

**T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FERNANDO SOR’UN OP. 22 “GRANDE
SONATE” ADLI ESERİNİN ARMONİK VE
BİÇİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ**

CEYHUN TARLAN

2501180633

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. BAŞAK ERSÖZ

ÖĞR. GÖR. DR. FAZIL CEM KÜÇÜMEN

İSTANBUL - 2020

ÖZ

FERNANDO SOR’UN OP. 22 “GRANDE SONATE” ADLI ESERİNİN ARMONİK VE BİÇİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Ceyhun Tarlan

Bu tezde Fernando Sor’un gitar için yazdığı en önemli eserlerden bir tanesi olan “Grande Sonate” incelenmiştir. Dört bölümden meydana gelen sonatın bütün bölümleri armonik, biçimsel ve motivik analize tabi tutulmuştur. Eserin yazıldığı dönemdeki sonatlarda uygulanan kompozisyon gelenekleri ve normlar hakkında bilgi verebilmek amacıyla I. bölümde sonat türünün tarihsel gelişimi anlatılmış, II. bölümde ise analizin teorik arka planının daha iyi anlaşılması için sonatlarda sıkça yer alan formlar açıklanmıştır. Sonuç kısmında, hem incelenen bölümlerde göze çarpan özelliklerden bahsedilmiş hem de bölümler arası bağlantılar listelenerek bestecinin eser içerisinde bütünlük yaratmak adına kullandığı yöntemlere ışık tutmak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fernando Sor, Müzik Analizi, Klasik Gitar, Sonat

ABSTRACT

HARMONIC AND FORMAL ANALYSIS OF FERNANDO SOR'S OP. 22 “GRANDE SONATE”

Ceyhun Tarlan

In this thesis, one of the most important compositions of Fernando Sor, “Grande Sonate”, has been examined. All movements of this four-movement sonata are analysed through harmonic, formal and motivic means. In order to inform readers about norms and customs of sonata-writing during composition of Op. 22, first part of the thesis is dedicated to historical development of sonata genre. To have a better understanding of theoretical background of music analysis, the second part contains a brief explanation of forms frequently encountered in sonata movements. In conclusion section, standing out properties and deviations of individual movements are treated; also, inter-movement materials present in the sonata are listed in an attempt to shed light on Fernando Sor's methods of creating compositional coherence.

Keywords: Fernando Sor, Music Analysis, Classical Guitar, Sonata

ÖNSÖZ

Fernando Sor'un en meşhur eserlerinden bir tanesini incelediğim ve gitar müziğine, Sor'un eserlerine ya da müzik analizine ilgi duyan kişiler için bilgilendirici bir okuma olacağını umut ettiğim bu tezi tamamlayıp insanlarla paylaşabilmemden dolayı büyük bir mutluluk duymaktayım.

Çalışma sürecim boyunca bir an olsun desteklerini benden esirgemeyen aileme ve özellikle anneme, konservatuvar eğitimimde bana hem gitar hem de müzikle ilgili sayısız bilgi öğreten hocam ve tez danışmanım Öğr.Gör.Dr. Cem Küçümen'e, tez danışmanım Doç. Başak Ersöz'e, başta bölüm hocalarım olmak üzere üstümde emeği olan ve yetişmeme katkı sağlayan bütün konservatuvar hocalarıma, değerli görüşlerini benimle paylaştığı için hocam Doç.Dr. İlke Karcılıoğlu'na teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
SÖZLÜK.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SONAT TÜRÜNÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

İKİNCİ BÖLÜM SONAT BÖLÜMLERİNDE KULLANILAN FORMLAR

2.1. A-B-A (ÜÇ KESİTLİ FORM).....	12
2.2. A-B-A-C-A (BEŞ KESİTLİ RONDO)	15
2.3. A-B-A-C-A-B-A (SONAT RONDOSU).....	17
2.4. SONAT ALLEGROSU.....	19
2.5. GELİŞMESİZ SONAT ALLEGROSU	24
2.6. MINUET	26
2.7. TEMA VE VARYASYONLAR.....	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM OP. 22, GRANDE SONATE

3.1. I. BÖLÜM: ALLEGRO	31
3.2. II. BÖLÜM: ADAGIO.....	54
3.3. III. BÖLÜM: MENUET	66
3.4. IV. BÖLÜM: RONDO.....	73
SONUÇ.....	88
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA.....	91
EKLER.....	93

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: A-B-A	14
Tablo 2: A-B-A-C-A	16
Tablo 3: Sonat rondosu.....	18
Tablo 4: Sonat allegrosu.....	23
Tablo 5: Gelişmesiz sonat allegrosu.....	25
Tablo 6: Minuet	27
Tablo 7: I. Bölüm: Allegro	53
Tablo 8: II. Bölüm: Adagio	65
Tablo 9: III. Bölüm: Menuet	72
Tablo 10: IV. Bölüm: Rondo.....	86
Tablo 11: IV. Bölüm: Rondo (devam)	87

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: I. tema - a.....	31
Şekil 2: I. tema - motifler.....	32
Şekil 3: I. tema - b.....	33
Şekil 4: Köprü.....	34
Şekil 5: Köprü (devam).....	36
Şekil 6: Dominant yedili ve Alman altılısı çözümleri	37
Şekil 7: II. tema - a.....	39
Şekil 8: II. tema - a (devam)	40
Şekil 9: II. tema - b	41
Şekil 10: II. tema - b & kodetta	42
Şekil 11: Gelişme - motifler.....	44
Şekil 12: Gelişme.....	45
Şekil 13: Gelişme (devam)	46
Şekil 14: I. tema (yeniden sergi).....	48
Şekil 15: Köprü (yeniden sergi).....	50
Şekil 16: II. tema - b (yeniden sergi)	51
Şekil 17: Koda	52
Şekil 18: I. tema	56
Şekil 19: II. tema - a.....	58
Şekil 20: II. tema - b & kapanış kısmı	59
Şekil 21: Gelişme.....	62
Şekil 22: II. tema - b & kapanış kısmı (yeniden sergi)	64
Şekil 23: Motif karşılaştırmaları	68
Şekil 24: Menuet - a.....	68
Şekil 25: Menuet - b & a.....	69
Şekil 26: Trio	71
Şekil 27: A ¹	74
Şekil 28: Köprü.....	75
Şekil 29: B	76
Şekil 30: Dönüş köprüsü (B→ A).....	77
Şekil 31: Köprülerin karşılaştırması (Menuet & Rondo).....	78
Şekil 32: A ²	79
Şekil 33: C	80

Şekil 34: Köprülerin karşılaştırması (Allegro & Adagio & Rondo).....	81
Şekil 35: Dönüş köprüsü ($C \rightarrow A$).....	82
Şekil 36: A^3	83
Şekil 37: Koda	84
Şekil 38: Koda (devam)	85
Şekil 39: Motif karşılaştırmaları	89



KISALTMALAR LİSTESİ

- a.e.** : Aynı eser
a.g.e. : Adı geçen eser
Bkz. : Bakınız
KK : Kırık kadans
s. : Sayfa
TK : Tam kadans
YK : Yarım kadans



SÖZLÜK

Alberti bas: Bir akorun seslerinin arpej şeklinde çalındığı eşlik partisi.

Apojatür: Genellikle akor dışı bir ses olan ve melodideki asıl notaya bitişik şekilde çözülen süs notası.

Basso continuo: Özellikle Barok dönemde kullanılan, klavyeli, telli veya yaylı çalgılar tarafından icra edilen bas partisi. Bu uygulamada akorlar açık bir şekilde yazılmak yerine şifre denilen rakamlar ile belirtilir ve icracı da bas partisini bu doğrultuda armonize eder.

Canzona: 16. ve 17. yüzyıllara ait, genellikle bir şarkının enstrümana uyarlanması ile meydana gelen çok sesli eser.

Dominant: Bir tonun beşinci derecesi.

Fantasia: Rönesansta ortaya çıkmış, form ve stil açısından değişkenlik gösteren enstrümantal eser.

Kadans: Bir müzik cümlesinin bitmesini, yarım kalmasını veya aniden yön değiştirmesini sağlayan armonik bağlantılar.

Kontrapuntal: Kontrpuan ile yazılmış.

Kontrpuan: Birbirinden bağımsız iki veya daha fazla melodi çizgisinin aynı anda çalındığı müzik dokusu.

Mediant: Bir tonun üçüncü derecesi.

Monofoni: Yalnızca tek bir melodinin eşliksiz şekilde çalındığı müzik dokusu.

Motif: Melodik, ritmik veya armonik, kısa müzik fikri.

Motivik: Motif ile ilgili.

Ordre: Aynı tonda yazılmış parçalardan oluşan çok bölümlü eser.

Overture: Bale, opera veya oratoryo gibi eserlerin giriş kısmını oluşturan, iki veya daha fazla kısımdan oluşan kompozisyon. Ayrıca bu tipte bir giriş ve çeşitli dans bölümlerinden oluşan süit benzeri eserler için de overture terimi kullanılmıştır.

Partita: Birden fazla bölüme sahip, süit benzeri enstrümantal eser.

Polifoni: Bkz. Kontrpuan

Sekans: Melodik, ritmik veya armonik bir müzik fikrinin, tonun farklı derecelerinde arka arkaya çalınması.

Senkop: Ölçü içerisindeki ritmik veya melodik vurgunun güçlü vuruşlar yerine zayıf vuruşlara verilmesi.

Skordatura: Gitar, keman, çello gibi çalgıların, standart akort sisteminden daha farklı şekilde akort edilmesi.

Subdominant: Bir tonun dördüncü derecesi

Submediant: Bir tonun altıncı derecesi.

Suite / Sit: Genellikle çeşitli dans müziklerinden oluşan, çok bölümlü enstrümantal eser.

Tonik: Bir tonun birinci derecesi.

Transpoze: Bir melodi, akor veya notanın olduğundan daha tiz veya pes hale getirilmesi.

Virtzite: Bir enstrümanı büyük ustalıkla çalma becerisi.

GİRİŞ

Fernando Sor (d. 14 Şubat 1778 - ö. 10 Temmuz 1839), İspanyol gitarist ve bestecidir. Eserleri arasında baleler, bir adet opera, vokal için eşlikli şarkılar ve solo piyano parçaları bulunsa da, tanınırlığını sağlayan en önemli unsur klasik gitar repertuarına yaptığı katkılardır. Bu enstrüman için 65'den fazla eser yazmış ve aynı zamanda bir klasik gitar virtüözü olarak konserler vermiştir.¹

Sor'un yaşadığı dönemde klasik gitar evrimine son hızla devam etmektedir ve "modern" klasik gitarın Antonio Torres tarafından tasarlanıp standart hale gelmesine henüz yıllar vardır. Gitar adı verilen çalgıların boyutu, perde sayısı, hatta tel adedi bile ülkeye ve müzisyenlerin tercihinine göre değişiklik göstermektedir: Beş çift telli barok gitar 18. yüzyılın ortasından sonra da varlığını sürdürmüş, 1760'tan itibaren altı çift telli gitarlar ortaya çıkmış, İtalya'da akor çalmak için kullanılan çelik telli gitarlar popülerliğini korumaya devam etmiştir. Günümüz gitarlarının ilk örnekleri sayılabilecek altı tek telli gitarların yaygınlaşması Fransa ve İtalya'da 1800'lü yılları bulmuştur. İspanya'da ise 1820'li yıllarda altı tek telli gitar yükselişe geçse bile çift tellilerin de hâlen kullanımda olduğu anlaşılmaktadır.²

Gitar, teknik olarak hem bas, hem eşlik hem de melodi partilerini aynı anda çalabilen bir enstrüman olmasına rağmen, bu potansiyelinin keşfedilip piyano veya keman gibi bir solo çalgı olarak kabul edilmesi son derece geç bir dönemde gerçekleşmiştir. İspanya'ya 1795 yılında yerleşen İtalyan gitarist Fédérico Moretti, müzikteki farklı melodi ve eşlik çizgilerini birbirinden ayıran ve notaların tam olarak ne kadar sürmesi gerektiğini belirten ilk bestecilerdendir. Buna rağmen Moretti gitaristlerin eşlik becerilerine daha çok önem vermeleri gerektiğini de tavsiye eder: Moretti'ye göre bas partisini ve hızlı melodileri aynı anda çalmak nahoş bir tını meydana getirmektedir ve gitaristler eşlik partisini kendileri çalıp, melodiyi ise keman veya flüt gibi çalgılara bırakmalıdır. Moretti, çift yerine tek tel tercih etmesi ve müziğindeki farklı partileri birbirinden ayırmasıyla Dionisio Aguado ve Fernando

¹ Brian Jeffery, "Sor [Sors], (Joseph) Fernando", **Grove Music Online**, (Çevrimiçi) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026246> 22 Kasım 2019

² James Tyler, Paul Sparks, **The Guitar And It's Music: From Renaissance To Classical Era**, New York, Oxford University Press, 2002, s. 233 - 237

Sor’u etkilemiş, başta bu ikili olmak üzere bir sonraki neslin altı telli gitara solo eserler yazması ve bu enstrümanın potansiyelini keşfetmesi için esin kaynağı olmuştur.³

Op. 22 Grande Sonate, bu “yeni” gitar türü için en erken yazılan kapsamlı solo eserlerden biri olma önemini taşımaktadır. Bu eserin analiz edilmesi hem altı telli gitarda yeni oluşmaya başlayan çok partili solo eser yazımına yakından göz atmaya hem de klasik gitar tarihinin en önemli bestecilerinden bir tanesi olan ve gitar dışı alanlardaki kompozisyon tecrübesiyle diğer gitarist bestecilerden ayrılan Fernando Sor’un müzik üslûbunu incelemeye imkan tanıyacaktır.



³ Thomas F. Heck, Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev, Gerhard Kubik, “Guitar”, **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006> 23 Kasım 2019

BİRİNCİ BÖLÜM

SONAT TÜRÜNÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

Sonat, solo çalgı veya küçük bir çalgı grubu tarafından icra edilmek üzere yazılmış, neredeyse her zaman enstrümantal olan ve genellikle iki ile dört bölümden oluşan müzik eserleri için kullanılan bir terimdir. Latince ses çıkarmak anlamına gelen *sonare* sözcüğünden türemiştir. “Sonnade” kelimesinin literatürde çalgısal eserleri tanımlamak için kullanılması 13. yüzyıldan itibaren başlamaktadır. Etimolojik olarak bağlantılı benzer terimler günümüzdeki sonat anlayışının dışındaki eserler için kullanılmış olsa da bütün bu kullanımlar şarkı söylemenin (*cantata*) karşıtını, yani enstrüman çalma anlamını taşımaktadır. On yedinci yüzyılda çalgısal eserlerden oluşan derlemelerin başlığı için -bu derlemedeki eserlerin hiçbirisi sonata adını taşımasa bile- genellikle sonata tabiri kullanılmaktaydı.

Sonatin kökeni rönesans koral polifonisine dayanmaktadır. Sonat türünün karakteristik özelliklerinin eserlerde ortaya çıkması ise geç 16. yüzyılda Venedikli bestecilerle, özellikle Andrea ve Giovanni Gabrieli ile gerçekleşmiştir. Adı geçen besteciler farklı tempolardan oluşan çeşitli kesitler barındıran enstrümantal eserler yazmışlardır. Bu uygulama daha sonra sonatin farklı tempolardan oluşan çok bölümlü yapısına dönüşecek, fakat yalnızca sonat başlığı taşıyan eserler ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda canzona ve fantasia’larda gözlemlenecektir. Tıpkı erken sonatlar gibi bu türler de kontrapuntal yapıdadır ve üç eser türünü birbirlerinden ayırt etmek oldukça zordur.

İtalya’ya başka ülkelerden gelen *chanson*’ların enstrümantal bir şekilde uyarlanmasıyla oluşan canzona, Barok sonatin en önemli öncüsüdür. Erken sonatlar ile aynı dönemdeki canzona’lar arasında pek çok benzerlik bulunmaktadır: Tempo ve ölçü birimi ile kontrast yaratılan kesitsel yapı, imitatif kontrapuntalı doku, açılış kısmının finalde tekrar çalınması. Eserlerin canzona olarak adlandırılması 1620’lerden sonra giderek azalmıştır. Alman müzikolog Hugo Riemann’ın teorisine göre erken 17. yüzyıl canzona’larında kesitlerin uzunluğu artıp niceliği azalmış ve böylece sonata doğru bir evrim gerçekleşmiş, Corelli’nin zamanında ise bu kesitler ayrı bölüm niteliği kazanmışlardır. Fakat bu iddia çok bölümlü sonatlarla aynı zamanda mevcudiyedini

sürdürmekte olan çok kesitli sonatları göz ardı etmektedir. Yüzyıl ortasındaki bu dönemde çok bölümlü sonatlarda bölüm çeşitliliği, form veya tonal uygulamalar konusunda herhangi bir standarta rastlanmamaktadır. Arcangelo Corelli'nin 1681 - 1700 arasında yazdığı sonatların yavaş - hızlı - yavaş - hızlı dizilimine sahip dört bölümlü şeması norm olarak kabul edilmesine rağmen, bu kalıp Corelli'nin eserlerinin yalnızca yarısında görülmektedir. İtalya'daki bu yarı-standartlaşmış şemaya karşılık Alp'lerin kuzeyinde son derece virtüözite gerektiren, çok bölümlü yerine çok kesitli, sık sık skordatura kullanılan ve genellikle beş adet ve üzeri çalgı için yazılan bir uygulama hüküm sürmektedir. İtalyan besteciler ise 1700'den sonra yukarıda bahsedilen dört bölümlü şemayla gerek yurt içinde gerekse de yurt dışında eserler yayımlamaya başlamışlardır. Bu dönemde solo çalgı için yazılan sonatlarda bir artış gözlemlenir.

Sébastien de Brossard'ın 1703 tarihli sözlüğündeki tanıma göre vokal için kantat ne ise sonat da bütün enstrümanlar için odur. Bestecinin dilediği şekilde, dans ve kontrpuan kurallarının getirdiği kısıtlamalardan bağımsız olarak yazılmıştır. Brossard sonatları ikiye ayırmaktadır: *Sonata da chiesa* ve *sonata da camera*.

Sonata da chiesa genellikle dört bölümlüdür ve bölümler yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde sıralanmışlardır. On yedinci yüzyılın ortalarındaki sonatlar çoğunlukla canzona ve fantasia'yı andıran imitatif yapıda bir bölümle açılış yaparlar. Sonrasında üç zamanlı bölümler ve adagio takip edebilir, son bölüm ise daha hafif ve sadedir. Fakat bu nihai bir form kalıbı değildir; sonata da chiesa'nin dört bölümlü standart şemasına kavuşması 18. yüzyılın başlarına tekabül eder: Yavaş bir giriş bölümü, ardından füg, ifadeli bir yavaş bölüm ve imitatif final. Bu sonatların başlığında "sonata da chiesa" ibaresi nadiren bulunmaktadır zira kilise kullanımı için uygun olmayanlar zaten içerik ve notasyondan anlaşılabilir. Ayrıca kilise kullanımı için düşünülmüş sonatlar bile amaçlanan alan dışında icra edilmekte olduğu için "da chiesa" eki pek gerekli görülmemektedir.⁴

⁴ Sandra Mangsen, "Sonata da chiesa", **Grove Music Online**, (Çevrimiçi) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026196> 21 Temmuz 2019

Oda sonatı anlamına gelen sonata da camera ise bir veya daha fazla sayıda melodi çalgısı ve basso continuo için yazılmıştır. Bölüm sayısı genellikle üç ve dört arasındadır. Dans için uygun bir yapıdadır ve baştan sona aynı tonda bulunmaktadır. Kilise sonatına oranla daha az kontrpuan içermektedir ve hafif karakterdedir, çoğu zaman prelüd veya diğer bölümlere girizgâh niteliğindeki bir bölüm ile açılır. İki kesitli yapıdaki dansların arka arkaya sıralanmasıyla oluşturulabildiği gibi tek bölümlü sonata da camera'lara da rastlanmaktadır. Çeşitli dansların bir araya gelmesinden oluşan suite, partita, ordre, ouverture ve air gibi türlerin kökeni sayılabilir.⁵

Fransa'da Jean-Baptiste Lully gibi önemli besteciler sayesinde balenin yaygın olması dans bölümlerinden oluşan süit'i, sonata da chiesa'ya nazaran daha yaygın kılmıştır. Almanya'da ise da camera'nın çok kesitli yapısı ile da chiesa'nın ifadeli ve kontrapuntal dokusu birleştirilmiştir. On yedinci yüzyılın sonuna doğru ise bu sonatlarda kullanılan dans çeşitleri dans edilebilirliklerini kaybedip soyut bir hale gelmişlerdir. Sonatlarda enstrüman renklerine verilen önem yüzünden continuo kullanımı, çalınacak enstrümanların açıkça belirtilmesi ve notaların detaylı şekilde yazılmasından ötürü de şifreli bas kullanımı azalmaya başlamıştır. Kilise ve oda sonatları arasındaki farklılıklar giderek azalmış, dans ve iki kesitli bölümler kilise sonatlarında yer alırken füğ kısmı kullanımdan kalkmıştır. Oda sonatlarında ise duygulu adagio ve grave bölümler gözlemlenmeye başlanmış, melodik bas ve continuo aynı partiyi paylaşmıştır. Bu iki tür arasındaki ayrım 1700'lerden sonra ortadan kaybolmuştur.

