

Igor Stravinsky'nin “*Concerto for Piano and Winds*” Adlı Eserinin Birinci Bölümünün İncelenmesi

The Analysis of the First Movement of Igor Stravinsky's “*Concerto for Piano and Winds*”

Mahmut YONTAR¹ 

¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Kompozisyon Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Mahmut YONTAR

E-posta / E-mail : myontar79@gmail.com

ÖZ

Bu çalışma, Igor Stravinsky'nin neoklasik dönem eseri olan “*Concerto for Piano and Winds*” adlı eserinin birinci bölümünü müzikal ve yapısal açıdan analiz etmektedir. Eserin müzikal yapısını detaylıca inceleyerek, Stravinsky'nin konçerto türüne katkılarını ve bu eserin neoklasik yaklaşım içindeki yerini ortaya koymaktadır. Analiz, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın amacı, eserin nota ve ses kaydını inceleyerek yapısal özellikleri ve öne çıkan müzikal unsurları belirlemektir. Bulgular, Stravinsky'nin armonik yapılar ve müzikal malzemeler üzerindeki öznel yaklaşımlarını ve bu eserle beraber konçerto türüne getirdiği yenilikçi bakış açılarını göstermektedir. Ayrıca, eserin Barok döneme özgü bazı müzikal geçişler ve Barok konçerto grosso'da yer alan solo-topluluk dinamikleri ile klasik konçerto formundan ayrıldığı tespit edilmiştir. Sonuçlar, Stravinsky'nin tonalite kullanımındaki yenilikler, ritmik çeşitlilik ve orkestrasyon tekniklerini de detaylandırmaktadır. Bu yapısal özellikler, eserin dinamik ve dramatik atmosferini pekiştiren önemli unsurlardır. Ayrıca, piyanonun eserdeki kullanımı, tipik solist rolünün ötesine geçerek, orkestrayla zengin bir diyalog oluşturmaktadır. Bu çalışma, Stravinsky'nin müzikal dilindeki evrimi ve neoklasik dönemin karakteristik özelliklerini yansıtan bu eserin, müzik literatürüne nasıl bir yenilik getirdiğini aydınlatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Igor Stravinsky, Neoklasisizm, Konçerto.

ABSTRACT

This study analyzes the first movement of Igor Stravinsky's neoclassical work, "Concerto for Piano and Winds," from musical and structural perspectives. By thoroughly examining the musical structure of the piece, it highlights Stravinsky's contributions to the concerto genre and positions this work within his neoclassical approach. The analysis was conducted using qualitative research methods, specifically document analysis techniques. The aim of the study is to examine the score and audio recordings of the work to identify its structural features and prominent musical elements. The findings reveal Stravinsky's subjective approaches to harmonic structures and musical materials, as well as the innovative perspectives he brought to the concerto genre with this work. Additionally, it has been determined that the piece departs from the classical concerto form through certain musical transitions characteristic of the Baroque period and the solo-ensemble dynamics found in the Baroque concerto grosso. The results also detail Stravinsky's innovations in the use of tonality, rhythmic diversity, and orchestration techniques. These structural features are significant elements that reinforce the dynamic and dramatic atmosphere of the work. Furthermore, the use of the piano in the piece goes beyond the typical soloist role, establishing a rich dialogue with the orchestra. This study sheds light on how this work reflects the evolution of Stravinsky's musical language and the characteristic features of the neoclassical period, illuminating the innovations it introduced into the music literature.

Keywords: Igor Stravinsky, Neoclassicism, Concerto.

Başvuru/Submitted	: 30.07.2024
Revizyon Talebi/ Revision Requested	: 02.09.2024
Son Revizyon/ Last Revision Received	: 15.09.2024
Kabul/Accepted	: 17.09.2024
Online Yayın / Published Online	: 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The 20th century was a transformative period for music history; advancements in science and technology during this era led to the adoption of innovations in musical expression and aesthetics. Composers developed experimental approaches such as atonality, polytonality, modality, and twelve-tone techniques, pushing beyond the limits of tonal systems. In this process, the field of electronic music expanded, and technological innovations had a significant impact on composers (Hecht, 2022, p. 1-2). Individualism also came to the forefront, musicians rejected the musical rules of the past and engaged in experiments that influenced international artistic movements; large-scale social and political uncertainties deeply affected the music of this period (Say, 1997, p. 467; İlyasoğlu, 1999, p. 202).

Igor Stravinsky, recognized as one of the most influential composers of the 20th century, consistently paved the way for innovations throughout his musical career. From 1908 to 1923, he composed works reflecting Russian musical traditions, then transitioned into the Neoclassical period, adding a modern interpretation to the traditions of classical period composers. Notable works from this period include his violin concerto, 'Symphony of Psalms', and 'Capriccio'. After 1953, he was influenced by Anton Webern's serial techniques and adapted them techniques into his own compositions (Say, 1997, p. 375). The Neoclassical period holds a significant place as an effort to reinterpret past musical eras within a modern framework, and it has made a rich contribution to the art of music (Say, 1997, p. 483; Kütahyalı, 1981, p. 34; Burde, 1992, p. 392).

The influence of the Neoclassical movement in Igor Stravinsky's compositions became particularly prominent from the early 20th century. Inspired by the works of 18th century Italian composers like Pergolesi, Stravinsky used manuscripts from this period and blended 18th century musical forms with modern ideas thought in his works (Say, 1997, p. 483). This effect is clearly seen in compositions such as 'Octet for Wind Instruments' composed in 1923 and 'Concerto for Piano and Winds' which appeared in 1924. In these works, Stravinsky created a bridge between the old and the new, seeking "unity in diversity" and successfully employing this concept in his musical formations (Burde, 1992, p. 388). This process deepened his Neoclassical understanding; his works were shaped more through traditional forms specific to the Baroque period like 'sonata da camera' and 'sonata da chiesa', rather than the classical sonata form. Stravinsky's affinity for to the rondo form of this period determined the structural characteristics of his works and solidified his Neoclassical approach.

