithaf etmiştir.) Dördüncü konçertonun ilk seslendirilişinden sonra gelen olumsuz eleştirilerin ardından 1928 ve 1941 yılında Rahmaninov konçertoyu tekrar düzenlemiştir. Konçertoda ikinci bölümün bir teması bulunsa da, birinci ve üçüncü bölümlerde belirgin bir tema öne çıkmaz, bu bölümler virtüözik pasajlar ve kadanslardan oluşur. Temaların azlığı veya hissedilmemesi bu konçertonun anlaşılmasında rol oynamış olabilir. Ayrıca Rahmaninov'un son dönem eserlerinde öne çıkan yoğun kromatik armoni ve caz öğeleri de bu konçertoda görülmektedir. Yine bestecinin birçok eserinde bulunan "Dies Irae" ilahisi de konçertonun son bölümünde kullanılmıştır.⁵³

Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43, 1934 yılında, İsviçre'te bestelenmiştir. Eser, Paganini'nin solo keman için yazdığı zorlu *Kaprisleri*'nin sonuncusu ve en tanınmış olan *24 numaralı Kapris*'in teması üzerine bestelenmiş olup, yirmi dört varyasyondan oluşur. Eser arasız yani *attaca* çalınsa da bestecinin diğer varyasyon formunda bestelediği eserler gibi hızlı, yavaş ve hızlı olmak üzere üç bölüme ayrılır. Bu eserde de "Dies Irae" ilahisi kullanılmıştır. Bestecinin varyasyon formunda bestelediği üç eser arasında yapı olarak büyük benzerlik görülmektedir. Ayrıca yakın zamanlarda bestelediği *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* ve *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.43* eserlerinde yapısal öğeler dışında tematik ve müzikal olarak birçok ortak nokta vardır.⁵⁴

2.3.2. Solo Piyano İçin Eserleri

Rahmaninov, piyanonun hem teknik hem de ifadeli anlatımını ustaca kullanmış, teknik anlamda oldukça güç eserler bestelemiş olsa da bu eserler piyanistik açıdan uygun eserlerdir. Bestecinin erken dönem solo piyano eserleri genellikle küçük formlu eserler olmuş; fakat gelecek yıllarda besteleyeceği sonat, konçerto ve senfoniler gibi günümüzde de sıklıkla seslendirilen eserlerinin form ve müzikal yapılarının temellerini oluşturmuştur. Besteci en ünlü eserlerini, hayatında önemli bir dönüm noktası olan depresyon sonrasında bestelemiştir.

⁵³ Harrison, a.g.e., s. 255-257.

⁵⁴ Ivanova, a.g.e., s. 76.

Rahmaninov, basılan ilk solo piyano eserleri olan *Üç Noktürn*'ü 1887 yılında bestelemiş olup, bu eserlerde kullandığı akor yapısı Robert Schumann'ın müziğini anımsatmaktadır. Yine aynı yıl *Romans, Prelüd, Melodi* ve *Gavot* başlıklı dört eser bestelemiştir. Bu eserlere de *Noktürnler* gibi opus numarası verilmemiştir.⁵⁵

1. *Piyano Konçertosu*'nun ardından 1892 yılında Rahmaninov, armoni hocası Arenski'ye ithaf ettiği *Fantezi Parçaları Op.3* başlıklı eseri bestelemiştir. *Eleji, Prelüd, Melodi, Polichinelle* ve *Serenad* olmak üzere beş farklı eserden oluşan *Fantezi Parçaları*'nın eser isimleri müzikal formlarına uygun olarak verilmiştir. Serinin ikinci eseri olan *Prelüd* (do diyez minör), bestecinin en çok seslendirilen eserlerinden biridir. Bu eserde, bestecinin birçok eserinde kullandığı “çan sesleri” tüm parça boyunca duyulmaktadır.

Bestelediği orkestra eserlerinin ardından Rahmaninov, 1894 yılında yedi parçadan oluşan *Salon Parçaları Op.10* başlıklı seti bestelemiştir. Ardından 1896 yılında, her biri karakter ve yapı olarak birbirinden farklı altı ayrı eserden oluşan *Müzikal Anlar Op.16*'yı bestelemiştir. Rahmaninov'un solo piyano yapıtlarında bir dönüm noktası olan bu albümde bestecinin müzikal anlatım ve stilineki değişim ortaya çıkmaktadır. Bazı parçalarda virtüözite ön plandayken, bazılarında lirik melodiler öne çıkar. Besteci, eserin başlığı konusunda Franz Schubert'in aynı ismi taşıyan *Müzikal Anlar Op.94* eserinden ilham almıştır.⁵⁶

Rahmaninov, 1899 yılında daha önce de bestelediği *Fantezi Parçası* başlıklı eseri, bu sefer tek bölüm olarak sol minör tonalitesinde bestelemiş, yine aynı yıl *Fughetta* (fa majör) başlıklı eseri bestelemiştir. Ardından 1902-1903 yıllarında Rahmaninov, büyük formlu eserlerinden biri olan Chopin'in *Prelüd Op.28 No.20* (do minör) eserinin teması üzerine *Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22* başlıklı eseri bestelemiştir. Yirmi iki varyasyondan oluşan eseri, piyano pedagogu Teodor Leşetizki'ye ithaf etmiştir. *Prelüdlar Op.23* ile aynı dönemde bestelenen varyasyonlar, Prelüdlar kadar ilgi görmemiştir. Rahmaninov da yapı ve uzunluk olarak eserde bazı sorunlar olduğunu düşünmüş, zaman zaman eseri tekrar gözden geçirmiştir.⁵⁷

⁵⁵ Harrison, ag.e., s. 19-20.

⁵⁶ Cunningham, a.g.e., s. 24.

⁵⁷ Cunningham, a.g.e., s. 4.

Rahmaninov, 1901-1903 yılları arasında on ayrı parçadan oluşan *Prelüdlar Op.23* serisi bestelemiştir. Bestecinin Chopin ve Skryabin gibi *Op.23* ve *Op.32 Prelüdlar*'i ile birlikte her tonalitede bestelediği yirmi dört *Prelüd*'ü bulunmaktadır. Kuzeni Siloti'ye ithaf ettiği bu eserlerle Rahmaninov, lirik anlatımı, teknik öğeler, armonik ve ritmik yapılarla piyanonun kapasitesini en üst düzeyde kullanmıştır. 1910 yılında prelüdlarının ikinci seti olan, on üç prelüdden oluşan *Prelüdlar Op.32* bestelemiştir. Bestecinin ilk prelüdü olan *Op.3 No.2* ile son seti olan *Op.32* arasında on sekiz yıl gibi uzun bir süre olsa da prelüdlar arasında birçok benzerlik görülmektedir.

Rahmaninov, bestelediği operaların ardından, 2. *Senfoni* ile aynı zamanlarda 1908 yılında Goethe'nin Faust eserinden ilham aldığı, *Piyano Sonatı Op.28 No.1*'i (re minör) bestelemiştir. Klasik sonat formunda bestelenen eser, üç bölümden oluşur. Bu eseri de diğer birçok eseri gibi tekrar düzenlemiş ve sonrasında düzenlediği haliyle seslendirmiştir.⁵⁸

Rahmaninov, *Etüt-Tablolar* ismini verdiği, *Op.33* ve *Op.39* olmak üzere altı ve dokuzar etütten oluşan iki seri bestelemiştir. *Op.33*, bestecinin 1911 yılında Rusya'da yaşadığı yıllarda, *Op.32 Prelüdlar*'den hemen sonra ortaya çıkmıştır. Etütler ve prelüdlar arasındaki en belirgin fark temalarda görülmektedir; Prelüdlar'de kullanılan aşk ve lirizm ağırlıklı temalar etütlerde yerini daha karanlık melodilere bırakmıştır. Her bir etüt belirli bir teknik özelliği geliştirmeyi amaçlamıştır. *Op.33* besteci tarafından dokuz etüt olarak bestelenmiş olsa da sadece altısı basılmıştır; bestecinin ölümünden sonra iki tanesi bulunup, sonradan basılmıştır. *Op.39*, 1916-1917 yıllarında yazılmıştır. İkinci seri bestecinin stiline de değıştiği, modern stillerin etkisini gösterdiği, dokunun daha yoğun, temaların daha karamsar ve karmaşık olduğu bir seridir. Her iki seride de Rus halk müziğinin etkileri görülmektedir. 1930 yılında İtalyan besteci Ottorino Respighi *Op.33 No.6(7)*, *Op.39 No.2, 6, 7* ve *9'uncu* etütlerini orkestra için düzenlemiştir. Bu düzenlemeler sırasında Respighi, Rahmaninov'un açıklamalarına göre her biri bir tabloyu anlatan etütlere 'Kırmızı Başlıklı Kız ve Kurt', 'Oryantal Marş' gibi başlıklar eklemiştir.⁵⁹ Bu başlıklar piyano için yazılmış orijinal etütlerinde de artık kullanılmaktadır.

⁵⁸ Harrison, a.g.e., s. 132-135.

⁵⁹ Bertensson, Leyda, a.g.e., s. 262.

Rahmaninov, kendisi gibi Zverev'in öğrencisi olan Matvey Pressman'a ithaf ettiği *Piyano Sonatı Op.36 No.2*'yi 1913 yılında bestelemiş, 1931 yılında yeniden düzenlemiştir. Eser, sonat formunda bestelenmiş olup, birbirine bağlı üç bölümden oluşmaktadır. Sonat ilk seslendirildiğinde halk tarafından beğenilmiş; fakat Rahmaninov eseri uzun ve fazla yoğun bulduğu için hem yalınlaştırmış hem de kısaltmıştır. Sonatın yazıldığı tarih bestecinin en üretken olduğu dönemine denk gelmektedir. Rahmaninov'un yakın arkadaşı olan Horowitz de sonat üzerinde bazı değişiklikler yapmış ve bestecinin onayı üzerine kendi düzenlemesiyle eseri seslendirmiştir.⁶⁰

Rahmaninov, 1917 yılında, Rusya'da Ekim Devrimi'nin başladığı yıllarda *Prelüd, Oryantal Eskiz* (yayımcı tarafından bu isim verilmiştir) ve *Fragmanlar* başlıklı üç kısa eser bestelemiştir. Eserler (özellikle *Prelüd*) dönemin karamsar ruh halini yansıtmaktadır.

Rahmaninov, 1931 yılında solo piyano için son eseri olan *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*'yi bestelemiştir. Eser, çalışmanın 2. ve 3. bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

Rahmaninov, hayatı boyunca özellikle son yıllarında solo piyano, iki piyano ve keman-piyano için uyarlamalar yapmıştır. Besteci uyarlamalarında, hem orkestral doku, tını ve dinamikleri piyanoya aktarmış, hem de piyanonun renklerinde orkestra tınıları yaratmış bir besteci olarak uyarlama tekniklerini ustaca kullanmıştır. Ayrıca uyarlamalarında eserlerin kendilerine has özelliklerini korurken onları kendi müzik anlayışıyla harmanlamış, kendi stilini yansıtmıştır.

George Bizet *L'arlesienne Suite – Menuet*, Franz Behr *Lachtaubchen Op. 303 (Polka de W.R.)*, John Stafford Smith *The Star – Spangled Banner*, Fritz Kreisler *Aşk Acısı, Aşk Sevinci*, Modest Musorgski *Sorochyntsi Fuarı – Hopak*, Franz Schubert *Nerede?* Rimski Korsakov *Yabanarısının Uçuşu*, Felix Mendelssohn *Bir Yaz Gecesi Rüyası - Scherzo*, Johann Sebastian Bach *Solo Keman için Partita No.3* (bazı bölümleri), Pyotr İlyiç Çaykovski *Ninni op.16 No.1*, bestecinin solo piyano için uyarladığı eserlerdir. Bestecinin en sık seslendirilen uyarlamaları, yakın dostu kemancı ve besteci Kreisler'in keman ve piyano için bestelediği ve Rahmaninov'un bu minyatür parçaları piyano için iki virtüöz esere uyarladığı valsler olan *Aşk Acısı (Liebeslied)* ve

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=3YPSOYwL0o> (10.07.2021).

Aşk Sevinci'dir (*Liebesfreud*). Bir diğer sık seslendirilen uyarlaması da Korsakov'un en bilinen ve seslendirilen eserlerinden biri olan *Yaban Arısının Uçuşu*'dur.

2.3.3. Oda Müziği Eserleri

Rahmaninov *Eleji* başlıklı, piyano, keman ve viyolonsel için iki trio bestelemiştir. Bunlardan ilki bestecinin on sekiz yaşındayken bestelediği, sıklıkla seslendirilen *Elejik Trio Op. posth No.1*'dir. "Ölüm marşı" temalı eseri, sonat allegrosu formunda bestelemiştir ve tek bölümden oluşur. İkincisi ise Çaykovski'nin ölümü üzerine onun anısına, ilk triosundan iki yıl sonra bestelediği *Elejik Trio Op.9*'dur. Üç bölümden oluşan bu eser, Çaykovski'nin Rubinstein'a adadığı *Trio Op.50* (la minör) ile yapısal olarak oldukça benzerlik göstermektedir.⁶¹

Rahmaninov, vokal ve piyano için sözleri Puşkin, Goethe, Çehov, Tolstoy, Shelley, Hugo gibi önemli yazarlara ait olan birçok eser bestelemiştir, bu eserleri yedi ayrı grupta toplamıştır. Ayrıca bestecinin viyolonsel ve piyano için bestelediği bir sonatı bulunmaktadır. *Viyolonsel ve Piyano Sonatı Op.19*, 1901 yılında bestelenmiş ve eser Anatoli Brandukov'a ithaf edilmiştir. Dört bölümden oluşan bu sonatta Rahmaninov piyanoyu eşlik olarak kullanmamış, piyano temayı çaldıktan sonra viyolonselde o temaları süsleyip, genişletmiştir.⁶²

Rahmaninov'un altı el için 1891 yılında bestelediği ilk eserler Natalya, Lyudmilla ve Vera Skalon'a ithaf ettiği *Vals* ve *Romans* başlıklı eserlerdir. Bu eserlerden bir tema daha sonra bestecinin 2. *Piyano Konçertosu*'nun ikinci bölümünün girişinde kullanılmıştır. Rahmaninov aynı yıl iki piyano için *Rus Rapsodisi* bestelemiştir ve eserin ilk seslendirilişini Rus piyanist Josef Levin ile gerçekleştirmiştir. *Rus Rapsodisi* virtüözik ve parlak bir eserdir. Eserde Rus halk ezgileri ve modları yoğun olarak hissedilmekte, her iki piyano partisinin de kendine ait teknik güçlükleri bulunmaktadır.⁶³

Rahmaninov iki piyano için iki süit bestelemiştir. Bunlardan ilki 1893 yılında besteleyip, Çaykovski'ye ithaf ettiği *Süit Op.5 No.1 (Fantezi-Tablolar)*, ikincisi ise 1901 yılında besteleyip, 1. *Senfoni* sonrası yaşadığı olumsuz eleştirilerin ardından bestecinin yaratıcılığını tekrar kazanmasının kanıtı olarak gösterilen *Süit Op.17 No.2*

⁶¹ Cunningham, a.g.e., s. 3.

⁶² Harrison, a.g.e., s. 101-103.