Basso continuo görevi olmayan solo klavye için yazılan ilk sonatlar Johann Kuhnau tarafından 1695 yılından itibaren bestelenmiştir. Johann Sebastian Bach da bu solo klavye sonatlarını oluşturmaya devam etmiş, aynı zamanda klavsenin obbligato yani açık notasyonla yazıldığı ilk keman sonatlarını bestelemiştir. Bu eserlerde tonalitenin kesitlerin ayırt edilmesindeki etkisi ön plana çıkmış ve armoni çeşitli beklentiler oluşturup çözümlemek için kullanılmaya başlanmıştır. Bu uygulama, ileride yazılacak sonatlarda karşılaşılan dramatik tonal yapıların kökenini

⁵ Sandra Mangsen, "Sonata da camera", **Grove Music Online**, (Çevrimiçi) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195> 21 Temmuz 2019

oluşturmakla birlikte henüz klasik dönemdeki kadar belirgin bir seviyede değildir. Yine klasik dönemden farklı olarak eserler tek bir tema etrafında yazılmaktadır ve birbirleriyle kontrast yaratan temalara henüz rastlanmaz.

Barok dönem sonatlarının karakteristik özellikleri arasında, sürekli devam eden, belirgin kesintileri olmayan melodiler, sekanslar, kontrast yaratan melodilerden kaçınılması, eser boyunca pek değişmeyen armonik ritim ve polifoni ağırlıklı doku bulunmaktadır. Dönemin sonuna doğru yaklaşıldıkça bu unsurlar da değişmeye başlamıştır. Örneğin Domenico Scarlatti'nin tek bölümlü sonatları genel hatlarıyla barok dönemin iki kesitli dans süitleri ile uyumlu gözüktüğü de artikülasyon, melodide ve dokuda kontrast gibi konularda değişiklikler barındırmaktadır. On yedinci yüzyıldan itibaren 150 yıl boyunca sonat türünde yaşanan gelişmeler şu şekilde özetlenebilir: Dokuda kontrpuan etkisi azalmış, soprano partisindeki melodi ön plana çıkmıştır, çok sesli ve çok korolu sonatların yerini duo ve trio'lar almış, bunlar da solo ve quartet için yazılan sonatlara yol açmışlardır. Çok kesitli yapı, önce dört veya daha fazla bölüme evrilmiş, sonrasında ise üç veya daha az bölüme düşmüştür. Kilise ve oda sonatı ayrımı yok olmuş, kullanılması istenen enstrümanlar daha açık bir şekilde belirtilmeye başlanmış, sonat türü İtalya dışında da yaygınlaştıkça ülkeler arası stil farklılıkları belirginleşmiştir.

Barok sonatların icra edilme usulleri 1750'lerden sonra neredeyse tamamen değişmiştir; fakat klasik dönem öncesinde bile icra konusunda ülkeden ülkeye değişiklikler görülmüştür. Bunlardan bir tanesi süslemelerdir. Barok solistler tür, tempo, ülkelere ait stiller gibi kriterlere göre süslemelerini farklı şekillerde çalmışlardır. Bazı besteciler süslemeleri küçük notalar veya ek porteler ile gösterirken, bazıları ise *affetti*, *ad libitum* gibi terimler ile özgür alanları belirlemiştir. Clista, Guerrieri gibi bestecilerde ise notasyonda yazmayan süslemeler bir ileri evreye geçerek sadece bas partisinin yazılıp melodinin doğaçlama çalındığı kesitlere dönüşmüştür.

On sekizinci yüzyılın ortasına doğru Barok estetiği yerini galant stil adı verilen yeni bir akıma bırakmıştır. Galant stildeki melodilerde sık karşılaşılan özellikler arasında lirik karakter, noktalı ritim, ritmin akışını bozmak için kullanılan üçleme

sekizlikler, es ve uzun süreli apojatür kullanımı, dinamiklerde ve artikülasyonda bulunan kontrastlar yer alır. Polifonik ve özellikle imitatif doku yerine genellikle iki ayrı çizgiden oluşan yalın bir dokuya geçilmiştir. İki veya dört ölçüden oluşan, simetrik, kadans $\frac{6}{4}$ akorunun çok sık kullanıldığı ve mükemmel (tam) veya az mükemmel kadans ile sonlanan cümleler kullanılmaya başlanmıştır. Armonik ritimdeki çeşitlilik ve Alberti basın yoğun kullanımı da bu stilin karakteristiklerindendir.

Domenico Scarlatti gibi bestecilerin sonatlarında görülen kontrastlar bir sonraki kuşakla birlikte kendilerine iyice yer edinmeye başlamışlardır: Carl Philipp Emmanuel'in sonatlarında tonal kontrast yalnızca bölüm içlerinde değil, bölümler arasında da bulunur. Ayrıca senfoninin şekillenmesine ve sonat allegrosu formunun oluşmasında büyük katkıları olan Matthias Georg Monn, Georg Christoph, Giovanni Battista Sammartini'nin senfonilerinde, temaların karakterizasyonu ve ikinci temanın formu şekillendirmesi gibi yenilikler meydana gelmiştir.

Yaklaşık olarak 1770'li yıllarda barok sonat ile klasik sonat arasındaki ayrımı sağlayan çoğu öge sabitleşmiştir. Galant stilde kullanımı azalan çok sesli doku klasik dönem sonatlarının cümlelerinde ve eserlerin genel dokusunda tekrar gözde hale gelmiştir. Bu, barok dönemde olduğu şekilde saf bir polifoniden ziyade farklı tema ve karşı temaların birlikte duyurulmasından kaynaklanan bir çok sesliliklerdir. Haydn gibi besteciler farklı tonlarda bile tek bir temanın motifleri üzerinden eserlerini tasarlarlarken, Mozart aynı eser içinde çok çeşitli temalar kullanmayı tercih etmiştir. Klasik dönemin genel müzik üslubu ve formal yapısı sonatı da etkilemiş, formun yapısını belirleyen asıl öge, tonalite farklılıklarına dayandırılan dramatik kurgu olmuştur. Bu durum sonat bölümlerinde kullanılan neredeyse bütün formlarda, özellikle de sonat allegrosunda görülmektedir. Sonat allegrosu formunun ortaya çıkması hem senfoni ve konçerto gibi geniş çaplı eserlerin hem de sonatın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu formu kullanan ve sonatın açılışını yapan I. bölüm en önemli bölümken Beethoven ile birlikte bölümler arası statü dengelenmiş, hatta finalin en çok ağırlığa sahip olduğu örneklere rastlanmaya başlanmıştır.

Klasik dönem sonatı yaygın şekilde solo piyano için yazılmıştır ve genellikle üç, bazen dört bölümlüdür. İlk bölüm sonat allegrosu formundadır. Orta bölüm yavaş tempoludur, kontrast yaratan niteliklere sahiptir ve ilgili tonda bulunur. Final ise sıklıkla rondo veya sonat rondosudur. Yavaş bölüm ile finalin arasında minuet de yer alabilmekte; diğer danslar barok dönemin aksine kendilerine pek yer bulamamaktadır. Solo sonatların dışında eşlikli sonatlara da sıklıkla rastlanmaktadır. Şifreli bas yerine eşlik partisinin açıkça notaya döküldüğü piyano eşlikleri ve kemanın piyanoya eşlik ettiği sonatlar öne çıkan örneklerdendir. Keman eşlikli sonatlar 1760'lar ve 1770'lerde Paris'te moda haline gelmiştir. Bu tür eserlerde piyano partisi kendi içinde yeterlidir; keman partisi ise temayı üçlü veya altılı aralıklarla katlamak veya pedal notası çalmak gibi yöntemlerle eşlikte bulunur. Keman ve piyano için yazılan duo sonatlarda kemanın eşlik görevinden çıkıp piyano ile eşit statüye gelmesi ise 19. yüzyılı bulmaktadır.

Klasik sonatlar İngilterede lesson, Avusturya'da divertimento, İtalya'da solo, Fransa'da pièces de clavecin olarak adlandırılmaktadır. Çoğunlukla ev ortamlarında, enstrüman derslerinde ve bazı aristokratik buluşma ortamlarında icra edilen sonatın konser salonlarında yerini bulması geç 18. ile erken 19. yüzyılı bulmuştur. Bu amaçla bestelenen eserler genellikle "Grande Sonate" adını taşımaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda sonatların çoğu dört bölümlü hale gelmiştir. Romantik akıma ait seçkin eserler klasik dönemdeki karşıtlarının üzerine pek çok yenilik getirmiş veya var olan unsurları üzerinde oynamalar yapmışlardır. Formda daha cesur arayışlar başlamış, parça içindeki tonal alanlar genişletilmiş ve böylece bölüm sürelerinde uzama meydana gelmiş, kromatizm gibi armonik renklendirmeler efekt için kullanılır olmuş, düzensiz cümle yapılarında artış görülmüştür. Diğer yenilikler arasında melodiye gösterilen özen, daha zengin bir armoni, armonik bölgeler arasında hızlı ve aşırı geçişler bulunmaktadır. Ayrıca klasik dönemde karşılaşılan, birbirinden açıkça ayırt edilebilen bireysel temaların yerine, motif geliştirme tekniği üzerine yoğunlaşmıştır. Bu motiflerin eserin geneline yayılmasıyla birlikte bölümler arası döngüsel yapılar ve çağırışımlar oluşmaktadır. Bu çağırışım tekniği bir sonattaki bütün bölüm temalarının birbirinin dönüşümü olduğu örnekleri de meydana getirmiştir. Birinci bölüm hâlâ sonat allegrosu formunda yazılmaktayken bu formun hiyerarşik

yapısı değişime uğramıştır: Yeniden sergi ve sonundaki kodaya ağırlık verilmesiyle birlikte bölümün zirvesi gelişme kesitinin sonu olmaktan çıkmıştır. Beethoven, ana ton ile kontrast yaratmak için dominanta alternatif olarak mediant ve submediant derecelerini kullanmıştır. Bu dereceler dominanta kıyasla daha fazla tonal gerilim yaratırken armonik bütünlüğü de bozmamaktadır. Schubert sergi kesitindeki tonal merkezlerin sayısını ikiden üçe çıkartmış, bazen de üçüncü bir tema eklemiştir. Bu yenilik Bruckner'in üç temalı sergilerinin ve Mahler'in genişletilmiş sonat allegrosu formunun ilham kaynağıdır. Schubert daha sonra bunun tam tersi bir hamle yapıp 1822 tarihli Do Majör Fantezi'sinde dört bölümde de aynı temanın varyasyonlarını kullanmış, Berlioz ve Liszt de bu uygulamayı devam ettirmişlerdir. İkinci bölüm form ve ifade açısından besteciye çok daha fazla özgürlük bırakmaktadır. İki kesitli, üç kesitli formlar, rondo, tema ve varyasyon gibi formlar orta veya yavaş tempoda yazılabilmektedir. Üçüncü bölümler genellikle scherzo'dur, finalde ise çoğunlukla rondo tercih edilmektedir. Klasik dönem sonatlarındaki tonalite tarafından şekillendirilen yapı, romantik dönemde kromatizmin artmasıyla etkisini yitirmeye başlamıştır.

Sonat türünün geç Rönesans'tan itibaren takip edilebilen gelişim çizgisi 20. yüzyılda kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu dönemde eskinin geleneğine tutunmaya çalışan bestecilerden bir tanesi Max Reger'dir ve Brahms'ın geleneğini sürdürmüştür. Reger'in sonatlarında kontrpuan ve form bakımından Bach'tan bir etkilenme de bulunmaktadır. Solo keman için yazdığı 7 adet sonat bu enstrümana 18. yüzyıldan beri yazılan ilk önemli sonatlardır. Dolayısıyla Reger'in tarzı bünyesinde hem barok hem klasik hem de romantik dönem etkilerini barındırmaktadır.

Debussy'nin sonatları formal geleneğe uymayan ve bestecinin diğer eserlerinin aksine görsel veya edebi herhangi bir çağrışıma sebep olmayan soyut eserlerdir. Flüt, viyola ve arp için sonat yazarak çağdaşları tarafından diğer alışılmadık enstrüman kombinasyonları için yazılacak eserlere öncülük etmiştir. Skryabin'in geç dönem sonatları tek bölümlüdür ve parçadaki tonal modülasyonların herhangi bir işlevi yoktur. Ives tarafından 1910 - 1920 yılları arasında yazılan sonatlar da 19. yüzyıl geleneklerinden tamamen kopuktur. Sonraki on yıl içerisinde sonat geleneğini geri getirmek için çabalar sarfedilmiştir ve Bartók, Stravinsky, Hindemith, Poulenc gibi

besteciler gözlerini geçmişin uygulamalarına çevirmişlerdir. Bartók piyano sonatında barok kontrpuana dönüş yapmıştır. Hem bu eserde, hem de keman ve piyano için yazdığı iki sonatta, piyanolar ve perküsyonlar için yazdığı sonatta ve keman sonatında birinci bölümün formu olarak sonat allegrosunu tercih etmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde de 1930 sonrasında neo-klasik üslupta sonatlar yazılmaya başlanmıştır.^{6, 7, 8}



⁶ Sandra Mangsen, John Irving, John Rink, Paul Griffiths, “Sonata”, **Grove Music Online**, (Çevrimiçi) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191> 2 Temmuz 2019

⁷ Bernard Jacobson, “Sonata”, **Encyclopaedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/sonata> 24 Ağustos 2019

⁸ Charles Rosen, **Sonata Forms: Revised Edition**, New York - London, W. W. Norton & Company, 1988, s. 354

İKİNCİ BÖLÜM

SONAT BÖLÜMLERİNDE KULLANILAN FORMLAR

Önceki bölümde de incelendiği üzere sonat, kökenleri rönesans dönemine uzanan ve 20. yüzyılda dahi bestelenmeye devam edilmiş bir eser türüdür. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdürdüğü için, yazıldığı döneme göre müzik dokusu, tonalite, içerik ve form gibi pek çok unsurda değişkenlik göstermekte, dolayısıyla mutlak bir şekilde tanımı yapılamamaktadır. Böyle bir durumda pedagojik amaçlarla sonatı anlatmanın en pratik yolu herhangi bir dönemi referans noktası olarak kabul edip açıklamaları onun üzerinden yapmaktır. Bu tezde referans olarak kabul edilen dönem ise gerek sadeliği gerekse yapısal şemalarının son derece belirgin ve standartlaşmış olması sebebiyle klasik dönemdir. Sonat bölümlerinde kullanılan formlar da aynı şekilde klasik dönem üzerinden anlatılacak ve yalnızca sonatta karşılaşılmaması olağan kabul edilen formlara yer verilecektir.

Tezin bu kısmı içerisinde yer alan bütün formlar hakkında düzinelerce kitap yazılmış, müzik teorisyenleri ve besteciler tarafından yüzlerce yıl boyunca tartışmalar yapılmıştır. Bunun sonucunda formu oluşturan kesitler, kısımlar, bunların adlandırılması ve işlevleri gibi konularda pek çok farklı yorum ortaya çıkmıştır. Bütün bu görüş ve düşüncelerden bahsetmek hem tezin kapsamını aştığı hem de pratik açıdan mümkün olmadığı için bu bölümdeki açıklamalar çoğunlukla William E. Caplin'in *Classical Form - A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* adlı kitabı temel alınarak oluşturulmuştur. Aşağıda bulunan formlar en sık karşılaşılan halleriyle anlatılacaktır; daha kapsamlı bilgi ve istisnai durumlar için referans gösterilen kaynaklar incelenmelidir.

2.1.

A-B-A (ÜÇ KESİTLİ FORM)

A-B-A şeklinde kodlanan üç kesitli form, sonatlarda neredeyse her zaman yavaş bölümlerde görülmektedir. A kesiti genellikle üç alt kısımdan (a-b-a') meydana gelen bir tema yapısına sahiptir. Bazen iki alt kısım (a-b) barındıran temalara da rastlanmaktadır. Bahsedilen tema kalıpları şu şekilde açıklanabilir:

a-b-a'

Küçük a kısmı mutlaka ana tonda başlar; fakat kapanış kadansını ana tonda yapabileceği gibi başka bir tonun I. derecesinde de gerçekleştirebilir. Bazı durumlarda kadansın ardından bir veya birden fazla sayıda kodetta duyurulur.

Küçük b kısmının görevi kontrast yaratmaktır. Bu kontrast birincil olarak cümle yapısı ve armonik, ikincil olarak da melodik ve motivik unsurlarla elde edilir. İlk kısımda tonik armoni hakimken b'de dominant üzerine yoğunlaşılır. Cümle yapısı bu kısımda daha esnektir ve asimetrik ölçü düzeni, genişletme gibi tekniklere rastlanabilir. Sıklıkla ana tonun dominantında başlar ve yine dominantta yarım kadans ile biter. Kendinden önce ve sonra gelen a kısımlarının sabit tonalitesine zıtlık oluşturmak için sekans tekniği sıklıkla kullanılır.

Küçük b tamamlandıktan sonra a kısmı geri döner. Bu geri dönüş birebir aynı olabileceği gibi düşük veya orta seviyeli değişikliklerle de gerçekleştirilebilir. Düşük seviyeli değişiklikler arasında eşlik figürünün veya dokunun farklılaştırılması ile melodi ve armonide görülen küçük süslemeler bulunmaktadır. Cümlelerin kısaltılması, malzemelerin varyasyona uğraması gibi teknikler de cümleyi daha temelinden etkileyen durumlardır. Bazı durumlarda da tonalitede mecburi bir değişiklik meydana gelir: Eğer ilk a ana ton harici bir yerde sona erdiyse a' bunu düzeltip ana tonda kadans yapmak zorundadır.

Bu tema tipinde kullanılan röpriz ve tekrarlar önem arz etmektedir, a-b-a' kısımları tekrarlanmadan kesintisizce birbirlerine geçiş yapıyorsa buna "small ternary"

adı verilir. İlk a'nın tekrar edilip, b ve ikinci a'nın da birlikte tekrarlandığı şemaya (|:a:|ba':|) ise “rounded binary” denmektedir.⁹

a-b

A-B-A formunun A kesitinde daha az rastlanan diğer tema türü de iki kısımdan oluşan a-b'dir. Bu yapının iki kısmı da röpriz ile tekrar edilir (|:a:|b:| şeklinde). Küçük a genellikle sekiz ölçüden oluşan bir cümledir ve tam, yarım, az mükemmel kadans çeşitlerinden bir tanesiyle sona erer. Ana tonda sabit kalan cümleler olduğu gibi modülasyonlu örneklerle de rastlanmaktadır.

Küçük b kısmı genellikle dört ölçüden oluşan ve a-b-a'nın b'sinde olduğu gibi kontrast yaratan özelliklere sahip bir cümle ile başlar. Bunun devamında duyurulan ölçüler benzer veya farklı malzemelerden meydana gelebilir, yapısal olarak kadans kalıbı veya soncul gibi işlevler üstlenebilirler. Bazı durumlarda küçük b kontrast yaratmadan sıradan bir cümle veya periyot olarak tasarlanabilir. Hangi işlevi gördükleri farketmeksizin bütün b'ler ana tonda gerçekleşen bir tam kadans ile noktalanırlar.¹⁰

Yukarıda görüldüğü üzere A-B-A'nın ilk kesitinde hangi cümle türü kullanılmış olursa olsun kesit ana tonda bitmektedir. Kesitin ortasında modülasyon olsa da bu ana tona bağlanmak zorundadır. Bazı örneklerde ise bütün A kesiti aynı tonda sabit kalmaktadır.