The foundations of Stravinsky's Neoclassical style were also reinforced by the counterpoint technique used in his compositions. This approach is particularly evident in works such as 'Symphony for Wind Instruments', 'Octet for Wind Instruments', 'Concerto for Piano', and 'Sonata for Piano'. In these works, Stravinsky engaged in a new creative process using pure counterpoint, not merely to enrich the music, but to seek clarity and precision, turning back to Bach in his compositions (Burde, 1992, p. 391). By adopting this approach, Stravinsky initiated a movement in the 1920s that was joined by other European musicians. Together, they merged the musical elements of the Renaissance and Baroque periods with modern musical thought in order to create a Neoclassical aesthetic (Mimaroglu, 1995, p. 146). This demonstrates how Stravinsky's compositions exhibit a stylistically rich and complex structure, integrating both traditional and unexpected elements.

In this research, the first movement of Igor Stravinsky's neoclassical work "Concerto for Piano and Winds" was analyzed both musically and structurally. The study aimed to thoroughly examine the musical structure of the piece, highlighting Stravinsky's contributions to the concerto genre and the work's place within his neoclassical approach. The significance of the research lies in illuminating the evolution of Stravinsky's musical language and the characteristic features of the neoclassical period, thereby offering innovative perspectives to the music literature. Additionally, this study demonstrates how the use of the piano in the work transcends the typical soloist role, establishing a rich dialogue with the orchestra.

Some qualitative research methods were used in this study, including document analysis techniques. Books, articles, theses, and other publications related to Igor Stravinsky and the piece were reviewed, and the score along with several audio recordings were analyzed to identify its structural features and prominent musical elements. Using document analysis techniques, books, articles, theses, and other publications related to Igor Stravinsky and the work were reviewed, and the score and audio recordings of the work were analyzed to identify its structural features and prominent musical elements. The findings reveal Stravinsky's subjective approaches to harmonic structures and musical materials, as well as the innovative perspectives he brought to the concerto genre with this work. Additionally, it was determined that the work deviates from the classical concerto form by integrating elements of the Baroque concerto grosso, such as the interplay between the soloist and the ensemble. Specifically, Stravinsky introduces innovations like his subjective approach to harmonic structures, the use of polyrhythms, and distinctive orchestration techniques that blend the piano and wind instruments uniquely. These elements not only reflect Baroque influences but also contribute to the piece's distinctive neoclassical character, expanding the concerto genre beyond its traditional boundaries.

GİRİŞ

20. yüzyıl, müzik tarihinde yeni tekniklerin ve müzikal ifadede yeni estetik yaklaşımların araştırıldığı dönüştürücü bir dönem olarak anılır. Tonal sistemlerin sınırlamalarının ötesine geçmek isteyen besteciler, atonalite, politonalite, modalite ve on iki ton teknikleri gibi çeşitli deneysel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte elektronik müzik alanı genişlemiş ve bu yenilikler hemen hemen her besteciye etkilemiştir (Hecht, 2022, s. 1-2).

Bu estetik ve teknolojik yeniliklerin her dönemde bir öncekinden farklılaşarak zenginleştiği bir süreçte, 20. yüzyıl önceki yüzyıllara kıyasla daha fazla teknik yeniliği barındırmıştır. Bu dönemde besteciler ve yorumcular arasında bireyselcilik öne çıkarken, bazı müzisyenler geçmiş yüzyılların müzik kurallarını reddederek çeşitli denemelere girişmiş, bu denemeler bazen toplumlarda derin etkiler yaratmış, bazen de uluslararası sanat akımlarını şekillendirmiştir (Say, 1997, s. 467). Ayrıca, Dünya Savaşları gibi büyük çapta sosyal ve politik belirsizlikler de bu dönemin müziğine derinlemesine etki etmiştir. 20. yüzyıl, bestecilerin çağın değerlerini yansıtan yeni müzikal formlar geliştirdikleri, müziğin teknoloji sayesinde daha geniş kitlelere ulaştığı ve uluslararası bir fenomen haline geldiği yenilikçi bir dönem olarak değerlendirilmektedir (İlyasoğlu, 1999, s. 202).

Igor Stravinsky, 20. yüzyılın en etkileyici bestecilerinden biri olarak kabul edilir ve müzikal kariyeri boyunca yeni keşiflerde bulunmuştur. 1882 yılında Rusya'nın *Oranienbaum* kasabasında doğan Stravinsky, müziğe olan ilgisini St. Petersburg Üniversitesi'nde hukuk okurken keşfetmiş ve bu alanda kendini geliştirmeye adanmıştır. Özellikle Rimsky-Korsakov'dan etkilenerek, kariyerinin ilk yıllarında Rus balesinin ünlü koreografı Sergey Diyagilev için 'Ateş Kuşu', 'Petruşka' ve 'Bahar Ayini' gibi döneminin çığır açan eserlerini yazmıştır (Say, 1997). Hayatının büyük bir kısmını Batı Avrupa'da geçiren Stravinsky'nin eserleri, üç farklı dönemde ele alınabilir. Her biri kendine has özellikler taşıyan bu dönemler, onun müzikal evrimini açıkça göstermektedir.

İlk dönemi 1908-1923 yılları arasında kapsayan Stravinsky, bu yıllarda Geleneksel Rus müziğini yansıtan eserler bestelemiştir. 1923'ten sonra Neo-klasikçilik olarak kabul edilen ikinci döneminde, klasik dönem bestecilerinin geleneklerine modern bir yorum getirerek müziğe yeni bir soluk kazandırmıştır. Özellikle keman konçertosu, 'Mezmunlar Senfonisi', piyano için 'Capriccio' gibi eserler bu dönemin öne çıkan çalışmalarındandır. 1953 sonrası başlayan son dönemde ise Anton Webern'in dizesel tekniğinden etkilenerek, bu yöntemi kendi eserlerine adapte etmiş ve müziğinde bir kez daha stilistik bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu dönemde, Amerikalı orkestra şefi ve müzikolog Robert Craft ile olan işbirliği, Stravinsky'nin dizesel yaklaşıma olan ilgisini pekiştirmiş ve eserlerinde bu yeni teknikleri kullanmaya başlamıştır (Say, 1997, s. 375).

