

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**İGOR STRAVİNSKİ'NİN ÜÇ BÖLÜMLÜ SENFONİ'SİNİN RİTMİK VE**  
**METRİK YAPISININ İNCELENMESİ İLE PİYANO VE SENFONİK**  
**ORKESTRA İÇİN BESTE**

**1. Cilt**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20142311002 Mehmet ÖZKAN**

**Danışman:**

**Doç. Ali Ahmet ALTINEL**

**İstanbul 2019**

Mehmet ÖZKAN tarafından hazırlanan *İgor Stravinski'nin Üç Bölümlü Senfonisi'nin Ritmik ve Metrik Yapısının İncelenmesi ile Piyano ve Senfonik Orkestra İçin Beste* adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 07 / 05 / 2019

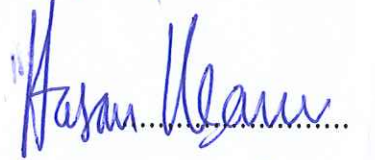
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Ahmet ALTINEL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Hasan UÇARSU



Jüri Üyesi : Doç. Evrim DEMİREL (İstanbul Üniversitesi)



## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	I
ÖNSÖZ .....	IV
ÖZET .....	V
SUMMARY .....	VI
KISALTMALAR .....	VII
ÖRNEKLER LİSTESİ .....	VIII
TABLolar LİSTESİ .....	XII
1. GİRİŞ .....	1
1.1 Çalışmanın Amacı .....	2
1.2 Çalışmanın Yöntemi .....	2
2. MÜZİK TARİHİ İÇİNDE RİTİM VE METRİK YAPILAR .....	3
2.1 Antik Yunan Metrik Yapılarının Etkisindeki Erken Ortaçağ Müziğinde Ritim .....	3
2.2 Antik Yunan Metrik Yapıları .....	5
2.2.1 Antik Yunan Ritmik Yapılarının Tabloları .....	7
2.3 Ölçülü Müzik .....	13
2.4 Ölçü ve Ritim .....	28
2.4.1 Allemande .....	34
2.4.2 Bourrée .....	35
2.4.3 Courante (Corrente) .....	36
2.4.4 Galliard .....	37
2.4.5 Gavotte .....	38
2.4.6 Gigue .....	39
2.4.7 Menuet .....	39
2.4.8 Sarabande .....	40
2.4.9 Siciliana .....	41

3. RİTMİN ÖĞELERİ .....	42
3.1 Tempo.....	42
3.2 Ölçü.....	46
3.3 Aksan.....	54
3.3.1 Dinamik Aksan .....	54
3.3.2 Agogik Aksan .....	55
3.3.3 Metrik Aksan .....	56
3.3.4 Armonik Aksan.....	57
3.3.5 Kütlesel Aksan.....	57
3.3.6 Perde Aksanı .....	58
3.3.7. Motif Aksanı .....	59
3.3.8 Süsleme Aksanı .....	60
3.4 Ritmik Yapılar.....	62
3.4.1 Düzenli Alt Bölünmeler.....	62
3.4.2 Düzensiz Alt Bölünmeler.....	70
3.4.3 Örtüşen Ölçüler.....	72
4. İGOR STRAVİNSKİ'NİN HAYATINA GENEL BİR BAKIŞ VE ÜÇ BÖLÜMLÜ SENFONİ'NİN RİTMİK VE METRİK YAPISININ İNCELENMESİ.....	76
4.1 İgor Stravinski'nin Hayatına Genel Bir Bakış.....	76
4.2. İgor Stravinski'nin Üç Bölümlü Senfoni'nin Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi.....	80
4.2.1 Eserin Birinci Bölümünün Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi ....	81
4.2.2 Eserin İkinci Bölümünün “Andante” Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi.....	103
4.2.3 Eserin Üçüncü Bölümünün Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi .	115
5. İGOR STRAVİNSKİ'NİN RİTMİK ANLAYIŞININ ETKİSİ GÖRÜLEN MÜZİK AKIMLARINA GENEL BAKIŞ.....	144
6. PİYANO VE ORKESTRA İÇİN “VAKİ” ADLI ESERİN RİTMİK VE METRİK ANALİZİ.....	151
6.1 Eserin Birinci Bölümünün Ritmik ve Metrik Analizi .....	152

6.2 Eserin İkinci Bölümünün Ritmik ve Metrik Analizi .....	177
6.3 Eserin Üçüncü Bölümünün Ritmik ve Metrik Yapısının Analizi .....	184
7. SONUÇ .....	190
8. KAYNAKLAR .....	192
9. ÖZGEÇMİŞ .....	194



## ÖNSÖZ

Bu çalışmada Igor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni* eserinin üzerinden sunmuş olduğum ritmik ve metrik analiz, öğrenim gördüğüm süre içerisindeki ve sonrasındaki bestecilik çalışmalarım için incelemiş olduğum eserlerin, özellikle zamansal kurgusuyla ilgilenmem sonucunda ortaya çıkmıştır. Düzenlemiş olduğum formel yapı, eserin zamansal kurgusundaki zaman öğelerinin işleyişini görebilme, bestecinin bu işleyişe yapmış olduğu müdahaleleri ve temelde bu müdahalelerle oluşan eserin ritmik ve metrik tasarımlarının genel estetiğine vakıf olmak ihtiyacıyla gerçekleşmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanış süresi içerisinde vermiş olduğu yönlendirici önerileri ve göstermiş olduğu desteğinin yanında kendisinden edinmiş olduğum tüm bilgiler için danışmanım Doç. Ali Ahmet Altınel'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu süreç içerisinde destekleriyle bana büyük bir motivasyon kaynağı olan aileme, zor zamanlarımda büyük bir özveriyle bana yardımını esirgemeyen ve hep yanımda olan Elif Açıkgöz'e ayrıca teşekkür ederim.

## ÖZET

Bu çalışmada İgor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni* eserinin, ritmik ve metrik yapı hareketlerinin analizi yapılarak, ortaya çıkan sonuç çerçevesinde, *Vâki* adlı piyano ve senfonik orkestra için bestelenen yapıtın analizi de aynı bağlantıda yapılmıştır. Ritmik ve metrik analiz şeması oluşturulmadan önce, bu yapıların Batı müziği tarihindeki gelişmeleri, yaşadığı değişimler ve ortaya sunular eserler, kuramlar araştırılmış, ortaya çıkan sonuç ile analiz şeması oluşturulmuştur. Ritmik ve metrik yapıların, bütün bir eser üzerinde analiz edilmesine dair çok fazla örnek olmamasına karşın, müzikal zamanın öğelerinin 20. yüzyılın başına dek gelişimi üzerinden bir sonuç elde edilerek analize zemin hazırlanmıştır. Eserin biçim yapısı da ritmik şablonlardan edinilen sonuç üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Analizi yapılmış olan eserin seçimi, İgor Stravinski'nin müzik yazısındaki ritmik ve metrik yapılarının teknik bakımdan oldukça gelişmiş olması göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Özellikle bale için yazmış olduğu eserlerindeki ritmi ele alışı, çağdaşı olan diğer yapıtlar arasında dikkat çekici teknik yeniliklere sahiptir. Üç Bölümlü Senfoni eserinin ritmik yapısı da bu çalışma için oldukça uygundur. Eser içinde kullanılmış ritmik yapılar, ritmik kalıplar, ritmik cümlelerin ölçü zamanının dışında şekillenerek eser içindeki hareketin düzenini değiştirmesi gibi o dönem için oldukça dikkat çekici teknikler, eserin ritmik ve metrik yapısının incelenmesindeki önemli öğelerden birkaçıdır. İgor Stravinski, çağdaşları olan Bela Bartok ve Olivier Messiaen gibi besteciler ile birlikte, eserlerini oluştururken müziğin zamansal öğelerini müzikal estetiğinin merkezine yerleştirerek, 20. yüzyıla gelene dek bu konuda en yenilikçi eserleri vermiş ve şüphesiz ki yapmış olduğu bu yenilikler sayesinde, ondan sonra yapılmış veya yapılacak olan yenilikler için de önemli rehber sanatçılarından biri olmaya devam edecektir.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Mehmet Özkan, Ritim, Ölçü, Ölçü Rakamı, Metrik Yapılar, Minimalist Müzik, Post Minimalist Müzik, İgor Stravinski, Üç Bölümlü Senfoni, Ritmik Analiz

## SUMMARY

This research analyzes the rhythmic and metric structure movements of Igor Stravinsky's Symphony in Three Movements and according to its results also analyzes the piece which is composed for Piano and Symphonic Orchestra named Vâki in the same context. Before forming the rhythmic and metric analysis scheme; the developments, the changes and presented works, the theories of these structures in the western music were searched and the analysis scheme was formed with the result. Although there are not many examples of analyzing the rhythmic and metric structures on an entire piece, the analytical ground was prepared by obtaining a result from the development of musical time elements until the beginning of the 20th century.

The selection of the piece that was analyzed was made considering the observation that Igor Stravinsky's rhythmic and metric structures in his musical writing are quite advanced in terms of technique. Especially the rhythm of his pieces which he composed for ballet have remarkable technical innovations among other contemporary works. The rhythmic structure of his Symphony in Three Movements is also very suitable for this research. The remarkable techniques for that period, such as the use of rhythmic structures, rhythmic patterns, rhythmic phrases in the work being shaped outside the time measurement changing the order of movement within the piece, are some of the important elements in studying the rhythmic and metric structure of the piece. Igor Stravinsky, along with his contemporaries Bela Bartok and Olivier Messiaen, gave the most innovative pieces in this respect until the 20th century by placing the time elements of the music at the center of his musical aesthetics while composing his pieces. Undoubtedly thanks to the innovations he has made, he will continue to be one of the most important guide composers for innovations made or to be made.

**KEY WORDS:** Mehmet Özkan, Rhythm, Time Signature, Meter, Minimal Music, Minimalist Music, Post Minimal Music, Post Minimalist Music, Minimalist, Igor Stravinsky, Symphony in Three Movements, Rhythmic Analysis



**KISALTMALAR**

**A.g.m.** : Adı geen makale

**A.g.k.** : Adı geen kitap

**A.g.t.** : Adı geen tez

**Bkz.** : Bakınız

**Vb.** : Ve benzeri

**Sf.** : Sayfa

**ev.** : Çeviri

## ÖRNEKLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Örnek 2.1.1: Hecelerin ritim ile ilişkisi.....	4
Örnek 2.3.1: L. van Beethoven'in Op. 111 No: 32 piyano sonatı üzerinden Muris'in ölçü bölünmelerinin ele alınması.....	25
Örnek 2.3.2: Ölçü yapılarının alt bölünmeleri .....	27
Örnek 2.3.3: Duple Sesquialtera .....	27
Örnek 2.4.1: Prinz'in iki ve üç zamanlı ses adımları.....	32
Örnek 2.4.1.1: Allemande'in ritmik yazısı .....	34
Örnek 2.4.1.2: Allemande içindeki sıklıkla kullanılan ritmik kalıplar .....	34
Örnek 2.4.2.1: J.S.Bach Lute Süti BWV 996 .....	35
Örnek 2.4.3.1: J.S.Bach Fransız Süti No.1 BWV. 812 .....	36
Örnek 2.4.3.2: J.S.Bach Partita No.1 BWV. 825 .....	37
Örnek 2.4.4.1: Gailliard, Hans Leo Hassler .....	38
Örnek 2.4.5.1: Gavotte en style antique - G. Aldo Randegger .....	38
Örnek 2.4.6.1: J.S. Bach Fransız Süti No.5 BWV 816 .....	39
Örnek 2.4.7.1: G.F. Handel Suite No.3 HWV 350 .....	40
Örnek 2.4.8.1: G.F.Handel Suite in D minor HWV 437.....	40
Örnek 2.4.8.2: G.F.Handel Suite in E minor HWV 429 .....	41
Örnek 2.4.9.1: Organ Concerto in D minor BWV 596 .....	41
Örnek 3.1.1: M. Ravel, <i>Miroirs</i> .....	43
Örnek 3.1.2: L. van Beethoven, Piano Sonata No.17 Op.31 No.2.....	43
Örnek 3.1.3: J.S.Bach, Orhestra Suite No.2 BWV 1067 .....	44
Örnek 3.1.4: J.S.Bach, Orchestra Suite No.2 BWV 1067 .....	45
Örnek 3.1.5: Charles Ives, Piano Sonata No.2.....	45
Örnek 3.2.1: 3/4'lük bir ölçünün vuruşları .....	46
Örnek 3.2.2: Ölçü vuruşundan bağımsız düzenlenmiş nabız.....	47
Örnek 3.2.3: Erik Satie, Jack in the Box.....	50
Örnek 3.2.4: Bela Bartok, Three Hungarian Folksongs From Csik.....	50
Örnek 3.2.4: M.Mussorgsky: Pictures at an Exhibirion.....	51

Örnek 3.2.5:	G.B. Vitali, Balletto .....	52
Örnek 3.2.6:	W.A. Mozart, Don Giovanni.....	52
Örnek 3.2.7:	A. Scriabin, Prelude Op.11 No.16 .....	53
Örnek 3.3.1.1:	Dinamik aksan, S. Rachmaninoff, Piano Sonata No.2 Op.36.....	55
Örnek 3.3.2.1:	Agogik aksan, W. A. Mozart, Eine Kleine Nachtmusik K.525 .....	55
Örnek 3.3.2.2:	Senkop içindeki agogik aksan L. van Beethoven String Trio .....	
	Op.3 No.1 .....	56
Örnek 3.3.3.1:	Metrik aksan, L. van Beethoven Symphony No.7 Op.92, Allegretto .....	56
Örnek 3.3.4.1:	Armonik aksan, L. Van Beethoven Strings Quartet No.18 No.4.....	57
Örnek 3.3.5.1:	Kütlesen aksan, L. Van. Beethoven, Piano Sonata Op.31 No.3 .....	58
Örnek 3.3.5.2:	Kütlesen aksan, J. Brahms, Intermezzo Op.116 No.5 .....	58
Örnek 3.3.6.1:	Perde aksanı, A. Soler, Fandango R.146 .....	59
Örnek 3.3.7.1:	Motif aksanı, S. Rachmaninoff 9 Etudes Tableaux Op.39 No.1.....	60
Örnek 3.3.7.2:	Farklı partiler ile birlikte kurgulanan motif aksanı, A. Scriabin Prelude No.14 Op.11 .....	60
Örnek 3.3.8.1:	Süsleme aksanı, F. Couperin, Allemande a 2 Clavecins Neuvieme Ordre.....	61
Örnek 3.3.8.2:	Süsleme aksanı, Jean P. Rameau Suite d'Apres No.2 L'Egyptienne.....	61
Örnek 3.4.1.1:	3/4'lük 6/8'lik ilişkisi.....	63
Örnek 3.4.1.2:	6/8'lik 3/4'lük ilişkisi.....	64
Örnek 3.4.1.3:	2/4'lük 3/4'lük ilişkisi .....	66
Örnek 3.4.1.4:	Diğer ikişerli ve üçerli bölünmelerin ilişkileri.....	66
Örnek 3.4.1.5:	Düzenli alt bölünmelerin kullanımı .....	68
Örnek 3.4.2.1:	Düzensiz alt bölünmelerin kullanımı .....	71
Örnek 3.4.3.1:	Örtüşen ölçüler.....	73
Örnek 4.2.1.1:	Metronom değişimi ile birlikte değişen metrik yapılar.....	82
Örnek 4.2.1.2:	Tahta enstrümanlardaki 4/4'lük hareket.....	83
Örnek 4.2.1.3:	Eş zamanlı çoklu ölçüler ile sıralı çoklu ölçülerin birlikteliği.....	84
Örnek 4.2.1.4:	Metrik parçalanmalar arasında kaybolan suslar.....	85
Örnek 4.2.1.5:	Motif kesitlerinin oluşumu.....	86

Örnek 4.2.1.6: Devamlı döngü üzerine çeşitlenen metrik yapılar .....	87
Örnek 4.2.1.7: İkişerli ve üçerli düzenli alt bölünmelerin kullanımı .....	90
Örnek 4.2.1.8: Birinci dizilimin başlangıcındaki ritmik ve cümle motifleri.....	93
Örnek 4.2.1.9: Sıralı farklı ölçüler (mutltimeter).....	95
Örnek 4.2.1.10: Üçüncü dizilim kesitinin başlangıcı.....	97
Örnek 4.2.1.11: Cümle motiflerinin metrik yapılarının görünümü ve tekrarlı yapıların oluşturduğu nabız hareketleri .....	99
Örnek 4.2.1.12: İki nabızlı tabakalı kesit.....	100
Örnek 4.2.1.13: Koda'nın başlangıcı ve eserin ilk bölümünün bitişine yönelik son atılım.....	102
Örnek 4.2.2.1: Eşlik yapıları ile cümle motifleri arasındaki ritmik kurgu.....	104
Örnek 4.2.2.2: Cümle motiflerinin birinci dizilimi sonlandırması .....	105
Örnek 4.2.2.3: İkinci dizilime ilerleyiş ve cümle yapılarındaki değişimler.....	106
Örnek 4.2.2.4: İkinci dizilimin ritmik öğelerinin metrik yapıları .....	108
Örnek 4.2.2.5 Birinci ritmik öğenin sıkışması.....	109
Örnek 4.2.2.6: Üçüncü dizilime yönelen yapılar. (Tekrar birinci dizilim) .....	111
Örnek 4.2.2.7: Interlude .....	114
Örnek 4.2.3.1: Bindirme bloklarının metrik yapılarının kurgusu ve oluşan metrik modülasyonlar .....	116
Örnek 4.2.3.2: İkinci dizilime yöneliş.....	119
Örnek 4.2.3.3: İkinci dizilimin metrik yapıları .....	121
Örnek 4.2.3.4: İkinci dizilimin cümle motiflerindeki metrik yapıların katlanarak bindirmelere dönüşmesi. ....	122
Örnek 4.2.3.5: Beşinci bindirmenin blok yapısı .....	123
Örnek 4.2.3.6: Üçüncü dizilim yapısı .....	125
Örnek 4.2.3.7: Altıncı bindirme kesiti ile dördüncü dizilim kesitine yöneliş.....	127
Örnek 4.2.3.8: Beşinci dizilimin ritmik yapısı.....	130
Örnek 4.2.3.9: Dokuzuncu bindirmenin alt bölünmeleriyle oluşan düzenler .....	135
Örnek 4.2.3.10: Son üç bindirmenin blok yapısının ritmik bağlantıları .....	137
Örnek 5.1: Louis Andriessen, De Staat Orkestra için .....	147
Örnek 5.2: Micheal Nyman, Yaylı Dörtlü No.2 .....	149
Örnek 5.3: John Adams, Hallelujah Junction .....	149

Örnek 6.1.1:	Birinci dizilimin ritmik cümle yapısından kesit örnekleri .....	153
Örnek 6.1.2:	İkinci dizilimin ritmik hareket yapısına örnekler.....	154
Örnek 6.1.3:	Birinci tabaka kesitinin ritmik hareket yapısının analizi .....	155
Örnek 6.1.4:	İkinci dizilimin ikincil destek yapıları .....	156
Örnek 6.1.5:	Birinci bindirmenin ritmik yapısının başlangıç ve sonuç kesitleri ile oluşan kontrast yapıları.....	159
Örnek 6.1.6:	Üçüncü dizilim kesitinin piyano ile vürmalı set içindeki vuruş ilişkileri .....	161
Örnek 6.1.7:	Üçüncü dizilimin piyanodaki ritmik harekete eşlik eden yapıları .	162
Örnek 6.1.9:	Yoğun blok yapısındaki hareket zamanının genişlemesi.....	165
Örnek 6.1.10:	Üçüncü tabakanın başlangıç yapısı.....	166
Örnek 6.1.11:	Dördüncü tabakanın ritmik yapısının analizi.....	169
Örnek 6.1.12:	İkinci bindirmenin cümle motifi ile eşlik beraberliğindeki ritmik yapısı .....	170
Örnek 6.1.13:	İkinci bindirmeden dördüncü dizilime geçiş yapısı.....	171
Örnek 6.1.14:	Dördüncü dizilimin metrik ve ritmik kurgusu .....	172
Örnek 6.1.15:	Üç tabakayı birleştiren ortak yapı.....	173
Örnek 6.1.16:	Son üç tabakanın karşı ritmik motifleri .....	175
Örnek 6.2.1:	Birinci dizilimin melodik ve eşlik hattının ritmik analizi.....	178
Örnek 6.2.2:	İkinci dizilimin melodik hattının iç zamanlarının ölçümü.....	179
Örnek 6.2.3:	Üçüncü dizilimdeki piyano ve tamburindeki yapıların iç bölünmeleri .....	181
Örnek 6.2.4:	Üçüncü dizilimin iki farklı katmanının ritmik ilişkisi .....	182
Örnek 6.2.5:	Dördüncü bindirmenin döngü katmanlarının ritmik yapıları.....	183
Örnek 6.3.1:	İkinci dizilim kesitindeki vals yapısı .....	185
Örnek 6.3.2:	Birinci tabaka kesitindeki ritmik yapılar.....	186
Örnek 6.3.3:	Üçüncü dizilimi oluşturan yapılar.....	187
Örnek 6.3.4:	Dördüncü dizilimdeki tekrar yapıları.....	188

## TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 2.2.2.1:	İki metronlu ritmik yapılar .....	7
Tablo 2.2.2.2:	Üç metronlu ritmik yapılar .....	8
Tablo 2.2.2.3:	Üç metronlu ritmik yapılar .....	8
Tablo 2.2.2.4:	Dört metronlu ritmik yapılar .....	8
Tablo 2.2.2.4:	Dört metronlu ritmik yapılar .....	9
Tablo 2.2.2.5:	Birinci tür beş metronlu ritmik yapılar .....	9
Tablo 2.2.2.6:	Birinci tür beş metronlu ritmik yapıların sonuncusu .....	10
Tablo 2.2.2.7:	İkinci tür beş metronlu ritmik yapılar .....	10
Tablo 2.2.2.8:	Peon ritmik yapılarının iç düzenleri .....	11
Tablo 2.2.2.9:	Altı metronlu ritmik yapılar .....	11
Tablo 2.2.2.10:	Yedi metronlu ritmik yapılar .....	11
Tablo 2.3.1:	Garlandiya'lı John'un ritmik modları .....	17
Tablo 2.3.2:	Garland ritmik modlarının cümleler üzerinden gösterimi .....	17
Tablo 2.3.3:	Könlü Franco'nun düzenlediği nota süre değerleri .....	19
Tablo 2.3.4:	Franco'nun, Garland'ın modları üzerinden düzenlemiş olduğu ritmik modlar .....	23
Tablo 2.3.5:	Könlü Franco'nun düzenlediği susların süre değerleri .....	21
Tablo 2.3.6:	Cümle (Ordo) içinde kullanılan suslar .....	21
Tablo 2.3.7:	Muris'li John'nun nota süre değerlerinin gösterimi .....	23
Tablo 2.3.8:	İkişerli ve üçerli bölünmelerin oluşturduğu ölçü yapıları .....	23
Tablo 2.3.9:	Muris'in ölçü yapılarının süre değerleri ile gösterimi .....	24
Tablo 2.3.10:	Muris'in ölçü yapılarının günümüz ritmik değerleri ile gösterimi .....	24
Tablo 3.2.1:	İkişerli ve Üçerli düzenli bölünmeler (binary, ternary) .....	48
Tablo 3.4.1.1:	4/4'lük metrik yapının alt bölünmeleri .....	67
Tablo 3.4.1.2:	İki eşit zamanlı vuruşlar üzerine çeşitlemeler .....	69
Tablo 3.4.1.3:	Üç eşit zamanlı vuruşlar üzerine çeşitlemeler .....	69

Tablo 4.2.1:	Eserin ritmik form kurgusu.....	80
Tablo 6.1:	Eserin ritmik formu.....	151



## 1. GİRİŞ

İgor Stravinski, 20. yüzyılın başında bestelemiş olduğu önemli eserlerle, müzik tarihinde yerini almayı başarmış bir bestecidir. Bu eserlerde<sup>1</sup> ele aldığı ve müzikal yaratım öznelliğindeki en güçlü ifade araçlarından biri haline getirdiği ritim, geride bıraktığı müzik tarihi estetiğine yeni bir poetika sunmuştur. Bu poetikasında ritmi, seslerin hareketlerini, ritmik cümlelerle şekillendirir. Müzikal yaratımındaki önemli iki öğeyi; ritmi ve ritmik cümleyi, birbirleriyle şu şekilde ilişkilendirir:

Seslerin hareketini düzenleyen yasalar, ölçülebilir ve değişmez bir değer varlığını gerektirir: *Ritmik cümle* (metre; le mètre) salt maddesel bir öğedir ve onun aracılığıyla salt biçimsel bir öğe olan ritim gerçekleştirilir. Başka bir deyişle, ölçü (measure; la mesure), müzik biriminin kaç eşit parçaya bölüneceği sorusuna; ritim ise, bu eşit parçaların verili bir ölçü içinde nasıl gruplanacağı sorusuna cevap verir.<sup>2</sup>

Stravinski gibi birçok besteci ve kuramcı, müzikal zamandaki bu iki temel öğenin birlikteliğini, çeşitli yaklaşımlarla dile getirmiş, ele almış ve gözlemleriyle yeni müzikal ifadeler sunmuşlardır. Ritmin içindeki düzen veya düzensizlik, bu ilişkinin artikülasyon ile şekillenmesi, ritmik kalıpların sürekliliği, kalıplar içerisinde değişen jestler ve desenler, tüm bu ritmik niteliklerin, ritmik cümleler (metrik yapılar) ile ne gibi ortaklıklar kurarak dikkatleri üzerine çekmişlerdir, yahut ne gibi zıtlıklar içinde müzikteki zaman ifadesinin değişimini kurgulamışlardır? Bu soru, bu tezdeki ritmik ve metrik yapıların incelenmesindeki en temel sorgulamalardan biri olacaktır.

---

<sup>1</sup>Başlıca önemli eserleri: *L'Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911), *Le Sacre du printemps* (1913), *L'Histoire du Soldat* (1918), *Oedipus Rex* (1927), *Symphony of Psalms* (1930), *Symphony in C* (1940), *Symphony in Three Movements* (1945), *The Rake's Progress* (1951)

<sup>2</sup>İgor Stravinsky, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, Çev. Cem Taylan, sf. 29



Tarihsel süreç içerisinde geçecek olan bu sorgulama, İgor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni*'sinin ritmik ve metrik yapısının incelenmesinde de önemli bir harita oluşturacaktır.

### 1.1 Çalışmanın Amacı

İgor Stravinski'nin, *Üç Bölümlü Senfoni*'sinin ritmik ve metrik yapılarını incelenerek, bestecinin müzikal kurgusundaki işleyişi ile oluşturduğu bu yapıların ele alınışını, müzikal zaman yaratımı ve kurgusu açısından formel bir yapı içinde değerlendirmek.

### 1.2 Çalışmanın Yöntemi

Ortaçağ'dan 20. Yüzyılın başına dek geçen süreç içerisinde, Batı müziğindeki ritmik ve metrik yapıları oluşturan unsurların gelişimi açıklanıp, konuya tarihsel bir zemin kazandırılarak İgor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni*'sinin ritmik ve metrik yapısı incelenecek ve bu çalışmadan elde edilen kazanımlarla piyano ve senfonik orkestra için bir yapıt bestelenecektir.

## 2. MÜZİK TARİHİ İÇİNDE RİTİM VE METRİK YAPILAR

### 2.1 Antik Yunan Metrik Yapılarının Etkisindeki Erken Ortaçağ Müziğinde Ritim

Erken Ortaçağ'dan itibaren Hristiyan kilise litürjisi<sup>3</sup>, sesin ve ritmin nasıl kurgulandığını ve ne gibi kuramlar ile düzenlendiğini gösteren en eski kaynaklardan biri olmasıyla oldukça önemli yer tutar. Müziğin ifade gücünün farkında olan bir çok din adamı kutsal metinlerin fonetik unsurları üzerinde durarak, müzikle metni birlikte kurgulamışlardır. Böylece müzikli ayin (vokal müzik) Hristiyan litürjisinin değişmez parçası haline gelmiştir. Kutsal metinler içinden kurgulanan fonetik yapının ve bu yapıyla ortaya çıkan müziğin güçlü öğelerinden birisi ise ritim olmuştur.

Ritim, erken Ortaçağ'da kelimelere uygulanan ve hecelerın orantısına göre ele alınan bir öğedir. Bu dönemde kelimelerin içindeki ritim ile ilgili ilk çalışmalarda bulunan kişi; önemli bir din adamı olan St. Augustine'dir (m.s. 354-430). Bu psikopos, geç dördüncü yüzyıl Latin Kilisesi'nin yükselen figürü, müzik üzerine iki ciltlik olarak planladığı hacimli bir inceleme yazmıştır. Bu yazmış olduğu incelemede sadece Ritim ile ilgilenmiştir (Ferreira, 2002).

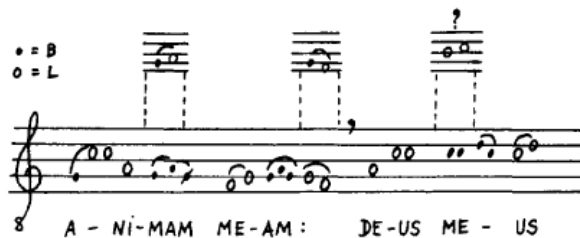
St. Augustine kutsal metinlerdeki ritim ile ilgili çalışmalarında, kelimelerin veznini<sup>4</sup> ortaya çıkarıp bu vezin yapılarına uygun metrik düzenler aramıştır. Vezin yapılarına uygun metrik düzenleri ararken, Antik Yunan şiirindeki metrik kurguları incelemiş ve bu kurguları Latin metinlerinde kullanmıştır. Onun için Tanrı'nın sözlerindeki ahenk, doğası gereği keşfedilmeyi bekleyen ritimleri barındırır. Bu

<sup>3</sup>Yunanca *leitourgia* (kamu hizmeti) kelimesinden gelen litürji, Hristiyanlık'da, halka açık, belli formlara uygun olarak düzenlenmiş ayinlere ve aynı zamanda bu ayinlerin yönetim usulüne denir.

<sup>4</sup>Vezin hecelerın kısa, uzun olması kuralına dayanan ölçüdür. Ölçü, ahengi sağlayan temel öğelerden birisidir.

keşifleri yapmak için de müziğin getirdiği ahenk ile Antik Yunan metrik öğeleri araç olarak kullanılabilir. Kelimenin kendi içindeki ölçülebilir ritmi ve metin içindeki nedenselliği göz önünde bulundurulur, uygun bir ölçü yapısı kurgulanır ve bu kelimenin heceleri kısa veya uzun olarak seslendirilir. Sözel ritim bu kurgunun dışındadır, ele alınan kavramlar edebi metin üzerinden gerçekleşir. St. Augustine neredeyse tamamen edebi ritimlerle ilgilenmiş; Sözel ritim Gramerden bağımsız bir müzikal fenomen olarak görmüştür. Dilbilgisi, bir düzeltmenin yapılmasında ısrar eder ve sizi, gelenekleri koruyan eskilerin otoritesine göre ilk hecesi uzun olan bir kelimeyi değiştirmeye yönlendirir (Ferreira, 2002). St. Augustine'in yapmış olduğu incelemeler, doğrudan dini metinlerdeki incelemelerle ilgili olsa da bu geliştirdiği ritim ölçümleri, kendisinden sonraki dönemler için dini litürjiden daha çok, müziğin kendi estetiği içindeki gelişmelere ışık tutmuştur: Edebi eserler üzerinden incelediği “vezinleri<sup>5</sup>” Antik Yunan şiirinin metrik kalıplarıyla ilişkilendirerek, ortaya çıkardığı ritim kompozisyonu, çağdaş müzikal yaratımı için araştırma bilinciyle ortaya sunulmuş eserler olduğu görülür. St. Augustine, arkadaşı olan Milanlı St. Ambrose tarafından yazılmış bir ilahi üzerinden çağdaş bir müzikal kompozisyona geçmeye atıfta bulunur. Referans olarak ele aldığı *Deus Creator Omnium* dizesini on iki vuruşluk, dört *iambic*<sup>6</sup> vezin yapısında analiz eder; *Confessiones* adlı eserinde, analiz daha detaylıdır; der ki, "bu dize, kısa ve uzun, dönüşümlü sekiz hece olarak bestelenmiştir; her bir kısa heceye karşı her uzun hecenin çift zamanı vardır (Ferreira, 2002), (bkz. Örnek 2.1.1).

#### Örnek 2.1.1: Hecelerin ritim ile ilişkisi<sup>7</sup>



<sup>5</sup>İngilizce metinlerde sıkça “feet” olarak belirtilecek olan kelimelerdeki hece ölçümleri, dilimize uygun olarak “vezin” terimi ile karşılık getirilecektir.

<sup>6</sup>(Bkz. 2.2.)

<sup>7</sup>M. P. Ferreira, *Mathematic and music a Diderot Mathematical Forum*, sf. 14

Örnek 2.1.1 ile gördüğümüz ritimler, hecelerin yapılarıyla birebir ilişkilidir. Sesli harf ile biten bir hecenin ardından sesli harfle başlayan bir diğer hece, ses yüksekliğinin değişmesi halinde ritmi daha net duyurabilir. Bu ses değişimlerinin hızlı ve kıvrak olması, kısa ve uzun süre değerlerindeki hecelerin meledik yapısı içinde kısmen kaybolarak bir süsleme ifadesine dönüşmesi, belirgin ritmik yapılar yerine daha çok bir bütün haline gelmiş cümle yapılarını duyurmuştur. Ancak bu süsleme ifadesini güçlü kılan detay ise süsleme seslerinin ana seslerle olan kısa süre ile uzun süre ilişkisindedir.

St. Augustine ritmik bölünmeleri ve hecelerin metrik düzenlerini analiz ederken, başvurduğu en önemli kaynakların Antik Yunan şiirlerinin metrik düzenleri olduğu dile getirilmişti. O dönemin müzik kültürünü gösteren eserlerin kısıtlı olmasına karşın, diğer sanat dallarının eserleri, müzik üzerine düşünen kuramcılar için, özellikle ritim konusunda, yeterli kaynağı sağlamıştır. Antik Yunan şiirinin, edebiyatının fonetik unsurları ile, şiirdeki, edebiyattaki fonetik unsurların ifade biçimini güçlendirmek için onlara eşlik eden dans, müzikteki ritmin gelişim sürecinde önemli bir yer tutacaktır.

## 2.2 Antik Yunan Metrik Yapıları

Tarentum'lu Aristoksenus'un (M.Ö. 4.yy.) adını taşıyan müzikal spekülasyonların hayatta kalan parçaları, uzun zamanlarca müzik teorisindeki en eski, en önemli ve en esrarengiz anıtlardan biri olarak kabul görmüştür. Her ne kadar mevcut metin parçalarını bir araya getirerek tam bir ritim teorisini yeniden inşa etmek için birkaç girişimde bulunulmuş olsa da, görev gerçekten de bir kaç çanak çömlek parçasından bir amforayı yeniden inşa etmek gibidir. Yine de, daha sonraki yazarlar tarafından çoğaltılan ve Yunan vezinlerinin prensipleri ile desteklenmiş olan Aristoksenus'un ritim prensipleri, Avrupa sanat müziğinin ritmik yapısının geç Orta Çağ'a kadar dayanan, en temel kaidesi olarak kalmıştır.<sup>8</sup>

<sup>8</sup>“The surviving fragments of musical speculation bearing the name of Aristoxenus of Tarentum (4thc. B. C.) have long been recognized as one of the oldest, most significant, and enigmatic monuments in

Aristoksenus, Pitagoras'ın öğrencilerinden olan babasından eğitim alıp, sonrasında da Aristo'nun öğrencisi olarak bu iki önemli düşünürün etkisiyle müziğe yaklaşımlarda bulunmuş, *Armoninin Elemanları* ve *Ritmin Elamanları* adlı eserlerinden bazı parçaların günümüze ulaşmasıyla kendisini tanıtmış bir düşünürdür. Bu çalışmalarıyla müziğin ve müziğin temel öğelerinden olan ritim olgusunun, *Ethos*<sup>9</sup> ile temelden bağlantısına yönelmiştir. Onun için bedensel olan her şey ruh ile ilintilidir ve matematiksel olarak mükemmel olan bir şey beden tecrübesiyle ruha yönelir ve *Ethos*'un eylemine dönüşür. Kendi başına bir olgu olan ritim, fiziksel bir jestle hissedilmeli ve işaretlenmeli, estetik duygudan etkilenmeli ve böylece akıl tarafından anlaşılmalı ve onun *Ethos*'unun eylemiyle deneyimlenmelidir.

Aristoksenus ritmi, retorik ifadenin bir ögesi olarak ele alıp, bedensel bir aksiyonun eyleme geçmemesi durumunda pasif bir öge olarak kalacağını; ancak konuşma, jest ve melodi haline gelmesiyle belli bir biçime (forma) girebileceğini savunur. Onun için ritim sözel bir anlatıda, iletişimdeki etkiyi güçlendirecek bir nüanstır. Edebi metin üzerindeki ritmin maddeleşmeden bir *Ethos*'a dönüşmesi söylenemez. Önceden de belirtildiği gibi Aristoksenus, ritmi retorik bir ifadenin ögesi olarak ele alır ve bir eylem dinamiği içine girebilmesi için estetik duyuma, bir jسته dönüşmelidir.

Retorik söylemleri oluşturan edebi kaynaklar, bu retorik yaklaşıma eklenen estetik ve onun fiziksel jestlerle eyleme geçmesi, Antik Yunan sanatlarından üç tanesini görünür kılmaktadır; şiir, müzik ve dans. Bu üç sanatın ortak ögesi olan ritmin pratiğini kavramak için de, ritme tarih boyunca Antik Yunan metrik düzenleriyle

---

the theory of music. Although there have been several attempts to reconstruct his complete theory of rhythm by piecing together the extant scraps of text,' the task is indeed like reconstructing an amphora from a few shards of pottery. Still the Aristoxenian principles of rhythm, as amplified by later authors and supplemented by the principles of Greek prosody, remained the pedestal on which the rhythmic structure of European art music was based until the Later Middle Ages." Lewin Powell, *Journal of Music Theory*, sf. 63

<sup>9</sup>Aristo'nun ortaya sunduğu, retorikğin üç temel araçlarından birisidir (ethos, pathos, logos). Alışkanlık ve tecrübe ile kazanılan ahlak, tutum ve davranışın Antik Yunan'daki genel adıdır. Etik kelimesinin kökenidir.


yaklaşmıştır. Antik Yunan şiirlerinden ritmi ortaya çıkarmak için, ilk önce hareket dizini içinde ritmi ele almak, en az iki hareket içindeki uzaklığı metrik düzene dönüştürmek gerekir. Bu düzeni yaratan hareket ise hece sürelerinin kısalığı ve uzunluğu ile gerçekleşir. Bu kısa ve uzun hece dizini, Antik Yunan'daki temel metrik yapıları ve onların oluşturduğu varyasyonları ortaya çıkarmıştır. Ritmin, tarihsel süreç içerisinde gelişimine ışık tutan, müzik içinde kendi başına bir olgu olarak görülmeye başlanmasındaki güçlü unsur Antik Yunan metrik yapılarıdır:


Antik Yunan metrik yapıları incelenirken hece sürelerinin (*tactus*) geleneksel kullanım şekilleri şöyle belirtilecektir:

kısa: ∪

uzun: —


Hece sürelerinin geleneksel müzik yazımındaki vuruş karşılıkları da şöyle kullanılacaktır (verilen nota değerleri, birebir karşılıktan öte bir fikir vermesi içindir):

kısa hece süresi için dörtlük nota: ∪ = 

uzun hece süresi için ikilik nota: — = 

### 2.2.1 Antik Yunan Ritmik Yapılarının Tabloları


Tablo 2.2.2.1 İki metronlu<sup>10</sup> ritmik yapılar

*Pyrrhic (Pariamb)*: ∪∪ = 

<sup>10</sup>Antik Yunan'da vezin ölçüsündeki her birime metron denir.

Tablo 2.2.2.2: Üç metronlu ritmik yapılar

**Trochee (Choriamb):** — ∪ = 

**Iamb:** ∪ — = 

Iamb ritmi Trochee'nin tersi olmasına ilaveten Antik Yunan ritimleri arasında en bilinenlerinden birisidir. İnsan kalbinin ritmini taklit eder (...).<sup>11</sup> Bu buluş şair Iambus'a atfedilir ve onun Yunan isminden gelir: lambos. Bir diğer etimoloji ise: Iapto: özlemek, özlem duymak - şüphesiz, uzunluğa doğru kısa bir atılım yüzünden. Ayrıca Passacaglia'nın ritmi bir Iambic ritimdir.<sup>12</sup>

Tablo 2.2.2.3: Üç metronlu ritmik yapılar

**Tribrach:** ∪ ∪ ∪ = 

Tablo 2.2.2.4: Dört metronlu ritmik yapılar

**Spondee:** — — = 

**Dactyl :** — ∪ ∪ = 


Yunanca; dactylos: Basamak, parmak. Bu isim, her parmaktaki üç kemiğe benzerliğinden gelir. Ciddi bir karakter ritmi olup Yunanlılar arasında çok kullanılmıştır. Beethoven'ın *Yedinci Senfoni'sinin Allegretto'su* tamamen Dactyl'lerin ve Spondee'lerin üzerine inşa edilmiştir.<sup>13</sup>

<sup>11</sup>“It imitates the beating of the human heart (...)”Olivier Messiaen, *Traite de Rythme, de Couleur, et D'Ornithologie Volume I*, ing. Çev. Melody Baggech, sf. 93


<sup>12</sup>“This invention is attributed to the poetess Iambus and comes from her Greek name: lambos. Another etymology: iapto: to yearn, to hurl oneself - no doubt because of the hurling of the short toward the long. The rhythm of the Passacaglia is an iambic rhythm.” A.g.t., sf. 94

<sup>13</sup>“In Greek: dactylos: digit, finger. This name comes from the resemblance to the three bones of each finger. A rhythm of solemn character, it was very much in use among the Greeks. The Allegretto of Beethoven's seventh symphony is constructed entirely on dactyls and spondees.” A.g.t., sf. 94

Tablo 2.2.2.4: Dört metronlu ritmik yapılar

**Anapest:** ∪∪— = 


(Anapest dizini Dactyl'in tersidir.)

**Amphibrach:** ∪—∪ = 

**Proceiusmatic:** ∪∪∪∪ = 



Beşli metron düzeni iki tür olarak kurgulanmıştır. Birinci türdeki beş metronlular, iki uzun ve bir kısa sürenin dizini ile oluşur. Buradaki kısa sürenin yer değişimi ile üç çeşit birinci tür beş metronlu ritmik yapılar elde edilir. İkinci beş metronlu yapısı ise üç kısa ve bir uzun süreden oluşan bir düzen içindedir. Bu düzen içindeki değişim ise uzun süre üzerinden yapılmıştır.

Tablo 2.2.2.5: Birinci tür beş metronlu ritmik yapılar

**Bacchius** (ya da **Bacchee**): ∪— = 

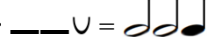
**Amphimacer** (ya da **Cretic**): —∪— = 

Debussy'nin piyano *preludelerinden* *Des pas Sur la Neige*'nin pedal motifinin ritmi, ∪— düzenini seyreden Bacchius yapısındadır.

