



**T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**PAUL HİNDEMİTH KORNO SONATI VE
TEKNİK ZORLUKLARININ İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
NİSA KÜÇÜKKÖMÜRCÜ**

**TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ KAAN YÜKSEL**

ANKARA – 2019

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

PAUL HİNDEMİTH KORNİ SONATI VE
TEKNİK ZORLUKLARININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
NİSA KÜÇÜKKÖMÜRCÜ

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ KAAN YÜKSEL

ANKARA – 2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih:26 / 07 / 2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Nisa Küçükkömürcü
Öğrencinin Numarası : 21710178
Anabilim Dalı : Müzik Anasanat Dalı
Programı : Performans Tezli Yüksek lisans
Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Dr. Öğr. Üyesi Kaan Yüksel
Tez Başlığı : Paul Hindemith Korno Sonatı ve Teknik zorluklarının incelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 114 sayfalık kısmına ilişkin, 26 / 07 / 2019 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

Onay

26/ 07 / 2019

Dr. Öğr. Üyesi Kaan Yüksel

Nisa Küçükkömürcü tarafından hazırlanan "Paul Hindemith Korno Sonatı ve Teknik Zorluklarının İncelenmesi" adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi:12/07/2019

Jüri Üyesi : Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal
Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Aytekin Albuz
Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Kaan Yüksel (Danışman)
Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2019

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN

Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş Alman besteci Paul Hindemith'in 1939 yılında bestelediği Korno Sonatı'nın çalıcı açısından oluşabilecek teknik zorluklarının çözümlenmesidir. Bu amaçla eserin müzikal analizi genel ve tonal yapı olarak incelenirken Paul Hindemith'in İngilizce yayınlanmış "The Craft of Musical Composition" adlı kitabının Türkçe çevirisi olan "Ses İşçiliği" kitabından yararlanılmıştır. Çalıcı açısından oluşabilecek teknik zorluklar temel başlıklar altında, bunların dışında kalan bazı pasajlar da özel olarak incelenmiştir. Araştırma genel tarama modelinde betimsel bir çalışma olup; içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Sonuç bölümünde ise eserin formal ve tonal yapısı hakkında ulaşılan bulgulara yer verilmiş, Türkiye'de korno eğitimi veren uzmanların görüşleri doğrultusunda nefes kullanımı, entonasyon ve zamanlama açısından oluşabilecek teknik zorlukların nasıl aşılabileceği hakkında önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler : Paul Hindemith, Korno, Sonat, Teknik

Analiz Sayfa adedi : 114

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Kaan Yüksel

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the technical issues from the view of the performer in the German contemporary composer Paul Hindemith's 1939 French Horn sonata. The work's musical analysis is presented in general and tonal aspects, taking into account the book "Ses İşçiliği", the Turkish translation of Paul Hindemith's "The Craft of Musical Composition". Fundamental aspects of the technical issues for performers are investigated and some other passages besides these fundamental aspects are specifically addressed. In the results section, findings about formal and tonal structure of the work are stated and in accordance with the opinions of instructors teaching French Horn in Turkey, suggestions are made about how the identified technical issues about breathing, intonation and timing can be solved.

Keywords: Paul Hindemith, French Horn, Sonata, Technical Analysis

Number of Pages: 114

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Kaan Yüksel

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TABLolar DİZİNİ.....	v
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	1
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Sınırlılıklar.....	2
1.5. Evren ve Örneklem	2
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	2
1.6.1. Verilerin Toplanması.....	2
1.7. Tanımlar	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1. Hindemith'in Hayatı.....	8
2.2. Hindemith ve Türkiye.....	13
2.3. Korno	16
2.4. Sonat.....	17
2.4.1. Sonat Allegrosu	18
2.4.2. Rondo formu.....	20
2.4.3. Beş Bölmeli Şarkı Formu	21
2.5. Hindemith'in Temel Müzik Anlayışı.....	22
2.6. Hindemith'e Göre Klasik Armonik Anlayış.....	23
2.7. 1. Dizi, 2.Dizi, Bileşke Sesler ve Triton	26

2.8.	Hindemith'in Yeni Armonik anlayışı.....	28
2.9.	A-B Akor Grupları ve Alt Grupları	31
2.10.	Yeni Klasikçilik	37
2.11.	<i>Gebrauchsmusik</i>	38
2.12.	Paul Hindemith : Korno ve Piyano Sonatı (1939).....	39
3.	BULGULAR	40
3.1.	Eserin Formal ve Tonal Analizine Yönelik Bulgular	40
3.1.1.	Birinci Bölümün Genel Yapısına İlişkin Bulgular	40
3.1.2.	Birinci Bölüm Tonal Yapısına İlişkin Bulgular	60
3.1.3.	İkinci Bölümün Genel Yapısına İlişkin Bulgular	61
3.1.4.	İkinci Bölümün Tonal Yapısına İlişkin Bulgular	71
3.1.5.	Üçüncü Bölüm Genel yapısına İlişkin Bulgular	72
3.1.6.	Üçüncü Bölüm Tonal Yapısına İlişkin Bulgular	94
3.2.	Teknik Zorluklara İlişkin Uzman Görüşlerine Yönelik Bulgular	95
3.2.1.	Nefes Zorluklarına İlişkin Bulgular	95
3.2.2.	Entonasyona Yönelik Bulgular	99
3.2.3.	Tempo ve Zamanlamaya Yönelik Bulgular	100
4.	SONUÇ VE TARTIŞMA.....	104
	KAYNAKÇA.....	108
	EK 1 - Hindemith'in Çalışmaları	110

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Sonat Allegrosu formu (Çaylı, 2014;2)	19
Tablo 2. Rondo formuna ait tonal yapılanma (Koçaslan, 2017;143).	20
Tablo 3. Rondo formunun üç türü (Stein, 1979)	21
Tablo 4. Birinci beş bölmeli şarkı formu ve tonal yapısı (Stein, 1979).	21
Tablo 5. İkinci beş bölmeli şarkı formu ve tonal yapısı (Stein, 1979).	22
Tablo 6. Üçüncü beş bölmeli şarkı formu ve tonal yapısı (Stein, 1979).	22
Tablo 7. Eserin birinci bölümüne ait bölmeler	40
Tablo 8. Eserin birinci bölümünün sergi bölmesine ait formal yapı.	40
Tablo 9. Eserin birinci bölümünün <i>gelişme</i> bölmesine ait formal yapı.	49
Tablo 10. Eserin ikinci bölümüne ait bölmeler.	61
Tablo 11. Eserin üçüncü bölümüne ait bölmeler	72
Tablo 12. Eserin üçüncü bölümünün <i>sergi</i> bölmesine ait formal yapı	72

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Birinci bölüm 44-56. ölçüler.....	3
Şekil 2. Birinci bölüm 105-116. ölçüler.....	3
Şekil 3. İkinci bölüm 52-74. Ölçüler.....	4
Şekil 4. Üçüncü bölüm 87-96. Ölçüler.....	4
Şekil 5. Üçüncü bölüm 163-173. ölçüler.....	5
Şekil 6. Hindemith altı yaşındayken.	8
Şekil 7. 1927'de Paul Hindemith.	10
Şekil 8. Paul Hindemith ve eşi Johanna Getrude Rotternberg.	12
Şekil 9. Hindemith'lerle Hayvanat Bahçesi 1935.....	13
Şekil 10. Korno ve Doğal Korno.'.....	16
Şekil 11. Dominant yedili akorlar. (Hindemith, 2007;129)	25
Şekil 12. 1. Dizi (Karcılioğlu, 2007;46).....	26
Şekil 13. 2. Dizi (Karcılioğlu, 2007;46).....	27
Şekil 14. Bileşke sesler ve frekansları (Karcılioğlu, 2007;47).....	27
Şekil 15. Çözülme (Hindemith, 2007; 121).	28
Şekil 16. Tritonun kök temsilcisi (Karcılioğlu, 2007;121).	28
Şekil 17. 1. Dizi ve 2. Dizi (Hindemith, 2007;132).	29
Şekil 18. Dar ve geniş pozisyon (Hindemith, 2007;135)	30
Şekil 19. Tritonlu akorlar (Hindemith, 2007;136).	31
Şekil 20. A Tritonsuz akor grubu ve alt grupları (Hindemith, 2007:254).....	32
Şekil 21. B Tritonlu akor grubu ve alt grupları (Hindemith, 2007:255).	33
Şekil 22. Kılavuz ses saptama (Hindemith, 2007;139).	35
Şekil 23. Kılavuz ses (Hindemith, 2007;140).	36
Şekil 24. Alttaki kılavuz sesler.....	36
Şekil 25. Birinci bölümde 1-4. ölçüler-korno partisi (Alley, 1957;36).....	41
Şekil 26. Birinci bölümde 1-2. ölçüler-piyano partisi (Alley, 1957;36).	41
Şekil 27. Birinci bölümde Sergi bölmesi 1. Tema grubu.	42
Şekil 28. Birinci bölümde Sergi bölmesi (devam).	43
Şekil 29. A : Birinci bölüm 23-27. ölçüler,	44
Şekil 30. Birinci bölümde Sergi bölmesi 2. Tema grubu	44
Şekil 31. Birinci bölümde Sergi bölmesi 2. Tema grubu (devamı)	45

Şekil 32. Birinci bölümde Sergi bölmesi 2. Tema grubu (devam).....	46
Şekil 33. Birinci bölüm 60-62. ölçüler (Alley, 1957;38).	47
Şekil 34. Birinci bölümde Sergi bölmesi 3.Tema grubu.	48
Şekil 35. Birinci bölümde Sergi bölmesi 3. Tema grubu (devam).....	49
Şekil 36. Birinci bölüm 78-79. ölçüler (Alley, 1957;38).	50
Şekil 37. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 1.Bölme.....	50
Şekil 38. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 1.Bölme (devam).....	51
Şekil 39. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 1.Bölme (devam).....	52
Şekil 40. Birinci bölüm 102-103. ölçüler (Alley, 1957;39).	53
Şekil 41. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 2. Bölme.	53
Şekil 42. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 2. Bölme (devam).....	54
Şekil 43. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 3.Bölme.....	55
Şekil 44.Birinci bölümde Gelişme bölmesi 3.Bölme (devam).....	56
Şekil 45. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 3.Bölme (devam).....	57
Şekil 46. Birinci bölümde Sergi Tekrarı bölmesi.....	58
Şekil 47. Birinci bölümde Sergi Tekrarı bölmesi (devam)	59
Şekil 48. İkinci bölüm 1-10. ölçüler (Alley, 1957;47).	61
Şekil 49. İkinci Bölüm A bölmesi.....	62
Şekil 50. İkinci bölüm 18-21. ölçüler (Alley, 1957;47).	63
Şekil 51. İkinci Bölüm B bölmesi.	63
Şekil 52. İkinci Bölüm B bölmesi (devam).....	64
Şekil 53. İkinci Bölüm A' bölmesi.....	65
Şekil 54. İkinci bölüm 58-66. ölçüler (Alley, 1957;48).....	66
Şekil 55. İkinci Bölüm C bölmesi	66
Şekil 56. İkinci Bölüm C bölmesi (devam).....	67
Şekil 57. İkinci bölüm 90-95. Ölçüler (Alley, 1957;48).	68
Şekil 58. İkinci Bölüm A'' bölmesi	69
Şekil 59. İkinci Bölüm A'' bölmesi (devam).....	70
Şekil 60. Üçüncü bölüm A : 3-7. ölçüler, B : 8-9. ölçüler,	73
Şekil 61. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 1. Tema grubu.....	74
Şekil 62. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 1. Tema grubu (devam)	75
Şekil 63. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 1. Tema grubu (devam)	76

Şekil 64. Üçüncü bölüm A : 38-40. ölçüler, B : 42-45. ölçüler,	77
Şekil 65. Üçüncü bölüm 38-39. ölçüler (Alley,1957;56).....	77
Şekil 66. Üçüncü bölüm 50-51. ölçüler (Alley,1957;57).	77
Şekil 67. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 2. Tema grubu.....	78
Şekil 68. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 2. Tema grubu.....	79
Şekil 69. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 2. Tema grubu (devam)	80
Şekil 70. Üçüncü bölüm 77-78. ölçüler (Alley, 1957;58).....	81
Şekil 71. Üçüncü bölüm 2. <i>tema grubundaki</i> ritmik alterasyonlar (Alley, 1957;58).....	82
Şekil 72. Üçüncü Bölüm Gelişme bölmesi	82
Şekil 73. Üçüncü Bölüm Gelişme bölmesi (devam)	83
Şekil 74. Üçüncü Bölüm Gelişme bölmesi (devam)	84
Şekil 75. Üçüncü Bölüm Gelişme bölmesi (devam)	85
Şekil 76. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam)	86
Şekil 77. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam).	87
Şekil 78. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam).	88
Şekil 79. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam).	89
Şekil 80. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam).	90
Şekil 81. Üçüncü Bölüm Koda bölmesi.	92
Şekil 82. Üçüncü Bölüm Koda bölmesi (devam).	93
Şekil 83. Birinci bölüm 44-56. ölçüler.	95
Şekil 84. Birinci bölüm 105-116. ölçüler.	96
Şekil 85. İkinci bölüm 52-74. ölçüler.	97
Şekil 86. Üçüncü bölüm 87-96. ölçüler.	98
Şekil 87. Üçüncü bölüm 163-173. ölçüler.	103

1. GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmaya ilişkin problem durumu, araştırmanın amacı, önemi, sınırlılıkları, evreni, örnekleme ve tanımlar yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

İki veya daha fazla enstrüman için yazılmış 20. yüzyıl eserlerinde icracıların diğer partileri takibi daha önceki dönem eserlerine göre daha zorlayıcıdır. Klasik dönem eserlerinde enstrümanların girişleri, onları hazırlayan armonik yapı sayesinde çoğunlukla belirgin bir konumdadır. 20. yüzyıl eserlerine bakıldığında ise böyle bir belirginliğin sıklıkla görülmemesinden dolayı, icracılar birlikte seslendirme sırasında zamanlama konusunda daha dikkatli olmak zorunda kalmaktadırlar. Hindemith'in eserleri söz konusu olduğunda ise, bestecinin klasik armoniye karşı bakış açısı da göz önüne alındığında, eserlerinin içerdiği tonal yapı, icracının entonasyon ve zamanlama konusunda teknik zorluklar yaşamasına neden olabilmektedir. İcracılık yönünden bakıldığında ise bunlardan farklı bazı teknik zorluklar da göze çarpmaktadır. Bu teknik zorlukların incelenmesinin eseri yorumlamada daha çok kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Paul Hindemith'in 1939 yılında bestelediği korno sonatının teknik zorluklar açısından incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi ise "Paul Hindemith'in korno sonatının teknik zorlukları nelerdir?" biçiminde oluşturulmuştur.

Araştırmanın problem cümlesine şu alt problemler yoluyla yanıt aranmıştır:

1. Paul Hindemith'in korno sonatının formal ve tonal yapısı nasıldır?
2. Paul Hindemith'in korno sonatının nefes kullanımı açısından zorlukları nelerdir?
3. Paul Hindemith'in korno sonatının entonasyon açısından zorlukları nelerdir?
4. Paul Hindemith'in korno sonatının tempo ve zamanlama açısından zorlukları nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Paul Hindemith'in Korno Sonatı'nın yapısal olarak incelenmesi ve icracılar açısından oluşabilecek teknik zorluklara çözüm önerileri sunulmasıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın, bakır nefesli sazlar repertuvarına ait olan 20. yüzyıl eserlerine ilişkin teknik zorlukların incelendiği çalışmaların az sayıda olması ve bu tür eserleri seslendirecek kişilere ve eğitimcilere yol gösterebilecek bir rehber olması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Paul Hindemith'in korno sonatına ilişkin;

- Eser analizi, formal ve tonal analizle,
- Uzman görüşleri çerçevesinde incelenen teknik zorluklar, korno partisi ile sınırlıdır.

1.5. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Paul Hindemith'in oda müziği eserleri, örneklemi ise Korno Sonatı oluşturmaktadır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, genel tarama modelinde betimsel bir çalışma olup; içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

1.6.1. Verilerin Toplanması

Araştırmada belirlenen problem cümlesinin cevaplanabilmesi amacıyla uzmanlara Hindemith Korno Sonatı'na ilişkin önceden belirlenen şu açık uçlu sorular sorulmuştur:

1. Eserde icracının tempolarda yaptıkları hatalar nelerdir?
2. Eserde yer alan tempo değişiklikleri nasıl çalışılmalıdır?
3. Eserde yer alan zaman anahtarı değişimleri / metrik değişimlerde yapılan hatalar nelerdir? Nasıl çalışılmalıdır?
4. Eserde korno partisinin üzerinde yer yer görülen piyano partisinin çalmaya etkileri nelerdir?

5. Eserde entonasyon ve teknik açıdan zorlanılan pasajlar nasıl çalışılmalıdır?
6. Eserde şu pasajlarda uzun seslerden önce nerelerde nefes alınmalıdır? Neden?
 - a. Birinci bölüm:



Şekil 1. Birinci bölüm 44-56. ölçüler.

- b. Birinci bölüm:



Şekil 2. Birinci bölüm 105-116. ölçüler.

c. İkinci bölüm:



Şekil 3. İkinci bölüm 52-74. Ölçüler

d. Üçüncü bölüm:



Şekil 4. Üçüncü bölüm 87-96. Ölçüler

7. Üçüncü bölümde *Koda* kısmındaki ölçülerin içindeki 3/4'lük pasajlar nasıl çalışılmalıdır? Pasajlar çalışılırken orijinal korno partisinde yer verilen piyano partisinden nasıl yardım alınabilir?



Şekil 5. Üçüncü bölüm 163-173. ölçüler.

8. Post-tonal eserlere hazırlık için ne tür çalışmalar yapılmasını önerirsiniz?

Araştırmaya katılan üç uzman tarafından verilen cevaplar, yazarak kayıt altına alınmıştır.

1.7. Tanımlar

Alterasyon: “Bir tonun dışına çıkmadan o tona bağlı gama yabancı sesler içeren akorların eklenmesi ile oluşan durum” (Hindemith, 2007; 129).