Neo-klasikçilik, 20. yüzyılın ilk yarısında teknik yapının sağlamlaştırılması amacıyla Klasik, Barok ve Barok öncesi dönemlere duyulan bir ilgiyle başlamıştır. Bu dönemde besteciler, geçmiş dönemlerin müzikal değerlerini yeni bir bakış açısıyla yeniden yorumlayarak, abartıdan uzak ve yapısal açıklığa dayalı bir estetik oluşturmuşlardır (Say, 1997, s. 483). Neo-klasikçilik, eski dönemlerin müziksel formlarını ve Barok dönemi gibi geçmiş dönemlerin değerlerini kullanarak homofoniden ziyade polifonik yazı stilini benimsemiştir (Kütahyalı, 1981, s. 34). Bu akımda Max Reger, Prokofiev ve Stravinsky gibi besteciler dikkat çekerken, Fransız Altıları (*Les Six*)¹ da bu anlayışa katkıda bulunmuşlardır (Burde, 1992, s. 392). Neo-klasikçilik, sadece geçmiş müzik dönemlerini değil, aynı zamanda Haydn ve Beethoven gibi klasik dönem bestecilerini de içine alarak geniş bir yelpazede eserler üretmiştir. Stravinsky gibi besteciler, bu akımda eserlerinde Schubert, Verdi ve Çaykovski gibi romantiklerden esinlenmişlerdir (Kütahyalı, 1981, s. 35). Bu bağlamda, Neo-klasikçilik, geçmişin klasik değerlerini modern bir çerçevede yeniden yorumlayarak müzik sanatına zengin ve çeşitlendirilmiş bir katkı sağlamıştır.

Igor Stravinsky'nin eserlerindeki Neo-klasikçi akımın etkisi, 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle belirginleşmiştir. Stravinsky, Pergolesi gibi 18. yüzyıl İtalyan bestecilerinin eserlerinden esinlenerek, bu dönemden kalma el yazmalarını kullanmış ve eserlerinde 18. yüzyıl müzik biçimlerini modern düşünceyle harmanlamıştır. 1923'te bestelenen 'Üflemeliler için Sekizli' ve 1924'te yazmış olduğu 'Concerto for Piano and Wind Instruments' gibi eserlerde bu etki net bir şekilde görülmektedir. Bu eserlerde Stravinsky, eski ve yeni arasında bir köprü kurarak, 'çeşitlilikte birlik' arayışı içinde olmuş ve bu düşünceyi müzikal formasyonlarında başarıyla kullanmıştır (Burde, 1992, s. 388). Bu süreç, bestecinin Neo-klasikçi anlayışını daha da derinleştirmiştir; eserleri, klasik sonat formundan ziyade Barok dönemine özgü 'sonata da camera'² ve 'sonata da chiesa'³ gibi geleneksel formlar üzerinden şekillenmiştir. Stravinsky'nin bu

¹ Fransız Altıları (*Les Six*): 20. yüzyılın başlarında Fransa'da etkin olan ve geleneksel müzik anlayışına karşı yeni bir estetik yaklaşım benimseyen altı besteciden oluşan bir gruptur. Üyeleri Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric ve Louis Durey'dir (Ak, 2019).

² Sonata da camera: İtalyanca "oda sonatı" anlamına gelir. Barok dönemde, genellikle dans tarzındaki hareketlerden oluşan ve eğlence amaçlı çalınan enstrümantal eserlerdir (Daverio, 1985).

³ Sonata da chiesa: İtalyanca "kilise sonatı" anlamına gelir. Barok dönemde, kilisede çalınmak üzere bestelenen, daha ciddi ve kontrapuntal yapıya sahip enstrümantal eserlerdir (Bonta, 1969).

döneme özgü rondo biçimine olan yakınlığı, eserlerinin yapısal özelliklerini belirlemiş ve Neo-klasikçi anlayışının daha da pekişmesini sağlamıştır.

Stravinsky'nin Neo-klasikçi stiline temelleri, onun eserlerinde kullanılan kontrpuan tekniği ile de güçlenmiştir. Bu anlayış, özellikle 'Üflemeliler için Senfoni', 'Üflemeliler için Oktet', 'Piyano için Konçerto' ve 'Piyano için Sonat' gibi eserlerde kendini göstermiştir. Stravinsky bu eserlerde, müziği zenginleştirmekten ziyade, saf kontrpuan kullanarak yeni bir yaratım sürecine girmiş ve bu süreçte Bach'a dönüş yaparak eserlerinde bir açıklık ve netlik yaratmıştır (Burde, 1992, s. 391).

Bu yaklaşımıyla Stravinsky, 1920'li yıllarda başlayan ve diğer Avrupa müzisyenlerinin de katıldığı bir akıma öncülük etmiş, Rönesans ve Barok dönemlerinin müzik unsurlarını modern müzik düşüncesi ile birleştirerek Neo-klasikçi bir estetik oluşturmuştur (Mimaroglu, 1995, s. 146). Bu, Stravinsky'nin eserlerinin analiz edildiğinde hem geleneksel hem de beklenmedik öğelerin bir arada nasıl kullanıldığını gösteren, stilistik olarak zengin ve karmaşık bir yapıya işaret eder.

Bu kapsamda bu makalede, Igor Stravinsky'nin neoklasik dönem eseri olan "*Concerto for Piano and Winds*" adlı eserin birinci bölümü, müzikal ve yapısal açıdan detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma, bu eserin müzikal yapısını ve Stravinsky'nin konçerto türüne olan katkılarını, neoklasik yaklaşım çerçevesinde ele alarak ortaya koymayı hedeflemiştir. Analiz süreci, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi teknikleri kullanılarak yürütülmüştür.

Araştırmanın amacı ve önemi

Bu araştırmanın amacı, Igor Stravinsky'nin "*Concerto for Piano and Winds*" adlı eserinin birinci bölümünü müzikal ve yapısal açıdan derinlemesine incelemektir. Eserin müzikal yapısını detaylı bir şekilde ele alarak, Stravinsky'nin konçerto türüne yaptığı katkıları ve bu eserin neoklasik yaklaşım içindeki yerini belirlemek bu çalışmanın temel hedeflerindedir. Özellikle, eserin Barok dönemine özgü bazı müzikal geçişler ve konçerto grosso tarzı solo-orkestra etkileşimi ile klasik konçerto formundan nasıl ayrıldığına yanısıra, Stravinsky'nin tonalite kullanımındaki yenilikler, ritmik çeşitlilik ve orkestrasyon teknikleri gibi konular detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Araştırmanın önemi, Stravinsky'nin müzikal dilindeki evrimi ve neoklasik dönemin karakteristik özelliklerini aydınlatarak, müzik literatürüne yenilikçi bakış açıları sunmasıdır. Ayrıca, bu çalışmada piyanonun eserdeki kullanımının geleneksel solist rolünün ötesine geçerek orkestrayla nasıl derin ve etkileşimli bir ilişki kurduğu incelenmiştir. Piyano, eserde sadece bir solo enstrüman olarak değil, aynı zamanda orkestranın eşit bir ortağı olarak işlev görmektedir. Bu durum, eserin genel yapısını ve ifadesini zenginleştirirken, piyanonun melodik ve ritmik motiflerinin orkestranın farklı enstrümanlarıyla karşılıklı etkileşime girmesine olanak tanımaktadır. Bu etkileşim, eserdeki temaların geliştirilmesinde ve müzikal dokunun karmaşıklığında önemli bir rol oynamaktadır. Böylece, piyanonun rolü, geleneksel konçerto anlayışından farklılaşarak, daha bütünlük ve diyalogsal bir yaklaşım sergilemektedir.