⁶³ Harrison, a.g.e., s. 28.

başlıklı eserleridir. İlk süitin bölümleri bazı şairlerin şiirlerinden alınan başlıkları taşırken, *Süit Op.17 No.2* geleneksel süit başlıklarını almıştır. Her iki süit de dört bölümden oluşmaktadır. *Süit Op.17 No.2*'yi 1940 yılında, ölümünden hemen önce Horowitz ile seslendirmişlerdir.⁶⁴

1894 yılında Rahmaninov dört el için *Romans* ve altı bölümden oluşan *Parçalar Op.11*'i bestelemiştir. 1906 yılında ise dört el için son eseri olan *İtalyan Polka*'yı bestelemiştir. Ayrıca Rahmaninov, 1886 yılında Çaykovski'nin *Manfred Senfonisi*'ni, 1891 yılında *Uyuyan Güzel Balesi*'ni, 1896 yılında ise Glazunov'un *6. Senfonisi*'ni dört el için uyarlamıştır. Bestecinin iki piyano ve dört el repertuarından en sık seslendirilen eserleri *Süitler*'dir.

⁶⁴ Harrison, a.g.e., s. 22.

İKİNCİ BÖLÜM

CORELLİ’NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42

Rahmaninov, Rusya’dan göç ettikten sonra bestecilik kariyerinde daha çok uyarlamalara yönelmiş ve *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* dışında solo piyano için yeni eser bestelememiştir. Eser bestecinin göç sonrası ilk bestelediği, aynı zamanda da son solo piyano eseridir. Varyasyonları, 1931 yılının yazında, yaz aylarını geçirdiği Fransa Clairefontaine’de bestelemiş ve üç haftadan daha kısa bir sürede, 19 Haziran’da tamamlamıştır. İlk seslendirilişi 12 Ekim 1931 tarihinde, Rahmaninov tarafından, Kanada’nın Montreal şehrinde gerçekleşmiştir. Eser, bestecinin kendi yayınevi olan TAIR tarafından yayımlanmıştır.⁶⁵

1. VARYASYON FORMU

Varyasyon (çeşitleme) formu 16. yüzyıldan itibaren, tarih boyunca besteciler tarafından eserlerde sıklıkla kullanılan bir form olmuştur. Varyasyon formu başlı başına bir eserin formu olabileceği gibi sonat, süit gibi birden fazla bölümlü eserlerin tek bir bölümünün formu da olabilir. Doğaçlama tekniğine dayalı bir form olması sebebiyle kökeni çok daha eskiye dayansa da enstrüman müziğinin gelişimiyle beraber varyasyon formunun kullanımı da 16. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Varyasyon formunun ilk örnekleri 1508 yılında İtalyan besteci Joan Ambrosio Dalza’nın *Intabulatura di Lauto* başlıklı eserinde görülmektedir. Ayrıca varyasyon formunda yayımlanan en eski örnek, 1538 yılında İspanyol besteci Luis de Narvaez’in *Delphin de Música* başlıklı eseridir.⁶⁶

Barok dönem öncesi varyasyon formu, dans müziği ve doğaçlamaya dayalı varyasyonlar halinde kullanılırken, barok dönemde partita, süit gibi çok bölümlü eserlerin bir bölümü olarak kullanılmıştır. Bu dönemde dansların uzamasına duyulan ihtiyaçla birlikte varyasyon formu da hızla gelişmiştir. Klasik döneme gelindiğinde ise varyasyon formu, Haydn, arkasından Mozart ve Beethoven ile gelişmiş; sonat, senfoni ve konçertoların bir bölümünün formu olarak kullanılmaya başlanmıştır.

⁶⁵ Norbert Gertsch, *Rachmaninow Corelli Variationen Opus 42*, Mühnik: G. Henle Verlag, 2014, s. iv.

⁶⁶ Elaine Sisman, “Variations”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>, s. 15. (10.07.2021).

Klasik dönemle gelişen tema ve varyasyon formu, romantik dönemde de birçok besteci tarafından eserlerde kullanılmış, dönemin başlıca özelliklerinden olan virtüöz besteci-enstrümanlılarla birlikte oldukça ileri bir yere taşınmıştır. Romantik dönemde bestelenen varyasyon formundaki eserlere örnek verilecek olursa; Johannes Brahms *Haydn'ın Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.56*, Robert Schumann *Senfonik Etütler Op.13*, Franz Liszt *İspanyol Rapsodisi*, Felix Mendelssohn *Ciddi Varyasyonlar Op.54*, Sergey Rahmaninov *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43* gösterilebilir.

1.1. Varyasyon Çeşitleri

Tekrara dayalı bir form olan varyasyon formu, belirlenen bir tema ve onun üzerine doğaçlamaya dayanmaktadır. Tema duyulduktan sonra onu takip eden varyasyonlarda bazı öğeler sabit kalırken, tema değişip gelişir ve süslenmiş haliyle tekrar tekrar sunulur. Sekiz ölçüden kısa olabileceği gibi otuz iki ölçüden daha uzun olabilen tema; melodi, sürekli bas veya armonik bir yürüyüş olabileceği gibi bunların hepsinin bir birleşimi de olabilir. Tema, *ostinato* şeklinde sunulduğunda, her tekrarda yeni figürler ve dokularla tekrar eder. Temanın iki veya üç bölmeli yapılar halinde kendine ait bir formu olduğunda ise, tekrarlarda bazı öğeler değişirken, bazıları sabit kalır; bu da “tema ve varyasyon formu” olarak tanımlanmaktadır.⁶⁷

20. yüzyılda, varyasyonlarda bas partisi, melodi, armoni ve yapı gibi sabit kalan öğelere göre varyasyon formu gruplar halinde incelenmiştir. Bunlar; Tablo 1’de görülen; *ostinato*, sabit melodi, sabit armoni, melodik ana hat, biçimsel ana hat, karakter, fantezi ve dizisel varyasyonlardır. Bir varyasyon, bu gruplardan sadece birinden oluşabileceği gibi birkaçını da barındırabilir.

⁶⁷ Sisman, a.g.e., s. 1.

Tablo 1. Varyasyon formu ve çeşitleri ⁶⁸

Öğeler	Örnek	Dönem	Açıklama	Motif Örnekleri
Ostinato	Passacaglia, Chaconne	16.-17. yy.	Bas partisi devamlı tekrar eder.	J.S. Bach <i>Passacaglia do minör BWV 582</i>
Sabit melodi	Cantus firmus	16.-17.-18. yy.	Melodi sabit kalır ve tekrar eder.	L. van Beethoven 3. <i>Senfoni Op.55 "Eroica"</i> (final bölümü)
Sabit armoni	La Folia, Romanesca	16.-17.-18. yy.	Temel armonik plan sabit kalır.	Corelli <i>Keman Sonatı Op.5 No.12</i>
Melodik ana hat		18.-19. yy.	Melodi tanımlanabilir olmalıdır.	W.A. Mozart <i>12 Varyasyon KV 265</i>
Biçimsel ana hat		19. yy.	Ana yapı sabit kalır.	L. van Beethoven <i>Diabelli Varyasyonları Op.120</i>
Karakteristik	Farklı dans parçaları, halk ezgileri	19.-20. yy.	Her varyasyonda yeni karakterler kullanılır.	B. Britten <i>Frank Bridge'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.10</i>
Fantezi	Serbest	19.-20. yy.	Melodik motifler sabit kalırken, yapı değişir.	E. Elgar <i>Enigma Varyasyonları Op.36</i>
Dizisel	Belirlenmiş bir dizi ve o dizinin türevleri	20.yy.	Sadece notalarla sınırlı kalmaz, nüanslar gibi farklı unsurları da içerebilir.	A. Webern <i>Senfoni Op.21</i>

Bu gruplandırmaya göre *ostinato*, genellikle bas partisinde *ostinato* veya sürekli bas olarak görülür. *Chaconne*, *Passacaglia*, *Passamezzo* gibi danslarda görülen bu varyasyon çeşidi, 16 ve 17. yüzyıllara dayanmaktadır. Bu varyasyon çeşidinde bas partisi bazen tamamen kaybolur ya da oluşturduğu armoninin içine gizlenirken bazen transpoze edilmiş haliyle ortaya çıkar;⁶⁹ bazen de majör/minör değişikliğine gidilir.

⁶⁸ Sisman. a.g.e., s. 7-9.

⁶⁹ Sisman, a.g.e., s. 8.

Sabit melodinin temeli, 13.-16. yüzyıllardan sıklıkla kullanılan *Cantus Firmus*'da olduğu gibi sürekli tekrarlayan melodiye dayanmaktadır. Burada doku, armoni, bas partisi değişip, sürekli daha karmaşık bir hal alsa bile değişmeyen melodi, tüm eseri bir arada tutan özelliktir. Melodi bazen küçük süslemelerle, bazen de hiçbir değişikliğe uğramadan partiler arasında hareket etmektedir. *Cantus Firmus*, 18. yüzyılın ortalarına kadar yavaş ritmiyle diğer partilerden ayrılmıştır. Sonrasında ise besteciler nadiren tüm bir bölüm için *Cantus Firmus* bestelemişlerdir. J. Haydn *Yaylı Dörtlü Op. 76 No.3*'ün ikinci bölümü bu istisnaya bir örnek olarak gösterilebilir.⁷⁰

Sabit armonide ise melodi, bas, ölçü sayısı gibi öğeler değişebilirken armoni sabit kalır; eserin temelini melodi yani tema oluşturmaz, dolayısıyla her varyasyonun ayrı bir teması olabilir. 16, 17 ve 18. yüzyıl eserlerinde ağırlıklı olarak görülen bu varyasyon çeşidinin görüldüğü danslar *Folia*, *Romanesca* gibi İtalyan ve İspanyol danslarıdır. J.S. Bach'ın *Goldberg Varyasyonları*'na bakıldığında armonik yapı korunurken, *Aria* teması duyulduktan sonra aynı melodi bir daha eserin sonuna kadar tekrarlanmamıştır. Friedrich Erhard Niedt'in *Handleitung zur Variation* başlıklı eserine bakıldığında ise tek bir bas hattının tüm süit boyunca kullanıldığı görülmektedir.⁷¹

Melodik ana hatta, değişen figürlere veya ritme rağmen tema tanımlanabilir olmalıdır. 18. ve 19. yüzyılda varyasyon formunda bestelenmiş eserlerde, melodik hat sabit kalırken genellikle armoninin de sabit kaldığı görülmektedir. W.A. Mozart'ın en bilinen eserlerinden biri olan *Ah vous dirai-je Maman*'da görüldüğü gibi tema süslenip, daha karmaşık bir halde sunulduğunda ya da ritmik olarak değiştirildiğinde bile ana hat belirgin bir şekilde duyulmaktadır.⁷²

19. yüzyıl eserlerinde görülen biçimsel ana hat varyasyon çeşidi, armoni, bas ve melodi değişirken, temanın cümle yapısını ve temel formunu korumasıyla birbirine bağlanan varyasyonlardır. Armonik yapının bazen sabit kalıp, bazen değişiklik gösterdiği bu varyasyonlarda eseri bir arada tutan özellik temel yapının değişmemesidir.⁷³

⁷⁰ Sisman, a.g.e., s. 8.

⁷¹ Sisman, a.g.e., s. 8.

⁷² Joanna Pepple, *The Language of Johannes Brahms's Theme and Variation: A Study of His Chamber Works for Strings*, (Yüksek Lisans Tezi), Greenville: East Carolina University, 2012, s. 8.

⁷³ Sisman, a.g.e., s. 9.

Estetik bir özelliği tanımlayan karakteristik varyasyon çeşidi, her varyasyonda farklı karakteri betimlemektedir. Özellikle 19 ve 20. yüzyıl eserlerinde görülen bu teknikte, B. Britten'in *Frank Bridge'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.10* eserinde olduğu gibi, her varyasyon ayrı bir bölüm olarak tasarlanır; bu bölümler bir dans veya bir halk ezgisi olabilir.⁷⁴

19 ve 20 yüzyıl eserlerinde görülen, serbest varyasyon olarak da tanımlanabilen fantezi varyasyon çeşidi, temanın formunun değişip, gelişmesiyle oluşmaktadır. Temanın biçimsel özelliklerinin değiştiği, biçimsel esneklik ön plandadır. Burada tema ve varyasyonları birbirine bağlayan özellik, temanın bütünü yerine sadece temadan bir parça, bir motiftir. Varyasyonlar, yapı ve form olarak tamamen birbirinden ayrılırken, temadan alınan motif, eserin bağlayıcı unsuru haline gelmektedir. E. Elgar *Enigma Varyasyonları Op.36*'da tematik motif korunurken, ölçü, yapı ve tonalite yoluyla biçim değiştirilmiştir; bu niteliğiyle eser, fantezi varyasyon çeşidine bir örnek oluşturmaktadır.⁷⁵

20. yüzyılda ortaya çıkan 12-ton tekniğine dayanan dizisel varyasyon çeşidinde melodi yerine temanın yapısı sabit kalırken, dizi süslenip, geliştirilerek değişmektedir.⁷⁶ Temanın temel özelliği birincil 12-ton dizisinin (prime row) aralıklarıdır. Birincil dizi oluşturulduktan sonra ayna, çevrim, çevrimin aynası, transpozisyon gibi tekniklerle farklı diziler türetilir. Bu teknikler notalar dışındaki ses şiddeti, ses yüksekliği, bağlar, artikülasyon gibi unsurlar üzerinde de kullanılabilir.

Schönberg'in "gelişen varyasyon tekniği" olarak tanımladığı tek sesli besteleme yöntemi de 20. yüzyılda ortaya çıkan varyasyon türüne bir örnek olarak gösterilebilir. Schönberg bu tekniği şöyle tanımlar;

"Ana temanın armonik ve müzikal özellikleri esas alınarak bestelenmiş eşlik partileri ile sunulduğu tek sesli melodik stildeki eserlerin bestecilikteki tanımı, gelişen varyasyon tekniğidir. Bu, hem basit tematik ünitelerin karşıtlık, çeşitlilik ve akılcılıkla müzikal bütünlüğü oluşturduğu; hem de karakter, müzik ruhu ifadesi ve müzikal anlatımda ihtiyaç duyulabilecek her türlü anlatım şekli ile beraber bir müzik düşüncesinin ayrıntılı ve özenle hazırlandığı halidir."⁷⁷

⁷⁴ Sisman, a.g.e., s. 9.

⁷⁵ Sisman, a.g.e., s. 9.

⁷⁶ Sisman, a.g.e., s. 9.

⁷⁷ Asu Perihan Karadut Persaud, "Oda Müziği Sonatı Besteleme Geleneğinde J. Brahms Viyolonsel-Piyano Sonatları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.3 (2012), s. 70.

2. CORELLİ’NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42’NİN İNCELENMESİ

Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar, Rahmaninov’un yapı olarak en gelişmiş ve en özgür stilde bestelediği (1931 yılında tekrar düzenlediği 2. *Piyano Sonatı*, 4. *Piyano Konçertosu* ve bazı etütlerinde benzeri görülen) eser olmuştur. Rahmaninov’un müziğinde lirik melodiler ve duygusallık her zaman ön planda olsa da bu eser, bestecinin dönemselsel olarak yaşadığı duygusal çöküntünün bir yansımasıdır. O dönemde hala anavatanı olarak gördüğü Rusya’da müziğinin çalınmaması için boykot çağrısı yapıldığını öğrenmiş ve bu durum Rahmaninov’u derinden üzmüştür. Yaşadığı hayal kırıklığı ve duygusal çöküntü, *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*’de de açık bir şekilde hissedilmektedir. Ayrıca birçok eserinde görülen Rus halk melodileri, bu eserde görülmemektedir.⁷⁸

Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42 ile beş yıl önce bestelediği 4. *Piyano Konçertosu* arasında stil olarak bir yakınlık bulunmakta, bu eserlerde Rahmaninov’un stiline değişip, modern stile yaklaştığı görülmektedir. Rahmaninov’un 1932 yılında gerçekleştirdiği Paris konserinde *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*’yi dinleyen Sergey Prokofiev, “Bu, 2. ve 3. konçertolardaki olgun Rahmaninov değil!” yorumunu yapmıştır.⁷⁹ Rahmaninov’un Washington konserinde eseri seslendirmesinin ardından, eleştirmen Ruth Howell şu sözlere yer vermiştir; “Eserde çok fazla varyasyon vardı, dolayısıyla çok uzun sürdü ve tema çok zayıfladı; Corelli bile temayı bulamazdı. Eğer eser beş dakika önce bitseydi harika olurdu. Eser bittiğinde, Rahmaninov bile sıkılmış görünüyordu.”⁸⁰

Bertensson ve Leyda, Rahmaninov’un eseri seslendirmesinin ardından kendisinin şu sözleri söylediğini belirtmiştir;

“Parmak uçlarımdaki damarlarım açılıp, morluklar oluşuyor. Bunun evde olması önemli değil; fakat bu bir konserde de gerçekleşebilir ve çalmaya iki dakikadan fazla devam edemem, işte o zaman da birkaç akor basarak geçiştirmem gerekir. Bu muhtemelen yaşlılıkla ilgili; fakat benim sonumu getirir. Böyle konserler benden uzak olsun.”⁸¹

⁷⁸ Martyn, a.g.e., s. 316.