Appoggiatura: Ön vuruş diye de adlandırılabilir. Melodi içinde yer alan bir notayı öne çıkarmak amacıyla önceki notayı hızlı geçmek.

Bitonalite: Aynı anda iki ton içeren müzik.

Continuo: *Basso continuo* 'nun kısaltılmış halidir. Sürekli bas.

Crescendo: Sesi gittikçe kuvvetlendirerek. Seslerin şiddetini derece derece artırmak

Diyatonik: Tam ve yarım aralıklardan belirli bir şekilde oluşturulan dizilerden herhangi biri (Benward ve Saker, 2009).

Dizi: Notaların seslere göre belirli bir düzende inici ya da çıkıcı olarak sıralanması.

Etwas breiter: Alm. “Biraz genişleyerek”.

Frisch: Alm. “Taze”, “yeni”.

Füg: Çoksesli bir enstrüman ya da vokal parça için yazılmış üç ya da dört sesli kontrpantal bir besteleme tekniği.

Fughetta: İt. Küçük füg, füg ile aynı özelliklere sahiptir. Kontrpuantal yapı çok katı değildir.

Kadans: Bitiş, kalış ya da çözülme hissi yaratan armonik ya da melodik dizilim.

Koda: Sonat gibi formlarda eserin sonunda yer alan özet parça.

Kontrpuan: İki ya da daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birlikte oluşturduğu çok sesli müziğin uygulanmasında yer alan bir yöntem.

Kromatik: Seslerin yarım ton ara ile çıkıcı veya inici olarak dizilmeleri.

Langsam : Alm. “Ağır”, “yavaş”.

Lebhaft: Alm. “Çok canlı”.

Lebhafter: Alm. “Daha canlı”.

Majör dizi: Tonik sesinden başlayarak ilk üçlüsü ve altılısı büyük olan dizi.

Müssig bewegt : Alm. “Ölçülü hareketle”.

Minör dizi: Tonik sesinden başlayarak ilk üçlüsü ile arasında bir tam bir de yarım perde bulunan dizi.

Modülasyon: Bir mod ya da tonaliteden başka bir mod ya da tonaliteye geçme işlemi

Noch etwas breiter : Alm. “Biraz daha genişleyerek”.

Ostinato: Bir bölümde aynı sestten sürekli bir şekilde tekrarlanan bir motif ya da cümle (Kamien ve Kamien, 2018).

Politonalite: Müzikte aynı anda birden çok tonalitenin içerilmesi.

Puandorg: İt. *Fermata*. Eserde ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren işaret.

Ruhig bewegt: Alm. “Sakin hareket”.

Sekvens: Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması (Özgür, Aydoğan, 2003;8).

Stretto: İt. Füg formunda, konu henüz tamamlanmadan cevabın girdiği ve bu nedenle konu ile cevabın üst üste binmeye başladığı durum, sıkışma.

Suspension : Kısa bir duraklamayı içeren süsleme figürü duraklatış

Tampere sistem: Bir oktavı 12 eşit parçaya bölen sistemdir.

Triton: Artık dördü aralığı.

Üç-beş akoru : Kök sesin üzerine bir üçlü ve bir beşli aralıkları koyarak oluşturulan akordur. İki üçlü aralık üst üste getirilir. Do kök sesini alındığında üçlüsü mi, beşlisi ise soldür.

Verbreitern: Alm. Genişlemek.

Vorangehen: Alm. Öne doğru gitmek, hızlanmak.

Wie vorher: Alm. “Önceki gibi”.

Wieder zurück ins Hauptzeitmass: Alm. “Ana tempoya geri dönüş”.

Yarım kadans: *Dominantta* biten, yarım kalmışlık hissi veren eserde geçici dinleme etkisi yaratan akorlar grubu.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Araştırmanın bu bölümünde Hindemith'in hayatı, Türkiye ile ilişkileri, korno, *sonat*, *sonat allegrosu*, *rondo formu*, beş bölmeli şarkı formu, Hindemith'in temel müzik anlayışı ve klasik armonik anlayışı yer almaktadır. Ayrıca; *1.dizi*, *2.dizi*, *bileşke sesler* ve *triton* ile Hindemith'in yeni armonik anlayışı, A-B akor grupları ve alt grupları, yeni klasikçiler ve *Gebrauchsmusik* başlıkları altında, elde edilen bilgiler sunulmuştur.

2.1. Hindemith'in Hayatı

Robert Rudolf Hindemith'in 1893 yılında Maria Sophie adındaki bir kızla anlaşmalı bir evlilik yapmasından sonra ilk oğulları Paul Hindemith, 16 Kasım 1895 günü Hanau'da dünyaya gelmiştir. 6 yaşına geldiğinde keman dersleri almaya başlamış. 9 yaşında okul korosunda hem keman çalmış hem de şarkı söylemiştir.



Şekil 6. Hindemith altı yaşındayken.¹

1908 yılında Frankfurt Yüksek Konservatuarı'na Anna Hegner'in öğrencisi olarak kabul edilmiştir. Daha sonra Adolf Rebner'dan burs alarak Rebner'in keman sınıfına geçmiştir. 1912 yılında A. Mendelssohn'dan, bir yıl sonra da B. Sekler'den kontrpuan ve kompozisyon

¹ Biography. Fondation Hindemith. 23 Temmuz 2019. <<https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1895-1914/life/earliest-years/>>.

üzerine dersler almaya başlamıştır. Maddi durumu iyi olmayan ailesine yardım için bazı yerlerde keman çalarak para kazanmaktaydı. Yaz dönemlerinde Luzern ve Logano'daki *KurKappellen*lerde keman çalmıştır. 1913'te Frankfurt Yeni Tiyatro'da² baş kemancı görevini üstlenmiştir. 1916-17 kış sümestrinde okulunu ise başarılı bir şekilde bitirmiştir.

Konservatuvarda okuduğı sıralarda yeni dönem eserlerini incelemeye başlamış, *atonal* ve *elektronik müzik* eserlerini incelerken, tonal sistemin tamamen kaybolmasına karşı çıkmış, sekiz sestten oluşan oktava bağılı kalmayı o zamanlardan benimsemiştir. İlk başlarda sadece yaylı çalgılar için beste denemeleri yapmıştır.

1915-1923 yılları arasında Frankfurt Opera Orkestrası'na başkemancı olarak atanmıştır. 1917 yılında ise Birinci Dünya Savaşı sırasında askere müzisyen olarak çağırılmış, askerliğin kendisine uygun olmadığını görerek, 1918 yılının sonunda askerlikten ayrılmıştır.

1921'de Amar-Quartett'i kurmuş ve 1929'a kadar Amar-Quartett'in viyolacısı olarak görev yapmıştır. Bu sırada Amar-Quartett olarak çaldıkları çağdaş eserlerle ün kazanmışlardır. Hindemith, bestelediğı 1. Yaylı Dörtlüsü³ ile Berlin Müzik Yüksek Okulu'nda Mendelssohn ödölünü almış ve bunun üzerine oda müziğı çalışmalarını artırmıştır.

1919 yılında tek perdelik *Mörder, Hoffnung der Frauen*⁴, 1921'de tek perdelik *Das Nusch-Nuschi*⁵ ve yine tek perdelik *Santa Susanna*⁶ operalarını besteledi. Uluslararası Çağdaş Müzik Derneğı'nin Salzburg'da düzenlenen toplantısında Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op.10, üç tablolu *Das Lange Weinachtsmahl*⁷, ve üç perdelik *Cardillac*⁸ eserleri ile kendini dünyaya tanıtmış oldu.

² Frankfurte Neuen Theater.

³ String Quartet op.2.

⁴ Katiller, Kadınların Umudu.

⁵ Kukla Nuş Nuş.

⁶ Azize Suzanna.

⁷ Uzun Noel yemeğı.

⁸ Kardillac.

1921’de Amar-Quartett ile katıldıkları geleneksel Donaueschingen ve Baden-Baden çağdaş oda müziği festivallerine eserler bestelemiş ve büyük çapta uluslararası bir üne kavuşmuştur.

Donaueschingen Festivali’ne Heinrich Burkard⁹ ve Joseph Haas ile birlikte yön vermiştir. Çok kısa bir zamanda festivalin önemini olabilecek en üst dereceye yükselten Hindemith, bir süre kendi müziklerini programa dahil etmemiştir. 1924’te program üzerindeki kontrolünü arttırarak Schönberg’in Op.24 Serenad’ı, Webern’in Op.9 6 Bagatel’i, ve Op.14 6 *Lieder nach Gedichten von Georg Trakl*’ü gibi eserlerinin seslendirilmesini sağlamıştır.

Daha sonraki festivallerde belirli temalar üzerine yoğunlaşmayı sağlayıp, basit sunumlarla programı hafifletmiş, festival kapsamında, eşliksiz korolar için müzikler, askeri bando, filmler, mekanik enstrümanlar, oda operaları ve amatörler için müzik parçalarını program kapsamına almıştır.



Şekil 7. 1927’de Paul Hindemith.¹⁰

15 Mayıs 1924’te Frankfurt Operası’nın esas şefi Ludwig Rottenberg’in kızı olan Johanna Getrude Rotternberg ile evlenmiştir. 1927 yılında Berlin Devlet Yüksek Müzik okuluna bestecilik profesörlüğüne atanmıştır. Öğrencilerine geleneksel formları kendi müzikal

⁹ Festivalin yaratıcısı.

¹⁰ Biography. Fondation Hindemith. 23 Temmuz 2019. <<https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1895-1914/life/earliest-years/>>.

görüşleri ile birlikte harmanlamaları gerektiğini, eski tutucu anlayışlara kapılmadan, yeni ve kendilerine özgü tarzlarının güzel sonuçlara ulaşabileceğini aşlamaya çalışmıştır. .

Hindemith, “Müzik yaratanlarla müzik dinleyenler arasında genel olarak bu derece az ilişki bulunması” durumunu “acınacak bir durum” olarak nitelemiştir (Saydam, 1997;191). Bu duruma çözüm yolu olarak da *Gebrauchsmusik*¹¹ terimi kullanılmaya başlanmıştır. *Gebrauchsmusik*’in amacı, müziği entelektüelleri tatmin etmenin dışına çıkarmak, sanat müziğini dışlanmaktan kurtarıp, amatörlerle profesyonellerin arasında olan duvarları yıkarak ona bir işlev kazandırmaktır. Hindemith başta olmak üzere Kurt Weill ve Ernst Krenek de bu akıma öncülük etmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı’ndan önce Almanya’da yaşamaya başlanan siyasî buhranla birlikte Hindemith, Almanya’da istenmeyen topluluklarla ilişkiler kurduğu için sıkıntılı günler geçirmeye başlamıştır. Geç-*Gotik* sanatının yaratıcısı Alman ressam Mathis Grünwald’in¹² yaşamından etkilenerek yedi tablolu *Mathis der Maler* operasını bestelemiştir. O zamanki hükümetin anlayışına uymadığı için eser, Almanya’da yasaklanmıştır. Eşinin Yahudi olması ve eserlerinin öncü niteliği taşıması nedeniyle Nazi rejimi tarafından yasaklanan besteci, 1935’te Almanya’dan Zürich’e göç etmiştir.

1934 yılının sonlarına doğru Mustafa Kemal Atatürk’ün Büyük Millet Meclisi nutkunda söylediği müzik reformunu gerçekleştirmek üzere Hindemith ile yazışmaya geçilmiş, kendisinden ülkenin müzik yaşamının geliştirilmesinde katkıda bulunması istenmiştir. Hindemith de bu isteği olumlu karşılamış ve 1935’in Nisan ayında Ankara’ya gelerek incelemelerine başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuarı’nın kurulmasında gerekli alt yapıların düzenlenmesinde ve eğitmenlerin getirtilmesinde yardımcı olmuştur.

Almanya’dan ayrılmak zorunda bırakıldığı için 1939 yılının sonuna kadar İsviçre’de kalan Hindemith, 1940’ta Amerika Birleşik Devletlerine göçmen olarak gitmiştir. 1946 yılında eşi ile Amerikan vatandaşlığına geçmiştir. 1949’da kısa süreliğine ülkesine dönmüş ve Alman müzisyenler ve tanıdıkları tarafından çok iyi karşılanmıştır. Savaşın sona ermesi ve ülkenin kendine gelmeye başlaması ile birlikte arkadaşları ve dostları ülkenin çöken müzik ve konser

¹¹ İşlevsel müzik.

¹² 1470-1528.

hayatını canlandırması için baskı yapmaya başlamış ama Hindemith'i ikna etmeyi başaramamışlardır.



Şekil 8. Paul Hindemith ve eşi Johanna Getrude Rotternberg.¹³

Hindemith, 1940 yılından itibaren Berkshire Music Center'da dersler vermeye başlamıştır. 1940–1953 yılları arasında Yale Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapmıştır. Harvard Üniversitesi'nde verdiği konferanslar çok ses getirmiş ve *Bestecinin Dünyası* adlı kitabı olarak basılmıştır. 56 yaşında Viyana Filarmoni Orkestrası'nın şefi olmuştur.

1953 yılında Avrupa'ya geri dönerek ve Zürich'te yaşamaya başlamıştır. Müziğe olan katkılarından dolayı birçok ödüle layık görülmüştür. “Cantigue de l'espérance”¹⁴ isimli izleyicilerin kolay anlayabileceği şekilde bestelediği eseri UNESCO'nun genel kurul toplantısında olağanüstü bir başarı kazanmıştır. Avrupa'nın ve Amerika'nın birçok orkestrasında misafir şef olarak çalışmıştır. Viyana Filarmoni ile hem Avrupa hem de Uzakdoğu turnelerine misafir şef olarak katılmıştır.

4 Kasım 1963'te Viyana Filarmoni ile son konserini veren Hindemith, 28 Aralık 1963 günü doğum yeri olan Frankfurt'ta hayatını kaybetmiştir. (Saydam, 1997;189-195, İlyasoğlu,

¹³ Biography. Fondation Hindemith. 23 Temmuz 2019. <<https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1895-1914/life/earliest-years/>>.

¹⁴ Umut İlahisi.

2001;225-226, Mimaroglu, 1995;143-146, Michels ve Vogel, 2015;501, Say, 2000;483-486, Fondation Hindemith¹⁵, Şen, 2018; 2-9, Bozalp, 2018;26-29)

2.2. Hindemith ve Türkiye



Şekil 9. Hindemith'lerle Hayvanat Bahçesi 1935.¹⁶

1935 yılı Büyük Millet Meclisi açılış söylevinde Mustafa Kemal Atatürk “Ulusal musikimizi modern teknik içinde yükseltme çabalarına, bu yıl daha çok emek verilecektir” demiştir. (Gökyay, [t.y.];7) Bu direktifin üzerine Avrupa’da öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu Almanya’nın en önemli şeflerinden biri olan Wilhelm Furtwängler ile görüşmüş. Furtwängler Paul Hindemith’i Cevat Dursunoğlu’na tavsiye etmiştir. Cevat Dursunoğlu, Hindemith ile iletişim kurduktan sonra Hindemith Türkiye müzik reformu ile ilgilendiğini bildirmiştir.

Bu teklif doğrultusunda Paul Hindemith 1935 yılının Nisan ayında Ankara’yı ziyaret etmiştir. Detaylı hazırladığı taslaklarda konservatuarların eğitim-öğretim programları, konser salonları, sınav yönetmeliği, enstrümanların sağlanması gibi birçok konuya değinmiştir. Bunun yanında geleneksel Türk müziğinin batı müziğine uygulanabileceği düşüncesini ve bir nota yayınevinin kurulmasını taslaklarına eklemiştir.

¹⁵ Paul Hindemith Biography. Fondation Hindemith. 19 Haziran 2019 <<https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1895-1914/>>.

¹⁶ Dosyalar. Cevad Memduh Altar. 23 Temmuz 2019. <<http://cevadmemduhaltar.com/paul-hindemith.html>>.

Türk müzik yaşamının başlaması ile ilgili olarak Millî Eēitim Bakanlığı'na sunulan ilk rapordaki başlıklar şunlardır:

1. “Orkestra sorunları,
2. Yüksek müzik okulu planı ve okullarda müzik eēitim,
3. Kamuya aēık müzik yaşamı,
4. İstanbul ve İzmir’de de konservatuvar aēılması,
5. Türk Sanat Mziēi’nin şekillenmesi." (Kahramankaptan, 2013;74)

Hindemith, 1936 yılında tekrar Türkiye’ye gelerek hazırladıēı taslaklar doērultusunda yapılan uygulamaları incelemiştir. Bu sırada köyleri gezip, müzikli toplantılara ve konserlere katılarak görüşlerini bilimsel yazılarla bildirmiştir. Bu incelemeler doērultusunda 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuştur.

İkinci rapordaki başlıklarda şunlar yer alır:

1. Okul ve Orkestra iēin Gelecekteki Çalgı Alımlarıyla ilgili Bütçe Kalemleri
2. Okul Kütüphanesinin Kurulması
3. Askeri Müzik
4. Çalgı Yapımcısı iēin Yönetmelik
5. Orkestranın Durumu
6. Ankara'daki Konserler zerine
7. Orkestranın Sanat Yönetimi
8. Oda Mziēi Konserleri
9. Askeri Müzisyenlerin Eēitimi
10. Koro şarkıları kitabı
11. ēretmen Kadrosu
12. Yeni Devlet Müzik Okulu
 - i. zerk Müzik Okulu iēin Yönetmelik Taslaēı
 - ii. Müzik ēretmeni Semineri
 - iii. Görev Daēılımı
 - iv. Seminer iēin Sınav Düzenlemesi
13. Sınavlar zerine Rapor

14. Halkevlerinde Müzik Eğitimi
15. İstanbul için Planlar
16. Nisan 1935'ten Mayıs 1935'e dek yapılanlar. (Kahramankaptan, 2013;134)

1937'de Hindemith'in yazdığı üçüncü ve son raporun başlıkları da şöyledir:

1. Orkestranın Bugünkü Durumu
2. Halil olayı
3. Halk Müziği ve plak Arşivi
4. Koronun Kurulması
5. Necil Kazım Akses'in Piyoano Sonatı ve Flüt-Piyoano Sonatı
6. Yeniden Veli Bey' in Askeri Orkestrası
7. Müzik Okulu için Planlar (Kahramankaptan, 2013;212)

Üzerinde durmaya değer olan Türkiye'nin yöresel, ulusal ve sanatsal müzik yönlerini uluslararası olağanüstü değer taşıyan ve ilginç anılarla dolu, teknik ve bilimsel araştırmalarının olduğu 16 bölümlük raporunu Türkiye'ye üçüncü ziyaretinde Millî Eğitim Bakanlığına sunar. Sunduğu raporun “Görüşler” bölümü şöyle özetlenebilir:

Hindemith'e göre, “Doğu ve Afrika'nın Akdeniz kıyı bölgeleri müziğinin ses dizileri, temelden değişikliğe uğramadan çok seslendirmeye uygun değildir. Türkiye'de ise bunun tersine güçlü bir ses sistemine sahip halk müziği vardır.” Gültekin Oransay'ın çevirisini yaptığı Paul Hindemith'in *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler* kitabında da Türk müziğinin sade ve yeniliklere açık olduğunu aynı zamanda çok sesli müzik haline getirilebileceğini söylemiştir (Hindemith, 1983;35).