Araştırmanın problemi

Igor Stravinsky'nin "*Concerto for Piano and Winds*" adlı eserinin birinci bölümünün müzikal analizi nasıldır?

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma metodolojilerine dayanarak gerçekleştirilmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e (2008, s. 39) göre, nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi tekniklerle veri toplamayı içerir ve bu süreçte olaylar ve algılar doğal ortamlarında gerçekçi ve bütünsel olarak incelenir. Nitel araştırmalarda sayısal veriler ve istatistikler, daha az yer kapsarken; sözlü ve nitel analizler daha çok yer alır (Karataş, 2015: s. 64). Araştırma verileri, Baltacı'nın (2019, s. 376) tanımladığı üzere, ilgili olgu veya olaylarla bağlantılı yazılı materyallerin detaylı bir şekilde incelenip analiz edilmesi yoluyla elde edilen doküman inceleme/analizi tekniği kullanılarak toplanmıştır. Bu teknik, nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak, incelenen belgelerden elde edilen bilgilerle yeni bir anlam bütünlüğü kurulmasını içerir. Bu araştırmada, Igor Stravinsky'nin hayatı, düşünce yapısı ve bestecilik teknikleri üzerine kitaplar, makaleler, tezler ve diğer akademik çalışmalar incelenmiştir. Ayrıca, "*Concerto for Piano and Winds*" eserine ait notalar ve ses kayıtları analiz edilmiş, elde edilen bulgular araştırmacı tarafından detaylı bir şekilde yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Igor Stravinsky (1882-1971), yapıtlarında sunduğu ritmik, melodik ve armonik yeniliklerle 20. yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahiptir. Yeni tınların, arayışların, akımların ve öznel yaklaşımların yoğun olarak yaşandığı 20. yüzyıl müziğinde/sanatında, esaslı yenilik ve değişimlerin yanısıra bir anlamda öznelliğin de dizginlenmesi amacıyla, 20 yy. müziğini geçmiş dönemlerle de sıkı bir şekilde ilişki içinde tutmak isteyen besteciler olmuştur. Bu besteciler

geçmiş dönemlerin müziğini, kendi pencerelerinden değerlendirerek, neoklasisizm adı verilen yeni bir yaklaşım ortaya koymuşlar, bu yaklaşımla da yapıtlar üretmişlerdir. Neoklasisizm basitçe, eskinin malzeme, biçim ve türleri ile yeninin yaratılması olarak ifade edilebilir.

Stravinsky ile bağlantılı olarak neoklasisizm terimini ilk olarak Boris de Schloezer, Şubat 1923'te kullanmıştır (Messing, 1988, s. 129). Bestecinin yaratım dönemi genel olarak üç döneme ayrılabilir. Bu doğrultuda neoklasisizmin, Stravinsky'nin 1923-1953 yılları arasındaki ikinci döneminde etkili olduğu söylenebilir. Bestecinin ilk ve en parlak dönemi, Ateşkuşu, Petruşka ve Bahar Ayini gibi en önemli ve sarsıcı yapıtlarının ortaya çıktığı 1908-1923 yılları arasına denk gelmektedir. 1953 yılından sonraki üçüncü dönemi ürünleri ise çoğunlukla 12 Ton tekniği⁴ ile yazılmıştır. Yapıtlarının çoğunu oda müziği, solo vokal ve çeşitli topluluklar için yazan Stravinsky'nin, Oktet'ten sonra neoklasik yaklaşımla yazdığı ikinci yapıt "Concerto for Piano and Winds" adlı eseridir. Bu doğrultuda Stravinsky'nin "Concerto for Piano and Winds" adlı eseri temelde "klasik" konçerto biçiminde ele almıştır. Buna karşın seslerin yatay ve dikey hareketlerinde çağdaş ve kendine özgü bir yaklaşım sergilemiştir.

Bu çalışma, Igor Stravinsky'nin neoklasik yaklaşımla yazdığı "Concerto for Piano and Winds" adlı eserin analizini içermektedir. Bu eser, Stravinsky'nin Fransa'da yaşadığı ve konser piyanisti olarak turneye çıktığı 1924 kışında bestelenmiştir (Traut, 2016, s. 14). Orkestra şefi Serge Koussevitzky'nin ikinci eşi Nathalie Koussevitzky'e ithaf edilen bu eserin ilk seslendirilişi, 1924 yılında Koussevitzky'nin şefliği ve Stravinsky'nin solistliğiyle Paris'te yapılır. White (1979, s. 318) Konçerto'nun ilk icrasında Stravinsky'nin anlık bir anlık konsantrasyon kaybı rahatsızlığı yaşadığını belirtmektedir.

Bu konçerto, Stravinsky'ye göre, neoklasik yaklaşımındaki bir başarı olmasının yanı sıra, aynı zamanda ona finansal kazanç da sağlamıştır (Traut, 2016, s. 1). Traut (2016, s. 63), Stravinsky'nin, bu konçertoya atıfta bulunmak için *passacaglia*⁵ terimini kullandığını, bu atıfta dikkati yinelenen müzikal malzemelere çektiğini belirtmektedir.

Birinci bölümün çalgı kadrosu şöyledir: 3 flüt (1 pikolo), 2 obua, 1 korangle, 2 la klarnet, 2 fagot (2. fagot/kontrfagot), piyano, 4 fa korno, 4 do trompet, 3 do trombon, tuba, timpani ve kontrbas.