Formun orta parçasını oluşturan B kesiti bazı durumlarda önceki kesitten fikirler kullanabilse de genellikle melodi, doku ve eşlik bakımından farklılık göstermektedir. En karakteristik özelliklerinden bir tanesi de aniden gerçekleşen mod değişikliğidir. A'nın majör olduğu durumlarda B minör, A'nın minör olduğu durumlarda ise B majör moda sahiptir. Bu geçiş kesitin hemen başında yaşanır ve genellikle nota üzerinde de *minore* veya *maggiore* şeklinde belirtilir. Modal olarak yaşanan değişime rağmen ton çoğu zaman aynı kalmaktadır. B kesitinin IV veya bVI derecelere modülasyon gerçekleştirmesi halinde ise minöre geçiş yapılmamaktadır.

⁹ William E. Caplin, **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven**, New York, Oxford University Press, 1998, s. 71 - 86

¹⁰ A.e., s. 87

Yapısal olarak a-b-a' veya a-b tema türlerinden biri tercih edilir; fakat kadansın kullanılmaması, cümlelerin kısaltılması veya tamamen saf dışı bırakılması gibi bozulmalara da rastlanmaktadır.

Üçüncü kesitte A geri döner. İlk kesit zaten ana tonda sonlandığı için ikinci A'da tonal bir değişikliğe ihtiyaç kalmaz. Geri dönen temanın üzerinde çeşitli melodik süslemeler yapılması olağandır, bazı durumlarda temanın bir kısmı kullanılmayabilir veya yeni malzemeler eklenebilir. Bölümün sonunda koda yer alabilir, burada karşılaşılan malzemeler genellikle B kesitine aittir.¹¹

Kesit:	A	B	A
Tonalite:	I, i	Paralel mod, IV, bVI	I, i

Tablo 1: A-B-A

¹¹ Caplin, **a.g.e.**, s. 213 - 216

2.2.

A-B-A-C-A (BEŞ KESİTLİ RONDO)

Rondo, bir adet ana temanın (A) ve buna kontrast yaratan diğer temaların sırayla çalındığı, Batı müziğinin en temel formlarından bir tanesidir. Klasik dönemde rondolara ilk bölümde nadiren, ikinci veya ara bölümde daha sık, final bölümünde ise rutin olarak rastlanmaktadır.¹²

A¹

Beş kesitli rondo A kesitinin toplamda üç kez duyurulduğu, aralarında da iki farklı kesitin bulunduğu bir formdur. A, her zaman için ana tonda bulunur ve yine ana tonda tam kadans ile sonlanır. Tematik yapı olarak çoğunlukla a-b-a', bazen a-b şemasını izlemektedir ve simetrik cümlelerden oluşur. Kadansın ardından kodettalardan oluşan bir kapanış kısmı gelebilir.

B

B kesitinde karşılaşılabilecek iki temel kalıp vardır: İlkinde, A kesitini bir köprü takip eder ve B'nin genellikle dominant tonda yazılan tema veya tema grubuna bağlantı oluşturur. Bu temalar duyurulduktan sonra bir dönüş köprüsü A²'nin geri dönüşünü hazırlar. Sonat allegrosunun aksine rondo formunda ana ton ve ikincil ton arasındaki farklılık pek dramatize edilmez; dolayısıyla tonal farklılığı ön plana çıkaran köprü ve tam kadans gibi unsurlar kesit içerisinde yer almayabilirler.

İkinci seçenek ise B kesitini A-B-A formunun B kesiti şeklinde tasarlamaktır. Bu durumda *minore* veya *maggiore* geçişleri uygulanmaktadır. Yapısal olarak tercih edilen tema şablonu a-b-a' veya a-b olsa da ikinci küçük a'nın (a') eksik bırakılması gibi çeşitli kısaltmalara rastlanabilmektedir.

¹² Malcolm S. Cole, "Rondo" **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023787> 29 Eylül 2019

A²

İlk kesitteki tema genellikle olduğu gibi tekrarlanır. Bazı durumlarda bu tema üzerinde süsleme niteliğinde değişiklikler yapılabilir. İkinci küçük a'nın çalınmadığı örneklerle karşılaşmak da mümkündür. Genellikle bu kesit ana tonda bir tam kadans ile sona erer, kadans ile noktalanmayan kesitler ise tamamlanmamış addedilir.

C

B kesitini tasarlarken kullanılabilen cümle yapıları ve tonal seçeneklerin hepsi C kesiti için de geçerlidir. Paralel minör, submediant veya dominant tonlarından birinde bulunabilir. Tematik geliştirme tekniklerinin uygulandığı bir alanla da karşılaşılabilir, fakat bu duruma sonat rondosunda daha çok rastlanır. Kesitin sonunda dönüş köprüsü bulunur, devamında A'nın son tekrarı gerçekleşir.

A³

Beş kesitli rondo yine ana temanın çalınmasıyla son bulur. A²'de rastlanabilen kısaltmalar ve süslemeler A³'te de bulunabilir veya tema orijinal haliyle duyurulabilir. Formun finalini bazen bir kapanış kısmı veya koda yapar. Temanın kısaltıldığı durumlarda koda, temada dokusal veya ritmik bir değişim yaratmadan pürüzsüzce başlar.¹³

Kesit:	A ¹	B	A ²	C	A ³
Tonalite:	I, i	V, paralel mod, VI	I, i	IV, paralel mod, VI	I, i

Tablo 2: A-B-A-C-A

¹³ Caplin, **a.g.e.**, s. 231 - 235

2.3.

A-B-A-C-A-B-A (SONAT RONDOSU)

Klasik dönemde icat edilen sonat rondosu, rondo ile sonat allegrosunun birleşimiyle oluşmuş, her iki formdan da özellikler barındıran melez bir müzik formudur ve neredeyse her zaman finallerde kullanılır. Rondonun ana temasını içeren A kesiti dönüşümlü olarak tekrar eder, tam ortada yer alan C kesiti genellikle sonat allegrosunda da bulunan gelişme kesiti vazifesini üstlenmektedir ve yeniden sergide II. temanın ana tonda yazılması gibi burada da B kesiti tekrar edildiğinde ana tonda bulunmaktadır. Rondonun temel prensipleri ve kesitleri yukarıda açıklandığı için, bilgileri tekrar etmemek adına bu kısımda yalnızca sonat rondosunun farklılıkları detaylandırılacaktır.

A

Beş kesitli rondoda karşılaşılabilen uygulamalara sonat rondosunda da rastlanmaktadır. A¹ rondonun ana temasını oluşturur, A² küçük varyasyonlara uğrayabileceği gibi temanın bazı kısımları eksik şekilde de duyurulabilir. A³, sonat allegrosundaki yeniden sergi kesitinin başlangıcını temsil ettiği için genellikle bütün halde çalınır. Bazı durumlarda ise A³ kesiti hiç yer almayabilir. Bu uygulama özellikle Mozart tarafından sıkça tercih edilmektedir. Sonat allegrosu formunda da yeniden serginin doğrudan II. tema ile başladığı örneklere rastlanabildiği için formdaki bu tarz sapmaları çok sıra dışı olarak değerlendirmemek gerekir. A⁴ kesiti ile koda bitişiktir, fakat hangisinin daha önce duyurulacağı bir kesinliğe varmamıştır. B²'nin ardından başlayan koda içerisine A⁴'ü dahil edebileceği gibi, B²-A⁴-koda şeklinde bir sıralamayla da karşılaşılabılır.

B¹

A¹ ve onu takip eden B¹ kesitleri, birlikte sonat allegrosunun “sergi” kesitine benzer bir yapı oluştururlar. Burada A, I. temayı temsil ederken B ise II. temanın görevini yerine getirmektedir. İki tema arasındaki tonal kontrast her iki formda da bulunmaktadır fakat bu durum sonat rondosunda biraz daha arka planda kalır. A¹ ile B¹ arasında genellikle bir köprü yer alır ve kapanış kısmından sonra mutlaka bir dönüş köprüsü tonalitenin A² ile bağlanmasını sağlar.

C

Bu kesitte tıpkı A-B-A-C-A rondodaki gibi iki seçenekten birini tercih edilir: Normal bir tema oluşturmak veya gelişme kesiti tasarlamak. Gelişme yolundan ilerlenirse form sonat allegrosuna daha çok benzeyecek, diğer türlü ise rondo karakteri ön plana çıkacaktır. Eğer A² kadans ile tamamlanmış ise gelişmenin başlangıcı köprü benzeri bir yapıyla gerçekleşir. A¹ ile B¹ arasındaki köprü yeniden kullanılabilir yahut ana temanın ilk kısmı çalınıp ileride değişime uğrayarak yeni bir tona geçiş yapılabilir. Bu kısmın yeni malzemelerden oluşturulması da mümkündür. A²'nin kadanssız olarak açık bırakıldığı durumlarda ise ana temanın sonu ile köprü birleştirilir veya periyot benzeri bir yapı yine modüle olacak şekilde devam ettirilebilir. Gelişmenin asıl kısmı ise alışıldığı üzere kalıplar ve sekanslar içerir.

B²

Formun ilk yarısında A¹ ile B¹'in bir araya gelip sonat allegrosundaki sergi kesitini oluşturmaları gibi ikinci yarıda da A³ ve B² kesitleri yeniden sergiyi meydana getirirler; dolayısıyla yeniden sergideki II. temanın toniğe dönüş şeması burada da geçerlidir. Eğer ilk B kadans barındırmıyorsa ikincisi de barındırmaz, ilkinin kadans ile bittiği durumlarda bile B² açık bırakılıp koda ile birleştirilebilir.¹⁴

Kesit:	A ¹	B ¹	A ²	C	A ³	B ²	A ⁴
Tonalite:	I, i	V	I, i	IV, VI, paralel mod	I, i	I, i	I, i

Tablo 3: Sonat rondosu

¹⁴ Caplin, **a.g.e.**, s. 235 - 239

2.4.

SONAT ALLEGROSU

Sonat allegrosu, klasik müzik içerisindeki en kapsamlı ve en önemli formlardan bir tanesidir. Geleneksel olarak sonatların I. bölümünde (allegro) kullanıldığı için sonat allegrosu diye isimlendirilse bile, bu forma hem sonat dışı türlerde hem de başlangıç dışındaki bölümlerde rastlanmaktadır. Sergi, gelişme ve yeniden sergi adında üç adet kesitten oluşmaktadır.

Giriş

Bazen yukarıda bahsedilen  kesitin başında yavaş tempolu bir giriş kısmı yer alabilir. Bu kısım ciddi karakterdedir ve dinleyiciyi sergi kesitine hazırlama görevi taşır. Girişin eserin geri kalanına oranla kapladığı alan değişiklik göstermektedir; kısa sürenler olduğu gibi, bölümün hatrı sayılır bir kısmını meydana getiren girişler de bulunmaktadır. Tematik organizasyon açısından serbesttir. Haydn ve Mozart'ın müziğinde kullanılan melodik malzemeler eserin geri kalanı ile bağlantısı olmayan fikirlerdir. Beethoven ise temalarda geliştirilecek bazı motifleri öncelemiştir. Tonal seçenekler ana tonun tonik ve dominantı arasında yoğunlaşmaktadır. Ana tonun V. derecesi üzerinde yarım kadans ile güçlü bir beklenti yaratılabileceği gibi, tonik üzerinde tam kadans yapar yapmaz sergiyi başlatmak da sık görülen bir tercihtir.

Sergi

Sergi kesiti, form içerisindeki asıl temaları barındıran ve bunları dinleyiciye ilk kez sunan kesittir. I. tema, (genellikle) köprü, II. tema ve kodetta / kapanış kısmından meydana gelmektedir. Formun bütününde karşılaşılan çoğu müzikal fikir doğrudan veya dolaylı yoldan kökenini sergide bulunan iki temadan almaktadır. Tonal şeması uyarınca I. tema ana tonda, II. tema ise tonik dışı bir tonda yazılmaktadır. Ana tonun majör olduğu durumlarda II. tema dominantta, minör olduğu durumlarda ise II. tema ilgili majörde veya minör dominantta yazılmaktadır. Bu, her ne kadar istisna ve alternatifleri olsa bile klasik dönemde kalıplaşmış bir uygulamadır. I. ve II. temalar arasındaki tonalite farklılığı sonat allegrosunun önemli unsurlarındandır ve sergi

kesitinde hem ana tonu hem de ikincil tonu teyit eden kadansların yer alması zorunludur.¹⁵

I. tema

Sonat allegrosunun başlangıcını yapan bu tema mutlaka ana tonda yazılmaktadır; ara kısımlarda kısa süreli modülasyon veya tonikleştirmelerin bulunduğu durumlarda bile sonunda ana tona geri dönülür. Tema tipi bakımından oldukça özgürdür, klasik müzik içerisinde karşılaşılabilecek bütün cümle yapıları bu temada gözlemlenebilir. Tek bir cümleden ibaret olabileceği gibi birkaç cümlelerin bir araya getirilmesiyle de oluşturulabilir. I. temalar çoğu zaman tam kadans ile sonlanır, ardından isteğe bağlı olarak kapanış kısmı getirilebilir. Eğer tema içinde modülasyon bulunmuyorsa -özellikle minör tondaki I. temalar- yarım kadans ile de sona erebilirler.¹⁶

Köprü

Tonal açıdan birbirlerinden farklı olan I. ve II. temalar arasındaki armonik geçişi sağlamak köprünün görevidir. Köprü çoğu zaman diğer temalara oranla kısadır ve cümle yapısı bakımından daha esnek tasarlanmıştır. Belirgin melodilerden ziyade gam ve arpejlerden oluşan fikirler çoğunluktadır. Eğer I. tema tam kadans ile sona ermişse köprünün başlangıcı genellikle yeni müzikal fikirler içerir, yarım kadans ile sonlanan temaların ardından gelen köprüler ise ana temanın fragmanlarından oluşup sanki I. tema devam ediyormuş hissi yaratabilir.

Köprü kendi içinde modülasyon gerçekleştirebilir veya gerçekleştirmeyebilir: Modülasyonlu köprüler genellikle ikincil tonun V. derecesinde sona ererken, modülasyonsuzlar ise ana tonun V. derecesinde kalırlar. Bu bitiş yarım kadans ile yapılabileceği gibi kadans barındırmayan köprülere rastlamak da mümkündür.

Köprünün sonu ile II. temanın başlangıcı her zaman net bir şekilde çizilmemiş olabilir, özellikle yarım kadans veya ritmik bir duraksamanın bulunmadığı pürüzsüz geçişlerde bu iki farklı kısmı birbirlerinden ayırt etmek zorlaşmaktadır. Bu durumda

¹⁵ James Webster, “Sonata form” **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197> 12 Mart 2019

¹⁶ Caplin, **a.g.e.**, s. 197

ya daha detaylı bir analiz ile sınır çizilmeli ya da iki unsur bir bütün olarak kabul edilmelidir.¹⁷

II. tema

II. tema genellikle sergi kesitinin yarısı tamamlanınca veya daha öncesinde başlamaktadır. Çoğu zaman yüksek enerjiye sahip ve forte seviyelerinde dolaşan köprünün ardından gelen II. temanın piano gürlükte başlaması olağandır. Daha seyrek rastlanan şekilde köprüdeki enerji korunarak forte gürlüğe devam edilebilir. Temalar pek çok farklı karaktere bürünebilir veya duyguyu yansıtabilirler; bunları kapsamlı bir şekilde kategorize etmek mümkün olmasa da II. tema çoğunlukla ya lirik bir şarkı, ya zarif ve cantabile bir ezgi, ya da enerjik ve coşkulu bir karakterde yazılır. Elbette temaların kendi içinde de değişebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Cümlelerin bir kısmında kontrast yaratan bölgeler bulunabilir, ya da son derece sakin başlayan bir tema kadans yaklaştıkça enerji seviyesini arttırabilir.

II. tema melodi ve karakter açısından I. tema ile kontrast halinde olabileceği gibi, I. temanın bir varyasyonu veya çok benzeri olabilir. İki temanın başlangıçtaki gürlük seviyeleri de paraleldir. Fakat başlangıçları benzer ya da aynı olsa bile devamında bir farklılık oluşacaktır. Bu uygulama Haydn tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Bazı durumlarda II. tema melodik kontrast yaratsa da motivik olarak ilkinden türemiştir.¹⁸

İlk temanın aksine II. tema neredeyse her zaman ikincil tonda bir tam kadans ile noktanır. Bunun sebebi sergi kesiti içerisinde meydana gelen tonal değişimi vurgulamaktır. Eğer II. tema kendi içinde kadansla sona eren iki veya daha fazla kısma ayrılıyorsa buna *tema grubu* adı verilir. Nihai kadansın ardından kodettalardan oluşan bir kapanış kısmının bulunması rutindir. En sonunda ana tona modülasyon gerçekleştiren bir dönüş köprüsü yer alabilir.¹⁹

Gelişme

Bu kesit, sergi içerisinde yer alan malzemelerin tematik olarak geliştirildiği ve

¹⁷ A.e., s. 125 - 138

¹⁸ James Hepokoski, Warren Darcy, **Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**, New York, Oxford University Press, 2006, s. 131 - 136

¹⁹ Caplin, a.g.e., s. 97 - 99

değiştirildiği bir alandır. Geliştirme işlemi için kullanılan teknikler arasında temayı motiflere ayırmak, sekanslar, hızlı modülasyonlar, kontrpuan eklemek gibi doku değişimleri, farklı temaların aynı anda çalınması ve ritmik varyasyonlar yer almaktadır. Gelişme kesitinde hangi temaların işleneceği tamamen bestecinin inisiyatifindedir. I. temayı dominant transpoze ederek gelişme kesitini başlatmak 1780 öncesi eserlerde son derece yaygındır. Bu tarihten sonra yazılan gelişmeler ana temayla başlıyorsa genellikle tema üzerinde tonal, melodik ya da formal değişiklikler bulunmaktadır. Yine aynı tarih öncesinde geliştirilen malzemelerin ton hariç pek büyük değişimlere uğramaması sık karşılaşılan bir durumdur.

Gelişmenin belirli bir tonal şeması olmasa da 18. yüzyılın sonlarına dek genellikle ilgili minör veya mediant gibi yakın bir tona ağırlık verilmiştir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren uzak tonalitelere modülasyon ve tonikleştirmeler yapılmaya başlanmış, daimi modülasyonlar belirli bir ton hissini ortadan kaldıracak raddeye varmıştır. Yeniden sergi kesitini hazırlamak amacıyla, değişken tonalite gelişmenin sonunda sabitleştirilir, ana tonun V. derecesi üzerine kurulu bir dönüş köprüsü duyurulur. Bu dönüş köprüsü tematik olarak I. tema ile bağlantılı veya bağlantısız olabilir. Köprünün sonunda yeniden sergiye geçilir. Haydn, henüz gelişme kesiti sona ermeden ana temayı ana tonda çalarak dinleyiciye oyun oynamayı sevmektedir. Böyle bir durumda dinleyiciler yeniden sergi kesitinin başladığı kanısına varacaklardır. Bu tekniğe “false recapitulation” yani yalancı yeniden sergi adı verilir.²⁰

Yeniden sergi

Sonat allegrosunun son kesiti olan yeniden sergi, I. temayı ana tonda duyurarak bir nevi başa dönüş gerçekleştirir. Eğer I. tema birkaç kısımdan oluşuyorsa, ilk kısmı farklı bir tonda duyurulduktan sonra ana tona dönebilir, modu değiştirilebilir veya II. temanın ardındaki kodanın içerisinde yer alabilir. Ana temanın yeniden sergide hiç yer almadığı durumlarla karşılaşmak da mümkündür.

Sergi kesitinde ikincil tonda bulunan bütün malzemeler (köprü, II. tema, kapanış kısmı vb.) yeniden sergide ana tona transpoze edilir. Bu işlem uygulanırken I.

²⁰ Webster, a.g.e.

temanın sonlarının ve köprünün büyük bir değişime uğraması normaldir. Yapılabilecek değişiklikler arasında cümlelerin kısaltılması, genişletilmesi veya yeniden tasarlanması bulunmaktadır. II. temanın değişip değişmemesi bestecinin tercih ve stiline kalmaktadır.²¹

Koda

Koda, yeniden serginin bitiminde karşılaşılabilen, formda yer alması mecburi olmayan bir kısımdır. Kodaya varıldığı andan itibaren sonat allegrosu formu zaten sona ermiş, armonik ve formal süreçlerini tamamlamıştır. Dolayısıyla form içerisinde temel bir amacı karşılamak yerine, yeniden sergide kullanılmayan malzemeleri geri getirmek, gelişmede yer alan fikirleri vurgulamak veya ana temaya atıfta bulunarak formu bir döngü haline getirmek gibi amaçlarla kullanılmış olabilir.