⁷⁹ Martyn, a.g.e., s. 318.

⁸⁰ Scott, a.g.e., s. 174.

⁸¹ Bertensson, Leyda, a.g.e., s. 277.

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42, tema ve varyasyon formunda bestelenmiş olup; tema, yirmi varyasyon ve kodadan oluşmaktadır. Tablo 2'de görüldüğü gibi eser, sonat formuna benzeyen, hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere üç bölümde incelenmektedir.

Tablo 2. *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*, bölümler

1. Bölüm	Allegro ve Scherzo (re minör)	Tema, 1-13 Varyasyonlar
2. Bölüm	Adagio (re bemol minör)	Intermezzo, 14-15 Varyasyonlar
3. Bölüm	Final (re minör)	16-20 Varyasyonlar, Koda

2.1. Eserin Teması: La Folia

Rahmaninov'un Fritz Kreisler'e ithaf ettiği eserin teması, "La Folia" diye adlandırılan bir antik Portekiz dans melodisidir. Rahmaninov, o dönemde bundan habersizdir; fakat eserin teması İtalyan besteci Arcangelo Corelli'ye ait değil, Corelli de dört yüz yıldır var olan bu temayı eserinde kullanan sayısız besteciden biridir. Ayrıca Liszt de bu temayı *İspanyol Rapsodisi* başlıklı eserinde kullanmış ve bu eser de Rahmaninov'un repertuarında bulunmaktadır. (1923-24 yıllarında eserin kaydını gerçekleştirmiş; fakat eser hiç yayımlanmamıştır.)⁸²

Rahmaninov'un 7 Kasım 1931 tarihinde, New York Carnegie Hall'da verdiği resitalde eseri seslendirmesinin ardından Joseph Yasser, eserin temasının Corelli'ye ait olmadığına dair bir yazı yayımlamış; fakat basında ve konser programlarında eserin ismi böyle geçtiği için Rahmaninov değiştirmemeye karar vermiştir. Eser yayımlanırken kitabın üzerinden Corelli silinmiş; fakat kitabın içinde eser ismi *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* olarak bırakılmıştır.⁸³

Chaconne, *Saraband* gibi bir dans olan "Folia", 15. yüzyıl sonlarında Portekiz'de oldukça popüler bir danstır. Bazı kaynaklara göre "Folia" bereketi sağlamak için yapılan ritüellerdendir.⁸⁴ Dönemin başka kaynaklarında belirtildiği üzere ise bir halk dansı olan "Folia"ya festivaller ve saray gösterilerinde de rastlanmaktadır. "Folia"

⁸² Martyn, a.g.e., s. 315.

⁸³ Bertensson, Leyda, a.g.e., s. 278.

⁸⁴ Bige Bediz Kınıklı, "Folia'nın Tarihsel Yolculuğu", *Fine Arts*, C.10, S.2 (2015), s.77.

kelimesi Portekizce’de ilk kez Gil Vicente’nin, İspanyolca’da ise Diego Sanchez de Badajoz’un tiyatro metinlerinde geçmektedir. Sebastian de Covarrubias’ın 1611 yılında yazdığı *Kastilya Dilinin İfadesi* isimli kitabında ise “Folia” ilk kez kadın kıyafeti giymiş erkekleri omuzlarında taşıyan hamalların seslendirdiği, hızlı tempolu ve yüksek sesli bir müzik olarak geçmektedir. Ancak “Folia” temasının sonra kullanımının bu tanımlamayla ve ritüellerle ilgisi bulunmamakta, salt müzik olarak, varyasyonlar bestelemeye uygunluğu, melodinin tanınmışlığı sebebiyle seçilmiştir.⁸⁵

“Folia”, 15. ve 16. yüzyıllarda müzik, edebiyat ve tiyatrodaki kullanılmıştır. Sonraki yüzyıllarda ise sürekli geliştirilmiş ve şekil değiştirerek özellikle varyasyon formunda bestelenen eserlerle popülerlik kazanmıştır. “Folia”, *ostinato* olarak ilk kez 1546 yılında Alonso Mudarra’nın bestelediği *Fantasia Que Contrahaze La Harpa* başlıklı eserinde görülmektedir. Başlık olarak ise ilk kez 1577 yılında, Francisco de Salina’nın *De Musica Libri Septem* eserinde ortaya çıkmıştır.⁸⁶

“Folia” 17. yüzyılın ortasına kadar gelişimini sürdürmüş, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise “geç dönem Folia” adı verilen yeni biçimini kazanmıştır. “Yeni Folia”, aynı zamanda Rahmaninov’un *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* başlıklı eserinde kullandığı haliyle “Folia”, ilk olarak 1672 yılında, İtalyan besteci Jean Baptiste Lully tarafından bestelenmiş, ardından Arcangelo Corelli, 1700 yılında yayımlanan *Keman Sonatı Op. 5 No. 12*’de “Folia”yı tema ve varyasyonlar olarak kullanmıştır. Eser, o dönemde ve sonrasında sıklıkla seslendirilmiş ve böylece temanın Corelli’ye ait olduğu düşünülmüştür.⁸⁷

Corelli’nin Şekil 1’de teması görülen “Folia” ve varyasyonlarından oluşan keman sonatının ardından, Antonio Vivaldi (*Op.1 No.12*), George Frideric Handel (*Suit HWV 437-Sarabande*), Johann Sebastian Bach (*Köylü Kantatı*), Henry Purcell (*Peri Kraliçesi*), Ludwig van Beethoven (*5. Senfoni, Andante*), Fritz Kreisler (*Der lächerliche Printz Jodelet*) Franz Liszt (*İspanyol Rapsodisi*) ve daha birçok besteci eserinde bu temayı kullanmıştır.⁸⁸

⁸⁵ Giuseppe Gerbino, Alexander Silbiger, “Folia”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929>, s. 1. (10.07.2021).

⁸⁶ Gerbino, Silbiger, a.g.e., s. 2.

⁸⁷ Kınıklı, a.g.e., s. 83.

⁸⁸ Kınıklı, a.g.e., s. 84.



Şekil 1: Corelli *Keman Sonatı Op.5 No.12* (La Folia teması)

Eserde kullanılan ve *Saraband*'a benzeyen barok tema, ilk bakışta Rahmaninov'un eserlerindeki temalardan çok farklı görünse de bestecinin Şekil 2'de görülen *3. Piyano Konçertosu*'nun ilk temasını andırmaktadır.⁸⁹



Şekil 2: Rahmaninov, *3. Piyano Konçertosu* 1. bölüm, tema

2.2. Birinci Bölüm

Birinci bölüm temayla başlar ve içinde on üç varyasyon yer alır. Rahmaninov, “La Folia”yı eserin teması olarak kullanmış ve on altı ölçüden oluşan bu temayı oldukça şeffaf ve yalın bir şekilde sunmuştur. Rahmaninov'un müzikal anlatımında, antik zamanlardan gelen bu Portekiz dansı, döneminin etkisini yitirmemiştir.

Eserin hızlı bölümü olan birinci bölüm, kendi içinde üç grupta incelenmektedir. İlk grup, tema ve ilk dört varyasyondan oluşur. Burada, tema ve 4. varyasyon aynı tempodayken, 1. ve 2. varyasyon orta tempoda, 3. varyasyon ise “menuetto” olarak

⁸⁹ Martyn, a.g.e., s. 317.

belirtilmiştir. İlk grubun başlıca özelliği, temanın dört varyasyonda da belirgin bir şekilde duyulması ve ölçü sayısının sabit kalmasıdır.

Rahmaninov, Şekil 3'te görülen temayı dört sesli bir koral olarak düzenlemiş ve kontrapuntal sesler eklemiştir. Corelli'nin *Keman Sonatı Op.5 No.12*'de re minör tonalitesinde kullandığı temayı Rahmaninov da bu eserde aynı tonalitede kullanmıştır. Tema, dört ölçü öncül, dört ölçü soncul cümlelerden oluşan periyodik bir temadır.

I-V-I-VIIIn-IIIIn-VIIIn-vii7-I-IV6-V (Frijyen Kadans) akor yürüyüşü, temanın armonik planını oluşturmaktadır. Tema, sekiz ölçü duyulmasının ardından bir kere daha tekrar eder ve 1. varyasyon başlar.

Şekil 3: Re minör tema (1.-8. ölçüler)

Şekil 4'te görülen "Poco piu mosso" başlıklı 1. varyasyonda barok stilin sadeliği bozulmaya başlamıştır. Bu varyasyonda tema üst partide devam ederken, alt partide onaltılıklar eşlik etmektedir. Tema sağ elde devam ederken, armoniyi tamamlayan onaltılıklar temaya eşlik eder. Senkoplu bas partisi, ikinci onaltılıklarda *marcato* olarak duyulur. Tema, üst partide açık bir şekilde duyulurken, bu *marcato* sesler araya girmekte ve temanın yalın ifadesini dağıtmaktadır; fakat yine de karakter büyük bir değişime uğramamış, etkisini sürdürmektedir. Bu varyasyonda temadaki tek değişim, üçüncü ölçüdeki ritmik bozulmadır. Basta duyulan senkoplu notalar, varyasyonun sonuna doğru oktavlarıyla gelmekte ve Rahmaninov'un kromatizminin ipuçlarını veren son ölçüyle, tema gibi on altı ölçü olan 1. varyasyon sona ermektedir.

Poco più mosso

Var. I

p m.d.

m.g.

il basso poco marcato

m.g.

cresc.

dim.

p

dim.

The image shows a musical score for Variation I, measures 1-8. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. The tempo is 'Poco più mosso'. The score includes dynamic markings such as 'p m.d.', 'm.g.', 'cresc.', and 'dim.', and a performance instruction 'il basso poco marcato'. The score is written in a single system with two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of quarter and eighth notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a final cadence in the right hand.

Şekil 4: 1. varyasyonda tema (1.-8. ölçüler)

1. varyasyon ile aynı tempoda devam eden 2. varyasyonda tema, üst partide farklı bir ritim kalıbıyla, temanın sesleri küçük üçlüsüyle yoğunlaştırılmış ve atlamalı bir yapıda ortaya çıkmaktadır. Şekil 5'te görüldüğü gibi ara partide devam eden eşlik, temanın ara seslerini dolduran ve üst partiyle paralel ilerleyen basla birlikte tema, bu varyasyonda daha endişeli ve heyecanlı bir karakterde duyulmaktadır. Bu varyasyon da on altı ölçü sürmekte ve 1. varyasyonda olduğu gibi sekizinci ve on altıncı ölçülerde Rahmaninov'un kromatik yazısı görülmektedir.

Var.II

Listesso tempo

p leggiero

poco cresc.

dim.

p

perdendo

Şekil 5: 2. varyasyonda tema (1.-8. ölçüler)

Şekil 6’da görülen “Tempo di Menuetto” başlıklı 3. varyasyonda tema üst partide duyulsa da ritim kalıbı tamamen değişmiş, tema silikleşmiştir. Diatonik akorlar ve kromatik onaltılık, otuzikilik notalardan oluşan varyasyon, katmanlara ayrılmaktadır. İlk motifin duyulmasının ardından gelen onaltılıklar, arka arkaya ayrı partilerde gelerek motifin yankısını oluştururlar. Koral bir yazısı olan bu varyasyon, Rahmaninov’un katmanlı yazısına örnek olarak gösterilebilmektedir. Hem nüans olarak hem de yankı hissi veren motiflerle, birbirlerine kontrast sesler ön plandadır. Önceki varyasyonlar gibi on altı ölçü süren bu varyasyonda da 12. ölçüdeki fa minör ve 14. ölçüde duyulan re bemol majör akorlar hariç armonik yapı bozulmamıştır.

Tempo di Menuetto

Var.III

p *pp* *mf* *dim.* *pp*

Şekil 6: 3. varyasyonda tema ve değişen ritim kalıbı (1.-8. ölçüler)

4. varyasyonda, temada olduğu gibi tempo “Andante” olarak belirtilmiştir. Sadece tempo değil, yazı da yine koral bir yazıdır. Bu varyasyonda Rahmaninov temayı, ikinci vuruşlarda, zarif, kromatik süslemelerle zenginleştirmiştir; fakat tema oldukça açık bir şekilde duyulmaktadır. Şekil 7’de görüldüğü gibi temadan farklı olarak 2. ölçüde do diyez yerine, do bekar kullanılmış, ayrıca Şekil 8’de görüldüğü gibi 13. ölçüde temadaki fa majör yerine sol b minör akor duyulmaktadır. Varyasyon, diğer varyasyonlarda olduğu gibi on altı ölçüden oluşmakta ve re minör akor ile sona ermektedir.

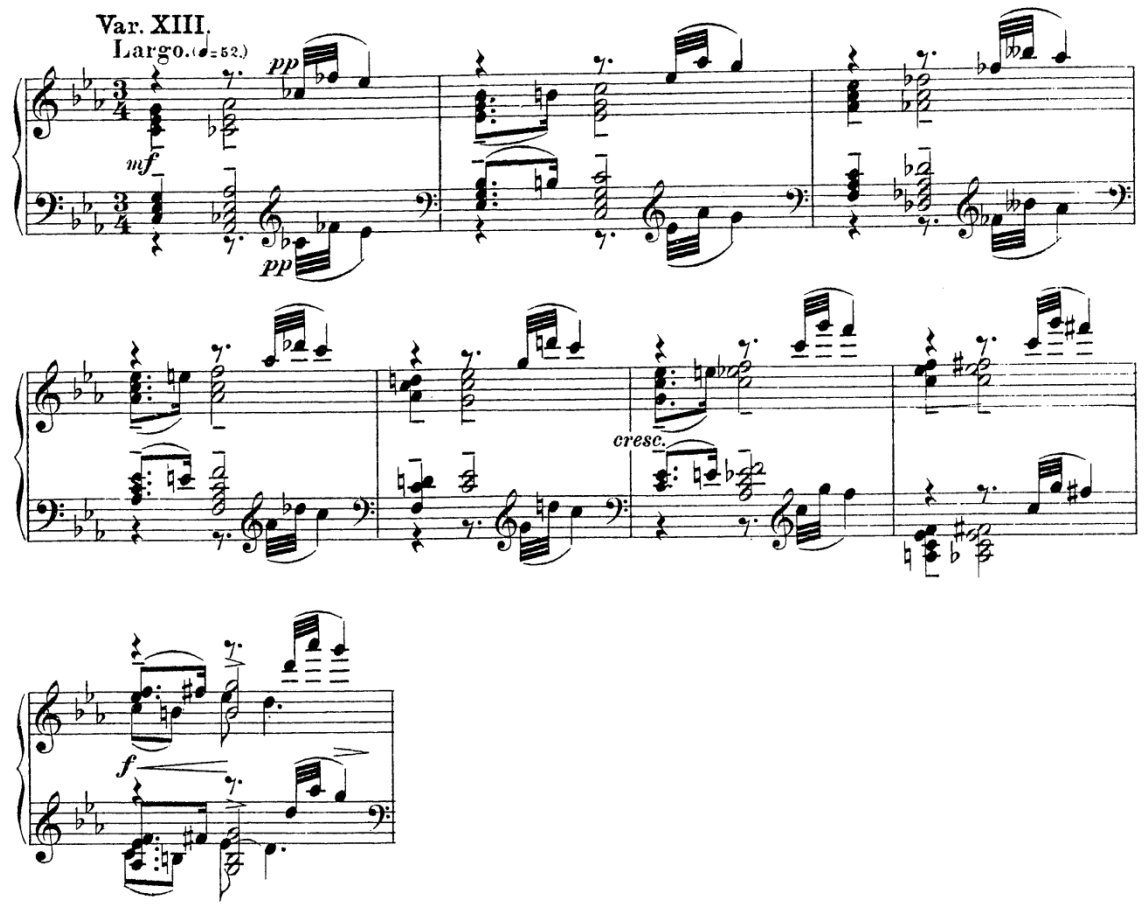
The image displays a musical score for the 4th variation of the Corale theme, measures 1-8. The score is in 3/4 time, marked "Andante". It features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The key signature is one flat (B-flat). The score is written for piano (Var.IV) and includes a red circle around a specific chord in the first system. The second system ends with a "dim." (diminuendo) marking. The third system shows the continuation of the melody and accompaniment.

