

**FRANZ PETER SCHUBERT'İN D. 821 LA MİNÖR ARPEGGİONE VE
PIANOFORTE SONATI'NIN FORM VE VİYOLONSEL TEKNİĞİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ, ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE YÖNELİK ÖNERİLER**

Elif Sayın
Sanatta Yeterlik Tezi

Müzik Ana Sanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı
Doç. Melih KARA
Eskişehir 2024

**FRANZ PETER SCHUBERT'İN D. 821 LA MİNÖR ARPEGGIONE VE
PIANOFORTE SONATI'NIN FORM VE VİYOLONSEL TEKNİĞİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ, ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE YÖNELİK ÖNERİLER**

Elif Sayın

Sanatta Yeterlik Tezi

Müzik Ana Sanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Doç. Melih KARA

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün .../.../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı **Sanatta Yeterlik** öğrencisi **Elif Sayın'** in **“Franz Peter Schubert'in D. 821 Arpeggione ve Pianoforte Sonatı'nın Form ve Viyolonsel Tekniği Açısından İncelenmesi, Çalışma Yöntemlerine Yönelik Öneriler”** konulu tezi incelenmiş ve aday 11/06/2024 tarihinde, saat 10:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 30 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin uygun olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı): Doç. Melih KARA

Üye : Prof. Ozan TUNCA

Üye : Doç. Bengi ÇINAR

Üye : Prof. Görkem ÇALGAN

Üye : Doç. Mutlu Varlık KOCAİLİ

.....
Enstitü Müdürü

FINAL APPROVAL FOR THESIS

This thesis titled “EXAMINATION OF FRANZ PETER SCHUBERT'S D. 821 LA MINOR ARPEGGIONE AND PIANOFORTE SONATE IN TERMS OF FORM AND CELLO TECHNIQUES, SUGGESTIONS FOR PRACTISING” has been prepared and submitted by in partial fulfillment of the requirements in “Anadolu University Directive on Graduate Education and Examination” for the Degree of Proficiency in Arts in Department has been examined and approved on/...../.....

Title Name-Surname

Signature

Member (Supervisor): Doç. Melih KARA

Member : : Prof. Ozan TUNCA

Member : : Doç. Bengi ÇINAR

Member : : Prof. Görkem ÇALGAN

Member: : Doç. Mutlu Varlık KOCAİLİ

.

.....
Director of Post-Graduate School

ÖZET

FRANZ PETER SCHUBERT'İN D. 821 LA MİNÖR *ARPEGGIONE* VE
PIANOFORTE SONATI'NIN FORM VE VİYOLONSEL TEKNİĞİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ, ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNE YÖNELİK ÖNERİLER

Elif SAYIN

Müzik Ana Sanat Dalı

Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2024

Danışman: Doç. Melih KARA

Bu tez çalışmasında viyolonsel repertuarının yapı taşı niteliğindeki eserlerinden olan Franz Peter Schubert'in arpeggione enstrümanı için yazdığı D. 821, la minör tonalitesindeki *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*, form ve viyolonsel tekniği açısından kapsamlı olarak incelenmiş, icracılara eserle ilgili teknik ve müzikal tavsiyelerde bulunulmuştur.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümü, yaylı çalgıların organolojik gelişimini ele almış olup, viyolonselün günümüze kadarki tarihsel süreçte geçirdiği fiziki değişimler üzerinde dururken, ikinci bölüm Schubert'in hayatı, kişiliği ile eserlerine yapısal çerçeveden bakarak *Arpeggione* ve sonat formu üzerinde durmaktadır. Üçüncü bölümde ise D. 821, La Minör tonalitesindeki *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nın yapısı incelenmiş ve viyolonsel tekniği açısından icracılara teknik ve müzikal önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Schubert, Arpeggione, D. 821, Viyolonsel, Çello.

ABSTRACT

EXAMINATION OF FRANZ PETER SCHUBERT'S D. 821 LA MINOR ARPEGGIONE AND PIANOFORTE SONATE IN TERMS OF FORM AND CELLO TECHNIQUES, SUGGESTIONS FOR WORKING METHODS

Elif SAYIN

Department of String Instruments

Violoncello

Anadolu University, Graduate School, June 2024

Supervisor: Doç. Melih KARA

In this thesis, Franz Peter Schubert's *Sonate for Arpeggione and Pianoforte*, D. 821 in A minor, a cornerstone of the cello repertoire, has been comprehensively examined in terms of its form, structure, and cello technique.

The study consists of three main sections. The first section delves into the organological development of string instruments, focusing on the physical changes the cello has undergone throughout its historical evolution. The second section explores Schubert's life, personality, and works, providing a structural framework for understanding the *Arpeggione and Pianoforte* Sonate within the context of his compositions. The third section conducts a detailed analysis of the *Arpeggione and Pianoforte* Sonate in A minor, D. 821, examining its form and structure, as well as providing technical and musical insights for performers. By analyzing the piece from both technical and musical perspectives, this study offers practical recommendations to aid performers in mastering the challenges posed by the Arpeggione Sonate.

Keywords: Schubert, Arpeggione, D. 821, Violoncello, Cello.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Konservatuvar öğrenciliğimin ilk yıllarından bu yana bana ilham kaynağı olmuş eserlerden birisi olan Schubert'in D. 821, *Arpeggione ve Pianoforte sonatı* teknik yoğunluğu ve melodik güzelliğiyle her zaman çalışmak istediğim eserler arasında olmuştur. Sanatta Yeterlik seviyesinde tez konusu olarak çalışmaktan mutluluk duyduğum bu sonat, çalışma sürecimin başından itibaren viyolonselde teknik ve müzikal anlamda gelişimime çok yönlü katkı sağlamıştır.

Bu çalışmanın tamamlanmasında mesleki deneyimlerini ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen viyolonsel öğretmenim ve tez danışmanım Doç. Melih Kara'ya, ayrıca bu günlere gelmemde büyük özveriyle bana destek veren ilk öğretmenim annem Hatice Sevim Sayın'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Elif SAYIN

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum ‘‘Franz Peter Schubert’in D. 821, La minör Arpeggione ve Pianoforte Sonatı’nın Form ve Viyolonsel Tekniğı Açısından İncelenmesi ve Çalışma Yöntemlerine Yönelik Öneriler’’ adlı tez çalışmasının tarafımca bilimsel ahlak ve ilkelere aykırı şekilde bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada eksiksiz gösterildiğini ve bu eserlere atıfta bulunulduğunu belirterek onurumla doğrularım.

Elif SAYIN

Tarih

11/06/2024



STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I confirm that the thesis titled "*Examination of Franz Peter Schubert's D. 821 La Minor Arpeggione and Pianoforte Sonate in Terms of Form and Cello Techniques, Suggestions for Practising* ", which I submitted as my Proficiency in Art thesis, complies with scientific ethics and principles. I would also like to state that the works I have used are fully shown in the bibliography and these works are cited.

Elif SAYIN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLOLAR DİZİNİ.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
Yöntem.....	2
Problem.....	4
Araştırmanın Amacı.....	4
Araştırmanın Önemi.....	5
Varsayımlar.....	5
Sınırlılıklar.....	6

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ARPEGGIONE’NİN DOĞUŞUNA KADAR GEÇEN TARİHSEL SÜREÇTE YAYLI ÇALGILARIN GELİŞİMİ VE JOHANN GEORG STAUFFER.....	7
1. 2. Yaylı Çalgıların Doğuşu.....	7
1. 2. 1. 1800’ler Viyana’sı ekseninde Arpeggione.....	21
1. 2. 2. 1800’ler Viyana’sı ve Johann Georg Stauffer.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

2. FRANZ PETER SCHUBERT VE ARPEGGIONE.....	29
2. 1. Viyana’da Erken Romantik Dönem Stili.....	29
2. 2. Franz Peter Schubert.....	32
2. 2. 1. Franz Peter Schubert’in Müzik Stili Ekseninde Eserlerine Genel Bakış...37	
2. 2. 2. D. 821, La Minör Arpeggione ve Pianoforte Sonatı.....	40
2. 2. 2. 1. Arpeggione ve Pianoforte Sonatı ’nın Doğuşu.....	40

2. 2. 3. <i>Arpeggione ve Pianoforte Sonatı</i> ’nda Görülen Müzik Formları.....	43
2. 2. 3. 1. Sonat Formu.....	43
2. 2. 3. 2. Üç bölmeli form ve Lied Formu İlişkisi.....	46
2. 2. 3. 3. Rondo Formu.....	48
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. ARPEGGIONE VE PIANOFORTE SONATI’NIN FORM ANALİZİ VE İCRACILARA ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ HAKKINDA ÖNERİLER.....	50
3. 1. <i>Arpeggione ve Pianoforte Sonatı</i> ’nın Form Analizi.....	50
3. 1. 1. Allegro moderato.....	50
3. 1. 2. Adagio.....	60
3. 1. 3. Allegretto.....	65
3. 2. <i>Arpeggione ve Pianoforte Sonatı</i> ’nda Viyolonsel Tekniği ve Müzikalite Açısından Çalışma Önerileri.....	71
3. 2. 1. Allegro moderato.....	72
3. 2. 2. Adagio.....	80
3. 2. 3. Allegretto.....	86
4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	92
4. 1. Bulgular.....	92
4. 2. Sonuç.....	92
4. 3. Tartışma / değerlendirme.....	93
KAYNAKÇA	94
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1. 1. Viol ebatları ve isimleri (Segerman, 1995, s. 43)	14
Tablo 1. 2. Köprü, Sap Uzunluğu, Tuşe Boyu, Tel Boyu, Kuyruk Boyları, Yay Uzunluğu, Boyun ve Gövde Uzunluğu, Gövde Uzunlukları, (Segerman, 1995, s. 44)	15
Tablo 3. 1. Allegro Moderato Form Analizi.....	46
Tablo 3. 1. 2. Adagio Form Analizi.....	56
Tablo 3. 1. 3. Allegretto Form Analizi.....	66



ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3. 1. Ölçüler: 1-22, 25. ölçünün sonu-39.....	52
Şekil 3. 2. Ölçüler: 40-46.....	53
Şekil 3. 3. Ölçüler: 10-11 ve ölçüler: 40-41.....	53
Şekil 3. 4. Ölçüler: 40-41 ve ölçüler: 57-58.....	54
Şekil 3. 5. 52. Ölçü ve 56- 57 ölçüler.....	54
Şekil 3. 6. Ölçüler: 60-62.....	55
Şekil 3. 7. Ölçüler: 73-79.....	55
Şekil 3. 8. Ölçüler: 79-81 ve ölçüler: 97-99.....	56
Şekil 3. 9. Ölçüler: 91-92.....	56
Şekil 3. 10. Ölçüler: 107-109.....	57
Şekil 3. 11. Ölçüler: 115-123.....	57
Şekil 3. 12. Sergi bölmesinin birinci temasının a cümlesinin 18. ölçüsü, yeniden sergi bölmesinin birinci temasının a cümlesinin 132. ölçüsü.....	58
Şekil 3. 13. Ölçüler: Ölçüler: 31-40.....	58
Şekil 3. 14. Ölçüler: 150-156.....	58
Şekil 3. 15. Ölçüler: 39-42 ve ölçüler: 157-160.....	59
Şekil 3. 16. Ölçüler: 60-66.....	59
Şekil 3. 17. Ölçüler: 178-183.....	59
Şekil 3. 18. Ölçüler: 188-196.....	60
Şekil 3. 19. Ölçüler: 200-205.....	60
Şekil 3. 20. Ölçüler: 1- 3.....	60
Şekil 3. 21. Ölçüler: 1-7 ölçüler, 4.-7. ölçüler A bölmesinin a cümlesi.....	60
Şekil 3. 22. Ölçüler: 12-15.....	63
Şekil 3. 23. Ölçüler: 4-7 ve ölçüler: 20-23.....	64
Şekil 3. 24. Ölçüler: 49-53.....	65
Şekil 3. 25. Ölçüler: 17-24.....	67
Şekil 3. 26. Ölçüler: 13-16 ve ölçüler: 29-32.....	67
Şekil 3. 27. Ölçüler: 7-8 ve ölçüler: 41-42.....	68
Şekil 3. 28. Ölçüler: 60-64 ve ölçüler: 71-74.....	69
Şekil 3. 29. Ölçüler: 251- 276.....	70

Şekil 3. 30. Ölçüler: 39-40 (A temasının a'' cümlesi), 175-176 (A temasının a'' cümlesi), 392-393 (A'' temasının a'' cümlesi)	71
Şekil 3. 31. Ölçüler: 401-408.....	71
Şekil 3. 32. Ölçüler: 9-12 (Allegro moderato) ve ölçüler: 1-5 (Allegretto).....	73
Şekil 3. 33. Perenyi'nin arşe bağları.....	73
Şekil 3. 34. Maisky'nin arşe bağları.....	74
Şekil 3. 35. Deletaille'nin arşe bağları (Arpeggione).....	74
Şekil 3. 36. Ölçüler: 30-39.....	75
Şekil 3. 37. Ölçüler: 40-41.....	75
Şekil 3. 38. Ölçüler: 40-43.....	76
Şekil 3. 39. Ölçüler: 53-56.....	76
Şekil 3. 40. Ölçüler: 161-165.....	77
Şekil 3. 41. Ölçüler:175-284	77
Şekil 3. 42. Ölçüler: 18-55, Cassado aranjisi düzenlemesi.....	78
Şekil 3. 43. Ölçüler:15-51, Mulder aranjisi. düzenlemesi.....	78
Şekil 3. 44. Ölçüler: 115-122.....	79
Şekil 3. 45. Ölçüler: 178-189.....	79
Şekil 3. 46. Ölçüler: 187-194.....	80
Şekil 3. 47. Feuillard, Daily Exercises, 32 numaralı çalışma ve varyasyonları.....	81
Şekil 3. 48. Ölçüler: 1-11, Perenyi'nin arşe bağları.....	82
Şekil 3. 49. Ölçüler: 1-11, Valencia'nın arşe bağları.....	82
Şekil 3. 50. Ölçüler: 1-11, Maisky'nin arşe bağları.....	83
Şekil 3. 51. Ölçüler: 1-11, Jeong'in arşe bağları.....	83
Şekil 3. 52. Ölçüler: 12-19, Jantzen'in arşe bağları.....	84
Şekil 3. 53. Ölçüler: 12-19, Canon-Valencia'nın arşe bağları.....	84
Şekil 3. 54. Ölçüler: 12-19, Jeong'in arşe bağları.....	84
Şekil 3. 55. Ölçüler: 27-29.....	85
Şekil 3. 56. Ölçüler: 34-38.....	85
Şekil 3. 57. Ölçüler: 67-71, Perenyi'nin arşe bağları.....	86
Şekil 3. 58. Ölçüler: 67-71, Jeong'in arşe bağları.....	86
Şekil 3. 59. Ölçüler: 67-71, Jantzen'in arşe bağları (arpeggione).....	86
Şekil 3. 60. Ölçüler: 1-8, Jantzen'in arşe bağları (arpeggione).....	87
Şekil 3. 61. Ölçüler: 1-8, Jeong'in arşe bağları.....	88

Şekil 3. 62. Ölçüler: 1-8, Maisky'nin arşe bağları.....	88
Şekil 3. 63. Ölçüler: 53-59, Canon-Valencia ve Horn'un arşe bağları.....	89
Şekil 3. 64. Ölçüler: 53-59, Maisky ve Jantzen'in arşe bağları.....	89
Şekil 3. 65. Ölçüler: 61-64, Maisky'nin arşe bağları.....	90
Şekil 3. 66. Ölçüler: 69-75.....	90
Şekil 3. 67. Ölçüler: 401-408.....	91
Şekil 3. 68. Allegretto bölümüne ait arpej örnekleri (Geiringer, 1979, s. 518)	92
Şekil 3. 69. Gitar ve arpeggione benzerliği için Marin Mersenne, Paris, 1636 yapımı dört telli gitar örneği (eklenecek)	92

.



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. 1. <i>Chu, J., 10. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar f deliklerindeki değişim, Mit News on Campus and around the World (Open Culture, 2015)</i>	8
Görsel 1. 2. <i>Vihuela da arco (Arroyo, 1980, s. 254-255)</i>	10
Görsel 1. 3. <i>Farklı şekillerdeki viol gövde çizimleri (Hoffmann, 2018)</i>	11
Görsel 1. 4. <i>On sekizinci yüzyıl ortalarında Fransız Pardessus de viol (Herzog, 2000, s. 14)</i>	12
Görsel 1. 5. <i>Richard Stoelzer, viola d'amore, Mario Blodeck, viola da gamba (Hoffmann, 2018, s. 956)</i>	16
Görsel 1. 6. <i>On yedinci yüzyılda Christopher Simpson tarafından viola da gamba gelişimi, solda 1650, sağda 1500 tarihli çizim (Wooldfield, 1984, s. 79)</i>	17
Görsel 1. 7. <i>Barytone, Viola Di Bordone, Viola Di Fagotto, Paradon Viol (Pamplin, 2000, s. 230-231)</i>	18
Görsel 1. 8. <i>Bass violer (Hoffmann, 2018, s. 966)</i>	19
Görsel 1. 9. <i>16. ve 17. yüzyıla ait varlığı net anlaşılmayan duvar resmi, violoncello da spalla, viola da spalla (violoncello piccolo), viola pomposa (Badiarov, 2007, s. 140)</i>	20
Görsel 1. 10. <i>Arpeggione telleri (mi, la, re, sol, si, mi)</i>	21
Görsel 1. 11. <i>Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenen Johann Georg Staufer 1831 yapımı Arpeggione, https://www.jstor.org/stable/community.18720385, erişim tarihi: 01.01.2023</i>	24
Görsel 2. 1. <i>Schubert'in Paris'teki Bibliotheque Nationale'de sergilenen orijinal notanın ilk sayfası (Geiringer, 1979, s. 514)</i>	41
Görsel 2. 2. <i>Sonat Allegrosu Formu, http://www1.lasalle.edu/~reese/sonata_form.pdf, erişim tarihi: 12.02.2022</i>	44

GİRİŞ

Schubert'in doğduğu ve büyüdüğü Viyana (Avusturya'nın baş kenti, resmi ismiyle Avusturya Cumhuriyeti) kültürel mirasıyla tarih boyunca Avrupa'nın en zengin kültürel birikimine sahip şehirlerinden birisi olmuş; sanatın, farklı disiplinlerinin ve müziğin başkenti olarak ulusal kültürünün yerini sağlamlaştırmıştır. Bu noktada I. Viyana Müzik Okulu ve devamında II. Viyana Müzik Okulunun Klasik Müzik Sanatı'nın gelişimine etkisi büyüktür. Avrupa müziği Viyana okulu sayesinde ivme kazanmış, nitelik bakımından gelişmiştir.

Bu yaratıcı gücün tarihsel çekirdeği, 18. yüzyılın eşsiz ve dahi müzik yeteneklerinin toplamında belirlenir ve "Viyana Klasikleri" kavramını oluşturur. Viyana Klasikleri olağanüstü bir şey yaratmayı başarmışlardır: Müziği en uç sınırına dek insanlaştırmayı ve tinselleştirmeyi. Kültür tarihçileri, Viyana'nın bu altın çağını, Atina'nın Perikles çağı ile kıyaslarlar. 1780 ile 1827 arasındaki bu dönemde, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven "Viyana Klasik Müzik Okulu"nu oluşturmuşlar, Johann Strauss ve Lanner de bu müziğe Avusturya neşesini katarak valsler bestelemişlerdir (Pamir, 2000, s. 11).

Ülkenin dış ülkelerin baskısı altında olduğu 18. yüzyılda insanların sanata olan ihtiyaçları artmış İtalya'da doğarak Avrupa'ya yayılan müzik sanatında "yeni tını" belirmiştir.

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), Joseph Haydn (1732-1809), Antonio Salieri (1750-1825), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827) ile II. Viyana Müzik Okulu ekolü bestecilerinden Anton Webern (1883-1945), Johann Baptist Strauss (1825-1899), Arnold Schönberg (1874-1951) ve Alban Berg (1885-1935) gibi farklı dönemlerden besteciler Viyana'nın müzik sanatında bugünkü yerini kazanmasına katkı sağlamışlardır. Sanat eserleri oluşurken sadece içinde bulunduğu kültür değil, başka kültürel yapıların da payı vardır. Bu sebeple, sanat her zaman aynı ve her yerde ortak dilini korumuş ve sınır aşıcı özelliğiyle var olmuştur. Bu isimlerden bazılarının kendisine, bazılarına ise kendisi ilham kaynağı olan Schubert dönemin siyasi ve toplumsal öğelerinden beslenmiştir. Yakından alakalı olduğu edebiyat, felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerden oluşan çevresinin de etkisiyle Viyana müzik sanatının özgün dokusuna lied, senfoni, sonat ve oda müziği gibi farklı türdeki eserleriyle katkıda bulunmuştur.

Yöntem

Bilimsel çalışmalarda araştırma, sorun olarak kabul edilen fikre bilimsel değerler taşıyacak şekilde mantıklı cevaplar aranması durumudur. Metodolojisi iyi kurgulanmış bir çalışma konu hakkındaki diğer araştırmacılara da iyi kılavuzluk edecektir. Nitel veri toplama yöntemleriyle gerçekleştirilen bu tez çalışması sayısal olmayan, nitelik bakımından ele alınan çalışmaların bir sonucu durumundadır. Konu hakkındaki literatür, görsel ve işitsel kaynaklar incelenmiş, metin analizi yöntemiyle ilgili literatür analiz edilmiştir. Elde edilen objektif veriler bulgular bölümünde verilmiştir.

Nitel araştırmanın herkes tarafından kabul edilen bir tanımını yapmak güçtür. Nitekim nitel araştırma literatüründe birçok yazar böyle bir tanım yapmaktan kaçınır. Bunun nedeni ise ‘nitel araştırma’ kavramının bir şemsiye kavram olarak kullanılmasından ve bu şemsiye altında yer alabilecek birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. ‘Etnografi’, ‘antropoloji’, ‘durumsal araştırma’, ‘yorumlayıcı araştırma’, ‘aksiyon araştırması’, ‘doğal araştırma’, ‘tanımlayıcı araştırma’, ‘teori geliştirme’, ‘içerik analizi’ bu kavramlardan sadece birkaç tanesidir. Tüm bu kavramlar araştırma deseni ve analiz teknikleri açılarından birbirlerine benzer yapılara sahip olduğu için, ‘nitel araştırma’ bu kavramları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilebilir (Yıldırım, 1999, s. 9).

Kuramsal (teorik) araştırma için örnek oluşturabilecek bu çalışma, daha önce alanda yapılan teknik ve teorik çalışmaları referans alarak gerçekleştirilmiştir. “Teorik araştırmalar kavramları ve teorileri değerlendirir. Böylece mevcut bilginin sınırlarını genişletmeye çalışır. Gerçek dünyayla ilgili mevcut teorilerin reddedilmesine veya desteklenmesine yardımcı olurlar” (Adams, Khan, Raeside ve White, 2007, s. 26). Bu aşamada nitel araştırma yöntemlerinde sıklıkla kullanılan gözlem ve analiz yöntemleri araştırmaya yardımcı olmaktadır. Araştırmanın sanatta yeterlik eğitim sürecinin tez dönemiyle birlikte eserin icrası ve teorik çalışmasının birlikte yürütüldüğü yaklaşık iki yıllık süreyi kapsamayan süreçte bu metot ve yaklaşımlarla hareket edilmiştir. Ayrıca nitel araştırma yöntemlerine ek olarak kişisel çalışma sürecinde edinilen tecrübeler de eserle ilgili çalışma önerileri bölümünde paylaşılmıştır.

Bu çalışmanın ön hazırlık aşamasında nitel araştırma yönteminin bir parçası olan gözlem yoluyla konuyla ilgili literatüre ait Türkçe ve yabancı kaynaklar, çeviri kitaplar, makaleler, müzik sözlükleri, konu hakkındaki tezler ve *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı* adlı esere ait Edition Peters, Edition Ludwig Streicher, Breitkopf & Härtel, Barenreiter

(viyola ve piyano için) gibi farklı edisyonlardaki nota örnekleri incelenmiştir. Konu hakkında Veikko Marjamäki'ye ait *Franz Schubert's Arpeggione Sonate* başlıklı tez, açık erişimli Cambridge kütüphanesinde ilgili literatüre ait veriler, *Oxford Music Dictionary*, *Cambridge A Dictionary of Musicians* adlı müzik terimleri yanında tarihsel bilgiyi geniş kapsamlı ele alan müzik sözlüğü, açık erişimli JSTOR bünyesindeki makaleler, kitap bölümleri, editöre mektuplar, görsel ve yazılı veriler özellikle taranmıştır. Ayrıca eser hakkındaki farklı düzenlemelerin incelenerek, teknik ve müzikal fikirlerin kıyaslandığı bir tez çalışması olan, Orhan Mert Keser'in "Franz Schubert ve D. 821 Arpeggione Sonat'ın İncelenmesi" adlı Sanatta Yeterlik tezi incelenmiştir. Bu çalışma eser hakkındaki farklı düzenlemeler üzerinde özellikle durduğundan benim çalışmamdan farklıdır. Ancak yaylı enstrümanlardaki müzikal yaklaşım benzer olduğundan bu çalışma için de yol gösterici olmuştur.

Sonatin notasına ait edisyonlar viyolonsel sanatçısı Orfeo Mandozzi'nin gitar ve viyolonsel için düzenlediği A versiyonu başlığıyla 30.10.2016/Viyana tarihli Urtext Editions notası, Mandozzi'nin 18.11.2012/Winterthur-Zürich tarihli B versiyonlu Urtext Editions notası, Bernard Günther düzenlemeli Edition Peters notası, kendisi de viyolonsel sanatçısı olan Gaspar Cassado'nun 1958'de konçerto olarak aranje ettiği haliyle Schott Music Mainz imzalı notası ve piyanist ve besteci Ignaz Brüll'ün editörlüğünü yaptığı Breitkopf & Härtel'dir. Literatür taraması yapılarak kaynaklardan elde edilen veriler titizlikle incelenerek eser hakkında önemli ve yönlendirici bölümler belirlenmiştir. Diğer yandan Arpeggione enstrümanının tarihsel gelişimi incelenmiş, Schubert'in *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nın form ve teknik analizi yapılarak tarihsel süreçte yazılmış kaynaklar, varılan sonuçlar paralelinde belirtilmiştir. Eserin form analizi üzerinden eserdeki bölmeler, cümlelelere ayrılarak aktarılacak istenen veriler somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Kronolojik düzende derlenen sonuçlar Viyana'daki kültür-sanatın gelişimi ekseninde Schubert'in müzik stili üzerine saptamalar yapmaktadır. Bu veriler üzerine arpeggione enstrümanının fiziksel gelişimi ile *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı* detaylı incelenmiştir. Buradaki amaç, icra öncesi yapılacak ön çalışma sayesinde icracının eseri daha iyi anlamasını sağlamak, icracıya kolaylaştırıcı teknik ve müzikal önerler sunmaktır. Eser tarafımda viyolonselde icra edildiğinden veriler viyolonselin fiziki yapısı için geçerlidir. Çalışmanın nihai amacı olan *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nın form analizi üzerinden eser için elde edinilen teorik bilgilerin, teknik önerilerle sunulmasıdır. Bu

eserin teknik çalışma aşamasında Feulliard Daily Exercises metodundan seçilecek herhangi sağ ya da sol el için çalışma uygun olabileceksen, özellikle arşe planlaması için 32 numaralı egzersiz varyasyonlarıyla beraber çalışılabilir. Yine Otakar Sevcik'in arşe için egzersizlerinin olduğu metodu (School of Bowing Technique for Cello), arşe hakimiyeti için fayda sağlayabilecek metodlardandır. Eserin genelinde müzikal yapılarda 'cümleleme' özellikle önem arz ettiğinden doygun ve yumuşak bir ton için kontrollü ve planlı arşe çalışmaları için nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem, vaka inceleme gibi tekniklerden faydalanılarak eserin çeşitli kayıtları incelenmiştir.

Sonuçta eser, gözlem, görüşmeler ve belge analizleriyle, bilimsel açıdan güvenilirliği kabul görmüş metotlarla ele alınmış, eserle ilgili kolaylaştırıcı viyolonsel üzerinde teknik ve müzikal önerilerde bulunulmuştur.

Problem

Literatürde Schubert'in D. 821, la minör tonalitesindeki *Arpeggione ve Pianoforte sonatı* hakkında müzik sanatının tarihsel gelişimi ekseninde ele alınmış, eserin form analizi ile eser hakkında viyolonsel için teknik önerilerin yer aldığı bir çalışma mevcut mudur? Kısa ömürlü bir enstrüman olan arpeggione ile aynı ismi taşıyan *Arpeggione ve Pianoforte sonatı* günümüzde oda müziği ve viyolonsel repertuvarında önemli yere sahiptir. Buna rağmen bu enstrüman hakkındaki yazılı kaynaklar ve işitsel kaynakların sınırlılığı sebebiyle edinilen tarihi bilgi de oldukça kısıtlıdır. Dolayısıyla icracılar bu konuda hala yeterli teknik ve müzikal bilgiye sahip değillerdir. Bu konuda literatürde organoloji, teori ve müzikal öneriler anlamında büyük bir eksik vardır. Bu çalışma enstrümanın varlığını devam ettirmek ve çalım stili hakkında müzisyenlere fikir vermesi açısından incelenmeye değerdir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; bir müzik eserini çalışmaya başlamadan önce sahip olmamız gereken bakışı oluşturmak için izlememiz gereken yollara katkıda bulunmaktır. Çalışmada Schubert'in müzik sanatına katkıları ile *Arpeggione*' deki müzikal fikirler analiz edilmiştir. Eseri çalışmaya başlamadan önce ve çalışırken dikkat edilecek noktalar ile kolaylaştırıcı öneriler nelerdir sorularına cevap aranacaktır. Bir diğer amaç *Arpeggione*'nin form ve armonik analizi üzerine soruların cevaplarını ararken kişide eş zamanlı bakış açısı geliştirmeye çalışmaktır.

Müzik eğitimi alanında her daldan icracı veya müzik eğitmenine konuyla ilgili kılavuzluk etmesi amacıyla hazırlanan çalışmada, genelden özele izlenen yol haritası ile müziğin evrilerek enstrüman gelişimini nasıl yönlendirdiği incelenirken müzik literatürüne olan dolaylı kazanımlar da betimlenmeye çalışılacaktır.

Bu amaçlar doğrultusunda bu çalışmada şu sorulara cevaplar aranacaktır.

1. Arpeggione enstrümanı tarihsel süreçte mevcut durumuna gelene kadar yaylı çalgılar ailesinde enstrüman gelişimi nasıldı?
2. Arpeggione enstrümanı hangi tarihte ve hangi çalgı yapımcısı tarafından yapıldı?
3. Enstrümanın icat edildiği dönem Viyana'daki sanat ortamı nasıldı?
4. *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nın bestecisi Schubert kimdir?
5. *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nın tarihçesi hakkında neler bilmek gerekir?
6. *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nın formu nasıldır?
7. *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*'nı çalışmak isteyenlere verilebilecek viyolonsel tekniği hakkındaki ve müzikal öneriler nelerdir?
8. Bir eseri çalışmaya başlamadan önce, ilk okumada geliştirilecek gereken bakış açısı nedir?

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada ele alınacak problem başlıkları eser hakkında çok yönlü bakış açısı sağlayarak eseri çalışmak isteyenlere kılavuz niteliğinde olabileceğinden önemlidir. Arpeggione enstrümanı sınırlı ömrü dolayısıyla literatürde hakkındaki bilgi oldukça sınırlıdır. Literatüre arpeggione hakkında bir kaynak daha eklenmiş olması, icracıların eseri dah iyi tanınmasını ve bir öncekinden edindiği bilgilerle eseri daha iyi yorumlayabilmesine imkân tanımaktadır. Bu sayede müzik okullarının müfredatlarında daha fazla yer alan eserlerden olabilecektir. (eklenecek) Ayrıca bu tez çalışmasında elde edilen organolojik verilen üzerine, araştırmacılar tarafından yeni ve özgün bilgiler eklenebilir. Bu konuda literatürdeki çeşitlilik arttırılabilir. Yeni çalışmalarda daha detaylı müzikal unsurlara değinme, enstrümanın fiziksel yapısını inceleme, çalım şekliyle ilgili yeni öneriler konusunda da ufuk açıcı düşünülebilir.

