



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1630538>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

POLONYA MODERNİZMİNİN DANSI: WITOLD LUTOSLAWSKI'NİN DANS PRELÜDLERİ ESERİNDE RİTMİK DİNAMİZM, TEKNİK VE BİÇİMSEL BULUŞLAR

AK, İlkay¹

TANATAR, Gizem²

ÖZ

Bu çalışmada, Lutoslawski'nin Klarnet ve Piyano için bestelediği Dans Prelüdleri adlı eserinin teknik ve müzikal analizi yapılmıştır. Lutoslawski, bu eserini 21 Aralık 1954 yılında yazmış, besteleme aşamasında ise halk ezgilerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Besteci Dans Prelüdlерinin tonal temelini, halk dansı melodileri üzerine inşa etmiştir. Fakat bu melodiler modern polikordlar ve kromatik eşliklerle zenginleştirilmiştir. Besteci Dans Prelüdlерini, bestecilikte kendi benzersiz tekniklerini geliştirip olgunlaştırdığı dönemde yazmıştır ve halk müziğini bu süreçte bir temel olarak kullanılmıştır. Onun için halk ezgileri, bestecilik kariyerinin gelişiminde en önemli unsurlardan biri olmuştur.

Lutoslawski'nin bu eserinde kullandığı en önemli tekniklerinden biri farklı zaman ölçülerinde her iki enstrümanın aynı anda çalmayı içeren polimetriyi kullanıyor olmasıdır. Bu polimetri tekniği eser boyunca ritmik çeşitliliği fazlasıyla artırmakta, ayrıca eserin dramatik yapısını

¹ Doç., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üfleme ve Vurma Çalgılar ASD, iakkoca@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8321-1513>.

² Dr., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, gizemgurkan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2030-7061>.

desteklemektedir. Lutoslawski notaya dökülmüş polimetriyi ilk kez bu eserinde kullanmıştır. Ard arda gelen polimetrik ritim problemlerini çözmek için ileri düzey bir piyanistle çalışılması önerilmektedir. Beş bölümden oluşan eserin birinci, üçüncü ve beşinci bölümü neşeli bir üsluba sahiptir. İkinci ve dördüncü bölümü ise içe dönük ve karamsar bir yapıya sahiptir.

Bu çalışmada, Lutoslawski'nin profesyonel çalıcılık gerektiren Dans Prelüdları adlı eserinin teknik ve müzikal açıdan detaylı bir şekilde analizi yapılmış ve özellikle bu eseri icra etmek isteyen çalıcılara ışık tutması amaçlanmıştır. Eserin analizi süresince bu amaca yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Witold Lutoslawski, dans prelüdları, klarnet, piyano, müzikal yenilikçilik, Polonya halk müziği.

THE DANCE OF POLISH MODERNISM: RHYTHMIC DYNAMISM, TECHNICAL AND STYLISTIC INVENTIONS IN WITOLD LUTOSLAWSKI'S PRELUDES DE DANSE

ABSTRACT

This study presents the technical and musical analyses of Dance Preludes composed by Lutoslawski for clarinet and piano. Lutoslawski wrote this work of art on December 21st, 1954 and was largely inspired by folkloric tunes. The composer exploited folk dance melodies to form the tonal basis for the preludes. However, these melodies were enriched by modern polychords and chromatic accompaniments. The artist composed Dance Preludes during a period when he developed and improved his composition ability through his unique techniques and used folk music as the basis for his works of art. Folkloric tunes have been one of the important factors leading to the development of his composition career.

One of the significant techniques employed by Lutoslawski in this work is the use of polymetry, which includes playing two instruments simultaneously at different time units. This polymetry technique considerably enriches rhythmic variety throughout the song and supports its dramatic structure. Lutoslawski used the notated polymetry for the first time in this work. Working with an advanced level pianist is strongly suggested so that consecutive polymetric rhythm problems can be solved effectively. The first, third, and fifth parts of this five-part work have a cheerful mode while the second and fourth movements show a withdrawn and pessimistic structure.

In this study, Dance Preludes by Lutoslawski, which requires professional playing performance, was analyzed technically and musically in detail in order to provide hints for those who would like to play this song. Suggestions based on the analyses were made to achieve this purpose.

Keywords: Witold Lutoslawski, dance preludes, clarinet, piano, musical innovation, Polish folk music.

GİRİŞ

19. yüzyıldan günümüze Polonya'nın müzik dünyasında en etkili figürlerinden biri Frederic Chopin olmuştur. Polonya'nın son yüzyılındaki müzik sahnesinde ise en tanınan ve yankı uyandıran isim, 1913-1994 yılları arasında yaşamış olan Witold Lutoslawski'dir. Bestecinin *Paganini Varyasyonları*, *Orkestra Konçertosu* ve *Dans Prelüdları* gibi, bazı popüler erken dönem eserleri, müzik dünyasında sağlam bir yer edinmesini sağlamıştır. Ancak daha etkileyici olan, zor ve modernist olarak nitelendirilen *Musique funèbre* (1954-58), *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1964) ve *Viyolonsel Konçertosu* (1968-70) gibi eserlerin kalıcılığıdır; özellikle Viyolonsel Konçertosu, bu türde Şostakoviç'ten sonraki en önemli eser olarak kabul edilmektedir. Ayrıca geç dönem eserleri, *Üçüncü ve Dördüncü Senfonileri* (1972-83; 1988-92) de oldukça sevilen eserleri arasında bulunmaktadır (Stucky, t.y.).

Yirminci yüzyılın sonlarında bir atonal bestecinin başarısını sağlayan, eserlerinin estetik ve teknik özellikleridir. Popüler müziğe göndermelerden kaçınan, akılda kalacak melodilere yer vermeyen ve çok kültürlü bir çağda Batı Avrupa "klasik" mirasına sadık kalan bir bestecinin müziği, temel değerlere dayanmaktadır. Lutoslawski'nin Fransız-Slav ses dünyasının büyüleyici güzelliği, zengin armonik dili, etkileyici melodik ifadesi, berrak formları, dramatik gerilim ve çözümlere olan titiz dikkati, onun müziğinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Lutoslawski'nin eşsiz ses dünyasında yer alan etkileyici unsurlar, yüzeysel bir süslemeden ibaret olmayıp ifadenin özüne odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, bestecinin erken dönem çalışmalarından itibaren belirgin bir şekilde görülmektedir. Örneğin, 1938 tarihli *Senfonik Varyasyonlar*, Lutoslawski'nin orkestral ustalığını ortaya koyarken renk paletini yaşamı boyunca genişletme ve rafine etme çabası, sanatının sürekli evrildiğini göstermektedir (Stucky, t.y.).

Lutoslawski'yi daha iyi anlamanın bir yolu da yaşadığı dönemin koşullarını iyi analiz etmekten geçmektedir. II. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'dan kurtulan Polonya'da siyasi ortam, hükümetin oluşumunda bir boşluk yaratmış hem komünizm yanlısı hem de karşıtı sempatizanlar, iktidar için mücadele ederken, bu kavga nihayetinde Sovyetler tarafından

kazanılmıştır. Ancak bu zafer, şiddetle değil, yozlaşmış politikalarla elde edilmiştir. Bu sessiz darbenin sonucu olarak 1940'ların ortalarından sonlarına kadar Polonya'daki çalışma koşulları baskı altında geçmiştir (Stucky, 1981: 60). Lutoslawski'nin sistematik olarak katı yaklaşımlara karşı olumsuz tavrı, savaş sonrası dönemde karşılaştığı iki zıt baskıcı olgudan kaynaklanmaktadır. Batı Avrupa'da, Nazilerin modern müziği baskılamasına tepki olarak post-Webernci seriyalizm öne çıkarken Doğu Avrupa'da Stalinist rejimin sosyalist gerçekçiliği zorunlu hale getirmesi konusundaki zıtlık onun sanat üzerindeki ideolojik ve estetik kısıtlamalara karşı duyduğu hayal kırıklığının en önemli sebebi olmuştur (Rae, 1979: 16).