Ulusal Türk bestesini yapma uğraşları, Hindemith'e şark müziğinin tonlarının Avrupa biçim özelliklerine uydurulamayacağını ispat etmiştir. Hindemith Türk bestecilerinin köylere gidip oradaki insanlarla sohbet edip müzisyen olmayan kişilerle özgür bir düşünce alışverişi yapmaları gerektiğini söylemiştir.

Hindemith'in konservatuarın kurulması için verdiği raporlardaki önerilerinden, uygulamalarda gösterdiği ilgiden yararlanılmıştır. Hindemith'e sürekli Türkiye'de kalması teklif edilmiş ama bu tür bir kalışın sanatsal ve maddi zararlara uğratacağını söylemiştir.

(Gökyay, [t.y.], Kahramankaptan, 2013, Hindemith, 1983).

2.3. Korno

Eski çağlardaki av borusunun geliştirilmiş modern biçimi olan bir bakır üflemeli çalgıdır. Korno ismi, Romalıların kullandığı bir bakır üflemeli çalgının adı olan *Cornuda*n gelmektedir. Fransızca *cor*, Almanca ve İngilizce *horn*, italyanca *corno* ve İspanyolca *trompa* olarak adlandırılır. Kökeni, ilkel avcılarının çok uzak mesafelere haber iletme üzere ses çıkarmak için üfledikleri hayvan boynuzuna dayanmaktadır(Şekil 10).



Şekil 10. Korno ve Doğal Korno.^{17,18}

Korno boynuzla benzeyen kıvrık bir borudan oluşan yumuşak sesli, bakır üflemeli bir çalgıdır. Temel olarak koni biçiminde ince uzun bir borudur ve çok uzun olmasından ötürü daire şekli verilmiştir. Kornonun uç kısmı *kalak*¹⁹, genişleyerek sonlanır. Korno, ağızlığı huni şeklinde olan tek bakır üflemeli çalgıdır.

Av borusu olan bu bakır üflemeli çalgıya ilk olarak piston eklenmiş, daha sonra 19. yüzyılda *ventil* sistemine geçilmiştir. Ventil aynı musluk vanası gibi, çalgının içindeki havanın

¹⁷ Palen Music. 23 Temmuz 2019. <<https://www.palenmusic.com/products/anthem-double-french-horn-w-case>>.

¹⁸ Engelbert Schmid. 23 Temmuz 2019. <<http://www.engelbert-schmid-horns.com/index.php/hoerner/naturhorn/klassische-naturhoerner>>.

¹⁹ Kornonun ses çıkan uç kısmı.

yönünü ve merkezini değiştirmeye yardımcı olmaya yarayan sistemdir. Kornoda sadece ventillerin olduğu kısım silindirikdir.

Günümüzde her yerde benimsenmiş olan Alman tipi²⁰ kornonun boru boşluğu doğal kornoya göre biraz daha geniştir. Bu tür kornolar hem fa hem de si bemol kornoları bünyesinde barındırır. Bu nedenle ses genişliği artmıştır. Tercih edilmesinin en önemli nedeni başparmakla basılan ventil aracılığı ile iki farklı korno arasında anında seçim yapılabilmesidir. Çalgıcının sağ eli kalak içinde, sol eli de ventil perdelerini denetleyecek biçimde tutulur. Kalak içindeki sağ elde, entonasyonun düzeltilmesinde çalıcıya kolaylık sağlar. Bu teknik doğal kornoda bazı kromatik sesleri elde etmede kullanılmaktadır. Kalak içindeki sağ el yerine karton, tahta veya metalden yapılan *sürdin*ler de kullanılarak farklı tınılar elde edilebilir.

İnce sesler sol anahtarı ile, kalın sesler fa anahtarı ile yazılır. Duyulan sesler, yazılı seslerin tam beşli kalınıdır. Her türlü dil vuruşu olanaklıdır: Tek dil, çift dil, üç dil ve kurbağa dili. Tril dudaklarla ya da ventil yardımı ile yapılabilir. Orkestra çalgıları arasındaki çalınması en güç çalgılardan biridir. Seslerin elde edilişi büyük ölçüde dudaklara bağlıdır. Çalıcı sağlıklı temiz sesler ve iyi bir ton elde etmek için dudaklarını iyi kullanabilmelidir.

Korno, bakır üflemeli çalgılar kümesinde olmakla birlikte, ses rengi gerek bakır, gerekse tahta üflemeli çalgılarla uyumlu olduğundan dolayı tahta üflemeli çalgıların da bir üyesidir. (Say, 2002b;202, Gökmen, 2017;7-9, Akdil, [t.y.];27-30).

2.4. Sonat

Sonat sözcüğü Latince'deki *sonare* fiilinden gelmektedir. Söylenen değil çalınan bir eseri ifade eder. Vokal müziğe karşı olarak çıkan çalgı müziği türüdür. Sonat, sabit bir formal şemaya sahip olmayan, ancak çok bölümlü, bir ya da daha fazla enstrüman için yazılan kendine özgü dil zenginliği ve anlatım gücü olan çalgısal müzik türüdür.

16. yüzyıl sonlarında İtalya'da çalgılara daha çok önem verilmeye başlanmasından sonra *canzone* ve *süit*in formlarının birleşmesinden ortaya çıkmış ve *canzone de sonar* adı ile bir süre anılmıştır. 17. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise farklılaşmaya başlamış olan sonat

²⁰ Büyük boyutlarda ventilli korno.

formu, ya dans müziği formundan ya da bestecilerin sonat formu için arayışlarından oluşan yeni bestelerde yapılan değişikliklerle akla diğer çalgı müziği türlerini de getirmekteydi. Eskiden dans parçalarının adını taşıyan sonat bölümleri artık tempo başlıkları ile adlandırılmaya başlanmıştır.

Sonat formunun ilk bestecilerinden Corelli çoğunlukla iki ana türde eser bestelemiştir: birincisi süit formuna benzerlik gösteren *oda sonatı*²¹, ikincisi ise yavaş, hızlı, yavaş, hızlı tempoda olarak dört bölümden oluşan *kilise sonatı*²².

Scarlatti'nin bestelediği sonatlar ise genellikle hem oda hem de kilise için uygun olmuşlardır. Genellikle kemanlardan oluşan üst parti ve bir *continuo* partisi ile *trio sonatı* türüne girer.

Klasik dönem sonatları ise üç ya da dört bölümden oluşur: Birinci bölüm hızlı ve dramatik, ikinci bölüm yavaş ve lirik, üçüncü bölüm *menuet* ya da *scherzo*, dördüncü bölüm ise hızlı bir tempoda sonat ya da rondo formunda olan finale. (Say, 2002b; Michels ve Vogel, 2015)

2.4.1. Sonat Allegrosu

Genellikle iki bölümlü yazılan sonatların ilk bölümü, bu formda yazıldığı için *Sonat Allegrosu* adını almıştır. Temel olarak *sergi*, *gelişme* ve *sergi tekrarı* olarak üç bölümden oluşur. Tabloda verilen alt unsurların tüm sonat formunda yazılmış eserlerde görülmesi şart değildir (Tablo 1). Bununla beraber bazı eserlerde başta bir giriş ve sonda da bir *coda* bölümü görülmektedir.

²¹ *Sonata da camera*.

²² *Sonata da chiesa*.

Tablo 1. Sonat Allegrosu formu (Çaylı, 2014;2)

Bölümler	Sergi		Gelişme	Yeniden Sergi [sergi tekrarı]
Alt Unsurlar (Formal/ Tematik):	Tema 1, Köprü, Tema 2,3..., Kapanış Teması, Codetta/Coda, Dönüş Köprüsü		Sergi'de yer alan tematik malzemelerin geliştirilmesi, "Yeni fikir", "Tema dışı" malzemeler, <i>retransition</i>	Tema 1, Köprü, Tema 2,3..., Kapanış Teması, Codetta/Coda
Tonal Yapı: (Majör modda)	I	V	Tonal gezinti (V)	I
Tonal Yapı: (Minör modda)	i	III	Tonal gezinti (V)	i

Sergi bölümünün genellikle iki temayı bağlayan geçiş köprüsü de eklendiğinde üç bölümden oluştuğu söylenebilir. Birinci tema canlı, güçlü olarak ana tonalitede duyulur. Daha sonra birinci tema genellikle modülasyonlar içeren bir köprü ile ikinci temaya bağlanır. İkinci tema ise sakin, ince bir yapıda *dominant* veya ana tonun *ilgili minörü* ya da *ilgili majöründen* duyulur. İkinci temanın sonuna da *koda* veya kapanış bölümü konularak *sergi* bölümü *gelişme* bölümüne bağlanır.

Gelişme kısmında *sergi* kısmında yer alan materyal farklı biçimlerde işlenir. *Sergiden* alınan tema ve motiflerin işlenip geliştirilmesi besteciye diğer tonaliteleri rahat bir şekilde kullanma olanağı tanır. Bu bölme de *dönüş köprüsü* ile *sergi tekrarı*na bağlanır.

Sergi tekrarı bölümünde ise *Sergi* bölümünde yer alan temalar ana tonaliteden duyulmaktadır. Bu bölmenin yapısındaki en büyük farklılık ikinci temanın tonikte gelmesidir. *Sergide* birinci temayı ikinci temaya bağlayan geçiş kısmı da ana tondan ayrılmadan yazılmaktadır.

Kodaya gelindiğinde bölümün sonuna ulaşılmış olur. *Koda* bölümü her sonat allegrosu olan eserde görülmeyebilir. Bestecinin tercihine göre yazılan bu bölme çoğunlukla uzun tutulur

ve tonalitenin duyulması ile eserin dengesini sağlar. (Say, 2002; Say, 2002; Michels ve Vogel, 2015; Şenürkmez ve Boran, 2015)

2.4.2. Rondo formu

Rondo formunun temelleri, Rönesans dönem Fransa'sında şiirlerin müzik ile beraber okunması ile oluşan Fransızca sözlü şarkı sanatına dayanır. Rönesans dönemde Fransızca sözlü şarkılar, nakarat kısmı sürekli tekrarlanan ve cümle sonları müzik ile uyumlu şekilde bitirilen bir türdü. 17. yüzyılda ulusal Fransız okulunun klasik müzik ile ilgilenmeye başlaması ile *rondo* formu kullanılmaya başlanmıştır. Şiirsel müzik formu olan *rondo* yapısından dolayı Barok dönemde dans müziğinde kullanılmaya başlanmıştır. Klasik döneme gelindiğinde ise *rondo* kesin formuna kavuşmuştur. Tekrarlar üzerine kurulmuş olan bu formda ana tema en az üç defa duyulur. *Rondo* formunun en belirgin özelliği, ana temanın her tekrarlanışında *tonikten* duyulmasıdır (Tablo 2).

Tablo 2. Rondo formuna ait tonal yapılanma (Koçaslan, 2017;143).

Bölme	Dereceler	
	Majör Tondaki Rondoda	Minör Tondaki Rondoda
A	I	i
B	V	V, III
A	I	i
C	IV, vi, i	I, iv
A	I	i

Stein, *rondo* formunun üç varyasyonu olduğunu belirtmektedir (Tablo 3):

Tablo 3. Rondo formunun üç türü (Stein, 1979)

Birinci Rondo Formu	A B A
İkinci Rondo Formu	A B A C A
Üçüncü Rondo Formu	A B A C A B A

Sonat-rondo, rondo ve sonat allegrosunun birleşiminden ortaya çıkmıştır. Klasik dönem ile birlikte sonatların final kısımları olan *sonat-rondo* formunu ilke olarak benimseyen isim Haydn olmuştur. Böylelikle de *sonat-rondonun* kullanımı artmaya başlamıştır. Ancak o dönemde formun temel özellikleri netlik kazanmamıştır. O dönemde A B A C A B A formunda olan *sonat-rondo*, C bölümünde *gelişme* bölümünden bağımsız bir temayı duyurur. Bununla beraber A temasının tekrarlarının nasıl olması gerektiği ve B temasının durumu netlik kazanmamıştır. Günümüze kadar birçok teorisyen bu form hakkında fikirlerini belirtmesine rağmen herkesin ortak olduğu tek nokta *rondo* formunda ana temanın her tekrarında *tonikte* duyulmasıdır. Bundan anlaşıldığı üzere formal olarak farklılıklar gösteren ama ana temanın tekrarlarının *tonikten* duyuran bütün eserler *rondo* formuna dahil edilir.

(Say, 2002b; Michels ve Vogel, 2015; Koçaslan, 2017; Stein, 1979)

2.4.3. Beş Bölmeli Şarkı Formu

Beş bölmeli şarkı formu, üç bölmeli şarkı formunun geliştirilmiş hali olup, içinde yer alan tonal ve melodik gelişmelere göre üç farklı kategoridedir. Birinci beş bölmeli şarkı formunun B' bölümü B bölümünün transpoze edilmiş halidir (Tablo 4):

Tablo 4. Birinci beş bölmeli şarkı formu ve tonal yapısı (Stein, 1979).

A	B	A	B'	A
Ton 1	Ton 2	Ton 1	Ton 3	Ton 1

İkinci beş bölmeli şarkı formunun B' bölümü ise B bölümünün değiştirilmiş halidir (Tablo 5) :

Tablo 5. İkinci beş bölmeli şarkı formu ve tonal yapısı (Stein, 1979).

A	B	A	B'	A
Ton 1	Ton 2	Ton 1	Ton 3	Ton 1

Üçüncü beş bölmeli şarkı formu, B bölmesinin tekrarı ya da geliştirilmiş hali yerine tamamen yeni bir bölme yer almaktadır (Tablo 6) :

Tablo 6. Üçüncü beş bölmeli şarkı formu ve tonal yapısı (Stein, 1979).

A	B	A	C	A
Ton 1	Ton 2	Ton 1	Ton 3	Ton 1

2.5. Hindemith'in Temel Müzik Anlayışı

Birçok evreden geçen Hindemith, ilk başlarda *Alman Romantizmine*, sonra *anlatımcılık* akımının etkisine kapılmış ve son olarak kendi kişisel anlatımı olan *polifoni*yi gelişmiş ton anlayışı ile birleştirerek yeni klasikçiliği benimsemiştir. 20. yüzyılın Bach'ı olarak adlandırılan Hindemith, eski dönem bestecileri gibi ustaca bir yazım tarzı ile polifonik ve kontrapuntal bestelemeye yaratıcılığını göstermiştir. *Polifoni*yi ön planda tutarak besteler yapmıştır. Hindemith, *Yeni Klasikçilik* akımının baş temsilcilerindendir. “1922 yılından itibaren çalışmaları Yeni Klasik'ten Yeni Barok'a doğru yönelmiştir” (Karcıoğlu, 2007;35). Hem çağdaş hem de geleneksel formları kullanarak Barok dönemi 20. yüzyılın modern anlayışı ile sentezlemiştir. Bu sentezleme anlayışı ile hem opera-bale hem de küçük oda müziği gruplarına yazdığı bestelerde yetenek ve donanımını göstermiştir.

P. Hindemith'in müzik dilini bir bütün olarak ele alırsak onun temel özellikleri;

- Devamlı evrimler, temelin sürekliliği,
- Alman Barok gelenekleriyle açıkça görülen bağlar,
- Kompozisyon tekniğini açıkça kullanmasına rağmen, pratikliği, ölçülü oluşu,

- d. Eserin, icracıları ve dinleyici konusundaki kaygıları müzik diline ışık tutar. (Levaya'dan aktaran Karcılıoğlu, 2007;23)

Hindemith'e göre iyi müzik yaratmak için tonalite anlayışını göz önünde bulundurmak gereklidir.

Eğer kulağın ve aklın bir çırpıda kavrayamadığı her şeyin atonal olduğunu savunan çok yaygın görüşü (müzik eğitiminin eksikliğine ve kolaycılığa kötü bir kılıf...) bir yana koyarsak, yalnızca iki tür müzik olduğunu öne sürebiliriz: İçindeki tonal ilişkiler akılcıca ve ustaca ele alınmış olan iyi müzik ve bu ilişkileri göz ardı eden, o nedenle de ereksiz bir tarzda birbirine karıştıran, kötü müzik. Bu iki uç arasındaki yelpazede yer alan birçok çeşit de vardır ve tabii bu önerme, içinde tonal ilişkiler güzel işlenmiş her müziğin iyi müzik olduğu anlamına gelmez. Ancak, iyi müziklerin hepsinde bu ilişkiler göz önüne alınmıştır; ve bunu yapmayan hiçbir müzik, nesnelerin yatay ve düşey davranışlarıyla ilgili en temel yasalar çiğnenerek tasarlanan bir mimari yapıdan daha başarılı olamaz(Hindemith, 2007;184).