Amphimacer, Amphibrach'ın () karşıtıdır: iki kısa süre tek uzun süreyi çevreler; ikisi de yenilenemezdir; soldan sağa, sağdan sola, bu düzenin değerleri aynı kalır. Amphimacer veya Cretic, yenilenemez ritimlerin en eskisi, en basiti ve en doğal halidir. Amphimacer klasik müzisyenlerimiz arasında şu bozulmuş haliyle kullanılır: , ki bu düzen yenilenemez yapıyı yok eder.



Tablo 2.2.2.6: Birinci tür beş metronlu ritmik yapıların sonuncusu

**Antibacchius:** — — U = 

(Antibacchius, bacchius dizininin tersidir.)


Tablo 2.2.2.7: İkinci tür beş metronlu ritmik yapılar

**Peon I:** — U U U = 

**Peon II:** U — U U = 

**Peon III:** U U — U = 

(Peon III, Peon II'nin tersidir.)

**Peon IV:** U U U — = 

(Peon IV, Peon I'in tersidir.)

İkinci tür beş metronlu yapılar, kendi içlerinde birbirlerinin tersi de olabilecek süre dizinlerinden meydana gelmişlerdir. Tablo 2.2.2.8'de örneklerine yer verildiği gibi Peon IV, Peon I'in tersi olarak da görülen bir düzen içinde yer alır. Aynı şekilde Peon III de Peon II'nin tersidir. Peon yapılarının bir diğer özelliği de bölünebilir yapılar olmalarıdır. Her biri kendi içinde ikişerli ve üçerli metronları barındırır. Peon I *trochee* ve *pyrrhic* düzenlerini, Peon II *iamb* ve *pyrrhic* düzenlerini, Peon III *pyrrhic* ve *trochee* düzenlerini, Peon IV ise *pyrrhic* ve *iamb* düzenlerini içerir. Bölünebilir yapılarıyla da, birbirlerinin tersi dizinlere sahiptirler (bkz. Tablo 2.2.2.9).

Tablo 2.2.2.8: Peon ritmik yapılarının iç düzenleri

Peon I →  = trochee + pyrrhic

Peon II →  = pyrrhic + iamb

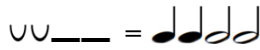

Peon III →  = iamb + pyrrhic

Peon IV →  = pyrrhic + trochee

Her bir Peon içindeki bölünmelerde, uzun süre bir istisna doğurarak bölünmeleri ikişerli süreye karşı üçerli süre olarak düzenler. Bu ikişerli (binary) ve üçerli (ternary) biçimler, sonraki yüzyıllarda, özellikle Hristiyan litürjisiyle düzenlenen Orta Çağ müziği ile ritmin merkezindeki ana bölünmelerden olacaktır. Beş metronluların her iki çeşidinden sonraki Antik Yunan metrik yapısı olan altı metronlularlar üç çeşit ritmik düzen içindedirler; *Ionic Major*, *Ionic Minor* (*Ionic Major*'ün tersidir) ve *Molossus*:

Tablo 2.2.2.9: Altı metronlu ritmik yapılar

*Ionic Major*:  = 

*Ionic Minor*:  = 

*Molossus*:  = 

Tablo 2.2.2.10: Yedi metronlu ritmik yapılar


*Epitrite I*:  = 

*Epitrite II*:  = 


*Epitrite III*:  = 

*Epitrite IV*:  = 

Yedi metronluların ritmik özellikleri, düzenleri ve birbirleriyle olan süre ilişkisi, ikinci tür beş metronlularınki gibidir: Ritmik yapısını düzenleyen süre dizisinde, üç uzun ve tek kısa hece ölçüleri vardır. Sıralamadaki bölünmeleri ve değişimleri sağlayan kısa süre birimidir. Yine ikinci tür beş metronlular arasındaki ilişki, yedi metronlular arasında da görülür. Her birinin ismi Epitrite olan bu metronlarda VI ile I ve III ile II birbirlerinin düzen bakımından tersidir (bkz. Tablo 2.2.2.10).

Üçüncü Epitrite:  Stravinsky'nin *Sacre du Printemps*'inin "Glorification de l'Élue" bölümünde, ve aynı bestecinin *Les Noces* eserinin carillon enstrümanının pasajından önceki vokal bas solosunda görülebilir. Aynı şekilde üçüncü Epitrite figürleri Bela Bartok'un *Piyano ve Keman için İkinci Sonatı*'nın ikinci bölümünde de vardır. Manuel de Falla'nın *The Love Sorcerer*'inin büyüleyici 7/8'i de ikinci Epitrite'dir. Son olarak, Epitrite IV, Stravinsky'nin *L'histoire du Soldat*'ındaki şeytanın dansındadır.<sup>14</sup>

Açıklaması yapılan ve örneklenen Antik Yunan metrik yapıları, sonraki yüzyıllarda ritim üzerine yapılacak çalışmalarda en temel kaynaklardan biri olacaktır. Antik Yunan şiirindeki vezin düzenlerinde de bu yapıların kendileri ve çeşitlemeleri retorik ifadenin birincil öğeleri olmuşlar ve örneklerde görüldüğü üzere müzikte de günümüz estetiğine kadar varan geniş bir tarihsel sürece yayılmışlardır. St. Augustine'nin (bkz. 2.1) Latin Kilise müziği için geliştirdiği ritim öğelerine zemin hazırlayan Antik Yunan şiiri ve onun zaman unsurları, müzik tarihinde büyük atılımların gerçekleşeceği 13. yüzyılda da sayfaları tekrar açılacak bir kitap olacaktır.

<sup>14</sup>“The third epitrite:  can be found in the "Glorification de l'Élue" from Stravinsky's *Sacre du Printemps*, and in the vocal bass solo before the terminal carillon of *Les Noces* by the same composer. The third epitrite figures equally in the second movement of the *Second Sonata for Violin and Piano* by Béla Bartok. The ravishing 7/8 of *The Love Sorcerer* (Manuel de Falla) is a second epitrite. Finally, there are Epitrite IV the dance of the devil in Stravinsky's *L'histoire du Soldat*.” Olivier Messiaen, *Traite de Rythme, de Couleur, et D'Ornithologie Volume I*, ing. Çev. Melody Baggech, sf.101

### 2.3 Ölçülü Müzik

Klasik batı müziğinin tarihsel sürecine yakından bakıldığında, Latin kilisesinin, erken Ortaçağ Hristiyan litürjisinde öneminin büyük olduğu görülür. Kutsal edebi metinlerin, ayinler içerisinde sözel ifadeye dönüştürülmeye başlandığı andan itibaren, müziğin çeşitli öğeleri bu edebi metinlerin içerisine girerek, ilahileri yaratmaya başlamıştır. Bu müzikal yaratıların en erkeni olarak da ezberden okunan, oratoryo ve şiirlere eşlik eden ezgiler görülmektedir (bkz. T. Helmore). Müzik, eşlik ettiği sözlerin ilahi gücünü daha etkili bir hale getirerek erken Ortaçağ kilisesinin ayinlerinde yer almaya başlamıştır. Bu ilahilerin oluşturduğu vokal müziğin en erken biçimine *Plain-Chant*<sup>15</sup> denilmektedir. *Plain-Chant* kutsal metin içinden seçilmiş ayetlerin, tek sestem oluşan bir melodi yapısıyla söylendiği bir biçimdir. Hristiyanlıkta önemli din adamlarından olan Papa Büyük Aziz Gregory (M.S. 540-604), *Plain-Chant* vokal müziğinin melodi unsurlarını yaratmış, Gregoryen ezgileri olarak da adlandırılmış bu melodiler, kilise müziğinin değişmez kaidesi olmuştur.

Gregoryen ezgilerinin kilise müziğini zenginleştirmesiyle beraber, ezgilerin ritmik yapılarını şekillendirmek ve kurgulamak, St. Augustine'nin yaratmış olduğu mirasın devamı niteliğindedir. St. Augustine Gregoryen ezgilerini kullanırken, metnin hece bütünlüğü göz önünde bulundurulmuş, ve ezgileri metnin ritim yapısına uygun bir şekilde düzenlenmiştir. Bu incelemelerle kurgulanan edebi metin-ezgi birlikteliğinin sözel mirası, belli başlı *prosodia* işaretleriyle şarkıcılara aktarılmaya başlanmıştır. *Prosodia*, her türden anlatımın içindeki sese kılavuzluk eden işaretlerdir ve bu işaretler kelimenin içinden doğan aksanlara yöneliktir, daha sonra ise Erken Ortaçağ ile birlikte ezginin genel hatlarını daha anlaşılır bir şekilde gösteren *pneumata* veya *neume* adı verilen yeni bir notasyon anlatımı ortaya çıkmıştır.

---

<sup>15</sup>Düz-şarkı, Plain-Song.

Kutsal metinler ile ezgisel unsurlar arasındaki ilişkinin oluşturduğu biçimler, her ne kadar dönemin müzik anlayışındaki tekdüzeliğin dışına çıkılmasını sağlayan dinamik değişimleri getirmiş olsa da, *pneumatalar*, *neumeler* ve *prosodia* işaretleriyle aktarılan müzik, ritmin bütünüyle ölçülebilir olmasına yeterli olamamıştır. Müziğin tek seslilikten çok sesliliğe (polyphony) geçişiyle yeni bir müzikal dönemin başlaması, özellikle 12. yüzyılda Leoninus ve Perotinus gibi önemli bestecileri barındıran Notre Dame Okulu ile birlikte olmuştur. Birden fazla partiye eş zamanlı yayılan melodik hareketler müziğin ölçülendirebilir olması ihtiyacını daha da hissettirmiştir.

İngiliz Anonymous tarafından bahsedildiği şekilde, Magister Leoninus, “optimus organista”, (organanın<sup>16</sup> en büyük bestecisi) ve Magister Perotinus Magnus, “optimus discantor et melior quam Leoninus”, (diskantın en büyük besteci ve Leoninus'dan da daha büyük) Notre Dame Okulu'nun öncü figürleridir. Leonin, kutsal takvim döngüsü için temsil edilen, iki sesli organumlardan oluşan Magnus Liber Organi'nin yaratıcısıdır. Leoninus'un varisi Perotinus (takriben 1160-1235) bu repertuarı daha büyük bir ritmik hassasiyetle karakterize edip (modal meter), parti sayılarını ikiden üçe ve zaman zaman dörde çıkararak, daha belirginleştirilmiş bir şekilde tekrar yazmıştır. Ayrıca tamamlanan organumların belirli bölümlerinin yerine geçecek şekilde tasarlanan, clausula “*Ersatzklauseln*” adı verilen, çoğunlukla iki bölümden oluşan çok sayıda kısa kompozisyonları da vardır.

Perotinus (Perotin), yazmış olduğu clausulalar içinde kullandığı ritmik modlar müziğin ana ögesi olan ritmi daha kompleks hale sokarak nota yazısının ihtiyaçlarını genişletmiş, Notre Dame Okulu diye adlandırılan bir stilin varlığını ortaya koymuştur. Yazmış olduğu önemli eserlerden biri olan *Viderunt Omnes* ile dönemin müziğine getirdiği yeni yazı teknikleri, yeni ritim kalıplarıyla öncü bir kimliğe sahip olmuştur. *Viderunt Omnes*'de de görülen dönemin en önemli müzik tekniği izoritmik<sup>17</sup> yapılar, Notre Dame Okulu'nun en belirgin müzikal temalarından biridir. Notre Dame Okulu'ndan yetişmiş olduğu düşünülen Garlandiya'lı John (Johannes de Garland, John of Garlandia), Köln'lü Franco (Cologne de Franco, Franco of Cologne) ve Muris'li

<sup>16</sup>Organumun çoğul hali.

<sup>17</sup>Yinelenen, tek düzeliğin dışına çıkan ritmik kalıplar.

John (Johannes des Muris, John of Murs) gibi isimler aynı okul bestecilerinin eserleri üzerinden yapmış oldukları çalışmalar sonucunda, ölçülü müzik başlığı altında yeni kalıplar bulmuşlar ve bunları geliştirmişlerdir.

Garlandiya'lı John, ritim üzerine incelikli bir çalışma yürüterek, bu çalışmalarını *De Mensurabili Musica* (ölçülebilir müzik, ölçülü müzik) adlı eseriyle sunmuş ve müzik tarihinde adı geçen önemli kuramcılardan birisi olmuştur. *De Mensurabili Musica* adlı eseri günümüze üç el yazması olarak kalmış bir eserdir. Önceki iki el yazması isimlessiz olarak aktarılmış olsa da el yazmalarındaki ifadeler daha sonraki kuramcılar tarafından alıntılanmıştır.<sup>18</sup> Ölçülü müzik terimi, dönemin öncesinde kullanılan, ölçü dışı ritmik unsurların kullanıldığı Plain-Chant biçimine karşı bir ifade olarak ortaya çıkmıştır.

*De Mensurabili Musica* dönemin müziğine, modal ritim ile birlikte getirilen yenilikleri görebilmek için önemlidir. Bu eser ile birlikte sunulan yenilikler, dönemdeki ve sonrasındaki bir çok besteci ve kuramcı tarafından kullanılmış, üzerine daha başka yeni görüşler eklenmiş ve sonrasında uzun bir süre kullanılacak olan müzik yazımındaki en temel ritmik malzemeler buradan oluşturulmuştur. Oluşturulan ritmik kalıplar ve ritmik malzemeler, *conductus*, *copula*, *diskant* ve *organum purum* biçimlerinin yazım teknikleri üzerinde etkili olmuştur.

Garland'ın<sup>19</sup> sunmuş olduğu ritmik kalıpları örneklerken bilinmesi gereken; Notre Dame Okulu çok sesli müzik yazısının ritmik öğelerinin, tıpkı Antik Yunan metrik yapılarında da olduğu gibi, uzun ve kısa olmak üzere iki temel ritmik unsura dayandığıdır. Bu süre değerlerinin sıralanmasıyla oluşan ritmik kalıpları gruplarken yapılacak olan anlatımlarda, uzun süre birimi; L (Long), kısa süre birimi ise; B (Breve)

<sup>18</sup>Anna Maria Busse Berger, *The Cambridge History of Western Music Theory*, sf. 629

<sup>19</sup>Müzik tarihi içerisinde Garlandiya'lı John'un (Johannes de Garland) ismi Garland olarak kullanıldığı için tezin bundan sonraki kısmında Garland isminin kullanımı tercih edilmiştir.

kısaltmaları ile gösterilip, kalıplar içindeki dizilim bu süre değerleriyle oluşturulacaktır.<sup>20</sup> (Bkz. Tablo 2.3.1)

L ve B dizileri, ritmik modlar dediğimiz normatif kalıplar içinde meydana gelir.<sup>21</sup> Uzun ve kısa süre dizileriyle oluşan bu normatif kalıplara *modus* adı verilmiştir. Garland (Garlandiya'lı John), *maneries* ile eş anlamlı olarak kullandığı *modus* terimini, uzunlar ve kısalar olarak da adlandırılan zaman ölçüsü boyunca, birlikte hareket eden olarak tanımlar. Modların içindeki ritmik kalıplar vuruş (çoğul anlatımda *tempora*, tekil anlatımda *tempus*) süresince durmadan tekrarlanır. Üç zamanlı vuruş yapısı baz alınarak kurulan bu ritmik kalıplar, mükemmel (*perfectio*) olarak adlandırılır: Long (uzun, *longa recta*) ve brevis (kısa, *brevis recta*) sürelerinden oluşan modlardaki B ile ilişkili L iki vuruş olarak ele alınırken, B ise bir vuruş süresindedir. Mükemmel bir ölçüde L ise tek başına üç vuruştur. Ritmik modları oluşturan ritmik kalıpların cümlelerine *ordo* adı verilir. *Ordo* düzenleri *divisio* adı verilen iki çizgi içinde gösterilir. *Ordo* düzenlerini anlaşılır kılan bir diğer belirleyici unsur ise suslardır. Ritmik modlar genellikle *ordo* süresince değişiklik göstermezler.

Garland bu normatif kurgular içerisinden altı tane ritmik mod tanımlamıştır. (Bkz. Tablo 2.3.1, 2.3.2) birinci mod, Antik Yunan ile Latin Kilise'sinden bu yana kullanılan en temel metrik süre ilişkilerine dayanan ve Garland'ın diğer modları yaratırken de sistemini onun üzerinden kurguladığı bir ritmik kalıptan; L ve B'nin ardışık ilişkisinden oluşur (uzun ve kısanın ilişkisinden). Bu mükemmel ilişkiden yola çıkarak birinci, ikinci ve altıncı modlar; uygun modlar (*modi recta*) olarak adlandırılır:

<sup>20</sup>Dönemin süre birimleri (12. 13. yüzyıl, nota yazımda gelişmelerin görülmeye başlandığı ancak yine de uygun bir nota yazımı arayışının devam ettiği bir dönem olduğu için, nota değeri yerine süre biriminin kullanılması daha uygun görülmüştür), dönemin müzik yazısı içerisinde metin ile ilişkilendirildiğinden ve de günümüz süre birimleriyle tam olarak ölçüşmediğinden, bu süre birimlerinin anlatımı, o dönemde kullanılan asıl terimler üzerinden yapılmıştır.

<sup>21</sup>Andrew T. Flowers, *Rhythm in the Polyphonic Conductus: A Computational Model and Its Implications*, sf. 3





olduğu konusunda hem fikir olan bir düz yazı metrik geleneğinden elde edilmiştir (bkz. A. M. B. Berger, 2002).

Diğer modlardaki uzun ve kısa ilişkisinin belirsizliği bu modları uygun modların dışına çıkartır. 3, 4 ve 5. modlar, birim süre değeri ilişkilerinin üç zamanlı bir metrik kurgu içinde hem uzun hem de kısa olarak, her iki şekilde de ele alınabilecek bir belirsizlikte olması nedeniyle, *ultra mensuram* (ölçüden aşkın) adı verilerek tanımlanır. Tablo 2.3.1'den örnekle; ritmik modun düzeni içinde yan yana olan iki B'nin (breve, kısa süre değeri) birim değerlerinin belirsizliği görülmektedir. Bu belirsizlik üzerine, ölçüden aşkın olarak adlandırılan bu ritmik ilişki şu şekilde kurgulanmıştır: Üçüncü moddaki ritim kalıplarının getirdiği düzene göre; mükemmel L'den (long, uzun süre değeri) sonraki B kısa olmalıdır. Sonrasındaki B ise; öncesindeki kısa süre birimi ile üç vuruşluk bir metrik düzeni oluşturmak için kendi süre değerini değiştirmesi gerekmektedir, bu değişim sonucu ikinci B'nin süre değeri iki vuruş olur. Bu değişikliğe *altera* adı verilmektedir. Dördüncü moddaki değişiklik de (*altera*) aynı metrik ilişki nedeniyle ikinci B'de gerçekleşmiştir.

Modlardaki ritmik düzen yapısının oluşturduğu cümleler (*ordo*) başladığı süre değeri ile sonlanan süre değeri ile ilişkilidir. Eğer cümlenin başladığı süre değeri ile cümlenin sonlandığı süre değeri aynı olmaz ise bu cümle kusurlu (imperfect), aynı olursa mükemmel (perfect) olarak adlandırılır. Tablo 2.3.2'de mükemmel cümleye (perfect ordo) uygun örnekler görmektedir.

Garland'ın düzenlemiş olduğu ritmik modlar ve bu modlardaki ritmik kalıplarının oluşturduğu cümlelerdeki nota değerleri, modlar dışında kendi başlarına okunabilmesi için yeterince anlaşılabilir değillerdi. Dönemin müzik yazısının gelişmesiyle birlikte bu belirsizlikler, modlardan bağımsız da kullanılmaya başlanılan ritmik değerlerin okunabilme ihtiyacını doğurdu. 1260-80'li yıllarda yaşadığı düşünülen Köln'lü Franco, *Ars Cantus Mensurabilis* (Ölçülü Müziğin Sanatı) adlı eserinde, Garland'ın ritmik kalıpları üzerinden yapmış olduğu çalışmalarla bu ihtiyacı karşılayabilen yeni ritmik yazıları düzenledi ve yeni fikirler yarattı. Franco, genellikle

en önemli müzik kuramcılarında Boethius ve Guido'nun yanında, ölçülendirilebilir müziğin “yaratıcısı” olarak anılır. İki önemli müzik kuramcısı Liegeli Jacques ile Anonymous IV, (isimsiz IV ismiyle bilinen İngiliz yazar) Franco'nun müziğin ölçülendirilebilir yaklaşımlarının yanında, motet ve missa gibi dönemin müzik türlerinden oluşan bestelerinin Paris'de seslendirilen önemli bestecilerden biri olarak belirtirler (Apel, 1949). Franco dönemin bu müzik türleri içerisindeki ritmik notasyonu geliştirmeye, nota süre değerlerini tekrardan düzenleyerek başlamıştır. Bu değerlerin başında *duplex longa*<sup>23</sup> altı vuruş olarak ele alınmış, sonrasında da; *longa perfecta* üç vuruş, *longa imperfecta* iki vuruş, *brevis recta* bir vuruş, *brevis altera* iki vuruş, *semibrevis maior* 2/3 vuruş, *semibrevis minor* 1/3 vuruş olarak düzenlenmiştir. Garland'ın ritmik sürelerinden farklı olarak Franco, daha küçük bölünmeleri de ritmik notasyona dahil etmiştir (bkz. Tablo 2.3.3). Franco'nun Garland ile olan bir diğer farklılığı da; Garland'ın ritmik modlarını ele alırken, belirlenen ritmik kalıpların oluşturduğu bütünlüğün esas birimini mükemmel L (long, longa) olarak düşünmesidir (bkz. Tablo 2.3.4). Her iki kuramcı da ölçüyü mükemmel L ile ölçmüştür fakat Garland ilk üniteyi B'ye (breve) kusurlu L'yi veya uygun L'yi ekleyerek birleşik bir ünite olarak düşünmüştür (Berger, 2008), (bkz. Tablo 2.3.1, I. mod).

Tablo 2.3.3: Könlü Franco'nun düzenlediği nota süre değerleri<sup>24</sup>

Longa			Brevis		Semibrevis	
Duplex	perfecta	imperfecta	recta	altera	major	minor
■	■	■	■	■	◆	◆
6 tp	3 tp	2 tp	1 tp	2 tp	$\frac{2}{3}$ tp	$\frac{1}{3}$ tp

Garland'ın modlarındaki öncelikli üniteleri kendi ritim anlayışı içinde değiştiren Franco, mükemmel ve kusurlu süre ilişkileriyle oluşan *altera* bağlantıları için her bir mod üzerinden yeni kurallar düzenlemiştir. Temel bütünlüğü oluşturan birinci modda görülen birinci kural; L'den (uzun, longa) sonra gelen L her zaman

<sup>23</sup>Dönemin nota değerlerine uygun Türkçeleştirmenin eksikliğinden dolayı, daha anlaşılabilir olması için asıl dildeki isimler kullanılmıştır.

<sup>24</sup>Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, sf. 310

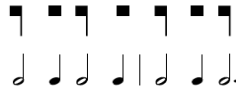
mükemmeldir. İkinci ve üçüncü modlarda ortak olarak görülen diğer kural: Eğer mükemmellik için ayırma işareti olan çizgi veya bölücü sus (*signum perfectionis* or *divisio modi*) yok ise B'yi (kısa, breve) takip eden L veya L'yi takip eden B ilişkisindeki L her zaman kusurlu olacaktır. Eğer bu ayırıcı işareteler L ve B arasında kullanılmış ise, o işaretten önceki L mükemmel olacaktır (bkz. Tablo 2.3.4, II. ve III. mod). Dördüncü modda görülecek üzere; iki L arasında kalmış olan iki B ilişkisinde, ikinci B süresini değiştirerek (*altera*) öncesindeki B'nin süre değerinin, iki misli daha uzun bir süre değerine dönüşecektir. Beşinci modda ise iki L arasında kalmış olan üç SB (*semibreves*) görülüyor. Buradaki L arasında kalmış üç SB minör olacaktır. Eğer üç SB yerine iki SB olursa ikinci SB, *maior* SB olarak ele alınmalıdır.

Tablo 2.3.4: Franco'nun, Garland'ın modları üzerinden düzenlemiş olduğu ritmik modlar

I.



II.



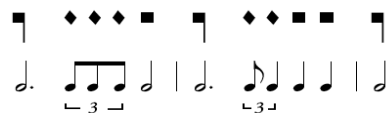
III.



IV.



V.



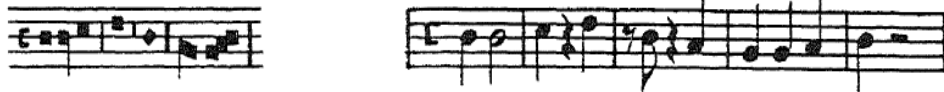
Franco, Garland'ın yapmış olduğu düzenlemeler içerisinde çok fazla yer edinmemiş bir diğer zaman ögesi olan suslar için de yenilikler getirmiştir. Franco'nun ele almış olduğu yeniliklerde susların da bu modlardaki ritmik kalıplarının bizzat bir ögesi olarak düşünülebilmesini sağlayan imkanlar yaratmıştır. Bu imkanların başında da, susların notasyon üzerinde gösteriminin kalıcı bir hale getirilmesi vardır. (Tablo 2.3.5)

Tablo 2.3.5: Köln'lü Franco'nun düzenlediği susların süre değerleri <sup>25</sup>

			
$\frac{1}{2}$ tempus (S)	1 tempus (B)	2 tempora (L imp.)	3 tempora (L perf.)

Franco'nun suslar için düşünmüş olduğu düzene göre; bir boşluk üzerinde olan çizgi, yarım vuruş uzunluğunda SB (*semibreve*) susu, iki boşluk üzerinde olan çizgi, bir vuruş uzunluğunda B (*breve*) susu, üç boşluk üzerinde olan çizgi, iki vuruş uzunluğunda kusurlu L (*imperfect long*) susu, dört boşluk üzerinde olan çizgi ise, üç vuruşluk olan mükemmel L (*perfect long*) susu olarak düzenlenmiştir.

Tablo 2.3.6: Cümle (Ordo) içinde kullanılan suslar<sup>26</sup>



<sup>25</sup>Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, sf. 302

<sup>26</sup>Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, sf. 302

Garland ve Franco ile birlikte geç Ortaçağ müziğinin ritmik özellikleri şekillenmeye başlamış, müziğin ölçülebilir kurgusu daha anlaşılabilir bir hale gelmiştir. Garland'ın ortaya sunduğu ritmik modlar, Franco'nun bu ritmik modlardan bağımsız da okunabilecek ritmik değerler üzerinde çalışması, dönemin bestecilerinin daha ilerici yazım tekniklerine ulaşabilmesine vesile olmuştur. Bu imkanlar, organik bir yapının durmadan kendisini yenileyen ve evrim üzerine evrim geçirmesi sonucu yeni ihtiyaçlara karşılık vermesini bekleyen daha da yeni ritmik yazı ihtiyaçlarını doğurmuş ve kuramcılar ile bestecilerin dinamik ilişkisi sonucunda bu ihtiyaçlara yönelik ilerleyen müzik dili, yeni bir sanat görüşünü ortaya çıkarmıştır; *Ars Nova*. Philippe de Vitry'nin (1291-1361) ele aldığı bu *Ars Nova* terimi yeni sanat anlamına gelmekte ve dönemin müziğinin ihtiyaçlarını, o ihtiyaçlara yönelik getirilen çözümleri ve bu çözümlere örnek olabilecek eserleri içermektedir. *Ars Nova* ile birlikte gelişen yeni müziğin ritmik ve ölçülü yapıları için en kapsamlı örnekleri ve sistematik çözümleri, Vitry'nin çağdaşı olan Muris'li John sunmuştur.





Muris, 1290-1351 yılları arasında yaşamış önemli matematikçi ve müzik kuramcısıdır. Müzik notasyonu ve metrik ölçümler üzerinde çalıştığı iki önemli eser olan *Notitia Artis Musicae* (1321) ve *Libellus Cantus Mensurabilis* (1340) ile dönemin metrik ölçümüne yeni bir bakış getirmiştir. Bu eserlerinde dönemin kullanılan ölçü yapısı içinde sorun teşkil eden ikişerli metrik bölünmeler (binary) için sistematik çözümlere bir arayış vardır. Bu zamana kadar metrik bölünmeler ve süre değerlerinin alt gruplamaları genellikle üçerli (ternary) yapılara göre kurgulanmıştır. Daha önce de Duplex (bkz. Tablo 2.3.3, diğer adıyla *maxima*) ikiye bölünebiliyordu, ancak *duplex* ikiye bölünmesiyle ortaya çıkan mükemmel L (uzun) eşit bütünlükte olamıyordu. Muris bu alt bölünmeleri genişletmiş, *duplex (maxima)*, *long*, *brevis*, *semibrevis* bölünmelerine ek olarak *minima* gibi daha da kısa süre birimini getirerek, ikişerli bölünmeye uygun bir şekilde küçülen süre değerlerini çoğaltarak ritmik modlar içinde ikişerli bölünmelerin ihtiyacına uygun bir sistem getirmeye çalışmıştır (bkz Tablo 2.3.7).

Tablo 2.3.7: Muris'li John'nun nota süre değerlerinin gösterimi

Maxima	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima
				

Muris'in alt bölünmeleri genişletip ikişerli bölünmeleri kullanmasıyla birlikte ölçü değerlerinde de yeniliğe gitme ihtiyacı doğmuş, bu ihtiyaç doğrultusunda dönemin üçerli alt bölünmeler ile oluşturulmuş ritmik yapıların kalıplaşmış kurgusuna karşı, Muris o döneme tamamen yeni olan dört çeşitten oluşan ölçü yapısı sunmuştur:

Tablo 2.3.8: İkişerli ve üçerli bölünmelerin oluşturduğu ölçü yapıları

Tempus perfectum cum prolatio perfecta	(maior)	
Tempus perfectum cum prolatio imperfecta	(minor)	
Tempus imperfectum cum prolatio perfecta	(maior)	
Tempus imperfectum cum prolatio imperfecta	(minor)	

Daha önceki bölümlerde vuruş biriminden bahsedilirken, bir vuruşluk sürenin karşılığının *tempus* olduğu belirtilmişti (bkz. sf.18). Bu bir vuruşluk süre biriminin üçe bölünmesiyle oluşan yapıya *tempus perfectum* denilmektedir. Alt bölünmenin (*prolatio*) üçe bölünmesine ise *prolatio perfecta* veya *prolatio maior* denir (bkz. sf.21). Bu bölünme düzeniyle ilk metrik yapı gerçekleşmiş olur. Bu bölünmelerin ana ilkesini oluşturan sistematik kurgu ikişerli ve üçerli bölünmeler üzerinden gerçekleşir. Üçerli bölünmeyle *perfectum* (mükemmel), ikişerli bölünmeyle ise *imperfectum* (kusurlu) yapısı oluşur (Bkz. Tablo 2.3.9).

Tablo 2.3.9: Muris'in ölçü yapılarının süre değerleri ile gösterimi

■ = ◆◆◆◆ = ↓↓	: ⊙	Tempus imperfectum, prolatio perfecta
■ = ◆◆◆◆ = ↓↓	: ○	Tempus imperfectum, prolatio imperfecta
■ = ◆◆◆ = ↓↓	: ⊕	Tempus perfectum, prolatio perfecta
■ = ◆◆◆ = ↓↓	: ⊖	Tempus perfectum, prolatio imperfecta

Muris'in ölçü düzenini kurgularken birim değerini *brevis* olarak ele almıştır. En üst birim olarak gördüğümüz *brevis*'den sonra alt bölünmesi olarak *minima*'lar gelmiştir. Bu düzenin oluşturduğu eşleşmelerin olasılıkları dört çeşit metrik yapıyı ortaya çıkarmış ve bu eşleşmelerdeki ilişkiler *brevis* ile *minima* arasında olmuştur. Bu bağlantıların dışında kalan iki süre birimi *maxima* ile *longa* oluşturdukları alt bölünmelerle birbiriyle ilişki halindedirler ve bölünebilir düzendeki en geniş süre değerlerine sahip iki zaman ögesidir. Onların oluşturduğu ölçü düzenleri de şu şekildedir: *Maxima* süre biriminin ölçü düzenine de *modus maximarum* (*modus majör*), *Longa* süre biriminin ölçü düzenine *modus longarum* (*modus minor*) adı verilmiştir. *Modus maximarum*, *modus longarum*, *tempus* ve *prolatio* süre birimlerinin her birinin mükemmel ve kusurlu olarak bölünmesi ile on altı farklı ölçü düzeni sağlanmış olacaktır.

Tablo 2.3.10: Muris'in ölçü yapılarının günümüz ritmik değerleri ile gösterimi<sup>27</sup>

<sup>27</sup>Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, sf. 98

Bölünmeler	Meter Ölçü	Notasyon Dönüşümü	Örnekler
		♩ ♪ ♫ ♬	
C [2, 2]	$\frac{2}{4}$	♩ ♪ ♫ ♬	$\frac{2}{4}$ ♩   ♪   ♫   ♬
C [2, 3]	$\frac{6}{8}$	♩. ♪. ♫. ♬.	$\frac{6}{8}$ ♩.   ♪.   ♫.   ♬.
O [3, 2]	$\frac{3}{4}$	♩. ♪. ♫. ♬.	$\frac{3}{4}$ ♩.   ♪.   ♫.   ♬.
⊙ [3, 3]	$\frac{9}{8}$	♩. ♪. ♫. ♬.	$\frac{9}{8}$ ♩.   ♪.   ♫.   ♬.

Bu ölçü yapılarının daha anlaşılabilir olmasına yönelik bir diğer örnek de günümüz notasyonu üzerinden analiz edilmiş ve en alt bölünmeden başlayan bir sıralama ile gösterilmiştir (bkz. Örnek 2.3.1).

Örnek 2.3.1: L. van Beethoven'in Op. 111 No: 32 piyano sonatı üzerinden Muris'in ölçü bölünmelerinin ele alınması<sup>28</sup>



Modus maximarum imperfectus cum modo longarum perfectus cum tempore perfectus cum prolatione perfecta

- a) Onaltılık değere eşit üç tane otuzikilik nota: prolatio perfecta  
b) Sekizlik değere eşit üç onaltılık nota: tempus perfectum  
c) Vuruş birimi ile ölçüye eşitlenmiş üç noktalı sekizlik: modus perfectus  
d) 9/16'lık metrik düzende kurgulanmış iki ölçüden oluşan cümle: maximodus imperfectus

<sup>28</sup>A.g.k., sf. 100



Ritmik modların ikişerli ve üçerli bölünmeleri, bu iki farklı bölünme yapılarının yan yana (juxtaposition) veya üst üste kullanıldığı (superposition) eserlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Franko-Flaman<sup>29</sup> okulu bestecileri tarafından, daha geniş ölçü değerleri içinde, iki farklı bölünme yapılarının aynı anda kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Bu farklı birim sürelerinin, çok sesli müzikte dikey ve yatay olarak kullanılmasıyla, müzikal zamanın dalgalanması ve sekteye uğratılan, askıya alınan (suspension) bir müzikal zaman etkisi Franko-Flaman okulunun ritmik ve metrik bir dili haline gelmiştir. Bu düzensiz<sup>30</sup> metrik yapılar ile ortak ölçü vuruşları, ortak dinamik zaman sürelerine dayalı metrik düzen karşısında, daha zengin bir ölçü düzeniyle müzikal ifadeye daha güçlü bir duygu getirmiştir.

Farklı bölünmelerle yaratılan zaman birleşenlerinin yatay, dizili ve dikey olarak kullanılmaya başlanması, ritmik düzensizlik yaratarak, ölçü değişimleriyle oluşan nota değer ilişkilerinde eşitsizlik sorununu doğurmuştur. Johannes Tinctoris (1435-1511), bu eşitsizlikler üzerinde çalışmalarda bulunmuş bir kuramcıdır. Tinctoris ritmik oranlar, metrik düzenlerin alt bölünmeleri, ve ritmik notasyon çalışmaları üzerine şu altı eseri yazmıştır: *Scriptum Super Punctis Musicalibus* (1471), *Proportionale Musices* (1473), *Liber Imperfectionum Notarum Musicalium* (1474), *Tractatus de Regulari Valore Notarum* (1475), *Tractatus de Notis et Pausis* (1475), *Tractatus Alterationum* (1477), *Liber de Arte Contrapuncti* (1477).

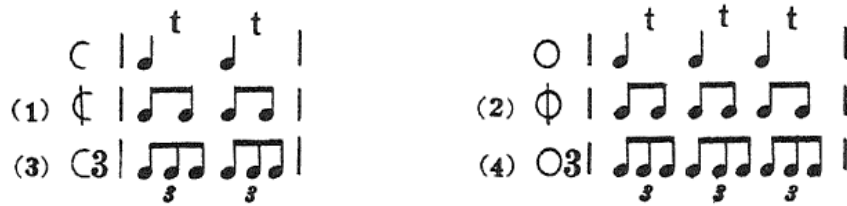
Johannes Tinctoris, metrik yapıların iç düzenlerinde farklılık gösteren süre değerlerinin orantısal denklemleri ile ilgili çeşitli çalışmalar yürüterek, ölçü yapısının en küçük süre birimi ile, değişim gösteren diğer ölçülerin en küçük süre birimini eşitlemiş, matematikteki kesir oran ilişkisi ile bu düzeni sağlamıştır. On beşinci yüzyıldaki kuramcılar ve besteciler genellikle sıralanmış olan şu ölçü oranlarından yararlanmışlardır: 2:1, 3:1, 4:1, 3:2, 4:3, 9:8. Johannes Tinctoris, 1473-74 yıllarında

<sup>29</sup>Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Jasquin des Pres, Orlando de Lassus gibi bestecilerin yetişmiş olduğu okul.

<sup>30</sup>İkişerli ve üçerli alt bölünmelerin yaratmış olduğu düzensiz (ortak olmayan) metrik yapılar

yazmış olduğu *Proportionale Musices* eserinde bu listeyi, çevrimleriyle birlikte ele alarak yirmi beş farklı ritmik orana genişletmiştir. Bu aritmetik oranlar, ölçülü notasyonda belirli oranlardaki bir notanın değerini azaltmak veya arttırmak için kullanılmıştır.

Örnek 2.3.2: Ölçü yapılarının alt bölünmeleri <sup>31</sup>



Verilen oranların metrik düzen ile karıştırılmaması önemlidir. Oranlar ölçü vuruşlarının düzenlerini değil, değişen alt bölünmelerin birbirleriyle olan süre ilişkisini dengelemek için kullanılmaktadır. Örnek olarak; *tempus imperfecta minor prolatio* ile *tempus imperfecta maior prolatio* arasındaki ilişki, 3:2 oranıyla eşitlenir: *Minor prolatio*, *maior prolatio* süre değerine dönüşürken vuruş içinde süre değeri sıkışması görülecektir. En temel oran ilişkilerinden olan 3:2, *perfect* (mükemmel) ve *imperfect* (kusurlu) oranına *sesquialtera* (*hemiola*) denmektedir. Üçlü bölünmedeki (*perfect*) süre değerlerindeki notaların ikişerli bölünmesindeki (*imperfect*) süre değerlerine oran ilişkisine ise *duple sesquialtera* denmektedir. (Bkz. Örnek 2.3.3)

Örnek 2.3.3: Duple Sesquialtera



<sup>31</sup>Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, sf. 148

Örnek 2.3.3'de görülen ilişki, 9:4 ilişkisidir. Bu örnekteki mükemmel bölünmeyi, kusurlu bölünmeye eşitlemek için süre değerinde genişleme gerçekleşecektir. Bu üçerli bölünmenin ikişerli bölünmeye eşitlenen süre değerleri üzerindeki orantısal değişim *duple sesquialtera*'yı gösterir.

Dönemin ritmik ve metrik kurguları içerisindeki orantısal ilişkiler, ikişerli ve üçerli bölünmeler üzerinden gerçekleşmiştir. Bu temel bölünmelerin müzikal zaman içindeki düzeni 18. yüzyıla kadar çoğunlukla aynı şekilde kalmış, ve ölçü düzenleri içerisindeki güçlü zaman ve zayıf zaman ilişkisi zamansal dengeyi değiştiren yegane ritmik öğelerden biri olmuştur. 15. ve 16. yüzyılda ritmik ve metrik yapıların gelişimindeki bu önemli adımlar, müzik yazım tekniklerinde de yeni imkanlar sağlamış; müziğin zaman içindeki kurgusuyla oluşmaya başlayan biçimler, yeni müzik türlerini de ortaya çıkarmıştır. Özellikle barok dönem müziği içine yerleşmiş olan dans türleri, müzikteki zaman olgusu içinde belirli ölçü yapılarını kullanılır hale getirmiş ve bu yapıların en önemli ayrıntısı haline gelmiş zayıf ve güçlü zaman ilişkisini ritmik yapılar ile metrik kurgu üzerinden oluşturmuştur. Şu ana kadar en önemli müzik aracı olarak kullanılan sesin yanına enstrümanlar da eklenmiş, daha büyük biçimlerde yapıtlar verilmeye başlanmıştır. Vokal müziğin yanı sıra yapısal gelişimini tamamlamış olan enstrümanlar için de kompleks eserler bestelenerek ölçülü müziğin temel sorunlarına getirilen çözümler ile birlikte ritim, kendi öğelerini yaratarak müzikal zaman içinde yeni olgular oluşturmuştur.

## 2.4 Ölçü ve Ritim

Müzikteki hareket kavramı, Ortaçağ'dan beri ritmik modlar ile şekillenmeye başlayarak, *Ars Nova* ve sonrası ile birlikte ritmik süre değerlerindeki bağımsızlık bir başka hareket bütünlüğünü meydana getirmiştir; müzikal cümlenin formunu (Hasty, 1996). Kendi kalıpları içerisinde hareket bütünlüğünü ve yapısal kurgusunu

oluşturarak, müzikal kompozisyon içerisindeki sınırlarını belirleyen ritmik modlar, müzikal cümlelerin oluşmasında belirleyici bir ifadeye gereksinim duymadan, ritmik devinimini kendi ritmik düzeni içerisinde ölçülebilir olarak sürdürebiliyordu. Zamanla kalıplar içerisinde ayrılıp, bağımsız ve özgürce müzikal hareket içinde akmaya başlayan ritim, ritmik cümleyi doğurmuş ve bu ritmik cümle sayılabilir olmak için bir forma ihtiyaç duymuştur. Ritim, hareketlerin düzeni, ölçü ise düzenlenmiş hareketlerin bir birine olan zamansal ilişkisini kontrol edip, hareket içindeki müzikal cümlelerin ritim bütünlüğünü ölçen olmuştur ve ritim kendi karakterini ve anlatımını yaratmak için ölçüyü kullanabilir (Hasty, 1996). Ritm, seslerin ve sessizliğin kendi sürelerine sadık kalarak örüntülenmesi veya orantılı olarak düzenlenmesidir. Ölçü (metrik yapı) ise zaman noktaları arasındaki mesafelerin ölçenidir. Mesafe ve süre anlamdaş (sinonim) değildir: Mesafe, sürecin ölçüsüdür. (Geometride iki nokta arasındaki uzamsal mesafeyi gerçek bir çizgi aracılığıyla karşılaştırılması.) Ölçü, tutucu bir kuvvet olarak hareket eder; müzikal yüzeyin değişken ritmik karmaşasının “yasa ve düzene” indirgeme girişiminin ilkesidir; müzikte meydana gelen değişikliklerin göreceli değerlerini ölçmeye ve yargılamaya çalıştığımız referans yapısıdır (Imbrie 1973).