1956 Ekim'inde Polonya'daki siyasi koşulların ve komünist otoritelerin değişmesiyle birlikte Lutoslawski; müzikologların, eleştirmenlerin ve gazetecilerin dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, sosyalist realizmin katı baskısının sona erdiği bir dönemi başlatmış ve Polonyalı sanatçıların sanatsal özgürlüklerini yeniden kazandığı bir süreci tetiklemiştir. Lutoslawski, II. Dünya Savaşı sırasında tasarladığı sanatsal fikirlerini nihayet gerçekleştirme şansına erişmiş ve bu süreçte on iki tonlu armoni, iki bölümlü yapı ve müzik materyalinin zaman içinde düzenlenmesinde "kontrollü aleatorizm" adını verdiği şansa dayalı unsurları içeren yenilikçi bir yaklaşımı geliştirmiştir (Skowron, 2007: 155). Besteci, 1970'lerin perspektifinden bakarak o kritik anı şu şekilde hatırlamıştır:

"Birinci Senfoni'yi bitirdiğimde, kullandığım dilin beni çok ileriye götürmeyeceğini en azından gitmek istediğim yere götürmeyeceğini açıkça fark ettim. Geleneksel on iki tonlu, eşit aralıklı diziyi kullanmanın bir yolunu öğrenmek için en baştan başlamam gerektiğini düşündüm. O dönemde hayalini kurduğum hedefe ulaşmak için kullanılabilecek başka bir şey yoktu. Ne tonal ve posttonal dil (bu dille birkaç eser yazdım) ne de dodekafoni benim amacımı gerçekleştirebilirdi. Bu yüzden neredeyse sıfırdan başlamaya karar verdim; sadece bana o dönemde açık olan bazı aksiyomları kabul ederek, örneğin müzikteki en basit hareketin bile ister dikey ister yatay bir aralık ister bir ritim, bir tını ya da en küçük müzikal unsur olsun ifade açısından önemsiz olmadığını varsaydım. Kesin olarak bildiğim tek şey buydu ve bundan başka pek bir şey bilmiyordum. Bu nedenle, sezgisel olarak gitmek istediğim yere ulaşmamı sağlayacak her şeyi denemeye karar verdim" (Skowron, 2007: 156).

Lutoslawski'nin yeniliklerinin kapsamı ve önemi, yeni müzik araştırmacıları için önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu ilgi, besteciyle gerçekleştirilen röportajlarda ve özellikle onun geç dönem eserlerini ele alan ilk yayınlarda açıkça kendini göstermektedir.

Lutoslawski'nin eserlerinin çeşitliliği, çağdaş müzik yaşamına olan derin bağlılığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, yalnızca bir gözlemci olarak değil, aynı zamanda özgün katkılar sunan bir katılımcı olarak kültürel ve siyasi olaylara dahil olduğu görülmektedir. Özellikle *Dün, Bugün ve Yarın Müzik* gibi yazıları, 1956 sonrası Polonya müziğinde yaşanan radikal değişimleri ve bu dönemde ortaya çıkan teknik ve estetik hareketliliği belgelemesi açısından büyük önem taşımaktadır." (Skowron, 2016: 25).

Lutoslawski'nin kapsamlı resmi yazılarının yanı sıra, onun sanatsal farkındalığı hakkında değerli bir bilgi kaynağı, arşivinin tamamıyla birlikte Basel'deki Paul Sacher Vakfı'nda saklanan bir defterde bulunmaktadır. Bu defter, Lutoslawski'nin 1959–1984 yılları arasında yaptığı çeşitli notları içerir ve besteci bu deftere kendisi *Fikirler Defteri* adını vermiştir. Bu defterin hem Lehçe hem de İngilizce olarak yayımlanmış eleştirel kaynak baskısı, Lutoslawski'nin özel kişisel düşüncelerinde ele aldığı çeşitli konuları analiz etmeye ve bunların tarihsel ve kültürel bağlamlarını işaret etmeye olanak tanımaktadır (Skowron, 2016: 26).

Defterin iki temel bölümü bulunmaktadır. İlk bölüm, 1950'lerin başında yazılmış taslaklara ve beste projelerine odaklanmaktadır. Bu bölüm, özellikle *Nonet*, *Piyano Konçertosu*, *Ağtlar* ve *Elegy* gibi eserlerin başlangıç aşamalarını içermektedir. Ancak, bu taslakların hiçbirinin tamamlanmış eserlerle birebir örtüşmemesi, Lutoslawski'nin yaratıcı süreçlerindeki değişkenliğe işaret etmektedir. İlk bölüme dair dikkat çekici bir diğer nokta, dönemin politik bağlamı ve Polonya'daki sosyalist gerçekçiliğin etkilerine dair herhangi bir referansın bulunmamasıdır; bu durum, bestecinin politik gerçeklikten bilinçli bir şekilde uzaklaşmayı tercih ettiğini düşündürmektedir. Defterin ikinci bölümü, 1959'dan itibaren sanatçının estetik düşüncelerini, besteleme tekniklerini ve yaratıcı süreçlerini detaylandıran yazılar içermektedir. Bu dönemde Lutoslawski, neo-klasisizm ve avangard müzik arasında bir geçiş süreci yaşamıştır. Özellikle *Musique funèbre* ve *Jeux vénitiens* gibi eserler, bu estetik dönüşümün somut örnekleridir (Skowron, 2016: 26-28).

Witold Lutoslawski'nin “folklor veda” olarak bahsettiği 1954 tarihli beş bölümden oluşan ve piyano ile klarnet için yazılan *Dans Prelüdləri*, *Orkestra için Konçertodan* sonra tamamladığı ilk eser olup halk şarkılarını kullandığı son çalışmasıdır. Ancak, bestecinin halk müziği materyalini bırakma sebebinin altında küçümseme değil, sanatsal yönelimini değiştirme arayışı yatmaktadır. Lutoslawski, ilk senfonisinin ardından bu tarzda devam edemeyeceğini fark etmiş ve kendine yeni bir yaratıcı yol arama gerekliliği hissetmiştir. Kendi idealine uygun eserler veremediği bir süreçte, bu arayışları çalışmalarına yön vermiş ve Polonya halk müziğinin sunduğu yaratıcı olanakları tamamen keşfetmesi, teknik yetkinliği savaş sonrası kuşağın bestecilik sorunlarına çözüm üretebilecek bir seviyeye ulaşmasını sağlamıştır (Stucky, 1981: 59).