Şekil 7: 4. varyasyonda koral tema (1.-8. ölçüler)



Şekil 8: 4. varyasyonda temanın tekrarında değişen sol minör akor (11.-16. ölçüler)

Bu varyasyon ile bestecinin yirmi sekiz yıl önce bestelediği *Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22* başlıklı eserin Şekil 9'da görülen 13. varyasyonu arasında büyük bir yapı benzerliği görülmektedir.



Şekil 9: Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.22,
13. varyasyon (1-8. ölçüler)

Üç bölümde incelenen eserin ilk bölümünün ikinci grubu, 5. varyasyon ile başlar ve 7. varyasyon da dahil olmak üzere üç varyasyon boyunca devam eder. Hızlı tempolu bu üç varyasyonda tema net bir şekilde duyulmayıp, armonik yapının sabit kalması sebebiyle melodik çerçeve duyulmaktadır. 5. ve 6. varyasyonda görülen Rahmaninov'un *marcato-staccato*'dan oluşan üçlemeleri ve ölçü sayısı değişimi, yeni gelişen stilinde, özellikle son dönem eserlerinde oldukça sık görülmektedir.⁹⁰

⁹⁰ Martyn, a.g.e., s. 318.

“Allegro (ma non tanto)” başlıklı 5. varyasyonda, temanın armonik yapısı (4. varyasyondaki haliyle) korunurken, tema silinmeye başlamıştır. Şekil 10’da görüldüğü gibi burada beşli-oktavdan oluşan akorlar ve aralarda *marcato* üçlemeler kullanılmıştır. Bu varyasyonda ilk kez periyodik tema kuruluşu, yerini aperiodyk tema kuruluşuna bırakmıştır. Burada ilk iki ölçüde duyulan motifler sonraki iki ölçüde tekrar eder ve ardından değişen ölçü sayılarıyla birlikte bölünerek tekrarlanırlar. Sadece armonik yapısıyla temayı anımsatan bu varyasyonda, temanın zarif melodik hattı kaybolmuş, yerini daha cesur ve keskin bir karaktere bırakmıştır. Burada yine Rahmaninov’un katmanlı yazı stilini görmek mümkündür; akorlar oktavlar arası yer değiştirirken, üçlemeler orta katmanda armoniyi tamamlamakta ve aralarda *tenuto* notalar duyulmaktadır. On altı ölçüden oluşan bu varyasyonda ilk kez 3/4’lük ölçü sayısı kullanılmış ancak bazı ölçülerde periyodu tamamlayacak şekilde 2/4’lük, bazı ölçülerde ise 4/4’lük değişimlerle uğramıştır. Bu değişimler düzenli olarak (3+2) + (3+2) + (3+4) şeklinde gelen iki ölçülük gruplarla oluştuğu için aksak bir algı yaratır.

Allegro (ma non tanto)

Var.V

f marcato

Şekil 10: 5. varyasyonda aperiodyk tema kuruluşu (1.-7. ölçüler)

5. varyasyon ile bağılı olan ve “L'istesso tempo” (aynı tempo) başlıklı 6. varyasyon, *staccato* üçlemelerden oluşmakta ve aynı karakteri devam ettirmektedir. Rahmaninov’un kromatizmine uygun bir örnek olan bu varyasyonda birçok ton dışı ses olsa da genel olarak armonik yapı korunmuş fakat tema sadece ana hatlarıyla anımsatılmıştır. Şekil 11’de ilk sekiz ölçüsü görülen bu varyasyon da önceki beş varyasyon gibi on altı ölçüden oluşmaktadır.

L'istesso tempo

Var.VI

p leggiero e staccato

dim. p m.g. m.g.

Şekil 11: Üçlemelerden oluşan 6. varyasyon (1.-8. ölçüler)

5. ve 6. varyasyonlar ile bestecinin üç yıl sonra bestelediği ve yine varyasyon formunda olan *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43* başlıklı eserin Şekil 12 ve Şekil 13'te ilk dört ve üç ölçüsü görülen 19. ve 21. varyasyonları arasında büyük benzerlik bulunmaktadır.

VAR. XIX
Uitesso tempo
quasi pizzicato

Şekil 12: *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43*, 19. varyasyon (1.-4. ölçüler)

Var. XXI
Un poco più vivo

Şekil 13: *Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43*, 21. varyasyon (1.-3. ölçüler)

Şekil 14’te ilk cümlesi görülen “Vivace” başlıklı 7. varyasyon, basta oktav re notasıyla başlamakta ve bestecinin nota üzerinde “Laissez vibrer” olarak belirtmesine göre sekiz ölçü boyunca pedalın hafif değişimiyle devam etmektedir. Basta re duyulurken her iki elde onaltılık notalar devam etmekte ve bu onaltılık notaların ilk sesleri bir vuruş boyunca uzamaktadır. Devam eden dörtlük notalar ise yine kromatik bir yazıyla tüm varyasyon boyunca devam etmekte ve varyasyonun melodik hattını oluşturmaktadır. Varyasyonun ilk cümlesi sekiz ölçü boyunca sürmekte ve ardından tekrar altı ölçü pedal ile tutacak olan re notası duyulmaktadır. 15. ölçüden sonra varyasyonun dört ölçü uzaması başlar; burada arka arkaya eksik akorlar ve arpejler duyulur ve varyasyonun başından buraya kadar kullanılan motif değişir. Üç kere gelen akorların ardından yine basta oktav re duyulur ve varyasyon re minör akorla sona erer.

Vivace

Var.VII

Laissez vibrer

Şekil 14: 7. varyasyonun ilk cümlesi (1.-8. ölçüler)

Birinci bölümün son grubu olan üçüncü grup, 8. varyasyon ile başlar ve “Intermezzo”ya kadar devam eder. Barrie Martyn’e göre birinci grubun son grubu olan üçüncü grup, tüm eserin psikolojik ruh halini yansıtmaktadır.⁹¹

“Adagio misterioso” başlıklı 8. varyasyon ile ikinci gruptaki cesur, güçlü karakter yerini gizemli bir karaktere bırakmış, ritmik yapı ise sık gelen *ritardando* ile duraksatılmıştır. On beş ölçüden oluşan bu varyasyon, aperiodyk bir tema ve onun tekrarından oluşur. Temel fikir ilk iki ölçüde sunulur, ardından iki ölçü tekrar eder ve temel fikri oluşturan ilk motif uzatılarak aperiodyk tema ortaya çıkar. Arka arkaya iki kere duyulan bu aperiodyk tema ilk gelişinde yedi, ikinci gelişinde ise sekiz ölçü boyunca devam eder. Temel fikrin sonu olan ikinci ve dördüncü ölçülerin sonu “poco rit.” olarak belirtilmiş ve bu sayede ritmik yapı bozulmuştur. Şekil 15’te görüldüğü gibi Rahmaninov’un kromatizmi bu varyasyonda da hem sağ hem sol elde olmak üzere açık bir şekilde görülmektedir.

The image displays the musical score for Variation VIII, titled "Adagio misterioso". The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is labeled "Var.VIII" and includes the tempo marking "Adagio misterioso" and the dynamic "p". The second system includes the tempo markings "poco rit." and "a tempo" and the dynamic "mf". The third system includes the dynamic "mf dim." and "pp". The score features a complex chromatic melody in the right hand, often in triplet patterns, and a supporting bass line in the left hand. The tempo markings "poco rit." and "a tempo" indicate changes in the speed of the music. The dynamics "p", "mf", and "pp" indicate the volume of the music. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulations.

Şekil 15: 8. varyasyon, gizemli karakterli tema (1.-9. ölçüler)

⁹¹ Martyn, a.g.e., s. 318.

“Un poco piu mosso” başlıklı 9. varyasyon, 8. varyasyon gibi gizemli ve puslu bir karaktere sahiptir. Şekil 16’da görüldüğü gibi sol elde oktav ve akorların, sağ elde ise arpejlerin olduğu bu varyasyonda temaya ait hiçbir melodik öge bulunmamaktadır. Rahmaninov’un son dönem eserlerinde sıklıkla görülen caz armonileri kullanılmış, ayrıca dokuzlu akorlarla armoni zenginleştirilmiştir.



Şekil 16: 9. varyasyonun genel yapısına bir örnek (1.-2. ölçüler)

Varyasyon boyunca akorlarda kromatizm duyulurken, özellikle Şekil 17 ve 18’de görülen 9.-10. ve 18.-19. ölçülerde hem sağ hem sol eldeki dörtlük notalarda senkoplu kromatizm açıkça görülmektedir.



Şekil 17: 9. varyasyon, 9.-10. ölçülerde kullanılan kromatizm



Şekil 18: 9. varyasyon, 18.-19. ölçülerde kullanılan kromatizm

10. varyasyon ile gizemli hava yerini şakacı karakterli, enerjik “Allegro scherzando” başlıklı yeni varyasyona bırakır. Varyasyonda temanın zarif ve ağır karakterine dair hiçbir iz bulunmazken, armonik yapı genel anlamda korunmaktadır. İlk kez bu varyasyonda Şekil 19’da görülen tema, sadece bir kere duyulduktan sonra tek, çift, üç ve son olarak dört sesli kromatik inici gamla uzayarak kodettaya bağlanır. Kodetta varyasyonun “poco piu mosso” yazılı 19. ölçüsünde başlar. Kodettada sol elde senkoplu basla birlikte 10. varyasyonun melodik teması kullanılmıştır. Böylece eserin kodettası olan ilk varyasyonu, 10. varyasyon olur. Ayrıca ilk kez bu varyasyonda ölçü sayısı 4/4’lük başlamış ve melodik temanın sonuna kadar neredeyse her ölçüde 2/4’lük ve 4/4’lük olmak üzere değişmiştir. Kodettadan iki ölçü önce 3/4’lük olan ölçü sayısı kodetta içinde de değişmektedir.

Allegro scherzando

Var.X

Şekil 19: 10. varyasyon enerjik karakterli teması (1.-6. ölçüler)

“Allegro vivace” başlıklı 11. varyasyon, 10. varyasyonun enerjik karakterini devam ettirmektedir. Bu varyasyonda, ikinci ölçüde duyulan re bemol majör akorla (14. varyasyonun tonalitesi) birlikte armonik yapının da bozulduğu görülmektedir. Aksanlarla varyasyonun ritmik yapısı korunmakta, iki ölçüde bir gelen arpejler ise 9. varyasyondan gelmektedir. On altı ölçüden oluşan bu varyasyon, iki cümleden oluşur; ikinci cümle Şekil 20’de görülen ilk temanın aralara unison kromatik çıkıcı gam eklenmiş halidir. Diğer varyasyonlarda olduğu gibi bu varyasyonda da kromatizm ön plandadır.

The image displays the musical score for the first sentence of the 11th variation, titled "Allegro vivace". The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic. The second system continues the piece with a mezzo-forte dynamic and a forte dynamic. The third system shows the end of the first sentence with a forte dynamic and a final chord. The score includes various musical notations such as arpeggios, unison chromatic passages, and dynamic markings.

Şekil 20: 11. varyasyonun ilk cümlesi (1.-8. ölçüler)

11. varyasyon ile bağlı ve aynı tempoda çalınması belirtilen “L'istesso tempo” başlıklı 12. varyasyon, Rahmaninov’un müzikal stiline çarpıcı bir örnek olmakla beraber, bestecinin *Etüt-Tablolar Op.33 No.1* etüdü ile büyük benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de sol elde devam eden keskin oktavlar ve sağ elde araya giren akorlar

vardır. Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar ve Etüt-Tablolar Op.33 arasında yaklaşık yirmi yıl kadar bir süre olması sebebiyle, bestecinin geç dönem eserlerinde oldukça yoğun bir şekilde görülen kromatizm, iki eser arasındaki başlıca farklılıklardandır. Ayrıca Şekil 21'de görüldüğü gibi varyasyonda melodik tema sol elde oktavlarda duyulurken, Şekil 22'de görülen etütte tema sağ elde üst partide duyulmaktadır.



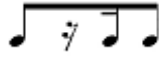
Şekil 21: 12. varyasyon, 1.-4. ölçüler

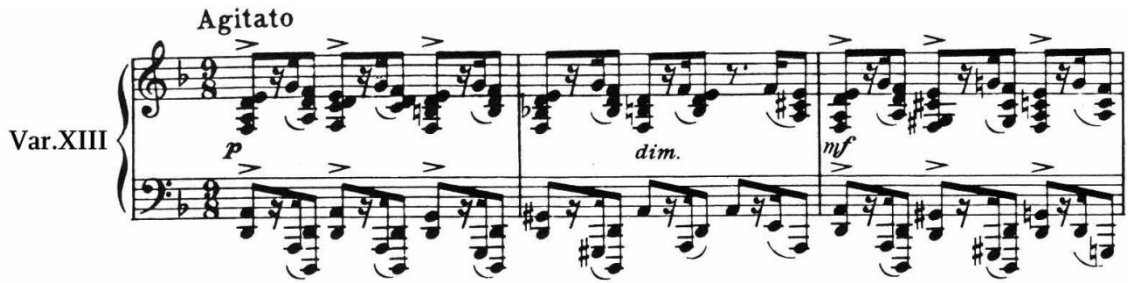


Şekil 22: Etüt-Tablolar Op.33 No.1, 1. cümlesi (1.-4. ölçüler)

Yirmi ölçüden oluşan 12. varyasyonda, başta sol elde duyulan melodik tema 13. ölçüde aksanlarla belirginleşerek sağ ele geçer. Aksanların orta partiye geçmesi ve başta kromatik oktavlarla duyulan dört ölçümlük bir uzamanın ardından varyasyon sona erer.

“Agitato” başlıklı 13. varyasyonda eserde ilk kez görülen 9/8’lik ölçü sayısı kullanılmış, bazı ölçülerde 6/8’lik olarak değiştirilmiştir. Temanın kendisinden oldukça uzak olan bu varyasyon ritmik yapısıyla ön plana çıkmaktadır.