(Hindemith, 2007; Karcılıoğlu, 2007)

2.6. Hindemith'e Göre Klasik Armonik Anlayış

Hindemith, Oymak tarafından Türkçe'ye çevrilen *Ses İşçiliği* adlı kitabında (2007) klasik armoni kurallarında, akorların belirli kurallar doğrultusunda oluşturulmasının besteciyi kısıtladığını savunmuştur. Bunu da şu görüşleri eleştirerek yapmaktadır:

1. Akor oluşturmanın temel yöntemi üçlülere üst üste bindirmektir.
2. Akorların çevrilebilir oldukları kabul edilir.
3. *Diyatonik* dizinin seslerini yükselterek veya alçaltarak [eksilterek veya artırarak], belli bir tondaki akor dağarcığı zenginleştirilebilir.
4. Akorlar çeşitli biçimlerde yorumlanmaya yatkındırlar. (Hindemith, 2007; 127)

1. İlk eleştirisinde bahsedilen “akor oluşturmanın temel yöntemi üçlülerin üst üste bindirme” kavramı şu şekilde açıklamaktadır: *Üç-beş akorunu oluşturmak için üçlü aralıkları*

üst üste koyarak yedili, dokuzlu değişik gerilimli akorlar oluşturulur. Bu basit kullanım şekli ile olabilecek tüm tonal birleşimlerin sadece en kullanışlı olan kısmını oluşturulmuş olunur. Böylece tonal fonksiyonları esnek olmayan dizilere bağımlı olan akorlara bağlı kalınmış olunur. Hindemith'in bu görüşüne göre, üçlü aralıklardan oluşmayan akorlar, klasik armoni ile açıklanamamaktadır.

Üçlü aralıklardan oluşmayan üç sesli akorlar, klasik armonide farklı şekilde adlandırılır.

Böyle bir yürüyüşte yer alan bu akorlara abantı-akoru²³, ya da gecikme-akoru²⁴ diyebilir. Bunu yaparken, abantı ya da gecikmenin ayrılmaz kısmı olan çözülme unutulmuş görünür. Fakat ortada bir 'uyuşumsuz akor' olduğu halde eğer çözülme yoksa, abantının koşulları sağlanmamış demektir ve bu gibi akorlara bağımsız varlıklar gözüyle bakmak gerekir. Veya bu akorların bitmemiş olduğu, ya da başka akorlar yerine kullanıldığı, gibi saçma savlar ileri sürülür (Hindemith, 2007;128).

2. Akorların çevrilebilir oldukları hakkındaki eleştirisini ise şu şekilde açıklamaktadır: Üç veya dört sesli akorların seslerinin belirli bir düzen içerisinde değiştirilmesi ile ortaya çıkan çevrimler, aynı akorun diğer biçimleri olarak adlandırılırlar. Ama bu yöntemi kullanmak dokuzlu akorlarda zorluklar ortaya çıkarabilmektedir. Böyle durumlarda klasik armonik kurallara uyumlu olması için dokuzlu akorlardaki bazı sesler çıkarılır. Üçlülerden oluşmamış akorlar başta olmak üzere, akorların büyük kısmının çevrimi imkansızdır. Konumlar değişikçe müziğe kattıkları anlamda da bozulmalar olur.

3. Diyatonic dizinin seslerini eksilterek veya artırarak belli bir tondaki akor dağarcığının zenginleştirilebileceği hakkındaki eleştirisini şu şekilde açıklamaktadır: *Alterasyon* kavramı, ton dışına çıkmadan o tona ait diziye yabancı sesler eklenmesi ile oluşan durumu adlandırır. Örnek olarak eksilmiş altıncı derece ve *Napoliten altılı* akorları verilebilir. Bu akorlar gibi tonal sapmaları olan akorları kurallara uygun hale getirmek için kullanılan *alterasyon* kavramı, tonal yapıya uymayan her türlü durumda kullanmak üzere genişletilmiş ve klasik armoni kurallarına anlam karmaşası getirmiştir. "Herhangi bir akor, herhangi bir tonda karşımıza çıkabilir." Bunun

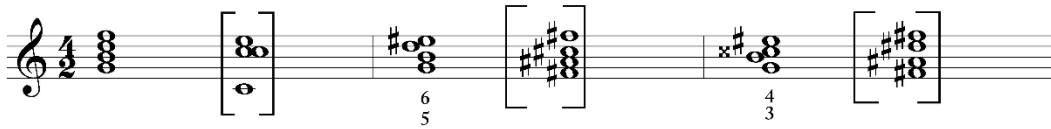
²³ appoggiatura-chords.

²⁴ suspension-chords.

diyatonik sistemin sonucu olduğunu ve bu andan başlamak üzere kromatik zeminde olduğumuzu belirtmektedir (Hindemith, 2007;129).

Diyatonik sistemde davetsiz misafir olarak görülen bu ikincil armoniler kromatik sistemde tonal sistemin bağımsız unsurları olarak görülürler.

4. Akorların çeşitli biçimlerde yorumlanmaya yatkın oldukları konusundaki eleştirisini de şu şekilde açıklamıştır: dominant yedili akorun bulunduğu duruma göre kök halinde veya birinci çevrim ya da ikinci çevrimde olması yoruma açık bir konudur. Bundan dolayı da aynı seslerden oluşan üç farklı biçimde yazılmış akorların armonik anlatım bakımından aynı olduğu düşünülmemelidir.



Şekil 11. Dominant yedili akorlar. (Hindemith, 2007;129)

Örnekteki akorların aynı seslerden oluştuğuna bakıp, üç biçimde de aynı armonik anlamı taşıdığını söylemek mantıksızdır. Birinci örnekte sol sesi do sesine çözülmüş olup, iki akor, *birinci diziye* göre güçlü bir ilişki içindedir. İkinci ölçüdeki ikinci akor, ilk akor ile birinci diziye göre daha zayıf bir ilişkide görünmektedir. Üçüncü ölçüye gelindiğinde ise yer alan akorlar kök seslerin büyük üçlü aralık oluşturmaları nedeniyle diğer örneklerle oranla daha orta derecede bir ilişki içindedir. Örneklerde görüldüğü gibi bir akorun çeşitli şekillerde yorumlara açık olması akorun sahip olduğu seslerden çok, işitsel olgu ve notasyonun arasındaki zıtlıktan kaynaklanmaktadır.

Eğer elimizde bir tampere notasyon olsaydı, buna göre yalnızca majör ve minör aralıklar olurdu. Eksik ve artık terimlerinin yol açtığı çok anlamlılığı koruyan ve diğer aralıkların olağan ölçüler içindeki terimleriyle asla tanımlanamayan tek aralık *triton* dışında, artık, eksik ve daha başka bütün sınıflandırılmalar kaybolurdu(Hindemith, 2007;130).

Klasik armoninin kullanıldığı karmaşık notasyon sistemi, birçok durumda tampere olmayan çalgı çalan icracıyı ezgisel veya armonik anlamda yönlendirmektedir. Eğer doğrudan sesin kendisini çözümlemeye çalıştığımızda ise notasyon ayak bağı olmaya başlar. Çünkü bu savda, öncesine ve sonrasına bakmadan direkt olarak kulağın algıladığı biçimde hesap yapılmalıdır. Bu şekilde kulak, her aralık ve akora doğuşkan dizilerin en basit oranlarından türeyen ölçülerin uygulanması sonucu kararsızlığı ortadan kaldırır. Bestecinin düşündüğü bir aralık, *artık ikili*, bir *küçük üçlü* ya da *çift eksik dördü* olsa da kulak her zaman onu *küçük üçlü* olarak duyar. Bundan dolayı da *triton* dışındaki bütün artık veya eksik aralıkların işitsel çözümlemeye bir çok anlamı olabilir. *Triton* hariç bütün aralıklar, doğuşkanlar dizisinin ilk altı sesinden oluşmuş aralıkların farklı kombinasyonları olarak duyulur. “...Her armonik oluşumu mutlak bir kesinlikle çözümleyen bir kulağa kullanışlı bir tonal sistem sunmak olanaksızdır.” (Hindemith, 2007;131)

(Hindemith, 2007; Karcılıoğlu, 2007)

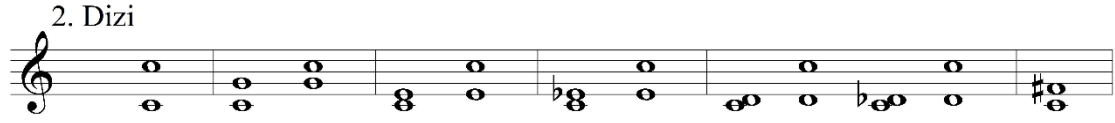
2.7. 1. Dizi, 2.Dizi, Bileşke Sesler ve Triton

Hindemith, 1. Dizi’yi kromatik dizideki on iki sesin gittikçe azalan akrabalık ilişkisi düzeyinde olan doğuşkan seslerin anlamlı sıralanışı olarak açıklar (Şekil 12). Akrabalık ilişkilerinin 1. Dizi’deki sırasına göre tespit edilen derecesi, sesleri ve akorları birbirine bağlama anlayışına, armonik hareketlerin düzenlemesine ve tüm bunlara bağlı olarak kompozisyonların tonal gelişimine temel oluşturur.



Şekil 12. 1. Dizi (Karcılıoğlu, 2007;46).

Ses ilişkilerinin giderek azalan değer sırasında olduğu gibi, aralıkların da armonik değer olarak azalan sırada dizilmesi ise 2. Dizi olarak adlandırılır (Şekil 13). *Bileşke sesler* kavramı, 2. Dizi’nin temel düşüncesinden türemiştir. Bu sebepten dolayı ilk olarak bileşke seslerin anlaşılması gerekir. Tek bir sesin tınlamasından oluşan doğuşkanlara karşın, *bileşke sesler* iki ya da daha çok sesin birlikte tınlamasından ortaya çıkar.



Şekil 13. 2. Dizi (Karcılıoğlu, 2007;46).

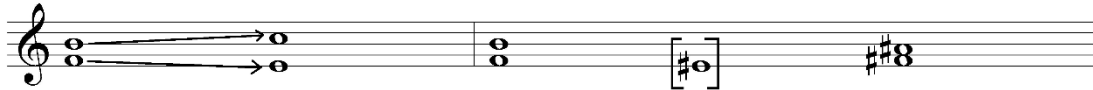
“Bir kemancı saf entonasyon ile çift sesler çalarken, *bileşke ses* yumuşak bas sesler olarak duyulur” (Hindemith, 2007;102). Kulak, duymaya alıştıktan sonra bu sesleri asıl sesler kadar iyi duymaya başlar. *Bileşke sesleri* bilen org yapımcıları küçük orglarda alt bas sesleri elde etmek için büyük borular kullanmak yerine *bileşke sesleri* verecek küçük borular kullanmayı tercih ederler ve bu yöntemle istedikleri ses yüksekliğini elde etmiş olurlar. “*Bileşke sesin* frekansı her zaman, çalınan aralığın seslerinin frekansları arasındaki farka eşittir.” (Hindemith, 2007;103)

Çalınan Aralık									
Titreşim Sıklığı									
128	192	256	320	256	320	384	512	512	640
64	128	192	256	128	192	256	192	320	256
Farklar									
64	64	64	64	128	128	128	320	192	384
Bileşke Sesler									

Şekil 14. Bileşke sesler ve frekansları (Karcılıoğlu, 2007;47).

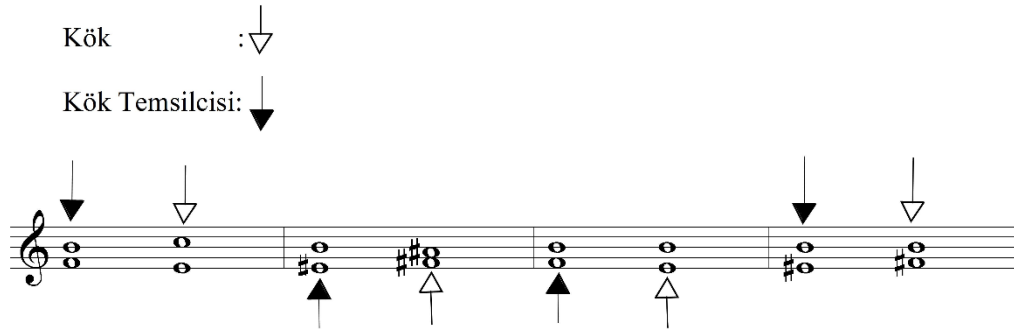
Hindemith 2. Dizi'yi tamamlamak için *triton* aralığını da ele alır. Bu aralık üst üste konmuş üç tam perdenin birleşmesinden oluşan *artık dörtlü*dür. Hindemith'e göre “aralıkların en gururlu, en soylu üyesi sekizlidir (doğuşkanlar prensibinde bozulmayan tek aralık olduğu için) ve diğerlerinden ayrı durur.” (Hindemith, 2007;120) *Triton* aralıklar başka aralıklar ile birleştirilmezler. 2. Dizi'de en baştaki oktav aralığa karşıt olarak en sonda bulunur (Şekil 13).

Triton aralığının kökünün olmamasından dolayı bileşke seslerle olan ilişkisi olağandışıdır. Hindemith *triton* aralıkların her zaman *dominant* etkisi taşıması ile çözülmeye giden akor yürüyüşünde en doğal doyuma ulaştığını belirtmektedir. Bu çözülmeye anında da kulak her zaman, *tritonun* seslerinden birini, onu ardından gelen eksen akorunda ki kökün *yeden* sesi olarak algılar:



Şekil 15. Çözülme (Hindemith, 2007; 121).

Kulak *tritonun* hangi sesinin *yeden* olduğunu algılayamadığından dolayı hep kararsız kalır. *Triton* aralığının onu diğer aralıklardan ayıran özelliği, tonal belirsizliği, armonik yürüyüş esnasında tüm dikkati bir yere toplayan kuvvetli çözülmeye eğilimi ve kendine has varlığı ile diğer aralıkların yanında yabancı ve huzursuz duruşundan dolayı belirsizlik ve gerilim yaratmasıdır. Hindemith'e göre, *tritonun* kökünün saptanması zordur; *tritonun* çözüldüğü aralığın köküne en kısa mesafeyi kat eden ses, *tritonun* kök temsilcisi sayılmaktadır. (Hindemith, 2007; Karcılıoğlu, 2007)



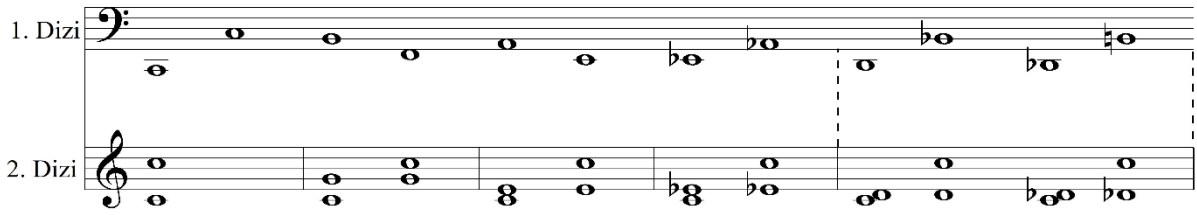
Şekil 16. Tritonun kök temsilcisi (Karcılıoğlu, 2007;121).

2.8. Hindemith'in Yeni Armonik anlayışı

Hindemith, klasik armoniye karşı olan eleştirilerinden yola çıkarak yeni akor çözümleme yöntemleri bulmuştur.

1. Akor oluşturmanın temel kuralı, bundan böyle, üçlölere dayanan bir yapılanma olmamalı.
2. Akorların çevrilebilirliği yerine, daha geniş kapsamlı bir ilke koymalıyız.
3. Akorların değişik biçimlerde yorumlanmaya açık oldukları tezini terk etmeliyiz(Hindemith, 2007;131).

1. Akor oluşturmanın temel kuralının üçlölere dayanan bir yapılanma olmaması olan önerisini şu şekilde açıklanmaktadır: Klasik armoni kurallarında üçlü aralıkları üst üste koyarak akor oluşturmak yerine, Hindemith 2. *Dizi*de yer alan aralıklardan birinin üstlendiği kök sestem türetilceğini söylemiştir. 2. *Dizi* 'nin başında bulunan sekizli aralık akor çözümlemesi için bir şey ifade etmezken, dizinin son sırasında olan *triton* içeren ve içermeyen akorlar arasında fark oluşur. Bundan dolayı da *triton* içermeyen grupları A, içermeyenleri de B diye adlandırır.



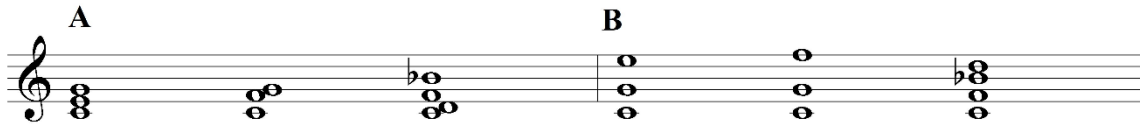
şekil 17. 1. Dizi ve 2. Dizi (Hindemith, 2007;132).

2. *Dizideki* aralıklar, 1. *Dizideki* akrabalık ilişkilerine göre değerlendirildiğinde, beş çift aralık iki sınıfa ayrılır. Kaynak sestem doğan ilk nesil aralıklar beşli, dörtlü, üçlü, altılı ve *torunlardan* doğan ikili ve yedili aralıklardır. Bu da A ve B gruplarına alt gruplar oluşturulmasına yardımcı olur. Akorları değerlendirmedeki üçüncü etmen ise akorun kökü ve bu kökün akor içindeki durumudur. Bu kurala uymayan birkaç akor dışında her akorun kökü vardır. Kökü bulurken de 2. *Dizideki* değer kıstasına göre en iyi aralık bulunmalıdır. Akor içindeki bütün aralıklar göz önüne alınarak en doğru kökü bulunur. En güçlüsü beşli, en zayıfı büyük yedili aralığıdır. Klasik armoni kuralında kök hep bas sestir. Hangi çevrimde olursa olsun kök hep aynı sestir ve çevrilmiş akorun diğer sesleri de çevrilmemiş durumdaki işlevlerini gerçekleştirir. Hindemith bu ikili hesap yönetiminin yanlış anlaşmalara sebep olduğunu ve tek bir kök bulma yolunun olması gerektiğini savunur. Kullanılmasını önerdiği yöntemi de şu şekilde açıklar: Akorun içinde beşli aralık olması halinde beşlinin alt sesi, akorun kök sesidir.