Bu çalışmada, literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilerle Witold Lutoslawski'nin yaşamı ve sanatsal evrimi hakkında bilgiler verilmiş, "*Dans Prelüdləri*" adlı eserinin yaratılma süreci ve tarihsel bağlamı incelenmiş, beş bölümünün analizi yapılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Witold Lutoslawski'nin *Dans Prelüdləri* adlı eseri nitel yöntemle analiz edilmiş; bestecinin hayatı, sanatsal gelişimi, müziği, eserin tarihçesi ve analizi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Yapılan literatür taramasındaki kaynaklar arasında, eserin klarnet ve piyano için yazılmış olan orijinal notalarının yanı sıra besteci ve eser hakkında akademik makaleler, kitaplar ve tezler yer almaktadır. Beş bölümden oluşan eserin her bir bölümü form ve ritim unsurlarını kapsayacak bir şekilde analiz edilmiş ve eserin içerisindeki halk müziği temalarının teknik ve müzikal açıdan modern bir yapıda nasıl yorumlanabileceği ele alınmıştır. Bunun yanı sıra eserin icra yönünden değerlendirilmesi, klarnet ve piyano arasındaki diyaloglar göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Witold Lutoslawski'nin Hayatı ve Sanatsal Gelişimi

Lutoslawski, Polonya soylularına mensup seçkin bir ailede dünyaya gelmiştir. Lutoslawski'nin müzik eğitimi Polonya'nın Varşova şehrinde başlamıştır. Altı yaşında, kendisine piyano tekniği ve müzik teorisi öğreten piyano öğretmeni Helena Hoffman ile derslerini sürdürmüştür. 1921'de Drozdowo'ya geri dönen Lutoslawski, burada piyano derslerine devam etmiştir. Bu eğitimin, Hoffman'ın sağladığı eğitim kalitesinde olmadığı bir gerçektir fakat besteler yapması konusunda teşvik edilmiş ve dokuz yaşına geldiğinde ilk piyano eserini yazmıştır. Lise yıllarında Lutoslawski, özel olarak Witold Maliszewski ile kompozisyon çalışmıştır. Maliszewski'nin müzik formu konusundaki eğitimi, Lutoslawski'nin hayatı boyunca bestecilik tarzını derinden etkilemiştir. Maliszewski, büyük ölçekli formlar içinde dört müzikal karakter tanımlamıştır. Bu karakterler: giriş, geçiş, anlatım ve sonuç'tur. Lutoslawski'nin büyük ölçekli eserlerinde bu karakterler belirgin bir şekilde görülmektedir. 1932 yılında, Maliszewski ile çalışmalarına devam etmek için Varşova Konservatuarı'na kaydolmuş ve burada aynı zamanda piyano eğitimi de almıştır (Jones, 2019: 28-29).

Lutoslawski, II. Dünya Savaşı'nın ardından, Bartók, Albert Roussel ve Prokofiev'in etkisiyle ilk büyük orkestra eserini, *Senfoni No. 1* (1941-1947)'i yazmıştır. Lutoslawski, 1949'da Sovyet yetkilileri tarafından yasaklandığı için düşük profile kalarak birçok şarkı ve küçük ölçekli eser yazmıştır. 1956 Varşova Sonbahar Festivali'nden sonra daha ileri teknikler kabul edilmeye başlanmış ve Lutoslawski, yıllar içinde geliştirdiği fikirleri bestelerinde kullanmaya başlamıştır. Bunlar arasında, kromatik skaladaki on iki notanın dikey ve yatay yerleştirilmesi ve özellikle yaylı çalgılar için yeni enstrümantal teknikler yer almaktadır. 1960'lardan itibaren,

Lutoslawski uluslararası alanda tanınmış ve pek çok beste siparişi almaya başlamıştır. Lutoslawski, son on yılında Ravel ile bazı benzerlikler gösteren *Chantefleurs et Chantefables* (1990) şarkı döngüsü; Rachmaninov, Chopin, Liszt ve Brahms'ın bazı özelliklerini taşıyan *Piyano Konçertosu* (1987-1988); ve 18. yüzyıl tekniklerini içeren *Senfoni No. 4* (1988-1992) eserlerini bestelemiştir (Rice, 2017: 102)

Lutoslawski için halk şarkıları, bestecilik kariyerinin gelişiminde en önemli unsurlardan biri olmuştur. 1947 yılında, dönemin standart kabul edilen post-tonal tekniklerini kullanarak *Birinci Senfoni*'sini tamamlamıştır. Ancak, senfoninin post-tonal üslubunun bir çıkmaz olduğunu fark etmiştir. Debussy ve Poulenc gibi, kendi bestecilik tarzını geliştirmesi gerektiğini düşünmüştür. İlk Senfoni tamamlandıktan sonra, "bir besteci olarak her şeye sıfırdan başlamaya, armoni, kontrpuan ve melodiler hakkında hiçbir şey bilmiyormuş gibi hareket ederek kendi müzikal dilini oluşturmayı" kararlaştırmıştır. Besteci 20. yüzyılda sanatın özündeki en önemli unsurun bireysel ifade yöntemlerinin yaratılması olduğunu düşünmektedir (Parkinson, 2009: 12-13). Bu bağlamda, Lutoslawski gelişim sürecinde halk şarkılarını bir çıkış noktası olarak kullanmaya başlamıştır:

“Senfoninin ardından gelen yıllarda, Lutoslawski, Polonya folkloruna dayanan ve post-tonal teknikle bestelenmiş bir dizi eser ortaya koydu. Bu eserler arasında Küçük Süt (1950), Orkestra Konçertosu (1950-54), Silezya Üçlemesi (1951), Bucolics (1952) ve bu folklor etkisindeki dönemin zirve noktası olarak kabul edilen *Dans Prelüdlere* [klarnet ve piyano için] (1954) yer alır. Lutoslawski, basit diatonik halk ezgilerini, çoğunlukla atonal olan kontrpuan ve armonilerle birleştirmiştir” (Parkinson, 2009: 13).

Lutoslawski zirve noktası olarak kabul edilen *Dans Prelüdlere* adlı eserini Klarnet ve Piyano için yazarken halk melodilerinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Bu eser, Lutoslawski'nin besteci olarak kendi benzersiz tekniklerini geliştirip olgunlaştırdığı bir dönemde yazılmıştır ve halk müziği, bu tekniklerin temeli olarak kullanılmıştır. Halk şarkılarının, *Dans Prelüdlere* 'nin yazılmasında açıkça etkili olduğu görülmektedir; ancak Lutoslawski söz konusu olduğunda bu etki o kadar derindi ki sadece *Dans Prelüdlere* ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda besteci olarak ve bir insan olarak gelişiminin özüne kadar ulaşmış ve ona istediği gibi özgürce besteleme potansiyelini gerçekleştirme imkânı tanımıştır. Bu süreç, müzik dünyasını derinden etkilemesine olanak sağlamıştır. Halk şarkılarını *Dans Prelüdlere* gibi eserler yazmak için kullandıktan sonra, Lutoslawski halk ezgilerinden uzaklaşarak nihayet istediği şekilde müzik yazma yeteneğine kavuşmuş ve kendi tekniklerini ile farklı ilham kaynaklarını kullanmaya başlamıştır. Kendi benzersiz dikey yöntemini kullanarak on iki tonlu seri müzik bestelemeye devam etmiştir. Bu yöntem, Schoenberg ve Webern'in yatay eğilimlerinden farklı olmuştur. Lutoslawski; akor kümeleri, diziler ve kendi besteleme sistemine özgü kıldığı diğer teknikleri

kullanarak ton organizasyonuna dair kendi kurallarını başarıyla yaratıp yerleştirebilmiştir (Parkinson, 2009: 13-14).

