

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**CARL STAMİTZ, OP. 1, RE MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSU'NUN
I. BÖLÜMÜNE ANALİTİK BİR BAKIŞ**

Hazırlayan:
Hilmi Nadir YÜKSEL

Danışman:
Doç. Melek GÖKÜSTÜN

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Carl Stamitz, Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu'nun I. Bölümüne Analitik Bir Bakış*” adlı çalışmamın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

... /... /2019

Hilmi Nadir YÜKSEL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../2019 tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Hilmi Nadir Yüksel'in "**Carl Stamitz, Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu'nun I. Bölümüne Analitik Bir Bakış**" konulu tezini incelenmiş ve aday/...../...../ tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu çalışmada, viyola sanatçılarının/öğrencilerinin mesleğe giriş/okul sınavlarında çaldıkları temel eserlerden biri olan Carl Stamitz, Op.1, Re Majör Viyola Konçertosu'nun I. Bölümü, biçimsel ve armonik yapı, cümleler, (nüanslar ve orkestrasyonun ve armoninin) büyük ölçekli müzik cümleleri (ile etkileşimi) ve tematik-motiflik-ritmik bağlantılar boyutlarını içeren çok boyutlu bir analitik bakışla incelenmiştir. Söz konusu konçertonun Sonat Allegro formundaki birinci bölümünün, teknik özelliklerinin yanı sıra sıkı ve entelektüel tematik-motiflik örüntüsü, gelişkin bir biçimsel anlayışla bestelenmiş olması yönleriyle de viyola repertuarındaki en temel eserlerden biri olmayı gerçekten hak ettiği bu çalışmada gözler önüne serilmektedir. Çalışmanın, icracıların söz konusu eseri/bölümü, (yapısını ve inceliklerini kavrayarak) sağlıklı bir şekilde yorumlamalarına katkıda bulunması beklenmektedir.

ABSTRACT

In this study, Carl Stamitz, Op.1, D Major Viola Concerto, which is one of the fundamental works played by viola artists/students in the professional/school exams, is examined by means of a multidimensional analytical view comprised of dimensions as formal and harmonic structure, sentences, (interactions of nuances and orchestration and harmony with) large scale musical sentences and the thematic-motivic-rhythmic connections. In this study it is revealed that the first movement of this concerto which is in Sonata Allegro form deserves to be one of the most fundamental works in the viola repertoire in terms of its rigorous and intellectual thematic-motivic patterns and sophisticated formal approach, in addition to its well-known technical features. This study is expected to help performers in understanding the structure and subtleties of the movement and interpreting the work/movement in a sound way.

ÖNSÖZ

Tez çalışmalarım süresince verdikleri destekten ötürü danışmanım Doç. Melek Göküstün'e, Prof. Kerim Güreker'e, Prof. M. Faruk Düzgün'e ve bu günlere gelmemde büyük emekleri olan aileme teşekkür ederim.

Hilmi Nadir YÜKSEL



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
TABLolar LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR.....	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM:

CARL STAMİTZ VE KLASİK KONÇERTO FORMU HAKKINDA

GENEL BİLGİLER

1.1. Carl Stamitz ve Mannheim Ekolü.....	3
1.2. Klasik Konçerto Formu.....	7

2. BÖLÜM:

ANALİZ

2.1. SERGİ 1 / Kısım A	13
2.1.1. Form Analizi.....	13
2.1.2. Ayrıntılı Armonik Analiz	15
2.1.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları:	16
2.1.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük	17
2.1.5. Genel Değerlendirme.....	18
2.2. SERGİ 1 / Kısım B?.....	20
2.2.1. Form Analizi.....	21
2.2.2. Ayrıntılı Armonik Analiz	21
2.2.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları	23
2.2.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük	24
2.2.5. Genel Değerlendirme.....	26
2.3. SERGİ 1 / KISIM B	26
2.3.1. Form Analizi.....	27
2.3.2. Ayrıntılı Armonik Analiz	28
2.3.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları	29
2.3.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük	29
2.3.5. Genel Değerlendirme:	33
2.4. SERGİ 2 / Kısım A ve Köprü	34
2.4.1. Form Analizi.....	34
2.4.2. Ayrıntılı Armonik Analiz	36
2.4.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları	39
2.4.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük	39

2.4.5. Genel Değerlendirme.....	45
2.5. SERGİ 2 / Kısım B.....	46
2.5.1. Form Analizi.....	46
2.5.2. Ayrıntılı Armonik Analiz	48
2.5.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları	48
2.5.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük	49
2.6. SERGİ 2 / Coda.....	50
2.7. GELİŞME	57
2.7.1. Form Analizi.....	57
2.8. SERGİ 3 / Kısım A	60
2.8.1. Form Analizi.....	60
2.9. SERGİ 3 - KISIM B.....	65
2.9.1. Form Analizi.....	65
2.10. KÖPRÜ, CADENZA ve CODA	68
2.10.1. Form Analizi.....	68
SONUÇ	70
KAYNAKÇA	73
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 1 / Kısım A).....	13
Şekil 2. a ve f^{AS1} periyodlarının motifsel ilişkisi.....	18
Şekil 3. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 1 / Kısım B?).	20
Şekil 4. f^{AS1} periyodu ve B? kısmının motifsel ilişkisi.....	25
Şekil 5. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 1 / Kısım B).	27
Şekil 6. Sergi 1 / Kısım B : b ve f^{BS1} periyodları arasındaki tematik bütünlük.....	30
Şekil 7. b periyodu 1^b ve a periyodu “2 ^a k” cümleleri arasında motifik ilişkiler.	31
Şekil 8. “uzatma ^{bBS1} ” ile A kısmı f^{AS1} periyodu 1^{fAS1} cümlesi arasındaki ilişkiler.....	32
Şekil 9. 2^{fAS1} (A kısmı) ve 2^{fBS1} (B kısmı) cümleleri arasında motifik ilişkiler.	33
Şekil 10. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 2 / Kısım A + Köprü).	35
Şekil 11. A ^{S2} (a') ve Köprü (f^k) kısımları arasında motifik bağlantı.	40
Şekil 12. A ^{S2} +Köprü kısmında a motifleri (aynen ve benzeri kullanımlar)	43
Şekil 13. b^{pk} ve b periyodlarının (1^a cümlesi) karşılaştırılması	44
Şekil 14. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 2 / Kısım B).	47
Şekil 15. Bütün olarak SERGİ 2 / CODA.	51
Şekil 16. SERGİ 2 / CODA: 137-153. ölçüler.....	52
Şekil 17. SERGİ 1 / Kısım A: 1-21. ölçüler	53
Şekil 18. SERGİ 2 / CODA: 154-157. ölçüler.....	54
Şekil 19. SERGİ 1 / Kısım B? : 42-44. ölçüler.....	54

Şekil 20. SERGİ 2 / CODA: 157-163. ölçüler.....	55
Şekil 21. SERGİ 1 / Kısım B : 55-62. ölçüler	55
Şekil 22. SERGİ 2 / CODA: 164-165. ölçüler.....	56
Şekil 23. SERGİ 1 / Kısım B : 66-71. ölçüler	56
Şekil 24. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Gelişme).....	58
Şekil 25. Form öğeleri (Sergi 3 / Kısım A).	61
Şekil 26. SERGİ 1 / Kısım B: 48-52. ölçüler.	62
Şekil 27. SERGİ 2 / Kısım A: 76-79. ölçüler.	63
Şekil 28. SERGİ 3 / Kısım A: 214-220. ölçüler.	64
Şekil 29. SERGİ 2 / Kısım A: 80-84. ölçüler.	64
Şekil 30. Form öğeleri (Sergi 3 / Kısım B).....	66
Şekil 31. Form öğeleri (KÖPRÜ, CADENZA ve CODA).....	68

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Form analizi şeması (Sergi 1 / Kısım A).	14
Tablo 2. Ayrıntılı armonik analiz şeması (Sergi 1 / Kısım A).	15
Tablo 3. Form analizi şeması (Sergi 1 / Kısım B?).	21
Tablo 4. Ayrıntılı armonik analiz şeması (Sergi 1 / Kısım B?).	21
Tablo 5. Form analizi şeması (Sergi 1 / Kısım B).	28
Tablo 6. Ayrıntılı armonik analiz şeması (Sergi 1 / Kısım B).	28
Tablo 7. Form analizi şeması (Sergi 2 / Kısım A + Köprü).	35
Tablo 8. Sergi 2 / Kısım A'nın (A^{S2}) ayrıntılı armonik analizi	36
Tablo 9. A^{S1} ve A^{S2} 'deki 1 ^a cümlelerinin armonik açıdan karşılaştırılması.	37
Tablo 10. A^{S1} ve A^{S2} 'deki 2 ^a cümlelerinin armonik açıdan karşılaştırılması.	37
Tablo 11. Sergi 2 / Köprü'nün ayrıntılı armonik analizi	37
Tablo 12. a motifinin A^{S2} +Köprü kısmındaki dağılımı	41
Tablo 13. b^{pk} ve b periyodlarının (1 ^a cümlesi) karşılaştırılması	44
Tablo 14. Form analizi şeması (Sergi 2 / Kısım B).	48
Tablo 15. Form analizi şeması (Gelişme).	59
Tablo 16. Form analizi şeması (Sergi 3 / Kısım A).	61
Tablo 17. Form analizi şeması (Sergi 3 / Kısım B).	66
Tablo 18. Form analizi şeması (KÖPRÜ, CADENZA ve CODA).	69
Tablo 19. Eserin genel form şeması.	70

KISALTMALAR

- a** : A kısmının karakteristik ezgisel periyodu
- 1^a : a periyodunun birinci cümlesi
- k : köprü
- A^{S1} : Sergi 1'in A kısmı
- f^{AS1} : Sergi 1'in A kısmının final periyodu
- 1^{fAS1} : Sergi 1'in A kısmının final periyodunun 1. Cümlesi
- t_k^{fAS1} : Sergi 1'in A kısmının final periyodunun kapanış teması
- b** : B kısmının karakteristik ezgisel periyodu
- $cdt.^{BS1}$: Sergi 1'in B kısmının *codettası*
- $[1^{(-)b}]$: b periyodunun birinci cümlesinin sondan bir ölçü eksiltilmiş hali
- B?** : "Sahte" B kısmı
- $p^{B?}$: B? kısmının ezgisel periyodu
- a'** : A kısmının karakteristik ezgisel periyodu (değişik hali)
- $grş.^{pK}$: Köprü'nün ezgisel periyoduna ait giriş cümlesi
- b^{pK} : b periyodunun Köprü'nün ezgisel periyodu olarak uyarlanmış hali
- b^{AS3} : b periyodunun Sergi 3'ün A kısmına uyarlanmış hali
- uztm. : uzatma
- b^G : b periyodunun Gelişme'ye uyarlanmış hali

GİRİŞ

Bu çalışmada, 1745-1801 yılları arasında yaşamış bir Klasik Dönem bestecisi olan Carl Stamitz'in Op.1, Re majör, Viyola Konçertosu'nun 1. Bölümü ele alınmış ve eser ayrıntılı bir analizle incelenmiştir. Besteciliğinin yanı sıra üst düzey bir keman, viyola ve viola d'amore icracısı da olan Carl Stamitz, "Mannheim ekolü"nün ikinci kuşak bestecileri arasında yer almaktadır.

Carl Stamitz'in Op.1, Re majör Viyola Konçertosu, bilindiği üzere gerek viyola öğrencilerinin öğrenimleri sırasında gerekse viyola sanatçılarının mesleki giriş sınavlarında sıklıkla icra ettikleri bir eserdir. Söz konusu konçerto, sırasıyla "Allegro", "Andante Moderato" ve "Rondo" olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Eserin orkestra partisi iki klarinet, iki korno ve yaylılar için yazılmıştır. Bu yönüyle söz konusu eser, bir konçertonun orkestral eşliğinde klarinetlerin kullanıldığı ilk eser olarak kabul edilmektedir (Gee, 2001: 35). Ayrıca solist viyolanın dışında yaylılarda da iki ayrı viyola partisinin bulunması, Carl Stamitz'in viyolaya verdiği önemi gösteren ve diğer eserlerinde de kullandığı bir özellik olarak dikkat çekmektedir (Rhodes, 2006: 344).

Bu çalışmada, söz konusu Konçerto'nun I. Bölümü (*Allegro*) ele alınarak çok boyutlu bir analitik bakışla incelenmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle besteci hakkında bilgi verilmiş, sonrasında ise bestecinin yaşadığı dönemdeki "konçerto" anlayışına değinilmiştir. "Analiz" başlıklı ikinci bölümde Op.1, Re Majör Viyola Konçertosu'nun 1. Bölümü, biçimsel yapı, armonik yapı, cümleler, nüanslar, orkestrasyon, büyük ölçekli müzik cümleleri ve tematik-motiflik-ritmik bağlantılar boyutlarını üzerinden analiz edilmiştir. "Sonuç" bölümünde ise analizde elde edilen bulgular özetlenmiştir.

Ortaya konan orijinal analizle icracıların eserin inceliklerini kavramalarına ve bu sayede esere ilişkin performanslarını daha üst düzeylere çıkarmalarına katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM

CARL STAMİTZ VE KLASİK KONÇERTO FORMU HAKKINDA GENEL BİLGİLER

1. BÖLÜM: CARL STAMİTZ VE KLASİK KONÇERTO FORMU HAKKINDA GENEL BİLGİLER

1.1. Carl Stamitz ve Mannheim Ekolü

Carl Stamitz'in doğum tarihi kesin olarak bilinmese de Mannheim kilisesinin kayıtlarında bestecinin vaftiz tarihi 08 Mayıs 1745 olarak belirtilmiştir. İçinde pek çok müzisyen barındıran Stamitz ailesi hakkında tarihsel bir araştırma ortaya koymuş olan Gradenwitz (1949: 61), yukarıdaki bilgiye dayanarak bestecinin 7 Mayıs 1745 tarihinde doğmuş olabileceğini söylemektedir. Besteci, 9 Kasım 1801 tarihinde vefat etmiştir (Wolf, Kaiser ve Wolf, 2001).

Stamitz ailesinin en meşhur üyesi, aynı zamanda Carl Stamitz'in de babası olan Johann Stamitz'dir (1717-1757). Erken Klasik Dönem senfoni bestecileri arasında çok önemli bir yeri olan Johann Stamitz, bestecilik kariyerinin yanı sıra üst düzey bir keman icracısı ve orkestra şefi olarak da övgüyle anılmaktadır. Mannheim kentinin orkestral icra ve bestecilik açısından dönemin en önemli müzik merkezlerinden biri haline gelmesinde önemli bir rol oynayan Johann Stamitz, şefi olduğu Mannheim orkestrasının, orkestral hassasiyet ve özgün nüans efektlerinin kullanımı açısından dönemin en meşhur orkestrası olmasını sağlamıştır. Aynı zamanda başarılı bir eğitimci olan Johann Stamitz, oğlu Carl Stamitz'in ve yine besteci ve icracı olan diğer oğlu Anton Stamitz'in yanı sıra Christian Cannabich, Toeschi kardeşler, Ignaz Fränzl ve Wilhelm Cramer gibi pek çok ünlü kemancı ve besteci yetiştirmiştir (Wolf, 2001).

İleri düzey bir orkestral disipline sahip olan Mannheim orkestrası, büyük oranda Johann Stamitz ve öğrencisi Christian Cannabich tarafından eğitilen pek çok virtüöz icracıdan ve besteciden oluşmaktadır. Örneğin, 1772 yılına ait bir değerlendirmede Mannheim orkestrası hakkında “generallerden oluşan bir ordu” benzetmesi yapılmakta ve söz konusu orkestrada “Avrupa'daki herhangi bir orkestradan çok daha fazla sayıda solo icracı ve iyi besteci bulunduğu” belirtilmektedir. Bu anlamda, 18. yüzyılın sonralarına doğru bir “Mannheim ekolü” kavramının kullanılmaya başlandığı, fakat kavramın o dönemki kullanımında daha çok bütün icracıların aynı teknikle çalmasına ve

bu durumun doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan orkestral disipline atıf yapılmış olduğu bilinmektedir. Yirminci yüzyılın başlarında Hugo Riemann, “Mannheim ekolü” kavramını söz konusu orkestra ile bir şekilde ilişkili olan bestecileri kapsayacak şekilde genişletmiştir. Günümüzdeki kullanımında “Mannheim okulu” ifadesi, Johann Stamitz’dan gelen “ortak bir bestecilik yaklaşımı” olarak ele alınmaktadır. Ne var ki araştırmacılar, Mannheim ekolünün ilk kuşak bestecileri arasında böylesi bir ortaklıktan söz etmenin uygun olmayacağını belirtmekle beraber, Mannheim ekolünün ikinci kuşak bestecilerinin tamamı bizzat Johann Stamitz’in öğrencisi oldukları için söz konusu besteciler arasında müzikal üslup açısından daha büyük bir ortaklık ve tutarlılık bulunduğunu vurgulamaktadırlar (Würtz ve Wolf, 2001).