Bestecinin, diğer gruplara göre daha homojen bir tınıya sahip olan yaylı çalgılar (kontrbas hariç) yerine daha heterojen bir grup olan üflemeliler ve piyanoyu tercih ettiği görülmektedir. Bu tercihin nedeni, bestecinin vermiş olduğu bir röportajda açıklığa kavuşmaktadır (Traut, 2016, s. 24):

"... yaylı çalgılar ve piyano, sürtünmeyle elde edilmiş ses ve vurmali enstrümanlardan elde edilmiş sesler birlikteliği iyi değil; piyano ve üflemeliler, yani vurmali ve üfleme ile ses çıkaran enstrümanların birlikteliği iyidir."

Birinci bölümün formal yapısının incelendiği Tablo 1'de kontrbasın, bas çizgisinin bir oktav alttan katlanabilmesi için enstrümantasyona dahil edildiği değerlendirilmektedir. Bu konçertoda bestecinin Rus müzik mirasından yararlanmak yerine, zaman olarak 18. yüzyıla ve özellikle Barok dönemin müzikal geleneklerine yöneldiği söylenebilir.

Tablo 1. Birinci bölümün formal yapısı

Ana Bölme	Ana Bölmenin Öğeleri	Uzunluk	Ölçü No	Eksen Ses	Açıklamalar
Giriş	(a-a'-a')	32 ölçü	1-32	la	Piyanoya yer verilmemiştir.
Sergi	A	31 ölçü	33-63	la	-
	B	54 ölçü	87-141	si	
Gelişme	Birinci Kesit	36 ölçü	142-150	do#	-
	İkinci Kesit		151-158	do#	
	Üçüncü Kesit		159-167	do#	
	Dördüncü Kesit		168-172	do#	
	Köprü		173-177	do#	
Yeniden Sergi	A	54 ölçü	178-231	la	-
	B	21 ölçü	232-252	si	
	Kadans/Yan Tema Bölgesi	60 ölçü	253-312	-	
Koda	-	15 ölçü	313-327	la	-

⁴ 12 Ton tekniği: Arnold Schoenberg tarafından geliştirilen, tonal merkezden bağımsız bir kompozisyon yöntemidir. Bu teknikte, müzik eserleri birbirine eşit öneme sahip 12 kromatik notanın belirli bir sıra (dizi) içinde kullanılmasıyla bestelenir. Tonalitenin hiyerarşik yapısını reddeden bu yöntem, atonal müziğin temelini oluşturur ve notaların tekrarını düzenleyerek müzikal materyalin kontrolünü sağlar (Karabey, 2018).

⁵ *Passacaglia*: 17. yüzyılda ortaya çıkan ve Barok dönemde yaygın olarak kullanılan bir müzikal formdur. Genellikle üç vuruşlu (3/4) ölçü biriminde yazılan *passacaglia*, sürekli tekrarlanan bir bas çizgisi veya armonik ilerleme üzerine kurulu varyasyonlardan oluşur. Bu yapı, besteciye temayı farklı şekillerde işleme ve geliştirilen motiflerle zenginleştirme imkanı tanır. Johann Sebastian Bach'ın org eserlerinde sıkça görülen *passacaglia* formu, modern dönem bestecileri tarafından da yeniden yorumlanmıştır. Stravinsky, *passacaglia* terimini kullanarak eserindeki tekrarlayan müzikal motiflere ve yapısal özelliklere dikkat çekmektedir (Erkan, 2015).

Konçertonun birinci bölümü, form yönünden klasik “sonat allegrosu”na daha yakındır. Şekil 1’de ilk bölümün girişinde, Fransız Uvertürü’nde⁶ de sıklıkla görülen noktalı ritimler göze çarptığı değerlendirilmektedir.

The image shows a musical score for the first section of the first movement, measures 1-6. The score is in 3/4 time and marked 'Largo'. It features a variety of instruments including two bassoons, piano, four horns in F, four trumpets in D, three trombones, tuba, timpani, and C-bass. The music is characterized by dotted rhythms and a slow tempo.

Şekil 1. Birinci bölümün 1-6. ölçüler arası.

Birinci Bölümdeki noktalı ritimlerin yanı sıra yavaş tempo da Fransız Uvertürü ile benzerlik göstermektedir. Bu konuda Morgan (1992, s. 171), ilk bölümde Fransız Uvertürü ile Barok dönemi solo konçerto özelliklerinin birleştirildiğini ifade eder. Stravinsky de, bazı eserlerinin yaratım sürecinde ilham almak için “Bach’a geri döndüğünü” belirtmektedir (Traut, 2016, s. 61). Besteci, *Apollo*, *Oedipus*, *Persephone* gibi bazı yapıtlarında kullandığı noktalı ritimleri, 18. yüzyılın karakteristik unsurları olarak gördüğünü ve Piyano ve Üflemeliler İçin Konçerto’sunun girişinde bu ritimleri kullanmasının bilinçli bir tercih olduğunu, bu yaklaşımla on sekizinci yüzyıl klasisizmi üzerine yeni bir müzik inşa etmeye çalıştığını ifade etmektedir (Traut, 2016, s. 62). Bu açıklamalar akla "eklektisizm"i getirmektedir.

Hyde’ye göre (1996, s. 211) çoğunlukla neoklasik olarak adlandırılan kompozisyonları karakterize eden eklektisizm, daha önceki bestecilere ve stillere yönelik göndermelerin, cümlelerin, tekniklerin, yapıların ve biçimlerin özgürce birbirleriyle ilişki içinde olmasıdır. Hyde (1996: s. 200); Her türlü taklidin, iki farklı dönemin ilişkisi nedeniyle anakronizm içerdiğini, ancak parodi gibi anakronizm içeren her ilişkinin neoklasik çerçevede değerlendirilemeyeceğini belirtmekte; “eklektisizm”in, Stravinsky’nin erken dönem neoklasik eserlerinde belirgin bir şekilde öne çıktığını ifade etmektedir.

Şekil 2’de, yapıtın ilk dört ölçüsünde dört ayrı yatay çizgi dikkat çekmektedir. Bu çizgiler, eserin melodik yapısını ve müzikal temaların gelişimini ortaya koymaktadır.

Bu çizgiler, çeşitli şekillerde bölüm boyunca tekrar etmektedir. İlk ölçüde bas partisindeki “la, si, do” seslerinden oluşan çizgi, üst partideki eş zamanlı “do, si, la” seslerinden oluşan çizgiyle kontrast oluşturmakta, diğer çizgilerde ise sabit bir la sesi, ritmik yapıya uygun olarak ısrarla duyurulmaktadır.