Kodada bölüm içerisinde daha önce karşılaşılmış fikirleri kullanır ve geliştirilmesi gereken yeni malzemelere yer verilmez. İkincil dominantlara veya kısa süreli tonikleştirmelere rastlanabilse de temel olarak genellikle ana tonda bulunmaktadır. Cümle yapısının nasıl tasarlandığını önceden tahmin etmek zordur, serbest yapıda cümlelerden oluşabilir veya öncül - soncul gibi daha katı kuralları olan yapılardan birine bürünebilir. Bazı eserlerde kodanın başlangıcı net bir şekilde belirlenebilse de, bu her zaman mümkün değildir; böyle durumlarda en iyi yöntem yeniden serginin sergi ile tematik paralelliğinin sona erdiği kısmı başlangıç olarak kabul etmektir. Kodanın finali çoğu zaman ana tonda bir tam kadans ile gerçekleştirilir.²²

Kesit:	Sergi		Gelişme	Yeniden Sergi	
Tema:	I. tema	II. tema	-----	I. tema	II. tema
Tonalite:	I, i	V, III, v	Serbest, (vi, III)	I, i	

Tablo 4: Sonat allegrosu

²¹ Webster, **a.g.e.**

²² Caplin, **a.g.e.**, s 179 - 183

2.5.

GELİŞMESİZ SONAT ALLEGROSU

Çeşitli müzik teorisyenleri tarafından “kısaltılmış sonat allegrosu”, “dört kesitli form”, “yavaş bölüm formu” olarak da adlandırılan bu form, isminden de anlaşılacağı üzere sonat allegrosu formunun gelişme kesiti barındırmayan hali şeklinde nitelendirilebilir. Her ne kadar yukarıda sayılan isimlerin arasında *yavaş bölüm formu* bulunsun ve kısaltılmış içeriğiyle süre bakımından orantısızlık yaratmaması sebebiyle yavaş bölümler için ideal olsa da bu forma hızlı bölümlerde de rastlanmaktadır. Özellikle Mozart, Beethoven ve Rossini gibi besteciler uvertürlerinde gelişmesiz sonat allegrosunu kullanmışlardır.

Sergi ve yeniden sergi kesitleri doğrudan birbirlerine bağlanırlar, en sonda bestecinin tercihinin göre bir koda yer alabilir. Bazen ikincil tonda sona eren sergi ile ana tona geri dönüş yapan yeniden sergi arasında bir dönüş köprüsü bulunmakta ve armonik geçişi sağlamaktadır. Gelişmeden yoksun olması dışında bu form ile sonat allegrosu arasında çok büyük bir farklılık bulunmamaktadır. Form genelindeki en büyük değişim gelişmesiz sonat allegrosunun röpriz barındırmamasıdır; zira yapı gereği I. ve II. temaların iki kez art arda çalındığı bir eserde röprizin herhangi bir işlevi kalmamaktadır.

Yeniden sergi çoğu zaman -II. temanın ana tonda yazılması hariç- ilk kesitin çok benzeri yahut birebir aynısıdır. Karşılaşılabilecek ufak çaplı değişiklikler arasında tekrar eden ölçülerin kullanılmaması, bazı ölçülerin hiç yer almaması ve çeşitli melodik süslemeler sayılabilir. Bir değişiklik yapılacaksa genellikle köprü kısmı üzerinde gerçekleştirilir. Her zaman karşılaşılmazsa da I. tema - köprü kısımları genişletilebilir, hatta neredeyse gelişme benzeri bir bölgeye dönüştürülebilirler.

Mozart ve Haydn’ın eserlerinde yeniden serginin kısaltılmış haline rastlanabilir. Söz konusu uygulamada I. temadan sonra köprü, II. tema ve kapanış kısmı yer almaz fakat koda eklenebilir. Bu durumda form sonat allegrosundan ziyade ABA’ya benzeyecektir.

Eğer eksiksiz bir yeniden serginin sonunda koda yer alır ve bu koda tematik malzeme olarak I. temayı kullanırsa form bir çeşit rondoyu anımsatacaktır. Zira I. temayı A, II. temayı B, I. tema esintili kodayı da A' olarak kodlarsak böyle bir eser A-B-A-B-A' şemasını meydana getirir. Bu çift kesitli rondo türü Haydn, Mozart ve Beethoven tarafından kullanılmakla birlikte iki formu birbirinden ayıran unsurlar, II. tema ile koda arasında bir dönüş köprüsü bulunmaması ve kodanın ana temayı birebir tekrar etmek yerine fragmanlar veya varyasyon halinde duyurmasıdır.^{23, 24}

Kesit:	Sergi		Yeniden Sergi	
Tema:	I. tema	II. tema	I. tema	II. tema
Tonalite:	I, i	V, III, v	I, i	

Tablo 5: Gelişmesiz sonat allegrosu

²³ Hepokoski, Darcy, **a.g.e.**, s. 345 - 350

²⁴ Caplin, **a.g.e.**, s. 216

2.6.

MINUET

Aslında bir dans türü olan minuet, aynı zamanda bu dansa eşlik eden eserlerin tasarlandığı formun da ismidir. İçinde *minuet* ve *trio* adında iki kesit barındıran bu form ilk kesitin *trio*'dan sonra tekrar etmesiyle birlikte A-B-A şemasını meydana getirir. Bu tekrar çoğunlukla da capo ile gerçekleştirilir; fakat bestecinin kesit üzerinde çeşitli değişiklikler yapmak istediği durumlarda açık bir şekilde de notaya dökülebilir.

Minuet

Minuet kesitinin tema yapısı çoğu zaman |:a:|:ba':| şeklindedir. Nadiren çift kısımdan oluşacak şekilde, |:a:|:b:| olarak da tasarlanabilir. Tonal şeması ana tonda başlar, başka bir tona modülasyon yapar ve ana tona dönüp tam kadans ile sona erer. Pek çok *trio* da aynı tonal şemayı izlemektedir, fakat içinde modülasyon barındırmayan *trio*'lar daha fazla sayıdadır. *Trio*, minuet ile aynı tonda yazılabilir, paralel moda geçebilir (majörden minöre veya tam tersi) ya da ilgili bir tonda bulunabilir.

Minuet standart olduğu şekilde a-b-a' olarak tasarlandıysa a, ana tonda başlar ve modülasyon yapıp yapmamak konusunda serbesttir. Eğer modülasyonla ikinci bir tona geçerse, bunu takip eden b kısmı genellikle ana tonun V. derecesi üzerinde dolaşır. Ton değişiminin olmadığı durumlarda ise b'nin ikincil tona geçmesi beklenir, fakat bu şart değildir. İkinci a'da ilkinin fikirleri tekrarlanır ve sıklıkla genişletilir. Ana tonda tam kadans yaparak sona erer ve bazı durumlarda ardından bir koda gelebilir.

Trio

Parça içindeki ikinci minuet olarak da görülebilecek bu kesit, yapı olarak minuet ile çoğunlukla aynıdır. Fakat doku, ritmik ve armonik bakımdan daha sade bir tutum sergileyerek ilk kesitle kontrast yaratmaktadır. Ayrıca *trio*'lar genellikle daha kısa sürer, cümlelerde genişlemelere daha nadir rastlanır ve yapı olarak simetriktr.

Trio yapısal ve armonik açıdan kendi başına bir bütün olabileceği gibi minuet ile bir araya geldiğinde tamamlanacak şekilde de tasarlanabilir. Ton ve mod değişimleri ile -da capo sayesinde çözülmeye uğrayacak olan olan- bir ana tona dönüş

beklentisi yaratılabilir. Küçük a' kısmı ana tonun V. derecesinde yarım kadans ile açık bırakılabilir, bu durum özellikle ana tondan farklı bir tonalitede bulunan trio'larda sıklıkla gözlenmektedir.²⁵

Kesit:	Minuet	Trio	Minuet (Da Capo)
Tonalite:	I, i	I, i, paralel mod, ilgili tonlar	I, i

Tablo 6: Minuet

²⁵ Caplin, **a.g.e.**, s. 219 - 229

2.7.

TEMA VE VARYASYONLAR

Sonatlarda kullanılan formlar arasında en basitlerinden biri olan bu form, adından da anlaşılacağı üzere bir tema ve onun çeşitlemeleri üzerine inşa edilmiştir. Çeşitlemelerin temelini oluşturan ana tema başka bir eserden ödünç alınmış meşhur bir melodi veya bir halk ezgisi olabileceği gibi besteciye ait tamamen orijinal bir fikir de olabilir. Başlı başına bir eser olan tema ve varyasyonlarda ilk seçenek yaygınken, çok bölümlü eserlerde orijinal temalarla karşılaşmak daha olasıdır.

Ana tema -giriş kısmının var olduğu durumlar haricinde- bölümün başında yer almaktadır ve neredeyse her zaman a-b ya da a-b-a' cümle yapılarından birine sahiptir. Temanın 8 ölçüden az, 32 ölçüden fazla sürmesine nadiren rastlanmaktadır. Ardından gelen varyasyonlarda temanın bazı unsurları aynı kalırken bazıları ise değişmektedir. Bu çeşitlemelerin kaç adet olacağı, tema üzerinde ne gibi değişiklikler yaratacakları gibi soruların cevabı tamamen bestecinin özgürlük alanındadır. Çeşitlemeler çoğunlukla ana temanın temel formal yapısına sadık kalırlar, fakat sondan bir önceki varyasyonda temanın genişletilmesi ve eklemeler yapılması olağandır. Son varyasyon ise bir kapanış kısmı veya koda barındırabilir. Bu koda tonaliteyi sabitleştirme amacına hizmet eder, aynı zamanda hem cümle yapısı hem de süre bakımından özgür olduğu için parça boyunca devam eden rutini kırıp yeni bir alan açmak adına da besteciye imkan sunar. Giriş, çeşitlemeler arası geçiş pasajları, koda gibi kısımlar opsiyoneldir ve bunların türe dahil olması geç 18. yüzyılı bulmuştur.

Özellikle Haydn tarafından tercih edilen bir uygulama, tek bir tema yerine çift tema kullanmaktır. Birinci ve ikinci temalar dönüşümlü olarak çalınırlar ve her dönüşümde bu temalar varyasyona uğrar. Haydn'ın eserlerinde ikinci tema minore veya maggiore'dir, yani ilkinin karşıt modunda yazılır. Şart olmamakla beraber ikinci temanın başlangıç kısmı genellikle ilkinden türer. Haydn'ın çift tema kullanma fikrinden Beethoven da etkilenmiş ve bazı tema ve varyasyonlarında iki adet dönüşen tema kullanmıştır.

Melodik varyasyonlarda ana tema ezgisel olarak sadeleştirilse, ritmi değiştirilse, motifler halinde parçalansa bile genel hatlarını korumakta ve tanınırlığını

sürdürmektedir. On sekizinci yüzyılın ortasından sonuna kadarki varyasyonlarda melodi değişmesine rağmen armoni sabit kılınmış, 19. yüzyılın ilk yarısında ise besteciler varyasyonlarla birlikte armoniyi de değiştirmeyi tercih etmişlerdir.

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren baş gösteren bir başka uygulama da temanın yalnızca cümle yapısı ve formunun korunmasıdır. Genel yapının bozulmaması şartıyla cümle uzunluğunda artma veya eksilme meydana gelebilir. Armoni genellikle yalnızca çeşitlemelerin başında ve sonunda ana temayı anımsatmaktadır, onun dışında tema ve varyasyonlar arasındaki benzerlik seviyesi son derece değişkendir. Yukarıda bahsedilen bütün bu varyasyon tipleri bölüm boyunca devam etmek mecburiyetinde değildir, bölüm içerisinde karışık olarak da kullanılabilir.

Tema ve varyasyonlar formunda ana temayı farklılaştırmak adına uygulanabilecek bazı teknikler şunlardır²⁶:

- Melodik süsleme
- Melodik sadeleştirme
- Armonik varyasyon
- Dokusal varyasyon
- Ritmik varyasyon
- Ölçü birimi değişimi
- Tempo değişimi
- Vurgu değişimi ve senkop
- Dans haline getirme
- Cümle yapısı değişimi
- Cümlede kısalma veya uzama
- Tonalite değişimi
- Modalite değişimi

²⁶ Elaine Sisman, "Variations", **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050> 11 Kasım 2019

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OP. 22, GRANDE SONATE

Fernando Sor'un bestecilik kariyeri boyunca klasik gitar için yazdığı dört adet sonat bulunmaktadır:

- Op. 14, *Grand Solo*
- Op. 15b, *Sonata*
- Op. 22, *Grande Sonate*
- Op. 25, *Deuxieme Grande Sonate*

Bu eserlerin ilk iki tanesi 19. yüzyıl uygulamaları içerisinde son derece nadir görülen bir şekilde tek bölümlüdür. Son iki sonat ise dört bölümlü ve adlarından da anlaşılacağı üzere oldukça kapsamlı eserlerdir. Besteleniş tarihleri tam belli olmamakla birlikte, Op. 22 numaralı birinci Grande Sonate ilk kez Paris'te 1825 yılında basılmıştır. Eser, İspanya ve Fransa arasında 1795 yılındaki barış antlaşmasını oluşturan diplomat Manuel Godoy'a ithaf edilmiştir. Bu sebepten dolayı sonatın Godoy'un güçten düşüp sürgüne uğradığı yıl olan 1808'den önceye dayandığı, 19. yüzyılın ilk senelerinde yazıldığı tahmin edilmektedir.²⁷

Bu tezde Grande Sonate'ın analizi için kullanılan notalar Eythor Thorlaksson tarafından oluşturulmuş ve düzenlenmiştir. Eserin bütün edisyonları arasında gerek notasyon gerekse röprizler gibi bazı hususlarda farklılıklar gözlenmektedir. Ayrıca, analiz görselleri oluşturulurken görüntü kirliliğine yol açmamak amacıyla bazı nüans işaretleri ve parmak pozisyonları silinmiştir. Tezin sonundaki "Ekler" kısmında eser tam haliyle yer almaktadır.

²⁷ Rattanai Bampeny, "A Performance Guide to the Multi-Movement Guitar Sonatas of Fernando Sor and Mauro Giuliani", 2012, s. 30, 62 (Çevrimiçi)
https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/888 16 Temmuz 2019

3.1.

I. BÖLÜM: ALLEGRO

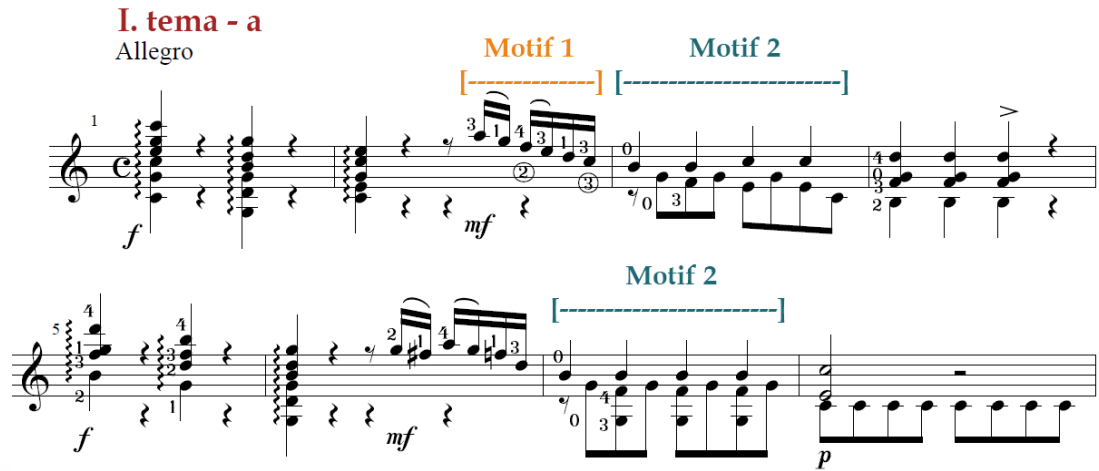
Sonatin ilk bölümü sonat allegrosu formundadır. Do majör tonunda, allegro temposunda ve 4/4'lük ölçü birimindedir. Sergi kesiti I. tema, köprü, II. tema ve kodetta'yı barındırmaktadır. I. tema kendi içerisinde a ve b olarak iki alt gruba ayrılır. İlk alt grup olan a kısmında periyot yapısı gözlenmektedir: İlk dört ölçüde duyurulan müzikal fikir yarım kadans ile açık bırakılır; hemen ardından aynı fikir tekrar edilerek bu sefer tam kadans ile 8. ölçüde bitirilir.

SERGI

I. tema - a
Allegro Fernando Sor

Şekil 1: I. tema - a

Yalnızca sekiz ölçü süren bu müzik cümlesi, I. bölümün tematik bütünlüğünü sağlayan motiflerden iki tanesini bünyesinde barındırır. İkinci ölçüdeki on altılık notalardan oluşan inici çizgi, bahsedilen motiflerin ilkidir. Ritmik veya melodik açıdan karakteristik bir özelliğe sahip olmamasından dolayı bu motife tek başına değil, tamamlayıcı görevde rastlanır. 3. ve 7. ölçülerde, tekrar eden dörtlük notalar ve onların altında Alberti bası andıran bir eşlik figürü göze çarpar. Bölümün belkemiğini oluşturan ve açık ara en çok kullanılan motif budur. Köprü, gelişme ve hatta II. temada bile bu iki ölçünün izleri farkedilebilir.



Şekil 2: I. tema - motifler

Yukarıdaki görselde, söz konusu motiflerin numaralandırılmış ve farklı renklerle birbirlerinden ayrıştırılmış hali görülmektedir. Bölümün devamında bu motiflere yahut varyasyonlarına rastlandığı takdirde aynı kodlama ve işaretleme sistemi kullanılacaktır.²⁸

I. temanın b kısmı, 9. ölçüde başlar ve ilk dört ölçüsü boyunca ritmik bir do pedalının üzerine kurulmuştur. Tonik (**do-mi-sol**) ve subdominant (**fa-la-do**) akorları arasındaki ortak nota basta tutulup pedal görevinde kullanılmıştır. Ardından gelen motif soru - cevap şeklindedir. Sorunun V⁷, cevabın I fonksiyonunda olması da bu ilişkiyi armonik açıdan destekler. On beşinci ölçüde kadansa hazırlık yapılır; fakat tonik akorunun duyurulması apojatür notaları (re ve fa) ile geciktirildiği için kadans engellenir. Müzik cümlesinin bir kısmı tekrar edildikten sonra bu kez tam kadans gerçekleşir ve I. tema sona erer.

Bir takım yeni motifler içermesine karşın, b kısmında kullanılan fikirler bölümün geri kalanında yer edinememiştir. Dolayısıyla bunlar hakkında Şekil 2’de uygulanan tarzda bir şablon oluşturmaya gerek yoktur.

²⁸ Eğer bir motif aynı görsel içerisinde tek seferden fazla yer alıyorsa yalnızca ilki işaretlenecektir.

I. tema - b

IV I IV I V7 I V7 I IV V7 I IV V7 I TK

Şekil 3: I. tema - b

Yirminci ölçüdeki kadansın ardından köprü başlar. Daha önce de belirtildiği üzere köprü adı verilen pasajların temel görevi, birbirinden farklı tonlara sahip olan I. ve II. temalar arasındaki armonik geçişi sağlamaktır. Sonat allegrosu formunda yazılmış ve I. teması majör tonda olan bir eserin II. teması neredeyse her zaman dominant tonundadır. Bu bilgileri göz önünde bulundurursak; incelediğimiz eserde ilk temanın tonalitesi do majör olduğu için ikinci temanın sol majör tonunda bulunması beklenir. Köprünün başlangıcından yalnızca birkaç ölçü sonra bu beklentiyi doğrulayan bir hamle yapılır ve 26. ölçüde sol majöre doğru bir modülasyon gerçekleşir.

Köprü

The musical score for the bridge section (Köprü) spans measures 21 to 29. It is written in 2/4 time. The key signature changes from C major to G major (Sol Majör) at measure 27. The score includes three systems of music. The first system (measures 21-23) shows Motif 2 (blue) and Motif 1 (orange). The second system (measures 24-26) shows Motif 2 (blue) and Motif 1 (orange). The third system (measures 27-29) shows Motif 2 (blue) and Motif 1 (orange). Chord symbols (I, V7) are indicated below the staff. The 'Sol Majör' section is marked at measure 27.