Mannheim ekolünün söz konusu ikinci kuşak bestecileri arasında en önde gelen isim, bu çalışmada ele alınan Konçerto’nun da bestecisi olan Carl Stamitz’dır. Yukarıda da belirtildiği üzere Carl Stamitz ilk müzik eğitimini babası Johann Stamitz’dan almıştır. Ne var ki besteci 11 yaşına ulaştığında babası vefat etmiş ve bestecinin eğitimi yine Mannheim sarayının müzisyenleri olan Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer and Franz Xaver Richter tarafından sürdürülmüştür. Carl Stamitz, 1762 ve 1770 yılları arasında Mannheim orkestrasında kemancı olarak görev yapmış ve bu sayede hem çağdaş Mannheim repertuarına hakimiyet kazanmış hem de üstün bir icra tekniğine kavuşmuştur. Hayatının ilerleyen dönemlerinde bir solist olarak pek çok önemli Avrupa kentinde konserler veren Carl Stamitz, kemancılığının ötesinde viyola ve *viola d’amore* icrasındaki virtüözlüğüyle de tanınmıştır. Hatta, “18. yüzyılın en tanınmış ve muhtemelen tek turne yapan viyola virtüözü” (Gee, 2001: 3) olarak nitelendirilen besteci, viyola tarihindeki ilk solistlerden biri olarak tarihe geçmiştir (Gee, 2001: 26).

Orkestral eser besteciliği bakımından Mannheim ekolünün en verimli bestecisi sayılan Carl Stamitz, elliye aşkın senfoni ve altmıştan fazla konçerto bestelemiştir (Wolf, Kaiser ve Wolf, 2001). Senfoni-konçertant repertuarına da büyük bir katkı yapan Carl Stamitz’in bestelediği 38 adet senfoni-konçertant’tan 7 tanesinde viyolanın solo grubunda yer alıyor olması dikkat çekicidir (Rhodes, 2006: 343).

Keman, viyola ve *viola d'amore* icracısı olan Carl Stamitz'e ait eserleri listeleyen *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*'ta, besteciye ait 15 adet keman konçertosu, 3 adet *viola d'amore* konçertosu ve 3 adet de viyola konçertosu yer almaktadır. Ne var ki, söz konusu viyola konçertolarından bir tanesinin birinci ve üçüncü muvmanları başka bir besteciye de (Giovanni Giornovichi) atfedilmektedir. Carl Stamitz'e ait olduğu kesin olarak bilinen iki viyola konçertosundan biri bu çalışmada ele alınan Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu, diğeri de Op. 2, Si^b Majör Viyola Konçertosu'dur. 1770 yılı civarında bestelendiği tahmin edilen bu iki konçertonun ikisinin de ilk olarak 1774 yılında Paris'te François-Joseph Heina tarafından basıldığı bilinmektedir (Gee, 2001: 34). Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu'nun bu ilk baskısı günümüze ulaşmış olsa da, Op. 2, Si^b Majör Viyola Konçertosu'nun bu baskısının kayıp olduğu bildirilmektedir (Gee, 2001: 42). Günümüzde, söz konusu Op. 2 Viyola Konçertosu'nun, La Majör tonunda yazılmış olan edisyonu kullanılmaktadır. Besteciye ait el yazmaları üzerinde yapılan çalışmalarda Op. 2 Viyola Konçertosu'nun orijinal orkestra partisinin Si^b Majör tonunda yazılmış olduğu, viyola partisinin ise çalgının yarım ses tiz akort edilmesi gerektiği belirtilerek La majör tonunda yazılmış olduğu belirtilmektedir. Günümüzde kullanılan edisyonda ise orkestra partisi yarım ses pese transpoze edilerek eser La Majör Viyola Konçertosu olarak değiştirilmiştir. Söz konusu konçertonun ikinci muvmanının da Carl Stamitz'e ait olup olmadığı konusunda şüpheler bulunmaktadır (Gee, 2001: 43).

Viyolayı bir solist çalgı olarak kullanan ilk bestecinin George Philip Telemann (1681-1767) olduğu sanılmakta, bu anlamda Telemann'ın *Concerto for Viola, String, Basso Continuo in G Major*, TWV 51: G9 (1731) başlıklı eseri viyola konçertolarının öncüsü olarak değerlendirilmektedir. Fakat erken Klasik dönemde viyolanın bir solist enstrüman olarak kabul görmesi büyük oranda Stamitz ailesinin bestelemiş olduğu konçerto ve senfoni-konçertantlar sayesinde gerçekleşmiştir (Chien, 2018: 2). Carl Stamitz'in babası Johann Stamitz ve kardeşi Anton Stamitz, viyolanın solist enstrüman olduğu (veya solist grubunda yer aldığı) çeşitli konçertolar bestelemişlerdir. Fakat Stamitz ailesine ait bu konçertolar arasında günümüz modern viyola repertuarında sıkça icra edilen tek viyola konçertosu bu çalışmada ele alınan Op. 1, Re Majör Viyola

Konçertosu'dur (Gee, 2001: 35). Telemann'ın eseri Barok dönem konçerto anlayışını yansıtırken, daha virtüozik bir eser olan ve “viyola repertuvarının başyapıtlarından biri” (Chien, 2018: 2-3) olarak değerlendirilen Carl Stamitz'in Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu, Klasik Konçerto Formu'nun özelliklerini sergilemektedir.



1.2. Klasik Konçerto Formu

Konçerto türü, temel olarak orkestra ile bir solist enstrümanın (veya solist enstrüman grubunun) birbirinden ayrıştığı ve bu sayede solist enstrümanın (veya solist grubunun) virtüözlüğünü sergilemesine olanak tanıyan popüler bir orkestral müzik türüdür. 18. yüzyılda bestelenmiş olan konçertolar genellikle, Carl Stamitz'in Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu'nda da görüldüğü gibi, "hızlı-yavaş-hızlı" sırası içinde üç bölüm olarak bestelenmişlerdir.

"Konçerto Formu" adlandırması, söz konusu eserlerin birinci muvmanlarının genel biçimsel özelliklerini betimlemek amacıyla kullanılmaktadır. Söz konusu form, Klasik Sonat-Allegro Formunun genel biçimsel yapısına benzer bir görünüm sergilese de kendine has özelliklerinden ötürü başlı başına ayrı bir formal yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda Konçerto Formu ile Sonat-Allegro Formunun benzerlik ve farklılıklarını bir arada değerlendirmekte fayda vardır.

Klasik Sonat-Allegro Formu, "Sergi 1", "Gelişme", "Sergi 2" şeklinde isimlendirilen üç ana bölümden oluşmaktadır. Sergi 1'in içinde öncelikle "1. Tema Grubu" ana ton üzerinde duyurulmakta, ardından bir "Köprü" kısmı yardımıyla "2. Tema Grubu" kısmına geçilmektedir. Söz konusu "2. Tema Grubu" kısımları majör tondaki eserlerde genellikle dominant (V) armonisinde, minör tondaki eserlerde ise genellikle paralel majör (III) armonisinde duyurulmaktadır. 2. Tema Grubunun ardından yine aynı tonda yazılmış olan ve genellikle "Codetta" olarak adlandırılan bir kapanış kısmıyla Sergi 1 bölümü sona ermektedir. Bu bağlamda Sergi 1 bölümlerinin en temel özelliği iki farklı tonal alandan oluşmuş olmalarıdır. Klasik Sonat-Allegro Formunda, Sergi 1 bölümü sona erdikten sonra eserin başına dönülerek söz konusu bölüm bir kez daha tekrarlanmaktadır.

Sergi 1 iki kere duyurulduktan sonra "Gelişme" olarak adlandırılan orta bölüme geçilmektedir. Gelişme bölümleri her ne kadar genellikle Sergi 1'e ait tematik/motiflik malzemeler ile oluşturulmuş olsalar da hem tematik açıdan hem de sürekli modülasyonlar içermeleri nedeniyle armonik açıdan çok daha serbest yapıdadır. Gelişme bölümleri, söz konusu tematik/armonik hareketliliğin ardından, genellikle dominant akorunun uzatılması yoluyla oluşturulmuş bir dönüş köprüsü (*Retransition*) ile sona ermektedir.

Gelişme bölümü sona erdikten sonra yeniden birinci temanın ana tonda duyurulduğu Sergi 2 bölümü başlamaktadır.

Tematik açıdan Sergi 1 bölümünün tekrarı olarak değerlendirilebilecek Sergi 2'nin en temel farklılığı, tema gruplarının bütünüyle ana ton üzerinde duyuruluyor olmasıdır. Başka bir deyişle, Sergi 1 bölümünde *2. Tema Grubu* farklı bir tonda duyurulmuş olmasına karşın, Sergi 2 bölümünde söz konusu tema grubu (yine *1. Tema Grubu* gibi) ana ton üzerinde duyurulmaktadır. Sergi 2 bölümleri yine ana tonda gerçekleştirilen bir kapanış kısmıyla (*Codetta* veya *Coda*) sona ermektedir.

Konçerto Formu, temel olarak Sonat-Allegro Formunun yapısı üzerine kurulmuş olsa da kendine has bazı özelliklere sahiptir. Sonatlardan farklı olarak konçertoların temel mantığı solist-orkestra ikiliği üzerine kurulmuş olduğu için “Konçerto Formu” da temel olarak orkestranın seslendirdiği “tutti” kısımlar ile solist enstrümanın ön planda olduğu “solo” kısımların birbiri ardına gelmesi ile oluşmaktadır. Bu anlamda Klasik Konçerto Formundaki eserler, orkestranın seslendirdiği bir “Sergi 1” kısmı ile başlamaktadır. Literatürde “orkestral sergi” olarak da adlandırılan bu tutti kısımlarda, Sonat-Allegro Formundaki gibi iki farklı tonal alan sergilemek yerine ana tona sadık kalınmaktadır. Başka bir deyişle, Sonat-Allegro Formundaki Sergi 1 kısımlarında *2. Tema Grubu* genellikle farklı bir tonda (genellikle dominant armonisinde) duyurulurken, Konçerto Formunun tutti olarak seslendirilen Sergi 1 kısımlarında, *1. Tema* ve *2. Tema Gruplarının* her biri ana ton üzerinde duyurulmaktadır (Caplin, 1998: 243-245). Her ne kadar bazı Klasik Dönem konçertolarında *1. Tema Grubunun* ardından dominant armonisinde başlayan tematik yapılara rastlansa da söz konusu yapılar hızla ana tona geri döndürülerek Sergi 1 kısımları daima ana ton üzerinde sonlanmaktadır (Rosen, 1988: 72-73) (Bu durumun bir örneğine, Carl Stamitz'in bu çalışmada ele alınan Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu'nda da rastlanmaktadır.)

Sonat-Allegro Formunda, Sergi 1'in aynen tekrarlanışına paralel olarak, Klasik Konçerto Formunda da “Tutti” olarak seslendirilen Sergi 1 kısmının ardından, bu sefer solo enstrümanın ön planda olduğu ve literatürde “Solo Sergi” olarak da adlandırılan bir “Sergi 2” kısmı gelmektedir. Fakat söz konusu Sergi 2 kısmı, Sonat-Allegro Formunda

olduğu gibi Sergi 1'in aynen tekrarlanmasından ibaret değildir. Bu kısımlarda solist enstrümanın ön planda olmasının bir sonucu olarak tematik yapı da kısmen değiştirilmektedir. Bu anlamda, daha önce Sergi 1 kısmında orkestra tarafından duyurulan tematik malzemeler solist enstrümanın teknik özelliklerini ön plana çıkararak şekilde değiştirilerek, adeta solist enstrümanın orkestradan farklı bir müzikal kişiliği olduğunu vurgulayacak şekilde yeniden kurgulanmaktadır. Solist enstrümanın ön planda olduğu söz konusu Sergi 2 kısımlarının temel özelliklerinden bir diğeri de daha önce Sergi 1 kısmında gerçekleşmeyen tonal alan değişikliğinin burada gerçekleştiriliyor olmasıdır. Başka bir deyişle, söz konusu kısımlarda *1. Tema* malzemesi yine ana tonda sergilendikten sonra bir Köprü yardımıyla farklı bir tona (genellikle dominanta) geçilerek, *2. Tema Grubu* bu sefer söz konusu yeni tonal alanda duyurulmaktadır. Bunun ardından yine söz konusu yeni tonal alan içerisinde (genellikle dominantta) orkestra tarafından Tutti olarak seslendirilen bir kapanış ("Coda") kısmı ile Sergi 2 kısmı sonlanmaktadır (Caplin, 1998: 245).

Klasik Konçerto Formunda, Sergi 2 kısmının Tutti olarak sona ermesinin ardından yine solist enstrümanın ön plana çıktığı bir "Gelişme" kısmı başlamaktadır. Sonat-Allegro Formundaki "Gelişme" kısımlarına karşılık gelen ve sürekli modülasyonların sergilendiği bu kısımda, daha önce duyurulmuş olan tematik/motiflik malzemelerin işlenmesinin yanı sıra hızlı doğrusal yürüyüşlere veya arpejlere de sıkça yer verilmektedir (Caplin, 1998: 249).

Sonat-Allegro Formunda, Gelişme kısmının ardından gelen Sergi 2'ye paralel olarak, Klasik Konçerto Formunda da yine Gelişme kısmının ardından gelen bir Sergi 3 kısmı yer almaktadır. Solist enstrümanın ön planda olduğu söz konusu Sergi 3 kısmı her ne kadar ana tona geri dönmek bakımından Sonat-Allegroların Sergi 2 kısımlarına benzese de tematik organizasyon açısından daha farklı bir görünüm arz etmektedir. Klasik Konçerto Formunda, Gelişme bölümünden önce iki farklı sergi kısmı yer aldığı için (orkestranın seslendirdiği Sergi 1 ve solistin ön planda olduğu Sergi 2), yeniden ana tona dönüşün gerçekleştiği Sergi 3 kısımları temel olarak Sergi 1 ve Sergi 2'deki tematik/motiflik malzemelerin bir kolajından oluşmaktadır. Sonat-Allegro Formundaki Sergi 2'ye paralel olarak Klasik Konçerto Formundaki Sergi 3 kısımları da söz konusu

tematik malzemelerin ana ton üzerinde sergilendikleri bir kısımdır (Caplin, 1998: 249). Klasik Konçerto Formundaki eserlerde tematik yapılar eser içinde çokça değişime uğradıkları için söz konusu yapıları Sonat-Allegro Formunda olduğu gibi “*Tema 1*”, “*Tema 2*” şeklinde adlandırmak karışıklara yol açabilmektedir. Bu nedenle çalışmamızda söz konusu tema grupları geliş sıralarına göre “A” ve “B” şeklinde büyük harflerle isimlendirilmiştir.

Klasik Konçerto Formunda Sergi 3 kısmının sona ermesinin ardından, orkestra tarafından Tutti olarak sergilenen büyük bir kapanış bölümü gelmektedir. Ana tonda başlayan söz konusu kapanış kısımları bir süre sonra “Kadans Dört Altı” (V_4^6) akoruna ulaşıp burada fermata efektiyle bir kalış sergilemekte, söz konusu kalışın ardından da solist enstrüman tarafından eşliksiz olarak icra edilen bir “*Cadenza*” bölümü ile kesintiye uğramaktadır. *Cadenza*’nın sona ermesinin ardından yine orkestra tarafından Tutti olarak icra edilen ve ana tonu vurgulayan bir “*Coda*” bölümüyle klasik konçerto formundaki eserler sona ermektedir (Caplin, 1998, p. 251). Bu nedenle Sergi 3’ün ardından başlayan söz konusu kapanış kısımları, Tutti olarak icra edilen ve *Cadenza* kısmına geçişi sağlayan bir “Köprü”, solist tarafından eşliksiz icra edilen bir “*Cadenza*” ve yine Tutti olarak icra edilen bir “*Coda*” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Solist enstrümanın eşliksiz olarak icra ettiği *Cadenza* kısımları, çoğunlukla icracının doğaçlamasına bırakılmakla birlikte kimi zaman besteci tarafından da yazılmış olabilmektedir (Badura-Skoda, 2001). Bu çalışmada ele alınan Op. 1, Re Majör Viyola Konçertosu’nda Carl Stamitz, *Cadenza* kısmını kendisi kaleme almamış, solistin doğaçlamasına bırakmıştır.