İlk akor (la-do-mi), ilk vuruşta işitilmekte ve tonal armoniye uygun düşmektedir. İkinci ölçünün başında ise kromatik ses değişiminin, farklı partilerde gerçekleşmesiyle “do, mi, la” akoru yer almaktadır. İlk iki ölçü, la sesi ekseninde,

⁶ Fransız Uvertürü iki bölmeden oluşmaktadır: Noktalı ritimlerle öne çıkan ağırbaşlı bir üsluptaki bölme ile özgür bir kontrpuan anlayışıyla işlenen hızlı bölme (Say, 2002, s. 207).

sol, sol#, si, re re, fa, sol#, la

Şekil 2. İlk dört ölçü.

tonalitenin majör ya da minör olmasını belirleyen büyük ve küçük üçlülerin (do, do) bir arada kullanılması dikkat çekicidir. Aynı yaklaşım, 33-34. ölçülerde de görülür.

İlk disonans⁷, ikinci ölçünün sonu ve üçüncü ölçünün başında görülür. Buradaki sesleri grupladığımızda “sol, sol, si, re” ve “re, fa, sol, la” ortaya çıkmaktadır. Bu tetrakordlarda yalnızca küçük ikili (k2) ve küçük üçlü (k3) aralıklarının bulunması dikkat çekicidir. Stravinsky'nin karakteristik disonans kullanımı, ilk birkaç ölçüde, bakır çalgıların koral yazımını anımsatan partilerinde hemen ortaya çıkmakta ve bölüm boyunca devam etmektedir. Yavaş tempolu, dörtlük, noktalı sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşan ilk ölçüler, Birinci Bölümün müzikal malzeme kaynağını oluşturmaktadır.

Giriş bölümünde ve bölümün devamında yer verilen tonal akorların, genellikle işlevsel olarak kullanılmadığı görülmekle birlikte, kimi noktalarda işlevselliğinin anımsatılması ilgi çekicidir. Şekil 3'te 1-4. ölçülerdeki I-V7-VI ve 33-35. ölçülerdeki I-V-I ilerleyişleri bu konuya örnek olarak gösterilebilir.

Largo (♩ = 48)

Şekil 3. İlk dört ölçünün armonik ilerleyişi (timpani partisi hariç).

Giriş bölümü üç cümleden oluşmaktadır (1-14, 15-28 ve 29-33. ölçüler). Ortadaki cümle, enstrümantasyon ve eksen ses (do) bakımından diğerlerinden farklıdır.

Şekil 4'te, 33. ölçüde sergi bölmesinin ilk teması (A Teması) duyurulmaya başlar. Tekrarlanan la sesi ve bu sesin sol sesi ile sıklıkla işlenmesi A Temasının, Giriş bölümündeki malzemeyle ilişkilendirmesini kolaylaştırmaktadır.

Şekil 5'teki ilk kesit olan 33. ölçüde piyano solosunun başlamasıyla, müzikal zeminin de değişmeye başladığı görülmektedir. Piyanonun sağ el partisindeki onaltılık notaların, vuruşların farklı zamanlarında konumlandırılması müziğe tansiyon ve devinim katmaktadır.

Şekil 5'teki ikinci kesit olan 38-39. ölçülerdeki piyanonun sağ el partisinde çıkıcı onaltılıklar ezgisel çizgiyi dar alandan çıkarmaktadır. Bu fikir de yine piyanonun 33-34. ölçülerdeki sol el partisinden türetilmiştir. Bu motif, ileride B temasının duyulacağı 64-65. ölçülerde, pikolo ve trompet partilerinde yine görülür.

⁷ İşitsel bakımdan uyum etkisi bırakmayan aralık ya da akorların tanımlanmasında kullanılan terim uyumsuzluk (Say, 2002, s. 157).

Allegro ♩ = 104

33

Picc.

Fl. 1. 2

Ob. 1. 2

C. 1.

Cl. la 1. 2

1

Fag.

2

Fag. 2^{da}
= C-fag.

Allegro ♩ = 104

Piano

1. 2

Cor.

3. 4

1. 2

Tr-bc

3. 4

1

Tr-ni

2. 3

Tuba

Timp.

C-B.

Şekil 4. Sergi bölümünün ilk dört ölçüsü.

33 **Allegro** ♩ = 104

Piano

37

Şekil 5. Piyano partisinin 33-34 ve 37-39. ölçüleri.

44. ölçüde, sergi bölümündeki A temasının ikinci alt bölümü (a₁), ilk bölümde duyurulan motifin (a) tekrar edilmesiyle başlar. Ancak çizgisel yönelimi ilkinden farklıdır.

Concerto For Piano And Winds Stravinski

50

Ob. 1. Solo

C. 1.

Cl. la 1. 2.

Piano

Cor. 1. 2.

Fl. 1. 2.

Cl. la 1. 2.

Fag. 1.

C-fag.

Piano

1. 2.

Cor.

3.

Tr-ba 1. 2.

Tr-ne 1.

Tuba

Timp.

C-B.

poco sf > p poco sf > p

f. ma non troppo

f. ma non troppo

sf. tub. m. no f

sf. tub. m. no f

Musikalisches Opfer
Ricercare Bach

Şekil 6. 50-57. ölçüler ile Musikalisches Opfer'in karşılaştırması.

Şekil 6'daki ilk partiyon olan Stravinsky'nin partiyonunda başta I. ve II. korno partileri (53-54. ölçüler) olmak üzere 50-57. ölçüler, yine Şekil 6'daki ikinci partiyon olan Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) *Musikalisches Opfer BWV 1079* adlı eserini anımsatmaktadır. Korno partilerinde aynı fikir 84-86 ve 198-199. ölçülerde yine karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 7'de 69. ölçünün sonunda 3 partili, kontrapuntal yapıda bir piyano solo başlar. Buradaki solo pasaj ilgi çekici bir başlangıç noktasıdır. Bu solo pasajda metrik değişikliklerin sıklığı dikkat çekicidir. Bu pasajda T4 ve T5'li aralıkların (dikey olarak T5'liler ağırlıktadır) egemen olduğu görülmektedir.



Şekil 7. 70-74. ölçüler.