Varyasyon boyunca Şekil 23’te görülen ritim kalıbı (), yedili, dokuzlu, on birli akorlarla kullanılmıştır. Varyasyon, belirgin bir melodik temaya sahip olmasa da kullanılan ritim kalıbı sebebiyle *scherzando* bir karakteri vardır. Kullanılan yoğun kromatizme rağmen hala varyasyonlarda farklı bir tonalite kullanılmamıştır. 13. varyasyon, basta oktav re ve ardından duyulan güçlü ve fermatayla belirtilmiş olan re minör akorla sona erer. Nota üzerinde farklı bölümler olarak belirtilmese de bitiş andıran güçlü akor ve notada belirtilen fermata da bu varyasyonun, bir bölümün sonu olduğunu destekler niteliktedir.



Şekil 23: 13. varyasyonun ritmik yapısına örnek (1.-3. ölçüler)

2.3. İkinci Bölüm

Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42'nin ikinci bölümü, doğaçlamaya benzer “Intermezzo” ile başlar ve 15. varyasyonun sonuna kadar devam eder. Intermezzo ve ardından gelen iki varyasyon “Andante” temposunda ve ilk bölüme göre oldukça farklı bir karaktere sahiptir. 13. varyasyon ile 14. varyasyon arasında bulunan ”Intermezzo”ya bir varyasyon sayısı verilmediği için bu kısım yavaş bölüm öncesi bir giriş olarak da tanımlanabilir.

“Intermezzo”, ardından gelecek varyasyonlardaki re bemol majöre hazırlık niteliğinde olup, re minör tonalitesinden uzaklaşılır. Burada yine Rahmaninov’un katmanlı yazısına örnek olarak gösterilebilecek bir yapı kullanılmıştır. Kullanılan ilk motif iki katmandan oluşur; sağ ve sol elde unison ilerleyen trillerle süslenmiş temanın arasına, kırılan arpejler girmektedir.

Şekil 25’te görüldüğü gibi 15. ölçüde temanın ilk halinin tonalitesi olan re minör akor kullanılarak temaya gönderme yapılmış, fakat ardından re bemol majör devam etmektedir. Bu varyasyon, temadan tamamen uzaklaşılana varyasyonlar ardından ilk kez duyulması, yapı olarak temanın ilk haline benzemesi ve ilk kez farklı bir tonaliteye geçilmesi sebebiyle eserin merkezi olarak görülmektedir.

Andante (come prima)
cantabile

Var.XIV

The musical score for Variation XIV is presented in three systems. The first system is labeled 'Var.XIV' and 'Andante (come prima) cantabile'. It begins with a piano (p) dynamic. The second system includes dynamic markings 'dim.' and 'cresc.'. The third system also includes 'dim.' and 'p' markings. Two red circles highlight specific notes: one in the upper right of the second system and one in the lower middle of the third system.

Şekil 25: 14. varyasyon, tema (1.-16. ölçüler)

15. varyasyon, 14. varyasyonla aynı tempoda ve aynı tonalitede devam etmektedir. *Noktürn*'e benzeyen bir melodik temaya sahip olan bu varyasyonda yine temanın ilk halinden uzaklaşıp, sadece ana hatlarının olduğu görülmektedir. Rahmaninov'un incelikle işlediği bu tema, bestecinin lirik melodi anlayışına bir örnek oluşturmaktadır. Tema, yedi ölçü boyunca devam eder ve ardından beş ölçü boyunca uzar. Aynı yapının bir kez daha tekrar etmesinin ardından varyasyon sona erer.

Şekil 26’da görüldüğü gibi 9/8’lik ölçü sayısı olan bu varyasyonda ulaşılmak istenen sese gelirken, notaların aynı ekseninde dönmeleri (bir ses aşağıdan veya yukarıdan alınarak) sebebiyle varyasyon, doğaçlamaya benzemektedir. Rahmaninov’un kromatizminin açık bir şekilde görüldüğü 15. varyasyon, re bemol majör tonalitesinde sona ermektedir.

Var.XV

Listesso tempo (♩.♩.)
dolcissimo

p *poco*

cresc. *p* *cresc.*

rit. *dim.*

Şekil 26: 15. varyasyon, lirik tema (1.-12. ölçüler)

2.4. Üçüncü Bölüm

16. varyasyonla birlikte eserin son bölümü olan üçüncü bölüm başlamaktadır. Üçüncü bölüm, git gide artan gerilim ve heyecanla zirveye ulaşan bir grup varyasyon ve tekrar sakinleşen bir kodadan oluşmaktadır. Bu bölümde koda hariç varyasyonların hepsi hızlı tempolu ve re minör tonalitesindedir.

Re bemol majör tonalitesinden “Allegro vivace” başlıklı 16. varyasyona geçerken hiçbir tonal hazırlık yapılmadan, eserin ana tonalitesi olan re minöre geçilmiştir. Enerjik ve ritmik bir karaktere sahip olan bu varyasyonda, bestecinin müzikal stiline en dikkat çeken özelliklerinden biri olan katmanlı yazısı görülmektedir.

Bu varyasyon üç katmandan oluşmaktadır. Şekil 27’de görüldüğü gibi ilki *staccato*, ikincisi *tenuto* olup tutan aralık ilk katman, *tenuto* aralığın arasına giren onaltılık-sekizlik motif ikinci katman ve ardından duyulan üçlemelerden oluşan pasaj da üçüncü katmandır. Küçük ikili-artık ikili aralıklardan oluşan üçlemeli pasajda doğu müziğinin etkisi hissedilmektedir. Tüm varyasyon boyunca bazen bu sırayla bazen de parçalanarak bu katmanlar kullanılmıştır. Temanın ilk halinden hiçbir melodik iz taşımayan bu varyasyonun en dikkat çeken yanı ritmik yapısındaki netliktir.

Allegro vivace

Var.XVI

1. KATMAN 2. KATMAN

3. KATMAN

Şekil 27: 16. varyasyonda, katmanlar (1.-2. ölçüler)

16. varyasyonun son ölçüsü geçiş köprüsü niteliği taşıyıp, iki varyasyonu birbirine bağlamaktadır. Akorlarla re minöre ulaşan bu köprüünün son akoru 17. varyasyonun ilk vuruşuna denk gelmekte ve bu aksamda tüm varyasyon boyunca devam etmektedir. Şekil 28’de görüldüğü gibi sol elde duyulan sekizlik motifler ritmik olarak kaymış, bir sonraki ölçüye geçmiştir. Varyasyonun başlıca özelliği sol elde varyasyon boyunca devam eden *ostinato*’dur. Ritmik ve keskin bir karakteri olan ostinato, iki motiften oluşmaktadır. Bunlar, üçlemeden oluşan arpej ve iki tekrardan oluşan genellikle beşli akorlardır. Sağ elde başlayan tema ise beşli akorların ikinci tekrarına denk gelmekte, bu da ritmik kayma olarak duyulmaktadır. Varyasyonda sol el ritmik bir yapıda ilerlerken sağ elde lirik bir melodi duyulur. Bu melodi ana temanın ilk motifinden alınmış, onun dışında varyasyonda temaya dair bir iz bulunmamaktadır.

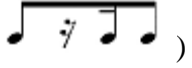
Meno mosso

Var.XVII

The musical score for Var. XVII, 'Meno mosso', is presented in four systems. The first system shows the beginning in 4/4 time with a piano (p) dynamic. The left hand plays a repeating ostinato pattern of eighth notes, often in triplets. The right hand has a melodic line starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the pattern, with the left hand's ostinato and the right hand's melodic line. The third system shows a change in the left hand's pattern and the right hand's melodic line. The fourth system concludes the piece with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Şekil 28: 17. varyasyondaki ostinato ve sağ elde temadan alınan motif (1.-11. ölçüler)

“Meno mosso” başlıklı 17. varyasyonda 4/4’lük başlayan ölçü sayısı varyasyon içinde 2/4’lük ve 6/4’lük olarak değişmektedir. 20. ölçüde “poco meno mosso” başlıklı kodetta başlar, burada üçlemeli motif otuzikilik notalara dönüşmüştür. Dört ölçülük kodettanın ardından varyasyon sona erer.

“Allegro con brio” başlıklı 18. varyasyonda Rahmaninov’un eserlerinde sıklıkla karşılaşılan ve bu eserde de 13. varyasyonda görülen ritim kalıbı () Şekil 29’da görüldüğü gibi aynı şekilde kullanılmıştır. Bu ritim kalıbı varyasyonun sonuna kadar devam etmektedir. Melodik olarak temadan iz taşımayan bu varyasyon, temponun da çok hızlı olmaması sebebiyle ritmik bir dans karakterine sahiptir. Varyasyon sekizer ölçüden oluşan iki bölmeden oluşmakta, ikinci sekiz ölçü ilkinin tekrarıdır.



Şekil 29: 18. varyasyon, 13. varyasyonda da görülen ritim kalıbı (1.-8. ölçüler)

18, 19 ve 20. varyasyonların üçü de 9/8’lik ölçü sayısına sahip olup, arasız olarak birbirlerine bağlanmaktadır. Bu varyasyonların her biri bir öncekinden daha hızlı tempolu olup, koda öncesi eseri zirveye ulaştırmaktadır.

18. varyasyonda grup başlarında *staccato* duyulan akorlar, “Piu mosso. Agitato” başlıklı 19. varyasyonda da yine grup başlarında aksanlı olarak duyulmakta, ikinci sekizliğe denk gelen vuruşlarda ise onaltılık notalar yerini, otuzikilik notalarla kırılan arpejlere bırakmaktadır.

Şekil 30’da görülen motif sekiz ölçü boyunca devam etmektedir. Ardından Şekil 31’de görülen sağ elde heyecanlı karakteri ilerleten kromatik onaltılıklar ve sol elde onları destekleyen akorlarla Chopin’in *Piyano Sonatı Op.35 No.2*’nin son bölümünde olduğu gibi “bir mezarlıkta duyulan hayaletli hava” hissedilmektedir.⁹² Kromatik ilerleyen onaltılıklar, altı ölçü devam ettikten sonra sol minör akorla zirveye ulaşır; üç ölçü kromatik inen akorların ardından 19.varyasyon, 20. varyasyona bağlanır.

Piu mosso. Agitato

Var.XIX

Şekil 30: 19. varyasyon (1.-4. ölçüler)

⁹² Martyn, a.g.e., s. 319.



Şekil 31: 19. varyasyon (9.-14. ölçüler)

Hızlanan tempoyla birlikte zirveye ulaşan 20. varyasyon, *ff* (*fortissimo*) ve aksanlı oktavlarla devam etmektedir. Şekil 32’de görülen 9/8’lik ölçü sayılı bu varyasyonda da önceki iki varyasyonla aynı ritim kalıbı kullanılmıştır. Aynı motif on altı ölçü boyunca devam eder ve 17. ölçüde kodetta başlar. Kodetta dört ölçü devam eder ve ardından yedi ölçü boyunca kodettanın uzaması devam eder.



Şekil 32: 20. varyasyon (1.-2. ölçüler)

Kodettanın uzamasıyla 21. ölçüde sesler yoğunlaşmakta, oktavlar yerini her iki elde de *ff* (*fortissimo*) dört sesli akorlara bırakmaktadır. Şekil 33'te görüldüğü gibi 25. ölçüde aynı ritim kalıbıyla basta, oktav ısrarlı re duyulur ve 20. varyasyon kodaya bağlanır.



Şekil 33: 20. varyasyon sonu, kodaya bağlantı (25.-27. ölçü)

Arka arkaya tekrar eden oktav re notalarının ardından Şekil 34'te görülen "Andante" başlıklı koda başlar. Virtuözik pasajlardan oluşan varyasyonların ardından gelen, sonsöz niteliğindeki koda, tema gibi sade ve tüm eseri özetler niteliktedir. 20. varyasyonun sonunda uzayan oktav tonik pedalı (re) kodaya bağlanır ve sol elde üçlemelerle devam eder. Önceki varyasyonların ritmik karakterine karşıt olarak koda, daha serbesttir ve doğaçlamaya benzemektedir. Sağ elde ilk ölçüde duyulan tema, gelişerek 14. ölçüye kadar devam eder ve 14. ölçüde fa majör tonalitesinde ana temanın ilk motifi duyulur, aynı motif iki ölçü sonra ana ton olan re minörde tekrar gelir ve koda *pp* (*pianissimo*) re minör akorla sona erer.

The image shows a musical score for the Coda section, measures 1-17. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various dynamics such as *mf*, *dim.*, *p*, and *pp*, and includes trills and triplets. The word 'Coda' is written at the beginning of the first system.

Şekil 34: Koda (1.-17. ölçüler)

Rahmaninov'un arkadaşı, Amerikalı kemancı ve besteci Albert Spalding, 1921 yılında Corelli'nin *Keman Sonatı (La Folia) Op.5 No.12*'yi tekrar düzenlemiş ve sonata bir de koda eklemiştir. Şekil 34'te görülen Rahmaninov'un *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar*'da yazdığı koda ve Şekil 35'te görülen Spalding'in, Corelli'nin *Keman Sonatı Op.5 No.12* uyarlamasında yazdığı koda arasında büyük benzerlik görülmektedir.



Şekil 35: Albert Spalding'in Corelli Keman Sonatı Op.5 No.12 uyarlaması, koda ve Rahmaninov'un Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42, koda

Rahmaninov, solo piyano için varyasyon formunda iki eser bestelemiştir. Bunlardan ilki *Chopin'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 22*'dir. İki eser arasında otuz yıl kadar bir süre olsa da besteci her ikisinde de aynı form kalıbını kullanmıştır. *Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42* ile Rahmaninov'un hem müzikal hem de yapısal anlamda stilinin değiştiği açık bir şekilde görülmektedir. Rahmaninov'un o dönemde yaşadığı moral bozukluğu bu eserin genel atmosferinde hissedilse de tüm eserleriyle karşılaştırıldığında duygusallığın en az hissedildiği, mantığın ön planda olduğu en nesnel eseridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CORELLİ’NİN BİR TEMASI ÜZERİNE VARYASYONLAR OP.42 ÇALGI TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42, Rahmaninov’un son dönem stilini yansıtan, teknik ve müzikal anlamda içerisinde birçok güçlük barındıran, Rahmaninov’un ve piyano repertuvarının en önemli eserlerindedir. Besteci, her zaman eserin teknik ve müzikal zorluğunu dile getirmiş, arkadaşlarına yazdığı mektuplarda da buna yer vermiştir.

Eseri seslendirdiği bir konserin ardından Rahmaninov, Metner’e yazdığı bir mektupta, “Eseri yaklaşık on beş kere seslendirdim, bunlardan sadece bir tanesi iyiydi. Kendi eserimi çalamıyorum! Bu çok can sıkıcı! Konserde kendimi insanların öksürmelerine göre ayarlıyorum; eğer çok öksürük olursa o varyasyonu geçiyor, olmazsa sırasına göre çalıyorum. Neredeydi hatırlamıyorum, küçük bir kasabada insanlar konser esnasında o kadar çok öksürdüler ki varyasyonlardan sadece onunu çaldım. Rekorum New York konseriydi; on sekiz varyasyon çaldım.” diye belirtmiştir.⁹³ Günümüzde eserin tamamı çalınıyor olsa da nota üzerinde bestecinin belirtmesine göre 9, 12 ve 19. varyasyonları çalıp çalmamak piyanistin tercihinin bırakılmıştır.

Çalışmanın bu kısmında, varyasyon formunda bestelenip, üç bölüme ayrılan bu eser, piyano tekniği açısından incelenmektedir. Ayrıca teknik anlamda zorluk derecesi yüksek pasajlar için çalışma önerileriyle birlikte eserin yorumlanmasına ilişkin fikirler sunulmaktadır.