Yukarıda anlatılanlar ışığında Klasik Konçerto Formunun ana bölümleri, Solo/Tutti dönüşümleri ve tonal alan değişimleri aşağıdaki tabloda özetlenmiştir.

SERGI 1	SERGI 2	Coda	GELİŞME	SERGI 3	Köprü	<i>Cadenza</i>	CODA
Tutti	Solo (+ork.)	Tutti	Solo (+ork.)	Solo (+ork.)	Tutti	Solo	Tutti
_____	_____ V _____ V		_____	_____	_____ (V ₄ ⁶)	_____	_____



2. BÖLÜM

ANALİZ

2. BÖLÜM: ANALİZ

Gerçekleştirilen analizde eserin piyano eşlikli redüksiyonu (bkz. Stamitz, 2003) kullanılmıştır. Eserdeki formal kısımların ayrı ayrı incelendiği analizlerde aşağıdaki boyutlar üzerinde odaklanılmıştır:

- Form analizi,
- Ayrıntılı armonik analiz,
- Müzik cümleleri ve zirve noktaları,
- Motiflik bağlantılar ve tematik bütünlük

Analizlere ilişkin açıklamalarda, Sergi 2'nin B kısmına kadar yukarıdaki boyutlar üzerinden ayrıntılı ve birbirleriyle bağlantılı açıklamalar sergilenmiş ve her bölümün sonuna bir "Genel Değerlendirme" boyutu eklenmiştir. Sergi 2'nin B kısmında ise çalışmanın okunmasını ağırlaştıran ve zorlaştıracak olan "Ayrıntılı Armonik Analiz" başlığına bir daha ele alınmamak üzere çok kısa olarak değinilmiş ve "Genel Değerlendirme" başlığı çıkarılmıştır. Sergi 2'nin CODA kısmı eserde daha önce kullanılmış olan tematik malzemeler üzerinden oluşturulmuş olduğu için, söz konusu CODA kısmı sadece tematik alıntılar açısından incelenmiştir. Sergi 3'e ait kısımlar ise "Form Analizi" başlığı altında daha genel ve bütüncül değerlendirmeler aracılığıyla incelenmiştir. Sergi 3'te (Köprü ve Coda dahil olmak üzere) daha önceki kısımlardan alıntılanan malzemeler üzerinde durulmuştur.

2.1. SERGİ 1 / Kısım A

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, sadece orkestra ile icra edilen Sergi 1’de ortaya çıkan *1. Tema Grubu* ele alınmaktadır.

2.1.1. Form Analizi

SERGİ 1
AS1
a
Allegro 1^a

The musical score is presented in five systems, each consisting of a Viola staff and a Piano (Pno) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is numbered 1 through 26. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the movement. The second system (measures 6-11) includes a key signature change to two sharps (F# and C#) and a dynamic change to *f*. The third system (measures 12-16) shows a dynamic change to *p*. The fourth system (measures 17-21) includes a dynamic change to *f* and a *cresc.* marking. The fifth system (measures 22-26) shows the end of the movement.

Şekil 1. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 1 / Kısım A).

Tablo 1. Form analizi şeması (Sergi 1 / Kısım A).

SERGİ 1											
A ^{S1}											
Re:I V											
a					a					16.5 f ^{AS1}	
Re:I					II					V	
1 ^a		2 ^a k			1 ^a		2 ^a		16.5 1 ^{fAS1}	20 2 ^{fAS1}	24 t _k ^{fAS1}
I		II			I		II		V'	I	V
f p f p f p f p		f			f		p cresc		20	f	p
Str.					Tutti					Str.	

Sergi 1'in A kısmı (A^{S1}) ezgisel özellik gösteren ve birbirinin hemen aynı iki periyod (**a**) ile başlamaktadır. Söz konusu periyodlar tonik ile başlayıp sonlanan ikişer cümleden (1^a ve 2^a) oluşmaktadır. Periyodların başındaki 1^a cümleleri (ezgisel olarak ikincisinin ilkini bir üçlü aralık yukarıdan izlediği) ikişer ölçülük iki paralel cümlecikten oluşmaktadır. İlk **a** periyodunun ikinci cümlesi olan 2^a, 8. ölçü başında armonik olarak tonikte sonlandıktan sonra (ezgisel olarak bir oktav yukarıdaki ses alanında yer alan) ikinci **a** periyodunun 1^a cümlesine (ses alanı değişimi görevini üstlenen) bir köprü (*k*) ile bağlanmaktadır. İkinci **a** periyodunun ikinci cümlesi olan 2^a 16. ölçünün ilk yarısında sonlanmakta, ardından söz konusu ölçünün ikinci yarısında *piano* nüansı ile başlayan (f^{AS1}) periyodu gelmektedir.

Tonik akoru (I) ile başlayan f^{AS1} periyodu birbirine bağlı (birleşik) iki cümle (1^{fAS1} ve 2^{fAS1}) ve bir kapanış temasından (t_k^{fAS1}) ibarettir. 1^{fAS1} cümlesi, 16.5. ölçüden 18.5. ölçüye kadar süren bir cümlecik ile başlamaktadır. 18.5. ölçüde aynı şekilde tekrar başlayan ikinci cümlecik 20.5. ölçüde sonlanmak yerine kesintisiz olarak devam ederek 20. ölçünün başından başlayan 2^{fAS1} cümlesini oluşturur. Bu durumu belirtmek için form analizi tablosunda iki cümleyi (1^{fAS1} ve 2^{fAS1}) birbirinden ayıran çizgi kaldırılmıştır. Söz konusu birleşik cümlelerin sonu aynı zamanda 24. ölçüde dominant armonisiyle (V) başlayan (ve görevi kısmi dominant armonisinde sonlandırmak olan) kapanış temasının (t_k^{fAS1}) başlangıcıdır.

2.1.2. Ayrıntılı Armonik Analiz

Kısım üzerinde gerçekleştirilecek ayrıntılı bir armonik analiz cümle ve periyodların armonik yapılarını daha açık bir şekilde gözler önüne serecektir.

Tablo 2. Ayrıntılı armonik analiz şeması (Sergi 1 / Kısım A).

a					a					16.5 f^{AS1}																								
1 ^a			5 2 ^a		9 1 ^a			13 2 ^a		16.5 1 ^{fAS1}		20 2 ^{fAS1}		24 t_k^{fAS1}																				
I	V	I	I	V	I	I	iv	$V_4^6 \frac{5}{3}$	I	I	vii ⁶	I	I	vii ⁶	I	I	iv ⁶	I	V	I	V ⁷	I	I	V ⁷	I	I	(vi)	iv	II ₅ ⁶	V	(I)	V	(I)	V

¹ 1^a: İlk ölçüsü tonik (I) ikinci ölçüsü dominant-tonik (V-I) akorlarından oluşan paralel iki cümlecikten oluşmuştur.

⁵ 2^a: İlk ölçüsü tonik (I), ikinci ölçüsü sub-dominant (iv), üçüncü ölçüsü dominant üzerinde kadans dört altılı ve kök ($V_4^6 \frac{5}{3}$), sonuncu ölçüsü ise tonik (I) akorlarından oluşmuştur.

⁹ 1^a: ilk ölçüsü tonik (I) ikinci ölçüsü (tonik pedal sesi (Re) üzerinde) yedinci derece birinci çevrim-tonik (vii⁶-I) akorlarından oluşan paralel iki cümlecikten oluşmuştur.

¹³ 2^a: İlk ölçüsü tonik (I), ikinci ölçüsü sub-dominant ikinci çevrim (iv⁶), üçüncü ölçüsü tonik ve dominant (I-V), sonuncu ölçüsü ise tonik (I) akorlarından oluşmuştur.

^{16.5} 1^{fAS1}: İlk cümlecik tonik (I) - dominant yedili (V⁷)-tonik (I) akorları üzerine kurulmuş, ikinci cümlecik ise ilk cümleye paralel olarak tonik (I)-dominant yedili (V⁷) akorları üzerinde başlamış ancak tamamlanmadan 20. ölçü başından itibaren tonik (I) üzerinde başlayan 2^{fAS1} cümlesine bağlanmıştır.

²⁰ 2^{fAS1}: 1^{fAS1} cümlesinin devamı olarak ilk iki ölçüsü tonik (I), üçüncü ölçüsü sub-mediant (vi), dördüncü ölçüsü ise sub-dominant (iv) ve (dominantın birinci çevrim dominant yedilisi (V_5^6/V) olarak da adlandırılabilen) üçlüsü tizleştirilmiş, birinci çevrim, ikinci derece yedili akoru (II₅⁶) üzerine kurulmuştur. Üçüncü ölçüdeki sub-mediant (vi) akoru, ikinci ölçüdeki tonik (I) akorundan dördüncü ölçüdeki sub-dominant (iv) akoruna

inici üçlü hareketlerle geçişi sağlayan bir ara akor olduğundan armonik analiz şemasında parantez içinde gösterilmiştir. Bu cümlenin temel görevi I-iv- II₅⁶ (V₅⁶/V) armonik yürüyüşü ile 24. ölçüde dominant armonisi (V) üzerinde başlayan t_k^{f AS1} cümlesine hazırlıktır.

²⁴ t_k^{f AS1} : Dominant armonisi üzerinde kurulan cümlenin ilk iki ölçüsünün sonlarında tonik (I) akoruna uğranılmakla birlikte söz konusu tonik akorlarına ait bas seslerin bir üst oktavdaki dominant derecesinden alt oktavdaki dominant derecesine Re Majör arpeji yardımıyla inme görevi üstlendiği görülmektedir. Bu nedenle söz konusu tonik (I) akorları armonik analiz tablosunda parantez içinde gösterilerek cümlenin dominant (V) armonisi üzerinde kurulu olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Ana hatları ile değerlendirildiğinde, ilk **a** periyodu ile f^{AS1} periyodlarındaki armonik yapı arasındaki (f^{AS1} periyodunun sonunda tonik derecesi olmayışı dışında) benzerlik dikkati çekmektedir (**a**: I-V-I-V-I-iv-V-I // f^{AS1}: I-V⁷-I-V⁷-I-iv-V).

2.1.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları:

Nüanslar ve orkestrasyon, cümleler ile birlikte değerlendirildiğinde, bize büyük ölçekli müzikal cümlelerin zirve noktaları hakkında ip ucu vermektedir. İlk **a** periyodu yaylılar tarafından icra edilmekte, periyodun ilk cümlesinde (1^a) nüanslar *forte* ve *piano* arasında gidip gelmekte ikinci cümlesinde (2^a) ise *forte* de sabit kalmaktadır. Ezgisel olarak ilk **a** periyoduna göre bir oktav yukarıdaki ses alanında yer alan ikinci **a** periyodunun, bu sefer tüm orkestra tarafından (Tutti) *forte* nüansında icra edilmesiyle gerilim daha da tırmanmaktadır. Böylece birbirinin ardından gelen **a** periyodları bütünleşerek tek bir müzik cümlesi haline gelmiş olmaktadır. Söz konusu müzik cümlesinin zirvesinin ikinci **a** periyodunun ikinci cümlesinin (2^a) ikinci ölçüsünün (ölçü nr. 14) ikinci vuruşunda, piyano eşliğinin sağ elindeki (Si) sesine denk geldiği düşünülebilir.

Kendi içinde armonik bir bütünlük içinde olan f^{AS1} periyodunu kısmın ikinci büyük müzik cümlesi olarak değerlendirmek mümkündür. Tamamen Tutti olarak çalınan periyod, 1^{fAS1} cümlesi ile birlikte *piano* nüansında başlamakta, söz konusu cümle

boyunca gürlük artarak (*cresc.*) 2^{fAS1} cümlesinde *forte* nüansına ulaşılmaktadır. Ezgi, 2^{fAS1} cümlesinin ilk ölçüsünde (ölçü nr. 20) sağ elde çıkıcı arpej (Re-Fa#- La) ile ulaşılan son vuruştaki (La) sesinden sonra ikinci ve üçüncü ölçülerine (ölçü nr. 21 ve 22) (Re) sesine geçici olarak geri çekilmekte, son ölçünün (ölçü nr. 24) ikinci vuruşunu başlatan, sağ eldeki (Si) sesiyle de zirve noktasına ulaşmaktadır.

Yukarıdaki değerlendirmeler sonucunda **a** periyodlarının ezgisel olarak benzer olmalarına rağmen armonik yapı bakımından farklılıklar sergilediği, ses alanları, nüanslar ve orkestrasyon birlikte değerlendirildiğinde söz konusu ardışık periyodların büyük bir müzik cümlesi olarak bütünleştiği görülmektedir. f^{AS1} periyodunu oluşturan 1^{fAS1} , 2^{fAS1} ve t_k^{fAS1} cümlelerinin de kendi aralarında armonik bir bütünlük oluşturduğu, söz konusu periyodun nüanslarla birlikte değerlendirildiğinde, kısmın ikinci büyük müzik cümlesi olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

2.1.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük

f^{AS1} periyodunu oluşturan cümleler temelde belirli ritmik motiflerin tekrarından oluşmakta ve **a** periyodlarından çok farklı bir ezgisel yapı sergilemektedir. Bununla birlikte **a** periyodlarının (2^a cümlesinin) sondan bir önceki ölçüleri (7. ve 15. ölçüler) dikkatle incelendiğinde bu ölçülerdeki ritmik kalıpların f^{AS1} periyodunu oluşturan cümlelerin oluşumunda oynadığı rol, özellikle 1^{fAS1} cümlesinde çok açık olarak örneklenmektedir (bkz. Şekil 2). Bu yolla ardışık **a** periyodlarından oluşan ilk müzik cümlesi ile f^{AS1} periyodundan ibaret olan ikinci müzik cümlesi arasında bağlantı oluşturularak A^{S1} kısmının tematik bütünlüğü sağlanmıştır.

Şekil 2. a ve f^{AS1} periyodlarının motifsel ilişkisi

2.1.5. Genel Değerlendirme

Yukarıdaki analizler ışığında, tonikte başlayıp dominantta sona eren Sergi 1'in A kısmında, a periyodlarından ve f^{AS1} periyodundan oluşan birbirinden oldukça farklı iki büyük müzik cümlesinin bulunduğu, kısmın tematik bütünlüğünün (aralarındaki farklılıklara rağmen) söz konusu cümleler arasındaki kuvvetli motifik bağlantılarla sağlandığı görülmektedir.

A kısmının temel ezgisel malzemesini oluşturan ardışık a periyodlarından sonra gelen final (f^{AS1}) periyodunun ilk cümlesi 1^{fAS1} ve ikinci cümlesi 2^{fAS1} 'in ilk iki ölçüsü boyunca tonik armonisinin (ardışık V^7-I armonik yürüyüşleri ile) vurgulanmasından sonra (periyodun geri kalanında) t_k^{fAS1} cümlesi ile dominant akorduna (V) ulaşan bir hareket sonucunda, 26. ölçünün son vuruşunda gelen *dörtlük sus* ile müzik durmaktadır. Söz konusu dominant armonisine hareket ve duraksama genel olarak

medial caesura (ortada duraklama) olarak adlandırılmakta ve sonrasında 2. Tema Grubuna (**B**) ait malzemenin ortaya çıkmasına ilişkin beklenti oluşturan bir *köprü* oluşumu olarak yorumlanmaktadır (Hepokoski ve Darcy, 2006: 23-25).

Dolayısıyla f^{AS1} periyodu bir köprü olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte (aşağıda gerçekleştireceğimiz analiz yardımıyla) **A** kısmını izleyen **B?** kısmının gerçek bir **B** kısmı olmayıp tekrar ikinci bir dominant (V) armonisine ve eşlik eden ikinci bir duraksamaya (*second medial ceasure- ikinci ortada duraklama*) evrilen bir “ara yapı” olduğu ortaya çıkacaktır.