Şekil 4: Köprü

Burada uygulanan ton değişimi *diatonik modülasyon* adı verilen teknikle sağlanmıştır. Eğer o anda bulunan ton ile geçilmek istenen yeni ton arasında ortak bir akor var ise, modülasyonu kuvvetlendirmek ve tonalite geçişini dinleyici açısından daha pürüzsüz hale getirmek amacıyla bu akordan faydalanılabilir.²⁹ Yukarıdaki örnekte yapılan da tam olarak budur. Sol-si-re akoru, do majör tonuna göre V. derece iken, hedefteki tonalite olan sol majörün I. derecesidir. Hemen ardından sol majörün kendi dominantı yani re majör akoru duyurulur ve bununla birlikte köprünün tonalitesi sol majöre geçer.

Tematik açıdan incelediğimizde, 21. ile 29. ölçüler arasında kullanılan bütün motiflerin I. temanın a kısmından alındığı ortaya çıkmaktadır (bkz. Şekil 2). Yirmi birinci ölçünün ilk iki vuruşunda motif 2'nin sadece yarısı kullanılır, geri kalan

²⁹ Janna Saslaw, "Modulation (i)" **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018843> 23 Şubat 2019.

vuruşlar da sekizlik notalardan oluşan inici bir çizgi ile tamamlanır. Bu çizgi, motif 1'in varyasyonudur. Orijinal motiftteki onaltılık notalar, altılama şeklinde yazılan sekizlik notalara dönüşmüştür. Sonraki ölçüde ise motif 2'nin bir varyasyonuna rastlanır. Bu sefer, tekrar eden dörtlük notaların yerini sekizlik notalar almıştır. Yirmi yedinci ölçüde ise doğrudan motif 2'nin kendisi görülür. Bu esnada sol majör tonunda yapılan ve 30. ölçüye dek süren V - I çözümleri, yeni geçilen tonu dinleyicinin zihninde sağlamlaştırmaktadır.

Başlangıcından itibaren kararlılıkla I. temaya ait belirli motifleri kullanan ve armonik açıdan kendinden beklenir bir seyir izleyen köprü, 31. ölçüde aniden kırılma noktasına ulaşır ve beş ölçü boyunca hem tonda, hem de dokuda keskin bir değişime gidilir. Bu değişim, bölüm içerisinde ilk kez karşılaşılan üçleme tremololar ve mi♭ majör tonunda yapılan tonik - dominant bağlantıları ile sağlanır. Fernando Sor'un kısa süreliğine de olsa köprü içerisinde belirgin bir kontrast yaratmak istediği aşikârdır.

Sonat allegrosu formunun genel armonik şemasını göz önünde bulundurursak, beş ölçümlük bu tremolo pasajdaki ton değişimini gerçek bir modülasyon olarak değil, geçici süreliğine uygulanan bir ton merkezi değişimi (Almanca: *Tonikalisierung*³⁰, yani tonikleştirme) şeklinde görmek daha uygun olacaktır. İkisi arasında keskin bir ayırım yapmak zor olsa da, kadans ile sona ermeyen, tona ait belirgin akor yürüyüşleri içermeyen, bir müzik cümlesinden daha kısa süren ton değişimlerine tonikleştirme adı verilir.³¹ Buna V'in V'i, IV'ün V'i gibi ikincil dominantlar ile yapılan çözümler de dahildir. Besteci, sol majör tonuna geçiş yaptıktan sonra mi♭ majör akorunu geçici tonik haline getirmiş, sonrasında sol'e geri dönmüştür.

³⁰ William Drabkin, "Tonicization" **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028123> 3 Mart 2019

³¹ Saslaw, **a.g.e.**

Köprü (devam)

30 **I** **Sol Majör** **I** **Mi♭ Majör**

32 **V7** **I** **V7**

34 **I** **V/V** **Sol minör**

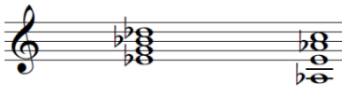
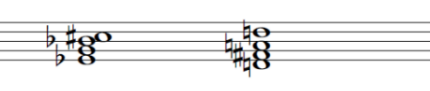
36 *più comodo* **V** **Sol minör**

39 **V** **YK**

Şekil 5: Köprü (devam)

Neden tonikleştirmek için armonik olarak bu kadar uzak bir akorun seçildiği sorusu ise *kromatik medyan* kavramı ile açıklanabilir. Bir tonun III. derecesine medyan (mediant), VI. derecesine ise alt medyan (submediant) denilir ve bu dereceler esere armonik bir renk katmak amacıyla kromatik olarak değiştirilip kullanılabilirler. Örneğin, sol majör tonunun doğal VI. derecesi mi minördür. Fakat besteci, yukarıdaki pasajda mi minör akoru yerine mi♭ majörü kullanmıştır. Dolayısıyla buradaki mi♭ majör akoru, sol majörün altere edilmiş VI. derecesi (♭VI) olarak görülebilir.

Otuz beşinci ölçüde yine üzerinde durulması gereken bir akorla karşılaşılır. Mib, sib, do# ve sol notalarından oluşan bu akorun adı *Alman altılısı*'dir. İçinde artmış altılı aralığı barındıran (mib - do#) ve armonik çözülüm gerektiren üç özel akor türünden biridir (*İtalyan altılısı* ve *Fransız altılısı* ile birlikte). Anarmonik şekilde yazıldığı takdirde (do# yerine reb) dominant yedili olarak da görülebilmesine rağmen, sıradan bir dominant yedili gibi çözülmez. Örneğimizdeki akor (mib-sib-do#/reb-sol) mib⁷ olarak ele alınırsa lab'e bağlanması beklenir. Fakat Alman altılısında normalde 7'li olması gereken nota (reb) sansibl karakterine sahip olması için anarmonik şekilde (do#) yazılır ve yarım ses yukarıya (reb) çözülür. Buradaki re akoru ise hedef tonun (sol) V. derecesidir. Yani; Alman altılısı *V'in V'i* görevinde kullanılmıştır. Bu durum son derece normaldir, çünkü artmış altılı aralığı barındıran akorlar genellikle ikincil dominant olarak kullanılıp, tonun V. derecesine (V veya I₄⁶ akoruna) çözülürler.³² Aşağıdaki tabloda, dominant yedili ve Alman altılısı akorlarının anarmonik olarak aynı notalara sahip olmalarına rağmen nasıl farklı yerlere çözüldükleri gösterilmektedir.

Dominant 7'li çözülümü	Alman altılısı çözülümü
	
[-----] Lab Majör	[-----] Sol Majör / minör

Şekil 6: Dominant yedili ve Alman altılısı çözümleri

Alman altılısının 36. ölçüde re'ye çözülmesiyle birlikte sol minör tonunda bir dominant pedalı duyulmaya başlanır. Mib majöre doğru yapılan kısa ziyaretin öncesinde sol majör tonunda olan köprünün neden minöre geçtiğine dair birkaç farklı sebep düşünülebilir:

³² William Drabkin, "Augmented sixth chord" **Grove Music Online**, (Çevrimiçi)
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001517> 4 Mart 2019

- İlki, tonaliteyi kesin bir şekilde belli etmektir. Re majör tonunu sol majörden ayıran tek nota do#’dır ve 37. ile 39. ölçülerde armoniye renk katmak amacıyla dahi olsa do# notasına iki kez rastlanılır. Eğer bu pasaj sol majör tonunda yazılmış olsaydı, renk amaçlı kullanılan do#’in yanına bir de si $\flat$ notası eklenecek ve tonalite bariz bir şekilde re majör olarak algılanacaktı. Fakat besteci sol minörü tercih ederek si $\flat$ yerine re majör tonunda bulunmayan sib notasının kullanılmasını sağlamış, böylelikle bunun sol’e ait bir dominant pedalı olduğunu açıkça belli etmiştir.
- İkincisi, ani kromatik geçişlerden sakınmaktır. Köprünün ilk kısmında kullanılan kromatik medyan akoru (mi $\flat$ majör) dinleyici açısından yeterince sert bir geçiş oluşturup sürpriz etkisi yaratmıştır. Bunun dönüşünde ise sol minör tonu sayesinde sib notasını sabit tutarak daha kademeli bir geçiş yapmak estetik dengenin korunmasına yardımcı olur.
- Son sebep ise armoniyi daha egzotik bir hale getirmektir. Melodide kullanılan fa# - sib notalarının oluşturduğu eksilmiş dörtlü aralığı pasaja modal bir hava katar.

Kırkıncı ölçünün başında dominant pedalı sona erer ve art arda tekrarlayan re majör akorları sol tonunda yarım kadans yapar. Sonrasında, eksik ölçüyle başlayan noktalı ritim ile birlikte II. temaya adım atılır.

II. tema da tıpkı ilki gibi a ve b olarak ikiye bölünmüştür; fakat bu sefer iki alt grubu birbirinden ayırt etmek zordur çünkü melodik ve ritmik olarak çoğunlukla aynı malzemeleri kullanırlar. A kısmında, I. temadan alıntılanan motif 2’nin hakimiyeti göze çarparken b’de ise noktalı ritimler ve motif 2 arasında bir denge sağlanmıştır. Motivik olarak I. temadan türemesine rağmen melodisiyle kontrast yaratan bu tarz II. temaların durumu için “contrasting derivation” terimi kullanılır.³³

İki alt gruptan ilki 41. ölçüde başlar ve çok popüler bir akor yürüyüşü ile 51. ölçüde tam kadans yapar. iii-vi-ii-V-I derecelerinden ibaret olan bu yürüyüş üzerinde Fernando Sor ufak bir değişiklik yapmış ve ilk iki dereceyi majör hale getirmiştir.

³³ Hepokoski, Darcy, **a.g.e.**, s. 136

Bunun muhtemel sebebi, zaten beşliler çemberi üzerinde V - I bağlantıları oluşturan bu armonik kalıbın işitsel olarak da tam bir çözülüm hissi yaratmasını istemesidir.

II. tema - a

39 *f* *p* *V* *Sol* *V* *YK*

43 *mf* *Motif 2* *V* *I* *V7* *vii°*

46 *p* *I* *V7* *III* *V/vi*

49 *VI7* *V7/ii* *ii* *V(4)* *I* *TK*

Şekil 7: II. tema - a

Kadanstan sonra müzik cümlesi kısmen tekrar edilir ve 58. ölçüde köprünün sonundaki pasajı andıran, minör tonda bir dominant pedalı ile karşılaşılır. Altmış birinci ölçüde gerçekleşen yarım kadans ile de a kısmı sona erer.

II. tema - a (devam)

52 I V^7 I Motif 2

55 V^7 III/V^7 $VI^7/V^7/ii$

58 ii^6 vii^7/V V cresc.

61 V f mf f

YK

Şekil 8: II. tema - a (devam)

II. temanın diğer yarısı olan b kısmı ise 61. ölçünün sonundaki sekizlik nota ile başlar. Yukarıda bahsedildiği üzere noktalı ritimler ile motif 2'nin dönüşümlü olarak kullanıldığı bir şema ile karşılaşılır. Yetmiş sekizinci ölçüde dokuda bir değişikliğe gidilir ve üçleme onaltılık notalar ile yapılan arpejin altında, sekizlik notalardan oluşan bir melodi çizgisi duyulur. Bu pasajın sonunda gerçekleşen tam kadans ile birlikte II. temanın sonuna gelinir ve iki ölçülük bir kodetta başlar. Örneğimizdeki kodetta, son derece tipiktir ve kendinden beklenen bütün özellikleri barındırır:

- Tonik akorunu uzatır ve melodik olarak da çoğunlukla bu akora ait notaları kullanır.
- Kısa sürer (genellikle dört ölçü veya daha az).
- Ayırt edilebilir yeni bir müzik fikri içermez.

II. tema - b

Motif 2

61 *f* *mf* *f*

I V⁷ I

65 *mf* *f*

V⁷ I IV I V⁷

68 *mf*

I IV I V⁷ I

71 *f*

V⁷/vi IV vii^{o7}/V V(9) ⁷ I TK

75 *p*

V⁷ I V⁷

Şekil 9: II. tema - b

II. tema - b (devam)

78 *f* *I* *vi*

80 *vii°/V* *V(9)*

82 *V* *I* *Kodetta*

84 *dim.* *mf* *I* *TK* *pizz.*

Şekil 10: II. tema - b & kodetta

Kodettanın da sona ermesi ile birlikte sergi kesiti tamamlanmış olur. Pizzicato tekniği kullanılarak çalınan senkoplu ritme sahip oktavlarla bir sonraki kesite adım atılır.

Sonat allegrosu formunun ikinci kesiti olan gelişme, başlangıcından yalnızca birkaç ölçü sonra mi b majör tonuna geçiş yapar ve hatırı sayılır bir süre boyunca aynı tonda sabit kalır. Her ne kadar eserin bu kısmında belirli tonalitelerin ön plana çıkarılması olağan görülebilse de buradaki durum istisnaidir. Gelişme kesitlerinin asıl görevlerinden bir tanesi form içerisindeki gerilimi zirve noktasına taşıyıp -yeniden sergi ile tamamlanacak olan- bir çözüm ihtiyacı yaratmaktır. Bu yükümlülüğü yerine getirebilmek adına kullanılan yöntemler arasında sekanslar, yakın ve uzak tonlara gerçekleştirilen modülasyonlar, sürekli değişen ve belirli bir tona bağlı kalmayan armonik bağlantılar yer alır. Stabil ve güven veren bir armoni ise söz konusu çabalara

zıt yönde etki oluşturacak, kesiti temel amacından saptıracaktır. Örneğimizde görülen durum da tam olarak budur: Seksen sekizinci ölçüden itibaren mi♭ majör, 106. ölçü ve sonrasında ise do minör (ve kısmen majör) tonaliteleri net bir şekilde hakimiyetlerini hissettirirler. İkincil dominant akorları haricinde ton merkezini başka yöne kaydıracak, muğlak hale getirecek ya da güçsüzleştirecek hiçbir armonik düzenek kullanılmaz. Bunun sonucunda gelişme içerisinde tonal açıdan son derece sabit olan iki farklı kısım ortaya çıkar.

Dikkatli bakıldığı takdirde sözü edilen bu iki kısmın birbirinden sadece tonal olarak değil aynı zamanda işlev açısından da ayrıştığı görülecektir. Fernando Sor gelişme kısmının özünü oluşturan bölgeyi mi♭ majör, *dönüş köprüsü* adı verilen pasajı ise do minör tonunda yazmıştır. Gelişme kesitlerinde tonalite hususunda uyulması gereken belirli bir şema var olmadığından dolayı mi♭ majör tonunun tamamen keyfi bir şekilde seçildiği söylenebilir. Fakat dönüş köprüsünün amacı ana tonda bir dominant pedalı oluşturup yeniden serginin gelişini hazırlamak olduğu için do (majör veya minör) tonu dışında bir seçenek bulunmamaktadır. Ana ton majör olmasına rağmen dönüş köprüsünün minör modda yazılması ise parçaya renk katmak amacıyla yapılan ve besteciler tarafından zaman zaman kullanılan bir hamledir.³⁴

³⁴ Webster, **a.g.e.**

Analizin odağı kesit içerisinde kullanılan tematik unsurlara çevrilir ise gelişme kısmında dört adet başlıca motifin yer aldığı görülecektir. Aşağıdaki tabloda sözü edilen bu motifler takdim edilmiştir.

The image displays five musical motifs arranged in a 3x2 grid. The sections are labeled on the left: 'I. tema - a', 'Köprü', and 'Gelişme'. The motifs are labeled at the top of each pair: 'Motif 2', 'Motif 3', 'Motif 4', and 'Motif 5'. Motif 2 appears in the first section. Motif 3 is in the second section. Motif 4 is in the second section. Motif 5 is in the third section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.'.

Şekil 11: Gelişme - motifler

Motif 2: Daha önce de belirtildiği üzere bölüm içerisinde en çok karşılaşılan motiftir ve I. temanın 3. ile 7. ölçülerinden alıntılanmıştır.

Motif 3: İlk olarak köprü kısmında, 30. ölçüde karşımıza çıkar. Yukarı yönde gerçekleşen 4'lü atlamanın ardından tekrar edilen sekizlik notalardan ibarettir.

Motif 4: Deminki fikirden hemen sonra 31. ölçüde duyurulur. Üst tarafta onaltılık notalarla arpej yapılırken basta sekizlik notalardan oluşan bir melodi çizgisi çalınır.

Motif 5: Seksen beş - seksen sekizinci ölçüler arasında kullanılan senkoplu ritim, motif 2'de de görülen ve bölümün geneline hakim olan “tekrar eden notalar” prensibi ile buluşturulmuş ve ortaya bu motif çıkmıştır.

GELİŞME

84 *dim.* *mf* pizz. *dim.*

89 *p* *dolce* *ponticello*

92 *vii^o* *I* *V⁷/IV* *IV*

96 *vii^o* *f* *I*

98 *I* *V⁷*

100 *V⁷* *I*

Motif 2

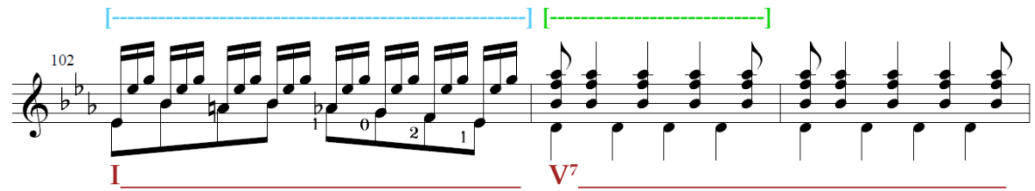
Motif 4

Motif 5

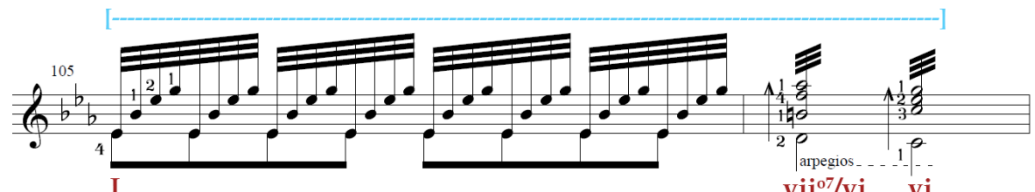
Şekil 12: Gelişme

GELİŞME (devam)

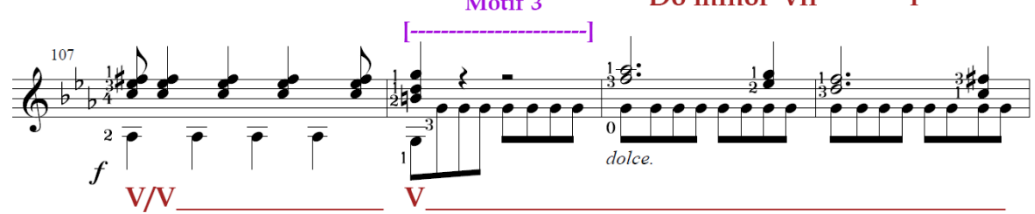
Motif 4 Motif 5

102 

Motif 4

105 

Motif 3 Do minör vii° i

107 

111 

Motif 3 Motif 2

115 

119 

Do Majör

123 

Şekil 13: Gelişme (devam)

Gelenek olduğu üzere bu kesitte fragmentasyon tekniği sıkça kullanılmaktadır ve müzik cümleleri serginin farklı kısımlarından alıntılanmış motifler ile bezenmişlerdir. Fakat özellikle 19. yüzyılda doruğa ulaşan ve gelişmelerin önemli bir bölümünü kaplayan model - sekans yöntemi burada karşımıza çıkmaz. Bölümün geri kalanı ile dokusal açıdan kontrast yaratan -polifonik veya monofonik- herhangi bir pasaja da rastlanmamaktadır.

Kesitte duyulan ilk cümle motif 2'nin varyasyonlarından meydana gelmiştir ve 8 ölçü sürer. Ardından başlayan yeni müzik cümlesi ise motif 4 ile motif 5'in dönüşümlü olarak duyurulmasından ibarettir. Tonalite do minöre geçtikten sonra 108. ölçüde motif 3'ü andıran bir oktav atlaması ve tekrarlanan sekizlik notalar ile dönüş köprüsüne ilk adım atılmış olur. Bu pasajdaki de dahil olmak üzere bölüm içerisinde karşılaşılan bütün pedalların sekizlik notalarla yazılmış ritmik pedallar olmalarının sebebi gitarın akustik kısıtlamalarıdır. Ses gürlüğü ve tınlama süresi bakımından diğer klasik müzik enstrümanlarına kıyasla zayıf kalan klasik gitarda notaların birkaç saniyeden daha uzun sürmesi mümkün değildir. Bu nedenle, bir veya birkaç notanın kesintisiz halde duyulmasının gerektiği pedal tekniğini klasik gitarda uygulamanın yegâne yolu uzatılması gereken sesleri birbirlerine bağlanmış uzun notalar şeklinde değil, bu bölümde de görüldüğü üzere tekrar eden kısa notalar olarak yazmaktır.