1. BİRİNCİ BÖLÜM

Rahmaninov’un, Corelli’nin *La Folia Keman Sonatı Op.5 No.12* üzerine bestelediği *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* başlıklı eserin “Andante” teması oldukça yalın ve zarif bir anlatımla sunulmuştur. Koral bir yapıda sunulan tema, teknik anlamda güç bir pasaj içermese de üst partide yer alan temanın açıkça ve nota üzerinde belirtilen bağlarla birlikte, tema harici seslerle bir denge

⁹³ Scott, a.g.e., s. 175.

oluşturacak şekilde seslendirilmesi oldukça önemlidir. Temanın sakin ve abartısız bir ifadeyle seslendirilmesi karakterine göre daha uygun olabilmektedir.

Temadan biraz daha hızlı tempolu olan 1. varyasyon, 2. varyasyon ile aynı tempoda olacağı için her iki varyasyonu da göz önünde bulunduran dengeli bir temponun seçilmesi yorumcuya rahatlık sağlayacaktır. 1. varyasyonda tema, Şekil 36'da görüldüğü gibi, olduğu halde üst partide duyulmuş fakat orta partide eklenen onaltılık notalarla birlikte daha dinamik bir karaktere dönüşmüştür. Bu varyasyon üç katmandan oluşmaktadır; üst katman tema, orta katman armoniyi destekleyen onaltılık arpejler, alt katman ise nota üzerinde de *marcato* olarak belirtilen kısa ve tek seslerdir. Burada tema, aynı müzikal ifadeyle duyulurken, alt katmandaki *marcato* sesler araya girerek duyulmalı ve müzikal cümleyi de desteklemelidir. Ayrıca tema ve eşliğin her ikisini de sağ el çaldığı için seslerin dengesine dikkat edilmeli, eşlik temayı bastırmamalıdır. Varyasyonun ikinci yarısından sonra basta duyulan sesler oktava dönüşmekte, dolayısıyla temanın ilk haline göre sesin gürlüğü yükselmektedir, bu sağ elde duyulan temaya da yansımalıdır. Varyasyon ara verilmeksizin 2. varyasyona bağlanmaktadır.



Şekil 36: 1. varyasyon, üst partide temanın girişi (1.-2. ölçüler)

2. varyasyonla birlikte tema, farklı bir ritmik yapıda duyulmaktadır. Burada temanın sesleri yoğunlaştırılmış bir halde üst partide duyulmaktadır. Temanın bu varyasyondaki ritmik yapısı eserin ilerleyen varyasyonlarında da görülmektedir. Eserin birçok varyasyonunda olduğu gibi burada da katmanlı bir yazı görülmektedir.

İlk sekiz ölçüde Şekil 37’de görüldüğü gibi sol el temayla birlikte ilerlerken, orta partide onaltılık ve sekizlikler eşlik etmektedir. Vuruşların son onaltılıkları, ardından gelen vuruşun ilk onaltılık notasına bağlanmış ve *staccato* olarak belirtilmiş, bu sırada orta partide ilerleyen eşlikte ise sekizlikler *tenuto* olarak belirtilmiştir. Dolayısıyla temayı ortaya çıkarırken diğer seslerin dengesi oldukça önemlidir. 9. ölçüyle birlikte üç sesli varyasyon dört sese çıkmış ve tüm partiler paralel ilerlemektedir. Burada da yine dengeye dikkat edilmeli, üst partideki tema ortaya çıkarılmalıdır. Varyasyon boyunca seslerin dengesine ve hafifliğine dikkat edilmeli, sesler iç içe geçmeden artiküle duyulmalıdır.



Şekil 37: 2. varyasyon, üst partide tema (1.-2. ölçüler)

Kısa bir nefesin ardından 3. varyasyon başlar. Daha sakin bir karaktere dönüşen tema, ilk halinden hem melodik hem de armonik olarak uzaklaşmaya başlamıştır. Burada önceki varyasyonlardan farklı olarak ritmik yapı yankılar halinde uzamaktadır. Dolayısıyla varyasyonu yorumlarken bu yankılar dinamiklerle belirtilmelidir.

Şekil 38’de görülen, üç kere tekrar eden bu motif her gelişinde bir öncekinden gürlük olarak daha düşük olmalıdır. 8. ve 16. ölçülerde la majör ve re minör akorların ardından gelen kromatik otuzikilikler ise *pp* (*pianissimo*) ve o akorların içinden çıkar gibi duyulmalıdır.

The image shows a musical score for a variation, labeled 'Var. III'. It consists of three systems of music. The first system has two staves (bass and treble) and is in 3/4 time. The second system has two staves (bass and treble). The third system has two staves (treble and bass). The score features a repeating motif in the bass line, which is highlighted with red boxes in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The score is labeled 'Var. III'.

Şekil 38: 3. varyasyon, yankılı duyulan sesler (1.-8. ölçüler)

4. varyasyonda tempo yine temadaki gibi “Andante” olur, tema da yapı olarak ilk haline benzer. Bu varyasyonda da bir önceki varyasyonda olduğu gibi yankılı sesler duyulur. Tema *mf* (*mezzoforte*) devam ederken, Şekil 39’da görülen, bir oktav yukarıdan ve süslemeli olarak duyulan akorlar *p* (*piano*) olmalıdır. 9. ölçüden itibaren varyasyon daha zor bir hal alır; çünkü Şekil 40’da görüldüğü gibi tema burada *pp* (*pianissimo*)’dur, dolayısıyla yankı hissi veren sesler daha da hafif olmalıdır. Bu varyasyonda önemli olan araya giren akorların yankı gibi duyulması, bu sırada da birinci ve üçüncü vuruşlarda gelen temanın devamlı olmasıdır. Ayrıca burada bir diğer önemli nokta da temada ölçü başında duyulan sesler, iki vuruş boyunca devam ederken, ikinci vuruşta yankı sesler duyulur ve bu akor aynı pedal içinde olmalıdır. Yankı hissi veren akorun kromatik süslemesi vardır; dolayısıyla kromatik ilerleyen bu üç ses tek pedal içinde olduğunda seslerin dengesi iyi ayarlanmadığında oldukça “kirli” duyulacaktır. Bu yüzden varyasyon boyunca ikinci vuruşlarda gelen bu akorlar son derece dikkatli çalınmalı, temanın dengesini bozmamalıdır. Bu varyasyonda da temada olduğu gibi temaya denk gelen akorların üst seslerini ortaya çıkarmak gerekmektedir.



Şekil 39: 4. varyasyon, yankılı sesler (1.-2. ölçüler)



Şekil 40: 4. varyasyon, temanın ikinci gelişi (9.-10. ölçüler)

5. varyasyon ara verilmeksizin çalınan üç varyasyonun ilkidir. Bu üç varyasyonun hepsi dinamik ve teknik anlamda güç varyasyonlardır. Dolayısıyla gücü 5. varyasyonda tüketmeden devamlılık sağlanmalıdır. Bu varyasyon iki katmandan oluşmaktadır; bunlardan ilki akor ve *tenuto* oktav notalar, ikincisi ise *marcato* üçlemelerdir. Dinamik olarak nota üzerinde *f* (*forte*) belirtilse de üçlemelerin çıkıcı ilerleyişine bakıldığında dalgalarla ilerleyen bir dinamik görülmektedir. Dolayısıyla ilk ölçüde üçlemelerle *crescendo*, 2. ölçüde *decrescendo*, ardından gelen iki ölçüde gürlüğü biraz daha yüksek olacak şekilde aynı dinamikler, 6. ölçüden sonra ise her bir akor bir öncekinden daha yüksek olacak şekilde 7. ölçünün sonundaki aksanlı akora kadar çıkıcı bir grafik oluşturulabilir. Burada üçlemeler devamlı olmalı, araya giren akorlar çok sert olmamalı ve üçlemelerin cümlesini bozmamalıdır.

Bu varyasyonda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise 1, 3, 8, 10 ve 13. ölçülerin son notalarında görülen bağlardır. Bağların başladığı notaların ardından, alt oktavlarda akorlar geldiği için bu bağları parmaklarla tutmak mümkün değildir. Bu nedenle Rahmaninov'un bu bağları kullanma amacının, bağların başladığı notalarla, ardından gelen akorları tek bir pedal içinde çalmak olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla Şekil 41'de görüldüğü gibi bağların başladığı seslerde pedal alıp, akorun çalınmasının ardından pedal kaldırılmalıdır. Bağın olmadığı ölçülerde ise (2.-3. ölçüler) ölçü sonundaki nota ve sonrasında gelen akor tek bir pedal içinde çalınmamalıdır.

The image displays three systems of musical notation for a piece labeled 'Var.V'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a sequence of chords and melodic lines with dynamic markings 's' and 'sf' and red wedge-shaped markings indicating crescendos and decrescendos. Pedal markings 'Ped.' and asterisks '*' are placed below the bass staff. The second system continues the piece with similar dynamics and markings. The third system shows a more complex passage with multiple voices in the treble staff and a bass line, also featuring dynamic markings and a red wedge marking.

Şekil 41: 5. varyasyon, dinamikler ve pedal örnekleri (1.-7. ölçüler)

5. ve 6. varyasyonu çalarken rahat omuz, kol ve net parmaklarla çalmak oldukça önemlidir. Parmaklar tuşlara yapıştırılmadan, kaldırarak hareket ettirilmelidir. Her iki varyasyon da yavaş çalışılırken parmakların tuşları çekerek ve kaldırılarak çalışılması, hem hızlandırıldığında daha rahat çalınması açısından hem de *marcato* duyulması açısından faydalı olabilmektedir.

5. varyasyonun bitişinden sonra hiç duraksamadan 6. varyasyona nota üzerinde de belirtildiği gibi aynı tempoda devam edilmelidir. 6. varyasyon da üçlemelerden oluşmaktadır. Burada önceki varyasyonda olduğu gibi katmanlar olmasa da yine dinamikler dalgalar halinde ilerlemektedir. Bu varyasyondaki teknik güçlük ise hızlı bir tempoda akorlarla ilerleyen üçlemelerin aynı zamanda hafif ve *staccato* duyulmasıdır.

Ayrıca üçlemelerin dinamik olarak bir çizgisi olmalıdır. Bu yine bir önceki varyasyonda olduğu gibi Şekil 42’de görülen ilk ölçüde *crescendo*, 2. ölçüde *decrescendo* olarak çalındığında cümle anlamlı duyulacaktır.



Şekil 42: 6. varyasyon, dinamiklere bir örnek (1.-2. ölçüler)

Bu varyasyonda da 5. varyasyon gibi omuz, kol ve parmakların rahat olması oldukça önemlidir. Bunun için çalışma sırasında üçlemeleri *staccato* yerine bağlı ve melodik hattı ortaya çıkararak yavaş bir şekilde çalışmak, hızlandırıldığında hafif ve tüm seslerin eşit duyulması açısından etkili olacaktır. Bir başka çalışma yöntemi de üçlemeli akorlar için üst sesi çalmadan, aynı parmak numaralarıyla sadece alt sesleri çalışmak olabilir.

6. varyasyon da ara verilmeksizin 7. varyasyona bağlanır. Burada tempo bir önceki varyasyondan biraz daha hızlıdır. Bu varyasyon üç katmandan oluşmaktadır. İlki, Şekil 43’te görüldüğü gibi onaltılık notaların arasında duyulan, unison ilerleyen ve varyasyonun melodik hattını oluşturan her iki elde üst partiler, ikincisi onaltılıklardan oluşan eşlik partisi, üçüncüsü de varyasyon boyunca sadece iki kere gelen fakat pedalda devam eden bas partisindeki re notasıdır. Varyasyon basta re notasıyla başlar ve bu ses sekiz ölçü boyunca devam etmelidir; fakat ardından gelen sesler kromatik ilerlediği için tek bir pedalda çalınması oldukça karmaşık duyulacağından mümkün değildir. Bu sebeple nota üzerinde de belirtildiği gibi pedal, tremolo ile değiştirilmelidir.

Var. VII

Laissez vibrer

Şekil 43: 7. varyasyon, melodik hattı oluşturan sesler (1.-8. ölçüler)

Bu varyasyonda da önceki iki varyasyonda olduğu gibi varyasyonun gürlüğü dalgalar halinde yükselmekte ve melodik hattı oluşturan üst seslerle bu dinamik sağlanmaktadır. Varyasyonun sonunda kapanış niteliğinde eksik akorlar ve arpejlerin ardından üç vuruş re minör akor duyulmaktadır. Bu varyasyon birinci bölüm içindeki bir bölmenin kapanışı gibi olduğu için akorların ortaya çıkması, tüm seslerin duyulması önemlidir.

Benzer karakterde ve ritmik üç varyasyonun ardından 8. varyasyonda karakter değişip, önceki varyasyonların ritmik yapısı dağılmaktadır. “Adagio” tempolu bu varyasyon nota üzerinde “misterioso” (gizemli) olarak belirtilmektedir.

Varyasyonun karakteri, Şekil 44’te görüldüğü gibi özellikle sağ elde kullanılan yoğun kromatizm ve onaltılık üçlemeler ile sağlanmaktadır. Bu gizemli ve “sarhoş bir insanı” andıran karakter, birkaç ölçüde bir görülen *ritardando* ve tekrar tempoya dönüşler ile daha da belirginleşmiştir.



Şekil 44: 8. varyasyon boyunca sağ elde duyulan kromatizme bir örnek (1.-3. ölçüler)

Varyasyon boyunca sol el oktavlar ile ilerlemektedir. Melodik hat sağ elde olsa da sol el de sağ elin cümlelerini desteklemeli, melodik hatta dinamiklere uyum sağlamalıdır. Bu varyasyonda dikkat edilmesi gereken nokta; sağ elde üst sesler ortaya çıkarken, armoniye oluşturan sağ eldeki alt seslerin nota üzerinde belirtildiği gibi bağlarla uzamasıdır. Bu durumda sağ elde alt iki sesin uzayabilmesi için 1. ve 2. parmaklar akoru tutarken üstte üçlemelerin çalınması gerekir ve burada da üçlemeleri 4. ve 5. parmaklar çalacağı için seslerin bağlı olmasına dikkat edilmelidir.

8. varyasyonun gizemli karakteri, 9. varyasyonda da devam etmektedir. Bu varyasyonda besteci, özellikle sol elde akorlarda kromatizme yer vermiş ve bunu bağlarla belirtmiştir. Bu varyasyona dinamik olarak bakıldığında da önceki varyasyonlarda görülen dalgalanmaları görmek mümkündür. Varyasyon *p* (*piano*) başlar, kademeli olarak yükselir, 5. ölçüde *mf* (*mezzoforte*)’ye ulaşır ve *diminuendo* ile tekrar *p* (*piano*)’ya gelir. Ardından gelen dokuz ölçü de aynı şekilde gelişir ve kromatik olarak ilerleyen son iki ölçü, iki varyasyon arasında köprü görevi görür. 9. varyasyon, ara verilmeksizin 10. varyasyona bağlanır. 9. varyasyonun son dörtlük notası olan do diyez, 10. varyasyonun ilk notası olan re ile bağlanmalı ve re, do diyeze göre daha *p* (*piano*) çalınmalıdır.

Eserin teknik anlamda en güç varyasyonlarından biri olan 10. varyasyon, “Allegro” tempolu ve oldukça enerjik bir karaktere sahiptir. Varyasyon boyunca özellikle ikili bağlara dikkat edilmeli ve Şekil 45’te görülen melodik hattı oluşturan sesler öne çıkarılmadır. (Bağlar nota üzerinde belirtildiği gibi yapıldığında ve bağların ilk notaları biraz daha gür çalındığında melodik hattın da ortaya çıkması kolaylaşmaktadır.) 2. ve 3. ölçülerde olduğu gibi tekrar eden seslerin olduğu motifler üst üste iki kere duyulduğu için Şekil 45’te belirtildiği gibi ikincisi daha hafif çalınabilir.