Birçok genç Polonyalı bestecinin eserlerinde açıkça görülen müzikal minimalizm tercihi, Lutoslawski'nin müziğinde pek az yankı bulmuştur. 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında, Lutoslawski'nin genç çağdaşları, büyük bölümleri veya bir eserin tamamını, çok basit bir veya birkaç fikir üzerine inşa etmeyi tercih etmişlerdir. Bu fikirler daha sonra birçok tekrar ve permütasyona tabi tutulmuştur. Örneğin, Zygmunt Krauze, *Polychromia* (1968) adlı klarnet, trombon, çello ve piyano için yazdığı eserinde ve *Piece for Orchestra No. 1* (1969) adlı eserinde, tek bir dinamik seviyede (genellikle sessiz veya çok sessiz) ve *sempre legatissimo* (her zaman çok bağlı) çalınmasını sağlamaktadır. Ayrıca Henryk Mikołaj Górecki, *Refren* (1965), *La Musiquette 2* (1967) ve *İkinci Senfoni* (1972) gibi eserlerinde, çok sessiz veya çok gürültülü büyük alanlara olan tercihiyle, tuvali bir seferde olabildiğince geniş bir şekilde boyamaya ilgi göstermektedir. Bu fikirlerin giderek ortaya çıkan bir romantizmle tatlandırılarak devam ettiğine dair kanıtlar olsa da Lutoslawski'nin müziği, aksine, her şeyden önce dramatiktir; katmanları oldukça fazladır ve ses rengi müziğin içinden yayılmakta ve dışarıdan eklenmemektedir. Bölümlerin arasındaki geçişler ve müziğin karakter dönüşümleri, dramatik içeriği, ileriye doğru hareket için oldukça önemlidir (Casken, 1975: 3).

Lutoslawski'nin günümüze ulaşan en erken eserleri, büyük ölçüde "işlevsel müzik" kategorisine girmektedir. Bu eserler, para kazanmak ve halka hitap etmek için yazılmış popüler parçalardır. Bu dönemde yazdığı çocuk şarkıları hem besteci hem de eleştirmenler tarafından estetik ve pedagojik değerleri açısından övgüyle karşılanmıştır.

1950'lerde eserleri üç kategoriye ayrılmaktadır:

- Geniş bir "işlevsel müzik" üretimi
- Halk müziği materyallerini içeren az sayıda konser eseri
- Kamuoyundan gizli tutulan deneysel müzik

Bu deneysel alanda Lutoslawski, perde organizasyonu gibi radikal teknikler üzerine çalışmaya başlamıştır. Ancak II. Dünya Savaşı sırasındaki siyasi iklim nedeniyle, bu tarzı yalnızca özel olarak taslak halinde bırakabilmiş ve 1950'lerin sonlarına kadar geliştirememiştir. *Orkestra Konçertosu* adlı eseri (1954), Lutoslawski'yi önde gelen bir Polonyalı besteci olarak tanıtmış ve sonrasında belirsizlik ve ritmik parçalanma gibi daha fazla aleatorizm tekniğini içeren müzikler bestelemeye başlamıştır. Lutoslawski sık sık kendi eserlerini yönetmiştir. Bu, sözü geçen tekniklerini sahnede koordine etmesine olanak tanıdığı gibi, bu tekniklerle çalışmak

gelecekteki besteleri için deneysel veri görevi görmüştür. 1970'lerde ise orkestral müziğinde aleatorizm tekniklerin kullanımında kademeli bir azalma gözlenmiştir (Jones, 2019: 29).

Lutoslawski'nin geç dönem eserlerinde, sistematik olarak düzenlenmiş bir ses alanına dayalı sabit bir armonik çerçeve oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Dönemin en önemli bestecilerinden Olivier Messiaen'in bir röportajında "Bu adam yaşlandıkça daha genç müzikler yazıyor" şeklindeki sözünü, besteci "hayatında oldukça önemli bir olay" olarak nitelendirmiştir. Özellikle 1979 yılında piyano ve obua için bestelediği "*Epitaph*"; birçok araştırmacının, bestecinin geç döneminin başlangıcı olarak görülmektedir. İşlevsel armoniden özellikle kaçındığı geç dönem eserleri bağlamında kendisine Debussy'i örnek aldığını şu sözleriyle ifade etmektedir: "*Debussy'nin sesleri düzenleme sistemi, işlevlere kayıtsız olduğunu gösteriyor— işte benim onunla ortak noktam bu. Debussy, akor dizilerini çok bireysel bir şekilde düzenler— ve bireysel bir sisteme duyulan ihtiyaç da beni ona benzer kılan bir başka şey*" (Nighan, 2020: 3).

Debussy, geleneksel armoniyi sınırlı şekilde kullanarak tonalitenin özüne sadık kalmış, diatonik gamlar yerine klasik armoninin kadanslarını tercih etmiştir. Kullandığı gamlar ve modların bazıları sayesinde yaratmak istediği müziğin fonksiyonel akorlarına ulaşmasını sağlayarak kendine özgü bir tonalite konsepti kurmayı başarmıştır (Tanatar, 2019: 6). Lutoslawski'yi Debussy'le benzer kılan özellikler düşünüldüğünde mevcut müzikal geleneklerden uzaklaşması ve bireysel bir sistem oluşturmasıdır. 20. Yüzyılda Polonya'nın en yenilikçi müzisyenlerinin başını çekmesinin sebebi bu kendine özgü gelişimidir.

Demir perdenin etkisiyle Avrupa çağdaş müziğinden uzun süre uzak kalan Polonya, yeni müzik akımlarına öncülük eden ve bu sistemlerin geç de olsa uygulanmasına olanak tanıyan Lutoslawski sayesinde çağdaş müzik sahnesinde yerini almıştır (Aktüze, 2003: 1293).

Dans Prelüdləri'nin Teknik ve Müzikal Analizi

Eserin orijinali 21 Aralık 1954 yılında klarnet ve piyano için yazılmıştır. Daha sonra yayıncının siparişi üzerine Lutoslawski; eserin 1955 yılında orkestra ve klarnet için olan versiyonunu, 1959 yılında ise dokuz enstrüman (tahta üflemeli beşlisi ve dört yaylı) versiyonunu yazmıştır. Eser, tonal temelli sentetik diziler üzerine inşa edilmiştir ve Lutoslawski'nin notaya dökülmüş polimetriyi ilk kez kullandığı eserdir. 1959 versiyonunda, şefsiz icrayı kolaylaştırmak için polimetri kaldırılmış ve yeni ölçülerle düzenlenmiştir (Russavage, 1988: 19).

Beş bölümlü *Dans Prelüdləri*, Kuzey Polonya'dan halk şarkılarından esinlenmiş olup kaynaklar ise bilinmemektedir. Bu eser, "diatonik halk dansı melodilerini, kromatik eşliklerle ve polikordlarla birleştiren" ince işçilikle yazılmış bir eserdir. Her bölümün belirli bir tonal

merkezi vardır: Mi, Fa, Si bemol, Sol ve Mi. Polimetrik yapı, klarnet ile eşlik arasında sıkça kullanılır; piyano partiyonunda değişken vuruşları noktalı ölçü çizgileri ile gösterilmiştir. Lutoslawski, *Dans Prelüdləri*'ni “*folklora sonsuza kadar veda edişim*” olarak nitelendirmiştir. Bu eser, “*yaratıcı hayatımın zor, orta dönemini kapattı*” şeklinde bir ifade kullanan bestecinin bu dönemde yazdığı birçok eser daha olgun çalışmalarında kullandığı benzer enstrümantasyon, ritim ve ton renklerine sahiptir (Rice, 2017: 102-103).

Beş kontrastlı bölümden oluşan eserin her bölümü kendi içinde bağımsız bir form sergilerken bütünsel olarak tutarlı bir yapı oluşturmaktadır.

Allegro molto

Bölümün hız terimi *Allegro molto*'dur (çok hızlı). 2/4'lük ile 3/4'lük ölçü birimlerinde yazılmıştır. Bölüm, neredeyse *staccato* (kesik kesik) artikülasyonu ile yazılmış bir dans gibidir (Jones, 2019: 30). Dörtlük notaya 160 metronom hızıyla çalınması önerilen ilk bölüm, Polonya'nın geleneksel halk dansı ritimlerine dayanır ve ternary (ABA) formda yazılmıştır. Mi bemol majör tonal merkezinde klarnetin aksanlı dörtlük notalarından oluşan ve inici arpejiyle başlayan bölüm, majör ve minör üçlülerden oluşan staccatolu sekizlik notalarla ilerler ve tonal belirsizlik yaratır (Rice, 2017: 103) (Nota 1).