Dönüş köprüsü ile başlayan pedal kısa süre sonra yerini motif 3 ile 2'nin karşılıklı atışmasına, sonra da 122. ölçüde kromatik olarak yükselen melodi çizgisine bırakır ve gelişme kesiti 125. ölçüde tamamlanır. Fernando Sor ile aynı dönemde yaşanan Ludwig van Beethoven'ın yazdığı gelişme kesitleri ölçü sayısı bakımından genellikle sergi kadar veya daha fazla yer tutmasına rağmen incelediğimiz eserdeki gelişme yalnızca 40 ölçü sürer; bu da sergi kesitinin yarısından daha azına tekabül etmektedir ve klasik dönem standartlarına göre bile alt sınırdadır.³⁵

³⁵ Rosen, a.g.e., s. 275

Eserin son kesiti olan yeniden sergi 126. ölçüde başlar ve dönüş köprüsünün yarattığı armonik gerilim böylece çözülmüş olur.

YENİDEN SERGİ

I. tema - a

Motif 1 Motif 2

126 *f* I V I *mf* V7 I V7 YK

130 *f* V7 5 *mf* V7 *p* I TK

I. tema - b

134 IV I IV

137 I V7 I V7 I

140 IV V7 (9/4) 5 I V7 I

143 V7 I IV V7 (9/4) 5 I TK

Şekil 14: I. tema (yeniden sergi)

I. tema herhangi bir değişime uğramamış, ilk duyulduğu haliyle birebir olarak yeni kesitte de tekrarlanmıştır. Köprü içinse aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Sergi kesitindeyken I. ve II. temaları armonik açıdan birbirine bağlama görevinde olan köprü, yeniden sergi ile işlevini kaybeder zira bu kesitte her iki tema da aynı tondadır. Dolayısı ile yeniden sergi içinde modülasyona yol açmaması amacıyla köprü üzerinde bir takım değişiklikler yapmak mecburidir. Fernando Sor da tonaliteyi sabit tutmak için modülasyon yaratan sekanslı ölçüleri kullanmamış ve köprüde kısaltmaya gitmiştir. Bir diğer değişiklik ise pasajın son ölçülerinde yapılan alıntıdır: II. temanın a kısmının sonundaki kadans figürü bu sefer köprüde kullanılmıştır. Yalnızca iki ölçü süren bu figür ait olduğu temadan geriye kalan tek şeydir, zira besteci yeniden sergi kesitinde II. temanın yalnızca b kısmını kullanmıştır. Bunun muhtemel sebebi, temanın ilk yarısında önemli bir yer kaplayan motif 2'nin bölüm içerisinde yeteri kadar kullanıldığına kanaat getirmesidir.

II. temanın b kısmı 156. ölçünün sonunda başlayıp ölçü tekrarı, varyasyon gibi bazı ufak değişiklikler haricinde pek bir değişime uğramadan duyurulur ve 177. ölçüdeki tam kadans ile sona erer. Hemen ardından başlayan koda, motif 2'nin altında çalınan bir melodi çizgisi ve kadans figürlerinden oluşmaktadır ve bu kısım ile birlikte 193. ölçüde I. bölüm tamamlanır.

Köprü (Yeniden Sergi)

Motif 2 Motif 1 Motif 2

[-----] [-----] [-----]

146 *mf* I V⁷ I

149 *f* p p V⁷ I V⁷/vi

151 *f* vi V⁷/IV IV I

153 IV₅⁶ vii⁰/V V⁷ I V/V

155 V⁷ I V/V V

YK

Şekil 15: Köprü (yeniden sergi)

II. tema - b (Yeniden Sergi)

Motif 2

155 *ff* *f* *mf* *I* *V⁷*

159 *I* *V⁷* *I* *IV*

162 *I* *V* *I* *IV* *I* *V*

165 *f* *mf* *I* *V⁷/vi* *IV* *vii^{o7}/V*

168 *mf* *f* *V(⁹)* *7* *I* *IV* *I* *V*

TK

171 *f* *mf* *f* *I* *IV* *I* *V* *I*

174 *mf* *f* *V⁷/vi* *IV* *vii^{o7}/V* *V(⁹)* *7*

177 *p* *I* *TK*

Şekil 16: II. tema - b (yeniden sergi)

Koda

Motif 2

177

180

183

186

189

p

f

ff

I

V⁷

I

V⁷

I

IV vii^{o7}/V V(⁹)⁷

I

TK

ii⁶

V(⁹)⁷

I

TK

ii⁶

V(⁹)⁷

I

V⁷

I

V⁷

I

TK

Şekil 17: Koda

SERGİ					
Tema					
I. tema - a	I. tema - b	Köprü	II. tema - a	II. tema - b	Kodetta
Ölçü no.					
1-8	9-20	21-41	41-61	61-82	83-85
GELİŞME					
Ölçü no.					
85-125					
Motifin adı					
Motif 4	Motif 3		Motif 2	Motif 5	
Motifin kaç kez kullanıldığı					
7	6		6	5	
YENİDEN SERGİ					
Tema					
I. tema - a	I. tema - b	Köprü	II. tema - b	Koda	
Ölçü no.					
126-133	134-145	146-156	156-177	177-193	

Tablo 7: I. Bölüm: Allegro

3.2

II. BÖLÜM: ADAGIO

Sonatların içerisindeki bölümler geleneksel olarak belirli bir şemayı izlerler ve yavaş tempoya sahip olan bölüm çoğu zaman ikinci sırada bulunur. Bu yavaş bölüm (hangi sıraya yerleştirilmiş olduğu farketmeksizin) kendisinden önce ve sonra gelenler ile kontrast yaratacak nitelikler taşımaktadır. Sözü edilen kontrastı oluşturan en önemli unsurlar ise tempo ve tonalitedir. Hızlı bir ilk bölümün ardından duyurulan ikinci bölümün daha yavaş ve sakin bir karakterde olması hem eserin kendi içerisinde dengeye kavuşmasını sağlar hem de dinleyiciye yoğun coşku ve tempodan soyutlanabilmek adına bir fırsat tanır. Özellikle majör tondaki sonatlarda tonal kontrast yaratma görevini de yavaş bölüm üstlenir ve eserin farklı tonalitede yazılmış yegâne bölümü olarak karşımıza çıkar. Fernando Sor da bu şemaya uymuş ve sonatının ikinci kısmını Adagio temposunda ve do minör tonunda yazmıştır.

Eserin ilk bölümünün sonat allegrosu formunda yazılması benzeri bir gelenek yavaş bölümler için geçerli değildir ve bu durum besteciye form konusunda hatırı sayılır bir özgürlük sunar. Yalnızca, temponun düşük olmasının getirdiği bir sonuç olarak sonat allegrosu ya da sonat rondosu gibi fazla sayıda tematik malzeme içeren formlar bölümün süre bakımından uzamasına sebep olur ve böylece eserin bölümleri arasında bir orantısızlık meydana gelebilir. Bunun engellenmesi adına genellikle daha kısa süren ve basit formlar tercih edilmektedir. Gelişmesiz sonat allegrosu, çeşitli rondo türleri, tema ve varyasyon ile sonat allegrosunun modifiye edilmiş halleri yavaş bölümlerde sıklıkla kullanılan formlardır.³⁶

Grande Sonate'ın Adagio'sunda kullanılan form ise ilk bakışta ne yukarıda sayılanlara ne de sözü edilmemiş olan diğer geleneksel kalıplara uymaktadır, fakat yakından yapılan bir inceleme sonucunda Fernando Sor'un tematik ve tonal açıdan sonat allegrosunu andıran bir organizasyon tercih ettiği kanısına varılabilir. Formu meydana getiren malzemelerin bazı yerlerdeki eksikliklerine rağmen, analiz konusunda kolaylık sağlamak amacıyla Adagio bölümündeki formun bir çeşit sonat

³⁶ Hepokoski, Darcy, **a.g.e.**, s. 322 - 323

allegrosu olduğu kabul edilip metindeki terminoloji de buna uygun şekilde kullanılacaktır.

Sergi kesitinde I. tema “small binary” yani |:a|:b| şeklinde tasarlanmıştır. Sekiz + sekiz ölçü şeklindeki simetrik cümle yapısı, iki kısmın da tekrar edilmesi, b’nin başlangıcının a’nın başlangıcı ile benzer bir fikri kullanması gibi özellikleri sayesinde bu tema türünün mükemmel bir örneği sayılabilir. Normal şartlarda sergide kullanılan röpriz en sonda bulunur ve böylece bütün kesit baştan tekrarlanır, fakat burada cümlelerin a ve b kısımlarında kullanılanlar dışında herhangi bir röprize rastlanmaz. Ayrıca gelişme ve yeniden sergi de röpriz barındırmamasına rağmen Grande Sonate’ın bestelendiği tarih göz önünde bulundurulursa bu durum normal karşılanabilir, zira söz konusu kesitlerin tekrar edilmesi 1780’lerden sonra gözden düşen bir uygulama haline gelmiştir.³⁷

Tıpkı ilk bölümde olduğu gibi Adagio’da da belirli bir motif ön plana çıkartılıp tematik bütünlüğü sağlamak amacıyla baştan sona dek kullanılmıştır. Bu motifin de Allegro’daki *motif 2* gibi tekrar eden notalardan oluşması ise eserin bölümler arası ilişkisini perçinler.

I. temanın a kısmı doğrudan ana motifin iki adet küçük varyasyonu ile başlar. İkinci ölçüde³⁸ sekizlik notalar süsleme amacıyla farklılaştırılmıştır, dördüncü ölçüde ise motif sondan başa (retrograde) çalınmaktadır. Bu tarz varyasyonlar bölüm boyunca sürdürülür ve böylece parçada tematik bütünlük oluşturulurken dinleyicinin daima aynı şeyi dinliyormuş gibi hissetmemesi sağlanır. Röprizin ardından 10. ölçüde b kısmı başlar ve birkaç kez ana motifi duyurduktan sonra kadans akorlarıyla birlikte sona erer.

³⁷ Webster, **a.g.e.**

³⁸ Bu bölümde editör eksik ölçüyü 1. ölçü olarak kabul etmiştir.

SERGI

I. tema - a

Adagio

Motif 1

Motif 1

1 *p* *dolce*

Do minör i _____ iv i _____ vii° _____ VI vii°7 V _____ 9 ④ 7

5

i _____ V⁷ i _____ V⁷ _____

8

Motif 1

I. tema - b

i _____ V⁷ _____ i _____ V⁷/iv _____

11

iv _____ V⁷/iv iv V⁷/V _____ V _____

14

p *f* *p*

iv _____ V⁷ i vii°7/ii ii iv V(9)₄ _____ 7 i TK

Şekil 18: I. tema

II. tema sonat allegrosunun tonal şemasından beklendiği gibi ilgili tonda yani mi^b majör tonundadır. Fakat besteci bu iki temayı birbirine bağlamak için herhangi bir köprü kullanmayıp doğrudan yeni tona geçmiştir. Sonat allegrosu formunda yazılan yavaş bölümlerde köprünün yer almaması zaman zaman karşılaşılan bir uygulamadır ve bu uygulamanın amacı bölümün süresini kontrol altında tutmaktır.³⁹

Aniden gelen ton değişimi II. temanın lirik karakteriyle de birleşince ilk tema ile ikincisi arasında kuvvetli bir kontrast yaratılır. Temalar arasındaki karakter farklılığı ve ardıl temanın lirik bir karaktere sahip olması formun geleneksel özelliklerindendir. Buradaki örnekte baştaki noktalı ritim ve onaltılık eşlikler söz konusu lirizmi oluşturan asıl unsurlardır. Yirmi dokuzuncu ölçüde başlayan si^b pedalı ve altında duyulan uzun süreli notalar ile parçanın enerjisi daha durağan hale getirilir. Otuz dördüncü ölçüde pedal ve akorlar arasında gerçekleşen bir yer değişimi sonucunda pedal iki oktav alta iner, akorlar da bir oktav üste çıkar. Cümlelerin sonunda yarım kadans ile II. temanın b kısmına geçiş yapılır.

Önceki kısmın aksine II. temanın b'sinde ana motifin hakimiyeti gözlenmektedir. Varyasyonlar burada da kullanılmış ve fragmentasyon tekniğinden yararlanılmıştır. Kırk altıncı ölçüdeki kadans trill'inin ardından tam kadans yapılır ve serginin kapanış kısmı başlar. Besteci burada yeniden pedal tekniğinden faydalanır ve ardından ana motifin çeşitlemelerinden oluşan bir V⁷ - I bağlantısı zinciri ile sergi kesiti sona erer.

³⁹ Caplin, **a.g.e.**, s. 211

II. tema - a

18 *f* *p* *f*

I *vii*^o

Mi^b Majör

21 *V*⁷ *p* I V

24 I V I

Motif 1

27 IV I *V*⁷/*V* V

30 I *vii*^o/*ii* *V*⁷ I *i* V I *vii*^o/*ii*

35 *V*⁷ I *i* V *YK* *f*

Şekil 19: II. tema - a

II. tema - b Motif 1

35 V I f

39 V 7 f I V 7

Motif 1

42 f I V^7/IV IV vii^o/V $V(\frac{6}{4})$

45 $V(\frac{6}{4})$ mf 7 I IV vii^o/iii p

TK

49 I ii vii^o I mf V^7

53 I V^7 I V^7

57 I V^7 I I I f

Şekil 20: II. tema - b & kapanış kısmı

Gelişme kesiti tıpkı II. tema gibi doğrudan farklı bir tonla açılış yapar. İlk bölümde olduğu gibi burada da kesitin tonal planı iki ton üzerine kurulmuştur: Fa minörde bir gelişme ve do minörde bir dönüş köprüsü. Fa minör, bölümün ana tonu olan do minörün subdominant'ıdır ve gelişme kesitinde kullanılması olağan bir derecedir.

Bölümün genel tema ve kesitlerinde gözlemlenen orantısızlık burada da kendini göstermiş ve yalnızca 9 ölçü süren bir gelişme ve 12 ölçülük dönüş köprüsünün ardından “yeniden sergi” adı verilebilecek son kesite geçilmiştir. Gelişmenin ilk ölçüsünde motif 1’in bir varyasyonu göze çarpar. Mi♭ majör ile yeni geçilen ton arasındaki ortak sesleri kullanmak yerine doğrudan fa minöre ait olan reb notasının tercih edilmesi, bunun oktavla katlanması ve gürlük seviyesinin forte olarak yazılması gibi unsurlar sebebiyle bu motif oldukça dikkat çeker hale gelmiş ve adeta bölüm içinde yeni bir kesitin başladığını duyurmaya yönelik bir bildiri olarak kullanılmıştır. Sonraki ölçüde bulunan dominant yedili akoru ve kromatik pasajın arkasından, motif 1 ve altında çalan onaltılık Alberti benzeri eşlik figüründen oluşan bir kalıp fa’dan başlayıp do notasına kadar bitişik bir şekilde çıkar. Her ölçüde aynı model art arda farklı seslerden kullanıldığı için sekans gibi gözükmelerine rağmen armonik açıdan herhangi bir sekans oluşturmazlar. Dönüş köprüsü sol pedalı üzerine kuruludur ve V - I bağlantılarının ardından yarım kadans ile sona erer.

I. ve II. bölümlerin gelişme kesitleri arasındaki ortak özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Tonal olarak son derece sabittirler ve kesit içerisindeki fonksiyonel kısımları (dönüş köprüsü) gerçekleştirebilmek amacı dışında herhangi bir modülasyon barındırmazlar.
- Dönüş köprüleri sekizlik notalarla gerçekleşen ritmik pedallar üzerine kurulmuştur.
- Parçanın toplam uzunluğuna oranla kısa sayılırlar. Bu durum özellikle Adagio’nun gelişme kesitinde daha da belirgindir.

- Fernando Sor tematik geliştirme yöntemi olarak cümlelerden çeşitli kalıplar parçalamak ve bunları sekanslar halinde kullanmak yerine belirli bir motifin temel alındığı melodik malzemeler türetmeyi tercih etmiştir.

Son iki madde Adagio açısından bakıldığında belirli bir mantık çerçevesinde açıklanabilir. Yavaş bölümlerin süresini kontrol altında tutmak için sergideki temalar arasında köprü kullanılmaması, benzeri bir yöntem gelişme kesiti için de uygulanabilir ve kesitte kısalmaya gidilebilir. Bu durumda besteci tema içinden belirli bir kalıbı model olarak kullanıp sekanslar halinde kullanmaktan vazgeçer ve genellikle gelişmenin tonalitesini belirten bir kadansa da rastlanılmaz.⁴⁰ Sor'un Adagio bölümünde bu sebepten dolayı gelişmeyi uzun tutmadığı ve motif tabanlı bir geliştirme tercih ettiği düşünülebilir, fakat aynı durum tempo açısından herhangi bir sorunun yaşanmadığı Allegro'da da vardır; dolayısıyla bunun besteciye ait bir stil olduğu öne sürülebilir.

⁴⁰ A.e., s. 211

GELİŞME

Motif 1

57  **f** Fa minör VI__ iv__

62  **p** **cresc. poco a poco** V__⁷ i__ ii^o__

65  **vii^o/iv**__ **iv**__ **V⁷/V**__

68  **f** **Do minör** i__ **V/V**__ **V**__ **mf dolce**

72  **V**__ **i**__ **V⁷**__ **i**__

76  **V**__ **i**__

80  **i**__ **V⁷**__ **4**__ **5**__ **YK**

Şekil 21: Gelişme

Dönüş köprüsünün ardından ana tona yani do minöre dönülür, fakat beklenilenin aksine yeniden sergi olması gereken yerin başlangıcında I. tema değil II. temanın b kısmı duyurulur. Böyle bir durumda bu kesite yeniden sergi adı verilip verilemeyeceği tartışmalıdır. Yeniden sergide ana temanın yer almaması kökleri barok danslarına uzanan, klasik dönem için sıradışı fakat 19. yüzyılın ortalarına doğru daha olağan kabul edilebilecek bir uygulamadır. I. temanın eksikliği yeniden serginin yarattığı “başa dönüş” etkisinin yitirilmesine neden olsa da, gerek II. tema sayesinde ana tona dönüş işlevinin gerçekleşmesi, gerekse de gelişme sonrasındaki kesite yeniden sergi adını vermenin kanıksanmış bir davranış olması sebebiyle bu kısmı yeniden sergi olarak adlandırmak Caplin’e göre mantıklıdır.⁴¹

Hepokoski ve Darcy’ye göre ise tarihteki bütün sonat formu teorilerinde “yeniden sergi” kesiti hem gelişmeden sonra duyurulan hem de ana tema ile başlayıp sergideki malzemelerin çoğunu ya da tamamını kullanan bir kesit olarak kabul edilmiştir. Sonat allegrosu formundaki kesitlerin ve rotasyon adı verilen tematik sıralamaların başlangıç işaretini veren tema her zaman I. tema olmuştur ve bu temanın başlangıcını yapmadığı bir yapısal düzene yeniden sergi demek doğru değildir. Söz konusu alan için yazarların tercih ettikleri terim “tonal çözülüm”dür.⁴² Bu terim 2. tip sonat adını verdikleri bir sonat allegrosu varyasyonu için kullanılmıştır. Söz konusu şemada gelişme kesiti I. tema ile başlar ve I. tema farklı tonlarda işlendikten sonra dönüş köprüsü ve ana tonda II. tema duyurulur.

Her ne kadar örneğimizdeki gelişme kesiti ana temada da bulunan motif 1’i işlemiş olsa ve kısmen 2. tip sonat tanımına uysa da, bu incelemede iki farklı görüş arasından Caplin’inki tercih edilmiş ve kesit yeniden sergi olarak adlandırılmıştır. II. temanın b’si ve kapanış kısmı sergideki haliyle birebir aynı olacak şekilde (ton ve modalite hariç) yeniden duyurulmaktadır. Sondaki tonik akorları ile birlikte yeniden sergi ve dolayısıyla II. bölüm sona erer.