Metrik kurgu, günümüz ölçü sistemine geçişte, müzikal cümlelerin zamansal olarak bölünmesiyle birlikte ortaya çıkıp gelişmiştir. Müzikal cümlelerin ritmik sayacı olarak ele alınan “*tactus*”, tüm cümleyi ölçen ritmik referans olmuştur. *Tactus*'un özünde olan vuruş, müzikal cümleyi ritmik kurgusu üzerinden bölerek iki kısma ayırır; *thesis* (güçlü) ve *arsis* (zayıf). Barok dönemin önemli bestecilerinden ve de kuramcılarında biri olan Johann Mattheson (1681–1764), bu ölçülü pozisyonun en gayretli savunucusu olmuş, ölçünün birincil bölünmesini eşit (ikişerli, dörderli metrik düzenler) veya eşit olmayan (üçerli) metrik düzenler olarak sunmuştur. Eşit olmayan ikinci bölünme, iki kısımdan oluşur, ilki (*thesis*) tıpkı orjinal *tactus* teorisinde de olduğu gibi ikincisinin (*arsis*) iki katı kadar daha uzundur (Chaplin, 2002). Mattheson, barok dönem öncesindeki ölçünün, ritmik sürelerin cümle üzerinden okunmasıyla oluşturulmasına karşın, *tactus* ölçümünü daha küçük bölünmelere indirgeyerek temel vuruş üzerinden tertiplemiştir. Bu tertip ile, müzikal cümlelerin ritmik düzenleri ölçü yapıları üzerinden tekrar düşünülmüş ve ritim ile metrik yapının kurgusal ilişkisindeki



ortak ögeyi vuruş olarak düşünüp ölçü birimlerini basit ve bileşik ölçüler olmak üzere ikiye ayırmıştır<sup>32</sup>: İki ve dört vuruştan oluşan ikişerli bölünmelerin ölçü birimlerine basit ikişerli ölçüler (2/2, 2/4, 2/8..., 4/2, 4/4, 4/8...), üç vuruştan oluşan, ikişerli bölünmelerin ölçü birimlerine basit üçerli ölçüler (3/2, 3/4, 3/8...) denmiştir. Basit ölçüler doğal olarak iki gruba bölünebilen ölçülerdir. İki vuruştan oluşan iki ve üçe bölünebilen ölçü birimlerine ikişerli bileşik ölçü (6/4, 6/8, 6/16...), üç vuruştan oluşan iki ve üçe bölünebilen ölçü birimlerine üçerli bileşik ölçü (9/4, 9/8, 9/16...), dört vuruştan oluşan iki ve üçe bölünebilen ölçü birimlerine ise dörderli bileşik ölçü (12/4, 12/8, 12/16...) denmiştir. Bileşik ölçüler doğal olarak üçe bölünebilen ölçülerdir.<sup>33</sup>

Seslerin aksine, müzikal zamanı somutlaştırmak için insanın herhangi bir duyu organı yoktur. Müzikal zaman bir histir ve vuruş, ritmin karakterini oluşturan ritmik kalıpları ölçüye bağlayan görünmez bir ip gibidir; insana, müzikal hareketi ve müzikal zamanı görünür kılar. Ritim ve ölçü arasındaki birliktelik ile metrik yapı içerisindeki düzenlerin ortaya çıkardığı hiyerarşinin öğeleri, vuruşların güçlü ve zayıf özellikleridir. Metrik yapı içerisindeki ritmik hiyerarşi ile gerçekleşen bu güçlü ve zayıf vuruşlar, ölçü içerisindeki süre birimlerine kenetli yasalarla tertiplenmiş müzikal zamanın ritmik cümlelerinin içindeki belirleyici referanslardır. Metrik hiyerarşi ile oluşan güçlü ve zayıf vuruşların ritmik cümleler ile oluşturduğu hareket, müzikal nabızı (pulse), müzikal nabzın bu hareket içindeki güçlü ve zayıf hiyerarşisinin ölçü içindeki yasaları ile edinilmiş (edilgen) bir şekilde ortaya çıkardığı nitel adıma da vurgu (accent) denir. Ölçü, içindeki kurgulanmış sürelerin miktarına göre değil aynı zamanda da güçlü ve zayıf (*thesis ve arsis*) vuruşların düzenli değişimleriyle de tanımlanır.

Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) ölçü hiyerarşisinden doğan güçlü zaman için (aksanlı zaman) iyi, güçsüz zaman için kötü tanımlamasını yapmıştır (Chaplin, 2002). Printz, notaların birbirlerine eşit uzunlukta süre birimlerine sahip olsalar dahi ölçü birimi içindeki konumlarına göre nitel sürelerinin değiştiğini belirterek, metrik

<sup>32</sup>Primary meters için basit ölçüler, compound meters için ise bileşik ölçüler çevirisi kullanılmıştır.

<sup>33</sup>Simple duple meters için basit ikişerli ölçüler, simple triple meters için basit üçerli ölçüler, compound duple meters için bileşik ikişerli ölçüler, compound triple meters için bileşik üçerli ölçüler, compound quadruple meters için ise bileşik dörderli ölçüler çevirileri uygun bulunmuştur.

yapı içerisindeki notaların iç ve dış uzunluklara sahip olduğunu 17. yüzyıl müziği üzerine yapmış olduğu çalışmalarda ve oluşturduğu ritmik kalıplarıyla dile getirmiştir. Johann Mattheson ise Printz'in ritmik kalıpları üzerinden, dönemin müziği içinde gelişen ölçü birimlerine uygun olarak Antik Yunan metrik yapılarını tekrardan derleyerek adına *Klangfübe* (ses adımları) dediği yirmi altı tane ritmik ve melodik kalıp oluşturmuştur (bkz. Örnek 2.4.1). Printz'in aksine Mattheson uzun ve kısa olarak addedilen notaların arasındaki değerleri ayırt etmek için fiili süre değerlerine başvurur (Chaplin, 2002). Örneğin Printz, *amphimacer* ritmik kalıbını  olarak ele alarak dönemin *sarabande* biçimine uygun hale getirirken, Mattheson  nota değerleriyle tanımlamıştır. (Bkz. Tablo 2.2.2.5)

Ölçü yasaları içinde nitel olarak güçlü zamanda duyulan aksan, ayrıca uyumlu ve uyumsuz seslerin geçiş ilişkisinde de kullanılarak, müzikal cümlenin armonik sürecinden de yararlanır. Çeken ve eksen arasındaki bağı kuvvetlendiren bir ölçü pozisyonunda aksan, cümle sonundaki ifadenin de en önemli ögesidir. Bu gibi çeşitlilikler içerisinde aksanlar ve ritim kalıpları bestelenen yapıt süresince soyut müzik hareketindeki ölçü sayacı ile tonları, armonik kompozisyonu ve biçimi görünür kılar. Philipp Kirnberger (1721-83) ölçü, ritim ve vuruş birlikteliğinin temelinde, onların süre ve zaman ilişkisindeki müzikal hareketi şekillendiren bir diğer öge olarak tempoyu da dahil eder. Temponun müzikal karakteri ve ölçüyü ifade edici bir unsur olarak görür. Tempo, nota sürelerinin, nabzın ve vuruşun yol gösterici rehberidir. Tempo ve ölçü ilişkisi müzikal zamanın içindeki güçlü ve zayıf vuruşların yanı sıra, müzikal cümlelerin genel karakteri ile kompozisyon içindeki ifade biçimlerini etkileyen artikülasyonu da belirtir. Notaların dış uzunluğu, ölçünün doğal temposunu (*tempo giusto*) İtalyan ifadeleriyle değiştirilebilen bir tempoyu gösterir. Eserin bireysel metrik kurgusu ise artikülasyonun genel stilini ima eder.

Örnek 2.4.1: Prinz'in iki ve üç zamanlı ses adımları<sup>34</sup>

**Feet of Two Syllables**

<p>1) Spondee - - - -</p> 	<p>3) Iamb v - -</p> 
<p>2) Pyrrhic v v</p> 	<p>4) Choraeus or Trochee - - v</p> 

**Feet of Three Syllables.**

<p>5) Dactyl. - v v</p> 	<p>10) Amphimacer. - v - <i>allegro.</i></p> 
<p>6) Anapaest. v v - - etc.</p> 	<p>11) Amphibrachys. v - v <i>vivace.</i></p> 
<p>7) Molossus. - - - etc.</p> 	<p>12) Palymbacchius. - - v <i>andante.</i></p> 
<p>8) Tribrach. v v v</p> 	<p>9) Bacchius. - - v</p> 

Örneğin: 2/2 ölçüsü, daha ziyade *alla breve*, kilise eserlerinde, füglerde ve süslü koro eserlerinde kullanılır. Bu ölçünün çok ciddi ve empatik olduğunu, ancak nota değerlerinin iki katı kadar hızlı seslendirilmesi gerektiğini, yavaş bir tempoda ise *adagio*, *grave* gibi terimlerle (sıfatlarla) belirtmelidir. Aynı durum 2/2 ölçüsünden

<sup>34</sup>William E. Chaplin, *The Cambridge History of Western Music Theory*, sf. 665

elde edilen ikişerli ve üçerli vuruşların oluşturduğu 6/4 için de geçerlidir. Ancak ölçünün doğal temposu bir nebze daha *moderato*'dur. Her iki ölçü de sekizlik nota değerinden daha kısa bir nota değerine müsamaha göstermez. 3/4'lük ölçü ise 3/2'lik gibi kilise müziği stilleri içinde yaygın değildir, ancak oda müziği ve sahne müziği stilleri içinde sıkça kullanılır. 3/4 ölçüsünün doğal temposu *minuet*'tir ve bu tempoda otuz ikilik ve on altılık nota değerlerinin birbirlerini izleyen düzende olmasına göz yumulmaz. Fakat *adagio*, *allegro* vs. gibi tempo dereceleri ile ifade edildiğinde hızla bağlı olarak, bu tempoya uyan tüm nota değerleri kullanılabilir (Chaplin, 2008).

Kimberger, ritim ve ölçü ilişkisinin tamamlayıcı öğelerine, tempo ile yapıtın ritmik yazısını etkileyen ifade terimlerini de ekleyerek müzikal hareketin fenomenlerini dönemin müzik anlayışı içerisinde açıklamıştır. Tüm bu zamansal öğelerin kompozisyon üzerindeki etkisini; özellikle barok dönem ile birlikte biçimlerin ve metrik düzen içindeki hiyerarşinin ritmik kullanımı şekillendirmiştir. Ölçü içindeki güçlü ve zayıf zamanların nitel özelliklerinin belirgin olarak ritmik kalıplar içerisinde görülebilir halde tasarlandığı bu biçimler dönemin müzik yazısında oldukça gözde olan dans sütleridir. Bu dans sütleri barok öncesi dönemlere kıyasla ölçü rakamı ile ölçü içindeki ritmik kalıpların bire bir ilişkisinin belli bir dans karakterine uygun bir şekilde düzenlenerek bir yalın enstrüman müziği özelliğine dönüşmesinden dolayı önemlidir. Bazı dans karakterinin oluşturduğu ritmik ifadelerin içindeki ölçü kurgusunda, bu kurgu içindeki ölçünün kendi yasalarıyla oluşturduğu güçlü ve zayıf zamanların, besteci müdahalesi dışında metrik düzenin nitel bir özelliği olmasının yanı sıra, bazı dans karakterlerinde de ölçü yasalarının getirdiği zaman öğelerinin dışında, bestecinin müdahalesiyle, edilgen bir şekilde düzenlenmiş, ritmik yapılar görülmektedir. Bu iki farklı ritim anlayışının müzikal sunum içindeki gelişimi ve buna paralel bir şekilde ortaya çıkacak olan yeni ritmik öğelerin, sonraki müzikal dönemlerde önemli bir zamansal kurgu öğeleri olacak olması bakımından dans sütleri ritmin ve metrik zamanın gelişimde önemli bir yer tutar.



### 2.4.1 Allemande

Allemande, barok dönemin en gözde danslarından birisidir. Fransız'lar arasında oldukça popüler olan Allemande bir Alman dansı olarak Fransız sahne müziğinde (opera ve bale) sıkça kullanılmasıyla birlikte enstrüman müziği için yazılmaya başlanan dans sütlerinde de en önemli bölümlerden biri olarak yerini almıştır.<sup>35</sup> Allemande'in metrik yapısı 4/4'lük metrik yapı (ölçü rakamı) ile düzenlenir ve eksik ölçüyle başlayarak güçlü zaman, ilk sekizlik ile son sekizlik veya son onaltılık üzerinden kullanılır (bkz. Örnek 2.4.1.1). Müzikal yazısında kullanılan ritmik kalıplar genelde noktalı dörtlük ve noktalı sekizlik ile, sıkışan ritmin stresini azaltan onaltılıklar ile sekizliklerden oluşur ve hızlı bir tempo sürecinde ilerler (bkz. 2.4.1.2).

Örnek 2.4.1.1: Allemande'in ritmik yazısı<sup>36</sup>



Örnek 2.4.1.2: Allemande içindeki sıklıkla kullanılan ritmik kalıplar<sup>37</sup>

<sup>35</sup>Özellikle François Couperin ile birlikte dönemin önemli biçimlerinden olan dans sütleri, bir çok önemli besteci tarafından tercih edilen bir form olmuştur.

<sup>36</sup>Richard A. Hudson, *The Allemande and the Tanz*, sf. 152

<sup>37</sup>A.g.k. sf. 152



### 2.4.2 Bourrée

Bourrée, İspanyol kökenli bir Fransız dansıdır. Tıkmak, doldurmak anlamına gelir ve bağ bozumu zamanında şarap ezerken söylenen bir şarkıdır. Dans suitleri içerisinde eksik ölçüyle başlayan bir diğer danslardan olan Bourrée, sebare ölçü ile düzenlenir. Birinci ve üçüncü zamanları güçlü olan bu dansın genel ritmik kalıpları dörtlük ve sekizlik notalardan oluşur. Tempo karakteri orta hızdadır.

Örnek 2.4.2.1: J.S.Bach Lute Sütü BWV 996



### 2.4.3 Courante (Corrente)

Koşmak anlamına gelen Courante, hem Fransız hem de İtalyan(Corrente) dansı olarak, ritim ve ölçü bakımından iki farklı stilde ele alınır. Fransız dansı olarak kullanıldığında metrik yapısı genellikle 3/2'dir. İtalyan stiline göre daha orta bir hızda çalınırken zayıf zamanı, eksik ölçünün tamamlayıcı vuruşu olarak gelen son vuruşta, güçlü zamanı ise birinci vuruştadır.

Örnek 2.4.3.1: J.S.Bach Fransız Süiti No.1 BWV. 812

The image shows a musical score for J.S. Bach's French Suite No. 1, BWV 812, Courante. The score is in 3/2 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece is labeled 'COURANTE.' and 'legato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

İtalyan stilindeki Corrente, Fransız stilindeki yapısından biraz daha farklıdır. Daha hızlı bir müzikal ritimle düzenlenen Corrente 3/4'lük veya 3/8'lik ölçü yapısında olup üçlü ritmik bölünmelerle ilerler. Güçlü zamanı Courante'daki gibi ilk vuruştadır (genellikle ilk sekizlikte).

### Örnek 2.4.3.2: J.S.Bach Partita No.1 BWV. 825

The image shows a musical score for a piece titled "COURANTE." by J.S. Bach. The score is in 3/4 time, marked "Vivace. (♩ = 138.)" and "p". It features a treble and bass staff with various musical notations including dynamics (p, mf, cresc., f), articulation (>), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The piece is in G minor and consists of 16 measures.

### 2.4.4 Galliard

Galliard'ın, *galliard*, *tourdion* ve *volté* başlıkları altında bilinen üç türü vardır. Bu üç tür aynı ritmik karakteristiğe sahip “beş adım” adını verdikleri beş zamandan oluşmaktadırlar. Galliard, beş adım olarak tanınmasına karşın 3/4'lük ölçü yapısındadır ve hızlı bir tempoda iki ölçülük üç zamandan oluşan cümleyle kurgulanır. Altı vuruşluk bir zaman hareketliliği içinde ilerleyen ritmik cümle eksik ölçü kullanımıyla üçüncü vuruşla giriş yapar veya altı vuruşluk zaman kurgusu içinde eksik ölçü olmadan kullanılması halinde, ikinci üç zamanlı ölçü içindeki güçlü zamanda gelen noktalı dördlük, sekizlik, dördlük dizilimindeki sekizlik, dans içinde havada kalan adım (dans içindeki adım düzeni içinde) ya da ritmik hareket ögesi olur (bkz. Örnek 2.4.4.1), bu nedenle galliard, beş adımlı dans olarak adlandırılır.

Örnek 2.4.4.1: Gailliard, Hans Leo Hassler<sup>38</sup>



### 2.4.5 Gavotte

Gavotte, dönemin balolarındaki en popüler danslardan birisidir. 4/4'lük ölçü yapısı içinde keskin, köşeli ritmik ifadeler ile ilerler. Genellikle dörtlük ve sekizlik nota değerlerinden oluşan gavotte, eksik ölçünün üçüncü vuruşuyla başlar. Nispeten orta hızda bir tempoya sahiptir ve  $\text{♩}|\text{♩}|\text{♩}|\text{♩}$  ritmik kalıbıyla müzikal hareketini devam ettirir.

Örnek 2.4.5.1:<sup>39</sup> Gavotte en style antique - G. Aldo Randegger



<sup>38</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 48

<sup>39</sup>A.g.k., sf. 49

### 2.4.6 Gigue

Gigue, İngiliz kökenli bir dans olmasıyla birlikte, “giga” adıyla İtalyan bir çeşidi de bulunur. İkisi arasındaki pek fark yoktur ve her ikisi de oldukça hızlı bir tempoya sahiptirler. 6/8'lik, 12/8'lik, 6/16'lık ve 12/16'lık gibi ölçü yapılarıyla kurgulanmasıyla nispeten daha küçük süre değerlerinden oluşur. Hızlı yapısından kaynaklı olarak vurgulu zamanlar genellikle düzenli hareket eden ritmik sürelerin dışına çıkan uzun süre değerlerindedir. Ve özellikle tizlere yönelen atlamalarda da vurgular duyulur.

Örnek 2.4.6.1: J.S. Bach Fransız Süiti No.5 BWV 816



### 2.4.7 Menuet

Menuet, barok dönem ile birlikte gözde olmaya başlayan bir Fransız dansıdır. Müzik tarihinde sadece dans süitleri içerisinde değil, birçok büyük formda da önemli bölümlerden birisi olarak kullanılan menuet, kendine özgün ritmik ve metrik yapısına istinaden biçim yapısıyla da önemlidir. 3/4'lük ölçü birimindedir ve birinci zamanda güçlü vuruşunu yapar. Genellikle orta tempo hızındadır.

## Örnek 2.4.7.1: G.F. Handel Suite No.3 HWV 350

**19. Menuet**

Violino I, II  
Viola  
Bassi  
(Violoncello,  
Violone,  
Fagotto,  
Cembalo)

11

## 2.4.8 Sarabande

Üç zamanlı ağır bir dans çeşidi olan Sarabande, bir İspanyol dansıdır. Dans sütünleri arasında hemen hemen her sütün içinde yer edinen sarabande, iki farklı ölçü düzeninde ve iki farklı ritmik kalıp içinde kullanılır. İlki 3/2'lik ölçü biriminde,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  ritmik kalıbından oluşur. İkincisi ise antik yunan metrik yapılarından en fazla kullanılan *amphimacer* ve *amphibrach* ritmik düzenlerini içerir:  $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩}$  veya  $\text{♩} \text{♩} \cdot \text{♩}$ . Sarabande ölçü hiyerarşisindeki güçlü zaman ikinci vuruştadır. Birinci zaman daha az kuvvetli bir nitel vurgu içerirken son vuruşu zayıf zamandır.

Örnek 2.4.8.1: G.F.Handel Suite in D minor HWV 437<sup>40</sup>

**Grave**

p



11

<sup>40</sup> Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 51

Örnek 2.4.8.2: G.F.Handel Suite in E minor HWV 429

Sarabande

### 2.4.9 Siciliana

Diğer dansların aksine siciliana karakter olarak daha yumuşak ve daha sakin olmasıyla ölçü içerisinde güçlü ve vurgulu zamanlar içermez. Ölçü birimi 6/8 veya 12/8'lidir. Orta bir tempoda icra edilen Siciliana, minör tonlarda kullanılarak pastoral bir ifade taşır. Sıklıkla şu ritmik kalıplarla düzenlenir:  ve .

Örnek 2.4.9.1: Organ Concerto in D minor BWV 596

Largo e spiccato. (♩=80)

(POS. Jeux doux de 8 P.)

(Bourdon de 16 et 8 P.)

(RECIT, Hautbois ou Flûte harm. ou Bourdon 8, Fl. 4 et Nasard.)

(Pos.)



### 3. RİTMİN ÖĞELERİ

Ritim ve zaman ilişkisini Messiaen, psikolojik ve evrensel zaman çevresinde şekillendirip, zamanın sonsuzluğu ve ritmin çevrilebilir devinimleriyle ele almıştır (Messiaen, 1942-1992). Onun için zaman hayatın içindeki asıl olan döngüdür. Stravinsky ritim ve zaman ilişkisinde, müzikal ifadenin benzerlik ve zıtlık yaratan etkileriyle ilgilenir: Ontolojik zamana dayanan müziğe genellikle benzerlik ilkesi egemendir. Psikolojik zamana bağlı kalan müzik ise zıtlıklarla ilerlemekten hoşlanır. Yaratım sürecinde egemen olan bu iki ilke iki temel kavrama, çeşitlik ve birlik kavramlarına tekabül eder.<sup>41</sup> Bartok ise müzikal zamanı insanın iç ritminden örgütlemiş, ritmi sosyolojik bir fenomen olarak ele almış, farklı kültürlerin adımlarıyla metrik hareketleri düzenlemiştir (Bartok, *Bulgarian Dances*, *Romanian Dances* ve *Hungarian Dances*). Ritim konusundaki incelikli ve öncelikli çalışmalarda bulunan bu üç bestecinin elde ettiği müzikal ifadenin arkasında yatan, yüzyılların devinimi içinde şekillenmiş olan ritim ve öğeleri, kimileri için belirlenmiş yasalar içerisinde kabul görmüş, kimileri için ise yeni düzenin devrimleriyle özgürleşmiştir. Bu farklı ritmik kompozisyonlarda ortaklık ritim öğelerindedir: Ölçü, tempo, aksan ve ritmik kalıplar. Müzikal zaman yaratımı bu öğelerin ilişkisi ile elde edilir. Müzikal yaratı ise bu öğelerin değişimiyle kurgulanır. Ölçü birliği geleneksel kompozisyon içinde sabit birim iken değişen vurgular müziğin devinimindeki ana öğedir. Tempo değişimleri hareketin bütünlüğündeki farklılıklardır, bu farklılıklar çağdaş yapıtlarda ise bölüm içi bölünmelerdeki değişen nabızdır. Ritim kalıpları ise müzikal cümlenin düzen değişikliğini örgütleyendir.

#### 3.1 Tempo

---

<sup>41</sup>Igor Stravinsky, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, Çev. Cem Taylan, sf. 31

Tempo, kompozisyonun hızını ve karakterinin belirleyen ve eser içindeki vuruşun ortaya çıkmasını sağlayan ritmin temel öğelerindendir. Tempo ritmin sürelerini formel yapıya sokar ve hareketin özünü yaratır. Örneğin *largo* hız terimi ile belirtilen bir geleneksel eserin ritmik yazısı, belirlenmiş olan hız teriminin karakterine uygun olan ağır ve geniş ifadeyi içinde barındıracak bir zamansal formel yapıya uygun şekilde düzenlenir. Geleneksel eserlerin temposu, metronom işareti ile veya eserin karakterini de belirtmek için kullanılan tempo terimi ile eserin başında ve eser içerisinde değişen bölümlerin, bölmelerin ritmik bağlantısında gösterilir.

Örnek 3.1.1: M. Ravel, *Miroirs*

Maurice Ravel'in *Miroirs* eserinde görüldüğü üzere, eserin hızı hem eserin karakterini belirten bir ifadeyle hem de metronom işareti ile belirtilmiştir. *Très léger* eserin karakterinin çok sakin bir yapıda olduğunu ifade ederken aynı zamanda yorumcunun vurgulardan kaçınması gerektiğini belirtirmiş olur, metronom işareti ise verilen ölçü birimi üzerinden, eserin hızlı bir tempoda olduğunu gösterir.

Örnek 3.1.2: L. van Beethoven, Piano Sonata No.17 Op.31 No.2

Örnek 3.1.3: J.S.Bach, Orhestra Suite No.2 BWV 1067

The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's Orhestra Suite No. 2 BWV 1067. The first system consists of five staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Below the staves, there are numerical fingerings: 4 3, 6 5, 7 5, 4 2, 6 4, 6, 6 3, 6 5, 7, 6 6, 6 5, 6 4, 5. The second system is marked "Lentement." and also consists of five staves. Below the staves, there are numerical fingerings: 7 6, 6 6, 7 6, 5 7, 6 6, 5. The word "tasto solo" is written in the bass staff of the second system, and "(tr)" is written above a note in the bass staff of the second system.

Örnek 3.1.2'de eserin hız belirtilmesi tempo terimiyle yapılmış, ardından gelen hız değişimi de yine tempo terimiyle gösterilmiştir. *Largo* ile esere ağır ve geniş bir ifade ile başlanılması istenilmiş, ardından gelen *Allegro* terimi ile de canlı bir karakter ile hızlı bir tempoya geçilmesi gerektiği ifade edilmiştir. J.S.Bach'ın iki numaralı orkestra süitinde de karakter ve ritim değişimi tempo terimiyle yapılmıştır. Eser bölümleri içinde gerçekleşen bu hız değişimlerine ölçü modülasyonu ya da metrik modülasyon denir. Tempo modülasyonu, art arda bağlantılı olan iki ölçünün tempo karakteri, ölçü rakamı veya ölçü içindeki vuruş biriminin ilişkisiyle yapılır. Bu ilişkilerle ölçü içinde vuruş birimi üzerinden tempo değişimi gerçekleşir.

Örnek 3.1.4: J.S.Bach, Orchestra Suite No.2 BWV 1067

Örnek 3.1.4'de görülen tempo modülasyonu vuruş birimi üzerinden gerçekleşmiştir. 4/4'lük ölçü rakamından, sebare tartımına geçilerek, ölçü içindeki vuruş birimi iki katı daha hızlandırılarak eserin devamı daha hızlı bir tempoya dönüşmüştür. Sebareden öncesindeki ölçünün vuruş birimi olan dörtlük nota süresi sebare ile birlikte ikilik nota süresiye eşitlenmiştir.

Örnek 3.1.5: Charles Ives, Piano Sonata No.2

Charles Ives'in ikinci piyano sonatında metronom işareti içerisinde gösterilen vuruş birimi eşitliği ile, Bach'ın örneğinde olduğu gibi, eserin temposu iki katı kadar daha hızlanmıştır. Buradaki değişim göstergesi ölçü rakamı üzerinden değil vuruş birimi üzerinden yapılmıştır.

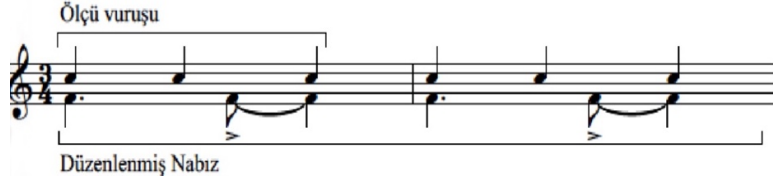
### 3.2 Ölçü

Eser içindeki sürelerin ölçümü, ritmik kurguların ve hareketin deviniminin merkezinde yer alır. Ölçü birimlerinin, ölçü rakamlarının ve bu metrik yapının yaratmış olduğu öğeler, kompozisyon içindeki müzikal zaman ritimlerinin bütünlüğünü kurgular. Ölçü düzeni içerisindeki ritmik kurguların oluşumundaki bu öğeler; nabız ve vuruştur. Vuruş, ölçü içerisinde kurgulanmış olan birim öğelerinin ritmik sürelerinin referansıdır. 3/4'lük bir ölçünün birim süresi olan dörtlük nota değeri bu ölçüdeki ritmik düzeni oluşturan temel vuruştur (bkz. Örnek 3.2.1). Vuruşlar ölçü biriminin referansı ile müzikal zaman içinde eşit bölünmelerin hissiyatını oluşturur. Bu hissiyat içerisindeki belirleyici öğeler de ölçü içindeki güçlü veya zayıf zamanlardır. Eserin müzikal zamanındaki bu güçlü ve zayıf vuruşlar düzenli yahut düzensiz bölünmeler ile nabızı ortaya çıkarır. Nabız, vuruş birimlerinin kurgulanmasıyla oluşur.

Örnek 3.2.1: 3/4'lük bir ölçünün vuruşları



### Örnek 3.2.2: Ölçü vuruşundan bağımsız düzenlenmiş nabız



Nabız, ölçü vuruşunun sabit birimleri üzerine kurgulanarak, ölçünün eşit bölünmelerinden farklı bir düzen içinde de görülebilir. Metrik düzen içindeki temel hiyerarşinin dışında bir devinim yaratarak, vuruş birimlerinden bağımsız bir düzene girer (bkz. Örnek 3.2.2). Vuruş ve nabız birbirlerinden farklı iç dinamiklere sahip olabilecekleri gibi tamamen aynı da olabilir. Bu nedenle karşılaşılabilecek bazı kaynaklarda vuruş ve nabız aynı anlamda kullanılmış bir şekilde görülebilir. (beat - pulse).

Nabız, vuruştan ortaya çıkar. Bir diğer deyişle; nabız ve vuruş birbirlerine bağlıdırlar. Vuruş ile ilişkili nabız yaratımında ölçü biriminin alt bölünmeleri de müzikal harekete ait ritmik kurgunun ölçü içindeki öğelerindendir. Bu alt bölünmeler temelde ikiye ayrılır: Düzenli bölünmeler ve düzensiz bölünmeler. Düzenli bölünmeler, ritmin tarihsel süreci boyunca sıkça üzerinde durulan iki yapı kurgusundan oluşur; ikiye bölünmeler ve üçerli bölünmeler (binary, ternary). Ölçü yapılarının oluşumundan önce bu iki bölünme ritmik modlar ve bu modların ritmik kalıpları üzerinden düşünülüyordu. Alt bölünmeler ölçü rakamlarının oluşmasıyla birlikte, vuruş süresi üzerinden ele alındı, ve müzik tarihi süresince birçok farklı düzenle tertiplendi, veya tam tersi, düzensiz yapılarla müzikal hareketin nabızı üzerinden ritmik dalgalanmalar yaratıldı. Bu bölünmeleri ana başlıkta incelemeyen önce (bkz. 3.4), düzenli bölünmelerin ikiye bölünmüş ve üçerli yapısı şöyle gösterilebilir:

Tablo 3.2.1: İkişerli ve Üçerli düzenli bölünmeler (binary, ternary)<sup>42</sup>a. *BINARY**Duple**Triple**Quadruple**Quintuple**Septuple*<sup>42</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 51

b. *TERNARY**Duple*

Musical notation for Duple rhythm. The top staff shows a sequence of notes with accents (>) and slurs (v) over groups of two notes. The bottom staff shows the corresponding bass line with a single note per measure.

*Triple*

Musical notation for Triple rhythm. The top staff shows a sequence of notes with accents (>) and slurs (v) over groups of three notes. The bottom staff shows the corresponding bass line with a single note per measure.

*Quadruple*

Musical notation for Quadruple rhythm. The top staff shows a sequence of notes with accents (>) and slurs (v) over groups of four notes. The bottom staff shows the corresponding bass line with a single note per measure.

*Quintuple*

Musical notation for Quintuple rhythm. The top staff shows a sequence of notes with accents (>) and slurs (v) over groups of five notes. The bottom staff shows the corresponding bass line with a single note per measure.

*Septuple*

Musical notation for Septuple rhythm. The top staff shows a sequence of notes with accents (>) and slurs (v) over groups of seven notes. The bottom staff shows the corresponding bass line with a single note per measure.



Ölçü rakamı ile gösterilen metrik düzenler ve ölçü birimleri, müzik tarihinde uzunca bir süre sabit ritim sayacı olarak kullanılmıştır. Ancak, dönemlerin değişen müzik estetiği ile birlikte ritmik desenlerin kullanılması da daha karmaşık hale gelmiş ve bu ritimleri ölçen tartım birimlerinde de değişkenlik görülmeye başlamıştır. Bu değişimler sonucunda “farklı ölçüler” (çoklu ölçüler) müzikal zamanın içinde yerini alır. İki çeşit “farklı ölçüler” mevcuttur: İlki, sıralı farklı ölçüler (multimeter), ikincisi ise eş zamanlı farklı ölçülerdir (polymeter). Sıralı farklı ölçüler, ölçü rakamı ilişkisiyle ardışık olarak veya belli aralıklarla metrik yapının değişmesi sonucu oluşan dizilimlerdir. Sıralı farklı ölçüler ile müzikal zaman, genellikle ölçü bölünmelerinin (ikişerli ve üçerli, binary ve ternary) değişimi ile gerçekleşir. Erik Satie örneğinde olduğu gibi (bkz. Örnek 3.2.3) sıralı farklı ölçü yapısı ikişerli ve üçerli ölçü birimlerinin genişleyip daralması, ortak süre değeri olan dörtlük birim vuruşu üzerinden gerçekleşmiştir.

Örnek 3.2.3: Erik Satie, Jack in the Box

entr'acte  
vif

Örnek 3.2.4: Bela Bartok, Three Hungarian Folksongs From Csik

Bir diğerk örnek olan (bkz. Örnek 3.2.4) Mussorgski'nin Bir Sergiden Tablolar eserinin *Promenade* bölümünde, sıralı farklı ölçülerin ilişkisinin basit (5/4) ve bileşik (6/4) ölçüler arasında, dörtlük nota birimi üzerinden yapıldığı görülür. Ancak buradaki ayrıntı iç bölünmelerinin farklı kurgulanmamış olmasıdır. Her iki ölçü biriminde de sürekli tekrarlanan dörtlük süre değerleri, ölçü değişimindeki vuruş hissiyatını artı bir, eksi bir dörtlük süre değeri ile genişleme ve daralma üzerine kurgulamıştır; hissedilen değişim, basit ve bileşik ölçünün prensiplerinden olan ikişerli ve üçerli bölünmelerden daha çok, bir dörtlük süre değerinin zaman üzerindeki yer değişimindedir (artarak veya eksilerek).

Örnek 3.2.4: M.Mussorgsky: Pictures at an Exhibirion



Eş zamanlı farklı ölçüler ritmik modların kullanıldığı Erken Rönesans'dan bu yana sıklıkla kullanılan müzikal zaman tekniklerindedir. Eş zamanlı farklı ölçüler, birden fazla müzikal hattın eş zamanlı olarak farklı ölçü birimleri ile düzenlenmesi sonucu, metrik yapı içindeki güçlü zamanların birlikteliğinin bozulmasıyla elde edilir. Ölçü içindeki ritmik dinamikleri bağımsız olsa da, genelde birbirleriyle ortak birimlere veya ortak paydada kesişen ölçü birimlerine sahiptirler. Örnek 3.2.5'de Vitali'nin *Bailetto*'sunda üç farklı ölçü biriminden oluşan üç partinin eş zamanlı ilerlediği görülmektedir. İki üçerli, bir de ikişerli ölçü düzeninde olan bu metrik düzenler (basit

ve bileşik düzenler), en alt partideki dört ölçümlük ilerleyişin döngüsünü tamamladığı her ritmik kalıp sonunda ana vuruşa denk düşerek metrik zaman içinde beraberliklerini sağlayacaklardır.

Örnek 3.2.5: G.B. Vivaldi, Balletto<sup>43</sup>



Örnek 3.2.6: W.A. Mozart, Don Giovanni<sup>44</sup>

DON GIOVANNI

Vie - ni con me — mia vi - tal Vie - ni

MASETTO

La - scia - mi! Ah, nol Zer -

<sup>43</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 6

<sup>44</sup>A.g.k. sf. 6

Sıralı farklı ölçülerin bir türü olarak da görülebilen diğer farklı (çoklu) ölçü çeşidi de ardışık ölçülerdir (metrical sequences). Sıralı farklı ölçülerde olduğu gibi ardışık ölçülerde de ölçü rakamları sıralıdır. Aralarındaki en temel fark ardışık ölçülerin düzenli bir sıralama ile tekrar ediyor olmasıdır.

Örnek 3.2.7: A. Scriabin, Prelude Op.11 No.16

The image shows a musical score for A. Scriabin's Prelude Op.11 No.16. The title is "Misterioso M.M. = 160-168 sotto voce". The score is in 5/8 and 4/8 time signatures. It features a sequence of measures with triplets and dynamic markings like "p", "cresc.", "dim.", and "una corda". The score is written for piano and includes a bass clef and a treble clef.

Ardışık ölçüler, Örnek 3.2.7'de de görüldüğü gibi genellikle eserin başında ve bu dizilimin gerçekleşeceği bölüm öncesinde, sıralamasıyla birlikte gösterilir. Scriabin, eserinde ardışık dizilimin 5/8 + 4/8'lik bir metrik düzende gerçekleşmesi gerektiğini belirtmiştir. Eserde, vuruş birimi sabit olan (sekizlik) iki basit ölçünün sıralı dizilimi verilmiştir. Ardışık ölçülerde zaman zaman sıralama değişebilir veya kırılabilir. Eğer farklı bir ölçü birimine geçiş yapılmıyorsa bu önceden gösterilmiş olan sıralı dizilimden biri ile devam edildiği anlamına gelir. Ölçü içindeki vuruş birimi ile hangi ölçü düzeninde olduğu saptanır. Örnek 3.2.7'nin ikinci satırındaki, ardışık ölçü yapısında kırılma yaşanmış ve 5/8'lik ölçü düzeniyle, üç ölçülük ritmik desen tekrarı gerçekleşmiştir.

### 3.3 Aksan

Aksan, kompozisyon içindeki ritimlerin düzenlenmesindeki en önemli etkin unsurlardandır, Antik Yunan şiirlerinin fonetik yapısında olduğu gibi müzikte de uygulanmış olup, ölçü biriminin içindeki nitel güçlü zamanların dışında edilgen olarak da ele alınarak, müzikal hareketin çeşitliliğine fırsatlar yaramıştır. Aksan, eserin müzikal zamanın en dinamik öğelerindendir, metrik yapıların vuruşlarını ve de nabzın içindeki ritmik hareketlerin dengesiyle oynayarak, eser içindeki müzikal zamanın yapısındaki kalıplaşmış tekdüzeliği kırar. Aksansız bir müzikal sunumda gerçek bir hareket algısı görülmez ve ritmik cümleler, yapılar, belli belirsiz bir ayrıntıya dönüşebilir. Aksan, vuruş ve nabzı ortaya çıkararak ritmik desenlerin müzikal zaman içindeki yerlerini konumlandırarak eserin hareket özünü yönlendirir. Ritmik desenleri görünür kılan aksanın sekiz çeşidi vardır: Bunlar, dinamik aksan, agogik aksan, metrik aksan, armonik aksan, kütleli aksan, perde aksanı, motif aksanı ve süsleme aksanıdır.<sup>45</sup>

#### 3.3.1 Dinamik Aksan

Dinamik aksan, sesin yüksekliği üzerinden vurgunun elde edildiği aksan türüdür. Güçlü bir artikülasyonun doğurduğu bir atak ifadesidir. Genellikle, “>” “^” “*f*” artikülasyon ve ifade şekilleriyle gösterilir. Her ne kadar yapılacak olan aksanın ses yüksekliği belirtilebilir olsa da, zaman zaman dinamik aksanın ifade şekli ve vurgulanacağı ses yüksekliği icracıya bırakılabilir.

<sup>45</sup>“Dynamic, agogic, metric, harmonic, weight, pitch, pattern, and embellished.”, Paul Creston, *Principles of Rhythm*. sf. 28

Örnek 3.3.1.1: Dinamik aksan, S. Rachmaninoff, Piano Sonata No.2 Op.36



### 3.3.2 Agogik Aksan

Agogik aksan, kısa ve uzun nota değerleri ilişkisindeki uzun nota değerine yapılan aksan çeşididir. Armoni ile yönlendirilen melodik bir çizginin ritmini açıklayan en etkili aksan türüdür. Bu aksan türünde tekrar edilen sesin ilk vuruşu da uzun ses olarak algılanır. Aynı zamanda eksik ölçüden sonra gelen ilk uzun sese yapılan aksan da agogik aksan çeşidi olarak kabul görür.

Örnek 3.3.2.1: Agogik aksan, W. A. Mozart, Eine Kleine Nachtmusik K.525



Senkoplu bir ritmik düzeninin oluşturduğu güçlü vuruş kayması sonucunda görülen vurgu da genellikle agogik aksan türündedir. Bu senkoplu ritmik düzen özellikle kısa ve uzun nota değerlerinin sıralı ilişkisiyle oluşan bir senkop yapısında ise, genellikle uzun süre değerine agogik aksan uygulanır.

Örnek 3.3.2.2: Senkop içindeki agogik aksan L. van Beethoven String Trio  
Op.3 No.1



### 3.3.3 Metrik Aksan

Ölçü birimi içerisindeki doğal (nitel) güçlü vuruş üzerinden uygulanan aksan türü metrik aksan türüdür. En temel aksan çeşidi olan metrik aksan, ölçü birimi içerisindeki temel güçlü ve zayıf vuruş prensibine dayanır.

Örnek 3.3.3.1: Metrik aksan, L. van Beethoven Symphony No.7 Op.92,  
Allegretto



### 3.3.4 Armonik Aksan

Armonik aksan, akor bağlantılarının çekim güçleri üzerinden ve de uyumlu, uyumsuz ses bağlantılarının yoğunluğuna istinaden uygulanan bir aksan türüdür. Bu akor bağlantılarının armonik hiyerarşisi, aksanın yönünü belirleyecek en temel yoldur. Eksene veya eksen benzeri kalıba uygun akorlara yönelmek (kadanslar) bu baskıyı güçlendirir. Akora uyumsuz seslerin vurgu yoğunluğu da çözülecek olan uyumlu sese göre değişim gösterebilir, ancak uyumsuz seste aksan hem müziğin içinden doğan bir gereksinim (nitel), hem de edilgen bir yorumdur. Tüm bu bağlantılardaki ana prensip, uyumsuz sesin veya çekim gücü yoğun olan akorun, ölçü içerisindeki nitel güçlü zamanda veya güçlendirilmiş zamanda kullanılmasına yöneliktir, bu nedenle armonik aksan, agogik ve dinamik aksanla benzerlik taşımaktadır.

Örnek 3.3.4.1: Armonik aksan, L. Van Beethoven Strings Quartet No.18 No.4



### 3.3.5 Kütlesel Aksan

Ölçü içerisindeki ritmik motifin tekil kuvvetini, destek seslerle veya akorlarla katmanlı bir yoğunluğa dönüştüren aksan türüne kütleli aksan denir. Kütleli aksan, armonik aksana göre belirli bir hiyerarşi düzeni gözetmez, daha çok bir ifade yoğunluğudur, düzenli bir bağlantı içinde de görülebilir.