2.2. SERGİ 1 / Kısım B?

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, sadece orkestra ile icra edilen Sergi 1'de ortaya çıkan **B?** kısmı incelenmektedir.

SERGİ 1 (devam)
2
B?
p^{B?}
1^{pB?}

Vla

Pno

p Str.

+ Hrn.

Vla

Pno

f *p* *f* *p*

Tutti

f *p*

Vla

Pno

f *p* *f*

f *p* *f* *p*

Vla

Pno

p Str.

Vla

Pno

f Tutti

Şekil 3. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 1 / Kısım B?).

2.2.1. Form Analizi

Tablo 3. Form analizi şeması (Sergi 1 / Kısım B?).

SERGİ 1 (devam)												
27	B?								48			
V									V			
27	$p^{B?}$				39	$f^{B?}$				48		
V					I					V		
27	$1^{pB?}$	31	$2^{pB?}$	34.5	$3^{pB?}$	39	$1^{fB?}$	41.75	$2^{fB?}$	45	$t_k^{fB?}$	48
V	V/V	V			V ⁷	I		V ⁷	I		V	
27					34	35	36	37	41.75	44		48
					f	p	f	p	f	f		p
27	Str.	31	+Hrn.	33	Tutti			41.75	44		48	
								Str.	Tutti		Str.	

Kısım, (2. Tema Grubu gerçekten ortaya çıkmışçasına) La Majör tonalitesinde başlayıp dominant yedili (V^7) akoru üzerinde devam eden ve üç cümleden ($1^{pB?}$, $2^{pB?}$ ve $3^{pB?}$) oluşan $p^{B?}$ periyodu ile tonikte (I) başlayıp dominantta (V) sona eren ve yine (sonuncusu kapanış teması olmak üzere) üç cümleden ($1^{fB?}$, $2^{fB?}$ ve $t_k^{fB?}$) oluşan $f^{B?}$ periyodunu içermektedir. Kısımın ezgisel periyodunu temsil eden $p^{B?}$ sadece **B?** kısmına has olup eserin başka hiçbir yerinde kullanılmamaktadır.

2.2.2. Ayrıntılı Armonik Analiz

Kısım üzerinde gerçekleştirilecek ayrıntılı bir armonik analiz cümle ve periyodların armonik yapılarını daha açık bir şekilde gözler önüne serecektir.

Tablo 4. Ayrıntılı armonik analiz şeması (Sergi 1 / Kısım B?)

$p^{B?}$					$f^{B?}$																		
27	$1^{pB?}$				31	$2^{pB?}$		34.5	$3^{pB?}$		39	$1^{fB?}$		41.75	$2^{fB?}$		45	$t_k^{fB?}$					
V	V_5^6/V	V	V^6/V	V	V_2/V	V^7	$(I_4^6)V_4^6$	V^7			$(V^7)/iv$	(I^7)		VI^6	ii	V^6	I	iv	V_4^6	V^7	I	I	V

$27_1^{pB?}$: Dominant akorunun bir sonraki ölçüde dominant dominantının birinci çevrimleri ile (sırasıyla V_5^6/V , V^6/V) tonikleştirildiği, ikişer ölçülük benzer armonik yapılardan oluşan bir bütünlük sergilemektedir.

³¹2^{pB?}: İlk ölçüde dominant akoru (V) ile başlayan cümle ikinci ölçüde dominantın dominant yedili akorunun üçüncü çevrimiyle (V₂/V) devam etmekte, üçüncü ölçüde dominant yedili akoru (dominant yedili akorundan sonra geldiği için tonik ikinci çevrim akoru (I₄⁶) olarak da yorumlanabilecek) kadans dört altı (V₄⁶) akoruna çözülmektedir.

^{34.5}3^{pB?}: 34. ölçünün ikinci yarısında (bastaki V. derece sesinin bir oktav aşağı inmiş haliyle) kadans dört altı akoruyla (V₄⁶) başlayan cümle sonraki ölçüden itibaren dominant yedili akoru (V⁷) ile devam edip sonlanmakta ve bir sonraki cümlenin başındaki tonik akoruna çözülmektedir

³⁹1^{fB?}: İlk ölçü başındaki tonik (I) akoru ölçünün üçüncü vuruşunda natürel yedili sesinin (Do^b) ortaya çıkması ile tonik natürel yedili (I^{b7}) akoruna dönüşür. Cümle boyunca uzatılarak devam eden bu akor aslında bir sonraki 2^{fB?} cümlesinin son ölçüsünün (44. ölçü) başında ortaya çıkan sub-dominant akoruna (iv) çözülen dominant yedili akordur (V⁷/iv).

^{41.75}2^{fB?}: Cümlenin son ölçüsüne kadar bir önceki cümleden (1^{fB?}) devam eden tonik yedili (I^{b7}) armonisi uzatılmaktadır. Söz konusu armoni cümlenin son ölçüsünün başındaki sub-dominant (iv) akoruna çözüldükten sonra cümle kadans dört altı akoru (V₄⁶) yoluyla dominant yedili akoruna (V⁷) ulaşarak son bulmakta ve bir sonraki cümlenin (t_k^{fB?}) başında tonik akoruna çözülmektedir.

Yukarıda gerçekleştirilen ayrıntılı armonik analiz sonucunda:

- p^{B?} periyodunun ilk yarısında (1^{pB?}'nin tümü ve 2^{pB?}'nin ilk yarısı) dominant (V) armonisinin dominant dominantı (V/V) ile vurgulanması yoluyla geçici bir süre La Majör tonuna uğrandığı,
- Söz konusu periyodun ikinci yarısında (2^{pB?}'nin ikinci yarısından itibaren) ortaya çıkan dominant yedili (V⁷) akorunun ise (2^{pB?}'nin ikinci yarısı ve 3^{pB?} boyunca) periyod sonuna kadar sürerek f^{B?} periyodunun (1^{fB?} cümlesinin) başındaki tonik akoruna çözüldüğü,

- Naturel yedili sesinin (Do) eklenmesiyle (iv. derecenin) dominant yedili akoru özelliği kazanan söz konusu tonik (I^{7}) akorunun ($1^{fB?}$ ve $2^{fB?}$ boyunca uzatılıp) $2^{fB?}$ 'nin son ölçüsünde sub-dominant akoruna (iv) çözüldükten sonra dominant yedili akoruna (V^7) tekrar dönüldüğü,
- Söz konusu dominant yedili akorunun ise kapanış temasının ($t_k^{fB?}$) başındaki tonik akoruna tekrar çözüldüğü,
- Kısmi sonlandırılan kapanış temasının ($t_k^{fB?}$) dominantın kök sesi (V) üzerinde sonlandığı görülmüştür.

Yukarıda açıklanan süreç, armonik tekrarlar ve bazı ayrıntılar dışarıda bırakılarak aşağıdaki armonik yürüyüşlerle özetlenebilir:

$$p^{B?}: V-(V/V)-V^7,$$

$$f^{B?}: I^{7}-iv-V^7-(I-V)$$

($f^{B?}$ periyodunun ilk iki cümlesine ait ($I^{7}-iv-V^7$) yürüyüşünün özet olarak (I-V yürüyüşü ile) $t_k^{fB?}$ cümlesi tarafından kısaca tekrar edilmekte olduğu gözden kaçırılmamalıdır.)

İçerdiği cümlelerin ya armonik olarak birbirine çözülmüş ($1^{pB?}-2^{pB?}$, $3^{pB?}-1^{fB?}$, $2^{fB?}-t_k^{fB?}$) ya da ortak bir armoniyle birbirine bağlanmış ($2^{pB?}-3^{pB?}$, $1^{fB?}-2^{fB?}$) olması nedeniyle B? kısmının tek bir armonik bütünlük altında toplandığı düşünülmektedir. Bu durumda yukarıdaki süreci kısmın bütününe ilişkin tek bir armonik yürüyüş olarak değerlendirmek de mümkündür.

$$B?: V-(V/V)-V^7-I^{7}-iv-V^7-(I-V)$$

2.2.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları

Nüanslar ve orkestrasyon cümleler ile birlikte değerlendirildiğinde, ($p^{B?}$ periyoduna ait) $1^{pB?}$ cümlesinin yaylılarda *piano* nüansı ile başladığı, $2^{pB?}$ cümlesinin başında kornların, ortasında tüm orkestranın katılması (Tutti) ve sonunda *forte* nüansına ulaşılmasıyla gürlüğü tırmandığı, $3^{pB?}$ cümlesinin başlarında *piano* ve *forte* nüanslarının değişimli olarak kullanılmasının adından cümle ortasında (37. ölçüde) *forte* nüansında

karar kılındığı görülmektedir. Tutti orkestrasyon ve *forte* nüansı $f^{B?}$ periyodunun ilk cümlesi boyunca da devam ederek bir anlamda $p^{B?}$ ve $f^{B?}$ periyodlarını tek bir müzik cümlesi halinde bütünleştirmektedir. Böylelikle orkestrasyon ve nüanslar yardımıyla gürlük sürekli artmaya devam ederken, yaylılarda *piano* ile başlayan $2^{fB?}$ cümlesi ile birlikte (müzik cümlesi zirveye ulaşmadan önce) gürlükte geçici bir düşüş görülmektedir. Bununla birlikte cümlelerin son ölçüsünde (44. ölçü) tüm orkestra (Tutti) *forte* nüansı ile yeniden duyulmakta ve kısım (müzik cümlesi) nüans ve orkestrasyon bakımından bu şekilde sonlanmaktadır.

Müzik cümlesinde gürlüğün yeniden toparlandığı söz konusu 44. ölçü başında, kısım (müzik cümlesi) boyunca orkestranın Tutti olarak duyulduğu kısımlarda, *forte* nüanslarında ve ölçülerin en kuvvetli vuruşlarında 36. ölçüden beri ortaya çıkan sesler (Sol, Fa, La) arasında en tiz ses olan (La) ya ulaşıldığı görülmektedir. Söz konusu ses müzik cümlesinin zirvesi sesi olarak kabul edilebilir. ($f^{B?}$ periyodunun başlangıcı olan 39. ölçüden itibaren daha tiz olan (Do) sesi üç defa duyurulmuş olmakla birlikte bu sesler ölçülerin en zayıf vuruşlarına denk gelerek etkisini kaybetmiş ve $2^{fB?}$ cümlesinin başındaki son duyuruluşundan itibaren yaylılarda *piano* nüansı içinde, zirve sesi olarak değerlendirilen (La)ya inmiştir. Ayrıca söz konusu sesler müzik cümlesinin bitimine zirve ses olarak değerlendirilebilmek için çok uzaktır. Bu nedenlerle daha tiz olmalarına rağmen söz konusu (Do) sesleri müzik cümlesinin zirvesi olarak değerlendirilmemiştir.)

2.2.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük

Dominant armonisinde konaklayan ve geçici olarak 2. *Tematik Gruba* ait yeni bir ezgisel yapı izlenimi veren $p^{B?}$ periyodu dikkatle incelendiğinde bir önceki **A** kısmına ait olan f^{AS1} periyodunu oluşturan (ve kökenini **a** periyodlarının son ölçülerinden alan) temel ritmik motiflerin (a,b) burada da (değiştirilmiş ve geliştirilmiş halleriyle) kullanılmış olduğu görülecektir. Söz konusu ritmik motiflerin $f^{B?}$ periyodunda kullanımı ise daha açık olarak görülebilmektedir. Bu nedenle $p^{B?}$ ve $f^{B?}$ periyodlarının tematik bütünlük içinde olduğu yanında **B?** kısmının motiflik açıdan **A** kısmı ile (özellikle f^{AS1} periyodu ile) de bağlantılı olduğunu da belirtmek gerekir. Ayrıca $1^{pB?}$ ve $2^{fB?}$ cümlelerinde

ortaya çıkan ortak motifler (x) de $p^{B?}$ periyodu ile f^{AS1} periyodu arasındaki zaten var olan tematik bütünlüğe ek bir katkı getirmektedir.

2 SERGİ 1 (devam)
B?
 $p^{B?}$
 $1^{pB?}$

27 28 29 30 31 $2^{pB?}$

Vla

Pno *p* Str. + Hrn.

32 33 34 35 $3^{pB?}$

Vla

Pno *f* *Tutti* *f* *p*

36 37 38 39 $f^{B?}$ $1^{fB?}$ a b

Vla

Pno *f* *p* *f*

40 41 42 X 43 $2^{fB?}$

Vla

Pno *p* Str.

44 45 $k^{fB?}$ 46 47 b

Vla

Pno *f* *Tutti* *tr*

Şekil 4. f^{AS1} periyodu ve $B?$ kısmının motifsel ilişkisi

2.2.5. Genel Değerlendirme

Daha önce de belirtildiği üzere **B?** kısmı başlangıçta dominant armonisi üzerinde geçici bir 2. Tema Grubu hissi veren ancak toniğe çözüldükten sonra tekrar dominant armonisine çıkıp duraklama yoluyla (2nd Medial Ceasura-2. Ortada Duruş) ikinci bir köprü işlevi görerek bu sefer gerçekten tonik armonisi üzerindeki **B** kısmına geçişi hazırlayan (ve sadece Sergi 1’de ortaya çıkan) bir ara yapıdır. Yukarıda gerçekleştirilen analizler ışığında armonik ve tematik-motiflik olarak bütünleşmiş tek bir müzik cümlesi şeklinde yorumlanabilen **B?** kısmı (başlangıçtaki dominant üzerinde duraklama dışında) armonik ve motiflik yapı olarak **A** kısmının özellikle f^{AS1} periyodu ile paralellik göstermektedir.

$$\mathbf{B?}: V-(V/V)-V^7-I^{b7}-iv-V^7-(I-V), \quad f^{AS1}: I-V^7-I-V^7-I-iv-V$$

$f^{B?}$ periyodunun 1^{fb?} ve 2^{fb?} cümlelerinin armonik çatısı olan (I-V) yürüyüşünün kapanış temasında ($t_k^{fb?}$) özet halinde tekrarlanarak pekiştirilmesi **B?** kısmı özelinde dikkati çeken diğer bir unsurdur.

2.3. SERGİ 1 / Kısım B

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, sadece orkestra ile icra edilen Sergi1’de ortaya çıkan 2. Tema Grubu incelenmektedir.

2.3.1. Form Analizi

SERGI 1 (devam)
B^{BS1}
b
1^b

3

48 49 50 51 52 [1⁽⁻⁾]b

Vla

Pno

p Str.

53 54 55 + uzatma b BS1 56

Vla

Pno

Tutti

cresc.

57 58 59 60 61

Vla

Pno

f

f^{BS1}
1^{fBS1}

62 63 64 65

Vla

Pno

2^{fBS1}

ff

fr

66 67 68 69 70 71

Vla

Pno

t_k^{fBS1}

cdt.^{BS1}

Şekil 5. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 1 / Kısım B).

Tablo 5. Form analizi şeması (Sergi 1 / Kısım B).

SERGİ 1 (devam)										72	
B^{S1}										I	
b					f^{BS1}					68.25	
V ⁷					I					cdt. ^{BS1}	
48 1 ^b		52 [1 ⁽⁻⁾] ^b		55 uzatma ^{bBS1}		59 1 ^{fBS1}		63 2 ^{fBS1}		66.25 t _k ^{fBS1}	
I V ⁷ I		I V ⁷ I		I V ⁷ I		I		V I		I	
56 57 crsc. f					63 ff					66.25 f	72 p
48 Str. 55 Tutti											72 Str.

Kısım, tonikte (I) başlayıp dominantta (V⁷) biten birbirine benzer iki 1^b cümlesinden oluşan ve **B** kısımlarını karakterize eden ezgisel nitelikteki **b** periyodu ile tonik (I) üzerinde başlayıp sonlanan, sonuncusu kapanış teması olmak üzere üç cümlelik (1^{fBS1}, 2^{fBS1}, t_k^{fBS1}) f^{BS1} final periyodundan oluşmakta ve bir *codetta* (cdt.^{BS1}) ile sona ermektedir. İkinci 1^b cümlesinin sonuncu ölçüsü çıkartılıp ([1⁽⁻⁾]^b) yerine dört ölçü kadar bir “uzatma” eklendiği dikkat çekmektedir ([1⁽⁻⁾]^b+uzatma^{bBS1}). Söz konusu “uzatma”nın, ileride, **b** periyodunun ait olduğu “Sergi”ye göre değişiklik gösterdiği görülecektir.