⁴¹ A.e., s. 173

⁴² Hepokoski, Darcy, a.g.e., s. 353 - 354

YENİDEN SERGİ

II. tema - b **Motif 1**

Do minör i

ii° V⁷ i ii° V⁷

i V⁷/iv iv V/V V(⁶)

Kapanış kısmı

V(⁶) 7 i iv V⁷/V TK

i ii^{o7} vii^{o7} i V⁷

Lento

i V⁷ i

pp

Şekil 22: II. tema - b & kapanış kısmı (yeniden sergi)

SERGİ				
Tema				
I. tema - a	I. tema - b	II. tema - a	II. tema - b	Kapanış kısmı
Ölçü no.				
1-9	10-17	18-37	37-47	47-60
GELİŞME				
Ölçü no.				
61-81				
YENİDEN SERGİ				
Tema				
II. tema - b		Kapanış kısmı		
Ölçü no.				
82-92		92-102		

Tablo 8: II. Bölüm: Adagio

3.3

III. BÖLÜM: MENUET

Armonik ve biçimsel analize başlamadan önce minuet'in tarihçesi ile ilgili bir takım bilgiler vermek, sonat ile senfoni gibi türlerde kullanılan bu dansın nasıl bir evrim sürecinden geçtiğini anlayabilmek ve bölümün arka planını daha iyi idrak edebilmek adına yararlı olacaktır. Minuet (Fransızca: *Menuet*, etimolojik olarak küçük anlamına gelen *menu*'den türemiştir) 1650'lerden 1750'lere kadar Avrupa'daki aristokratik balolarda son derece popüler olan bir dandır. Küçük adımlar barındıran zarif yapısı bu dansın soylular arasında, özellikle de XIV. Louis'nin sarayında tercih edilmesine sebep olmuştur.⁴³ Pierre Rameau'nun 1725 yılında yazdığı iki adet yazı Fransız saraylarındaki geleneğe ışık tutar: Dans edecek çiftler önceden belirlenmiş bir sırayla piste çıkarlar, önce etkinliğin onuruna düzenlendiği kral ya da diğer önemli kişiye, sonra da birbirlerine saygılarını sunup dans etmeye başlarlar. Çiftin ikisi de dikdörtgen bir alanın ters köşelerinde yer alıp dans esnasında hayali bir Z harfi şeklini takip ederek ortada buluşur, birbirilerini geçer ve dansı yine ters köşelerde tamamlarlar.

Barok dönem enstrümantal müziğinde de kendine yer bulan minuet'in repertuvardaki geniş çaplı ilk örnekleri Jean-Baptiste Lully'ye aittir. Bestecinin 1664 ile 1687 yılları arasında yazmış olduğu çeşitli opera ve balelerine ait 92 adet minuet, dönem müziğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bunların bazılarının dansa eşlik etmek amacıyla yazılmadığı düşünülse de çoğu eşlik niteliği taşımaktadır. Kimi zaman Lully'nin minuet'lerinde cümleme ve ritim konusunda sıra dışılıklar göze çarpar, fakat sahne sanatlarında icra edilen dansların koreografileri normale kıyasla daha süslü ve karmaşık olduğu için eşlik müziğindeki bu tarz yenilik ve zorluklar makul kabul edilebilir.

⁴³ Encyclopaedia Britannica Editörleri, "Minuet" **Encyclopaedia Britannica**, 18 Ağustos 2011, (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/art/minuet> 18 Haziran 2019

Hem karmaşık hem de zarif bir karaktere sahip olmasından dolayı Rokoko döneminin estetik ihtiyaçlarına da cevap verebilen minuet, bu yeni armonik ve yapısal özelliklerin besteciler tarafından rahatça üzerinde denenebildiği bir araç haline gelmiştir. Dansın senfonilerdeki en erken kullanımı 18. yüzyılın başlarına, İtalyan bestecilere dayanır. Yüzyılın 3. çeyreğinde ise İngiliz ve İngilizlerden esinlenen diğer besteciler minuet'i senfoni, konçerto ve sonatların son bölümü olarak kullanmışlardır. Bu uygulama sonat allegrosunun bazı yapısal özelliklerini minuet'in tempo, ölçü birimi ve cümle yapısıyla birleştirmektedir. Söz konusu dans için daha tipik olan form ise minuet'in bir adet kontrast yaratan trio ile eşleştirilmesi ve da capo ile başa dönülmesinden ibaret olan ABA formudur.⁴⁴ Dört bölümlü senfoni ve yaylı dörtlüleri 1770'lerden sonra dört bölüme çıkmış, minuet yavaş bölüm ile final arasında III. bölüm olarak yer almaya başlamıştır. Sonatlarda da aynı durum 1780'lerden sonra gözlemlenir.

Dört bölümlü sonat içerisindeki minuet'in görevi II. bölümün tempo, yapı ve tonalite unsurlarında yarattığı kontrastı sona erdirip tekrar bir başa dönüş etkisi yaratmaktır. Eğer 2. bölüm ana ton dışında ise, minuet ana tonda yazılıp sonatı esas tonalitesine döndürmektedir. Ayrıca ilk bölüm ile minuet arasında motivik açıdan benzerlikler veya paralelliklere rastlanabilir.⁴⁵ Fernando Sor, Op. 22'de bu söylenen karakteristik özellikleri aynı şekilde gerçekleştirmiştir. II. bölümde paralel mod olan do minörü tercih eden besteci, Menuet ile tekrar do majöre döner. Motivik açıdan ise ilk iki bölüme hakim olan "tekrar eden notalar" prensibi zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Özellikle I. bölümün belkemiğini oluşturan *motif 2* benzeri fikirler göze çarpar. Her ne kadar dörtlük notaların ölçü boyu tekrar edilmesi gibi basit bir fikir üzerine inşa edilen motiflerin III. bölümde bilinçli bir şekilde mi yoksa rastlantısal olarak mı kullanıldığı tartışılabilir de, bunun ilk ve üçüncü bölümler arasında bir bağ oluşturmak amacıyla yapıldığı görüşü daha akla yatkındır.

⁴⁴ Meredith Ellis Little, "Minuet" **Grove Music Online**, (Çevrimiçi) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751> 24 Haziran 2019

⁴⁵ Hepokoski, Darcy, **a.g.e.**, s. 330

III. Bölüm

Örnek 1:



Örnek 2:



Şekil 23: Motif karşılaştırmaları

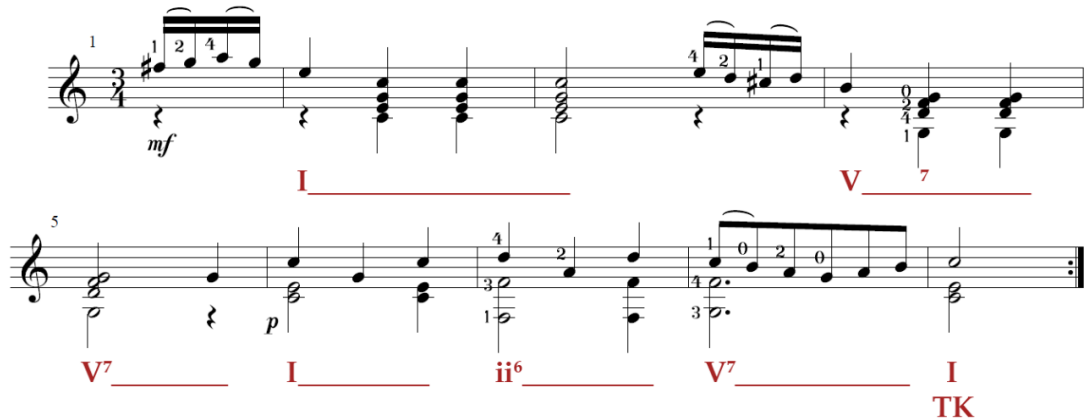
Eser, majör tondaki minuet / scherzo'ların çoğunluğu gibi parlak ve neşeli bir karaktere sahiptir. Form açısından son derece standart bir şemaya sadık kalınmıştır. Bölüm içerisinde minuet ve trio adında iki ana kesit bulunur. Önce minuet, sonra trio duyurulur; da capo ile ilk kesit tekrar edildikten sonra parça sona erer. Dolayısıyla bölümün genel hattı ABA formundadır. A ve B kesitleri de kendi içlerinde aynı şekilde bölünürler: Minuet (A kesiti) ve trio (B kesiti) a ve b cümlelerinden oluşurlar. Bu cümlelerin kesit içindeki sıralanışı da |:a:|:ba':| şeklindedir.

Bölümün açılışını yapan cümle eksik ölçüyle başlar, 9. ölçüde tam kadans ile sona erer ve röpriz işareti ile tekrarlanır.

Menuet

Allegro

a



Şekil 24: Menuet - a

Kesitin b kısmı ise ton değişimiyle başlar. Üç ölçü boyunca la minörde (sol majörün ii. derecesi) V - i bağlantısı yaptıktan sonra tonalite sol majöre geçer. I. bölümden bir motif 2 alıntısı burada da göze çarpar. Cümlenin 26. ölçüde tam kadans ile sona ermesinden itibaren do majör tonunda bir dominant pedalı duyurulur. Dönüş köprüsü olarak adlandırılabilen bu pasaj yarım kadans ile açık bırakıldıktan sonra a'ya dönüş yapılarak kesit tamamlanır ve trio'ya geçilir.

b

10 *mf*

Sol Majör ii _____ V⁷/ii _____ ii _____

15 *p* *f*

V⁷ _____ I _____ V⁷ _____ I _____

19 *p*

ii _____ V⁷ _____ I _____ TK _____ ii _____

24 *mf*

ii _____ V⁷ _____ I TK V _____

Do Majör

28 *p*

V⁷ _____

a'

32 *poco rit.* *mf a tempo*

V⁷ _____ I _____ V⁷ _____

YK

37 *f* *Fine*

V⁷ _____ I _____ ii⁶ _____ V⁷ _____ I TK

Şekil 25: Menuet - b & a

Trio'nun minuete formuna eklenmesi tarihsel uygulamalardan kaynaklanmaktadır. Minuet dansına eşlik etmek için kullanılan bestelerden günümüze ulaşanlar genellikle 16 veya 32 ölçüden daha kısadır. Bu durumun geçerliliği 18. yüzyıl teorisyenleri tarafından yazılmış olan minuete besteleme egzersizleri ile de kanıtlanmaktadır: Kitaplarda bir minuete'in 2 veya 4 ölçülük cümlelerden oluşması, toplamda 8 veya 16 ölçü sürmesi gerektiği anlatılır. Fakat dansın özelliklerini tasfir eden ve söz konusu eserlerle çağdaş olan diğer kaynaklardan bir dans tamamlanana kadar müziğin en az 100 ölçü boyunca devam etmesi gerektiği çıkarımı yapılabilmektedir. Dolayısıyla müzik ve dans arasındaki bu eşitsizliğin telafi edilmesi için müziğin süslemeler, tekrarlar veya farklı parçaları ard arda çalma yoluyla uzatılması ihtiyacı ortaya çıkar. Klasik dönemde artık stilize hale getirilmiş olan trio'lu veya rondo-vari minuete formları da büyük ihtimalle yukarıda anlatılan uygulamalar temel alınarak oluşturulmuşlardır.⁴⁶

Trio kısmı, işin özüne bakılırsa ilk başta çalınan minuete'ten ayrı bir müzik olarak kabul edilebileceği için genellikle karakter olarak bir farklılığa sahiptir; bu farklılık genellikle kendini daha basit, sakin ve rüstik özelliklerle gösterir.⁴⁷ Fakat buradaki örnekte karakter veya tematik olarak ayırt edilir bir kontrasta rastlanmaz, hatta motif 2 alıntılarıyla gerek I. bölüm ile, gerekse de bölümün önceki kısmıyla bir bağ oluşturulmuştur.

İkinci kesit olarak trio'nun a cümlesi tıpkı ilk kesitinki gibi dokuz ölçü sürmektedir ve röpriz ile tekrar edilir. Ardından gelen b kısmı armonik açıdan son derece dengesiz bir yapıya sahiptir ve tonal olarak herhangi bir karar noktasına varamadan yarım kadans ile sonlanır. Kesitin 3. cümlesi aynı zamanda ilk cümlesidir, yine ilk kesitte olduğu gibi b ile a kısımları birlikte tekrar edilirler. Da capo işareti ile başa dönölüp ilk minuete tekrar edildikten sonra sonatın III. bölümü tamamlanmış olur.

⁴⁶ Little, **a.g.e.**

⁴⁷ Hepokoski, Darcy, **a.g.e.**, s. 332

Trio

42 **a** *mf* **V** **I** **V⁷/V** **V⁷** **I**

47 **ii⁶** **V⁶/₄⁵** **I** **TK** **vii^{o7}/ii**

53 **ii⁶** **vii^o/ii** **V⁷/V** **V⁷** *cresc.* **vii^{o7}/vi** **IV** **vii^o/iii**

58 **a'** **V(⁹/₄)** **ii⁶** **V(⁹/₄)⁵** **I** **V⁷/V**

YK

63 **V⁷** **I** **ii⁶** **V⁶/₄⁵** **I** **TK**

*D. C. al Fine
senza rip.*

Şekil 26: Trio

MINUET			
Tema			
a	b	Dönüş Köprüsü	a'
Ölçü no.			
1-9	10-26	26-33	33-41
TRIO			
Tema			
a	b	a'	
Ölçü no.			
42-50	51-59	59-67	

Tablo 9: III. Bölüm: Menuet

3.4

IV. BÖLÜM: RONDO

Sonatların final bölümü de tıpkı II. bölüm gibi belirli bir form şemasını izlemek zorunda değildir. Final için kullanılan formlar arasında polonez, jig gibi danslar, tema ve varyasyon, rondo çeşitleri, sonat allegrosunun modifiye edilmiş halleri ve nadiren de olsa füg bulunmaktadır. Bestecinin sözü edilen bu formlardan hangisini tercih edeceğini belirleyen asıl unsur eserin ne kadar ciddi ve görkemli olacağıdır. Dansların kullanıldığı finaller eseri daha hafif ve neşeli kategoriye dahil etmekte, sonat allegrosu tabanlı biçimler ise ağırlık ve ciddiyet katmaktadır. Rondolar bu iki ucun ortasında yer alırlar: ABA gibi basit rondolar bölümü hafifletirken, sonat rondosu ise detaylı yapısı ile eserin sofistikeliğini vurgulamak için idealdir.⁴⁸

Fernando Sor final için beş kesitli bir rondo formu kullanmayı seçmiştir. Grande Sonate'ın kapanışını gerçekleştirecek olan bu rondo, ana tonda yani do majörde yazılmıştır. Böylelikle eserin standart dört bölümlü sonat şemasına sadık kaldığı ortaya çıkar:

- I. Bölüm : Allegro - ana ton
- II. Bölüm : Yavaş tempo - ikincil ton
- III. Bölüm : Minuet - ana ton
- IV. Bölüm : Orta / hızlı tempo - ana ton

Eserin ilk üç bölümünde karşılaşılan ve tekrar eden notalardan oluşan bir motife rondoda rastlanmamaktadır. Sözü edilen motifler hem ait oldukları bölümü büyük oranda şekillendirmişlerdir -minuet hariç-, hem de birebir aynı olmasalar bile bölümler arası tematik ve fikirsel bir bağlantı oluşturma görevi görmüşlerdir. Böyle bir motifin bölümün her kesitinde bulunması, kesitler arası kontrast yaratma temeline dayanan rondo formunun doğasına ters düşeceği için tercih edilmemiştir. Fakat ana temada (A kesitinde) bile bu tarz tekrarlanan bir motifin bulunmaması Sor'un, finali sonatın geri kalanından tematik açıdan soyutlamak için yaptığı bir hamle olarak değerlendirilebilir.

⁴⁸ Hepokoski, Darcy, **a.g.e.**, s. 333 - 334

Rondonun ana temasını içeren A kesiti kendi içinde a, b ve a' şeklinde üçe ayrılır. Noktalı ritimlerin ağırlıkta olduğu temanın ilk cümlesinde öncül - soncul ilişkisi görülür, fakat soncul kısmı tam kadansı ana tonda yapmak yerine dominantta yani sol majörde gerçekleştirir. Röpriz ile tekrar edilen cümleden sonra b kısmı tekrar ana ton ile başlangıç yapar ve V. derecede sona erip yerini a' kısmına bırakır. Bu sefer ana tonda karar kılan a', b ile birlikte tekrar edildikten sonra ilk kesit tamamlanmış olur.

Rondo

Allegretto

A - a

1 *mf* *deciso* **I** **ii** **I** **V⁷** **I**

5 **V** **I** **ii** **I** **Sol Majör IV** **V(⁶)** **7** **I** **TK**

10 *dolce* **IV** **DoM I** **V⁷** **I**

14 **a'** **V** **I** **ii** **I** **IV** **V⁷** **I** **TK**

Şekil 27: A¹

İlk kesit sona erdikten sonra 1. ve 2. kesitler arasındaki tonal geçişi sağlayacak olan köprü kısmı duyurulur. Do majör tonunda başladıktan sonra sol majöre geçen ve 35. ölçüde yarım kadans ile sona eren bu pasaj motivik açıdan kendinden önce ve sonraki kesitlerle ilintisizdir.

Köprü

19 I V I I

24 vii I vi V/vi vi V/V V

Sol Majör I V/V V 7 I V I V/V7

29 V 7 I V I V/V7 V V/V7 V V/V7

33 V V/V7 V V/V7 V V/V7 V

YK

ff *mf dolce*

Şekil 28: Köprü

33 **B**
 37 **I** **IV** **V⁷** **I**
 42 **IV** **V⁷** **I** **IV** **I** **IV**
 47 **I** **V⁷** **I** **V⁷**
 51 **I** **V⁷/vi** **IV** **vii^o/V** **V(⁹)⁷** **I**
TK

76

edilebilir. Ayrıca rondo temalarında henüz karşımıza çıkmayan tekrar eden notalar motifi ile de 58 - 59 ve 62 - 63. ölçülerde karşılaşılr.

[...B] Dönüş Köprüsü

51 56 61 66

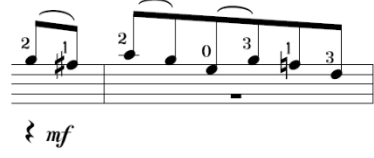
f *mf* *p* *f deciso*

Do Majör $V(\frac{6}{4})$ 5 7

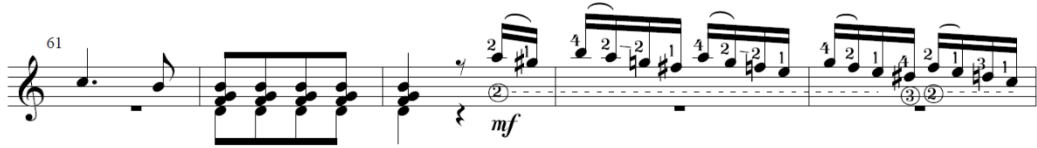
$V(\frac{6}{4})$ 5 7

Şekil 30: Dönüş köprüsü (B → A)

Menuet



Rondo



Şekil 31: Köprülerin karşılaştırması (Menuet & Rondo)

Dönüş köprüsünün armonik yapısı sayesinde oluşan beklenti, A kesitinin tekrar duyulmasıyla çözümlüme uğrar. Alışıldığı üzere parçanın başında duyurulan malzemeler pek bir değişikliğe uğramadan tekrarlanırlar. Tek farklılık röprizlerin

kaldırılması yoluyla cümle yapısının *rounded binary*'den gerçek *small ternary*'ye kaydırılmış olmasıdır. Dinleyiciler açısından formun belli olmasını sağlayan kırılma noktası da burasıdır: Normal şartlarda bir rondonun ilk üç kesiti ile sonat allegrosunun sergisini birbirinden ayırt etmek mümkün değildir. Zira serginin |:ab:| veya açık yazılırsa |abab| şeklindeki tema akışı ile rondonun ABA olarak sıralanan ilk üç kesitinin ayrıldığı nokta sonat allegrosunda b'nin tekrar duyulduğu an, rondoda ise C kesitinin duyulduğu andır. Bu durumun istisnası rondoda ikinci kez duyulan A kesitinin ilkinden farklı yazılmış olmasıdır. Örneğimizde A kesiti değiştirildiği için bu ayrıma daha erken varabilmek mümkündür.

A - a

66 *f deciso* I ii I V⁷ I

70 V I ii I V V⁷ 7

74 *mf dolce* I IV TK Do Majör I V⁷ I V

79 *f* I ii I IV V⁷ 7 I TK

Şekil 32: A²

Ana tema tamamlandıktan sonra rondonun dördüncü kısmı olan C kesiti başlar. Sor, burada yeni bir tema duyurmak ile gelişme kesiti yazmak tercihleri arasında ilk seçeneği tercih etmiş ve C'yi röprizler ile tekrarlanan iki adet cümleden meydana getirmiştir. La minör tonunda olan ve tek bir motifin hakim olduğu bu temaya herhangi bir köprü veya modülasyon olmadan doğrudan geçiş yapılmıştır. Ana temada olduğu gibi burada da iki kısımlı bir yapıya rastlanmaktadır ve başta la minör olan tonalite a'nın sonuna gelindiğinde dominant ton yani mi minörde kadans yapar. Küçük b ise bas partisinde ostinato bir motif kullanarak çeşitli armonik derecelere uğrar ve la minör tonunda tam kadans ile biter.