Örnek 3.3.5.1: Kütlesen aksan, L. Van. Beethoven, Piano Sonata Op.31  
No.3<sup>46</sup>

Örnek 3.3.5.2: Kütlesen aksan, J. Brahms, Intermezzo Op.116 No.5<sup>47</sup>

### 3.3.6 Perde Aksanı

Perde aksanı, kompozisyon içindeki ritmik kalıpların oluşturduğu ardışık seslerin en tiz ve en pes notalarında görülen nitel aksanlardır. Buradaki pes ve tiz sesler, müzikal cümlenin yapısal olarak dengesini kurduğu ses genişliğinin en ucunda kalmış olanlardır. Nota üzerinde sesler arasında bu fark önceden görülebilir olup,

<sup>46</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 31

<sup>47</sup>A.g.k., sf. 31

edilgen bir aksan icrasıyla etkili bir ifade içinde olabileceği gibi, cümle yapısının getirmiş olduğu içsel bir dengeyle, nitel olarak da kendi aksanını doğurabilir.

Örnek 3.3.6.1: Perde aksanı, A. Soler, Fandango R.146



### 3.3.7. Motif Aksanı

Belli bir ritmik kalıbın tekrarlarıyla birlikte ortaya çıkan aksan türüdür. Önceden belirlenen, hatları ortaya çıkarılan bu ritmik kalıplar, müzikal zaman içindeki tekrarlarıyla ölçü içindeki güçlü ve zayıf zaman hiyerarşisini kırabilir ve bu hiyerarşi dışında kendi yapılarını gösterilir kılan aksanlarla bütünleşirler. Ölçü biriminin getirdiği nitel vuruşların dışında olabildiği gibi, ölçü içindeki vurgu hiyerarşileriyle de denge gözetebilirler, böylece dinamik aksana uygun bir usulde de ele alınabilirler.

Örnek 3.3.7.1: Motif aksanı, S. Rachmaninoff 9 Etudes Tableaux Op.39

No.1



Örnek 3.3.7.2: Farklı partiler ile birlikte kurgulanan motif aksanı, A. Scriabin

Prelude No.14 Op.11



### 3.3.8 Süsleme Aksanı

Önceleme (*appoggiatura*), çarpma (*acciaccatura*), mordan (*mordent*) ve tril (*trill*) gibi melodik yapıların öğeleri olan süsleme hareketleriyle yapılan vurgulara süsleme aksanları denir. Süslemeler melodik bir hareket olarak düşünüldüğü gibi ritmik bir hareket olarak da ele alınabilir. Süsleme aksanları nota değerini paylaşacak şekilde (esas sesin öncelemesi olarak) kullanıldığında armonik aksanla benzerlik taşırlar. Nota değerinin süresi dışından yapıldığında ise metrik aksana dönüşen, güçlü zamana yönelik bir yoğunlaşmaya da neden olabilir. Süsleme aksanı belli bir aksan

türü olmasına karşın var olan aksanların yoğunluğunu sıkılaştırarak bir ara öge olarak da kullanılır.

Örnek 3.3.8.1: Süsleme aksanı, F. Couperin, Allemande a 2 Clavecins  
Neuvieme Ordre

Örnek 3.3.8.2: Süsleme aksanı, Jean P. Rameau Suite d'Après No.2  
L'Egyptienne

Örnek 3.3.8.2’de uygulanan mordanlar, ritmik bir hareketlilik içerisinde olan eserdeki anlık zamanı askıya almasıyla, dönemin süsleme anlayışını, özellikle zayıf zamanlara uygulamıştır. Rameau’nun bu eserinde tekrar sesleri de mordan olarak düşünülmelidir; özellikle güçlü zamandan sonraki ikinci tekrardan itibaren. Süslemeler, her döneme ve bu dönemlerin üslubuna göre farklılık gösterebilir, ancak her zaman ana ses üzerinde yoğun bir baskı uygulayarak vurguyu oluşturur.

### 3.4 Ritmik Yapılar

Ritmik yapılar, müzikal dönemlerin estetiği içinde kullanım organizasyonlarının değişiklik gösterdiği yapılardır. Geleneksel kompozisyonlar içinde metrik birimler üzerinden düzenlenen yapılar olmakla birlikte, düzensiz olarak da kurgulanabilen hareketlerin bütünü oluşturulan organizasyonlar da olabilirler. Ritmik yapıların ölçü rakamlarıyla olan ilişkileri, metrik birimlerin iç dinamizmine bağlı olabilir, ayrıca metrik düzenin dışına çıkan ya da tamamen dışında ritmik ifadenin eşitliğini bozacak kurgular içinde de görülebilirler. Bu farklılıklar içerisinde ritmik yapıları ölçü rakamına bağlı yapılar içinde ele alındığında ölçü biriminin üstünde genişleyebilir veya daralmaya da gidebilir. Ritmik yapıların bu çeşitliliğini oluşturan üç çeşidi vardır: Düzenli alt bölünmeler, düzensiz alt bölünmeler ve de örtüşen ölçüler. Örtüşen ölçüler, düzenli alt bölünmeler ve düzensiz alt bölünmeler ile birlikte de görülebilir.

#### 3.4.1 Düzenli Alt Bölünmeler

Düzenli alt bölünmeler, eşit olarak bölünebilen ölçü birimlerinde görülen yapılardır. Düzenli alt bölünmeler ölçü içindeki düzenin eşit olarak bölünebilmesiyle oluşur. Düzenli alt bölünmeler her ne kadar ölçü içindeki düzene uygun olarak

şekillense de, farklı bir nabız içinde de duyulabilir. Bazen de amaç bu yönde olduğu için, alt bölünmelerde kurgusal farklılıklar görülür. Ancak nabız ile ölçü vuruşu birbirleriyle ortak denklemedirler ve ortak paydada buluşurlar. Örneğin eşit olarak bölünebilen ölçü rakamlarından olan 6/8'lik ele alınırsa; 6/8'lik eşit bölünebilen iki vuruşa sahiptir, ancak eşit olarak üçe de bölünerek üç zamanlı vuruş yapısına sahip bir ölçü düzenine de girebilir, yani 3/4'lük bir ölçü yapısını da duyurabilir. Bu ilişkide ortak payda ilişkisi görülür. Eşit olarak üç zamana bölünebilen 9/8'lik, iki zamana bölünemese de, 18/16'lık ölçü birimi ile ortak paydada buluşabilir ve eşit olarak hem iki hem de üç zamanlı vuruşlara bölünebilen alt bölünmelere sahip olabilir. Bu değişim, ölçünün güçlü vuruşlarına karşıt nabızlar yaratabilir (bkz. Örnek 3.4.1.1).

Örnek 3.4.1.1: 3/4'lük 6/8'lik ilişkisi<sup>48</sup>

a. *Fugue No. 10, Book 1, Well-Tempered Clavier* – J. S. Bach



<sup>48</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 54

b. *1st Movement of Symphony No. 2* – Brahms



c. *Dance of the Apprentices from "Die Meistersinger"* – Wagner



d. *Scherzo in E major, Op. 54* – Chopin



e. *Valse No. 7 of "Valses nobles et sentimentales"* – Ravel



Örnek 3.4.1.2: 6/8'lik 3/4'lük ilişkisi<sup>49</sup>

a. *Aufschwung from Fantasiestücke, Op. 12* – Schumann



b. *Berceuse, Op. 57* – Chopin



c. *Aragonaise from "Le Cid"* – Massenet



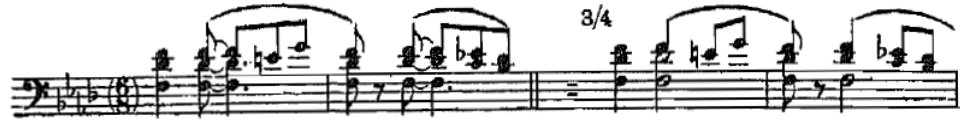
<sup>49</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 55

Örnek 3.4.1.2'nin devamı:

d. 3rd Movement of "Scheherazade" – Rimsky-Korsakov  
= 8/4



e. Ballade, Op. 47 – Chopin



f. Capriccio, Op. 76 No. 8 – Brahms

= 3/2



g. Capriccio, Op. 76 No. 5 – Brahms

= 3/4



Düzenli alt bölünmelerin bir diğer türü ise; ikişerli ve üçerli zamana sahip ölçü birimlerinin iç bölünmelerini genişleterek veya daraltarak, ölçü vuruşu ile nabzın farklı zaman hareketlerine dönüştürüldüğü türdür. Örnek olarak 2/4'lük bir ölçü rakamı ile gösterilen bir metrik yapı, dörtlük veya sekizlik nota değerleri üzerinden üçleme, altılama vb., sıkıştırılmalarıyla üçerli zaman düzenine dönüşebilir.



Örnek 3.4.1.3: 2/4'lük 3/4'lük ilişkisi<sup>50</sup>

a. *Intermezzo, Op. 76 No. 6* – Brahms



b. *Etude, Op. 10 No. 5* – Chopin



Örnek 3.4.1.4: Diğer ikişerli ve üçerli bölünmelerin ilişkileri<sup>51</sup>

a. *Ballade, Op. 38* – Chopin



b. *Prélude, Op. 56 No. 1* – Scriabine

(syncopated)



<sup>50</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 57

<sup>51</sup>A.g.k. sf. 58

Bir diğerk ikişerli bölünmelerden olan 4/4'lük metrik düzen, iki, dört ve sekiz vuruşa eşit olarak bölünebilir. Düzenli alt bölünmeleriyle elde edilebilecek diğerk bölünmeleri ise üç, beş ve altı eşit vuruştan oluşabilir.

Tablo 3.4.1.1: 4/4'lük metrik yapının alt bölünmeleri

The image displays a series of musical staves illustrating the subdivision of a 4/4 measure. The first staff shows a single whole note (semibreve) in 4/4 time. The second staff shows two half notes (minims). The third staff shows four quarter notes (crotchets). The fourth staff shows two groups of two eighth notes (quavers). The fifth staff shows four groups of three eighth notes, each marked with a '3' above the group. The sixth staff shows three groups of three eighth notes, each marked with a '3' above the group, and a bracket below each group labeled '1.', '2.', and '3.' respectively. The seventh staff shows six groups of two eighth notes, each marked with a '3' above the group, and a bracket below each group labeled '1.' through '6.' respectively. The eighth staff shows five groups of five eighth notes, each marked with a '5' above the group, and a bracket below each group labeled '1.' through '5.' respectively. The ninth staff shows a single group of five eighth notes, marked with a '5' above the group, and a bracket below the group.

Örnek 3.4.1.5: Düzenli alt bölünmelerin kullanımı<sup>52</sup>

a. *Rhapsody, Op. 79 No. 2* – Brahms

6/4

b. *O gatinho de papelão* from “*Próle do bebê*” – Villa-Lobos

6/4

c. *O boisinho de chumbo* from “*Próle do bebê*” – Villa-Lobos

6/4

d.

6/4

<sup>52</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 61

Bu vuruş ve nabız dengeleri daha önce de üzerinde durulduğu gibi ölçü birimlerinin alt bölünmelerine yönelik hazırlanan ortak payda sağlamasıyla kolayca düzenlenebilir. 4/4'lük bir metrik düzeni beşerli vuruş yapısına sokabilmek için, ilk önce bu iki değerin kesişeceği ortak sayıyı bulmak gerekir; bu ortak sayı da dört ile beşin birbirlerine olan çarpımıyla elde edilen yirmi sayısıdır. Bu sonuç dörderli ve beşerli yapının, yirmi nota sonunda aynı vuruş üzerinde eşitleneceği anlamına gelir (bkz. Örnek 3.4.1.5 d.). Düzenli alt bölünmeler ile elde edilen çeşitli metrik düzenler için verilen örnekler en temel ölçü birimlerinden yola çıkılarak derlenmiştir. Bu örneklerin beraberinde düzenli alt bölünmeleri oluşturabilecek ölçü birimleri, en yalın haliyle şöyledir:

Tablo 3.4.1.2: İki eşit zamanlı vuruşlar üzerine çeşitlemeler

6/8  $2 \times 3 = 6/4$   $2 \times 3 = 2/2$   $= 10/8$   $2 \times 5$

$= 18/16$   $2 \times 9 = 18/8$   $2 \times 9 = 6/4$   $2 \times 6 = 30/16$   $2 \times 15$

Tablo 3.4.1.3: Üç eşit zamanlı vuruşlar üzerine çeşitlemeler

$= 3/4$   $3 \times 2 = 3/2$   $= 3/2$   $3 \times 4 = 3/2$

$= 15/18$   $3 \times 5 = 3/4$   $3 \times 2 = 3/2$   $3 \times 2 = 3/2$

$= 3/2$   $3 \times 4 = 3/2$   $= 3/5$

### 3.4.2 Düzensiz Alt Bölünmeler

Ölçü yapısının zamansal bütünlüğünü oluşturan temel vuruşlarının eşit olmayacak şekilde ele alınması sonucu ortaya çıkan düzensiz alt bölünmeler, müzikal hareketin tekdüzeliğini değiştirerek, tekrarlı düzensizliklerle ritmik kompozisyonu ilerletir. Bu tekrarlı düzensizlikler, sabitlenmiş ölçü rakamından yola çıkılarak oluşturulmuş alt bölünmelerdir. Geleneksel müzik yazımında bu düzensiz alt bölünmeler sabitlenmiş ölçü birimleriyle gösterilirken, durmadan gelişen müzik yazısı ile beraber yenilenen ritim yazısı da bu sabitlenmiş ölçü birimlerini değiştirerek, düzensizlik kurgusunu özgürleştirmiştir. Her seferinde farklı alt bölünmeler görülebilir.

Düzensiz alt bölünmeler ile düzenli alt bölünmelerin ortak ölçü birimlerinden olan 5/4'lük ve 4/4'lük metrik yapılar, düzensiz alt bölünmelere uygun olarak da ele alınabilir. Örneğin, 5 zamanlı bir ölçü yapısı, beş eşit parçayla düzenli bir yapıda çoğaltılabilirken, düzensiz bir bölünmeyle 3+2 veya 2+3 şeklinde iki vuruşa ayrılabilir. Bu iki vuruş eşit bölünmüş süre değerlerine sahip olmadığı için 5/4 ölçü birimi düzensiz alt bölünmelerle, değişen bir ölçü yapısına sahip olmuştur. 4/4'lük ölçü rakamı da düzenli alt bölünmelere sahipken, aynı zamanda da sekizlik nota süreleriyle oluşturulabilecek; 3+2+3, 2+3+3, 3+3+2 düzenleriyle, üç ve sekiz zamandan oluşan alt bölünmelere sahiptir. Bu düzensiz bölünmeler antik yunandaki en temel kısa ve uzun ilişkisiyle kurulan metrik yapıları hatırlatır; bu nedenle bu düzensiz bölünme yapısı çok eskidir. Ancak, 19.yüzyıl ikinci yarısı itibariyle, dünyanın küçülmeye başlaması, başka kültürlerin halk müziklerinin de tanınmaya başlamasına vesile oldu. Böylece bilinen düzensiz alt bölünmelere, kulağa yeni olarak gelebilecek şu metrik düzenler eklenmeye başlandı: 3+2+2, 2+2+3, 2+3+2 sıralamasıyla kurgulanabilir yedi süreli birimler, 4+5, 5+4, 4+2+3, 4+3+2, 2+2+2+3, 2+2+3+2, 2+3+2+2, 3+2+2+2 sıralamasıyla kurgulanabilir dokuz süreli birimler, on bir süreli, on üç süreli birimler vb.

Ölçü yapılarından, eşit vuruş sürelerine ayrıştırılmadığı sürece, her türlü sıralamayla kurgulanabilen farklı birçok düzensiz alt bölünmeler kurgulanabilir. Bu alt bölünmeler, geleneksel kullanım şekillerinin yanı sıra; Doğu Avrupa kültüründe bolca bulunan, aksayan, tek düze ritim yapılarını bozan bir ölçü düzeninde de ele alınabilir.

### Örnek 3.4.2.1: Düzensiz alt bölünmelerin kullanımı

#### a) Maurice Ravel Trio in A minor

3+2+3 düzensiz alt bölünme ile kurgulanmıştır:



#### b) Bela Bartok, Six Dance in Bulgarian Rhythm No.5



#### c) Bela Bartok, Six Dance in Bulgarian Rhythm No.1



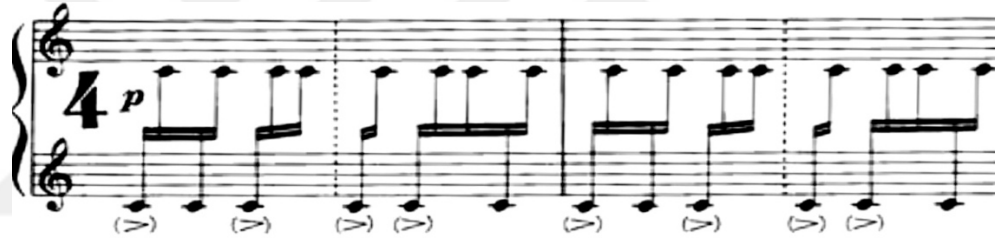
d) Bela Bartok, Mikrokosmos No. 103 Vol. IV

4+5 düzensiz alt bölünme ile kurgulanmıştır:



e) Ahmed Adnan Saygun Eudes on Aksak Rhythms Op. 38 No.1

4 vuruşa bölünmüş olup, 4+3 + 2+5 düzensiz alt bölünme ile kurgulanmıştır.



### 3.4.3 Örtüşen Ölçüler

Örtüşen ölçüler, sabit bir metrik yapının içindeki müzikal cümlenin ritmik deseniyle birlikte diğer ölçüye taşması sonucu ortaya çıkan yapılardır. Bu oluşum ölçü rakamı ile özellikle belirtilmez, eser içindeki cümle ve ritim desenler üzerinden seçilerek ortaya çıkarılır. Sıralı farklı (çoklu) ölçülere benzese de, tam olarak onlarla bir tutulması yanlış olur. Çünkü örtüşen ölçülerde, güçlü ve zayıf zamanlar, konum dışı kalarak ve görünen ölçü düzeninden çok, müzikal cümlenin ve ritmik desenlerin oluşturduğu yapay bir ölçüye aittirler. Metrik yapıların düzenli kullanılmadığı Rönesans ve öncesi dönemlerin ritmik kalıpları üzerinden kullanılan müzikal zaman, günümüz metrik yapılarıyla incelendiğinde, örtüşen ölçüler sıklıkla görünebilir:

Örnek 3.4.3.1: Örtüşen ölçüler<sup>53</sup>

a) Jacobus Gallus, Ecce Quomodo Moritur

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes frequently throughout the piece, as indicated by the numbers above the staff. The lyrics are written below the notes.

7/4      3/4      3/2      8/4

Ec - ce, quó - mo-do mó - ri-tur jú - stus, et

3/4      3/2      3/4      5/4

né - mo pér - ci-pit cór - de, et né - mo pér - ci-pit cór -

8/4      4/4      5/4      2/4      4/4      7/4

de. Ví - ri jú - sti tol-lún - tur et né - mo con-si - de -

6/4      5/4      2/4      4/4

rat: a fá - ci-e i - ni-qui - tá - tis sub - lá - tus

5/4      3/4      4/4      3/4

est jú - stus, et é - rit in pá - ce me-mó - ri - a

3/2      3/4      4/4      3/4      4/4

e - jus, et é - rit in pá - ce me-mó - ri - a e - jus.

2/4      3/4      4/4      3/4      5/4      3/4      5/4

In pá - ce fá - ctus est ló - cus é - jus et in Sí - on ha -

4/4      6/4      3/4      5/4      4/4      5/4

bi-tá - ti - o é - jus, et in Sí - on ha - bi - tá - ti - o é - jus.

<sup>53</sup>Paul Creston, *Principles of Rhythm*, sf. 97



## b) Giovanni P. Palestrina, Stabat Mater

Fac ut te - cum lu - ge - am fac ut ar - de - at cor me -  
um, in a - man - do Chris - tum De - um, ut si - bi com - pla - ce - am.

## c) R. Schumann, Trümerei Scenes from Chilhood Op.15

## d) C. Debussy, Prélude à l'Après-Midi d'un Faune

Örneklerde de görüldüğü üzere örtüşen ölçülerin temel dayanağı zaman zaman ritmik desenlerken, (bkz. Örnek 3.4.3.1, a ve b) zaman zaman da müzikal cümlelerdir (bkz. Örnek 3.4.3.1 c ve d). Schumann'ın *Trümerei* eserindeki örtüşen ölçülerin bölünmelerini analiz ederken dikkat edilmesi gereken, müzikal cümlenin hareketi ve onunla beraber ilerleyen armonisidir. Ancak sadece bu iki müzikal öge ile bu sonuca ulaşmak tam anlamıyla sağlıklı bir sonuç vermeyebilir, bu nedenle örtüşen cümleleri bulmak için üçüncü ölçüdeki önceleme ile gelen agogik aksanı görmek, ardından gelen ritmik kalıplar ile oluşacak motif aksanlarını analiz edip, tüm bu öğeleri referans olarak

düşünmek gerekmektedir. Sadece ritmik yapıların detaylarını ortaya çıkarabilmek için değil, eserin tüm ritmik ve metrik özelliklerini analiz edebilmek için her ögenin değeri büyüktür.



#### 4. İGOR STRAVİNSKİ'NİN HAYATINA GENEL BİR BAKIŞ VE ÜÇ BÖLÜMLÜ SENFONİ'NİN RİTMİK VE METRİK YAPISININ İNCELENMESİ

İgor Stravinski, döneminin müziği içerisindeki müzikal zamanı, kompozisyonun temel kurgu öğelerinden biri haline getirmiş en önemli bestecilerden birisidir. O zamana kadar, genellikle kabul gören temel ritmik unsurların, sabit vuruşların ve nabızların, organize kurgulanan metrik yapılar içerisinde ele alınmasına karşın Stravinski, tüm bu öğeleri bir hareket çemberi içerisinde iç içe geçirerek, kompozisyon yapısını, zaman öğelerinden olan form kurgusunu, klasik düzenin dışına çıkarmıştır. Formu geleneksel bir düzlemde işlemesine ek olarak metrik ve ritmik yapılarla da işlemiştir. Zaman zaman, Stravinski'nin eserlerinin form blokları içinde, melodi dahi görülmeyebilir, onun yerine ritmik kalıplar ile metrik yapıların dışına çıkmış nabız düzenleri form kurgusunu ilerletir. Kuşkusuz ki eserlerindeki zaman öğelerinin kompleks kullanımı, bale müziği için bestelemiş olduğu bir çok eser ile birlikte kompozisyon yaratımındaki sürecine dahil olduğu söylenebilir.

##### 4.1 İgor Stravinski'nin Hayatına Genel Bir Bakış

İgor Stravinski (1882-1971), Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Turgenyev ve Çehov gibi önemli yazarların Rus kültürünü ve hayatını dünyaya tanıttıkları bir dönemin içinde, 1882 yılında Rusya'nın Oranienbaum kasabasında dünyaya gelmiştir. Opera sanatçısı olan babası Fyodor Stravinsky'nin, müzikal gelişimindeki yeri büyüktür. Küçük yaşından itibaren opera müziğine aşina olan Stravinski, müziğe ilgisini hem operaya olan sevgisi hem de babasına olan hayranlığı ile bütünleştirmiştir.

*Aynı kış, başka bir lirik eser duyduğumu hatırlıyorum ancak bu eser ikinci sırada yer alan Alexander Serov tarafından bestelenmişti ve bu eserle birlikte*

*sadece dramatik aksiyondan etkilenmiştim. Babam başroldeydi ve rolüyle Petersburg halkı tarafından çok beğenilmişti. Zamanının tanınmış sanatçılarından birisiydi. St. Petersburg Konservatuarı'nda İtalyan metodu ile öğrenim gördüğü güzel bir sese ve inanılmaz bir tekniğe sahipti ve tüm bunlara ek olarak o zamanların opera sanatçılarındaki çok az görülen büyük bir dramatik yeteneğe sahipti.<sup>54</sup>*

Stravinsky'nin gençlik zamanlarındaki en etkilendiği besteci, her genç Rus besteci gibi, Mikhail Glinka olmuştur. Glinka'nın güçlü kompozisyon dilinin yanı sıra, Rus halk müziğinden ve danslarından etkilenerek kullandığı melodik hatlar ve ritimler, zamanının tüm genç Rus bestecilerini etkilemiştir.

*(...) sadece Glinka'nın müziğinin kendisi değil aynı zamanda onun orkestrasyonu da müzik sanatının mükemmel bir anıtı olarak kalmaya devam ediyor, yani zeka, müziğinin tınısının mükemmel dengesinde, enstrümantasyonun hassas ve çok seçkin olmasında; enstrüman seçimini ve onları birbirlerine kaynaştırmasından bahsediyorum. Müzikle olan ilk temasımda böyle büyük bir başarıyla (chef d'œuvre) karşılaşmış olduğum için çok şanslıydım. İşte bu yüzden Glinka'ya karşı olan tavrım her zaman sınırsız bir şükran oldu.<sup>55</sup>*

Petersburg Üniversitede hukuk eğitime başlamış, bir yandan da müziğe olan ilgisini sürdürmüş, müzik camiasından tanışmış olduğu insanlardan biri olan İvan Pokrovski sayesinde, Gounod, Bizet, Delibes ve Chabrier gibi Fransız bestecilerinin de eserlerini tanıyabilme fırsatını yakalamıştır. Müziğe olan ilgisini ve çalışmalarını kendi çabalarıyla devam ettirmesinin yeterli olmadığını farkına varan Stravinski, dönemin en başarılı Rus bestecilerinden olan Rimski Korsakov'un (1844-1908) öğrencisi olmuştur. Özellikle orkestrasyon dili Rimski Korsakov'un etkisinde gelişmiş ve Korsakov'la birlikte çalıştığı ilk eseri olan *Op.1 Mi bemol majör Senfonisi* (1907), Stravinski tarafından Korsakov'a adamıştır. Korsakov'un ölümünden sonra onun

<sup>54</sup>Igor Stravinsky, Stravinsky: An Autobiography, sf. 8

<sup>55</sup>A.g.k. sf. 8

anısına düzenlenen konserde, Stravinski'nin *Scherzo Fantastique* ile *Feu d'Artifice* orkestra eserleri seslendirilmiştir ki, bu konser Stravinski'nin hayatında önemli bir değişimin başlangıcı olmuştur. Bu konser sayesinde Sergei Diaghilev ile tanışan Stravinski, yeni bir müzikal döneme geçiş yapmış, Sergei Diaghliev'in yöneticisi olduğu “*Ballet Russe*” topluluğu için yazmış olduğu bale eserleriyle, bilinen müzik dilini oluşturmuştur.

Rus Bale topluluğu dönemin tüm dans ve müzik camiasının en etkili ve en önemli bale topluluklarından birisi haline gelmişlerdir; özellikle Stravinski'nin eserlerinin Paris'deki prömiyerlerinden sonra hem besteci hem de kendileri için tarihte yer etmiş etkilere sahne olmuşlardır. İkinci dünya savaşının Avrupa'ya getirmiş olduğu büyük tahribat, birçok düzenin geri dönülemeyecek şekilde bozulmasına neden olmuş ve onların da sonunu getirmiştir. Stravinski'nin Sergei Diaghliev ile olan ilk çalışması, Rus Bale topluluğunun 1909 yılında, Paris'de gerçekleştirdiği bir dizi gösteri için olmuştur. Diaghliev bu konserler için Stravinski'den, Fredrich Chopin'in iki piyano eserinin; *Op.32 No.2 La bemol Majör Nocturne*, *Op. 18 Mi bemol Majör Grand Valse Brillante*, orkestra için düzenlemesini teklif etmiştir. *Les Sylphides* (1909) olarak bilinen bu bale müziğinin orkestrasyonunu yapan Stravinski, daha sonra Rus Bale topluluğunun Paris'deki diğer konserleri için, kariyerini zirveye taşımasına vesile olacak dört önemli bale eserini yazmıştır: *L'Oiseau de Feu* (Ateş Kuşu, 1910), *Petrouchka* (1911), *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini, 1913), *Pulcinella* (1920).

İgor Stravinski'nin bestecilik hayatında Sergei Diaghliev ile arkadaşlığı ve iş ortaklığı önemli bir yer tutar. Stravinski'nin müzik dilindeki ritmik ve metrik unsurların gelişmesi ve dönemin müziği içerisinde birçok tabuyu yıkan, cüretkâr ifadelerin ortaya çıkması, ilk olarak bale (dans müziği) için yapmış olduğu çalışmalarda görülür. Ateş Kuşu, Petruşka, Bahar Ayini ve Pulcinella gibi büyük çaplı eserlerin yanında, daha az sayıda enstrüman ve dansçıların kullanıldığı *L'Histoire du Soldat* (Askerin Öyküsü, 1918) eseri de sayılan bu yenilikçi müzik dilini içeren bir diğer eserdir. Birinci ve ikinci dünya savaşlarının etkisiyle, Avrupa'daki yaşam koşullarının yanı sıra sanat için de elverişli koşulların kaybolması Stravinski'nin

hayatında bir başka değişimin daha yaşanmasına neden olmuştur. 1939 yılında, Stravinski, Amerika'ya yerleşmiş ve müzik hayatına orada devam etmiştir.

Amerika'da Stravinski'yi bekleyen bir başka dramatik sanat biçimi daha olacaktır; Hollywood'un dönemin görsel ve sahne sanatlarına yeni bir ifade, yeni bir bakış açısıyla ortaya sunduğu ve geniş bir ekonomik piyasaya hakim olan, sinema. Amerikan kültürünün bir parçası olan caz müziğinin etkisiyle yazdığı *Ebony Concerto* (1945) ve aynı dönemde yazdığı bir diğer eser olan *Symphony in Three Movement* (Üç Bölümlü Senfoni, 1945), Stravinski'nin film müziği olarak tasarladığı ancak daha sonra senfonik bir yapıya dönüştürdüğü bir eserdir. *Üç Bölümlü Senfoni*, konser salonuna yönelik düz bir senfonik başlangıçla değil, film müziğine uygun bir şekilde giriş yapar. İkinci bölümü başlangıçta Franz Werfel'in *The Apparition of The Virgin* filmindeki Bernadette'in şarkısı sahnelerinin müziği olarak planlanmış, ancak 1940'ların başında Stravinski'nin dahil olduğu bir çok film müziği projesinde olduğu gibi bu proje de iptal edilmiştir (Joseph, (2002).

*Üç Bölümlü Senfoni* eseri, ikinci dünya savaşındaki çöküş ve acılar için yazılmış bir eserdir. Ritmik unsurların sertliği ve melodik kurgudan uzaklaşan eser, daha çok ilkel bir ritmik devinim içindedir. İlk kez 1946 yılında New York Filarmani Orkestrası tarafından seslendirilmiş, daha sonra tekrardan ele alınarak bale müziği için düzenlenmiştir. 1972 yılındaki New York Bale Festival'i için Stravinski ve Georges Balanchine'nin beraber çalışmasıyla eserde küçük değişiklikler yapılmıştır. Önemli koreograflardan olan Balanchine, 1972 yılında seslendirilen Üç Bölümlü Senfoni eserinin bale için yeniden düzenlemesindeki önemli isimlerinden birisidir ve eserin 1972 yılında gerçekleştirilen New York Bale Festivali'ndeki temsilinin koreografisini yapmıştır, ancak Stravinski temsili görememiş 1971 yılında hayatını kaybetmiştir.

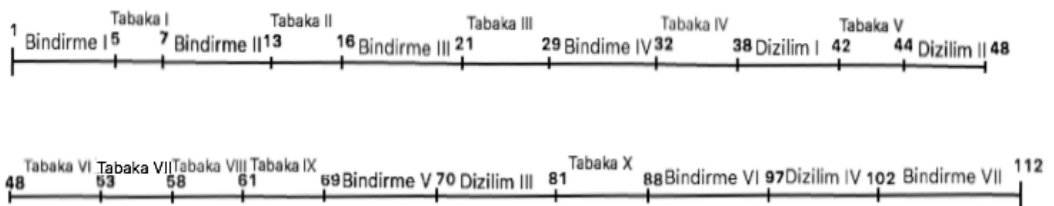
## 4.2. İgor Stravinski'nin Üç Bölümlü Senfoni'nin Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi

Eserin ritmik ve metrik yapılarının incelenmesinden önce, her bir bölümün kendi içindeki bütünlüğünün nasıl kurgulandığına bakmak gerekmektedir. Stravinski'nin bu eserindeki bütünlüğü oluşturan biçim özellikleri, üç temel ritmik düzen içinde ele alınmıştır: Üst üste bindirmelerin taşıdığı ritmik bloklar (superpositions), yanyana dizilerek ilerletilen ritmik bloklar (juxtapositions) ve tabakalara ayrılarak (stratification) yaratılan ara geçişler. Bu üç temel ritmik biçim, *Üç Bölümlü Senfoni* yapıtının genel hareketinin ana hatlarını oluşturmaktadır. Bu ana hatlar geleneksel form düzenine yönelik, ritmik öğelerin kullanımı üzerinden düşünülmüş analiz öğeleridir. Bindirmeler (superpositions), eser içinde birlikte hareket eden ve ritmik kalıpların düzen ilişkisini dikey bir bütün olarak görüldüğü blok yapılarıdır. Yan yana dizilimler (juxtapositions), temaların iç içe geçerek yatay bir düzlemle ele alınmasıyla süreci ilerleten, geleneksel müzik öğelerine referans olarak düşünüldüğünde, klasik formların cümle kurgularının formun ana ögesi olduğu yapılara uygun izlenimler yaratır. Tabakalandırma (stratification) yöntemi ise, bir ara müziktir. Bindirmelere ve dizilimlere destek olan, bölünmüş küçük yapıları birleştirici ve bir diğer deyişle geleneksel form yapılarındaki köprülere özgü bir görev bilincindeki yapı izleridir. Her üç bölüm içinde bu ritmik form kurguları şu şekilde analiz edilmiştir:

Tablo 4.2.1: Eserin ritmik form kurgusu

### 1. BÖLÜM

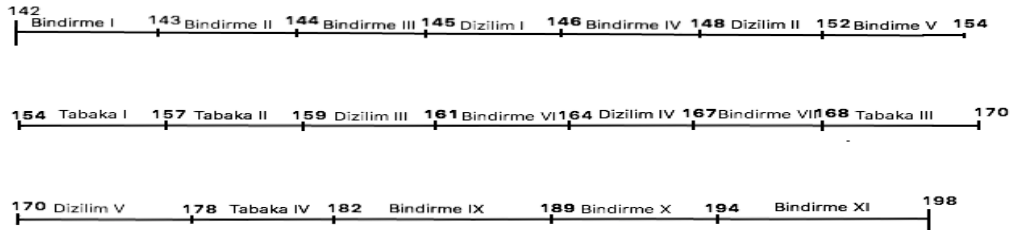
Stravinski'nin eser için verdiği prova numaraları kullanılmıştır, bölümler bu numaralandırmaya birebir uyduğu için prova numaralarının kullanımı tercih edilmiştir.



## 2. BÖLÜM



## 3. BÖLÜM



İgor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni* eserindeki müzikal zaman kurguları, analiz tablosunda da görüldüğü üzere (bkz. Tablo 4.2.1) iki temel yapıdan ve bu temel yapıları destekleyen ara yapılardan meydana gelir. Bu yapıları en yalın haliyle ifade etmek gerekirse, ritmik form kurgusu dikey ve yatay olarak sergilenmiştir. Dikey kurgulanan bindirme yapılarındaki ana unsur, vuruş dışında şekillenen nabzın hareket döngülerini düzenlemektedir. Genellikle tematik unsurlar yerine ritmik hareketlilik ön plandadır. Yatay olarak kurgulanan dizilimler ise müziğin kontrastını oluşturur, ana unsur cümlelerdir. Bu analizde cümlelerin iç sürelerini ve iç sürelerin oluşturduğu metrik veya ritmik hareketlerin ölçümü yapılacaktır.

### 4.2.1 Eserin Birinci Bölümünün Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi

İlk bölüm 4/4'lük ölçü rakamıyla ele alınmış bir metrik düzenden oluşmaktadır, vuruş birimi olan dörtlük nota süresinin metronomu yüz altmış olarak belirtilmiştir. Ancak bu metronom eserin ilk notası için geçerlidir. Ölçünün ikinci vuruşuyla birlikte



birim süre değeri değişerek, seksen metronoma düşmüştür, bu da eserin ilk notasının süre değerini ikinci vuruştaki süre değerine göre iki misli daha azaltır (bkz. Örnek 4.2.1.1). Süre değerindeki bu azalma, ilk dörtlük notanın süre değerini sekizlik süre değerine değiştirir. Tek notalık metronom değişikliği, 4/4'lük bir ölçü içinde kullanılmasıyla, şüphesiz ki ölçü içindeki birim değer ilişkisinde bir aksatma yaratarak yapının döngüsünü üç zamanlı bir hareket dizinine sokacaktır.

Stravinski tüm eser boyunca düzensiz ve düzenli alt bölümleri kullanmıştır. Daha başlangıç ölçüsüyle birlikte görülen bu alt bölümler, 4/4'lük ölçü birimini ilk iki vuruş için 3/8'lik bir metrik düzende hissettirmiştir. Ölçünün son iki vuruşundaki ikilik La bemol notasına uygulanan dinamik aksan yeni bir vuruşun güçlü zamanı olur ve La bemol notası diğer ölçünün ilk dörtlük notasına bağlanarak 3/4'lük bir ölçü düzenini hissedilir kılarak gereken metrik sürenin gecikmesini devam ettirir, ve üç zamanlı bir tartıma dönüştürür. Ardından gelen dinamik aksanlı dörtlük notaların ölçü içindeki güçlü ve zayıf zaman dengesini yok etmesi sebebiyle, 3/4'lük metrik yapı üçüncü ölçünün son vuruşuna kadar devam eder.

Örnek 4.2.1.1: Metronom değişimi ile birlikte değişen metrik yapılar

The image shows a musical score for five instruments: Violino 1, Violino 2 (div.), Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is divided into three sections by vertical lines. The first section is marked with a 3/8 time signature and a metronome marking of quarter note = 160 (half note = 80). The second and third sections are marked with a 3/4 time signature. The fourth section is also marked with a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings such as 'non div.' and 'sims.' and a measure number '5' at the end.

Üçüncü ölçünün son vuruşundaki tahta enstrümanlardaki dörtlük notalar yeni bir kesitin hareketini başlatır (bkz. Örnek 4.2.1.2). Bu yeni hareket üç zamanlı metrik yapıyı değiştirerek, dört zamanlı hale geri döndürmüştür, ancak örtüşen ölçü yapısı devam etmektedir. Güçlü ve zayıf zaman dengesi ile ölçü içindeki bölünmelerin düzeni vuruş yapısının yasalarını değiştirmiştir. Ölçünün alt bölünmelerine uygulanan artikülasyon çeşitlilikleri eserin başından itibaren vuruş dengesini sürekli kılar ve eserin nabızı, sabit ölçü biriminin geleneksel iç yasalarından bağımsız bir şekilde hissedilmeye başlar.

Örnek 4.2.1.2: Tahta enstrümanlardaki 4/4'lük hareket

The image shows a musical score for woodwinds in 4/4 time. The score is divided into four measures, each enclosed in a rectangular box. The first measure is marked '4/4' and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second measure is also marked '4/4' and continues the pattern. The third measure is marked '4/4' and shows a change in the rhythmic structure. The fourth measure is marked '4/4' and ends with a 'Sf. 1' marking. The score is written on multiple staves, with various notes and rests visible.

Eserin genel metrik düzenindeki bindirme yapıları, ritmik kurguları, ölçünün alt bölünmelerine yöneliktir. Zaman zaman bölünmelerin oluşturduğu bu ritmik hareketler, nota üzerinde ifade edilmemiş sıralı farklı (çoklu) ölçüler (multimeter) ile eş zamanlı farklı (çoklu) ölçüleri (polymeter) duyurur. Genel olarak da Stravinski eser içindeki metrik değişimleri, ritmik ve metrik öğeleri (bkz: 3.2. ve bkz: 3.4.) örtüşen ölçü ile nota üzerinde belirtmeden uygular.

Örnek 4.2.1.3: Eş zamanlı farklı ölçüler ile sıralı farklı ölçülerin birlikteliği

The musical score is divided into two systems, each with a dynamic marking of *sf*. The first system, marked *sf.2*, spans measures 6 to 9. The second system, marked *sf.3*, spans measures 10 to 15. The third system, marked *sf.4*, spans measures 16 to 19. The score features a variety of time signatures: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 3/2, and 6/4. The instruments are arranged in two rows. The first row includes Piccolo, Flute I-II, Oboe I-II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second row includes Flute I-II, Oboe I-II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is annotated with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *pp*. The time signature changes are indicated by brackets and labels above the staves.

Örnek 4.2.1.4: Metrik parçalanmalar arasında kaybolan suslar

Cl. (Sib) 1  
Cl. (Sib) 2  
Cl. basso  
Fag. 1  
Fag. 2  
Cor. (Pa) 1  
Cor. (Pa) 2  
Cor. (Pa) 3  
Cor. (Pa) 4

4/4  
p ma marcato  
p ma marcato  
p ma marcato  
p sub.  
Solo  
5/4  
3/4  
3/4  
21 sf. 4

Fl. gr. 1  
Fl. gr. 2  
Cl. (Sib) 1  
Cl. (Sib) 2  
Cl. basso  
Fag. 1  
Fag. 2  
Cor. (Pa) 1  
Cor. (Pa) 2  
Tr. (D) 1

26  
4/4  
3/4  
Solo  
p ma marcato

3 zamanın yoğun duyulduğu bir yapı,  
ancak son birlik ile 7 zamanlı olarak  
düşünmek gerekmektedir: 7/4

Örnek 4.2.1.3'de eş zamanlı farklı ölçüler ile sıralı farklı ölçüler iç içe görülmektedir. Sabit ölçü birimi içindeki bu oluşumlar, özellikle 10. ölçüden itibaren dinamik aksanla kendilerini görünür kılarak, ritmik kalıpların oluşturduğu motif aksanlar ile şekillenmişlerdir.

Stravinski bu eserinde sus kullanımlarını da farklı yorumlamıştır. Cümleye bağlı olmayan, genellikle bindirme yapılarındaki suslar, analiz edilen alt bölümlerin oluşturduğu tartımlarda hissedilmezler (bkz. Örnek 4.2.1.4). Bunun nedeni, aynı anda kullanılan çoklu metrik yapıların içinde kaybolmalarından kaynaklanır. Örnek 4.2.1.4'de, 22. ölçüdeki korno partisindeki dörtlük motiflerden önceki suslar, tahta enstrümanlardaki ritmik kalıpların sürekliliği, ısrarla aynı şekilde ilerlemesi sonucu zaman algısında durgunluk yaratması sebebiyle yok olur. Algı, korno partisinden dinamik aksanla yükselen motifleri seçer. Bu eserde ritmik ve metrik yapıların oluşturduğu psikolojik zamanlar da oldukça önemlidir.

