

**T.C**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**NECİL KÂZİM AKSES' İN**  
**BİRİNCİ YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ'NÜN**  
**POLİMODAL ve POLİTONAL AÇILARDAN**  
**İNCELENMESİ**

**Hazırlayan**  
**Aysim DOLGUN**

**Danışman**  
**Yard. Doç. Ebru GÜNER CANBEY**

**İZMİR-2008**

## **EK A Yemin Metni**

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum ‘‘Necil Kâzım Akses’in Birinci Yaylı algılar Dörtlüsü’nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../.....

Adı SOYADI

Aysim DOLGUN

imza

## EK B TUTANAK

### TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../.....tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Aysim Dolgun'un "Necil Kâzım Akses' in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü' nün polimodal ve politonal açılardan incelenmesi" konulu tezi 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 anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

EK C Y.Ö.K Dokümantasyon Merkezi Tez Veri Formu

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**

TEZ VERİ FORMU

Tez No                                      Konu No                                      Üniv. Kodu

■ Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez Yazarının**

**Soyadı:** DOLGUN

**Adı:** Aysim

**Tezin Türkçe Adı:** "Necil Kâzım Akses' in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü' nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi"

**Tezin Yabancı Dildeki Adı:** "Analysis of The First String Quartet by Necil Kâzım Akses in Terms of Polymodality and Polytonality"

**Tezin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü

**Enstitü:** G.S.E

**Yıl :** 2008

**Diğer Kuruluşlar:**

**Tezin Türü:**

Dili                                      : Türkçe

**Yüksek Lisans:**

Sayfa Sayısı                      :153

**Doktora:**

Referans Sayısı                 :12

**Tıpta Uzmanlık:**

**Sanatta Yeterlik:**

Tez/Proje Danışmanlarının

**Ünvanı:** Yard. Doç.

**Adı:** Ebru

**Soyadı:** GÜNER CANBEY

**Türkçe Anahtar Kelimeler**

**İngilizce Anahtar Kelimeler**

1- Birinci

1- First

2- Çalgı

2- Instrument

3- Dörtlü

3- Quartet

4- Politonal

4- Polytonal

5- Polimodal

5- Polymodal

Tarih: / /2008

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum. Evet

Hayır

## ÖZET

Türkiye’de, müzikte evrenselliğin temelini, günümüze bıraktıkları eserler ve eğitimcilikleri bakımından, “Türk Beşleri” diye anılan besteci gurubu tarafından atılmış olduğu söylenebilir.

Beşler içinde Necil Kâzım Akses, 1908’ de İstanbul’ da doğmuştur. Viyana ve Prag’ da kompozisyon eğitimi görmüş, Ankara’ da çeşitli müzik kurumlarında yöneticilik ve eğitimcilik yapmış, pek çok besteci yetiştirmiş ve 60’ a yakın eser vermiştir. 1999’ da Ankara’ da ölmüştür.

Bestecinin Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’ nü yazması, dörde ayrılan yaratıcılık dönemlerinden birincisinin sonuna rastlar. Sürekli yenilenme ve gelişim arzusundan dolayı, sonraki dönemlerinde yazdığı eserlerinin birinci dönem eserlerine göre daha çok olgunlaşmış ve gelişmiş olduğu; bestecinin yıllar geçtikçe atonalliği, amodalliği (kendi deyimiyle) ve aleatorik (rastlamsal) tekniği daha çok benimsediği, daha özgür ve heybetli yapılara yöneldiği gözlemlenebilir.

Biçim yönünden, olgunluk dönemlerindeki eserlerinde serbestlik hakimken, Akses, Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’ nde, Klasik Dönem’ e sadık kalarak “Sonat Formu” nu kullanmıştır.

Armonisel açıdan, bu eserinde her ne kadar atonallığe yönelik varsa da bu yöneliş, sonraki dönemlerindekiyle göre daha çekimseldir; fakat bestecinin, yerel makamları, polifonik yazı tekniğini, disonansları ve bağımsız bağlantılı akor yığınlarını kullanmada uyguladığı sağlam ve disiplinli yöntem göz önüne alınırsa, bu eğilim, o sırada müzikte çoksesliliğe alışmaya çabalayan Türkiye’ de oldukça cesur bir adım sayılabilir. Eser, bünyesinde polimodalite ve politonaliteyi barındırmaktadır.

Kısaca “Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü” biçim yönünden klasik, armonik teknik bakımından ise çağdaş kategoridedir. Akses, bu eserinde ton ve mod malzemelerini ustaca birleştirmiştir.

## **ABSTRACT**

**In Turkey, the foundations of universality in music are said to have been established a group of composers called “The Turkish Fives”, through their educational approach and the works they left to us.**

**Of the Turkish Fives, Necil Kâzım Akses, was born in İstanbul in 1908. He studied composition in Vienna and Prague, worked as an educationalist and manager in various music institutions in Ankara, trained many new generation composers and composed nearly 60 works. He died in Ankara in 1999.**

**His creation of The First String Quartet takes place at the end of the first of his four creativity phases. It can be observed that, as a result of his desire for renewal and improvement, he composed more mature and complex pieces in the later periods of his life compared to those in the first; he adopted more and more atonality, amodality (as he calls it) and aleatoric techniques as years went by, and he shifted towards more independent, majestic structures.**

**While, in terms of structure, independence is dominant in his mature phases, Akses used the “Sonat Form” in The First string Quartet, remaining loyal to the Classical Period.**

**In terms of harmony, he is rather inclined to atonality in this work, though his inclination is more tentative compared to his later terms. Nonetheless, considering the well-established, disciplinary method he employed in using ethnic modes, the polyphonic writing technique, dissonances and independently-connected clusters, this inclination can be considered quite a brave stride in Turkey, which was trying to adapt to polyphonic music at the time. The work accomodates polytonality and polymodality in its nature.**

**To summarize, “The First String Quartet” can be categorized as classical in structure but contemporary in harmonic technique. Akses masterfully combined tonality and modality in this work.**

## ÖNSÖZ

Necil Kâzım Akses' i, 1987–1996 yılları arasında, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Teori-Kompozisyon Sanat Dalı'nda öğrencisi olarak tanıma şansına eriştim. Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü, ilk kez o yıllarda tanıdım. Eserin armonik yapısından, makam öğeleri kullanılarak yazılmış polifonik dokusundan ve yaylı çalgıların her türlü karakteristik özellikleri kullanılarak işlenmiş renk dokusundan etkilendim. Akses'in besteciliğinde polifonik dokuyu makamsal öğelerle işleme tekniğine duyduğum özel ilgi nedeniyle, bu tekniği içinde barındıran ve onun en çarpıcı örneklerinden biri olan Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü üzerine ayrıntılı bir inceleme yapmayı amaçladım.

Öncelikle beni yetiştiren ve bu çalışmam konusunda bana ilham kaynağı olan ilk hocam Prof. Necil Kâzım Akses'i; yıllar sonra Sanatta Yeterlik eğitimime başlatan, engin bilgisi ve sevgisiyle beni destekleyip cesaretlendiren ama zamansız kaybettiğim hocam ve ilk tez danışmanım Prof. İstemihan Taviloğlu'nu saygı ve rahmetle anıyorum. Bu acı kayıptan sonra beni yarı yolda öksüz bırakmayıp sahiplenen, en sıkıntılı anlarımda yanımda olup beni yüreklendiren ikinci tez danışmanım Sayın Prof. Sayram Akdil'e ve kendisinin emekli olmasından dolayı danışmanlığı devralan Sayın Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey'e, bu çalışmamı tamamlamamda gösterdikleri çaba ve desteklerinden dolayı minnettarım. Bu çalışmamda kullandığım kaynaklara ulaşmama katkıda bulunan değerli hocalarım Prof. Önder Kütahyalı, gitarist Ahmet Kanneçi ve müzik yazarı Ahmet Say'a, sevgili arkadaşlarım Argun Defne ve Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan'a, bu çalışmamın tamamlanmasına görüşleri ve yönlendirmeleriyle destek olan tez izleme komitemin değerli üyelerinden Sayın Prof. Dr. Fırat Kutluk'a yardımlarından dolayı çok teşekkür ederim. Ayrıca, bu çalışmama başlamamdan bitirme anıma kadar gösterdikleri sabır ve anlayışla daima arkamda olan, bana inanan ve beni yüreklendirip destekleyen aileme de sonsuz teşekkür borçluyum.

Aysim Dolgun

**İ Ç İ N D E K İ L E R**  
**NECİL KÂZİM AKSES'İN**  
**BİRİNCİ YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ'NÜN POLİMODAL ve**  
**POLİTONAL AÇILARDAN İNCELENMESİ**

<b>YEMİN METNİ.....</b>	<b>ii</b>
<b>TUTANAK.....</b>	<b>iii</b>
<b>YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....</b>	<b>iv</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vi</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>viii</b>
<b>KISALTMALAR.....</b>	<b>x</b>
<b>EKLER LİSTESİ.....</b>	<b>xi</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**BÖLÜM I**

**NECİL KÂZİM AKSES'İN BİRİNCİ YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ'NÜN**  
**GENEL FORM YAPISI**

<b>1. BİRİNCİ BÖLÜM: “Allegro” .....</b>	<b>7</b>
1.1. Serim .....	7
1.2. Gelişim .....	7
1.3. Yeniden Serim .....	7
<b>2. İKİNCİ BÖLÜM: “Allegretto-Andante quasi Adagio” .....</b>	<b>8</b>
2.1. I. Bölme .....	8
2.2. II. Bölme.....	8
<b>3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: “Allegro con fuoco” .....</b>	<b>10</b>

**BÖLÜM II**

**ESERİN AYRINTILI FORM ANALİZİ**

<b>1. BİRİNCİ BÖLÜM: “Allegro” .....</b>	<b>11</b>
--	-----------



1.1. Serim .....	11
1.2. Gelişim .....	12
1.3. Yeniden Serim .....	13
<b>2. İKİNCİ BÖLÜM: “Allegretto – Andante quasi Adagio”.....</b>	<b>15</b>
2.1. I. Bölme .....	15
2.2. II. Bölme.....	16
<b>3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: “Allegro con fuoco” .....</b>	<b>22</b>
3.1. I.Bölme-A.....	23
3.2. II.Bölme-B.....	24
3.3. III.Bölme-A .....	25
3.4. IV.Bölme-C .....	27
3.5. V.Bölme-A .....	29
3.6. VI. Bölme-B .....	30
3.7. VII Bölme-A.....	31
<b>4. FORM ŞEMALARI.....</b>	<b>33</b>
<b>5. ESERİN ARMONİK ANALİZİ VE MÜZİKAL YAPITAŞLARI.....</b>	<b>51</b>
5.1. Birinci Bölüm: Allegro .....	53
5.2. İkinci Bölüm: Allegretto-Andante quasi Adagio.....	62
5.3. Füg .....	65
5.4. Üçüncü Bölüm: Allegro con fuoco .....	71
5.5. Armonik Analiz Yönteminde Kullanılan Belirteçlerle İlgili Açıklamalar.....	77
<b>6. ESERİN ARMONİK ANALİZ ŞEMASI.....</b>	<b>79</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>126</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>128</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>140</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## KISALTMALAR

MSSE	Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü
MSSF	Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
DEÜ	Dokuz Eylül Üniversitesi
İZÇAKSED	İzmir Çağdaş Kültür ve Sanat Etkinlikleri Derneği
TBÖK	Türk Başarı Ödülleri Kurulu
TSM	Türk Sanat Müziği
KSS	Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü
UNFPA	Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu
çev.	çevrim

## EKLER LİSTESİ

- EK-1 Necil Kâzım Akses Biyografisi
- EK-2 Necil Kâzım Akses Eserler Listesi
- EK-3 Necil Kâzım Akses'in Aysim Dolgun tarafından yapılmış karakalem portresi
- EK-4 Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüleri'nin CD Kapağı
- EK-5 Türk beşleri ve Akses
- EK-6 Eski öğrencileri ve son kuşak öğrencileri ile Akses
- EK-7 *Ölümsüz Kahramanlar'* başlıklı 6. senfoni'nin tamamlanamamış sayfaları

## GİRİŞ

Türk Beşleri'nden Necil Kâzım Akses'in, cumhuriyet döneminin ilk çağdaş bestecilerinden biri olduğu, hem o dönem Türkiye'sini hem de 1999'da öldüğü için XX. yüzyıl sonları Türkiye'sini görmüş bir besteci ve aynı zamanda kendinden sonra gelen yeni kuşak besteciler yetiştirmiş bir eğitimci olduğu için, Türk müzik tarihinde önemli bir yeri vardır. Akses' in yetiştirdiği besteciler arasında İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün gibi önemli isimler yer almaktadır.

Akses'in kendi ifadesiyle dörde ayırdığı yaratıcılık dönemleri şöyle sıralanır:

a) 1929–1947 yılları arasındaki ilk gençlik dönemi: Viyana ve Prag'daki öğrencilik sürecinde yazdığı besteleri, “**Bayönder**” operası, “**Ankara Kalesi**”, Yaylı Çalgılar Üçlüsü ve 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü bu dönemine aittir.

b) 1947–1969 yılları arasındaki 2. dönemi: Büyük orkestra için yazdığı “**Ballad**” ile bu dönemine giriş yapar.

c) 1969–1976 yılları arasındaki 3. dönemi: Bu dönemini başlatan eseri “**İtri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo**” dur.

d) 1976–1999 yılları arasındaki 4. ve son dönemi: Tenor solo ve orkestra için yazdığı “**Bir Divandan Gazel**” adlı eseriyle başlayan bu dönemi, tamamlamadığı, bariton solo, koro ve büyük orkestra için, “**Ölümsüz Kahramanlar**” (Çanakkale şehitlerine adanmış) adlı 6. Senfonisi ile son bulur.

Bu yaratıcılık dönemlerinin her biri, besteleme açısından birbirinden farklılıklar gösterir. Bunun sebebi, Akses'in, bestecilik dilini çok geliştirmiş, yeni anlayışlara açık, kendini sürekli yenileme çabasında müzik tarihindeki az sayıda bestecilerden biri oluşudur. Genel olarak Akses'in tüm yaratıcılık dönemlerinde, sürekli gelişme, yenilik arayışları oluşunun yanı sıra yazı tekniği, tınısal ve anlatımsal açılardan her döneminde bir takım ortak özellikler mevcuttur. Tüm

eserlerinde yazı tekniği açısından, aldığı Orta Avrupa disiplini hissedilir. Doku ve malzeme biçimlendirmede genellikle uzun soluklu ezgi, buna karşı ikincil ezgilerin oluşturduğu karşı ezgiler ya da yığınlar, yoğun kontrpuan yazısı, ileri kromatizm, modal eksenin yok olması gözlemlenir. Biçimsel olarak da, bir temel üzerinde ağır ağır yükselme, yekpare gövde, dönüşlü biçimler, sonda çoğunlukla füg, ostinato kullanımları, ritmik kalıpların ya da büyük usullerin kılavuzluğunda oluşan devinimler görülür. Zaman zaman klasik form anlayışı içinde çağdaş yazı tekniklerini kullandığı da olur. Tınısal ve anlatımsal alanda, saray müziği (divan müziği) ve halk müziği materyallerinden büyük oranda yararlanır. Bu materyalleri çağdaş, yenilikçi ve deneysel yaklaşımlarla yoğurarak, ustaca kullanır; serbest polifoni tekniğine çokça rastlanan eserlerinde, Akses'in makam anlayışı “**amodal**” dir. Ayrıca, kendisi de yıllar ilerledikçe müzik anlayışının ve duyusunun ilerleyip değiştiğini, atonal tekniğinin geliştiğini bazı söyleşilerinde ifade etmiştir. Besteci, aleatorik (rastlamsal) yazı tekniğini kullanmaya ilk kez, 1976'da yazdığı “Bir Divandan Gazel” adlı eseriyle başlamış ve son yaratıcılık dönemine girmiştir.

Akses' in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü' nün daha iyi anlaşılabilmesi için genel olarak bestecinin yaşamı boyunca kullandığı müzik dili ve tekniklere göz atmakta yarar vardır. Necil Kâzım Akses armonide yenilik arayışlarına özgürce girip, bunun yanında yerel materyalleri özgünce değişime uğratmıştır; Türk müziği makamlarını, geleneksel seyirlerini değişime uğratarak, belli bir mod merkezine bağlı kalmadan kullanmış ve buna da kendi deyimiyle “**amodal**” demiştir.. Burada amodaliteyi ‘a’ olumsuzluk önekinden dolayı “**modalitesizlik**” yani “**makamsızlık**” değil, sadece makam seyirlerinin değiştirilmesi tekniği olarak açıklamıştır. Buna dayanak bir örnek olarak da “**atonal**” liğin “**tonsuzluk**” anlamına gelmediğini, “**ton**” materyallerinin tonalite kurallarına bağlı olmaksızın özgürce kullanılması olduğunu belirtmiştir.

*“...Besteci **Orkestra Konçertosu**'nun ton bünyesi için ‘a-modal’ deyimini kullanmakta ve şu açıklamayı yapmaktadır: ‘**Bu eser modal değil anlamına gelmez. Belli bir modda, belli bir makamda yazmadım konçertoyu. Ama mod düşüncesinden çıktım, soyut makam anlayışı içinde çalıştım. Nitekim a-tonal***

*demek, tonsuz demek değildir; tek bir tonalitenin egemenliğinden sıyrılmış demektir.’...’* (İlyasoğlu, 1998, s.192)

Bu anlatımından yola çıkarak Akses’in, **“amodal”** terimini dünyada **“ilk kullanan kişi”** olduğu sonucu çıkarılabilir.

Akses yerel materyallerin olduğu gibi kullanılıp çok seslendirilmesinin, bir çeşit düzenleme, alıştırma ya da çalışma olabileceğini, bestecilikte ise özgün buluşçuluğu yakalayabilmek gerektiğini savunmuştur. Aslında Akses’in, tıpkı diğer arkadaşları gibi birebir yerelliği, Atatürk’ün görüşlerine dayanarak müzik yazma alanında Türkiye’de bazı ilkleri uygulama sorumluluğundan dolayı, gençlik döneminde biraz da zorunluluktan kullandığı düşünülebilir; çünkü Akses bestecilikte daima özgünlükten yana olmuştur. Olgunluk dönemi eserlerine bakılınca da zaten bu özgünlük yoğun biçimde hissedilir. Amodal tekniğini de zamanla bu özgünlükçü yaklaşımı sayesinde geliştirdiği düşünülebilir. İşte bu tekniğin ortaya çıkardığı armonisel yoğunluk ve karmaşa nedeniyle eserleri, pek çok eleştirmen ve dinleyiciye göre saf yerellikten uzak olarak algılanmış olabilir.

*“... Tüm müziği geç romantizmin abartılı, bulanık, çizgisel yazıdan çok armonisel dolgunluğu gözetken (dikey çalışmayı amaçlayan) havasını öngörür. Bu koyu ses karmaşıklığı içinde “yerellik” çok az andırıştan öte öne çıkmaz...”*  
(Firat, 1984, s.393)

Ayrıca genel olarak eserlerinde sadece dikey çalışma değil, yataylık da ön plandadır. Besteci polifonik yazı stilini, hemen hemen her dönem eserinde sıkça kullanmıştır; hem makam seyirlerini değiştirir, hem de bu materyalleri kontrapunktal yöntemle birleştirir. Bu birleşimlerden oluşan dikeylik (armonisel yapı) doğal olarak oldukça yoğun ve karmaşık olarak algılanabilir. Buna en güzel örneklerden biri de *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*’nün ikinci bölümündeki, makamsal malzemeyle yazdığı füg bölmesidir.

Daha ileride olgunluk döneminde Akses, eserlerinde **“Şans Müziği (Chance Music)”** olarak da tanımlanan **“rastlamsal”** (aleatorik) tekniği sıkça kullanmıştır.

Rastlamsal eserler, ses yükseklikleri, ritimler ve yönergeler gibi çalma öğeleri, zar atma ya da I Ching' in Antik Çince kehânet kitabındaki gibi tesadüfi işlemlere dayandırılarak, Latince' de “zar” anlamına gelen “alea” dan türemiş aleatorik sıfatı ile tanımlanır. Başta John Cage olmak üzere Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Mario Davidovsky, George Crumb ve Iannis Xenakis gibi bestecilerin de zaman zaman kullandığı rastlamsal yazıda ritmik değerler, notalar ve süre uzunluğu yorumcunun kendi seçimine bırakılır. Bestecilerin, eserlerinin çeşitli yönleri üzerinde geleneksel kontrolünün gevşetildiği geniş bir müzik yelpazesi ortaya çıkar. Yelpazenin bir ucunda sınırlı, diğer ucunda ise sınırsız bir rastlamsallık yer alır. Mümkün olduğunca hızlı çalınması gereken bir grup notanın bir ölçü içindeki ritimlerinin belirlenmediği, çalgıların net etkileşimleri ve partiler içinde net ritimlerin belirtilmediği pasajlar içeren eserler sınırlı rastlamsallık grubundadır. Çalıcıya, sanat ile sanat dışı (art and non-art) ve müziksel sesler ile çevresel müzik dışı sesler arasındaki sınırları kaldırma arzusundan kaynaklanan eserler ise sınırsız rastlamsallık grubuna girmektedir. Sınırsız rastlamsallık akımına en çarpıcı örnekler olarak John Cage' in 4'33'' (1952) ve Imaginary Landscape No: 4 (1951) gibi eserleri gösterilebilir.<sup>1</sup>

Joel Lester'ın **Improvisatory and Aleatoric Music (Doğaçlama ve Rastlamsal Müzik)** başlıklı yazısından yola çıkarak, Evin İlyasoğlu'nun da belirttiği gibi Akses' in olgunluk dönemi eserlerinde kullandığı rastlamsallığın “sınırlı” olduğu düşünülebilir.

“...Bu yapıyla (*Bir Divandan Gazel*) Necil Kâzım Akses, son bestecilik evresine girdiğini kabul eder...31 Ekim 1976 tarihinde tamamlanan ve iki yıldan az bir süre içinde yazılan bu yapıt, tenor solo ve orkestra içindir. Besteci ilk kez **aleatorik (rastlamsal)** tekniği bu çalışmasında kullanmıştır... Akses son eserlerinde olduğu gibi **Orkestra Konçertosu**'nda da **rastlamsal** tekniği kullanmıştır. Ancak bu rastlamsallık sınırsız ve disiplinsiz değildir. Belli motiflerin belli çerçeveler içinde, belli sürelerde tekrarı a-modal yapıya zıt düşmez...” (İlyasoğlu, 1998, s. 191–192)

---

<sup>1</sup> Joel Lester, **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**, W.W. Norton & Company, New York, 1989, s. 295–296

“...Ayrıca rastlamsal teknikle kaleme alınmış partiler de var eserde ve rastlamsal öğeler Akses’te sadece ana çizginin altını besleyen bir renk unsuru. Değerli bestecimiz pencerelerini dünyaya daima açık tutuyor ve yıllar geçtikçe gençleşiyor, zindeleşiyor hatta çağdaşlaşıyor...” (Faruk Güvenç, Milliyet, 2 Nisan 1977/İlyasoğlu, 1998, s. 194)

Akses Alman ve daha sonra Çek ekollerinin temsilcisidir. Ekol geleneklerine sadık kalıp bu temel üzerinde, yenilikçi arayışlara cesaretle girişmiş, şef ve icracı beğenilerinde kaygı duymadan müzik yazmış oluşundan dolayı, her ne kadar geleneksel materyalleri kullanmış olsa da bu materyalleri kendine özgü yenilikçi bir yaklaşımla işlemesinden dolayı, Akses’i “ilerici” sınıfına dahil edilebilir bir besteci olarak görmek mümkündür. Bu yüzden eserleri oldukça ağır, dinlenmesi biraz zor (dinlemede birikim düzeyi isteyen) olarak değerlendirilebilir. Bunun sebebi, kısaca bestecinin müzik yazmadaki sınır tanımazlığına bağlanabilir.

“... **“En önemli özelliklerinden birisi ise orkestra müziğinde hiçbir kısıtlama düşünmeden gerek orkestra gerekse insan sesini büyük hacimli kullanmasıdır. Bu da onun Türk Beşleri içindeki önemli farkıdır”...**” (Rengim Gökmen / İlyasoğlu, 1998, s.183)

“...En tanınmış yapıtlarından “Ankara Kalesi” (1938–1942) çizgisel hiçbir açık seçiklik taşımaması, buna karşılık atonalliğe yaklaşan armonisel akışı bakımından, yazıldığı tarih açısından Türkiye için oldukça ileri, cesaret isteyen bir müzik durumundadır. Çok geç ortaya çıkan “İtrî’nin Nevakâr’ı üzerine Scherzo”su (1969) bile, İtrî’nin Nevakâr’ını çokseslendirmek amacına yaklaşık değildir. Nevakâr’ın ilk cümlesi, orkestranın yalpalayan yığınlaşmasında yalnızca etkin bir durak noktasını saptamak için alınmış görünür ve bunda da başarılı olur. Olgunluk dönemi yapıtlarından “Viyola Konçertosu”, “Bir Divandan Gazel”, “Orkestra Konçertosu”nda rastlamsal yöntemlere başvurduğu da görülmekle birlikte, kullanılan yöntemin yeniliğine karşın, biçim ve öz eskidir. “Bir Divandan Gazel” de, bir yandan yeni teknik olanaklar gözetilirken, diğer yandan dili artık ölmüş bir şiirin bu çok yeni dünyada yaşamaya zorlanması dikkat çeker...” (Firat, 1984, s.393)

Necil Kâzım Akses’in 1945–46 yılları arasında yazdığı ve ilk kez 1947 yılında Prag’da çalınıp, 1991’de Yücelen Dörtlüsü tarafından CD kaydı yapılan



(Hungaraton HCD31522) Birinci Yaylı algılar Dörtlüsü, bestecilikte ilk gençlik ürünlerini verdiği 1. döneminin sonuna rastlar. Bu çalışmada, bestecinin bu eseri, biçim, armoni yapısı, tonal, modal ve makamsal kullanımlar, dokusal yapılar ve yazı tekniğı açılarından, XX. yüzyıl müzik akımları ve besteleme tekniklerine göre karşılaştırmalı ve ayrıntılı bir yöntem ile incelenmektedir.

**BÖLÜM I**  
**NECİL KÂZIM AKSES'İN BİRİNCİ YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ'NÜN**  
**GENEL FORM YAPISI**

**1. BİRİNCİ BÖLÜM: “Allegro”**

Toplam 156 ölçüden oluşmaktadır. Form olarak KLASİK SONAT ALLEGROSU formundadır;

SERİM (EXPOSITION)

GELİŞİM (DEVELOPMENT)

YENİDEN SERİM (REEXPOSITION)

**1.1. Serim:**

[1. ve 64. ölçüle arası]

Giriş (Introduction)

[1. ölçü]

I(A):1. Tema Grubu

[2. ve 41. ölçüler arası]

Köprü

[41. ve 49. ölçüler arası]

II(B):2. Tema Grubu

[49. ve 64. ölçüler arası]

**1.2. Gelişim:**

[64. ve 88. ölçüler arası]

Dönüş Köprüsü

[86. ve 88. ölçüler arası]

**1.3. Yeniden Serim:**

[88. ve 156. ölçüler arası]

Giriş

[88. ve 89. ölçüler arası]

I(A):1. Tema Grubu

[89. ve 126. ölçüler arası]

Köprü

[126. ve 132. ölçüler arası]

II(B):2. Tema Grubu

[132. ve 148. ölçüler arası]

Koda (Coda)

[148. ve 156. ölçüler arası]

## 2. İKİNCİ BÖLÜM: “Allegretto-Andante quasi Adagio”

Toplam 130 ölçüden oluşmaktadır. Bu bölüm form olarak iki bölmeye ayrılır:

**2.1. I. Bölme:** [1. ve 31. ölçüler arası]

“BEŞ BÖLMELİ LIED” biçimindedir;

A B A B A

**2.2. II. Bölme :** [32. ve 130. ölçüler arası]

“ÇİFT FÜG” biçimindedir ve üç ana kısma ayrılır:

1 – Birinci Füg,

2 – İkinci Füg,

3 – Birinci ve İkinci Füg’ ün birlikte duyurulduğu kısım.

1 – BİRİNCİ FÜG: [32. ve 89. ölçüler arası]

SERİM: Dört girişten ibarettir.

Birinci giriş, viyolonsel ile “LA” üzerinden duyurulur. [32. ve 36. ölçüler arası]

İkinci giriş, viyola ile “Mİ” üzerinden duyurulur. [36. ve 41. ölçüler arası]

Ara müzik [41. ve 42. ölçüler arası]

Üçüncü giriş, ikinci keman ile “LA” üzerinden duyurulur. [43. ve 47. ölçüler arası]

Ara müzik [47. ve 50. ölçüler arası]

Dördüncü giriş, birinci keman ile “Mİ” üzerinden duyurulur. [50. ve 55. ölçüler arası]

GELİŞİM: [55. ve 89. ölçüler arası]

Tema, kontrpuan ve stretto (sıkıştırma)’ ların çeşitli yerlerden polimodal olarak duyurulması mevcuttur.

## 2 – İKİNCİ FÜG:

[89. ve 109. ölçüler arası]

Dört giriş ve dört ölçülük kısa bir ara müzikten ibarettir.

Birinci giriş, birinci keman ile “DO” üzerinden duyurulur. [89. ve 94. ölçüler arası]

İkinci giriş, ikinci keman ile “SOL” üzerinden duyurulur. [94. ve 98. ölçüler arası]

Ara müzik [98. ve 100. ölçüler arası]

Üçüncü giriş, viyola ile “DO” üzerinden duyurulur. [100. 104. ölçüler arası]

Dördüncü giriş, viyolonsel ile “SOL” üzerinden duyurulur.[104. ve 109. ölçüler arası]

## 3 – BİRİNCİ VE İKİNCİ FÜG’ÜN BİRLİKTE DUYURULDUĞU KISIM:

Bu kısım “*ÇİFT TEMALİ FÜG*” gibi ele alınmıştır. [113. ve 130. ölçüler arası]

Her iki füğün teması da birlikte duyurulmuş üç girişten ibarettir. Koda gibi de düşünülebilir:

Birinci girişte, birinci keman ile 1. tema “RE” den, viyolonsel ile 2. tema “FA”dan duyurulmuştur. [113. ve 118. ölçüler arası]

İkinci girişte, viyola ile 1. tema “Mİ” den, ikinci keman ile 2. tema “SOL”den duyurulmuştur. [118. ve 123. ölçüler arası]

Ara müzik [123. ve 125. ölçüler arası]

Üçüncü girişte, viyolonsel ile 1. tema “LA” dan, birinci keman ile 2. tema “DO”dan duyurulmuştur. [125. ve 130. ölçüler arası]

Bu kısımda temaların başlangıç notalarına bakarsak bir paralelliğin varlığı gözlemlenebilir.

### 3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: “Allegro con fuoco”

Toplam 382 ölçüden oluşmaktadır. Form olarak “YEDİ BÖLMELİ RONDO”dur.

A B A C A B A

**A – 1. BÖLME.**

[1. ve 68. ölçüler arası]

**B – 2. BÖLME.**

[68. ve 99. ölçüler arası]

**A – 3. BÖLME.**

[99. ve 155. ölçüler arası]

**C – 4. BÖLME.**

[155. ve 227. ölçüler arası]

**A – 5. BÖLME.**

[227. ve 294. ölçüler arası]

**B – 6. BÖLME.**

[294. ve 325. ölçüler arası]

**A – 7. BÖLME.**

[325. ve 382. ölçüler arası]

## BÖLÜM II

### ESERİN AYRINTILI FORM ANALİZİ

#### 1. BİRİNCİ BÖLÜM: “Allegro”

Toplam 156 ölçüden oluşmaktadır. Form olarak SONAT ALLEGROSU’ dur: SERİM, GELİŞİM ve YENİDEN SERİM.

##### 1.1. Serim

Serim bölmesi 1. ve 64. ölçüleri kapsar. Serimin 1. ve 41. ölçüleri (1. ölçü giriş olacak şekilde) arasını I. Tema Grubu, 41. ve 49. ölçüleri arasını Köprü, 49. ve 64. ölçüleri arasını da II. Tema Grubu oluşturur.

#### I. TEMA GRUBU

Tema Grubu (1–41) iki bölmeye ayrılır. Bu iki bölme A ve B şeklinde kodlanırsa, A’nın 1 ve 25. ölçüler arasını, B’nin de 26. ve 48. ölçüler arasını kapsadığı görülür. Daha da ayrıntılı bakıldığında A’nın kendi içinde üç bölmeye (a, b, a şeklinde) ayrıldığı görülür. B bölmesi için ise iki yaklaşım üzerinde düşünmek gerekebilir:

Birinci yaklaşım: 26. ve 41. ölçüler arasında üç bölme (c<sub>1</sub>, d, c<sub>2</sub> veya c, d, e şeklinde) olduğu varsayıp, 41. ve 48. ölçüler arası II. Tema Grubuna geçiş köprüsü olarak (45. ölçüdeki renk değişikliği ipucundan yararlanarak) kabul edilebilir. (Şekil1)

İkinci yaklaşım ise şöyle olabilir: 26. ve 36. ölçüler arasının iki bölmeye (c, d şeklinde) ayrılıp, 36. ve 48. ölçüler arasının ya daha önceki gibi c<sub>2</sub> veya e diye başka bir bölme oluşturduğu, ya da II. Tema Grubuna geçiş köprüsünün olduğu gibi 36. ölçüden başlayıp 48. ölçüye kadar sürdüğü düşüncesi kabul edilebilir. (Şekil 2)

## II. TEMA GRUBU

Bu grup için de iki yaklaşım üzerinde düşünülebilir:

Birinci yaklaşım: II. Tema Grubu, koda ile beraber 49. ve 64. ölçüler arasındadır. (63. ölçünün sonuna kadar) II. Tema Grubunu üç bölmeye ayrıldığı görülür. Bu bölmeler A<sub>1</sub>, B ve A<sub>2</sub> diye kodlandığında, A<sub>1</sub>'nin 49. ve 53. ölçüler arasını, B'nin 53. ve 56. ölçüler arasını, tekrar gelen A<sub>2</sub>'nin 57. ve 60. ölçüler arasını, koda'nın da 61. ve 63. ölçüleri kapsadığı görülür. (İlk A<sub>1</sub>' da ve B' de 1. kemanda duyulan solo partisinin yerini, yeni gelen A<sub>2</sub>' da viyolonsel alır.) Daha ayrıntılı bakıldığında her üç bölmenin de kendi içlerinde ikişer bölmeye ayrıldığı görülür:

A<sub>1</sub> (49–53) a<sub>1</sub> ve a<sub>2</sub> şeklinde, B (53–56) a<sub>3</sub> ve b şeklinde, A<sub>2</sub> ise (57–60) a<sub>4</sub> ve a<sub>5</sub> şeklinde duyulur, ardından da koda (61–63) gelir. (Şekil 3)

İkinci yaklaşım: Bu ikinci bakış açısında II. Tema Grubu'nun iki ana bölmeye ayrıldığı görülür. Bu bölmeler A<sub>1</sub> ve A<sub>2</sub> diye kodlanırsa, A<sub>1</sub>'nin 49. ve 56. ölçüler arasını, A<sub>2</sub>'nin ise 57. ve 63. ölçüler arasını kapsadığı görülür. Birinci yaklaşımdaki kendi içlerinde ikişer bölmeye ayrılan büyük bölmeler, bu sefer üçer bölmeye ayrılır; yani, daha önce A<sub>1</sub> (2+2), B (2+2), A<sub>2</sub> (2+2) ve koda (3 ölçü) olan biçim, ikinci yaklaşımda A<sub>1</sub> (2+2+4) ve B (2+2+3) şekline dönüşür. Böylece birinci yaklaşımda, A<sub>2</sub>'dan sonraki üç ölçülük koda alt kesiti, bu yaklaşımda A<sub>2</sub>'nin son bölümü olarak kabul edilir. İkinci yaklaşımdaki bölmelerin (A<sub>1</sub> ve A<sub>2</sub>) iç bölünmeleri de küçük harflerle kodlanırsa; A<sub>1</sub> (49–56) a<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>, a<sub>3</sub> ve A<sub>2</sub> (57–63) a<sub>4</sub>, a<sub>5</sub>, a<sub>6</sub> şekli ortaya çıkar. (Şekil 4)

### 1.2. Gelişim

64. ölçüde Gelişim başlar ve 87. ölçünün sonunda biter. Bu bölümü de iki yaklaşımla kesitlere ayırmak mümkündür:

Birinci yaklaşım: 1. kesit 64. ve 67. ölçüler, 2. kesit 68. ve 70. ölçüler, 3. kesit 71. ve 75. ölçüler, 4. kesit 76. ve 78. ölçüler (Bu kesit de kendi içinde birer ölçülük iki küçük bölmeye ayrılır), 5. kesit 79. ve 80. ölçüler, 6. kesit 81. ve 85. ölçüler, 7. kesit de 86. ve 87. ölçüler arasını kapsar. Yalnız bu yaklaşımda 7. kesit, Yeniden Serim'e hazırlayıcı bir köprü olarak değerlendirilebilir. Bu durumda birinci yaklaşıma göre "Gelişim yedi kesitten ya da altı kesit ve bir köprüden oluşur." denilebilir. (Şekil 5)

İkinci yaklaşım: 1. kesit 64. ve 67. ölçüler, 2. kesit 68. ve 70. ölçüler, 3. kesit 71. ve 75. ölçüler, 4. kesit 76. ve 78. ölçüler (diğerindeki gibi), 5. kesit 79. ve 80. ölçüler, 6. kesit 81. ve 83. ölçüler, köprü 84. ve 87. ölçüler arasını kapsar. Köprünün birinci adımını 84. ve 85. ölçüler, ikinci adımını da 86. ve 87. ölçüler arasını kapsar. (Şekil 6)

### **1.3. Yeniden Serim**

88. ölçüde başlayan Yeniden Serim, BİRİNCİ BÖLÜM' ün sonu olan 156. ölçüye kadar olan altkesiti kapsar.