2.3.2. Ayrıntılı Armonik Analiz

Tablo 6. Ayrıntılı armonik analiz şeması (Sergi 1 / Kısım B).

b										f^{BS1}					68.25 cdt. ^{BS1}
48 1 ^b		52 [1 ⁽⁻⁾] ^b		55 uzatma ^{bBS1}		59 1 ^{fBS1}		63 2 ^{fBS1}		66.25 t _k ^{fBS1}					
I V ⁷ I		I V ⁷ I		I V ⁷ I		I		V ₄ ⁶		I ₃ ⁵					

⁴⁸1^b : Cümlelerin tonik (I:I,V-I) ve dominant (V:V⁷,I-V⁷) akorları üzerinde ikişer ölçülük armonik bloklardan oluştuğu görülmektedir.

⁵²[1⁽⁻⁾]^b+⁵⁵uzatma^{bBS1} : Cümlelerin tonik (I:I,V-I) ve dominant (V:V⁷,I-V⁷) akorları üzerinde ikişer ölçülük armonik bloklardan oluştuğu, ancak dominant üzerindeki ikinci bloğun son ölçüsünün (V⁷) dört ölçü uzatıldığı görülmektedir.

⁵⁹1^{fBS1} : Cümle tamamen tonik (I) armonisi üzerine kurulmuştur.

${}^{63}2^{fBS1}$: V. derece (dominant) üzerinde kadans dört altılı akoru (V_4^6) ile başlayan cümlelerin dördüncü ölçüsünün (66. ölçü) ikinci yarısında V. derecenin kök haline (V_3^5) geçilmekte ve cümle bir sonraki ölçünün ilk vuruşunda tonik (I) akoru ile son bulmaktadır.

${}^{66.25}t_k^{fBS1}$, ${}^{68.25}c_{dt}^{BS1}$: kapanış teması ve codetta cümleleri tonik akoru üzerine kuruludur.

f^{BS1} periyoduna ait 1^{fBS1} ve 2^{fBS1} cümlelerinin I-V $_{43}^{65}$ -I armonik yürüyüşü altında bütünleştiği görülmektedir. Kısımın genel armonik yapısını ise bütünleşmiş I-V 7 -I-V $_{43}^{65}$ -I armonik yürüyüşü ile özetlemek mümkündür.

2.3.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları

Yaylılarda *piano* nüansı ile başlayan kısım “uzatma bBS1 ”in başından itibaren (55. ölçü) Tutti olarak devam etmekte, hemen bir ölçü sonrasında ortaya çıkan *crescendo* ile (57. ölçüde) *forte* nüansına ulaşmakta ve **b** periyodu sona erdikten sonra f^{BS1} periyodunun 1^{fBS1} cümlesi boyunca aynı gürlük düzeyinde devam etmektedir. 63. ölçüde 2^{fBS1} cümlesinin başlangıcı, gürlüğün çift *forte* (*ff.*) seviyesine yükselmesi ve kısmın en tiz sesinin (Re) de orada bulunması nedeniyle (nüanslar ve orkestrasyondan anlaşılacağı üzere tek bir müzik cümlesi halinde yorumlanabilecek) kısmın müzikal zirve noktası sayılabilir. Kısım kapanış temasının (t_k^{fBS1}) başlangıcından itibaren *forte* nüansı ile devam edip sona ermektedir.

2.3.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük

b ve f^{BS1} periyodları arasındaki (**B** kısmına ilişkin) tematik bütünlük, **b** periyodu, uzatma cümlesi, 55.-57.5. ölçüler arası eşlikteki sabit blok akorlar ile f^{BS1} periyodu, 2^{fBS1} cümlesindeki sağ el blok akorlarının benzerliğiyle sağlanmaktadır.

53 54 + 55 uzatma b BS1 56

Vla

Pno

Tutti

cresc.

57 58 59 60 61

Vla

Pno

f

f^{BS1}

1^{fBS1}

62 63 2^{fBS1} 64 65

Vla

Pno

ff

tr

Şekil 6. Sergi 1 / Kısım B : b ve ^{fBS1} periyodları arasındaki tematik bütünlük.

A ve B kısımları birbirlerinden farklı tematik yapılar içermelerine rağmen aralarında bazı motifik bağlantılar görülmektedir. Söz konusu kısımlar Sergi 2 ve Sergi 3’ te de görüleceğinden aralarındaki motifsel bağlantılara ayrıntılı olarak değinmekte fayda vardır.

b periyodunun (1^b) cümlesinde (48. ölçü: 3. ve 4. vuruşlar, 49. ölçü: 1. ve 2. vuruşlar), A kısmı, ilk a periyodu, “2^a k” cümlesindeki bazı malzemelerin (7. ölçü: 3. ve 4. vuruşlar, 8. ölçü: 1. ve 2. vuruşlar) hemen hemen aynen kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu cümlelerin (1^b) devamında ise (49. ölçü: 3. ve 4. vuruşlar) yine “2^a k” cümlesinde (7. ölçü, 1. ve 2. vuruşlarda) kullanılan malzemenin değişikliğe uğratarak kullanıldığı görülmektedir.

SERGI 1
A^{SI}
a
1^a

Allegro

SERGI 1 (devam)
B^{SI}
b
1^b

3

Şekil 7. b periyodu 1^b ve a periyodu “2^a k” cümleleri arasında motifik ilişkiler.

Ayrıca ([1⁽⁻⁾]^b) den sonra gelen “uzatma”nın büyük bir kısmında (55.-57.5. ölçüler), A kısmı, f^{AS1} periyodu, 1^{f AS1} cümlesinde (16. ölçü: 4. vuruş ve 17. ölçü: 1. vuruşta) sergilenen ritmik kalıptan esinlenilmiştir.

The image shows a musical score for Viola (Vla) and Piano (Pno). The score is in 3/4 time and D major. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 53 to 56. The second system covers measures 57 to 61. In measure 55, a motif 'a' is circled in blue. Above measure 55 is the text '+ uzatma b BS1'. Above measure 59 are the markings 'f BS1' and '1 f BS1'. Above measure 60 is 'f BS1'. Above measure 61 is 'f BS1'. The piano part has dynamics 'Tutti' and 'cresc.'.

Şekil 8. “uzatma^{bBS1}” ile A kısmı f^{AS1} periyodu 1^{fAS1} cümlesi arasındaki ilişkiler.

Yukarıdaki değerlendirmelerden B kısmını ezgisel olarak karakterize eden b periyodunun A kısmını karakterize eden a periyodlarından farklı olmakla birlikte aralarında bazı motifik malzemelerin (aynen veya değişik şekilde) ortak olarak kullanıldığı görülmektedir.

Ayrıca f^{BS1} periyodunun 2^{fBS1} cümlesinde, A kısmı, f^{AS1} periyodu, 2^{fAS1} cümlesi, 22. ölçüsündeki ritmik kalıpların genişletilerek ve sıraları değiştirilerek kullanıldığı görülmüştür.

The image displays three systems of musical notation for Viola (Vla) and Piano (Pno). The first system (measures 17-21) is marked 2^{fAS1} . The second system (measures 22-26) is marked t_k^{fAS1} . The third system (measures 62-65) is marked 2^{fBS1} . The piano part includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *ff*, and articulation like *tr*. Blue circles and boxes highlight specific motifs in the piano part.

Şekil 9. 2^{fAS1} (A kısmı) ve 2^{fBS1} (B kısmı) cümleleri arasında motifik ilişkiler.

2.3.5. Genel Değerlendirme:

Sergi 1 içinde tonik armonisi üzerinde 2. Tema Grubunu barındıran **B** kısmının armonik ve motifik açıdan, (orquestrasyon ve nüanslarla birlikte değerlendirildiğinde) kendi içinde bütünlüğe sahip tek bir müzik cümlesi olarak yorumlanabileceği görülmüştür. **B** kısmı, **A** kısmından farklı bir tematik yapıya sahip olmakla birlikte aralarında önemli motifik bağlantılara da rastlanmaktadır.

2.4. SERGİ 2 / Kısım A ve Köprü

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, orkestra ve solo olarak birlikte icra edilen Sergi 2'deki *1. Tema Grubu* ve *Köprü* incelenmektedir.

2.4.1. Form Analizi

4 SERGİ 2
AS²
a'
1^a
Solo

72 73 74 75

Vla

Pno *p* Str.

76 (2^a)' 77 78 79 *k*

Vla

Pno

80 (2^a)'' 81 82 83 84 *f*AS² *g*¹ 1^aAS²

Vla

Pno *f* *p*

85 86 87 88 Köprü
p^K
grs.^{PK}

Vla

Pno

89 90 91 *b*^{PK} 92 93 94

Vla

Pno

95 96 97 98 99

Vla

Pno

100 101 102 103 104

Vla

Pno

105 106 107 108

Vla

Pno

Şekil 10. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 2 / Kısım A + Köprü).

Tablo 7. Form analizi şeması (Sergi 2 / Kısım A + Köprü).

SERGİ 2											
72	A ^{S2}							88.5	Köprü		108
I	I I							I I	V		V
72	a'			83.5	f ^{AS2}	88.5	p ^K	97.5	f ^K		108
I	I I			I I	I I	I I	v ⁷	V	V/V		V/V
72	76	80	83.5	88.5	91	97.5	101.5	105	108		
I ^a	(2 ^a)' k	(2 ^a)''	g ⁱ	1 ^{fAS2}	grş. p ^K	b ^{pK}	g ²	1 ^{fK}	2 ^{fK}	(t _k fAS1)'	
I	I I	I I	I I	I I	I I	I V ⁷	V	V/V	V/V	V/V	
72	p			83.5	f p	88.5	97.5	105	108		
I	I			I	I	I	I	I	I		
72	Str.			84			98	105	108		
I	I			I	I	I	Vl.	Tutti.	Str.		

A kısmı, (tonik armonisi üzerinde) a' ve f^{AS2} periyodlarından oluşmaktadır.

a' periyodu yaylılar (Str.)ve solo viyola tarafından icra edilmektedir. Sergi 1'deki **a** periyodunun 2. cümlesinin (2^a) ezgisel açıdan değişiklere uğratarak iki kez tekrarlanması [$(2^a)'$ ve $(2^a)''$] yoluyla oluşturulmuştur.

Final periyodu (f^{AS2}) başta sadece yaylıların **forte** nüansı ile seslendirdiği, giriş niteliğinde yarım ölçünün (g^1) ardından solo viyola ve yaylılar tarafından birlikte icra edilen tek bir cümle (1^{fAS2}) ile devam edip sonlanmaktadır.

Köprü kısmı (tonik ile başlayıp dominant yedilide sona eren) p^K ve (dominant armonisi ile başlayıp dominant dominantı üzerinde sonlanan) final periyodundan (f^K) oluşmaktadır.

p^K periyodu yaylılar ve solo viyola tarafından icra edilmekte, başlangıçtaki giriş (grş. p^K) cümlesinin ardından (**B** kısmı, **b** periyodu, 1^b cümlesini temel alan) ezgisel nitelikteki b^{pK} cümlesi ile sonlanmaktadır.

f^K periyodunun başında sadece yaylıların **forte** nüansı ile seslendirdiği, giriş niteliğindeki yarım ölçünün (g^2) ardından solo viyola ve kemanların (Vl.) **piano** nüansı ile çaldığı iki bileşik cümle (1^{fK} ve 2^{fK}) gelmekte ve sadece orkestranın **forte** nüansı ile Tutti olarak çaldığı son cümle (t_k^{fAS1}) ile Köprü sonlanmaktadır. Birbirine bitişik olan **A** ve Köprü kısımlarını sonlandıran (t_k^{fAS1}) cümlesi Sergi 1'deki **A** kısmının kapanış temasının- t_k^{fAS1} dominant dominantı (V/V) üzerindeki benzeridir.

2.4.2. Ayrıntılı Armonik Analiz

Sergi 2 / Kısım A'nın (A^{S2}) ayrıntılı armonik analizi:

Tablo 8. Sergi 2 / Kısım A'nın (A^{S2}) ayrıntılı armonik analizi

72 a'										83.5 f^{AS2}													
72 1^a					76 $(2^a)'$ k					80 $(2^a)''$					84 1^{fAS2}								
I					I	iv	I	V	I	I	I	iv	V_4^6	7^7	I					V^7			I

$^{72}1^a$: Tüm ölçüleri ile tonik üzerinde sürmektedir. Cümlelerin armonik yapısı A^{S1} kısmındaki 1^a cümleleri ile karşılaştırma amacıyla aşağıda birlikte sergilenmiştir.

Tablo 9. A^{S1} ve A^{S2} , deki 1^a cümlelerinin armonik açıdan karşılaştırılması.

Sergi 1				Sergi 2			
$^1 1^a$				$^9 1^a$			
I	V	I	I	V	I	I	vii ⁶ I
I							

$^{76}(2^a)'k, ^{80}(2^a)''$: Cümlelerin armonik yapısı A^{S1} kısmındaki 2^a cümleleri ile karşılaştırma amacıyla aşağıda birlikte sergilenmiştir.

Tablo 10. A^{S1} ve A^{S2} , deki 2^a cümlelerinin armonik açıdan karşılaştırılması.

Sergi 1				Sergi 2			
$^5 2^a$				$^{13} 2^a$			
I	iv	$V^6 \frac{5}{4} \frac{3}{4}$	I	I	iv ⁶ ₄	I	V
I							

$^{83.5}g^1$: Tonik (I) üzerinde yarım ölçü.

$^{84}1^{fAS2}$: Armonik yapı I-V⁷-I yürüyüşü sergilemektedir.

Sergi 2 / Köprü'nün ayrıntılı armonik analizi:

Tablo 11. Sergi 2 / Köprü'nün ayrıntılı armonik analizi

$^{88.5} p^K$										$^{97.5} f^K$																			
$^{88.5} giriş^{pK}$					$^{91} b^{pK}$					$^{92} g^{2/98}$					$^{101.5} 1^{fK}$					$^{105} 2^{fK}$					$^{105} (t_k^{fAS1})'$				
iv	I	V^7	I	V^7	I	$V^7 \frac{6}{4}$	$V^7 \frac{6}{4}$	$V^7 V \frac{V}{V}$	$V \frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{4}$	$V/V:(I)$	iv	V^6	$V^6 \frac{7}{4}$	I	(V)	$V/V(V)$	V/V										

Köprü - p^K :

$^{88.5} giriş^{pK}$: Armonik yapı I-iv-I yürüyüşü sergilemektedir.

$^{91} b^{pK}$: Tekrar eden cümlecikler dışarıda bırakıldığında armonik yapı özet olarak V^7 -I- $V^7 \frac{6}{4}$ - V^7 yürüyüşü sergilemektedir.

P^K periyodu bir bütün olarak değerlendirildiğinde armonik yürüyüş özet olarak şöyle bir görünüm sergilemektedir: (I-iv-I- V^7 -I) - ($V^7 \frac{6}{4}$ - V^7). Bu yapı Sergi 1'e ait b periyodunun ilk cümlesinin armonik yapısı olan (I- V^7 -I) - (V^7 -I- V^7) ile

karşılaştırıldığında, özünde tonikte başlayıp dominant yedilide biten yürüyüşler [(I) - (V⁷)] olarak benzerlikleri görülecektir.

Köprü - f^k:

g²: V-V/V

Yarım ölçü uzunlukta bir alanda 2^{f^k} cümlesinde adeta (ilk yarım ölçüdeki dominant armonisinden sonra görülecek olan) dominant dominantı armonisinin (V/V) gelişi öncellenmektedir.

⁹⁸1^{f^k}: V-V₄₃⁶⁵

Armonik yapı, cümlenin başında, bas partisinde ilk vuruşta ortaya çıkan (La) nın cümlenin bütününde etkili olduğu varsayılarak yorumlanmıştır.

^{101.5}2^{f^k}: V-V/V:(I-iv-v⁶-V₅⁶-

102. ölçüde solo partisinde ilk vuruşta ortaya çıkan (Mi) sesi (V/V) akorunun kökü olarak değerlendirilip diğer ölçülerdeki üzerindeki etkisi pedal ses olarak kabul edilmiştir. (Söz konusu cümlede geçici olarak Mi Majör tonalitesine uğranılarak dominant dominantı (V/V) uzatılmış, cümle Mi Majör tonalitesinin birinci çevrim dominant yedili akoru ile (Mi Majör: V₅⁶) ilgili tonalitenin bir sonraki cümledeki tonik (Mi Majör: I) akoruna bağlanmak üzere son bulmuştur.)