On yedi ölçülük piyano solodan sonra (84-86. ölçülerde 1. ve 2. korno eşlik etmektedir), Şekil 8'deki 87. ölçüde, si sesine güçlü bir kadansla yerleşme yöneliminde olan (96. ölçüden sonra si sesi eksenine daha sağlam bir şekilde yerleşmiştir.) yeni bir tema (B) işitilir. Bu yeni tema, örgü değişikliği ile de desteklenmektedir.

Şekil 8. 87-89. ölçülerdeki yeni temanın başlangıcı.

87. ölçüde başlayan piyano partisi, virtüözite içeren bir karakterde değildir, ancak biçimsel olarak önemlidir. Piyanonun sağ el partisindeki *ragtime*⁸ benzeri senkopların kullanımı dikkat çekicidir. White (1979, s. 315), 87. ölçüde flüt partisinde yer alan karşı temanın, üflemeli çalgıların piyanonun peşinden sürüklenme anlayışını reddeden ve üflemelilerin kendine has özelliğini yansıtan bağımsız bir çizgi oluşturduğunu belirtmektedir.

Sergi bölmesine genel olarak bakıldığında, piyanonun ön planda olduğu üç pasaj bulunmaktadır: 50-55, 70-87 ve 110-142. ölçüler. Bu pasajların gittikçe uzaması dikkat çekicidir.

Şekil 9'da gelişme bölmesi 142. ölçüde başlar. Obua partisinde B (Şekil 9, flüt partis), piyano partisinde C Teması olarak adlandırabileceğimiz yeni bir tema işlenmektedir.

Şekil 9. Gelişme bölümünün başlangıcı (142-146. ölçüler).

Bu bölümde, lirizmden uzak olan piyano partisinde kimi zaman senkoplarla nabız hissini bozulduğu, çıkıcı nitelikteki dörtlük süre değerli notaların ve inici nitelikteki kromatik onaltılık süre değerli notaların yer aldığı iki ayrı çizgi görülmektedir. Piyano partisindeki söz konusu çizgilerin, Gelişme bölümü boyunca bir nevi füg gibi işlenmesi, yatay/dikey çizgi ve örgü bakımından bu bölümü diğerlerinden oldukça farklı kılmaktadır.

172. ölçüde dominant akorunun kök sesi olan mi notasına etkili bir bas çizgisi ile varılmakta, bu ses 174. ölçüde eksen sesine çözülmektedir.

Yeniden Sergi, Şekil 10'da 178. ölçüde başlar. Gelişme bölümünde zayıf olan solo-topluluk ilişkisinin, bu bölümde tekrar canlandığı görülmektedir. Ancak yine de bu konçertodaki solo-topluluk ilişkisinin, Barok dönemin konçertolarında görülen solo-topluluk ilişkisine pek benzemediği ve görev dağılımının çok net olmadığı ifade edilebilir.

Şekil 11'de 253-312. ölçüler arasında *toccata*⁹ karakterli piyano kadansı olarak nitelendirebileceğimiz bir pasaj yer almaktadır. Bu pasaj, girişteki müzikal malzemenin (1-32. ölçüler) kullanıldığı 313. ölçüdeki koda'ya bir hazırlık niteliğindedir. 261-283. ölçüler arasında yalnızca piyano solo işitilir.

Şekil 12'de 283. ölçüde sürpriz bir tempo değişikliğine (*piu mosso* $\theta = 166$) gidilir. Ancak, önceki ölçülerde yoğun olarak yer alan onaltılık notalara, bu kısımda yer verilmediği için tempo daha yavaş gibi algılanmaktadır.

Birinci Bölümdeki tempo göstergeleri arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. *Allegro* ($\theta = 104$), *largo*'dan ($\theta = 48$) yaklaşık iki kat daha hızlı; *piu mosso* ise ($\theta = 166$), *Largo*'nun yaklaşık 3,5 katıdır.

Tablo 2'de II. Teması bazı değişikliklere uğratılan Yeniden Sergi ile Sergi bölmeleri arasındaki farklılıklar aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

313. ölçüde başlayan Koda, girişteki *Largo* temasının değiştirilmiş tekrarıdır. Birinci bölümde orkestra, genellikle piyanonun sunduğu müzikal malzemeyi değerlendirmektedir.

⁸ Ragtime: 1890'ların sonlarından 1910'ların başlarına kadar popüler olan ve özellikle piyanoda icra edilen bir Amerikan müzik türüdür. Ragtime, belirgin senkoplu ritimleri ve eşlik eden sabit bas çizgileriyle dikkat çeker. Bu müzik türü, caz müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamış ve özellikle Scott Joplin gibi bestecilerle tanınmıştır. Ragtime'in temel özelliği, melodik çizginin ritmik olarak aksatılmasıdır, bu da senkoplar yaratır ve müzikteki ritmik heyecanı artırır. Terim ilk olarak 1890'larda kullanılmaya başlanmış olup, 20. yüzyılın başında büyük bir popülerlik kazanmıştır (Say, 2002, s.444).

⁹ *Toccata*: İtalyanca "dokunmak" anlamına gelen bu terim, Barok dönemde popüler olan ve genellikle klavyeli çalgılar için yazılan bir müzik formudur. İlk olarak 16. yüzyılın sonlarında İtalya'da ortaya çıkmış ve Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir (Say, 2002).

178

Picc.
Fl. 1. 2
Ob. 1. 2
C. 1.
Cl. 1a. 1. 2
1
Fag.
2
Piano
1. 2
Cor.
3. 4
1. 2
Tr-be
3. 4
1
Tr-ni
2. 3
Tuba
Timp.
C.-B.

Fig. 20 : C-fag.

st Solo marc. e stacc.

poco sf

pizz. arco pizz. mf

Şekil 10. Yeniden sergi bölümünün ilk 7 ölçüsü (178-184. ölçüler).

252

Ob. 1. 2
C. 1.
1
Fag.
2
Piano
1. 2
Cor.
3
Ob. 1. 2
C. 1.
Cl. 1a. 1. 2
Piano

Fig. 20 : C-fag.

38

trés piqué

sempre f et excessivement sec et court

Şekil 11. 253. ölçüde başlayan kadans benzeri pasajın başlangıcı.

282

Più mosso $\text{♩} = 166$

Piano

1. 2
Cor.

3. 4

1. 2
Tr-be

3

Tr-ne 1

poco sf

Şekil 12. 282-287. ölçüler.