Üçlü ve yedili aralıkların olduğu akorlarda daha iyi bir seçenek yoksa alt ses akorun köküdür. Akorun içinde ki en iyi aralık 2. *Dizideki* sıraya göre dörtlü, altılı veya ikili ise akorun kökü üst sesidir. Hindemith tekrarlanan sesleri tek saymaktadır. Akorda eşdeğer aralıklar olduğunda ise alttaki aralığın kökünü akorun kökü kabul etmektedir.

2. Akorların çevrilebilirliği yerine, daha geniş kapsamlı bir ilke ile açıklanması ile ilgili önerisini de şu şekilde açıklanmaktadır: Klasik armoni anlayışına göre, akorun çevrilmiş halleri o akorun kök halindeki kesin ve güçlü etkiyi vermemektedir. Çünkü kesin ve güçlü durum, kökün bas konumunda olmasından dolayıdır. Çevrim hallerinde ise kök başka konumlara geçmekte ve bas konumundaki ses köke karşıt bir konumda olmaktadır. Bir çevrim akorunun hep başka yapıda bir akorla²⁵ bağlantılı olduğunu düşünme zorunluluğu, kök aktarımı kuralının geniş kapsamlı kullanımını engellemiştir. Hindemith, klasik armoni kurallarının içine girmeyen akorların bulunduğu bu alana yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Klasik armoni kurallarında akorun kökü sabit durumda kalırken ona bağlı olan aralıktaki ortağı olan sesi ve akorun diğer seslerini ile başka oktavlara taşır. Çevrim olarak adlandırılmaması gereken bunun gibi yeni durumlara *konum* adını verilmektedir.²⁶ Şekil 18'deki örnekte görülen iki gruptaki akorlar, aynı düzeydedir.



Şekil 18. Dar ve geniş pozisyon (Hindemith, 2007;135)

Kök ile ortağı arasındaki uzaklığın artması, akorun etkisini biraz değiştirirse de, ona atadığımız değeri etkilemez. Akor seslerinin bu biçimde toplanması veya dağıtılması her bileşimde olanaklı değildir. Bu tür konum değişiklikleri, yalın yapıları nedeniyle ılımlı ve az gerilim taşıyan akorları pek etkilemese de, çok ses içeren akorların kendilerine özgü karakterlerini yitirmelerine yol

²⁵ Kökü ve bas sesi aynı olan, kök konumunda bir akorla.

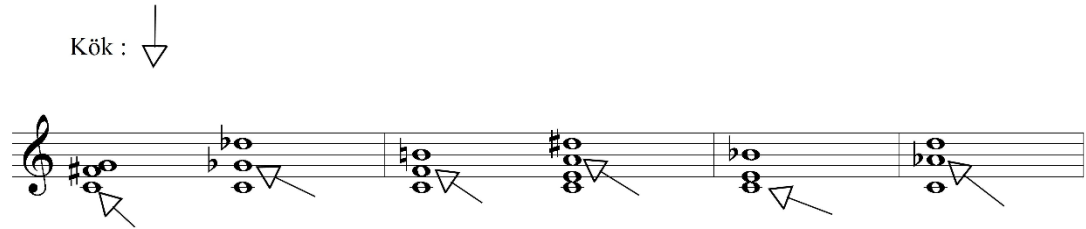
²⁶ Kapalı, açık, karma, oktav konumu, tam beşli, majör üçlü, vb.

açar. Bir akorun sözünü ettiğimiz bu iki tipten tam olarak hangisine girdiği ancak her akoru tek tek ele alınarak saptanabilir (Hindemith, 2007:136).

3. Akorların değişik biçimlerde yorumlanmaya açık oldukları tezini terk etmesi ile ilgili önerisini de şu şekilde açıklamaktadır:

Akorların iki ana gruba (A Grubu ve B Grubu) ve daha sonra bu gruplar içerisinde, köklerinin konumlarına ve akor içindeki aralıklara göre daha alt sınıflara ayrılması varolan çok anlamlılığı bütünüyle yok eder (Hindemith,2007:136).

Bu iki grupta A grubu *triton* barındırmayan akorlar, B grubu *triton* barındıran akorlardır. Hindemith'in araştırmalarına göre *triton* aralık akor oluşturmak üzere diğer aralıklarla biraraya geldiğinde 2. *Dizi*'ye göre en iyi olan aralığa kendini bağımlı kılar. *Triton* aralığının çözülme eğilimine boyun eğen 2. *Dizideki* beşli, dördü, büyük üçlü ve küçük altılı aralıklar *tritonun* belirsizliğinin de üstesinden gelirler. Beşli, dördü, büyük üçlü ve küçük altılı *tritonlu* akorlar A grubundaki akorlar kadar güçlü kökleri olmasına rağmen, yine de dengeden yoksun kalmışlardır.



Şekil 19. Tritonlu akorlar (Hindemith, 2007;136).

2.9. A-B Akor Grupları ve Alt Grupları

Hindemith, A : *triton* içermeyen ve B : *triton* içeren olarak iki gruba ayırdığı grupları üç alt gruba ayırmıştır. A grubunu; I, III ve V olarak, B grubunu ise II, IV ve VI olarak adlandırır. Do sesinde türetilmiş A ve B akor grupları ve alt grupları Şekil 20 ve Şekil 21'de görülmektedir.

Akor Grupları Tablosu

A Tritonsuz Akorlar

I İkili ve Yedili Yok

1. Kök ile bas aynı

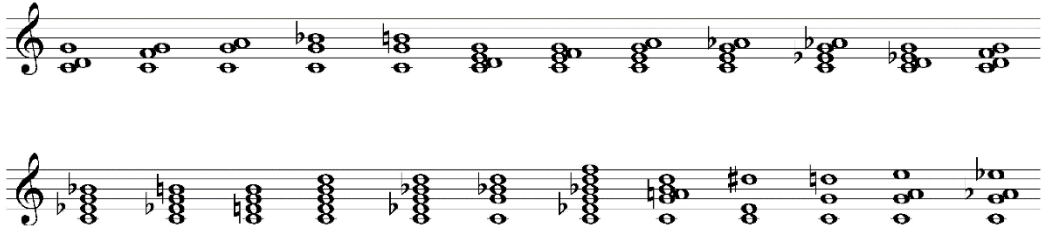


2. Kök ses en altta değil



III İkili ve Yedili Var

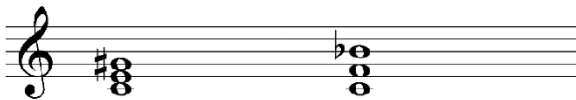
1. Kök ile bas aynı



2. Kök ses en altta değil



V Belirsiz



Şekil 20. A Tritonsuz akor grubu ve alt grupları (Hindemith, 2007:254).

A Grubu içerisinde alt-grup I, ikili ve yedili aralıkları olan akorları içermemektedir. Alt-grup I'in ilk kısmı olan I_1 'de yalnızca kök ve bas sesi kesişen majör ve minör üç-beş akorlarıdır. Hindemith'e göre sadece bu akorlar bağımsız ve diğer akorlar ile bağlanmaya uygundurlar. İkinci kısım olan I_2 ise değer sıralamasında daha aşağı sıralara denk gelmektedir. Bu akorlar en alt seslerinin kök olamayan majör ve minör üç-beş akorlarının çevrilmiş halleridir. Kök sesleri en alt konumda olmadığı için yeteri kadar bağımsız ve doyurucu bitişler oluşturmazlar. Bu akorlar en fazla üç sestten oluşur. I_2 'deki akorlar zayıf konumlanmalarına rağmen I_1 'deki akorlarla aynı işlevleri yerine getirebilirler (Hindemith, 2007:137).

B Grubu içerisinde alt-grup II, üç veya daha çok sestten oluşur. Bu akorlar *tritonun* daha kuvvetli aralıklara bağımlı olduğu akorlardandır. Bu akorların içerisinde ikili ve yedili akorların olmaması düşünülemez, çünkü *triton* aralığının varlığı, ikili ve yedili aralıkların varlığını gerekli kılar. Ancak bu alt grup iki aralığın en yumuşak halleri olan büyük ikili ve küçük yedili kullanımı ile sınırlanır. *Triton* aralığının yarattığı gerginliğin en yumuşak biçimi, kök sesin bas ses ile aynı olduğu için küçük yedili bulunduran akorlar ile denge sağlamış olmaktadır.

Bu koşullarda B grubunun ilk alt-grubu IIa'da en önemli *triton* akoru bulunur. Bütün sesleri *dominant* yedili akoru ve aynı akorun beşlisinin atıldığı akordur. B grubun küçük ikili ve büyük yedilinin olduğu alt-grup IIb de üç gruba ayrılır. Alt-grup II'yi oluşturan akor gruplarının ortak özellikleri IIb₃ dışındakilerin bir *triton* içeriyor olmalarıdır. İlk grup IIb₁'de kök ve bas sesi aynı olan akorlar yer alır. IIb₂'de kökü basla aynı olmayan akorlar bulunur. IIb₃'de ise diğer alt gruplardan farklı olarak iki veya üç *triton* aralık bulunmasıdır. Bu akorlar kendilerine has renkleri ile etkili bir biçimde kendisini duyurulur .

“A grubunun alt-grubu III, ikili ve yedililer eklenmesi ile genişletilmiş herhangi bir sayıda sestten oluşan akorları içerir.” (Karcılioğlu, 2007;59) Bu genişletilmiş akorların Hindemith'in anlayışına göre en iyileri, alt-grup I'i içinde bulunduranlar veya bazı sesleri ile bu ulaşılmaz benzerliğe çok yaklaşan akorlar olacaktır. Alt-grup III'ün akorları büyük ölçüde ezgisel akışa bağımlıdır, diğer akorların hepsi ile bağlantı kurmaları zordur. Bu grupta kök sesi bas seste olan akorlar birinci kısımda, bas seste olmayanlar ise ikinci kısımdadır.

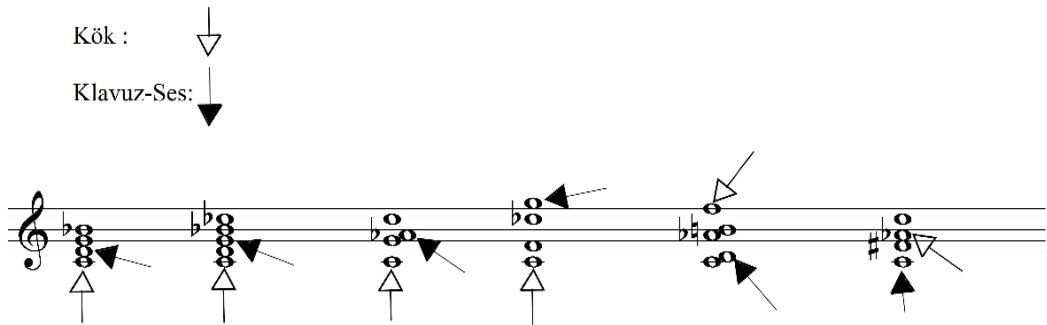
Alt grup IV uyarıcı, incelikten yoksun ve çok renkli bir dizi garip akor içerir; en yoğun duyguları anlatmaya uygun, gürültülü, sinir bozucu, duyguları kabartan ve son derece itici akorlar - hepsinin yeri burasıdır (Hindemith, 2007:138).

Bu grubun akorları *triton*ları olduğu kadar küçük ikili aralıkları ve büyük yedili aralıkları da içerisinde barındırır. Hindemith'e göre bu gruba ait akorların üç-beş akorları ve daha basit *triton* akorlar gibi hiç bir direniş göstermeden bütün akor yürüyüşlerine uyum sağlaması beklenmemelidir. Hindemith'e göre en iyi çözümlemeyi sağlayan akorlar, az sayıda ses içeren ve daha basit alt-grupların akor kurulumlarına benzeyenlerdir.

V ve VI küçük alt-gruplar, birden fazla ve üst üste getirilmiş, aynı uzaklıklardaki aralıklardan oluşurlar. Hindemith, koyduğu kurallarda artık beşli aralığı küçük altılı olarak adlandırır, bundan dolayı da bu akorların bütün bileşenlerinin aynı aralık gruplarından oluşmasında dolayı kökü kesin bir şekilde bulunamaz. Bu akora dörtlü aralıklar eklenmeye devam ederse kök ses en alttaki dörtlünün kök sesi olarak kabul edilir.

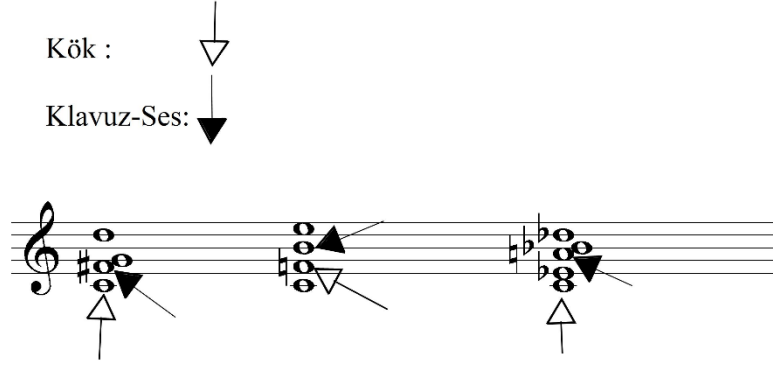
B grubundaki *triton*lu akorları çözümlerken sadece kök seslerini bilmek yetmez. Akorların yürüyüşlerindeki anlaşılabilirlik ve doyuruculuk için akorların içindeki *triton* aralıklar önemli birer etmendir. Bilinen yöntemlerle bulunan kök sese ek olarak, *triton* aralığındaki seslerden birinin de kılavuz-ses olduğu bilinmelidir. Akorların kök sesleri dışında kılavuz sesleri ile de iyi yürüyüşler yapılır. Kılavuz-ses saptama kuralları ise şu şekildedir:

1. Akorun içindeki *triton*lardan bir ya da birkaçının sesleri arasında, akorun kökü ile (2. Dizi'nin aralık değerleri sıralamasına göre) en iyi ilişkide olan ses, kılavuz-ses kabul edilir.



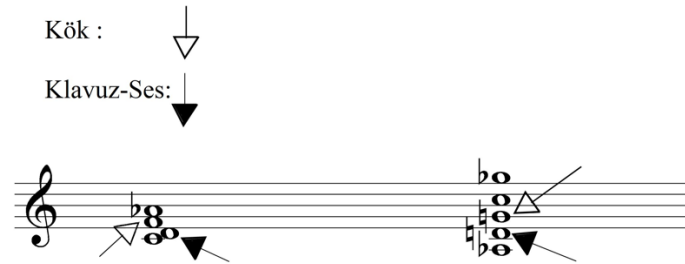
Şekil 22. Kılavuz ses saptama (Hindemith, 2007;139).

2. Akorun içinde tek bir *triton* olduğu durumlarda, eğer *triton*un seslerinden biri aynı zamanda akorun kökü ise, *tritonu* oluşturan diğer ses kılavuz-ses olarak kabul edilir.



Şekil 23. Kılavuz ses (Hindemith, 2007;140).

3. Akorun kökünün üstünde ve altında, bu kökle aynı düzeyde ilişki içinde *triton* sesleri varsa, altta olan kılavuz ses seçilir. Kökle eşit ilişkide olan *triton* sesleri ayrı oktavlarda -yani, biri kökle aynı oktav içerisinde, diğeri farklı oktavda- olsa bile, bu kural geçerlidir. Ancak kuralı uygularken, kökün gerçekten nota üzerinde de *triton*un seslerinin arasında yer aldığı görülmeli, kökle ilişkiler eşit değerde olmadığı halde aktarma sonucu bir eşitlik sağlanmaması gerekir (Hindemith, 2007:139-140).



Şekil 24. Alttaki kılavuz sesler

Hindemith'in oluşturmuş olduğu akor ve aralık değerlendirme sistemi ile birlikte tüm akorlar olabildiğince kapsamlı bir şekilde sınıflandırılmış ve tonalite kavramı biraz daha özgürleşmiştir. (Hindemith,2007:137-141, Karcılioğlu,2007:55-61)

2.10. Yeni Klasikçilik²⁷

20. yüzyılın başlarından itibaren sanatçılar, sanatta yeni arayışlar içine girmişlerdir. Sanatçıların çeşitli alanlarda sınırları zorlama istekleri, kuralların yıkılıp yeni kurallara dönüşmesi veya eski stillerin yeni bir bakış açısı ile değerlendirilmesine imkan sağlamıştır.

Ancak yeni klasikçiler çıkan bu akımlara karşı barok ve klasik tarzı yeniden kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu akım sadece klasik dönemi değil Barok ve Rönesans dönemleri de içerdiği için yanlış bir şekilde adlandırılmıştır.

Müzikte İtalyan besteci ve piyanist Ferruccio Busoni bu akımın öncülerindendir. Bu döneme bu adın verilmesinde en çok Sergey Prokofiyef'in *Klasik Senfoni* (1917) adlı eserinin çok etkisi olmuştur. Bu akım, kendini müzikte anti-romantik ve nesnel olarak gösterir. Kullanılan malzeme, şekil, doku, netlik ve basitlik ön planda tutulmuştur. Kontrpuan tekniğinin eski tür ve biçimlerinin yeniden alınmasının yanı sıra, *bitonalite* veya *politonalite* de kullanılan teknikler arasındadır.

Paul Hindemith'in yeni klasikçilik akımının Avrupa'daki en önemli temsilcilerden biri olmasının sebebi de bestelerinde kullandığı formlar ve kontrpuana olan yakınlığından kaynaklanmaktadır. *Ludus Tonalis* adlı eserinde bu akımın etkileri görülür.

İlk başlarda Arnold Schönberg yeni klasikçilik akımını yadırgamış, ama bir süre sonra klasik dönem formları ile verdiği eserlerinde tonalite hissiyatına geri dönmüştür.

Hindemith aynı zamanda Yeni Barok stiline en iyi temsilcisidir. Barok müzik ton uyumu ile yaşar, biçimini tonalite üzerine kurar ve polifonik etkilerini doğrusal melodik tasarım ve armonik hareketin etkileşiminden türetir. Hindemith bu etkileşimi eserlerinde ustaca kullanarak yeni barok teriminin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bukofzer, 1945).