Bu bölmede de tıpkı Serim' de olduğu gibi I. ve II. Tema Grupları yer alır. Yalnız, Serim' deki "FA" Pentatonik dizi materyali ile gelen II. Tema Grubu, Yeniden Serim' de "DO" Pentatonik dizisi üzerinde gelir.

I. Tema Grubu 88. ve 131. ölçüler, II Tema Grubu ise 132. ve 147. ölçüler arasını kapsar. 148. ölçüde KODA başlar ve 156. ölçüde son bulur.

#### **I. TEMA GRUBU**

Bu grup A ve B olarak iki ana bölmeye ayrılır. A bölmesi 88. ve 110. ölçüler, B bölmesi ise 111. ve 131. ölçüler arasını kapsar. A bölmesi kendi içinde a, b, ve a şeklinde üç bölmeye ayrılır; a 88. ve 96. ölçüler, b 97. ve 102. ölçüler, tekrar gelen a



ise 103. ve 110. ölçüler arasındadır. B bölmesi ise tıpkı Serim' de olduğu gibi iki yaklaşımda değerlendirilebilir:

Birinci yaklaşım: B bölmesi,  $c_1$ ,  $d$ ,  $c_2(e)$  ve köprü biçimindedir. Bu durumda  $c_1$  111.ve 114. ölçüler,  $d$  115. ve 120. ölçüler,  $c_2(e)$  121. ve 125. ölçüler, köprü altkesiti ise 126. ve 131. ölçüler arasını kapsar. (Şekil 7)

İkinci yaklaşım: Bu yaklaşımda B bölmesi,  $c_1$ ,  $d$ , [ $c_2(e)$  ya da köprü] şeklinde olup,  $c_1$  111. ve 114. ölçüler,  $d$  115. ve 120. ölçüler, [ $c_2(e)$  ya da köprü] ise 121. ve 131. ölçüler arasını kapsar. (Şekil 8)

## II. TEMA GRUBU

II. Tema Grubu (132–147) da tıpkı Serim' de olduğu gibi iki yaklaşımda değerlendirilebilir:

Birinci yaklaşım: Bu yaklaşımda II. Tema Grubu kendi içinde  $A_1$ ,  $B$  ve  $A_2$  şeklinde üç ana bölmeye ayrılır. Her bir bölme de kendi içinde ikişer bölmeye ayrılır;  $A_1$  ( $a_1$ ,  $a_2$ ),  $B$  ( $a_3$ ,  $b$ ),  $A_2$  ( $a_4$ ,  $a_5$ ) biçimindedir. Bu durumda  $a_1$ , 132. ve 133. ölçüler,  $a_2$ , 134. ve 136. ölçüler,  $a_3$ , 136. ve 137. ölçüler,  $b$ , 138. ve 139. ölçüler,  $a_4$ , 140. ve 142. ölçüler,  $a_5$  ise 142. ve 144. ölçüler arasını kapsar. Koda 144. ve 147. ölçüler arasındadır. (Şekil 9)

İkinci yaklaşım: II. Tema Grubu  $A_1$  ve  $A_2$  şeklinde iki ana bölmeye ayrılır.  $A_1$  (132–139) kendi içinde  $a_1$ ,  $a_2$ ,  $a_3$ ,  $A_2$ (140–147) ise kendi içinde  $a_4$ ,  $a_5$ ,  $a_6$  şeklinde üç bölmeye ayrılır. (Şekil 10)

## KODA

Birinci Bölüm'ün Koda'sı 148. ölçüde başlar ve beş "codetta" ile 156. ölçüde biter:

1. “codetta” 148. ve 149. ölçüler, 2. “codetta” 149. ve 150. ölçüler, 3. “codetta” 150. ve 152. ölçüler, 4. “codetta” 152. ve 154. ölçüler, 5. “codetta” ise 155. ve 156. ölçüler arasındadır. Aslında bu “codetta”ları kesin sınırlarla göstermek mümkün değildir, çünkü biri bitmeden diğeri başlayan, iç içe geçmiş tematik yapılardan oluşmaktadırlar. (Şekil 11)

## 2. İKİNCİ BÖLÜM: “Allegretto – Andante quasi Adagio”

Toplam 130 ölçüden oluşan ve form olarak iki bölmeye ayrılan bir bölümdür.

### 2.1. I. Bölme

1.ve 31. ölçüler arasında yer alan birinci bölme, “BEŞ BÖLMELİ LIED” formundadır:

A B A B A

“1. ve 4. ölçüler arası A,  
5. ve 15. ölçüler arası B,  
15. ve 18. ölçüler arası A,  
19. ve 24. ölçüler arası B,  
25. ve 31. ölçüler arası A” şeklindedir.

Buradaki B bölmesi, 4. bölme olarak tekrarlanırken, makam değişimine uğratılır ve bünyesinde art arda gelen makamsal modülasyonlar bulunmaktadır.

*“...Beş bölmeli Lied biçimlerinin doğuşu üç bölmelilerin bölmelerinin tekrarlarıyla doğal olarak ortaya çıkmaktadır....” (Usmanbaş, 1974, sf. 55)*

*“...Üç Bölmeli Lied biçiminden başlayıp gerçek beş bölmeli biçime varıncaya dek geçen aşamalarda asıl konu II. Bölmenin tekrarı ya da değişikliği ile III. Bölme ile V. Bölmenin gelişidir....Bu aşamada II. Bölme, tekrarında (IV. Bölme olarak) ton değiştirir; gidilen tonlar yakın tonlardır. Fakat beş bölmeli biçimin temeli atılmıştır...” (Usmanbaş, 1974, sf.56)*

“...Beş bölmeli Lied biçimi 17. ve 18. Yüzyıllarda kullanılan “rondeau” ile yakın ilişki göstermektedir. Bu biçim daha sonra “rondo” biçimine doğru gelişecektir...” (Usmanbaş, 1974, sf. 57)

Bu bölmenin (B) sonu, sekizlik üçlemelerle kromatik bir yürüyüş yapan akorlar sayesinde, üçüncü kez gelen (5. bölme) A bölmesini hazırlayan bir köprüye dönüşür. Buradaki Lied formu Füg’ ün Prelüd’ ü olarak düşünülebilir, ancak gelenekten farklı olarak Prelüd’ ün “son notası”, Füg’ ün “ilk notası” olmaktadır.

## 2.2. II. Bölme

32. ve 130. ölçüler arasında yer alan ikinci bölme, “ÇİFT FÜG” formundadır. (Şekil 12) Bu bölme üç ana kısma ayrılır:

- 1-Birinci Füg,
- 2-İkinci Füg,
- 3-Birinci ve İkinci Füg Birlikte.

### 1 – Birinci Füg

32. ve 89. ölçüler arasında yer alır. Bir “SERİM” bir de “GELİŞİM” olmak üzere iki bölmeden oluşur.

#### SERİM:

Dört girişten ibarettir.32. ve 55. ölçüler arasında yer alır:

1-KONU (SUJET): Viyolonsel ile “LA” üzerinden giriş yapan KONU 32. ölçüden başlar ve 36. ölçünün 3. zamanında son bulur.

2-CEVAP (REPNSE): Viyola ile “Mİ” üzerinden gelir. 36. ölçünün 3. zamanında başlayıp, 41. ölçünün ilk zamanında biter. Yani KONU’nun aynısını bir Tam Beşli yukarıdan verir. Bu esnada 36. ölçünün 3. zamanında KONU’yu bitiren

viyolonsel partisi, hiç durmadan KARŞI KONU (CONTRESUJET) ile (Kontrpuantik bir tema ile) CEVAP' ı duyuran viyolaya eşlik eder.

ARA MÜZİK (DIVERTISSEMENT): 41. ölçüden 42. ölçünün sonuna kadar, viyolonsel ve viyola ile devam eder.

3-KONU: 2. keman ile 1. KONU'nun bir oktav yukarısı, CEVAP'ın da bir Tam Dörtlü yukarısı "LA" sesi üzerinden gelir. 43. ölçünün 1. zamanın da başlar ve 47. ölçünün 3. zamanında biter. Bu esnada ona KARŞI KONU ile eşlik eden parti viyolonseldir.

ARA MÜZİK: Bu üç parti, 47. ölçünün 3. zamanından itibaren 50. ölçünün 3. zamanına kadar serbest kontrpuanla yürümeye devam ederler.

4-CEVAP: 1. keman 50. ölçünün 3. zamanında 2-CEVAP'ın bir oktav yukarısı, 3-KONU' nun da bir Tam Beşli yukarısı "MI" üzerinden CEVAP' a giriş yapar ve 55. ölçünün ilk zamanında bitirir. Bu esnada ona KARŞI KONU ile eşlik yapan parti 2. kemandır. Diğer iki parti (viyola ile viyolonsel) serbest kontrpuan ile eşlik yaparlar.

Böylece 55. ölçünün ilk zamanında "SERİM" bölmesi tamamlanmış olur.

### GELİŞİM:

55. ve 89. ölçüler arasındadır. Tüm partiler serbest kontrpuan ile bir buçuk ölçülük bir ARA MÜZİK yaparak 55. ölçünün 1. zamanında GELİŞİM bölmesini başlatırlar.

59. ölçünün 3. zamanında 2. keman ile "RE" üzerinden bir CEVAP girer. (Buna CEVAP denmesinin nedeni, daha sonra 64. ölçüde, bir Tam Beşli aşağıdan temanın duyurulmasına dayandırılabilir.), fakat bu CEVAP 2. keman ile yürümez, 61. ölçünün ilk zamanında CEVAP' ı 1. keman 2. kemandan devralır ve 64. ölçünün

ilk zamanında bitirir. Bu esnada KARŞI KONU olarak eşlik eden parti viyolonselidir. Diğer partiler serbest kontrpuan eşliği yaparlar.

64. ölçünün ilk zamanında, 1.- 2. kemanlar ve viyolonsel, serbest kontrpuan ile 67. ölçünün 3. zamanına kadar ARA MÜZİK yaparlar. Burada suskun olan viyola “SOL” üzerinden KONU’yu duyurur. KONU 72. ölçünün ilk zamanında son bulur. Bu sırada KARŞI KONU olarak 2. keman görevlidir. Diğer iki parti serbest kontrpuan yaparlar.

72. ölçü boyunca tüm partiler kısa bir ARA MÜZİK yaptıktan sonra 73. ölçünün ilk zamanında “FA#” üzerinde tema viyolonsel ile duyurulur ve 77. ölçünün 3. zamanında son bulur. Bu esnada viyola, tema boyunca serbest kontrpuan yaparken 2. keman, 73. ölçünün ilk zamanından 74. ölçünün 2. zamanına kadar KARŞI KONU’yu eksik duyurup daha sonra serbest kontrpuana devam eder. 1. keman 74. ölçünün 3. zamanında başlayıp, 75. ölçünün 3. zamanını da kapsayan bir STRETTO yapıp, daha sonra serbest kontrpuan ile eşliğe devam eder.

77. ölçünün 3. zamanında 2. keman, “SOL#” üzerinden temayı duyurur ve 82. ölçünün ilk zamanında bitirir. Bu esnada diğer üç parti, bir buçuk ölçü boyunca serbest kontrpuan ile eşlik yapar ve viyola, 78. ölçünün yarısında susup, 79. ölçünün başından 80. ölçünün ilk zamanının sonuna dek bir STRETTO yapar. Daha sonra, 81. ölçünün ilk yarısına kadar serbest kontrpuan sürdürür. Viyolonsel serbest kontrpuan ile eşlik yapıp, 79. ölçüde susar. 1. keman da serbest kontrpuanı sürdürüp 80. ölçüde susar ve 81. ölçünün 2. zamanında başlayıp 82. ölçünün 3. zamanında biten bir STRETTO daha yapar.

Tüm partiler 82. ölçüde serbest kontrpuan ile ARA MÜZİK’ e girerler ve 85. ölçünün 3. zamanında başlayan ünison yürüyüşle 87. ölçünün 3. zamanında bitirirler. 87. ölçüde 1. keman partisi, sanki 2.FÜĞ’ ü hazırlayan bir KÖPRÜ niteliği taşır. Sırasıyla 2. keman ve viyola serbest girişler yaptıktan sonra, 1. keman 89. ölçüde susar.

## 2 – İkinci Füg

89. ile 113. ölçüler arındadır. 89. ölçünün 4. zamanında tüm partiler birlikte başlar (Dört onaltılıklarla). Burada başlayan İKİNCİ FÜG' dür.

1-KONU: 89. ölçünün 4. zamanında, "DO" üzerinde 1. kemandu duyurulup, 94. ölçünün 1. zamanında son bulur. KARŞI KONU 2. kemandadır ve diğere iki parti de serbest kontrpuan yaparlar.

2-CEVAP: 2. keman ile 94. ölçünün 2. zamanında başlar ve 98. ölçünün 3. zamanında biter. Bu sefer KARŞI KONU 1. keman ile duyurulur. Diğere iki parti serbest kontrpuan yaparlar.

ARA MÜZİK: 98. ölçünün 4. zamanından 100. ölçünün ilk zamanının sonuna kadar yer alır.

3-KONU: 100. ölçünün 2. zamanında, viyola ile "DO" üzerinden başlar ve 104. ölçünün 3. zamanında biter. Viyolonsel 100. ölçünün 3. zamanından itibaren KARŞI KONU olarak eşlik eder. 1. ve 2. kemanlar serbest kontrpuanı sürdürürler.

4-CEVAP: 104. ölçünün 4. zamanında, viyolonsel "SOL" üzerinden CEVAP' a girer ve 109. ölçünün 1. zamanında bitirir. KARŞI KONU olarak viyola, 105. ölçünün ilk zamanından itibaren eşlik eder. Diğere iki parti serbest kontrpuan yaparlar.

109. ölçüden 112. ölçünün sonuna kadar bir ARA MÜZİK bulunmaktadır. Bu esnada, viyola serbest kontrpuana devam ederken 1. keman, serbest kontrpuana 110. ölçünün 3. zamanında başlar. Bu durumda görüldüğü gibi, 110. ölçünün ikinci yarısından 112. ölçünün sonuna kadar, 1. keman ile viyola iki sesli kontrpuan yaparlar.

Buraya kadar yapılan incelemeye göre, BİRİNCİ FÜG ile İKİNCİ FÜG arasında şu tarz farklar gözlenebilir:

BİRİNCİ FÜG’ de KONU-CEVAP-KONU-CEVAP sırası, kalından inceye doğru (Bas-Tenor-Alto-Soprano şeklinde) iken, İKİNCİ FÜG’ de ise bu sıra tam tersi, inceden kalına doğrudur (Soprano-Alto-Tenor-Bas şeklinde). Ayrıca, BİRİNCİ FÜG’ de iki bölme (SERİM ve GELİŞİM) yer alırken, İKİNCİ FÜG’ sadece tek bölmelik bir SERİM’ den ibarettir. Bunun yanında, BİRİNCİ FÜG’ ün KONU-CEVAP girişleri tek partiden dört partiye doğru sırayla duyurulurken, İKİNCİ FÜG’ de ise SERİM bölmesi boyunca tüm partiler çalmaktadır.

### 3 – Birinci ve İkinci Füg Birlikte

Bu bölüm 113. ölçü ile 130. ölçü arasında yer alır. 113. ölçünün başında BİRİNCİ FÜG’ ün KONU’ su “RE” üzerinden 1. keman ile, 4. zamanında ise İKİNCİ FÜG’ ün KONU’ su “FA” üzerinden viyolonsel ile giriş yapar. 2. keman ve viyola KONU partilerine serbest kontrpuan ile eşlik yaparlar. BİRİNCİ FÜG KONU’ su 117. ölçünün 3. zamanında, İKİNCİ FÜG KONU’ su ise 118. ölçünün 1. zamanında son bulur.

Bu KONU’nun bitişiyle aynı anda (118. ölçünün 1. zamanında) BİRİNCİ FÜG KONU’ su “Mİ” üzerinden viyola ile giriş yapar. Hemen ardından İKİNCİ FÜG KONU’ su, 118. ölçünün 4. zamanında 2. keman ile giriş yapar. BİRİNCİ FÜG KONU’ su 122. ölçünün 3. zamanında son bulurken, İKİNCİ FÜG KONU’ su ise 123. ölçünün 1. zamanında son bulur. Daha önce konuları duyuran 1. keman ile viyolonsel partileri, bu sefer serbest kontrpuan ile eşlik yaparlar.

Tüm partiler 123. ölçüde ARA MÜZİK’ e girerler ve bu, 125. ölçünün ortasına kadar sürer.

125. ölçünün 3. zamanında BİRİNCİ FÜG KONU’ su, “LA” üzerinden viyolonsel ile 126. ölçünün ikinci zamanında da İKİNCİ FÜG KONU ‘su “DO”

üzerinden 1. keman ile duyurulur. Her iki KONU da 130. ölçünün 1. zamanında son bulur. Diğer iki parti serbest kontrpuan ile eşlik yapar.

Yukarıdaki incelemeler göz önüne alındığında, bu bölümün biçimsel özellikleri genel olarak şöyle sıralanabilir:

1) Bu bölüm ÇİFT TEMALI FÜG olarak ele alınmıştır.

2) KONU'lar dışındaki ikincil partiler, KARŞI KONU' lar yerine tamamen serbest kontrpuanlarla işlenmiştir. Bu durum gösterir ki, bu bölüm de KARŞI KONU mevcut değildir.

3) Önceki bölümleri SERİM'lerindeki gibi dört değil, üç girişten oluşmaktadır.

4) Bu üç girişte de TEMA'lar zaten Beşliden CEVAP'ları ile gelmemekte, ama bir benzetme yapılırsa TEMA'lar, bu bölüm boyunca, sanki IV – V – I (Tam Kadans) görüntüsü sergilemektedir. Ayrıntılı bakılırsa; BİRİNCİ FÜG' e göre 113. ölçüden 118. ölçüye kadar bir "RE" Mod'u (ALTÇEKEN), 118. ölçüden 122. ölçüye kadar bir "Mİ" Mod'u (ÇEKEN), ve 125. ölçüden 130. ölçüye kadar (son altı ölçü boyunca) bir "LA" Mod'u (EKSEN) mevcuttur. Buna benzer şekilde, İKİNCİ FÜG' e göre , 113. ölçüden 118. ölçüye kadar bir "FA" Mod'u (ALTÇEKEN), 118. ölçüden 123. ölçüye kadar bir "SOL" Mod'u (ÇEKEN) ve 126. ölçüden 130. ölçüye kadar da (son beş ölçü boyunca) bir "DO" Mod'u (EKSEN) hissedilmektedir. Bu durum, ilk bakışta şekil olarak ÇİFT TEMALI bir FÜG' ün SERİM' si görünümünü verse de aslında teknik olarak, (ÇİFT FÜG' ün bulunduğu, CEVAP'ların ve KARŞI KONU'ların bulunmayışı göz önüne alınarak ve de [IV – V – I] kadans bağlantısının bitirici etkisiyle) daha çok bir "KODA" hissini vermektedir.

5) Yukarıda görüldüğü gibi, İKİNCİ FÜG' ün TEMA' ları, BİRİNCİ FÜG' ün TEMA' larına, yerine göre bir Küçük Üçlü yukarıdan ya da bir Büyük Altılı aşağıdan paralel yürümektedir. Bu iki füg temaları birbirlerine "çevirme kontrpuanı"



teknikiyle dönüşümlü olarak eşlik ederler. Bu üç giriş sıralamasında ortaya çıkan tablo şöyledir:

BİRİNCİ FÜG'de:	Soprano (re)	Tenor (mi)	Bas (la)
İKİNCİ FÜG'de:	Bas (fa)	Alto (sol)	Soprano (do)
	IV	V	I

6) BİRİNCİ FÜG ile aynı anda bitebilmek için, İKİNCİ FÜG TEMA'sını tamamlamadan (sonuna kadar duyurmaksızın) bitirir.

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: “Allegro con fuoco”

Toplam 382 ölçüden oluşmaktadır. form olarak “YEDİ BÖLMELİ RONDO” dur.

A B A C A B A

### 3.1. I. Bölme-A

1. ve 68. ölçüler arasında yer alır. Bu bölme kendi içinde 7 ana kesite ayrılır. Her kesit de kendi içlerinde daha küçük alt kesitlere ayrılırlar.

1-a <sub>1</sub>	[1. ve 9. ölçüler arasındadır. (3+3+2)]
2-b	[9. ve 18. ölçüler arasındadır. (4+2+3)]
3-a <sub>2</sub>	[18. ve 29. ölçüler arasındadır. (5{3+2}+2+4)]
4-c	[29. ve 41. ölçüler arasındadır. (2+5+2+3)]
5-d <sub>1</sub>	[41. ve 50. ölçüler arasındadır. (6+3)]
6-d <sub>2</sub>	[50. ve 58. ölçüler arasındadır. (6+2)]
7-e	[58. ve 68. ölçüler arasındadır. (6{2+2+2}+4{2+2})]

1. BÖLME A' ya form olarak bakıldığında, içindeki kesitlerin ölçü sayılarının eşitsizlikleri nedeniyle, asimetrik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. (Şekil 13). 1. ölçünün ilk zamanının ikinci yarısında, a<sub>1</sub> teması tutti ve ünison olarak Do#'den başlar ve 6. ölçünün sonunda Sib minör akorunda karar verir. Daha sonra iki ölçülük bir köprü ile 9. ölçüde b' ye geçer. Bu kesit 9. ve 18. ölçüler arasındadır. 18. ölçüde 3. kesit a<sub>2</sub> tutti ve ünison olarak Re' den başlar, 28. ölçünün sonunda biter. Son 4 ölçülük alt kesit c kesitine geçiş köprüsü niteliğindedir. 29. ölçüde başlayan c 40. ölçünün sonunda biter. Bu kesit ikiye ayrılır. Birinci alt kesit 29. ve 36. ölçüler arasındaki bölgedir (2+5). 31. ölçüden 35. ölçünün sonuna kadar her ölçü, adım adım yükseliş gösteren "sekvens" bir yapıdadır. 36. ve 41. ölçüler arasındaki alt kesit de (2+3) ilk iki ölçü (36–37) b' yi anımsatır. Kalan üç ölçü (38–40) ise d<sub>1</sub> kesitine geçiş köprüsü niteliğindedir. 41. ölçünün ikinci yarısında d<sub>1</sub> başlar ve 50. ölçünün ilk

zamanında biter. Ardından, 50. ölçünün ikinci yarısından d<sub>2</sub> başlar ve 58. ölçüye kadar devam eder.

d<sub>1</sub> ve d<sub>2</sub> kesitleri kontrpuantik stildedir. (Şekil 14) Her iki kesitte de ikişer parti ana temayı, iç içe geçmiş dokuyla, “kanonik” bir yapıda duyururlar. Bu kesitlerde bulunan tema altı ölçülük bir uzunluğa sahiptir. Bu altı ölçünün ikinci yarısı, eserin 2. BÖLÜM’ ündeki 1. FÜG’ ün KONU’ sunun başını anımsatır. Bu anımsatma daha çok ritmik yapıdan kaynaklanır. Temanın duyurulduğu partiler dışındakiler eşlik niteliğindedir. d<sub>1</sub>’ de ana tema 41. ölçünün ikinci zamanında viyolonsel ile Sib sesinden giriş yapar. Hemen ardından 42. ölçünün ikinci zamanında 1. keman Fa’ dan giriş yapar. Viyolonsel temayı 46. ölçünün birinci zamanında bitirirken, Ardından üç ölçülük (47–49) bir ara müzik ile 50. ölçüde d<sub>2</sub>’ ye geçilir. Burada tema 50. ölçünün ikinci zamanında, 2. kemanın Solb sesinden giriş yapması ile duyurulur. Hemen ardından 51. ölçünün ikinci zamanında viyola, Reb’ den temaya giriş yapar. 2. keman temayı 55. ölçünün ilk zamanında bitirirken Daha sonra iki ölçülük (56–57) bir köprü ile 58. ölçüde e kesitine geçilir. Bu kesitin ilk altı ölçülük alt kesiti akor bloklarıyla dokunmuştur. Geri kalan dört ölçülük (64–67) alt kesit 2. BÖLME B’ ye geçiş köprüsü niteliğindedir.

### 3.2. II. Bölme-B

68. ölçünün başından başlayıp 99. ölçünün ilk zamanında biter. Bu bölme ölçü sayılarının dizilimi bakımından simetrik bir yapıya sahiptir. (Şekil 15) Kendi içinde 4 ana kesite ayrılır.

1-a1	[68. ve 76. ölçüler arasındadır. (4+4)]
2-b1	[76. ve 84. ölçüler arasındadır. (4+4)]
3-a2	[84. ve 92. ölçüler arasındadır. (4+4)]
4-b2	[92. ve 99. ölçüler arasındadır. (4+4)]

68. ölçüde a<sub>1</sub> başlar ve 75. ölçünün sonunda biter. 76. ölçüde b<sub>1</sub> başlar ve 83. ölçünün sonunda biter. 84. ölçüde a<sub>2</sub> başlar ve 91. ölçünün sonunda biter. 92. ölçüde b<sub>2</sub> başlar ve 99. ölçünün ilk zamanında biter, çünkü hemen ardından, aynı ölçü içinde 3. BÖLME-A gelecektir.

Bu bölme baştan sona “Re# Eolyen (Hüseynî)” dizisi üzerine kurulu bir temadan oluşur. Temayı 68. ve 84. ölçüler arasında viyola, 84. ve 99. ölçüler arasında ise viyolonsel duyurur. Diğer partiler eşlik niteliğindedir.

### 3.3. III. Bölme-A

99. ölçünün ilk zamanının ikinci dörtlüğünde başlayan bölme 154. ölçünün ilk zamanında son bulur. (Şekil 16) Bu bölme de kendi içinde “asimetrik” 5 ana kesite ayrılır.

1-a <sub>1</sub>	[99. ve 113. ölçüler arasındadır. (8+6{2+2+2})]
2-b <sub>1</sub>	[113. ve 122. ölçüler arasındadır. (4+2+3)]
3-a <sub>2</sub>	[122. ve 133. ölçüler arasındadır. (5+2+4)]
4-c	[133. ve 140. ölçüler arasındadır. (2+5)]
5-b <sub>2</sub> ya da d	[140. ve 155. ölçüler arasındadır. (4+3+4+4)]

99. ölçünün ilk zamanının ikinci dörtlüğünde başlayan a<sub>1</sub> 112. ölçünün sonunda biter. 8+6 şeklinde iki kısma ayrılır. İlk sekiz ölçüde, yani 99. ve 107. ölçüler arasında, sanki bir “füg” ün “serim” bölmesini andıran girişlerle kontrpuantik bir yazı tekniği gözlemlenir.

99. ölçünün birinci zamanının ikinci yarısında viyolonsel ile viyola, Do# sesinden ünison olarak temaya giriş yaparlar ve 101. ölçünün ilk zamanında bitirirler.

Viyola serbest kontrpuana devam ederken viyolonsel, 101. ölçüde Fa# sesinden giriş yapan 2. keman ile temayı ünison olarak duyurmaya devam eder. 103. ölçünün ilk zamanının ikinci yarısında, viyola ve 2. keman serbest kontrpuan ile yürürken viyolonsel, Si sesinden giriş yapan 1. keman ile temayı tekrar duyurur. Bu üç girişe paralel hareket eden viyolonsel, 105. ölçüde 1. keman ile serbest kontrpuana geçerken, 2. keman ve viyola Do üzerinden temayı başlatırlar. Bu durum 106. ölçünün sonunda biter. (Şekil 17) 107. ve 113. ölçüler arasında a<sub>1</sub> kesitinin ikinci alt kesitini oluşturan altı ölçülük (2+2+2) çıkıcı sekvens bir yapı gözlemlenir. Bu alt kesit b<sub>1</sub> kesitine geçişi sağlayan bir köprü niteliğindedir.

113. ölçüde b<sub>1</sub> başlar ve 122. ölçünün birinci zamanında biter. Bu kesit de kendi içinde 4+2+3 şeklinde üç kısma ayrılır. b<sub>1</sub> biter bitmez, 122. ölçünün ilk zamanını ikinci dörtlüğünde a<sub>2</sub> başlar ve 132. ölçünün sonuna kadar devam eder. a<sub>2</sub> tutti ve ünison olarak Re sesinden giriş yapar. Kendi içinde 5+2+4 şeklinde üç kısma ayrılır. Dört ölçülük son alt kesit c' ye geçiş köprüsü niteliği taşır. Dikkat edilirse 3.BÖLME-A'daki a<sub>2</sub> ile 1. BÖLME-A'daki a<sub>2</sub> tıpatıp aynı yapıdadırlar.

133. ölçüde başlayan c, 139. ölçünün sonunda biter. Toplam yedi ölçüden (2+5) oluşan c'nin son beş ölçüsü, çıkıcı sekvens yapıda, b'ye geçişi sağlayan bir köprü niteliğindedir.

1. BÖLME-A'daki c kesiti, b temasının motifini, toplam on iki ölçülük bünyesinin ortasında, sadece iki ölçü ile anımsatmıştır. Oysa buradaki c' nin sekizinci ölçüsünde (140. ölçü) duyurulan b motifi, devamında on bir ölçü boyunca kullanılarak ve ardına dört ölçülük bir köprü eklenerek yeni bir kesit oluşturulmuştur. 140. ölçüde başlayıp 154. ölçüde biten, 4+3+4+4 şeklinde toplam on beş ölçüden oluşan bu yeni kesite b<sub>2</sub> ya da d denebilir. Bu kesitin de son dört ölçüsü (151–154) 4. BÖLME-C' ye geçiş köprüsü niteliğindedir. Görüldüğü gibi, 1. BÖLME-A' nın c' si ile 3. BÖLME-A' nın c' sinin sadece ilk yedi ölçüleri aynıdır.

### 3.4. IV. Bölme-C

Bu bölme 155. ölçü ile 227. ölçü arasındadır. Diğer tüm bölmelerden farklı olarak bu bölme, kendi içinde üç alt-bölmeye, bu alt-bölmeler de kendi içlerinde kesitlere ayrılırlar. RONDO' yu oluşturan büyük bölme kodlarıyla karıştırılmamaları için, 4. BÖLME-C' deki alt-bölmeler, parantez içinde büyük harflerle belirtilmiştir. (Şekil 18)

<b>1-(A<sub>1</sub>)</b>	[155. ve 176. ölçüler arasındadır. (10+11)]
<b>2-(A<sub>2</sub>)</b>	[176. ve 197. ölçüler arasındadır. (10+11)]
<b>3-(B)</b>	[197. ve 227. ölçüler arasındadır. (10+9+11)]

Daha da ayrıntılı bakılırsa şöyle bir tablo ortaya çıkar:

<b>1-(A<sub>1</sub>)</b>	
1-a <sub>1</sub>	[155. ve 165. ölçüler arasındadır. (5+5)]
2-b <sub>1</sub>	[165. ve 176. ölçüler arasındadır. (4+4+3)]
<b>2-(A<sub>2</sub>)</b>	
1-a <sub>2</sub>	[176. ve 186. ölçüler arasındadır. (5+5)]
2-b <sub>2</sub>	[186. ve 197. ölçüler arasındadır. (4+4+3)]
<b>3-(B)</b>	
1-c <sub>1</sub>	[197. ve 207. ölçüler arasındadır. (4+4+2)]
2-c <sub>2</sub>	[107. ve 216. ölçüler arasındadır. (4+3+2)]
3-d	[216. ve 227. ölçüler arasındadır. (5+6)]

(A<sub>1</sub>)' in a<sub>1</sub>' i 155. ölçüde başlar, 164. ölçünün sonunda biter. 165. ölçüden de b<sub>1</sub> başlayıp, 172. ölçünün ikinci vuruşunda biter. Viyolonsel ile 1. keman ünison olarak, “Fa İyonyen” dizisinde başlayan ama “Lab Frigyen” gibi biten çok modlu bir temayı (A<sub>1</sub>) alt-bölmesi boyunca duyururlar. Diğer partiler dörtlük üçlemelerle eşlik yaparlar. 172. ölçünün ikinci vuruşunda Lab'de biten temadan sonra, 173. ve 176. ölçüler arasında üç ölçülük (A<sub>2</sub>) alt-bölmesine geçiş köprüsü gelir. (A<sub>2</sub>)' nin a<sub>2</sub>' si 176. ölçüde başlar ve 185. ölçünün sonunda biter. 186. ölçüde de b<sub>2</sub> başlar, o da 196. ölçünün sonunda biter. Burada da viyolonsel ile 1. keman eşlik görevini devralıp, temayı duyurma görevini 2. keman ile viyolaya bırakırlar. (A<sub>2</sub>)' yi oluşturan tema (A<sub>1</sub>) ile aynıdır, fakat bu sefer Lab İyonyen dizisinde başlayıp, Do Frigyen ile 193. ölçünün ikinci vuruşunda biter. 194. ölçüden başlayıp 196. ölçünün sonuna kadar süren kesit (B)' ye geçiş köprüsüdür.

(B) alt-bölmesi üç kesitten oluşur. 197. ölçüde başlayan c<sub>1</sub> 206. ölçünün sonunda, 207. ölçüde başlayan c<sub>2</sub> 215. ölçünün sonunda, 216. ölçüde başlayan d ise 226. ölçünün sonunda biter. (B) alt-bölmesinde karakter olarak (A<sub>1</sub>) ve (A<sub>2</sub>)' ye benzeyen farklı bir tema vardır. Bu temayı c<sub>1</sub> kesitinde 1. keman, c<sub>2</sub> kesitinde viyolonsel, d kesitinde ise 1. keman duyurur.

Görüldüğü gibi 4. BÖLME-C form olarak diğer tüm bölmelerden farklıdır. Bunun yanı sıra, bu bölme karakter yapısı, ritmik ve dokusal yapılar açısından da diğer bölmelerle farklılık sergiler.

Rondo'nun 2/2' lik ölçü yapısı bu bölmede 3/2' liğe dönüşür. İki zamanlı basit ölçüden üç zamanlı basit ölçüye geçilir. Genelin dinamizmine karşılık buradaki durağanlık zıtlık yaratır. Ayrıca en önemlisi, C bölmesini oluşturan tema, eserin birinci bölümündeki (Sonat Allegrosu) 2. Tema Grubu temasının genişletilmesi ve farklı dizi kuruluşlarında işlenmesinden oluşur. 2. Tema Grubu'ndaki ölçü yapısı “üç zamanlı bileşik (9/8' lik)” iken, buradaki C bölmesinde “üç zamanlı basit (3/2' lik)” durumdadır. 9/8' likteki, bir zamanın karşılığı, C bölmesinde 3/2' lik ölçünün tamamı olmuştur.

### 3.5. V. Bölme-A

Tempo I ile 227. ölçüde başlayıp, 293. ölçüde biter. Bu bölme de 1. BÖLME-A ile aynı ölçü sayısına sahiptir ve form olarak da aynıdır. Tıpkı 1. BÖLME-A' daki gibi, kendi içinde 7 ana kesite ayrılır. (Şekil 19)

1-a <sub>1</sub>	[227. ve 235. ölçüler arasındadır. (3+3+2)]
2-b <sub>1</sub>	[235. ve 244. ölçüler arasındadır. (4+2+3)]
3-a <sub>2</sub>	[244. ve 255. ölçüler arasındadır. (5{3+2}+2+4)]
4-c	[255. ve 267. ölçüler arasındadır. (2+5+2+3)]
5-d <sub>1</sub>	[267. ve 276. ölçüler arasındadır. (6+3)]
6-d <sub>2</sub>	[276. ve 284. ölçüler arasındadır. (6+2)]
7-e	[284. ve 294. ölçüler arasındadır. (6{2+2+2}+4{2+2})]

1. BÖLME-A' daki c teması “La” sesinde, 5. BÖLME-A' daki c teması ise “Mi” sesinde karar verir. Buna bağlı olarak d<sub>1</sub> ve d<sub>2</sub>' deki kontrapunktal temalar da farklı seslerden giriş yaparlar. (Şekil 14)

1. BÖLME-A bünyesindeki d<sub>1</sub> ve d<sub>2</sub> temalarının girişleri sırasıyla şu şekilde olur:

d<sub>1</sub>-1. giriş, viyolonsel ile “Sib” sesinden,

d<sub>1</sub>-2. giriş, 1. keman ile “Fa” sesinden,

d<sub>2</sub>-1. giriş, 2. keman ile “Solb” sesinden,

d<sub>2</sub>-2. giriş, viyola ile “Reb” sesinden.



Bunlardan farklı olarak, 5. BÖLME-A' ya ait d<sub>1</sub> ve d<sub>2</sub>' deki temalar ise sırasıyla şu seslerden giriş yaparlar:

d<sub>1</sub>-1. giriş, viyolonsel ile "Fa" sesinden,

d<sub>1</sub>-2. giriş, 1. keman ile "Do" sesinden,

d<sub>2</sub>-1. giriş, 2. keman ile "Do#" sesinden ve

d<sub>2</sub>-2. giriş, viyola ile "Lab" sesinden.