Nota 1 Lutoslawski *Dans Prelüdləri* *Allegro molto*, 1 ve 5. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 1).

Benzer bir staccatolu sekizlik nota B teması, on altıncı ölçüde eksiltilmiş altıncı derece olan re bemol ile başlar. Yirmi dördüncü ölçüde *legato* (bağlı) artikülasyonunun kullanıldığı dörtlük notalar *piano* (yumuşak ve hafif) nüansında çalınır. Bağlı dörtlük notaların ardından dönüşümlü olarak *staccato* ve *legato* artikülasyonunun kullanıldığı sekizlik notalar, kırk ikinci ölçüdeki A temasına kadar devam eder (Nota 2).



Nota 2. Lutoslawski *Dans Prelüdləri* *Allegro molto*, 24 ve 41. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 1).

Elli dokuzuncu ölçüdeki ritardando'nun hemen ardından altmışıncı ölçüde staccatolu sekizlik notalar ilk tempoya dönüş yapar ve hızlanarak devam eder. Ardından bölüm keskin bir sonla biter (Nota 3).



Nota 3. Lutoslawski Dans Prelüdları Allegro molto, 59 ve 65. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 1).

Bu bölümde polimetrik yapı yirmi birinci ölçüde başlar. Klarnette 2/4'lük, piyanoda ise 3/4'lük zamanlarda meydana gelir; bu durum piyano partiyonunda noktalı çizgilerle belirtilmiştir. Hem 2/4'lük hem de 3/4'lük zaman ölçülerinin dönüşümlü kullanımı, sekizlik notaların hareket boyunca sabit kalması sayesinde ritmik bir problem yaratmaz (Nota 4).



Nota 4. Lutoslawski Dans Prelüdları Allegro molto, 21 ve 23. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 4).

Eserdeki tonal belirsizlik, ikinci dereceye sahip bir majör üçlü ve altıncı dereceye sahip bir minör üçlü gibi eklenen tonlarla vurgulanır. Paja-Stach, Lutoslawski'nin tonal belirsizliğini, "majör ve minör arasında hareket" ve "eklenen tonlarla akorları renklendirme" olarak tanımlar ve bu, onun erken dönem eserlerine özgüdür (Rice, 2017: 103).

Andantino

İkinci bölümde noktalı dörtlük notaya 50 metronom hızıyla çalınması önerilmektedir. Bölüm 9/8 ve 6/8 arasında geçiş yapan, akıcı bir *Andantino*'dur (orta tempo) ve si bemol minör tonaliteye dayanır (Jones, 2019: 30). İlk on altı ölçü boyunca piyanoda si bemol minör tonal ekseninde majör ve minör üçlü akor oluşturan sekizlik notaların tekrar ettiği bir tema ile başlar. Klarnet melodisi, halk şarkısını andıran sekizliklerle fa majör ve fa minör arasında sürekli bir değişimle kendini gösterir. Bölüm (ABA) formunda yazılmıştır ancak; ilk bölümden farklı olarak bir koda eklenmiştir. Bölümün A teması bir ninniye andırmaktadır, yavaş ve dokunaklı bir atmosferdedir (Rice, 2017: 104).

A temasındaki polimetrik yapı, klarnette on beşinci ölçüde 6/8'lik, on altıncı ölçüde 9/8'lik zamanlarda meydana gelir. Piyano ise on beşinci ölçüde 9/8'lik, on altıncı ölçüde 6/8'lik zamanlarda meydana gelir. 6/8'lik ve 9/8'lik zaman ölçülerinin iki enstrüman arasında

dönüşümlü kullanımı ortaya çıkar. On dördüncü ölçüde piyanonun klarneti sekizlik notalarla desteklemesi, on beşinci ölçüde ise klarnetin uzun ses çalarak piyanonun sekizlik notalarını desteklemesiyle ritmik bir problem yaşanmaz (Nota 5).



Nota 5. Lutoslawski Dans Prelüdlere Andantino, 1 ve 16. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 6).

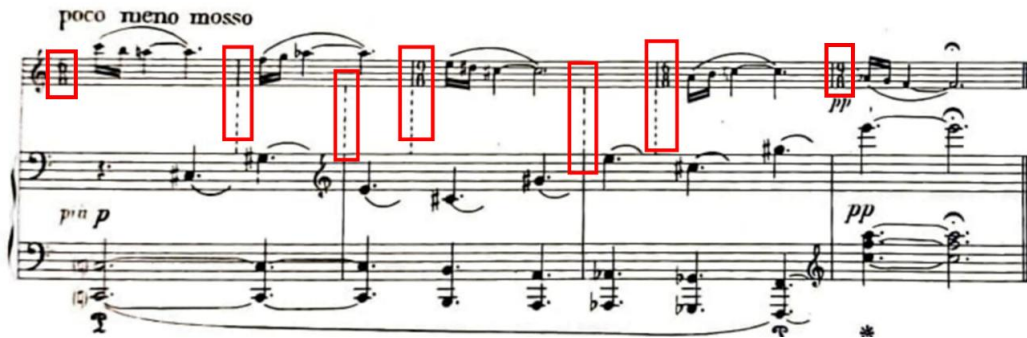
Yirmi ikinci ölçüde başlayan B teması *Un poco piu vivo* (biraz daha çabukça) tempo değişikliğiyle hızlanarak on altılıkların oluşturduğu *pianissimo* (çok yumuşak ve hafif) nüansında bir melodiyi duyurur. Yirmi beşinci ölçüde ortaya çıkan polimetrik yapı, klarnette 9/8'likten 3/8'liğe ve ardından 2/4'lüğe geçiş yaparken, piyanoda iki ölçülük 6/8'likten sonra 3/4'lüğe geçilir; sekizlik notalar ana vuruş olarak sayıldığından, değişen zamanlar ritmik bir sorun yaratmaz (Nota 6).



Nota 6. Lutoslawski Dans Prelüdlere Andantino, 22 ve 28. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 7).

Otuz dördüncü ölçüde tek ölçülük bir *poco ritardando*'nun (yavaşlayarak) ardından otuz beşinci ölçüde tekrar birinci tempoya döner ve A teması tekrar belirir. Bölüm, kırk altıncı ölçüde yeni bir *poco ritardando*'nun ardından beş ölçülük hüznü bir kodayla pianissimo nüansı ile tamamlanır (Rice, 2017: 104) (Nota 7).

Kırk altıncı ölçüde başlayan polimetrik yapı klarnette kırk altıncı ölçüde 6/8'lik, kırk sekizinci ölçüde 9/8'lik ve kırk dokuzuncu ölçüde 6/8'lik zamanlarda meydana gelirken bu durum piyanoda kırk altıncı ölçüden bölümün son ölçüsüne kadar 9/8'lik zamanlarda meydana gelir (Nota 7).



Nota 7. Lutoslawski Dans Prelüdlere Andantino, 46 ve 50. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 8).

Allegro giocoso

Üçüncü bölüm, bir çeşit *scherzo* (canlı ve neşeli) niteliğindedir ve 2/4 ile 3/4 ölçüleri arasında gidip gelir; 4/4 ölçü birimi ise bölüm bitmeden üçüncü ölçüde aniden belirir. Keskin vurgular, müziğe vahşi ve özgür bir karakter kazandırır. Klarnetin yüksek ses bölgesinde hızlı pasajlar,

tınısı nedeniyle birçok Polonyalı halk müzisyeninin tercih ettiği mi bemol klarnetin keskin tonunu çağırıştır (Jones, 2019: 30).