Varsayımlar

Takip edilen yol, yöntem ve verilerin amacına uygun olduğu varsayılmaktadır. Elde edilen verilerin akademik literatürde güvenilir kaynaklar oldukları düşünülme güvenilirlik açısından sorun olmadığı düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

1. Kısa ömürlü bir enstrüman olan Arpeggione hakkında ulaşılabilecek kaynak çeşitliliği, bu enstrüman hakkındaki çalışmaların azlığı sebebiyle erişilebilirlik açısından sınırlıdır. Nitel araştırma yöntemleriyle (görüşme, gözlem, belge inceleme) gerçekleştirilen bu çalışmada kaynakların erişilebilirliği açısından sınırlılık olması sebebiyle, elde edilen bulgular hipotezleri beraberinde getirmektedir.
2. Arpeggione enstrümanının kısa süre ömürlü olması, bu enstrüman için yazılan eserlerin ve edisyonlarının da sınırlılığı getirmektedir.
3. Elde edilen veriler nicelik bakımından kesinlik belirtmediğinden, bu konu çerçevesinde farklı enstrümanlara aranje edilmiş haliyle, *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı* 'nın farklı açılardan incelenmesi literatür açısından sınırlılıkları azaltabilir.
4. Literatürdeki bilgiler farklı dillerdeki yazılı kaynaklarda yazan müzikologların aktardıklarıyla sınırlıdır.
5. Konu hakkında türkçe dilde yapılmış çalışma oldukça sınırlıdır.
6. Bu çalışma sanatta yeterlik tez süresi ile sınırlıdır.
7. Bu tez çalışması Oxford ve Cambridge gibi güvenilir, indeksleriyle bilimsel alanda yüksek dergilerin oluşturduğu kütüphanelerin literatürleriyle onanmıştır. Bu şekilde mevcut sınırlılık aşmaya çalışılmıştır.
8. Bu çalışmada paylaşılan teknik ve müzikal öneriler, tarafımda çalışılan Edition Breitkopf edisyonuyla sınırlıdır. Farklı edisyon ve düzenlemeler ele alınmamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

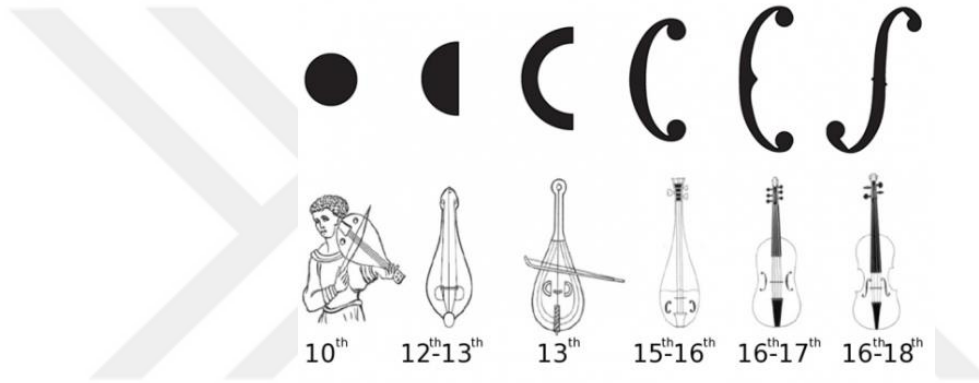
1. ARPEGGIONE’NİN DOĞUŞUNA KADAR GEÇEN TARİHSEL SÜREÇTE YAYLI ÇALGILARIN GELİŞİMİ VE JOHANN GEORG STAUFFER

1. Yaylı Çalgıların Doğuşu

“Müzikologlar günümüz modernize enstrümanlarının kökenlerini Asya topraklarına dayandırmaktadırlar” (Sachs, 1965, s. 25). Organolojik betimlemeleri literatürde de yer bulmuş Sachs’a göre enstrümanlar doğduğu bölge, fiziki yapı ve teknik açıdan gruplandırılmalıdır. Idiophones, aerophones, chordophones, membranaphones müzik bilimci Sachs ve Erich Moritz von Hornbostel’in Hornbostel–Sachs (Sachs–Hornbostel) adındaki “Müzik Enstrümanları Gruplandırma” başlıklı sistemleridir. Etnomüzikolog ve organolojistlerin çalgı gruplandırmaları için referans aldıkları bu sisteme göre modernize olmuş yaylı çalgılar, lutlar ve arpeggione chordophones grubunda yer almaktadır. Chordophones grubu çalgılar, telin titreşimiyle sesin elde edilmesi prensibine dayanan kanun, lir, arp, lut gibi yaylı ve geniş gövdeli türdeki çalgıları kapsar. Bu çalışmada adı geçen, dünyanın farklı coğrafyalarında benzer özellikler taşıyan yaylı çalgılar da chordophones grubu çalgılardır. Literatürde chordophones türü çalgılara ait organolojik kaynaklar sınırlıdır. Buna ek olarak yaylı çalgı türlerinin de dahil olduğu birçok çalgı türünün zaman içerisinde kaybolarak günümüze haklarında hiçbir bilgi ulaşmamış olabileceği de müzik bilimcilerin bulguları arasındadır. Tarih boyunca yaşanan savaşlar ve göçler neticesinde, göçlerin getirdiği sosyokültürel ve sosyoekonomik değişimlerle coğrafyalar arası yayılan enstrümanlar kronolojik olarak farklı kültürlerde farklı isimlerle karşımıza çıkabilmektedir. Bu durum çalgı gruplandırmasında karışıklığa sebebiyet vererek kronolojik sıralamada belirsizlik yaratabilmektedir.

Yaylı çalgılar ailesi enstrümanları da diğer enstrümanlar gibi boyut, tını, ses rengi bakımından tarih boyunca sürekli değişime uğrayarak gelişen teknolojiyle boyut, şekil ve materyalleri de değişmiştir. Yaylı çalgıların lut türleriyle yolları tarihsel süreçte kesişir. Örneğin kemanın atalarında Orta Çağ kemani, rebec, lira da braccio bulunmaktadır. Bu enstrümanlar kısa tarih aralıklarıyla farklı kültürlerde farklı şekillere bürünmüşlerdir. “On altıncı yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında telli enstrümanların yaygın olarak kullanıldığı ve tartışmasız en yaygın enstrümanlar olduğu açıktır” (Ledbetter, 1987, s. 7). Keman evrimsel sürecinde 1520’lerde üç telliyken 1550’lere doğru en ince tel olan mi teli de eklenerek dört telli günümüz halini almaya başlamıştır. Bu değişim

süreci Kremonalı yapımcıların elinde 1520’lerden 1600’lerin ortalarına kadar sürmüştür. İtalyan yapımcılar modernize olmuş yaylı çalgılar ailesinin standart ölçülerini belirlemede önemli rol oynarken, Amati ailesi de enstrümanların temel oranlarını belirlemede büyük yer tutmaktadır. Amati ile 1500’lerde başlayan süreç 1600’lerde Stradivari ile devam etmiştir. Enstrüman yayının modernleşme süreci ise François Tourte (1747-1835) tarafından 1700’lerden 1800’lere uzanan yaklaşık bir asırlık süreci kapsamaktadır. Bu gelişim enstrümanların oranlanmasında kalıcı bir son olmamakla birlikte 19. yüzyıldan günümüze kadar enstrüman yapımcıları enstrümanlar üzerinde köprü yüksekliği, tuşe oranlaması, arşede çeşitli ağırlık denemeleri gibi ses kalitesini olumlu yönde etkileyecek çalışmalarına devam etmişlerdir.



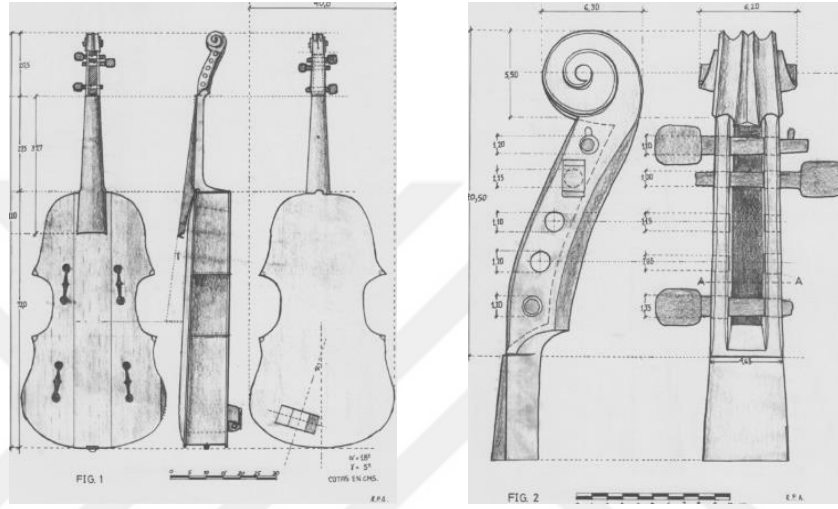
Görsel 1. 1. Chu, J., 10. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar f deliklerindeki değişim, *Mit News on Campus and around the World* (Open Culture, 2015)

“Avrupa çalgıları olarak bildiğimiz çalgıların gelişmemiş hallerini Asya ülkelerinde de gördüğümüz için çıkış noktalarını Asya olarak düşünebiliriz” (Sachs, 1965, s. 243). Onuncu yüzyıldan 18. yüzyıla kadar enstrüman yaylı enstrümanların evrimi incelendiğinde ikonografik kaynaklarda gövde yapılarının, ses deliklerinin ve tuşe boyların değiştiği görülmektedir. Onuncu yüzyıl civarı ses deliklerinin *rosette* adı verilen ön tabla üzerine işlenmiş yuvarlak, çeşitli boy ve motiflerden oluşan süslemeler oldukları görülürken, 12. ve 13. yüzyıllarda yarım ay halini almaya başlamışlardır. Enstrümanlardaki bütünsel gelişim paralelinde gelişimini sürdüren ses delikleri de 13. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar yarım ay formundan günümüz modernize olmuş enstrümanlardaki *f* deliği formuna ulaşmıştır. Aynı şekilde tellerde de bağırsak tel yerine çelik sarmalı tel kullanılmaya başlanmıştır. Bağırsak teller homojen tını ve acelite pasajlar için daha elverişli ancak yumuşak oldukları için dayanıksızlardır. Bu tellere uygun basınçta arşe kılları da modern yaya göre daha gevşek yapıda olup dirence karşı dayanıksızlardır. Modern arşeye göre kısa ömürlüdür.

Arpeggione'nin gelişim sürecinde telli ve yaylı enstrümanlar Avrupa'da birlikte gelişmiştir. “Örneğin 13. yüzyılda İspanya topraklarında *guitarra morisca* (Mağrip gitarı) ve *guitarra latina* (Latin gitarı) popülerleşmiştir” (Tyler ve Sparks, 2007, s. 37). Bu türler arpeggione ve günümüz gitarının da atalarıdır. Özellikle perdeli tuşesi, uzun sapı ve gitar formundaki gövdesiyle *guitarra latina*, arpeggione ve modernleşmiş klasik gitara benzemektedir.

Orta Çağ Avrupa'sında din ve kilise, halkın günlük yaşantısına hükmediyordu. Kilise insanların gündelik yaşantılarında önemli yer tutuyordu. Müzik dini ritüellerde ibadetin ve kutlamaların önemli parçasıydı. Başlarda din dışında unsurların dahil edilmediği müzik sanatına zamanla savaşlar, göçler ve kahramanlıklar gibi din dışı konular da dahil olmuştur. Din dışı unsurların müziğe konu edilmesiyle zaman içerisinde insanların müzik sanatından beklentileri de yön değiştirmiş böylece müziğin dünya üzerinde ulaştığı kitle de genişlemiştir. “On dördüncü yüzyılda Avrupa'da Eski Sanat'a (Ars Antiqua) tepki olarak doğan Yeni Sanat (Ars Nova, Art Nouveau) akımının başlangıcı Fransız besteci Philippe de Vitry'in teori kitaplarında (1322) ifade edilmiştir” (Feridunoğlu, 2005, s. 13). Yeni Sanat'ın gelişmesiyle müzik sanatı da paralel gelişim göstermiştir. Enstrümanlardaki fiziki ve tınısal ivme de bu akımla yukarı yönlü olmuştur. On üçüncü ve 15. yüzyıllar arasında Avrupa'da dolaşan gezgin müzisyenler gittikleri yerlerde hem müzik tarzları hem de müzik aletleriyle bulundukları bölgede kültürleşmeyi sağlamışlardır. Gezgin müzisyenler bu geziler sırasında adına “vielle” (fidel, viuola) adı verilen enstrümanlarla bir giriş müziği ardından reçitatif biçimde şiirlerini okuyarak farklı kültürlerle ait müzisyenlere eşlik etmişlerdir. Vielle, günümüz kemanının ilkel halidir. Bağırsaktan yapılmış üç ya da beş telli formda türeyen vielleler kemana göre daha derin bir gövde yapısına sahiptir. Vielleler 9. yüzyıl itibarıyla Bizans lyra'sı olarak belirip gelişimini 16. yüzyılın sonlarına kadar sürdürmüştür. En yaygın halleriyle erken dönem Fransız vielleleri, İtalyan lira da braccio'suna göre daha oval, *f* delikleri daha farklı formda ve yan kıvrımları daha az belirgindir. Lira da braccio (lyra de bracio) Rönesans döneminde Avrupa'da popülerleşmiştir. Belirgin olarak 15. yüzyılda gelişen lira da braccio 16. yüzyıl boyunca İtalyan ozanlarının eserlerini reçitatif biçimde sergilerken eşlik için kullandıkları yaylı enstrüman olmuştur. Müzikte farklılık arayışı paralelinde müzik sanatını ustalık seviyesine taşıyan müzisyenlerin daha iyi ve güzel ses arayışlarını devam ettirmeleri sonucu yeni enstrümanlar da türeyerek yayılmaya devam etmiştir. Bu arayışlarla seyahatlerini arttıran müzisyenler sayesinde 15. yüzyılın sonlarına doğru lut

gibi akortlanan, *vihuela* (İspanyol çalgısı) gelişmiştir. Vihuela İtalyanca'da viola, Fransızca'da viole, İngilizce'de viol olarak adlandırılır. Vihuela görüntüsüyle günümüz modernize gitarını anımsatırken İtalya'daki lut repertuvarının da uyarlandığı bir enstrüman olarak yaygınlaşmıştır. İspanya'da beliren yaylı formu vihuela de arco adıyla İtalya'da geliştirilmiş ve yaygınlaşmıştır. On beşinci yüzyıl ortaları itibariyle yaylı formu İtalyan yapımcılar için gambalar üzerinde fiziki örnek teşkil etmiş ve usta yapımcıların elinde örnek birer prototip malzemesi oluşturmuşlardır.



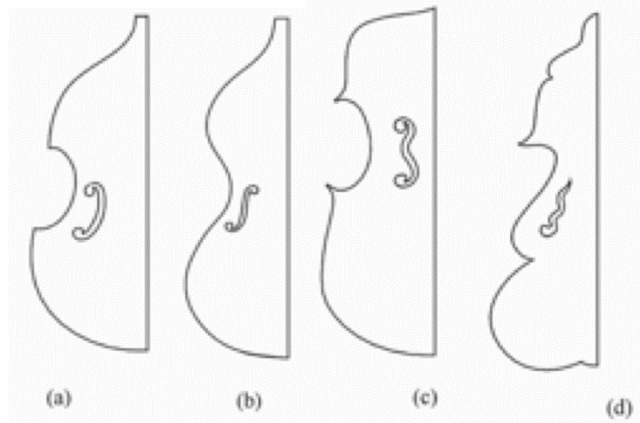
Görsel 1. 2. Vihuela da arco (Arroyo, 1980, s. 254-255)

Lutlar violerle ilişkilendirilirler. Enstrümanlar tarihsel ya da fiziki olarak net bir ayrıma varılmadan benzerlikler gösterek gelişmiş tarih boyunca çeşitliliğe uğramışlardır. Lut ya da viol ailesi olarak enstrümanları ayırmak değil de somutlaştırmak için böyle bir tanımlama uygun olabilir. Viol ailesi özellikle 16. yüzyılda keman, viyola, viyolonsel olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Kontrabassın da viol ailesine dahil olması orkestradaki sürekli bas ihtiyacı paralelinde olmuştur. Kremona'lı çalgı yapımcılarının ellerinde gelişen bu İtalyan stil enstrümanlar modernleşme sürecinde lut, rebec ve vielle'in yerini almıştır.

Lut, linguistik açıdan farklı dillere temas etmiş bir kelimedir. Arapça'daki karşılığıyla al' ud orman ya da ağaç anlamını taşır. Lut diğer dillerdeki karşılıklarıyla Farsça'da ud ya da laputa, eski Türkçe'de lauta, Türkçe'de lavta ya da lavut, İspanyolca'da laud, Portekizce'de alaude, eski İtalyanca'da leuto, İtalyanca'da liuto, eski Fransızca'da lueq, Fransızca'da luth, yakın tarihli İngilizce'de lewte, Almanca'da laute, Çek dilinde loutna, Polonyaca'da lutnia, Rusça'da lju'tna, Macarca'da lant ve Hollandaca'da luit anlamlarına gelmekte fakat günümüzde neredeyse tüm dillerde lut olarak oturmuştur. İstisnai olarak şu Slovakça'da plunka, Bulgarca'da kobza, Çekce'de hrebio, Tatarca'da bzura olarak adlandırılmıştır (Jahnel, 2000, s. 26).

Lutlar (lût, luth, lute, lauto, lâvta) kısa ya da uzun boyunlu olarak çeşitlere ayrılırken yüzyıllar içinde farklı coğrafyalarda farklı şekillere bürünerek 16., 17. ve 18. yüzyıllarda fiziksel olarak değişimleri sürmüştür. Lutlar solo ya da orkestradaki kullanımıyla 16. yüzyıl boyunca İtalya'da seküler kesimin dinlemeyi tercih ettiği enstrümanlardan olmuştur.

“16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında yaylı ve klavyeli çalgıların yaygın olarak kullanıldığı ve tartışmasız en çok tercih edilen enstrümanlar olduğu açıktır” (Ledbetter, 1987, s. 7). “17. yüzyılın başlarında İtalya’da tek bir melodik yapıya eşlik etmek için monody'nin gelişmesi, bas hatlarını güçlendirmek için enstrümanların tuşe boylarının büyümesiyle theorbo, chitarrone veya archlute olarak tanımlanan lut türevi enstrümanlar ortaya çıkmıştır” (Cummings, 2011, s. 275). Bu enstrümanların geneli reçitatiflere eşlik için geliştirilmiş çoğunlukla perdeli; ut, gamba ve gitar karışımı çalgılardır. Bu enstrümanlar o dönem tiyatrolarda ve kiliselerde popülerleşirken artan müzik okulu sayısı ile özellikle de Fransa'da küçük ve samimi alanlarda solo kullanımlarıyla öne çıkmışlardır. Lut geçirdiği coğrafi ve kültürel değişimlerle halen 19. yüzyıldaki formuyla ud (al-’üd) olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 1. 3. Farklı şekillerdeki viol gövde çizimleri (Hoffmann, 2018, s. 993)

Çok sesli müziğin gelişmeye başladığı 15. ve 16. yüzyıllarda vokal müziği ön plandadır. On altıncı yüzyılda müzikte çok seslilik arayışıyla gelişimi devam etmiştir. Vokal müziğin ön plana çıkmasıyla vokale eşlik etmek amacıyla geniş enstrümanlardaki ses aralıkları genişletilmiştir. Destek sazı olarak kullanılan viol ailesi de gelişmiştir. Farklı boy ve tınıdaki violerle günümüzde standart yapıya ulaşmış modern çalgıların

temelleri de böylece atılmıştır. Viol ailesiyle ilgili 17. ve 18. yüzyılı kapsayan araştırmalar sayesinde violer daha görünür hale gelmiştir. Ayrıca 17. yüzyılda lute (lavta), klavsen ve bas violün aralıklarının aşağıya doğru genişlerken 18. yüzyıla doğru flüt, obua, keman gibi solo repertuarı geniş enstrümanların ses aralıkları yukarıya doğru genişlemesi de yine enstrümanlardaki gelişimi gösterir.

Fransız bir enstrüman olan küçük viol adıyla da bilinen küçük ve tiz sese sahip pardessus violer de bu hareketliliğe dahil enstrümanlardan olmuştur.

Pardessus de violer zarif sesiyle Fransız saray hanımları arasında ünlenmiş fakat musette, hurdy gurdy, appalachian dulcimer (kanun ailesinin üç veya dört telli çalgısı) gibi yeni enstrümanların geliştirilmesiyle kısa süre içinde kaybolmuştur. On sekizinci yüzyıl sonlarına kadar popüleritesini sürdüren pardessus de violer fiziki yapıları gereği solo müzikler için uygun olmamalarından ötürü kısa ömürlü olmuşlardır (Cyr, 2012, s. 57).



Görsel 1. 4. 18. yüzyıl ortalarında Fransız Pardessus de viol, (Herzog, 2000, s. 14)

İtalya’da gelişen viola bastarda ses genişliği, polifoniye elverişli tuşesi, bas eşliğinde kontrpuana uygun tel dizilimiyle 16. ve 17. yüzyıl başlarında Viola da gamba için yazılan İtalyan solo repertuar müziklerinin çoğunu repertuarına almıştır. On altı ve 17. yüzyıl bestecileri viola bastarda için çeşitli eserler yazıp, farklı partisyonlara eklemişlerdir. “Bastarda’nın varlığına dair en erken kanıtlar Girolamo Dalla Casa’nın II Vero Modo di Diminuir (1584) operasında kullanıldığı II. libretto’sudur” (Morton, 2015, s. 4).

Viola kelimesi tarihsel olarak birçok farklı yaylı enstrümanı ön ek olarak tarifleyebilir.

Viola Bastarda İtalya’da 1580-1630 yılları arasında bas partisi için solo repertuvara sahip bir enstrüman olarak ortaya çıkmıştır. Bas tel üzerinde orijinal partisini korurken, süsleme, melodi ekleme ve kontrpuantal eklemelere de olanak sağladığı için solo eserlerde öne çıkmıştır. Bastarda çalım tekniği itibarıyla sadece violerin repertuarı değil org, lut ve arp repertuvarlarını da bünyesine dahil etmekteydi. Tel yapısı sayesindeki acelite imkanı ve

üç buçuk oktavlık ses aralığı onu violer arasında popülerleştirmiştir. Günümüze 39 tane viola bastarda bestesi ulaşmıştır. Varlığı itibariyle 50 yıl boyunca teknik açıdan gelişen bastarda, sürekli basın desteğinde 16. yüzyılın kontrpuanlı yeni stili (Stile antico, Prima pratica), 1603 yılında Giovanni Artusi'nin *Seconda Parte dell'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* kitabında bahsi geçen modernist stili (seconda pratica, stile moderno) de bünyesinde toplamış, popülerliğini sürdürmüştür (Robinson, 2014, s. 1).

On dördüncü yüzyılda İtalya'da ortaya çıkmış bir tür olan madrigal (çok sesli vokal müziği) türüyle özdeşleşen bastardalar özellikle bu türe eşlik için kullanılmışlardır. Altı teli olan bastardalar, viola da gamba ailesinin bir üyesidir ancak bu iddiayı güçlendirecek ya da çürütecek çok az kaynak vardır'' (Morton, 2015, s. 16). Bastarda için yazılan partilerin çoğunluğu bariton ya da bas oktav içindir. Besteci yönüyle bilinen Claudio Monteverdi (1567-1643) aynı zamanda iyi derece de viola bastarda çalıcısıydı. Enstrüman 17. yüzyıldan sonra uzun yıllar boyunca araştırılmamış ve giderek kaybolmuştur. Viol ailesi tiz ve bas oktavlar arasında dönemler içerisinde çeşitlenerek farklı boylarda bazen solo bazen eşlik amaçlı kullanılmışlardır. Oda müziği eserlerinde, oda orkestralarında bas partisini güçlendirmek için ya da violün oktavına uygun solo eserlerde ve konçertolarda yer almışlardır. Ayrıca 1730'lara kadar ensembleların yanı sıra operalarda da sıklıkla yer almışlardır.

Viollerin üçte birinden fazlası Alman kültürüne aittir. Bin altı yüz ellilerden günümüze içinde Fransız ve İngiliz viollerinin de olduğu yaklaşık 500 tane viol kaydedilmiştir (Hoffmann, 2018: 826). Kaynakların sınırlılığı rakamların kesin telaffuzunu engellemektedir. Almanlar'ın 19. yüzyıla kadar violleri müziklerinde yoğun şekilde kullanmaları viollerin günümüze ulaşmasına olanak sağlamıştır. Bu viollerin neredeyse 100 tanesi Alman çalgı yapımcısı Joachim Tielke (1641–1719) yapımıdır (Hoffmann, 2018, s. 827).

Tablo 1. 1. *Viol ebatları ve isimleri (Segerman, 1995, s. 43)*

Typical string stop		NAMES				
(inch)	(cm)	16th c.	early 17th c.	late 17th c.	18th c.	20th c.
12	30		high treble	high treble	pardessus	pardessus
14	35	sopranino				treble
16	40		treble	treble	treble	alto
18	45		alto (Fr)	alto (Fr)		
20	50	treble				tenor
22	55					small lyra
24	60		tenor	tenor	tenor	large lyra
26	65	contralto	lyra or small bass	small bass	small bass	division
28	70	contralto or tenor	bass	lyra	solo bass (Fr)	consort bass
30	75	tenor	bass	division	large bass (Fr)	
32	80	small bass	large bass	consort bass	small violone (Ge)	violone
40	100	bass or contrabass	double bass or violone	double bass violone (Ge) violone (It)	double bass violone (Ge) contrabass (It)	double bass
50	125	contrabass	contrabass	contrabass (It)	contrabass (It)	

Viollerin ebatları büyüdükçe ses aralıkları bas oktav grubuna kaymaktadır. Omuza dayanarak çalınan küçük ebatlı violer tiz, orta ebatlı violer tenor grubunda, oturarak bacak arasında tutularak icra edilen violer ise bas grubunda yer almaktadır. Bas ve tiz violer aynı dönemde klavsen eşlikli eserlere sıklıkla dahil edilmiş 1680-1730 yılları arasında özellikle bas violerde görülen gelişmeler paralelinde ses aralıkları genişlemiştir. Arpeggione ile gerek görünüm gerekse ses bakımından ilişkilendirebileceğimiz violer özellikle barok dönemde kullanılmış sonraları yerini modern yaylı çalgılara bırakmışlardır. Günümüzde viol kültürünün idolü olarak kabul edilen isim Marin Marais'tir (1656-1728). Solo, oda müziği türlerinde bestelemiş olduğu çok sayıda eseri ile Marais, icracı, eğitmen ve opera şefliği de yapmış, viollerin gelişimine teknik, müzikal dolayısıyla yapısal anlamda da katkıda bulunmuştur.

Tablo 1. 2. Köprü, Sap Uzunluğu, Tuşe Boyu, Tel Boyu, Kuyruk Boyları, Yay Uzunluğu, Boyun ve Gövde Uzunluğu, Gövde Uzunlukları, (Segerman, 1995, s. 44)

	Tenor	Lyra	Division		Consort or Single Bass	Double Bass	Bass Violin
			Talbot	Simpson			
Bridge:							
height	2½	3	3¼	–	3¼	4¼	3¼
breadth at top	3¼	3¼	3¼	3½	4	4¾	3
breadth at bottom	3¼	3¼	3¼	–	4¼	4¾+	3¼
Neck length	11	11¼	15¼	–	14¼	15	10
End of fingerboard to bridge	8	11¼	8¼	–	10¼	–	11¼
String stop	(24)	(28¼)	(27)†	30	(32)	40¼	(24¼)
Bridge to tailpiece	2	3¼	3¼	–	4	–	4
Length of pegbox and scroll	8¼	7¼	8¼	–	9	11	8¼
Tailpiece excess past whole length	–	1¼	–	–	1¼	–	–
Number of frets	7	(7)	7	7	(7)	5	–
Length of bow	28	30	30	27 hair	31	31¼	26
Neck plus body length	(34)	(39¼)	(42¼)	–	(44¼)	(62¼)	(38)
Nut to tailpiece end via bridge	(35)	(42¼)	(41¼)†	–	(48¼)	(62¼)	(38¼)

“Viola d’amore özellikle akşamın sessizliğinde kulağa hoş gelen kendine özgü bir viol türüdür. Fakat ne yazık ki akordu tel yapısından ötürü sıklıkla bozulur” (Danks, 1957, s. 14). Viola d’amore (liebesgeige, violet, viola d’amore, aşk viyolası), biri diğerinin üzerinden geçen iki ayrı tel grubuna sahiptir; üst yedi tel yayın temas ettiği bölümdür. Üst gibi yedi telden oluşan alt teller iyi kalite pirinç tellerden oluşur. Bu teller köprünün ve klavyenin altından, enstrümanın başındaki akort mandallarının normal düzeninin üzerine yerleştirilmiş bir dizi mandala geçerler. Alt teller (*sympathetic strings*) titreşimin etkisiyle rezonans etkisine sahip rezonans telleri olarak da adlandırılan eşlik telleridir. *Sympathetic strings* Avrupa halk enstrümanlarının çoğunda, Hindistan’a özgü telli çalgılarda, Norveç Hardanger fiddle’inde ve İsveç nyckelharpa’sında (isveç arpı) da bulunmaktadır. “İcra edilecek eserin anahtarına bağlı olarak bu teller farklı akort edilebilir. Genellikle besteci tarafından önerilen şekilde teller akort edilir ya da skordatura eklenir. Sistem eşlik tellerinde genellikle la majör ya da re majör arpejleri üzerine duyurulur” (Danks, 1957, s. 14). Bu enstrüman J. S. Bach (1685-1750), G. P. Telemann (1681-1767), A. Vivaldi (1678-1741) ve Haydn’ın eserlerinde sıklıkla yer alarak 18. yüzyılda popülerlik kazanmıştır.



Görsel 1. 5. *Richard Staelzer, viola d'amore, Mario Blodeck, viola da gamba (Hoffmann, 2018, s. 956)*

Violler hakkındaki bilgiler kaynakların sınırlılığı yüzünden kafa karışıklığı yaratabilmektedir. Müzik bilimcisi Ephraim Segerman (1929-bilinmiyor) viol ailesi ve viola da braccio üzerine araştırmalar yapmıştır. Viola da braccio (arm-viol, kol violü) tanımını 1543'te rebec, Rönesans fiddle'i ya da göğüs-omuz arası tutma prensibindeki yaylı enstrümanlar için de kullanılmıştır.

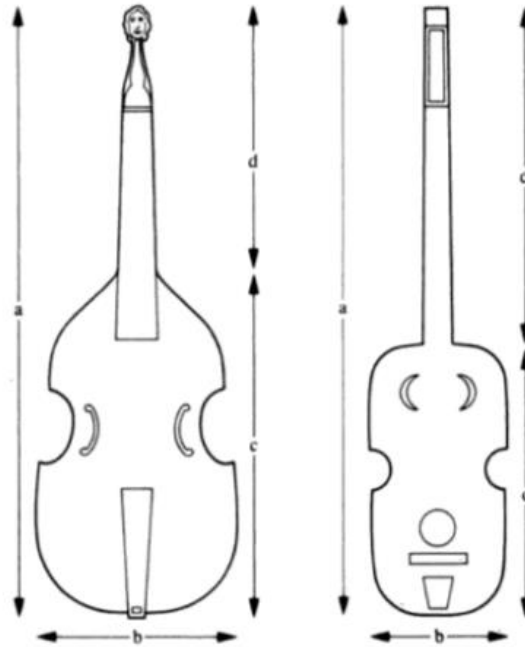
Bu aile parçalarına ayrıldığında, viole da braccio başlarda sahip olduğu perde genişliğiyle en küçük ve tiz viollerden daha kalın sese sahiptir. Bağırsaktan telleri akort değişimine dayanıklıdır. Dört telli küçük, perdeli bir çalgıydı ancak bağırsak tel kullanımı sayesinde yeni bir bas tel daha eklenebilmiştir. Violler 1580'lerden önce saygın, ciddi enstrümanlar olarak görülüyorlardı fakat viola da braccio sadece dans müziklerine eşlik edecek bir enstrümandı (Myers, 1998, s. 246).

Monteverdi'nin (1567-1643) *Orfeo*'sunda, Bach'ın ünlü Brandenburg konçertosunda da braccio kullanılmış olup 16. ve 17. yüzyılda braccio'nun kullanıldığı son eserler da bunlardır.

Viol ailesinin arpeggione'ye daha yakın ses ve ebattaki üyesi viola da gamba bilimsel bakış açısının dışında diğer modern yaylı çalgılar ailesine göre icracıya sağladığı ton yumuşaklığı sebebiyle pasajlarda aceliteyi kolaylaştırmaktadır. Fiziki olarak eğimli omuzlara, derin yan oyuklara, *f* deliklerinden farklı olarak *c* şeklinde ses deliklerine sahip gambalar olup altı tellidir.

İki yüzyıl önce lute ve viola da gamba piyanonun şu anki konumundaydı. Eserlere sürekli bas ve eşlik ihtiyacı için çoğunlukla bu enstrümanlar kullanılmaktaydı. İki asır önce bir müzisyene ikisinin de yakında bu yönlerinin kaybolacağını söyleseydiniz böyle bir kehanete gülerlerdi ve hatta bir asır önce yüzyıl boyunca profesyonel müzisyenler ve bestecilerin bile viola da gamba teriminin ne anlama geldiğini bilmeyeceklerini söyleseydiniz sizin bir paradoksa kapıldığınızı düşünürlerdi (Payne, 1888, s. 89-92).

Diz üzerinde ya da bacak arasında çalınan viol türleri dokuz asırı kapsayan geniş bir zaman dilimine yayılırken viola da gamba'nın (tenor viol) tarihçesi daha yenidir. İspanya kökenli çalgı 15. yüzyıl ortaları viollerin görünürlüğü paralelinde varlığını göstermiş 16. yüzyılda Fransa'da özellikle yaygınlaşmış ve 17. yüzyıl eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Rebap ve rebec, gamba'nın atalarındandır. Akdeniz bölgesine yayılan gambalar özellikle İtalyan solo eserleri, süitler, konçertolar ve oda müziği türlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Oda orkestraları ve oda müziği gruplarında çoğunlukla *basso continuo* partisini üstlenmektedir. Sadece bas değil tiz seslere de sahip olması sebebiyle solo repertuara sahip, barok dönem eserlerinde de sıklıkla kullanılmış bir enstrümandır. Barok dönemdeki görevi sürekli bas olan viola da gamba, tiz partiye eşlik etmesi için düşünülmüş fakat zaman içerisinde müzikte yenilik arayışıyla kontrpuan teknikli müzik yazıları sayesinde virtüöz seviyedeki eserlere de sahip hale gelmiştir.



Görsel 1. 6. On yedinci yüzyılda Christopher Simpson tarafından viola da gamba gelişimi, solda 1650, sağda 1500 tarihli çizim (Wooldfield, 1984, s. 79)

The Baryton (viola di bordone, viola di fagotto, barytone, paradon viol) viola da gamba gibi bacak arasında tutma prensibinde icra edilir. Viola d'amore gibi ahenk

tellerine sahipken bas viol gibi ses rengine sahiptir. Bas viollerden farkı tuşe yanından uzanarak köprü altından geçen ahenk telleridir. Bu tellerin iki görevi bulunur. Birincisi yayın tellere sürmesiyle titreşim sağlayan ahenk telleri rezonans yaratmaktadır. İkinci olarak baş parmak yardımıyla pizzicato tekniğiyle icra sırasında zıt bir ton oluşmaktadır. Altı telden, nadiren yedi telden oluşan enstrümanda *scordatura* kullanımı yaygındır. Viol ailesinin diğer üyelerinden farklı olarak gövde üzerinde dört tane ses deliği ve tuşesinin altına gizlenmiş oymalı ses deliği (*rosette*) bulunmaktadır. “Mevcut kanıtlar barytonun özellikle İngiltere, Almanya ve Avusturya’da aristokratlar, profesyonel müzisyenlerce geliştirilerek 17. yüzyılın başlarından günümüze kadar ulaştığını gösteriyor” (Fruchtman, 1962, s. 2). Eski enstrümanlarla ilgili etimolojik kanıtlar farklı müzik bilimcilerin ağzından farklı görüşler ortaya koymaktadır. Bunun önemli bir sebebi kültürleşme sonucu enstrümanların farklı coğrafyalara yakın zamanlarda taşınmasından kaynaklanır.