Aynı şekilde e kesitlerinin teması, 1. BÖLME-A' da "Mib" sesinde, 5.BÖLME-A' da ise "Sib" sesinde karar verir.

Görüldüğü gibi ritmik, ezgisel ve dokusal yapılarla beraber, form olarak da aynı olan 1. ve 5. bölmelerdeki A' lar, bünyelerindeki c kesitlerinin dokuzuncu ölçülerinden sonra tonal ya da modal açılardan farklılaşmaktadırlar. Bu farklılaşmanın sebebi, sonralarında gelecek olan B bölmelerindeki tonalite ya da modaliteye yönelme amaçlı olabilir.

### 3.6. VI Bölme-B

Bu bölme 294. ölçüden başlayıp, 325. ölçünün ilk zamanında biter. (Şekil 20)

1-a <sub>1</sub>	[294. ve 302. ölçüler arasındadır. (4+4)]
2-b <sub>1</sub>	[302. ve 310. ölçüler arasındadır. (4+4)]
3-a <sub>2</sub>	[310. ve 318. ölçüler arasındadır. (4+4)]
4-b <sub>2</sub>	[318. ve 325. ölçüler arasındadır. (4+4)]

Bu bölme de tıpkı 2. BÖLME-B gibi, ölçü sayılarının dizilimi bakımından simetrik bir yapıdadır. 1. ve 5. BÖLME A'ların form eşitliği 1. ve 6. BÖLME B'ler için de geçerlidir. Aralarındaki tek fark, 2. BÖLME-B temasının “Re# Eolyen (Hüseynî)” dizisi üzerine, 6. BÖLME-B temasının ise “La Eolyen” dizisi üzerine kurulu olmasıdır. Bir de 1. BÖLME-B ait olduğu dizinin durak perdesi Re#'de karar verirken, 6. BÖLME-B ait olduğu dizinin (La Eolyen) durak perdesi La' da değil de, sürpriz bir şekilde Do#' de biter. Bunun sebebi, bitiriş sesi Do#' in sonraki bölmenin (7. BÖLME-A) başlangıç sesi oluşudur, çünkü 7. BÖLME-A diğer bütün A' lardan farklı olarak, dörtlük sus ve dörtlük nota ile değil de, ikilik nota ile başlar.

### 3.7. VII Bölme-A

Bu bölme, 325. ölçüde başlayıp 382. ölçüde son bulur. (Şekil 21) Kendi içinde de 5 kesite ayrılır.

1-a <sub>1</sub>	[325. ve 330. ölçüler arasındadır. (3+2)]
2-b	[330. ve 335. ölçüler arasındadır. (5)]
3-a <sub>2</sub>	[335. ve 353. ölçüler arasındadır. (10{2+2+2+2+2}+8{5+3})]
4-c	[353. ve 364. ölçüler arasındadır. (2+5+4)]
5-d ya da Koda	[364. ve 382. ölçüler arasındadır. (7+12{4+6+2})]

325. ölçüde tutti ve ünison olarak başlayan a<sub>1</sub> 330. ölçünün ilk zamanında biter. 330. ölçüde polifon bir dokuyla başlayan b 335. ölçünün ilk zamanında biter. 335. ölçünün ilk zamanının ikinci dörtlüğünde başlayan a<sub>2</sub> 352. ölçünün sonunda biter. Bu kesitin ilk on ölçülük alt kesiti, kanonik ve sekvens bir yapı sergiler (2+2+2+2+2); a<sub>1</sub> temasını ilk iki ölçüde (335–336), önce Re#'den başlayarak 2. keman ve viyola duyururlar. Bunlar, sonraki iki ölçü boyunca uzun ses (Birlik notalarla) tutarlarken, bu sefer 1. keman ve viyolonsel La#' den giriş yaparlar (337–

338). Tekrar, 1. keman ve viyolonsel 339. ve 340. ölçülerde, bu defa Si' den giriş yapıp, sonraki iki ölçüde (341–342) serbest kontrpuana devam ederlerken, Do'dan girişi 2. keman ve viyola devralır. 343. ve 344. ölçülerde bunlar serbest kontrpuana devam ederlerken, 1. keman ve viyolonsel Sol sesinden son girişi yaparlar, fakat bu girişte ana temanın ritmik yapısına sadık kalınarak, çıkıcı olan ezgi grafiği inici olarak değiştirilir.

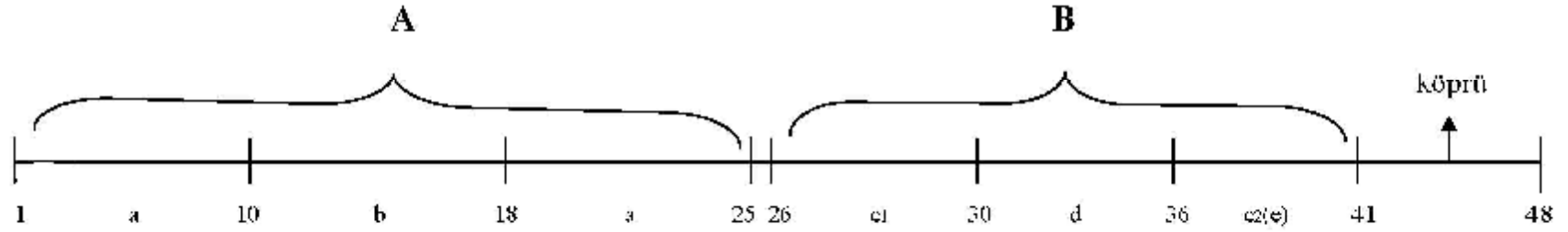
345. ölçüden başlayıp 353. ölçüde son bulan sekiz ölçülük ikinci kesit 5+3 şeklindedir ve c kesitine geçiş köprüsü niteliği taşır. Toplam on bir ölçüden oluşan c, 2+5+4 şeklindedir, 353. ölçüde başlayıp 363. ölçünün sonunda biter. Son dört ölçülük alt kesiti b karakteridir. 364. ölçüde d başlar ve iki adımda 382. ölçüde son bulur. Bu kesite KODA da denilebilir. Koda'nın 1. adımı 364. ve 371. ölçüler arasında toplam yedi ölçülük bir uzunluğu kapsar. 2. adım ise “Vivo-Presto” olarak 371. ölçüde başlayıp 382. ölçüde biter. Toplam on iki ölçüyü kapsayan bu kesit kendi içinde de 4+6+2 şeklinde üçe bölünür. Re duraklı “Zirgüleli Hicaz” (Geleneksel Türk Müziği'ndeki) dizisi üzerinde ünison ve tutti olarak yürüyen 2. adım, ilginç bir şekilde tonal bir Re Majör akoruyla son bulur.

#### 4. FORM ŞEMALARI

Şekil 1:

F: \_\_\_\_\_  
BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro  
SERİM, I. TEMA GRUBU

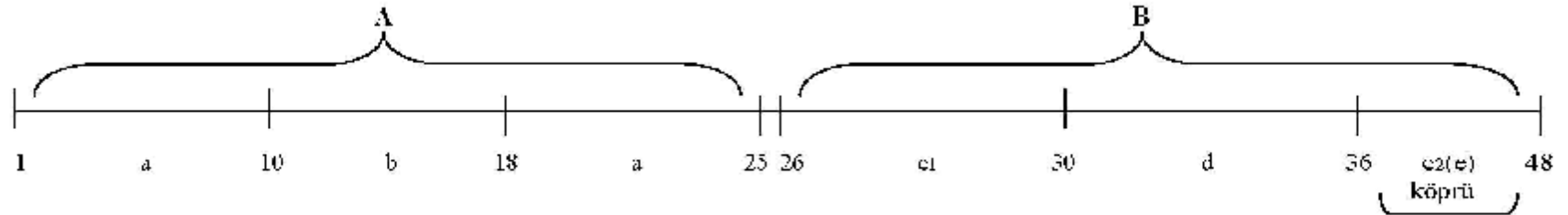
1. Yaklaşım :



Şekil 2:

SERİM, I. TEMA GRUBU

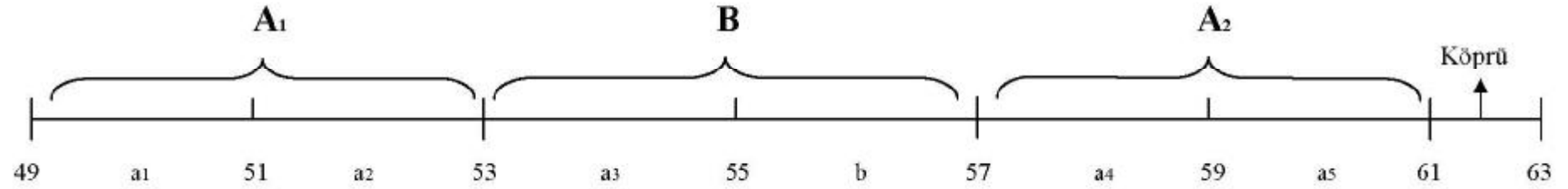
2. Yaklaşım:



Şekil 3:

**BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro**  
**SERİM, II. TEMA GRUBU**

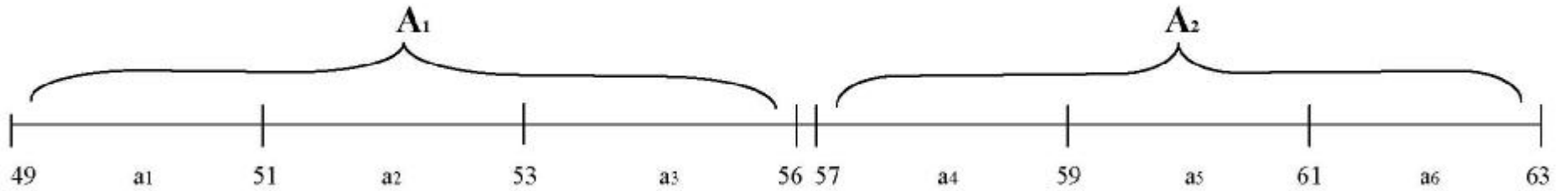
1.Yaklaşım:



Şekil 4:

**SERİM, II. TEMA GRUBU**

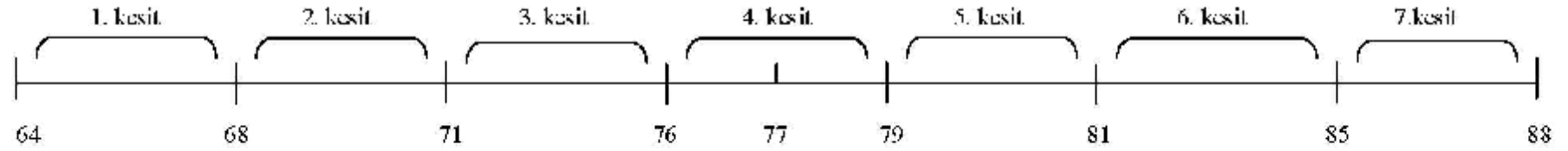
2.Yaklaşım:



Şekil 5:

**BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro**  
**GELİŞİM**

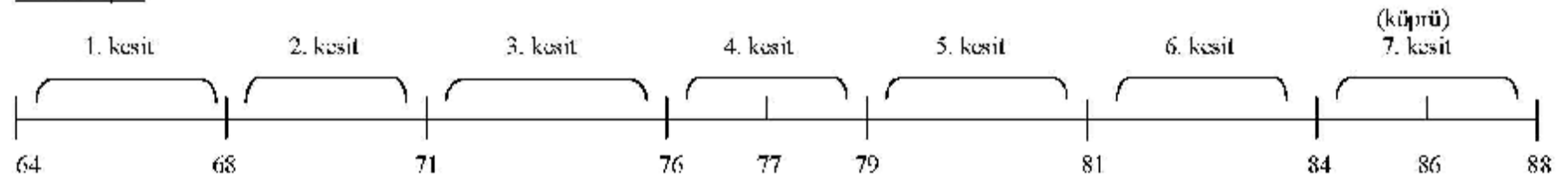
1. Yaklaşım:



Şekil 6:

**GELİŞİM**

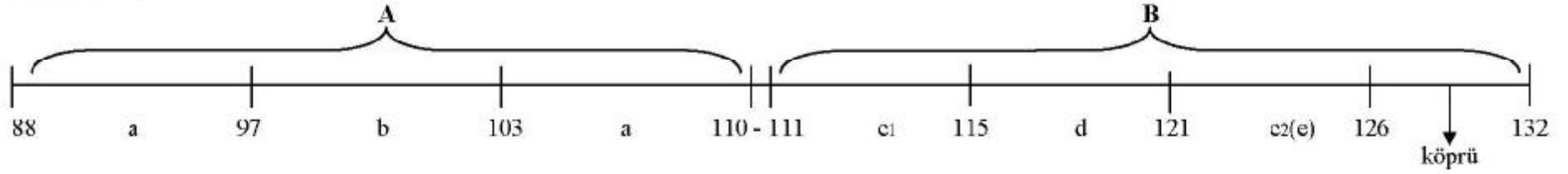
2. Yaklaşım:



Şekil 7:

**BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro**  
**YENİDEN SERİM'DEKİ I. TEMA GRUBU**

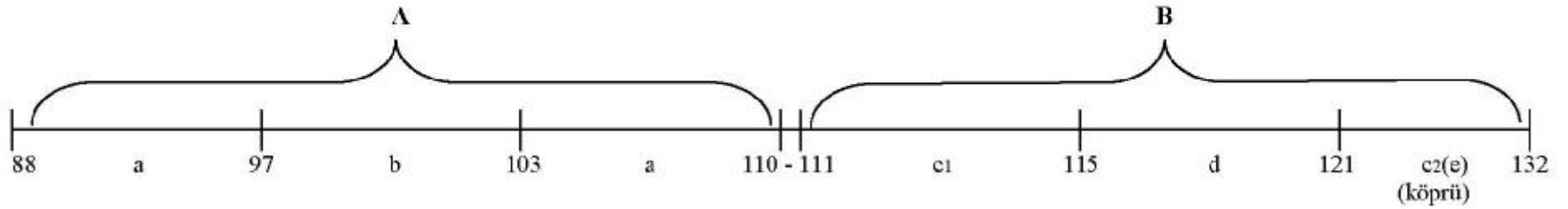
1. Yaklaşım:



Şekil 8:

**YENİDEN SERİM'DEKİ I. TEMA GRUBU**

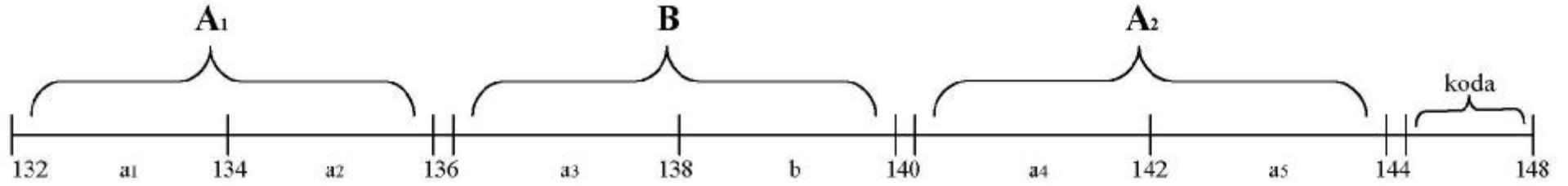
2. Yaklaşım:



Şekil 9:

BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro  
YENİDEN SERİM' DEKİ II. TEMA GRUBU

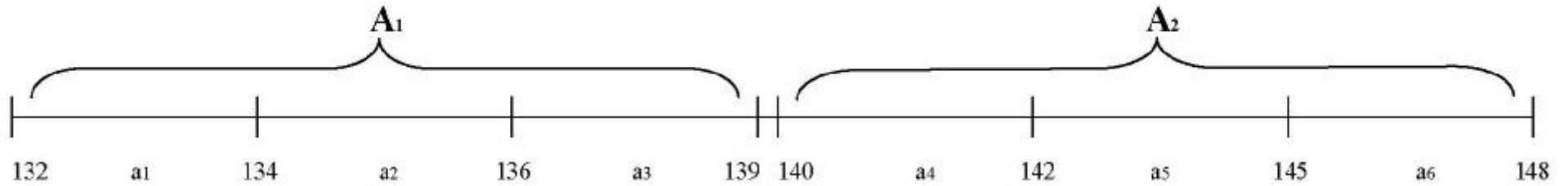
1. Yaklaşım:



Şekil 10:

YENİDEN SERİM' DEKİ II. TEMA GRUBU

2. Yaklaşım:

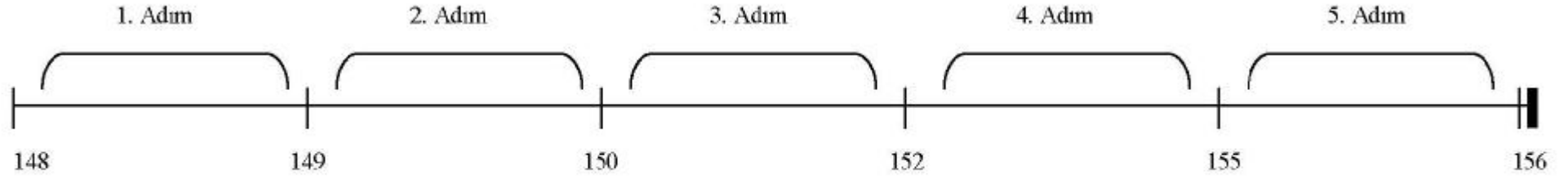




Şekil 11:

**BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro**

**KODA**



## İKİNCİ BÖLÜM, FÜG (1L BÖLME): Allegretto-Andante quasi Adagio

Sekil 12:

**SERİM (1.FÜG)**

1.Keman -  
2.Keman -  
Viola -  
Viyolonsel -

KONU  
46  
KARŞI KONU  
KONU  
47  
48

Ölçü No : 32 36 37 41 43 47 48

---

**GELİŞİM (1.FÜG)**

1.Keman -  
2.Keman -  
Viola -  
Viyolonsel -

CEVAP  
51  
KARŞI KONU  
KONU  
55  
59  
60  
61  
64  
67  
68

CEVAPIN DEVAMI  
CEVAP  
KARŞI KONU  
KONU  
SOL

Ölçü No : 50 51 55 59 60 61 64 67 68

~~~~~ : Serbest kontrpuan

## İKİNCİ BÖLÜM, FÜG (1L BÖLME): Allegretto-Andante quasi Adagio

Şekil 12:

The image displays two musical staves for a fugue, labeled 'SERİM (2. FÜG)'. The first staff covers measures 72 to 85, and the second staff covers measures 87 to 105. The instruments are Violin I (1. Keman), Violin II (2. Keman), Viola (Viyola), and Cello (Viyolonsel). The score includes various musical markings such as 'stretto A#', 'K.KON.UÇURUMU', 'SOL#', 'stretto SOL#', 'B#', 'KONLU', 'KARŞI KONU', 'KONU III', 'K.KONU', 'KARŞI KONU', 'CEVAP III', 'SOL', 'KONU III', 'KARŞI KONU', 'KONU', and 'CEVAP'. The measure numbers are listed below each staff, with arrows pointing to the corresponding measures.

**SERİM (2. FÜG)**

1. Keman — stretto A# — stretto A# — TUTTI

2. Keman — K.KON.UÇURUMU — SOL#

Viyola — stretto SOL#

Viyolonsel — B#

Ölçü No : 72 73 74 75 77 78 79 80 81 82 83 84 85

1. Keman — KONLU — KARŞI KONU

2. Keman — KARŞI KONU — CEVAP III — SOL

Viyola — KONU III — K.KONU

Viyolonsel — KARŞI KONU — CEVAP — SOL

Ölçü No : 87 88 89 90 94 98 100 104 105

## İKİNCİ BÖLÜM, FÜĞ (II. BÖLME): Allegretto-Andante quasi Adagio

Şekil 12:

**1. ve 2. FÜĞ BİRLİKTE**

**1. Keman** KONU (1. FÜĞ) *g1*

**2. Keman** KONU (2. FÜĞ) *g2*

**Viola** KONU (1. FÜĞ) *g1*

**Violonsel** KONU (2. FÜĞ) *g1*

Ölçü No : 109 110 113 114 117 118 119 122 123

**1. Keman** KONU (2. FÜĞ) *D2*

**2. Keman**

**Viola**

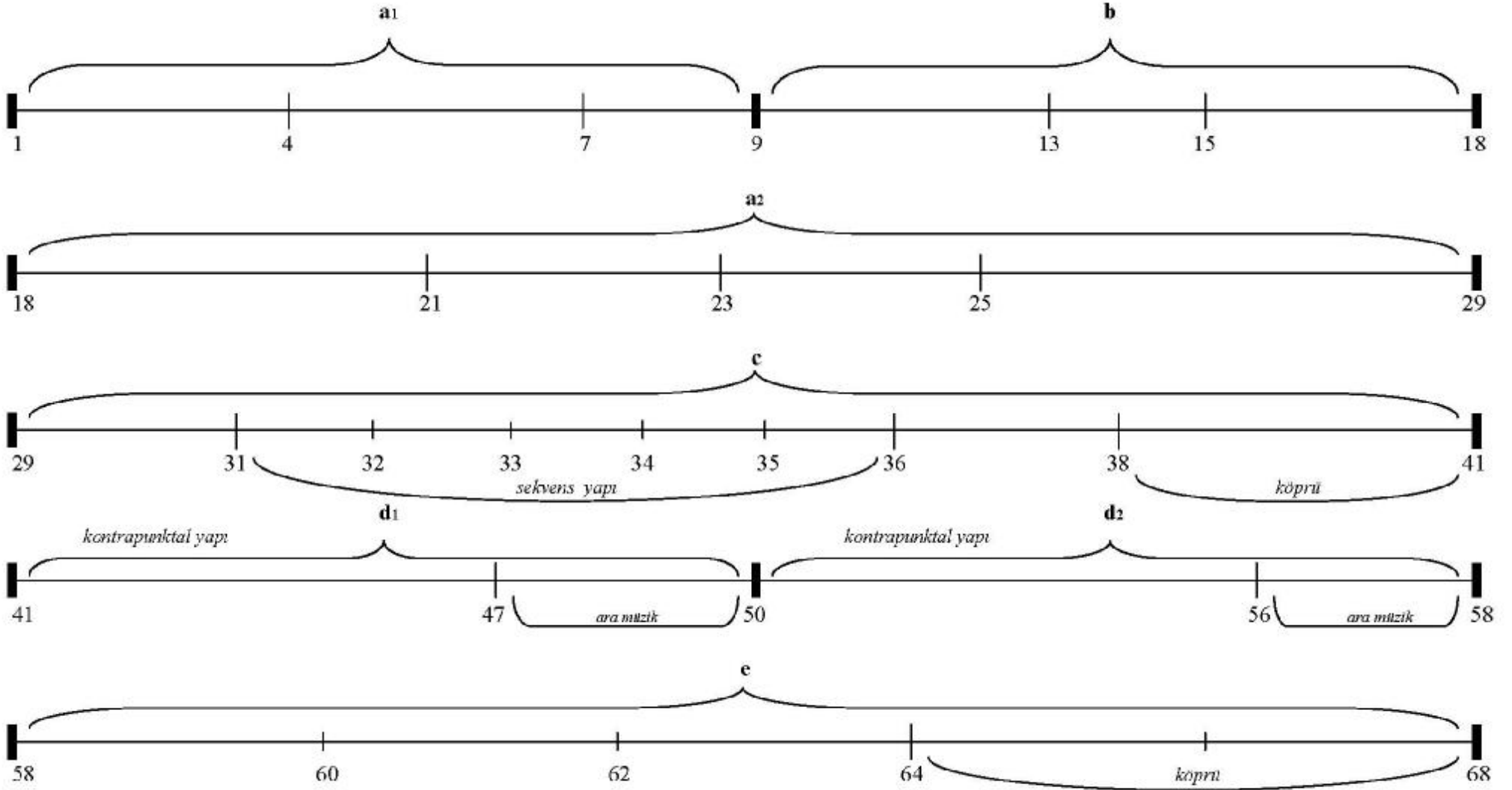
**Violonsel** KONU (1. FÜĞ) *g1*

Ölçü No : 125 126 127 130

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

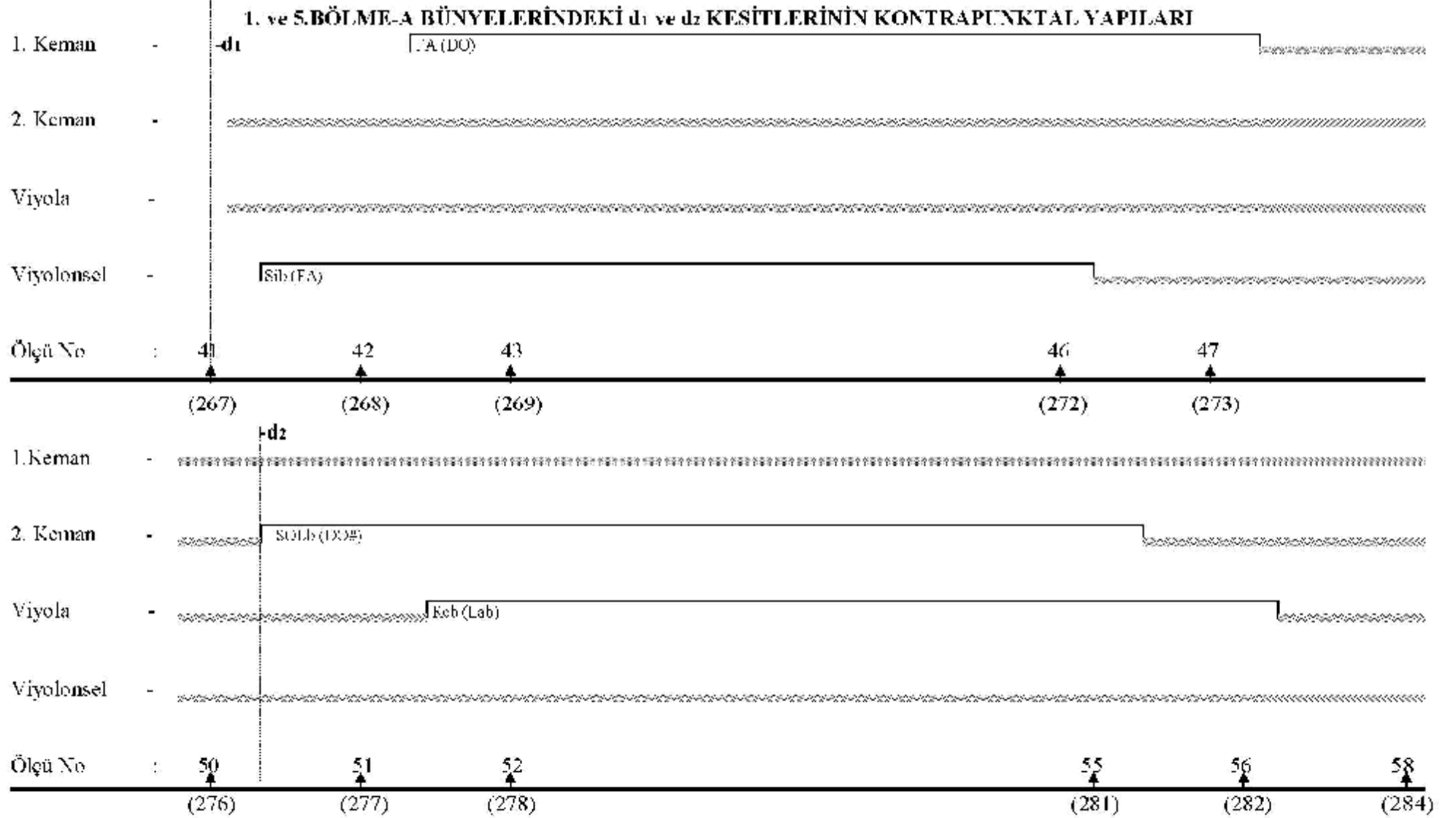
Şekil 13:

### 1.BÖLME-A



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

Şekil 14:

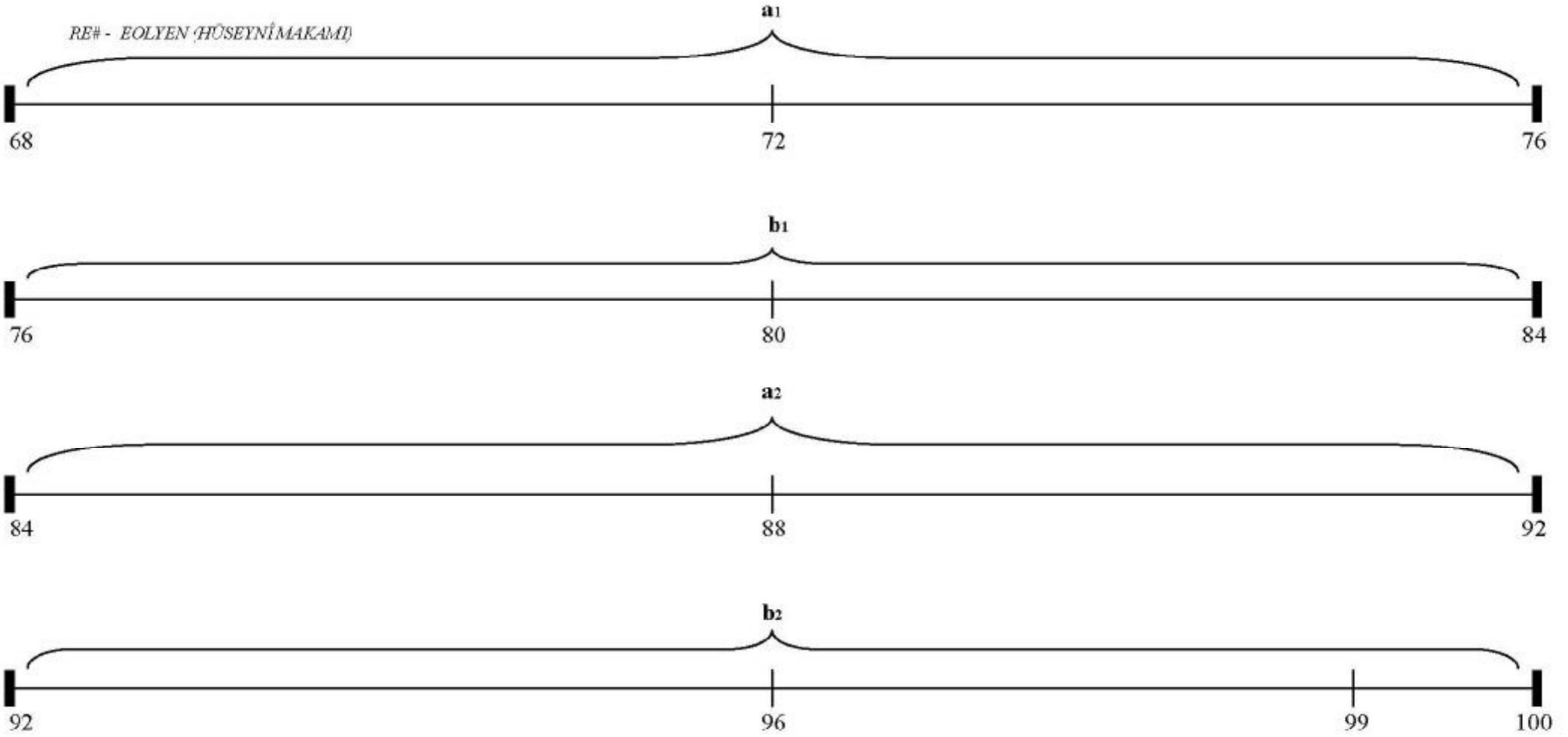


Parantez içindeki ölçü numaraları ve nota adları, 5. BÖLME-A'ya aittir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

### 2.BÖLME-B

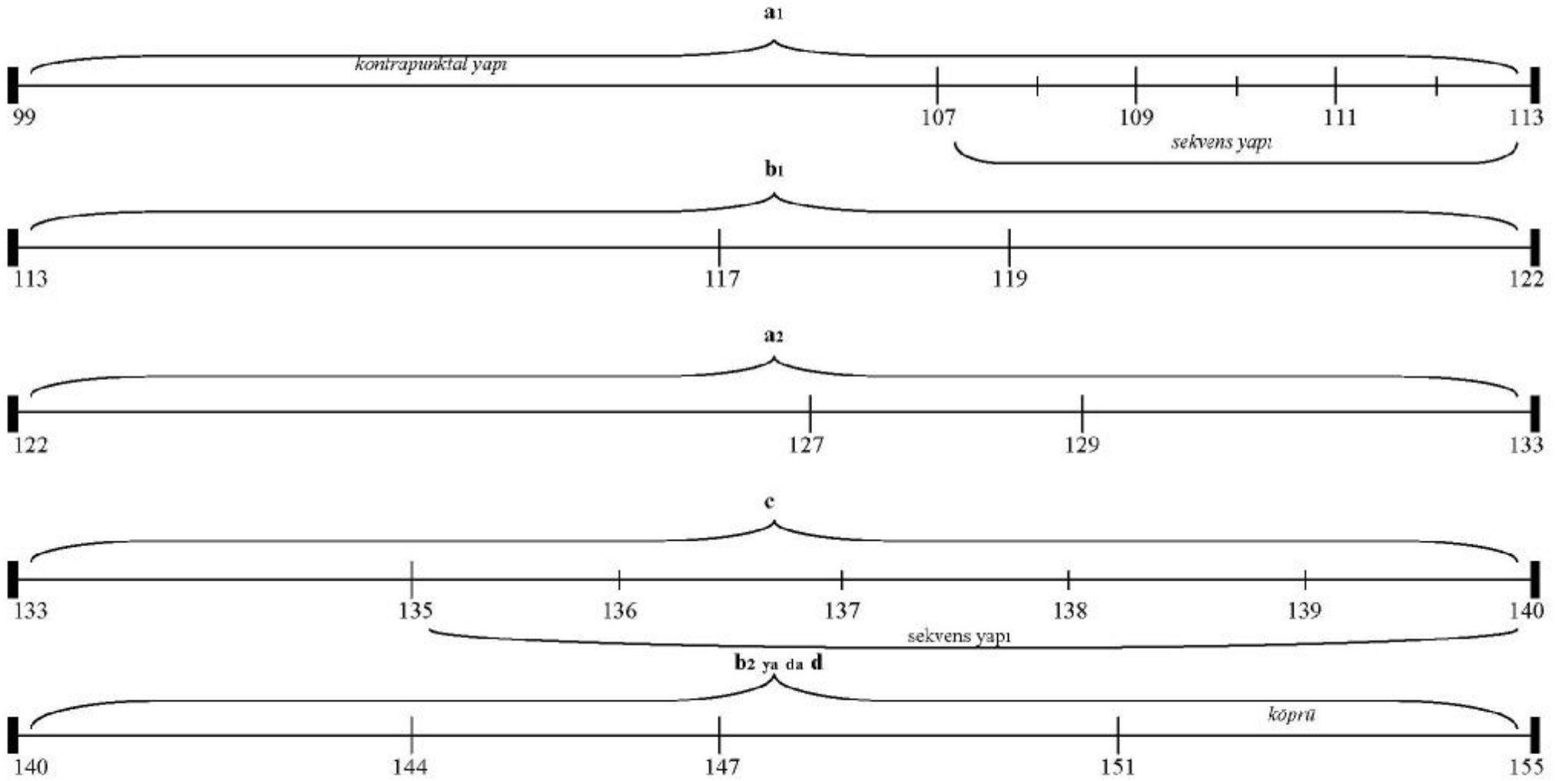
Sekil 15:



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

### 3.BÖLME-A

Sekil 16:





### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.: Allegro con fuoco

Şekil 17:

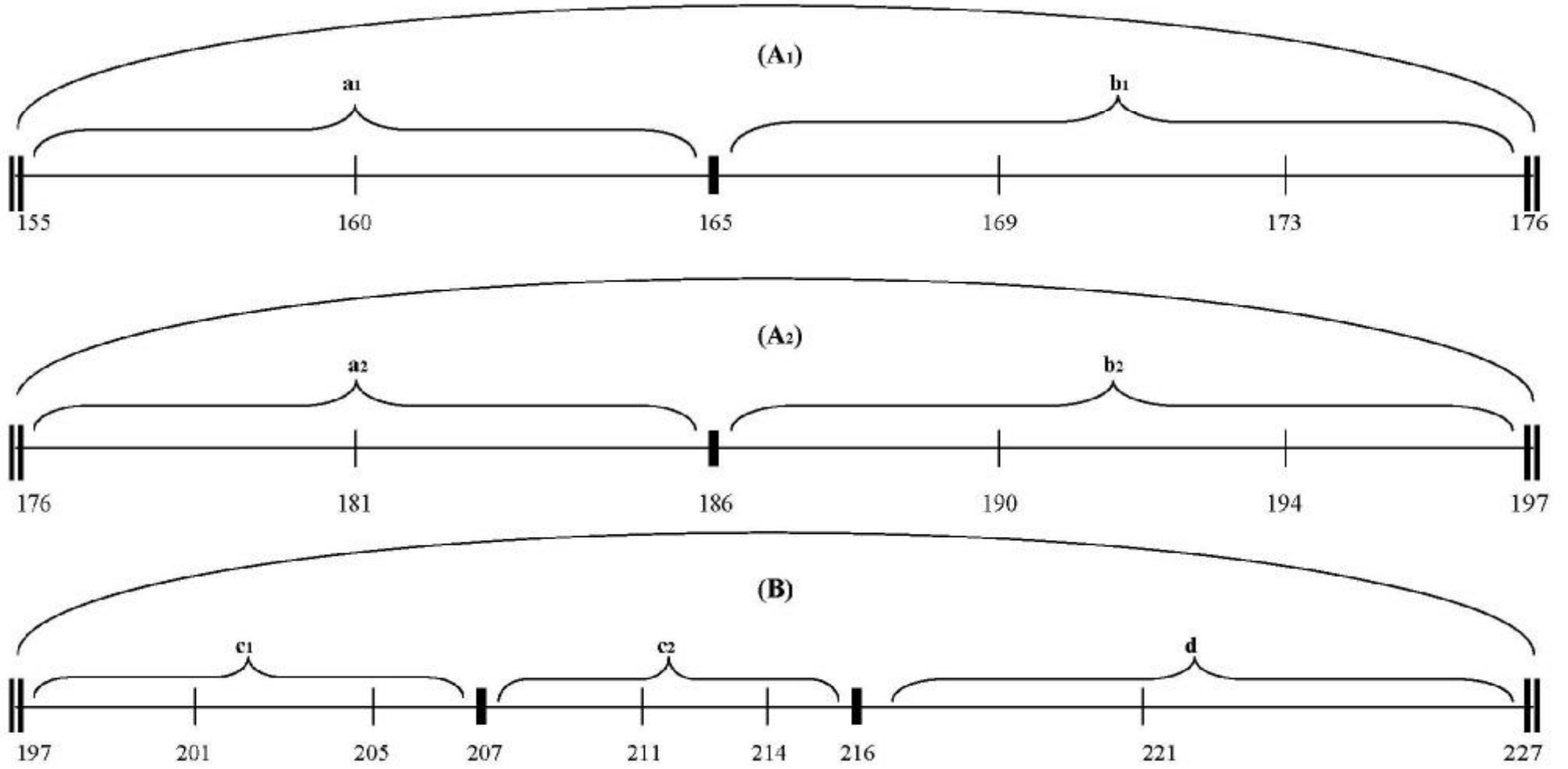
#### 3.BÖLME-A, m KESİTİNDEKİ 1. ALTKESİT(99-107)' İN KONTRAPUNKTAL YAPISI

|            |   |                     |
|------------|---|---------------------|
| 1. Keman   | - |                     |
| 2. Keman   | - | FA#                 |
| Viyola     | - | DO#                 |
| Viyolonsel | - | DO#                 |
| Ölçü No    | : | 99 100 101 102 103  |
| 1. Keman   | - | si                  |
| 2. Keman   | - | DO                  |
| Viyola     | - | DO                  |
| Viyolonsel | - | si                  |
| Ölçü No    | : | 103 104 105 106 107 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

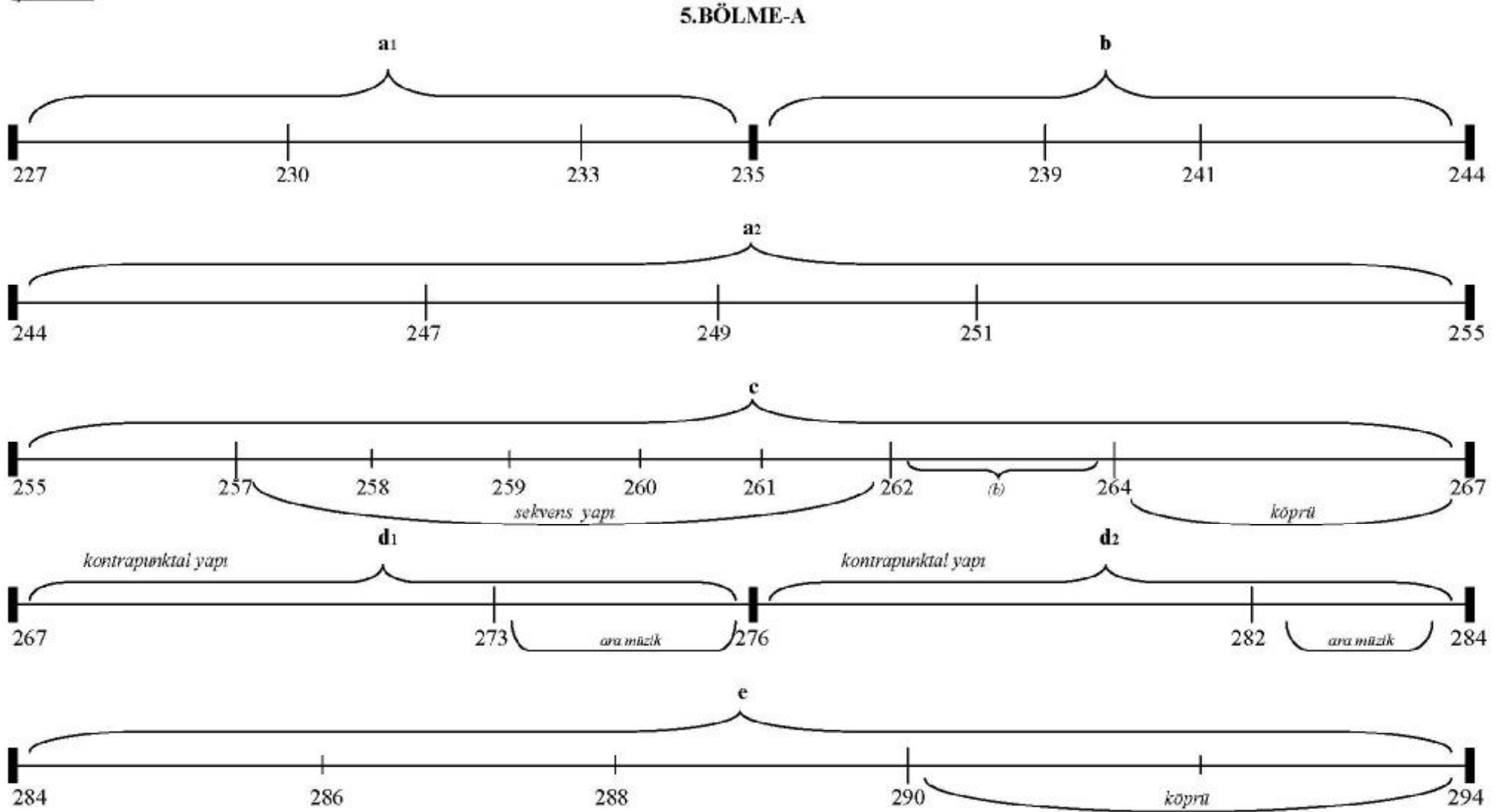
Şekil 18:

### 4.BÖLME-C



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

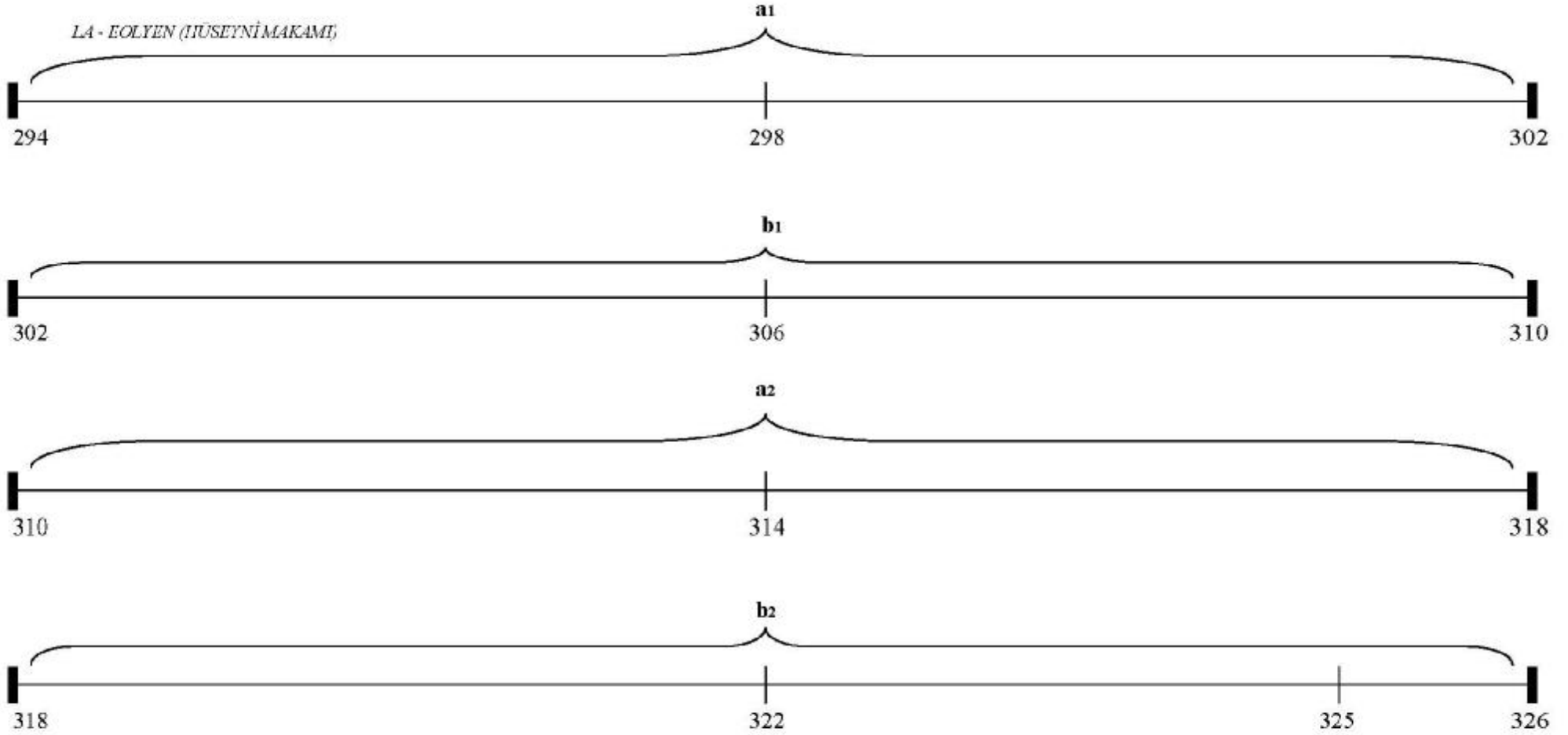
Şekil 19:



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

Şekil 20:

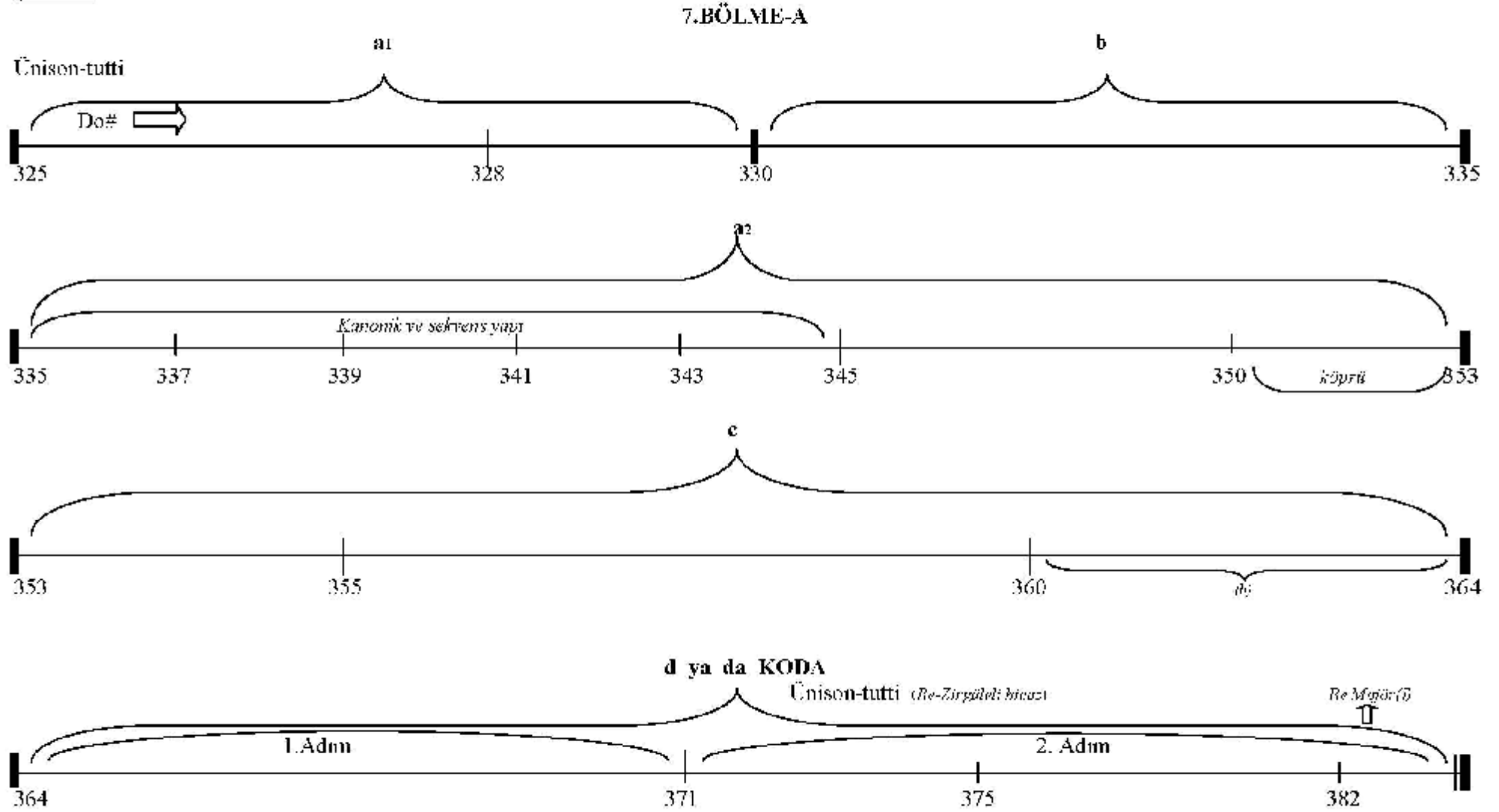
### 6.BÖLME-B



*Yeni gelen kesit ile ortak ölçü; 325. ölçüde b2 kesitini bitiren ikilik Do#, sonraki bölme(7. BÖLME-A)'nin a: kesitinin başlangıç sesidir.*

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

Şekil 21:



## 5. ESERİN ARMONİK ANALİZİ VE MÜZİKAL YAPITAŞLARI

Eserin, genel olarak tematik yapısı modal, armonik yapısı tonal gibi görünse de, belirli bir ton merkezine sıkı sıkıya bağlılık gözlenmez. Ayrıca modların durak perdeleri ile tonların eksenleri aynı olmak zorunda değildir. Tonal akorlar çok kullanılmakla birlikte, tamamen birbirinden bağımsız fonksiyonlar halinde yürürler. Zaman zaman dörtlü armoni sistemine mensup akorlar da duyulur; ama bu akorlar bağımsızca, bazen de geçit, işleme ve basamak işlevleriyle hareket ederler.

Çokseslilik tekniği bakımından, çoğunlukla birden fazla modun (Kilise modları ve Türk müziği makamları) aynı anda kullanılması anlamına gelen polimodal<sup>2</sup> yapı görülür. Zaman zaman farklı tonal akorların üst üste bindirilmesiyle oluşan disonans (kakışık) yığınları, “polikordal” (çok akorlu) dokuyu hissettirir. Bu durumda politonalite<sup>3</sup> ve atonalitenin varlığından da söz etmek mümkündür.

*“...Akor sesleri en iyi şekilde aralıksal ilişli etkileşimi içinde düzenlenir; fakat bu düzenleme tonal armoni sistemine mensup farklı iki akordan yapılmışsa polikord oluşur...”* (Persichetti, 1961, sf,83-84)

*“...Saf bir modal pasaj bir modal melodik çizgideki aynı mod ve aynı ton merkezinde çokseslendirilir. Polimodalite, farklı ton merkezlerinde iki ya da daha fazla farklı modu içerir . Bir modun farklı ton merkezlerinde kullanılmasıyla oluşturulan pasajlar politonal ve modaldir; fakat polimodal değildir. Farklı modlar, farklı ton merkezlerinde aynı anda duyurulduğunda, bu tip bir pasaj hem polimodal hem de politonaldır...”* (Persichetti, 1961, sf.38-39)

*“...Besteci bu eseri için “çoksesliliğin tonal bünyesi ile teksesliliğin modal bünyesini iç içe kullandım” diyor. Gerçekten bütün bölümlerde ara sıra*

---

<sup>2</sup> Polimodalite: Çok modluluk. Birden fazla modun aynı anda kullanılması. (Politonaliteden yola çıkarak)

<sup>3</sup> Politonalite: Çok tonluluk. İki ya da daha çok tonalitenin aynı anda kullanılması. (Aktüze, 2004, sf. 439)

*makamsal parçacıklar duyarız. Bunlar müziğe çeşni olarak katılmıştır. Tüm ile organik bir bütünlük taşımaz. Özellikle birinci bölüm, armonik yapısıyla izlenimci üsluba yakın düşmektedir. Gerek tema, gerek eşlik çizgisi izlenimci özellikler taşımaktadır. Temanın sonunda Anadolu’ dan bir çeşni duyulur...İkinci bölüm bir zeybek edası ile başlar.Bir süre sonra birden solo viyolonselde “Saba” dizisinde bir tema, ardından viyolada “Bestenigâr” dizisinde bir tema ile çift temalı bir füg başlar. Bu polifonik yazı bölüm sonuna kadar sürer...Eser; tümü yönünden yarı tonal, yarı modal, bazen de karmaşık armoni yapısı ile “Atonalite” ye giden yola çekingen bir adım sayılabilir...” (Başegmezler, 1993, sf.57)*

Pek çok eserinde olduğu gibi Akses, bu eserinde de makamsal ve ritmik açılardan Divan müziğinden etkilendiğini hissettirir. Özellikle İkinci Bölüm’ ün Füg bölmesinde Nejat Başegmezler’ in de belirttiği gibi, Saba ve Bestenigâr makamlarını kullanım biçimi bu etkiyi açıkça göstermektedir. Bu eser, bestecinin makamsal öğeleri doğrudan armonize etmek yerine stilize ederek kullanımına en güzel örneklerden biridir.

*“...1934’de Ankara ortamına girdikten sonraki çalışmalarında kendinden öncekiler gibi geleneksel Türk müziği ve halk müziğinin etkilerinde kalır. Ancak bu öğeleri doğrudan armonize etmek yoluyla değil, stilize ederek kullanır. Geleneksel Türk müziği ayrı bir ilgi alanı olmuştur Necil Bey için. Yıllar sonra, 1993’deki bir konuşmasında bu etkiyi hiçbir zaman yadsımadığını kanıtlar: “Türk müziğinin etkisi altında olmalıyız. Yozlaşmış alaturka değil, ama Divan müziğini çok severim. Divan musikisi demek alaturka demek değildir...Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çoksensendirmedim.” Rengim Gökmen, Necil Bey’i geleneksel Türk müziğinden en çok etkilenen bestecilerimizden biri olarak niteliyor: “Akses belki de Türk geleneksel Divan müziğinden en çok etkilenmiş bestecimizdir. Bu etkiyi çok ustaca bir stilizasyona vararak kendi deyişi içinde eritmiştir... Modal dilinin çok ileri, hatta çoğunlukla hiçbir eksene bağlanma kaygısı göstermeden, amodal bir anlayış içinde geliştirdiğini görürüz. Bunun yanında ritmik düşüncesi Türk Divan müziğine zaman zaman kayar. Ancak onun eserlerinde aksak ritimler ya çok gelip geçici ya da daha çok stilize edilerek kullanılmıştır. Bu onun en ayırt edici özelliklerinden biridir.”...” (İlyasoğlu, 1998, sf. 183)*

Tınısal açıdan besteci bu eserinde, eşik üzerinde çalış (sul ponticello), sürdünli çalış (con sord.), tril, parmak tremolosu ve pizzicato gibi, yaylı çalgıların tüm renksel özelliklerini yer yer kullanarak, farklı efektsele dokular oluşturmuştur.

### 5.1. Birinci Bölüm: Allegro

SERİM' deki I. Tema Grubu' nun A bölmesinin ilk kesiti a, kendi içinde "5+5" şeklinde iki alt kesite ayrılan bir cümleciktir. Bu iki alt kesite "öncül" ve "soncul" denebilir. Öncül, 1. kemanın duyurduğu "Re-Doryen" dizisi üzerine yazılmış bir temadır (örn.1). Re ile başlayıp re ile biter. Ezgi modal olmasına rağmen bu kesite, tonal armoniye mensup Re minör 5'li akoruyla başlanır.

Örnek 1:

Re-Doryen Dizisi



1.TEMA GRUBU

A Bölmesi, a Kesitinin Teması

(Re – Doryen)



Besteci sonculda, öncülde biten Re durak perdesini yeden olarak kullanıp, Mi bemol-İyonyen ya da Mi Bemol Majör dizisine kromatik modülasyon yapar (örn.2).



Örnek 2:

Mib – İyonyen Dizisi



Ezgi, Mi bemol merkezli dizi üzerinde yürürken, eşlik armonisi Do minör ton merkezliymiş gibi hareket eder. Armoni içinde sürekli bir kromatizm gözlenir. Kromatizm, daha çok geçit<sup>4</sup> (passing tone), işleme<sup>5</sup> (neighbor tone), basamak<sup>6</sup> (appoggiatura), öncelem<sup>7</sup> (anticipation) ve kaçamak (escape) gibi armoniye yabancı seslerle yapılır; ama modülasyona da yardımcı olmaktadır. 8. ölçüde kromatik modülasyonla La bemol duraklı bir Doryen'e geçilirken, armoni Fa bemol Majör ekseninde hareket eder (örn.3).

Örnek 3:

Lab – Doryen Dizisi



Soncul 9. ölçüde La bemol mod merkezli; ama Fa bemol ton merkezli bir kalış sergiler. Bu durum Polimodal olarak açıklanabilir (örn.4). Fa bemol Majör Eksen akoru, aynı zamanda Mi Majör Eksen akorunun anarmoniğidir (sesdeş). Bu akor La minör tonunun Çeken fonksiyonu olarak kullanılmış ve 10. ölçüdeki b kesitine anarmonik modülasyon yapılmış gibi düşünülebilir; ama yine de “V-I”

<sup>4</sup> Geçit: Aralarında 2'li ya da 3'lü aralık bulunan iki sesi melodik bakımdan birbirine bağlama işlevindeki armoniye yabancı ses.

<sup>5</sup> İşleme: Bir sestene yanaşık olarak Küçük ya da Büyük 2'li ayrılıp, tekrar aynı ses dönen, armoniye yabancı ses.

<sup>6</sup> Basamak: Akor sesinden önce, kuvvetli zamanda gelen armoniye yabancı komşu ses.

<sup>7</sup> Öncelem: Akor sesinin, önceki vuruşun zayıf zamanında kısa nota değeri ile armoniye yabancı bir ses olarak önceden duyurulması.

bağlantısında, armonide akorların birbirine bağlanma kurallarından bağımsız hareket edilmiştir. Bu durum, bastaki Yeden sesin (La bemol= Sol diyez) Eksen'e (La) gitmeyip bir 4'lü aşağıya atlaması, Köksüz Çeken 7'lisinin (Fa naturel) ise yanaşık olarak küçük 2'li aşağıya (Mi) çözülmek yerine 4'lü aşağıya atlaması, Çeken akorunda yeden sesin (La bemol=Sol diyez) bas ve altoda katlanması gibi kural dışı hareketlerle açıklanabilir (örn.4).

Örnek 4:

The musical score for Example 4 is written for a string quartet. The top staff is for Violin I (1. Keman), the second for Violin II (2. Keman), the third for Viola, and the bottom for Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The score shows a sequence of chords and melodic lines. A diagram below the score illustrates the La Minor chord (VII) with its harmonic structure, showing the notes 1, 4, b, 6 and the interval 7 b.

1. Keman (La-Düryen)  
2. Keman  
1. Keman (Mi-Eolyen)  
2. Keman  
Viyolu  
Keman  
Viyola  
Viyolonsel  
7 b  
6  
1 4 b  
La Minör: VII  
(armonik)  
6

Fab Majör: 6  
15 b  
(=Mi Majör: 15#)  
(=La Minör: V5#)

10. ölçüde A bölmesinin b kesiti, 1. kemanın duyurduğu Mi-Eolyen bir motif ile başlar. Bu motif iki ölçüyü kapsar ve öncül alt kesitinin yarısını oluşturur. Diğer yarısı aynı mod üzerinde viyola tarafından 12 ve 13. ölçüler arasında duyurulur. (örn.4-5).



## 1. TEMA GRUBU

B Bölmesi, c<sub>1</sub> Kesitinin Teması

(Re – Hicaz)



30. ve 35. ölçüler arasındaki d kesiti Fa diyez-Hicaz, 36. ve 41. ölçüler arasındaki c<sub>2</sub>(e) kesiti Fa diyez Miksolidyen başlayıp (örn.8), kromatik olarak Sol duraklı bir ezgi ile biter.

Örnek 8:

## 1. TEMA GRUBU

B Bölmesi, c<sub>2</sub>(e) Kesitinin Teması

(Fa# – Miksolidyen)

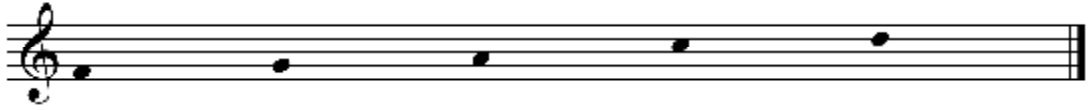


Bu arada alttaki armoni, 38. ölçü içinde “V-I” bağlantısı ile Mi minör kalış hareketi yapar. 38. ve 39. ölçülerde “V-I” bağlantılarıyla modülasyon devam ederek bir yükselme, 40. ölçüde Do diyez beş sesli 4’lü akoru üzerinde gerilim ve bu gerilim içinde Re diyez işleme sesinin, ezgisel modda çıkıcı Yeden görevi üstlenip 41. ölçüde Mi sesinde karar vermesi sağlanır. 41. ölçüde çözülüm Do Majör tonunun Eksen akorunda yapılır. Bu çözülümden sonra ezgisel bir iniş başlar ve bu iniş 48. ölçünün sonunda biter. İniş pasajı Mi-Eolyen, Sol-Doryen ve 47. ölçüde Do-Pentatonik dizilerinin sıralanmasından oluşur. 48. ölçünün sonundaki Do Majör 7’li

akoru, 49. ölçüdeki Fa Majör Eksen akoruna bağlanırken Çeken 7'li görevi üstlenir. Bu ölçüde başlayan ezgi ise Fa-Pentatonik dizisinde yazılmıştır. Görüldüğü gibi ezgide modal, armonik yapıda ise tonal malzemeler kullanılmıştır (örn.9).

Örnek 9:

Fa – Pentatonik Dizisi



II. TEMA GRUBU, Bütün Kesitlerde Uygulanan Tematik Yapı

(Fa – Pentatonik)



con sord.

1. Keman (Fa-Pentatonik)

Viyolonsel  
(Do-Pentatonik) Do Majör: 9/17b  
Fa Majör: V

49. ölçüde II. Tema Grubu başlar ve 63. ölçüde biter. 1. Keman ile Fa-Pentatonik olarak başlayan ezgi 56. ölçüde Do-Frigyen ya da Türk müziğinde Do-Kürdî makamı ile karar verir. 57. ölçüde tekrar Fa-Pentatonik ezgi, bu sefer viyolonsel ile başlar, 63. ölçüde Fa diyez sesinde karar verir. Buradaki Fa diyez Majör akoruna kromatik modülasyon ile bağlanılır. Bu akor, 64. ölçüde, GELİŞİM (DEVELOPMENT) bölmesine giriş yapan, Mi bemol-Eolyen bir ezgi ve Mi bemol minör tonunun III. Derece akorunun anarmoniğidir (Fa diyez Majör = Sol bemol Majör).

Gelişim Bölmesi 7 ana kesitten oluşur. İlk ezgi, Serim' deki I. Tema Grubunun A bölmesine mensuptur. 1. kesit Mi bemol minörle, 2. kesit Si bemol minörle, 3. kesit Do diyez minörle, 4. kesit Do diyez minörle başlar. 5. kesit bünyesinde, polikord ve disonansların yoğun olduğu bir armonisel yapı gözlemlenir. 6. kesit Si bemol minörden başlayıp, 82. ölçünün sonunda Do diyez eksik 5'li akoruna gelir ve 83. ölçüde 4'lü akorlar görülür. Si bemol Majör ile başlayan 7. kesit, kromatik ve anarmonik yürüyüşlerle 87. ölçünün sonunda, Do diyez eksik 5'li akoruna gelir. Bu akor, 88. ölçüde Re minör başlayacak olan YENİDEN SERİM bölmesini hazırlayan, köksüz Çeken akoru olarak kabul edilebilir.

Buradaki I. Tema Grubu, tıpkı serimdeki gibi Re minör başlar. A bölmesinin ilk kesiti a Re minör (88. ölçü), ikinci kesiti b Fa diyez minör (97. ölçü), üçüncü kesiti c tekrar Re minör (103. ölçü) akoruyla gelir. Ezgisel çizgi, sırayla Re-Doryen, Sol diyez-Eolyen, Re-Doryen ve 110. ölçüde Re-Frigyen (Kürdî), ile karar verir; ama 110. ölçünün sonundaki Re Majör 7'li, bemol 9'lu akorunun Çeken vazifesiyle 111. ölçüdeki Sol minör akoruna bağlanışıyla, Re-Hicaz makamında B bölmesinin ilk kesiti c<sub>1</sub> başlar. İkinci kesit d La minör, Üçüncü kesit c<sub>2</sub>(e) ise Mi Majör akoruyla başlar. 126. ölçüde Si bemol Majör büyük 7'li akoru ve 131. ölçüde de Sol Majör 7'li (Do Majör tonunun Çeken 7'lisi olarak) akoru duyulur. B bölmesinde de sırasıyla ezgi, Re-Hicaz (c<sub>1</sub>), Mi-Hicaz (d), Mi-Miksolidyen (c<sub>2</sub> veya e) ve 126. ölçüde Re-Eolyen dizilerinden gelir. 132. ölçüdeki II. Tema Grubu, Fa yerine Do-Pentatonik ezgi ve Do Majör Eksen akoru ile başlar. Bu ezgi 139. ölçüde Sol-Frigyen (Kürdî) ile

karar verir, 140. ölçüde tekrar Do-Pentatonik olarak gelir. Armonik yapı 136. ölçüde (B kesiti-a3) Fa Majör küçük 7'li, 138. ölçüde La bemol Majör 7'li, 9'lu, 140. ölçüde Do Majör veya La minör 7'li (A2) olarak kurulmuştur. 147. ölçüde gelen Si minör 7'li akoruyla beraber duyulan Re Majör 5'li akoru, sanki KODA' daki Do diyez minör' e bağlanan bir "Napoliten Altılı"<sup>8</sup> gibi düşünülebilir.

Serim ve Yeniden Serim arasındaki ana fark, Serim' deki II. Tema Grubu' nun Fa-Pentatonik ezgi ve Fa Majör (veya Re minör 7'li) akoru ile başlamasına karşın, Yeniden Serim' deki II. Tema Grubu' nun Do-Pentatonik ezgi ve Do Majör (veya La minör 7'li) akoruyla başlamasıdır.

Ayrıca Serim' de, I. Tema Grubu' nun kesitleri (aba) "Re minör- La minör- Re minör" şeklinde sıralanırken, Yeniden Serim' de bu kesitlerin, "Re minör- Fa diyez Majör büyük 7'li- Re minör" şeklinde sıralanarak fark oluşturması da dikkat çeker.

Do diyez minör ile başlayan Birinci Bölüm KODA' sı, I. Tema Grubu, A bölmesinin ezgisel ve dokusal yapısını sergiler. Ezgisel ve armonik yapı sırasıyla şöyledir:

Do diyez minör (eşlik figürleri), Re diyez minör akoru üzerinde Re diyez-Doryen bir ezgi, Do Majör' e kromatik bir geçiş ve Re minör akoru üzerinde Re-Doryen bir ezgi.

I.Tema Grubu, A bölmesi, oldukça "legato (bağlı çalış)" bir dokuya sahiptir. Ana ezgiye eşlik eden sekizlik üçlemeler önce "homofonik (dikey çokseslilik)" başlar, sonra "polifonik (yatay çokseslilik) bir dokuya dönüşür. B bölmesindeki legato ezgiye, 2. Keman ve Viyolanın eşlik ettiği "secco" tremololarla ve dikey

---

<sup>8</sup> Napoliten Altılı Akoru: Tonun II. Derecesinin yarım perde pesleştirilmiş hali üzerine kurulan Majör akorun 1. çevrimi.

akorlarla homofonik bir doku gözlemlenir. Ayrıca, 29. ve 44. ölçülerdeki eşik üzerinde yapılan tremololar, gergin ve gizemli efektel bir atmosfer yaratır. Bu bölgede 45. ve 47. ölçüler arasındaki sürdinli pasaj, 49. ölçüde başlayan II. Tema Grubu' nun dokusunu hazırlar.

II. Tema Grubu'nda da ezgi legato'dur, sadece eşik dokusunda farklılıklar görülür. Burada eşik dokusu A1 ve B bölmelerinde aynıdır. I. Tema Grubu'ndan farklı olarak, sürdinle tril ve parmak tremolosunun oluşturduğu yepyeni bir doku gelir. A2 bölümünde (57. ölçü) eşliğe, I. Tema Grubu'ndakine benzer; ama bu sefer onaltılıklarla 2. Kemanın duyurduğu üçlemeler eklenir. 1. Kemanda parmak tremolosu devam ederken, Viyola da eşik üzerinde tremolo ile eşlik yapar. II. Tema Grubu'nda da yer yer eşik üzerinde çalışmalar (55.-56. ölçüler, 61.-63. ölçüler arası) ortaya çıkar.

Genel olarak bakıldığında, I. Tema Grubu ile II. Tema Grubu arasında, hem modal açıdan, hem de ritmik yapı ve dokular açısından belirgin farklılıklar görülmesine rağmen, temalar her iki grupta da "legato" dur.



## 5.2. İkinci Bölüm: Allegretto-Andante quasi Adagio

“Beş Bölmeli Lied” formunda ve “FÜG” bölmesinin “Prelüd” ü gibi düşünülebilen I. Bölme, A temasına La’dan giriş yapar; ancak tematik malzeme Re duraklı Hicaz makamıdır (örn.10); buradaki “La”, Hicaz’ ın orta durak perdesi olarak düşünülebilir.

Örnek 10:

A Bölmesinin Teması

(Re – Hicaz)

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 7/8 time signature. The first staff is labeled 'Orta Durak Perdesi' and the second staff is labeled 'Durak Perdesi'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and ends with a quarter note on G4.

Armoni yapısı olarak La minör eksik 5’li akoruyla başlar, Re sesinde karar verirken La 4’lü akoru (beş sesli) duyulur. B teması ise makamlar arası modülasyonlar yaparak yürür; önce La –Hüseynî başlar (örn.11), 10. ölçüde Mi sesinde Doryen gibi karar verir, 11. ölçünün sonunda Fa diyez kararlı bir Hicaz duyulur.

Örnek 11:

B Bölmesinin Teması



Oradan hemen 12. ölçüde Do-Hicaz' a atlayarak 13. ölçüde karar verir. 14. ölçüde bir Do-Hüzzam tetrakordu gelir (örn.12) ve ani bir şekilde ikinci A temasına Fa sesinden geçiş yapar.

Örnek 12:

Do – Hüzzam Tetrakordu



Önce Sol-Hüseynî gibi duyulan ezgi, hemen ardından La-Kürdî ile biter (16. ölçü). Daha sonra (17. ölçü) Do-Miksolidyen, ve (18. ölçü) Do-Zirgüleli Hicaz ile karar verir. 19. ölçüde tekrar gelen B bölmesi (4. bölme) makamlar arası çok modülasyonlu bir yapıdadır. Bu bölmenin motif parçacıkları sıralama ve makam değişimine uğratarak kullanılmıştır. 2. keman ve viyolonsel diyaloguyla Sol#-Saba gibi başlayan ezgi, aynı ölçü içinde Si-Hicaz' a geçer gibi yapıp, 21. ölçünün ilk dörtlüğünde Fa#-Hicaz olarak karar verir ve susar. Viyola ise ezgiyi buradan Fa#-Hipofrigyen (Locrian) olarak devralıp, sanki La-Hüseyni' ye gidermiş gibi yapar; ama hemen aynı ölçü içinde Si'yi(II. Derece), sonra da Mi' yi (V. Derece) pesleştirerek La-Hipofrigyen' e geçer (örn.13).

Örnek 13:

Si – Hipofrigyen(Locrian) Dizisi



Tekrarlanan B Bölmesi (4. Bölme)

(Sol # - Sabu) (Si - Hicaz) (Fa # - Hicaz)

viyoloncel

viyola

(Fa # - Hipofrigyen veya La - Hicaz)

(La - Hipofrigyen)

24. ölçüdeki kromatik yürüyüşlü akorlarla A bölümünün (5. bölme) ilk akoru olan la minör eksik 5' li akoruna varılır. Bu şekilde A ve B tematik yapıları art arda kullanılarak ve sürekli modülasyon (makam ve modlar arasında) yapılarak, I. Bölme, 31. ölçüde Re minör 5'li akoru ardından gelen 32. ölçünün ilk vuruşu üzerindeki La minör 5'li akorunun 1. çevrimiyle son bulur. Bu akor üzerinden La sesi ile Füg' ün KONU' su giriş yapar. I. Bölme' nin ritmik bünyesinde bulunan üç sekizlik “marcato” lu akorlar ve 7/8' lik ölçü yapısı, heybetli bir “zeybek” atmosferi yaratır.

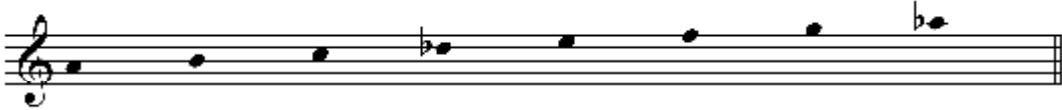
### 5.3. Füg

Doku olarak polifonik yapıda olan Füg, armonisel olarak disonansların yoğunluğuyla dikkat çeker. Bunun sebebi aynı anda birden fazla makamın (yatay olarak) birlikte gelmesi sonucu, birden fazla akor üst üste biner ve polikordal yapı oluşur. Bu bölme polimodal biçimde yapılanmıştır. Armonisel açıdan da belirli bir ton merkezine bağlı kalınmamıştır. Zaman zaman 4'lü armoni sistemine mensup akorlar duyulsa da, çoğunlukla 7'li, 9'lu ve 11'li gibi akorların bağımsız olarak üst üste gelmeleri gözlemlenir.

Birinci Füg' ün KONU' su, viyolonselın duyurduğu, La ile başlayan ama Do (dizinin üçlüsü) sesinde biten, Saba makam dizisi kullanılarak yapılmış bir temadır (örn.14).

Örnek 14:

La – Saba Dizisi



Durak Perdesi

KONU (1. Füg)

(La – Saba)





Bu kontrpuantik yapı, Polimodalite'ye iyi bir örnektir. Ayrıca, temalar oluşturulurken bestecinin, makamları kullanım biçiminde geleneksel makam seyirlerinden kaçındığı görülür.

İkinci Füg KONU' su, 1. Keman ile Do' da başlayıp Fa diyez ile biten, Fa diyez-Bestenigâr makamında kurulmuştur (örn.16).

Örnek 16:

Fa# - Bestenigâr Dizisi



KONU(2. Füg)

(Fa# – Bestenigar)



Buna eşlik eden KARŞI KONU, 2. keman ile duyurulur; ama Do da başlayıp Mi bemolde biten çok modülasyonlu bir makamsal yapıdadır ve geleneksel makam seyirlerinden tamamen uzaktır (örn.17). Armoni, KONU'yu yapılandıran Bestenigâr makamından da tamamen bağımsız hareket eder.

Örnek 17:

KARŞI KONU (2. Füg)

(Belli bir makama bağlı değil)