Bölüm, dörtlük notaya 180 metronom hızıyla çalınır ve yine (ABA) formundadır. Ancak bu kez bir giriş ve koda eklenmiştir. Üç ölçülük sekizlik notalar ve çarpmalardan oluşan *ostinato* (tekrarlanan melodi veya tema) piyano girişini, çarpmalı sekizlik notalarla A temasını sergileyen klarnet partisi takip eder. Klarnet vuruş başlarının ilk yarısında çarpmalı notaları çalırken piyano vuruş başlarının ikinci yarısında çarpmalı notaları çalar. Bu sebeple farklı zaman dilimlerinde yapılan çarpmalar bölüme scherzo havası katar (Nota 8).



Nota 8. Lutoslawski Dans Prelüdleri *Allegro giocoso*, 1 ve 7. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 9).

On ikinci ölçüde klarnet onaltılıklardan oluşan bir tırmanışla A temasını bir oktav yukarıdan tekrar eder ve klarnetin en üst oktavındaki mi bemol sesine kadar ulaşır. Bu kısım Onaltılık notalarla 180 metronomda ritmik bir şekilde çalınması açısından zorlayıcıdır (Nota 9).



Nota 9. Lutoslawski Dans Prelüdleri *Allegro giocoso*, 12. ölçü kesiti (Lutoslawski, 1956: 3).

Piyano onsekizinci ölçüde başlayan, 3/4 'lük ve 4/4'lük zaman geçişleriyle dönüşümlü bir *ostinato* sergiler. Klarnet yirmi üçüncü ölçüde B temasını 3/4 'lük ve 4/4'lük zaman dönüşümleriyle vurgu yapılan ara vuruşlarla sunar.

Kırk üçüncü ölçüde, klarnetin en üst ses bölgesindeki fa notasından sol notasına doğru crescendolu beşer vuruşluk trille fortissimo nüansının doruk noktasına ulaşılır. Bu noktadan sonra klarnet staccato sekizliklerden oluşan 7/4'lük bir ölçünün devamında, giderek piano nüansına doğru yumuşayarak elli dördüncü ölçüde A temasına geri döner (Nota 10).



Nota 10. Lutoslawski Dans Prelüdlere Allegro giocoso, 43 ve 47. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 3).

Altmış dördüncü ölçüdeki *rallentando* (giderek yavaşlayarak) ve *crescendo* (sesin kademe kademe artması) ile altmış sekizinci ölçüde koda başlar. Koda da piyanonun arp efekti yaratan crescendolu on altılıklarına bir ölçü sonra klarnet de katılır. Bölüm başta piyano partisinde duyulan ostinato figürle pianissimo nüansda keskin bir sonla biter (Nota 11).



Nota 11. Lutoslawski Dans Prelüdlere Allegro giocoso, 68 ve 75. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 12).

Bölüm hızlı temponun yanı sıra 2/4 'lûge karşı 4/4'lük, 3/4 'lûge karşı 4/4'lük ve 4/4 'lûge karşı 3/4'lük çeşitli polimetrik yapılarından dolayı teknik olarak oldukça zorlayıcıdır. Sekizlik notaların doğru sayılması, klarnet ve piyano partisinin uyumlu şekilde icra edilmesi için oldukça önemlidir (Rice, 2017: 104-105).

Andante

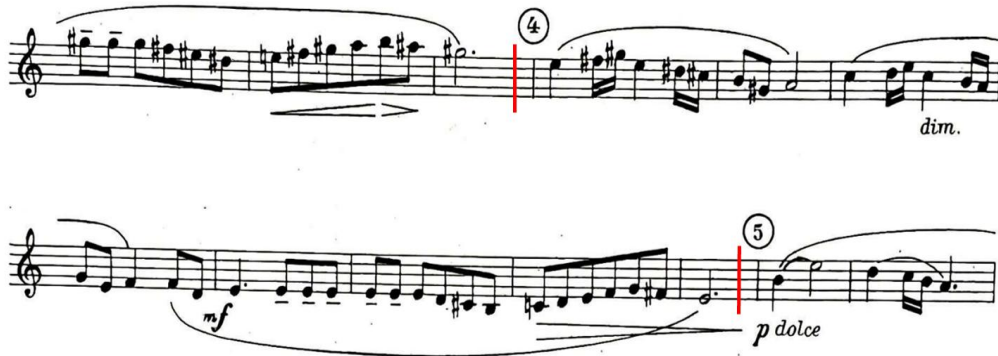
Dördüncü bölümde dörtlük notaya 60 metronom hızıyla çalınması önerilmektedir. Ölçü birimleri 3/4'lük ve 3/2'liktir. İki bölümlü şarkı formunda, cenaze marşını andıran bir atmosferde ve sol majör tonal merkezinde yazılmıştır. Bölüm piano nüansı ile piyanonun bas registerdaki beş ölçülük, staccatolu dörtlük notalarının bulunduğu ve üçüncü ölçüde süslemelerin de eklendiği özgün bir girişle başlar. Melodik olarak yarım tonlar ve küçük üçlülerden oluşur. Altıncı ölçüde ise klarnet melankolik A temasına giriş yapar. Bu tema

birbirine bağlı noktalı üçlük ve noktalı dörtlük mi sesinin ardından gelen küçük ve büyük ikili diziler içerir. On ikinci ölçüde başlayan ısrarlı tekrarıyla sergilenir. On yedinci ölçüde *mezzo forte* (orta kuvvetle) nünasta ifade dolu B teması, üç büyük üçlü ve sekizlik notaların küçük ikili aralıklarıyla devam eder (Nota 12).



Nota 12. Lutoslawski Dans Prelüdləri Andante, 1 ve 20. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 13).

Yirmi birinci ölçüde tekrar A teması ve yirmi beşinci ölçüde tekrar B temasına hareket eder. Yirmi beşinci ölçüde başlayan crescendo ile yirmi sekizinci ölçüde forteye ulaşılır. Ardından otuz ikinci ölçüde B2 teması bir beşli aralık yukarı oktavdan ifade edilir ve diminuendo ile otuz altıncı ölçüde A2 temasına ulaşır. Bu sırada klarnet partisi yarım ton ve küçük üçlü aralıkları tekrarlayan sekizlik notalar çalar (Nota 13).



Nota 13. Lutoslawski Dans Prelüdləri Andante, 32 ve 39. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 4).

Bölüm klarnetin melankolik ifadeli kısa pasajlarının ardından elli dördüncü ölçüde başlayan kesintili re sesinin dört kez tekrarıyla pianissimo nüansta sona erer (Rice, 2017: 105-106) (Nota. 14).



Nota 14. Lutoslawski Dans Prelüdləri Andante, 54 ve 62. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 4).