Görsel 1. 7. *Barytone, Viola Di Bordone, Viola Di Fagotto, Paradon Viol* (Pamplin, 2000, s. 230-231)

Consort (kralın eşine verilen ünvan) kelimesi etimolojik olarak sözlükteki karşılığıyla farklı anlamlar taşısa da müzikteki anlamının İtalyanca konçerto, Fransızca *concert* kelimesi ve seslerin kombinasyonu-armonisi, Latince’de (*consors*) ortaklık,

kader birliği gibi anlamlar taşımaktadır. Diğer anlamlarıyla eş, eşlik etmek, refakat etmek, ahenk katmak, paylaşmak ve yoldaşlık etmek gibi anlamlar taşır. Consort viol (violone, large viol, double-bass viol, violone de gamba) günümüz kontrabasının atası konumunda orkestralarda sürekli bas partilerini üstlenmiştir. Üzerinde bulunan *f* delikleri, tuşe altına gizlenmiş süslemeli diğer ses deliği (*rosette*), viol ailesinin genel görünümüne sahip vücut yapısı viol ailesi üyelerine oldukça benzer görünümündedir.



Görsel 1. 8. Bass violler (Hoffmann, 2018, s. 966)

Bin beş yüz on altı tarihinde ortaya çıktığı düşünölen violino piccolo (diskantgeige, terzgeige, quartgeige, violino alla francese) barok döneme ait görüntüsüyle kemana benzeyen fakat ölçöleri kemana nazaran daha küçük ebatlara sahip yaylı çalgı olup Bach ile ilişkilendirilmiştir. Bach'ın önlö Brandenburg keman konçertosunun ilk tanındığı enströman violino piccolo'dur. Barok dönemde adından söz ettiren bu enströman sonraları günümüz modern kemanının daha kullanışlı ve ses rengi bakımından tatmin edici olması dolayısıyla kısa ömürlö enströmanlardan olmuştur. Akort sistemi viyolonsel gibi do, sol, re, la ya da si bemol, fa, do, sol seslerine akortlanmıştır.

Viyoladan büyük, viyolonselden küçük fiziki yapısıyla omuza bir bağ yardımıyla tutturularak çalınan violoncello da spalla (violoncello piccolo, viola pomposa) küçük viyolonsel olarak da adlandırılır. Viyolonsel gibi akort edilse de tutuş şekliyle viyola ve viyolonsel arası bir sese sahiptir.

Alman müzikolog Ulrich Druner (1943- bilinmiyor) bu enströmanın tarihçesi hakkındaki kanıtlara Bach'ın eserleri üzerinden ulaşmaya çalışmıştır. Farklı yazarların viola pomposa, viola da spalla ya da violoncello piccolo olarak bilinen enströman hakkında farklı hipotezleri mevcuttur. Viola pomposa 18. yüzyılın sonlarına doğru birkaç yerde anılır. Maalesef, Bach ya da yakın çevresinde bu enströmanlara ilgili kaynak ya da müziklere ulaşmaz. Ernst Ludwig Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790-

92, col. 90., Bach Dokumente HI, pp. 186-87. Hiller'in raporuna göre Pisendel'in Leopold Wein'i ziyareti sırasında, keman sanatçısı Benda'ya viola pomposa ile eşlik etmiştir. Viyoladan büyük bu enstrüman viyolonsel aralığında akort edilmektedir. Do, sol, re, la, mi^b. Başka müzik bilimciler bu verileri eksik ya da yanlış bulmaktadır. Bu enstrümanların tarihleri maalesef ki bir ölçüde tahminlerle anlatılabilmektedir (Badiarov, 2007, s. 121).

Bin yedi yüz otuzlara kadar enstrüman hakkındaki bilgiler karmaşıktır. Barok döneme ait kaynaklara bakıldığında ancak çeşitli boy ve tınılarda viol çeşitleri olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Dört ya da 5 telli olarak enstrümanlar repertuar olarak da daha çok kemancıların tercih ettiği bir enstrüman olmuştur. Tomaso Antonio Vitali, Antonio Caldara, Antonio Bononcini, Giuseppe Maria Jacchini, Domenico Gabrielli gibi bestecilerin bu enstrüman için eser veren bestecilerdendir. Zaman içerisinde hızlı pasajların daha kolay çalınabilmesi için boyutları küçültülen enstrüman tenor viola boyutuna indirilmiştir. Viol ailesinin bir diğer enstrümanı da viola pomposa'dır. ne de Bach yazılarında bu bilgilere yer vermemiştir. *Viola pomposa*'yla ilgili kaynaklar 1782 ve 1792 yılları arasından bahsetmektedir. Bu bilgilerde de bu enstrümanın *violoncello piccolo* enstrümanı ile karıştırıldığı görülmektedir.

Bu enstrüman için yazılmış eserlerden çok azı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bach'ın eserlerine ulaşamamışsa da ulaşılanlar arasında Georrg Philip Telemann'ın (1681-1767) *Der getreue Music-Meister*'i (Hamburg-1728), Carl Heinrich Graun'un (1704-1759) viola pomposa'ya uyarlanmış konçertosu, Viennese Cristian Giuseppe Lidarti'nin (1730-1795) 1760 tarihli viola pomposa ile icra edilen sonatı yer almaktadır (Sachs, 1940, s. 367).



Görsel 1. 9. 16. ve 17. yüzyıla ait varlığı net anlaşılmayan duvar resmi, Violoncello da Spalla, viola da spalla (Violoncello Piccolo), Viola Pomposa (Badiarov, 2007, s. 140).

Çalgılarda yaşanan fiziki değişimler paralelinde bestelenen eserler de teorik ve teknik açıdan değişimlere uğramış dolayısıyla icra şekillerinde de değişimler olmuştur.

1. 2. 1800'ler Viyana'sı Ekseninde Arpeggione

Müzik aletleri kültürel nesnelerdir, dolayısıyla sesleri belirli tarihsel bir dönem ve coğrafi alanla karakterizedir. Bu nedenle müzik aletlerinin organolojik açıdan incelenmesi o enstrümanın teknik özellikleri dışında ait olduğu kültür hakkında da bilgiler vermektedir. Sonuçta müzik aletlerinin yapım şekli, ebatları, süslemeleri ve ikonografik özellikleri aynı zamanda o enstrümanları icra eden müzisyenlerin ve yaşadıkları toplumun karakteristik yapısını da ayrıca sergilemektedir. Bin sekiz yüzler Viyana'sının sanat ortamını gösteren, döneme ait gitar ve yaylı çalgılar da o medeniyetin kültürel izleridir.

Yaylı gitar (gitar-viyolonsel) fikrinden yaratılan arpeggione'nin temelleri aslında Orta Çağ'daki enstrümanlarda görülmektedir. “Yaylı çalgılarda kullanılan pizzicato ile gitar türlerinde uygulanan sağ el icra tekniğinin birleşmesinden günümüzün klasik gitarının da atası olan Alman menşeli "zupfgeige" (plucked fiddle) adı verilen enstrüman fikrinden türemiştir” (Geiringer, 1979, s. 516). Rönesans itibarıyla görünür olan lutlar da viola da gambaların ataları arasındadır. Bu enstrümanların akort sistemlerinin, tınlarının ve sololarındaki melodik dokuların benzeşmesi kronolojik olarak arpeggione'ye zemin oluşturmaktadır.



Görsel 1. 10. Arpeggione telleri (mi, la, re, sol, si, mi)

Arpeggione (guitarre d'amour, the bowed-guitar, bogen-guitar, the guitar-cello, sentimental-guitarre), gitar ve viyolonsel özelliklerinin birleştirilmesi prensibinde yaratılmış hibrit bir enstrümandır. Mızraplı ve yaylı çalgıların bazı özelliklerine sahip Arpeggione altı telli (mi-la-re-sol-si-mi), tını olarak gitar yumuşaklığında, viyolonselden daha az gürlükte oldukça nazal bir sese sahip, yaylı çalgılara özgü uzayan seslerin elde edilebildiği bir enstrümandır. Dörtlü ve üçlü aralıklardan oluşan akort sistemi sayesinde enstrüman icralar için sol elde akıcılık imkânı tanımaktadır.

“Arpeggione hakkındaki tarihi bilgiler oldukça karanlıktır. Son yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreği boyunca Arpeggione'nin yapıldığı dönemle ilgili çok az bilgiye ulaşılabiliyordu. Garip bir şekilde müzik kaynakları bu enstrümana ait dönemden bahsetmemektedir” (Geiringer, 1979, s. 513). Lutlar ve viol ailesi ayrı ayrı incelendiklerinde ortak paydada buluştukları ortak nokta Arpeggione'dir. Viol ailesinin

batı kültürü ekseninde yaşadığı gelişim, lutların doğu kültürünün özgün dokusuyla birleşerek tını ve tuşe olarak gitara benzeyen, tutuş pozisyonu itibarıyla viol ailesinin bas grubu çalgılarını çağrıştıran, kısmen gitar gövdeli bir enstrüman olan arpeggione'yi ortaya çıkarmıştır. Bağırsak telleri, bombeli yanları, *f* deliği formunda daha düz geçişli (viyolonsele göre) ses delikleri ve piksiz tutuş şekliyle viyolonsele kıyasla çok daha zayıf ses gücüne ve nazal bir sese sahiptir. Bağırsak telleri sayesinde arpejler, çift sesler, akorlar ya da acelite açısından viyolonsele kıyasla avantajlıdır. Bu enstrümanın varlığına referans sayılabilecek (kanıt niteliğindeki) en erken bilgilere The New Grove'un 1879 tarihinde yayınlanan *Müzik ve Müzisyenler'in Sözlüğü* adlı yedi ciltlik serisinde ulaşılmaktadır.

Yüzyılın başlarında Fransız keman yapımcıları, ünlü keman yapımcısı Joseph Chanut'un oğlu çalgı yapımcısı Francois Chanut'un önderliğinde gitar gövdesi kıvrımlarını taklit eden yeni yapım keman, viyola ve gambalar üzerinde çalışmaktadırlar. Viyana o dönem gitar yapımının merkezi konumunda oldukça ön plandadır. Yaylı gitar yapma fikri yapımcılara çok cazip gelmiş ve altı telli gitar gibi akortlanan enstrümanlar üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Başlarda oktav aralıkları, tuşedeki bas ve tiz dengesi gibi konularda memnuniyetsizlikle enstrüman sürekli değişmiştir. Yirmi dört sabit perdeye bölünmüş enstrüman gitardan daha büyük, viyolonselden daha küçüktür. Dönemde J. G. Stauffer değil J. Ertl ve P. Teufelsdorfer gibi çalgı yapımcıları da gitar gövdeli yaylı çalgılar üzerinde denemeler yapmışlardır (Geiringer, 1979, s. 516).

Arpeggione, Stauffer'in 1823'te icat ettiği bir enstrüman gibi görünse de kaynaklar incelendiğinde enstrümanın geçmişinde Fransız çalgı yapımcıları, viol ailesindeki gelişmeler (viollerdeki farklı gövde denemeleri, deneysel tel boyları ya da sayıları, ses deliklerindeki farklı boy ve desenler) sürecin uzun zamana yayıldığını göstermektedir. Arpeggione'nin doğuşunun temel sebeplerinden biri öncelikle Viyana'nın müzik sanatındaki rolü paralelinde gitar ve yaylı çalgı yapımının 1800'lerdeki gelişimidir.

Bu gelişim 1740 yılı itibarıyla Gotik düşünce akımlarının coğrafyalar arası yayılması, İtalyan müziğindeki teknik ve teorik gelişmelerin yansıması, Barok dönem üslubuna tepki olarak müzikte yeni sistemler aranması, dolayısıyla tiyatro müzikleri, dini müzikler ile liedlerin konularındaki değişimin din dışı unsurları da içermeye başlaması ve en önemlisi de Avusturya'nın kendine has coğrafyasıyla doğasının sanata uygunluğundan ötürü kültür ve sanatın ülkedeki gelişimi arzusuyla başlamıştır. Ayrıca dönemde Haydn, Mozart ve Beethoven'a duyulan hayranlıkla halk müzikten yeni tınılar da bekler olmuştur. Gelişen teorik gelişmeler yanında çalgı yapımcıları da mevcut enstrümanların dışına çıkarak yeni denemeler yapmışlardır. Haydn, Beethoven ve saray

besteciliği konusundaki eserleriyle yeni enstrümanların gelişimini doğrudan destekleyen Mozart besteleriyle Viyana'yı 1800'lere hazırlayan müzikal altyapıyı kurmuşlardır. Beste ve stil konusundaki artış çalgı yapımcılarının yeni enstrümanlar denemelerinin de önünü açmıştır. Dönemin çalgı yapımcılarının da ufak farklılıklarla üzerinde çalıştıkları yaylı gitar formu dönemin ünlü gitar ve yaylı çalgı yapımcısı Stauffer (1778-1853) tarafından 1823'te arpeggione adıyla tamamlanmıştır. Yapımının ardından 19. yüzyılda ancak mikro sanat çevresinde ünlenen enstrüman 10 yıl gibi kısa bir süre içerisinde müzik sahnesinden kaybolmuştur. Dönemin önemli çalgı yapımcılarından Franz Geissenhof'un (1753-1821) öğrencisi olarak hocasının ekolünü devam ettiren Stauffer, çıraklık zamanlarının ardından mesleki yaşamına gitar yapımıyla başlamış 20'li yaşlarda lavta ve keman yapımıyla devam etmiştir. Stauffer'ın iyi bir çalgı yapımcısı olmasının yanı sıra enstrümanlar üzerinde özgün değişikliklere açık olması da Arpeggione'nin var olmasına olanak sağlamıştır. Arpeggione'yi tamamlamadan önce Giovanni Battista Fabricatore (1740 - 1815) ve Gaetano Vinaccia (1759-1831) gibi dönemin ünlü gitar yapımcılarının modellerini örnekleyip geliştirerek İtalyan ve Fransız stili gitarlar üzerinde kazandığı deneyimi deneysel tarzda yaptığı enstrümanlarıyla birleştirmiştir. Dönemin klasik formlarının dışına çıkarak enstrümanlar üzerinde kendine has denemeler yapmış olsa da hibrit enstrümanlarından daha çok ekollere uygun yaptığı gitarları kalıcı olmuştur. Bin sekiz yüz otuz bir Stauffer yapımı bir arpeggione şu an New York'taki ünlü Metropolitan Sanat Müzesinde sergilenmektedir. Orijinal görselleri ve yapımcıya ait ölçüleri şu şekildedir. “Ölçüler: toplam uzunluk: 115,7 cm (45-9/16 inç); gövde uzunluğu: 68,2 cm (26-5/8 inç), genişlikler: üst gövde: 33,3 cm (13-1/8 inç): orta gövde: 23,2 cm (9-1/8 inç), alt gövde: 39.5 (15½ inç), alt genişlik:

34, 2(13-3/8 inç), tel uzunluğu: 60.4 (23½)”

<https://www.jstor.org/stable/community.18720385>, erişim tarihi: 01.01.2023



Görsel 1. 11. Metropolitan Sanat Müzesi 'nde sergilenen 1831 Johann Georg Stauffer yapımı Arpeggione, (http-1) <https://www.jstor.org/stable/community.18720385>, erişim tarihi: 01.01.2023

Stauffer'ın 48 yaşında tamamladığı deneysel model kemanı da arpeggione ile benzer fiziki görünümüne sahip hibrit bir enstrümandır. Bin sekiz yüz yirmi altı Aralık tarihinde Viyana'da tamamladığı kemanı günümüz modern kemanının üst ve alt gövde görüntüsünün tam tersi görünümde, *f* deliği formuna göre oldukça farklı yapıda keskin ince çizgilerden oluşan ses delikleriyle tıpkı arpeggione gibi nazal ses rengine sahiptir. Yapımcının 1828 yapımı bir kemanı Leipzig'teki Musikinstrumenten Müzesi'nde aynı yıl yaptığı viyolonseli ise Amerika'nın New Haven şehrindeki Yale Üniversitesi müzik enstrümanları koleksiyonunda sergilenmektedir. Arpeggione'nin günümüze ulaşmasını sağlayan en önemli yapıt Schubert'in kendisiyle aynı isme sahip D. 821-la majör, Arpeggione sonatı olmuştur. Ayrıca bu kısa ömürlü enstrüman için yazılan sayılı eser şu şekildedir.

Bin sekiz yüz yirmi dört, Franz Peter Schubert, *Arpeggione*, (arpeggione ve fortepiano), 2001, Nicolas Deletaille ve Laurent Beeckmans, *Etude (arpeggione)*, 2002, Kris Oelbrandt, *Monologue (arpeggione)*, 2002, Paul-Baudouin Michel, *Dialectophonie (arpeggione, piyano)*, 2002, Sarana Chou, *Guitarpeggione (arpeggione, gitar)*, 2003, Aldo Platteau, *Sonum I and II (arpeggione, gitar)*, 2003, Aldo Platteau, *Sonum III (arpeggione, 10 enstrüman)*, 2005, Klaus Miehl, *Konzert, op. 113 (arpeggione, orkestra)*, 2005, Klaus Miehl, *Konzert, op. 112 (arpeggione, yaylı orkestra)*, 2005, Grégory Guéant, *Le Chant des Fulgures (arpeggione, blok flüt)*, 2005, Grégory Guéant, *Schèmes (arpeggione, blok flüt)*, 2005, Laurent Mettraux, *Le Sommeil de la Raison produit des monstres* after Goya, M. 647 (arpeggione), 2005, Nicola Visalli, *Rawah (mikrotonal*

arpeggione), 2005, Gilles Gobert, *Piece* (arpeggione, elektronikler), 2005, Nicola Visalli, *Tammam* for microtonal (arpeggione, piyano), 2005, Jean-Pierre Deleuze, *Âlâp* (Arpeggione, gitar, bansuri), 2006, Grégory Guéant, *In Kant* (arpeggione, piyano), 2006, Jean-Pierre Deleuze, *Toccata Eolienne* (arpeggione, piyano), 2007, Henri Pousseur, *Dépli et Configuration de l'Ombre* (arpeggione), 2008, Giovanni Albini, *in crescendo* (arpeggione), 2008, Jacques Leduc, *Petite Suite*, op. 82 (arpeggione), 2008, Benjamin Bailie, *Rumination* (arpeggione, piyano), 2008, Boyan Vodenitcharov, *Preludium I* (arpeggione, piyano), 2009, Nicolas Bardey, *Je prens congie* (iki flüt, arpeggione), 2010, René Mogensen, *Sonata Neo-Schubert* (arpeggione, fortepiano, bilgisayar), 2010, René Mogensen, *Details of Spaces* (arpeggione, bilgisayar), 2010, René Mogensen, *The Walls Of Nicosia* (arpeggione, bilgisayar), 2010, Jean-Michel Gillard, *D'après un rêve* (arpeggione), 2010, Jean-Michel Gillard, *Une pensée musicale*, in memoriam Chloé Graftiaux, op. 22, 2010, Alberto Schiavo, Monumento a l'eternità dello spirito, 2010, René Mogensen, *Quasi-Tarantas and Fantasy Dance* (arpeggione), 2010, René Mogensen, *Salamis Dances* (arpeggione), 2011, Anna Gemelli, *Notturmo*, 2011, Biagio Putignano, *Circondato di cielo*, 2011, Giuseppe D'Angelo, *Trasparenze*, 2011, Igor Shcherbakov, *L'abbraccio del crocifisso*, 2011, Marcela Pavia, *esseri che si muovono dietro le finestre che dormono* (arpeggione), 2011, Nicola Visalli, *Mahlul* (mikrotonal arpeggione), 2011, Rossella Spinosa, *Mystic Elegy* (arpeggione), 2011, Steve Tilston, *Peregrinations* (yaylı gitar) ve 2012, Steve Tilston, *Slow air* (vokaller, gitar, arpeggione, perküsyon, armonika) adlı eser bu enstrümanın varlığını yaşatmaya çalışan az sayıdaki bestelerdendir.

1.2.2. 1800'ler Viyana'sı ve Johann Georg Stauffer

Viyana, 1800'ler boyunca hayata bağlı, güzellikleri görmeye çalışan, estetik kaygılar yaşayan halk, sanatçı özellikle de müzisyenler için Avrupa topraklarında en çok rağbet gören yerleşim yerlerinden birisi olmuştur. Viyana o dönemde kültür ve sanattaki yeriyle halkın büyük şehirlerden beklentilerini karşılamıştır. Aristokrat kesimi kültürlü, sanatsever, misafirperver, terbiyeli, zarif ve asaletli yapıdadır. Orta sınıf ise sosyal, misafirperver ve sanata öykünmektedir. Sınıf ayrımları tüm coğrafyalarda olduğu gibi Viyana'da da olsa da, Viyana halkı ile bütün sınıflar(çıkar) eğlenmeyi ve sanatla iç içe olmaya sevmişlerdir. Bin yedi yüz seksen dokuz tarihiyle başlayan Fransız İhtilali sürecinin Viyana'ya doğrudan ya da dolaylı etkileri ekseninde Napolyon'un Viyana üzerine yürümesi, halkı sosyokültürel ve sosyoekonomik olarak gerginleştirmiştir. Yaşamsal olarak etkilenen Avusturya halkını devrimin yıkıcı etkileri ve üzerine eklenen

Napolyon Savaşları da iyice bunaltmıştır. Yurt içi ve yurt dışı artan baskılarla ekonomik kaygılar yaşayan halk provoke olmuş, sanatçı ise bu duruma olan tepkisini eserlerinde aktararak yansıtmıştır. Gerek manevi gerek maddi birçok açıdan değişimin bir parçası olmak zorunda kalan halk ve burjuvazi arasındaki fark iyice açılarak yoksulluk ve açlık gibi sorunlar daha görünür hale gelmiştir. Fakat her dönem olduğu gibi halk acılarını sanatla sarmaya çalışmıştır. Sanatın, edebiyatın, felsefenin tüm disiplinlerin de ön plana çıktığı dönemde müzik sanatında da gerek müzikal gerek teknik ve teorik gelişmeler devam etmiştir.

1730'larda müzikte bir 'yeni tını' belirir. Giovanni Battista (1696-1770) Pergolesi'yle Avusturya'da aynı zamanda beste yapan Fux'un yapıtlarında da bu yeni tını, geleceğe ışık tutmuş, çok sonra Mozart'ta anlamını tümüyle değiştirerek yaşamını sürdürmüştür. İtalya'da doğan bu yeni tını, Avusturya'ya önce Alessandro Scarlatti (1660-1725), Leonardo da Vinci (1452-1519 ve birçok başka bestecilerin yapıtlarıyla girmiştir. Yalnız Avusturya'ya değil, tüm Avrupa'da da İtalya'nın yeni tınısı müziğin bir simgesi olmuştur. Böylelikle bu yüzyıl ortalarında, bütün sanat dallarında yeni bir rüzgâr esmeye başlar (Pamir, 2000, s. 13).

Soyluların sanat ve eğlence taleplerini karşılamak için sipariş edilen besteler, bu besteleri icra edebilmek için gerekli enstrümanlar arz talep dengesinde devamlılığını sürdürmüştür. Dönemin sanatçıları gibi enstrüman yapımcıları da 1800'ler Viyana'sının iyi ve kötü zamanlarını tecrübe etmişlerdir. Müzik sanatının gelişim sürecine genel çerçeveden bakıldığında da geliştirilen ekoller ve teknik yöntemler her zaman bir sonrakine esin kaynağı olmuştur. Yapılan bir şeyin yeniden daha iyi, daha özgün ya da daha farklı üretilmesi prensibine dayanan dönemler içerisinde bestecilikte, icracılıkta ve çalgı yapımında da yeni teknikler türemeye devam etmiştir. Viyana kültürel özgünlüğü ve sanata katkılarıyla evrensel anlamda adından her zaman söz ettirmiştir. Mimarının, müziğin, resmin, edebiyatın başkenti olarak görülen Viyana klasik müzik sanatında günümüzün de temellerini atan tarihe iz bırakmış sanatçı ve çalgı yapımında tarihe iz bırakarak ekol geliştirmiş yetkin çalgı yapımcılarının da yetiştiği yerdir. Viyana Klasik Müzik Okulu'nun (1740-1827) gelişim süreci paralelinde gelişen çalgıların fiziki gelişimi o dönem özellikle gitar ve yaylı çalgılarda görünür olmuştur.

Fransız Devrimi savaşlarının Avusturya'ya yüklediği ağır ekonomik koşullardan ötürü, yüksek soylu kesim, müzisyenlerini artık tutamaz hale gelmişti. Emekliye ayrılmak zorunda kalan besteciler ve virtüözler, ilk kez memur statüsünden çıkarak özgür çalışan sanatçı durumuna geçmişlerdi. Böylelikle müzik yaşamı soylu kesimini kendisine örnek alan burjuvazi tarafından yönetilmeye başlandı (Pamir, 2000, s. 23).

Yirmi altı Ocak 1778 yılında Viyana’da doğan, döneminin önemli gitar ve yaylı çalgı yapımcıları (luthierleri) arasında yer alan Stauffer da 1800’ler Viyana’sının sanatına tanıklık etmiş isimlerdendir. Yapımcı, Viyana’nın sanattaki duruşunu simgeleyen çalgı yapımcılarından Franz Geissenhof’un (1753-1821) öğrencisi olmuştur. Stauffer gitar yapımıyla başladığı çıraklık ve ustalığa geçiş döneminin ardından Fransız gitarları üzerinde özellikle çalışmıştır. Stauffer, özgün ve yaratıcı çalışmalarıyla tarihte Fransız gitarları konusunda iz bırakmıştır. Ustalık çağında yine dönemin ünlü yapımcılarından Ignaz Christian Bartl’in (1732-1819) atölyesini devralarak çalışmalarını devam ettirmiştir. Stauffer gibi dönemde yaylı çalgılarıyla adından söz ettiren bir diğer isim de Mirecourt doğumlu Francois Chanot’tur (1787-1823). Chanot da tıpkı Stauffer gibi o dönemde yaylı çalgı yapımıyla ünlü bir yapımcı olup keman, viyolonsel ve yaylı-gitar denemeleri yapmıştır. Bin sekiz yüz on yedi yılında yaptığı yaylı-gitarı dört telli, üzerinde *f* deliği formundan farklı ince uzun ses delikleri bulunan enstrüman, ölçü ve görüntü olarak arpeggione’ye benzerdir. Yine 1823’te gitarist ve besteci Francesco Molino (1768-1847), Paris’te yayınlanan metotlarıyla da kanıtlayarak yeni bir gitar denemiştir. Bu enstrüman da tıpkı arpeggione gibi yaylı ve mızraplı çalgıların özelliklerine sahip bir yaylı-gitardır. Viyana doğumlu bir diğer çalgı yapımcısı olan Peter Teufelsdorfer (1784-1845) da Stauffer ile aynı dönemde yaşamış bir yapımcıdır. Teufelsdorfer da Stauffer ile aynı zamana denk gelen yaylı-gitar adını verdiği bir çalgı yapmıştır. Tüm bu bilgiler kronolojik olarak o dönem yaylı-gitarın denenen bir form olduğunu ve farklı çalgı yapımcılarının bu konuda denemeler yaptığını göstermektedir. Bin yedi yüzlerden 1830’lara kadar İtalya’da gelişen yaylı çalgılar, Fransa’daki teknik ve fiziki gelişimlerin her biri etkileşimi kanıtlamaktadır.

Stauffer yapımı gitarlar günümüzde ölçü olarak örnek alınan enstrümanlardır. Yaylı çalgılar üzerindeki çalışmalarına ilk olarak lavta ile başlayan yapımcı, keman yapımıyla çalışmalarını sürdürmüştür. Deneysel enstrümanlar üzerinde özellikle çalışmıştır. Arpeggione de yapımcının bu denemelerinden biridir. Hibrit bir enstrüman olan arpeggione Schubert’in Arpeggione eserleriyle ilk kez sesini duyurmuş ve fakat uzun ömürlü olmamıştır. Stauffer arpeggione’yi öğrenmek isteyenler için *Anleitung zur Erlernung des von Hrn. Georg Stauffer neu erfundenen Guitarre- Violoncells* adında teknik bilgiler ve egzersizlerden oluşan bir metod yazmıştır. Bu enstrümanın yayılması için çeşitli konserler yapsa da viola da gamba meraklıları ve küçük bir kitle dışında çok

yayılmamıştır. Özgün ve yaratıcı çalışmalarıyla tarihe iz bırakan yapımcı 1853 yılında hayatını kaybetmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

2.FRANZ PETER SCHUBERT ve D. 821 ARPEGGIONE

2.1. Viyana’da Erken Romantik Dönem Stili

Vienna: Bastion of Conservatism adlı kitap bölümünde Sigrig Wiesmann

Viyana’nın 19. yüzyılın başlarındaki konumunu bu sözlerle tanımlanmıştır.

J. F. Reichardt 19. yüzyıl Viyana’sının ilk on yıllık zaman dilimini, Beethoven etkisinde, Avrupa’nın her yerinden müzisyenlerin katkılarıyla sanatın başkenti konumunda gösterir. Viyana, Beethoven sayesinde eş zamanlı olarak dünyanın farklı yerlerindeki bestecilerin ilgi odağı haline gelmiştir. Viyana’daki kültürel hayatın olumlu gelişimine katkıda bulunan iki taraf vardır. Bu unsurlardan biri eski barok mimari ve müziği destekleyen yerli İtalyan ya da Fransızlar kozmopolit aristokrat kesim; diğeri de çok uluslu devlet yapısını benimsemiş Almanca konuşabilen ve Alman Edebiyatına ilgi duyan kesimdir. Öte yandan yeni bürokrasi, çok uluslu devlet yapısının merkezileştirilmesi, Almanca’nın resmi olarak kullanılmasıyla sanat, dil, edebiyat birbirlerine paralel gelişerek Viyana sanatına katkıda bulundular (Ringer, 1991, s. 84).

“On dokuz yaşındaki Franz Schubert, 16 Haziran 1816 tarihli günlüğünde Beethoven’ın sanatındaki trajik ve komik bileşenlerin kendi sanatına yön verdiğini kabul etti” (Solomon, 1979, s. 114). Viyana denilince stil bakımından Beethoven Romantik stile de yön veren isimlerden olarak bilinir. Tarih boyunca, toplumların siyasi, dini, ekonomik durumları paralelinde sanat ve sanatçılar yönetimin isteklerinden doğrudan etkilenmişlerdir. İlkel toplumlarda ya da dine dayalı tarım topluluklarında din faktörünün ağır basmasıyla sanat eserleri özellikle topluluk başındaki din adamlarının istekleri doğrultusunda gelişim gösterirken, Fransız İhtilali sonrası (1789) Avrupa’yı etkileyen siyasi, ekonomik süreçlerde daha çok burjuva ve halk arasında şekillenmiştir. Burada halkın seçimi zaman içerisinde burjuvazinin tekeline geçen sanat ortamının boyut değiştirmesiyle Romantik dönemi de şekillendirmiştir. *Romance* (Fransızca, şiir yazma) sözcüğünden türemiş romantizm, sanat dalları arasındaki etkileşim sonucu edebiyattan müzik sanatına yansımış, şiirsel anlatım kurgusu üzerinden gelişmiştir. Klasizme tepki olarak doğan romantik dönem (19. yüzyıl) kendi içinde evrelere ayrıldığında 1800-1830 yılları arası erken romantizm (*pre-romanticism*), 1830-1850 aralığı yüksek romantizm (*mid-romantik, hochromantik*), 1850-1890 arası ise geç romantizm (*post-romanticism*) yıllarını ifade etmektedir. Müzikte net ve keskin klasik dönem kurallarından sonra var olmayan şeyleri tasvire duyulan hasretin bir yöntemi olarak ortaya çıkan bu dönem de

diğer dönemler gibi bir öncekine tepki olarak doğmuştur. Sanat, Avrupa’da yaşanan siyasi olayların paralelinde her zaman dönüşmüş, tarihin hiçbir noktasında tepkiselliğini kaybetmemiştir. “Sanatın toplumsal ve yönetimden etkilendiği kabul edilmektedir” (Turani, 2010, s. 498). Gelişim de romantik dönemde yaşanan olayların insanlarda yarattığı tepkiselliğin bir sonucu olarak sanatın her alanına sirayet ederek disiplinler arası etkileşimi sağlamıştır.

On dört Temmuz 1789’da gerçekleşen Fransız İhtilali’nden, 1848’de Macar devrimci güçlerin Villagos’taki nihai yenilgisine kadar geçen 60 yıllık süreçte devrim sadece siyasi alanda değil, bilim ve sanatta da sürekliliğini korumuştur. (diğer cümlelerin yanına kaydırılacak, tırnak işareti düzenlenecek) Ringer editörlüğündeki *The Rise of Urban Musical Life between the Revolutions, 1789-1848* adlı kitap bölümünde “Devrim kelimesi siyasi anlamıyla ilişkilendirilmeden önce de müzikte ve sanattaki köklü değişiklikleri ifade etmek için kullanılmıştır. On dört Temmuz 1789’da gerçekleşen Fransız İhtilali’nden, 1848’de Macar devrimci güçlerin Villagos’taki nihai yenilgisine kadar geçen 60 yıllık süreçte devrim sadece siyasi alanda değil, bilim ve sanatta da sürekliliğini korumuştur. Devrim kelimesi özellikle Gluck’un operalarında müzikle bağlantılı olarak, siyasi anlam kazanmadan çok önce estetik nitelikteki köklü değişiklikleri tanımlamıştır.” (Ringer, 1990, s. 1).