(İlyasoğlu, 2001;219, Bukofzer, 1945;152-156, Say, 2000;483-486, Mimaroğlu, 1995; 143-146)

²⁷ Neo-Classicism.

2.11. *Gebrauchsmusik*

İşlevsel veya *Yararlı Müzik* olarak çevrilen bu akım, İkinci Dünya Savaşı öncesi yazar Bertolt Brecht'in sanatını daha geniş kitlelere yayma ve eğitim amacı ile kullanmak istemesiyle ortaya çıkmıştır. Paul Hindemith, Ernst Krenek ve Kurt Weill gibi bestecilerin öncüsü olduğu müzik türüdür.

Gebrauchsmusik anlayışı, sanatı bulunduğu durumdan çıkarıp, halk için kullanılabilir, yararlanılabilir sanat haline getirmiştir. Dinlenmesi ve anlaması kolay bestelerin yazılmaya başlanmasıyla, 20. yüzyıl ile başlayan yeni akımlarla sanatçının halktan iyice kopmaya başlamasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu kavram, 1925 yılında Heinrich Besseler tarafından adlandırılmıştır.

Besteci 1927 yılında “İşlevsel müziğin” manifestosu olarak anılan şu satırları yazmıştır:

Besteci yazacağı yapıtla ilgili bir talep gelmedikçe kalemi eline asla almamalıdır. Kişinin kendini tatmin için sebatla müzik yazdığı devirler muhtemelen bir daha geri dönmek üzere geride kalmıştır. Öte yandan müziğe talep öylesine yüksektir ki, besteci ile tüketici en azından bir anlayış birlikteliği sağlamak durumundadır.

O bütünüyle önemsiz tartışma üzerine, işgüzarın biri bir haber yapmıştı ve yıllar sonra buraya (Amerika) geldiğimde, kendi kurgularının kurbanı olmuş büyücü çırağı gibi hissettim kendimi: Her nereye gitsem, yüzüme vuruluyordu “Gebrauchsmusik” sloganı. Gereğinden fazlaca büyütülmüş, yararsız ve avuç içi kadar bahçede biten yaban otları gibi rahatsız edici hale gelmişti. Belli ki, nesneleri, kişileri ya da sorunları hazır bir yaftayla sınıflandırma eğilimine çok iyi cevap vermiş, böylece insanları bilgiye dayanan bir görüş sahibi olma zahmetinden kurtarmıştı. (Hindemith, 2007;20-21)

Hindemith'in *Wir Bauen eine Stadt*²⁸ (1930), *Plöner Musiktag*²⁹ (1932) adlı çocuklar için operası, metni Bertolt Brecht'e ait olan *Lehrstück*³⁰ (1929), Copland'ın *İkinci Fırtına*'sı,

²⁸ Bir Kent Kuralım.

²⁹ Plön'da Müzik Günü.

³⁰ Ders.

Arnold Schönberg'in okul orkestraları için Sol Majör Süt'i ve Carl Orff'un *Okul Çalışmaları* bu anlayışa en güzel örneklerdendir. (Karcılıoğlu, 2007;19-10, İlyasoğlu, 2001;226, Hindemith, 2007;20-21)

2.12. Paul Hindemith : Korno ve Piyano Sonatı (1939)

Hindemith, *Sonate für Horn und Klavier* adlı eserini, Almanya'dan kaçtıktan sonra İsviçre'de 1939 yılında bestelemiştir. Bu eser bestecinin orkestradaki her enstrüman için en az bir sonat besteleme çabasının bir parçasıdır. Eserde besteci zengin kontrpantal öğeleri, *yeni-barok* stili ve karmaşıklığı, lirik doku olmadan birleştirerek kendisinin kompozisyonel olarak en olgun yazılarından birini ortaya çıkarmıştır. Hindemith sonatlarında klasik sonat formunun dışına çıkarak birden fazla tema kullanmayı tercih etmiştir. Piyano partisi de en az korno partisi kadar teknik zorluklar içermektedir. Korno kendini virtüözite gerektiren pasajlar olmadığından dolayı daha çok heybetli ve yüce duruşu ile gösterir (Anders, 2015;4).

3. BULGULAR

3.1. Eserin Formal ve Tonal Analizine Yönelik Bulgular

3.1.1. Birinci Bölümün Genel Yapısına İlişkin Bulgular

Eserin birinci bölümü *sonat-allegro* formundadır. Eserin başında *Mässig bewegt* ifadesi görülmekte olup, zaman anahtarı 4/4'lüktür. Eserin birinci bölümüne ait bölmeler Tablo 7'de görülmektedir.

Tablo 7. Eserin birinci bölümüne ait bölmeler.

	<i>Sergi</i>	<i>Gelişme</i>	<i>Sergi tekrarı</i>
ölçü	1-70	70-139	140-162

SERĞİ

Bu bölmeye ait formal yapı Tablo 8'de verilmiştir.

Tablo 8. Eserin birinci bölümünün sergi bölmesine ait formal yapı.

	<i>1. tema grubu</i>	<i>2. tema grubu</i>	<i>Geçiş Köprüsü</i>	<i>3. tema grubu</i>
ölçü	1-22	23-54	55-59	60-70

1. Tema Grubu

1. tema grubu, ana temanın 1-22. ölçüler arasında üç kez farklı şekillerde sunulmasından oluşmaktadır. Tema ilk olarak korno partisinde, daha sonraki iki gelişinde ise piyano partisinde görülmektedir. Korno partisinde dört defa duyulan bu tema, piyano partisinde sadece iki defa *sergi* bölmesinde duyulur. Piyanoda *sergi* bölmesi boyun yer alan *ostinato* (Şekil 26) başlangıçtaki ana temaya (Şekil 25) eşlik etmektedir. Piyanonun sağ elinde yer alan *ostinato* korno partisinin solo kısımlarında, piyanonun tek kaldığı yerlerde temayı duyurmaktadır.

Korno



Şekil 25. Birinci bölümde 1-4. ölçüler-korno partisi (Alley, 1957;36).

Piyano



Şekil 26. Birinci bölümde 1-2. ölçüler-piyano partisi (Alley, 1957;36).

I

Paul Hindemith
1939

Mäßig bewegt (♩ etwa 100)

sergi

Horn in F

f

1. tema grubu korno

Klavier

f

Fa

ostinato

4

1. tema grubu piyano

Do

7

mf

mf

cresc.

Copyright 1940 by H. Schott & Söhne, Mainz

B. 5. 5 36 106

Fa

Şekil 27. Birinci bölümde Sergi bölmesi 1. Tema grubu.

11

cresc.

15

f

1. tema grubu piyano

2 Fa

19

f *mf* *mf* *p*

Şekil 28. Birinci bölümde Sergi bölmesi (devam).

2. Tema Grubu

2. Tema grubunda (23-54. ölçüler) iki farklı motif kullanılmıştır. İlk motif, 23-30. ölçüler arasında (

Şekil 29A) korno partisinde, tekrarı ise 31-39. ölçüler arasında piyano partisinde sağ elde görülmektedir.

2. Tema grubunun korno tarafından seslendirilen ikinci motifi de 40-46. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsünden sonra 45. ölçüde gelmektedir (

Şekil 29B). 45. Ölçünün ikinci sekizliğinde korno partisindeki ikinci motife karşılık piyano partisi aksak bir yürüyüş ile eşlik etmektedir. 49. ölçüde korno pedal sesi devam ettirirken piyano 2. tema grubunun ikinci motifini tekrarlamaktadır (49-53. ölçüler). Hindemith, eserde 55. ölçüden itibaren *koda* bölmesine kadar devam eden bölümde *Frisch* ifadesini kullanarak yeni bir başlangıç atmosferi yaratmaktadır. *Frisch* ifadesi piyano partisindeki atlayan sekizlik notalar ile kendini gösterir. 55-59. ölçüler arasındaki beş ölçü de 3. tema grubuna geçiş köprüsü olarak kullanılmıştır.



Şekil 29. A : Birinci bölüm 23-27. ölçüler,

B : Birinci bölüm 45-49. ölçüler (Alley, 1957;37).



Şekil 30. Birinci bölümde Sergi bölmesi 2. Tema grubu

27 *mf*

cresc. *mf*

1. motif piyano

31 *p* *p* *tr* *cresc.*

La

35 *mf* *p*

39 *f* *f*

B-S-S 36106

Geçiş köprüsü

Şekil 31. Birinci bölümde Sergi bölmesi 2. Tema grubu (devamı)

43

2. motif korno

5

48

5

2. motif piyano

53

Frisch

Geçiş köprüsü

58 Fa#

Şekil 32. Birinci bölümde Sergi bölmesi 2. Tema grubu (devam).

3. Tema Grubu

3. tema grubunda (60-70. ölçüler) ana fikir üç defa sunulmaktadır. Bu ritmik fikir

Şekil 33'te verilmektedir. 60-64. ölçüler arasında korno partisindeki melodiye karşılık piyanonun sol el partisinde başlayan onaltılık notalar heyecan etkisi yaratmaktadır. Korno partisinin 60-63. ölçüler arasındaki teması, piyanonun 64-66. ölçüler arasında korno partisine eşlik eden tamamlanmamış teması ile devam etmektedir. Üçüncü gruptaki son fikir ise kornonun 67-70. ölçüleri arasında duyulurken, piyano partisindeki onaltılık notalarla oluşan heyecan yeniden kendini gösterir.



Şekil 33. Birinci bölüm 60-62. ölçüler (Alley, 1957;38).

53

Frisch

58 **Fa#**

Geçiş köprüsü

6 3. tema grubu 1. fikir korno

Fa# Korno solbemol piyano

Şekil 34. Birinci bölümde Sergi bölmesi 3.Tema grubu.

6 61

64

67

f

f

Fa# 1. fikir piyano

Si bemol

Şekil 35. Birinci bölümde Sergi bölmesi 3. Tema grubu (devam)

GELİŞME

70-139. ölçüler arasında yer alan *gelişme* bölmesi, *sergi* bölümünden alınan fikirler ve temaların işlendiği 3 bölmeden oluşmaktadır (Tablo 9).

Tablo 9. Eserin birinci bölümünün *gelişme* bölümüne ait formal yapı.

	1. bölme	2. bölme	3. bölme
ölçü	70-91	92-104	105-139

1. bölme

Bu bölme, 3. Tema grubundan alınan bir motiften türetilmiştir. Kornoda 74-75., 76-77. ve 78-81. ölçüler arasında, piyanoda ise 75-76. ve 81-84. ölçüler arasında beş defa tekrarlanmaktadır. Korno partisinde bu motif duyulurken piyanonun hem sağ hem de sol partisinde Şekil 36'daki ritmik motif kullanılmıştır. Korno partisinde de görülen bu ritmik motif, muhtemelen piyano partisinden türetilmiştir.

Piyano



Şekil 36. Birinci bölüm 78-79. ölçüler (Alley, 1957;38).

Şekil 37. Birinci bölümde Gelişme bölümü 1.Bölme

73 3. Tema grubundan alınan motif 7

Si

76 Aynı motifin tekrarı kornoda 8 Motif piyano

78 Aynı motifin tekrarı kornoda

82 Mi Piyanoda ritmik yapı

3. Tema grubundan alınan motif piyanoda

B. S. S 36106

Şekil 38. Birinci bölümde Gelişme bölümü 1. Bölme (devam)

85

pp

9

88

cresc.

pp

cresc.

91

2. Bölme

1. Tema grubu

94

Eşlik ilk gelişinden farklı

Şekil 39. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 1.Bölme (devam)

2. bölme

Gelişmenin bu kısmından önce yeni bir tematik materyal içermeyen ve yukarıda gösterilen ritmik eşlik figürünün bir devamı niteliğinde 7 ölçü için bir köprü yer almaktadır. 92. ölçüde, gelişmenin önceki kısmında yer alan ritmik figür ile eşlik edilen 1. tema grubunun ikinci gelişi, burada korno partisinde duyulmaktadır. Bu sunuş, 95. ölçüde geldiğinde orijinalinden biraz değiştirilmiş olup, *gelişmenin* en son gelen ve en uzun olan kısmına bir köprü niteliği taşımaktadır. Piyano partisinde, ilk gelişindeki ritmik yapı yerine gelişme bölmesinin birinci kısmında duyulan ritmik yapı görülmektedir. Bu köprü sekvansını, onaltılık notalardan oluşan

ritmik bir sekvens 97-104. ölçülerde tamamlar. Devam eden bu ritmik sekvens, yavaşlayarak kendisini önce üçlemelere daha sonrada sekizlik notalara bırakır (Şekil 40). Ritmik sekvesin kendisini üçlemelere daha sonrada sekizlik notalara bırakması eser içerisinde yavaşlama etkisi yaratmakta, ancak eser yavaşlamak yerine kendini üçüncü kısımda gelecek olan motife bırakmaktadır.

Piyano



Şekil 40. Birinci bölüm 102-103. ölçüler (Alley, 1957;39).

91

2. Bölme 1. Tema grubu

94

Eşlik ilk gelişinden farklı

B-S-S 36106 Piyano partisinde ritmik yapı aynı

Şekil 41. Birinci bölümde Gelişme bölgesi 2. Bölme.

100

103

3. Bölme

2. Tema grubu 1. Fikir korno

107

Şekil 42. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 2. Bölme (devam)

3. bölme

Bu kısım 2. tema grubunda yer alan iki fikir merkez alınarak geliştirilmiştir. 105-112. ölçülerde korno, 2. tema grubundaki birinci fikir ile duyulmaktadır. Korno partisinde duyulan bu 2. tema grubunun birinci fikri ilk duyuluşundan farklı piyano eşliği ile görülür. Korno partisi, piyano partisine göre aksak bir yapıdadır. Bunu takip eden 113-118. ölçüler arasında piyano da aynı fikri duyurmaktadır. 124. ölçüde piyano ikinci fikri duyurur ve korno 129-132. ölçüler

arasında da aynı fikri tekrarlamaktadır. Bu pasajlarda korno partisi, piyano partisi ile farklı bağlar içinde yazıldığından dolayı senkop etkisi yaratmaktadır. 134-135. ve 137-138. ölçüler arasında korno partisinde *stretto* içinde yer alan 2. tema grubunun ilk altı notası, 135-136. ve 137-138. ölçüler arasında piyanoda görülmektedir. *Gelişme* bölümü 139. ölçüde *puandorg* ile bitmektedir.

103

3. Bölme

2. Tema grubu 1. Fikir korno

107

Mi

cresc.

cresc.

B. S. S. 36106

Şekil 43. Birinci bölümde Gelişme bölümü 3.Bölme

10
111

12

mf

mp

p

La

2. Tema grubu 1. Fikir piyano

116

cresc.

mf

121

13

p

2. Tema grubu 2. Fikir piyano

La bemol

127

p

2. Tema grubu 2. Fikir korno

pp

p

R. S. S. 36106

Şekil 44. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 3. Bölme (devam)

2. Tema grubu 1. Fikir ilk altı notası korno¹¹

133

14

mp

mf

136

2. Tema grubu altı nota

pp

p

140

Şekil 45. Birinci bölümde Gelişme bölmesi 3.Bölme (devam)

SERĞİ TEKRARI

Bölümün son 23 ölçüsüne gelindiğinde *Lebhaft* ve son 5 ölçüsünde *Verbreitern* olarak belirtilen kısımlar yer almaktadır. Bu bölme yeniden başlangıç hissi ile başlamaktadır. Besteci gelişme bölmesinde kullanılmayan tema öğelerini bu bölmede kullanmayı tercih etmiştir. 1. tema grubundaki temanın korno partisinde duyulması ile birlikte 1. tema grubunda piyano partisinde duyulan ostinato da kendini yeniden duyurur. Gelişme bölümünde 92-98. ölçülerde kısmen görülmesinin dışında kullanılmayan 1. tema, sergi tekrarında iki defa duyulmaktadır. Böylelikle bu sergi tekrarı ya da kodanın tümü 1. tema grubunun etrafında şekillenmektedir. 158. ölçüde başlayan yavaşlama, 161-162. ölçülerde son kadansların habercisi olmaktadır. Son kadanslarda korno ve piyano partisi yine aksak bir ilişkide görülmektedir.

140 *Lebhaft* (bis 144) **Sergi tekrarı**

ff 1. Tema grubunun etrafında şekillenmiş

ff Fa Ostinato

144 **15** *f* *cresc.* *mf*

B-S-S 36106

Şekil 46. Birinci bölümde Sergi Tekrarı bölümü

12
148

cresc.

151

16

ff

f

155

Verbreitern

ff

159

ova

ova

B-S-S 36106

Şekil 47. Birinci bölümde Sergi Tekrarı bölmesi (devam)

3.1.2. Birinci Bölüm Tonal Yapısına İlişkin Bulgular

Sergi bölümünün 1-22. ölçüler arasındaki 1. tema grubunda duyulan esas ton merkezi Fa aksindedir. 1-4. ölçüler arasındaki kornonun teması Fa ton merkezindeyken, bunu takip eden piyano partisi 4-8. ölçüleri arasında Do ton merkezinden duyulmaktadır. 8-11. ölçüler arasındaki ikinci motif, Fa ton merkezinden duyulmaktadır. 16-22. ölçüler arasındaki piyano partisinde tema Fa ton merkezinde yazılmıştır.

Sergi bölümünün 2. tema grubunda ilk motif ve ilk tema (23-29. ve 31-38. ölçüler) La ton merkezindedir. Bu grubun ikinci motifi de (49-54. ölçüler) kornonun pedal sesi ile La ton merkezindeki kadansı desteklemektedir.

Sergi bölümünün 3. tema grubunda ise Fa diyez tonal eksen olarak alınmıştır. Piyano partisi de performans açısından sesteş ton olan Sol bemol ton merkezindedir. 3. Tema grubunun ana tonu olan Fa diyez, kornoda 53-63. ölçüler arasında, piyano partisinde ise 64-66. ölçüler arasında duyulmaktadır. 67-70. ölçüler arasında görülen motif ise Si bemol ton merkezindedir.

Gelişme bölümünün ilk bölümünde, 3. tema grubundaki motifi 74-77. ölçüler arasında Si ton merkezinde, 78-86 ölçüleri arasında Mi ton merkezinde duyulmaktadır.