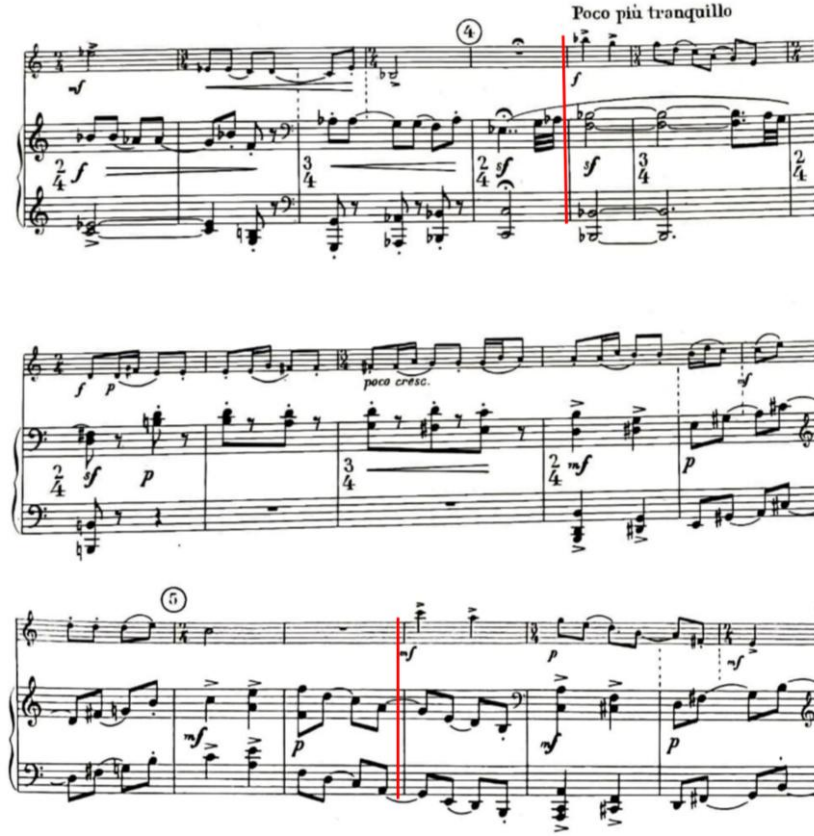
Allegro Molto

Son bölüm, güçlü vurgulara sahip bir danstır. Ölçü birimi açısından en karmaşık yapıya sahiptir; 2/4, 5/4, 3/4, 4/4 ve 6/4 ölçülerinin bir kombinasyonunu içerir. Polimetrik zamanların kullanıldığı bu bölüm, hızlı temponun da etkisiyle ritmik zorluklar içerir. Klarnet, piyanodaki ritimle büyük ölçüde tezat oluşturan alternatif pasajlar sunar ve her iki enstrümanın partisiyonu, birbirine karşılık gelmeyen ölçü işaretleri sergiler. Neşeli atmosfer, giderek vahşi bir doruk noktasına ulaşır (Jones, 2019: 30). Dörtlük notaya 190 metronom hızıyla çalınması önerilir. Kodanın dahil olduğu üçlü formda yazılmıştır. Mi bemol majör tonal merkezli bölüm 5/4'lük zamanla başlar ve piyanonun dörtlük notalardan oluşan girişinde birinci vuruşu vurguladığı görülür. Klarnet üçüncü ölçüde A temasını pianissimo nüansta çalar ve on ikinci ölçüde temayı bir oktav yukarıdan tekrar eder. Yirmi dördüncü ölçüde tekrar baştaki oktavda tekrarlanan tema, aynı döngüyle otuz üçüncü ölçüde üst oktavda sergilenmeye başlar (Rice, 2017: 106) (Nota 15).



Nota 15. Lutoslawski Dans Prelüdləri Allegro molto, 1 ve 11 ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 15).

Piyanonun otuz üçüncü ölçüsündeki *fermata* 'dan (duraklama) sonra klarnet kırk yedinci ölçüde tempo değişikliğine gider ve *poco piu tranquillo* (biraz daha sakin) ifadesiyle elli altıncı ölçüye kadar sürecek olan B temasına başlar.



Nota 16. Lutoslawski Dans Prelüdlere Allegro molto, 47 ve 55. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 16).

Elli altıncı ölçüde B teması majör ikili aralık yukarıdan kanon biçiminde tekrar eder ve bu durum altmış dördüncü ölçüye kadar sürer (Nota 17).



Nota 17. Lutoslawski Dans Prelüdlere Allegro molto, 56 ve 64. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 17).

Yetmişinci ölçüde klarnette do diyez sesiyle zirve noktasına ulaşılır ve *diminuendo* ile (sesin giderek azaltılması) yetmiş dördüncü ölçüde A temasına geçer. Seksen üçüncü ölçüde klarnet A temasını bir oktav yukarıdan tekrar eder ve doğrudan kodaya geçiş yapar.

Doksan sekizinci ölçüde başlayan *presto* (çok hızlı) koda bölümü 3/4'lük zamanda ve her ölçünün bir vuruş olarak sayıldığı bir hızda çalınmaktadır. Pianissimo nüansa başlayan koda ard arda farklı ölçülerde gelen *sforzando* (daha güçlü ve vurgulu çalma) ve *crescendolar* ile fortissimo nüansına ulaşıp klarnetin inici arpeji ve piyanonun keskin akorlarıyla sona erer (Nota 18).

Nota 18. Lutoslawski Dans Prelüdlere Allegro molto, 98 ve 116. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 19).

Lutoslawski'nin *Dans Prelüdlere*'nin birinci, üçüncü ve beşinci bölümü neşeli bir üsluba sahipken ikinci ve dördüncü bölümü melankolik bir havadadır. Teknik açıdan üst düzey çalıcılık gerektiren eser iyi bir müzikal ve teknik kontrol gerektirmez. Çoklu ölçülerle gelen

polimetrik ritim problemlerini çözebilmek için ileri düzey bir piyanistle çalışılması önerilmektedir (Rice, 2017: 106-107).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada, Witold Lutoslawski'nin öncelikle müziği, hayatı ve sanatsal gelişimi ele alınmış; ardından bestecinin klarnet ve piyano için yazdığı *Dans Prelüdləri* adlı eserinin teknik ve müzikal açıdan incelemesi yapılmıştır. Eser beş bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm *Allegro molto*, ikinci bölüm *Andantino*, üçüncü bölüm *Allegro giocoso*, dördüncü bölüm *Andante* ve beşinci bölüm *Allegro Molto*'dur. Besteci bu eserinde, Polonya halk şarkılarının melodik yapılarından etkilenmiş ve bu melodik yapıları modern armonik teknikler ve karmaşık ritmik yapılarla bütünleştirmiştir. Böylece besteci polimetri, kromatik armoni ve tonal çeşitlilik gibi yenilikçi kompozisyon tekniklerini de ön plana çıkarmıştır.

Dans Prelüdləri, hem teknik beceriyi hem de duygusal derinliği yansıtan bir yapıya sahiptir. Eser boyunca hissedilen neşe ve karamsarlık hem dinleyiciyi hem de yorumcuyu zengin bir zıtlıklar atmosferine çağırmaktadır. Eserin teknik ve müzikal analizi, her bir bölümün farklı teknik ve müzikal zorluklar içerdiğini göstermektedir. Klarnet ve piyano arasındaki polimetrik yapı, eserin yorumlanmasında özel önem taşıyan etkenlerden biridir. Diğer etkenler ise tınısal çeşitlilik ve nüanslar arasındaki dengedir. Bu etkenler, eserin karakterinin ortaya çıkması açısından önem arz etmektedir.

Klarnet ve piyano icracıları bu eseri çalmak istediklerinde klarnet ve piyano partilerinde polimetrik yapının bulunduğu ölçülere dikkat etmeli, artikülasyonları ve nüansları bestecinin orijinal notasında yazdığı gibi yorumlanmalıdır. Bu eser özellikle polimetrik yapısından dolayı her iki enstrüman için profesyonel çalıcılık gerektiren bir yapıya sahiptir.