Örnek 4.2.1.5: Motif kesitlerinin oluşumu

sf.5

motif aksanı  
3/4

29. ölçüde başlayan yeni ritmik döngünün referans vuruşunu, baslardaki ritmik kalıp verir (bkz. Örnek 4.2.1.5). Bu vuruş döngüsünü analiz ederken, motif aksanı üzerinden motifler çıkartılmış, iç ritimleriyle metrik düzenler oluşturulmuştur. Baslardaki bu döngü 51. ölçüye kadar 3/4'lük olarak devam eder. Diğer hareket döngüsü ise kemanlarda başlayıp piyano ile katlanarak devam eden ritmik kalıptır. Özellikle piyanodaki gelişle birlikte katlanarak bindirilmiş bir yapıya dönüşen bu ritmik kalıbın bitiş ifadesi son vuruştaki akordur. Bu akorun referansı ile ölçü içi bölünmeler şekillenir. 41. ölçünün piyano partisindeki ritmik kalıbın motifleri ise sürekli genişleyen ses aralıklarının oluşturduğu perde aksanlarıyla ortaya çıkmaktadır. 29. ölçüyle başlayan bu kesit, 51. ölçüye kadar bindirmelerin desteği ile devam eder ve içinde hem eş zamanlı farklı ölçüleri, hem de sıralı farklı ölçüleri barındırır. Sabit ölçüler ile değişen sıralı ölçü yapısı, eşit süre birimleriyle yapılandırıldığı için tempo içerisinde bir değişiklik olmamıştır. Ancak sabit ölçüler ile birlikte ölçü içi bölünmelerle oluşan metrik kurgu değişimleri, nabız ve vuruş ilişkisindeki hareket değişimini de sürekli yoğun ve aktif tutmaktadır.

Örnek 4.2.1.6: Devamlı döngü üzerine çeşitlenen metrik yapılar

The musical score for Example 4.2.1.6 is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Piano, and the subsequent staves are for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into five measures, each with a different time signature: 3/4, 5/4, 6/4, 3/4, and sf.6. The Piano part features complex rhythmic patterns with accents and slurs. The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a steady, rhythmic accompaniment with 'arco' and 'pizz.' markings. The score is marked with '41' at the end of the fifth measure.

Örnek 4.2.1.6'nın devamı

This musical score is for the continuation of Example 4.2.1.6. It features a woodwind section with Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 & 2, and Cor Anglais (1 & 2, 3 & 4). The string section includes Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is also present. The score is divided into measures with time signatures of 4/4, 6/4, and 3/4. A specific measure is boxed and labeled with the number 46 and the dynamic marking sf.7. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the piano part features a steady accompaniment. The Cor Anglais part is also active, contributing to the overall texture.

Örnek 4.2.1.6'nın devamı

3/4 4/4 3/4 3/4 3/4 sf.8

Fl.gr. 1  
2

Ob. 1  
2

Cl.(Sib) 1  
2

Cor.(F#) 1  
2  
3  
4

Piano

Viol.1

Viol.2

Vcl.

Vcl.

Cb.

51

2/4

The musical score is a page from a score, page 51, marked 'sf.8'. It features a complex rhythmic structure with measures of 3/4, 4/4, and 3/4 time. The instruments include Flute (Fl.gr. 1 & 2), Oboe (Ob. 1 & 2), Clarinet in B-flat (Cl.(Sib) 1 & 2), Cor Anglais (Cor.(F#) 1, 2, 3, 4), Piano, Violin (Viol.1 & 2), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *sf*, and *crescendo*, as well as performance instructions like *arco*, *pizz.*, and *div.*. The page number '51' is located in the top right corner of the score area, and the time signature '2/4' appears at the bottom right.



Stravinski, sabit ölçü birimi ile ölçünün alt bölünmelerinin oluşturduğu metrik düzenlerin ilişkisini genellikle ısrarlı ilerleyen ritmik döngülerle kurgular. Bu döngüleri, sabit ölçü biriminin vuruşlarını, oluşturduğu hareketin dışına çıkararak yapar ve bu metrik kurgu bestecinin en belirgin ritmik yazısıdır. Her iki yapı içinde de kaybolan ölçü vuruşu, yerini, iki yapının devinimiyle oluşan nabza bırakır ki bu nabız da, sürekli değişen sıralı ölçü yapıları ve iç içe geçmiş ritmik oluşumlarla (eş zamanlı ölçü yapıları) hiç bir zaman tek düze bir hareket içine girmez (bkz Örnek 4.2.1.7).

Örnek 4.2.1.7: İkişerli ve üçerli düzenli alt bölünmelerin kullanımı

82 sf.13

The musical score is for a symphony orchestra, page 82, measure 13. It features the following instruments and parts:

- Flutes (Fag.):** Two parts, 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Cor Anglais (Cor/Fab.):** Two parts, 1 and 2, playing a melodic line with dynamic markings *poco sfz* and *poco sfz*.
- Trombones (Tr-boni):** Two parts, 1 and 2, playing a rhythmic pattern.
- Tuba:** One part, playing a rhythmic pattern.
- Timpani (Timp.):** One part, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *mf staccato una corda*.
- Piano:** One part, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *mf sub*.
- Violins (Viol. 1 and 2):** Two parts, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *p spiccato marcato sim.*
- Viola (Vle.):** One part, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *p spiccato marcato sim.*
- Violoncello (Vlc.):** One part, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *p spiccato marcato sim.*
- Contrabass (Cb.):** One part, playing a rhythmic pattern with dynamic marking *p spiccato marcato sim.*

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *mf sub*, *poco sfz*, *mf staccato una corda*, *p spiccato marcato sim.*, and *2/4*.



Örnek 4.2.1.7'de yaylı enstrümanlarla döngü içerisinde başlayan ritmik kalıbın tekrarlarının sırası gözetilerek müzikal hareketin motifleri ortaya çıkar. Aynı döngü içerisinde motif aksanı ile kendisini duyuracak olan motifler, ölçü yapısını ikişerli ve üçerli zamana bölerek döngüyü düzenli alt bölünmelerle devam ettirir. Viyola partisinde ise kemanlarla aynı döngüye aynı seslerle başlayan bu motif, iki sekizlik sonra kendi döngüsünü oluşturarak üçüncü bir döngüyü yaratır. Bu ritmik döngülerin üstüne tahta enstrümanlar ve kornolarla eklenen senkop yapı (bkz. 93. ölçü), sallantıdaki ritmik hareketi temel vuruş biriminden daha da uzaklaştırarak metrik yoğunluğu artırır. Dinamik aksan ile bu yoğunluğu ortaya çıkaran ritmik yapılar, 2/4'lük tartımla, 107. ölçüdeki zirveye kadar devam eder. 107. ölçüdeki bindirilmiş blok, üç zamanlı yapısıyla köşeli ritmik yürüyüşünü parça parça azaltıp söndürerek, yeni bir ritmik formun başlangıcına kendisini bırakır. 146. ölçüde başlayan bu ritmik kalıbın yapısı, daha önce de değinildiği gibi, iki kontrast öğeden biri olan yatay yapı, yani cümlelerin, tematik öğelerin ana kurguda olduğu bir yapıdır (bkz Örnek 4.2.1.8).

Yatay bir dizilimle kurgulanmış olan bu kesitin temposu vuruş birimi üzerinden değiştirilmiştir. Bir önceki kesitin ikilik süre değeri, yeni kesitin dörtlük süre değerine eşit olduğu belirtilmiştir, bu da yeni kesitin iki misli daha ağır bir tempoya sahip olduğu anlamına gelmektedir. Hareket kesilmeden tempo modülasyonu gerçekleşmiştir. Kornolarda duyulan sürekli devam edecek olan ritmik kalıp 2/4'lük ölçü birimi içinde on altılık süre değeriyle şekillenir. Kalıp içinde yer alan on altılık sus ayrı bir öneme sahiptir, çünkü ritmik hareketin sürekliliğini bozarak bölünmeleri gerçekleştirir. Sus ile birlikte bölünmeler 4 + 1 + 3 + 4 + 4/16'lık gruplarla, zaman zaman sırasında değişiklik göstererek ilerler. Bu ritmik kalıbın üzerine cümle motifleri eklenir. İlk cümle motifi<sup>56</sup> 150. ölçüdeki kemanların ve viyolaların partisindeki sekizlik sus ile başlar. Buradaki motif 4/4'lük ölçü yapısıyla analiz edilmiştir (bkz. Örnek 4.2.1.8). Tahta enstrümanlarda ve piyanoda gelen motif ise 2/4'lük ölçü yapısıyla dizilime karşılık verir. Bu iki cümle motifi, kesitin hareket devamlılığını sağlayan ritmik kalıp ile birlikte temel kurgu öğeleridir. Tüm kesit boyunca bu iki

<sup>56</sup>Bu motif, ritmik motif ile karıştırılmaması için cümle motifi olarak belirtilecektir.

cümle motifinin çeşitlemeleri, neredeyse tüm partiler içinde geleneksel kontrpuan yazısı gibi parçalanarak kullanılmıştır.

Örnek 4.2.1.8: Birinci dizilimin başlangıcındaki ritmik ve cümle motifleri

The image displays a musical score for the beginning of the first sequence, featuring several instruments and their parts. The score is divided into two main sections, each with a "senkop sonu" (syncopation end) marking.

**Top Section (Flutes, Oboes, Clarinets):**

- Flutes (Fl. 1 & 2):** Part 1 (Fl. 1) and Part 2 (Fl. 2) are shown. The first three measures are in 2/2 time, and the last two are in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .
- Oboes (Ob. 1 & 2):** Part 1 (Ob. 1) and Part 2 (Ob. 2) are shown. The first three measures are in 2/2 time, and the last two are in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .
- Clarinets (Cl. (Sib.) 1 & 2):** Part 1 (Cl. (Sib.) 1) and Part 2 (Cl. (Sib.) 2) are shown. The first three measures are in 2/2 time, and the last two are in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .

**Middle Section (Contra Basses):**

- Contra Basses (Con. (Cb.)):** Part 1 (Con. (Cb.) 1), Part 2 (Con. (Cb.) 2), and Part 3 (Con. (Cb.) 3) are shown. The first three measures are in 2/2 time, and the last two are in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .
- The first three measures are marked *mp staccato*, the next two *marcato*, and the last two *simile*.

**Bottom Section (Violins, Violas, Violoncello, Contrabass):**

- Violins (Viol. 1 & 2):** Part 1 (Viol. 1) and Part 2 (Viol. 2) are shown. The first three measures are in 2/2 time, the next two in 5/4 time, and the last two in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .
- Violas (Vle.):** Part 1 (Vle.) and Part 2 (Vle.) are shown. The first three measures are in 2/2 time, the next two in 5/4 time, and the last two in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .
- Violoncello (Vlc.):** Part 1 (Vlc.) and Part 2 (Vlc.) are shown. The first three measures are in 2/2 time, the next two in 5/4 time, and the last two in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .
- Contrabass (Cb.):** Part 1 (Cb.) and Part 2 (Cb.) are shown. The first three measures are in 2/2 time, the next two in 5/4 time, and the last two in 1/2 time. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ .

The score includes various musical notations such as *crescendo*, *unis*, *non div.*, *poco a poco*, *pizz.*, *poco f*, and *p*. The page number 148 is visible in the top right corner.

Örnek 4.2.1.8'in devamı

Musical score for measures 154-159. The score includes parts for Flute 1 (Fl.gr. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in Si (Cl.(Si)), Cor Anglais (Cor.(Fa)), Piano, Violin 1 (Viol.1), Violin 2 (Viol.2), Viola (Vle.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 154 is marked with a dynamic of *mp*. Measures 155-156 feature a first ending bracket with a repeat sign and a second ending bracket. The Piano part includes the instruction *poco marc.* at the end of measure 159. The Violin and Viola parts are marked with *arco mp leggero* and *mp leggero* respectively.

Musical score for measures 160-165. The score includes parts for Flute 2 (Fl.gr. 2), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in Si (Cl.(Si)), Cor Anglais (Cor.(Fa)), Piano, Trumpet in D (Tr.(Do)), Violin 1 (Viol.1), Violin 2 (Viol.2), and Viola (Vle.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 160 is marked with a dynamic of *mp*. Measures 161-162 feature a first ending bracket with a repeat sign and a second ending bracket. The Piano part includes a dynamic of *pp* and a *stacc.* marking. The Violin and Viola parts are marked with *simile*. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

146. ölçüde başlayan dizilimlerle ilerleyen ve kendi içinde tabakalara ayrılmış kesitleri de olan bu hareket (bkz Örnek 4.2.1.8), 265. ölçüdeki yeni motif cümlesi gelene kadar devam eder. Bu süreç içerisinde sabit ölçü biriminin değiştiği sıralı farklı ölçü yapıları da görülür. Birim değerlerinin değiştiği bu ölçü yapılarında, tempoyu değiştiren herhangi bir unsur yoktur. Genellikle ölçü zamanlarının daralması ve genişlemesi üzerine kurgulanmışlardır. (Bkz. Örnek 4.2.1.9)

Örnek 4.2.1.9: Sıralı farklı ölçüler (mutltimeter)

The musical score for Example 4.2.1.9 is a multi-measure rest (mutltimeter) for 28 measures, starting at measure 227. The score is divided into sections with different time signatures: 3/8, 1/16, 3/16, 4/16, 9/16, 2/8, and 3/8. The instruments included are Flute (Fl. pcc, Fl. gr. 2), Oboe (Ob. 2), Clarinet (Cl. (Sib) 2), Bassoon (Cl. basso), Trumpet (Tr. (Do) 3), Trombone (Tr. (Boni) 3), Piano, Violin (Viol. 1, Viol. 2), Viola (Vie.), and Cello (Cb.). The score includes dynamic markings such as p, mf, f, sf, and p stacc. The score is marked 'sf. 28' at the end.



265. ölçüde başlayan üçüncü dizilim kesiti, 5/8'lik ölçü birimiyle başlar ancak ilk vuruş ölçünün ikinci sekizliğindedir (bkz. Örnek 4.2.1.10). Bir önceki ölçüden uzayarak taşan sekizlik süre değeri, örtüşen ölçü yapılarının sırasıyla düzenlenmesine vesile olmuştur. 5/8'lik ölçüdeki vuruş düzeninin yeniden şekillenmesi bu ölçüye taşan süre ile birlikte 265. ölçünün ikinci sekizlik vuruşunda gelen ve üçerli bölünmeyle örtüşen ölçüleri başlatacak olan dörtlük fa diyez notasıdır.

Örnek 4.2.1.10: Üçüncü dizilim kesitinin başlangıcı

The musical score for Example 4.2.1.10 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including Flutes (Fl.gr.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl(Sib) and Cl(basso)), Bassoons (Fag. and C-Fag.), Cor Anglais (Cor.(Fa)), Trumpets (Tr.(Do) and Tr.-bani), Trombones and Tuba (Tr.-bone 3 & Tuba), and Timpani (Timp.). The score is written in 5/8 time and includes various rhythmic markings such as 4/8, 1/8, 3/4, and 2/4. The music is marked 'sf.32' and '266'. The score is divided into measures, with some measures containing triplets and dotted rhythms. The notation is complex, with many notes and rests, and includes dynamic markings like 'mf' and 'p'.



## Örnek 4.2.1.10'un devamı

sf.32

273

Bu kesitin düzeni de, tüm dizilim yapılarında olduğu gibi, cümle motiflerinin parça parça partiler arasında gezinerek kendi ritmik süre değerleriyle ilerlemektedir. Dizilim yapılarında nabız genellikle kaybolur. Stravinski, alt bölünmelerin yarattığı vuruşlar ile hareket referansını yakaladığı bu yapılarda, keskin ritmik ifadelerin kullanıldığı bindirme yapılarına kontrast olarak yarattığı dizilim yapılarının nabızlarını daha az ön plana çıkarmıştır. Daha çok cümle motiflerinin iç ritimlerinin döngüsünü müzikal zamana yansıtmıştır. Stravinski nabızları belirginleştirmeye, tabakalara ayrılan yapılar içinde oluşturduğu, köprü görevi gören ritmik kalıplarla başlar. Bu kalıplar genellikle kendisini yeni bir kesite taşıyan yapılarda bulunur. Örnek olarak 287. ölçüde başlayan piyano partisindeki ritmik kalıp ele alınabilir. Tabaka kesitine

doğru yönetime başlanmış olan bu kesit, cümle motifleriyle kendi tekrarlarını yapmaya devam ederek belirli bir nabız oluşturur (bkz. Örnek. 4.2.1.11).

Örnek 4.2.1.11: Cümle motiflerinin metrik yapılarının görünümü ve tekrarlı yapıların oluşturduğu nabız hareketleri

The musical score for Example 4.2.1.11 is divided into two systems. The first system (measures 287-296) includes the following instruments and their rhythmic patterns:

- Fl. gr. 2:** 3/8
- Ob.:** 1 and 2 staves, 3/8
- Cl. (Sib):** 1 and 2 staves, 6/8 (2+2+2), 7/8 (3+4), 6/8 (2+4)
- Cl. basso:** 1 staff, 10/8 (3+2+2+3), 2/4, 3/4, 7/8 (5+2)
- Cor. (Pa):** 1 and 3 staves, 3/8
- Tr. (Do):** 1 staff, 3/8
- Piano:** 1 staff, 1/8, 2/8

The second system (measures 297-306) includes the following instruments and their rhythmic patterns:

- Cl. (Si) 1:** 1 staff, 3/4, 5/8 (2+3), 3/8, 4/8
- Cl. basso:** 1 staff, 5/8 (1+4), 5/8 (2+3), 3/4
- Fag.:** 1 and 2 staves, 8/8 (2+3+3), 3/4
- Piano:** 1 staff, 3/8, 2/8, 1/8, 2/8, 3/8, 1/8, 3/8, 2/8, 1/8, 3/8

The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *pp*, *ppp*, *sfz*, *sf*, *ff*, *f marcato*, *espress.*, and *rit.*. The page number 287 is indicated in the top right corner.

Giderek sıkılaştan metrik yapılarla birlikte cümle motiflerinin yerini ritmik kalıplara bırakması ve yoğun nabız öğelerine geçilmesi 305. ölçüyle beraber gerçekleşir (bkz. Örnek 4.2.1.12). İki belirgin nabız ile yürüyüşün kurgulandığı bu kesitte, ikinci fagottaki do ve re atlamasının oluşturduğu tekrarın yarattığı nabız cümle motiflerinin içinden çıkartılmıştır. Aynı ölçüdeki birinci ve ikinci kemanların partisinde görülen bir diğer nabız öğesi ise üç zamanlı ölçü düzeni içindeki iki zamanlı ritmik yapıyla başlar. Üç farklı ritmik kalıbın iç içe geçmesiyle oluşan bu nabız yapısının vurgularını ve köşelerini suslar gerçekleştirmektedir. Bu yapı, cümle motiflerinin içindeki bindirme özellikleri taşır ve 313. ölçüyle birlikte değişime uğramıştır.

Örnek 4.2.1.12: Çift nabızlı tabakalı kesit

The musical score for Example 4.2.1.12 is a complex orchestral passage. It features a variety of time signatures and rhythmic patterns across different instruments. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2 (Fl. picc. and Fl. gr.), Piano, Violin 1 and 2 (Viol. 1 and Viol. 2), and Bassoon (Fag. 1 and 2). The second system includes parts for Violin 1 and 2 (Viol. 1 and Viol. 2) and Piano. The time signatures are: 2/4, 5/8 (3+2), 5/8 (2+3), 3/8, 6/8 (2+4), 4/8, 3/8, 3/8, 2/8, 3/8, 3/8, 2/4, 2/8, 2/8, 3/8, 1/8, 3/8, 3/8, 2/8, 1/8, 3/8, 2/8, 4/8, 3/8, 2/8, 3/8, 3+3/16, 3+3/16, 3+3/16, 3+3/16, 3+3/16, 3+3/16, 3+3/16. The score includes dynamic markings such as *mp cantabile*, *p sub.*, and *mp*. The measure numbers 312 and 313 are indicated at the end of the first system.

## Örnek 4.2.1.12'nin devamı

2/4      5/8 (3+2)      5/8 (2+3)      3/8      6/8 (2+4)      sf.36

312

Fag. 1  
Fag. 2

Piano

Viol. 1  
Viol. 2

Fl. picc.  
Fl. gr. 1  
Fl. gr. 2

Piano

Viol. 1  
Viol. 2

3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16

4/8    3/8    3/8    7/16    4/8    2/8

sf.36

320

Fl. picc. 1  
Fl. gr. 2

Piano

Viol. 1  
Viol. 2

3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16    3+3/16

Detailed description: This musical score is a complex orchestral arrangement. It features multiple staves for various instruments: Flute (piccolo and grand), Piano, Violin (first and second), and Bassoon. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 312 and ends at 319. The second system starts at measure 320 and ends at 326. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including complex time signatures like 5/8 (3+2), 5/8 (2+3), 7/16, and 3+3/16. Dynamics such as *mp cantabile*, *p sub*, and *sf* are used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Tabakalara ayrılarak birden fazla nabzın döngüsüyle ilerleyen bu kesit, yerini, eserin 5. sayfasında da görülen (bkz. Örnek 4.2.1.5) bindirme kesitine bırakarak, aynı tekrarı eserin sonunda da sunar. Bu bindirme kesiti klasik forma ithafen bir koda niteliğini taşımaktadır. Bu kesitin ardına, daha önce 146. ölçüde görülen (bkz. Örnek 4.2.1.8) birinci dizilim kesitinin ritmik yapısı gelir. Sıkıştırılmış bir panorama gibi bu iki kesitin zıt iki ritmik hareketinden sonra 105. prova numaralı ölçüyle tam olarak bitişin atılımı gerçekleşir. Bu atılım eserin başındaki giriş motifiyle aynıdır ve bu atılımdan sonra gerçekleşerek ritmik sönüm eserin ilk bölümünü sona erdirir.

Örnek 4.2.1.13: Koda'nın başlangıcı ve eserin ilk bölümünün bitişine yönelik son atılım

The image displays a musical score for a full orchestra, specifically focusing on measures 104 and 105. The score is arranged in two systems. The first system, labeled '104', shows the beginning of the Koda, with various instruments including Flute (Piccolo and 1st/2nd), Oboe (1st/2nd), Clarinet (Soprano and Bass), Bassoon (1st/2nd), Horn (1st/2nd/3rd/4th), Trumpet (1st/2nd/3rd), Tuba, Timpani, Piano, Violin (1st/2nd), Viola, and Cello. The second system, labeled '105', shows the final atonement of the first section, with a tempo marking of '♩ = 80' and a key signature change to one flat. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, 104 and 105. System 104 shows the beginning of the Koda, and system 105 shows the final atonement of the first section. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one flat (B-flat).

#### 4.2.2. Eserin İkinci Bölümünün “Andante” Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi

Stravinski, ikinci bölümün temposunu “Andante” olarak belirlemiştir. Andante, Ortaçağ'dan günümüze kadar insan kalbinin ritmine eş değer tutulan bir tempo ifadesidir. Eserin orta tempodan biraz daha ağır bir hızda çalınmasını ifade eden Andante, Üç Bölümlü Senfoni'nin ikinci bölümü için belirtilirken, birim süresinin eş değeri de 76 metronom (ortalama bir insanın dakikadaki kalp atışı) olarak verilmiştir.

Eser 4/8'lik ölçü birimiyle başlar ve birim vuruşu sekizlik nota değeridir. İkinci bölüm yapı olarak cümle motiflerinin dizilimlerinden oluşan bir bölümdür. Orkestra kullanımı bu bölümde küçülmüştür. Karakter yapısı daha yumuşak ve daha melodik unsurlar üzerine kurulmuş ve köşeli ritimlerden uzak bir estetiğe sahiptir. Bu nedenle dikey ritmik sürelerden daha çok, yatay cümle motiflerinin ritmik yapıları ve iç süreleri üzerinden bir analizle eserin ikinci bölümü ele alınacaktır.

Eser ilk bölümde de görülen, bir ritmik kalıpla başlar (bkz. Örnek 4.2.1.8). Yaylılar ile başlayan bu kalıp, üçüncü ölçüde flüt ve arpla duyulacak olan melodik hatta eşlik etmektedir (bkz. Örnek 4.2.2.1). Daha yumuşak bir ifadeye sahip olan bu bölümün keskin ritmik ifadelerini suslar oluşturur. Özellikle eşlik olarak kullanılan ritmik kalıpların düzenini bozan bu suslar, ölçü biriminden bağımsız vuruşlar olarak kurgulanmıştır. Baslarda kullanılan ikinci eşlik ölçü vuruşunu destekleyen ya da tam tersi ölçü vuruşunu bozan bir hareket içerisindedir (bkz. Örnek 4.2.2.1). Bu eşlik yapıları veya ana motifler, eğer ölçü vuruşunu destekler bir yapıda kullanıldıysa, diğer partilerde eş zamanlı bulunan suslar da ölçünün içinde, yapıyla bir bütün olarak ele almıştır, ancak bu yapıların amacı eserin ritmik ve metrik yapısını belli sallantılar içinde düzenlemekse, susların görevi daha çok kalıp dışında bireysel olarak ele alınmış bir biçimde görülür.

Örnek 4.2.2.1: Eşlik yapıları ile cümle motifleri arasındaki ritmik kurgu

II.

Andante (♩=76) 7/8 (4/4) sf.49

The musical score is a complex orchestral arrangement. It begins with a tempo marking of 'Andante (♩=76)'. The score is divided into two main sections, with the second section starting at measure 5. The time signature changes frequently throughout the piece, including 7/8, 4/4, 2/8, 3/8, 5/8, 6/8, 9/16, 5/16, 1/8, 3/16, 5/8 (2/4 + 1/8), 4/8, 3/4, and 4/4 (8/8). The score includes parts for Flute (Fl. gr.), Clarinet (Cl. (La)), Arpa, Violin 2 (Viol. 2), Violin (Vie.), Viola (Vic.), Cello (Cb.), Flute (Fl. gr.), Clarinet (Cl. (La)), Cor Anglais (Cor. (Fa)), Arpa, Violin 2 (Viol. 2), Violin (Vie.), Viola (Vic.), and Cello (Cb.). The score is marked with 'Solo' and 'mf cantabile, espressivo' in the flute part, and 'div arp.' and 'pizz.' in the cello part. The score is numbered 5 and 10.

Eserin 5. ölçüsünden itibaren değişen ölçü rakamları (bkz. Örnek 4.2.2.1), düzensiz alt yapılar yaratmadığı için eserin birim değerlerini değiştirmez. Sabit ölçü yapılarının oluşturabileceği düzenli nabızlardan kaçmak için sürekli değişen ölçü

rakamları, ritmik kalıpları genişletir veya daraltır. Bu durum cümle motifleri ile ona ters düşme eğiliminde olan eşlik yapısı arasındaki, oluşamayan ortak nabzın düzensiz devinimini güçlendirir. Cümle, iki ölçülük sus sonrası, eşlikteki ritmik kalıbın temel zaman algısını oluşturmasından sonra, genel metrik yapının tersi bir süre ifadesiyle; iki zamanlı 4/4'lük bir ölçü yapısıyla başlar. Nota üzerinde 7/8'lik görünümde ele alınmış olsa da ikinci flüt birinci flütün bitirdiği cümleyi devam ettirdiği için dinleyicide 4/4'lük bir ölçü algısı yaratır. 9. ölçüde cümlenin ikinci gelişi yine birinci flüt ile bu sefer daha kısa bir ölçü yapısında duyulmuştur. Nota üzerinde 5/8'lik olarak gösterilen bu melodik hat, dinleyici de yine iki zaman üzerinden bir etki yaratır, ancak bu sefer cümle motifi 4/4'lük yapısını tamamlayamadan kesilmiştir. Bu sefer cümle, 2/4 + 1/8 gibi bir süre algısındadır. Arpta cümlenin aynı şekilde gelişi bu eksik kalmış ritmik algıyı güçlendirir. Bu yapıya, 14. ölçüdeki cümle sonunda, flütler ile karşı motif fikri eklenir. Ve böylece eserin birinci diziliminin tüm öğeleri gösterilmiştir (bkz. Örnek 4.2.2.2).

Örnek 4.2.2.2: Cümle motiflerinin birinci dizilimi sonlandırması

The image shows a musical score for Example 4.2.2.2, titled "Cümle motiflerinin birinci dizilimi sonlandırması". The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (FL gr.), Clarinet (Cl. (Lab)), Horn (Cor. (F/a)), Arpa, Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The score is marked with various time signatures (4/8, 1/8, 2/8, 3/8) and dynamics (sf. 50). The score ends with a double bar line and the number 15.





Örnek 4.2.2.3'ün devamı

This musical score is divided into two systems. The first system (measures 44-51) includes parts for Flute (Fl.gr.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor(An)), Harp (Arpa), Violin (Vle.), and Viola (Vlc.). The second system (measures 51-54) includes parts for Flute (Fl.gr.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl.(La)), Cor Anglais (Cor(An)), Harp (Arpa), 4 Violins (4 Viol. Solti), and 2 Violas (2 Vle. Sole). The score features various time signatures: 5/16, 3/8, 2/4, and 1/8. Performance markings include *dolce espress.*, *mf*, and *non arpegg. Lab*. The harp part includes the notes *Sik Dob Solk Lab*. The string parts are marked with *arco* and *arco, cant.*. The page number 'sf.53 44' is located at the top right of the first system, and '51' is at the top right of the second system.

## Örnek 4.2.2.4: İkinci dizilimin ritmik öğelerinin metrik yapıları

*Più mosso* (♩ = 92)

Fl. gr. 1 *Solo* *mf espress.* 9/16 3/4 3/8 3/8 2+2+2/8 7/16 sf. 54 56

Arpa *Reb* 5/8 2/8 2/8 2/4 4/8 2/8 2/8 3/8 *Reb*

Viol. 1 *Più mosso* (♩ = 92) *Tutti con sord.* 3/8 3/8 3/8 4/8 2/8 4/8 5/8

Viol. 2 *con sord.* *p*

Vle. *tutte unis. con sord.* 3/4

Fl. gr. 2 7/16 13/8 *mf espress.* 61

Cl. (Lo 1) *Solo* *dolce espressivo* 4/8 5/16 5/16 3/8

Arpa 2/4 3/8 3/4 *Reb* 3/8 *Reb*

Viol. 1 7/4

Viol. 2

Vle. 9/4

İkinci dizilimin cümlesi, yine birinci flütle birlikte gelmiştir (bkz. Örnek 4.2.2.4). Motif tekrarlarına yönelik, ritmik yapısını bölerek oluşan cümlenin ölçü yapıları her ne kadar düzensiz ölçüler olarak görülsede, yapısal olarak aynı ritmik kalıpların birlikteliğinde olduğu için, alt bölünmelere ihtiyaç duyulmadan bir bütün hissiyatını oluşturur. Bu kesit diğer kesite göre biraz daha hızlı tempodadır. Ölçü birimi yine 4/8'lidir ve birim metronom süresi 92'ye çıkmıştır. Kesiti devam ettiren motif cümlesi hariç iki ritmik öge daha vardır. Birincisi, birinci kemanlarda gördüğümüz sekizlik süre değerlerinden oluşan üçerli ve ikişerli bölünmelerdir. Bu motifler suslardan bağımsız motiflerdir. Yapısal olarak daha çok arptaki eşlik yapısını dolduran bir karşı eşlik görevi görür. Sonraki sayfada, bu yapı süre olarak sıkılaşıp başka bir ritmik kalıbı oluşturacaktır (bkz. Örnek 4.2.2.5). İkinci ritmik öge arpta gelen, ölçü dışına sarkan, senkop ritmiyle ilerleyen, örtüşen ölçü yapısında bir eşliktir (bkz. Örnek 4.2.2.4). Daha çok statik bir yürüyüş sergiler ve nabız oluşumunu hissettirecek bir ısrar içinde değildir. Ancak 63. ölçüyle birlikte viyola ve ikinci kemanlardaki birinci ritmik öge sıkılaşıp bir nabız oluşturmaya başlarlar. Bu ritmik kalıbın en keskin ögesi, tek başına görülen on altılık sustur. Bu sus ritmik kalıbın bir ögesi değil daha çok ritmik kalıbı dengesiz bir nabza yöneltmek için var olan bir bölücü ögedir. (Bkz. Örnek 4.2.2.5)

#### Örnek 4.2.2.5 Birinci ritmik ögenin sıkışması

## Örnek 4.2.2.5'in devamı

The image displays a musical score for the continuation of Example 4.2.2.5. The score is written for several instruments: Fl. picc., Fl. gr. 2, Ob. 1, Cl. (La) 1, Arpa, Viol. Solo, Ofla 1, Viol. 1, Viol. 2, and Vcl. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with various time signatures and rests. The instruments are arranged in a vertical stack, with the Fl. picc. at the top and the Vcl. at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The time signatures are 4/4, 3/16, 4/16, 13/8, 11/16, 3/16, 6/16, 9/16, and 8/16. The score also includes performance instructions such as 'pre. de la tabl.', 'Pa.', 'p', 'div. a 3', 'p press.', and '(sul La) (con sord.)'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure is complex and rhythmic, reflecting the 'sıkıştırma' (compression) mentioned in the text.

63. ölçüden sonra ritmik kalıplar içerisinde süre değerlerini sıkıştırmaya başlayan tabakalara ayrılmış yapılar, içe içe geçen cümlelerle birlikte üçüncü dizime yönelerek (tekrar birinci dizim) klasik form yapısında olduğu gibi bir köprü özelliğini taşımaktadır (bkz. Örnek 4.2.2.6). Bu köprü özelliğini, ritmik sıkışmalarla eser içindeki tabakalarda görebilmek mümkündür. Bazı ara tabakalarda oluşan ayrımlar, dizim özelliği taşıyabilecek bir cümle niteliğinde olsa dahi, yeni bir ritmik unsur yaratmadıkları için eser içinde bunlara tabaka denmiştir. Örneğin 24-32 ölçüleri arası, 47-50 ölçüleri arası ve 77-81 ölçüleri arasındaki cümle yapısı özelliklerine sahip kesitler gibi (bkz. Örnek 4.2.2.2, örnek 4.2.2.3, örnek 4.2.2.4 ve örnek 4.2.2.5). Bu kesitler dizilim öğelerine uygun olsalar da, daha çok dizilim kesitlerinden tabakalara ayrılmış ritmik yapıların birleşimiyle oluşmuş kesitlerdir. Bu nedenle o kesitler, klasik form anlayışından bağımsız yaratılmaya çalışılan ritmik bir form düzeyinde ele alınmıştır.

Örnek 4.2.2.6: Üçüncü dizilime yönelen yapılar (tekrar birinci dizilim).

The musical score is divided into several systems, each with specific annotations:

- Ob. 1 & 2:** Annotations include  $3/8$ ,  $2/8$ ,  $4/16$ ,  $4/8$ , and  $4/8$ . Dynamic markings include *p dolce, espress.*
- Cl. (La) 1 & 2:** Annotations include  $6/16$ ,  $9/16 (3+3+3)$ , and  $9/16 (3+3+3)$ . Dynamic marking includes *p*.
- Viol. Solo:** Annotations include  $5/16$ ,  $6/16$ ,  $3/16$ ,  $2/8$ , and  $4/8$ .
- Viol. 1:** Annotations include  $5/16$ ,  $2/8$ , and  $3+3+4+3+3+3/16$ . Dynamic marking includes *Solo*.
- Viol. 2:** Annotations include  $3+3+4+3+3+3/16$ .
- Vle.:** Annotations include  $4+5+3+3/16$ . Dynamic markings include *Vla. Solo (con sord.)*, *p espress.*, and *arco con sord.*
- Vcl. Solo:** Annotations include  $7+4+7/16$ . Dynamic marking includes *p espress.*
- Ob. 1 & 2:** Annotations include  $3+3/16, 4/8, 3/16, 3/8$  and  $3+3/16, 4/8, 3/16$ .
- Cl. (La) 1 & 2:** Annotations include  $3+3+2/16 (4/8), 3/16, 3/8$  and  $4/16$ .
- Arpa:** Annotations include  $3/16$ ,  $2/8$ ,  $2/8$ ,  $2/8$ , and  $3/16$ . The text "Doğ Reğ Miş Paş Solk Lak Si" is written above the staff.
- Viol. 1 & 2 & Vle.:** Annotations include  $3/16$  and *tutti unis.*

The page number 75 is located at the bottom right corner of the score.

## Örnek 4.2.2.6'nın devamı

Fl. gr. 1 *mp dolce, cantabile*

Fl. gr. 2 *mp dolce, cantabile*

Cl. (La) 1 *mp dolce, cantabile*

Cl. (La) 2 *mp dolce, cantabile*

Pag. 1 *mp dolce, cantabile*

Pag. 2 *mp dolce, cantabile*

Cor. (Pa) 1 *p*

Arpa *2/8* *3/8* *3/8* *4/8* *2/8* *4/8* *2/8* *1* *3/8*  
*Do#* *p Sol#* *Sol#*

Viol. 1 div. *poco* *mf* *poco* *mf* *rim.*

Viol. 2 *poco* *mf* *poco* *mf* *rim.*

Vcl. *con sord. poco* *mf* *poco* *mf* *rim.*

Vlc. div. *con sord. poco* *mf* *poco* *mf* *rim.*

*poco a poco rall. sf. 57* 83

*3/8* *4/8* *2/8* *4/8* *2/8* *3/8*

*3/8* *4/8* *2/8* *4/8* *2/8* *1* *3/8*

*3/8* *4/8*

## Örnek 4.2.2.6'nın devamı

Tempo I (♩ = 76)

7/8

Solo  
mf cant., aspross.

sf.58

88

2/8

mp

mp

9/16

5/16

5/8

Tempo I (♩ = 76)

2/8

2/8

3/16

2/8

6/16

5/16

3/8

2/8

3/8

4/8

Fl. gr.

1

2

Cl. G.

1

2

Cor. (F)

1

Arpa

Viol. 1 div.

Viol. 2

Vle.

Vlc. div.

Cb.

senza sord.

senza sord.

pizz.

arco

div.

pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl. gr.), Clarinet in G (Cl. G.), Cor Anglais (Cor. (F)), Arpa (Harp), Violin 1 (Viol. 1 div.), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc. div.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Tempo I' with a metronome marking of 76 quarter notes per minute. The score is divided into two systems. The first system includes a Flute solo (marked 'Solo', 'mf cant., aspross.', 'sf.58') and a Clarinet part (marked 'mp'). The second system features complex rhythmic patterns for the strings and harp, with various time signatures such as 5/8, 2/8, 3/16, 6/16, 9/16, and 5/16. The harp part has markings for '9/16' and '5/16'. The string parts have markings for '5/8', '2/8', '3/16', '2/8', '6/16', and '5/16'. The Viola part has markings for '3/8', '2/8', '3/8', and '4/8'. The Violoncello part has markings for 'pizz.', 'arco', 'div.', and 'pizz.'. The Contrabass part has markings for 'arco', 'div.', and 'pizz.'. The score is marked with 'Tempo I' and a metronome marking of 76 quarter notes per minute.



Eski tempoya geçiş ile birlikte üçüncü dizilim ya da tekrar birinci dizilime geçiş başlar (bkz. Örnek 4.2.2.6, 84. ölçü). Aynı öğelerin gelişimiyle, daha çok üçüncü bölümün öğelerini taşımaktansa ikinci bölümün öğeleriyle şekillenen “*interlude*” hazırlanır ve ikinci bölümün dizilim öğeleriyle ilerleyen yapısı sonlanmış olur. Bu bölüm birinci ve üçüncü bölümün blok yapısından oldukça farklı bir şekilde işlenmiştir. Eserin diğer her iki bölümünde de dizim üzerine kurgulanmış blok yapılar olsa dahi ikinci bölümün köşesiz, yumuşak ritmik dokusu iki bölüme kontrast oluşturmuştur. Bu kontrast yapıdaki daha çok cümle motifleriyle ilerleyen ikinci bölümün metrik kurgusunun dışında oluşan “*interlude*”, üçüncü bölümün blok yapısına hazırlık niteliğindedir.

Örnek 4.2.2.7: Interlude

**Interlude** sf.60

The musical score for "Interlude" is a complex orchestral arrangement. It features the following instruments and parts:

- Fl. gr. 1 & 2:** Flute parts, starting with a tempo marking of *L'istesso tempo* (♩ = 76) and a 3/8 time signature.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, also in 3/8 time.
- Fag. 1 & 2:** Bassoon parts, in 3/8 time.
- Cor.(Fa) 1 & 2:** Cor Anglais parts, in 3/8 time.
- Viol. 1 & 2:** Violin parts, starting with a tempo marking of 140 *L'istesso tempo* (♩ = 76) and a *div. 3* marking.
- Vle.:** Viola part, in 3/8 time.
- Vlc.:** Violoncello part, in 3/8 time.
- Cb.:** Contrabass part, in 3/8 time.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *ff*, and performance instructions like *div.* and *attacca*. The time signature changes from 3/8 to 2/8 in the latter part of the piece. The score is numbered 1/8 at the bottom right.

### 4.2.3 Eserin Üçüncü Bölümünün Ritmik ve Metrik Yapılarının Analizi

“*Con Moto*” bir tempo teriminden daha çok bir ifade terimi olarak kullanılır. Özellikle “*Andante*” bölümlerinden sonra kullanılan “*Con Moto*” daha canlı anlamına gelmektedir. Eser 4/4'lük ölçü rakamı ile başlamaktadır ve birim süresi 108 metronom olarak belirtilmiştir. Bu bölüm iki kontrast yapının birbirlerini takip etmesinden oluşmaktadır. Bu kontrast yapılar dikey ve yatay bloklardır. Daha önce de belirtildiği gibi dikey yapılar bindirmelerden oluşmaktadır, yataylar ise dizilimlerden.

Eserin üçüncü bölümü bindirme yapısıyla başlamakta ve ifade olarak köşeli güçlü bir özellik taşır. İlk ölçüden blok yapının ikiye bölündüğü görülmektedir (bkz. Örnek 4.2.3.1). 2/4'lük iki yapıya bölünen ritmik blok, ikinci vuruştaki senkop ile ölçü içi vuruşlarını erteleyerek ritmik ifadesini güçlendirir ve askıya alır. Sonraki ölçülerde bu askıya alınmış kurguyu gevşeterek, dörtlük süreler ile birlikte 4/4'lük ölçü birimini hissettirmesinin yanında ara partilerde 3/4'lük bölünmüş ölçü yapılarını da blok içinde bindirir. Dördüncü ölçüde tekrardan 4/4'lük metrik yapı kırılarak nabız kilitler. Yani, özellikle 4. ölçünün ikinci yarısındaki üçlemeler, tempo modülasyonu yapar. Hissiyat olarak dörtlük süre birimini noktalı dörtlük süre birimine eşitler ve vuruş hissiyatından uzaklaşarak, kesitin nabız zaman hareketini sıkılaştırır ve tekrarlarla hareketi yoğun bir vurguya dönüştürür. Sıkılaştıran bu zaman metrik hareketten sonra sekizlik birim vuruşun hakimiyetindeki ikinci bindirme bloğunu getirir (bkz. Örnek 4.2.3.1, 6. ölçü). Bu blok ses yüksekliği olarak daha pes perdeden gelmiş olmasıyla birlikte 9. ölçüdeki tekrar bindirmeyi daha güçlü kılmaya hazırlar. 9. ölçüde gelen üçüncü bindirme bloğu, birinci ritmik blok ile benzerlik taşır. Bu bindirme yapıları gelgiti içerisinde bir giriş hazırlanır. 13. ölçüyle birlikte kontrast kesit yani birinci dizilim kesiti yaylılardaki ritmik kalıp ile başlar. Bu ritmik kalıba karşıt motifi sunan bas klarnettir. Senkop yapıyla ölçü vuruşlarının dışında bir nabız ile birinci dizilim hareketi başlamıştır (bkz. Örnek 4.2.3.1, 14. ölçü).

Örnek 4.2.3.1: Bindirme bloklarının metrik yapılarının kurgusu ve oluşan metrik modülasyonlar

**III.**

sf.61

*Con moto* (♩ = 108)

4/4      4/4      2/4      3/8      2/8      3/8      2/8      6/8      5

Fl. gr. 1  
Ob. 1  
Cl. (Sib) 1  
Fag. 1  
Fag. 2  
Cor. (Fa) 1  
Cor. (Fa) 2  
Cor. (Fa) 3  
Cor. (Fa) 4  
Timp.  
Piano  
Arpa  
Viol. 1  
Viol. 2  
Vcllo  
Vcllo  
Cb.