Tablo 2. Sergi ve yeniden sergi bölmelerinin karşılaştırılması.

Sergi	Yeniden Sergi	Açıklama
87-95. ölçüler	232-238. ölçüler	Yeniden Sergide değiştirilmiş ve sıkıştırılmıştır.
96-108. ölçüler	239-251. ölçüler	Piyano partisi tekrar edilmiş ancak eşlikte küçük değişiklikler yapılmıştır.
110-141. ölçüler	253-312. ölçüler	Sergi bölümündeki 3 partili örgü (120-141. ölçüler arasındaki piyano partisinde), Yeniden Sergide değerlendirilmeye alınmamıştır. Yeniden Sergide büyük ölçüde 110-115. ölçülerdeki müzikal malzemeye bağlı kalmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Stravinsky, "Concerto for Piano and Wind Instruments" adlı eserini, neoklasik yaklaşıma uygun olarak, temelde "klasik" konçerto biçiminde ele almıştır. Buna karşın seslerin yatay ve dikey hareketlerinde çağdaş ve kendine özgü bir yaklaşım sergilemiştir. Yapıtın çalgı kadrosuyla tutarlı olarak Konçerto'nun birinci bölümünün tınısal atmosferi heterojen ve kurudur.

Yapıtın kuruluşunda tonal müzik anlayışının hakim olduğu söylenebilir. Bestecinin, diğer neoklasik yapıtlarında görülen diyatonik ve oktatonik dizilerin birlikte kullanılması anlayışı, bu yapıtta yer almaz.

Majör ve/veya minör dizilerin değerlendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda eksen ses ile birleştiğinde tonalitenin yapıtın majör ya da minör olmasını belirleyen büyük ve küçük üçlülerin bir arada kullanılması dikkat çekicidir. İstisna olarak kabul edilebilecek bazı pasajlar hariç tonal unsurların işlevsel olarak kullanılmadığı görülmektedir. Kimi pasajlarda sıklıkla ve hızla değişen ölçü birimleri ve ritmik yapı, dikkat çekmenin yanı sıra yapıta enerji ve gerilim katmaktadır. İlk 4 ölçü, diğer kesitlerin/bölmelerin müzikal malzeme kaynağı niteliğindedir.

Biçimsel olarak sonat formuyla kuvvetli ilişkisi olmasına karşın, çizgilerin üst üste bindirilmesi, takliti andıran bazı pasajlar ve solo-topluluk ilişkileri gibi hususlar; Birinci bölümün, Barok dönemi ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilmesine imkan tanımaktadır. Piyanonun, lirizmden uzak, vurmali çalgı niteliğinde kullanıldığı görülmektedir. Piyano partisindeki solistik pasajlar, virtüözlükten uzak olsa da biçimsel öneme sahiptirler. Bu noktada, Stravinsky'nin eseri için kullandığı passacaglia benzetmesi önemlidir. Passacaglia, sürekli tekrar eden bir bas çizgisi ya da armonik ilerleme üzerine kurulu varyasyonlar dizisidir ve Barok dönemde yaygın olarak kullanılmıştır. Stravinsky, bu terimi kullanarak, eserdeki tekrar eden müzikal motifleri ve yapısal unsurları vurgulamış olabilir. Özellikle, eserin belirli temalarının ve ritmik yapıların sürekli dönüşü ve bu unsurların varyasyonlarla geliştirilmesi, passacaglia formuyla örtüşen özellikler taşımaktadır. Bu benzetme, eserin hem Barok döneme yaptığı stilistik göndermeleri hem de Stravinsky'nin modern yorumunu anlamamıza yardımcı olur.

Bestecinin, armonik kuruluş ve müzikal malzemelerin geliştirilmesi hususlarındaki öznel yaklaşımları, konçerto türüne yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu kapsamda Concerto for Piano and Wind Instruments adlı eser, Stravinsky'nin neoklasisizm dönemini açıklığa kavuşturan örnek yapıtlarından biridir.

Stravinsky'nin müziğinde yaptığı deneyler ve yenilikçi yaklaşımlar, özellikle neoklasik ve dizisel teknikler üzerinde gerçekleştirdiği denemeler, sonraki besteciler için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Bu deneysel yöntemler, 20. yüzyıl müziğinde yeni ifade biçimlerinin gelişmesine yol açmış ve modern müziğin sınırlarını genişletmiştir. Stravinsky'nin

farklı dönemlerinde ortaya koyduğu eserler, armonik yapı, ritmik çeşitlilik ve orkestrasyon teknikleri açısından sonraki jenerasyonların bestecilerine önemli katkılar sağlamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Mahmut YONTAR 0009-0008-3202-5268

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ak, İ. (2019). Francis Poulenc'in klarnet ve piyano için Sonat'ının klarnet icracılığı yönünden incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 217-229.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Bonta, S. (1969). The uses of the "sonata da chiesa". *Journal of the American Musicological Society*, 22(1), 54-84.
- Burde, W. (1992). *Stravinsky: leben werke dokumente*. Mainz: Schott Verlag.
- Daverio, J. (1985). In search of the sonata da camera before Corelli. *Acta Musicologica*, 57(2), 195-214.
- Erkan, Ç. (2015). 17. yüzyıl müziğinde groundbass tekniğinin Barok dönemin bağlamında temsil ettiği kimlik. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 1(6), 71-80.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hecht, J. C. G. (2022). *Music and international history in the twentieth century*. New York: Berghahn Books.
- Hyde, M. M. (1996). Neoclassic and anachronistic impulses in twentieth-century music. *Music Theory Spectrum*, 18(2), 200-235.
- Karabey, M. (2018). 12 ton sisteminin yaratıcısı ve öğretmen olarak Arnold Schoenberg. *Fine Arts*, 13(4), 91-104.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Müzik tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- Messing, S. (1988). *Neoclassicism in music from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. London. UMI Research Press.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Morgan, R. P. (1992). *Anthology of Twentieth-Century music*. USA: W.W. Norton&Company Inc.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Traut, D. G. (2016). *Stravinsky's "great passacaglia" recurring elements in the concerto for piano and wind instruments*. Rochester, New York: University of Rochester Press.
- White, E. W. (1979). *Stravinsky the composer and his works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Atf Biçimi / How cite this article

Yontar, M. (2024). The Analysis of the First Movement of Igor Stravinsky's "Concerto for Piano and Winds". *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 349–362. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1524651>