Disonansların ve polimodalitenin en yoğun olduğu kesit, bir ve ikinci Füg'ün KONU'larının birlikte kullanıldığı son kesittir; ama parlak ve açık bir şekilde, La minör 7'li akoronun 1. çevrimi üzerinde Do karar perdesi ile son bulur.

Birinci Füg ile İkinci Füg arasındaki tematik yapı farkları şunlardır:

Fark-1: Birinci KONU La-Saba, ikinci KONU Fa diyez-Bestenigâr üzerinde gelir. Aslında Bestenigâr ile Saba makamları , dizi kuruluşu bakımından aynıdır, sadece durak perdeleri farklıdır; Bestenigâr makamı da seyir esnasında tıpkı Saba gibi La' dan başlayarak çıkıcı bir hareketle orta durak perdesi Do' da bekleyip, tekrar çıkarak tizdeki La bemol civarında dolaşıp tekrar inişe geçer; ama Saba makamı inici olarak La' da karar verirken, Bestenigâr ise inişe devam ederek Fa diyez sesinde karar verir. Hatta bazen de çıkıcı yeden olarak alttaki Mi diyez' e uğrayarak Fa diyez sesine döner. İşte aralarındaki tek fark budur.

“...Bestenigâr makamı dizisi, Irak (Fa diyez) perdesinde Segâh (Si) Dörtlüsü<sup>9</sup> ve yerindeki (La) Sabâ makamı dizisinin birlikte kullanılmasıyla elde edilir. Dügâh (La) perdesi üzerinde bulunan yerinde Sabâ makamı dizisinin seslerinde dolaşarak Güçlü (orta durak) olan Çargâh (Do) perdesinde Hicaz’ lı kalış gösterir. Sabâ dizisinin sesleri kullanılarak Dügâh perdesinde Saba’ lı kalış yapılır. Fazla genişleme seslerinin kullanılmadığı Bestenigâr makamının seyri Saba makamı gibi yapılırsa da, gerek Karar (Durak) perdesinin değişik olması, gerekse dizinin alt tarafında bulunan Irak perdesindeki Segâh Dörtlüsü’ nün seslerine inilmesi, bu makamın ayırıldığını sağlar. Segâh dizisinin sesleri kullanılarak Irak perdesinde, bazen Yedenli (Mi diyez) olarak karar verilir...” (Yılmaz, 2001, sf.171)

Besteci Kemal İlerici, Bestenigâr makamını, “Saba’nın ilgilisi” olarak tanımlar.

“...Sabâ’nın kendisi gibi bir de, başkasına benzemez bir ilgilisi vardır. Bir küçük üçlü altta bulunan bu makama, **BESTENİGÂR MAKAMI** adı verilmektedir. Bu makamda, güçlü makamı olan Sabâ’nın egemenliği göze batar derecededir. Sabâ’ da olduğu gibi, sekizinci derece, kaypak bir durumda olup, Sabâ’nın egemenliği bulunana yerlerde, dört koma kalınlaştırılır. Bestenigâr’ ı, Türk müziğinde, yazı yeri olan dört komalık Fa diyez’ de düşünürsek, sekizinci derece, hem Fa bekar, hem de dört komalık Fa diyez olur. Sabâ içinde Fa bekar olan bu perde Bestenigâr’ a geçerken, anarmonik bir anlam değişimine uğrayarak, üç veya dört komalık Mi diyez adıyla, dizinin yedinci derecesi olur...” (İlerici, 1970, sf.227-230)

Fark-2: Birinci KONU, ikinciye göre daha uzun süreli notalarla ve legato olarak çalınan, daha ifadeli (espressivo) bir anlatıma sahiptir. İkincide ise staccato ve dört onaltılık kümelerin oluşturduğu daha köşeli bir ritmik motif yapısı görülür.

Fark-3: Birinci KONU, ikinciye göre, polifonik doku içinde tını açısından daha ayırt edilebilir yapıdadır.

<sup>9</sup> Dörtlü: Tetrakord (Yun.). “Dört telli”. Antik Yunan uygarlığında dört perdeden oluşan inici diziler.



Füg'de armonik seyir şöyle sıralanır:

SERİM (1. Füg):

La minör 7'li (1. çev.) – La bemol Eksik 5'li/7'li – Fa Majör 7'li (1. çev.) –  
Do diyez Majör 5'li

GELİŞİM (1. Füg):

La minör 7'li (1. çev.) – Sol bemol Artık 5'li – Sol minör 7'li (1. çev.) – Fa  
diyez Majör 7'li – La Majör 7'li/9'lu/11'li – Sol diyez minör 5'li/fa diyez Eksik 5'li

SERİM (2. Füg):

La bemol Artık 5'li/7'li – La bemol Artık 5'li/7'li/Artık 9'lu – La minör  
7'li/Eksik 11'li – Mi bemol Artık 5'li (1. çev.) – Do diyez Eksik 5'li /Eksik 7'li

BİRİNCİ VE İKİNCİ FÜG BİRLİKTE:

Re minör 7'li/Eksik 9'lu (1. çev.) – Mi minör 7'li (2. çev.) – Mi bemol Artık  
5'li – La minör 7'li – La bemol Artık 5'li/7'li (1. çev.) – La minör 7'li (1. çev. )

#### 5.4. Üçüncü Bölüm: Allegro con fuoco

Yedi Bölmeli Rondo formunun ilk A bölmesinin a1 kesitinin motifi ezgisel olarak eksik 5'li bir La Majör 7'li akorunun arpej seslerinden oluşur. Bu ezgiyi tüm partiler “ünison (birses)” olarak duyururlar. Motifin sonu ise bir Fa minör 5'li akorunun 1. çevrimiyle biter (örn.18).

Örnek 18:

A Bölmesi, a1 Kesitinin Öncül Motifi



fa minör<sup>5</sup> (1.çevrim)

Bu motif, tüm bölüm boyunca farklı ses ve arpejlerden duyulur. Bu motif a1 kesitinin Öncülü gibi de düşünülebilir. Öncülde bu motif sekvens olarak tekrarlanır. 1. kemandan inici bir La-Hicaz tetrakordunun staccato olarak gelmesi, a1' in soncul motifini oluşturur (örn.19).

Örnek 19:

A Bölmesi, a1 Kesitinin Soncul Motifi



Bu ezgi “ikiz motif” şeklinde tekrarlanır. Eşlik homofon dokudadır. 9. ölçüde b kesiti başlar. b motifi 1 ölçüyü kapsar. Dört tane sekizlik ve bir tane ikilik değerlerden oluşan bir ritmik yapıdadır (örn.20).

Örnek 20:

A Bölmesi, b Kesitinin Motifi

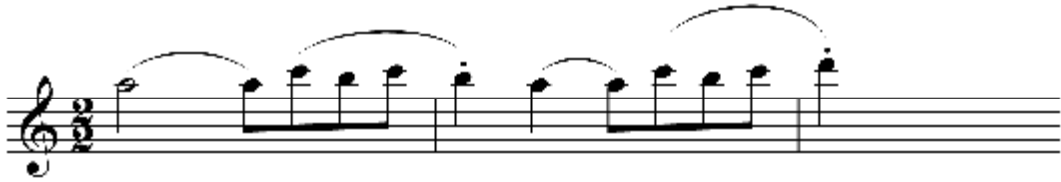


Bu ritmik yapının farklı akor ve seslerden tekrarlarıyla b kesiti tamamlanır. Ezgisel olarak La-Hicaz başlayıp, Re-Hicaz olarak biter (17. ölçü). 18. ölçüde Sol minör akorunda az kesiti başlar.

29. ölçüde Re minör 7'li akoruyla başlayan c kesitinin motifi, bir ölçü içinde bir tane ikilik ve dört tane sekizlik değerlerden oluşmuştur (örn.21).

Örnek 21:

A Bölmesi, c Kesitinin Motifi



36. ölçüye kadar sürekli yükselen bir sekvens yapı sergiler. 36. ve 37. ölçülerde b motifi Re-Hicaz olarak tekrarlanır. 38. ölçüden itibaren bir iniş başlar ve bu iniş d kesitini hazırlayan bir köprü olarak nitelendirilebilir. Bu köprü inici bir La-Zirgüleli Hicaz üzerindedir. 41. ölçüde Re Majör akorunda, La sesiyle karar verir.

Burada kanonik bir sekvens yapı ile d kesiti başlar (örn.22).

Örnek 22:

A Bölmesi, d Kesitinin Motifi

Beşliden Kanonik ezgi yapısı

1.Keman

Viyolonsel

1., 2. keman ve viyolonselın uzun seslerle yürüdüğü bu kesitte, viyola Fa diyez pedalı üzerinde sekizlik üçleme staccatolarla ritmik bir zıtlık oluşturur. d<sub>2</sub>' de bu ritmik yapıyı viyolonsel devralır ve bu sefer kanonik sekvens yapıyı 2. keman ve viyola paylaşır. 1. keman ise dörtlük üçleme ve sekizlik beşleme gibi kümeleri ekleyerek daha da zıt bir çizgi oluşturur. Böylece d<sub>1</sub>' de başlayan gerilimin yoğunluğu, d<sub>2</sub>' de daha da artar. Bu yüzden buradaki polifon doku da çarpıcıdır. Gerilim, 58. ölçüde e kesitinin başlamasıyla, Fa minör 5'li akorunda çözülür. Motif Fa minör' de, dörtlük, ikilik, dörtlük senkop yapısındadır (örn.23). Eşlik armonisi de aynı ritmik yapıda dikey olarak yürür.

Örnek 23:

A Bölmesi, e Kesitinin Motifi

A Bölmesi, e Kesitinin Motifi

Örnek 24:

B Bölmesi, a<sub>1</sub>(Öncül) Kesitinin Teması

(Re# – Eolyen ya da Hüseyni)



Örnek 25:

B Bölmesi, b<sub>1</sub>(Soncul) Kesitinin Teması

(Re# – Eolyen ya da Hüseyni)



68. ölçüde, 2. bölme B başlar. Bu bölme oluşturulan tema, Re diyez-Eolyen ya da Re diyez-Hüseyni' dir (örn. 24-25). İki cümleden oluşur. İlk cümle öncülü a<sub>1</sub>, sonculu b<sub>1</sub>, ikinci cümle öncülü a<sub>2</sub>, sonculu b<sub>2</sub>'dir. 68. ölçüde viyolanın duyurduğu ilk cümleyi 84. ölçüde ikinci cümle olarak viyolonsel devralır. Bu iki cümle arasındaki fark gene eşlik dokularındadır. İlk cümlede eşlik, akor seslerinin iki sekizlik staccato kümeler ile tekrarlarından oluşur. İkinci cümlede ise legato sekizlik

üçleme kümeleri ile eşlik yapılır. Bu üçlemeler içinde de bolca işleme, geçit ve basamak sesleri bulunur. Kromatik hareketler ve disonanslar yoğun hissedilir.

155. ölçüde başlayan C bölümü, baştan sona aynı tematik yapı ile yürür. Bu bölümde kullanılan motif, Birinci Bölüm'ün (Sonat Allegrosu) II. Tema Grubu'na mensup motifin, ritmik olarak genişletilmiş halidir (örn. 26).

Örnek 26:

C Bölmesinin Teması

(Fa – İyonyen)



155. ölçüde başlayan kesitteki (a1) ezgi, Fa-İyonyen dizisi üzerine yazılmıştır. A1 kesitinde Fa Majör duyulan tema A2' de Si bemol minör ile başlar (176. ölçü). Buradaki ezgi La bemol-İyonyen dizisinde başlayıp, 193. ölçüde Do-Frigyen (Kürdî) olarak karar verir. Ezgisel olarak aynı ritmik yapıda B kesiti, Fa Majör olarak 197. ölçüde başlar ve 226. ölçüde Re minör 7'li (1. çevrim) olarak son bulur; fakat B kesitinin d alt kesiti, üç ikilik notalardan oluşan, tamamlayıcı bir ezgisel yapı sergiler. Seyir bakımından Re duraklı Fa-Pentatonik dizisi ile Re-Frigyen (kürdî) dizilerinin birleşiminden oluşmuş hissini verir.

Doku bakımından A1' den A2' nin ortasına kadar (185. ölçü), dörtlük üçlemelerle legato bir eşlik bulunurken, burada bu üçlemeler tremololu yapılır. Bu kısım A2 kesitinin b2 alt kesitini oluşturur. B2 kesitinin 211. ölçüsünde başlayan dört sekizlik legato kümelerden oluşan pasaj, 215. ölçünün sonuna kadar devam eder. Burası c2 alt kesitinin bittiği, d alt kesitinin başladığı yerdir. Bu kesitte, tekrar dörtlük üçlemelere dönülür.

7. Bölme A' nın son kesiti d, iki adımdan oluşan bir KODA gibi düşünülebilir.

Örnek 27:

7. Bölme A, Son Kesit (d ya da Koda), 1. Adımın Teması

(La – Hicaz)



Örnek 28:


7. Bölme A, Son Kesit (d ya da Koda), 2. Adımın Teması

(Re – Zırgüleli Hicaz)



1. adımda bulunan ezgi La-Hicaz üzerinden (örn.27), 2. adımdaki ezgi ise Re-Zırgüleli Hicaz' dan gelir (örn. 28). İlk ezgi dörtlük üçlemelerle legato, ikincisi ise dört sekizlik kümelerle staccato olarak yazılmıştır. 1. adımda dikey bir armonik yürüyüşle homofon birçok seslilik oluşurken, ikinci adımda, geleneksel Türk Müziği'ndeki gibi teksesli bir yürüyüş görülür. “p” bir nüansla başlayan 1. adımın sonunda (374. ölçü) büyük bir crescendo ile *ff* ye varılır. 1. adımda allegro olan hız ikinci adımda prestoya dönüşür. Eser gitgide artan bir dinamikle Re Majör 5'li akorunda biter.

## 5.5. Armonik Analiz Yönteminde Kullanılan Belirteçlerle İlgili Açıklamalar

1. Ölçü ayrımları, tıpkı partitür üzerinde olduğu gibi, satırlara çizilen dikey çizgilerle yapılır.
2. Ölçü sayıları, ölçü çizgileri üstündeki kutucuklar içindeki numaralarla belirtilir.
3. Ölçü içindeki akor değişimleri, virgüller arasındaki akor adları ve şifreleriyle belirtilir.
4. Akorların kapsadığı süre değerleri ise akor şifrelerinin üstündeki nota biçimleri ile belirtilir.
5. Süre değerleri arasındaki uzatma bağı, nota biçimleri arasındaki yatay düz çizgi ile belirtilir. Örneğin; noktalı dörtlük bir süreye bağlı sekizlik, “  ” şeklinde belirtilir.
6. Akor şifreleri, akorların kök sesleri olan nota adlarıyla belirtilir.
7. Akor, majör (üçlüsü büyük beşlisi tam) ya da artık (üçlüsü büyük beşlisi artık) ise şifre harfleri büyük, minör (üçlüsü küçük beşlisi tam) ya da eksik (üçlüsü küçük beşlisi eksik) ise şifre harfleri küçük olarak yazılır.
8. Şifre rakamları daima akorun kök durumuna göre verilip, parantez içinde akorun çevrim durumu belirtilir. Örneğin; birinci çevrim durumunda bir akor (1. çev.) şeklinde belirtilir.
9. Akor bünyesindeki tüm aralıkların nitelikleri, şifre rakamlarının sağındaki değişim işaretlerinden anlaşılır. Örneğin; “La” sesi üzerinde eksik 5’ li bir akor “La<sup>5b</sup>” şeklinde, 3’ lüsü büyük, 5’ lisi eksik ise büyük harfle “La<sup>5b</sup>” şeklinde, artık 5’ li bir akorsa “La<sup>5#</sup>” şeklinde belirtilir.
10. Akor içinde herhangi bir ses değişimine uğruyorsa bu, aynı şifre rakamının sağındaki iki değişim işareti arasına konan “lire” işareti ile belirtilir. Örneğin; Sol Majör büyük 7’ li bir akor küçük 7’ liye dönüşüyorsa bunun şifresi, “Sol<sup>7-1</sup>” şeklinde belirtilir.
11. Aynı akor içinde, herhangi bir ses farklı partilerde farklı değişimlerle gelmişse bu, şifre rakamının sağındaki değişim işaretleri arasına konan “arti” işareti ile gösterilir. Örneğin; küçük ve büyük 9’ lu aralıkları aynı anda duyuran bir La



Majör 9<sup>7</sup> lu akorunda, Si bemol ve si naturel sesleri birlikte bulunuyor demektir ve bu "La  $\frac{9}{5}$ " şeklinde belirtilir.

12. Onbirli, dokuzlu, yedili bir akor, bu rakamların büyükten küçüğe doğru yukarıdan aşağıya sıralanması ile belirtilebildiği gibi, birden fazla tonal beşli ya da yedili akorun üst üste bindirildiği düşünülerek, alttaki akor adı önde gelecek şekilde iki akor arasına artı (+) işareti konularak da belirtilebilir. Bu gibi durumlarda her iki belirtme arasına "veya" bağlacı eklenmiştir.
13. Dörtlü armoni sistemine mensup akorlarda kesir işareti kullanılır. Bu akorların kök durumlarında, kök ses alttan dörtlü ses olarak düşünülür ve akor üç sestem ibaret ise (üç sesli durucu uygu) " $\frac{4}{4}$ " şeklinde, dört sestem ibaret ise (dört sesli yürütücü uygu) " $\frac{7}{4}$ " şeklinde belirtilir. Gene bu akorların çevrim durumları parantez içinde belirtilir.
14. Dörtlü armoni sistemine mensup akorların şifre adları büyük harflerle belirtilmiştir.

## 6. ESERİN ARMONİK ANALİZ ŞEMASI

### BİRİNCİ BÖLÜM: Allegro

1 | 6 | 4 | re<sup>5</sup> | 2 | re<sup>5</sup> | 3 | mi<sup>6</sup> | Fa<sup>7</sup> (3. çev.), si<sup>7</sup> | 4 | Do<sup>9</sup> (1. çev.), Sol<sup>9</sup>

---

(3. çev.), mi<sup>6</sup> | 5 | Fa<sup>7</sup> | la<sup>7</sup> | re<sup>5</sup> (1. çev.), re<sup>5</sup> (2. çev.), si<sup>6</sup> (1. çev.)

---

6 | do<sup>7b</sup> | do<sup>7b</sup> (2. çev.) | 7 | lab<sup>7</sup> | li<sup>9</sup> (1. çev.), lab<sup>7</sup> | 8 | sol<sup>7b</sup> | do<sup>7b</sup>

---

re<sup>7b</sup> | do<sup>7b</sup> | Dob<sup>6b</sup> (1. çev.), Mib<sup>5</sup> | 9 | Fab<sup>7</sup> | fa<sup>7b</sup> | 10 | la<sup>5</sup> (2. çev.),

---

Mi<sup>7b</sup> | si<sup>6b</sup> | la<sup>5</sup> (2. çev.) | 11 | Sol<sup>7b</sup> (1. çev.), Do<sup>9</sup> (2. çev.), Fa<sup>7</sup>

---

Mi<sup>7b</sup> 1. çev.) | 12 | Fa<sup>7b</sup> | Do<sup>7b</sup> (1. çev.), Re<sup>9</sup> | 13 | Sol<sup>7b</sup> | la<sup>9</sup> | mi<sup>7</sup>

---

14

Do<sup>7</sup> (1. çev.), la<sup>7</sup> (1. çev.), mi<sup>5</sup> (2. çev.), Do<sup>9</sup>, Do<sup>5</sup> (1. çev.),

15

sol<sup>7</sup> (2. çev.), sib<sup>5</sup> (2. çev.), Fa<sup>5</sup>, Fa<sup>7</sup>, mi<sup>7-6</sup>, Fa<sup>5</sup> (1. çev.)

16

Sol  $\frac{4}{4}$  (1. çev.), Sol<sup>7</sup>, Do<sup>7</sup>, Fa<sup>5</sup> (2. çev.)

17

mi<sup>5</sup>, Sol<sup>5</sup> (1. çev.),

18

la<sup>7</sup>, re<sup>5</sup>

19

re<sup>5</sup>, mi<sup>7</sup>

20

mi<sup>5</sup>, la<sup>5</sup>, re<sup>7</sup>

21

la<sup>5</sup>, re<sup>7</sup>

22

(1. çev.), Do<sup>9</sup>, la<sup>5</sup> (1. çev.), do<sup>7</sup>, Sib<sup>7</sup> (1. çev.)

22

la<sup>9</sup>, re<sup>7</sup>

23

(1. çev.), sol<sup>5</sup>

24

la<sup>7</sup>, Mib<sup>7</sup>, lah<sup>7</sup>

25

do<sup>7</sup>, lah<sup>5</sup>, re<sup>5</sup>

26

Re<sup>5</sup>, sol<sup>5</sup>, Re<sup>5</sup> (1. çev.),

27

sol<sup>5</sup>, Re<sup>5</sup>, do<sup>7</sup> (3. çev.), Mib<sup>7</sup>

(1. çev.). Re <sup>5z</sup> . Mib <sup>5</sup> , fa# <sup>5z</sup> | sol <sup>5</sup> (1. çev.) . Mib <sup>7z</sup> (2. çev.).

Re <sup>5</sup> | fa# <sup>5</sup> , Fa# <sup>5</sup> | si <sup>5</sup> , Fa# <sup>5</sup> (1. çev.) , si <sup>5</sup> , fa# <sup>5</sup> |

do# <sup>7</sup> (3. çev.) , si <sup>5</sup> , Fa# <sup>7</sup> , mi <sup>7</sup> (1. çev.) , do# <sup>5z</sup> (1. çev.) |

fa# <sup>5z</sup> (2. çev.) , Fa# <sup>9</sup> | La <sup>5</sup> (1. çev.) , Si <sup>7</sup> (2. çev.) | Fa# <sup>5</sup> .

Si <sup>4/4z</sup> (2. çev.) . Mi <sup>5</sup> (1. çev.) , Sol# <sup>5</sup> . sol# <sup>5z</sup> | Si# <sup>7/4</sup> | Fa# <sup>5</sup> ,

Re# <sup>7</sup> . Si <sup>5</sup> . Fa# <sup>9</sup> (3. çev.) | Mi <sup>9</sup> veya Mi <sup>5</sup> +re# <sup>5</sup> . sol# <sup>9z</sup> |

(2. çev.) . Si <sup>9</sup> veya Si <sup>5</sup> La <sup>7z</sup> | Si <sup>7</sup> , mi <sup>7z</sup> , La <sup>7z</sup> | Re <sup>7z</sup> (1.Çev.) ,

40 | 41

Fa<sup>#</sup> <sup>5</sup> , sol<sup>#</sup> <sup>7</sup> (1. çev.) | Do<sup>#</sup> <sup>11</sup>/<sub>4</sub> , si<sup>#</sup> <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (2. çev.) | Do <sup>7</sup>/<sub>5</sub> , Si <sup>11</sup>/<sub>4</sub> |

42 | 43 | 44 | 45

Fa<sup>#</sup> <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (1. çev.), Re <sup>9</sup>/<sub>7</sub> (2. çev.) | mi <sup>7</sup>/<sub>5b</sub> (2. çev.) | mi <sup>9</sup>/<sub>7</sub> | mi <sup>7</sup>/<sub>5b</sub> . Do <sup>5</sup> .

46

Do <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (3. çev.), la <sup>7</sup>/<sub>5</sub> | la <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (3. çev.), Fa <sup>7</sup>/<sub>5b</sub> , mi<sup>b</sup> <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (3. çev.) , do <sup>7</sup>/<sub>5</sub> |

47

Sib <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (3. çev.), Mi<sup>b</sup> <sup>5</sup>/<sub>5</sub> (1. çev.), Sib <sup>5</sup>/<sub>5</sub> (2. çev.), mi <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (3. çev.), Do <sup>9</sup>/<sub>7</sub> ,

48 | 49

Sib <sup>5</sup>/<sub>5</sub> (2. çev.) | mi <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (3. çev.), Do <sup>9</sup>/<sub>7</sub> , Sib <sup>5</sup>/<sub>5</sub> (2. çev.), Do <sup>9</sup>/<sub>7</sub> | 9/8 la <sup>5</sup>/<sub>5</sub> ,

50 | 51

re <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (1. çev.), Fa <sup>5</sup>/<sub>5</sub> | Fa <sup>5</sup>/<sub>5</sub> veya re <sup>11</sup>/<sub>7</sub> (1. çev.), Do <sup>11</sup>/<sub>7</sub> (1. çev.) | la <sup>7</sup>/<sub>5</sub> ,

52 | 53

re <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (1. çev.), Fa <sup>5</sup>/<sub>5</sub> | re <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (1. çev.), Fa <sup>7</sup>/<sub>5</sub> , Fa <sup>7b</sup>/<sub>5</sub> | Sib <sup>7</sup>/<sub>5</sub> (2. çev.) ,

54  

 (3. çev.) | Reb  $\overset{11\flat}{9\flat}$  (1. çev.) veya Reb  $\overset{5}{5}$  -Do  $\overset{5}{5}$ , do  $\overset{9\flat}{9\flat}$  (1. çev.), la  $\overset{11\flat}{9\flat}$

55  

 (2. çev.) veya la  $\overset{5\flat}{5\flat}$  |sol  $\overset{5\flat}{5\flat}$ , Lab  $\overset{11\flat}{9\flat}$  (3. çev.) veya Lab  $\overset{5}{5}$  |sol  $\overset{5\flat}{5\flat}$  | Reb  $\overset{9\flat}{9\flat}$

56  

 (4. çev.), Mib  $\overset{7\flat}{7\flat}$ , sib  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (1. çev.), Mib  $\overset{5\flat}{5\flat}$  (3. çev.), si  $\overset{5\flat}{5\flat}$  (2. çev.) | Do  $\overset{7\flat}{7\flat}$

57  

 (1. çev.), Fa  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (3. çev.), Do  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (1. çev.), Do  $\overset{9\flat}{9\flat}$  (1. çev.-2. çev.) | re  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (1. çev.)

58  

 re  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (1. çev.), Do  $\overset{5\flat}{5\flat}$

59  

 Fa  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (3. çev.), re  $\overset{7\flat}{7\flat}$ , Fa  $\overset{5\flat}{5\flat}$

60  

 re  $\overset{7\flat}{7\flat}$  (2. çev.),

61  

 Do  $\overset{5\flat}{5\flat}$  | mi  $\overset{11\flat}{9\flat}$ , si  $\overset{7\flat}{5\flat}$  (1. çev.), Mib  $\frac{4\flat}{4\flat}$ , Sib  $\overset{7\flat}{7\flat}$

62  

 Re  $\overset{7\sharp}{5\flat}$  (2. çev.), Fa  $\overset{5\sharp}{5\flat}$

63  

 (1. çev.) Fa $\sharp$   $\overset{5\flat}{5\flat}$ , Fa $\sharp$   $\overset{7\flat}{7\flat}$

64  
 $\frac{6}{4}$  mib  $\overset{7\flat}{5\flat}$

65  

 mib  $\overset{7\flat}{5\flat}$

66  

 lab  $\overset{9\flat}{9\flat}$  (2. çev.), mib  $\overset{7\flat}{7\flat}$

67

fa<sup>5</sup> , Mib<sup>54</sup> (1. çev.), Sol<sup>5</sup> , la<sup>5</sup> | sib<sup>5</sup> | Solb<sup>5</sup>

68

69

(1. çev.) mi<sup>7</sup> (2. çev.) Sol<sup>7#</sup>/<sub>4</sub> (3. çev.) | Do<sup>4</sup>/<sub>4</sub> , la<sup>5</sup> , sol<sup>7</sup> ,

70

sol<sup>5</sup> , si<sup>5</sup> | do<sup>5</sup> (1. çev.), do<sup>9</sup> (4. çev.), do<sup>5</sup> (1. çev.),

71

re<sup>9</sup>/<sub>5</sub> , la<sup>7</sup> (1. çev.) | Mi<sup>7</sup> , si<sup>7</sup> (1. çev.), do<sup>7</sup> (1. çev.)

72

73

La<sup>5</sup> (2. çev.), Mi<sup>7</sup> , La<sup>7</sup> , Re<sup>5</sup> , Mi<sup>7</sup> | Re<sup>5</sup> , Sol<sup>5</sup> ,

74

Re<sup>7#-7</sup> | La<sup>7</sup> , Re<sup>5</sup> , Si<sup>5</sup> (1. çev.), La<sup>7</sup>/<sub>54</sub> , fa<sup>5</sup> (1. çev.)

75

76

do<sup>5</sup> , Si<sup>7</sup> , re<sup>7</sup> (3. çev.), Mi<sup>7</sup> (1. çev.), La<sup>7</sup> (3. çev.), si<sup>7</sup>

(3. çev.), Sol<sup>7</sup>  $\frac{7}{4}$ , Re  $\frac{7}{3}$ , Si  $\frac{7}{5}$  (1. çev.) | Fa<sup>7</sup>  $\frac{7}{4}$  (3. çev.), Si  $\frac{7}{4}$

(2. çev.), Si  $\frac{7}{5}$  (1. çev.), Mi  $\frac{7}{5}$  | Lab  $\frac{7}{4}$ , la  $\frac{7}{5}$ , sib  $\frac{7}{5}$  (2. çev.), Sib  $\frac{7}{5}$

2. çev.), Sol  $\frac{7}{5}$  | si  $\frac{7}{3}$  veya si  $\frac{7}{3}$  | Lab  $\frac{7}{5}$ , la  $\frac{7}{5}$  (1. çev.) | sib  $\frac{7}{5}$  veya

sib  $\frac{7}{5}$  | Lab  $\frac{7}{5}$ , Mib  $\frac{7}{5}$  (3. çev.) | sib  $\frac{7}{5}$  (2. çev.) veya sib  $\frac{7}{5}$  | la  $\frac{7}{5}$

82 | mib  $\frac{7}{5}$  (1. çev.), solb  $\frac{7}{5}$ , sol  $\frac{7}{5}$  (3. çev.), do<sup>7</sup>  $\frac{7}{5}$  (1. çev.) | 83 | Do  $\frac{7}{4}$

Mi  $\frac{7}{4}$  (2. çev.), mi  $\frac{7}{5}$ , mib  $\frac{7}{5}$ , do  $\frac{7}{5}$  | do<sup>7</sup>  $\frac{7}{5}$ , do<sup>7</sup>  $\frac{7}{5}$  | 84

85 | la  $\frac{7}{5}$  (1. çev.) | 86 | Sib  $\frac{7}{5}$  (1. çev.), mi  $\frac{7}{5}$  (3. çev.), Mi  $\frac{7}{5}$  (2. çev.), fa<sup>7</sup>  $\frac{7}{5}$



87  
 (2. çev.) sol<sup>5</sup> , Mib<sup>9#</sup> , si<sup>5#</sup> , do<sup>5#</sup> | 88 re<sup>5</sup> | 89 re<sup>5</sup> |

90 mi<sup>9</sup> , Fa<sup>9</sup> (3. çev.), si<sup>7</sup> | 91 la<sup>7</sup> (2. çev.), Sol<sup>9</sup> (3. çev.), mi<sup>5</sup> ,

92 la<sup>7</sup> , re<sup>n</sup> (1. çev.), re<sup>n</sup> (2. çev.), Si<sup>n</sup> (1. çev.) | 93 mi<sup>7</sup> ,

do<sup>5#</sup> , Do<sup>7</sup> , la<sup>9</sup> (1. çev.), do<sup>5#</sup> (1. çev.) | 94 Mi<sup>9#</sup> (1. çev.), Mi<sup>7#</sup>

(1. çev.), Re<sup>9#</sup> , Re<sup>7#</sup> (3. çev.-1. çev.), ni<sup>7</sup> | 95 fa<sup>5#</sup> (3. çev.), ni<sup>7</sup> ,

fa<sup>7#</sup> (3. çev.), si<sup>7</sup> (1. çev.), Sol<sup>9</sup> (1. çev.), Lab<sup>9#</sup> (3. çev.), sol<sup>7</sup> ,

la<sup>9</sup> (3. çev.) | 96 Lab<sup>7</sup> (1. çev.), Fa<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>5</sup> , do<sup>n</sup> | 97 Fa<sup>9#</sup> ,

(4. çev.), sol#<sup>5</sup> (2. çev.), Si<sup>9#</sup> 7# | Si<sup>7</sup> (1. çev.), do#<sup>7</sup>, sol#<sup>7#</sup>,

Sol<sup>7#</sup> 9# | Do<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>4</sup> 4 | Do<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>7</sup> | sib<sup>5</sup> (2. çev.)

Fa<sup>5</sup> | la<sup>5</sup> (2. çev.), Do<sup>7#</sup> (1. çev.-kök), Fa<sup>5</sup> (1. çev.) | Do<sup>4</sup> 4 | do<sup>5</sup>

(2. çev.), Sol<sup>7</sup> | Do<sup>7</sup>, Fa<sup>5</sup> (2. çev.), si<sup>7#</sup> 9# | mi<sup>5</sup>, Sol<sup>9</sup> (4. çev.),

la<sup>7</sup> (2. çev.), la<sup>7</sup> (3. çev.), la<sup>7</sup> (2. çev.) | re<sup>5</sup>, Do<sup>7#</sup> | re<sup>5</sup>, Fa<sup>7</sup>