¹⁰⁵(t_k^{f^{AS1}}): -I)=V/V-(V)-V/V-(V)-V/V

Cümlenin başında görülen ve bir önceki cümledeki Mi Majör armonisinin tonik akoru sayılan (I) bu cümlede ana tonalite olan Re Majör'ün dominant dominantı (V/V) olarak değerlendirilmelidir. Cümlenin genel yapısı V/V üzerine kurulu olup parantez içindeki V akorları zayıf vuruşta gelen geçit akorları olarak yorumlanmalıdır.

f^k periyodu bir bütün olarak değerlendirildiğinde armonik yürüyüş özet olarak şöyle bir görünüm sergilemektedir: [V-(V/V)-V₃₄₃⁵⁶⁵]-[V/V-(V)-V/V]. Bu yapının özü dominant - dominant dominantı (V-V/V) hareketidir.

Köprü kısmı bir bütün olarak değerlendirildiğinde armonik yapının özünün I-V-(V/V) yürüyüşü olduğu görülmektedir. Bu yapı, Köprü'nün (2. *Tematik Grubun* sergilendiği dominant (V) armonisi üzerindeki **B** kısmına hazırlık olmak üzere tonik armonisinden (I) dominant dominantı (V/V) armonisine ulaşmak olan) temel görevini yerine getirmektedir.

2.4.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları

A+Köprü'den oluşan kısmın (Tutti orkestra tarafından *forte* çalınan) $^{105}(t_k^{fAS1})$, cümlesine kadar *piano* nüansı ile icra edildiği görülmektedir. Ancak **A** kısmında, solo viyola ve yaylılar (Str.) tarafından icra edilen **a'** periyodundan hemen sonra (final cümlesi f^{AS2} 'nin başında) sadece yaylılar tarafından *forte* olarak çalınan yarım ölçülük giriş (g^1) dikkati çekmektedir. Ardından eser yine solo viyola ve yaylılar tarafından Köprü kısmının final cümlesine (f^k) kadar tekrar *piano* nüansı ile icra edilmektedir. Ancak f^k 'nin başında solo viyola susup yaylıları yine *forte* olarak yarım ölçülük g^2 yi çalmaktadır. Ardından eser (t_k^{fAS1}) cümlesine kadar yine *piano* nüansında fakat bu sefer kemanlar (Vl.) ve solo viyola tarafından icra edilmeye devam etmektedir. A^{S2} kısmının *piyano* nüansı ile solo viyola ve orkestra eşliğinde çalınan bölgelerinde yöresel zirve noktaları bulunma olasılığı elbette vardır. Ancak iki defa solo viyolanın final cümlelerinin (f^{AS2} ve f^k) başında susup yaylıların *forte* olarak g^1 ve g^2 'yi çalması, müziğin gürlük olarak zirveye ulaştığı, *forte* nüansı ile Tutti olarak çalınan (t_k^{fAS1}) cümlesine hazırlık olarak değerlendirilebilir.

2.4.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük

A^{S2} kısmının ritmik-tematik bütünlüğü, **a'** periyodunun (2^a)' ve (2^a)'' cümlelerinde daha çok dizi şeklinde ortaya çıkan onaltılık notaların final periyodunda (f^{AS2}) arpejler halinde görülmesi ile sağlanmaktadır.

Söz konusu onaltılık notalar Köprü'nün grş.^{PK} cümlesinin başında ve özellikle final periyodunda (f^k) da ortaya çıkarak hem Köprü'nün kendi içindeki hem de A^{S2} ve Köprü kısımları arasındaki ritmik-motiflik bütünlüğe de katkıda bulunmaktadır.

a' periyodunun 1^a (73. ve 75. ölçüler, 1. ve 2. vuruşlar) ve (2^a)' cümlelerindeki (77. ölçü, 2. ve 3. vuruşlar) noktalı dörtlük ve iki onaltılıktan oluşan ritmik motiflerin, f^k periyodunda (101. ve 102. ölçülerin 2. ve 3. vuruşlarında) da ortaya çıkması A^{S2} (a') ve Köprü (f^k) kısımları arasında motifik bağlantı kuran diğer bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

4 SERGİ 2
A^{S2}
a'
1^a
Solo

Vla

Pno

Vla

Pno

Vla

Pno

Şekil 11. A^{S2} (a') ve Köprü (f^k) kısımları arasında motifik bağlantı.

Ayrıca, Sergi 1’de **A** kısmının final periyodunun (f^{AS1}) ilk cümlesinde (1^{fAS1}) 16-17. ve 17-18. ölçülerde (4. ve 1. vuruşlarda) görülen ve kaynağını Sergi 1’in (2^a) cümlelerinin 3. (3-4. vuruşlar) ve 4. (1. vuruş) ölçülerinden alan motifler (a) hem aynen veya farklı şekilde A^{S2} ’de ve Köprü’de ortaya çıkarak A^{S1} (f^{AS1}) ve A^{S2} +Köprü kısımları arasında motifsel bağlantı kurmakta hem de A^{S2} ve Köprü arasında tematik bütünlüğü sağlamaktadır. A^{S2} +Köprü kısmında görülen söz konusu motiflerin konumları (t_k^{fAS1})’ cümlesi dışarıda bırakılarak) aşağıdaki tabloda sergilenmiştir.

Tablo 12. a motifinin A^{S2} +Köprü kısmındaki dağılımı

Kısım	Periyod	Cümle	Ölçü	Vuruşlar	Aynı	Benzeri
A^{S2}	$a^?$	$(2^a)^?$	77-78	4-1		+
		$(2^a)^{??}$	81-82	(3-4)-1	+	
			82	2-3		+
			82-83	4-1		+
			83	1-2	+	
	f^{AS2}	1^{fAS2}	84	2-3		+
			84-85	4-1		+
			85-86	4-1		+
			86	2-3		+
			86-87	4-1		+
Köprü	p^k	b^{pK}	95	3-4	+	
			96	3-4	+	
	f^k	1^{fK}	98	2-3		+
			2^{fK}	102-103	4-1	
		104		3-4		+
		104-105		4-1	+	

4 SERGI 2
A^{S2}
a'
1^a
Solo

72 Vla 73 74 75

Pno *p* Str.

76 (2^a)' a benzer 77 78 79 *tr* *k*

80 (2^a)'' a aynı ^{fAS2} _{g¹} ^{1 fAS2} 81 82 83 84

85 86 87 88 Köprü ^{p^K} _{grş. p^K}

89 90 91 ^{b^{PK}} 92 93 94

Pno

The image displays a musical score for Viola (Vla) and Piano (Pno). The score is divided into two systems. The first system covers measures 95 to 99. The Viola part features two circled motifs: 'a aynı' (measures 95-96) and 'a benzer' (measures 98-99). The Piano part has a circled motif labeled '2^K' (measures 102-103). Annotations include 'fk g^2', '1^fK', 'p VI.', and '2^K'. The second system covers measures 100 to 104. The Viola part has a circled motif labeled '2^K' (measures 102-103). The Piano part has a circled motif labeled '2^K' (measures 102-103). Annotations include '2^K' and '2^K'.

Şekil 12. A^{S2}+Köprü kısmında a motifleri (aynen ve benzeri kullanımlar)

Kısımlar arası bağlantılar kapsamında dikkat çeken önemli bir nokta, Köprü'nün p^k periyodundaki b^{pk} cümlesinin Sergi 1'in B kısmının, b periyodunun 1^b cümlesinden kaynaklanmış olmasıdır. b^{pk} cümlesindeki tekrar eden ölçülerden dolayı, 1^b cümlesi ile yapılacak karşılaştırmanın b^{pk} cümlesindeki 91., 92., 95. ve 97. ölçüler üzerinden gerçekleştirilmesi uygun olacaktır.

SERGİ 1 (devam)
B^{S1}
b
1^b

3

Şekil 13. b^{pk} ve b periyodlarının (1^a cümlesi) karşılaştırılması

Ölçüler temelinde gerçekleştirilen karşılaştırma aşağıda tablo şeklinde sunulmuştur.

Tablo 13. b^{pk} ve b periyodlarının (1^a cümlesi) karşılaştırılması

	#	1 ^a	b ^{pk}	Yorum
Ölçü Nr.	1	48	91	Ritmik yapılar aynıdır.
	2	49	92	Ritmik yapılar aynı olmakla birlikte ölçülerdeki ilk iki vuruş ile son iki vuruşun ritmik yapılarının yer değiştirdiği görülmektedir.
	3	50	95	50. ölçüyü kaplayan La-Sol-Fa inişi ile 95. ölçünün son vuruşundaki La-Sol-Fa inişi aynıdır.
	4	51	97	Ölçüler ezgisel olarak aynıdır.

2.4.5. Genel Değerlendirme

Söz konusu kısmın en belirgin özelliği A^{S2} ve Köprü kısımlarının bütünleşmiş olmasıdır. Kısımın sonundaki duraklama, Sergi 1'deki **A** Kısımının sonunda görülen *medial caesura -ortada duraklama*'nın benzeridir. Ancak bu seferki duraklamadan sonra dominant armonisi üzerinde gerçekten 2. *Tema Grubu*'nun sergilendiği bir **B** kısmı ortaya çıkmakta, Sergi 1'deki **A** kısmından sonra ortaya çıkan ve ikinci bir duraksamaya (*second medial ceasure- ikinci ortada duraklama*) evrilen bir “ara yapı” Sergi 2'de görülmemektedir. Söz konusu **B** kısma armonik hazırlık olmak üzere *medial ceasure* bu sefer dominant armonisinde değil, dominant dominantı (V/V) armonisi üzerinde gerçekleşmektedir.

Tonik armonisinde (I) başlayıp dominant dominantı (V/V) armonisinde sona eren, kapanış temasına kadar *piano* nüansında icra edilen kısımda solo viyolaya önce yaylılar sonra da Köprü'nün final periyodu (f^k) ile birlikte kemanlar eşlik etmekte, kapanış temasına (t_k^{fAS1}) tüm orkestra ile (Tutti) ve *forte* nüansı ile girilmektedir. Söz konusu ani nüans değişimini **A** kısmının ve Köprü'nün final periyodlarının başlarındaki yarımşar ölçülük, (solo viyola olmaksızın, sırasıyla) yaylılar ve kemanlar ile *forte* olarak çalınan g^1 ve g^2 kesitlerinin hazırladığı düşünülmektedir.

Kısımın ritmik ve motifik açıdan sıkı bir tematik bütünlüğe sahip olmasının yanında Sergi 1'deki **A** kısmı ile (a) motifi aracılığıyla sıkı bir ilişki içinde olduğu da dikkat çekmektedir. Ayrıca kapanış temasının (t_k^{fAS1}) Sergi 1'deki **A** kısmının kapanış temasına (t_k^{fAS1}) çok benzediği dikkati çeken bir başka durumdur. Kısımın Sergi I' deki **B^{S1}** kısmı ile ilişkisi de Köprü'deki b^{pk} cümlesinin **B^{S1}**'deki **b** periyodunun 1^b cümlesinden kaynaklanması ile kurulmaktadır.

2.5. SERGİ 2 / Kısım B

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, orkestra ve solo olarak birlikte icra edilen Sergi2'deki 2. Tema Grubu incelenmektedir.

2.5.1. Form Analizi

SERGİ 2
B^{S2}
giriş^{B^{S2}}
1g^{B^{S2}}

105 (t_k^{fAS1})
106
107
108

Vla

Pno

f Tutti
p Str.

109
110
111
112

Vla

Pno

2g^{B^{S2}}

113
114
115
116
117

Vla

Pno

3g^{B^{S2}}

118 *tr* 119 120 *b* *b* 121 122

Vla

Pno *f* *Bls.* *p* *Str.*

123 124 [*(-)**b*] 125 126 127 *uztm, bBS2*

Vla

Pno

128 *f* *BS2* [*f* *BS2*] 129 130 131 *VI.*

Vla

Pno *Str.* *cresc.*

132 *2f* *BS2* 133 134 *3* 135 136 *tr*

Vla

Pno

137 *CODA* *Tutti* 138 139 140 141

Vla

Pno *f* *Tutti*

Şekil 14. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Sergi 2 / Kısım B).

Tablo 14. Form analizi şeması (Sergi 2 / Kısım B).

108								SERGİ 2 (devam)		137																											
108								B^{S2}		137																											
La M:I								I		I																											
108								giriş ^{BS2}		120		b		129		f ^{BS2}		137																			
La M:V								I		I		V		I		V		I																			
108								1 ^g BS2		112		2 ^g BS2		115		3 ^g BS2		120		1 ^b		124		127		b ^{BS2}		129		1 ^f BS2		133		2 ^f BS2		137	
La M:V								I		V		II		II		V ⁶		I		V		I		IIV		V ⁷		I		I		I		I			
108								p		119		f		p		120		136		137		cresc.		f		137		137		137		137					
108								Str.		+Bls.		119		Str.		120		130		135		137		Tutti		137		137		137		137					

V. derece üzerinde (La Majör) tonalitesinde seyreden kısım bir giriş periyodu ile başlamakta, ardından Sergi 1’de görülen **b** periyodu ile devam etmekte ve kısma özel bir final periyodu ile sonlanarak bir sonraki kısım olan Coda’ya bağlanmaktadır. Giriş periyodundaki (giriş^{BS2}) 2^gBS2 ve 3^gBS2 cümleleri birleşik olup aralarındaki çizgi bu nedenle kaldırılmıştır. Aynı şekilde final periyodunun (f^{BS2}) 1^fBS2 ve 2^fBS2 cümleleri arasında da benzer durum söz konusudur.

2.5.2. Ayrıntılı Armonik Analiz

Kısımın yalnızca La Majör armonisi üzerinde sürmesi, buraya kadar gerçekleştirilen analizlerde ayrıntılı bir analizin nasıl yapıldığının yeterince anlatılmış olması nedeniyle ve kısım analizlerinin yoğunluğunu azaltıp okuyucuyu ferahlatmak amacıyla, **B^{S2}** kısmından itibaren ayrıntılı armonik analize girilmeyecektir. Bununla birlikte kısmın armonik yapısı genel olarak değerlendirildiğinde, giriş^{BS2} periyodunun kendi başına bir armonik bütünlük oluşturduğu, **b** ve f^{BS2} periyodlarının ise kendi aralarında armonik olarak bütünleştikleri görülmektedir.

2.5.3. Müzik Cümleleri ve Zirve Noktaları

Solo viyola ve yaylılarla (Str.) birlikte *piano* nüansı ile başlayan kısmın Giriş periyodunun 3^gBS2 cümlesinin sonunda (119. ölçü) nefeslilerin (Bls.) girişi ile birlikte aniden *forte* nüansının ortaya çıktığı ve solo viyolanın 3. ve 4. vuruşlarda sustuğu

görülmektedir. Ardından **b** periyoduyla birlikte sadece solo viyola ve yaylılarla yeniden *piano* nüansına düşülmektedir. Solo viyola icrasına devam ederken final periyodunun (f^{BS2}) başlamasından bir ölçü sonra (ölçü 130) kemanlara (VI.) geçen orkestra periyodun sondan bir önceki ölçüsünde (135) tekrar yaylılara geçip en son ölçüdeki *crescendo* aracılığı ile bir sonraki kısım olan Coda'da (Tutti) olarak *forte* nüansına ulaşmaktadır. Genel olarak *piano* nüansıyla seyreden kısımda, Giriş periyodunun sonunda solo viyola henüz susmadan nefeslilerin (Bls.) orkestraya katılıp *forte* nüansının ortaya çıkması, final cümlesinin sonundaki ölçüde de *crescendo*'nun ortaya çıkması, müziksel gürlüğe ilişkin zirvenin bir sonraki kısım olan *forte* nüansında Tutti olarak çalınan Coda'ya taşınacağına belirtileri olarak kabul edilebilir. Benzeri bir durumun bir önceki A^{S2} +Köprü kısmında da (g^1 ve g^2 kesitleri aracılığıyla) ortaya çıkmış olması dikkati çekmektedir.

Bununla birlikte giriş^{BS2} periyodunun ve **b** + f^{BS2} periyodlarının kısmın içindeki iki ayrı büyük müzik cümlesini oluşturdukları (cümle sonlarındaki trillerin de yardımıyla) açıkça görülmektedir.