Romantik dönem klasik döneme tepki olarak keskin çizgilerden çıkmış teoride, armonide, bestececilikte, müzikalitede, nüanslarda, ifade ve mana anlatımlarında daha özgürlükçü arayışlara yönelmeyi hedeflemiştir.

Romantik akımın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayıran başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu (konsonan) aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgı yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin ayrıntılarını (nüans) duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması. Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşımın yerini Romantik müzikte abartı, düşlem ve coşku alır. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar verir. Romantik müzikte melodi ve ritim anlayışını özetlersek, uzun, kesintisiz melodik çizgilerin ve iki çeşit ritmik kalıbın kesiştiği çapraz ritimlerin egemen olduğunu söyleyebiliriz (İlyasoğlu, 2009, s. 101).

Romantizmin dönemleri içerisinde üç evrenin de tetikleyicileri olmuştur. Tarihsel olaylara bakıldığında 1789 ile 1799 yılları arasını kapsayan Fransız İhtilali’nin sonucunda oluşan ilk evre 27 Temmuz 1830’da Temmuz Devrimi olarak bilinen Fransa’da Bourbon Hanedanlığının yıkılarak liberal monarşik yapının kurulmasıyla sonuçlanan yüksek

romantizmin başlangıcına sebep olayın süreçte, 1848 devrimi olarak bilinen birden fazla ülkeyi etkileyerek geç romantizmin (post-romanticism) başlamasına sebep olan olayların tetikleyicisi olduğu görülmektedir. Dönemde müzik yapıtlarında duygu yoğunluğunun aşırı tasviri üzerine müzik sanatı evrilmeye başlamış bu da müzik sanatında yeni türler çıkmasına olanak sağlamıştır.

Romantik dönem müziğinde; klasik dönem armoni kurallarının dışına çıkmıştır. Ritmik dokularda senkop kullanımları artmış, ani tempo değişimleriyle ağırlaşma ve hızlanma terimlerinin kullanımıyla ters ritimler belirginleşmiştir. Tür, biçim ve form yapılarında besteciler daha özgürlükçü hareket etmeye başlamışlardır. Beethoven önderliğinde gelişen(çıkart) senfonik şiir gelişmiştir. Tema ve cümleler genişlemiş besteciye özgü alanlar yaratılmış, kromatiklerin kullanımı artmış, leitmotiv/leitmotif (Wagner Operaları örnek teşkil eder) kullanımı artmış ve uvertür gelişmiştir.

Heinrich Albert (1604-1651) ile Adam Krieger'in (1634-1666) öncülüğünü yaptıkları lied ortamı kendi çağlarında İtalyan madrigalinin yerini almış, daha sonra da Schubert gibi, Schumann gibi bestecilerin ileri gelen temsilcileri olacakları lied edebiyatını doğrudan doğruya hazırlamıştır (Mimaroglu, 1995, s. 47).

Lied formundaki gelişmelerin devamında lied sanatı Schubert ile ayrı bir tanım kazanmıştır.

E. T. A. Hoffmann'ın masalsı öğelerden örülmüş *Undine* operası (1816), müzikte romantizmin ilk örneklerindendir. Weber'in *Freischütz*'i (1821) ilk büyük romantik yapıt kabul edilir: Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılagelen masallardan yararlanarak ormanların gizemli renkleriyle bezenen bu operanın başkarakterleri düşler ülkesinin insanlarıdır. Schubert'in lied'leri, Avusturya'ya özgü romantik akımın parlak örnekleridir. Erken romantizm, İtalyan hafif operasının son ve en büyük temsilcisi Rossini'nin "oyunsu" ve "yapay" operalarıyla Avrupa'nın tüm ülkelerinde, hatta Amerika'da kitlelere malolmuştur (Say, 1997, s. 337).

Bütün bu yenilikler klasik dönem ve romantik dönemin elçisi konumunda olan Beethoven'ın izinde gelişmiştir. Geç klasik dönem ile erken romantik döneme denk gelen Beethoven, Romantik Dönem bestecilerinin beslendiği klasik dönem müzik kurallarını eserlerine kusursuzca aktarmış kendinden sonraki dönemlere öncülük etmiş bir bestecidir. On dokuzuncu yüzyıl bestecilerinin gıpta ederek örnek aldığı besteci 1792 yılında Viyana'ya giderek hayatının kalanını orada geçirmiş bu sürede de Viyana sanatını yakından etkilemiştir. Bu yüzden Viyana müzik sanatı ve erken romantik dönem denildiğinde mutlaka ondan söz etmek gerekir. Beethoven tarihte Haydn ve Mozart'tan

edindiği prensiplerle oluşturduğu eserlerini Klasik döneme ait bestelerini romantik döneme aktarma görevi görmüştür. Müzikte bu gelişmeler yaşanırken 1800'lerin başında mimaride, heykelde de anti-klasist bir duruş gelişmiş doğacılık, doğalcılık Avrupa'ya yayılmıştır.

2. 2. Franz Peter Schubert

On sekizinci yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl geçişine denk gelerek geç klasik ve erken romantik dönem stiline şahitlik eden Schubert, Çek Franz Theodor Schubert (1763-1830) ve Elisabeth Vietz'in (1756-1812) çocuklarından birisi olarak 31 Ocak 1797'de Viyana'nın Himmelfortgrund bölgesinde dünyaya gelmiştir. İlkokul öğretmeni babası okul müdürlüğü de yapmış aynı zamanda amatör bir müzisyendir. Dindar yapıdaki Theodor Schubert çocuklarının eğitimlerinde her zaman yönlendirici olmuştur. Bestecinin abileri Ignaz, Karl, Ferdinand kız kardeşi Maria Theresa Schubert'tir. Babaları Theodor Schubert'in yönlendirmesiyle evde müzikle iç içe bir çocukluk geçiren Schubert ve kardeşleri küçük yaşlardan itibaren müzik eğitimi konusunda birbirlerine destek olmuşlardır. İlk müzik eğitimini babası ve büyük abisinden alan Schubert, çocukluk çağında org ve keman çalarak müziğe başlamış armoni, teori ve beste çalışmalarıyla devam etmiştir. Schubert, babasının önderliğinde kardeşleriyle yaylı çalgılar dörtlüsü kurmuş düzenli çalışmalar paralelinde sanatını geliştirmiştir.

Henüz 10 yaşında beste yapmaya başlayan Schubert'in müzik yeteneğinin İtalyan orkestra şefi, besteci ve müzik eğitimcisi olan Antonio Salieri (1750-1825) tarafından fark edilmesiyle Schubert, Salieri'nin özel öğrencisi olmuştur. O dönem saray müzisyenliği yapan Salieri ve Wenzel Ruzicka¹ tarafından 1808 yılında İmparatorluk Şapel korosuna yönlendirilen Schubert eş zamanlı Viyana'daki Stadt Konvikt yatılı okuluna kabul edilmiş 1810'dan itibaren orada müzik öğretmenliği, armoni ve müzik teorisi üzerine de eğitim almıştır. Başarısıyla okulda dikkatleri üzerine çekerken Ruzicka'nın olmadığı zamanlarda okul orkestrasının baş kemancılığını ve şefliğini yapmak üzere görevlendirilmiştir. Aynı zamanda oda müziği, koro ve piyano derslerinde de görev almış yetişkin bir müzisyen gibi küçük yaşlardan itibaren mesleki yaşamın içinde olmuştur.

¹ Wenzel Ruzicka (1758-1823): Keman ve viyola sanatçısı. Viyana sarayının ilk orgcusudur (1793) ve vefatına kadar aynı pozisyonda devam etmiştir. Aynı zamanda kompozisyon öğretmenidir ve bu konuda oldukça yetkindir.

Fransız Devrimi'nin ardından Napolyon'un Viyana'ya savaş açmasıyla (1800-1815) ülkede oluşan siyasi çalkantılar halkın gündelik yaşantısını zorlaştırmıştır. Siyasi ve fikir ayrılıklarının getirdiği gerginliklerle hayatı olumsuz etkilenen halk son derece mutsuzdur. Sadece gündelik hayatı değil sanatı da etkileyen çalkantılarla sanatçıların motivasyonu da iyice düşmüştür. Schubert de hayatın zorlukları ve 1812'de annesinin vefatıyla daha da büyük duygusal çöküntüye girerek aynı yıl okuldaki eğitimini bırakarak Salieri'nin özel öğrencisi olarak müzik eğitimine üç yıl boyunca dışarıdan devam etmiştir. Motivasyonunu tekrar toparlamaya başlayan besteci armoni ve müzik teorisi çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Haydn, Mozart, Beethoven gibi bestecilerin eserleri üzerinde incelemeler yapmış teori, armoni, müzikalite konusundaki eksiklerini gidermeye çalışmıştır. Çekingen kişiliğiyle çocukluk döneminde bestelerini sergileme konusunda çoğunlukla geri durmuştur. *August von Kotzebue*'nin metni üzerine bestelediği 1812 tarihli D. 11, *Der Spiegelritter* (Ayna Şövalyesi) opereti de serginlenmemiş yarım bırakılan eserleri arası yer almaktadır.

Duygusal sıkıntıları devam ederken 1813'te ilk senfonisini bestelemiş, 1814'te babasının asistanı olarak öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Yaşının küçük olması, fiziki özellikleri sebebiyle (boyunun 1, 57 santimetre olması gibi) ve tahammülsüz tavırlarıyla öğrencileriyle sorunlar yaşamaya başlayan besteci asistanlık, yöneticilik, öğretmenlik ve eğitimliğin kendisine uygun olmadığı gerekçesiyle zamanının büyük kısmını besteciliğe ayırmış kendini bu alanda var etmenin yollarını aramıştır. Fortepiano² üzerinde beste çalışmalarına devam ederken 1813 ve 1815 yılları arasında bestelediği gençlik eserleri yaylı dörtlüleri, tamamlanmış üç senfonisi; özgünlük, stil ve hayal gücü bakımından Schubert'in yaşına göre dikkat çekici bulunmaktadır.

Bin sekiz yüz on dört ve 1815 yıllarında Viyana kongresi sonucunda gelişen baskıcı rejimin halk üzerindeki kısıtlamaları sanatı ve sanatçının yaşamını olumsuz yönde etkilerken, çıkan kararlarla Viyana'da günlük yaşantıdaki birçok şey kontrolde tutularak seyahat, sanat, ticaret, eğitim, özel hayat ve eğlence her şey kontrolcü bir sistemin parçası olmuştur. Sosyalleşmeyi ve dansı çok seven Viyana halkı kısıtlayıcı kurallar içerisinde sosyalleşmek için ancak ev ortamlarında toplanır hale gelmiştir. Schubert baskılardan olumsuz etkilense de mesleki üretkenliğini kaybetmemiş 1815-1816 arası 150 kadar lied,

² Fortepiano: Pianoforte, 1698 yılında İtalyan çalgı yapımcısı Bartolomeo Cristofori (1655 –1731) tarafından yapılmış modern piyanon atasıdır.

dört opera, iki senfoni ve çok sayıda piyano eseri bestelemiştir. Schubert, her zaman edebiyattan, felsefeden beslenmiş; Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Ludwig Rellstab gibi entelektüellerden oluşan çevresiyle yakın ilişki içerisinde bestelerini şiirlerin, edebi eserlerin üzerine kurgulamıştır.

Viyana halkının müziğe ve dansa olan ilgisi talebi doğrultusunda besteciler vals, polka gibi türlerde eserler üzerinde yoğunlaşmışlardır. Ev konserleri sayesinde halk müziğe, şiire ve edebiyata ulaşabilmiştir. Schubert de adına *Schubertiaden* (Schubert geceleri) adını verdiği ev konserleriyle bestelerini dinletebileceği geceler düzenlemiştir. Bu gecelerde dans müziklerini, oda müziği bestelerini ve özellikle liedlerini piyanoda kendi eşliğiyle dostlarına dinletmiş ilk olarak entellektüel çevresinin fikirlerini almıştır. Bu toplantılara sadece ailesi ve dostları değil orta sınıftan sanata ilgi duyan herkes davet edilmiştir.

Schubert'in eserlerindeki liedlerin bu kadar fazla olmasının bir sebebi de 1815'te büyük bir tutkuyla âşık olduğu soprano Therese Grob'in (1798-1875) olduğu görüşleridir. Neredeyse iki güne bir şarkı besteleyen Schubert, zamanın müzik eleştirmenlerince bu kadar hızlı eser bestelemenin yüzeyselliğe yatkınlık sağlayacağı düşüncesiyle zaman zaman olumsuz eleştirilere maruz kalsa da eserlerine rötuş yapmayı tercih etmemiştir.

Eş zamanlı sürdürdüğü öğretmenlik mesleğinin kendisine göre olmadığı düşüncesiyle radikal bir kararla öğretmenliği bırakan besteci tüm zamanını besteciliğe ayırmıştır. Dönemin hayat koşullarına göre bu karar besteci için maddi açıdan oldukça zorlayıcıdır. Ülkenin içinde bulunduğu durumda bestecilikten para kazanmak zordur. Bu kararından dolayı zor zamanlar geçiren Schubert piyano dersi vererek ve yakınlarından gelen maddi desteklerle geçimini sağlamaya çalışmış Kont Johann Karl Esterhazy'nin kızlarına piyano dersi vermek için iki yaz Macaristan'da kalmıştır.

Napolyon'un Avrupa'ya saldırması, Viyana'nın Fransız ordusu tarafından işgali, Viyana Kongresi kararlarının hayat üzerinde kurduğu baskılar ve ülkedeki devalüasyonlardan dikkati epeyce dağılan besteci motivasyonunu kaybetmemek için beste yapmaya devam etmiştir. Bin sekiz yüz on dört yılında Gretchen am *Spinnrade*, 1815 yılında *The Erl King* adlı ünlü eseri, 1818 yılında 6. *Senfonisi*'ni, 1819 yılında *Alabalık Beşlisi* bestecinin o dönem olumlu yorumlar alan üretkenliğinin göstergesi eserlerindendir. *The Erl King* adlı eseri Schubert'in piyano armonizasyonu ve tekniğiyle yakaladığı başarı hem bestecinin ününü arttırmış hem de piyanoyu daha görünür bir enstrüman haline getirmiştir. Opera çevresinde saygın bir yer edinen besteci 1823'te

prömiyeri yapılan *Rosamunde Üvertürü*'nün dönem için fazla romantik bulunmasıyla müzik eleştirmenlerince bazı olumsuz eleştiriler de almıştır.

Schubert'in düzenli bir gelirinin olmaması ve Viyana dışında da bilinen bir besteci olmaması hayatı onun için zorlaştırmaktadır. *The Erl King* bestecinin maddi sıkıntılarının çözülmesi için kendisine bir kapı aralamıştır. *The Erl King*'in temsillerinden birinde aralarında çok sayıda soylu hayranının olduğu dinleyici içerisinde Ressam Joseph Kutter Blug'un³ Schubert'e hayranlık duyması üzerine besteciye çalışmalarının üretim giderleri için finansal destek sağlamıştır. Schubert için bir dönüm noktası olan bu finansal destek kısa sürede bestecinin ülke dışında da tanınmasını sağlamıştır. Konser teklifleri alan besteci bu sayede *The Erl King*'in kayıtlarını satmaya başlamış ve hatta bir akşamda 100'den fazla satılan kayıt sayesinde Schubert'in ünü geniş kitlelere yayılmış aristokrat kesime de ulaşmıştır. Bu olumlu gelişmelerin ardından Salieri'nin, Schubert'i saray tiyatrosuna önermesiyle işe başlayan Schubert besteciliğe eğilip işe kabul edildikten sonra beste yapamadığı gerekçesiyle işi bırakmıştır.

Bin sekiz yüz yirmi ve sonrası Schubert'in daha çok piyano ve orkestra eserleri bestelediği olgunluk çağıdır. Bin sekiz yüz yirmi iki ve sonrası Schubert'in hayatının son dönemi sayılmaktadır. Yakalandığı frengi hastalığıyla hayatı zorlaşan besteci bundan sonraki hayatını daha çok kırsal kesimde geçirerek eserleri için doğadan ilham almıştır. Bin sekiz yüz yirmi ikide bestelemeye başlayıp son bölümünü tamamlayamadığı 8. *Senfonisi* hastalığıyla mücadele ettiği yıllara ait doğayı tasvir ettiği eseri olarak bilinmektedir. Daha çok lied türündeki eserlerle ünlenen bestecinin geniş orkestra için bestelediği bu senfonisi dikkat çekicidir. Enstrümanlardaki yoğun renk ve nüans arayışları bestecinin son yıllarındaki ruhsal çalkantısını da gösterir niteliktedir. Schubert, 1823'te yatırıldığı hastanede bir süre tedavi görse de tedaviden çok etki görmemiştir. Schubert'in sağlığı zaman zaman iyi olsa da sürekli dökülen saçlarıyla, giderek azalan direnciyle sağlığı kötüye gitmiştir. *Arpeggione* sonatını da bu yıllara aittir. Bin sekiz yüz yirmi üç yılının büyük bir bölümünde ve 1824 yılının yazının bir kısmını yatalak geçiren besteci yine depresyonda olduğu bu dönemde yakın dostu ressam Leopold Kupelwieser'e (1796-1862) yazdığı mektup şöyle der:

Tek kelimeyle, kendimi dünyanın en mutsuz ve sefil yarattığı gibi hissediyorum. Sağlığı bir daha asla düzelmeyecek ve tamamen umutsuzluk içinde olan bir adam hayal edin.

³ Joseph Kutter Blug: (1894-1941) Lüksemburg'un önemli ressamlarından olan Kutter izlenimcilikten edindiği öğeleri ekspresyonist tavırla birleştirip eserlerine aktarmasıyla ünlenmiştir.

Bu her şeyi daha iyi yerine daha da kötüleştiriyor; bir adam hayal et, diyorum ki, Aşkın ve dostluğun saadetine kavuşan en parlak umutlar söndü acıdan başka sunacak bir şey yok... (Brown, 1983, s. 42).

Üzerinden çok geçmeden yaklaşık bir ay arayla yazdığı diğer bir mektupta da başka bir ruh hali içerisinde olduğu gözlemlenebilir. “Burada çok iyi ve rahatım... Burada dört el için büyük bir sonat ve varyasyonlarını besteledim. İyi bir başarı bu...” (Brown, 1983, s. 42).

Mevcut sağlık sorunlarıyla (nörolojik) baş edemeyen besteci 1823'te ailesinin yanına dönerek ailesinin yardımıyla yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde aralıklı olarak hastaneye yatan besteci 1825'te Viyana'ya döndüğünde yaşamının son yıllarında eskisi kadar neşeli şarkılar bestelememiştir. “Schubert'in olgunluk çağı müzikleri Beethoven'a olan müzikal yönelimini enstrümantal müziklerinde gösterir” (Taylor, 2016. s. 130).

Eserlerinde gözlemlenen ani tempo değişimleri, tonal yapıdaki modülasyonlar, enstrümanlardaki farklı renk arayışları bestecinin psikolojik karmaşasını betimlemektedir. Eserlerini daha çok minör tonda bestelediği bu dönem için *Vinterreise* (Kış Gezisi) başlıklı lied'i örnek olarak gösterilmektedir. Vefatına kadar olan sürede Filarmoni Derneği'nin kendisi için düzenlemiş olduğu konserden elde ettiği gelirle maddi gereksinimini sağlamıştır. Hayatının son yıllarında kardeşiyle yaşamıştır. Schubert'in hayatını kaybetmeden önce 1828 yılının bahar ve sonbahar aylarında yazmış olduğu üç piyano sonatı vefatının üzerinden 10 yıl geçtikten sonra yayınlanmıştır. Yaşadığı dönemde (19. yüzyıl) diğer eserlerinde de olduğu gibi bu eserleri de hak ettiği yeri bulamamış ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru dinleyici ve eleştirmenler tarafından kabul görmüştür. Günümüzde piyano repertuarının önemli eserlerinden sayılan bu yapıtlar konser ve kayıtlarda sıklıkla icra edilmekte olup eserleri başyapıt halini almıştır. Sonatları için tonal anlamda doyurucu, mana ve ifade konusunda oldukça derin oldukları görüşü hakimdir.

Romantik döneme ait önemli izler bırakan besteci 31 yıl süren kısa ömrünün ardından 19 Kasım 1828'de tifüs mü, frengi mi nedeni bilinmeyen şekilde Viyana'da vefat etmiştir. Hastalığı netleştirilemese de tanı aldıktan dört-beş yıl sonra başlayan bunama belirtileri tedavide cıva kullanıldığını ve bu yüzden bunadığı şüphesini uyandırmıştır. Schubert'in Beethoven'a duyduğu hayranlıkla eserlerini incelemesi, onu bir ilham kaynağı olarak gördüğü bilinmektedir. Bu da besteciyle Beethoven arasında görünmez bir yakınlık olduğunu göstermektedir. Schubert'in cenazesinde çok

tanışmasalar da Beethoven bestecinin tabutunu taşımıştır. Bestecinin, Beethoven'ın gölgesinde kaldığı için döneminde ünlenmediği de edinilen bilgiler arasındadır.

2.2.1. Franz Peter Schubert'in Müzik Stili Ekseninde Eserlerine Genel Bakış

Schubert'i anlamak için 19. yüzyılın başındaki Viyana'yı tanımak gerekir. Yeşil, aydınlık tepelerle çevrili, iç sıkıntısı ile neşenin birbirine karıştığı bu imparatorluk kentinde, Schubert'in her liedi onun bir başka yüzünü anlatıyor gibidir. Schubert, merkezin zarif mahallelerinden çok, eski ve dar sokakları daha iyi tanımaktadır. Kenar mahallede oturup, soyluların çevresini fethetmek kolay değildi. Zafer kazanmak için yabancı ülkelere, uzaklardan gelmiş olmak gerekiyordu. Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, William Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven gibi... Bununla birlikte Schubert ona sınırsız hayranlık besleyen dostlarının yanında mutluydu (Selanik, 2011, s. 164).

Schubert, Romantik dönemin karakteristik özelliği olarak tüm sanat dallarına etki eden ilahi, tanrısal güzellik ve iyilik arayışını eserlerine ustalıkla uygulamış bestecilerdendir. Müziğindeki özgünlük, müzik dilindeki melodik zenginlik, ilahi güzellik arayışı ve doğa sevgisinden gelir. Bir bestecinin müzik stilini oluşturan temel unsurların yaşadığı dönemin koşulları, hayat şartları, estetik ve güzellik anlayışı, etrafındaki insanların yapısı gibi hayatın içinden şeyler olduğu düşünüldüğünde Schubert'in müzik stilini etkileyen başlıca unsurların dönemin çalkantılı siyasi yapısının paralelinde bunlar olduğudur.

Dönemin Dışişleri Bakanı ve diplomat Johann Philipp von Stadion'ın (Count von Warthausen, 1763-1824) duruşu sayesinde Napolyon'un ülkedeki baskısı bir nebze azalsa da sanatın durumu inişli çıkışlı devam etmiştir. Ulusalcılıktan beslenen sanat dallarındandaki iyilik, güzellik vurgusu ön plandadır. Schubert de eserlerinde doğalcılık, doğacılık, sevgili özlemi, insan, tanrı ve yurt sevgisi gibi insani konuları işlemiştir. İnsan sevgisini işlediği *The Erl King* adlı eseri buna örnek verilebilir. Baba-oğul arasında geçen bir kurtarma hikayesini işleyen eserde, bir babanın, oğlunu ölümden atıyla kaçırmayı işlenir. Eserde piyanodaki üçlemelerin gök yüzündeki gerginliği yansıttığı söylenmektedir. Burada Schubert'in doğa ve insanı ne derece içselleştirildiği görülmektedir. Piyanodaki ritm ve tempo değişimleri vokal kadar ön planda, yazılan cümleler ise ustaca ve yenilikçidir.

Biedermeier Üslubu: Genel çizgileriyle "Biedermeier" dönemi ve üslubu, rahat bir tatlılığın, hafife almanın, küçük burjuva sınırlılığının kültürüdür. Stifter ve Grillparzer gibi yazarların ana temaları "ruh perhizi", "büyük ve şefkatli insan"dır. Gerçeklerden kaçış, hayal dünyasına sığınış, Raimund ve Stifter'in hayal gücünden doğan cinli, perili, büyümlü masallarında görülür" (Pamir, 2000, s. 64).

Estetik dışı, gerçeklik, ruh, ruhun dengesizliği, kuşku ve mizah gibi öğelerden beslenen Biedermeier üslubu dönemin ünlü bestecileri Schubert, Beethoven, Bruckner (1824-1896) gibi isimlerin eserlerine yansımıştır. Sanatın eleştirel duruşuyla dönemin halk üzerindeki baskısının paydasından beslenen Biedermeier üslubu, romantik stil armonileri içerisinde aktarmak istediği eleştirel duruşunu korumuştur.

Schubert ve entellektüel çevresinin birbirlerinden etkilendikleri ortak bir sanat görüşleri bulunmaktaydı. Bu görüş sayesinde klasizm ve romantizmin unsurları eleştirel üslupla birleştirilerek dönemin bestecilerinin eserlerine yansımıştır. Schubert'in eserlerinde bu vurgu dikkat çekicidir. Ağırlıklı olarak lied ve oda müziği türünde eserler besteleyen Schubert eserlerinde piyano partisini sadece eşlik değil ana temanın ayrılmaz bir ögesi olarak kullanmış, bu yönüyle dönemin bestecileri arasında ön plana çıkmıştır. Eserleri olumlu olduğu kadar olumsuz yorumlara da fazlaca maruz kalmış *Rosemunde uvertürü* ile ilgili armonizasyonların yorucu ve fazlaca romantizm içerdiği gibi yorumlar da yapılmıştır. Besteciliğinin ilk yılları Mozart'a, eserlerindeki klasik dönem armonizasyonlarıyla da Beethoven'la ilişkilendirilmiştir. Schubert eserlerinin çoğunda benzer müzikal kurguları tercih etmiştir. “Arpeggione”de kullandığı minör-majör-minör geçişini daha önce başka bir eserinde daha kullanmıştır. Bu tarihten sonra bestelediği D. 537, D. 584, D. 959 piyano sonatlarında geçişleri uygularken D. 385 keman sonatında eserin başından sonuna kadar minör dokuyu korumuştur” (Black, 1997, s. 8).

Şair, ozan, edebiyatçı ve felsefecilerden oluşan disiplinler arası etkileşimde bulunduğu yakın arkadaş çevresinin şiirleri üzerine Schubert'in bestelemiş olduğu 600'den (634 civarı) fazla liedi vardır. Dönemin ünlü bariton ses sanatçısı ve besteicisi Johann Michael Vogl (1768-1840) ile dostluğu sayesinde de lied türüne fazlaca eğilmiştir.

Bin sekiz yüz on ve sonrası Schubert'in en verimli yıllarıdır. “Henüz ergenlik yaşlarında başladığı kompozisyon çalışmalarının en önemlilerinden I. Senfonisi'ni 17 yaşında tamamlamıştır. On sekiz yaşına geldiğinde ise II., III. ve IV. Senfonilerini, piyano için bir-kaç sonat, iki tane missa ve yüz elli civarında sonatı tamamlamıştır” (Mc Kay, 1996, s. 16-31). Senfoni, opera, oda müziği gibi farklı türde eserler vermiş 1818 itibarıyla sanat çevresinde de tanınır hale gelmiştir. D.667 *Ala Balık Beşlisi* (1819) dönem için alışılmadık dışında keman, viyola, viyolonsel kontrbas ve piyano için yazılmış olup Silvester Paumgartner'e (1764-1841) ithaf edilmiştir. Yine 1821 yılında yazılan *Rosamunde Uvertürü* bestecinin olgunluk çağı eserlerine örnektir. Eleştirmenlere göre bu

uvertür bestecinin hayatı boyunca profesyonel anlamda sahnelenen birkaç eserinden biridir. Farklı görüşler ise eserin uzun armonik geçişlerinin fazlaca yorucu ve kulak tırmalayıcı olduğu yönündedir. Bestelendiği dönemde bu yorumlara maruz kalmışsa da eser günümüzde sık sık konser programlarında yer verilen eserler arasındadır.

Schubert'in Lied Sanatı:

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının ruhsal ve ussal pırıltısıyla aydınlanmış olan Schubert, lied'lerinin metinlerini yalnızca en yüksek düzeyden seçmekteydi. Şiirlerini bestelediği ozan listesi çok kabarıktır: Goethe, Schiller, Mayrhofer, Grillparzer, August von Platen, Macpherson, Petrarca, Höltz, Klopstock, Shakespeare, Byron, Schöber, Lübeck, Schubert, G. Jacobi, Pfeiffer, Schlegel, Uhland, Claudius, Novalis, Walter Scott, Wilhelm Müller, Rellstab, Gabriel Seidl, Heine (Pamir, 2000, s. 66).

Schubert'in besteciliği çıraklık (1811-1816), geçiş dönemi (1816-1818) ve olgunluk dönemi (1818-1828) olarak üçe ayrılmaktadır. Çıraklık döneminde daha sade armonik yapıda liedler bestelerken geçiş döneminde *lied* türüne yeni bir yön vermiş, armonik gelişmelerle bölmeler arası çeşitlemelere olanak sağlayan yeni eklemeler yaparak 19. yüzyılın *lied* türüne yeni bir kapı açmıştır. Şan ve eşliğin teknik, müzikal ve armonik yoğunluğunu eşitleyerek eşliğin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Çalgısal müziği şan partisine ustalıkla yerleştirmiş, armonik geçişleri uyarladığı nüans değişimleriyle soru-cevap bütünlüğünü korumuştur. Geçiş dönemine denk gelen *V. Senfonisi* (1816) Schubert için dönüm noktası niteliğindeki eserlerindendir. Armonik ve melodik açıdan zengin ve doyurgan bir yapıdaki eser o dönem beklediği ilgiliyi göremese de günümüzde tüm orkestraların repertuarlarında yer almaktadır. Schubert hayattayken senfonileri birkaç amatör orkestra dışında seslendirilmemiş daha çok oda müziği ve *lied* türleriyle tanınmıştır. Walter Scott'un (1771-1832) şiiri üzerine bestelenen *Ave Maria* (1825) da Schubert'in tanrı sevgisi ve Meryem Ana'ya duyduğu saygıyı işlediği ustalık dönemi eserlerindendir. Eserde yoğun duygu ve romantiklik anlayışı klasiklik dışına taşmayan dozunda bir üslupta sergilenmektedir.

Schubert'in çağdaşı Leopold von Sonnleithner (1797-1873) bestecinin eserlerindeki müzikal üslup hakkındaki fikrini şu sözlerle ifade etmiştir:

Schubert'in şarkılarına defalarca prova yaparak titizlikle çalıştığını duydum. Notada belirtilen unsurları yalın şekilde ifade eder. *Ritardando*, *morendo*, *accelerando* vb... Ayrıca bestelerinde şiddet içeren ifadelerle asla izin vermedi. Lied'lerinde çevresinden edindiği gözlemleri paylaşır. Başkalarının deneyimlerini ve duygularını anlatır; fakat o duyguların anlattığı karakterlerin kimliğine bürünür. Sadece besteci değil aynı zaman da şairdir. Schubert'te özellikle gerçek ifade, en derin duygular, melodinin doğasında vardır. Eşlik buna

sadece katkıda bulunur. Melodinin akışını engelleyen her şey bestecinin niyetine aykırıdır ve müzikal etkiyi bozar (Bonds, 2016, s. 3).

Besteci yaşadığı dönemin romantizm akımına yatkın ruh haliyle eserlerine romantizmin değişken ruhsal dinamiklerini ve arayış dolu dünyasını yansıtmıştır. Schubert'in günümüze ulaşandan daha çok eseri (1500 civarı) olduğu düşünülmektedir. Sadece bir yıl içinde iki mes, beş opera, dört sonat, bir kuartet, iki senfoni ve 100'ün üzerinde *lied* besteleyen bestecinin liedlerindeki besteleme hızının özensizlik getireceği düşüncesiyle döneminde sert eleştirilere maruz kalsa da günümüzde Schubert romantik dönem denilince akla ilk gelen bestecilerdendir. Schubert zihnindeki bilgilerin saf halinden, yalınlığından uzaklaşmak istemediği için eserlerine asla rötuş yapmamıştır. Diğer bir sebep olarak da tez canlı yapısı yüzünden uzun ve büyük çaplı eserlere yönelmek yerine kısa eserler yazmayı sevdiği söylenir. Duygu derinliği ve ifade yoğunluğu bakımından Beethoven'ı anımsattığı düşünülen besteci yaratı tarafında bazı görüşlere göre çok başarılı görülmez. Schubert'te, Beethoven'da görülen evrime rastlanmadığı ve ilk kalem dokunduruşuyla birlikte esere şekil verdiği ifade edilir'' (Morin, 1946, s. 10-15). Tüm görüşler bir yana Beethoven'dan sonra romantizmin Viyana'da kapısını açarak romantizme öncülük etmiştir.

Schubert'in sonatlarına bakıldığında *arpeggione* ile benzer özelliklere sahip oldukları görülür. Op. 137, no.1 keman ve piyano sonatı ile D. 821 *arpeggionesi* üç bölümden oluşurken op. 137, no. 2 *keman ve piyano sonatı* ile op. 162, no. 3 *keman ve piyano sonatı* dört bölümden oluşmaktadır. Yaylı çalgılar için yazmış olduğu beş sonatının üçünün ilk bölümü de sonat formundadır. İkinci bölümler genellikle üç kısımdan oluşur ve üçüncü bölümlerden ikisi *menuets*, tema ve varyasyonlardan oluşmaktadır. Son bölümler sonat formu ya da *rondo* formundadır. Anahtar değişimleri, modülasyonlar, bölümler arası geçişler klasik sonat formuna uygun olarak birbirlerine benzemektedir. Cümleler arası diyatonik, kromatik gamların yerleştirildiği geçişler, monotonluğu önlemek için eksik yedililer, artık altılılar ve ardından gelen modülasyonlar sıklıkla kullanılmıştır. Eseri renklendirmek için yine Alman artmış altılı akoru, Fransız artmış altılı akoru, napoliten altılı akorlarından faydalanmıştır.