(1. çev.), mi<sup>7</sup> (kök-2. çev.) | Fa<sup>7</sup> 4 (3. çev.), mi<sup>9</sup> 7 (3. çev.), la<sup>7</sup>, re<sup>7</sup>,

mi<sup>9</sup> 7 (3. çev.) | la<sup>7</sup>, do#<sup>7#</sup> 9# | Sib<sup>7#</sup> | La<sup>9#</sup>, re<sup>5</sup>, sol<sup>5</sup>

108

La 9<sup>7</sup>

109

Mib 7<sup>9</sup>

Lab 7<sup>9</sup>

do 7<sup>b</sup>

Lab 5

110

re 5<sup>b</sup>

(1. çev.), Fa 5

---

111

Re 9<sup>#</sup>

(1. çev.)

Mib 7<sup>9</sup>

(1. çev.)

Re 9<sup>b</sup>

(1. çev.)

do 7

(2. çev.)

la 7

---

112

(3. çev.), Sib 5<sup>#</sup>

(1. çev.), la 7

do 7<sup>#</sup>

(4. çev.), do 7

(1. çev.)

la 5<sup>b</sup>

---

113

(1. çev.)

sol 7<sup>#</sup>

(1. çev.)

Mib 5<sup>#</sup>

do 7

(3. çev.)

si 8

Sib 5

---

114

fa 5

fa 5

(1. çev.)

Do 5<sup>#</sup>

115

la 5

Mi 7<sup>#</sup>

(1. çev.)

la 5

Mi 7

---

116

si 7<sup>#</sup>

(3. çev.)

sib 7

(3. çev.)

fa 7<sup>#</sup>

(1. çev.)

Mi 7

re 7

(1. çev.)

si 5<sup>#</sup>

---

117

(1. çev.)

sol# 7<sup>#</sup>

(2. çev.)

Mi 7

la 7

(1. çev.)

Re 5

118

(1. çev.)

Sol 5

---

(1. çev.), La <sup>5</sup> (2. çev.), do<sup>#</sup> <sup>7#</sup> <sub>5#</sub> (1. çev.), si <sup>7</sup> (1. çev.), do<sup>#</sup> <sup>7#</sup> <sub>5#</sub> (1. çev.)

119

mi <sup>5</sup> , Si <sup>4</sup> <sub>4#</sub> , do<sup>#</sup> <sup>5</sup> , Mi <sup>7</sup> , Fa<sup>#</sup> <sup>5</sup> , la<sup>#</sup> <sup>7#</sup> <sub>5#</sub> , fa<sup>#</sup> <sup>5#</sup>

120

La <sup>7#</sup> (2. çev.), Sol<sup>#</sup> <sup>7#</sup> <sub>4#</sub> , La <sup>7</sup>

121

Mi <sup>5</sup> , sol<sup>#</sup> <sup>5</sup> (1. çev.), La <sup>9</sup> <sub>7#</sub> ,

122

Si <sup>9#</sup> <sub>7</sub> , fa<sup>#</sup> <sup>5</sup> (2. çev.), La <sup>9</sup> , Mi <sup>7#</sup> (1. çev.) Re <sup>11#</sup> <sub>9</sub> <sub>7#</sub> veya Re <sup>5</sup>

do<sup>#</sup> <sup>5</sup> , La <sup>7</sup> (1. çev.), La <sup>7</sup> , do<sup>#</sup> <sup>7#</sup> (3. çev.), La <sup>5</sup> (1. çev.), Sol <sup>7#</sup>

123

(2. çev.), La <sup>7</sup> (2. çev.), si <sup>5</sup> (1. çev.)

124

La <sup>7</sup> , re <sup>5</sup> Do <sup>7#</sup> (1. çev.),

125

mi <sup>5</sup> , fa<sup>#</sup> <sup>7</sup> (3. çev.) mi <sup>13#</sup> <sub>11#</sub> <sub>9#</sub> <sub>7</sub> veya mi <sup>7</sup>

126

fa<sup>#</sup> <sup>5</sup> Sib <sup>7#</sup> (1. çev.),

$\text{La } \frac{7}{4}$  (2. çev.),  $\text{la }^5$  (1. çev.) 127  $\text{mi }^9$  (2. çev.),  $\text{la }^{\flat}$  128  $\text{sol }^5$  (1. çev.)

129  $\text{mi }^7$  (3. çev.),  $\text{la }^{\flat}$  130  $\text{Fa }^{\sharp-7}$ ,  $\text{Do }^7$  131  $\text{Sib }^7$  (3. çev.),  $\text{mib }^5$  (1. çev.),

$\text{Do }^9$ ,  $\text{Sol }^9$  132  $\text{Do }^{\flat}$  133  $\text{Do }^{\flat}$ ,  $\text{Sol }^{\flat}$  (1. çev.) 134  $\text{Do }^{\sharp}$

$\text{Do }^{\flat}$ ,  $\text{Do }^5$  135  $\text{Do }^{\flat}$ ,  $\text{Do }^{\flat}$  136  $\text{Fa }^{\sharp}$  (2. çev.),  $\text{Fa }^{\flat}$  (2. çev.),

$\text{Fa }^{\sharp}$  (2. çev.),  $\text{re }^7$  (3. çev.),  $\text{re }^9$  (3. çev.) 137  $\text{Lab }^{\flat}$  (1. çev.),  $\text{sol }^9$

(1. çev.),  $\text{Lab }^{\flat}$  (3. çev.),  $\text{Lab }^{\flat}$  (2. çev.) 138  $\text{Lab }^{\flat}$  (4. çev.),  $\text{Sib }^{\flat}$

$\text{fa }^{\flat}$  (1. çev.),  $\text{Sib }^{\flat}$  (3. çev.),  $\text{la}^{\sharp}$  (2. çev.) 139  $\text{Sol }^{\flat}$  (1. çev.),  $\text{mi }^7$

140 141

(2. çev.), si<sup>7</sup> (kök-1. çev.) la<sup>7</sup> (1. çev.) la<sup>7</sup> (1. çev.), Sol<sup>5</sup>

142 143 144

la<sup>7</sup> (1. çev.) la<sup>7</sup> (1. çev.), Sol<sup>5</sup> Sol<sup>5</sup> (1. çev.), Re <sup>$\frac{7}{4}$</sup>

145 146

fa<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>7</sup> si<sup>7</sup> (1. çev.) re <sup>$\frac{7}{4}$</sup> , re<sup>5</sup> (1. çev.)

147 148 149

si<sup>7</sup> (1. çev.) do<sup>7</sup> re<sup>7</sup>, Fa<sup>5</sup>, Do<sup>5</sup> veya la<sup>7</sup>

150 151 152

(1. çev.) re<sup>5</sup>, mi <sup>$\frac{7}{4}$</sup>  fa<sup>7</sup> Do<sup>5</sup> (1. çev.), la<sup>9</sup>, mi<sup>7</sup>

153

(1. çev.), la<sup>9</sup> Fa<sup>5</sup> (1. çev.), mi<sup>7</sup> (2. çev.), Do<sup>5</sup>, si<sup>9</sup>, Do<sup>9</sup>

154

(4. çev.), re<sup>5</sup>, la<sup>5</sup> (1. çev.) Fa<sup>5</sup> (1. çev.), la<sup>9</sup>, si<sup>7</sup> (3. çev.),

155

Sol<sup>5</sup> , Fa<sup>5</sup> , Do<sup>5</sup> | re<sup>9</sup> , Do<sup>7</sup> (4. çev.), re<sup>9</sup> , la<sup>7</sup> ,

156

Do<sup>7</sup> (1. çev.) | re<sup>5</sup> ||

### İKİNCİ BÖLÜM: Allegretto-Andante quasi Adagio

1 | 7 | 8 la<sup>5b</sup> (1. çev.) | 2 | Re<sup>7</sup> | 3 | la<sup>5</sup> (1. çev.) | 4 | sol<sup>7</sup> (1. çev.) | La<sup>10/7/4</sup>

5 | la<sup>5</sup> | 6 | mi<sup>7</sup> | 7 | la<sup>7</sup> | La<sup>10/7/4</sup> veya la<sup>11/9/7</sup> | 8 | Sol<sup>9/5</sup> | 9 | mi<sup>7</sup> .

Sol<sup>5</sup> (1. çev.), Re<sup>7</sup> (3. çev.) | 10 | 7 | 8 Mi<sup>7/4</sup> | 11 | Re<sup>7/5</sup> , Re<sup>7/5</sup> . la<sup>5</sup> veya La<sup>10/4</sup>

12 | Sib<sup>7</sup> , mi<sup>7</sup> (2. çev.) | Do<sup>5</sup> , Do<sup>9/5</sup> | 13 | 3 | 8 do<sup>5</sup> , Lab<sup>5</sup> | 14 | Mib<sup>7/5</sup> ,

fa  $\frac{7}{5}$  (1. çev.), Solb  $\frac{5}{5}$  | Do  $\frac{7}{5}$  | 15  $\frac{7}{8}$  Fa  $\frac{6}{5}$  . Do  $\frac{9}{7}$  | 16  $\frac{7}{4b}$  Mi  $\frac{7}{4b}$  (3. çev.), Sib  $\frac{5}{5}$  ,

La  $\frac{4}{4}$  (2. çev.) | 17  $\frac{7}{7}$  re  $\frac{7}{7}$  (1. çev.), Mib  $\frac{7}{7}$  (2. çev.), Fa  $\frac{5}{5}$  (1. çev.), Sib  $\frac{7}{7}$  , Do  $\frac{9}{7}$  |

18  $\frac{7}{5}$  Do  $\frac{5}{5}$  , la  $\frac{7}{7}$  (1. çev.) | 19  $\frac{9z}{7z}$  sol#  $\frac{9z}{7z}$  , Sol  $\frac{9z}{7z}$  | 20  $\frac{3}{16}$  mi  $\frac{5}{5}$  | 21  $\frac{7}{8}$  fa#  $\frac{5b}{5b}$  ||

22  $\frac{3}{8}$  la  $\frac{5b}{5b}$  veya Re  $\frac{7}{7}$  | 23  $\frac{3}{16}$  Mib  $\frac{5}{5}$  | 24  $\frac{3}{8}$  Sol#  $\frac{7z}{4\#}$  (2. çev.), Mib  $\frac{7}{7}$  (sesdeç),

Sol  $\frac{5}{5}$  | do#  $\frac{5}{5}$  | 25  $\frac{7}{8}$  la  $\frac{5b}{5b}$  . la  $\frac{5b}{5b}$  | 26  $\frac{5}{5}$  Re  $\frac{7}{7}$  . Re  $\frac{7}{7}$  | 27  $\frac{5}{5}$  la  $\frac{5b}{5b}$  , la  $\frac{5b}{5b}$  ||

28  $\frac{5}{8}$  Lab  $\frac{5a}{5a}$  (1. çev.), Do  $\frac{5}{5}$  , Do  $\frac{5}{5}$  | 29  $\frac{3}{8}$  Lab  $\frac{5a}{5a}$  si  $\frac{5a}{5a}$  , Lab  $\frac{9}{5}$  (2. çev.), Sol  $\frac{9b}{7}$  ||

30  $\frac{7}{8}$  Lab  $\frac{5z}{5z}$  , Reb  $\frac{5}{5}$  | Do  $\frac{5}{5}$  | 31  $\frac{3}{8}$  re  $\frac{5}{5}$  (1. çev.) | 32  $\frac{4}{4}$  **FÜG**  
Tek sesli modal ezgi(Sabâ)



33

°

Tek sesli modal ezgi(Sabâ)

34

°

Tek sesli modal ezgi(Sabâ)

35

°

Tek sesli modal ezgi(Sabâ)

36

°

Tek sesli modal ezgi(Sabâ).

37

°

Lab 5, Re 5, do 5, Sol 5 (2. çev.), Re 5

38

(3. çev.)

Sol 5, Lab 5, si 5 (2. çev.), do 5, Sol 5

39

Lab 5, Sol 5

40

(2. çev.), Sol 5

Lab 7, Sol 9, fa 3

41

Re 5, Sol 5, Sol 7, re 5

42

(1. çev.)

si 5 (2. çev.), Do 5

43

fa 7 (1. çev.), la 5 (1. çev.), Sol 5 (2. çev.),

44

Reb 5, fa 5

mi 5 (3. çev.), fa 5 (2. çev.), Do 7, Reb 5 (2. çev.), Do 5

45

(2. çev.), Sol 7, Reb 5 (2. çev.)

Do 9, Reb 5 (1. çev.), mi 5 (2. çev.), si 5

46

si<sup>5b</sup> (1. çev.) | Lab<sup>7b</sup> (2. çev.), Do<sup>7a</sup>, Reb<sup>5</sup>, Do<sup>5</sup> (2. çev.), Reb<sup>5</sup> (1. çev.),

47

si<sup>5b</sup> (3. çev.) veya Reb<sup>7b</sup> (2. çev.) | Do<sup>5</sup> (2. çev.), Sol<sup>7</sup>, Reb<sup>9b</sup> (3. çev.) veya

48

Do<sup>5</sup> Reb<sup>5</sup> | fa<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>7</sup> (1. çev.), Do<sup>5</sup> (2. çev.), si<sup>7b</sup> (2. çev.), Do<sup>5</sup> (2. çev.), re<sup>5b</sup> (1. çev.)

49

50

Lab<sup>7</sup>, Re<sup>7b</sup> (1. çev.), Lab<sup>5</sup>, Sol<sup>5</sup> | Lab<sup>7a</sup> (1. çev.), do<sup>5</sup>, Re<sup>7a</sup> (2. çev.), Do<sup>5b</sup> (2. çev.),

51

Lab<sup>7a</sup> (1. çev.) | Re<sup>5a</sup> (3. çev.), Mib<sup>7a</sup> (2. çev.), Lab<sup>7</sup>, Mib<sup>7b</sup> (1. çev.)

52

do<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>5</sup> (2. çev.), Lab<sup>5</sup> (2. çev.) | Mib<sup>5b</sup> (1. çev.), Sol<sup>7</sup> (3. çev.),

53

do<sup>5</sup> (1. çev.), Re<sup>7a</sup>, do<sup>5</sup>, Re<sup>7a</sup> (3. çev.), Sol<sup>5</sup> (1. çev.) | Lab<sup>7</sup> (3. çev.), Re<sup>7</sup>

54

(1. çev.), fa<sup>#</sup> <sup>51</sup> <sub>5b</sub>, fa<sup>#</sup> <sup>5t</sup> <sub>5b</sub> (3. çev.), Mib <sup>51</sup>, fa<sup>#</sup> <sup>5t</sup> <sub>5b</sub> (2. çev.), si <sup>7</sup> <sub>5</sub> (3. çev.) | Lab <sup>7t</sup>,

---

55

si <sup>7b</sup> (3. çev.), fa<sup>#</sup> <sup>5t</sup> <sub>5b</sub>, Lab <sup>7t</sup> (2. çev.), Sol <sup>5</sup>, si <sup>7</sup> <sub>5t</sub>, fa<sup>#</sup> <sup>5t</sup> <sub>5b</sub> (3. çev.) | la <sup>7</sup> (1. çev.),

---

56

Sol <sup>9</sup> <sub>7</sub>, la <sup>5</sup>, re <sup>5</sup> (2. çev.), fa <sup>7t</sup> (1. çev.) | fa <sup>7t</sup> (2. çev.), fa <sup>5</sup> (1. çev.), Sol <sup>5</sup>

---

57

(1. çev.), Sol <sup>5</sup>, la <sup>7</sup> (3. çev.), si <sup>7</sup> <sub>5t</sub> | la <sup>5</sup>, si <sup>7</sup> <sub>5t</sub> (1. çev.), la <sup>7</sup> (3. çev.), Sol <sup>9</sup> <sub>5</sub> |

---

58

Re <sup>7</sup>, mi <sup>5</sup> (1. çev.), Re <sup>7</sup> (2. çev.), La <sup>7</sup> (1. çev.), fa<sup>#</sup> <sup>7</sup>, Do <sup>5</sup>, fa <sup>5</sup> (2. çev.),

---

59

Sol <sup>5</sup> -fa <sup>5</sup> | re <sup>7</sup> (1. çev.), Sol <sup>5</sup>, Solb <sup>5t</sup> (1. çev.)

60

Do <sup>7b</sup> <sub>5b</sub>, sib <sup>5</sup>, la <sup>7b</sup>

---

61

(1. çev.), sib <sup>5</sup> (1. çev.), la <sup>7</sup> (1. çev.) | Fa <sup>5</sup>, Solb <sup>7t</sup>, la <sup>7b</sup> (2. çev.), Solb <sup>5</sup>.

---

62 Fa<sup>5</sup> | Solb<sup>6#</sup> veya mi<sup>7</sup> (1. çev.), la<sup>9</sup> (2. çev.), sib<sup>9</sup> (2. çev.) | 63 Solb<sup>7</sup>

(2. çev.) Solb<sup>7</sup> (1. çev.) Reb<sup>9#</sup> (1. çev.) Solb<sup>5</sup> (1. çev.) mi<sup>9</sup> | 64 Solb<sup>5</sup> (2. çev.) |

Lab<sup>7</sup> (1. çev.) sib<sup>9#</sup> (2. çev.) la<sup>9</sup> | 65 do<sup>9#</sup> | 66 do<sup>7</sup> | 67 re<sup>5</sup> , la<sup>5b</sup>

(1. çev.) re<sup>7</sup> (3. çev.) sol<sup>7</sup> (1. çev.) | 68 Fa<sup>7b</sup> (2. çev.) mi<sup>7</sup> (3. çev.) re<sup>7b</sup> ,

69 Dob<sup>7</sup> , Sib<sup>9</sup> | Sib<sup>5</sup> (2. çev.) Fa<sup>7b</sup> (1. çev.) re<sup>5</sup> (1. çev.) mi<sup>5</sup> (1. çev.)

70 Fa<sup>7b</sup> (1. çev.) Sib<sup>5</sup> (1. çev.) | Dob<sup>5</sup> , Dob<sup>7</sup> , Sib<sup>5</sup> | 71 la<sup>5b</sup> , Sib<sup>9</sup> , la<sup>5b</sup>

72 (anarmonik modülasyon)  
(2. çev.) | mi<sup>9</sup> (4. çev.) fa<sup>7b</sup> , do<sup>#</sup> (1. çev.) mi<sup>#</sup> , Fa<sup>#</sup> (3. çev.) Si<sup>7</sup>

73 (2. çev.) Fa#<sup>7</sup> ; Mi<sup>7</sup> (1. çev.) La<sup>9b</sup> 74 La<sup>5</sup> (1. çev.) sol#<sup>7</sup> ; Fa#<sup>9</sup>

75 (2. çev.) La<sup>7#</sup> + Sib<sup>5</sup> (1. çev.) La<sup>9></sup> (2. çev.) re<sup>5</sup> (1. çev.) re<sup>5</sup> + Mi<sup>7b</sup>

76 Re<sup>7</sup> (2. çev.) Mi<sup>7</sup> ; Sib<sup>9#</sup> 77 fa#<sup>7</sup> (2. çev.) Sib<sup>7#</sup> ; do#<sup>9#</sup> (2. çev.) La<sup>9#</sup> ;

78 Sol#<sup>5</sup> (1. çev.) fa#<sup>5#</sup> 79 Fa#<sup>5#</sup> (2. çev.) Mi<sup>5</sup> ; Si<sup>9#</sup> 7 sol#<sup>7</sup> ; Fa#<sup>7#</sup> (1. çev.)

80 Mi<sup>5</sup> ; Si<sup>5</sup> (1. çev.) - la#<sup>5#</sup> 81 mi<sup>9</sup> (1. çev.) Si<sup>9#</sup> (1. çev.) Do<sup>5#</sup> (1. çev.) Si<sup>9#</sup>

82 (1. çev.) la#<sup>5#</sup> 83 Si<sup>7#</sup> (4. çev.) la<sup>5</sup> (2. çev.) + sol#<sup>5></sup> ; Fa<sup>9></sup> la<sup>7#</sup> + si<sup>5#</sup>

84 Fa<sup>7#</sup> + Sol<sup>5</sup> ; Re<sup>9</sup> 85 la<sup>7</sup> ; Sol<sup>7#</sup> 86 re<sup>5</sup> ; re<sup>7#</sup> do<sup>5</sup> ; re<sup>7</sup> 87 re<sup>5</sup>

do<sup>5b</sup> ; la<sup>7 9q</sup> | **88** re<sup>7</sup> , Reb<sup>9q</sup> ; Do<sup>5</sup> , Reb<sup>9t</sup> | **89** Lab<sup>7t</sup> | **90** la<sup>5</sup> Solb<sup>3t</sup> ,

Fa<sup>9t</sup> (1. çev.) , Sol<sup>5</sup> (4. çev.) , Fa<sup>5</sup> . Do<sup>7t</sup> (1. çev.) , si<sup>9t</sup> (1. çev.) | **91** Do<sup>7t</sup>

(2. çev.)-Reb<sup>5</sup> (2. çev.) , Lab<sup>7t</sup> . Fa<sup>7t</sup> (2. çev.) , mi<sup>7t</sup> , Sol<sup>7t</sup> (3. çev.) | **92** Lab<sup>5t</sup>

(1. çev.) , Do<sup>9t</sup> , Sol<sup>7t</sup> (2. çev.) , la<sup>7t</sup> | **93** Lab<sup>5t</sup> | Sol<sup>7t</sup> (1. çev.) , Reb<sup>7t</sup> Do<sup>7t</sup> ,

Sol<sup>5</sup> (2. çev.) | fa<sup>7t</sup> (1. çev.) , fa<sup>7t</sup> (2. çev.) | **94** fa<sup>7t</sup> , Lab<sup>5t</sup> (2. çev.) , mi<sup>9t</sup>

(2. çev.) , la<sup>7</sup> (2. çev.) , Sol<sup>7t</sup> | **95** si<sup>11 9q</sup> veya si<sup>5</sup> | Lab<sup>5t</sup> , fa<sup>5t</sup> (1. çev.) , si<sup>9t</sup>

veya si<sup>5</sup> + Lab<sup>5</sup> , mi<sup>7t</sup> , si<sup>7t</sup> (3. çev.) | **96** Lab<sup>7t</sup> (3. çev.) , Re<sup>7t</sup> + mi<sup>5</sup> , Lab<sup>9t</sup>

97  
 (1. çev.) Sol<sup>5</sup> (2. çev.) Lab<sup>5</sup> - Sol<sup>5</sup>, fa<sup>7</sup> do (1. çev.) Sol<sup>9#</sup>.

98  
 Lab<sup>9#</sup> (2. çev.), Re<sup>7#</sup>, Re<sup>5#</sup> (2. çev.) do<sup>5</sup> mi<sup>9#</sup> (2. çev.), mi<sup>7#</sup>. La<sup>7</sup>.

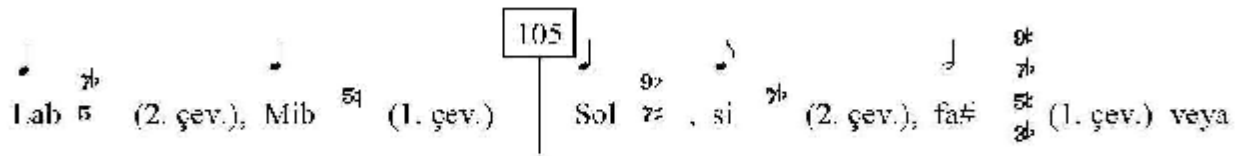
99  
 sol<sup>9#</sup> (4. çev.), Do<sup>7#</sup> (2. çev.), Sol<sup>7#</sup> fa<sup>7#</sup>, fa<sup>7#</sup>, re<sup>7#</sup>, la<sup>5</sup> (2. çev.),

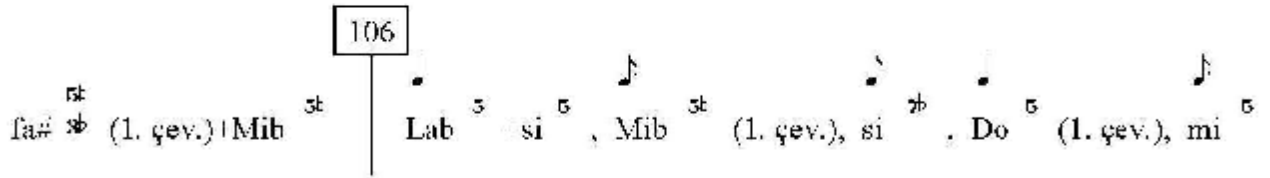
100  
 re<sup>7#</sup> la<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>5#</sup> (1. çev.), La<sup>7</sup> . la<sup>7</sup> - si<sup>5#</sup> . la<sup>7</sup> | 101  
 Do<sup>7#</sup> (2. çev.)+

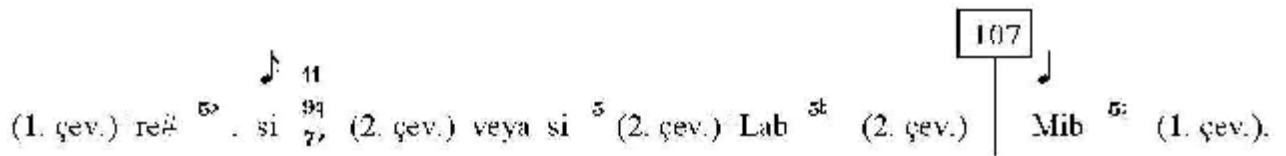
102  
 Reb<sup>5</sup> (1. çev.), Fa<sup>10#</sup> (1. çev.), si<sup>5#</sup>, Reb<sup>9#</sup>, Lab<sup>5#</sup> (2. çev.), mi<sup>7#</sup> | Fa<sup>5</sup> -

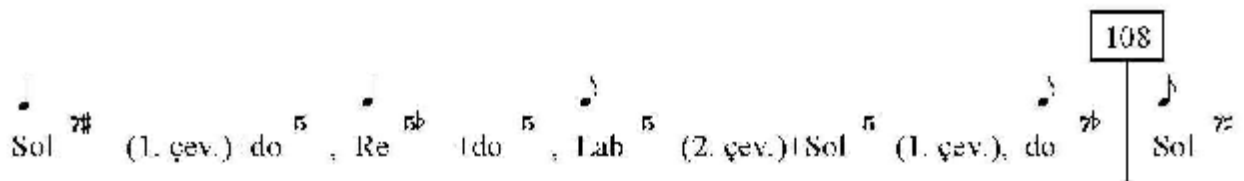
103  
 Reb<sup>5</sup>, Sol<sup>5#</sup>, Reb<sup>5</sup> (2. çev.), Do<sup>9#</sup> (2. çev.) sib<sup>5</sup> (2. çev.), Lab<sup>5#</sup>, fa<sup>7#</sup>

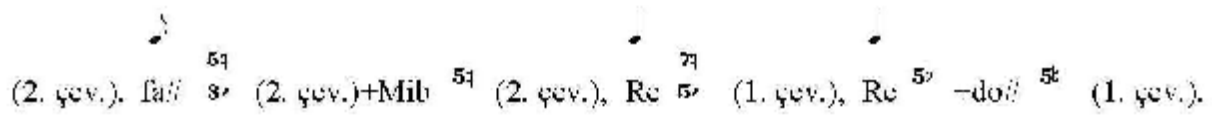
104  
 (3. çev.), si<sup>7#</sup> (1. çev.), Sol<sup>9#</sup> fa<sup>5#</sup> mi<sup>5</sup> (1. çev.), Re<sup>7#</sup> (2. çev.), do<sup>9#</sup> (1. çev.).

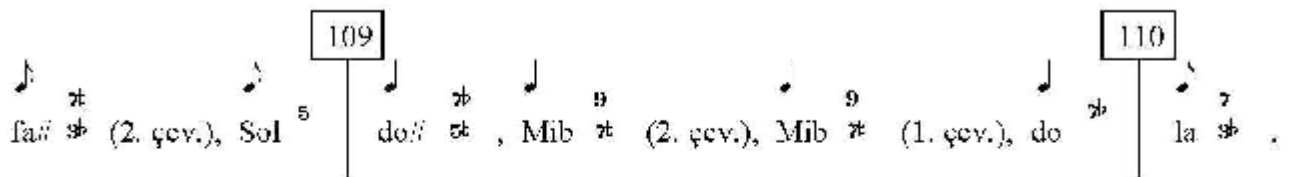

 105  
 Lab  $5^b$  (2. çev.), Mib  $5^4$  (1. çev.) | Sol  $9^2$ , si  $7^b$  (2. çev.), fa $\sharp$   $5^t$   $7^b$  (1. çev.) veya

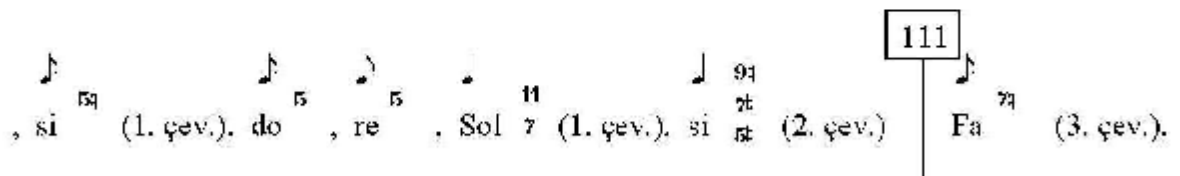

 106  
 fa $\sharp$   $5^t$   $7^b$  (1. çev.)+Mib  $5^t$  | Lab  $5$ , si  $5$ , Mib  $5^t$  (1. çev.), si  $7^b$ , Do  $5$  (1. çev.), mi  $5$


 107  
 (1. çev.) re $\sharp$   $5^2$ , si  $9^2$  (2. çev.) veya si  $5$  (2. çev.) Lab  $5^t$  (2. çev.) | Mib  $5^2$  (1. çev.)


 108  
 Sol  $7^\#$  (1. çev.) do  $5$ , Re  $5^b$  | do  $5$ , Lab  $5$  (2. çev.)+Sol  $5$  (1. çev.), do  $7^b$  | Sol  $7^2$


 (2. çev.), fa $\sharp$   $5^2$  (2. çev.)+Mib  $5^4$  (2. çev.), Re  $7^2$  (1. çev.), Re  $5^2$  -do $\sharp$   $5^t$  (1. çev.)


 109  
 fa $\sharp$   $7^t$   $7^b$  (2. çev.), Sol  $5$  | do $\sharp$   $5^t$ , Mib  $7^t$  (2. çev.), Mib  $9$  (1. çev.), do  $7^b$  | la  $7^b$


 110  
 si  $5^4$  (1. çev.), do  $5$ , re  $5$ , Sol  $11$  (1. çev.), si  $9^2$   $7^t$   $5^t$  (2. çev.) | Fa  $7^2$  (3. çev.)



112

Re  $\frac{4}{4}$  . Do  $\overset{5}{\flat}$  | si  $\overset{5\flat}{\flat}$  . re  $\overset{7}{\flat}$  (1. çev.), la  $\overset{7}{\flat}$  (2. çev.) | re  $\overset{7}{\flat}$  . La  $\frac{4}{4}$  (2. çev.). Fa  $\overset{7\flat}{\flat}$

113

(2. çev.), Si  $\frac{4}{4}$  | re  $\overset{7}{\flat}$  (1. çev.), Do  $\overset{9\flat}{\flat}$  , re  $\overset{5}{\flat}$  (1. çev.)—Solb  $\overset{5}{\flat}$  | Reb  $\overset{7\flat}{\flat}$  (2. çev.),

115

la  $\overset{7\flat}{\flat}$  (2. çev.), sib  $\overset{5}{\flat}$  | Do  $\overset{9\flat}{\flat}$  (2. çev.), Do  $\overset{7\flat}{\flat}$  (1. çev.), re  $\overset{7}{\flat}$  +mi  $\overset{5\flat}{\flat}$  , mi  $\overset{5\flat}{\flat}$  ,

116

Do  $\overset{9\flat}{\flat}$  (1. çev.) | Do  $\overset{5}{\flat}$  (2. çev.) | sib  $\overset{5}{\flat}$  , sib  $\overset{5}{\flat}$  la  $\overset{5}{\flat}$  , la  $\overset{5}{\flat}$  (1. çev.), Solb  $\overset{7\flat}{\flat}$  (2. çev.) |

117

la  $\overset{5}{\flat}$  (1. çev.), la  $\overset{7\flat}{\flat}$  , mi  $\overset{5\flat}{\flat}$  (1. çev.), si  $\overset{7}{\flat}$  (4. çev.), mi  $\overset{5}{\flat}$  (2. çev.), re  $\overset{7\flat}{\flat}$  (1. çev.)

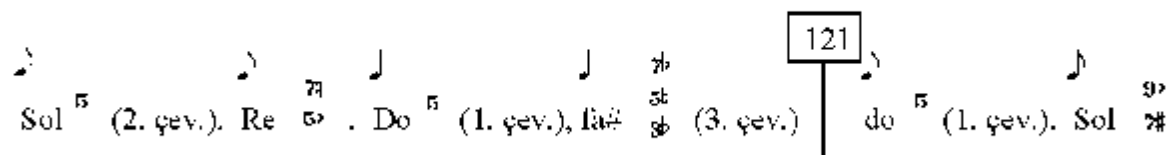
118

veya Sib  $\overset{7\flat}{\flat}$  (1. çev.) | mi  $\overset{7}{\flat}$  (2. çev.), la $\sharp$   $\overset{5\flat}{\flat}$  (1. çev.), Re  $\overset{7}{\flat}$  , Mib  $\overset{5\flat}{\flat}$  | 119

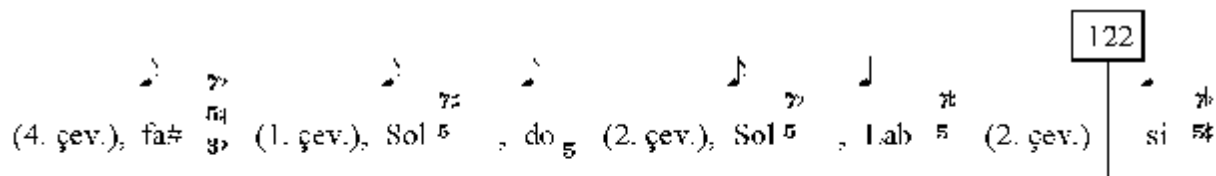
Sol  $\overset{9\flat}{\flat}$

120

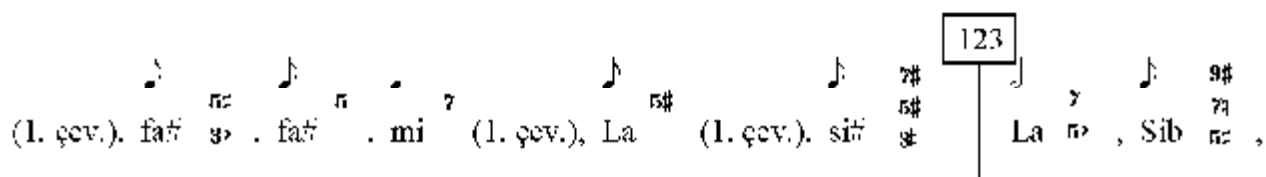
(1. çev.), Re  $\overset{7}{\flat}$  (2. çev.), si  $\overset{7\flat}{\flat}$  (2. çev.), do  $\overset{5}{\flat}$  (1. çev.) | Sol  $\overset{7\flat}{\flat}$  , fa $\sharp$   $\overset{7\flat}{\flat}$  (2. çev.),

  
Sol<sup>5</sup> (2. çev.), Re<sup>5</sup>, Do<sup>5</sup> (1. çev.), fa<sup>#</sup><sub>5</sub> (3. çev.) | do<sup>5</sup> (1. çev.), Sol<sup>5</sup>

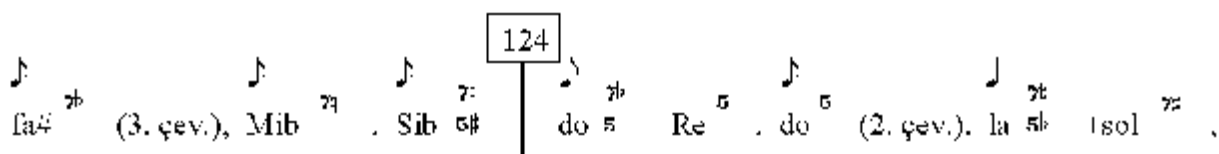
---

  
(4. çev.), fa<sup>#</sup><sub>5</sub> (1. çev.), Sol<sup>5</sup>, do<sup>5</sup> (2. çev.), Sol<sup>5</sup>, La<sup>b</sup><sub>5</sub> (2. çev.) | si<sup>5</sup>

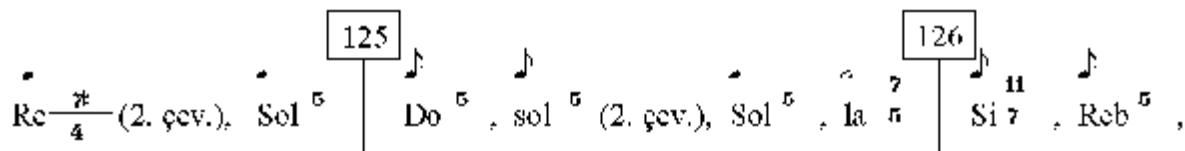
---

  
(1. çev.), fa<sup>#</sup><sub>5</sub>, fa<sup>#</sup><sub>5</sub>, mi<sup>5</sup> (1. çev.), La<sup>5</sup> (1. çev.), si<sup>#</sup><sub>5</sub> | La<sup>5</sup>, Sib<sup>5</sup>

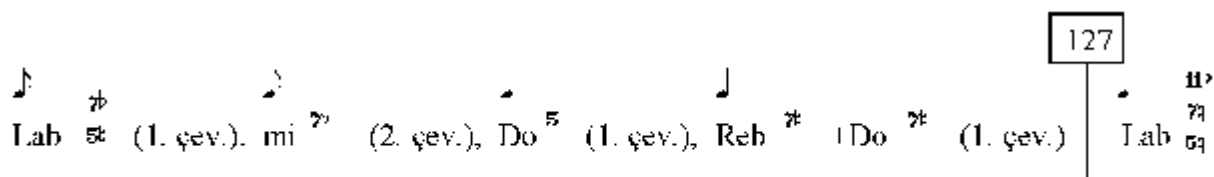
---

  
fa<sup>#</sup><sub>5</sub> (3. çev.), Mi<sup>b</sup><sub>5</sub>, Si<sup>b</sup><sub>5</sub> | do<sup>5</sup>, Re<sup>5</sup>, do<sup>5</sup> (2. çev.), la<sup>5</sup>, sol<sup>5</sup>

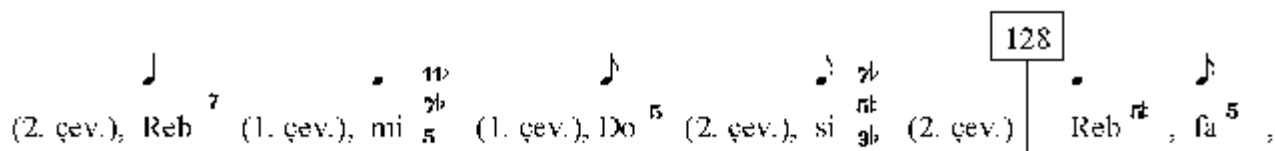
---

  
Re<sup>7/4</sup> (2. çev.), Sol<sup>5</sup> | Do<sup>5</sup>, sol<sup>5</sup> (2. çev.), Sol<sup>5</sup>, la<sup>5</sup> | Si<sup>5</sup>, Re<sup>b</sup><sub>5</sub>

---

  
La<sup>b</sup><sub>5</sub> (1. çev.), mi<sup>5</sup> (2. çev.), Do<sup>5</sup> (1. çev.), Re<sup>b</sup><sub>5</sub> | Do<sup>5</sup> (1. çev.) | La<sup>b</sup><sub>5</sub>

---

  
(2. çev.), Re<sup>b</sup><sub>5</sub> (1. çev.), mi<sup>5</sup> (1. çev.), Do<sup>5</sup> (2. çev.), si<sup>5</sup><sub>5</sub> (2. çev.) | Re<sup>b</sup><sub>5</sub>, fa<sup>5</sup>

---

129  
 si <sup>7b</sup>, Do <sup>7a</sup>, fa <sup>5</sup> (1. çev.), Do <sup>7a</sup> | Reb <sup>5</sup>, Lab <sup>7a</sup> (2. çev.), mi <sup>7a</sup> (3. çev.)

130  
 mi <sup>7a</sup> (2. çev.), Sol <sup>7a</sup> (1. çev.) + sol <sup>5</sup> (1. çev.) | la <sup>7a</sup> (1. çev.) ||

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Allegro con fuoco

1  
 2  
 La <sup>5b</sup> | La <sup>5b</sup> | fa <sup>5</sup> (1. çev.) | la <sup>9a</sup> | sol <sup>5</sup> (2. çev.) | sib <sup>5</sup> (1. çev.)

7  
 La <sup>7</sup>, La <sup>7</sup> | re <sup>7a</sup>, sol <sup>7</sup> | sol <sup>9</sup> (4. çev.), sib <sup>7a</sup> (3. çev.), fa <sup>5</sup> (1. çev.)

10  
 do <sup>5</sup> (2. çev.) | La <sup>7a</sup>, sib <sup>7a</sup> (3. çev.), Fa <sup>5</sup> (1. çev.), do <sup>7b</sup> (1. çev.) | sol <sup>5a</sup>

(4. çev.), La  $\overset{9\>14}{5}$ , re  $\overset{7}{7}$  (1. çev.), re  $\overset{7\#}{5}$  (1. çev.) | Sib  $\overset{7}{7}$ , sol $\overset{71}{\overset{54}{9}}$  (1. çev.), re  $\overset{5}{5}$  (1. çev.)

13 | Mi  $\overset{5\>}{5}$  (2. çev.), Sib  $\overset{7\#}{7}$ , mi  $\overset{5\>}{5}$  | 14 | mi  $\overset{11}{\overset{9\>}{7}}$  (4. çev.), re  $\overset{5}{5}$  (1. çev.) | 15 | do $\overset{7\#}{\overset{71}{9}}$  (3. çev.), Sib  $\overset{7\#}{7}$

16 | do $\overset{5\#}{\overset{5}{9}}$  | fa $\overset{5}{\overset{9\>}{7}}$  (1. çev.) mi  $\overset{5\>}{5}$ , fa $\overset{7\#}{\overset{9\>}{7}}$  (3. çev.), fa $\overset{71}{\overset{54}{9}}$  (2. çev.) | 17 | sol  $\overset{7\#}{7}$  (1. çev.),

Sib  $\overset{7\#}{5\#}$ , Mib  $\overset{9\>}{7}$  (4. çev.) | 18 | do $\overset{7\#}{\overset{54}{9}}$  - [Mib  $\overset{7\#}{7}$ ], sol  $\overset{9}{5}$  (2. çev.) | 19 | mi  $\overset{5\#}{5}$  | 20 | fa $\overset{7}{\overset{9\>}{7}}$  (2. çev.),

Sol  $\overset{7}{7}$  (3. çev.) | 21 | do  $\overset{9\#}{7}$  | 22 | do  $\overset{7\#}{7}$  | 23 | Sib  $\overset{7}{5\#}$  | do  $\overset{5}{5}$  | 24 | sol  $\overset{5}{5}$ , Mib  $\overset{7}{7}$  (1. çev.), do  $\overset{9}{5}$

(1. çev.) | 25 | re  $\overset{5}{5}$ , mi  $\overset{7}{5\>}$  | 26 | Do  $\overset{7\#}{7}$  (3. çev.), re  $\overset{9}{7}$  (2. çev.) | 27 | re  $\overset{5}{5}$  (1. çev.), mi  $\overset{7}{5\#}$  (3. çev.),

$\overset{\cdot}{\text{Do}}^{\sharp 7}$  .  $\overset{\cdot}{\text{Do}}^{\sharp 7}$  |  $\overset{\cdot}{\text{Fa}}^{\natural 7}$  (2. çev.)  $\overset{\cdot}{\text{re}}^{\natural 7}$  ,  $\overset{\cdot}{\text{Sol}}^{\natural 7}$  (3. çev.) |  $\overset{\cdot}{\text{re}}^{\natural 5}$  ,  $\overset{\cdot}{\text{re}}^{\natural 7}$  (2. çev.) |

$\overset{\cdot}{\text{re}}^{\natural 5}$  ,  $\overset{\cdot}{\text{Reb}}^{\sharp 5}$  (1. çev.) |  $\overset{\cdot}{\text{Do}}^{\natural 5}$  (1. çev.) |  $\overset{\cdot}{\text{Mi}}^{\natural 7}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 7}$  |  $\overset{\cdot}{\text{mi}}^{\natural 7}$  ,  $\overset{\cdot}{\text{La}}^{\natural 7}$  (1. çev.) |

$\overset{\cdot}{\text{Mi}}^{\natural 5}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 5}$  |  $\overset{\cdot}{\text{mi}}^{\natural 5}$  -  $\overset{\cdot}{\text{Sol}}^{\natural 9}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 5}$  (3. çev.) |  $\overset{\cdot}{\text{sol}}^{\natural 7}$  (2. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{La}}^{\natural 7}$

(3. çev.) |  $\overset{\cdot}{\text{Re}}^{\natural 5}$  (2. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{Mib}}^{\sharp 7}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{Sib}}^{\natural 7}$  (3. çev.) +  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 5}$  |  $\overset{\cdot}{\text{Re}}^{\natural 5}$  (2. çev.) .

$\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 7}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 5}$  (1. çev.) - [Lab<sup>7</sup>] |  $\overset{\cdot}{\text{Re}}^{\natural 5}$  (2. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{do}}^{\natural 5}$  (2. çev.) +  $\overset{\cdot}{\text{Sib}}^{\natural 5}$