Allegro scherzando

Var.X

The image shows a musical score for the 10th variation, 'Allegro scherzando'. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The first system shows the first two measures, with the second measure repeated. The second system shows the next two measures, with the second measure repeated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 45: 10. varyasyon, melodik hattı oluşturan sesler (1.-3. ölçüler)

15. ölçüde kromatik başlayan inici gam, iki, üç ve dört sesli olarak gelişir. Hızlı bir tempoda olduğu için bu pasaj teknik anlamda güç bir pasajdır. Bağlarla belirtilen grupların ilk seslerini aksanlı düşünmek ve bu bağların başında çok kısa nefesler almak, pasajın daha anlaşılır duyulmasını sağlayacaktır. Bu pasaj için *staccato* ve yavaş bir tempo ile çalışmaya başlayıp ardından pasajı hızlandırmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Yine bu pasajda nota üzerinde belirtilen *crescendo*'nun yapılması da oldukça önemlidir.

Bu pasaj için uygun bulunan parmak numaraları Şekil 46’da belirtilmektedir. 19. ölçüde “poco piu mosso” ile tempo hızlanmakta; burada bas seslerin ortaya çıkması ve sağ elin artiküle duyulması gerekmektedir. Bunun için de parmakların tuşlara yapıştırılmadan, hafif yukarıdan alınarak çalınması daha uygun olacaktır.

The image shows a musical score for piano, measures 14-17. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 19-measure phrase. The first measure (measure 14) starts with a forte (f) dynamic. The second measure (measure 15) is marked with a piano (p) dynamic. The third measure (measure 16) is marked with a forte (f) dynamic. The fourth measure (measure 17) is marked with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim.) hairpin. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate fingerings. The bass clef staff has a 7-measure rest in the final measure.

Şekil 46: Parmak numaraları (14.-17. ölçüler)

10. varyasyon gibi enerjik bir karakteri olan 11. varyasyonun ritmik bir yapısı vardır. Varyasyon boyunca aksanlara yer verilmiştir; bu da varyasyonun ritmik yapısını oluşturmaktadır. Nota üzerinde ilk ölçü *f* (*forte*) olarak belirtilmiştir; ancak sekiz ölçüden oluşan ilk bölme, bu varyasyonda da ikişer ölçüden oluşan dalgalar halinde ilerlemektedir. Dolayısıyla varyasyona *mf* (*mezzoforte*) başlayıp, *crescendo* ile 8. ölçüdeki *f* (*forte*)’ye ulaşmak, müzikal yapıya bakıldığında daha anlamlı duyulacaktır. 9. ölçüde aynı yapı, üst oktavdan olmak üzere tekrar eder; burada tek fark aralara giren sağ elde onaltılık, sol elde üçlemelerdir. Bu varyasyonda seslerin net duyulması, özellikle onaltılıkların artiküle olması oldukça önemlidir.

12. varyasyon, 11. varyasyon ile aynı tempoda olup, ritmik yapıyı korumaktadır. Bu varyasyonda melodik hat, Şekil 47’de görüldüğü gibi sol elde oktavlarla duyulmaktadır. 1.-5. ölçülerde ilk cümle duyulur, ardından armonik değişikliklerle aynı beş ölçü tekrar eder. Burada sol eldeki oktavların *staccato* ve net duyulması gerekmektedir. 4. ve 9. ölçülerdeki *p* (*piano*) ortaya çıkmalı ve “beklenmedik” olmalıdır. Çünkü onlar sol elin net, ritmik karakterini bozan küçük motiflerdir.



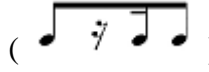
Şekil 47: 12. varyasyon, sol elde oktavlarla duyulan melodik hat (1.-4. ölçüler)

11.-12. ölçülerde sol elde duyulan motif, 13. ölçüde sağ ele geçer. Sondan bir ölçü önceki basta duyulan oktav re, Şekil 48’de görülen bağdan da anlaşılacağı üzere pedalla son ölçüye bağlanmalıdır. (5. varyasyondaki bağlara benzer bir bağ kullanılmıştır.)



Şekil 48: 12. varyasyon, 5. varyasyonda da kullanılan bağ (23. ölçü)

13. varyasyonda kullanılan ritim kalıbı, 2. varyasyonda üst partide kullanılmış olup, eserin sonraki varyasyonlarında da tekrar edecektir. Bu varyasyonda keskin ve net bir ritim kalıbı kullanılmıştır. Şekil 49’da görüldüğü gibi kullanılan ritim kalıbında

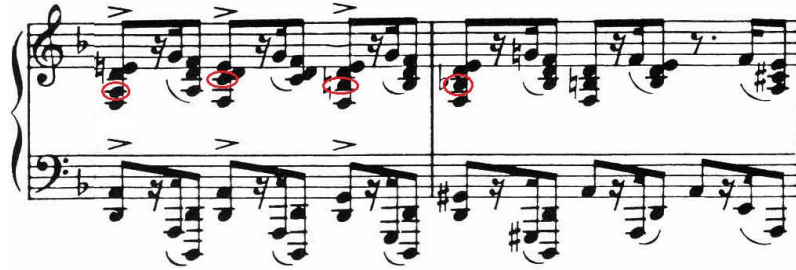


() vardır, onaltılık nota ile sekizlik notaya bağ yazılmıştır. Varyasyonun teknik zorluğu ise, bağın ilk notası olan onaltılık notaların tek bir nota olup, bağın sonuna akorun gelmesidir. Dolayısıyla onaltılık nota tek ses de olsa ortaya çıkmalı, bağ sonu olan akor ise aksansız duyulmalı, aynı zamanda varyasyonda baştan sona tek bir ritim kalıbı kullanıldığı için bu seslerin kalitesi sona kadar devam etmeli ve seslerin hepsi artiküle duyulmalıdır. Seslerin artiküle duyulması için tüm varyasyon bağısız ve *staccato* çalışılıp, hızlandırılabilir.



Şekil 49: 13. varyasyon boyunca kullanılan ritim kalıbı (1.-2. ölçüler)

Varyasyonun tek düze duyulmaması için nota üzerinde belirtilen dinamiklere, aksan olan notalara dikkat edilmelidir. Bir yorum önerisi olarak 9. ölçüde, varyasyon baştaki melodiye döndüğünde bu kez Şekil 50’de görülen orta sesler (la-do-si) ortaya çıkarılabilir.



Şekil 50: 13. varyasyon (9.-10. ölçüler)

13. varyasyonun ardından eserin ikinci bölüm niteliğinde olan yavaş bölümü “Intermezzo” başlayacağı için iki varyasyon arasında bir süre beklenmelidir ki son akordaki fermatayla da bu belirtilmiştir.

2. İKİNCİ BÖLÜM

Ritmik ve enerjik karakterli varyasyonların ardından “Intermezzo” başlar. Burada süslemeler, kırılan akorlar ve virtüözik pasajlara yer verilmiştir. Temanın ilk iki ölçüsü, farklı bir ritim kalıbında, motif olarak kullanılmıştır. Burada katmanlar ayrılarak, motifler ortaya çıkarılmalıdır. Örneğin; Şekil 51’de görülen ilk beş ölçüde birinci ve üçüncü vuruşlar ana melodiyi oluşturan bir katmanken, ikinci vuruşlar kırılan akorlarla armoniyi destelemektedir. Dolayısıyla nota üzerinde de belirtildiği gibi birinci ve üçüncü vuruşlarda ses devam etmeli, ikinci vuruşlar hafif ve *p* (*piano*) duyulmalıdır. 6. ölçüde gelen virtüözik pasaj ise hafif ve artiküle duyulmalıdır. Ayrıca “Intermezzo” 14. varyasyonda duyulacak olan yeni tona hazırlık niteliği de taşıdığı için değişen armoniler belirtilmeli, akorların tüm sesleri duyulmalıdır. “Intermezzo” hiç ara verilmeden *decrescendo* ile 14. varyasyona bağlanır. (Nota üzerinde bu belirtilmese de 14. varyasyon *p* (*piano*) olduğu için “Intermezzo”nun sonundaki *ritardando*, *decrescendo* ile desteklendiğinde 14. varyasyona geçiş daha anlamlı duyulacaktır.)



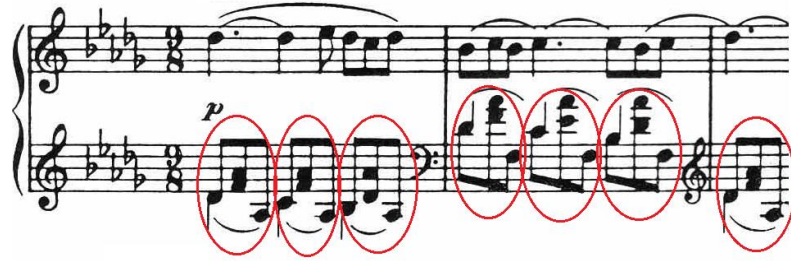
Şekil 51: Intermezzo, melodik hattı oluşturan sesler (.1.-5. ölçüler)

14. varyasyonda ana tema, re bemol majör tonalitesinde duyulmaktadır. Temada kullanılan koral yapı, burada da benzer bir şekilde görülmektedir. Varyasyon nota üzerinde de temada olduğu gibi “cantabile” (şarkı söyler gibi) olarak belirtilmiş; dolayısıyla temayı oluşturan üst sesler duyurulmalı, armoniyi oluşturan alt sesler ise daha hafif olmak üzere üst sesleri desteklemeli ve koral yapı ortaya çıkarılmalıdır.

14. varyasyonun son vuruşunda gelen üçleme belirgin olmalı ve 15. varyasyon ile bağlanmalıdır.

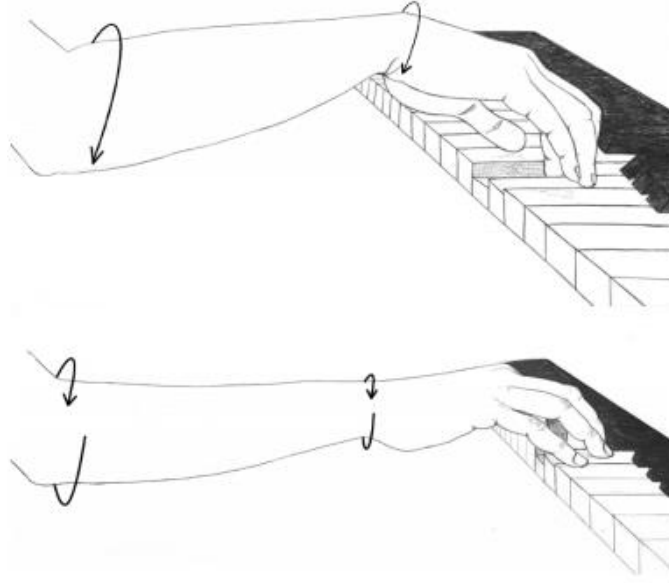
14. varyasyon gibi re bemol majör tonalitesinde duyulan 15. varyasyonun huzurlu, lirik bir karakteri vardır. 14. varyasyondaki “cantabile” burada da devam etmelidir. Temaya dair hiçbir iz bulunmayan bu varyasyon, on iki (1.-12. ölçüler) ve on dört (13.-26. ölçüler) ölçü olmak üzere iki bölmeden oluşur; bu bölmelerin her ikisi de tek solukta çalınmalıdır.

15. varyasyonun sol eli, sağ eli armonik olarak destekleyen eşlikten oluşmaktadır. Şekil 52’de görüldüğü gibi burada üçlemelerin ilk notaları dörtlük olarak belirtilmiş, ayrıca her bir üçleme üçlü gruplar halinde bağlıdır.



Şekil 52: 15. varyasyon (1.-3. ölçüler)

Bağın aksansız, hafif ve devamlı duyulabilmesi için varyasyon boyunca sol bileğin her bir üçlemede Şekil 53'te görülen yuvarlak daireler çizerek çalması büyük bir kolaylık sağlayacaktır. Ayrıca varyasyonun akıcı ve doğal duyulması için rahat omuz, kol ve bileklerle çalmak oldukça önemlidir.



Şekil 53: Bileğin yuvarlak hareketi⁹⁴

İkinci bölüm niteliğindeki yavaş tempolu varyasyonların ardından 16. varyasyonda ilk bölüm varyasyonlarının enerjik ve ritmik karakterine geri dönülmüş, tonalite yine re minör olmuştur. Dolayısıyla üçüncü bölümün ilk varyasyonu olan 16. varyasyona başlamadan önce de birinci bölümün sonunda olduğu gibi beklenmelidir.

⁹⁴ Beril Çalgan, "Piyano Tekniğinde Bileğin Doğru Kullanılması", *Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans* ed. Prof. Gülay Göğüş, Doç. Ersen Varlı, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yay., 2016, s. 450.

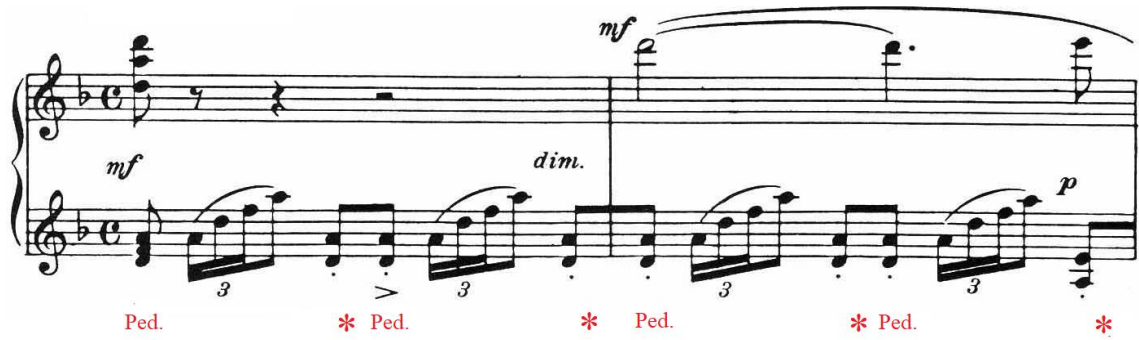
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Üçüncü bölümün ilk varyasyonu “Allegro vivace” tempolu 16. varyasyonda katmanların ortaya çıkması ve birbirlerinden ayrılması oldukça önemlidir. İkinci katmandaki onaltılıklar ve üçüncü katmanda “rüzgar” gibi duyulan pasajlar artiküle olmalıdır. Varyasyonun başında çift ses olarak başlayan ilk katman, 6. ölçüden itibaren dört sesli akorlara dönüşür ve bu akorlar da nota üzerinde *f* (*forte*) ve *diminuendo* olarak belirtilmiştir.

Şekil 54’te görülen, 9.-10. ve 11.-12. ölçülerdeki aksanlı ve *tenuto* ’lu seslerde ortaya çıkması gereken tınılar iyi tespit edilmelidir; bu sesler şekil üzerinde gösterilmiştir. Varyasyon boyunca aynı motifler tekrarlandığı için dinamikler iyi ortaya çıkarılmalı ve ritmik yapı bozulmamalıdır. 17. varyasyonun başındaki akor, 16. varyasyonun son ölçüsündeki akorların devamı niteliğindedir; dolayısıyla 16. varyasyon ara verilmeksizin 17. varyasyona bağlanır.

Şekil 54: 16. varyasyon, melodik hattı oluşturan sesler (9.-13. ölçüler)

16. varyasyondan biraz daha yavaş bir temposu olan 17. varyasyonda sağ elde lirik tema devam ederken, sol eldeki ritmik kalıp bozulmamalıdır. Bu varyasyonda pedal kullanımına dikkat edilmeli, gerekirse çeyrek ya da yarım pedal kullanılmalıdır. Pedal kullanımına bir örnek olarak; ilk vuruşta pedal alındıktan sonra sekizlik, beşli seslerin ilkine basılmasının hemen ardından pedal kaldırılıp, (pedal kaldırılırken beşli aralık pedalın içinde kalacak şekilde) Şekil 55'te görüldüğü gibi ikinci tekrarında tekrar yeni bir pedal alınabilir. Bu pedal 20. ölçüdeki “poco meno mosso”ya kadar devam edebilir. Bu pedal kullanıldığı takdirde, nota üzerinde belirtilen *staccato* sesler pedal içinde kalacak olsa da bağlı olmadan çalınabilir.