2/4      2/4

Örnek 4.2.3.1'in devamı

Fl. gr. 1/2

Ob. 1/2

Cl. (Sb.) 1/2

Cl. basso

Fag. 1/2

C. fag.

Cor. (Fa) 1/2

Tr. (Do) 1/2

Tr. (Boni) 1/2

Tuba

Timp.

Gr. C

Piano

Arpa

Viol. 1

Viol. 2

Vcl.

Vcl.

Cb.

1+3/8 3/8 2/8 3/8 1 3/8 4/8 1+2+4/8

1

10

sf.62

1+2+2/8 1/4 3/4 1/4

unif.

marc.

rit.

pizz.

arco

unif.



Birinci dizilimin beş ölçülük kontrastı, 18. ölçüde kısa bir süreliğine duyulan dördüncü bindirmeyi etkin bir keskinliğe dönüştürür. Dördüncü bindirme, birinci dizilim yapısının tekrar bindirilmiş kurgusu olarak başlar, ritmik yapısı ile kendisinden sonra gelen birinci bindirmenin öğelerine sahip, aynı ritmik yapıda hareket eden blok yapıyı hazırlar. Bu ardı ardına sıralanan kesitler, ölçü vuruşlarını kapatan senkop yapıların oluşturduğu nabızı da çok hızlı değiştirerek, sabit vuruş algısını tam olarak oluşturmadan, birinci dizilime göre daha seri ve füg benzeri bir dizilim olan ikinci dizilime yönelir.

#### Örnek 4.2.3.2: İkinci dizilime yönelik

sf.64

The musical score for Example 4.2.3.2 is a page from a score, page 19, marked 'sf.64'. It features a complex arrangement of instruments and a focus on rhythmic transitions. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section, starting at measure 18, is marked with a 3/8 time signature and includes measures with 5/8 and 2/4 time signatures. The second section, starting at measure 19, is marked with a 2/4 time signature and includes measures with 3/4, 4/4, and 2/4 time signatures. The instruments listed on the left are Fl. 2, Ob. 2, Cl. (Si) 2, Cl. basso, Cor (Fag), Tr. (Do) 1, Tr. bori 1, Tr. bori 3 & Tuba, Piano, Arpa, Viol. 1, Viol. 2, Vte., Vcl., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'. The page number '19' is located in the top right corner, and the page number '1/4' is at the bottom center.



Örnek 4.2.3.3: İkinci dizilimin metrik yapıları

The musical score illustrates complex metric structures across various instruments. The notation includes time signatures and specific rhythmic groupings:

- Flute (Fag. 1 & 2):** Features a sequence of 2/4, 3+2+2+1/8, 3+2+2+1/8, 3+2+2+1/8, and 3+2+2+1/8. Includes markings for *Solo*, *pp marc. aspr.*, and *dim.*
- Oboe (Ob. 1):** Shows 3+2+2+3/8, 3+2+3/8, 3+2+2+3/8, and a *senkop* (syncopation) section at measure 35.
- Violin (Viol. 1 & 2):** Includes 3+2+2+3/8, 3+2+3/8, 3+2+3/8, 3+3/8, 3+2+3/8, and 4/8. A *senkop* section is marked at measure 40.
- Clarinet Bassoon (Cl. basso):** Features 3+2+2+3/8, 4/8, and a *senkop* section with a 7/4 time signature.
- Flute (Fag. 1 & 2):** Shows 3+2+3/8, 6/4, and *senkop* markings. Includes *pp* and *f stacc.* dynamics.
- Cor (Cor. (F#)):** Includes a 1+2+4/8 grouping.
- Trumpet (Tr. (Do)) & Trombone (Tr. (B)):** Features *pp* and *f marc.* markings.
- Drum (Tabla):** Includes *poco sf* and *rim.* markings.

Measure numbers 30, 35, 40, and 45 are indicated. The score is marked with *sf.66* and *sf.67* at various points.



İkinci dizilimin ritmik kalıbı bir döngü içerisinde ilerlemektedir. Bu döngünün motifleri, tekrar öğelerinin parçalanmasıyla oluşturulmuş, iki fagot arasındaki ilişkinin ters döngüsüyle ilerler (bkz. Örnek 4.2.3.3). Sabit hareket içerisinde devinimine devam eden bu cümle motiflerine, yeni ritmik öğelerin eklenmesiyle bindirme yapıları şekillenmeye başlar. Birim süre hızı bu kesitte 144 metronom gibi hızlı bir tempoya çıkmıştır

Örnek 4.2.3.4: İkinci dizilimin cümle motiflerindeki metrik yapıların katlanarak bindirmelere dönüşmesi.

The musical score for Example 4.2.3.4 is a complex orchestral arrangement. It features the following instruments and parts:

- Fl. picc.**: Piccolo flute, marked *poco sf*.
- Fl. gr. 2**: Grand flute, marked *a 2*.
- Ob. 2**: Oboe, marked *a 2*.
- Cl(Sb) 2**: Clarinet in B-flat, marked *a 2*.
- Cl. basso**: Bassoon, marked *a 2*.
- Fag. 1, 2**: Bassoon parts.
- Cfag.**: Contrabassoon.
- Cer(F) 2**: Horns in F, marked *2/4* and *3/4*.
- Tr(Do) 2**: Trumpets in D, marked *9/8*.
- Tr-boni 2**: Trombones.
- Tuba**: Tuba.
- pno**: Piano, marked *p marc.*, *una corda (stacc.)*, and *mf tempo stacc. marc.*.
- rpa**: Piano.
- iol. 1**: Violin I, marked *p legato*.

The score is in 8/8 time and includes various rhythmic patterns and markings. The page number is 42, and the score is marked 'sf.68'. The tempo is indicated as 144 metronom.

Obua ile birinci kemanlarda görülen senkoplu yapıya (bkz. Örnek 4.2.3.3), ikinci kemanlardaki nabızı güçlendiren, vuruş birimlerine denk düşen bir başka metrik yapı destekleyici bir ritmik unsur olarak gelir. 37. ölçüyle beraber katmanlar genişlemiştir. Bu döngü, 44. ölçüdeki beşinci bindirmeye kadar katlanıp, büyüyerek hareket eder (bkz. Örnek 4.2.3.5).

Örnek 4.2.3.5: Beşinci bindirmenin blok yapısı

The musical score for Example 4.2.3.5 illustrates the fifth binding block structure. It is set in 4/4 time and spans measures 49 to 54, marked 'sf. 69'. The score is divided into five blocks with the following time signatures: 3+2+3/8, 2/8, 3/8, 3/8, and 3/8. The instruments included are Fl. picc., Fl. gr., Ob. 1/2, Cl. (Soprano/Bass), Cor/Fn/2, Piano, Arpa, and Viol. 1. The Viol. 1 part features a 'Viol. Solo' section marked 'mf cant.' in the final block. The score is marked with various dynamics and articulations, including 'mf', 'mf cant.', and 'sim.'.

49

sf. 69

Viol. Solo  
mf cant.

4+5+1+6/16 (16/16)

Diğer bölümlerde de olduğu gibi Stravinski'nin sabit ölçü rakamı üzerinden oluşturduğu sıralı farklı ölçüler, bu bölümde de sıkça görülmektedir. Birim süresinde değişiklik yaratmayan bu sıralı farklı ölçüler, ölçü içinde gerçekleşen alt bölünmeler ile, saklı ölçü birimlerinin birim vuruşlarıyla nabız dengesizliğini yaratmak için kullanılmıştır. Analiz içinde susların da zaman zaman metrik süre içine dahil edilmediği kesitler görülebilir, bunun nedeni; metrik düzenin içinde yer almayan susların amacının, daha köşeli bir etki için, ritmik kalıplar üzerine gelecek olan atak boşluklarını yaratmaktır, sonrasında oluşan bindirme veya dizilim motiflerinin etkisini daha da görülür kılmaktır. Eğer referansı olmayan suslar ölçü düzeni içinde ele alınırsa, bu durum, ardından gelecek olan ritmik kalıpların güçsüz bir etki yaratacağı anlamına gelmez. Stravinski için böyle özelliğe sahip olan suslar, ritmik kalıbın karakterini daha durağan bir hareket içine sokmaya yardımcı, zamanı genişleten, ritmik öğelerdir, suslar sonrasında gelecek olan ritmik kalıbın güçlü zamanını çalmak için değil, aksine ritmik kalıpları daha ön planda duyulmasını sağlamak içindir (bkz. Örnek 4.2.3.5). 44. ölçüyle başlayan beşinci bindirme bloklarındaki suslar, zaman zaman metrik düzenin içinde ritmik kalıbı yumuşak atılımlara hazırlamak için kullanılırken, zaman zaman da aynı bindirme özelliği taşıyan ritmik kalıplar arasında, kalıpların daha da görünür hale gelebilmesi için suni atak hazırlıkları yaratma görevindedir (bkz. Örnek 4.2.3.5).

66. ölçüdeki üçüncü dizilim hem bindirmeler hem de cümle motiflerinin oluşturduğu dizilimler içermesiyle diğer dizilim kesitlerine göre nispeten biraz daha farklı görülebilir (bkz. Örnek 4.2.3.6). Katmanlı bir yazı özelliğine sahip olan bu kesitte, bindirme katmanları ile cümle motiflerinin özelliklerini dikkatlice ele almak gerekmektedir. Buradaki ritmik yapı ile cümle motifi arasındaki bağ tek bir bütün içinde ilerleyen bir bağdır. Alt bölünmelerin oluşturduğu eş zamanlı farklı ölçülere veya sıralı farklı ölçülere rastlanmaz. Ancak tek başına bu özelliklere sahip olmak da bindirme kesiti özelliğini taşıyor demek doğru olamayabilir, dizilim kesitleri ile bindirme kesitleri arasındaki en önemli fark katman yapılarının nasıl kurgulandığıdır. Üst üste binmiş farklı katman yapılarının aynı nabız içerisinde (farklı vuruş bölünmeleri içinde üst üst binmiş olabilirler) hareket etmesi en temel özelliklerinden

birisidir. Dizilim kesitlerinin en belirgin özelliği ise, bağımsız cümle yapılarının işleyişi ve hareket şeklinin, kübik yapının oluşturduğu üç boyutlu bir süreçte yer alıyormuş gibi olmasıdır. Her açıdan hareketi takip edilebilir olmalıdır. Bu nedenle 66. ölçüde kornolar ile duyulan kesit bir dizilim kesitidir. Bağımsız bir motife sahip ve hareket şekli yoğun bir takip içindedir (bkz. Örnek 4.2.3.6)

### Örnek 4.2.3.6: Üçüncü dizilim yapısı

sf.73

69

The musical score for Example 4.2.3.6 is a complex orchestral score for page 69, marked 'sf.73'. It features a variety of instruments and a highly rhythmic and complex structure. The score is divided into several systems, each with its own time signature and dynamic markings.

**Instruments and Parts:**

- Flg. 1, 2:** Flute parts, mostly resting.
- Ob. 1, 2:** Oboe parts, mostly resting.
- Cl. Sib. 1, 2:** Clarinet in B-flat parts, with rhythmic patterns in 4/8, 2/8, 6/8, and 2/8.
- Cl. basso:** Clarinet in C part, with rhythmic patterns in 6/8, 2/4, 3/4, 2/4, 1, 2/4, 2/4.
- Cor. (Fa) 1, 2, 3, 4:** Horn parts, with rhythmic patterns in 1+3/8, 6/8, 7/8, and 2/4.
- Arpa:** Harp part, with rhythmic patterns in 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 2/4.
- Viol. 1 div. a 3:** Violin I part, with rhythmic patterns in 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 2/4.
- Viol. 2 div. a 3:** Violin II part, with rhythmic patterns in 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 2/4.
- Vic.:** Viola part, with rhythmic patterns in 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 2/4.
- Vic.:** Violoncello part, with rhythmic patterns in 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 2/4.

**Rhythmic and Dynamic Features:**

- The score is characterized by a high density of rhythmic patterns, often involving complex time signatures like 4/8, 2/8, 6/8, 7/8, and 1+3/8.
- Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando).
- There are several instances of *non div.* (non-diviso) markings, indicating a change in the division of the beat.
- The score is marked with a *sf.73* (sforzando 73) dynamic.



Örnek 4.2.3.7: Altıncı bindirme kesiti ile dördüncü dizilim kesitine yönelik

2/8 3/8 3/8 3/8 2/8 3/8 2/8 3/8 3/8 3/8 sf.75 81

Fl. picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. (Siv.) 1

Cl. (Siv.) 2

Fag. 1

Fag. 2

Cor. (Fa) 1

Cor. (Fa) 2

Cor. (Fa) 3

Cor. (Fa) 4

Tr. (Do) 1

Tr. (Do) 2

Tsb. 1

Tsb. 2

Tsb. 3

Piano

Arpa

Viol. 1 div. a.3

Viol. 2 div. a.3

Viol.

Viol.

## Örnek 4.2.3.7'nin devamı

This musical score page, numbered 128, continues Example 4.2.3.7. It features a complex orchestration with the following parts:

- Woodwinds:** Flute piccolo (FL picc.), Flute (FL gr. 1 and 2), Oboe (Ob. 1 and 2), Clarinet in B-flat (Cl. (Si $\flat$ ) 1 and 2), and Bassoon (Fag. 1 and 2).
- Brass:** Cor Anglais (Cor. (Fa.) 1, 2, 3, 4) and Trumpet (Tr. (Do) 1, 2, 3).
- Strings:** Violin 1 (Viol. 1 div. a 3), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vi.), and Violoncello (Vc.).
- Percussion/Keyboard:** Piano and Arpa (Harp).

The score is divided into three measures with time signatures of 3/8, 2/8, and 3/8. Key performance instructions include *f legato*, *f staccato*, *dim.*, *sf.*, *arco*, and *pizz.*. A bracket on the right side of the woodwind section is labeled "3'ü", and a bracket on the right side of the string section is labeled "2'ü". The page concludes with the measure number "85" and the dynamic marking "sf.76".

## Örnek 4.2.3.7'nin devamı

Meno mosso (Con moto  $\text{♩} = 108$ )

sf.77

4/4 5/8 3/8 1+3+1/8 3/8

Cl(Sib)<sub>1</sub>  
Cl.basso  
Fag.<sub>1</sub>  
Cfag.  
Vcl.  
Vcl.  
Cb.

p marc.  
p marc.  
mf non stacc.  
p stacc.  
pizz.  
p marc.  
arco  
p marc.  
p marc.  
sim.  
sim.  
sempre sim.  
sim.  
sim.

3/8 3/8 4/4 5/8 3/8 1+3+1/8 3/8 <sup>93</sup> sf.78

Cl(Sib)<sub>2</sub>  
Cl.basso  
Fag.<sub>2</sub>  
Cfag.  
Viol.1  
Viol.2 (anis)  
Vcl.  
Vcl.  
Cb.

p marc.  
p marc.  
mf marc.  
mf marc.  
p marc.  
p marc.  
sim.  
sim.  
mf marc.  
mf marc.  
sim.  
sim.



Örnek 4.3.2.7'nin 87. ölçüsünde görülen dördüncü dizilim oldukça yalın ve ölçü yapısının temel vuruşları üzerinden ilerlediği bir yapıdır. Klarinet ile fagotta sunulmuş olan cümle, motif özelliklerine göre sekizlik süre birimlerine bölünse dahi ölçü dışına taşan bir örtüşen ölçü yapısında değildir. Bölümün başındaki tempoya dönüşün gerçekleştiği bir kesit olmasıyla birlikte eserin sonuna yönelimi de başlatır. Dördüncü dizilimin eşlik motifleri ve ritmik kalıpları güçlü zamanda gelerek melodik yapıyı destekler. Bu eşlik yapıları yaylılar ile birlikte bas klarinet ve kontrafagottadır. Dördüncü dizilimin bir birleşeni gibi sıralı hareketler içinde olan yedinci bindirme de, dördüncü dizilimdeki gibi sade ve yalın ritmik yapıyı kendi içinde korumuştur. Bu sade metrik ve ritmik yapılar sahip kesitlerin ritmik form üzerindeki amacı sona doğru başlayacak olan yükselişin ana adımlarını taşımaktır. Bu yükseliş 112. ölçüyle gelen beşinci dizilim hareketiyle başlayacaktır (bkz. Örnek 4.2.3.8). 3/2'lik ölçü birimiyle başlayan bu kesitin birim süre hızı da 80 metronomdur. İkilik notanın metronom değeri 80 olarak gösterildiği için kesit bir önceki yapıya göre iki misli daha hızlıdır. Bu kesitin özelliği finale giden bir köprü yapısında olmasıdır. İç içe geçen motifler kendi sürelerini ritmik bölünmelerle ilerletir. Bu bölünmeler örnek 4.2.3.8'de görüldüğü gibi analiz edilmiştir.

Örnek 4.2.3.8: Beşinci dizilimin ritmik yapısı

The image shows a musical score for two instruments: Tr-bone 1 and Piano. The tempo is marked 'Alfa breve (♩ = 80)'. The time signature is 5/4. The score is divided into measures with various time signatures: 5/4, 2+3/4, 2+3/4 (5/4), 3/4, and 4/4. The Tr-bone 1 part is marked 'Solo' and 'p'. The Piano part is marked 'Solo' and 'p marcato'. The score shows a complex rhythmic structure with various note values and rests.

Örnek 4.2.3.8'in devamı

sf.82

116

2/4 2/4 2/4

2/8 3/4 2/8

Tr-bone1

Piano

*p* *marcato*

1

3/4

120

3/4 3/4 3/4 3/4 2/4

Tr-bone1

Piano

*mf* *risoluto*

*p* *una corda*

Arpa

*v*

*Soli*

3/4 2/3 3/4 1 1+3+1/4

sf.83

3/4 3/4 5/4 3/4 2/4 2/4 2/4

Piano

Arpa

2/8 2/4 1 2/8 2/4

Vcl.

*pizz.*

2/2

3/2

Vcl.

2/2

3/2

3+3/4 (6/4)

125

*Soli*

*Solo*

6/4 (3/2) 3/4 5/4

Piano

Arpa

4/4 5/4 3/4 3/4 3/4

Viol.1

Vcl.

*arco*

3/4

Vcl.

*arco*

3/4

Cb.

*Coloz.*

3/4 3/4







Dokuzuncu bindirme, tabakalara ayrılmış yapıları sonlandıran ve eserin başındaki gibi toplu hareketlerin kullanılmaya başlandığı bir kesittir. *Agitato ma sempre listesso*, ifadesiyle başlayan bu kesit, bir koda niteliği taşımaktadır. Aynı tempoda daha heyecanlı anlamına gelen bu ifade, bu kesit ile birlikte gelecek olan, içe içe bindirmelerle sona giden ritmik sıkışmaları, önceden belirten bir yüklem niteliğindedir. Bu kesit de ikilik birim vuruşunda başlar, ancak nota değerlerinin ikilik birim vuruşuna nazaran daha kısa olması, nabızı alt bölünmelerin vuruşlarıyla hissettirir. Sabit ölçü birimleri üzerinden bakıldığında, basit ölçü yapısında değerlendirilebilecek bir metrik düzen sunuluyormuş gibi görünse de, nabzın oluşturduğu etki bileşik ölçü bölünmelerini kapsayan bir metrik yapıdır (bkz. Örnek 4.2.3.9).

Örnek 4.2.3.9: Dokuzuncu bindirmenin alt bölünmeleriyle oluşan düzenler

sf.86

*Agitato ma sempre listesso tempo*

Arpa

Vcl.

Vcl.

Cb.

2/4 2/4 2/4 (3/2) 2/4 2/4 (2/2) 2/4 2/4 (2/2) 2/4 2/4 (4/2) 2/4

sf.87

159

Arpa

Viol.1

Viol.2

Vcl.

Vcl.

Cb.

2/4 2/4 (2/2) 1/4 1/4 2/4 2/4 (3/2) 2/4 2/4 (2/2) 1/4 1/4 2/4 (2/2)

## Örnek 4.2.3.9'un devamı

The image displays a musical score for a chamber orchestra, continuing from Example 4.2.3.9. The score is written for the following instruments: Fl. picc., Fl. gr. (1 and 2), Ob. (1 and 2), Cl. (Sb.) (1 and 2), Cor. (Fa) 1, Piano, Arpa, Viol. 1, Viol. 2, Vla., Vcl., and Cb. The score is divided into several measures, with time signatures changing from 7/8 to 3/8, 2/8, 4+4/8, 3/8, 2/8, and 3/8. Dynamics include *sf. 87*, *164*, *acc. ordin.*, *crusc.*, *Re ♯ = Reb*, and *étouffé*. The score is marked with various time signatures and dynamics, indicating a complex rhythmic structure.

Ritmik kalıp tekrarlarıyla bir döngü oluşturacak şekilde başlayan dokuzuncu bindirme (bkz. Örnek 4.2.3.9), katmanları sırayla ekler ve onuncu katmanı hazırlar. Bir ritmik köprü yapısını da andıran adımlara sahiptir. Bunun nedeni de şüphesiz ki son üç kesitin (dokuzuncu, onuncu ve on birinci bindirmeler) koda yapısındaki gibi eseri sonlandıran kesitler olmasından kaynaklanmaktadır. Dokuzuncu bindirme, diğer son iki bindirmeye göre daha yatay ilerler. Bunun nedeni, onuncu bindirmenin ritmik sıkışmayla birlikte yoğun bir blok yapı ile gelecek olmasındandır (bkz. Örnek 4.2.3.10).

Örnek 4.2.3.10: Son üç bindirmenin blok yapısının ritmik bağlantıları

sf.88

168

Fl. gr.

Tr. (Do)

Arpa

Viol. 1 div. a 3

Viol. 2 div. a 3

Vle. div. a 2

Vic.

Cb.

2/8 2/8 2/8 2/8 2/8 4/8 4/8 2/8 2/8 2/8 3+3/16

3/8 2/8

3/8

3/8 3/8 3+2/8 2/8

2+2+2+2+3/8 (13/8)

2/8



## Örnek 4.2.3.10'un devamı

2/8 3+3/8 (6/8) 2/8 3+3/8 (6/8) 3+3/8 (6/8) 2/8 3+3/8 (6/8) 2/8 3+3/8 (6/8) sf. 89

173

Fl. gn.

Ob.

Cl. (Bb)

Cor. (Pa)

Viol. 1  
div. a 3

Viol. 2  
div. a 3

Vcl.  
div. a 2

Vcl.

Örnek 4.2.3.10'un devamı

This musical score is for a symphony orchestra and includes the following parts: Fl. picc., Fl. gr. 1-2, Ob. 1-2, Cl. (Sib) 1-3, Fag. 1-2, C. fag., Cor. (Fa) 1-4, Tr. (Do) 1-3, Tr. (B) 1-3, Timp., Gr. C., Piano, Arpa, Viol. 1-2, Vla., Vcl., and Cb. The score is divided into measures with time signatures of 2/8, 3+3/8, and 2/8. The 3+3/8 time signature is used in a complex, non-repeating pattern. The score includes various performance instructions such as *senza sord.*, *senza sord.*, *mf*, *pizz.*, *arco*, *div.*, *unis.*, *arco*, *div. a 2*, and *pizz.*. The score is marked with *sf.90* and the number 179. The score is written in a complex, non-repeating time signature of 2/8, 3+3/8, and 2/8.

## Örnek 4.2.3.10'un devamı

Fl.picc.

Fl.gr. 1  
2

Ob. 1  
2

Cl.(Sb) 1  
2  
3

Cor.(Fa) 1  
2  
3  
4

Tr.(Do) 1  
2  
3

Tr-boni 1  
2  
3

Piano

Arpa

Viol.1 arco

Viol.2 arco

Vle. arco

Vlc. pizz.

Cb.

2/8 2/8 2/8 3+3/8 3+3/8

2/8 3/8 3/8 2/8 3/8 3/8

sf.91

185

## Örnek 4.2.3.10'un devamı

sf.92

2/8 3/8 3/8 2/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3+2+2/8 191

Fl. picc.

Fl. gr. 1  
2

Ob. 1  
2

Cl. (Sop)  
1  
2  
3

Cor. (Fa)  
1  
2  
3  
4

Piano

Arpa

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vlc.

Mi Fa La

191

Örnek 4.2.3.10'un devamı

3/4      2+3/8      1+3/8      1+2/8      2+1/8      3/4      sf.94

Fl. picc.  
Fl. gr. 1  
2  
Ob. 1  
2  
Cl. (Si<sup>b</sup>) 1  
2  
3  
Fag. 1  
2  
Cfag.  
Cor. (Fa) 1  
2  
3  
4  
Tr. (Do) 1  
2  
Tr. boni 1  
2  
3  
Tuba  
Timp.  
Gr. C.  
Piano  
Arpa  
Viol. 1  
Viol. 2  
Vle.  
Vlc.  
Cb.

3/8      3/8      3/8      3/8      3/8      3/8      3/8

196

Örnek 4.2.3.10 ile görüldüğü gibi dokuzuncu bindirme ile birlikte ritmik yapı bütün bir blok haline dönüşerek güçlü bir bitirişe doğru ilerlemiştir. Döngüsel hareketlerin yerini, daha önce üçüncü bölümün başında da duyulan alt bölünmelerin oluşturduğu, sabit ölçü birimlerinin dışında, örtüşen ölçülerin aksanlarla kuvvetlendirilerek daha da ön plana çıkarıldığı ritmik bindirme blokları ile cümle motifleri almıştır. Bu motiflerin ısrarlı ritmik yapısı Stravinski'nin *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini) eserinin bitişinde de görülen bir ritmik ifade ile eserin sonunu getirmiştir.



## 5. İGOR STRAVİNSKİ'NİN RİTMİK ANLAYIŞININ ETKİSİ GÖRÜLEN MÜZİK AKIMLARINA GENEL BAKIŞ

20. yüzyılın başına dek süre gelen müziğin ritmik düzenlerinin yasaları, Stravinski, Bartok ve Meassiaen gibi bestecilerin müzikal zamana bakış açılarıyla önemli değişiklikler yaşamıştır. Müzikal zamanın hareket düzeni bu bestecilerin anlayışına kadar belli form yapıları içerisinde şekillenirken, özellikle Stravinski'nin ritmik anlayışı, metrik kurgulardaki düzen dışına çıkan alt bölünmeleri, örtüşen ölçü yapılarıyla iç içe geçen cümle tartımlarını, kompleks blok yapılarını oluşturmuş ve düzenli ve düzensiz ritmik kalıplar yaratarak, müzikal zamanın geleneksel hareket düzenini temelinden değiştirmiştir. Stravinski bu ritmik yapıların ifadelerinin merkezinde konumlandığı devamlı tekrar desenlerini, aksan düzenlerinin çeşitliliği ve nüans dengeleriyle şekillendirmiş, ortaya çıkardığı ölçü vuruşlarından bağımsız nabız ile sabit süre algılarının kontrolünü kırmıştır. Stravinski'nin dinleyici üzerinde müzikal zaman algısını değiştirmeye yönelik çalışmalarındaki fikirleri, ritimlerin ve ölçülerin simetrik ve asimetrik oluşlarıdır. Bu kontrast fikirlerin yaratımında hiçbir melodik unsur olmayabiliyorken, (ritmik yapı tamamen ses tekrarlarının süre değişimleriyle ilerleyebiliyorken) melodik cümlelerin sadece kontrpuan yapısını andıran hareketleriyle ritmik düzeni sağladığı, zaman zaman da melodik cümlelerin parçalanmasıyla çok partili yapı içerisinde bir bütünü oluşturduğu da görülebiliyordu. Tüm bu ritmik ve metrik yapılar, iç ritimlerin güçlkle takip edilebildiği eserler de ortaya çıkarmış, tam aksine devamlı tekrarların süre algısını kırdığı, iç ritimlerin ölçü yapılarından bağımsız nabızlar ile dinleyiciyi sabit bir rüzgara bırakırken yavaş yavaş yolunu da kaybettirebilmiştir.

Stravinski müziğini zaman ve mekan sanatları içinde her iki yere de ait olarak sunmuştur; hem dansın, vücudun ritmik yasalarını kırmış hem de müziğin danstan bağımsız salt bir ritmik esere dönüştürebilmiştir. 19. yüzyılla zenginleşen, güçlü ve

yoğun ifadeli melodik hatlar (özellikle opera türüyle beraber melodinin kompozisyon yaratımındaki yeri) her geçen zaman içinde daha da önemli olmuş, 19. yüzyılın ve 20. yüzyılın başına dek müzikal formun en önemli takip malzemesi olarak yerini kuvvetlendirmişken, Stravinski ritmi, eserlerinin formunu takip eden ana malzemesi haline getirmiştir. Bu fikirlerin ve müzikal estetiğin, ritim üzerinden değerlendirilmesi, yeni düşünceler ile yeni müzik akımlarını da doğurmuştur. Bunlardan birisi olan minimal müzik, Stravinski'nin yaratımı içerisinde kurguladığı müzikal zamanın izlerini taşımıştır. 1960'larda özellikle Amerika'da ortaya çıkan bu sanat akımı, plastik sanatlarda, resimde, mimaride ilk izlerini göstermiştir. Donald Judd, Dan Flavin, Yves Klein Robert Rauschenberg ve Anthony Caro gibi sanatçılar bu akımın ilk örneklerini görsel sanatlarda vermişler, daha sonra da birkaç besteciyle birlikte müzik üzerinden de minimalizme göndermelerde bulunulmuş, fikirler üretilmiş ve uygulanmaya başlanmıştır. Stravinski'nin ritmik yasalara karşı yeni bir tavır sergilemesi gibi, özellikle ikinci dünya savaşından sonra, serializm (serialism ve total serialism) ve deneysel müzik çalışmalarıyla (experimental music) daha da komplike bir yapıya sokulan müziğe karşı tavrı da minimalist besteciler göstermiştir. Bu tavır daha çok müziğin zaman öğeleri üzerinden gerçekleştirmiştir. Steve Reich (1936), La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Philip Glass (1937) gibi besteciler minimal müziğin (Amerikan minimal müziği olarak da kullanılır) manifestosunu eserlerinde kullanarak bu akım için öncü besteciler olmuşlar ve içinde buldukları düzene karşı estetik savaşı başlatmışlardır. Reich'in iki piyano için bestelediği *Piano Phase* (1967) eserinde, sabit aksanları ve tek nefesi ifade eden ritmik motifi, düzenli süre içerisinde en yalın haliyle ele almış, zamansal döngüsünü kararlı ve süre algısını yok edecek kadar uzun bir zaman dilimi içerisinde değiştirmiştir.

Minimal müzik, her bir müzik öğesinin en yalın ve en ifadesiz halini ele alarak, belli matematiksel oranlarla birlikte düzenlenip, zamansal algının kilitlenmesine yönelik başlar, daha sonra yapı içindeki değişiklikleri matematiksel düzenin dışında geliştirip, algı üzerindeki o anı yok etmek üzerine kurgulanır. Terry Riley, *In C* (1968) eserinde kalıp içerisinde başlattığı eserini belli bir doğaçlama kurgusuna doğru yöneltmiştir. Eserin zamanını ve yapısını otuz iki değişken vuruş ve elli üç değişken



melodik hat üzerine kurgulamış ve yorumculara bu hatlar üzerinden serbest seçim hakkı tanınmasıyla, eserin zamansal gelişimini çalgıcıların rastlantısal yorumlarına bırakmıştır.

Minimal müzikte ritmik kalıplar ve onların güçlü vuruş dengesi çok önemlidir. Eser içindeki değişimler genellikle bu denge üzerinden kurgulanır ve kalıpların ısrarlı tekrarıyla devinim gerçekleşir; tıpkı Stravinski'nin *Bahar Ayını (Le Sacre du Printemps)* eserinin *Seçilmiş Olanın İsimlendirilmesi ve Onurlandırılması (The Naming and Honoring of The Chosen One)* bölümünün kararlı bir şekilde aynı ritmik ve metrik kurgu üzerinde devam etmesi ve devinimin tek bir ifade üzerinden tamamlanması gibi. Eğer tekrar, istatistiksel bir miktar olarak düşünülürse, o tekrarın zaman içinde nasıl belirmeye başladığını ya da tekrarın farklı şekillerde de kullanılabileceği gerçeğini ve farklı etkiler de yaratabileceği gerçeğini kaybederiz. Tekrarlar minimalist eserlerde ardışık ve sürekli olma eğilimindedir.

Zamanla minimal müziğin temel manifestosunda değişiklik olmasa da çoğu ilkelerinde değişim yaşanmıştır. Özellikle minimalizmin Avrupa'da da etkisini göstermiş olması, özellikle Louis Andriessen ve Avro Part gibi bestecilerin minimal yapılar içinde daha büyük formlarda eserler sunmaları, post-minimal müziği ortaya çıkarmıştır ve minimalizmin bu yeni soluğu John Adams, Michael Nyman gibi bestecilerin de müzikal tınısı haline dönüşecektir. Louis Andriessen *De Staat* eseriyle birlikte, Amerikan minimalizminin bilinçli bir tercihi olarak sunduğu daraltılmış yapı dağarcığını, kendi minimalist fikirleri ile genişletmiş ve daha büyük bir formda yapıya dönüştürmüştür.

1976 yılında, Hollanda'da Louis Andriessen, Avrupa modernizmiyle Amerikan minimalizminin güçlü bir birleşimini yansıtan *De Staat* eserini

bitiriyordu. Bu eser birçok minimalist öğeler içermesine karşın, güçlü uyumsuz (disonans) sesler, renk ve dokunun ani değişimleri, uzun modal melodik çizgiler gibi farklı öğe karışımlarına da sahipti. Bu özellikler, John Adams'ın post-minimalist eserlerinde bulunan özelliklerin birçoğunu önceden ön gören eşsiz bir ses alemini tanımlıyordu.<sup>57</sup>

Andriessen'in eserlerindeki minimal kurguların farklılığı, seçmiş olduğu enstrümanın genişliği ile başlar, güçlü nüansalar ile döngü içinde yerinin değiştiği artikülasyon ifadeleri ve armonik kurgunun devinim içindeki ritmik kalıpların tekrar öğelerini çeşitlilik içinde kullanmasıyla devam eder. Bu yapı eklentileri ile yazı dili minimal müzik yazısına nispeten daha gelişmiştir. Bu yazı estetiği ise minimalizmin yeni bir bakış açısıyla değerlendirildiği post-minimal müziğin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Post-minimal müziğin geleneksel müzik dilini de kapsamı Stravinski'nin müzik ve ritim yazısını göz önüne getirir. Andriessen, Stravinski hakkında şunları der: Stravinsky'nin müziğini sevmediğim herhangi bir zamanı hatırlamıyorum. Ayin, (The Rite of Spring, Bahar Ayini) önümüzdeki iki yüzyıl için en önemli ve tarihte yerini almış en devrimci eserlerden biri olmuştur ( Adlington, 2004).

Örnek 5.1'de de görüldüğü gibi Andriessen'in ritmik ve metrik yapıları bakımından Stravinski'nin müzikal zaman dili ile estetik olarak benzerlikler taşımaktadır.

### Örnek 5.1: Louis Andriessen, De Staat Orkestra için

<sup>57</sup>“In 1976, in Holland, Louis Andriessen was finishing De Staat, a work that reflects a strong fusion of American Minimalism with European Modernism. The composition features several minimalist elements in mixture with a high degree of dissonance, abrupt shifts of color and texture, and long modal melodic lines. These features define a unique sonic universe that anticipates several of the characteristics found in Adams's post-minimalist works.”, Dimitri Cervo, *Post-Minimalism: Is it a Valid Terminology?*, sf. 3



aksanlar Bkz. 3.3) müzikal hareketin seyrini kırması, nabzın da vuruş ekseninin dışında eserlerin hakim süre algısını ele geçirmesi, minimalist ve post-minimalist bestecilerin estetik olarak etkilendiği ve Stravinski'nin de müzikal zaman içinde kurguladığı en temel ritmik ve metrik çeşitliliklerdendir.

Örnek 5.2: Micheal Nyman, Yaylı Dörtlü No.2

The image displays a musical score for Michael Nyman's 'Yaylı Dörtlü No.2'. The score is written for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic structure. The first system (measures 58-60) shows a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes and accents. The second system (measures 61-63) continues this texture, with a prominent sixteenth-note pattern in the Violin I part. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Örnek 5.3: John Adams, Hallelujah Junction

6

Musical score for measures 6-9. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 6 starts with a treble clef and a bass clef. The music continues through measures 7, 8, and 9. There are dynamic markings like 'f' and 'p' and articulation marks like accents.

10

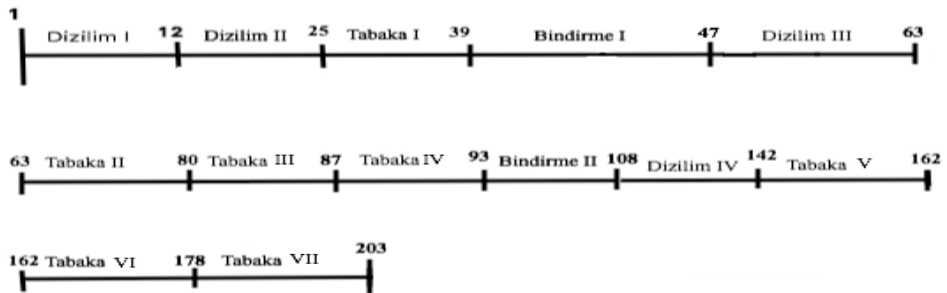
Musical score for measures 10-13. The score is written for two staves (treble and bass clef). It continues the complex rhythmic pattern from the previous system. The key signature remains two flats. Measure 10 starts with a treble clef and a bass clef. The music continues through measures 11, 12, and 13. There are dynamic markings like 'f' and 'p' and articulation marks like accents.

## 6. PİYANO VE ORKESTRA İÇİN “VAKİ” ADLI ESERİN RİTMİK VE METRİK ANALİZİ

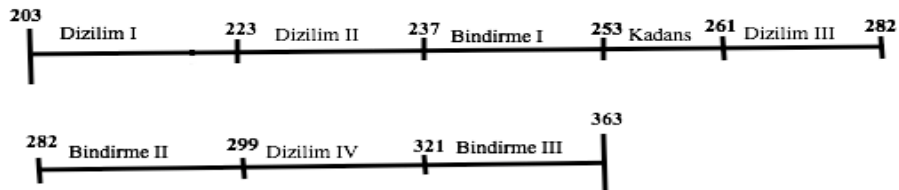
Eser birbirine bağlı kurgulanmış üç genel bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin birbirlerine olan bağı bir önceki bölümün son bıraktığı karaktere uygun bir yapıdan ortaya çıkar. Ritmik bakımından üç bölümün kurgusal zemini yatay yani dizilim kesitleri ile, dikey yani bindirme kesitlerinin iç içe geçmesiyle oluşturulmuştur. Her bölümün tematik yapıların gelişimi üzerinden kurgulanmış olması, bu iç içe geçmiş ritmik düzenlerin oluşmasına neden olur. Üç bölümün ritmik formu üzerinden elde edilen kesitler şöyledir:

Tablo 6.1: Eserin ritmik formu

### 1. BÖLÜM

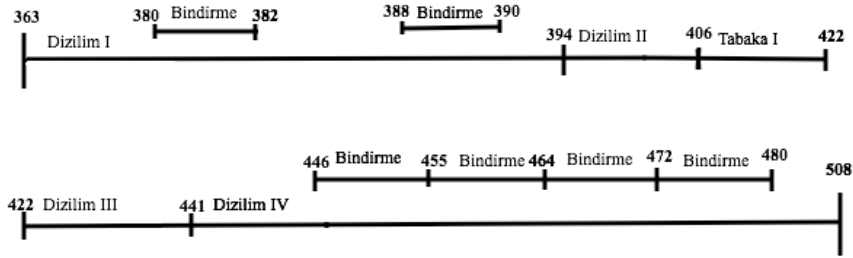


### 2. BÖLÜM



Tablo 6.1'un devamı

## 3.BÖLÜM



## 6.1 Eserin Birinci Bölümünün Ritmik ve Metrik Analizi

Eser, *Lento e largo tranquillo* tempo ifadesiyle başlamaktadır. Sakince, yavaş ve geniş anlamına gelmekte olan bu tempo ifadesi, başlangıçtaki ritmik yapının bu ifadeye uygun bir yorum içinde düşünülerek bir zamansal algıda olabileceği anlamını da taşır. 4/2 ölçü birimiyle başlayan kesitin alt birimi olan dörtlük notanın metronomu 60 olarak belirtilmiş, birim vuruşun değil alt birimin vuruşları nabızı oluşturacaktır. Dizilim yapısıyla bir giriş görevi gören bu kesit, nota süresinin dışından ekleme seslerin ifadeleri ile, geniş zaman için süslemeli (çarpmalar, öncelemeler) bir yazı diline sahiptir. Süslemelerin kendisinden sonraki sese yaptığı baskı ile nota sürelerinin eşit bölünmelerinin dışına çıkan bir ritmik ifade oluşturur. Örneğin, ilk notadan baktığımızda süslemenin ritmik baskısı si'nin üzerindedir. Si ile do notalarının eşit bir bölünmeden oluşan iki sekizlik süre değerindeki ilişkisi, psikolojik zaman içinde eşitliği bozulmuş gibi duyulur. si'ye çarpma notasından gelen baskı, onu biraz daha uzun bir süre değerinde hissettirecektir. Bu durum diğer süsleme notalarının etki ettiği temel notalar için de geçerli olacaktır (bkz. Örnek 6.1.1).

Örnek 6.1.1: Birinci dizilimin ritmik cümle yapısından kesit örnekleri

The image shows two musical examples. The first example is a piano piece with a complex, irregular rhythm. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The tempo is marked 'pp sempre'. The rhythm is divided into several measures with the following time signatures: 1/8+1/8+4/4, 5/4, 2/4, 3/16+1/16+2/1, 6/4, and 5/4. The second example is a piano piece with a 5/4 time signature and a 2/2 time signature. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The tempo is marked 'pp sempre'. The rhythm is divided into several measures with the following time signatures: 5/4, 2/4, 7/8, 7/8, and 4/4.

İlk dizilimi oluşturan motif yapılarının iç sürelerinden oluşan birim vuruşları ortaya çıkarılırken, motif içi aksanlar, perde aksanları ve süsleme aksanları ile süre bütünlüğü dikkate alınmıştır. Örnek 6.1.1'de de görüldüğü üzere bazı motiflerin birim yapıları eşit düzen dışında, düzensiz bir şekilde bölünmüştür. Bu düzensiz ölçümleri değerlendirirken kesitin temposunun oldukça yavaş ve karakter yapısının da geniş bir serbestliğe uygun olduğunu dikkate almak gerekmektedir. O nedenle süre dışına taşan bu düzensiz tartımlardaki notalar, keskin bir ritmik duyum içinde olmayacaklardır.

Giriş görevi gören bölümün kesitinde başlayan ikinci dizilim eserin karakter değişimini taşıyan bir yapıdadır (bkz. Örnek 6.1.2). İkinci dizilimin motifleri, 2/2'lik geniş bir zamanı ifade eden ölçü yapısındadır, 11/8'lik gibi daha sıkışık, daha hareketli bir ölçü birimine geçişin parçacıkları olarak ilerlemektedirler. Bu ilerleyişin dikkat çekici ögesi ise, motiflerin tımsal özelliklerinden daha çok ritmik özelliklerinin önemli olmasıdır ki bu nedenle motifler yaylıların *col legno battuto* tekniği ile çalınır.