2.2.2. D. 821, La Minör Arpeggione ve Pianoforte

2.2.2.1. Arpeggione ve Pianoforte Sonatı'nın Doğuşu

Günümüzde viyolonsel ve viyola repertuarları başta olmak üzere birçok enstrümana uyarlanan *D. 821, la minör Arpeggione ve Pianoforte Sonatı*, Schubert'in

kısa ömürlü hibrit bir enstrüman olan Arpeggione ve piano-forte için 1824'ün kasım ayında bestelediği üç bölümlük sonatıdır. Eserin bestelenişi Schubert'in depresyonda olduğu ve son eserlerini verdiği yaşamının son yıllarına denk gelmektedir. Eserin ilk seslendirilişi gitarist, viyolonsel sanatçısı ve besteci Vincenz Schuster (bilinmiyor-1863) tarafından 1824 yılında gerçekleştirilmiştir. Schubert'in gün yüzüne çıkmamış (yayınlanmamış ya da arşivde kaybolmuş) birçok değerli bestesi gibi yıllar boyunca bestecinin sağlık sorunları sebebiyle yayınlanmadan bekleyen eser bestecinin ölümünden 43 yıl sonra ancak 1871'de abisi Ferdinand Schubert çabasıyla yayınlatılmıştır. Günümüzde Schubert'in önemli oda müziği eserleri arasında anılan eser yayınlandığı dönemden sonra 19. yüzyılın ilk yarısına kadar hiç duyulmamıştır. Arpeggione sonatı ne yazık ki Arpeggione enstrümanı hakkında günümüze ulaşan tek eserdir.

Eser çok hızlı bestelendiği için orijinal nota üzerinde sık sık kısaltmalar kullanılmış ve karakteristik bir silmenin yanı sıra bir dizi düzeltme içermektedir. Yine de kompozisyonda büyük bir değişiklik yok; el yazması okunaklı ve net anlaşılmaktadır. Eserin el yazmasının uzunca bir süre nerede olduğu bilinmiyordu. Eser Berlin'de müzayedeye çıkarıldıktan sonra, Schubert Collected Edition'ın baş editörü Eusebius Mandyczewski (1857-1929) tarafından nüshanın orijinallliği 1898'de onaylanmıştır. Eserin el yazması Paris'in ünlü koleksiyoncusu Charles Malherbe (1853-1911) tarafından satın alınarak Bibliotheque du Conservatoire'a armağan edilmiştir. Arpeggione, şu an Paris'teki Bibliotheque Natinole'de yer almaktadır (Geiringer, 1979, s. 513).



Görsel 2. 1. Schubert'in Paris'teki Bibliotheque Nationale'de sergilenen orijinal notanın ilk sayfası (Geiringer, 1979, s. 514)

Sonat, Schubert'in birçok değerli bestesi gibi çok uzun süre belirsizlik içinde kalmıştır. Buna ek olarak Arpeggione hakkındaki kaynaklar da oldukça sınırlıdır.

“Müzikolog Heinrich Kreissle von Hellborn (1822-1869), 1865'te arpeggione hakkındaki bir yazısında enstrümanın sesini ilk duyduğunda küçük arp zannettiğini söylemiş, bunun arpeggione olduğunu öğrendiğindeyse böyle bir enstrümanın varlığından dolayı büyük şaşkınlık duyduğunu dile getirmiştir” (Geiriginger, 1979, s. 515).

Bu bilgiler arpeggione'nin kısa ömrünün kanıtı niteliğindedir.

“Enstrümanı işaret eden ilk bilgiler The New Grove Dictionary of Music and Musicians'da 1879'da yayınlanan Müzik ve Müzisyenler Sözlüğü'nün ilk baskısında yer almaktadır. Albert Jacquot'un 1886 tarihli Dictionnaire des Instruments de Musique adlı sözlüğündeysen Arpeggione hakkında hiçbir bilgi yer almaz” (Geiriginger, 1979, s. 515).

Sonat, la minör tonalitesinde, sonat formunda yazılmış Allegro Moderato başlıklı birinci bölüm; mi majör tonalitesinde, üç bölmeli formda yazılmış Adagio başlıklı ikinci bölüm ve la majör tonunda rondo formunda yazılmış Allegretto başlıklı üçüncü bölümden oluşmaktadır. Eserde klasik armonik kurallar arasına serpilmiş modülasyonlar, yoğun lirik melodiler, diminished (eksiltilmiş) akorlar ve Schubert ile özdeşleşen şarkılı anlatım tarzı göze çarpmaktadır. Klasizm ve romantizmin müzikal unsurlarının toplamı niteliğinde olan sonat, bestecinin ağırlıklı olarak vokal müziği üzerine olan çalışmalarından enstrümantal müziğe doğru geçişinde yapı taşı niteliğinde olup, Beethoven'ın besteciliğinden ve müzikalitesinden ne kadar etkilendiğinin de kanıtı niteliğindedir.

Eserin icrasıyla ilgili net bilgiler mevcut değildir ancak eser viyolonsel sanatçısı Cassado tarafından viyolonsel konçertosu şeklinde düzenlenerek Berlin Filarmoni Orkestrası eşliğinde ilk kez 1928 yılında Schubert'in vefatının 100. yıl dönümü münasebetiyle seslendirilmiştir. Cassado aynı zamanda eseri kendine göre düzenleyerek melodik değişiklikler de eklemiş ve Cassado edisyonu olarak eseri konçerto şeklinde tekrar düzenlemiştir. Eserin konçerto olarak düzenlenmiş halinde farklı melodik eklentiler, farklı ölçü sayıları ve oktav farklılıkları mevcuttur. Bununla beraber genel olarak orijinaline sadık kalınarak düzenlenmiştir.

Bin dokuz yüzlü yılların başı itibarıyla Klaus Storck, Emanuel Feuermann, Mstislav Rostropovich gibi viyolonsel sanatçıları tarafından eserin stüdyo kayıtları yapılmıştır.

Eser melodik zenginliğiyle günümüzde viyola, viyolonsel, kontrabas, flüt, keman, klarinet ve trompet gibi enstrümanların repertuarlarında yer almaktadır. Akort sistemi

aynı olduğu için kontrabasta mevcut tonunda çalınabilen eser, viyola için daha iyi tınlaması düşüncesiyle sol minör tonuna uyarlanmaktadır. Üflemeli enstrümanlar içinse transkript edildiği enstrümanın yapısına uygun olarak pasajlarda değışiklikler yapılmaktadır. Üflemeli enstrümanların repertuarlarında 1900'lerin sonları itibariyle yer almaya başlayan eser günümüzde de farklı enstrümanlara da uyarlanmaktadır. Eser 1930 yılında orkestra şefi, piyanist, keman sanatçısı, editörlük ve aranjörlük kimlikleriyle Paul Klengel (1854-1935) tarafından ayrıca viyola ve yaylı orkestra için düzenlenmiştir.

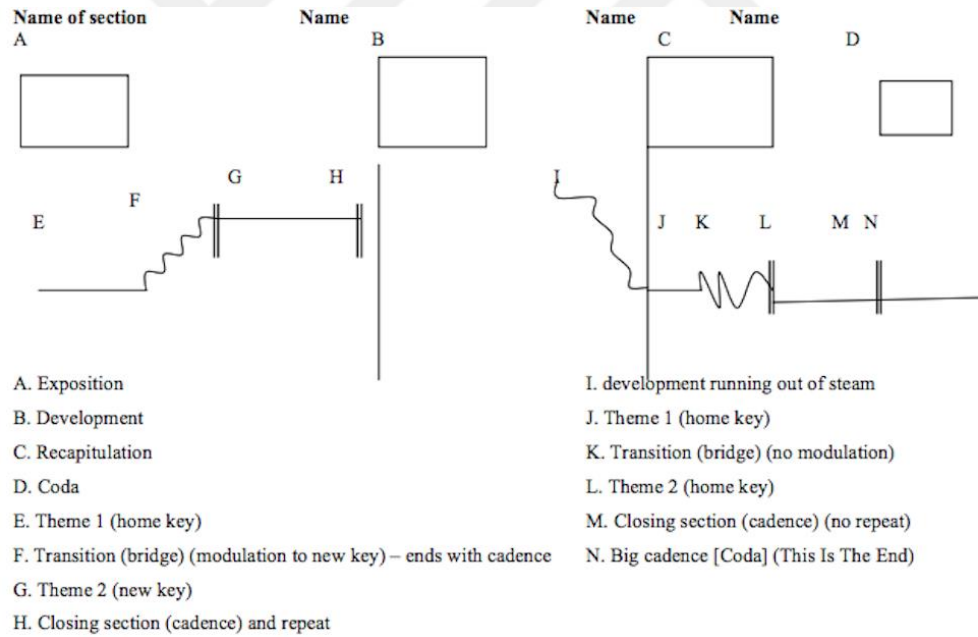
2. 2. 3. Arpeggione ve Pianoforte Sonatı'nda Görülen Müzik Formları

Bir eseri en büyük parçasından başlayarak daha küçük yapılarına doğru parçalarına ayırmak, parçaların bütünle ilişkisini irdelemek bir eseri analiz etmek anlamına gelmektedir. Schubert'in Arpeggione adlı sonatının form analizinin yapılacağı bu bölümde başta çıkarılacak form şeması üzerinden bu parçalar açıklanacaktır.

2. 2. 3. 1. Sonat Formu

İtalyanca çalgı çalmak anlamına gelen kelimesinden türeyen sonat türü etimolojik olarak çalgıyla yapılan müziği tanımlamak için kullanılmıştır. Sonat formu ya da sonat allegrosu olarak bilinen formun doğuşu Barok dönemde enstrümantal ve vokal müziğın birbirinden ayrılmaya başladığı zamanları işaret etmektedir. Ayrı bir tür olarak sonat 16. yüzyılın ortalarında fark edilir olmuştur. Aynı zamana denk gelen süreçte, taklit kontrpuan üzerine kurulu ve birkaç farklı bölümden oluşan çok sesli bir kompozisyon olan fransız chanson'unun stil ve tekniği, canzon de sonar olmak için org'a ve oradan enstrümantal topluluğa aktarılmıştır. On altıncı yüzyılın ortalarında *canzone* ve *süit*'in birleşimiyle 17. yüzyıl başlarında İtalyan müziklerinde belirginleşir. Fakat başlarda kendi başına bir tür değil de farklı türlerin girişinde kullanılan bir form olmuştur. Operalarda, herhangi bir eserde ya da kantataların, Alman süit ya da partita'larının (1650) giriş bölmelerindeki müzik cümlelerine eklene bölmelerin adı olmuştur. Sonatlar zamanla gelişerek dans müziklerinin haricinde çok bölümlü eserlere dönüşmüşlerdir. Geliştirilmiş ve çok bölümlü olan bu eserler solo ya da iki çalgı için yazılabilirler. Kendi türüne özgü dil zenginliği ve anlatım gücünden dolayı oda müziği eserleri içinde anılırlar. Sonat için başlarda birlikte çalma müziği olarak yapılan tanımlama zaman içerisinde solo eserler için de yapılmıştır. Bu görüşü destekleyen bir nedenin de zengin klavye genişliğine sahip enstrümanlar için yazılan sonatların artışıdır. Başlarda parmak egzersizi olarak da yazılan sonatlar sonraları egzersiz ya da dini unsurların dışında da konularla çeşitlenmiştir. *Sonata da chiesa* ve *sonata da camera* olarak ayırabileceğimiz türler dans müziklerinin

dini müzikten ayrılması prensibine dayanır. Ortak noktaları tempo değişimleri, ortak enstrüman kullanımlarıken; dini unsur içerip içermemesi noktasında ayrılmışlardır. “On yedinci yüzyıl sonunda Couperin, Fransa’ya İtalyan sonatını sokmuştur” (Hodier, 2016, s. 102). Alman’ların geliştirmeye devam ettiği sonat türü Bach ailesi, Boccherini, Stamitz gibi bestecilerin de eserleri arasına girmiştir. Sonat nihai gelişimini Beethoven’la tamamlamıştır. On sekizinci yüzyılda günümüzde senfonik eserlerin de referans alındığı yapısına ulaşarak sonat son haline ulaşmıştır. Önceleri süit ve sonat karışabilirken dans müziğinin dışında varoluşuyla bu şüphe de ortadan kalkmış olur. Süitlerde genellikle kullanılan gigue, allemande, sarabande dans müziği içerikli bölüm isimleri sonatlarda allegro, allegro modareto, adagio gibi hız terimleri olarak apayrı görüntüdedir. Bu da sonatın kendine has yapısını netleştirir. Sonatlar en sık karşılaşılan şekliyle üç ya da dört bölümlü çoğunlukla piyano eşlikli eserler için yazılan kompozisyonlardır. İlk hali binary form adı verilen iki bölmeli türüdür. Alt bölmeleri arasında da şekillenerek *iki bölmeli ve yuvarlatılmış iki bölmeli* formları andırdığı düşünülmektedir.



Görsel 2. 2. Sonat Allegrosu Formu, (http-2) http://www1.lasalle.edu/~reese/sonata_form.pdf, erişim tarihi: 12.02.2022

“Sonat allegrosu olarak da adlandırılan sonat formu ise üç ana bölümden oluşur. Bunlar serim (*exposition*, sergi), gelişme (*development*), yeniden-serim/sergi (*re-exposition*, *recapulation*)’dır” (Rosen, 1988, s. 98-110). İki solo çalgı ve sürekli bas için yazılan 17. yüzyıl sonatları 18. yüzyılda yerini melodi ve eşlik çalgısına bırakır. Klasik dönemde en gelişmiş haline gelen sonat formu tek temalı sonat yapısından çift temalı

haline geçiş yapmıştır. Arpeggione’de gördüğümüz sonat allegrosu formu bu türün gelişimini tamamlamış halidir. Sonat allegrosunun bölmeleri şu şekildedir.

Sonat allegrosu formu bestecilerin istekleri doğrultusunda bölme, tema ve fikirlerin simetrik olmaması şartıyla da çeşitlenebilir. Bu zellikle Beethoven, Mozart ve Schubert gibi bestecilerin eserlerinde sık görülür.

Giriş: Sonat allegrolarında bestecinin isteğine göre sergi bölmesinden önce gelebilen giriş bölümü ana tonaliteyi sergi öncesinde duyuran bölümün temposundan daha esnek ya da yavaş olabilen kısımdır. Girişteki sadelik sergide ritmik ya da armonik değişime uğrayabilir. Ayrıca giriş bölmesindeki mzıkal malzemeler gelişme bölmesi ya da koda bölmesinde tekrar a tempoda işlenebilir.

Sergi (Exposition, serim): Sonatların sergi bölmesi genellikle sakin, dinamik ya da lirik birbirine zıt karakterde oluşturduğu temaların ayrıldığı müzik cümlelerinden oluşur. Sergi bölmesi kendi içinde birinci ya da ikinci, A ya da B, ncl ya da soncul gibi cümlelere ayrılır. İlk temanın (A), ardından gelen ikinci tema (B) ve iki temanın arasında ve sonuna gelen köprü ve *codetta* ile bölme tamamlanır. Bölmeler daha çok ya da daha az temaya da ayrılabilirken temaların yapısı dönem ve besteciye göre değişkenlik gösterebilir. Aradaki fikirler tamamıyla bestecinin isteğine bağlı olarak uzayıp kısalabilmektedir.

Temel prensip kontrast fikir yaratmak ve işlemektir. Birinci tema sakin, dingin bir yapıda ise ikinci tema daha dinamik, canlı gelebilir. Bölmeler bazen ana fikir ve ana fikir tekrarı olarak da çeşitlenebilir. Majör eserlerde minrne giden B teması, ton minrdeyken dominantına gitmektedir. Bu bölümde yer alan mzıkal ögeler diğer bölümlerde parçalanmış halde tekrar görünebilirler. Bu bölmedeki unsurlar diğer bölümler ve cümleler için fikir oluşturur.

Gelişme (Development): Sonat formunda genel özellikleri itibariyle gelişme bölümünde olduğu gibi sergi bölümde standart kurallar yoktur. Büyük bestecilerin eserlerine bakıldığında gelişme bölümlerinin her zaman farklılık gösterdiği görülmektedir. Gelişme bölümü, bestecinin uygun gördüğü materyallerden oluşabilir ve her biri tek cümleden oluşan bir dizi ifade grubunun oluşturduğu alt bölümlere ayrılabilir. Bu bölmedeki cümleler, sergideki temaların bir ya da daha fazlasından ya da geçmişte gelmiş herhangi bir motiften esinlenilerek oluşturulmuş olabilir. Bu fikirler özellikle Mozart ve Haydn’ın en çok kullandığı yöntemlerden biri olarak bilinir. Sergiyi tamamlayan kapanış temasının veya *codetta*’nın bir kesitinin alınarak gelişmeye

eklenmesi prensibinde yeni cümleler türetilmektedir. Gelişmenin açılış cümlesi serginin ilk temasından alınabilir. Cümlelerin bir sonraki cümlelerin başlamasını bekletecek bir yarım kadansla bitebilir. Bu bölmede A bölümünün ilk temasına dönüş hazırlığı yapılır. Başa dönme hissiyatını yaratmak açısından gelişme bölümü sonat formunun belki de en özgün bölümüdür.

Yeniden sergi (Recapitulation/ Re-exposition):

Binary form denilen türüyle sonatlar, Barok dönemde A ve B olarak iki bölmeye ayrılmış türlerdir. Genellikle tekrarlanan ikili form olarak adlandırılan türlerde A-A-B-B yapısı görülmektedir. Adını buradan alan ikili form türü sonatlarda eser majör tonunda ise, A bölümünde I. derecedeki (tonikteki) melodi B bölümünde dominant tona modülasyon yaparak, ardından da I. dereceye (tonik) geri dönerek sonlanır. Minör tondaki eserlerdeyse ilgili majör tona (III. derece, mediant) modülasyonla gider ve I. dereceye geri dönerek sonlanır. Üç bölmeye ayrılmış eserler ise *ternary* olarak adlandırılır. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda gördüğümüz bu yapı çalgı müziklerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Rosen, 1988, s. 98-110).

Koda (Coda): İtalyancada kuyruk anlamına gelen koda (coda) kelimesi, müzikteki anlamıyla sonuna eklendiği pasajları sonlandırmak için eklenen müzikal harekete denilmektedir. Kodalar genellikle bölüm sonlarına eklenen basit, kısa, uzun, daha uzun ya da daha karmaşık yapılardır. Klasik dönem sonatlarında sıklıkla kullanılan kodalar daha kısa halleriyle *codetta* olarak da bilinmektedirler. Birçok sonat allegrosu koda içermez ya da kısa bir kodaya sahiptir. Bölüm sonlarında yer alan koda veya *codetta* arasında yalnızca uzunluk farkından başka bir şey yoktur. *Codetta* ‘küçük koda’ demektir. Böylece bir parçanın sonuna katılan her parçacığa ‘*codetta*’ demek ve kodayı da bir *codetta*’lar dizisi diye tanımlamak daha doğru olur. Bundan başka *lied* biçimlerinin birinci ya da ikinci bölmeleri sonunda *codetta*’la olmasına karşılık koda yalnız biçimin sonuna konana denecektir.

2.2.3.2. Üç bölmeli form ve Lied formu ilişkisi

Üçlü ya da üç bölmeli formlar tarihsel olarak Orta Çağ’ın başlarını işaret etmektedir.

Sunum, uzaklaşma ve yeniden sunum prensibine dayanan üçlü formların ilk örnekleri 12. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Gregoryen Missa XII ve Kyrie bölümleri bu üçlü biçimler (formlar) arasındadır ki bunların izleri 12. yüzyıla dek sürebilir, hatta kökenleri çok daha eskilere dayanıyor da olabilir. Missa XV’in Agnus Die bölümü başka bir örnektir (Savaş, 2018, s. 100).

Tarihsel süreçte üçlü formların bu kadar eskiye gittiği düşünülse de o dönem literatürde çok fazla yer edinememiştir. O yüzyıllarda bu form yapısında A-B-A bölmelerinin üçüncü bölmesi tekrarlanmayıp yerine sadece *da capo* belirteciyle tekrar edilmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Bu da icracıya özgü kadans benzeri temaların ölçü sayısına sadık kalınarak değiştirilebileceği anlamına gelmektedir. Gelişen armonik, teorik gelişmeler paralelinde gelişen üç bölmeli formlar 17. yüzyıl eserlerinde daha çok yer bulmuş, şarkılarda, operalarda ve dini müziklerde referans alınmıştır. On sekizinci yüzyılda süitlerde kullanılmış bu form çalgı müziğindeki gelişime de katkıda bulunmuştur. On dokuzuncu yüzyıl bestecileri de sonat formunun gelişmiş yapısıyla birleştirerek sonatların ara bölümleri için üç bölmeli formu uygulamışlardır.

“Üç bölmeli biçimlerin (formların) ilkesi başlangıç bölmesine dönme ilkesidir. Tam bir dönüş etkisi olabilmesi için tam bir uzaklaşma olmalıdır. Bu uzaklaşma II. bölmede yapılır. III. bölme dönüşü gerçekleştirilir” (Usmanbaş, 1974, s. 35).

Üç bölmeli formların ara bölmeleri dönüşe gitmektedir. İki bölmeli formlarda ikinci bölmeler tamamlayıcı nitelikte sonlandırıcı anlam taşıırken, üç bölmeli form yapılarında ara bölme ara gibi taşıyıcı nitelikte olup ilk bölmenin tekrarı olan üçüncü bölmeye müziği taşımaktadır.

Klasik müziğin en önemli öğelerinden “*lied*” ya da “şarkı”nın üst yatay çizgisindeki ezgi, 18. yüzyıldan 19. yüzyılın sonuna kadar yaşamını sürdürebilmiştir. Mozart ve Beethoven’de “*lied*”ler, vokal olarak tek başına ya da sonat, senfoni, oda müziği gibi çalgısal müzik maddesinin içinde tınlar. “*Lied*”i en önemli değerleriyle yükselten Schubert olmuştur. Schubert’in *lied*’lerinde burjuvanın zaferi kanıtlanmıştır. Kır Gülcüğü şarkısından Çifte Kişilik şarkısına kadar Schubert ezgi-armoni, eşlik ve üslup açısından, büyük bir aşamayı sergilemiştir (Pamir, 2000, s. 6).

Liedler, çoğunlukla piyano eşliğinde icra edilen kısa şiirler üzerine yazılmış şarkılardır.

“Fransızların *melodie*’sinden ayrı tutmakla birlikte, bu iki tür birbirlerinin aynı olabilecek denli birbirine yakındır. Ayrıldıkları tek nokta birinin Fransız öbürünün Alman geleneğinden gelmesidir (kaldı ki bir Rusun, Modest Mussorgski’nin, yazdıklarına da *melodie* denilebilir” (Hodeir, 2016, s. 52).

Yani bir *lied*’e *melodie* denilebilse de *melodie*’ye *lied* denilememektedir. *Lied* türü Alman’larda halk şarkılarına *volkslied*, sanat şarkılarına *kunstlied* diyerek birbirlerinden ayırmıştır. *Volkslied* adı verilen halk şarkıları tarihsel olarak Orta Çağ’a uzanan süreçte koralin de atası olarak bilinmektedir. Günümüzde *lied* formu olarak tanımladığımız halini alırken *volkslied* ve *arya*’nın (İtalyan) birleşimi sonucunda 17. yüzyıl ortalarında

kunstlied adını alarak Haydn, Mozart, Gluck sonları Beethoven gibi farklı bestecilerin eserlerinde gelişmiştir. Fakat *lied* formu evrimini 18. yüzyılın sonlarına doğru tamamlamış ve Schubert ile neredeyse doruk noktasına ulaşmıştır. Bunun önemli sebeplerinden biri Schubert'in sanatçı ve ozanlardan oluşan çevresiyle yarattığı etkileşimdir. Dönemin ünlü ozanlarının şiirleri üzerine geliştirdiği *lied* türü sonraları Schumann'la iyice parlamış varlığını devam ettirmiştir. Brahms ile Romantik dönem *lied*'i son bulmuş modern dönem bestecileriyle (Mahler (1860-1911), Webern (1883-1945), Schönberg (1874-1951) gibi) yeni armonik yapılanmalar ve yapısal değişikliklerle armonik bir gelişimin içerisinde devam etmiştir.

Schubert *kunstlied* yani *lied* türünde yalın bir tarz belirlemiştir. Reçitatiflerin kullanıldığı, başlangıç bölmesinin tekrarının, birinci bölmeyle zıt karakterde bir yeni ara bölmenin bulunduğu özgün formu geliştirmiştir. A-B-A yapısından oluşan bu form yani *lied* biçimi Schubert ile özdeşleşmiştir. Bu biçim aynı zamanda çalgısal müzikte de yer bulmuş, iki enstrümanın birlikte olduğu eserlere de uygulanmıştır. Çok bölümlü eserlerin ikinci (ağır) bölümleri için kullanılan bu form oda müziği eserlerinin ara bölümleridir.

Üç bölmeli form ve *lied* formunun birlikte ele alınma sebebi Schubert'in *lied* türünü geliştirmiş erken Romantik dönem bestecilerinden olmasıdır. Bu sonatta üç bölmeli form yapısında bestelenen ikinci bölüm Schubert'in *lied* türünden de beslenmiştir.

2. 2. 3. 3. Rondo formu

Kelime kökeni Orta Çağ'a kadar dayanan *Rondo* kelimesi, bir nakaratın sıklıkla tekrarlanmasından oluşan kompozisyonlar için kullanılmaktadır. *Rondo*, başlarda 12. ve 13. yüzyıllarda Orta Çağ ozanlarının *rondeau* adını verdikleri şiirsel biçimi ifade etmek için kullanmış oldukları bir kelimeydi. Yani kelime tonal müziği ifade etmek amacıyla kullanılmadan önce de uzun bir tarihe sahiptir. Bir müzik yapıtının bölümünü ya da kendisini ifade eden anlamıyla ilk kez 17. ve 18. yüzyıllarda Fransız bestecilerin müziklerinde, İtalyan besteci Monteverdi'in ve yine İtalyan Jacoppo Peri'nin operalarında rastlanmıştır (Green, 1982, s. 301).

Cambridge müzik sözlüğündeki bilgilere göre ise *rondo* kelimesi 'farklı temaların, ana temanın içerisine yerleştirilerek tekrar eden cümleler topluluğu oluşturması' olarak tanımlanmıştır. *Rondo* formunun daha kısa haline de *rondocuk* denir. "Rondino, rondinetto, rondolette küçük *rondo*, *rondocuk* sözüne karşılık gelmektedir" (Cangal, 2018, s. 106).

Bir müzik yapıtının formunu ifade eden deyişinin yanında *rondo* kelimesi başlı başına tek bölümlük bir müzik yapıtını ifade etmek için de kullanılmaktadır. Yani neşeli, canlı, geleneksel dans karakterine sahip *rondo* formu sonatların son bölümü olarak ya da kendi başına tek bölümlük bir eser olarak iki farklı anlama sahiptir. Son bölümlerde görülen *rondo* formu Arpeggione’de allegro tempoda a temasının sıklıkla tekrarıyla ve arasına işlenen karşıt cümlelerin bütününden oluşmaktadır. Klasik dönemde iyice gelişen *rondo* formu sonatların son bölümlerinin vazgeçilmezi haline gelmiştir. Özellikle Mozart ve Haydn’ın (1732-1809) eserlerinin son bölümlerinde *rondo*’yu sıklıkla kullanmalarıyla form sonatların son bölümleri için kalıcı hale gelmiştir. Tarihsel geçmişine bakıldığında A B A C A, A B A C A D A B, A B A C A D A B’A, A B A C B’A gibi farklı dizilimleri de görülmektedir. A temasının srekli tekrar etmesinin sebebi *rondonun* oluşmaya başladığı dnemde şarkı sylenerek eşlik edilen dans mziklerini ifade etmek iin kullanılıyor olmasıdır. A temaları hep beraber dans edilen, B-C-D temaları ift dansı iin ayrılmış temalardır. rneğın ‘‘Bach *rondo* formunu dans stiline uyarladığı enstrmantal sitlerinde de kullanmıştır. A-B-A-C-A: J. S. Bach (1685-1750)-BWV 1067-Orkestra siti-rondo, A-B-A-C-A-D-A: François Couperin (1668-1733)-No. 6-Si bemol majör rondo, (Les Bergeries', The Sheepfolds), A-B-A-C-A-D-A-E-A: J. S. Bach (1685-1750)-BWV 1006-Mi majör Keman partitası-Gavot’’ (Cangal, 2018, s. 105).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ARPEGGIONE VE PIANOFORTE SONATI’NIN FORM ANALİZİ VE İCRACILARA ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ HAKKINDA ÖNERİLER

3.1. *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı’nın Form Analizi*

D. 821, *Arpeggione*, Schubert'in sonbaharın başındaki bir anlık görüntüsü gibidir. Bu sonatta pek bir diyalog yoktur. Kahraman veya solo enstrüman genellikle yalnız görünür. Partner yalnızca elinden geldiğince desteklemeye çalışır, yani piyanonun öncülüğü aldığı ve çalmasına izin verilen yalnızca bir avuç kısa pasaj vardır (Black, 1997, s. 7).

Schubert’in D. 821 opus numaralı la minör tonalitedeki *Arpeggione ve Pianoforte Sonatı’nın* ilk bölümü sonat allegrosu formunda, Adagio başlıklı ikinci bölümü küçük üç bölmeli form yapısında, Allegretto başlıklı son bölümü ise *rondo* formundadır. Farklı karakterlerde üç bölümden oluşan eserin ilk bölümündeki ana tema eser boyunca yeni temalar için tematik materyal oluşturmaktadır. Eserin farklı yerlerinde teknik yetkinlik gerektiren pasajlara müzikal fikir oluşturmaktadır. Legato cümlelerin oluşturduğu dingin yapıdaki ikinci bölüm lirik üslupta yer yer melankolik yapıdadır. İkinci bölümün attaca ile bağlandığı son bölüm ise enerjik, canlı ve dinamik pasajlardan oluşmaktadır.

Schubert’in Beethoven ve Mozart gibi tarih olarak yakın çağdaşlarıyla kıyaslandığında sonat form kurallarına daha az bağlı kaldığı görülür. Besteci Klasik dönemde nihai halini almış sonat formu ile Romantik üslubu özgün fikirleriyle kadans benzeri pasajlarla, tematik hareketlerle, köprülerle esnetmiştir.

3.1.1. *Allegro Moderato*

Eserin *Allegro moderato* başlıklı birinci bölümü 4/4’lük ölçü yapısında la minör tonalitesindedir. Bu bölüm tonal durak noktaları bakımından sonat formunun dışında unsurlar sunarak kontrast yapıdaki epizotların bütününden oluşmaktadır. Sergi bölmesinin birinci teması la minör, ikinci teması ilgili majör tonalitede (do majör) olup, gelişme bölmesinde fa majör, re minör, fa majör, fa minör ve la minör tonalitelerine yapılan ton değişimleriyle yeniden sergi bölmesine geçilmektedir. Yeniden sergi bölmesinin birinci teması la minör ve mi minör tonalitelerinde; ikinci teması ise paralel tonalitede (la majör), koda bölmesinde tekrar ana tonaliteye dönüş yapılarak birinci bölüm tamamlanmaktadır.

Tablo 3. 1-Allegro Moderato form analizi

1. Bölüm Allegro Moderato- la minör “sonat formu”		
Bölme	Bölme İçerikleri	Ölçüler
Giriş	1-9	
Sergi (A)	1.tema	10-30
	Köprü	31-40
	2.tema	40-62
	Kodetta	63-72
Gelişme (B)	74-104	
	Dönüş köprüsü	105-123
Yeniden Sergi (A')	1.tema	124-148
	Köprü	149-157
	2.tema	157-180
Koda	1.kısım	180-188
	2.kısım	189-205

Giriş 1. ve 9. ölçüler; sergi bölmesi 10. ve 72. ölçüler; gelişme bölmesi 74. ve 123. ölçüler; yeniden sergi 124. ve 180. ölçüler; koda 180. ve 205. ölçüler aralığında yer almaktadır.

Bölümün girişinde piyano sergi bölümünde arpeggione’de duyurulan temanın aynısını 1. ve 9. ölçüler arasında duyurmaktadır. Giriş, mükemmel otantik kadans yaparak 9. ölçüde sonlanır.

Sergi bölümünde piyanonun sekizlik notalarının eşliğinde duyurulan tema aynı zamanda eserin ana temasıdır.

Sergi: Sergi bölümünün birinci temasının a cümlesi 10. ölçüde başlayıp 22. ölçüde mükemmel kadans yaparak sonlanmaktadır. Tonik üzerinde ana fikir ve ana fikirden türetilen pasajlardan oluşan tema eserde sıklıkla görülen *Alberti* basların üzerine kurulu olup la minör tonalitede 10. ölçüde *mf* nüansla solo çalgıda duyurulmaktadır. a cümlesi

öncül ve sonculuyla tam bir dönemdir. Aynı zamanda sonatın ana teması olan bu temadan materyaller kullanılarak eser boyunca da yeni yapılar türetilmiştir (Şekil 3. 1).

Giriş **Sergi (A)**

Allegro moderato. **I. tema**

Şekil 3.1. Ölçüler: 1-22, 25. ölçünün sonu-39

Besteci ana tema sunumunun ardından 17. ölçüde yapılması beklenen kadanstan kaçınarak temayı sekizlik notaların oluşturduğu kesitlerle uzatmış, 22. ölçünün başında mükemmel kadansla çözerek ana tonalitede türetilmiş fikirleri sekizlik ve onaltılık notaların oluşturduğu kesitlerle farklı melodik yapıda nüans kontrastlarıyla da zenginleştirilerek soru-cevap tasviriyle arpeggione'de sunmuştur. Yani tematik yapıya sahip olmayan daha çok hızlı notalardan oluşan pasajların yer aldığı uzatma kısmı, tam bir tema oluşturmeyen figüratif hareketlerle köprüdeki ton değişimine hazırlık niteliğinde olup daha önceki unsurları ritmik hareketlerle çeşitlemektedir.