2.5.4. Motiflik Bağlantılar ve Tematik Bütünlük

Solo viyola partisinin onaltılık notaları ile karakterize olan 1^g $BS2$ ve 2^g $BS2$ cümleleri, B^{S2} kısmının, bir önceki A^{S2} +Köprü'nün özellikle Köprü bölümü ile ritmik-motiflik bağlantısını sağlamaktadır. 3^{gBS2} cümlesi'nin özellikle birinci ölçüsünün, **b** periyodunun 1^b cümlesinin ilk ölçüsünü ritmik olarak andırmakta olduğu dikkati çekmektedir. Böylelikle giriş periyodu (giriş^{BS2}) A^{S2} +Köprü'nün Köprü'sünü B^{S2} 'nin **b** periyoduna ritmik-motiflik olarak bağlayan bir özellik göstermektedir.

B^{S1} kısmının **b** periyodu ile B^{S2} kısmının **b** periyodu ezgisel olarak aynı olup sadece barındırdıkları "uzatma" cümlelerinde farklılık göstermektedir. Söz konusu uztm.^{bBS2} cümlesinin onaltılık ritmik yapısı **b** periyodu ile f^{BS2} periyodu arasındaki ritmik-motiflik bağlantıyı sağlayarak söz konusu periyodları bütünleştirmektedir.

B^{S2} kısmının giriş periyodu ile final periyodu arasında onaltılık notalar aracılığıyla kurulan ritmik bağlantı kısmın tematik bütünlüğüne katkıda bulunmaktadır.

2.6. SERGİ 2 / Coda

Bu kısımda Sergi 2 kısmının Tutti olarak çalınan Coda'sında kullanılan malzemeler incelenmiştir. Söz konusu Coda, Sergi 1-A, Sergi 1-B? ve Sergi 1-B den alınan malzemelerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kesit'in en çarpıcı özelliği söz konusu malzeme kolajı olduğu için diğer analiz maddelerine bu kısımda yer verilmemiştir. Aşağıda önce Coda içindeki malzeme, daha sonra söz konusu malzemenin alıntılanmış hali sergilenmiştir.

Coda

The musical score for the Coda section of Sergi 2 is presented in four systems, each containing a Viola (Vla) part and a Piano (Pno) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 137 through 155.

- System 1 (Measures 137-141):** The Viola part has a whole rest. The Piano part begins with a forte (*f*) dynamic and a 'Tutti' marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.
- System 2 (Measures 142-146):** The Viola part has a whole rest. The Piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The bass clef part shows a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble clef part has chords and some eighth-note figures.
- System 3 (Measures 147-150):** The Viola part has a whole rest. The Piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The bass clef part has a rhythmic pattern of eighth notes, and the treble clef part has chords and eighth-note figures.
- System 4 (Measures 151-155):** The Viola part has a whole rest. The Piano part continues with a piano (*p*) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The bass clef part has a rhythmic pattern of eighth notes, and the treble clef part has chords and eighth-note figures. Trills are marked with 'tr' above some notes.

156 157 158 159 160

Vla

Pno

tr

p+ Hrn.

161 162 163 164 165

Vla

Pno

f Tutti

Şekil 15. Bütün olarak Sergi 2 / Coda.

137 *Tutti* 138 139 140 141

Vla

Pno *f* *Tutti*

142 143 144 145 146

Vla

Pno

147 148 149 150

Vla

Pno *p*

151 152 153

Vla

Pno *tr* *cresc.*

Şekil 16. Sergi 2 / Coda: 137-153. ölçüler.

SERGİ 1
A⁵¹
a
Allegro 1^a

Viola

Piano

6

Vla

Pno

7

8 *k*

9 ^a 1^a

10

11

12

Vla

Pno

13 ^a 2^a

14

15

16 ^a 1^a 1^a 1^a

17

Vla

Pno

18

19

20 ^a 2^a 1^a 1^a 1^a

21

cresc.

f

Şekil 17. Sergi 1 / Kısım A: 1-21. ölçüler

154 155

Vla

Pno

156 157

tr

Şekil 18. Sergi 2 / Coda: 154-157. ölçüler.

42 43

Vla

Pno

44 45

f Tutti

Şekil 19. Sergi 1 / Kısım B? : 42-44. ölçüler.

157 158 159 160

p-Hrn.

161 162 163 164

Vla

Pno *f* Tutti

Şekil 20. Sergi 2 / Coda: 157-163. ölçüler

Kullanılan malzemelerin sırasının değişmiş ve onaltılık motiflerin yatay ekseninde ters çevrilmiş olması dikkati çekmektedir.

55 56

uzatma b BS1

Tutti *cresc.*

57 58 59 60 61

Vla

Pno *f*

62

Vla

Pno

Şekil 21. Sergi 1 / Kısım B : 55-62. ölçüler

2.7. GELİŞME

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, orkestra ve solo viyola tarafından icra edilen Gelişme incelenmektedir.

2.7.1. Form Analizi

9

GELİŞME

b^G
 1^bG

166 Solo

Vla

Pno

p Str.

171

Vla

Pno

f *p* VI.

176

Vla

Pno

180

Vla

Pno

f Str. *p*

g^1 2^bG $(1^bG)'$ $(2^bG)'$ g^2 f^G 1^bG

184
Vla
Pno

187
Vla
Pno

191
Vla
Pno

195
Vla
Pno

199
Vla
Pno

200
201

f + Klar.
+ Hrn.

Şekil 24. Form öğeleri ve müziksel zirve noktaları (Gelişme).

Tablo 15. Form analizi şeması (Gelişme).

166						GELİŞME						201							
166						b^G						183	f^G						201
La M:I						III						vi	I						
166		170		174		176.5		183		187		191		195		198		201	
1^{bG}		(1^{bG})', g¹		2^{bG}		(2^{bG})', g²		1^{fG}								t_k^G			
La M:I		I I		II		III III		III		vi		ii V		V I ⁷ (iv nvii #vii ⁷)		I I			
166				174				183								198		201	
p				f		p		f		p						f			
166				174				183								198		201	
Str.				VI.				Str.								+Klar.+Hrn.			

Gelişme kısmında; armonik analiz, müzik cümleleri, motifik bağlantılar ve tematik bütünlük başlıkları altındaki değerlendirmelerin, çalışma boyunca gereksiz uzun ve yorucu tekrarlardan kaçınmak amacıyla (form analizi şemasının açıklanması sırasında, sırası geldikçe) bir arada, kısa ve derli toplu olarak sunulması yeterli görülmüştür.

Gelişmenin başında, La Majör tonalitesinde tonikte (I) başlayıp üçlüsü yükseltilmiş medyant akorunda (III) sona eren **b^G** periyodu, Sergi 1 ve Sergi 2'de daha önce ortaya çıkan **b** periyodlarının **1^b** cümlesinden esinlenen iki benzer ve bağımsız cümle ile başlamakta [**1^{bG}**, (**1^{bG})'**], daha sonra aynı **1^b** cümlesinin ilk ölçüsünü ritmik-motiflik olarak işleyen iki bileşik cümle ile [**2^{bG}**, (**2^{bG})'**] devam edip sonlanmaktadır. Gerek söz konusu bileşik cümlelerin gerekse final periyodunun (**f^G**) öncesinde, giriş niteliğinde (yaklaşık yarımşar ölçü süren), solo viyolanın susup yaylıların **forte** olarak seslendirdiği kesitler (**g¹**, **g²**) dikkati çekmektedir. Söz konusu kesitlerden sonra orkestra tekrar **piano** nüansına düşerek solo viyolaya eşlik etmeye devam etmektedir.) Final periyodu (**f^G**), bir önceki **b^G** periyodunu sonlandıran üçlüsü tizleştirilmiş medyant akorunu kendi dominantı olarak kullanan (III=V/iv) sub-dominant (iv) akoru ile başlamaktadır. Böylelikle **b^G** ve **f^G** periyodları dominant-tonik ilişkisi içinde armonik olarak birbirleri ile bütünleşmektedir. (Final periyodunun kapanış temasına (**t_k^G**) kadar olan kısmı boyunca onaltılık notaların ritmik hakimiyeti sürdüğünden, söz konusu kesit (**1^{fG}**) cümlelere bölünmemiş, akorların yerleşimini göstermek amacıyla dört ölçüde bir ölçü numarası vermekle yetinilmiştir.) Söz konusu kesitte (**1^{fG}**), özet olarak, inici beşlilerden oluşan (vi-ii-V-I) armonik yürüyüşü sergilenmekte, yürüyüşün sonundaki tonik akoru yine inici beşliler üzerindeki

akorlar aracılığıyla (iv-vii...) uzatılmaktadır. Böylece Gelişme kısmının, özellikle g^1 'in ortaya çıkışından sonra, (I-III(V/vi)-vi-ii-V-I) yürüyüşüyle kesintisiz bir armonik bütünlük sergilediği görülmektedir. Dolayısıyla g^1 'den kısım sonuna kadar kesintisiz ve büyük bir müzik cümlesinin varlığından söz edilebilir. Kapanış temasına (t_k^G) gelindiğinde, ilk ölçünün ikinci yarısında viyola susmakta, ikinci ölçüde *forte* nüansı ile birlikte Klarinet'ler girmekte, üçüncü ve son ölçüde ise Kornolar da orkestraya katılmaktadır. Genel olarak *piano* nüansı içinde seyreden kısımda (özellikle Sergi 2, A+Köprü kısmında görüldüğü gibi) solo viyolanın susup g^1 ve g^2 kesitlerinin *forte* olarak ortaya çıkması, *forte* nüansla ve daha çok çalgının orkestraya katılımı ile beliren kapanış temasının habercisi ve hazırlayıcısı olduğu ve müziği gürlük açısından kısım sonundaki zirveye taşıdığı düşünülebilir.

2.8. SERGİ 3 / Kısım A

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, orkestra ve solo olarak birlikte icra edilen Sergi 3'deki ilk *Tema Grubu* incelenmektedir.

2.8.1. Form Analizi

SERGİ 3
A^{S3}
b^{AS3}
1^{bAS3}
Solo

199 200 201 202 203

Vla

Pno

204 205 206 207 208

Vla

Pno

f + Klar. + Hrn. *p* Str. *g* 2^{bAS3} *f* *f*

10

Vla 209 210 211 212 213 ³bAS3

Pno

Vla 214 215 216 217 218 ^fAS3 ¹fAS3

Pno *f* *p* + Hrn.

Vla 219 220 ^{t_k}fAS3

Pno *f*

Şekil 25. Form öğeleri (Sergi 3 / Kısım A).

Tablo 16. Form analizi şeması (Sergi 3 / Kısım A).

SERGİ 3				
201	A ^{S3}			220.75
I				VI
201	b AS3		216.75 f AS3	220.75
I				VI
201	1 b AS3	207 g	213 2 b AS3 3 b AS3	216.75 1 f AS3 ^{t_k} fAS3
201	<i>f</i>		216 <i>f</i>	217 <i>p</i> <i>f</i>
201				217 +Hrn. <i>f</i>
Str.				220.75

Sergi 3'ten itibaren gerçekleştirilen analizlerde (önceki kısımlarda gerçekleştirilmiş diğer analiz başlıklarına göre çok daha ön planda olan) önceki kısımlardan kaynaklanan alıntılar, tematik ve motifik ilişkiler üzerinde durulacaktır.

Sergi 3'ün en çarpıcı özelliği *1. Tema Grubunun (A)* başlangıcındaki ezgisel nitelikli periyodda, Sergi 1 ve Sergi 2'de görüldüğü üzere **a** periyoduna ilişkin malzemelerin sergilenmesi beklenirken daha önceki **b** periyodlarını anımsatan malzemeleri içeren ve bu nedenle (sadece $A^{S3'}$ 'e özel olarak) b^{AS3} olarak adlandırılması gereken bir periyod ile karşılaşılmasıdır:

$1^{b AS3}$ cümlesi, **b** periyodlarının 1^b cümlelerinin son iki ölçüsündeki (3 ve 4) ritmik yapıyı işlemektedir. (Okuyucuya kolaylık olması bakımından Şekil 13 burada Şekil 26 olarak tekrar sunulmuştur)

SERGI 1 (devam)
B^{S1}
b
1^b

3

48 49 50 51 52 [1⁽⁻⁾]b

Vla

Pno

p Str.

Şekil 26. Sergi 1 / Kısım B: 48-52. ölçüler.

$2^{b AS3}$ cümlesi, ilk dört ölçüsünde (207-210), **b** periyodlarının 1^b cümlelerinin ilk ölçüsündeki (1) ritmik yapıyı (genişletilmiş olarak) işlemektedir (bkz. Şekil 27). Ancak cümlelerin son iki ölçüsünde (211-212) görülen **a** periyodu etkisi, kaynağını Sergi 2'nin **a** periyodunun (2a) cümlesinin üçüncü ölçüsünden (77. ölçü) almaktadır.

Şekil 27. Sergi 2 / Kısım A: 76-79. ölçüler.

3^{b AS3} cümlesi, ilk iki ölçüsünde (213-214), **b** periyodlarının 1^b cümlelerinin birinci ölçüsündeki (1) ve ikinci ölçüsünün (2) ilk iki vuruşundaki ritmik-ezgisel yapıyı (değiştirerek-genişleterek ve sıralarını değiştirerek) işlemektedir.

Böylece tonik (I) üzerinde süren **b**^{AS3} periyodunun, **a** periyoduna ilişkin kısa göndermelerde bulunmakla birlikte, büyük çoğunlukla **b** periyodunun etkisi altında olduğu, alıntı kaynakları ile birlikte gösterilmiş olmaktadır.

207. ölçünün hemen öncesindeki sadece yaylılar tarafından *forte* olarak çalınan *g*, 1^{bAS3} cümlesinin ardından gelen bileşik 2^{bAS3} ve 3^{bAS3} cümlelerinin adeta habercisi, hazırlayıcısı olarak görev yapmaktadır.

3^{b AS3} cümlesinin 216. ölçüde başlayan orkestral *forte* ile sonuçlanması, dominant armonisi üzerinde seyreden ve hem final cümlesi hem de **B**^{S3} kısmına köprü görevi üstlenen, kornların katılımı ile ve *piano* nüansı içinde icra edilen *f*^{AS3} periyodunu hazırlar gibidir.

Söz konusu final periyodunun motifsel olarak Sergi 1-A'nın *f*^{AS1} periyodundaki "a" ve "b" motifleri ile bağlantısı aşağıda gösterilmiştir (bkz. Şekil 28).

Şekil 28. Sergi 3 / Kısım A: 214-220. ölçüler.

f^{AS3} periyodu içindeki 219. ölçü ile başlayan yapı da Sergi 2-A kısmındaki **a** periyodunun (2a)'' cümlesinin son iki ölçüsündeki yapıya benzemektedir (bkz. Şekil 29).

Şekil 29. Sergi 2 / Kısım A: 80-84. ölçüler.

Böylece kısmı sonlandıran f^{AS3} periyodunun Sergi 1 ve Sergi 2'nin A kısımlarıyla sıkı bir (motifik-ezgisel) bağlantı içinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu periyod **forte** olarak çalınan bir kapanış motifi ile (Sergi 1 ve Sergi 2'nin A+ Köprü kısımlarında olduğu gibi, kısım ile birlikte) sonlanmaktadır.

2.9. SERGİ 3 - Kısım B

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, orkestra ve solo olarak birlikte icra edilen Sergi 3'deki 2. Tema Grubu incelenmektedir.

2.9.1. Form Analizi

SERGİ 3 (devam)

B^{BS3}
grş. BS3
t_k^{fAS3} 1^{fAS3} -

219 220 221 222 223

Vla

Pno

uztm. (1^{gBS2})

224 225 226 227

Vla

Pno

228 229 230 231 232

Vla

Pno

[1(-)]^b uztm. t_k^{fAS1}

233 234 235 236 237 238

Vla

Pno

f^{BS3} 1^{fBS3} (1^{fAS2})

239 240 241 242

Vla

Pno

p Str.

Şekil 30. Form öğeleri (Sergi 3 / Kısım B).

Tablo 17. Form analizi şeması (Sergi 3 / Kısım B).