Gelişme bölümünün ikinci bölümünde ise 87-104. ölçüler arasında 1. tema grubundan kullanılan materyal, Fa ton merkezindedir. İkinci bölümün geri kalan kısmındaki ritmik *sekvans* ile 3. bölmeye hazırlık yapılmaktadır.

Gelişme bölümünün üçüncü bölümünde ise 2. tema grubuna ait materyal yer almaktadır. Bu tema, birden çok farklı tonal merkezde gelmektedir. Birinci ton 105-112. ölçüler arasında Mi ton merkezinde, ikinci ton ise 113-123. ölçüler arasında piyanoda La ton merkezi belirgin bir şekilde görülmektedir. 2. Tema grubundaki ikinci motif, 124-132. ölçüler arasındaki La bemol ton merkezinde gelmekte ve takip eden 133-139. ölçüleri arasındaki 2. tema grubunun ilk motifi, beş defa *stretto* şeklinde La bemol ton merkezinde duyulmaktadır.

Sergi tekrarı bölümünde piyanodaki (140-162. ölçüler) *ostinato* ritim ile Fa ton merkezi desteklenir. Final *kadansı* 160-162. ölçüler arasındaki bitiş Fa ton merkezinde *majör* bir duyuluşla bitirilir (Alley,1957).

3.1.3. İkinci Bölümün Genel Yapısına İlişkin Bulgular

Genel olarak bakıldığında ikinci bölümün formal yapısı her biri farklı beş bölmenin birleştirilmesi ile oluşmuş kısa bir *rondo* formu³¹ ya da *beş bölmeli şarkı* formudur.

İkinci bölümün başında *Ruhig bewegt* ifadesi görülmekte olup, bölüm, 3/4'lük zaman anahtarıdır. Birinci bölümden farklı olarak bölümde tempo değişimi görülmemesine rağmen, bazı ölçülerde metrik olarak değişiklikler yer almaktadır³².

İkinci bölüm şu tematik formda şöyle gösterilebilir;

Tablo 10. Eserin ikinci bölümüne ait bölmeler.

	A	B	A'	C	A''
ölçü	1-16	17-35	36-53	54-77	79-126

A bölmesi

Tüm tema ilk olarak piyanoda görülür ve iki fikirden oluşur. İlk fikir ilk 5 ölçüde, ikinci fikir de 6-11. ölçüler arasında duyulmaktadır. Geriye kalan dört ölçüde ise ilk fikrin tekrarı duyulmaktadır. Bu iki fikir de Şekil 48'de gösterilmiştir. 12. ölçüde ilk fikir korno partisinin B bölmesindeki başlangıcına kadar olan kısımda bir daha gelmektedir.



Şekil 48. İkinci bölüm 1-10. ölçüler (Alley, 1957;47).

³¹ Stein'e göre İkinci Rondo formu.

³² 96. ve 100. ölçüler 2/2'lidir.

II

13

Ruhig bewegt (♩ etwa 96)

Re A bölümü 1. Fikir

5

A bölümü 2. Fikir

10 **Mi** [17]

A bölümü 1. Fikir

Re

15 **B bölümü**

Re

B - S - S 36 106

Şekil 49. İkinci Bölüm A bölümü

B Bölmesi

Korno bu bölmenin teması ile giriş yapmaktadır ve piyano bir *fughetta* ile temayı takip etmektedir (Şekil 50). 17. ölçüdeki kornonun girişi, 22. ölçüde piyanonun soprano partisinde duyulurken, 26. ölçüde ise bas partisine geçmiştir. 31. ölçüde korno ile aynı melodiye çalan sol el partiside duyulur.



Şekil 50. İkinci bölüm 18-21. ölçüler (Alley, 1957;47).

15

B bölümü

Re

B.S.S. 36106

Şekil 51. İkinci Bölüm B bölümü.

14 21 [18] *cresc.* *mp* *cresc.*

26 *mf* *mf* *cresc.*

31 [19] *f* *f*

36 [20] *f*

B bölümü tema piyano

Korno ve sol el piyano

A' bölümü

Şekil 52. İkinci Bölüm B bölümü (devam)

A' Bölmesi

Bu bölümde korno piyano eşliği ile tam olarak A bölümündeki temayı tekrar etmektedir. Tekrarlanan A bölümünde piyano partisi ise bu kısım boyunca eşlik karakterinde yer almaktadır.

A' bölümü

36

20

Re

Mi

B · S · S 36106

41

15

47

21

54

Şekil 53. İkinci Bölüm A' bölümü.

C Bölmesi

54. ölçüde korno partisinde 3/4'lük zaman anahtarı devam ederken, piyano partisinde 9/8'lik zaman anahtarı yer almaktadır. Bu bölmede sunulan yeni tema ilk olarak 55-65. ölçüler arasında korno partisinde, 66-76. ölçüler arasında ise piyano partisinde varyasyonlu olarak duyulmaktadır. Varyasyonlar boyunca da Si pedal sesi ile korno, piyano partisini desteklemektedir (Şekil 54).

Korno



Şekil 54. İkinci bölüm 58-66. ölçüler (Alley, 1957;48)

54 C bölmesi

Yeni tema

pp

Si

22

ova

59

B · S · S 36106

Şekil 55. İkinci Bölüm C bölümü

16 64

pp

Sva

tr

p

Yeni tema

68

Sva

tr

p

71

23

Sva

tr

p

74

p

tr

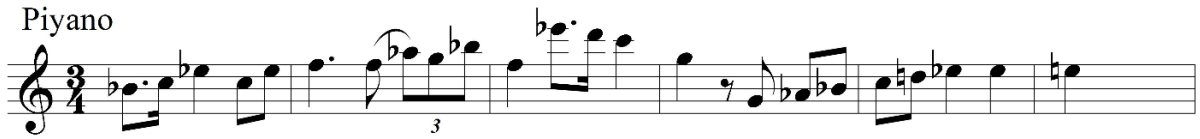
p

B. S. S. 36106

Şekil 56. İkinci Bölüm C bölümü (devam)

A'' Bölmesi

Bölümün bu kapanış bölümü, A bölümündeki tematik materyali temanın ilk fikrine ait kısa bir gelişme ile sunmaktadır. 79-89. ölçülerde gelen tema, 90. ölçüde piyano partisinde yeni bir tonda bazı ritmik varyasyonlarla duyulmaktadır (Şekil 57). 83. ölçünün son dörtlüğünde korno partisinden piyano partisine aksak ritmik yürüyüş içerisine girmiş olurlar. 97. ölçüde piyano partisinde sergilenen fikir, kornoda yer almakta ve temanın bu yeni hali ilk fikrin orijinalinin piyano tarafından duyurulduğu 111. ölçüye kadar devam etmektedir. 110. ölçüde korno ve piyano partisindeki her iki el de aynı motifi duyurduktan sonra piyano tekrar A bölümündeki fikrini duyurmaktadır. 115. ölçüde korno, temayı 126. ölçüde bölüm sonlanana kadar devam ettirmektedir. Aksak giden korno ve piyano partisinden, son üç ölçüde bu aksak yürüyüşü sonlandırarak uyumlu bir biçimde eseri sonlandırır (Alley, 1957).



Şekil 57. İkinci bölüm 90-95. Ölçüler (Alley, 1957;48).

79 A " bölmesi 17

24

Re Mi

85

mf f Yeni ton

91

25 Do

96

f mf

Do

B-S-S 36106

Şekil 58. İkinci Bölüm A'' bölümü

18
101

cresc. *f*

26

107

ff

La

Sol

112

mf A bölümü tema

Re

119

27

p

B.S.S 36106

Şekil 59. İkinci Bölüm A'' bölümü (devam)

3.1.4. İkinci Bölümün Tonal Yapısına İlişkin Bulgular

Bu bölümün esas tonalitesi ya da anahtar merkezi Re olmasına rağmen birçok pasajda farklı tonal merkeze eğilim görülmektedir.

A Bölmesi

İlk fikir bu bölümün merkez tonu olan Re tonundan duyulmakta ve ikinci fikir ise Mi ton merkezinde kendini göstermektedir. 12. ölçüde ana fikrin tekrarında Re ton merkezi de yeniden duyulmuş olur.

B Bölmesi

Koronun başlangıcı ile olan *fughetta* ile 18. ve 21. ölçüler arasında Re ton merkezinde duyulmaktadır. Bütün kısa *fughettalar* Re ton merkezde duyulurken iki yerde istisna görülmektedir. 31-34. ölçülerde korno partisinin başlangıcı Mi ton merkezindedir

A' Bölmesi

Başlangıçtaki gibi burada da ilk fikirde Re ton merkezi duyulurken, ikinci fikirde Mi ton merkezi duyulmaktadır.

C Bölmesi

Koronun seslendirdiği cümle (55-66. ölçüler) ve piyanonun varyasyonlarında (66-76. ölçüler) Si ton merkezine geçmiş olur ve 77. ölçüdeki güçlü bitirme kadansı da Si ton merkezindedir.

A'' Bölmesi

Başlangıçtaki gibi ilk fikir Re ton merkezinde, ikinci fikir ise Mi ton merkezindeyken, 90. ölçüde piyano ilk fikri Do ton merkezinden duyurmaktadır³³. 97. ölçüde koronun ilk fikri de Do ton merkezindeyken, 106. ve 107. ölçülerdeki eşlikli yarım kadans ile La ton merkezinden duyulmaktadır. 111. ölçüdeki ilk fikre dönüşte Sol ton merkezi duyulmaktadır.

³³ Bu, klasik armonik düzende do minör olarak adlandırılmaktadır. Fakat Hindemith'in kendi anlayışında majör ve minör yer almamaktadır.

Burada Sol ton merkezinde *minör* bir mod kendini göstermektedir. 115. ölçüdeki kornoda gelen fikir ile Sol ton merkezi yeniden duyulur, fakat 119. ölçüsündeki *kadans* ile Re ton merkezine geri dönmektedir. 120-125. ölçüler arasında Re ton merkezi duyulur ve 125. ölçünün sonu ve 126. ölçüde güçlü bir *kadans* Re ton merkezli majör tondan duyulmaktadır (Alley,1957;49-50).

3.1.5. Üçüncü Bölüm Genel yapısına İlişkin Bulgular

Bu bölüm genel olarak bakıldığında *sonat-allegro* formunda olup, 3/2'lik zaman anahtarı ve *Lebhaft* tempo ile başlamaktadır.

Tablo 11. Eserin üçüncü bölümüne ait bölmeler.

	<i>Sergi</i>	<i>Gelişme</i>	<i>Sergi tekrarı</i>	<i>Koda</i>
ölçü	1-61	62-98	102-154	155-179

SERĞİ

Bu bölmeye ait formal yapı Tablo 12'da verilmiştir.

Tablo 12. Eserin üçüncü bölümünün *sergi* bölmesine ait formal yapı.

	<i>1. tema grubu</i>	<i>2. tema grubu</i>
ölçü	1-37	38-61

1. Tema Grubu

Bu kısımda dört önemli motif bir araya gelerek, tematik dokuyu hazırlar (Şekil 60). Hızlı bir tempo ile başlayan birinci motif girişte korno ile piyanoya aynı zamanlı oktav atlayışı ile yazılmıştır. 3. ölçüde piyano partisinin sol elinde sağ el ile senkop halinde pedal ses duyulur. 8. ölçüde piyanonun girişi ile duyulan ikinci motif aynı zamanda 10-11. ölçüdeki kornonun girişi ile tekrar duyulmaktadır. 11. ölçüde piyanoya tekrar gelen ikinci motif, birinci motif yeniden duyulana kadar iki ölçü geçiş olarak yazılmıştır. Birinci motif piyanonun eşliğindeki *stretto* aynı motifle 14. ölçünün ilk vuruşu sonrasına kadar devam ettirmektedir. 14. ölçüde gelen ikinci

C : 21-22. ölçüler, D : 26-31. ölçüler (Alley,1957;54).

Lebhaft (♩ 92-100) **Sergi** 1. Tema grubu

1. Motif

Mi bemol

28

2. Motif piyano

Fa

9

2. Motif korno

Si

Fa#

12

Geçiş köprüsü

1. Motif tekrar

Mi bemol

B-S-S 36106

Şekil 61. Üçüncü Bölüm Sergi bölümü 1. Tema grubu

16 29

20 3. Motif

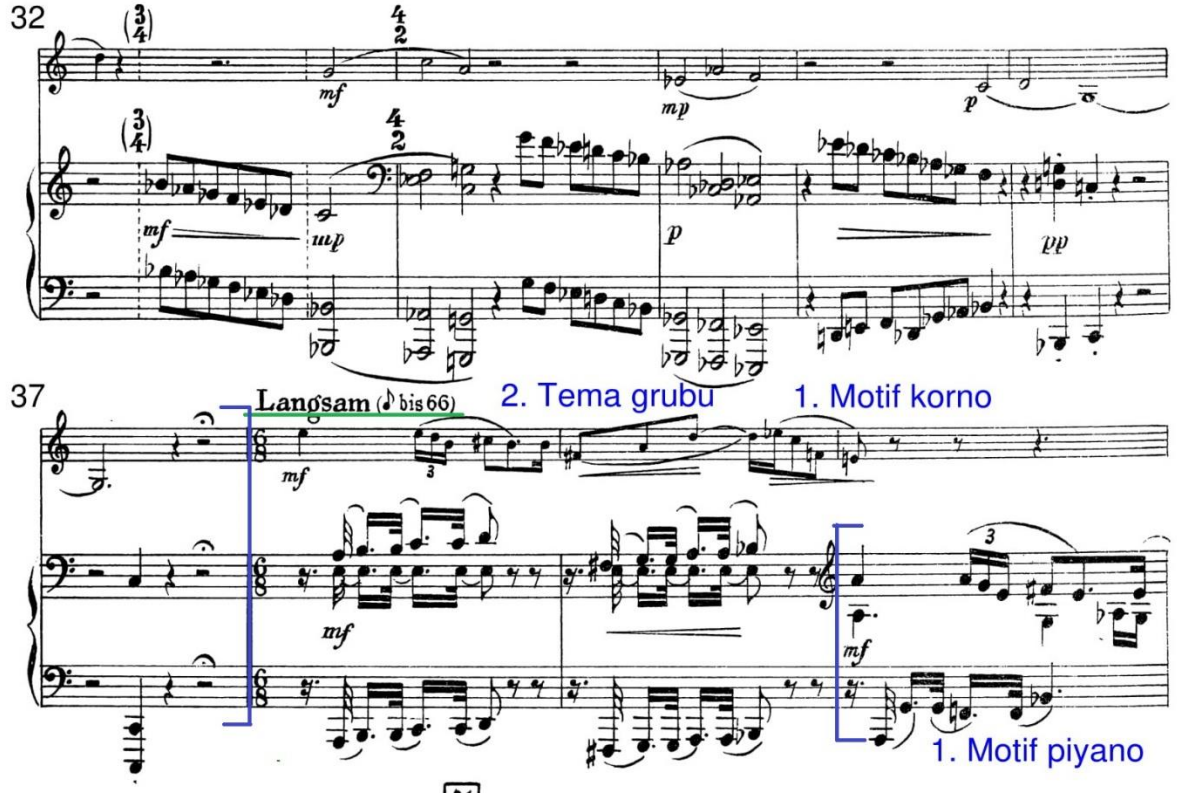
Si bemol

24 30 4. Motif

Fa

27

Şekil 62. Üçüncü Bölüm Sergi bölümü 1. Tema grubu (devam)



Şekil 63. Üçüncü Bölüm Sergi bölümü 1. Tema grubu (devam)

2. Tema Grubu

2. tema grubu, 6/8'lik zaman anahtarı ve *Langsam* ifadesi ile başlamaktadır. 38-61. ölçüler arasında olan bu grupta 1. tema grubundan farklı iki belirgin durum gözlenmektedir. Birincisi, ani bir tempo değişikliği olur. İkinci durum ise, 2. tema grubunun eşlik partisinde karmaşık ritmik kalıplarının olmasıdır. 1. tema grubuna benzer dört farklı motif vardır (Şekil 64) 38. ölçüde birinci motif korno partisinden duyulur ve 40. ölçüde piyano partisinde tekrar edilir. İkinci motif 42. ölçüde kornonun girişi ile duyulmaktadır. 38-44. ölçülerde eşlik birbirini tekrar eden noktalı onaltılık ve otuz ikilik notalardan oluşmaktadır (Şekil 65). 45. ölçüde, daha yürük çalınması gerektiğini ifade eden *Vorangehen* ifadesinin kullanıldığı pasajda otuzikilik notalarla piyanonun üçlemeleri duyulur. 50. ölçüye gelindiğine ise *Lebhafter* ifadesini yeniden görülür. 50. ölçüden itibaren piyanoda gelen sekvensler altı ölçü devam ederken, 53. ölçüde kornoda üçüncü motifin duyulması ile seyrekleşmektedir (Şekil 66). 53. ölçüde ise *Wieder züruck ins Hauptzeitmass* ifadesi ile *Langsam* olan 2. tema grubundaki ana tempoya dönülür. Üçüncü motif devam ederken dördüncü motif de kendini duyurmaya başlar, fakat iki ayrı motif

oldukları gelişme bölümünün başından itibaren netleşmeye başlar. 57. ölçüde piyanonun başladığı üçüncü ve dördüncü motif, 61. ölçüde gelişme bölümü için hazırlık yapmaktadır.

(A) Korno (38-40. ölçüler)



(B) Korno (42-45. ölçüler)



(C) Korno (54-55. ölçüler)

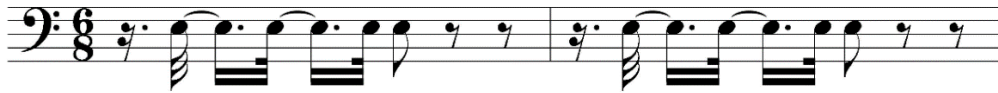


(D) Korno (56-57. ölçüler)



Şekil 64. Üçüncü bölüm A : 38-40. ölçüler, B : 42-45. ölçüler,

C : 54-55. ölçüler, D : 56-57. ölçüler (Alley,1957;54).