Yirmi altıncı ölçüden itibaren dominant-tonik akorları üzerinde uzatılan sekizlik notalar 30. ölçüde ana tonalitede çözüldükten sonra iki vuruşluk sus ile do majör tonalitesine geçiş yapmaktadır. Auftakt ile trill seslerin süslediği do majör tonalitesine yapılan modülasyon paralelinde, 31. ölçüde köprüde zıt nüansların kontrastı içerisinde duyurulan soru-cevaplarla II. temanın hazırlığı yapılmaktadır. Auftaklar eserin genelinde karakteristik şekilde cümlelerdeki farkları belirginleştirmiştir. Ayrıca arpeggione'deki temanın da girizgahını yaparak soru-cevap hissiyatını dinleyiciye daha net aktarmaktadır. Auftaklar şiirde de ilk cümlelerin anlamını güçlendirmek için giriş niteliğinde kullanılırlar. Buradaki modülasyon la minörün sakinliğinin ardından do majörün

parlaklığıyla piyanoda sakinleyen sekizliklerin üzerine dinleyicide heyecan uyandıracak yeni bir başlangıcın habercisi gibidir. Çok geçmeden 35. ölçüdeki naif melodik yapı 16'lıkların üçlü aralık üzerine oluşturduğu geçişle la minörde duyurulur ve ardından dinleyiciye 2. temadaki 16'lıklara hazırlık yapan bir his oluşturur. Köprüde, birinci ve ikinci temayı birbirine bağlayan unsurlar piyanonun sekizlik notalarının eşliği üzerine arpeggionede duyurulan arpej sesleri ve üçlü aralıkların tekrarlarından oluşan pasajlarla onaltılık nota değerleri içerisinde arpej sesleriyle işlenmiştir. Piyano ve arpeggione arasındaki bu beraberlik dominant derece üzerinde kontrpuantal dokuların müzikal hareketleriyle 39. ölçüde *ritardando* ile sonlanmaktadır. Besteci birinci temada çok net karar vermeyen fonksiyonlar üzerinde müzikal hareketleri çeşitlemiştir.

İkinci tema birinci temaya göre genişletilmiş yapıda olup a, a', c cümleleriyle sonda bulunan kodetta'dan oluşmaktadır. İkinci temada birbirini tekrar eden fikirlerden türetilmiş kesitlerin temalardan daha çok beslendiği görülür (Şekil 3. 2). Bu yönüyle birinci ve ikinci temalar birbirlerine zıt karakterdedir denilebilir.



Şekil 3.2. Ölçüler: 40-46

Kırkıncı ölçüde a cümlesi do majör tonalitesinde a tempoda arpeggione ve piyano arasındaki soru-cevap ilişkisinde *pp* nüanstadır. Birinci temanın lirik yapısına zıt karakterdeki ikinci tema daha canlı ve dinamik pasajlardan oluşurken ilkinin kontrast yapıdadır (Şekil 3. 3).

A bölmesi

1. Tema (a)



2. Tema (a)



Şekil 3.3. Ölçüler: 10-11 ve ölçüler: 40-41

İkinci temanın 57. ölçüsünde ana fikrin tekrarı görülmektedir. A bölümünün ikinci temasındaki onaltılıkların ve oktavların birleşiminden elde edilen ana fikirleri tekrarlayan yeni kesitler oluşturulmuştur. 49. ölçüde arpeggione’de ikinci temanın, birinci ve ikinci dönemlerini bağlayacak kadans benzeri pasajların olduğu melodik yapı dört ölçülük bir bağlantı kurmaktadır. Elli üçüncü ölçüdeki başlayan ikinci temanın a döneminin tekrarıyla ardından besteci onaltılık ve oktav fikirlerini birleştirerek ana fikirden türetilmiş pasajları arpej ve bir oktavlık gamla kodettaya bağlamaktadır. Örnekte görüldüğü gibi besteci 56. ölçüdeki oktav kullanımından türettiği ana fikir tekrarını 57. ölçüde oktav ardından gelen onaltılık notaların oluşturduğu pasajlarla devam ettirerek iki fikri birleştirmiştir (Şekil 3. 4).



Şekil 3.4. Ölçüler: 40-41 ve ölçüler: 57-58

Elli altıncı ölçüdeki sekizlik notalar 57. ölçüde ana fikri tekrar eden onaltılık notaların oluşturduğu ritmik dokular üzerine çeşitlenmiştir (Şekil 3. 5). Besteci sergi ve yeniden sergi bölmelerinde fikir üzerine çeşitlediği pasajlara sıklıkla yer vermiştir. Ayrıca birinci bölümdeki müzikal fikirleri diğer bölümlerde farklı tonalite ve ritmik dokularda tekrar duyurmuştur.



Şekil 3.5. 52. ölçü ve ölçüler: 56-57

Do majör tonalitesinde gelen 60. ölçüde arpej sesleri ve ritmik çeşitlemelerden oluşan arpeggione’deki pasaj, piyanoda aynı akor seslerinin sekizlik notalar üzerine kurulu eşliğiyle sergi bölümünü kapanış temasına taşımaktadır (Şekil 3. 6).



Şekil 3.6. Ölçüler: 60-62

Bin dokuz yüz yetmiş sekiz yılının haziran ayında Viyana'da yapılan Schubert Kongresi'nde Dr. Veronika Gutmann bir makalesinde eserdeki kırık akorların, arpejlerin arpeggione'nin özgün yapısını ortaya çıkarmak için yazılmış olabileceğini ifade etmiştir. Schubert'in yaylı çalgılar için bestelediği başka eserleri incelendiğinde de aynı akor geçişlerinin olduğu görülür (Geiringer, 1979, s. 515).

Altmış üçüncü ölçüde başlayan kodetta kısmı la minörün ilgili majörü olan do majör tonundan ana dominant-tonik dereceleri üzerinde tematik hareketler yaparak 72. ölçüdeki mükemmel kadansla birinci ve ikinci dolabın ardından gelişme bölmesine bağlanır.

Gelişme: Yetmiş üçüncü ölçüde fa majör tonalite üzerinde başlayan gelişme bölmesi bestecinin müzikal fikirlerini genişleterek sunduğu eserin doruk noktasıdır. Eserin ana temasının farklı tonalitede görünerek başladığı gelişme bölümünde (74-123) sergide yer alan temalardan tematik materyaller türetilmiştir. Tam bir kalış yapmayan temalar modülasyonlarla türetilerek gelişme bölümünde sürekli bir devinim sağlamışlardır. Yetmiş dördüncü ölçüde piyanoda eksik ölçü ile başlayan ana tema, arpeggione'deki sekizlik notaların pizzicato eşliğinde 79. ölçüye kadar sürmektedir (Şekil 3. 7).



Şekil 3.7. Ölçüler: 73-79

Yetmiş dokuzuncu ölçüde la majör tonalitesindeki kalışın ardından, 80. ölçüde fa majör tonalitesinin ilgili minör tonalitesi olan re minör tonalitesinde piyanoda görünen

kesitler yine gelişme bölmesinde 97. ve 98. ölçülerde farklı tonalitede tekrarlanmıştır (Şekil 3. 8).



Şekil 3.8. Ölçüler: 79-81 ve ölçüler: 97-99

Ardından napoliten altılı akorunun üzerine arpeggione'de devam eden pasajla bölme armonik anlamda zenginleştirilmiştir. Dominant-tonik akorları üzerinde arpeggione'de duyurulan onaltılık notaların oluşturduğu pasajlarla devam eden gelişme bölmesi iki bağlı iki ayrı pasajlardan tematik anlamda beslenmiş armonik geçişlerin aralarına bu kesitleri iki enstrümana bölüştürmüştür (Şekil 3. 8). Arpeggione'nin ardından getirilen taklit kesitleri iki enstrüman arasında soru-cevap diyalogu oluşturmaktadır. Bu pasajlarda bestecinin ayrıca caz müziğinde de sıklıkla kullanılan yedili akorlardan faydalandığı görülmektedir. Doksan birinci ölçünün üçüncü vuruşunda piyanonun bas partisinde sol sesi duyurulurken sağ elde basılan si bemol, re, fa akoruyla minör yedili, aynı şekilde 92. ölçünün üçüncü vuruşunda piyanonun bas partisinde fa sesi duyurulurken sağ elde basılan do, mi, sol akoruyla majör yedili akor duyurulmuştur (Şekil 3. 9). Buradaki armoniye bakıldığında re minör akorunun dereceleri üzerinde besteci suni yedili akorlar kullandığı görülmektedir. Ayrıca önce re sesinden gelen pasaj do sesine de aktarılacak sekvens gibi bir duyum yaratmıştır.



Şekil 3.9. Ölçüler: 91-92

Arpeggione ve piyano birlikteliğinde 105. ölçüde başlayan dönüş köprüsü bölme içerisindeki armonik zenginliğin ardından gelecek yeniden sergi bölmesindeki ana tonalitenin hazırlığını tematik materyallerden beslenen birtakım kesitlerle yapmaktadır (Şekil 3. 10). Yüz yedinci ölçü itibariyle gelen ara dominant akoruyla (la majör) yeniden sergideki la minör tonaliteye geçişin armonik hazırlığı yapılmıştır.



Şekil 3.10. Ölçüler: 107-109

Yüz dokuzuncu ölçünün sonundaki artık altının ardından 110. ölçü itibariyle dominant derece pedalı üstünde devam eden arpeggione'deki pasajlar daha önceki temalardan kesitleri çeşitlemiştir. Piyanonun sol elinde gelen pasajlar eserin genelinde de sıklıkla tekrarlanmış pasajlar olup başlamak üzere olan yeniden sergi bölmesi için *ff* nüansta yeni bir bölmenin habercisi niteliğindedir. Yüz on beşinci ölçüde dominant derece akoru üzerindeki kalışla beraber dominant akorunun arpej sesleriyle arpeggione'de duyurulan kadans benzeri pasajlarla beraber 123. ölçüdeki mükemmel kadansla yeniden sergi bölmesine bağlanmaktadır (Şekil 3. 11).



Şekil 3.11. Ölçüler: 115-123

Yeniden sergi: Bu bölmede daha önce sergi bölmesinde duyurulan fikirler benzer şekilde tekrar etmektedir. Sergide görünen fikirler tematik değişimlere uğramış ya da genişletilmiş yapıda görünebilirler. Ana tonalitede gelen yeniden sergi bölmesi birinci tema, köprü ve ikinci temadan oluşmaktadır. Örneğin sergi bölmesinin birinci temasındaki a cümlesi yeniden sergi bölmesinde de aynı şekilde duyurulmaktadır. Sergi bölmesinde re-fa geçişindeki pasaj yeniden sergi bölmesinde 16'lık notaların oluşturduğu

yapıda ritmik dokularla süslenmiştir (Şekil 3. 12). Eserde bu gibi süslemeler sıklıkla görülmektedir.



Şekil 3.12. Sergi bölmesinin birinci temasının a cümlesinin 18. ölçüsü, yeniden sergi bölmesinin birinci temasının a cümlesinin 132. ölçüsü

Yeniden sergi bölümünde, sergi bölümündeki ritmik doku korunmuştur. Sergi bölümünün köprüsünde gelen arpejlerin oluşturduğu pasajlar aşağıdaki örneklerde olduğu gibi yeniden sergi bölümünün köprüsünde de türetilmiş şekilde farklı tonalitede tekrarlanmıştır. Eserin genelinde benzer armoniler üzerine varyasyonlar ve benzer yapıdaki pasajlar duyurulmaktadır (Şekil 3. 13).



Şekil 3. 13. Ölçüler: 31-40

Yeniden sergi bölümünde auftakt ile başlayan bu pasaj da tıpkı sergi bölümünde olduğu gibi dörtlük ve 16'lıkların oluşturduğu notalarla *staccatoların* birleştirilmesinden oluşur. Ardından sekizlik notaların oluşturduğu arpej sesleri de oktavların tersi yönünde tekrar duyurulmuştur. Arpej sesleri eserde sıklıkla temalar arasına işlenmiştir.



Şekil 3.14. Ölçüler: 150-156

Daha önce sergi bölmesinde la minör tonalitesinde gelen ikinci tema, yeniden sergi bölmesinin ikinci temasında paralel tonaliteden (la majör) tekrar duyurulmuştur (Şekil 3. 15). Burada sekizlik ve dörtlük notaların aralarına gelen 16'lık suslar eserin genelinde de tekrar etmektedir.



Şekil 3.15. Ölçüler: 39-42 ve ölçüler: 157-160

İkinci temanın ardından sergi bölmesinde gelen kodetta, yeniden sergi bölmesinin sonunda gelen kodanın birinci kısmına benzer yapıdadır (Şekil 3. 15). Kodetta sergi ve gelişme bölmesi arasında bağlantı görevindedir. Kodanın birinci kısmı da ikinci kısmına bağlantı görevi görmüştür. Yeniden sergi bölmesinde kodanın ikinci kısmının ardından bölüm sonlanmaktadır. Ayrıca bölümde bazı pasajlar icracının isteği doğrultusunda bir oktav üst ya da alttan çalınabilir şekilde belirteçlere sahiptir. Bu pasajlardan iki tanesi aşağıdaki pasajlardır. İcracı bu pasajlarda pasajı istediği oktavdan duyurabilmektedir (Şekil 3. 16).



Şekil 3.16. Ölçüler: 60-66

Aşağıda görüldüğü gibi farklı tonaliteden tema tekrar duyurulmuştur. Buradaki pasajlara da isteğe göre bir oktav alt ya da bir oktav üstten duyurulabileceği belirteçleri eklenmiştir (Şekil 3. 17).



Şekil 3.17. Ölçüler: 178-183

Koda: Yüz sekseninci ölçü itibariyle başlayan kodanın birinci kısmı 188. ölçüde sonlanmaktadır. Aynı pasajın ikinci seferinde bir oktav alttan duyurulmasının ardından ikinci kısım 189. ölçüde auktakt ile başlamaktadır. Yüz seksen dokuzuncu ölçüde eksik

ölçü ile başlayan kodanın ikinci kısmı da benzer yapıdadır. Bu kısımda da aynı pasajın ikinci seferinde bir oktav alttan duyurulmasıyla 196. ölçüden itibaren tonik, dominant akorları üzerinde piyanoda si-mi geçişinden oluşan pasajlar uzatılmaktadır. Yüz doksan sekizinci ölçüde aynı pasaj arpeggione’de duyurulur.



Şekil 3.18. Ölçüler: 188-196

Yüz doksan dokuzuncu ölçüde mükemmel kadans ile yapılan kalışın ardından 200. ölçü itibariyle tonik akoru üzerinde arpeggione’de arpej seslerinden oluşan pasajla *decrescendo* ile 202. ve 203. ölçülerde tonik-subdominant akorları kullanılarak plagal kadans (yarım kadans) hissiyatı yaratılmıştır. Burada arpeggione tonik pedalını tutarken tonik-subdominant derecelerinin ardından 204. ölçünün yarısından itibaren tekrar dominant akoru gelmektedir. Dominant akorunun mükemmel kadansa çözülmesiyle bölüm 205. ölçüde sonlanmaktadır (Şekil 3. 19).



Şekil 3. 19. Ölçüler: 200-205

3.1.2. Adagio

“Adagio başlıklı mi majör tonundaki ikinci bölüm, Beethoven’ın op. 36, II. Senfoni’sinin yavaş bölümünün tipik bir örneğidir. Schubert, Arpeggione’den altı ay önce dört el piyano için bestelediği D. 812-do majör Grand Duo sonatında da Beethoven’ın aynı eserinden alıntı yapmıştır” (Black, 1997, s. 8).

Homofonik yapıdaki ikinci bölümün en belirgin özelliği diğer bölümlere zıt yapıdaki fikirlerin piyanonun ostinato yapıdaki eşlik karakterinin üzerine dingin ve

durağan atmosferde arpeggione’de duyurulmasıdır. Ostinato karakterdeki eşlik tarzı kodaya kadar piyanoda ağırlıklı olarak devam etmiştir. Mi majör tonalitesindeki $\frac{3}{4}$ ’lük ölçüleme üzerine kurulu *Adagio* başlıklı ikinci bölüm, birinci bölümün canlı yapısına zıt karakterde daha sakin, lirik ve dramatik cümlelerden oluşmaktadır. Bölüm Schubert’in hasta dönemlerindeki duygusal buhranını tasvir edencesine dinleyiciye yer yer karamsar yer yer umut hissi vermektedir. Üçüncü bölümün dinamizmine öncülük eden *intermezzo* niteliğindeki bu bölüm A-B-A’ küçük üç bölmeli form yapısındadır. Bölüm A-B-A’ ardından gelen köprü ve koda ile 72 ölçüden oluşmaktadır.

Arpeggione’deki temaya eşlik eden piyano partisi üzerine kurulu üç bağlı, üç vuruşluk notaların oluşturduğu cümlelerde Schubert’in, Schumann’dan stil anlamında esinlendiği düşünülen geçişler görülmektedir. “Viyolonsel, Alabalık Liedi’nin havasını anımsatan temayı, uzun, melodik ve değişik armonileri içeren şekilde duyurmasından ve bir resitatiften sonra, bir attaca ile ara vermeden geçilen final bölümü gelmektedir” (Aktüze, 2007, s. 81).

Tablo 3. 1. 2. *Adagio* (Mi majör) form analizi

2.Bölüm Adagio- “Üç bölmeli küçük form”		
Bölmeler	Bölme İçerikleri	Ölçüler
Giriş	1-3	
A	a	4-7
	a’	8-11
B	b	12-15
	b’	16-19
A’	a	20-24
	a’’	25-29
	a’’’	30-34
Koda	1. kısım	34-48
	2. kısım	49-67
Köprü	68-72	

Giriş: Birinci ve 3. ölçüler arasında piyanoda tonik üzerindeki sekizlik notaların eşlik ettiği *legato* giriş A bölmesine kısa bir hazırlık yapmaktadır. Bölümün karakterine hâkim olacak ostinato yapı sekizlik notaların oluşturduğu girişten itibaren duyurulmaktadır (Şekil 3. 20).



Şekil 3. 20. Ölçüler: 1-3

A: A bölümü kendi içinde dördüncü ölçüde başlayan a ve sekizinci ölçüde başlayan a' cümlelerine ayrılmaktadır. Piyanoda gelen üç ölçülük girişin ardından arpeggione'de üç bağlı notaların oluşturduğu solo yedinci ölçünün sonunda yarım kalışla a' cümlesine bağlanmaktadır. Ana fikir tekrarını gördüğümüz a' cümlesinin 11. ölçünün sonunda yaptığı mükemmel kadansla A bölümü tamamlanmaktadır. A bölümü ve B bölümünün öncülleri aşağıdaki şekillerde gösterilmektedir (Şekil 3. 21).



Şekil 3. 21. Ölçüler: 1-7 ölçüler, 4.-7. ölçüler A bölümünün a cümlesi

B: B bölümü de kendi içinde 12. ölçüde başlayan paralel tonalitedeki b ve 16. ölçüde başlayan b' cümlelerine ayrılmaktadır. A bölümüne kontrast yapıdaki B bölümü de homofonik dokusuyla karşıt fikir sunmaktadır. Bölme sakin ve durağan ana fikir ve tekrarının ardından b' cümlesinde yarım kalış yaparak A bölümüne bağlanmaktadır. B

bölmesinin b cümlesi paralel tonalite üzerinde kontrast yapıda A bölmelerinin aralarında ikinci bölümde soru-cevap tasviri yaratmaktadır (Şekil 3. 22).



Şekil 3. 22. Ölçüler: 12-15, B bölümünün b cümlesi

A': Ana tonaliteye dönüş yapılan A' bölümü, 20. ölçüde başlayan a cümlesi, 25. ölçüde ana fikri tekrar eden a' ve 30. ölçüde ana fikirden türetilmiş olan a''' cümlelerinden oluşmaktadır. A' bölümü, A bölümünden daha uzun yapıdadır. Besteci buradaki bölmeleri a''' cümlesi ile kodaya bağlamıştır. Bu bölmedeki a cümlesi A temasındaki a cümlesiyle aynıdır (Şekil 23). a' cümlesi daha önce a' cümlesinin varyasyonu konumunda, a''' cümlesi ise yalnız bu bölmede görülmektedir. Tam kalışla ana tonalitede sonlanan a''' cümlesinin ardından paralel tonalitede koda paralel tonatileda *ostinato* tabanlı sekizlik notaların eşliği üzerine arpeggione'deki dörtlük notalarla başlamaktadır.

4-7 (a)



20-23 (a)



Şekil 3. 23. Ölçüler: 4-7 (a) ve ölçüler: 20-23 (a)

Bu bölümde 34. ölçü itibariyle iyi ayrı fıkirden söz edilebilir. Yani iki alternatif form şeması çizilebilir. Giriş, A, B, A' bölmelerinde herhangi bir değişim yoktur. Birinci fikir yukarıdaki form analizi şemasında da paylaşıldığı şekliye giriş, A, B, A', koda 1-koda 2 ve köprü; ikinci alternatif giriş, A, B, A', koda ve köprüden oluşan analiz şeklidir. Bu bölümde bestecinin A-B-A üç bölmeli lied formunu referans alarak üç bölmenin uzunluğu kadar koda bölmesiyle özgün bir eklenti yapmış olması da muhtemeldir.

İlk alternatife göre;

Koda 1: Bu alternatife göre kodanın birinci kısmı 33. ölçüde başlayan tonik pedalı üzerinde piyanonun *ostinato* karakterdeki sekizlik notalarının eşliğinde arpeggione'de dörtlük notaların duyurulmasıyla başlamaktadır. Koda bölmesinde tonik pedalı uzatılarak vurgulanmıştır. Kırk sekizinci ölçüye kadar süren kodanın birinci kısmı tam otantik kadansla tonik sese ulaşılmasıyla sonlanmaktadır.

Koda 2: Ana tonalite üzerinde 49. ölçüde başlayan kodanın ikinci kısmında do majör ve fa majör tonalitelerine kısa sürekli modülasyonlar gerçekleştirilmiştir (Şekil 3. 24). Bu kısımda la telinde başlayan pasaj 58. ölçüden itibaren benzer şekilde bir oktav aşağıdan tekrarlanmaktadır 67. ölçüden itibaren ikinci koda bölmesinin tam kalışla sonlanmaktadır.



Şekil 3. 24. Ölçüler: 49-53

Köprü: Altmış sekizinci ölçüden itibaren koda bölümünün bitişiyle arpeggione'nin kadans benzeri solo pasajının ardından üçüncü bölüme attaca ile bağlanılmaktadır.

İkinci alternatifte göre;

Koda: İlk alternatifte anlatıldığı gibi 34. ölçü itibariyle başlayan koda bölümü bu alternatifte ikiye bölünmemekte, form yapısı konusunda herhangi farklılık içermemektedir.

Köprü: İlk alternatifte olduğu gibi kodanın birinci kısmının bittiği 48. sonundaki tam otantik kadanstan itibaren ikinci bölümü üçüncü bölüme bağlayan köprü görevi görmektedir.

3. 1. 3. Allegretto

Allegretto başlıklı eserin üçüncü bölümü 2/4'lük ölçülemeye 408 ölçü ve dönüşlerinden oluşmaktadır. İkinci bölümün dingin atmosferinden sonra attaca ile canlı, dinamik yapıdaki son bölüm altı bölmeli Rondo (A-B-A-C-B-A) formundadır. Tonik üzerinde la majör tonalitede başlayan bölüm Schubert'in alışlageldik sonat yapısının bir parçası olan rondo formu karşıt fikirlerin oluşturduğu bölmelerin dans müziği oluşturması fikrine dayanmaktadır. Son bölümdeki temalarda önceki bölümlerin temalarından unsurlar bulunmaktadır.

Klasik çağ sonatlarının son bölümlerinde sıklıkla kullanılan rondo formu bestecilerin özgün fikirleriyle değiştirilmiş, genişletebilmiş ya da kısaltılmıştır. Monotematik Rondo form yapısına sahip bu bölümde rondo'da beklenen her bir epizodun arasına gelmesi gereken A teması, B ve C temalarının arasında yer almaz. Yani bölüm A, B, A, C, B', A' ve kodadan oluşmaktadır.

Tablo 2. 3. *Allegretto (La majör) form analizi*

Bölmeler	Bölmelerin içerikleri	Ölçüler
A (Refrain)	a	1-8
	a'	9-16
	b	17-24
	b'	25-32
	a''	33-40
	Köprü	41-51
B (Episode I)	a	53-65
	a'	65-74
	b	76-82
	c	83-92
	a''	93-104
	c'	113-120
A (Refrain)	a	137-144
	a'	145-152
	b	153-160
	b'	161-168
	a''	169-176
	Köprü	177-187
C (Episode II)	a	189-216
	b	217-236
	Dönüş köprüsü 1	237-251
	Dönüş köprüsü 2	252-276
B' (Episode III)	a	276-287
	a'	288-297
	b	298-305
	c	306-314
	a''	316-327
	c'	330-337
	Dönüş köprüsü	338-353

A' (Refrain)	a	354-361-
	a'	362-369
	b	370-377
	b'	378-385
	a''	386-393
Koda	394-408	

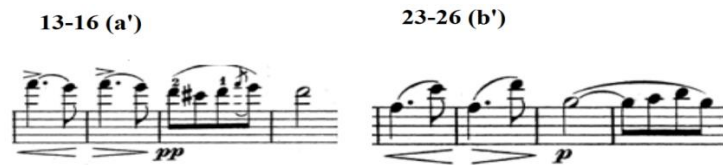
A: İkinci bölümün attaca ile bağlandığı üçüncü bölüm la majör tonalitede noktalı dörtlük ve sekizlik notaların bağlı duyumuyla başlamaktadır. Bu ritmik unsur bölüm boyunca epizotların aralarına işlenen refrenlerde (A temaları) sıklıkla tekrar etmektedir. Birinci ve 52. ölçüler arasında yer alan A bölmesi, a, a', b, b', a'' cümleleri ve köprüden oluşmaktadır. a ve fikir tekrarıyla a' ana tonalitede tonik pedalı üzerinde ana temayı sunarak 16. ölçüde fa diyez minör tonalitesinde tam kalışla sonlanır. Tüm bölmelerin arasında gelen bu tema aynı zamanda bölümün ana temasıdır. Refrenlerde melodik ve ritmik olarak kullanılırken bölümün genelinde ritmik materyal olarak çeşitli fikirlere de işlenmiştir.

Ardından gelen b teması (karşıt tema) da ana fikirde olduğu gibi noktalı dörtlük ve sekizlik notalarındaki materyalleri kullanarak koruduğu ritmik doku üzerine melodik değişim sergilemektedir. Aşağıda görüldüğü şekilde b temasının ikinci kısmı da (20. ölçüden itibaren) ilkinden türetilerek ikincisinde si sesinden gelmektedir (Şekil 3. 25).



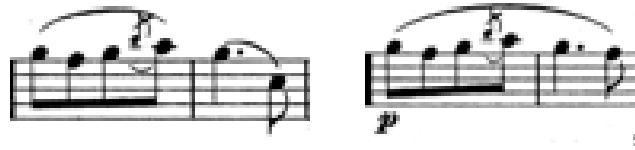
Şekil 3.25. Ölçüler: 17-24

Tonik pedalının üzerinde başlayan b' temasının öncülü b temasındaki ritmik unsurlardan türetilmiştir. Sonculunda ise a' temasının sonculundan ritmik ve melodik unsurlar işlenmiştir (Şekil 3. 26).



Şekil 3.26. Ölçüler: 13-16 (a') ve ölçüler: 29-32 (b')

Ana tonalitede gelen a'' temasında ana temanın tekrar edilmesinin ardından bölüm içerisinde refrenlerin sonlarında tekrarlanan motiflerin dominant pedal üzerindeki türetilmiş geçişiyle birinci epizoda (B bölmesi) geçiş yapılır. Köprünün sonundaki iki ölçülük keskin bitiş hissiyatıyla gelen susların B bölmesinin atmosferine dinleyiciyi hazırlamaktadır. Köprüde de tekrarlanan motifler şekilde görüldüğü sıklıkla bölüm boyunca işlenerek 51. ölçüde tonik üzerinde tam kalışla sonlanmıştır.



Şekil 3.27. Ölçüler: 7-8 ve ölçüler: 41-42

B: Elli üçüncü ölçüde *aufakt* ile başlayan birinci epizot (B bölmesi), refrenin dördüncü derecesi olan re minör tonalitede ve refrene zıt karakterde onaltılık staccato notalar üzerine yeni melodik yapıda başlar. Bu bölme a, a', b, c, a'', c' temalarından oluşmaktadır. Klasik dönem rondolarında birinci epizot refrenle aynı tempoda ve tartımda görülür. Bu bölme de kurala uygundur ek olarak besteci melodik karşıtlık fikrini de bölmeye uygulamıştır. Yeni fikirlerin sergilendiği bu bölmede besteci dinamik, ritmik nota değerlerini arpej sesleri ve kromatik geçişler üzerine kurgulamıştır.

B bölmesinin a temasında sunulan karşıt fikir 64. ölçüdeki yarım kalışın ardından a' temasında karşıt fikir tekrarıyla yinelenir. Burada onaltılık notalardan oluşan çevrim durumundaki akorların oluşturduğu pasajlar piyanonun sekizlikleri üzerine arpeggione'de duyurulmaktadır. A bölmesinden bağımsız yeni fikirlerin işlendiği a temasının iki bağlı, iki ayrı staccato notaların oluşturduğu dinamik gövdesi *aufakt*la 53. ölçüde başlayıp 60. ölçüden a' temasına kadar sekvens yaparak içerisindeki kesitlerden türetilmiş müzikal jestleri tekrarlar. Bu kesitler sonat boyunca eserin farklı yerlerindeki müzikal yapılardan türetilerek bütünlük kaygısı taşımazlar. Şekilde görüldüğü gibi 60. ve 64. ölçüler arasındaki kesitler sekvenslerden oluşurken 71. ve 74. ölçüler arasındaki kesitler dört ölçülük lirik yapıdaki köprüyle fa majör tonalitesindeki b temasına geçiş hazırlığında dinamik yapıyı farklı atmosferik yapıya taşımaktadır (Şekil3. 28).

60-64 (a)



71-74 (a')



Şekil 3.28. Ölçüler: 60-64 (a) ve ölçüler: 71-74 (a')

B bölümünün b teması da tematik materyaller sunmaktadır. Aynı a ve a' temalarında olduğu gibi sonatın farklı yerlerinden kesitler türetilmiştir. Seksen ikinci ölçüde fa majörde gelen tam kalışın ardından ana tonalite üzerinde c teması başlar. Ana tonalitenin dominantı la sesi üzerinde, dominant pedalı üzerinde duyurulan c teması da a temasındaki noktalı dörtlük ve sekizliklerden türetilmiş motifleri sunar. Eserin genelinde de tema başlarında kullanılan auftaklar c bölümünde de kullanılır. Öncül ve soncul olarak ayırdığımızda c teması kendini dört ölçü olarak kendi içinde yineler. Ardından 90. ölçüde gelen yarım kadansın verdiği bitmemişlik hissiyatıyla 91. ve 92. ölçülerde arpeggionede görülen kadans benzeri pasajlarla a'' teması tekrar eder. Bu tema ufak değişikliklerle a temalarını tekrar eder. Ardından auftak ile başlayan c teması da daha önceki c temasını tekrar eder. La minör tonalitesinde gelen c' teması 121. ölçüde dominant tonalite üzerinde başlayan dönüş köprüsüyle 131. ve 132. ölçülerde la minör tonalitede arpeggionede gelen kadans benzeri pasajların ardından A temasına bağlanmaktadır.

A: Rondo formlarında refren bölmeleri, epizotların aralarında ayrıca bir bölme olarak yer alır. Bu bölme ilk A bölümünün tekrarıdır. Bestecinin isteği doğrultusunda piyano partisi ve solo partide armonik ya da ritmik değişiklikler görülebilir fakat bu değişiklikler ana yapıyı bozmazlar. Bu bölmenin ilk A bölümünden farkı üçüncü refrende de tekrar göreceğimiz 39. ve 40. ölçülerdeki figürün ritmik olarak değişimidir. A teması ilk gelen A teması ile benzer şekilde devam etmektedir.

C: Bu epizot da rondo formundan beklendiği şekilde dominant tonalite olan mi majör üzerinde başlamaktadır. Auftakla 189. ölçüde başlayan bölme A ve B temalarında da görülen noktalı dörtlükler, noktalı sekizlikler ve onaltılıkların kullanımından oluşan epizot müzikal fikir açısından yepyeni bir dokuda karşımıza çıkar. Epizotlarda besteci tematik materyal anlamında özgürdür. Bu sebeple bu epizot tema geçişi açısından daha serbesttir. Bu sebeple C bölümünü ikiye ayırarak, 237. ölçü itibarıyla birinci 252. ölçüde auftakla ikinci dönüş köprüsü tanımlanabilir. C bölümünün a teması 189. ölçüde başlayıp 216. ölçüde yarım kalışla 217. ölçüde ilk temadan materyaller taşıyan b teması devam

etmektedir. Auftakla başlayan 252. ölçüde piyanoda duyurulan solo üzerine arpeggione *p* nünsta pizzicato sekizlik notalarla arpej seslerini duyurmaktadır (Şekil 3. 29).



Şekil 3.29. Ölçüler: 251- 276

B’: Bu epizot (B’) B bölmesinin tekrarı niteliğindedir. Benzer tematik materyallerden kullanılmıştır. İlk B bölümünde re minör tonalitesi üzerine kurulu a teması bu bölmede la majörün paralel tonalitesi olan la minör üzerinde yine yarım kalışla a’ temasına bağlanmaktadır. Temalar ve dönüş köprüsü aynı şekilde gelmiş sadece c teması kısaltılarak bir teması eksiltilerek sunulmuştur. Besteci epizotlarda istediği şekilde özgür değişiklikler yapabilmektedir.

A’: Bölümün son A’ teması da tıpkı ilk ve ikinci A temalarındaki cümle yapılarına sahiptir. Bu tema epizotların arasında sürekli tekrarlandığı için daha önce A teması için

açıklanan özellikler burası için de geçerlidir. Son gelen A' temasının a'' cümlesi de tıpkı ikinci A temasındaki gibi gelir (Şekil 3. 30).