220.75								250
SERGİ 3 (Devam)								
220.75								
B^{S3}								
I								VI
220.75 giriş. BS3			230 b			239.75 f^{BS3}		250
I			VI			VI		
220.75	224	228	230	234	237	239.75	244	250
1^{fAS3}	uztm. (1^{gBS2})	-1^{fAS3}	1^b	$[1^{(-)}]^b +$	uztm. t_k^{fAS1}	1^{fBS3} (1^{fAS2})	2^{fBS3} (f^{BS2})	
221	224				237	240	248	250
<i>p</i>	<i>p</i>				<i>f</i>	<i>p</i>	<i>cresc.</i>	<i>f</i>
221	224				237	240		250
Tutti	Str.				Tutti	Str.		Tutti

2. Tema Grubunu içeren kısım, tonikte başlayıp dominantta sona eren (I-V) bir giriş periyodu ile başlamaktadır. Söz konusu periyodun başında bir önceki A^{S3} kısmını dominant pedalı üzerinde kapatan 1^{fAS3} cümlesinin bu sefer tonik (I) armonisinde başladığı görülür. Söz konusu cümle, bitiminden bir ölçü önce kesintiye uğramakta, ardından Sergi 2'nin B kısmının giriş periyodunun ilk cümlesinin (1^{gBS2}) başındaki arpejlerden esinlenen bir cümle ile uzatılmaktadır. Söz konusu cümlelerin ardından 1^{fAS3} , eksik kaldığı ölçüden (aynen olmasa da) başlayıp uzatılarak dominantta (V) sona erer.

Girişin ardından gelen (ve B kısımlarının karakteristik ezgisel periyodu olan) **b**'nin sonundaki dominant üzerindeki uzatmada malzeme olarak (solo viyola olmaksızın Tutti orkestra ile *forte* olarak çalınan) t_k^{fAS1} 'in (Sergi 1, A kısmı, final cümlesi kapanış teması) kullanılması, kısmın adeta sonladığı etkisini veren çok çarpıcı bir uygulamadır.

Ancak müzikte duraksamaya izin verilmeden, solo viyola ve yaylılarla, tonikte başlayıp dominantta sona eren final periyodu (f^{BS3}) başlamaktadır. Söz konusu periyodun cümlelerinin (1^{fBS3} ve 2^{fBS3}) sırasıyla Sergi 2'nin **A** ve **B** kısımlarının final cümlelerinden/periyodlarından (1^{fAS2} , f^{BS2}) kısmen değiştirilerek alıntılanan malzemelerle oluşturulması dikkati çekmektedir.

Kısaca, giriş. $BS3$, **b**, f^{BS3} periyodlarının bünyesinde Sergi 1 ve Sergi 2'den alıntılar bulunması dikkati çekmektedir.

Genelde *piano* nüansı ile seyreden kısım, **b** periyodunun sonundaki *forte* (ve Tutti) uzatma ve f^{BS3} periyodunun sonundaki *crescendo* ile adeta bir sonraki kısım olan (*forte* ve Tutti olarak seyreden) Köprü'ye gürlük olarak hazırlık yapmaktadır. Giriş ve **b** periyodları kendi aralarında müzik cümlesi olarak bütünleşirken (özellikle **b** periyodunun sonundaki kısa kapanış temasından dolayı) f^{BS3} periyodu ayrı bir müzik cümlesi olarak değerlendirilebilir.

2.10. KÖPRÜ, CADENZA ve CODA

Bu kısımda Sonat-Allegro formundaki bölümde, Sergi 3 sona erdikten sonra ortaya çıkan, orkestra tarafından icra edilen Köprü, solo viyola tarafından icra edilen Cadenza ve yine orkestra tarafından icra edilen bölüm Coda'sı biçimsel açıdan incelenmektedir.

2.10.1. Form Analizi

The musical score is divided into five systems, each with a Viola (Vla) and Piano (Pno) part. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes the following measures and markings:

- System 1 (Measures 248-251):** Labeled 'Köprü 2 fBS1'. The Viola part has a trill (tr) and a fermata. The Piano part has a 'cresc.' marking and 'f Tutti'.
- System 2 (Measures 252-256):** Labeled 'CADENZA'. The Viola part has a trill (tr) and a fermata. The Piano part has a 'f Tutti' marking.
- System 3 (Measures 257-262):** Labeled 'CODA'. The Viola part has a trill (tr) and a fermata. The Piano part has a 'f Tutti' marking.
- System 4 (Measures 263-266):** The Viola part has a trill (tr) and a fermata. The Piano part has a 'f Tutti' marking.
- System 5 (Measures 267-271):** The Viola part has a trill (tr) and a fermata. The Piano part has a 'f Tutti' marking.

Şekil 31. Form öğeleri (Köprü, Cadenza ve Coda).

Tablo 18. Form analizi şeması (Köprü, Cadenza ve Coda).

250	Köprü		258	CADENZA	259	CODA ($f^{BS1} + cdt.^{BS1}$)		
I			V_4^6	V^7	I			I
250	2^{fAS1}	253 +	255		256	$2^{fB?}$	t_k^K	
250					259	1 f^{BS1}	263	2 f^{BS1}
f					f	266.25	t_k^{fBS1}	268.25
250					259			$cdt.^{BS1}$
Tutti.			Solo Viola		Tutti.			

Sergi 3 sona erdikten sonra tonik akoru (I) ile başlayıp eseri Cadenza'nın başlangıcı olan Kadans Dört Altı (V_4^6) akoruna taşıyan, sadece orkestra ile, Tutti ve **forte** olarak icra edilen bir Köprü ortaya çıkmaktadır. Söz konusu Köprü'de 250. ve 253. ölçüler arasında Sergi 1'in A kısmının ikinci final cümlesine ait (2^{fAS1}) malzemeler, 255. ve 256. ölçüler arasında ise Sergi 1'in B? kısmının ikinci final cümlesine ait ($2^{fB?}$) malzemeler kullanılmaktadır. 253. ve 255. ölçüler arasında ise 2^{fAS1} ve $2^{fB?}$ malzemeleri birbirinin içinde kaynaştırılarak kullanılmıştır. Köprü iki ölçülük bir kapanış teması (t_k^K) ile sona ermektedir. Cadenza'nın solo viyola tarafından icra edilip **dominant** yedili (V^7) akoruna erişilmesinin ardından tonik akoru ile başlayıp sonlanan, yine sadece orkestra ile, Tutti ve **forte** olarak icra edilen bölüm Coda'sı ile bölüm sona ermektedir. Söz konusu Coda, Sergi 1'in B kısmının final periyodunun ve *codettasının* (f^{BS1} , $cdt.^{BS1}$) malzemelerinin aynen kullanılması dikkati çekmektedir.

SONUÇ

Aşağıda genel form şeması sunulan Carl Stamitz, Op.1, Re Majör Viyola Konçertosu'nun I. Bölümünün Klasik Dönem Konçerto Formu'na uygun olduğu görülmüştür.

Tablo 19. Eserin genel form şeması.

SERGİ 1			SERGİ 2			Coda	GELİŞME	SERGİ 3		Köprü	CADENZA	CODA
A	B?	B	A	Köprü	B			A	B			
Tutti			Solo (+ork.)			Tutti	Solo (+ork.)	Solo (+ork.)		Tutti	Solo	Tutti
I			V					I			V ₄ ⁶	V/I

Sergi 1'in A, B? ve B, Sergi 2'nin A + Köprü, B ve Coda, Sergi 3'ün A ve B kısımları ile Gelişme'nin ezgisel nitelikli periyodlarla başlayıp ritmik motifler, diziler ve arpejlerden oluşan ve kapanışlarında mutlaka (noktalı sekizlik + onaltılık şeklindeki) aynı ritmik motifi barındıran final periyodları ile sonlandığı dikkati çekmektedir. Sergi 2-B, Sergi 3-B (ve hatta Sergi 2-Köprü) kısımlarında ezgisel nitelikli periyodlardan önce (final periyodlarındakilere benzer malzemelerin kullanıldığı) giriş periyodlarının varlığı dikkati çeken diğer bir unsurdur.

Sergi 2'nin sonundaki Coda'nın, Sergi 1-A, Sergi 1-B? ve Sergi 1-B' den alınan malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu, Sergi 3 sonundaki Coda'nın ise Sergi 1-B'nin final periyodu ve codetta'sından oluştuğu dikkati çekmektedir.

Sergi 1'deki **a** ve **b** periyodlarının bölüm genelinde aynen veya değiştirilerek özellikle Sergi 2 ve Sergi 3'ün **A** ve **B** kısımlarında kullanıldığı görülmektedir. Burada dikkati çeken en önemli nokta, Sergi 3'te **A** kısmında **a** periyodunun kullanılması beklenirken büyük çoğunlukla **b** periyoduna ilişkin malzemeleri kullanan **b**^{AS3} periyodunun ortaya çıkışıdır. **b** periyodunun başkalaştırılmış çeşitlerini Gelişme'nin (**b**^G) ve Sergi 2'deki Köprü'nün başlarında (**b**^{pk}) da görmek mümkündür. Böylece **b** periyodları söz konusu değiştirilmiş kullanımlarıyla, **a** periyodunun Sergi 2'nin sonundaki CODA'nın başında görülmesine karşı bir denge unsuru oluşturmakta, hatta bölümde 1. Tema grubunun ezgisel nitelikli periyodu olan **a** periyoduna göre daha baskın bir konuma

sahip olmaktadır. Ait oldukları kısımlara göre değişen *uzatmaları* ile dikkati çeken **b** periyodlarından Sergi 3'e ait olanının uzatması olarak Sergi 1'in A kısmının kapanış temasının kullanılmış olması dikkati çeken bir unsurdur.

Bölümün Gelişme kısmı **b** periyodu kökenli **b^G** ile başlamakta ve çeşitli tonaliteler üzerinde arpejlerle devam etmektedir. Bu nedenle kısımda, Sergi 2'deki çeşitli tematik malzemeleri ton değiştirerek kullanmak gibi alışıldık bir uygulamanın dışına çıkılarak Sonat Allegro biçimindeki bölümlerin Gelişme kısımlarında daha seyrek kullanılan bir uygulamaya gidildiği görülmektedir.

Sergi 1'de A^{S1} ve B? sonu ile Sergi 2'deki Köprü sonundaki kapanış temalarından sonraki *ortada duraksamalar* (medial ceasures) dikkati çekmektedir. Sergi 3'te ise A kısmının sonunda sadece anılan duraksamalara göndermede bulunan tek ölçülük küçük bir kapanış teması (motifi) görülmekte ancak müzikte hiçbir duraksama olmamaktadır. Söz konusu duraksamalar (veya Sergi 3'te duraksamaya yapılan gönderme) aynı zamanda **B** kısımlarının hazırlayıcısı olarak da görev yapmaktadırlar. Sergi 1'de ilk duraksama sonrasında sahte 2. Tema grubu olarak adlandırılabilen **B?** kısmı gelmekte, söz konusu kısmın sonundaki ikinci duraksamada ise gerçek 2. *Tema Grubu*'nu temsil eden **B** kısmına ulaşılmaktadır.

Sergi 3'te, **A** ve **B** kısımlarında, 1. ve 2. *Tema Gruplarına* ait motifik malzemelerin iç içe kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Sergi 3'ün **B** kısmı, cümlelerinde Sergi 1 (kapanış teması) ve Sergi 2'den (A ve B kısımlarının final cümleleri) alıntılanmış malzemelere ev sahipliği yapmasıyla dikkati çekmektedir. Cadenza'ya ulaşan Köprü'de ise Sergi 1'in A ve B? kısımlarına ait bazı final cümleleri kaynaştırılarak kullanılmıştır.

Müzik cümlelerinin zirve noktaları Sergi 1' de kesin olarak belirlenebilmektedir. Ancak Sergi 2, Gelişme ve Sergi 3' te genellikle *piano* nüansı içinde seyreden kısımlar içinde, sadece orkestra ile *forte* olarak çalınan kısa kesitler aracılığıyla gürlük, kısım sonlarındaki kapanış teması, Coda, Köprü gibi *forte* olarak çalınan ve biçimsel elemanlara hazırlanmaktadır. Bu nedenle müzik cümlelerine ilişkin yöresel zirve noktaları ile gürlüğe ilişkin zirve noktaları çakışmamaktadır.

Mannheim okulunun 2. kuşak bestecilerinden Carl Stamitz'in söz konusu konçertosunun Sonat Allegro formundaki birinci bölümünün, teknik özelliklerinin yanı sıra sıkı ve entelektüel tematik-motiflik örüntüsü, gelişkin bir biçimsel anlayışla bestelenmiş olması yönleriyle de viyola repertuarındaki en temel eserlerden biri olmayı hak ettiği bu çalışmada gözler önüne serilmektedir.



KAYNAKÇA

BADURA-SKODA, E., Jones, A., Drabkin, W. (2001). "Cadenza", *Grove Music Online* (ed. Stanley Sadie ve John Tyrrell), Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000043023> [15 Mayıs 2019].

CAPLIN, William. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.

CHIEN, Shao-Chuan Sylvia (2018). *A Handbook to Bridge the Technical Demand from the Concerto in G Major for Viola and Strings by Georg Philipp Telemann to the Viola Concerto in D Major, Op. 1 by Carl Stamitz*, Doktora Tezi, dan. Prof. Nancy Buck, Arizona State University, Herberger Institute for Design and the Arts, School of Music, Tempe.

GEE, Constance Whitman (2001). *The Viola Concerti of The Stamitz Family: A Performance Project Including Concerto In G Major By Johann Stamitz (1717-1757), Concerto Number One In B-Flat Major, Concerto Number Three In G Major And Concerto Number Four In D Major By Anton Stamitz (1750-After 1796), Concerto Number One In D Major And Concerto Number Two In A Major By Carl Stamitz (1745-1801)*, Doktora tezi, dan. Prof. Gerald F. Fischbach, University of Maryland, the Faculty of the Graduate School, College Park.

GRADENWITZ, Peter (1949). "The Stamitz Family: Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected", *Notes*, Cilt 7, Sayı 1, Aralık 1949, ss. 54-64.

HEPOKOSKI, J., Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

RHODES, David J. (2006). "(Reviews) Carl Stamitz, Viola Concerto No. 1 in D Major (Urtext) Ed. Norbert Gertsch, Annemarie Weibezahn / Piano Reduction By Johannes

Umbreit / Cadenzas and Lead-ins by Robert D. Levin / Fingering and Bowing by Jürgen Weber; Munich: Henle, 2003 pp. vi + 26, ISMN M 2018 0758 4 (Review)”, *Eighteenth Century Music*, Cilt 3, Sayı 2, Eylül 2006, ss. 343-346.

ROSEN, Charles (1988). *Sonata Forms (revised edition)*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

STAMITZ, Carl (2003). *Urtext: Viola Concerto No. 1 in D Major: Piano Reduction* (ed. Annemarie Weibezahn ve Norbert Gertsch). Münih: G. Henle Verlag.

WOLF, Eugene (2001). “Stamitz family [Stamic]: (1) Johann (Wenzel Anton) [Jan Waczlav (Václav) Antonin (Antonín)] Stamitz”, *Grove Music Online*. (ed. Stanley Sadie ve John Tyrrell), Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040302> [15 Mayıs 2019].

WOLF, E., Kaiser, F., Wolf, J. (2001). “Stamitz family [Stamic]: (2) Carl (Philipp) Stamitz”, *Grove Music Online*. (ed. Stanley Sadie ve John Tyrrell), Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040302> [15 Mayıs 2019].

WÜRTZ, R., Wolf, E. (2001). “Mannheim”, *Grove Music Online*. (ed. Stanley Sadie ve John Tyrrell), Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017660> [15 Mayıs 2019].

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyadı : Hilmi Nadir YÜKSEL

Doğum Yeri ve Yılı : Ankara, 19/08/1988

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim : Lisans

2000 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Viyola bölümüne girdi. Çalışmalarına Prof. Koral Çalgan ile başlayıp Prof. Bige Bediz Kınıklı ve Yrd. Doç. Feza Gökmen ile devam etti. 2012 yılında mezun olduktan sonra bir süre Ece Akyol ve Prof. Betül Başeğmezler ile çalıştı. 2013 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Anasanat Dalı'na yüksek lisans öğrencisi olarak girerek viyola çalışmalarına Prof. Hartmut Lindemann ile devam ederken 2014 yılında Samsun Devlet Opera ve Balesine sözleşmeli viyola sanatçısı olarak girdi. Halen bu kurumda çalışmakta olup aynı zamanda yukarıda anılan yüksek lisans programında çalışmalarına tez dönemi öğrencisi olarak devam etmektedir.