(1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{sol}}^{\natural 5}$  (2. çev.) -  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 7}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 5}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{do}}^{\natural 9}$  (1. çev.) ,  $\overset{\cdot}{\text{fa}}^{\sharp 7}$  (3. çev.) ,

39

Re<sup>7</sup> | sol<sup>7#</sup> , mib<sup>7#</sup> (1. çev.), do<sup>7#</sup> (1. çev.), fa<sup>7#</sup> (1. çev.), la<sup>7#</sup> , si<sup>7</sup> |

40

Sol<sup>7#</sup> , do<sup>7#</sup> (2. çev.), mi<sup>7#</sup> (1. çev.), mib<sup>7</sup> (1. çev.)

41

Re<sup>5</sup> , Sib<sup>5#</sup>

42

Re<sup>5</sup>

43

(2. çev.) Re<sup>10#</sup> (3. çev.) | Re<sup>9</sup> (1. çev.)-re<sup>9</sup> (1. çev.), La<sup>4/4</sup>+Re<sup>5</sup> (1. çev.), Mi<sup>9#</sup> |

44

Mib<sup>9#</sup> (1. çev.), Mib<sup>9#</sup> (3. çev.)

45

Mib<sup>7#</sup> (1. çev.), mib<sup>7#</sup> | solb<sup>7#</sup>

46

Sib<sup>9#</sup>

47

(2. çev.), sib<sup>7#</sup> (2. çev.) | re<sup>7</sup> , la<sup>7#</sup> (2. çev.), fa<sup>10#</sup> (2. çev.) veya Sib<sup>5</sup> +fa<sup>5</sup>

48

(2. çev.) | la<sup>9#</sup> (3. çev.), Lab<sup>7</sup>

49

Mib<sup>9</sup> (2. çev.), do<sup>7</sup> (1. çev.)

50

Re<sup>5</sup>

51

Sol<sup>9#</sup>

52

Reb<sup>7</sup> (1. çev.), sol<sup>9</sup><sub>5b</sub> (1. çev.), Fa<sup>11</sup><sub>7</sub> (2. çev.)

53

la<sup>5b</sup> - Sib<sup>5c</sup> (2. çev.)

54

Mib<sup>7</sup>

55

si<sup>9#</sup><sub>7c</sub>

56

Sol<sup>5#</sup><sub>4#</sub> . Do<sup>5</sup>

57

Re<sup>7#</sup> , la<sup>7#</sup><sub>5c</sub> (3. çev.), do<sup>7#</sup><sub>5c</sub> (1. çev.)

58

do<sup>5</sup> ,

59

fa<sup>5</sup> (1. çev.), sib<sup>5</sup> (1. çev.)

60

Lab<sup>5</sup> (2. çev.), Do<sup>7#</sup> . fa<sup>5</sup>

61

sib<sup>7b</sup> , do<sup>5</sup> | Solb<sup>5</sup>

62

(2. çev.), sib<sup>5</sup> (1. çev.) | fa<sup>5</sup> , sib<sup>7b</sup> , fa<sup>5</sup> (2. çev.)

63

Reb<sup>5</sup> , Lab<sup>7b</sup> (3. çev.),

64

fa<sup>7b</sup><sub>5c</sub> (2. çev.)

65

Solb<sup>5</sup> (1. çev.)

66

Reb<sup>5</sup> , Solb<sup>7c</sup> . do<sup>11</sup><sub>7c</sub> (1. çev.)

67

do<sup>11</sup><sub>5b</sub> (1. çev.)

68

sol<sup>7</sup><sub>5</sub> (2. çev.)

69

sol<sup>7</sup><sub>5</sub> (2. çev.)

70

re<sup>7</sup><sub>5</sub> , sol<sup>9</sup>

71

sol<sup>7</sup><sub>5</sub>

72

la<sup>7</sup><sub>5</sub>

73  
 (2. çev.), Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  | Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{9}$  (2. çev.), Sol $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  (1. çev.) |
 74 Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$  |
 75 re $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$  |
 76 re $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$  |
 77 re $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$  .

---

78 do $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  | re $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  . do $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  |
 79 la $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  |
 80 re $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  |
 81 re $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  . do $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  |
 82 re $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  , sol $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  |
 83 Re $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  |

---

84 sol $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  (1. çev.) |
 85 Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  (1. çev.), sol $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  |
 86 re $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  . mi  $\overset{\circ}{5}$  (1. çev.) |
 87 sol $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  |
 88 Do $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  ,

---

89 sol $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  (1. çev.), Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  (1. çev.) |
 sol $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  , la $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$  (3. çev.) |
 90 re $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  (1. çev.), Si  $\overset{\circ}{7\sharp}$  (1. çev.) |

---

91 mi $\sharp$   $\overset{\circ}{5\sharp}$  (3. çev.) |
 92 re $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  |
 93 Re $\sharp$   $\overset{\circ}{\frac{7\sharp}{4\sharp}}$  , Do $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  (2. çev.) |
 94 Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{5}$  . Si  $\overset{\circ}{7\sharp}$  |
 95 sol $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$   $\overset{9\sharp}{5\sharp}$

---

(3. çev.), Do $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  (1. çev.) |
 96 Fa $\sharp$   $\overset{\circ}{7\sharp}$  , re $\sharp$   $\overset{\circ}{7}$  |
 97 Re $\sharp$   $\overset{\circ}{\frac{7\sharp}{4\sharp}}$  , Sol $\sharp$   $\overset{\circ}{\frac{4\sharp}{4\sharp}}$  (1. çev.), Sol  $\overset{\circ}{5}$

---



98 (1. qev.) Fa $\sharp$ <sup>5</sup>, Si<sup>5</sup> (2. qev.) mi $\sharp$ <sup>5</sup>, Mi<sup>5</sup> (1. qev.) 99 re $\sharp$ <sup>5</sup>, La<sup>7</sup> 100 La<sup>5</sup>

101 Re<sup>7</sup> 102 Re<sup>5</sup>, Sib<sup>5</sup> 103 Fa<sup>5</sup> veya re<sup>5</sup>, Mib<sup>7</sup> 104 si<sup>7</sup>, do<sup>7</sup> (2. qev.)

105 Sib<sup>7</sup>, Do<sup>7</sup> 106 Sol<sup>9</sup> (1. qev.), sol<sup>7</sup> (3. qev.) 107 Sib<sup>7</sup> (3. qev.) do $\sharp$ <sup>5</sup>

(2. qev.), mi<sup>7</sup> (2. qev.) 108 La<sup>9</sup> (4. qev.), la $\sharp$ <sup>5</sup> (2. qev.) 109 La<sup>9</sup> (1. qev.), Re<sup>5</sup>

veya sol $\sharp$ <sup>9</sup> (2. qev.) 110 Sib<sup>5</sup> + re $\sharp$ <sup>7</sup>, re $\sharp$ <sup>5</sup>, mi<sup>5</sup> 111 Fa<sup>9</sup>, Sib<sup>5</sup> (2. qev.) +

La<sup>5</sup> (2. qev.) 112 Sol<sup>7</sup>, do $\sharp$ <sup>9</sup> (2. qev.) 113 La $\frac{5}{4}$  (1. qev.), Sib $\frac{9}{5}$  (3. qev.), La<sup>7</sup>

114 | 115 | 116 |

La<sup>7#</sup>, Sib<sup>9#</sup> (3. çev.), do<sup>7#</sup> (2. çev.) | La<sup>9#</sup>, re<sup>9#</sup> (1. çev.) | Sib<sup>9#</sup>, sol<sup>7#</sup>,

117 | 118 | 119 |

re<sup>5</sup> (1. çev.) | mi<sup>7</sup> (2. çev.), Sib<sup>5</sup> | re<sup>5</sup> (1. çev.) | do<sup>7#</sup> (3. çev.), Mib<sup>7</sup>

120 | 121 | 122 | 123 |

Sib<sup>7#</sup> (3. çev.), La<sup>7</sup>, fa<sup>5#</sup> | sol<sup>7</sup> (1. çev.) | do<sup>7#</sup> (1. çev.), Sib<sup>7#</sup> | mi<sup>5#</sup>

124 | 125 | 126 | 127 | 128 |

Fa<sup>7#</sup> (2. çev.), Fa<sup>5</sup> | do<sup>9</sup> | do<sup>7#</sup> | Re<sup>5</sup>, Sib<sup>5</sup> la<sup>5#</sup> | sol<sup>7#</sup>, do<sup>7#</sup>

129 | 130 | 131 |

(1. çev.) | re<sup>5</sup>, sol<sup>7#</sup> | Do<sup>7#</sup> (3. çev.), re<sup>7</sup> (2. çev.) | re<sup>5</sup> (1. çev.), mi<sup>5#</sup>, Do<sup>7#</sup>

132 | 133 | 134 |

Do<sup>7#</sup>, re<sup>7</sup>, Sol<sup>9</sup> (3. çev.) | re<sup>7</sup> | si<sup>9</sup>, Reb<sup>5</sup> (1. çev.) Do<sup>5</sup> (1. çev.)

135 | 136 | 137 |

Mi <sup>7#-7</sup> (1. çev.), fa<sup>#</sup> <sup>7</sup> | mi <sup>5</sup>, La <sup>5</sup> (1. çev.) | Mi <sup>9#</sup> (1. çev.), do<sup>#</sup> <sup>9#</sup> | Do<sup>#</sup> <sup>4</sup>/<sub>4</sub>

---

138 | 139 |

(2. çev.) Sol <sup>5</sup> (1. çev.)-Mi <sup>5b</sup>, fa<sup>#</sup> <sup>7b</sup> (3. çev.) | sol <sup>7#</sup> (2. çev.), La <sup>7</sup> (3. çev.)

---

140 | 141 | 142 |

Re <sup>9b</sup> (2. çev.), Mib <sup>5</sup> (1. çev.), Sib <sup>11</sup>/<sub>7#</sub> (3. çev.) | Lab <sup>7#</sup>/<sub>5b</sub>, si <sup>5</sup> -Lab <sup>5</sup> | Re <sup>5b</sup>

---

143 | 144 |

do <sup>7</sup> (3. çev.), la <sup>5b</sup> | Re <sup>5b</sup>, do <sup>7b</sup> (2. çev.) | Fa <sup>7b</sup>, la <sup>5b</sup> (1. çev.) | Fa <sup>9</sup> (1. çev.)

---

145 | 146 |

sol <sup>5</sup> (1. çev.), re <sup>9#</sup> (4. çev.) | sol <sup>11</sup>/<sub>9</sub> (2. çev.), Mib <sup>11</sup>/<sub>7</sub> (1. çev.) | sib <sup>5</sup> | la <sup>7</sup> (3. çev.)

---

147 | 148 | 149 |

Fa <sup>7#</sup> (2. çev.), Sib <sup>7#</sup> (1. çev.), sol <sup>5</sup> (1. çev.) | Do <sup>7b</sup>, Sib <sup>9</sup> (2. çev.) | Lab <sup>7#</sup>

---

150                      151

(2. çev.), sib<sup>5</sup> (1. çev.)      Solb<sup>5</sup> (1. çev.)      Reb<sup>9♯</sup><sub>5♯</sub> (2. çev.), Fa<sup>7♯</sup> (1. çev.)—Solb<sup>7♯</sup>

---

152                                      153                                      154

Solb<sup>5</sup> (1. çev.)—fa<sup>5</sup> (1. çev.)+la<sup>5♯</sup>      mib<sup>7♯</sup> (1. çev.), mib<sup>7♯</sup> (2. çev.)      Do<sup>7♯</sup><sub>5♯</sub>

---

155      156      157      158      159      160                      161

(1. çev.)      3<sup>♯</sup>      Fa<sup>5</sup>      Fa<sup>5</sup>      Solb<sup>7</sup>      Solb<sup>9♯</sup><sub>7♯</sub>      Do<sup>7♯</sup><sub>5♯</sub>      Fa<sup>4♯</sup><sub>4</sub> (2. çev.)      Fa<sup>5</sup>

---

162                      163                      164                                      165

mib<sup>9♯</sup><sub>7♯</sub> . re<sup>9♯</sup><sub>5</sub>      do<sup>7♯</sup><sub>5</sub> , Fa<sup>9</sup>      sol<sup>5</sup> (1. çev.), Mib<sup>5</sup> (2. çev.)      Dob<sup>7♯</sup><sub>5</sub> (2. çev.)

---

166                                      167                                      168

reb<sup>7</sup> (2. çev.), mib<sup>7</sup> , lab<sup>9♯</sup>      Dob<sup>5</sup> +sib<sup>5</sup>      Dob<sup>5</sup> (1. çev.)+Sibb<sup>5♯</sup> (2. çev.)

---

169                                      170                      171                                      172

Dob<sup>5</sup> (1. çev.)+sib<sup>5</sup> (2. çev.)      mib<sup>9♯</sup><sub>7♯</sub>      lab<sup>7</sup><sub>5</sub> (1. çev.)+sib<sup>5</sup> (1. çev.)      lab<sup>9♯</sup><sub>7</sub>

---

|     |                                                                             |     |                                                                           |     |                                                                        |     |                                                        |     |                                                                         |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------|
| 173 | $\overset{\circ}{\text{fa}} \overset{9\#}{7} \overset{5\flat}{5}$ (1. çev.) | 174 | $\overset{\circ}{\text{Solb}} \overset{11\#}{9} \overset{5}{5}$ (1. çev.) | 175 | $\overset{\circ}{\text{do}} \overset{9\#}{7\flat} \overset{5\flat}{5}$ | 176 | $\overset{\circ}{\text{sib}} \overset{5}{5}$ (2. çev.) | 177 | $\overset{\circ}{\text{Reb}} \overset{9\#}{7} \overset{5}{5}$ (1. çev.) |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------|

---

|     |                                                                                                                          |     |                                                                                                                              |     |                                                                                            |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| 178 | $\overset{\circ}{\text{Reb}} \overset{5}{5}$ (1. çev.)- $\overset{\circ}{\text{Do}} \overset{7\flat}{5\sharp}$ (1. çev.) | 179 | $\overset{\circ}{\text{fa}} \overset{9\#}{7\sharp}$ (2. çev.), $\overset{\circ}{\text{fa}} \overset{9\#}{7\sharp}$ (1. çev.) | 180 | $\overset{\circ}{\text{Do}} \overset{5}{5}$ + $\overset{\circ}{\text{sib}} \overset{5}{5}$ |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|

---

|                                                                                                                                                             |     |                                                             |     |                                                        |     |                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|
| $\overset{\circ}{\text{do}} \overset{5}{5}$ (1. çev.), $\overset{\circ}{\text{do}} \overset{5}{5}$ - $\overset{\circ}{\text{sib}} \overset{5}{5}$ (2. çev.) | 181 | $\overset{\circ}{\text{sib}} \overset{7\flat}{5}$ (1. çev.) | 182 | $\overset{\circ}{\text{Lab}} \overset{5}{5}$ (2. çev.) | 183 | $\overset{\circ}{\text{Reb}} \overset{5}{5}$ (1. çev.)+ |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|

---

|     |                                                  |                                                                                                                                                                    |     |                                              |     |                                                      |     |                                                                        |
|-----|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|
| 184 | $\overset{\circ}{\text{do}} \overset{5\flat}{5}$ | $\overset{\circ}{\text{Sib}} \overset{9\flat}{5}$ , $\overset{\circ}{\text{mib}} \overset{5}{5}$ (1. çev.), $\overset{\circ}{\text{Sib}} \overset{5}{5}$ (2. çev.) | 185 | $\overset{\circ}{\text{sib}} \overset{5}{5}$ | 186 | $\overset{\circ}{\text{Mib}} \overset{9\#}{7\sharp}$ | 187 | $\overset{\circ}{\text{Mib}} \overset{11\#}{9\#} \overset{7\sharp}{7}$ |
|-----|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------|

---

|     |                                                      |                                                                                                  |                                              |     |                                                                                                |     |                                                                                                                                                      |
|-----|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 188 | $\overset{\circ}{\text{Mib}} \overset{9\#}{7\sharp}$ | $\overset{\circ}{\text{Do}} \overset{7}{7}$ + $\overset{\circ}{\text{Mib}} \overset{7\sharp}{7}$ | $\overset{\circ}{\text{Sib}} \overset{5}{5}$ | 189 | $\overset{\circ}{\text{Fa}} \overset{5}{5}$ + $\overset{\circ}{\text{la}} \overset{9\flat}{5}$ | 190 | $\overset{\circ}{\text{Sib}} \overset{7\flat}{7}$ (1. çev.) $\overset{\circ}{\text{sol}} \overset{5}{5}$ $\overset{\circ}{\text{Re}} \overset{5}{5}$ |
|-----|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

---

|     |                                                                                                              |     |                                                                                                                   |     |                                                                                                          |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 191 | $\overset{\circ}{\text{Do}} \overset{5}{5}$ + $\overset{\circ}{\text{Mib}} \overset{9\#}{7\sharp}$ (1. çev.) | 192 | $\overset{\circ}{\text{fa}} \overset{7\flat}{7}$ (1. çev.)+ $\overset{\circ}{\text{Do}} \overset{5}{5}$ (2. çev.) | 193 | $\overset{\circ}{\text{sib}} \overset{7\flat}{7}$ (2. çev.)- $\overset{\circ}{\text{fa}} \overset{5}{5}$ |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|

---

194 (1. çev.)  $\overset{\circ}{\text{si}}\text{b}^{\flat}$  (2. çev.)+ $\overset{\circ}{\text{la}}^{\flat}$  (1. çev.) 195  $\overset{\circ}{\text{Sol}}^{\flat}$  196  $\overset{\circ}{\text{Do}}^{\flat}$  (2. çev.)- $\overset{\circ}{\text{La}}^{\flat}$  (2. çev.)

197  $\overset{\circ}{\text{Fa}}^{\flat}$  198  $\overset{\circ}{\text{mi}}^{\flat}$  (1. çev.) 199  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\flat}$  200  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\flat}$  (3. çev.) 201  $\overset{\circ}{\text{Si}}\text{b}^{\sharp}$  (1. çev.) 202  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\sharp}$  (1. çev.)

203  $\overset{\circ}{\text{Sol}}^{\sharp}$  + $\overset{\circ}{\text{La}}^{\sharp}$  (3. çev.) 204  $\overset{\circ}{\text{Do}}^{\sharp}$  + $\overset{\circ}{\text{si}}^{\sharp}$  (2. çev.) 205  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\sharp}$  206  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\sharp}$  207  $\overset{\circ}{\text{Si}}\text{b}^{\sharp}$  (2. çev.)

208  $\overset{\circ}{\text{si}}\text{b}^{\flat}$  (2. çev.),  $\overset{\circ}{\text{Do}}^{\flat}$  (1. çev.) 209  $\overset{\circ}{\text{La}}^{\flat}$  -  $\overset{\circ}{\text{Fa}}^{\flat}$  210  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\flat}$  211  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\flat}$  212  $\overset{\circ}{\text{mi}}^{\flat}$   $\overset{\circ}{\text{Re}}^{\flat}$

(2. çev.),  $\overset{\circ}{\text{mi}}^{\flat}$  (2. çev.) 213  $\overset{\circ}{\text{Do}}^{\flat}$  + $\overset{\circ}{\text{re}}^{\flat}$  214  $\overset{\circ}{\text{la}}^{\flat}$  + $\overset{\circ}{\text{si}}^{\flat}$  215  $\overset{\circ}{\text{la}}^{\flat}$  - $\overset{\circ}{\text{si}}^{\flat}$ ,  $\overset{\circ}{\text{la}}^{\flat}$  - $\overset{\circ}{\text{si}}^{\flat}$

(2. çev.) 216  $\overset{\circ}{\text{re}}^{\flat}$  217  $\overset{\circ}{\text{do}}^{\flat}$  (1. çev.) 218  $\overset{\circ}{\text{Fa}}^{\flat}$  219  $\overset{\circ}{\text{do}}^{\flat}$  220  $\overset{\circ}{\text{sol}}^{\flat}$  (2. çev.) 221  $\overset{\circ}{\text{Sol}}^{\flat}$

222

Do<sup>9♯</sup> (2. çev.)

223

Fa<sup>4♯</sup> (1. çev.), Fa<sup>9</sup>

224

Fa<sup>5</sup> sol<sup>5</sup> (1. çev.)

225

Sol<sup>7</sup> (3. çev.)

226

re<sup>7</sup> (1. çev.)

227

La<sup>7</sup>

228

La<sup>5</sup>

229

fa<sup>5</sup> (1. çev.)

230

la<sup>9</sup>

231

sol<sup>5</sup> (2. çev.)

232

sib<sup>5</sup> (1. çev.)

233

La<sup>7</sup>, Fa<sup>7</sup>

234

re<sup>9</sup>, sol<sup>9</sup>

235

sol<sup>9</sup> (4. çev.), sib<sup>9</sup> (3. çev.)

236

fa<sup>5</sup> (1. çev.), do<sup>5</sup> (2. çev.) La<sup>7♯</sup>, sib<sup>7♯</sup> (3. çev.), Fa<sup>5</sup> (1. çev.), do<sup>7</sup> (1. çev.)

237

sol<sup>9</sup> (4. çev.), La<sup>5</sup>, re<sup>5</sup> (1. çev.), re<sup>5</sup> (1. çev.)

238

Sib<sup>7</sup>, sol<sup>9</sup> (1. çev.)

239

re<sup>5</sup> (1. çev.) mi<sup>5</sup> (2. çev.), Sib<sup>9</sup>, mi<sup>5</sup>

240

mi<sup>9</sup> (1. çev.), re<sup>5</sup> (1. çev.)

241

do<sup>7</sup>

242

(3. çev.), Sib <sup>7</sup> | do# <sup>5</sup> | fa# <sup>5</sup> (1. çev.) | mi <sup>5b</sup> , fa# <sup>9#</sup> <sup>7</sup> (3. çev.), fa# <sup>5</sup> <sup>7</sup> (2. çev.)

243

sol# <sup>7</sup> (1. çev.), Sib <sup>7</sup> , Mib <sup>9#</sup> <sup>7</sup> (4. çev.)

244

do# <sup>7</sup> - [Mib <sup>7</sup> ] , Sib <sup>7</sup>

245

mi <sup>7b</sup>

246

fa# <sup>7</sup> (2. çev.), Sol <sup>7</sup> (3. çev.)

247

do <sup>9#</sup> <sup>7b</sup>

248

do <sup>7b</sup>

249

Sib <sup>7</sup> - do <sup>5</sup>

250

sol <sup>5</sup> , Mib <sup>7</sup>

251

(1. çev.) do <sup>9</sup> (1. çev.) | re <sup>5</sup> . mi <sup>7</sup> <sup>5b</sup>

252

Do <sup>7b</sup> (3. çev.), re <sup>7</sup> (2. çev.)

253

re <sup>5</sup> (1. çev.),

254

mi <sup>7</sup> (3. çev.), Do <sup>7b</sup> , Do <sup>7#</sup> <sup>5b</sup>

255

Fa <sup>7</sup> (2. çev.), re <sup>7</sup> . Sol <sup>7</sup> (3. çev.) | re <sup>5</sup> . re <sup>7</sup>

256

(2. çev.) | re <sup>5</sup> , Reb <sup>5b</sup> (1. çev.) + Do <sup>5</sup> (1. çev.)

257

Mi <sup>7#</sup> (1. çev.), fa# <sup>7</sup>

258

mi <sup>7</sup> .



259 | 260

La<sup>5</sup> (1. çev.) | Mi<sup>5</sup> (1. çev.); fa<sup>#5</sup> | mi<sup>5b</sup> | Sol<sup>9</sup> (1. çev.); fa<sup>#7</sup> (3. çev.)

---

261 | 262

sol<sup>7a</sup> (2. çev.), La<sup>7b</sup> (3. çev.) | Re<sup>9</sup> (2. çev.), Mib<sup>7</sup> (1. çev.), Sib<sup>7#</sup> (3. çev.)-

---

263 | 264

fa<sup>#5</sup> | Re<sup>9</sup> (2. çev.), fa<sup>#7</sup> (1. çev.), fa<sup>#7</sup> (1. çev.)-[Lab<sup>7</sup> ] | Re<sup>7</sup> (1. çev.)-

---

265

Mib<sup>5</sup>, Fa<sup>5</sup> (1. çev.) mi<sup>5b</sup>, do<sup>#5a</sup> (1. çev.) | Re<sup>5</sup>, La<sup>7</sup> Sib<sup>5</sup> | Sib<sup>5</sup> (1. çev.) |

---

266

la<sup>5</sup>, Mi<sup>7</sup> (3. çev.) | re<sup>5</sup> (2. çev.), do<sup>#5</sup> (1. çev.), fa<sup>#7</sup> | re<sup>5</sup> La<sup>9#</sup>,

---

267 | 268 | 269

sol<sup>#7</sup> (2. çev.), Sib<sup>7a</sup> (1. çev.) | La<sup>5</sup>, fa<sup>7a</sup> | La<sup>5</sup>, La<sup>5</sup> + la<sup>5</sup> | La<sup>7#</sup>

---

270 271

(3. çev.), fa<sup>4</sup> 7<sup>1</sup>, Si 9<sup>2</sup> 7 (2. çev.) | Sib 5 9<sup>2</sup>, fa 5<sup>11</sup> -[sib 7<sup>2</sup>] | sib 7<sup>1</sup>, sib 5 (1. çev.)

---

272 273 274

la 5<sup>2</sup> | fa 9<sup>1</sup> 7<sup>1</sup> (2. çev.), fa 7<sup>1</sup> | la 7, Do 5 (2. çev.), Do  $\frac{10b}{4}$  | mi 5<sup>2</sup>, do 7<sup>1</sup> |

---

275 276 277 278

Sib 7<sup>1</sup> (2. çev.), sol 7 (2. çev.) | La 9<sup>2</sup> | fa 7<sup>1</sup>, sib 7<sup>1</sup> (2. çev.) | do 9<sup>1</sup> 7, Re 5<sup>2</sup>

---

279 280

(1. çev.) Sol 7 | do<sup>4</sup> 5<sup>1</sup>, Sib 7<sup>1</sup> (1. çev.), Fa 5<sup>11</sup> (2. çev.) | Sib 5<sup>11</sup>(#), sol<sup>4</sup> 3<sup>2</sup> (2. çev.)

---

281

re 5<sup>2</sup> (2. çev.), Si 3<sup>11</sup> | do<sup>4</sup> 4<sup>1</sup> (1. çev.), La<sup>4</sup>  $\frac{7\#}{4}$  (1. çev.), la<sup>4</sup> 5<sup>11</sup> (1. çev.), Re<sup>4</sup> 7<sup>1</sup>

---

282 283

(1. çev.) | mi<sup>4</sup> 7<sup>1</sup> (1. çev.), re<sup>4</sup> 5 (2. çev.), Sol<sup>4</sup> 5 (1. çev.), la<sup>4</sup> 7<sup>1</sup> | fax 9<sup>1</sup> 7<sup>1</sup> 5<sup>11</sup>, si 9<sup>1</sup> 5<sup>11</sup>

---

284
285

(1. çev.), sol<sup>#</sup> (2. çev.) | sol<sup>5</sup>, do<sup>5</sup>, fa<sup>5</sup> (1. çev.) | Mib<sup>5</sup> (2. çev.), Sol<sup>5</sup>

---

286
287
288

(1. çev.), do<sup>5</sup> | fa<sup>7</sup>, sol<sup>5</sup> | Reb<sup>5</sup> (2. çev.), do<sup>5</sup>, fa<sup>5</sup> (1. çev.) | do<sup>5</sup>, fa<sup>7</sup>

---

289
290

(3. çev.), do<sup>5</sup> (2. çev.) | Lab<sup>5</sup>, mib<sup>7</sup> (3. çev.), do<sup>7</sup> (2. çev.) | Reb<sup>5</sup> (1. çev.)

---

291
292
293

fa<sup>7</sup> | Lab<sup>5</sup>, Reb<sup>7</sup>, sol<sup>7</sup> (1. çev.) veya Sol<sup>7</sup> (4. çev.) | sol<sup>7</sup> (1. çev.)

---

294
295
296

veya Sol<sup>7</sup> (4. çev.) | Fa<sup>9</sup> (1. çev.), Fa<sup>9</sup> (4. çev.) | la<sup>5</sup>, si<sup>5</sup> | la<sup>5</sup>, mi<sup>7</sup>

---

297
298
299

veya re<sup>9</sup> (4. çev.) | re<sup>7</sup> (1. çev.) | Sol<sup>5</sup> (1. çev.), Do<sup>5</sup> | Do<sup>9</sup> (2. çev.), Re<sup>5</sup>