Şekil 3. 30. Ölçüler: 39-40 (A temasının, a'' cümlesi), 175-176 (A temasının a'' cümlesi), 392-393 (A'' temasının a'' cümlesi)

Koda: Bölümün kodası bölümün tüm refrenlerinin sonlarında geçiş köprüsü olarak kullanılan temadır. Daha önce bağlantı görevi görerek köprü olarak adlandırdığımız kısım bu sefer bölümü sonlandırmak için kullanılmıştır. Dört yüz birinci ölçüden itibaren ana tonalite üzerinde arpej sesleri ve onaltılık notalarla arpeggione'de bölümün genelinde de görülen pasaj benzeri geçişle mükemmel kadans yaparak bölüm sonlanmıştır (Şekil 3. 31).



Şekil 3.31. Ölçüler: 401-408

3. 2. Arpeggione ve Pianoforte Sonatı'nda Viyolonsel Tekniği ve Müzikalite Açısından Çalışma Önerileri

“Müzisyenler yalnızca olağanüstü motor ve duyuşsal becerilere sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda müzisyen olmayanlara kıyasla yeni görevleri öğrenme konusunda daha yüksek yeteneğe sahiplerdir” (Rosenkranz, Williamon ve Rothwell, 2007, s. 1). Müzisyenler motor beceriler konusunda yetkin kişiler olsalar da bir şeyi daha iyi yapmak ya da bir pasajı daha iyi tasvir edebilmek bir konuda uzmanlaşmayı gerektirir. Uzmanlaşmak için de o konu hakkında daha çok çalışmak elzemdir. Teknik ve müzikal yetkinlik gerektiren eserlerde seçilecek olan parmak numaraları icracıya kolaylık sağlayarak icra edilen eserdeki cümlelemelerin ifade şekillerine katkıda bulunmaktadır.

Zor olarak adlandırılan pasajlar arşeye bağlarında yapılan değişiklikler, parmak numarası ya da açık-kapalı tel kullanımlarının kişinin fiziki durumuna göre ayarlanmasıyla kolaylaşabilmektedir. İcra öncesi eser üzerinde yapılacak analiz ve teknik planlamalarla icracının nüans farklarını ortaya çıkarması da bestecinin isteklerini iyi ifade etmesi de mümkün olacaktır. Doğru cümlelemelerin tema anlamlarını doğru tasviriyle eserin dönemsel özellikleri, sitili, enstrümanın özgün tınısal özellikleri ve icracının yetkinliği ön plana çıkmaktadır. Arpeggione sonatında viyolonsel tekniği konusunda yetkinlik gerektiren arpejler, küçük notalar, kontrast yapıda pasaj geçişleri, sağ ve sol el için acelite pasajlar belirgindir. Bu bölümde eserin form analizi üzerine yapılacak kolaylaştırıcı teknik öneriler ve müzikal fikirlerle eserdeki renkler ifade edilmeye çalışılacaktır.

Schubert romantik dönem sitili ve klasik dönem sonat formunu birleştirmiştir. Bu sebeple bu sonatta yer yer klasik dönem sonat yapısının dışında genişleyen özgün temalar görülür.

3. 2. 1. Allegro Moderato

Sonat allegrosu (sonat formu) formundaki ilk bölümde sonatın üç bölümü boyunca kullanılan ritmik, melodik ve müzikal materyallerin çoğu görülmektedir. Eserde ilk kez bu bölümde duyurulan tematik materyaller, atmosferik dokular ve kontrast yapıların çoğu Schubert'in Beethoven'dan feyz aldığı klasik sonat yapısı üzerine işlenmiştir. Böylece sonat formunun yapısal özellikleri eserin en büyük parçasından en küçük parçasına kadar uygulanmaktadır. Sonat formunu iyi kavramak bölümdeki renk farklarını ortaya çıkarmak için icracıya yardımcı olacaktır. Bu bölümde legato ve acelite pasajların art arda gelerek oluşturdukları kontrast yapıyı ortaya çıkarmak için başta yapılacak form analizi sayesinde eserde izlenecek yol haritasını çıkararak cümlemeleri doğru arşelerle planlamak eserin rahat icra edilmesine olanak sağlayacaktır. Bölüm için ideal tempoyu belirleyerek uzun dörtlük notalar ile onaltılık notalar arasındaki dengeyi kurmak önemlidir. Ayrıca tempoyu belirlerken onaltılık notaların olduğu pasajları referans almak iyi olacaktır. Bölüm akıcı ve anlaşılır metronomda Allegro moderato tempo aralığı içerisinde düşünülmelidir.

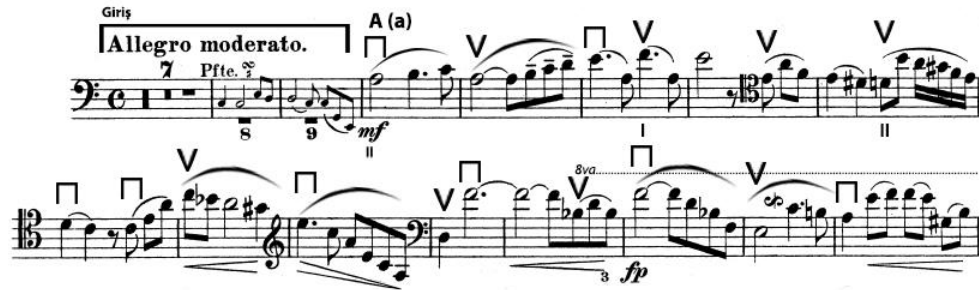
Allegro Moderato başlıklı eserin birinci bölümü piyanodaki dokuz ölçülük girişin ardından sergi bölmesinde arpeggione'nin *mf* nüansta birinci temayı duyurmasıyla başlamaktadır. Eserin genelinde tematik materyal olarak da kullanılan bu tema aynı zamanda eserin de ana temasıdır. Aynı temanın üçüncü bölümünde refrenlerdeki paralel majör tonalite üzerinde gelen temaya tematik materyal anlamında katkı sağladığını

düşünmek yanlış olmayacaktır. Üçüncü bölümde bu temaya değinirken ölçü başlarındaki nüans uyarılarını da ekleyerek bu bilgiyle hareket etmek, iki tema arasındaki kontrast yapıyı ortaya çıkarmaya yardımcı olacaktır (Şekil 3. 32).



Şekil 3. 32. Ölçüler: 9-12 (*Allegro moderato*) ve ölçüler: 1-5 (*Allegretto*)

Bu tema ayrıca farklı arşe bağlarında tercih edilebilir. İncelenen konser kayıtlarında evrensel çapta bilinen viyolonsel sanatçılarının bu tema için farklı arşe bağları tercih ettikleri görülmüştür. Örneğin Miklos Perenyi ve Andras Schiff'in youtube'daki 2011 tarihli konser kaydında⁴ Perenyi bu temayı bağlı ve uzun arşelerle tercih ederken, Mishcka Maisky'nin piyanist Martha Argerich ile 2016'da Milano'daki konser kaydında⁵ bu temanın arşe bağlarını ayrı tercih ettiği görülmektedir. Yine Nicolas Deletaille (arpeggione) ve Alain Roudier'in (pianoforte) 2012 tarihli konserlerinin youtube'daki kaydında⁶ arşe bağlarının eserin viyolonsele uyarlanmış haline göre kısa ve otantik yapıda barok sitile daha yakın duyurulmuştur. Aşağıdaki örneklerde de görüleceği gibi bu temadaki arşe bağları icracının düşüncesine göre farklı şekillerde planlanabilir. İncelen örnekler içinde Perenyi'nin, Mulder aranjesinde yazılan bağları referans aldığı görülmektedir (Şekil 3. 33).



Şekil 3. 33. Perenyi'nin arşe bağları

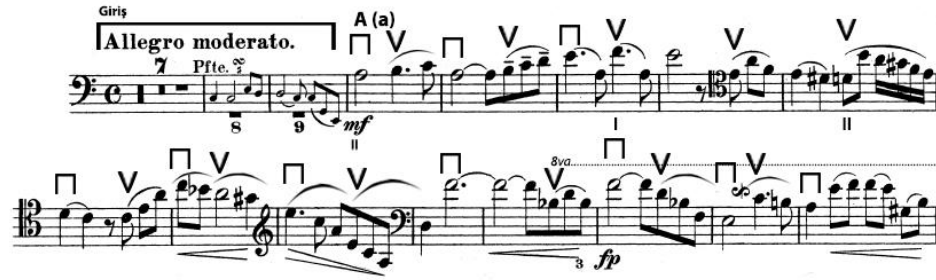
Maisky ve Perenyi'nin arşe bağları kıyaslandığında Maisky'nin iki vuruşluk notaları genelde ayrı arşede tercih ettiği görülmektedir. Perenyi'nin eserin genelinde de

⁴ (http-3) <https://www.youtube.com/watch?v=NNcQuY1isEI&t=711s>, erişim tarihi: 01.01.2023

⁵ (http-4) <https://www.youtube.com/watch?v=A1Y9-ajhMGw&t=805s>, erişim tarihi: 01.02.2023

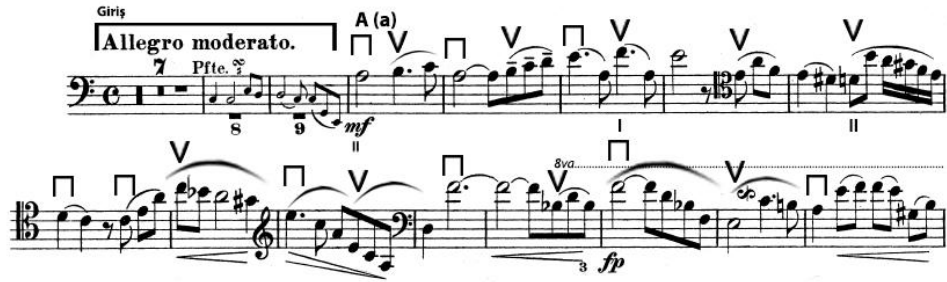
⁶ (http-5) <https://www.youtube.com/watch?v=do9UgdfwM5Q>, erişim tarihi: 09.01.2023

daha uzun arşe bağlarını tercih ettiği saptanmıştır. Bu da genel duyum açısından icracının sitilini etkileyen unsurlardandır (Şekil 3. 34).



Şekil 3. 34. Maisky'nin arşe bağları

Deletaille'nin arşe bağları incelendiğinde ise eserin genelinde uzun ya da kısa arşe bağlarını özellikle tercih ettiği görülmemiştir. Arpegione sonatının orijinal versiyonu günümüze kadar farklı uyarmlarla geldiği için arpegione enstrümanı için yazılmış haline göre kıyaslamak güçtür (Şekil 3. 35).



Şekil 3. 35. Deletaille'nin arşe bağları (arpegione)

Sergi bölmesinin birinci teması uzun nota bağlarının gerektirdiği şekilde genellikle tam arşe kullanımlarından oluşurken ardından gelen köprü buna ek olarak onaltılık ve *staccato* notaların aralarına işlenen sekizlik notaların oluşturduğu pasajlardan oluşmaktadır (Şekil 3. 36). Bu sebeple dinamik ya da lirik yapıdaki pasajlardaki farklı teknik gereksinimleri belirleyerek o pasaj için ihtiyaç duyulan çalışmayı eserdeki diğer pasajlara göre daha fazla yapmak aynı zamanda bestecinin duyurmak istediği renkleri ortaya çıkarmaya da yardımcı olacaktır.

Deletaille'nin *arpegione* enstrümanı ile icrası incelendiğinde enstrümanın piksiz ve bacak arasında tutularak çalınması sebebiyle ses tonudaki doygunluğun viyolonsele kıyasla nazal, zayıf ve daha metalik olduğu görülmektedir.

Eserdeki ana fikir ve ana fikir tekrarlarını iyi ifade edebilmek için cümle sonlarındaki yarım ve tam kalıplardaki *ritardando* bitişler, *decrescendo* ve *subito f, ff, fz*

nüansları duyurmak tema farklarını belirginleştirerek bölmeler arası zıtlığa da fayda sağlamaktadır. Örnek olarak sergideki köprü 30. ölçünün sonunda eksik ölçü başlayan köprüde *deciso* deyişle *f* nüansta ikinci temaya *decrescendo* ve *ritardando* ile hazırlık yapmak gerekir.

30. ölçü sonunda başlayan köprünün ilgili majör tonalitesindeki *f* nüanstaki parlak ve canlı dokuyu ortaya çıkarmak birinci tema ve ikinci tema farkını da belirginleştirir. (Şekil 3.36)



Şekil 3. 36. Ölçüler: 30-39

Eserin genelinde arpeggione'nin tınısını öne çıkarabilmek için la telindeki pasajlarda, özellikle de cümle sonlarına denk gelen la seslerinde açık tel kullanımı yaygındır. Schubert, eseri arpeggione'nin akort sistemine uygun şekilde bestelediği için *flajole* bitişler eserde genel olarak aksanlı ve belirgin yapıdadır (Şekil 3.37).



Şekil 3. 37. Ölçüler: 40-41

Sergi bölmesinin ikinci temasında gelen ilgili majör tonalitedeki onaltılık notaların oluşturduğu *p* nüanstaki cümle la ya da re telinde tercih edilebilir. Aynı fikir 53. ölçüde bu sefer iki bağlı iki ayrı arşede tekrar etmektedir. Bazı icracılar ilk cümleyi la telinde, bazıları re telinde tercih etmektedir. İcracının ilk cümlede daha aydınlık bir tını tercih etmesi la, daha puslu bir tını için re telini tercih etmesi uygun olacaktır. Burada asıl

belirleyici olan ilk cümlede dört bağlı, ikinci cümlede iki bağlı iki ayrı arşe bağlarını öne çıkarmak olacaktır (Şekil 3.38).



Şekil 3. 38. Ölçüler 40-43

Onaltılık notalarla ilgili olarak iki bağlı, iki ayrı ya da dört bağlı olan notaların arşe uzunluklarını iyi planlamak aynı ya da benzer temaların renk farklarını ortaya çıkarmaya yardımcı olacaktır (Şekil 3.39).



Şekil 3. 39. Ölçüler: 53-56

Oktav geçişlerinin yoğunlukta olduğu bu bölümde entonasyon ve ses geçişlerindeki netliği korumak için her gün çalışmaya başlamadan önce ilgili tonalitede gam ve arpej çalışmaları yapmak faydalı olacaktır. Ayrıca pus parmağının destek olduğu pozisyon atlamalı şekilde oktav çalışmaları ile üçlü-altılı aralıklardan oluşan çift sesli gamlar yapmak da bu tip pasajlar için uygundur. Danimarkalı müzisyen Fritz Albert Christian Rudinger'in (1838-1925) Technical Studies for Cello başlıklı egzersiz kitabı farklı tonaliteler üzerine çeşitlenebilecek teknik çalışmalardan oluşmaktadır. Bu kitapta üçlü ve altılı aralık gamları için referans alınabilecek parmak numaraları ve bağ örnekleri yer almaktadır. Ayrıca bu bölümdeki pasajlar için Alman viyolonsel sanatçısı Johannes Moser'in "Warm-up routine on the cello"⁷ başlıklı çalışma videolarını düzenli olarak her gün tekrarlamak kondisyona katkı sağlayacaktır. Bu seri içerisinde yer alan Scale exercise başlıklı çalışma videosu pasaj geçişleri için özellikle uygundur.

Yeniden sergi bölmesinin ikinci temasındaki onaltılık notalardan oluşan aşağıdaki pasajın da yine çalışma öncesi yapılacak ısınma hareketlerinin ardından yavaştan hızlıya metronom ile çalışması gerekmektedir (Şekil). Bu gibi pasajlar için arşenin dip ve uç bölgelerindeki ses gürlüğünün eşit duyurulması önemlidir. Arşenin uç kısmını

⁷ (http-6) <https://musaic.nws.edu/videos/warm-up-routine-on-the-cello>, erişim tarihi: 21.05.2022

güçlendirmek için en iyi metotlardan birisi de Çek keman sanatçısı ve eğitimci Otakar Sevcik'e (1852- 1934) ait viyolonsel için altı metottan oluşan *School of Bowing Technique* serisidir. Bu metotlar amatör ya da profesyonel olarak viyolonsel çalan kişilerin faydalanabileceği kaynaklardır. Seviye seviye arttıkları için icracının kondisyonunu geliştirirken doğrudan müzikaliteye katkıları da vardır.



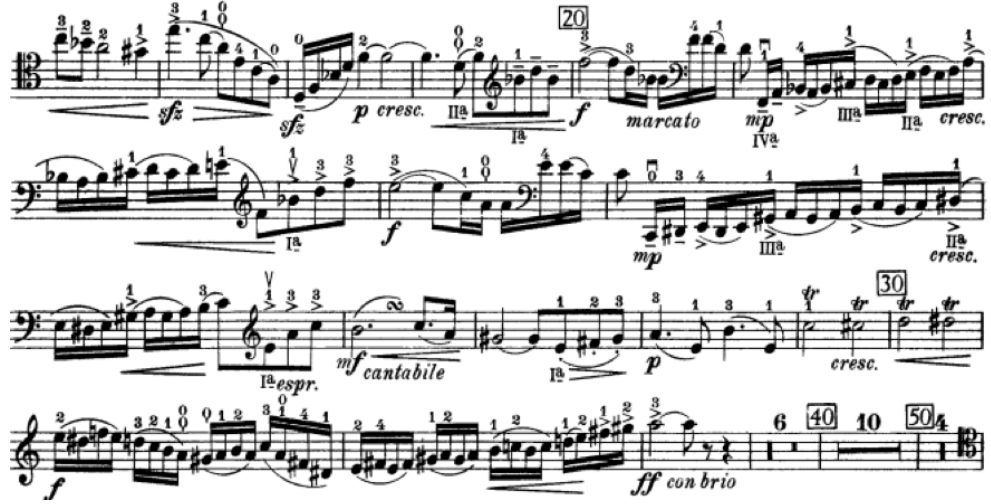
Şekil 3. 40. Ölçüler: 161-165

İlk bölüm için dikkat çekici olan bir diğer unsur da farklı edisyonlarda icracının da isteğine sunulacak şekilde pasajların farklı oktav seçenekleriyle sunulmuş olmasıdır. Özellikle birbirini arka arka tekrar eden cümlelerde ya da soru-cevap ilişkisinde birbirini tamamlayan temalarda renk farklarının ortaya çıkması için bazı icracıların pasajları bir üst oktavdan tercih ettikleri görülmüştür. Örneğin Maisky aşağıda altı çizili pasajı alt oktavdan duyururken Jeong üst oktavdan tercih etmiştir (Şekil 3.41).



Şekil 3. 41. Ölçüler: 175-184

Bu eser ayrıca Cassado'nun aranje ettiği haliyle literatürde konçerto olarak da yer almaktadır. Bu aranjede sadece oktav tercihleri değil pasajlar, nüanslar ve değişler de oldukça farklıdır (Şekil 3.42). Konçerto haliyle eser uzun ve dingin notaların vuruş sayısını kapsayacak şekilde ritmik figürlerin oluşturduğu teknik çeşitlilik barındıran notalardan oluşmaktadır. Özellikle arpej seslerinin yoğun kullanıldığı aranjede ayrıca *trill* kullanımı da belirgindir.



Şekil 3. 42. Ölçüler: 18-55, Cassado aranjisi (konçerto)

Daha çok oda müziği eseri olarak sonat haliyle icra edilen Arpeggione, konçerto olarak aranje edilmiş haliyle kıyaslandığında çok daha yalın pasajlardan oluşmaktadır. Cassado eseri konçerto halini enstrüman için teknik, müzikal ve nüans unsurlarının yoğunluğunda kadans benzeri pasajlarla süslemiştir.



Şekil 3. 43. Ölçüler: 15-51, Mulder aranjisi

Legato yapıdaki uzun ve tam arşe kullanımı gerektiren pasajlarda birinci çalışma yöntemi tempoyu düşürerek arşede dengeyi sağlamaya çalışmak faydalı olabilmektedir. İkinci olarak tam arşe gerektiren pasajları daha küçük ya da yarım arşeye yayarak çalışma yapmak da arşe yönetimi konusunda pasajlar için kolaylaştırıcı etkiye sahip olabilmektedir (Şekil 3.44).



Şekil 3.44. Ölçüler: 115-122

Ayrıca cümle yapıları belirlenirken anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde kişi uzun arşeleri kendi fiziki yapısına göre de ayırabilmektedir. Virtüöz viyolonselcilerin konser kayıtları incelendiğinde farklı arşe bağlarını farklı uzunlukta arşelerde tercih ettikleri görülmektedir. Adagio bölümünün öneriler kısmında referans alınan kayıtların linkleri mevcuttur. Hızlı ve küçük notaların oluşturduğu pasajlar için hangi enstrüman olursa olsun o pasajdaki notaları eksiksiz ve temposunda duyurabilmek için yavaştan başlayarak metronom sayısını eserin temposuna ulaşacak hızda yükselterek yapılacak çalışma şekli tüm icracılar tarafından bilinen bir gerçektir. Bunun dışında özellikle aşağı pozisyonlarda yer alan pasajlarda bu çalışmayı diğer pasajlara göre daha fazla yapmak faydalı olacaktır. Zihinsel ezber ve öğrenme dışında kasların da öğrenmesine yardımcı olan bu çalışma sayesinde performans anındaki kaygı seviyesi de azalarak icracıya müzikaliteyi daha fazla düşünebilme imkânı tanıyacaktır (Şekil 3. 45). Dizi notaların yoğunlukta geldiği pasajlar için gam çalışmasının yapılması gerekliliği bilinir. Bu çözümler aynı zamanda çalışma öncesi egzersizleri arasında yer aldığından bir öneri olarak sunulmamıştır.



Şekil 3. 45. Ölçüler: 178-189

Müzik performans kaygısı (MPA, music performance anxiety), “bireyin müziksel yeteneği, eğitimi ve mesleki hazırlık düzeyi göz önüne alındığında, bir dereceye kadar, kaygı anında performans becerilerinin kalıcı, anlık, zihnen ya da fiilen bozulması deneyimidir” (Salmon, 1990, s. 3). Bu durum genç müzisyenlerin de aralarında olduğu dünya üzerindeki müzisyenlerin yaklaşık %15-25’lik grubu ciddi şekilde etkilemektedir. Genç müzisyenlerdeki anksiyete oranları yarıdan fazla olup yapılan anket sonuçlarında yetişkinlere göre daha yüksektir (Robson ve Kenny, 2017; Fernholz ve diğerleri, 2019).

Bu sonuçlar güvenilirliği yüksek psikometrik ölçme araçlarıyla anket yoluyla gerçekleştirilmiştir. MPA literatürüne ilişkin çalışmalar incelendiğinde “kalp atış hızı, anlık sağlık durumu ve diğer fiziksel semptomların da içinde bulunduğu çok sayıda faktörün kaygı yoğunluğunu etkileyebileceği görülmüştür” (Taborsky, 2007, s. 22).

Bu bilgiler ışığında başta tabi ki çalışma öncesi yapılacak ısınma hareketlerinin yerinden bağımsız olarak hızlı pasajları yavaştan başlayarak hızlandırmak bir zorunluluk gibi görünmektedir. Ana tonalite üzerinde 188. ölçüde başlayan koda’daki bazı pasajlarda da tercihen la veya re; re veya sol teli kullanılabilir. 194. ölçüdeki mi notası daha parlak bir duyum için la daha puslu bir tını için re telinden alınabilir. Aynı şekilde fa anahtarıyla başlayan onaltılık notaların ilk notası olan mi notası ve devamındaki pasaj da yine re veya sol telinde çalınabilir. Bölümün sonuna gelindiği için puslu bir tını tercih etmek iyi olacaktır. Bu sebeple 192. ölçüdeki mi notasından itibaren başlayan pasaj re telinde, 194. ölçüdeki mi notasından itibaren devam eden pasaj da sol telinde çalınabilir (Şekil 3. 46).



Şekil 3. 46. Ölçüler: 187-194

3. 2. 2. Adagio

Sakin, durağan ve ifadeli temalardan oluşturan ikinci bölüm küçük üç bölmeli form yapısındadır. Bu form yapısına ek olarak bölümün sonuna tematik yapıların oluşturduğu köprü ve koda kısımları eklenmiştir. Üç bölmeli form yapısında çok sayıda eser besteleyen besteci lied türüne katkılarıyla da özellikle bilinmektedir. Bu bölüm küçük üç bölmeli form yapısında olsa da bölüm lied formundan unsurlar da taşımaktadır.

Arşeden güzel ton alabilmek için yaylı çalgılarda arşe ve tel arasındaki ilişkinin iyi olması icracının kondisyonuna da olumlu katkı sağlayacaktır. Bu bölüm teknik açıdan arşede uzun bağlı notalardan oluşmaktadır. Bu sebeple bu bölüm için uzun vuruşlardan oluşan arşe çalışmalarını metronom eşliğinde yapmak faydalı olacaktır. Sağ el için en iyi metotlardan birisi de Çek keman sanatçısı ve eğitmen Otakar Sevcik’e (1852-1934) ait viyolonsel için altı metottan oluşan “School of bowing technique” serisidir. Viyolonsele yeni başlayan kişilerin de yıllarca profesyonel olarak viyolonsel çalan kişilerin de faydalanabileceği bu kaynaklar icracının kondisyonunu koruması için gerekli teknik

egzersizlerin yanında müzikaliteyi de geliştirici egzersizler sunmaktadır. Bu bölüm için etkili olabilecek bir diğer çalışma da bölümün tonalitesine uygun şekilde uzun arşede dört, sekiz ve katları şeklinde bağlı gam çalışmalarıdır. Gam ve arpej çalışmaları konusunda Fransız viyolonsel sanatçısı Jules Loeb'in (1852-1933) "Cello Scales and Arpeggios" başlıklı gam albümü referans alınabilir. Bu bölüm için özellikle üzerinde durulması gereken arşe çalışmalarından birisi de genellikle zayıf olmaya meyilli olan üst yarım arşe ve uç çalışmasıdır. Arşenin üst yarısını ve uç bölgesini güçlendirmek için Fransız viyolonsel sanatçısı Louis R. Feuillard'ın (1872-1941) "Daily Exercises" başlıklı teknik çalışma kitabındaki 32 numaralı egzersiz varyasyonlarıyla birlikte her gün çalışılabilir. Özellikle yedi, 11, 13, 14, 16, 19 numaralı varyasyonlar arşenin ucunu güçlendirmek için uygun olacaktır. (Şekil 3. 47) Aynı şekilde bölümün tonalitesinde arşenin farklı bölgelerinde yapılacak çalışmalar sadece bu bölüme değil diğer bölümlere de katkı sağlayacaktır.

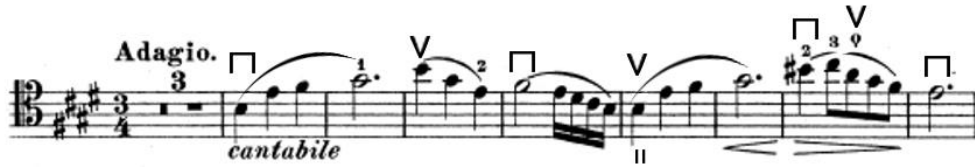


Şekil 3. 47. Feuillard, *Daily Exercises*, 32 numaralı çalışma ve varyasyonları

Bu bölümün karakterini ortaya çıkarmak için yay kullanımını iyi planlamak bölümün cümle geçişlerini güzelleştirerek yoğun tını ve lirik anlatım şekline katkıda bulunacaktır. Bölüm dörtlük notaların üç bağlı, altı bağlı yer yer daha fazla bağlı arşe planlamalarından oluşmaktadır. Bu sebeple cümle bitişlerinde *legato* ve tel-arşe kontağı

korunmalıdır. A, B ve A' bölmelerinin sonunda köprü ile kodaya bağlanan bölümde temalardaki tekrarlı pasajları tekdüze duyurmamak önemlidir. İcracıya göre la ya da re telinde tercih edilebilecek cümle sonları sayesinde farklı renkler ortaya çıkmaktadır.

Bu bölüm farklı viyolonselcilerin kayıtlarında çok farklı parmak numaraları ve arşe bağlarıyla icra edilmiştir. Bunun sebebiyle tamamıyla özgün renk arayışıdır. Perenyi ve Schiff⁸'in 1997 tarihli kayıtlarında A temasının ilk cümlesindeki pasajı çekerek la telinde başlatmıştır. Dördüncü ve beşinci ölçülerdeki notaları tek arşede bağlamış, yedinci ölçüyü çekerek arşede planlanmış ikinci cümleye iterek gelmiştir. İkinci cümledeki si notasına iterek arşede başlamış sol diyez notasını da bu arşeye dahil etmiştir. Si diyez ve do diyez notalarını çekerek bağlamış cümle sonundaki mi notasını çekerek devam ettirmiştir (Şekil 3. 48).



Şekil 3.48. Ölçüler: 1-11, Perenyi'nin arşe bağları

Viyolonsel sanatçısı Santiago Cañón Valencia⁹ da piyanist Raul Mesa ile 2015 yılında Internacional de Violoncello (UNAL) kapsamında verdiği konserinde aynı pasajı la telinde üç bağlı ve iterek arşede tercih etmiş, 10. ölçüdeki si diyez notasına kadar her ölçüyü geldiği üç vuruşluk notalar halinde bölmüştür. 10. ölçüdeki si diyez ve do diyez notalarını da iterek bağlamış la notasından itibaren kalan üç sekizliği çekerek arşede dolayısıyla mi notasını da iterek tercih etmiştir (Şekil 3. 49).



Şekil 3.49. Ölçüler: 1-11, Valencia'nın arşe bağları

Maisky¹⁰, Gábor Takács yönetiminde Weinberger Oda Orkestrası'yla 2016 yılında Zürich Tonhalle'de verdiği konserinde dördüncü ölçüde başlayan a temasının ilk cümlesini re telinde üçüncü parmakla çekerek başlatmıştır. Ardından dokuzuncu ölçüde sol diyezi iterek, si ve sol diyez notalarını çekerek bağlamış, aradaki üç sekizliği iterek,

⁸ (http-7) <https://www.youtube.com/watch?v=fzMplnpFdeg>, erişim tarihi: 18.01.2023

⁹ (http-8) <https://www.youtube.com/watch?v=MBwHJbvjKOW>, erişim tarihi: 15.03.2022

¹⁰ (http-9) <https://www.youtube.com/watch?v=A1Y9-ajhMGw>, erişim tarihi: 17.02.2022

ardından gelen mi notasını da iterek planlayıp birinci cümleyi sonlandırmıştır (Şekil 3. 50).



Şekil 3.50. Ölçüler: 1-11, Maisky'nin arşe bağları

Arşe bağları kıyaslandığında Jeong'un arşe bağlarının da oldukça farklı olduğu görülmektedir. Her bir arşe bağıyla cümlelemelerde farklı renk elde edilmektedir. Birbirinin tekrarı niteliğindeki temalarda genel olarak ikinci gelişlerin birincisine göre iterek ya da çekerek arşelerde planlandıkları görülmektedir (Şekil 3. 51).



Şekil 3.51. Ölçüler: 1-11, Jeong'in arşe bağları

Bu bölüm için müzikal yapıyı ortaya çıkacak farklı arşe bağlarıyla çizilecek farklı ifade biçimleri olduğu görülmektedir. İcracı bu bölümü *cantabile* deyişle kurguladığı sürece farklı arşe bağları tercih etmesinde bir sakınca yoktur. Öneriler içerisinde farklı viyolonselcilerin kayıtları izlenmiş ve edinilen izlenimler sonucunda değerlendirmeler aktarılmıştır. İkinci bölümde A, B ve A' bölmelerinde üç kere tekrarlanan a temasını tekdüze duyurmamak önemlidir. Yukarıdaki örneklerde (şekil 3. 48, şekil 3. 49, şekil 50, şekil 3. 51) söz konusu arşe tercihleri paylaşılmıştır. Bazı viyolonselcilerin la bazı viyolonselcilerin re telinde tercih ettiği bu pasaj iterek ve çekerek arşelerde de farklı duyulmaktadır. İcracının kurguladığı kompozisyonun bir parçası olarak bu temanın arşe bağları farklı tercih edilebilir. Bu icracıya kolaylaştırıcı bir durum sağlamayacak tamamıyla renk arayışı konusunda bir tercih olacaktır.

B bölmesinin b cümlesinde başlayan fa diyez notasını da icracılar farklı arşe bağlarıyla tercih edebilirler. Canon (Santiago Canon-Valencia), üç kez arka arkaya gelen fa diyez notalarının her birini ayrı arşelerde tercih ederken, *pp* nüanstaki b' cümlesinin ifade farkını ön plana çıkarmak için buradaki fa diyez notalarının üçünü de iterek tercih etmiştir. Yine b' cümlesinin sonundaki fa diyez, re diyez, do diyez notalarını da ayrı arşelerde planlayarak A' bölmesinin a cümlesini daha parlak ve enerjik duyurmanın hazırlığını hissettirmektedir.



Şekil 3.52. Ölçüler: 12-19, Jantzen'in arşe bağları

A, B ve A' bölmelerinin öncül ve soncul cümlelerini fark yaratacak şekilde duyurmak eserde aynı melodik dokuya sahip pasajların ifade gücünü arttıracaktır. Martin Jantzen (arpeggione) ve Flora Fabri'nin (pianoforte) 2021 tarihinde Frankfurt'ta verdikleri konserde¹¹ Jantzen 1847 yılında Georg Tiefenbruner tarafından yapılmış arpeggione enstrümanı ile arpeggione sonatını icra etmiştir. Bacak arasında piksiz şekilde tutulan enstrüman ses gürlüğü açısından viyolonsele göre oldukça zayıftır. Bu sebeple arşe tutuşu da oldukça hafif olmalıdır. Jantzen A bölmesinin a cümlesini iterek başlatmış ve Jan Mulder edisyonundaki arşe bağlarını kullanmıştır.



Şekil 3. 53. Ölçüler: 12-19, Canon-Valencia'nın arşe bağları

Uluslararası platformda ünlü olan Kraliçe Elisabeth yarışmasında 2022 yılında yarı finalde Arpeggione sonatını seslendiren Woonchan Jeong¹² ise bu bölmedeki arşe bağlarını aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi tercih etmiştir (Şekil 3. 54).



Şekil 3. 54. Ölçüler: 12-19, Jeong'in arşe bağları

Örneklerde görüldüğü gibi icracılar çalışmada referans alınan Jan Mulder aranjesinde üzerinde belirtilmiş orijinal bağlarının dışında da eklentiler yapmışlardır. Anlam bozukluğu olmadığı sürece icracılar kendi arşe bağlarını yaratabilirler.