C - a

83 *mf* La minör i V7 i

87 V i V

b Mi minör i ii⁶ V(⁴)₇ i TK

92 Lam V vii^{°7}/VII V7 i V7 *cresc.*

97 *f* V⁷/iv iv V(⁴)₇ i TK

Şekil 33: C

Allegro'daki motif 2 benzeri bir motifle açılış yapan ve C kesitinden sonra A'nın dönüşünü hazırlamak için devreye giren dönüş köprüsü, ilkinden tematik açıdan farklılık göstermektedir. İlk dönüş köprüsü III. bölüme atıfta bulunurken ikincisi ise 109. ölçüden itibaren I. ve II. bölümlerin gelişme kesitlerindeki dönüş köprüsünü taklit etmiştir. Böylece eserin IV. bölümü geri kalanlar ile motivik bir bağ içermemesine rağmen ilişkisini tamamen koparmamış olur.

Allegro

dolce.

Adagio

Rondo

Şekil 34: Köprülerin karşılaştırması (Allegro & Adagio & Rondo)

Dönüş Köprüsü

101 Re minör V Do Majör V

105 I $\text{vii}^\circ/\text{V}$

109 V

114 V^7 $\text{vii}^\circ 7/\text{V}$ V $\text{vii}^\circ 7/\text{V}$

119 p V YK

Şekil 35: Dönüş köprüsü ($C \rightarrow A$)

Dönüş köprüsünün ardından beş kesitli rondonun son parçasını oluşturan A kesiti son kez duyurulur. Bu sefer de tematik malzeme herhangi bir değişime uğramadan takdim edilmiştir.

A - a

123 *f deciso* I ii I V⁷ I V

127 I ii I V Sol Majör IV V(9) 7 I b

131 SolM IV DoM I V⁷ I V⁷ I ii a' TK f

136 I IV V(9) 7 I TK p ponticello

Şekil 36: A³

Bölümün kapanışı genişletilmiş bir koda ile gerçekleşir. Kodanın bölüm içerisindeki diğer bütün kesitlerden daha uzun sürmesinin sebebi şu şekilde düşünülebilir: Bir sonatın finalinin görevi toniği sağlamlaştırmak veya -eğer diğer bölümler ana tonun dışına çıkmış ise- yerine getirmektir. İlk bölüm ana tonda bir kapanış yapmış olsa bile tonalite çoğu zaman ara bölümlerden bir tanesi ile toniğin dışına çıkar. Bu durumda son bölüm, eserin asıl kapanışını gerçekleştiren ve ana tona dönüşü kesin hale getiren bir final yapmak yükümlülüğündedir. Örneğimizdeki koda gerek armonik özellikleriyle gerekse de diğer bütün kesitlerden daha fazla yer kaplayan hacmi ile üzerine düşen görevi son derece iyi bir şekilde yerine getirmektedir.

Dönüş köprüleri dışında rondo temalarında izine rastlanmayan “tekrar eden notalar” motifi ile kodanın açılışı yapılır, çeşitli kadanslar ve V - I bağlantılarının ardından Rondo bölümü ve dolayısıyla Grande Sonate sona erer.

Koda

136 *f* *pizzicato* *p* *pizzicato* *f* *natural* *p* *pizzicato* *f* *natural* *IV*

141 *f* *natural* *IV* *I* *I* *IV*

147 *mf* *I* *I* *V* *I* *V*

151 *I* *V* *I* *cresc.*

155 *f* *ii⁷* *V(⁶)_{b6}* *V⁷/V* *KK* *p dolce* *I* *V* *I*

160 *V* *I* *V* *I*

164 *cresc.* *f* *vii^{o7}/V* *V(⁶)₇* *mf* *I* *TK*

Şekil 37: Koda

Koda (devam)

164 *cresc.* *f* *mf*

I _____ V⁷ _____

169 *f* *mf*

I _____ V⁷ _____ I ii⁷ V(⁹/₄)⁷ I _____

TK

174 *p* *f*

V⁷ _____ I _____ V⁷ _____ I ii⁷

178 *f*

V(⁹/₄)⁷ I TK V⁷/vi vi V/vi vi

182

I IV vii/ii ii V(⁹/₄)⁷ I _____ V⁷ _____ I _____ V⁷ _____

TK

187 *cresc.* *f* *ff*

I _____ V⁷ _____ I _____ V⁷ _____ I V⁷ I V⁷ I _____

Şekil 38: Koda (devam)

A		
a	b	a'
Ölçü no.		
1-9	10-14	14-18
Köprü		
Ölçü no.		
19-35		
B		
Ölçü no.		
35-55		
Dönüş Köprüsü		
Ölçü no.		
55-66		
A		
a	b	a'
Ölçü no.		
67-74	74-78	78-82

Tablo 10: IV. Bölüm: Rondo

C		
a	b	
Ölçü no.		
83-91	92-100	
Dönüş Köprüsü		
Ölçü no.		
101-122		
A		
a	b	a'
Ölçü no.		
123-130	130-134	134-138
Koda		
Ölçü no.		
139-192		

Tablo 11: IV. Bölüm: Rondo (devam)

SONUÇ

Tezin üçüncü bölümünde yapılan analizler sonucunda Op. 22, Grande Sonate hakkında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Fernando Sor, tempo ve form konusunda bu eserin bestelendiği yaklaşık tarih olan 19. yüzyıl başındaki dört bölümlü klasik sonat şemasına sadık kalmıştır: İlk bölüm gelenek olduğu üzere allegro temposunda ve sonat allegrosu formunda yazılmıştır. İkinci bölüm hem tempo hem de tonalitesi ile sonat içinde kontrast yaratma vazifesini üstlenmektedir. Paralel ton olan do minör tonunda ve adagio temposundadır. Form açısından sonat allegrosunun değişime uğramış bir varyasyonuna uymaktadır. Üçüncü bölüm olan Menuet, bu türün bütün karakteristik özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Finaller için oldukça yaygın bir tercih olan Rondo ise sonatın kapanışını yapar.

Bölümler armonik açıdan kendilerinden beklenen tonal şemaya uyum göstermişlerdir. Fakat tonalitenin en hareketlilik gösterdiği yerler olan gelişme kesiti ve köprülerde bile uzak tonlara uğramaz. Yakın tonlara yapılan ziyaretler genellikle ikincil dominant işlevini üstlenen eksilmiş yedili akorları ile, çok nadiren de Alman altılısı akoruyla gerçekleştirilmiştir. Yüzyılın ortalarına doğru geldikçe etkisini iyice hissettirecek olan kromatizm, bu sonatın armonik üslûbunda pek yer almamıştır; fakat yalıtılmış bir şekilde incelendikleri zaman farklı yerlere çözülmesi beklenecek akorların kromatik olarak birbirine bağlandığı durumlar bunun istisnasıdır. Bu tarz akorlar analizde ikincil dominant olarak kabul edilip ona göre adlandırılmıştır (örneğin V/ii).

Tematik unsurlar incelendiğinde Fernando Sor'un ilk iki bölümde motif tabanlı bir tasarım oluşturduğu görülecektir. Allegro'da motif 2, Adagio'da ise motif 1 olarak adlandırılan bu motifler söz konusu bölümlerin bütün tema ve kesitlerinde kendini göstermektedir. Aynı notanın bir ölçü boyunca art arda tekrar etmesi prensibi üzerine kurulu olmasına rağmen varyasyonlarına da sık sık rastlanır. Motif 2 ile 1'i birbirinden ayıran temel özellik, 1'in belirli bir ritim kalıbına bağlı kalmasıdır. Sonraki bölüm olan Menuet'te de motif 2'ye benzer fikirlerle karşılaşılır fakat bunların kullanımı ilk iki bölümdeki kadar yoğun değildir. Rondo ise bu tarz tekrar eden notaları temalarında

barındırmayan tek bölümdür, yine de dönüş köprülerinde ve finaldeki koda kısmında bu motiflere göndermede bulunmayı ihmal etmemiştir. Ayrıca farklı bölümlerdeki köprü pasajları da benzer tematik fikirler üzerine kurulmuştur (bkz. *Şekil 31*, *Şekil 34*). Böylece Fernando Sor çekirdek bir motifi dört bölümde de kullanarak ve köprü için aynı pasajın varyasyonlarını tercih ederek, bölümler arasında tematik bir bağlantı ve bütünlük oluşturmuştur. Aşağıdaki tabloda bahsi geçen motiflerden seçmeler gösterilmektedir.

I. Bölüm - Allegro



II. Bölüm - Adagio



III. Bölüm - Menuet



IV. Bölüm - Rondo



Şekil 39: Motif karşılaştırmaları

Görüldüğü üzere bu motifler bir veya iki ölçü süren, bariz bir melodiye sahip olmayan küçük fikirlerdir. Bir “tema ve varyasyon” teması yahut füğ konusu kadar akılda kalıcı ve farkedilir olmadıklarından dolayı da, dinleyici tarafından algılanmaları daha zordur. Sor’un tasarlamış olduğı bu motivik bağlantıları dinleyiciye farkettermek adına yapılması gereken şey, motifler üzerinde uygulanacak ortak bir müzikal yorum ile çağrışımları güçlendirmek olsa da; söz konusu motifler eser boyunca farklı cümle yapılarında, armonik derecelerde, nüans ve bağlamda kullanıldıkları için bu yöntemi hayata geçirmek oldukça zordur. Gitarın tınısal renk çeşitliliğinden faydalanarak sul ponticello veya sul tasto gibi tekniklerle bu konuda denemeler yapılabilir. Benzer bir mantıkla, köprüler üzerinde de nüans veya tını tabanlı bir ortak yorum icra edilebilir.

Bu çalışma sonucunda sonat türünün tarihsel gelişimi anlatılmış, sonat bölümlerinde sıklıkla kullanılan formların şemaları incelenmiş, son olarak da Op. 22, Grande Sonate adlı eserin analizi gerçekleştirilmiştir. Tezin kapsamı çerçevesinde armonik, biçimsel ve motivik özellikleri açığa çıkarılan bu eser hakkında elde edilen bulgular; gitar icracıları, teorisyenler ve Fernando Sor’un müziğı hakkında bilgi sahip olmak isteyen tüm okuyucular ile paylaşılmıştır.

BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

Bampenyoun, Rattanai:	“A Performance Guide to the Multi-Movement Guitar Sonatas of Fernando Sor and Mauro Giuliani”, 2012, (Çevrimiçi) https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/888 , 16 Temmuz 2019
Caplin, William, E.:	Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven , New York, Oxford University Press, 1998
Cole, Malcolm, S.:	“Rondo” Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023787 , 29 Eylül 2019
Drabkin, William:	“Augmented sixth chord” Grove Music Online , (Çevrimiçi) http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001517 , 4 Mart 2019
Drabkin, William:	“Tonicization” Grove Music Online , (Çevrimiçi) http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028123 , 3 Mart 2019
Encyclopaedia Britannica Editörleri:	“Minuet” Encyclopaedia Britannica , 18 Ağustos 2011, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/art/minuet , 18 Haziran 2019
Heck, Thomas et. al.:	“Guitar”, Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006 , 23 Kasım 2019
Hepokoski, James; Darcy, Warren:	Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata , New York, Oxford University Press, 2006
Jacobson, Bernard:	“Sonata”, Encyclopaedia Britannica , (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/art/sonata , 24 Ağustos 2019

Jeffery, Brian:	“Sor [Sors], (Joseph) Fernando”, Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026246 , 22 Kasım 2019
Little, Meredith Ellis:	“Minuet” Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751 , 24 Haziran 2019
Mangsen, Sandra, et. al.:	“Sonata”, Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191 , 2 Temmuz 2019
Mangsen, Sandra:	“Sonata da camera”, Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195 , 21 Temmuz 2019
Mangsen, Sandra:	“Sonata da chiesa”, Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026196 , 21 Temmuz 2019
Rosen, Charles:	Sonata Forms: Revised Edition , New York - London, W. W. Norton & Company, 1988
Saslaw, Janna:	“Modulation (i)” Grove Music Online , (Çevrimiçi) http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018843 , 23 Şubat 2019
Sisman, Elaine:	“Variations”, Grove Music Online , (Çevrimiçi) https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050 , 11 Kasım 2019
Tyler, James; Sparks, Paul:	The Guitar And It's Music: From Renaissance To Classical Era , New York, Oxford University Press, 2002
Webster, James:	“Sonata form” Grove Music Online , (Çevrimiçi) http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197 , 12 Mart 2019

EKLER

FERNANDO SOR

SONATA

Op. 22

Revised and Fingered
by
Eythor Thorlaksson

The Guitar School - Iceland

www.classicalguitarschool.net

Sonata (Op. 22)

Fernando Sor

Allegro

VIII

III

1

f

mf

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

24 *III.*

27

30 *f p*

32 *III.*

34

36 *più comodo*

39 *f p* *VII.*

The musical score is written for guitar on a single staff. It begins at measure 24 with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various guitar-specific techniques: slurs, ties, and fingerings (indicated by numbers 1-4 and 0 for natural). Measure 27 continues the melodic line. Measure 30 features a dynamic shift from *f* (forte) to *p* (piano) and includes triplets. Measure 32 marks the beginning of a new section, *III.*, with a key signature change to two flats. Measure 34 continues with complex rhythmic patterns. Measure 36 is marked *più comodo* (more comfortable), indicating a change in tempo or feel. Measure 39 features a dynamic shift from *f* to *p* and includes a section marked *VII.* with further fingering and articulation marks.

43 *mf*

46 *p*

49 V. III.

52 III. VII. III.

55 *dolce*

58 III. II. *cresc.*

61 *f* *mf* *f*

III.

65 *mf* *f*

68 *mf*

71 II. *f*

75 III. *p*

78 *f*

80 III.

82 II.

84 *dim.* *mf* *pizz.* ④

89 *p dolce* *ponticello*

92 III. I.

96 *f natural*

98

100

102

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 84 to 102. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques: measure 84 features a triplet of eighth notes with a 'dim.' (diminuendo) marking, followed by a 'mf' (mezzo-forte) section and a 'pizz.' (pizzicato) section marked with a circled '4'. Measure 89 begins a section marked 'p dolce' (piano, dolce) and 'ponticello' (playing near the bridge), consisting of a series of chords. Measure 92 shows a repeat sign with first (I) and third (III) endings. Measure 96 starts a section marked 'f natural' (forte, natural), featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measures 98, 100, and 102 continue this intricate pattern, with measure 102 ending on a sustained chord.

III

105 *mf* *e cresc.*

IV

arpeggios

107 *f* *f p* *dolce.*

111

115 *f* *f p*

119 *f* *f p*

123 *cresc.* *f*

VIII

126 *f* *mf*

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 105 to 126. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Measure 105 starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. Measure 107 features a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. Measure 111 has a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. Measure 115 has a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. Measure 119 has a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. Measure 123 has a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. Measure 126 has a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) and *f p* (for piano). The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The score is divided into sections labeled III, IV, VIII, and III. The first section (III) covers measures 105-107, the second (IV) covers measures 108-110, the third (VIII) covers measures 111-119, and the fourth (III) covers measures 120-126. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) and *f p* (for piano). The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The score is divided into sections labeled III, IV, VIII, and III. The first section (III) covers measures 105-107, the second (IV) covers measures 108-110, the third (VIII) covers measures 111-119, and the fourth (III) covers measures 120-126.

Musical score for guitar, measures 130-149. The score is written on a single staff in treble clef. It includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The score is divided into sections labeled VIII, V, III, and V. Measure 130 starts with a *f* dynamic and a chord marked VIII. Measure 131 has a *f* dynamic and a chord marked V. Measure 132 has a *f* dynamic and a chord marked III. Measure 133 has a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a chord marked V. Measure 134 has a *p* (piano) dynamic and a chord marked V. Measure 135 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 136 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 137 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 138 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 139 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 140 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 141 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 142 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 143 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 144 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 145 has a *p* dynamic and a chord marked V. Measure 146 has a *mf* dynamic and a chord marked VIII. Measure 147 has a *mf* dynamic and a chord marked VIII. Measure 148 has a *mf* dynamic and a chord marked VIII. Measure 149 has a *f* dynamic and a chord marked V.

151

153

155

159

162

165

168

III. IV. III. V.

ff *f* *mf*

f *mf* *f*

1132

Detailed description: This block contains seven staves of musical notation for guitar, numbered 151 through 168. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by 'n'), fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 0), and fingering numbers (1-4). Dynamic markings like *ff*, *f*, and *mf* are used throughout. Section markers III., IV., and V. are placed above the staves. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

171 *f* *mf* *f*

174 *mf* *f* V. *f*

177 ⑥ *p* ④

180 III. *rinforzando* *f*

183 *p* *f*

186

189 V. VIII. *ff* ⑥

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 171 to 189. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and single notes. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). Performance instructions like *rinforzando* and section markers I., V., III., and VIII. are present. Fingering numbers (1-4) and a circled 6 are used to indicate specific techniques. The piece concludes with a double bar line at measure 189.

Adagio

1 *p* *dolce* III

5

8 IV III

11 I III

14 *p* *f* *p*

18 *f* *p* *f*

21 III *p*

Detailed description: This is a musical score for a piece in Adagio tempo. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 21. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *dolce* (sweet). There are also markings for *p* and *f* at the end of some phrases. The score is divided into sections by Roman numerals: I, III, IV, and III. The first section (measures 1-4) is marked *p* and *dolce*. The second section (measures 5-8) is marked *f*. The third section (measures 9-12) is marked *mf*. The fourth section (measures 13-16) is marked *f*. The fifth section (measures 17-20) is marked *p*. The sixth section (measures 21-24) is marked *f*. The seventh section (measures 25-28) is marked *p*. The score ends with a double bar line and repeat dots.

24

VIII

27

VI

30

pp

35

f

39

f

VIII

42

f

45

VI

IV

mf

p

49 *mf*

53

57 *f*

62 *p* *cresc. poco a poco*

65 IV. VI. V.

68 VIII. II. *f* *mf dolce*

72

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 49 to 72. It is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Fingering numbers (1-4) are indicated for many notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *mf dolce*. Performance instructions like *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) are present. Measure numbers 49, 53, 57, 62, 65, 68, and 72 are clearly marked at the beginning of their respective lines. Rehearsal marks with Roman numerals (I, II, IV, V, VI, VIII) are placed above certain measures. The score concludes with a double bar line at the end of measure 72.

76 III. -----

80 III. ----- VIII. -----

84 ----- VIII. -----

87 ----- V. ----- IV. ----- III. ----- II. -----

90 ----- III. -----

94 ----- V. -----

98 Lento -----

mf *f* *mf dolce* *mf* *p* *pp*

Menuet

Allegro

1 *mf*

5 *p*

10 *mf*

15 *p* *f*

19 *p*

24 *mf*

28 *p*

32 *poco rit.* *mf a tempo*

37 *f* *Fine*

42 *Trio* *mf*

47 *p*

53 *cresc.*

58 *f* *mf*

63 *D. C. al Fine senza rip.*

Allegretto

1132

33 *ff* *mf dolce*

37

42

47

51 *f* *mf*

56 *p*

61 *mf*

66 *f deciso*

70

74 *mf dolce*

79 *f*

83 *mf*

87

92 *cresc.*

V. -----

IV. -----

II

V. -----

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 66 to 92. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/3. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, chords, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). Performance markings include *deciso* and *dolce*. There are repeat signs with first and second endings. Section markers V., IV., and II. are placed above the staff. Measure numbers 66, 70, 74, 79, 83, 87, and 92 are placed at the beginning of their respective lines.

1132

127

131

mf dolce

f

136

p ponticello

141

f natural

p ponticello

f natural

V.

147

mf

151

cresc.

III.

155

f

p dolce

V.

Detailed description: This musical score is for a string instrument, likely a violin or viola, spanning measures 127 to 155. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into systems. The first system (measures 127-131) features a melody with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic of *mf dolce*. The second system (measures 136-141) includes a *p ponticello* section and a *f natural* section. The third system (measures 147-151) has a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth system (measures 155-159) includes a *f* dynamic, a *p dolce* section, and a repeat sign. The score is marked with various fingerings and articulations.

160

164

cresc. *f* *mf*

169

p *f* *mf*

174

p *f*

178

f

182

p

187

cresc. *f* *ff*

III

V

VIII