Piyanonun da bu ritmik yapıya eklenmesiyle ikinci dizilimin hareketi sıkışır ve yapısını katlayarak ilerletir. Bu ilerlemede zaman zaman partiler arasında melodik hat birlikteliğini oluşturan geçişler de görülür, bu nedenle motiflerin iç ritmik hareketlerinin bütünlüğü partiler arasındaki ilişkiyle ifade edilebilir.

Örnek 6.1.2: İkinci dizilimin ritmik hareket yapısına örnekler

The image displays a musical score for Example 6.1.2, illustrating rhythmic patterns in various instruments. The score is divided into two systems, each with a key signature of one flat and a time signature of 11/8.

**System 1 (Measures 15-18):**

- Vln I:** Measures 15-18. Rhythmic patterns are highlighted with boxes: 2/8 (measures 15-16), 3/8 (measure 17), and 3+4/16 (measures 17-18). The instruction "col legno battuto" is present above the staff.
- Vln II:** Measures 15-18. A box highlights a 4/16 pattern in measure 16.
- Vla:** Measures 15-18. A box highlights a 4/16 pattern in measure 16.
- Vc:** Measures 15-18. A box highlights a 4/16 pattern in measure 16.
- Cb:** Measures 15-18. A box highlights a 4/16 pattern in measure 16.

**System 2 (Measures 17-20):**

- Piano:** Measures 17-20. The piano part is shown with a complex rhythmic structure.
- Motto animato quasi allegro:** This section is marked with a tempo of  $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 240)$ .
- Vln I:** Measures 17-20. Rhythmic patterns are highlighted with boxes: 3/8 (measure 17), 4+3+2/8 (measures 17-18), 4/8 (measure 19), 1+2+2+2/8 (measures 19-20), and 3/8 (measure 20).
- Vln II:** Measures 17-20. Rhythmic patterns are highlighted with boxes: 1-4+6/16 (measures 17-18), 4-2+2/8 (measures 17-18), 3-2/8 (measures 19-20), and 4/8 (measures 19-20).
- Vla:** Measures 17-20. Rhythmic patterns are highlighted with boxes: 1-4+6/16 (measures 17-18), 4-2+2/8 (measures 17-18), 3-2/8 (measures 19-20), and 4/8 (measures 19-20).
- Vc:** Measures 17-20. Rhythmic patterns are highlighted with boxes: 3-2+2/8 (measures 19-20) and 3-2+2/8 (measures 19-20).
- Cb:** Measures 17-20. Rhythmic patterns are highlighted with boxes: 3-2+2/8 (measures 19-20) and 3-2+2/8 (measures 19-20).

Örnek 6.1.3: Birinci tabaka kesitinin ritmik hareket yapısının analizi

The image displays a musical score with rhythmic analysis for the first system (measures 22-24) and a second system (measures 25-30). The instruments are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Via), Violoncello (Vlc), Contrabasso (Cb), and Piano (Piyano).

**First System (Measures 22-24):**

- Vln I:** Measures 22-23:  $3+3+2/8$ ; Measure 24:  $1+3+2+2/8$
- Vln II:** Measure 22: *col legno battuto*,  $4+3+3/8$ ; Measure 24:  $2+3+1/8$
- Via:** Measure 22:  $3+2+3/8$ ; Measure 24:  $3+1+2/8$
- Vlc:** Measure 22:  $6/8$ ; Measure 23:  $2+3/8$ ; Measure 24:  $4/8$
- Cb:** No rhythmic notation shown.

**Second System (Measures 25-30):**

- Piyano:** Measure 25:  $2+3+2+2/8$ ; Measure 26:  $4/8$ ; Measure 27:  $2+3+2+2/8$ ; Measure 28:  $2+3+2/8$ ; Measure 29:  $3+1+2/8$ ; Measure 30:  $3+2/8$
- Vln I:** Measure 25:  $2+3/8$ ; Measure 26:  $3/8$ ; Measure 27:  $3+2/8$ ; Measure 28:  $2+3$ ; Measure 29:  $2/8$ ; Measure 30:  $4/8$
- Vln II:** Measure 25:  $2+3/8$ ; Measure 26:  $3/8$ ; Measure 27:  $3+2/8$ ; Measure 28:  $2+3$ ; Measure 29:  $2/8$ ; Measure 30:  $4/8$
- Via:** Measure 25:  $2+3/8$ ; Measure 26:  $3/8$ ; Measure 27:  $3+2/8$ ; Measure 28:  $2+3$ ; Measure 29:  $2/8$ ; Measure 30:  $4/8$
- Vlc:** Measure 25:  $2+3+2/8$ ; Measure 26:  $2+3/8$ ; Measure 27:  $3+2+2/8$ ; Measure 28:  $4/8$ ; Measure 29:  $3+2/8$ ; Measure 30:  $4/8$
- Cb:** Measure 25:  $1/8$ ; Measure 26:  $4/8$ ; Measure 27: *col legno battuto*,  $1/8$ ; Measure 28:  $1/8$ ; Measure 29:  $3/8$ ; Measure 30:  $3/8$

Birinci tabaka kesitinin ritmik yapılarının birbirlerinden bağımsız kendi metrik yapılarıyla oluşturdukları yatay hatlara ek olarak, birbirleriyle kesişen ortak yapıları da mevcuttur (bkz. Örnek 6.1.3.). Bu etkileşim içerisindeki hatların devinimi yaylı enstrümanlardadır ve piyano ile yaylılardaki ritmik kalıpların etkileşimli hareket döngüsüne, tahta enstrümanlar ve daha sonra da bakır enstrümanlar katılır. Bu partilerle birlikte eklenen ritmik kalıplar iki farklı şekilde kurgulanmıştır. İlk görülen ritmik yapının kurgusu dikey bloklar halindedir ve direk nabza etki eden nitelikte vuruşlara müdahale eden bir yapıdadır (bkz. Örnek 6.1.4 a). İlk önce trombonlarla daha sonra da flütlerle gelen ikinci ritmik yapı ise yatay bir şekilde ilerleyen motif hareketini katlayan aynı ritmik yapıda bir yardımcı öge görevini görür (bkz. Örnek 6.1.4 b).

Örnek 6.1.4: İkinci dizilimin ikincil destek yapıları

a)

The musical score for Example 6.1.4a shows the rhythmic structures for various instruments. The score is divided into measures 26-30. Above the staves, rhythmic patterns are indicated: 2/8, 2/8, 3/8, 2+2+1/8, and 3/8. The instruments shown are P.I. (Piano I), Fl. II (Flute II), Ob. E (Oboe E-flat), Ob. Bb (Oboe B-flat), Cl. I (Clarinet I), Cl. II (Clarinet II), and Pno. (Piano). The piano part is shown at the bottom of the score.

b)

3+2+1/8

3+1/8

3+2+1/8

3+1/8

Fl.

Cl.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Birinci tabaka kesitinin ritmik öğeleri, dizilimlerden ayrıştırılarak elde edilmiş öğelerdir. Ve bu öğelerin düzensiz metrik bölünmeler içerisinde, ölçü vuruşlarının dengesini kaybettiği ritmik yapılarla ilişkili bir halde oluşan nabzın sıkışarak

ilerlemesi, bu kesiti, güçlü bir zirveye sahip olan birinci bindirmeye doğru yöneltmiştir.

Birinci bindirmenin yapısal özelliği tematik bir ifadenin duyulmasına dayanmaktadır. Şu ana kadar küçük gruplarla hareket eden eser, daha geniş bir kadronun güçlü vurgusuyla bu tematik yapıyı duyurur. Temanın duyulduğu tahta enstrümanlar ile yaylı enstrümanlara karşı ritmik hareket bakır enstrümanlarda görülür. Tematik yapının tamamlayıcı ögesi sonrasında gelen, orkestra rengini değiştiren sıralı hareket, tematik yapıya kontrast ritmik hareket unsurlarını taşımaktadır. Kesitin sonlandırıcı ögesi yine bir blok halinde gelen, tematik öğelerin çağrışımından izler taşır (bkz. Örnek 6.1.5).

39. ölçüde gelen birinci bindirme başlangıcının 11/8'lik metrik yapısının iç bölünmelerinin düzensiz yapısına bir müdahale yoktur. Üçlü zamanın sıralanmasındaki değişimlerden başka bir farklılık görülmez. Ancak, trompet ve trombonlardaki nabız öğelerinin iç yapısında, öncesindeki partilerde görülen 11/8'lik ölçü düzeninden farklı bir iç bölünmeye sahiptir. Bu bölünme yapısı, diğer partilerin blok özelliğinden farklı, yatay bir düzen taşımaktadır ki bu nedenle bu yatay plan kesite nabız unsurları eklemiş olur. 41. ölçüdeki, tematik yapının devam niteliğindeki daha küçük süre değerleriyle hareket eden bu kontrast kesit, bir ara müziktir. Ritmik unsurları, öncesinde duyulan blok yapıdan oldukça farklıdır. Bindirilmiş öğelere sahip olsa da yatay bir hatta seri dalgalanma yaratmış ve anlık zaman içinde gelip geçen ikinci bindirme kesitini, üçüncü dizilim kesitine doğru sürükleyici bir özelliğe bürünmüştür. Sürükleyici niteliğini veren ifade ise ölçü dışına çıkan seri hareketlerin bir örtüşen ölçü yapısında olmasından kaynaklıdır. Flütler, ikinci klarnet ile yaylıların, metrik yapının alt bölünmelerine bağlı kalarak hareketi devam ettirirken, obualar ve birinci klarnet, metrik yapısını ölçü dışına taşıyarak, örtüşen ölçü yapısında vuruş dengesini değiştiren bir örgütlenme ile ilerler. Aynı kesit içindeki yaylılarla birlikte duyulan üçe bölünmüş hareket ise, ölçü içi bölünmelerini genişletmiştir, fakat ölçü dışına sarkmış bir vuruş düzeninde değildirler (bkz. Örnek 6.1.5).

Örnek 6.1.5: Birinci bindirmenin ritmik yapısının başlangıç ve sonuç kesitleri ile oluşan kontrast yapıları

The musical score is divided into two main sections: the beginning and the end of the first measure of an 11/8 time signature. The beginning section (left) shows the first measure with a 11/8 time signature and a complex rhythmic pattern of 2+2+2+3+2. The end section (right) shows the final measure of the 11/8 time signature with a complex rhythmic pattern of 2+2+3+2+2+2. The score includes staves for Flute I and II, Clarinet I and II, Horns, Trumpets, Trombones, Bass Trombone, Tuba, Violin I and II, Viola, and Cello. The score is annotated with various time signatures and rhythmic values, such as 3/8, 2/8, 4/8, 1, 1+2/8, 2+1+2/8, 4/4, and 2+2+1/8. The score is annotated with various time signatures and rhythmic values, such as 3/8, 2/8, 4/8, 1, 1+2/8, 2+1+2/8, 4/4, and 2+2+1/8.

## Örnek 6.1.5'in devamı

The musical score consists of several staves, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet), strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), and brass (Horn, Trumpet). The score is characterized by complex rhythmic patterns and time signatures, with many measures grouped by brackets and labeled with numbers (2, 3, 4) and time signatures (11/8, 6/8, 3/16, 2+4/16, 5/16, 3/8, 6/16, 4/16, 2/16).

Key features of the score include:

- Time Signatures:** 11/8, 6/8, 3/16, 2+4/16, 5/16, 3/8, 6/16, 4/16, 2/16.
- Rhythmic Groupings:** Measures are often grouped by brackets and labeled with numbers (2, 3, 4) indicating the number of notes or rests in the group.
- Instrumentation:** The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Horn, and Trumpet.
- Measure Numbers:** The score includes measure numbers 41, 47, and 48.

Üçüncü dizilim kesiti 47. ölçüde piyano ile durağan, ancak vurgulu bir ifadeyle, öncesindeki metrik yapının hissiyatını kırma göreviyle başlar. 11/8'lik ölçü yapısının kendi içindeki vurgu düzenini kırmış, anlık dinamik aksanlarıyla vuruşların yapısıyla oynamış, ardından seri bir hareket ile birinci bindirmenin teması vasıtasıyla güçlü bir başlangıca dönüşmüştür. Bu güçlü başlangıcın nabzıyla zaman zaman katlanan, zaman zaman da piyano ile oluşan nabzın hakimi olan ritmik hat da ona eşlik eder (bkz. Örnek 6.1.6). Bu ritmik hat, davul setindeki ritmik öğelerden oluşur ve seçilen vurmali çalgıların özelliği ile ses yüksekliği yaratmaz. Piyanodaki ritmik kalıp kesitin sonuna kadar hareketini sürdürür. Kesitin tekrar ögesi değildir, sürekliliği sağlayan yatay bir alt motif devinimidir. Piyanonun hareketi sırasında davul setinin kesildiği yerden itibaren, diğer partiler parça parça sıralı giriş çıkışlar yaparak üçüncü dizilim kesitini, tabakalara ayrılmış yapı özelliğine benzetirler. Ancak bu hissiyatı blok vurgular keser.

Örnek 6.1.6: Üçüncü dizilim kesitinin piyano ile vurmali set içindeki vuruş ilişkileri

The image displays a musical score for Example 6.1.6, illustrating the relationship between piano and drum set parts. The score is divided into two main sections: measures 47-51 and measures 52-56.

**Measures 47-51:**

- Piano (Pno. I & II):** Shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The piano part is marked with dynamics like *ff* and *pp*.
- Drum Set (Perc. I & II):** Shows a sparse pattern with a snare drum hit in measure 47. The drum set part is marked with dynamics like *pp*.
- Rhythmic Annotations:**
  - Measure 47: 4/8
  - Measure 48: 3/8 + 3/8
  - Measure 49: 2/8, 3/4
  - Measure 50: 1+1+2+1+2/8
  - Measure 51: 3/8, 2+3+4+2/8 (11/8)

**Measures 52-56:**

- Piano (Pno. I & II):** Shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The piano part is marked with dynamics like *ff* and *pp*.
- Drum Set (Perc. I & II):** Shows a complex pattern with various note values and rests. The drum set part is marked with dynamics like *pp*.
- Rhythmic Annotations:**
  - Measure 52: 2+1+1/16, 2/8, 2/8, 2/8, 3/8, 2/8
  - Measure 53: 5+1/16, 2/16, 2/16, 2/16
  - Measure 54: 2/8, 3/8, 2/8, 2+2/8, 2/8
  - Measure 55: 2+4/16, 3+2+2/16
  - Measure 56: 2+4/16, 2+4/16

The score also includes a 'Suspended Cymbal' part in measure 51, marked with a '3 Tom' and a '3/8' note value.



Örnek 6.1.7. Üçüncü dizilimin piyanodaki ritmik harekete eşlik eden yapıları

a)

The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 56, features a piano accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The second section, starting at measure 57, shows the rhythmic patterns for various instruments, with dynamic markings of *p* and *f*.

**Section 1 (Measures 56-57):**

- Measures 56-57: Piano accompaniment, *ff*.
- Measure 57: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Cb.) parts, *p*.

**Section 2 (Measures 57-61):**

- Measure 57: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Cb.) parts, *p*.
- Measure 58: Clarinet (Cl.) and Bassoon (Cb.) parts, *f*.
- Measure 59: Clarinet (Cl.) and Bassoon (Cb.) parts, *f*.
- Measure 60: Clarinet (Cl.) and Bassoon (Cb.) parts, *f*.
- Measure 61: Clarinet (Cl.) and Bassoon (Cb.) parts, *f*.

**Rhythmic Patterns:**

- Flute (Fl.): 1+2/16, 5/16, 1+2/8, 2+1+2/16, 3/16, 2/8, 2/4
- Oboe (Ob.): 1+3/8, 1+2+2/8, 1+1+1+1+2+2+2/8 (10/8), 1+4/8
- Clarinet (Cl.): 1+2+1/8
- Bassoon (Cb.): 1+2+1/8
- Brass (B): 1+2/16, 3+2/16, 1/4, 1/8, 2/8, 1+2+1/16, 2/8
- Drums (D): 1, 2/8, 1/4, 2/4, 2/4
- Piano (P): 1+2/8, 1/4, 1/4, 2/4, 2/4

b)

57 1/4 1/4 1/4 3/8 1/4 1/4 3/8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

60 2/8 2/8 2/8 3/8 2/8 62 3/8 2/8 2/8 1/8

1

3/8 4/8 3/8 3/8 4/8 3/8 3/8 2/8 2/8

Üçüncü dizilim kesitinden sonra gelen ikinci tabaka kesitinin düzeni, hareket sürekliliğini parçalayarak durdurup yenileyen ritmik motiflerin ısrarlı tekrarlarından oluşur (bkz. Örnek 6.1.8). Üçüncü dizilim kesitinin nefessiz ilerleyen yapısından sonra, ritmik motiflerinin yoğunluğunun sönmeye üzerine yapılan ikinci tabaka kesiti, daha durağan bir düzeni sergiler. Bu düzen, tabaka tabaka dizilen sıkışık sürelerin genişlemesiyle zamanı yavaşlatan, ve bunu dalga dalga kullanan bir yapıdadır. İkinci tabaka kesitinde her parti aynı ritmik kalıbı ifadesini taşır, fakat birbirleriyle sıralı yapıda ilerler. İkinci kesit 2/8'lik ölçü birimi ile 11/8'lik ölçü biriminin değişimiyle başlamıştır. Bu değişimin amacı ritmik atılımı güçlendirmek ve sonrasında gelen ritmik figürlerin tekrarlarını daha yoğun hissettirmek içindir. Bu

kesintili atılımın patlaması 71. ölçüde başlar (bkz. Örnek 6.1.9). Yoğun ve sıkışmış süre değerlerinin tizden pese doğru yayılması, bu patlamanın dinamik yapısını oluşturur. Blok halde zamansal genişleme hissiyatını uyandıran bu sıralı adımlar iki kez tekrarlanır, yapısına kesitin başlangıcındaki ritmik motifleri de dahil ederek hareket devinimini üçüncü tabakaya bırakır. Üçüncü tabaka yine bir atılım ile piyano partisinde başlar, fakat bu atılım ikinci tabakadaki gibi hareketi durduran bir kuvvetle karşılaşmaz, tam tersine müzikal hareket ivme kazanır ve bu tabaka ile beraber nabız geri gelir (bkz. Örnek 6.1.10). Müzikal hareketin devinimi piyano partisindedir. Tabaka yapıları onun çevresinde şekillenir. Kesitin yapısı atılımlardaki seri başlangıçlarla çok çabuk değişir ve tüm partilerin harekete katıldığı dördüncü katman başlar.

Örnek 6.1.8: İkinci tabakanın başlangıç yapısı

The musical score for Example 6.1.8 is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pn.). The score is divided into two measures, each with a 3+3/8 time signature. The first measure is marked with a 64 time signature and the second with an 11 time signature. The piano part is marked with a 2+3+2/8 time signature. The score features various rhythmic motifs and dynamics, with some sections highlighted by boxes.

Örnek 6.1.9: Yoğun blok yapısındaki hareket zamanının genişlemesi

The image displays a musical score for Example 6.1.9, illustrating a dense block structure with time expansion. The score is organized into two main sections. The upper section features a woodwind and brass ensemble, while the lower section shows a piano accompaniment.

**Woodwind and Brass Ensemble:**

- Flute (Fl.):** Two staves, both marked *ff* (fortissimo).
- Oboe (Ob.):** Two staves, both marked *ff* in the first measure and *p* (piano) in the second measure.
- Clarinet (Cl.):** Two staves, both marked *ff* in the first measure and *p* in the second measure.
- Bassoon (Bsn.):** Two staves, both marked *ff* in the first measure and *p* in the second measure.
- Horn (Hn.):** Two staves, both marked *ff* in the first measure and *pp* (pianissimo) in the second measure.
- Trumpet (Tpt.):** Two staves, both marked *ff* in the first measure and *p* in the second measure.
- Trombone (Tbn.):** Two staves, both marked *ff* in the first measure and *pp* in the second measure.
- Bass Trombone (B.Tbn.):** One staff, marked *ff* in the first measure and *pp* in the second measure.

**Piano Accompaniment:**

- The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs).
- Time signatures are indicated as  $2/8$  and  $2+2/8$ .
- The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, characteristic of a dense block structure.
- Dynamic markings include *ff* and *p*.

Örnek 6.1.10: Üçüncü tabakanın başlangıç yapısı

a)

81

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Tpt.

Tbt.

Tbn.

Tbn.

Tbn.

80

Bsn.

Bsn.

2/8 2/8 2/8 2/8

2/8 2/8 2/8 2/8

2/8 2/8 2/8 2/8

2/8 3/8 2/8 2/8

2/8 2/8

3/8 2/8 2/8 2/8 2/8

2/4 2+3/8 2/4 2/8 2/8

**b)**

82 1 1 3/16 3/16 3/8 1 3/8

3/8 2/8 3/8 1 3/8 3/8 3/16 3/16 2/8 1

2/8 2/8 3/8 1 3/8 3/16 3/16 2/8 1

3/8 3/8 3/8 3/8 2/8 2/8

1 1 3/8 3/16 3/16 2/8 1 3/8

3/8 3/16 3/16 2/8 1 3/8

1 1 1 1 3/4 4+3/8 2/8

Ritmik motiflerin art arda, seri bir şekilde yapılarını değiştirerek ilerlettiği ikinci ve üçüncü tabakaların yapısal farklılıkları, aynı zamanda birbirlerine olan çekimlerini kuvvetlendiren temel bağlardan birisidir. Diğer bağ ise, kesit yapısının amacı olan ara bağlantı niteliğidir, yani bir nevi köprü görevi taşırlar. Bu görev tüm tabaka kesitleri için geçerlidir. Bu iki tabaka kesiti bir diğer köprü görevi taşıyan dördüncü tabakaya bağlanır. Dördüncü tabaka, ikinci bindirmeden önceki sıralı tabakalardan sonuncusunu başlatmıştır (bkz. Örnek 6.1.11). 80. ölçüde başlayan üçüncü tabakanın ritmik yapısı, ikinci dizilimi andıran, partiler arası geçişe dayalı bir parçalı yapıdan oluşur (bkz. Örnek 6.1.12). Suslar arasında şekillenen ritmik motifler üçüncü tabakanın nabzını blok halde oluşturur. Blok halde oluşan bu nabzın çevresinde dördüncü tabaka başlar ve davul setindeki ritmik kalıplar bu tabaka yapısının en hakim hareketini yapmaktadır (bkz. Örnek 6.1.11). Üçüncü ve dördüncü tabakalar parçalı yapılarıyla, suslar arasında kısıtlı hareket imkanı içerisinde şekillenen ritmik motiflere sahip olsalar da köprü görevi içinde yapının ifadesini bir bütün olarak şekillendiren ve bir bütün olarak metrik yapısını kurgulayan blok yapılarıdır

93. ölçüde fagot partisinin, birinci bindirmede de duyulan tematik yapıyı duyurmasıyla ikinci bindirmenin başlangıcı dördüncü tabakanın ritmik yapısı içinden çıkar. İkinci bindirme, dördüncü tabakanın yapısal özelliklerini taşır. Ancak, tematik bir ifade bu kesit yapısının özelliğine eşlik görevi de katmıştır (bkz. Örnek 6.1.12). Cümle motifinin başlangıcı ölçünün son iki vuruşundadır. Bu başlangıç, metrik yapı bağlantısını yine 11/8'lik ölçü düzeni üzerinden yapar, ölçülerin vuruş zamanlarını diğer ölçülerin içine taşımasıyla, yapısında örtüşen ölçüler ilişkisini de gösterir. 98. ölçüde cümle motifi ile eşlik beraberliği parti değişikliğine uğramış piyano partisi ile aynı metrik yapının vuruş ilişkisini devam ettirmiştir. Cümle sonunda blok yapı, yatay bir şekilde yükselir. Bu yükseliş keskin ritmik yapının dışında, köşesiz ve vurgusuz bir dalgalanma yaratarak, hemen ardından başlayacak olan dördüncü dizilim kesitine yönelik bir bağ görevi görür. 103. ölçüde görülen bu yatay yükseliş ifadesini taşıyan ikinci kesitin sonrasında gelen dördüncü dizilime bir bağ oluşturmasındaki en önemli ayrıntı, metrik yapıyı değiştiren bir köprü özelliğini taşımasındadır (bkz. Örnek 6.1.13). 11/8'lik düzensiz alt bölünmeler parça parça, vuruş dengesini perdeleyerek daha statik dörtlük birim üzerinden kurgulanacak bir metrik düzene geçmiştir.

## Örnek 6.1.11: Dördüncü tabakanın ritmik yapısının analizi

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on the rhythmic structure of the fourth layer. The score is divided into two systems, with measures 87 and 88 marked at the beginning of the first system. The instruments included are Flutes (Fl. I, Fl. II), Clarinets (Cl. I, Cl. II), Horns (Hr. I, Hr. II), Trumpets (Trp. I, Trp. II), Trombones (Tbn. I, Tbn. II), Percussion (Perc.), Violins (Vln. I, Vln. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Contrabasses (Cb.).

The rhythmic analysis is indicated by vertical boxes and labels above the staves. The labels include time signatures such as 2/16, 2/8, 3/8, 4/16, and 1/16. A 'D' marking is present above the first flute staff in measure 87. The score shows various rhythmic patterns across the instruments, with some patterns being repeated or shared between different sections. The Percussion part shows a complex rhythmic structure with multiple time signatures and patterns.



Örnek 6.1.12: İkinci bindirmenin cümle motifi ile eşlik beraberliğindeki ritmik yapısı

The musical score illustrates the rhythmic structure of the second measure of a phrase, featuring a variety of time signatures and dynamic markings across different instruments.

**Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts:** The top section shows two staves for Flute and Oboe. The time signatures above the staves are 2/8, 2/8, 5/8, 2/8, 4/8, 2/8, 1/8, 2/4, 5/8, 2/8, and 2/8. The Flute part is marked *mf sempre* and the Oboe part is marked *f sempre*. Vertical lines connect the notes in these parts to the corresponding time signatures.

**Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts:** Below the Flute and Oboe are two staves for Clarinet and Bassoon. The Clarinet part is marked *mf sempre* and the Bassoon part is marked *f sempre*. Vertical lines connect the notes in these parts to the corresponding time signatures.

**Trombone (Tbn.) part:** The Trombone part is shown below the Clarinet and Bassoon staves. It features a series of rhythmic patterns with time signatures 4/4, 2/4, 2/4, 2/8, 2/8, 3/4, and 3/4. The part is marked *f sempre*.

**String parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello):** The bottom section shows four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each staff has a dynamic marking of *p* (piano). Vertical lines connect the notes in these parts to the corresponding time signatures: 3/8, 2/8, 3/8, 3/8, and 2/8.

Örnek 6.1.13: İkinci bindirmeden dördüncü dizilime geçiş yapısı

The musical score for Example 6.1.13 illustrates a complex rhythmic structure across various instruments. The score is divided into two systems, each with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Cl. (Clarinet), Fl. (Flute), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), Tpt. (Trumpet), B.Tbn. (Baritone Trombone), Tbn. (Trombone), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Cello).

The score features a variety of time signatures and measures, with some measures highlighted by boxes. The time signatures include 2/8, 4/8, 3/8, 2/4, 3/4, 5/8, 3/4, 2/4, 4/16, 2/16, 3/8, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 2/8, 3+2/8, 3/8, 2/8, and 2/8. The measures are numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

The score is a complex piece of music, likely a symphony or concerto, and it demonstrates a transition from a second measure to a fourth measure without a rest. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 2/4.

At the bottom of the score, there are several time signatures and measures: 2+2+2+1/8 (7/8), 2/8, 3+2/8, 3/8, 2/8, and 2/8.

Dördüncü diziliminin metrik yapısındaki 3/4 ile 2/4 ölçü rakamı değişiklikleri vuruş zamanının daralıp, genişlemesine yönelik bir nabız değişikliği görevindedir. Birim süresi üzerinden metronom değişikliği görülmez. Dördüncü dizilimdeki ritmik yapıların hareketleri, oldukça yalın ve statiktir. Dördüncü dizilim boyunca sadece tahta enstrümanların kullanıldığı küçük yapılı bu kesitin ritmik hareketleri de döngü içinde ilerler (bkz. Örnek. 6.1.14).

Örnek 6.1.14: Dördüncü dizilimin metrik ve ritmik kurgusu

The musical score for Example 6.1.14 illustrates the metric and rhythmic structure of the fourth system. It is divided into two systems, with the first system starting at measure 108. The first system (measures 108-111) features a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and then a 3/4 time signature. The second system (measures 112-115) features a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 2/4 time signature. The score includes various rhythmic markings such as 'giacoso', 'tempo', and 'ritardando', as well as dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is annotated with boxes and lines indicating the metric and rhythmic structure of the music.

Beşinci, altıncı ve yedinci tabakalar tek bir ortak yapının üzerine kurulmuşlardır; piyanonun ritmik yapının devamlılığını hiç kesmeden ilerlettiği, seri ve hızlı bir ritmik yapının üzerine eklenmiştir. Bu yapı keşiştiği tabakaya göre ritmik ve motif özelliklerini de değiştirir; beşinci tabakada daha parçacıklı bir yapıdayken, altıncı tabakada blok halde dikey adımlarla yürür, yedinci yapıda ise yatay hatta süre değerlerinin kısaldığı bir ritmik düzen içerisindedir (bkz. Örnek 6.1.15).

Örnek 6.1.15: Üç tabakayı birleştiren ortak yapı

a)

141

153

161

172

5. Tabaka

6. Tabaka

7. Tabaka

## Örnek 6.1.15'in devamı

b)

The musical score consists of three systems of staves, each containing multiple rhythmic patterns. The patterns are enclosed in boxes and connected by lines, indicating their sequence and duration. The time signatures vary throughout the piece, including 3/8, 2/8, 4/8, 6/8, 5/8, 3/4, 10/16, 4/16, 3/16, 4/8, 3+3/16, and 2/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The patterns are numbered with small integers (1-5) and some are marked with '1' or '2' to indicate first and second endings. The overall structure is highly rhythmic and complex, typical of a detailed musical analysis or exercise.

## Örnek 6.1.16: Son üç tabakanın karşı ritmik motifleri

## a) 5. Tabaka

5. Tabaka

Violin I (Vln. I): *glucoso*, *P sempre*. Time signatures: 2/8, 3/8, 1, 2, 3, 3, 1, 4/8. Motifs: 1, 2, 3, 4.

Violin II (Vln. II): *glucoso*, *P sempre*. Time signatures: 2/8, 3/8, 1, 2, 3, 3, 1, 4/8. Motifs: 1, 2, 3, 4.

Viola (Vla.): *glucoso*, *P sempre*. Time signatures: 2/8, 3/8, 1, 2, 3, 3, 1, 4/8. Motifs: 1, 2, 3, 4.

Violoncello (Vc.): Time signatures: 3/8, 2, 4/8. Motifs: 1, 2, 3, 4.

Contrabasso (Cb.): Time signatures: 3/8, 2, 4/8. Motifs: 1, 2, 3, 4.

## b) 6. Tabaka

6. Tabaka

Violin I (Vln. I): Time signatures: 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 2/8, 3/8, 8/8 (3+2+3). Motifs: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Violin II (Vln. II): Time signatures: 3/8, 2/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 8/8 (3+2+3). Motifs: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Viola (Vla.): Time signatures: 3/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 8/8 (3+2+3). Motifs: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Violoncello (Vc.): Time signatures: 3/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 8/8 (3+2+3). Motifs: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Contrabasso (Cb.): Time signatures: 1+1/8, 3/8, 2/8, 8/8 (3+2+3). Motifs: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

**c) 7. tabaka**

The musical score for the 7th layer (7. tabaka) is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Trumpet (Tpt.). The score is divided into two systems. The first system contains the first five staves (Fl., Ob., Cl., Bsn., Hn.), and the second system contains the last three staves (Tpt., Hn., Cl.). Rhythmic motifs are highlighted with black boxes and labeled with time signatures: 1, 5/8, 2/8, 4/8, 3/8, 6/8, 2/16, 3/16, 4/16, 2/16, 4/16, 3/8, 2/8, 4/8, 2/8, 3/8, 2/8, 4/8, 2/8, 3/8, 3/16, 3/16, 3/16, 3/16, 4/16, 3/8, 2/8, 1, 1, 3/8, 2/8, 1, 1. The motifs are distributed across the staves, with some instruments having multiple staves.

Son üç tabakanın karşı ritmik motiflerindeki metrik değişimler nabız hissiyatının sıkıştırılmasına yönelik kullanılmıştır. Süre biriminde bir değişim olmamış, ritmik yapısının kurgusu cümle motifleri içinde kaybolan blok yapıların parçalanmasından oluşur.

## 6.2 Eserin İkinci Bölümünün Ritmik ve Metrik Analizi

İkinci bölüm uzun seslerle ve derin adımlarla ilerleyen, 4/2'lik ölçü vuruşunda, birim vuruşu ikilik nota süresi değerinde olan birinci dizilim ile başlar (bkz. Örnek 6.2.1). Önceki bölümün birim vuruşunun yani sekizlik nota değerinin metronomu 240 iken, ikinci bölümün ölçü birim vuruşuna eşitlenen metronom 60'dır. Vuruş zamanında değişen yapı yoktur, aynı müzikal zamanda başlar, ancak nota birim süresi genişleyerek bölümün temposunu yavaşlatır. Sekizlik nota süresi, ikilik nota süresiyle birim ilişkisinde olan 4/2'lik ölçünün alt süre birimlerindedir. Eşitlik bu ilişkiyle de gösterilmiştir. *Con moto* ifade terimi, bölümün sakin bir yapıda olduğunu belirtir.

Birinci dizilim kontrbas, viyolonsel ve viyoladaki pedal sesi üzerine kornolardaki cümle yapısıyla başlar (bkz. Örnek 6.2.1). Sakin ve geniş vuruşların, nabız hissiyatını örttüğü bir ritmik yapıya sahip bu cümle, koral bir yazı stilindedir. Bu düzen 215. ölçü ile tamamen yaylı enstrümanlarda duyulacak, 224. ölçüde de koral cümleyi piyano devralacaktır. Piyanonun koral cümleyi devraldığı 224. ölçü, ikinci dizilimin başladığı yerdir (bkz. Örnek 6.2.2). Ritim ve zaman yapısı, bir önceki kesit ile hemen hemen aynıdır ancak ritmik yapıya dahil olan büyük üçlemeler müzikal zamanı hareketlendirmeye başlamıştır. İkinci dizilim kesitinde piyano döngü halinde melodik ifadeyi duyuran görevinin yanında, alt bölünmeler ile ritmik ifadesini sıkılaştırır ve nabızı duyurur. Melodik yapı ikinci tema görevini görür. Birinci dizilimdeki melodik yapıya göre hızlanmaya müsait iç zamana sahiptir. Piyano partisinin melodik hattını tamamladıktan sonra, döngüye başlar ve bindirme kesitinin bağlayıcı unsuru olur. Birinci bindirme kesit yapısını, döngü görevi içindeki piyano partisinin oluşturduğu nabzın üstüne bindiren, ikinci dizilim melodik hattı oluşturur ve böylece bir blok yapı yoğunluğuna sahip olan bu bindirme kesiti, piyano partisindeki döngüye eşlik ederek yoğun bir harekete dönüştürür ve dinamik özelliğini yükselterek zirve yapar. Blok halde yoğunlaşan bu bölmenin ana ögesi, daha önceki kesitlere göre daha geniş grupları içinde barındırması ve birbirlerine farklı ritmik kalıplarla



ilerlemesindedir. Bu zirve birinci bindirme kesitini, ritmik yapısının daha serbest olduğu kadans kesitine bırakır. Kadans kesitinin ritmik hatları analiz edilmemiştir, çünkü kadans kesitinin amacı, ritmik serbestliğe elverişli bir düzenle tamamen atılımlı ifadelerin kullanılmasıyla, bölümler arasında sürpriz bir öge olmasıdır.

Örnek 6.2.1: Birinci dizilimin melodik ve eşlik hattının ritmik analizi

The musical score for Example 6.2.1 is divided into three systems, each with a horn (Hn.) part and a string part (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.).

**System 1 (Measures 203-207):** Horn part includes time signatures 2/2, 3/2, 2/2, 4/2, and 5/2 (2+3). String parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with 4 and 2.

**System 2 (Measures 208-214):** Horn part includes time signatures 2/2, 1/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, and 2/2. A section labeled "Pedal sesi" includes time signatures 2/2, 2/2, 1/2, 2/2, 2/2, 2/2, and 2/2. String parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with 4 and 2.

**System 3 (Measures 215-219):** Horn part includes time signatures 2/2, 3/2, 1+5/2, 2/2, 2/2, 3/2, and 2+7/2. String parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) include time signatures 2/2, 4/2, 6/8, 2/2, 5/2, and 7/2.

Örnek 6.2.2: İkinci dizilimin melodik hattının iç zamanlarının ölçümü

The image shows a musical score for piano and strings, divided into two systems. The first system (223) features a piano part with a 4/2 time signature and a string part with a 2/2 time signature. The second system (232) features a piano part with a 4/2 time signature and a string part with a 4/2 time signature. The score is annotated with various time signatures and measurements, including 3/2, 2/2, 1+2/2, 3/2, 2/2, 1+4/2, 2/2, 4/2, 3/2, 2/2, 3/1, 3/1, 1/1, 4/2, 8/2, 1+5, and 4+2/2. The score also includes a key signature change from one flat to two flats and a dynamic marking of 'p'.

Birinci bindirme kesiti 237. ölçüde, örnek 6.2.2'de de görülen, 4/2'lik ölçü birimi içerisindeki piyano ve yaylı enstrümanlarda büyük üçleme yapılarıyla hareket döngüsünü kullanarak, kesitin vuruş yapısını bozup, kendi nabız çizgisini oluşturarak ilerletirken, bu süreç içerisinde daha da küçülen alt bölünelere ayrılarak yapıyı daha gergin ve sıkışmış bir düzene sokar. Bu devamlılığın karşıt yapısında ise sabit ölçünün vuruş referansında ilerleyen bakır enstrümanlar ile tahta enstrümanlardaki blok yapı vardır ki daha sonra tahtalar da düzensiz bölüneler içinde ritmik yapılarını daraltacaklar ve tek ölçü biriminin vuruş hareketini ilerleten bakır enstrümanlardaki blok yapıya katılacaktır. Böylece ikinci bindirme kesiti temel vuruştan nispeten sıyrılmış bir düzene geçiş yapar. Ardından gelen kadans yapısına benzer özellikteki

kesit, bir şok etkisi içerisinde bölümün o ana kadar hakim olduğu ses ve zaman estetiğini birden keser ve yeni bir ritmik yapıya geçişe hazırlığını yapar. Daha serbest bir ritmik yapıda ilerleyen kadans kesiti küçük süre birimlerini kullanır. Bunun nedeni de üçüncü dizilimin ritmik yapısına bir hazırlık yaratmasıdır. Üçüncü dizilim piyano ve tamburin ile seri bir hareket içerisinde uzun bir süre ilerler (bkz. Örnek 6.2.3). Daha sonra trompet ve trombonlarla birlikte birinci dizilimin melodik yapısı birinci katman olarak piyano partisinin üzerine eklenir. Bu katmanın duyulmaya başladığı sırada bir diğer seri ritmik yapısı da davul setinde görülür. Üçüncü dizilim yapısı büyümeye başlamıştır ve piyanodaki hareketli ritmik kalıp yaylılarla birlikte katlandığı sırada üflemeli enstrümanlar da blok halinde birinci dizilimin cümle yapısını duyurmaya başlarlar. Böylece 282. ölçüde ikinci bindirme kesiti başlar.

İkinci bindirme kesiti ritmik ve cümle yapıları olarak üçüncü dizilimle birebir örtüşmektedir, farkı ise katmanlar içindeki oluşumun iç süreleri bindirilmiş yapılarla ilerliyor olmasındandır. Piyano ve yaylılar ritmik döngü içerisinde daha seri bir ritmik hareket içerisinde yapısını sürdürürken, üflemeliler de birinci dizilimin cümle yapısını blok halde katmanlaştırır. Üçüncü dizilimin ritmik analizinin yapıldığı örnekte bu ritmik cümlelerin ve yapıların iç sürelerinin ölçümü yapılmıştır (bkz. Örnek 6.2.4).

Dördüncü dizilim 299. ölçüde, birinci bölümün başlangıcındaki giriş yapısının melodik ve de eşlik öğelerinden türemiş bir sakinliktedir. Nota süreleri dışından gelen süslemeler, sakin yapıda, durağan bir harekete küçük atılımlar katmaktadır, her ne kadar süslemeler ritmik atılımların ifade aracı olsa da, bu kesitteki süslemeler daha çok bir tını ifadesinin parçasıdır. Dördüncü dizilimin piyano partisiyle birlikte duyulan cümlenin karşıt fikri olarak gelen 6/2'lük metrik düzenindeki yapıt, iç bölünmeleri ile kesitin cümlesiyle benzerlik taşır, ancak biraz daha hızlı bir tempodadır. Bunun açıklaması da noktalı dörtlük süre değerinin ikilik süre değerine eşitlenmesi olarak verilmiştir. 6/2'lik ölçüye geçmeden hemen önce yaylılar bu birim eşitlemesinin referans vuruşunu duyurmaktadırlar. Cümle ve karşı fikir kendilerini iki kere duyurduktan sonra üçüncü bindirme başlar.

Örnek 6.2.3: Üçüncü dizilimdeki piyano ve tamburindeki yapıların iç bölünmeleri

The musical score is divided into several systems, each with a Tambour part (top) and a Piano part (bottom). The Tambour part consists of rhythmic patterns represented by notes and rests, with various time signatures indicated above. The Piano part includes melodic lines, chords, and pedal effects, with time signatures and dynamic markings like *glucoso* and *f* (forte) present.

**System 1 (Measures 261-262):**

- Tambour:** Measures 261 and 262. Rhythmic values: 4/8, 3/8, 1+2/8, 4/8, 1/4, 2/4.
- Piano:** Measure 261. *glucoso* marking. Rhythmic values: 4/8, 4/8, 2/8, 4/8, 4/8, 2/8. Includes triplets and a pedal effect.

**System 2 (Measures 263-264):**

- Tambour:** Measures 263 and 264. Rhythmic values: 1/4, 1/4, 3+1+2/8, 2/4, 1+3/8, 1+4/8, 1/4, 1+2/8, 1/4, 3/8, 1+2/8, 2/4, 1+2/8, 1+2/8.
- Piano:** Measures 263 and 264. Includes *Pedal sesler* (pedal sounds) and various rhythmic values: 2/8, 4/8, 2/8, 2/8, 2/8, 2/8, 2/8, 2/8, 3/8, 3/8, 2/8, 3/4, 4/4, 2/2, 2/8, 4/8, 2/8, 4/8, 2/8, 2/8.

**System 3 (Measures 269-270):**

- Tambour:** Measures 269 and 270. Rhythmic values: 2/4, 3/8, 3/8, 3+1/8, 3/4, 1/4, 3/4, 4, 1+2/8, 3/8, 1+2+4/8, 1+2/8, 3/8, 3/4.
- Piano:** Measures 269 and 270. Includes *Pedal sesler* and various rhythmic values: 2/8, 1/4, 2/16, 1, 1/8, 2/8, 4/8, 3/8, 2/8, 4/8, 2/8, 2/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 4/8, 3/8, 4/8, 1/4, 2/8, 2/8.