Klarnet repertuarının piyanolu yapıtları arasında önemli bir yeri olan bu çalışmanın halk müziği ile modernist tekniklerin birleşimini öğrenmek isteyen müzisyenler için vazgeçilmez bir kaynak olacağı düşünülmekte, özellikle eseri çalmak isteyen klarnet ve piyano çalıcılarına yol göstereceği umulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2003). “Müziği Okumak”, Cilt 3, Pan Yayıncılık. s.1293-1295.
- Casken, J. (1975, Vol.12). “Transition and Transformation in the Music of Witold Lutoslawski”
“Contact: A Journal for Contemporary Music (1971-1988)” s.3-12.
- Jones, G. R. (2019). “Summary of Dissertation Recitals Three Programs of Clarinet Music”
University of Michigan.

- Lutoslawski, W. (1956). *“Preludia Taneczne na klarnet i fortepian”*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Cracow, Poland. Copyright assigned to Sesac. Inc. N. Y.
- Nighan, J. H. (2020) *“Interval-Class Pairing Models in Witold Lutoslawski’s Epitaph for oboe and piano (1979)”* University of Connecticut.
- Parkinson, J. T. (2009). *“Inspiration and Influence: The Role of External Forces in the Writing of Six Works for Clarinet”*. California State University.
- Rae, C. B. R. (1992). *“Pitch Organisation in the Music of Witold Lutoslawski Since 1979”*. The University of Leeds.
- Rice, A. R. (2017). *“Notes for Clarinetists A Guide to the Repertoire”*. Published in the United States of America by Oxford University Press.
- Stucky, S. (1981). *“Lutoslawski and his Music.”* Cambridge: Cambridge University Press.
- Skowron, Z. (2007). *“Lutoslawski on Music”* Lanham-Maryland: The Scarecrow Press. s. 155-156.
- Skowron, Z. (2016, Vol. 13). *“On Witold Lutoslawski’s Artistic Self-Awareness. A Survey of Very Recent Research”* Musicology Today. s. 22-31. doi: 10.1515/muso-2016-0005
- Tanatar, G. (2019). *“Claude Debussy, Prelüderin Analizi ‘Birinci Defter’”* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Web Kaynakları

- Stucky, S. (t.y.). “Remembering Lutoslawski”
(Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://itunes-assets.itunes.apple.com/itunes-assets/CobaltPublic/v4/06/1f/18/061f1877-c8d6-5587-0b29-f1dd27b07c95/331-7008325803350065512-_1_Remembering_Lutoslawski.pdf), (Erişim tarihi: 06.01.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Witold Lutoslawski (1913-1994) was one of the pioneering composers of the 20th century music. The early works of the composer, including Paganini Variations and Dance Preludes, allowed him to pursue a strong career in the world of music. In addition, Third and Fourth Symphonies, which are his late works, are among his popular works. Avoiding inspirations from popular music and reluctant to use easy-to-remember melodies, the composer bases his music on fundamental values. His harmonic language, melodic expression, and transparent forms are the basic elements of his music. The composer focuses on the essence of expression in his music, which is clearly reflected in his compositions since his early works.

Lutoslawski succeeded in attracting the attention of musicologists and journalists when the political conditions and communist authorities changed in Poland in 1956. Following this

transition, the strict pressure of socialist realism ended and Polish artists started to regain their artistic freedom. As a result, Lutoslawski found the opportunity to realize his artistic ideas he himself generated during the Second World War. Accordingly, he developed an innovative approach, which he called 12-tone harmony and controlled aleatoric.

The variety in the composer's works is a sign of his loyalty to the 20th century music. Moreover, he plays a participatory role in cultural and political developments as a composer reflecting his observations and original ideas. To exemplify, his article Music: Past, Present and Future is a significant piece of writing documenting the radical changes in Polish music. Lutoslawski experienced a transition between neo-classism and avant-garde music as of 1959. After the Warsaw Autumn Festival in 1959, more advanced techniques gained wide acceptance and Lutoslawski started to integrate his ideas developed in years into his compositions. Among these ideas are placing twelve notes vertically and horizontally in the chromatic scale, controlled aleatoric and new instrumental techniques implemented especially for string instruments. As of the 1960s, Lutoslawski was recognized in the international arena and asked for to compose new works. In his last 10 years, Lutoslawski composed Piano Concerto (1987-1988), which reflects the characteristics of Rachmaninov, Chopin, Liszt and Brahms, and Symphony No. 4 (1988-1992), which employs the 18th century techniques.

Folk songs were one of the significant contributors to Lutoslawski's composition career. In 1947, he completed his First Symphony using post-tonal techniques acknowledged as the standard in that period. However, he realized that post-tonal style of the symphony is a deadlock and he started from the scratch in his composition career. He developed his own musical language, assuming that he had had no previous knowledge of harmony, counterpoint, and melodies.

FINDINGS AND RESULT

While composing Dance Preludes for Clarinet and Piano, Lutoslawski was inspired from folkloric melodies to a great extent. He composed this work when he developed and improved his unique composing techniques and used folk music as a basis for his creation. Although folk songs obviously influenced the composition of Dance Preludes, this effect was so profound for Lutoslawski that it was not confined to Dance Preludes and carried him to the center of his development as a composer and individual. This effect allowed him to realize his real potential to compose freely and had a profound effect on the world of music.

The original version of the work was written on December 21st, 1954 for clarinet and piano. Later, Lutoslawski composed a new version for orchestra and clarinet in 1955 and another for

nine-instrument (five woodwinds and four strings) version in 1959. The work was built on tone-based synthetic series, and Lutoslawski used notated polymetry for the first time. 1959 version was revised using new criteria, and polymetry was removed to make performance without a conductor much easier.

The work consists of five parts, each of which has a certain tonal center: Mi, Fa, Si bemol, sol and Mi. Polymetric structure was frequently employed between clarinet and the accompaniment. In the piano part, changing beats were displayed by dotted lines. The movement for the first part of the work is Allegro molto. It was written in 2/4 and 3/4 measures. The part is almost like a dance written with staccato (short and separate sounds) articulation. Recommended to be played 160 metronome tempi for semibreve, the first part is based on Polish traditional folk-dance rhythms and written in ternary ABA form. The second part is a fast-moving Andantino with a transition between 9/8 and 6/8 and based on Si bemol minor tonality. Clarinet melody has a continuous change between eighth note and fa major and fa minor, which resembles a folk song. The part was written in ABA form; however, a coda was added as difference from the first part. The third part is a kind of scherzo and written in Allegro giocoso. It changes between 2/4 and 3/4 measures. The fast passages of clarinet in high pitch sound area resemble the sharp tone of mi bemol clarinet preferred by many Polish folk musicians due to its tone. This part was also written in ABA form; however, one entrance and coda were added this time. The pace term of the fourth partition is Andante and measures used are 3/4 and 3/2. This two-part-song format creates an atmosphere resembling a funeral march and was written in sol major tonal center. Melodically speaking, it consists of half tones and small ternaries. Written in Allegro molto pace term, the last part is a dance rhythm with strong beats. It uses 2/4, 5/4, 3/4 and 2/4 measures and was written in ternary form including a coda. In conclusion, Lutoslawski combined melodic structures with modern harmonic techniques and rhythmic complexity in his Dance Preludes. The tonal basis of the composition was built on diatonic folk-dance melodies. However, these melodies were enriched with modern polychords and chromatic accompaniments. One of the important techniques employed by the composer in this work is the polymetry involving two instruments that are played simultaneously. This polymetry supports the dramatic structure of the composition. The first, third, and fifth partitions of Dance Preludes by Lutoslawski have a cheerful style while the second and fourth ones are characterized with a melancholic atmosphere. Requiring an advanced playing performance in technical terms, the work also requires a high-standard musical and technical control. It is necessary to work with an advanced level pianist to solve the polymetric rhythm problems arising due to the presence of multiple measures.