Şekil 55: 17. varyasyon, pedal kullanımına bir örnek (1.-2. ölçüler)

17. varyasyonda sağ ve sol eli birbirinden daha iyi ayırt etmek için mutlaka sol el tek başına çalışılmalı ve öğrenilmelidir. Bir diğer dikkat edilmesi gereken nokta ise sağ elde uzun bağların ardından gelen seslerdir; bu seslerin aksansız olmasına dikkat edilmelidir, bağın devamı olduğu belirtilmelidir. 20. ölçüde yapı değişerek dört ölçü boyunca iki el birlikte hareket eder. Burada otuzikiliklerin artiküle duyulmasına dikkat edilmeli, ardından gelecek üç varyasyon yapı olarak birbirine benzediği ve arasız çalındığı için 17. varyasyonun sonunda küçük bir yavaşlama yapıлып, 18. varyasyona başlamadan biraz beklenebilir.

18, 19 ve 20. varyasyonlar birbirine bağlı bir grup varyasyon olarak düşünülmelidir. Her birinin bir öncekinden daha hızlı bir temposu vardır; bu nedenle 18. varyasyona başlamadan önce tempoya iyi karar verilmelidir. 18. varyasyonda, 2. ve 13. varyasyonda kullanılan ritmik yapı kullanılmış, 19. ve 20. varyasyonda ise bu ritmik yapı küçük değişikliklerle sürdürülmüştür. Bu varyasyonlar temadan çok ritmik

yapılarıyla ön plandadır; dolayısıyla varyasyonların ritmik yapısı aksatılmadan, korunmalıdır.

18. varyasyon, sekizer ölçülük iki bölmeden oluşmakta ve dinamikler daha önceki varyasyonlarda da görülen dalgalar halinde ilerlemektedir. Örneğin; ilk ölçüden itibaren her iki ölçü, önceki iki ölçüden daha yüksek olup, 7. ölçünün son grubuna biraz daha hafif başlanıp, 9. ölçüdeki *f (forte)*'ye ulaşılabilir. 9. ölçüde başlayan ikinci bölme ise ilk bölmeyle göre daha yüksek bir gürlükte olmalıdır.

19. varyasyonda, 18. varyasyon ile aynı ritim kalıbı kullanılmış, yalnızca 18. varyasyondaki onaltılık notalar, otuzikilik iki notaya dönüşmüştür. Burada tempo da hızlı olduğu için otuzikilik notaların artiküle duyulması önemli ve güçtür. Bunun için çalışma esnasında nota üzerinde belirtilen bağlar yerine *staccato* çalışmak oldukça faydalı olacaktır. Varyasyonun başında sekizliklerin grup başlarında gelen aksanlar, 7. ölçünün ikinci grubuyla birlikte, grupların üçüncü sekizliklerine geçmiştir. 9. ölçüden itibaren yapı değişmiş, sol elde aksanlı akorlar duyulurken, sağ elde kromatik ilerleyen onaltılık pasaj duyulur. Sağ elin atlamalı ve akorlardan oluşması, bu sırada sol eldeki akorların geniş atlamaları sebebiyle teknik anlamda oldukça güç bir pasajdır. Bu pasaj için öncelikle sol elin tek başına iyi bir şekilde öğrenilmesi gerekmektedir. Ayrıca gücün orantılı kullanılması adına ilk iki ölçüde (9.-10. ölçüler) hafif başlanıp, 12. ölçüden itibaren *crescendo* ile 15. ölçüdeki *ff (fortissimo)*'ya gelinebilir. Sağ elin rahatlatılması için 15. varyasyonda sol el için kullanılan yuvarlak bilek hareketi, burada da kullanılabilir; yavaş çalışırken bu bilek hareketi daha büyük düşünülüp, varyasyonun kendi temposuna gelindiğinde ise hareket küçültülmelidir. 19. varyasyonun sonundaki akorlar, 20. varyasyona bağlanır. Bu akorların keskin ve net duyulması gerekmektedir.

18. varyasyondan itibaren, tek bir varyasyonun uzaması gibi devam eden varyasyonların sonuncusu, 20. varyasyondur. Oktav ve geniş atlamalı aralıklardan oluşan bu varyasyon da teknik anlamda oldukça güçtür. İki el unison ilerler ve her ikisi de oktavlardan oluşur. Oktavları yavaş ve yukarıdan çalmak, bu varyasyon için faydalı bir çalışma olacaktır. 20. varyasyon nota üzerinde kodaya kadar *ff (fortissimo)* olarak belirtilmiştir; fakat varyasyonu baştan sona *ff (fortissimo)* çalmak yerine kendi içinde dinamik farklılıklar yaratılabilir. 1.-2. ölçüler *crescendo* ve *decrescendo*, 3.-4. ölçüler de aynı şekilde çalınıp, 4. ölçüden 9. ölçüye kadar yine *crescendo* yapıp, 4. ölçüden itibaren ölçülerin üçüncü grupları daha hafif çalınabilir. 16. ölçüde *crescendo* ile

17. ölçüdeki akora bağlanıp, ardından dört ölçü büyük bir *crescendo* ile 21. ölçüdeki son büyük *ff* (*fortissimo*)'ya gelinebilir. 23. ölçüye biraz hafif başlanıp, 25. ölçüdeki ısrarlı duyulan oktav re'ye kadar büyük bir *crescendo* yapılabilir.

20. varyasyonun sonunda devam eden oktav ve basta duyulan re, kodaya bağlanır. Ritmik, enerjik ve karmaşık üç varyasyonun ardından kodada tempo bir anda "Andante" olur ve karakter sakinleşir. Tüm koda, bitişten dört ölçü önce başlayan ana temaya bir giriş niteliğindedir. Bu sakin ve huzurlu bir karakteri olan melodi, 13. ölçüde re majör akorla sona erer ve 14. ölçüde ana temanın fa majördeki motifi "veda" betimlemesi gibi duyulur; bu geçişi belirtmek için Şekil 56'da görüldüğü gibi 13. ölçüden 14. ölçüye geçerken küçük bir nefes alınabilir.



Şekil 56: Koda, temanın ilk motifinin son kez gelişi (13.-17. ölçüler)

Ana temanın motifi eserde son kez ve bitişte geldiği için bu motifin parlak bir şekilde ortaya çıkarılması gerekmektedir. Motifin son kez duyulmasının ardından *decrescendo* ile eser re minör akorla sona erer; *pp* (*pianissimo*) akorun sesleri kaybolana kadar beklenmelidir.

SONUÇ

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda yaşamış önemli piyanist ve bestecilerinden Sergey Vasilyeviç Rahmaninov, “son romantik” olarak müzik tarihinde önemli bir yere sahip olmakla beraber Rus romantizminin de en önemli temsilcilerindendir. Çoğunluğu piyano müziği olmak üzere birçok farklı formda eserler bestelemiştir. Hayatı boyunca kendini bir akıma ait hissetmemiş, yaşadığı dönemde ortaya çıkan yenilikler yerine eserlerinde geleneksel teknikleri kullanmayı tercih etmiştir.

Rahmaninov’un eserlerine bakıldığında varyasyon formunda bestelenmiş üç eser görülmektedir. Bu eserler sırasıyla 1903, 1931 ve 1934 yıllarında bestelenmiştir. Ayrıca 1931 ve 1934 yıllarında bestelediği *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42* ve *Paganini’nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43* başlıklı eserlerinde kromatizm, katmanlı yazı, caz akorları ve ritmi gibi bestecinin son dönem eserlerinde sıklıkla görülen müzikal stili, bu iki eserde de açık bir şekilde görülmektedir. *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*’de Rahmaninov’un *4. Piyano Konçertosu, Op.38, Op.39* eserleriyle birlikte değişen stili zirveye ulaşmıştır. Önceki yıllarda bestelediği *2. ve 3. Piyano Konçertoları, Prelüdlere* gibi eserlerinde görülen lirik anlatım, yerini katmanlı yazı ve kromatizm gibi farklı tekniklere bırakmış fakat yine de hiçbir zaman armonik çerçevenin dışına çıkmamıştır. Müzikal ve teknik anlamda içinde birçok güçlük barındıran *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42*, bestelendiği dönemde konserlerde bazı varyasyonlar atlanarak çalınsa da günümüzde konser programlarında sıklıkla yer almakta ve tamamıyla seslendirilmektedir.

Zarif “La Folia” teması duyulduktan sonra eser boyunca bazı varyasyonlarda koral bir ifadeyle sunulurken, bazı varyasyonlarda ise virtüözik pasajlarla süslenmiştir. Korallı varyasyonlarda temayı ortaya çıkarmak oldukça önemliyken, virtüözik varyasyonlar oldukça detaylı bir çalışma gerektirmektedir. Ayrıca eseri yorumlarken özellikle Rahmaninov’un son dönem eserlerinde görülen katmanlı yazısını ortaya çıkarmak oldukça önemlidir.

Rahmaninov’un eserleri özellikle piyanistler için birer başyapıt olup, öğrencilik yıllarından itibaren repertuvarlarda yer almaktadır. Bu çalışmanın, Rahmaninov’un müzikal stili, eserleri ve özellikle *Corelli’nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op. 42* başlıklı eseri tanımak, seslendirmek isteyenlere katkı sağlayacağı umulmaktadır.

EK
YÜKSEK LİSANS PERFORMANS PROGRAMI

- J.S. BACH - Toccata mi minör BWV 914

- L.van BEETHOVEN - Piyano Sonatı Op.27 No.2
Adagio sostenuto
Allegretto
Presto

- S. RAHMANINOV - Corelli'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar Op.42

- N. KAPUSTIN - Impromptu Op.66 No.2

- S. RAHMANINOV – Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43

KAYNAKLAR

BERTENSSON Sergei, Jay LEYDA, *Sergei Rachmaninoff A Lifetime in Music*, Indiana University Press, 2001.

BORAN İlke, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, *Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

CUNNINGHAM Jr. Robert E. , *Sergei Rachmaninoff A Bio-Bibliography*, London: Greenwood Press, 2001.

ÇALGAN Beril, “Piyano Tekniğinde Bileğin Doğru Kullanılması”, *Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans Sempozyum Tam Metin Kitabı*, ed. Prof. Gülay Göğüş, Doç. Ersen Varlı, Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2016, ss. 443-449.

GERBINO Giuseppe Gerbino, Alexander SILBIGER, “Folia”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929>, (10.07.2021).

GERTSCH Norbert, *Rachmaninow Corelli Variationen Opus 42*, Münih: G. Henle Verlag, 2014.

GOETSCHIOUS Percy, *The Larger Forms of Musical Composition*, New York: G.Schirmer Inc., 1915.

HARRISON Max, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, London: Continuum Press, 2005.

IVANOVA Anastassia, *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*, (Doktora Tezi), University of Maryland, 2006.

KINIKLI Bige Bediz, “Folia'nın Tarihsel Yolculuğu”, *Fine Arts*, C. 10, S. 2, E-Journal of New World Sciences Academy, 2015, ss. 75-86.

KIVRAK Başar Can, *Transkripsiyon Sanatına Genel Bir Bakış ve Sergey Rahmaninov'un Bu Alandaki Yapıtlarının İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

MACKENZIE Renee, *Rachmaninoff's Piano Works and Diasporic Identity 1890-1945: Compositional Revision and Discourse*, (Doktora Tezi), Kanada, Londra: Western Ontario University, 2018.

MARTYN Barrie, *Rachmaninoff Composer, Pianist, Conductor*, New York: Ashgate Publishing, 1990.

MİMAROĞLU İlhan, *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.

NATHAN Montagu, *Contemporary Russian Composers*, London: C. Palmer & Hayward, 1917.

OKAN Can, *Rahmaninov'un Piyanoya Bakış Açısı ve Buna Bir Örnek Olarak Bestecinin 'Etüt-Tablolar' Serilerinin Analizi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

PEPPLE Joanna, *The Language of Johannes Brahms's Theme and Variation: A Study of His Chamber Works for Strings*, (Yüksek Lisans Tezi), Greenville: East Carolina University, 2012.

PERSAUD Asu Perihan Karadut, "Oda Müziği Sonatı Besteleme Geleneğinde J. Brahms Viyolonsel-Piyano Sonatları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.3, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012, ss. 60-76.

SAY Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2006.

SCOTT Michael, *Rachmaninoff*, Gloucestershire: The History Press, 2011.

SISMAN Elaine, "Variations", *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>, (10.07.2021).

YASSER Joseph, "Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music", *Tempo*, C. 22 Cambridge: Cambridge University Press, 1951, ss. 11-25.

YOUNG Jonathan, *Rachmaninoff's "Concealed Variation" Principle: Inspiration for Motivic Unity in his Preludes, Op. 32*, (Doktora Tezi), Kansas: University of Missouri, 2019.

<https://www.boosey.com/shop/prod/Rachmaninoff-Sergei-Orchestral-Suite-in-D-Minor-1891-arr-piano-1st-Edition/728895> (27.12.2020).

<https://imslp.eu/linkhandler.php?path=/imglnks/euimg/d/d7/IMSLP02058-Rachmaninoff-Corelli-Variations.pdf> (16.01.2021).

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Ecem		ALNIAÇIK
Doğum Yeri ve Yılı			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce – İyi		Rusça - Orta
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	2005	2009	Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	2009	2013	Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Yüksek Lisans	2015	2017	Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı)
Doktora/ Sanatta Yeterlik	2017		Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Müzik Anasanat Dalı)
Katıldığı Proje ve Toplantılar	<p>İzmir Işıl Saygın Piyano Yarışması (üçüncülük), 2008. İstanbul Pera Uluslararası Piyano Yarışması (üçüncülük), 2011. 1. Süreyya Operası Piyano Yarışması (ikincilik), 2013. 3. Ahmet Adnan Saygun Piyano Yarışması (üçüncülük), 2015.</p> <p>Orkestra eşliğinde solistlik (Solist: E. Alnıaçık, Şef: H. Kalkan) “W.A. Mozart Piyano Konçertosu K.467 No.21” Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, Mayıs, 2009.</p> <p>Orkestra eşliğinde solistlik (Solist: E. Alnıaçık, Şef: G. Aykal) “W.A. Mozart Piyano Konçertosu K.488 No.23” İstanbul Sinfonietta, Temmuz, 2013.</p> <p>Piyano Resitali (Solist: E. Alnıaçık), İtalya, Roma, Marcellus Tiyatrosu, Kasım, 2014.</p> <p>Piyano Resitali (Solist: E. Alnıaçık), İtalya, Villa Lagarina, Ekim, 2019.</p> <p>Orkestra eşliğinde solistlik (Solist: E. Alnıaçık, Şef: C. Okan) “N. Metner Piyano Konçertosu Op. 33 No.1” (Solist: Ecem Alnıaçık, Şef: Can Okan) Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, Mayıs, 2019.</p> <p>Nova Trio Konseri (Ecem Alnıaçık, Çetin Ceviz, Seren Karabey) “Dostlarımızı Çağırıyoruz-Festival” Moskova, Rahmaninov Salonu, Ağustos, 2020.</p>		
Yayınlar:	Ecem Alnıaçık “Ludwig van Beethoven’ın Op.57 No.23 Appassionata Sonatı’nın Form ve Yorumculuk Bakımından İncelenmesi”, <i>Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , C.22 S.4, 2020, ss. 1173-1186.		
İletişim (e-posta):			
		Tarih	
		İmza	
		Adı Soyadı	