---

300 (1. çev.) la<sup>9</sup> (2. çev.) 301 (1. çev.) la<sup>7</sup> 302 Fa<sup>5</sup>, la<sup>5</sup> (1. çev.) 303 la<sup>5</sup>, Sol<sup>7</sup>

---

304 la<sup>7</sup> 305 mi<sup>7</sup> 306 la<sup>9</sup> 307 la<sup>5</sup>, Sol<sup>7</sup> 308 la<sup>9</sup>, si<sup>5</sup> (2. çev.) 309 La<sup>7</sup> (3. çev.)

---

310 re<sup>5</sup> (1. çev.), Sib<sup>7</sup> (2. çev.) 311 la<sup>7</sup> (2. çev.), Sib<sup>7</sup> (1. çev.) 312 la<sup>7</sup> (1. çev.), Sib<sup>9</sup>

---

313 (1. çev.) sol<sup>9</sup> (2. çev.) 314 Sol<sup>7</sup>, re<sup>7</sup> (1. çev.), Do<sup>7</sup> (1. çev.) 315 si<sup>5</sup> (1. çev.)

---

316 la<sup>7</sup> 317 la<sup>7</sup> si<sup>5</sup> 318 la<sup>9</sup> (1. çev.), la<sup>9</sup> 319 la<sup>10/4</sup>, Sol<sup>9</sup> (3. çev.)

---

320 re<sup>7</sup> (2. çev.) veya re<sup>5</sup> (2. çev.)+Do<sup>5</sup> 321 re<sup>5</sup>, Lab<sup>5</sup> (1. çev.), mi<sup>7</sup> (2. çev.)+Fa<sup>5</sup>

---

322 Fa<sup>7♯</sup> (2. çev.), la<sup>7</sup> | 323 la<sup>7</sup>/<sub>4</sub>; Re<sup>4</sup>/<sub>4</sub> (1. çev.); Reb<sup>5</sup> (1. çev.) | 324 mi<sup>7</sup>, Lab<sup>7♯</sup> |

---

325 si<sup>7♯</sup>, Sib<sup>7♯</sup> (1. çev.) | 326 La<sup>7♯</sup> (1. çev.) | 327 La<sup>7♯</sup> | 328 fa<sup>5</sup> (1. çev.) | la<sup>9♭</sup> (1. çev.) |

---

329 Sol<sup>7♯</sup> | 330 sib<sup>5</sup> (1. çev.), Reb<sup>5</sup> (1. çev.) | 331 Reb<sup>9</sup> (3. çev.), Do<sup>5</sup> | 332 Do<sup>7♯</sup> (3. çev.) |

---

333 Si<sup>5</sup> (1. çev.) | 334 Si<sup>7♯</sup> (2. çev.) | 335 Re<sup>9♯</sup> (1. çev.), fa<sup>5</sup> | 336 sol<sup>9♯</sup> | Sol<sup>7♯</sup> |

---

337 Sol<sup>9♯</sup>, Fa<sup>7♯</sup> (1. çev.) | 338 Si<sup>9♯</sup> (2. çev.) | 339 re<sup>5</sup> (2. çev.), Si<sup>5</sup>, sol<sup>7♯</sup> (3. çev.) |

---

340 Sol<sup>7♯</sup> (1. çev.), do<sup>5</sup> (2. çev.) | 341 Sib<sup>5</sup>, Do<sup>7♯</sup> (1. çev.) | 342 sol<sup>5</sup> (1. çev.) | 343 sol<sup>7♯</sup> |

---

344 345

Sol#  $\frac{7\sharp}{4\sharp}$  (1. çev.), Si  $7\sharp$  (3. çev.) | sol#  $7\sharp$ , la#  $7\sharp$  (1. çev.), Do#  $7\sharp$  (3. çev.) | Do#  $\frac{4\sharp}{4\sharp}$

346 347

(1. çev.), sol#  $7\sharp$  | Do#  $9\sharp$  (2. çev.) | Do#  $\frac{9\sharp}{4\sharp}$ , Fa#  $5$  (1. çev.), sol#  $\frac{9}{5}$  (1. çev.)

348 349

Si  $7\sharp$ , la#  $5\sharp$  (1. çev.), Mi  $7\sharp$  (1. çev.), re#  $\frac{9\sharp}{7\sharp}$  (1. çev.) | sol#  $7\sharp$  (2. çev.), la#  $5\sharp$

350 351

(2. çev.) | mi  $7\sharp$ , do#  $7\sharp$ , la  $5$  (1. çev.) | sol#  $\frac{9}{4\sharp}$  (1. çev.)-sol  $3\flat$  (1. çev.), La  $5\sharp$

352 353

(1. çev.), Fa  $5\sharp$  (2. çev.) | do#  $\frac{11\sharp}{7\sharp}$  (2. çev.), sol#  $5\sharp$  (3. çev.), La  $7\sharp$  (2. çev.) | fa#  $5$

354 355 356

fa#  $5$ , Re  $7\sharp$  (1. çev.), do#  $\frac{11\sharp}{7\sharp}$  (1. çev.) | Mi  $7\sharp$ , fa#  $7\sharp$  | mi  $7$ , la  $5$  (1. çev.)

357

Mi<sup>♮</sup> (1. çev.), do<sup>♯</sup> (2. çev.), fa<sup>♯</sup> (3. çev.) | Mi<sup>♮</sup> mi<sup>♮</sup>, Si<sup>♯</sup> (2. çev.) | sol<sup>♯</sup> (2. çev.),

360

La<sup>♯</sup> (3. çev.) | Re<sup>♮</sup> (2. çev.), Mib<sup>♯</sup> (1. çev.), Sib<sup>♯</sup> (1. çev.), Re<sup>♮</sup> (2. çev.) | Re<sup>♯</sup> (2. çev.),

362

si<sup>♯</sup> (1. çev.) | do<sup>♮</sup> (2. çev.) | Re<sup>♮</sup> sol<sup>♮</sup> | si<sup>♮</sup> +Lab<sup>♮</sup> mi<sup>♮</sup> (1. çev.)

363

364

365

fa<sup>♮</sup> | Lab<sup>♮</sup> si<sup>♮</sup> | La<sup>♮</sup> Fa<sup>♯</sup> Sol<sup>♮</sup> | Fa<sup>♯</sup> (2. çev.) la<sup>♮</sup>, Fa<sup>♮</sup> fa<sup>♯</sup> (3. çev.)

366

367

sol<sup>♮</sup> (2. çev.) | La<sup>♮</sup> la<sup>♮</sup> (3. çev.) | Si<sup>♯</sup> (2. çev.) Mib<sup>♮</sup> | mi<sup>♮</sup> (2. çev.) Re<sup>♮</sup>

368

369

(2. çev.) mi<sup>♮</sup> -Mi<sup>♯</sup> | sol<sup>♮</sup> -Re<sup>♮</sup>, mib<sup>♮</sup> | sol<sup>♮</sup> (2. çev.), re<sup>♯</sup>, sol<sup>♮</sup>

370

371 (Ünison)     372     373     374

(2. gev.) re<sup>♯</sup> re<sup>♯</sup> | Re<sup>9♯</sup> , Mib<sup>7♯</sup> | Re<sup>9♯</sup> , Re<sup>5</sup> | Re<sup>9♯</sup> , Mib<sup>7♯</sup> | Re<sup>9♯</sup> ,

---

375     376     377     378     379     380

Re<sup>5</sup> | La<sup>9♯</sup> | La<sup>9♯</sup> | La<sup>9♯</sup> , Re<sup>5</sup> | Re<sup>9♯</sup> | Re<sup>9♯</sup> | Re<sup>9♯</sup> , La<sup>9♯</sup> |

---

381     382

Mib<sup>7♯</sup> , La<sup>5</sup> | Re<sup>5</sup> ||

---



## SONUÇ

Bu çalışmamda önce, Necil Kâzım Akses' in bestecilik tarzını çağdaş Türk müziğinde bir çok ilke imza atmış bestecilerden biri olması açısından ele aldım ve daha sonra, bestecinin bu özelliğini karakteristik bir şekilde sergilemesi bağlamında ilk dönem yapıtlarından olan *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*' nü form, armoni ve müzikal yapıtaşları (çokseslilik dokusu, ezgisel öğeler, makamsal malzemeler) yönlerinden ayrıntılı bir şekilde inceledim. Uzun süren titiz bir çalışma sonunda hazırladığım, tüm eserdeki akor dizilimlerini ayrıntılarla gösteren bir şema ile, eserin armonik kurgusunu çözümleyerek saptamayı amaçladım.

Eseri form yönünden incelediğimde, Akses'in, ritmik ve metrik öğeleri, klasik formun içine asimetrik bir kurguyla yerleştirdiği sonucuna vardım. Bu eserde tonal yapı bakımından politonal ve polimodal bulgulara rastladım.

Birçok eserinde olduğu gibi, bu eserinde de bestecinin Divan müziğine yakınlığını gördüm; özellikle İkinci Bölüm' ün Füg bölmesinde Saba ve Bestenigâr makamlarını stilize ederek kullanışı bunun en sağlam kanıtıdır. I. Füg'de Mi-Saba (Cevap) ve Sol- Zırgüleli Hicaz (Karşı konu) makamlarında oluşturduğu ezgileri aynı anda polifonik teknikle bir araya getirişi polimodalitenin göstergesidir. Aynı polimodalite, II. Füg'de, belli bir mod merkezi ve seyrinden bağımsız oluşturulmuş amodal bir Karşı Konu'yu, Fa diyez-Bestenigâr makamındaki Konu' nun altına yerleştirmesinde de görülür. Eserin genelinde makamlar belirgin hissedilmesine karşın, Akses'in, stilizasyonunda makam seyrinden uzaklaşma eğilimi göze çarpar. Akses, tek sesli Türk Divan müziği ve halk müziği eserlerinin doğrudan çok seslendirilmesine karşı olmuştur. Besteci bu konudaki birtakım özgün düşüncelerini Kanuni Sultan Süleyman'ın sevgilisi Hürrem Sultan' a yazdığı Gazel' i örnek göstererek, *“Divan müziği Kanuni Sultan Süleyman' ın kaftanı gibidir; vitrininden alacaksın, tozunu sileceksin, kıymetini anladıktan sonra tekrar yerine kaldıracaksın. Onun kıymeti, günümüz anlayışlarından, düşüncelerinden çok farklıdır. Bu yüzden onu olduğu gibi alıp çokseslendirmek bugünün çağdaş müzik*

*düşüncesine aykırıdır; ancak geçmişine sahip çıkmayan bir besteci geleceğini kuramaz, yönlendiremez.”* sözleriyle dile getirmiştir.<sup>10</sup>

Bu çalışmamda, Türk müziği makamlarının yanı sıra, İyonyen, Doryen, Frigyen, Miksolidyen, Eolyen, Hipofrigyen (Locrian) gibi kilise modlarının ve Pentatonik dizilerin de bu eserde yer aldığını saptadım. Politonal açıdan net bir bulgu elde edemedim; çünkü tonal ve modal bünyelerin iç içe geçmiş oluşundan doğan bir belirsizlik hissettim. Çoğunlukla bölüm başlarında ve ayrıca bölüm sonlarındaki kalıplarda açık şekilde hissedilen tonal akorların yanı sıra, (akor şemasındaki verilerden yola çıkarak) eserin bütününde Türk müziğindeki Dörtlü armoni sistemine mensup akorların, konsonans ve disonans akorların, polikordların homojen dağılımını gözlemledim.

Çalışmamdaki, yatay (polifonik) ve dikey (homofonik) tüm elemanlarıyla analitik veriler bir araya toplanırsa, bütün olarak eserin atonal ya da tonal yapıda olduğu net bir şekilde söylenemez; ancak tonallikle atonallığın, modallikle de amodallığın ustaca sentezlendiği ifade edilebilir. Nitekim Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için Akses'in, Nejat Başeğmezler'le yaptığı konuşmada **“Çoksesliliğin tonal bünyesi ile teksesliliğin modal bünyesini iç içe kullandım.”** (Başeğmezler, 1992, sf.57) demesi bu ifadeyi desteklemektedir.

Çalışmamın sonunda, çağdaş Türk müziği tarihinde bir mihenk taşı olan Necil Kâzım Akses gibi değerli bir bestecinin son kuşak öğrencilerinden biri olarak, Atatürk'ün bizlere miras bıraktığı pek çok değerden birine sahip çıkmayı görev bilerek, sonraki nesillere küçük de olsa bir belge bırakabilmenin heyecanını duyuyorum.

---

<sup>10</sup> Öğrencilik yıllarımızda, ara sıra derslerde yaptığımız sohbetlerden.

# **EKLER**

## EK-1 NECİL KÂZİM AKSES'İN KISA BİYOGRAFİSİ

6 Mayıs, 1908' de İstanbul' da doğdu. 1914' de ilkokula başladı ve 3. sınıfta keman ve piyano dersleri aldı. 1926' da liseden mezun oldu (İstanbul Sultanisi). Bu yıllarda Mesut Cemil' den viyolonsel, Cemal Reşit Rey' den armoni dersleri aldı. Eylül, 1926' da Viyana Devlet Müzik Akademisi' nde Joseph Marx' ın öğrencisi oldu. 1929' da ilk bestesi olan piyano için *Prelüid ve Fügler*' i yazdı. 1931' de akademinin kompozisyon bölümünü bitirdi ve aynı okulda ileri kompozisyon bölümüne devam etti. Aynı yıl, Sadettin Arel' in kızı Naciye Hanım ile evlendi. 1932' de Prag Konservatuvarı'na girdi. Burada Joseph Suk ve Alois Haba ile çalıştı. 1934' de “*Mete Operası*” ve “*Senfonik Dans*” adlı eserlerini yazarak Prag Konservatuvarı'nı bitirdi.

27 Aralık, 1934' de Türkiye' ye kesin dönüş yaptı ve döner dönmez Atatürk' ün talimatıyla yazdığı “*Bay Önder*” operası ilk kez sahnelendi. Aynı yıl, Musikî Muallim Mektebi' nde öğretmenliğe başladı. 1935' de Hindemit ile Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarına başladı. 1936' da Carl Ebert' in isteği üzerine Sofokles' in “*Antigone*” ve “*Kral Oidipus*” oyunları ile Shakespeare' in “*Julius Caesar*” oyunu için sahne müzikleri yazdı. Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun ile Adana' nın Osmaniye ilçesinde yapılan halk müziği derlemelerine katıldı. Ankara Devlet Konservatuvarı kuruldu ve bu kuruma kompozisyon öğretmeni olarak atandı. 1938' de askere gitti. 1940' da Ulvi Cemal Erkin ile *Konservatuvar Marşı*' nı yazdı. 1941' de ikinci eşi Saadet Hanım ile evlendi.

1942' de ilk senfonik eseri “*Ankara Kalesi*” ni yazdı ve bu eseri ilk kez Praetorius yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından, İsmet İnönü' nün de bulunduğu bir konserde seslendirildi. 19 Ekim, 1943' de *Ankara Kalesi*, Fritz Zaun yönetiminde Berlin Senfoni Orkestrası tarafından Berlin' de çalındı ve Polidor plakları dizisinde kayda alınarak piyasaya sürüldü. 1946' da *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*' nü, viyolonsel ve orkestra için *Poem*' i yazdı. 1948' de Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü oldu. 1949 – 1950 yılları arasında Milli

Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yaptı. 1954' de Bern Kültür AteŖeliđi ğrenci MfettiŖi oldu. 1955' de Bonn Kültür AtaŖeliđi ğrenci MfettiŖi oldu. Aynı yıl Monaco' da uluslararası bir jüri yeliğine (N. Boulanger ve D. Oistrakh ile) katıldı. 1957' de Federal Alman Cumhuriyeti Birinci Sınıf Hizmet NiŖanı' nı aldı. 1958 – 1960 yılları arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü yaptı. Mart, 1960' da Cevad Memduh Altar' la birlikte Sovyet Besteciler Birliği' nin ağrılısı olarak Moskova' ya gitti. Khrenikov ile buluŖtu. 1963' de İtalyan Hizmet NiŖanı' nı (Cavaliere Ufficiale) aldı. 1964' de *On Piyano Parçası*' nı, ses ve piyano için *Portreler I' i*, Yapı ve Kredi Bankası' nın 20. yıl kutlamaları çerçevesindeki sipariŖ zerine *On EŖliksiz Koro Türküsü*' n yazdı. Orkestra için *Ballad' ı*, Brüksel' de Daniel Sternefeld yönetimindeki Belçika Radyo Senfoni Orkestrası tarafından, radyodan da naklen yayınlanan bir konserde icra edildi. 1966' da *I. Senfoni*' yi yazdı. Bu eseri, 1968' de, DıŖıŖleri ve Kültür Bakanlıkları' nın düzenlediği, Viyana' da Lessing' in yönettiği Tonkntslar Orkestrası konserinde seslendirildi. 1969' da keman ve orkestra için *Konçerto 1969*' u yazdı, *Itr' nin Neva Kr'ı zerine Scherzo*'yu tamamladı. 1971' de yeniden Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü' ne atandı. 1972' de kendi isteğiyle emekli oldu; uzman kadrosunda konservatuvar eğitimciliğini sürdürdü. 1973' de İtalyan "Commendatore" niŖanını aldı. Tunus "Burgiba Sanat-Kültür" niŖanı aldı. "*Senfonik Destan-Cumhuriyetimizin 50. Yılına*" yı yazdı. 1981' de Atatürk Sanat Armağanı' nı aldı. "*BarıŖ için SavaŖ*" *Senfonik Ŗiir*' ini yazdı. 1985' de, Ahmet Adnan Saygun, zamanın ÖSYM BaŖkanı Prof. Altan Günalp ve yine zamanın Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü Ersin Onay ile birlikte, Ankara ve İstanbul konservatuvarları için yabancı uzman seçmek üzere BudapeŖte ve Paris' e gitti. YK tarafından profesör yapıldı. 1987' de Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde kompozisyon öğretmenliğine baŖladı. 1988' de "*Atatürk Diyor ki*" *Retorik Senfoni*'sini (*5. Senfoni*) yazdı. 1990' da *Dördüncü Yaylı algılar Dörtlüsü*' n yazdı. 1992' de Sevda - Cenap And Vakfı'nın "Altın Onur dl Madalyası"nı aldı; fakat bestecinin ölümünden sonra meydana gelen birtakım olaylar nedeniyle bu madalya, ailesi tarafından vakfa iade edildi.

*“...Bestecimizin yaşamdan ayrılmasından sonra, vakıf yayınları arasındaki bir kitapta ileri sürülen bu dayanaksız, haksız ve yakışsız iddialar dolayısıyla ailesi, Akses’ e verilmiş bulunan **Onur Ödülü Altın Madalyası**’ nı vakfa iade etmiştir. Her yönüyle bir skandal olan bu olayı, vakıf yönetimi kamuoyundan saklamış, örtbas etmeye çalışmıştır. Arkadaşlar, biz Türk aydınları olarak Atatürk’ ün “**Türk Müzik İnkılabı**” sözcükleriyle tanımlanan bestecilik hareketinin öncülerine söz söyletmeyiz. Yeni kuşak müzikçilerimizin kazandığı uluslararası başarıları biz onlara (**Türk Beşleri**) borçluyuz. Yaşamdan ayrılmış olan, dolayısıyla bugün savunma hakları bulunmayan Akses’ in ardından birtakım söylentilere dayanarak biçimsiz iddialarda bulunmak, sadece yayıncılık etiğine değil, insanlığın evrensel etik değerlerine de ters düşer...(Say, 2006)”*

Bu yıllarda da, besteciliğin yanı sıra, Bilkent Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndaki kompozisyon öğretmenliğini sürdürdü. Tüm bestecilik yaşamı boyunca eserleri, yurt içi ve yurt dışındaki pek çok konserde seslendirildi; kayda alındı ve ödüllendirildi. Yine bu yıllarda, bariton solo, koro ve orkestra için “*Ölümsüz Kahramanlar*” başlıklı 6. *Senfoni*’ sini yazmaya başladı; fakat ilerleyen yaşı nedeniyle 1996’ da başlayıp, gittikçe artan sağlık problemleri üç yıl sürdü ve bu eserini tamamlayamadan 1999 yılında hayata veda etti.

## **EK-2 NECİL KAZIM AKSES' İN TÜM ESERLERİNİN LİSTESİ**

### **PİYANO:**

- ◆ Prelüd ve Fügler (1929)
- ◆ Beş Piyano Parçası (1930)
- ◆ Piyano Sonatı (1930)
- ◆ Minyatürler (1936)
- ◆ On Piyano Parçası (1964)

### **VİYOLA**

- ◆ Capriccio. Solo viyola için (1977)
- ◆ Acıklı Ezgi. Solo viyola için (1984)

### **PİYANO EŞLİKLİ**

- ◆ Allegro Feroce. Saksafon-Klarinet ve Piyano için (1930)
- ◆ Flüt-Piyano Sonatı (1933)
- ◆ Portreler. Ses ve piyano için (1965)
- ◆ Şiirlere Müzik. Ses ve piyano için (1975)

### **ODA MÜZİĞİ**

- ◆ Üç Poem. Mezzosoprano ve yaylı çalgılar için (1933)
- ◆ Yaylı Çalgılar için Üçlü (1945)
- ◆ Yaylı Çalgılar için Dörtlü-No:1 (1946)
- ◆ Yaylı Çalgılar için Dörtlü-No:2 “Ağır Kuvartet” (1971)
- ◆ Yaylı Çalgılar için Dörtlü-No:3 (1979)
- ◆ Yaylı Çalgılar için Dörtlü-No:4 (1990)

## SOLO VE ORKESTRA

- ◆ Poem. Keman ve Orkestra için (1930)
- ◆ Şiir ve Müzik. Basbariton ve Orkestra için (1935)
- ◆ Poem. Viyolonsel ve Orkestra için (1946)
- ◆ Konçerto 1969. Viyola ve Orkestra için (1969)
- ◆ Konçerto 1977. Viyola ve Orkestra için (1977)
- ◆ İdil. Solo Viyolonsel ve Orkestra için (1980)
- ◆ Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşı. Koro ve Orkestra için (1973)

## OPERALAR

- ◆ Mete. Bir perdelik opera (1933) (*notaları kayıp*)
- ◆ Bayönder. Bir perdelik opera (1934) (*notaları kayıp*)
- ◆ Timur. (1956) (tamamlanmamıştır)
- ◆ “Sololar Geçidi”. Timur Operası’ndan (1974). Soprano, mezzosoprano, bariton, basbariton ve Büyük Orkestra için.

## KORO

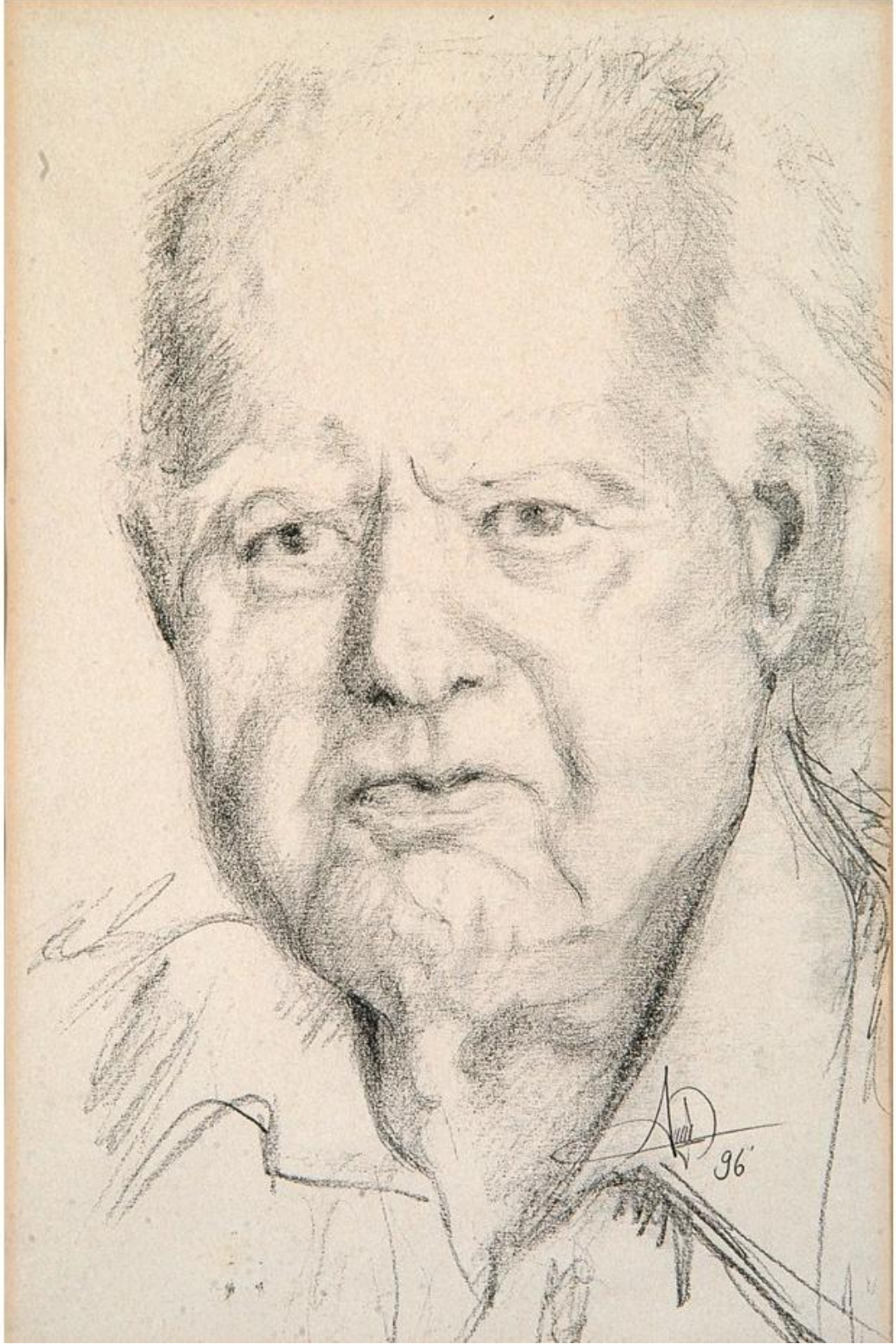
- ◆ Çok seslendirilmiş Türküler (1936)
- ◆ Konservatuvar Marşı. Koro ve Orkestra için (1940). Ulvi Cemal ERKİN ile birlikte yazmıştır.
- ◆ Eşliksiz çoksesli koro kompozisyonları (1947)
- ◆ On Türkü. Eşliksiz karma koro için (1964)
- ◆ İstanbul’ a Gönül Veren Ozanlar. Çoksesli karma koro için (1983)
- ◆ Sofokles’ in Antigone oyunu için sahne müziği. Üfleme çalgılar için (1936)
- ◆ Sofokles’ in Kral Oidipus oyunu için sahne müziği. Üfleme çalgılar ve kadın korusu için (1936)
- ◆ Shakespeare’in Julius Caesar oyunu için sahne müziği. Üfleme çalgılar için (1936)



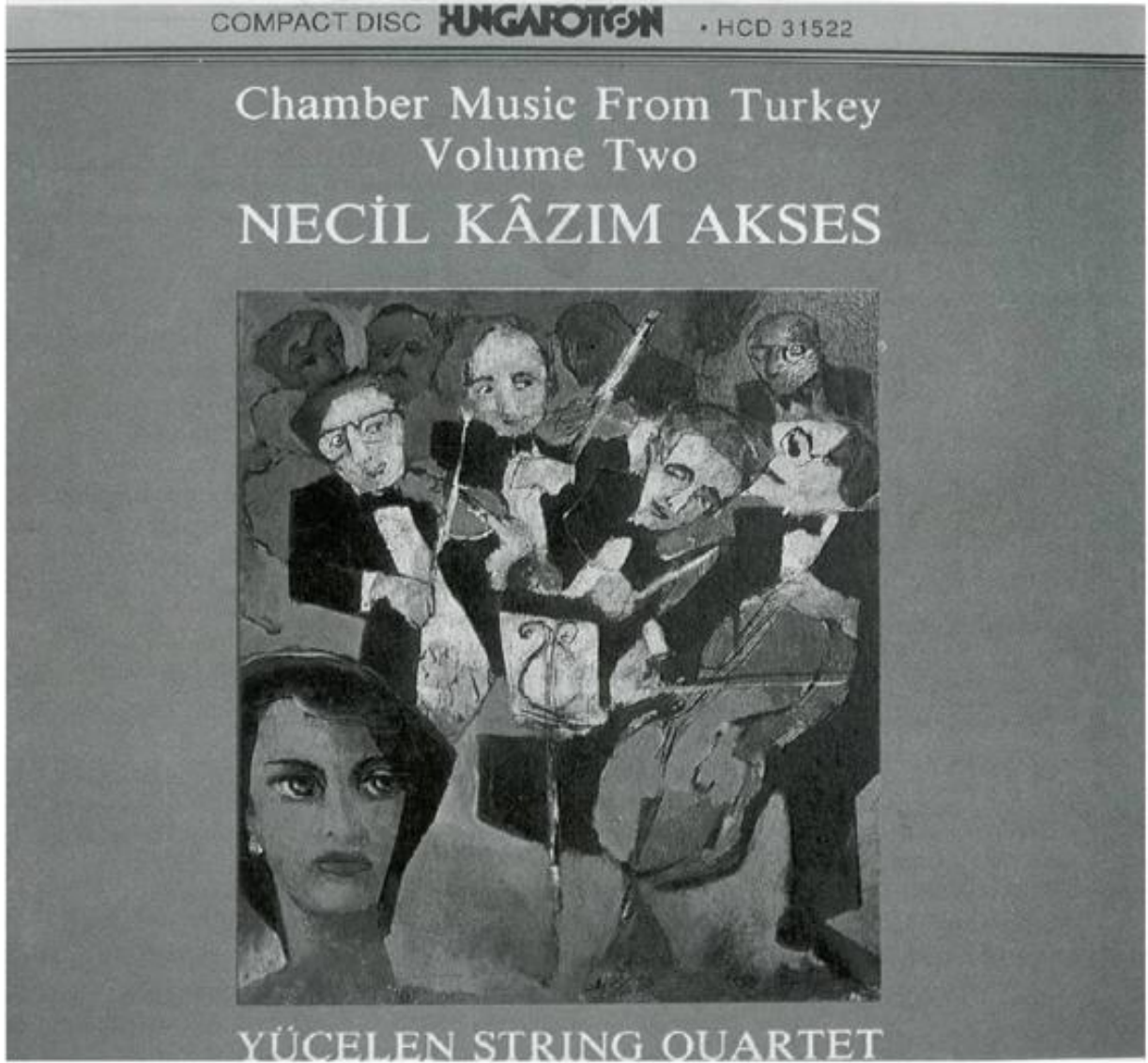
## SENFONİK

- ◆ Çiftetelli. Orkestra için Senfonik Dans (1934)
- ◆ Ankara Kalesi. "Senfonik Tarih" (1942)
- ◆ Ballade. Büyük orkestra için. (1947)
- ◆ Eskilerden İki Dans. Orkestra için (1960)
- ◆ Senfoni 1966 No:1 (1966)
- ◆ İtrî'nin Nevakârı üzerine Scherzo. Büyük orkestra için (1970)
- ◆ "Sesleniş". Cumhuriyetimizin 50. yılı' na (1973)
- ◆ Senfonik Destan. Cumhuriyetimizin 50. yılı' na - Soprano solo, koro ve orkestra için (1973)
- ◆ Bir Divandan Gazel. Tenor ve orkestra için (1976)
- ◆ Konçerto. Orkestra için (1976-77)
- ◆ Senfoni 1978 No: 2. Yayı çalgılar orkestrası için (1978)
- ◆ Senfoni No: 3 (1979-80)
- ◆ "Barış için Savaş". Atatürk' ün anısına senfonik şiir (1981)
- ◆ Senfoni No: 4. "Sinfonia Romanesca Fantasia" - Solo viyolonsel ve orkestra için (1984)
- ◆ Senfoni No: 5. "Atatürk Diyor ki" Retorik Senfoni. Tenor solo, karma koro, çocuk korusu ve büyük orkestra için (1988)
- ◆ Senfoni No: 6. (~1993' de başladı, tamamlanmamıştır)

**EK-3** Necil Kâzım Akses'in Aysim Dolgun tarafından yapılmış karakalem portresi  
(Şubat 1996)



**EK-4** Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüleri'nin CD Kapağı



## EK-5 Türk beşleri ve Akses

a) Ahmet Adnan Saygun, Ferhunde Erkin, Necil Kâzım Akses, Cemal Reşit Rey, Antonio Saldarelli



b) Saygun, Erkin ve Akses (1969)



c) Akses, Ferit Tüzün ve Hasan Ferit Alnar'la



d) Saygun ve Akses Budapeşte'de (1985)



**EK-6** Eski öğrencileri ve son kuşak öğrencileri ile Akses

a) Bülent Arel, Nevit Kodallı, Mithat Akaltan ve Necil Kazım Akses  
(piyanoda) (Ankara Konservatuvarı, 1944)



b) Aysim Dolgun, Argun Defne, Necil Kâzım Akses, Nesrin Duran, Şara Agun Korkmaz  
(Bilkent Üniv., 1991)



c) Aysim Dolgun ve Necil Kâzım Akses  
(1996)



EK-7 'Ölümsüz Kahramanlar' başlıklı 6. senfoni'nin tamamlanamamış sayfaları

-40-

Flut. 1. 2. 3.  
2. Fl. 1. 2. 3.  
2. Ob. 1. 2. 3.  
Cl. ingl. 1. 2. 3.  
2. Cl. (sb) 1. 2. 3.  
Cl. bass (sb) 1. 2. 3.  
2. Trg. 1. 2. 3.  
C. Trg. 1. 2. 3.  
T. Cor. 1. 2. 3.  
3. Trg. (sn) 1. 2. 3.  
3. Trg. (sn) 1. 2. 3.  
Tuba 1. 2. 3.  
Trmp. 1. 2. 3.  
Corno  
Tromboni  
Bofoni  
Faga 1. 2. 3.  
Piano 1. 2. 3.  
Bartan 1. 2. 3.  
Koro S. A. T. B.  
Vcl. 1. 2. 3.  
Vcl. 1. 2. 3.  
Vcl. 1. 2. 3.  
Cb. 1. 2. 3.

-41-

Flut. 1. 2. 3.  
2. Fl. 1. 2. 3.  
2. Ob. 1. 2. 3.  
Cl. ingl. 1. 2. 3.  
2. Cl. (sb) 1. 2. 3.  
Cl. bass (sb) 1. 2. 3.  
2. Trg. 1. 2. 3.  
C. Trg. 1. 2. 3.  
T. Cor. 1. 2. 3.  
3. Trg. (sn) 1. 2. 3.  
3. Trg. (sn) 1. 2. 3.  
Tuba 1. 2. 3.  
Trmp. 1. 2. 3.  
Corno  
Tromboni  
Bofoni  
Faga 1. 2. 3.  
Piano 1. 2. 3.  
Bartan 1. 2. 3.  
Koro S. A. T. B.  
Vcl. 1. 2. 3.  
Vcl. 1. 2. 3.  
Vcl. 1. 2. 3.  
Cb. 1. 2. 3.

## KAYNAKLAR

1. AKTÜZE, İrkin, **Müziği Anlamak / Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 2. Baskı, Tan Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.14
2. BAŞEĞMEZLER, Nejat, **Necil Kâzım Akses'e Armağan**, 1. Baskı, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1993, s.57
3. FIRAT, Ertuğrul Oğuz, **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1984, s.391
4. İLERİCİ, Kemal, **Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi**, Milli Eğitim Basımevi, 1. Baskı, İstanbul, 1970, s.227–230
5. İLYASOĞLU, Evin, **Necil Kâzım Akses Minyatürden Destana Bir Yolculuk**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul, 1998, s. 183
6. LESTER, Joel, **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**, W.W. Norton & Company, New York, 1989, s. 295–296
7. PERSICHETTI, Vincent, **Twentieth Century Harmony**, W.W. Norton & Company, New York, 1961, s.38–39
8. SAY, Ahmet, **Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Sempozyumunda Ahmet SAY'ın konuşması'nın yazılı metni**, İzmir,2006
9. USMANBAŞ, İlhan, **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1974, s. 55
10. YILMAZ, Zeki, **Türk Mûsikîsi Dersleri**, Çağlar Yayınları, İstanbul, 2001, s.171

11. CD, **Chamber Music Form Turkey Volume two Necil Kâzım Akses  
Yücelen String Quartet**, Hungaraton, Hungary, 1991, Track 1-2-3

12. Partitür, **Necil Kâzım Akses Kuartet Yaylı Sazlar İçin (Partitur)**, Devlet  
Konservatuvarı Yayınları, Ankara, 1961



## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Aysim DOLGUN

Doğum yeri ve yılı: Ödemiş, 1969

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 1996, Bilkent Üniversitesi, M.S.S.E, Kompozisyon Sanat Dalı

Lisans: 1994, Bilkent Üniversitesi, M.S.S.F, Müzik Teori - Kompozisyon Sanat Dalı

Lise: 1986, Ödemiş Lisesi

İş Tecrübesi:

**1994-1995** Öğretim Yılında Bilkent Üniversitesi, M.S.S.F, Erken Müzik Eğitimi Programı'nda Öğretim Elemanı olarak (Yüksek Lisans eğitimi süresince, burs karşılığı) ders vermeye başladı.

/ ANKARA

**1995-1996** Öğretim Yılı, Bahar Dönemi'nde D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda Öğr. Gör. olarak (saat ücretli) ders vermeye başladı. / ANKARA

**1998-1999** Öğretim Yılı'nda D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda Öğr. Gör. olarak (kadrolu) ders vermeye başladı. Halen göreve devam etmektedir. / İZMİR

Mesleki Birlik / Dernek / Kuruluş Üyelikleri:

MESAM, Türkiye Musıki Eseri Sahipleri Meslek Birliği / İSTANBUL

Alınan burs ve Ödüller:

1994-1996 Öğretim Yılları arasında, Bilkent Üniversitesi M.S.S.E. Yüksek Lisans Eğitimi sürecinde tam burs (görev karşılığı). / ANKARA

1986-1994 Öğretim Yılları arasında, Bilkent Üniversitesi M.S.S.F. Lisans Eğitimi sürecinde tam burs. / ANKARA

**2005** İZÇAKSED, Teşekkür Belgesi, "Salıncakta İki Kişi" adlı oyunun müzikleri. / İZMİR

**2005** UNFPPA, T.C. Başbakanlık KSS. Genel Müdürlüğü, Teşekkür Belgesi "Kadına Karşı Şiddete Son" kampanyası dahilinde "Kadınlarımız ve Türküler" konseri. / İSTANBUL

**2003** TBÖK, Özdemir Hazar 6. Tiyatro Başarı Ödülleri Plaket ve Teşekkür Belgesi, "Merhaba & Hoşça kal" adlı oyunun müzikleri. / İZMİR

**2003** DEÜ Devlet Konservatuvarı, Teşekkür Belgesi, İzmir 1. Uluslararası Yeni Müzik Festivali. / İZMİR

**1997** Kemer-Onno Tunç Beste Yarışması Organizasyonu, Birincilik Ödülü (Aranjör olarak). / ANTALYA

**1995** İzmir Büyükşehir Belediyesi, TSM Beste Yarışması, Mansiyon Ödülü. / İZMİR