**System 4 (Measures 271-272):**

- Tambour:** Measures 271 and 272. Rhythmic values: 2/8, 2/8, 4/8, 4/8, 4/8, 2/8, 4/8, 4/8, 4/8, 2/8, 2/8, 2/8, 2/8, 4/8, 2/8, 4/8, 3/8, 4/8, 1/4, 2/8, 2/8.
- Piano:** Measures 271 and 272. Includes *f* (forte) marking and various rhythmic values: 2/8, 1/4, 2/16, 1, 1/8, 2/8, 4/8, 3/8, 2/8, 4/8, 2/8, 2/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 4/8, 3/8, 4/8, 1/4, 2/8, 2/8.

Örnek 6.2.4: Üçüncü dizilimin iki farklı katmanının ritmik ilişkisi

The musical score for Example 6.2.4 is divided into four measures. The top part shows the vocal line with lyrics 'senza scand.' and dynamic markings 'p' and 'mf'. The bottom part shows the piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into four measures, each with a specific time signature: 2/2, 2/2, 1+2/2, and 1+5/2. The piano part features a complex rhythmic structure with various time signatures such as 4/8, 2/8, 3/8, 3+2/8, 2+3/8, 1+2+2/8, 1+2/8, and 3/8. The percussion parts include a Suspended Cymbal and a Tom-tom.

Dördüncü bindirme, başlangıcındaki duyurduğu iki katmanın (bkz. Örnek 6.2.5), ısrarlı bir döngü içinde tüm partilere yayılarak, katlanıp büyümesinden oluşur. Bu bindirme, tüm partilerin döngü içine dahil olduğu büyük bir yoğunluğa erişir. Bu döngüde iki farklı ritmik karakterin bindirmeleri görülür. Piyano partisindeki yapı süslemelerin ve statik blok adımlarının aynı karakter içinde düzenlenmesiyle ilerler, diğer tüm partilerde gelen yapı ise sadece blok adımlardan oluşur. Ve bu kesit içinden üçüncü bölüm, üçüncü bindirmenin nispeten daha seri yapısının kullanıldığı piyano ile başlar.



### 6.3 Eserin Üçüncü Bölümünün Ritmik ve Metrik Yapısının Analizi

Eserin son bölümü 3/2'lik ölçü yapısında, *Allegro agitato* tempo ifadesiyle başlar. Hızlı ve coşkulu bir yapıyı ifade eden *Allegro agitato* tempo terimi bölümün ritmik karakteri hakkında da bir bilgi vermiş olur. Süre biriminin hızı 60 metromon gibi nispeten yavaş bir tempoyu göstermesine karşın, iki ölçü sonra tekrardan değişen ölçü rakamı 4/4'lük olarak aynı metronomda devam eder, yani ikilik süre birimi için 60 metronom, 4/4'lük ölçü birimi için 120 metronoma eşittir. Bölümün ilk atılım karakteri, piyano partisinde, on altılık notalardan oluşur ve uzun bir hat içinde ilerleyerek bir motif döngüsü oluşturur. Bu döngüye aynı motif yapısıyla birinci kemanlar da destek verir. Bu ikili ilerleyişin altında da nabzın sürekliliğini hissettiren timpani vardır.

Dizilim üç basit katmanın basit ritmik hareketiyle başlar ve birinci dizilim bu basit hareket döngüsü üstünde şekillenir. Piyanonun ıslarla taşıdığı bu seri döngü yapısına ilk bindirme 380. ölçüde, aynı ritmik yapının taklidiyle gelir, karşıt fikir ise bakır çalgılardadır ve ritmik karakteri daha köşelidir. Sonraki bindirme ise 388. ölçüde yine aynı şekilde duyulur ancak dizilim içinde gelen ilk bindirme sırasında piyanodaki motif hareketi durmuşken, ikinci bindirmede hareketini kesmeden sürdürmüştür.

Birinci dizilim kesitinin bu hareketli atılımı, yapı değişikliğini önceden hazırlayacak her hangi bir tabaka kesitini duyurmadan, yerini 394. ölçüde klarnet ile gelen daha lirik bir yapıda olan ikinci dizilime bırakır (bkz. Örnek 6.3.1). Klarnet ile bas klarnetin duyurduğu melodiyle başlayan bu dizilim, daha sonra kemanlarda gelir ve onlara da ölçü içinde başlayan fakat güçlü vuruşu her seferinde değişen bir vals eşlik eder. Bu vals yapısının ritmik karakter özelliği tamamen ölçü içindeki vuruş dengesini bozmaktır.

Örnek 6.3.1: İkinci dizilim kesitindeki vals yapısı

The musical score illustrates the waltz structure in the second arrangement section. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (FL):** Two parts, both playing a melodic line with accents. The first part includes fingerings 2 3, 2 3, 2 3, and 2 3.
- Oboes (Ob.):** Two parts, both playing a melodic line with accents. The first part includes fingerings 2 3, 2 3, 2 3, and 2 3.
- Clarinets (Cl):** Two parts, both playing a melodic line with accents. The first part includes fingerings 2 3, 2 3, and 2 3.
- Bassoons (Bsn):** Two parts, both playing a melodic line with accents. The first part includes the marking *p sempre*.
- Horns (Hn):** Four parts (two in each section), both playing a melodic line with accents. The first part includes fingerings 1 2 3, 1 2 3, 2 3, and 2 3.
- Trombones (Tbn):** Three parts (two in each section), both playing a melodic line with accents. The first part includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, and 1.
- Violins (Vln):** Two parts, both playing a melodic line with accents. The first part includes the marking *f sempre*.

The waltz structure is indicated by vertical boxes and time signatures at the bottom:

- 2/8
- 3+7/8 (10/8)
- 1+3+6/8 (10/8)



İkinci dizilim, kısa bir vals yapısıyla ölçü hiyerarşisini kırarak, ölçü yapısını düzensiz bölüp, ritmik devinimi sekteye uğratmış ve ritmik yapının sıkışık, hareketli dokusuna karşıt bir fikir sunmuştur (bkz. Örnek 6.3.1). Vals kurgusundan sonra hemen başlayan birinci tabaka şu ana kadar sunulan ritmik karakterleri işler ve ara müzik niteliğinde üçüncü dizilime yönelir. 406. ölçüde trompetlerle başlayan kesitin ilk motifi bölümün başındaki ritmik döngü içindeki motif yapısından türetilmiştir. Bu yapı parti arasındaki geçişlerle devam eder. Daha sonra ele alınan ritmik yapı ise bir önceki kesitte duyulan vals yapısının bozulmuş halidir, kısa bir geçiş ile tekrar ritmik döngü içindeki motifleri işler, üç adım içinde hareketini tamamlar ve tekrar bir vals ile üçüncü dizilim kendisini duyurur (bkz. Örnek 6.3.3).

Örnek 6.3.2: Birinci tabaka kesitindeki ritmik yapılar

The image displays a musical score for Example 6.3.2, illustrating rhythmic structures. The score is divided into two main sections. The top section features two trumpet parts (trp) with rhythmic markings of 2/8, 4/8, 2/8, 4/8, 4/8, 2/8, and 2/8. The bottom section features a brass section with parts for Horns (Hn.), Trumpets (C Tpt.), Trombones (Tbn.), and Tuba (Tba.). The rhythmic markings for this section are 1/4, 3/8, 2/4, 3/4, 2/4, and 3/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The brass section parts are labeled with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating different players or parts within the section.

### Örnek 6.3.3: Üçüncü dizilimi oluşturan yapılar

a)

422

Pno.

$3/4$   $3/4$   $3/4$   $3/4$   $3/4$   $2/4$   $3/4$

$f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$

2 2 1 3 2 2 2 3 1 2 1 3 1 2 1 3

b)

428

$4/8$   $2/8$   $2/8$   $5/16$   $2/8$   $5/16$   $5/16$   $7/16$   $3/16$   $9/16$   $2/8$   $1/8$   $5/8$   $4/8$   $3/8$   $4/8$

$f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$   $f$   $ff$

$4/8$   $3/4$   $5/4$   $3/8$   $3/8$   $3/8$   $2+1+3/8$   $9/8$

$2+3/8$   $3/8$   $3/8$   $3/8$   $2/8$   $4/8$   $3/8$   $3+2/8$   $2/8$   $4/8$   $4/8$   $3/4$

Dördüncü dizilim (bkz. Örnek 6.3.4), tıpkı eserin ikinci bölümünün 335. ölçüsündeki kat kat yükselen, bindirilmiş yapılarda olduğu gibi aynı özelliğindedir. Ritmik döngü başlamadan önce, yapının tekrar ögesi olan tematik yapı piyanonun, klarnetlerin ve flütlerin desteğiyle duyulur. Sonrasındaki ritmik süreç içerisinde piyanodaki hareket kesintiye uğramadan eserin sonuna kadar devam eder ve bu süre içerisinde diğer partiler de piyano partisinin ritmik ve melodik hattına katılarak yapıyı büyütürler. Piyano partisindeki ritmik kalıp yatay bir yazım kurgusunda eklenen diğer partiler blok yapıda ilerler. O nedenle eklenen her bir blok yapı, bindirme olarak belirtilmiştir. Bu blok yapıların tematik ve cümle yapısı da tekrar ögesidir, ancak bu tekrarlı cümlelerin her defasında farklı çalgı grupları ile katmanlara katılmaları orkestra rengindeki değişim ile tekrar yapısını farklı girişlerle yeniler. İki kontrast yapının sürekli devinimi eseri güçlü bir sona hazırlar. Zirveye ulaşan döngünün sönümünden kalan parçacıklar eserin bitişi oluşturur.

Örnek 6.3.4: Dördüncü dizilimdeki tekrar yapıları

a)

241 *Lullaby* *p*

246 *piu maestoso* *pp*

b)

The image displays a musical score for woodwind instruments, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Horn (Hn.). The second system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Horn (Hn.), with a '160' marking on the Oboe and Clarinet staves. The score is divided into measures by vertical lines, with various time signatures and fingerings indicated above the staves. The time signatures shown are 1+6/8, 4+4/8, 2, 1, 3, 4/8, 2, 2, 2, 1, 6/8, 1+6/8, and 4+4/8. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The notation includes notes, rests, and slurs. A double bar line is present at the beginning of the second system.

## 7. SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle İgor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni*'sinin ritmik ve metrik yapıları incelenerek, bestecinin müzikal kurgusunda oluşturduğu ritmik kalıpların yapısal özellikleri ele alınmış, ve bunun ile birlikte eserin müzikal yaratımındaki zaman kurgusu, yeni tasarlanmış formel bir yapı üzerinden değerlendirilmiştir. Bu tasarlanan formel yapı, müziğin teorik unsurlarının incelenmeye başlandığı, ritim üzerine belirli çalışmaların yürütüldüğü Ortaçağ'dan günümüze kadar geçen süreç içerisinde gelişimini devam ettiren ritmik ve metrik anlayışlar üzerinden derlenmiştir. Ritmik ve metrik yapılar, kendi döneminin müzik estetiği ve teknik özellikleri içerisinde değerlendirilmiş ve sürekli kendisini yeni dönemin müzikal dili içinde yenilenmiştir. Bazı besteciler dönemin müziğindeki zaman algısının dışına çıkan görüşleriyle, eserleri üzerinden ritmik ve metrik yapıların gelişimini gerçekleştirmişler ve daha sonrasında müzikal zamanın teknik özellikleri ve zamanın öğeleri olarak ele anılabilecek teknik yapılar oluşmasına sebep olmuşlardır. Bu bestecilerden biri de İgor Stravinski'dir. Bu çalışma içinde İgor Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfoni* eseri üzerinden, ritmik ve metrik yapıların tüm bu tarihsel süreçler içinden incelenerek belirlenmiş müzikal zamanın teknik özellikleri ve müzikal zamanın öğeleri ile tasarlanan bir ritmik form yapısı oluşturulmuştur. Bu oluşturulan form yapısı içinde, Mehmet Özkan'ın *Vaki* adlı piyano ve orkestra için konçerto eseri de ayrıca değerlendirilmiştir.

Müziğin form yapısı, genellikle müzik tarihi içerisinde görülen bir çok farklı dönemlerin kendisine özgü armonik dili ve tematik unsurları bağlamında ele alınmış yapılar üzerinden kurgulanmış ve bu kurgu üzerinden kompozisyonun oluşumundaki süreci gözlemlemek ve değerlendirmek için de kullanılmıştır. Bu çalışma ile ortaya sunulmak istenen ise eserin müzikal dilinden daha çok, zaman öğelerinin, eserin kompozisyon aşamasında besteci tarafından nasıl değerlendirildiği ve hangi süreçler içerisinde ritmik ve metrik unsurlara müdahale edildiği ve tüm bu ritmik ve metrik yapıların nasıl kurguladığını gözlemlemek içindir. Bu amaç içerisinde oluşturulmuş

formel analiz, müziğin zaman öğeleri için daha sonra ortaya konulacak çalışmalara yönelik yardımcı, destekleyici bir tasarıdır.



## 8. KAYNAKLAR

### Yararlanılan Kitaplar:

ADLINGTON, Robert (2004), **Louis Andriessen: De Staat**, Routledge Press,

APEL, Willi (1949), **The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600**, The Mediaeval Academy of America Publication No.38, Cambridge, Massachusetts

CRESTON, Paul (1964), **Principles of Rhythm**, Belwin Mills Publishing Corp., Melville, New York

HASTY, Christopher F. (1997), **Meter as Rhythm**, Oxford University Press, Oxford, New York

HELMORE, Rev. Thomas, M.A. (1891), **Plain-Song**, edit. Sir John Stainer, Novello, Ewer and Co.'s Music Primers, London and New York

HUDSON, Richard A. (1986), **The Allemande and The Tanz**, Cambridge University Press, Cambridge

JOSEPH, Charles M. (2002), **Stravinsky and Balanchine a Journey of Invention**, Yale University Press, New Haven and London

STRAVİNSKY, İgor (2011), **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev. Cem Taylan, 3. Baskı, Pan Yayınevi, İstanbul

STRAVİNSKY, İgor (1936), **Stravinsky: An Autobiography**, Simon and Schuster, Inc., New York

### Yararlanılan Makaleler

BERGER, Anna Maria Busse (2008), “The Evolution of Rhythmic Notation”, Edited by Thomas Christensen, **The Cambridge History of Western Music Theory**, Cambridge

CHAPLIN, William E. (2008) “Theories of Musical Rhythm in The Eighteenth and Nineteenth Centuries”, Edited by Thomas Christensen, **The Cambridge History of Western Music Theory**, Cambridge

FERREIRA, Manuel Pedro (2002), “The Latin Word”, Edit. G. Assayag-H.G. Feichtinger-J.F. Rodrigues, **Mathematics and Music a Diderot Mathematical Forum**, Springer, New York

HULSE, Brian, **A Deluzian Take on Repetition Difference and The Minimal in Minimalism**, [www.academioa.edu.tr](http://www.academioa.edu.tr). Erişim tarihi: 08.01.2019

### Yararlanılan Tezler

BAGGECH, Melody (1998), **An English Translation of Olivier Messiaen's *Traite De Rythme, De Couleur, et D'Ornithologie Volume I***, Doctor of Musical Arts, The University of Oklahoma, Norman, Oklahoma

FLOWERS, Andrew T. (2013), **Rhythm in the Polyphonic Conductus: A Computational Model and Its Implications**, Doctor of Philosophy, Department of Music Theory Eastman School of Music University of Rochester, New York



## 9. ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Bulgaristan'ın Kırcaali şehrinde doğdu. 1999 yılında Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na girerek burada piyano eğitimi aldı. Piyano eğitimini bırakana dek Murat Gürtel, Toros Can ve Hüseyin Sermet gibi piyanistlerle çalıştı ve birçok konser verdi. 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'nda lisans öğrenimi için Hasan Uçarsu'nun kompozisyon sınıfına kabul edildi, lisans programı süresince Özkan Manav ile füg ve armoni, Ahmet Altınel ile kontrpuan, Mehmet Nemutlu ile de solfej çalıştı. Lisans eğitimini bitirdikten sonra aynı kurumun yüksek lisans programı öğrencisi olarak Ahmet Altınel ile kompozisyon çalıştı.

Sesin yolculuğu festivallerinde, keman ve piyano için *Öd Tengri Yaşar Kişi Kop Ölgeli Törümüş*, orkestra için *Patlıcan'ın Soyтарыsı* gibi eserleriyle yer aldı. *Çeşme in Summer Dance with The Bomber* adlı eseri, Bilgi Üniversitesi'nin düzenlediği "Yeni Müzik" festivalinde ve de "Music Connects Contemporary" etkinliği kapsamında Köln'de, "Garage Ensemble" tarafından konserleri gerçekleştirildi. 9. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması'nda *Delirmişin Şarkısı* adlı eseri ile finale kaldı, bu eser aynı zamanda "Konser Şarkıları" programıyla İzmir Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.

2018 yılından beri Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır.

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**İGOR STRAVİNSKİ'NİN ÜÇ BÖLÜMLÜ SENFONİ'SİNİN RİTMİK VE  
METRİK YAPISININ İNCELENMESİ İLE PİYANO VE SENFONİK  
ORKESTRA İÇİN BESTE**

**2. Cilt**  
**(Yüksek Lisans Eseri)**

**Hazırlayan:**  
**20142311002 Mehmet ÖZKAN**

**Danışman:**  
**Doç. Ali Ahmet ALTINEL**

**İstanbul 2019**

## **Instrumentation**

2 Flutes ( 1st doubling Piccolo)

2 Oboes

2 Clarinets in B flat ( 2nd doubling Bass Clarinet)

2 Bassons

4 Horns

2 Trumpets in B-flat

2 Trombone

Bass trombone

Tuba

Timpani

2 Percussions:

Triangle, Bar Chimes, Tambourine, Bass Drum

Triangle, Xylophone, Tam-tam

Drum set (Suspended Cymbal, Snare Drum, 3 Tom-toms)

Strings

**Piano Soloist**



# VÂKI

Lento e largo tranquillo  $\text{♩} = 60$

Mehmet ÖZKAN

**4**  
**2**

Musical score for woodwinds, brass, and piano. The score is in 4/2 time and includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in Bb I and II, Bassoon I and II, Horn in F (I-II) and (III-IV), Trumpet in C I and II, Trombone I and II, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Percussion I and II, and Piano. The piano part features a complex melodic line with triplets and dynamic markings such as *pp sempre*, *mf*, and *pp*. A large watermark is visible across the middle of the page.

Lento e largo tranquillo  $\text{♩} = 60$

**4**  
**2**

Musical score for strings, including Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/2 time and includes dynamic markings such as *pp sempre*, *pp*, *mf*, and *pp*. Performance instructions like *div. I-II sul tasto* and *sul tasto* are present. A large watermark is visible across the middle of the page.

Fl. 8

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

sul pont.

sul tasto

sul pont.

sul pont.

sul pont.

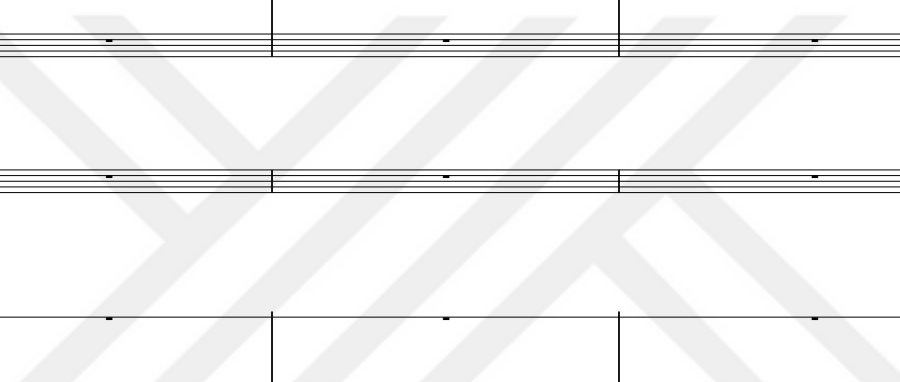


Motto animato quasi allegro

♩ = ♩ (♩ = 240)

11  
8

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn. I  
Bsn. II  
Hn. I  
Hn. II  
C Tpt.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Tri.  
Pre II.



Pno.

Motto animato quasi allegro

♩ = ♩ (♩ = 240)

11  
8

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hr. I

Hr. II

C. Tpt.

C. Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tri.

Prc II.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*col legno battuto*









47

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

C Tpt. *ff*

C Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

Prc. I

Prc. II

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Snare Drum *pp* *ff*

Suspended Cymbal *f*

3 Tom-toms *f*

52

**B**

Picc. *mf* *ff* *ff*

Fl. *mf* *ff* *ff*

Ob. *mf* *ff* *ff*

Ob. *mf* *ff* *ff*

Cl. *mf* *ff* *ff*

Cl. *mf* *ff* *ff*

Bsn. *mf* *ff* *ff*

Bsn. *mf* *ff* *ff*

Hn. *mf* *ff* *ff*

Hn. *mf* *ff* *ff*

C Tpt. *mf* *ff* *ff*

C Tpt. *mf* *ff* *ff*

Tbn. *mf* *ff* *ff*

Tbn. *mf* *ff* *ff*

B. Tbn. *mf* *ff* *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff* *p*

Pr. I

Pr. II *p* *ff* *f*

To S. D. Snare Drum *p* *f*

Pno. *p* *ff* *p* *ff*

**B**

Vln. I *ff* *secco*

Vln. II *mf* *ff* *p* *ff* *ff* *secco*

Vla. *mf* *ff* *p* *ff* *ff* *secco*

Vc. *ff* *secco*

Cb. *ff* *secco*

57

Picc. *p* *p* *p* *f*

Fl. *p* *p* *p* *f*

Ob. -

Ob. -

Cl. *p* *p* *f*

Cl. *p* *p* *f*

Bsn. -

Bsn. -

Hr. *p* *p* *p* *f*

Hr. *p* *p* *p* *f*

C Tpt. *p* *p* *p* *f*

C Tpt. *p* *p* *p* *f*

Tbn. -

Tbn. -

B. Tbn. -

Tba. -

Timp. -

Prc. I -

Prc. II -

Pno. *p* *f* *p* *p*

Vln. I *p* *p* *p* *f* *vib. tr.* *vib. tr.* *vib. tr.*

Vln. II *p* *p* *p* *f* *vib. tr.* *vib. tr.* *vib. tr.*

Vla. *p* *p* *p* *f* *pizz.* *mf*

Vc. *mf*

Cb. -







76

Fl. *ff*

Ob. *p* *ff* *f* *f* *ff*

Cl. *p* *ff* *ff* *f* *f* *ff*

Bsn. *ff* *ff* *f* *p* *sfpp* *f* *ff*

Hn. *ff* *f* *pp* *sfpp* *ff*

C Tpt. *con sord.* *f* *pp* *ff*

Tbn. *pp* *ff*

B. Tbn. *f* *ff* *con sord.* *mf* *pp* *ff*

Tba. *con sord.* *mf* *pp* *ff*

Prc. I

Prc. II

Pno. *ff* *p* *f* *ff*

Vln. I *p* *ord.* *ff* *p* *ff*

Vln. II *ord.* *ff* *p* *ff*

Vla. *p* *f* *ord.* *p* *ff*

Vc. *f* *ord.* *p* *ff*

Cb. *ord.* *p* *ff*



87 **D**

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

C Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

Prc. I

Prc. II

Suspended Cymbal *ff sempre*

Snare Drum *ff sempre*

3 Tom-toms *ff sempre*

Pno. *f*

**D**

Vln. I *ff* *secco*

Vln. II *ff* *secco*

Vla. *ff* *secco*

Vc. *ff* *secco*

Cb. *ff* *secco*

This page of a musical score, numbered 17, contains measures 92 through 95. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments included are Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (C Tpt.), Trombones (Tbn.), Baritone (B. Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Percussion I (Prc. I), Percussion II (Prc. II), and Piano (Pno.).  
The score begins at measure 92 with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) for the woodwinds and strings. In measure 93, the dynamic changes to *mf sempre* (mezzo-forte sempre). Measure 94 features a dynamic shift to *f sempre* (forte sempre) for the woodwinds and strings, while the brass instruments play *p* (piano). Measure 95 continues with the woodwinds and strings at *f sempre* and the brass at *p*.  
The Piano part (Pno.) is marked *f* (forte) throughout. The Percussion II part (Prc. II) has a specific rhythmic pattern. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) include performance instructions such as *secco* (dry) and *vib.* (vibrato).  
A large, light-colored watermark is visible across the center of the page.



Fl. *ff* *p* *ff*

Ob. *ff* *p* *ff*

Cl. *ff* *p* *ff* *giocoso* *f sempre*

Bsn. *ff* *p* *ff* *giocoso* *f sempre*

Hn. *ff* *sub. p* *ff*

C Tpt. *ff* *sub. p* *ff*

Tbn. *f*

B. Tbn. *sub. ff* *p* *sub. ff* *p* *sub. ff* *p* *sub. ff* *p*

Tba. *sub. ff* *p* *sub. ff* *p* *sub. ff* *p* *sub. ff* *p*

Pno. *p* *ff*

Vln. I *ff* *p* *ff*

Vln. II *ff* *p* *ff*

Vla. *ff* *p* *ff*

Vc. *ff* *p* *ff*

Cb. *sub. ff* *p* *sub. ff* *p* *sub. ff* *p* *sub. ff* *p*



141

3/4 2/4 3/8 3/8 3/8 3/8 4/8 F 3/8

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I

Hn. II

C. Tpt.

C. Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pr. I

Pr. II

Pno.

*giocoso*  
*p sempre*

*ff*

*p sempre*

3/4 2/4 3/8 3/8 3/8 3/8 4/8 F 3/8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*giocoso*  
*p sempre*

*giocoso*  
*p sempre*

*giocoso*  
*p sempre*









181

Picc. *f* *pp*

Fl. *f* *pp*

Ob. *p*

Ob. *p*

Cl. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Bsn. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Hn. *f*

C. Tpt. *mf* *pp*

C. Tpt. *mf* *pp*

Tbn. *f*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp. *f*

Prc. I *f*

Prc. II *f*

Pno. *p* *sempre*

Vln. I *ff* *p*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

184 Flute

Fl. *p*

Ob. *p* *p sempre*

Cl. *p* *p sempre*

Bsn. *p sempre*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pre. I

Pre. II

Pno.

Vln. I *giocoso* *mf sempre*

Vln. II *giocoso* *mf sempre*

Vla. *giocoso* *mf sempre*

Vc. *giocoso* *mf sempre*

Cb.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

C Tpt.

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pre. I

Pre. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*mf*

*giocoso (sord.)*

*p sempre*

*P sempre*

189

190

194

Fl. I *p sempre*

Fl. II *p sempre*

Ob. I *p sempre*

Ob. II *p sempre*

Cl. I *p sempre*

Cl. II *p sempre*

Bsn. I *p sempre*

Bsn. II *p sempre*

6/8 6/8 6/8 6/8 4/2

Hr. I

Hr. II

C. Tpt. *f* *p sempre*

C. Tpt. *f* *p sempre*

Tbn. I *f* *p*

Tbn. II *f* *p*

B. Tbn. *f* *p*

Tba. *f* *p*

Timp.

Pr. I

Pr. II

Pno. *ff* *pp*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

6/8 6/8 6/8 6/8 4/2

Con calma

♩ = 60

4/2

203

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hrn. I

Hrn. II

C Tpt.

C Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pr. I

Pr. II

Pno.

Con calma

♩ = 60

4/2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn. I  
Bsn. II

Hr. I  
Hr. II  
C Tpt.  
C Tpt.  
Tbn. I  
Tbn. II  
B. Tbn.  
Tba.

Timp.  
Prc. I  
Prc. II

Pno.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

223 **2/2** **4/2**

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hn. 1  
Hn. 2  
C Tpt.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Prc. I  
Prc. II  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*

*pp sempre*



4/2

G

242

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob.

Ob.

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *p*

Hn. *p*

C Tpt.

C Tpt.

Tbn. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Tba. *p*

Timp. *p*

Pr. I

Pr. II

Pno. *legato*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 242 through 245. It includes staves for Piccolo, Flute, Oboe (two), Clarinet (two), Bassoon (two), Horn (two), Trumpet (two), Trombone (two), Bass Trombone, Tuba, Timpani, Percussion I and II, and Piano. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *p*. A large watermark 'X' is visible across the middle of the page.

4/2

G

Vln. I *mf*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 242 through 245 for the string section. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *p*. A large watermark 'X' is visible across the middle of the page.

248

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob.

Ob.

Cl. *pp*

Cl. *pp*

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno. (6)

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc. *p*

Cb.

253 **H**

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Prc. I

Prc. II

*Quasi come il cadenza*

*ff*

*sostenuto ped.*

*p*

*pp*

**H**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



263

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pre. I

Pre. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* sostenuto ped.

*f*

*p*

*f*

*p* sostenuto ped.



269

Picc. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn. Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Perc. I Perc. II Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn. The brass section includes Trumpet, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Snare Drum (Perc. I), and Cymbal (Perc. II). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is written for grand piano (Pno.) and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p sempre* and *ff*. A large watermark is present across the middle of the page.

274 **I**

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Bsn.

Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tba.

senza sord. *p* *mf*

Timp.

Prc. I Prc. II

Suspended Cymbal

3 Tom-toms

*p* *f*

Pno.

*f*

**I**

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

This page contains the musical score for measures 280 through 283. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Cl. (Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. (Horn)
- Hn. (Horn)
- C Tpt. (Trumpet)
- C Tpt. (Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Tbn. (Tuba)
- B. Tbn. (Baritone)
- Tba. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Prc. I (Cymbal)
- Prc. II (Cymbal)
- Pno. (Piano)
- Vln. I (Violin)
- Vln. II (Violin)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

Key musical features and dynamics include:

- Measures 280-281: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, and Tuba parts are marked with *p* (piano).
- Measures 280-281: Horns and Tuba parts are marked with *pp* (pianissimo).
- Measures 280-281: Trumpets and Trombones have long notes with *pp* markings.
- Measures 280-281: Percussion parts (Prc. I and II) are marked with *p sempre*.
- Measure 282: Piano part is marked with *p*.
- Measures 282-283: Violin, Viola, and Cello parts are marked with *glocoso* and *mf sempre*.
- Measures 282-283: Horn, Trumpet, and Trombone parts are marked with *p*.
- Measures 282-283: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba parts are marked with *p*.

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn.

Musical score for woodwinds. The Piccolo part has a long note with a dynamic marking of *pp*. The Flute, Oboe, and Bassoon parts have long notes with various dynamics. The Clarinet part has a melodic line with slurs and dynamics.

Hn. C Tpt. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Perc. I Perc. II

Musical score for brass and percussion. Horns and Trumpets play sustained notes with dynamics. Trombones have a rhythmic pattern with accents and dynamics. Bass Trombone and Tubas play sustained notes. Timpani and Percussion I & II are marked with rests.

Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Musical score for strings and piano. The Piano part has a complex melodic line with many ornaments and dynamics. Violins I and II play a rhythmic pattern with accents and dynamics. Viola and Violoncello parts have similar rhythmic patterns. Contrabass plays a sustained note with dynamics.

290 To Fl.

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

Hn.

C Tpt.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

62

J

294

Picc. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn.

Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tbn. Timp.

Bar Chimes

Prc. I Prc. II

Pno.

*con calma*

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

ord. p pp

vib. mf

♩ = ♩ (♩ = 80)

62

J

♩ = ♩ (♩ = 60)

♩ = ♩ (♩ = 80)

4/2

6/8

4/2

Picc. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn.

Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tba.

Timp. Prec. I. Prec. II.

Bar Chimes

Pno.

♩ = ♩ (♩ = 60)

♩ = ♩ (♩ = 80)

4/2

6/8

4/2

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

316  
4/2

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Ob.  
Cl.  
Cl.  
Bsn.  
Bsn.

Hn.  
Hn.  
C Tpt.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tba.  
Timp.

Prc I  
Prc II

Pno.

4/2

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



This page contains a musical score for measures 326 through 335. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe) - two staves
- Cl. (Clarinet) - two staves
- Bsn. (Bassoon) - two staves
- Hn. (Horn) - two staves
- C Tpt. (C Trumpet) - two staves
- Tbn. (Tenor Trombone) - two staves
- B. Tbn. (Baritone Trombone)
- Tba. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Pre. I (Percussion I)
- Pre. II (Percussion II)
- Pno. (Piano) - grand staff with treble and bass clefs
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. C Tpt. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Perc. I. Perc. II.

Hn. C Tpt. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Perc. I. Perc. II.

*vai piu maestoso*

**K** *vai piu maestoso*

Vln. I. Vln. II. Vla. Vc. Cb.

This page of a musical score contains measures 343 through 348. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn.), Trumpet in C (C Tpt.), Trombone in F (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Percussion I (Prc. I), and Percussion II (Prc. II). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part (Pno.) is also present. The score features various dynamics such as *pp*, *mf*, and *p*, and includes performance markings like *molto vib.* for the strings. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

This page contains the musical score for measures 350 through 499. The score is organized into several systems of staves:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone Trombone (B. Tbn.), and Tuba (Tba.).
- Timpani:** Timp.
- Percussion:** Perc. I and Perc. II.
- Piano:** Pno.
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The tempo marking *Maestoso* is present at the top right and in the piano part. A large watermark is visible across the center of the page.

358

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn. Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Prc I Prc II Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Allegro agitato

$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 60)$

**4**  
**4**

363

Fl. *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp*

Cl. *ff* *pp*

Bsn. *ff* *pp*

Hn. *f* *pp*

C Tpt. *f* *pp*

Tbn. *f* *pp*

B. Tbn. *f* *pp*

Tba. *f* *pp*

Timp. *f* *p*

Pre. I

Pre. II

Pno. *ff* *f* *f sempre*

Allegro agitato

$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 60)$

**4**  
**4**

Vln. I *pp* *mf sempre*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

This page contains a musical score for measures 367 through 372. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute I (Fl.)
- Flute II (Fl.)
- Oboe I (Ob.)
- Oboe II (Ob.)
- Clarinet I (Cl.)
- Clarinet II (Cl.)
- Bassoon I (Bsn.)
- Bassoon II (Bsn.)
- Horn I (Hn.)
- Horn II (Hn.)
- Trumpet I (C Tpt.)
- Trumpet II (C Tpt.)
- Trombone I (Tbn.)
- Trombone II (Tbn.)
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Tuba (Tba.)
- Timpani (Timp.)
- Snare Drum I (Prc. I)
- Snare Drum II (Prc. II)
- Piano (Pno.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The woodwinds and brass parts have more melodic lines, often starting with rests before entering in later measures. The percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment.

374

M

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bass Clarinet in Bb

Bsn. I

Bsn. II

Hr. I

Hr. II

C Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Bass Drum

Prc. I

Prc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*f sempre*

*p*

*8va*



380

Fl. I *ff*

Fl. II

Ob. I *ff*

Ob. II

Cl. I *ff*

B. Cl. *f*

Bsn. I *ff*

Bsn. II *f*

Hn. I, II *f* *mf* *mf*

Hn. III, IV *f* *mf* *mf*

C. Tpt. I *f* *mf* *mf*

C. Tpt. II *f* *mf* *mf*

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba. *f*

Timp. *f sempre*

Pre. I

Pre. II

Pno. *ff sempre*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *f sempre*

Cb. *f sempre*

(6).....11

80.....



394 **N**

Fl. *p sempre*

Ob. *p sempre*

Cl. *mf* *p sempre*

B. Cl. *p*

Bsn. *p sempre*

Hn. *p sempre*

C Tpt. *p sempre*

Tbn. *p sempre*

B. Tbn. *p sempre*

Timp.

Bar Chimes *p* *gliss.*

Triangle *p sempre*

Pno. *p*

**N**

Vln. I *mf sempre*

Vln. II *mf sempre*

Vla. *p sempre*

Vc. *mf sempre*

Cb. *p sempre*

404

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn. *mf*

Hn.

C. Tpt. *p*

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Prc. I *gliss.* To Tri.

Prc. II

Xylophone *p sempre*

Pno. *mf sempre*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

410

58

Fl. *mf sempre*

Fl. *mf sempre*

Ob. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf sempre*

B. Cl. *mf sempre*

Bsn. *mf sempre*

Bsn. *mf sempre*

Hn. I, II *p sempre*

Hn. III, IV *p sempre*

C. Tpt. *p sempre*

C. Tpt. *p sempre*

Tbn. *p sempre*

Tbn. *p sempre*

B. Tbn. *p*

Tba. *p*

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno.

Vln. I *vib. p*

Vln. II *vib. p*

Vla. *vib. p*

Vc. *vib. p*

Cb. *vib. p*

413

Fl. *p* *f* *p* *ff* *ff*

Ob. *ff* *p* *ff* *p*

Cl. *ff* *p* *ff* *p*

B. Cl. *ff* *ff*

Bsn. *ff* *ff*

Hn. *f* *p* *f* *p*

C. Tpt. *f* *p* *f* *p*

C. Tpt. *f* *p* *f* *p*

Tbn. *p* *f* *f*

Tbn. *p* *f* *f*

B. Tbn. *p* *f* *f*

Tba. *p* *f* *p* *f* *p*

Timp.

Prc. I

Prc. II *p* *p* *p* to Tam-tam

Pno. *p* *sub. f* *sub. p* *sub. f* *sub. p* *p* *sub. ff* *sub. p*

Vln. I *vib.* *p* *sub. f* *sub. p* *sub. f* *sub. p* *sub. ff* *sub. p*

Vln. II *vib.* *p* *sub. f* *sub. p* *sub. f* *sub. p* *sub. ff* *sub. p*

Vla. *vib.* *ff* *ff*

Vc. *vib.* *ff* *ff*

Cb. *vib.* *ff* *ff*

O

420

Fl. *ff*

Ob. *ff p ff*

Cl. *ff p ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *f p f*

C. Tpt. *f p f*

Tbn. *f f sempre f*

B. Tbn. *f f sempre f*

Tba. *f f sempre f*

Pno. *sub ff sub p f legato f*

Vln. I *sub ff sub p vib. f sempre ff*

Vln. II *sub ff sub p vib. f sempre ff*

Vla. *vib. ff f sempre ff*

Vc. *vib. ff f sempre ff*

Cb. *vib. ff f sempre ff*

Pr. I

Pr. II

Reb

428

Fl. *p*

Fl. *p sempre*

Ob. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

Hn.

C. Tpt.

C. Tpt.

Tbn. *> pp* *pp* *ppp*

Tbn. *> pp* *pp* *ppp*

B. Tbn. *> pp* *pp* *ppp*

Tba. *> pp* *pp* *ppp*

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno. *p* *legato*

Vln. I *> p* *p* *pp*

Vln. II *> p* *p* *pp*

Vla. *> p* *p* *pp*

Vc. *> p* *p* *pp*

Cb. *> p* *p* *pp*



434

Fl. *mf*

Ob. *pp*

B. Cl. *pp* To Cl.

Bsn. *pp*

Hn.

C Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno. *mf* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



This page of a musical score, numbered 64 and 447, contains the following parts and measures:

- Flutes (Fl.):** Two staves, both containing rests.
- Oboes (Ob.):** Two staves, both containing rests.
- Clarinets (Cl.):** Two staves, containing melodic lines with slurs and dynamics of *p* starting at measure 450.
- Bassoons (Bsn.):** Two staves, containing melodic lines with slurs and dynamics of *p* starting at measure 450.
- Horns (Hn.):** Four staves, all containing rests.
- Trumpets (Tpt.):** Two staves (C Tpt.), all containing rests.
- Trombones (Tbn.):** Three staves (Tbn., B. Tbn., Tba.), all containing rests.
- Timpani (Timp.):** One staff, containing rests.
- Percussion (Prc.):** Two staves (Prc. I, Prc. II), all containing rests.
- Piano (Pno.):** Two staves, containing complex piano accompaniment with slurs, dynamics of *pp*, and a triplet in measure 450.
- Violins (Vln.):** Two staves (Vln. I, Vln. II), containing melodic lines with slurs and dynamics of *p* starting at measure 450.
- Viola (Vla.):** One staff, containing melodic lines with slurs and dynamics of *p* starting at measure 450.
- Violoncello (Vc.):** One staff, containing melodic lines with slurs and dynamics of *p* starting at measure 450.
- Double Bass (Cb.):** One staff, containing melodic lines with slurs and dynamics of *p* starting at measure 450.

A large, faint watermark is visible across the center of the page.



4  
8

11  
8

460

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hn. I

Hn. II

C Tpt.

C Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pr. I

Pr. II

Pno.

4  
8

11  
8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

465

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
Ob.  
Cl.  
Cl.  
Bsn.  
Bsn.  
Hn.  
Hn.  
C Tpt.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Prc. I  
Prc. II  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

468

This page of a musical score contains measures 468 through 471. The instrumentation includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (C Tpt.), Trombones (Tbn., B. Tbn., Tba.), Timpani (Timp.), Percussion (Prc. I, Prc. II), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 468 and 469 feature woodwinds (Fl., Ob., Cl., Bsn.) and brass (Tbn., B. Tbn., Tba.) playing sustained notes with a *p* (piano) dynamic. The Horns (Hn.) play a melodic line with a *p* dynamic. The Piano (Pno.) has a complex accompaniment with a *f* (forte) dynamic. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play sustained notes with a *f* dynamic and include vibrato markings (*vib*).

Measures 470 and 471 continue the woodwind and brass parts, with the Piano (Pno.) playing a more active melodic line. The strings continue their sustained accompaniment.

472

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Hn. *p* *p*

C Tpt. *p* *p*

Tbn. *p* *p*

B. Tbn. *p* *p*

Tba. *p* *p*

Timp.

Prc. I

Prc. II

Pno. *f* *f*

Vln. I *f* *f* *vib.*

Vln. II *f* *f* *vib.*

Vla. *f* *f* *vib.*

Vc. *f* *f* *vib.*

Cb. *f* *f* *vib.*



477

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn. Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Perc. I Perc. II Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

This page of a musical score contains measures 477, 478, and 479. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes two flutes, two oboes, two clarinets, and two bassoons. The brass section includes two horns, two trumpets, three trombones, and a tuba. The percussion section includes timpani, two snare drums, and a piano. The string section includes first and second violins, viola, violin, and cello. The piano part is written in a grand staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings such as *f* (forte). A large, faint watermark is visible across the center of the page.

Maestoso

480 **Q**

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *f*

C Tpt. *f*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp.

Prc. I

Prc. II

Maestoso

Pno. *ff*

Maestoso

Vln. I *ff* molto vib.

Vln. II *ff* molto vib.

Vla. *ff* molto vib.

Vc. *ff* molto vib.

Cb. *ff* molto vib.

484

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *f*

C Tpt. *f*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp.

Pr. I

Pr. II

Pno. *ff*

Vln. I *ff* *molto vib.*

Vln. II *ff* *molto vib.*

Vla. *ff* *molto vib.*

Vc. *ff* *molto vib.*

Cb. *ff* *molto vib.*

4/4

4/4

488

Fl. *pp* *ff* *ff*

Ob. *pp* *ff* *ff*

Cl. *pp* *ff* *ff*

Bsn. *pp* *ff* *ff*

Hn. *pp* *ff* *ff*

C Tpt. *pp* *ff* *ff*

Tbn. *pp* *ff* *ff*

B. Tbn. *pp* *ff* *ff*

Tba. *pp* *ff* *ff*

Triangle *ff* stop

Tam-tam *ff* stop

Pno. *p* *ff* *pp* *ff*

4/4

Vln. I *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vln. II *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vla. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Cb. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*



503

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn. Hn. Hn. C Tpt. C Tpt. Tbn. Tbn. B. Tbn. Tba. Timp. Prc I. Prc II. Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

*sostenuto ped.*

*pp*

*pp*