¹¹(http-10) <https://www.youtube.com/watch?v=Ae6fPM1i62c&t=434s>, erişim tarihi: 19.10.2022

¹² (http-11) https://www.youtube.com/watch?v=AxiG_pc-2UQ&t=412s, erişim tarihi: 10.11.2022

Köprüde yer alan bu pasaj da farklı arşe bağlarında tercih edilebilir. Otuz dördüncü ölçüde başlayan tema iterek başlanabilir. Ardından gelen 34. ölçü üzerinde yazdığı şekliyle ya da her bir ölçü bağlı arşede tercih edilebilir. *Sf* ile başlayan 37. ölçüde de vurguyu arşenin kendi gücünden faydalanmak için *do* diyez notası çekerek *si* ve *la* diyez notaları iki bağlı iterek arşede tercih edilebilir (Şekil 3. 56).



Tam kalıpla bölümün aslında sona erdiği arpeggione'deki kadans benzeri pasajla son bölüme geçişin sağlandığı 67. ölçü itibariyle incelenen kayıtlarda farklı arşe bağları kullanıldığı görülmektedir. Bu pasaj da aynı şekilde doğru ifade noktaları belirlenerek kişiye göre şekillendirilebilir. Nota üzerinde yazan bağın dışında mi notası çekerek arşede tek başına ardından gelen 68. ölçü iterek arşede tercih edilebilir. Aynı şekilde 70. ve 71. ölçülerde de çok çeşitli arşe bağları gözlemlenmiştir. Bu ölçülerde de icracının kendine özgü arşe bağlarını müzikteki anlatımı bozmadan seçmesi yanlış olmayacaktır (Şekil 3. 57).

85



Şekil 3. 57. Ölçüler: 67-71, Perenyi'nin arşe bağları

Bu pasaja uygulanabilecek diğer bir arşe bağı önerisi ise Jeong'a ait aşağıdaki görselde yer alan arşe bağlarıdır (Şekil 3. 58). Jeong'un arşe bağları Perenyi'nin arşe bağlarına göre daha kısa arşelerde ayrılmıştır. Kişi yine kendine göre cümledeki anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde arşe bağlarını farklı şekillerde bağlayabilir.



Şekil 3. 58. Ölçüler: 67-71, Jeong'in arşe bağları

Jantzen'in arpeggione enstrümanı ile yaptığı kaydında ise bu pasajın iterek arşede başladığı görülmüştür (Şekil 3. 59). Arpeggione ve viyolonsel kıyaslandığında arpeggione'de yoğun ve güçlü tını almak oldukça zordur. Enstrümanın tel ve arşe yapısı uzun vuruşlu notalar için yoğun arşe kullanımına elverişli değildir. Bu sebeple arpeggione'deki duyum viyolonsele göre daha otantiktir. İracı için farklı bir öneri olabilecek bu arşe bağlarını tercih etmek de uygun olacaktır.



Şekil 3. 59. Ölçüler: 67-71, Jantzen'in arşe bağları (arpeggione)

3.2.3. Allegretto

İkinci bölümün ardından *attaca* ile başlayan eserin üçüncü bölümünde baştan sona kadar enstrümanistin kondisyon açısından enerjisini kontrol etmesi gereken dinamik ve yüksek temperamanlı pasajlar görülmektedir. İkinci bölümün dingin havasından sonra enerjik başlayan son bölüm tipik rondo formunda, refrenlerin arasına gelen kontrast yapıdaki epizotlardan oluşmaktadır. *Refrenler* ve epizotlar melodik açıdan belirgindir. Bu bölümde cümlemeleri belirleyerek cümle sonlarındaki ifadeyi ortaya çıkarmak,

nüanslara sadık kalarak bölmeler arasındaki farkları belli etmek bölümün hatlarını net şekilde ortaya çıkaracaktır. Cümlelemeler ritardandoların doğru yerde yapılmasıyla daha net ortaya çıkacaktır.

Arpeggione sonatının minutajı seçilecek tempo sınırları içerisinde değişkenlik göstererek röprizleri dahil üç bölümüyle 25-30 dakika aralığındadır. Eser süre olarak çok uzun olmamakla birlikte ilk ve son bölümlerdeki dinamik pasajlardan lirik pasajlara *subito* geçişlerde kondisyon gerektirmektedir. Birinci bölümün öneriler kısmında küçük notaların oluşturduğu pasajlar için yapılan çalışma önerileri bu bölümdeki acelite pasajlar için de düşünülebilir. Eser orijinalinde arpeggione enstrümanı için bestelendiği düşünüldüğünde arpeggione enstrümanının tınısını referans almak lirik pasajlardaki *dolce* deyişi, pasaj geçişlerindeki *deciso* tutumun onaltılık notaların oluşturduğu pasajlardaki *sostenuto* ifadeye katkısını anlamayı kolaylaştıracaktır. Bu öğelere dikkat etmek eserin karakterini meydana çıkarmak için de elzemdir.

Bu sonatın refrenleri (A, A', A'') yalın melodik yapıdadır. Bu bölmelerde özellikle ölçü başlarındaki notaları belli etmek müziğin ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır. Noktalı dörtlük ve sekizlik notaların bağlı duyumu temalardaki ilk vuruşları belli etmek refrenlerin anlamlarını korumaya yardımcı olacaktır (Şekil 60). *Rondo* bölümlerindeki renk farklarının ortaya çıkarılması sonatlardaki son bölümlerin dinamik yapısını ifade etmek için bestecilerin istediği nüans hareketlilikleridir. Refren bölmesi de kendi içinde a, a', b, b', a'' ve köprüden oluşmaktadır. a, a' ve a'' cümleleri benzer yapılarda olup b ve b' cümleleri de birbirini tekrar etmektedir. Aşağıdaki şekillerde evrensel çapta ünlü viyolonsel sanatçılarının bu bölüm için uyguladıkları arşe bağları referans alınmış arşe bağları konusundaki fikirler karşılaştırılmalı olarak ifade edilmiştir.

Jantzen'in 13 Haziran 2021'de Almanya'da yaptığı konserinde refrenin ilk cümlesine iterek arşede başladığı ikinci cümlede (a') ise tekrar eden cümleyi çekerek arşe tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca bölümün genelinde noktalı dörtlük ve onaltılık notaların bağlandığı ölçüler arşenin ortasında duyurulmuştur (Şekil 3. 60).



Şekil 3. 60. Ölçüler: 1-8, Jantzen'in arşe bağları (arpeggione)

Jeong'un 2022 tarihinde Kraliçe Elizabeth yarışmasında seslendirdiği kaydında refrenin ilk cümlesini (a) çekerek, ikinci cümlesini (a') ise iterek arşede tercih etmiştir. Arşeyi iterek ya da çekerek planlamak bu temalar için kişisel bir tercihtir. Duyum açısından cümlelemeyi her iki planlama da doğru duyurmaktadır. Ayrıca burada ölçü başlarındaki aksanları duyurmak anlam bütünlüğünü korumak için önemlidir (Şekil 3. 61).



Şekil 3. 61. Ölçüler: 1-8, Jeong'in arşe bağları

Maisky'nin Milano'daki 2016 tarihli konser kaydında ise temponun daha esnek, noktalı dörtlük ve onaltılıkların tempo içerisinde *ritardando* içerdiği görülmektedir. Sanatçı kendine özgün üslubuyla refrendeki cümleleri nüans ve tempo değişimleriyle yapılandırmıştır (Şekil 3. 62).



Şekil 3. 62. Ölçüler: 1-8, Maisky'nin arşe bağları

Birinci epizot (B) a, a', b, c ardından gelen köprüyle a'', c, c' cümlelerinin ardından gelen dönüş köprüsünden oluşmaktadır. *Rondo* formunun yapısı itibarıyla de refrenlere zıt yapıdaki temasıyla re minör tonalitede onaltılık ve sekizlik notalardan oluşan birinci epizot refrenlere kıyasla dinamik ve *acelitate* pasajlardan oluşmaktadır. Bu bölmedeki küçük notalar tempoda ve metronoma uygun duyurulmalıdır. Bu pasajlar için uygun tonalitede gam ve arpej çalışmalarını farklı ritmik dokularda yavaştan hızlıya doğru metronom sayısında çalışmak motiflerin keskin yapısını korumaya yardımcı olacaktır. Özellikle bu epizottaki pasajlar için David Popper'in op. 73 numaralı "High School Etudes" başlıklı etüt kitabındaki *Allegro molto moderato* başlıklı 18 numaralı etüt, *Andantino* başlıklı 33 numaralı etüt ve *Presto* başlıklı 38 numaralı etütleri çalışmak faydalı olacaktır. Birinci epizotta arşe bağları iki farklı şekilde planlanabilir. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi pasajın farklı viyolonsel sanatçıları tarafından iki bağlı-iki ayrı arşelerde ya da iki bağlı-iki bağlı *staccato* (iterek arşede) şeklinde planlandığı görülmektedir. Bu arşe bağları bu pasajın tekrarı olan pasajlara da uygulanabilir. Bu

bölme için farklı viyolonsel sanatçılarının konser kayıtlarından not edilen alternatif arşe bağları aşağıdaki gibidir. Canon-Valencia 2015 tarihli konserinde, Ulrich Horn'un¹³ 2015 tarihinde Frankfurt Radio Hall'da gerçekleştirdiği konser kaydında arşe bağları Jan Mulder edisyonunda belirtildiği haliyle görülmektedir (Şekil 3. 63). Maisky'nin ise aynı pasajı ikinci tekrarında ayrı arşelerle duyurduğu görülmektedir.



Şekil 3. 63. Ölçüler: 53-59, Canon-Valencia ve Horn'un arşe bağları

Bu pasaj daha sonra farklı epizotta da farklı tonalitede gelerek iki kere tekrar etmektedir. Bazı viyolonselciler birinci ve ikinci pasajı aynı arşelerle tercih ederken bazılarının pasajın ikinci gelişini farklı tercih ettikleri görülmüştür. Bu pasajda Maisky'nin arşe bağlarını Canon-Valencia ve Horn ile aynı sonrasında farklı tercih ettiği görülmüştür (Şekil 3. 64). Bestecinin istediği renkleri ortaya çıkarmak için icracının fiziki özellikleri paralelinde farklı arşe bağları da tercih edilebilmektedir.



Şekil 3. 64. Ölçüler: 53-59, Maisky ve Jantzen'in arşe bağları

Birinci epizodun 71. ölçüde başlayan a' cümlesinin sonculu *subito* gelen *p* nüansla b cümlesindeki *subito* onaltılık notalara cümleyi bağlarken temaya bir duraksama hissi vermektedir. Bu pasaj onaltılık notalardan oluşan iki dinamik pasajın arasında ayrıca bir kontrast yapı oluşturmaktadır. Kontrast yapıyı ortaya çıkarmak için nüans belirteçlerine uymak epizodun kontrast yapısını da destekleyecektir (Şekil 3. 65).

¹³ (http-12) <https://www.youtube.com/watch?v=WpWRIu9C-EM>, erişim tarihi: 16.04.2022



Şekil 3. 65. Ölçüler: 69-75

İkinci epizot eksik ölçü ile 189. ölçüde (C bölmesi), mi majör tonalitede noktalı sekizlik ve onaltılıkların aralarına işlenmiş sekizlikler ile kontrast renkler çizerken bölmenin ikinci yarısı da yine benzer yapıdadır. a, b cümleleri ardından birinci dönüş köprüsü ve ikinci dönüş köprüsüyle B' bölümüne bağlanan bu epizot içerisinde de arpej kullanımları belirgindir. 196. ölçüde arpeggione'de birbirinin tekrarı iki pasaj yer alır. Bu pasajlardaki arşe bağları 197. ölçüde bağlı iki sekizlik, bir onaltılığın ardından çekerek arşede tercih edilebilir (Şekil 3. 66).



Şekil 3. 66. Ölçüler: 196-200

B' cümlesi de B cümlesiyle yapı olarak aynı olup bu bölmede ana tonun paralel tonalitesinde duyurulmuştur. Besteci iki epizot arasına refren koymayı tercih etmemiş C bölümündeki dönüş köprüsüyle B bölümünü başlatmıştır. Dinamik ya da lirik yapıdaki pasajlar için daha önce saptanmış öneriler bu bölmeye de uygulanabilmektedir.

Bölümün son bölümü olan A'' bölümü daha önce gelen refrenlerle (A bölmeleri) benzer yapıda ufak teknik ya da armonik değişikliklere uğrayarak arpeggione'de daha önce sıklıkla kullanılmış tematik materyaller üzerine onaltılık notaların kadans benzeri geçişini duyurmaktadır (Şekil 3. 67). Bu pasajdaki arşe bağları ve parmak numaraları icracıya göre alternatif bağlarla şekillendirilebilir. Ayrıca Jan Mulder aranjisinin

kullanıldığı bu edisyonda nota üzerinde icracı için sunulan bir oktav üst alternatifi de vardır.



Şekil 3. 67. Ölçüler: 401-408

Rondo formunun yapısı gereği tekrar eden ya da benzer temaların aralarına işlenen zıt karakterdeki temalardaki renk farklarının önemi bu bölüm için esas alınmalıdır. Viyolonselın tel kalınlığı ve sertliği bakımından arpeggione'den farklı özelliklere sahip olması pasajların açık ve kapalı tel seçimlerinde cümlelerin duyumunu değiştireceğinden icracıya göre belirlenmelidir. Mevcut fiziksel farklılıkları sebebiyle de enstrüman teknikleri de birbirinden oldukça farklıdır. Eserin farklı noktalarında da görülen arpejler ilk bölümün cümle sonlarında ve son bölümün *pizzicatolarında* belirgindir. Arpeggione enstrümanın fiziki özelliklerine göre bestelenen eserde enstrümana özgü karakteristik figürler eserin melodik yapısına da yön vermiştir. Eserin la minör tonunda yazılmasının sebeplerinden birisi de arpeggione'nin akort sistemidir (Şekil 3. 68).

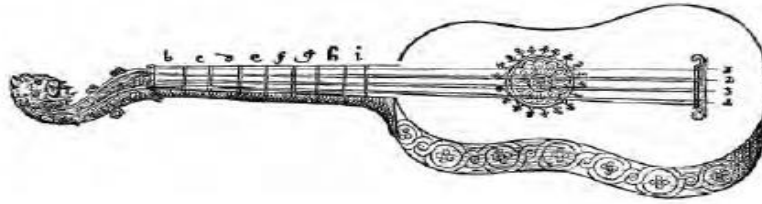


Şekil 3. 68. Allegretto bölümüne ait arpej örnekleri (Geiringer, 1979, s. 518).

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

4. 1. Bulgular

Organolojiye bakıldığında Arpeggione'ye kadar olan tarihsel gelişim sürecinde enstrümanların yaylı, mızraplı, geniş ya da dar gövdeli, farklı şekildeki ses deliklerine sahip formları, tiz ya da bas formda geliştirilmiş türlerinin arpeggione'ye fikir anlamında temel oluşturdıkları anlaşılmıştır. James Tyler ve Paul Sparks'ın *The Guitar and Its Music from the Renaissance to the Classical Era* adlı kitabında gitarın organolojisi hakkında verilen bilgiler arpeggione'nin gitar üzerinde yapılan denemelerin bir parçası olduğu sonucunu göstermektedir. Arpeggione çıkış noktasında gitar formundan yayla ses elde etme prensibine dayanmıştır.



PL. 3. 1. Four-course guitar illustrated in Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, 1636), copied from Pierre Phalèse (1570)

Şekil 3. 69. Gitar ve arpeggione benzerliği için Marin Mersenne, Paris, 1636 yapımı dört telli gitar örneği

Enstrümanlardaki fiziksel gelişim paralelinde müzik kompozisyonlarında da yeni türler geliştiği fark edilmiştir. Buna kanıt olarak D. 821 *Arpeggione*'nin varlığı gösterilebilir. Schubert'in hayatı ve eserleri incelendiğinde ise çoklukla ses ve piyano için, sonraları sonat formunu çokça kullandığı enstrüman ve piyano eşlikli besteleri göze çarpmaktadır.

4. 2. Sonuç

Schubert'in kısa ve mütevazı yaşantısına sığdırdığı besteleri arasında klasik müzik literatüründe yer etmiş *Arpeggione ve Pianoforte sonatı* bestecinin olgunluk çağına ait müzikal fikirlerinin toplamı durumundadır. D. 821, la minör tonalitesindeki *Arpeggione* sonatı kendisiyle aynı ada sahip arpeggione enstrümanını günümüze ulaştıran dönemine ait tek eser olması açısından ayrıca önemlidir.

Schubert'in 1824'te tamamladığı *Arpeggione* adlı eseri de birinci bölümü sonat formundan oluşan, ikinci bölümü küçük bir motiften yola çıkılarak geçiş niteliğinde uzun cümlelerin tekrarıyla inşa edilen, üçüncü bölümü de aynı şekilde sonat *rondosu* formu üzerine oturtulmuş bestecinin özgün müzik kimliğini aktardığı eseridir. *Arpeggione*

sonatı incelendiğinde baştan sona kadar bütünlüğünü koruyan yoğun bir müzikalite göze çarpmaktadır.

Bestecinin duygusal ve naif karakter yapısının bestelerine doğrudan yansiyarak, dönemin kuralları ve müzikal kalıplarından ziyade duygusal aktarımının ön planda olduğu gözlemlenmektedir. İntermezzo niteliğindeki ikinci bölüm özellikle buna örnektir. Kimi eleştirmenlerce eserlerinde melodik zenginlik ve yapı besteciye özgü karakteristik bir özellik olarak tanımlanırken kimi eleştirmenlerse müzik yazısının kısa sürede bestelenmesinden dolayı eksiklere yol açtığı gibi çıkarımlarda bulunulduğu tespit edilmiştir. Eserin melodik ve armonik zenginliğiyle viyola, viyolonsel, kontrabas gibi enstrümanlarda uyarlandığı görülmüştür. Eser viyolonsel tekniği açısından oldukça zengin olup yüksek kondisyon ve müzikalite gerektirmektedir. Parmak numarası, arşe bağları, açık ya da kapalı tel kullanımlarının kişiden kişiye değişebileceği konusunda önerilerde bulunulmuştur. Bu bağlamda bu tez çalışmasında nota üzerinde yapılan analizlerle teknik gereksinimlerin kolaylaşabileceği, çalışma öncesinde yapılacak eser incelemesinin icracıya büyük katkısı olduğu düşünülmektedir. Yapılan form analizi sayesinde Schubert'in sonat formuna katkıları anlaşılmış, aslında sonat formunun da yazılı kuralların dışında besteciden besteciye değişkenlik gösterecek özgün yapıda olduğu fark edilmiştir.

4. 3. Tartışma / Değerlendirme

Klasik müzik literatürü için gerek müzikalite gerekse teknik yetkinlik bakımından ayırıcı olan *Arpeggione*'deki teknik çalışma aşaması kişiden kişiye farklılık gösterecek olup özellikle pus pozisyonundaki pasajların sol el hakimiyeti üzerinde titizlikle durulmalıdır. Aşağı pozisyonlardaki entonasyon kaygısının eserin genelinde cümlelemeyi doğrudan olumsuz etkilediği fark edilmiştir. Konu hakkındaki çalışmalar incelendiğinde de entonasyonunbu eser için özellikle önemsenmesi gerektiği görülmüştür. Arşede özellikle dikkat edilmesi gereken nokta, eserdeki renk çeşitliliğini dinleyiciye aktarmak için kıvrak pasajlarda özellikle küçük ve ortada arşe hareketleri tercih etmek iyi olacaktır. Eserin ayırıcı tarafı arşe seçiminin de doğruluyla ön plana çıkacaktır. Eserin viyolonsel açısından yetkinlik gerektirmesinin başlıca sebeplerinden birisi de arpeggione'deki altı telin mecut melodiyi çalmak için çok elverişli olmasıdır. Eseri çalışmak isteyen her yaş ve seviyeden icracının eser hakkında bilmesi gereken anahtar kelimeler entonasyon, cümleme, arşede denge, soru-cevap bütünlüğü, ton arayışı ve Schubert'in özgünlüğünü gösterecek şekilde şarkılamadır.

KAYNAKÇA

- Adams, J., Khan, H. T. A., Raeside, R., White, D. (2007). Research Methods for Graduate Business and Social Science Students. New Delhi: Response Books.
- Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak*. 5. Cilt. 2. Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arroyo, R. P. (1980). *Una Vihuela De Arco Y Un Bajon Del Convento De La Encarnacion De Avila*. 3 (1/2). 235-259.
- Badiarov, D. (2007). The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice. The Galpin Society Journal. 60 (4). 121-145.
- Black, L. (1997). Schubert's Ugly Duckling. The Musical Times. 1857 (138). 4-11.
- Brown, M. E. ve Sams, E. (1983). *The New Grove Schubert*. New York, Londra: W.W. Norton & Co Inc.
- Cangal, N. (2018). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cummings, A. M., (2011). Music for Medici Festivals: Some Additional Works Recovered, Vol. 56. 275-334.
- Cyr, M. (2012). Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music. England: Ashgate Publishing Company.
- Danks, H. (1957). The Viola D'amore. Music & Letters. 38 (1). 14-20.
- Feridunoğlu, Z. L. (2005). *İz Bırakan Besteciler*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Feuillard, L. R. (1919). Daily Exercises. Germany: Schott Music.
- Fruchtman, E. (1962). The Baryton: Its History and Its Music Re-Examined. Acta Musicologica. 34 (1/2), 2-17.
- Geiringer, K. (1979). Schubert's Arpeggione Sonata and the "Super Arpeggio": *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 65 (4), 513-523.
- Green, R. A. (1982). The pardessus de viole and Its Literature. Oxford University Press. 10 (3), 300-307.
- Herzog, M. (2000). Is the Quinton a Viol? A Puzzle Unravelled. Early Music. 28 (1). 8-31.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte Biçimler ve Türler*. (Çev. İlhan Usmanbaş), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hoffmann, B. (2018). The Viola da Gamba. New York: AshGate Book.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jahnel, F. (2000). *Manual of Guitar Technology. The History and Technology of String Instruments*. Germany: The Bold Strummer Ltd.

- Kennedy, M. (1952). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. (Ed. J. Bourne), USA: New York.
- Keser, O. M. (2023). Franz Schubert ve D. 821 Arpeggione Sonat'ın İncelenmesi. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: T. C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Myers, H. W. (1998). Zacconi's Viola da Braccio Tunings. *The Galpin Society Journal*. 51 (7). 244-247.
- Ledbetter, D. (1987). *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mimaroğlu, İ. (1987). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Morton, J. (2015). *Redefining The Viola Bastarda: a Most Spurious Subject*, (Ed. Andrew Ashbee). *The Viola da Gamba Society Journal*. 8 (16), 1-151.
- Otterstedt, A. The Viol – History of an Instrument
- Ashbee, A. (1998). William Lawes (1602-1645) Essays on his Life, Times and Work, London: Ashgate. 307-339.
- Otterstedt, A. ve Reiners, H. (1998). (ed. Ashbee, A.) William Lawes (1602-1645) Essays on his Life, “Lawes’s Division Viol. Pedigree of an Instrument”. Times and Work. London: Ashgate.
- Oxford English Dictionary, (1989). 2nd ed. Retrieved 2008-03-28). Oxford: Oxford University Press.
- Pamir, L. (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*. 3. Baskı. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Pamplin, T. M. (2000). The Influence of the Bandora on the Origin of the Baroque Baryton. *The Galpin Society Journal*. 53 (4). 221-232.
- Payne, E. J. (1888- 1889). The Viola da Gamba. *Proceedings of the Musical Association*. 15 (1). 91-107.
- Ringer, A. (1990). *Man Music and The Early Era*. İngiltere: The Macmillan Publishers.
- Ringer, A. L. (1991) *The Early Romantic era: Between Revolutions, 1789 and 1848*. ABD: University of California Press.
- Robinson, L. (2014). ‘Viola bastarda’, *The Viola da Gamba Society Journal*. GMO (27 April).
- Rosenkranz, K., Williamon, A., ve Rothwell, J. C. (2007) Motorcortical excitability and synaptic plasticity is enhanced in professional musicians. *J Neurosci*. 27 (19): 5200-5206. Doi: 10.1523/JNEUROSCI.0836-07.2007

- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* (Çev. Usmanbaş, İ.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Salmon, P. G. (1990). A psychological perspective on musical performance anxiety: a review of the literature. *Med. Probl. Perform. Art.* 5 (1), 2–11.
- Savaş, M. (2018). *Batı Müziğinde Form ve Analiz*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Segerman, E. (1995). The Sizes of English Viols and Talbot's Measurements. *The Galpin Society Journal*, 48 (3). 33-45.
- Selanik, C. (2011). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Solomon, S. M. (1979). *Schubert and Beethoven*. 19th-Century Music. The Regents of the University of California. 3 (2). 114-125.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*, ABD: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Robson, K. E., and Kenny, D. T. (2017). Music performance anxiety in ensemble rehearsals and concerts: a comparison of music and non-music major undergraduate musicians. *Psychol. Music.* 45 (6), 868–885. doi: 10.1177/0305735617693472
- Schubert, F. P. (1884-1897). D. 821, La Minör, *Arpeggione Sonata Score*. (Ed. I. Brüll). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sözer, V. (2018). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Taborsky, C. (2007). Musical performance anxiety: a review of literature. *Update Appl. Res. Music Educ.* 26 (1), 15–25. doi: 10.1177/87551233070260010103
- Taylor, B. (2016). *The Melody of Time*. Oxford: Oxford University Press.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tyler, J. ve Sparks, P. (2007). *The Guitar and Its Music From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press.
- Tylor, E. B., (1883). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. 1. Cilt. New York: Henry Hold and Company.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yıldırım, A. (1999). Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi. *Eğitim ve Bilim-Education And Science*.

<https://hdl.handle.net/11511/8080>,

<http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/5326>, erişim tarihi: 10. 06. 2024.

İnternet Kaynakları

http-1 <https://www.jstor.org/stable/community.18720385>., erişim tarihi: 01.01.2022

http-2 http://www1.lasalle.edu/~reese/sonata_form.pdf, erişim tarihi: 12.02.2022

http-3 <https://www.youtube.com/watch?v=NNcQuY1isEI&t=711s>, erişim tarihi: 01.01.2023

http-4 <https://www.youtube.com/watch?v=A1Y9-ajhMGw&t=805s>, erişim tarihi: 01.02.2023

http-5 <https://www.youtube.com/watch?v=do9UgdfwM5Q>, erişim tarihi: 09.01.2023

http-6 <https://musaic.nws.edu/videos/warm-up-routine-on-the-cello>, erişim tarihi: 21.05.2022

http-7 <https://www.youtube.com/watch?v=fzMplnpFdeg>, erişim tarihi: 18.01.2023

http-8 <https://www.youtube.com/watch?v=MBwHJbvjKOW>, erişim tarihi: 15.03.2022

http-9 <https://www.youtube.com/watch?v=A1Y9-ajhMGw>, erişim tarihi: 17.02.2022

http-10 <https://www.youtube.com/watch?v=Ae6fPM1i62c&t=434s>, erişim tarihi: 19.10.2022

http-11 https://www.youtube.com/watch?v=AxiG_pc-2UQ&t=412s, erişim tarihi: 10.11.2022

http-12 <https://www.youtube.com/watch?v=WpWRlu9C-EM>, erişim tarihi: 16.04.2022

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Elif Sayın

Yabancı Dil: İngilizce

E-Posta:

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

1. 2003-2007, DEÜ Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyolonsel Sanat Dalı (Lise)
2. 2007-2011, DEÜ Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyolonsel Sanat Dalı (Lisans)
3. 2016-2019, DEÜ Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyolonsel Sanat Dalı (Yüksek Lisans)

Yayınları ve Sanatsal Faaliyetleri:

1. Makaleler

Sayın E. Gabriel Faure'nin Elegy Adlı Eserinin Form ve Viyolonsel Tekniği Açısından İncelenmesi, EJMD. 2022 (20), 143-162. Doi: 10.31722/ejmd.1003125.

Sayın E. L. v. Beethoven'ın No.3-Op. 69, La Majör Piyano ve Viyolonsel Sonatının I. Bölümünde Yer Alan Kadansların Cümle Bitişlerine Etkisi, Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl 2022, Cilt 10, Sayı 1, 27-48. Doi: 10.52122/nisantasisbd.1109269.

2. Sempozyumlar

Sayın E. Mustafa Kemal Atatürk'ün Sanat Anlayışının Çağdaş Türk Müziğine Etkisi, Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu 1. S. 122. Makale id= 53. 4-5 Eylül 2021.

Sayın E. Modest Mussorgsky'nin Bir Sergiden Tablolar Adlı Eserinin Resim Sanatı ile Olan İlişkisi, 2. Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu. S. 44. Makale id= 18-19 Haziran 2022.

Sayın E. Birlik i. Klasik Batı Müziği İcracılarındaki Performans Anksiyetesinin Azaltılması İçin İcra Öncesi Eser İncelemenin Önemi. Uluslararası Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu. S. Makale id= 13-15 Mayıs 2022. (Düzenleme Kurulu Üyeliği)

Sayın E. Birlik i. Yaylı Çalgı Çalan Müzisyenlerde Düzenli Yapılan Sporun Kondisyona Olan Etkisi. Uluslararası Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu. S. Makale id= 13-15 Mayıs 2022. (Düzenleme Kurulu Üyeliği)

Sayın E. Uluslararası Kültür, Sanat ve İletişim Sempozyumu. S. Makale id= 13-15 Mayıs 2022. Düzenleme Kurulu üyeliği.

3. Kitap Bölümü

Sayın E. Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar V. Osmanlı-Batı Kültürleşmesinde Cemal Reşit Rey'in Yeri. Eğitim Yayınları. ISBN: 9786256408630.

Sayın E. Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Repertuarına Olan Katkıları. Sahne Sanatları ve Müzik Çalışmaları. ISBN: 978-605-72469-2-9

Sayın E. Sonat Türünün Tarihsel Bağlamda Değerlendirilmesi. Sahne Sanatları ve Müzik Çalışmaları. ISBN: 978-605-72469-2-9

4. Kongreler

Sayın E. Ulusal İzmir Sanat, Kültür Kongresi. J. S. Bach'ın viyolonsel repertuarına olan katkıları. 15-17 Kasım 2022.

Sayın E. Ulusal İzmir Sanat, Kültür Kongresi. Sonat Türünün Tarihsel Bağlamda İncelenmesi. 15-17 Kasım 2022.

Sayın E. 11. Anadolu Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi. F. P. Schubert'in Lied Sanatına Katkıları. 15-29 Aralık 2022.

Sayın E. 11. Anadolu Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi. Ekspresyonizm Ekseninde II. Viyana Müzik Okulu. 15-29 Aralık 2022.

Sayın E. Bir Müzik Eserinin Analiz Açısından Klasik Müzik Ekseninde İncelenmesi. International Science and Academic Congress Kongre. 18 Mart 2023.

Sayın E. Uygulamalı Müzik Eğitiminde Online Eğitimin Zorlukları. Ases IV. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi. 28-30 Nisan 2023.

Sayın E. David Popper'in 22 Numaralı Viyolonsel Etüdü ve Pentatonik Gam İlişkisi. Ases IV. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi. 28-30 Nisan 2023.

Sayın E. Alkan A. Dijital Çağda Sahne Sanatları Tiyatro, Sinema ve Dizi Oyunculğunun Değişen Yüzü. T.C. İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi VI. Sosyal Bilimler Öğrenci Kongresi. 8-10 Mayıs 2024.

Sayın E. Alkan A. Cumhuriyet Dönemi Çağdaşlaşma Çalışmaları Çerçevesinde Türk Müziklerinin Değerlendirilmesi. 10. Hitit Öğrenci Kongresi. 16-19 Mayıs 2024.

Sayın E. Alkan A. Ahmet Adnan Saygun'un Viyolonsel için Solo Partitası ve Friedrich von Schiller İlişkisi. 10. Hitit Öğrenci Kongresi. 16-19 Mayıs 2024.

Sayın E. Alkan A. Sanatın Sonu Mu Yaklaşıyor? Yapay Zekâ Sanatçıları Ele Geçiriyor? Uluslararası İletişim, Teknoloji, Sanat ve Tasarım Kongresi (I st

International, Communication, Technology, Art and Design Congress- ICTADC 2024)
“Yapay Zekâ ve Kùltür Üretimi. 29-30 Mayıs 2024.

Sayın E. Alkan A. Yapay Zekâ Çağında Sanatın Evrimi: Sanat Eseri Nedir ve Kim Yaratır? Uluslararası İletişim, Teknoloji, Sanat ve Tasarım Kongresi (Ist International, Communication, Technology, Art and Design Congress- ICTADC 2024) “Yapay Zekâ ve Kùltür Üretimi. 29-30 Mayıs 2024.

5. Hakemlikler

Sayın E. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi. The Place of Music in the De Stijl Movement, 25.11.2021.

Sayın E. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi. Çevrim İçi Eğitim Platformu Udeemy Üzerinde Verilen Türkçe Flüt Kurslarının İçerik Yönünden Değerlendirilmesi, 29.12.2021.

Sayın E. Asya Studies Dergisi. Pandeminin Toplum, Eğitim ve Müzik Eğitime Etkilerinin Müzik Eğitimcilerinin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi, 20.04.2023.

Sayın E. The Journal of Kesit Academy, Frederic François Chopin’in Müzik Anlayışı ve Eserleri, 20.05.2024.

6. Dergi ve Sempozyum Kurulu Üyeliği

Sayın E. Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu Üyeliği.

Sayın E. Uluslararası Rast Müzik Kongresi, 2022. Organizasyon Komite Üyeliği.

Sayın E. Uluslararası Kùltür Sanat ve İletişim Sempozyumu, Organizasyon Komite Üyeliği.

İş Tecrübesi:

1. 2016-2018, İzmir Devlet Tiyatrosu, Viyolonsel Sanatçısı.
2. 2016-2020, Kuşadası Oda Orkestrası, Viyolonsel Sanatçısı.
3. 2021- Halen, Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakùltesi Müzik Bölümü, Araştırma Görevlisi.