Şekil 65. Üçüncü bölüm 38-39. ölçüler (Alley,1957;56)



Şekil 66. Üçüncü bölüm 50-51. ölçüler (Alley,1957;57).

37 Langsam (♩ bis 66) 2. Tema grubu 1. Motif korno

La

41 31 2. Motif korno

44 Vorangehen

Şekil 67. Üçüncü Bölüm Sergi bölümü 2. Tema grubu

48

50 **32** Lebhafter

52 **3. Motif korno** **Wieder zurück ins Hauptzeitmaß (♩ bis 66)**

54 **Fa**

Şekil 68. Üçüncü Bölüm Sergi bölmesi 2. Tema grubu

56

33

3. Motif piyano

58

4. Motif piyano

60

Şekil 69. Üçüncü Bölüm Sergi bölümü 2. Tema grubu (devam)

GELİŞME

Gelişme bölümü 3/2'lik zaman anahtarı ve *Wie vorher* ifadesi ile bölümün en başındaki tempoya geri dönmektedir.

Piyanoya bölümün en başındaki iki ölçülük kısa giriş kısmı yazılmış, 64. ölçüde korno 1. tema grubundaki birinci motifin varyasyonu ile gelişme bölümüne giriş yapar. Korno partisinin başlaması ile birlikte piyanoda soprano ve bas partisinde aksak ritmik bir yapı görülmektedir. 1. tema grubunun ikinci motifinin genişletilmiş hali ise 67. ölçüde duyulmaktadır. 71. ölçünün başından itibaren piyano ve kornonun 1. tema grubunun ikinci motifi *stretto* içinde görülmektedir. 77-93. ölçüler arasında ise piyano partisinde basit ve kendini tekrar eden ritmik bir yapı duyulmaktadır. (Şekil 70) Özellikle bu kısımda piyanonun soprano ve bas partileri arasında aksak bir ritmik yapı ile yazılmıştır.



Şekil 70. Üçüncü bölüm 77-78. ölçüler (Alley, 1957;58)

Gelişme bölümünün bu kısmında (Şekil 64) 2. *tema grubundaki* ana motifin değişmiş ritmik yapıdaki hali korno partisinde piyano partisindeki *ostinato* ritme karşı duyulur (Şekil 71).



Şekil 71. Üçüncü bölüm 2. tema grubundaki ritmik alterasyonlar (Alley, 1957;58).

79-93. ölçüler arasında 2. tema grubundaki motifler yine piyanodaki *ostinato*ya karşı yazılmıştır. Piyano, 94. ölçüde 2. tema grubunun birinci motifinin ritmik varyasyonu ile gelişmeyi melodik anlamda devralır. Bu kısa geçiş gelişme kısmının sonunda başlayarak sergi tekrarının başına kadar devam etmektedir. 98. ölçüdeki 2/2'lik zaman anahtarı, 99. ölçüde 3/2'lik zaman anahtarına yeniden dönüş yapmaktadır.

62 Wie vorher **Gelişme** 5

Sol **1. Tema grubu varyasyon**

Şekil 72. Üçüncü Bölüm Gelişme bölümü

65 34

f *p*

f *p*

1. Tema grubu 2. Motif gelişmiş

68

71 1. Tema grubu 2. Motif

f *mf* *f* *mf*

f *mf* *mf*

74

ff *ff* *ff*

Şekil 73. Üçüncü Bölüm Gelişme bölümü (devam)

2. Tema grubu ana motif

77

35

Do#

Ritmik yapı aynı kalıyor

80

Si bemöl

83

Si bemöl

87

36

Si bemöl

B-S-S 36106

Şekil 74. Üçüncü Bölüm Gelişme bölümü (devam)

90

93

96

100

2. Tema grubu 1. Motif

37 Geçiş köprüs

Sergi tekrarı

Mi bemol

1. Tema grubu 1. Motif

B · S · S 36106

Şekil 75. Üçüncü Bölüm Gelişme bölümü (devam)

SERGİ TEKRARI

102. ölçüde kornoda, 1. tema grubundaki birinci motif görülürken piyano da *sergi* bölmesine benzer bir şekilde eşlik etmektedir. 107. ölçüde gelen 1. Tema grubunun ikinci motifinden sonra bu motife dayanan bir başka kısa gelişme meydana gelir (107-122. ölçüler). Bu motif, 110. ve 120. ölçülerde korno ve piyanonun *strettosu* ile görülmektedir. Sadece 113. ölçü için zaman anahtarı 4/2'lik olarak yazılmış ve 114. ölçüde yeniden 3/2'lik zaman anahtarına geçiş yapılmıştır.

2. tema grubundaki üçüncü motif ve dördüncü motif değiştirilmiş ritimlerle kornoda duyurulurken (123-127. ölçüler); piyanoda ise 127-136. ölçüler arasında duyulmaktadır.

Sergi tekrarındaki 1. tema grubu motiflerine geri dönüş, 1. tema grubunun üçüncü motifi ile 137. ölçüde başlamaktadır. 140. ölçüde de aynı motif kornoda duyulur. 140. ölçüdeki kornoda duyulan 1. Tema grubunun üçüncü motifi, 107-122. ölçülerde duyulan motifin geliştirilmiş aynı tarzdaki motifidir. 137-147. ölçüler arasında olan kısımda genişletilmiş gelişme kısmının üçüncü motifi geçişi ile *koda* bölmesinin başına kadar duyulur.

Kodaya geçişteki yedi ölçüde (147-153. ölçüler arasında) 1. tema grubundaki dördüncü motif temel alınarak kısa bir giriş yapılmıştır. 153. ölçüde zaman anahtarı bu sefer 2/2'lik olur ve *koda* da 3/2'lik zaman anahtarı ile yeniden bağlanır.

100

Sergi tekrarı

Mi bemol

1. Tema grubu 1. Motif

B - S - S 36106

Şekil 76. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam)

103

106 38

1. Tema grubu 2. Motif

Si bemol

109

112

B. S. S 36106

Şekil 77. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölümü (devam).

28
115 **39**

118

121 **40** 2. tema grubu 3. ve 4. Motif değişim

124 Si bemol

Şekil 78. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölmesi (devam).

127

2. Tema grubu 3. Ve 4 motif

130

1. Tema grubu 3. Motif

134 [41]

1. tema grubu 3 motif korno

138

Fa

Şekil 79. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölümü (devam).

30 41 42

pp

145

ff

148 1. Tema grubu 4. Motif Fa#

151 43

mf

B.S. 5 36106

Şekil 80. Üçüncü Bölüm Sergi tekrarı bölümü (devam).

KODA

Koda bölmesinde tempo için *Etwas breiter* ifadesi görülmektedir. 172. ölçüde piyano partisinde ölçünün ikinci vuruşunda gelen 3/4'lük zaman anahtarı değişikliği ile korno ve piyanonun diyalogu ikinci defa tekrarlanmaktadır. Bu 3/4'lük zaman anahtarı içinde gelen motif, eser içerisinde beş defa piyanoda, üç defa da korno partisinde görülmektedir.

Koda bölümündeki tüm tematik yapı 1. tema grubunun dördüncü motifinden türetilmiştir. Bu motif kornoda üç defa duyulmaktadır (155-161 ölçüler). Aynı tema iki defa da *stretto* şeklinde korno ve piyanoya yazılmıştır (162. ölçü). 165-170. ölçülerde korno eşlik rolünderken piyanoda dördüncü motif yer almaktadır. 167. ölçüyle başlayan kısımda daha önceden iki defa piyano partisinde görülen 3/4'lük zaman anahtarı değişikliği bu sefer korno partisinde gelmektedir. 172. ölçüde *Noch etwas breiter* ifadesi ve 2/2'lik zaman anahtarı görülmekte olup, bu ölçüde dördüncü motif son defa gelmektedir. 3/2'lik zaman anahtarı ile devam eden son üç ölçüde *Verbreitern* ifadesi eseri daha yavaşlatarak sona yaklaştırır. Bu ritmik devamlılık abartılı kadanslar ile 179. ölçüde sonlanır. Son iki ölçüye kadar süren korno ve piyanonun diyalogu sondan ikinci ölçünün son vuruşunda beraberliğe dönüşmesiyle birlikte eser sonlanır. (Alley,1957)

155 Koda. Etwas breiter Koda 1. Tema grubu 4. Motif 31

158 Fa

161 44 1. Tema grubu 4. Motif korno

164

B. S. S 36106

1. Tema grubu 4. Motif piyano
Si bemol

Şekil 81. Üçüncü Bölüm Koda bölümü.

32
167

(3/4) *f* (3/4) *f*

170

(3/4) *f* *ff* 2/2

Noch etwas breiter

La

173

Mi bemol

176

Verbreitern

Fa

Printed in Germany B · S · S 36106 Druck und Verlag von B. Schott's Söhne, Mainz

Şekil 82. Üçüncü Bölüm Koda bölmesi (devam).

3.1.6. Üçüncü Bölüm Tonal Yapısına İlişkin Bulgular

Üçüncü bölümün *Sergi* bölümünde belirgin bir tonal merkez açık olarak görülmemektedir. *Sergi* bölümünde 1. tema grubundaki birinci motife bakıldığında (1-8. ölçüler) Mi bemol ve ikinci motifte ise (8-14. ölçüler) Fa, Si ve Fa diyez ton merkezleri değişimli olarak korno ve piyanoda görülmektedir. Piyanonun birinci motifi 15. ölçüde Mi bemol ton merkezine geri döner. 1. tema grubundaki üçüncü motifte (21-25. ölçüler) piyano Si bemol ton merkezinden duyulmaktadır. 1. Tema grubundaki kapanış motifi (26-37. ölçüler) 37. ölçüdeki *yarım kadansa* kadar Fa ton merkezinde duyulur.

2. Tema grubu (38-61. ölçüler) La ve Fa olmak üzere iki ana tonal merkeze sahiptir. 2. Tema grubundaki ilk iki motif (38-49. ve 50-53. ölçüler) La tonal merkez alınmış ve piyanonun *ostinato* eşlikleri ile desteklenir. Bu son motif (54-61. ölçüler) *ostinato* ritimleri ile Fa ton merkezinde gelir.

Gelişme bölümü 1. tema grubunun 1. motifini (62-66. ölçüler) Sol ton merkezinde duyurmaktadır. *Gelişmenin* ikinci kısmı (79-98. ölçüler), ana *ostinato* ritimleri ile eşlik edilmekte olup, *sergi* bölümündeki 2. Tema grubuna ait temalara dayanır. 77-80 ölçüler arasındaki tonal merkez Do diyez ve 84. ölçüde Si bemol ton merkezinin hâkimiyetinde olsa da 80-84. ölçüler arasında tonal merkez açık değildir. *Gelişme* bölümünün 97. ölçünün sonuna kadar tonal merkez Si bemol'de devam eder.

Sergi tekrarı bölümünde *sergi* bölümündeki gibi birinci motif Mi bemol ikinci motif Si bemol ton merkezlerinden duyulmaktadır (98-122. ölçüler). 2. Tema grubundaki fikir (123-136. ölçüler) *Sergi tekrarı* bölümünde korno ve piyano arasında Si bemol ton merkezinde kullanılmıştır. Değişken tonal merkez 137. ölçüde Fa ton merkezinde 147. ölçüye kadar devam eder. 147. ölçüde değişen ton merkezi Fa diyez olarak *koda* geçişine kadar üç ölçü devam eder.

Koda bölümüne bakıldığında ton merkezi Fa görünmesine rağmen geçici değişiklikler ile ton merkezi Si bemol, La ve Mi bemol'e kayar. Ton merkezinin Fa olduğu birkaç ölçüyü zirveye ulaştıran kadans, 179. ölçüde gelmektedir. (Alley,1957)

3.2. Teknik Zorluklara İlişkin Uzman Görüşlerine Yönelik Bulgular

Bu bölümde, alt problemlerin sırasına uygun olarak üç uzman korno eğitimcisinin Hindemith Korno Sonatı'nın teknik zorluklarının çözüm yollarına ilişkin görüşlerine yer verilmiştir.

3.2.1. Nefes Zorluklarına İlişkin Bulgular

“Paul Hindemith'in korno sonatının nefes kullanımı açısından zorlukları nelerdir?” şeklinde belirlenen alt problemin yanıtlanabilmesi amacıyla uzman katılımcılara “Hindemith Korno Sonatı'nda uzun seslerden önceki şu pasajlarda nerede nefes alınmalıdır? Neden?” sorusu 4 farklı pasaj için yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

a. Birinci bölüm:



Şekil 83. Birinci bölüm 44-56. ölçüler.

U1. Söz konusu pasajda 48. ölçünün ilk sekizliğinden sonra ve 49. ölçünün ikinci vuruşundan hemen sonra nefes alınabilir. Nefes yerleri hem müzikal hem de icracının daha iyi seslendirmesi açısından en önemli unsurdur.

U2. Söz konusu pasajda cümlelerin bozulmaması için 5 numaranın ikinci vuruşundan hemen sonra alınmalıdır. Böylelikle uzun ses entonasyon açısından kontrol altında tutulabilir. Nefesten sonra korno eşlik konumuna geçerken piyano ana melodiyi çalmaktadır.

U3. Söz konusu pasajda cümle bütünlüğünün bozulmaması için 49. ölçünün ikinci vuruşunun son onaltılık kısmında hızlıca büyük bir nefes alınıp üçüncü vuruşa tam zamanında

düşülmelidir. Devam eden uzun ses çift piyano nüansında olduğundan diyafram yardımı ile uzun sesin son vuruşuna kadar nefes almadan devam edebilir.

b. Birinci bölüm:



Şekil 84. Birinci bölüm 105-116. ölçüler.

U1. Söz konusu pasajda 11 numaranın üçüncü ölçüsünün ilk vuruşundan hemen sonra ve 12 numaradan iki önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ilk sekizliğinden sonra nefes alınabilir. Bu şekilde nefes yerleri cümlelerin bütünlüğü bozulmadan icra edilmiş olur.

U2. Söz konusu pasajda 12 numaradan önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ilk sekizliğinden hemen sonra alınmalıdır. Böylelikle piyano partisinden korno partisine geçen eşlik görevi cümle yapısı bozulmadan devam edebilir.

U3. Söz konusu pasajda 11 numarada kornonun başlamasından bir önceki vuruşta büyük bir nefes alınmalıdır. 12 numaradan iki ölçü önceki pasajın üçüncü vuruşunun ilk sekizliği biraz kısa kesilerek cümle bütünlüğünü bozmadan icracının nefes alması ile daha rahat şekilde devam etmesini sağlar.

c. İkinci Bölüm:



Şekil 85. İkinci bölüm 52-74. ölçüler.

U1. Söz konusu pasajda 22 numaranın dördüncü ölçüsünün son dördlüğünden hemen sonra uzun sesin başladığı pasajdan hemen önce alınarak rahat bir şekilde icra edilebilir.

U2. Söz konusu pasajda 22 numaranın beşinci ölçüsünden önce olmalı çift piyano nüansı ile birlikte korno yine eşlik konumuna geçmektedir. Daha önceki pasajlarda nefes almak icracının performansının düşmesine, kalitenin ve hatta entonasyonun bozulmasına sebep olabilmektedir.

U3. Söz konusu pasajda 21 numaranın dördüncü ölçüsünün ilk vuruşunda yedinci ölçüsünün ilk vuruşunda ve onuncu ölçüsünün ilk vuruşunda güzel şekilde alınmalı ve 22 numaranın dördüncü ölçüsünün son dördlüğü biraz kısa kesilerek cümle bütünlüğünü bozmadan hızlıca alınan nefes ile entonasyon problemleri yaşamadan eserin bu pasajı sorunsuz şekilde sonlandırılabilir.

d. Üçüncü bölüm:



Şekil 86. Üçüncü bölüm 87-96. ölçüler.

U1. Söz konusu pasajda 36 numaranın beşinci ölçüsünün son ikiliğini kısa keserek nefes alınarak *forte* ses seviyesindeki ses entonasyonu bozmadan sonlandırılabilir.

U2. Söz konusu pasajda nefes 36 numaranın beşinci ölçüsünün sonunda alınmalıdır. Müziğin gidişatı belki altıncı ölçünün ikinci vuruşundan hemen sonra nefes alınmalı gibi bir his vermektedir. Ancak bu durum 36 numaranın altıncı ölçüsünün ikinci ve üçüncü vuruşunda *auftakt* etkisi yaratır. Bu şekilde nefes yerlerinin belirlenmesi de *crescendo* ile sadece *forte* ses seviyesine çıkan eseri de icracıya çift *forteye* kadar taşıma imkanı sağlar ama böyle bir durum olması genellikle istenilmemektedir.

U3. Yukarıda verilen pasaj 36 numaranın ikinci vuruşundaki dördlük notada iyi bir nefes alınarak beşinci ölçünün son vuruşu olması gerekenden biraz kısa kesilerek kısa ve hızlı bir nefes ile *forte* ses seviyesine dikkat edilmelidir. Aksi takdirde icracının nefesi bitebilir; bu da entonasyon problemlerine neden olması ile birlikte yazılı olan ses seviyesi *forte* yerine çift *forte* gibi abartılı bir konuma ulaşmış olabilir.

3.2.2. Entonasyona Yönelik Bulgular

“Paul Hindemith’in korno sonatının entonasyon açısından zorlukları nelerdir?” şeklinde belirlenen alt problemin yanıtlanabilmesi için uzman katılımcılara ilk olarak “Hindemith Korno Sonatı’nda entonasyon ve teknik açıdan zorlanılan pasajlar nasıl çalışılmalıdır?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

U1. Eser içerisindeki entonasyon ve teknik açıdan zorluklar içeren pasajları metronomla birlikte yavaş bir tempoda, daha sonra orijinal temposunda rahat bir şekilde çalınana kadar çalışılmalıdır. Pasajların piyanoda çalınarak ve seslerin tek tek kontrol edilerek zor pasajların oturtulması gerekir.

U2. Kornoda kronikleşmiş hatalar mevcuttur. Örneğin, duyus olarak sol ve re sesleri 1. ve 2. ventile basılarak çalınır ve bu sesler peş peşe çalındığında genel olarak tiz duyulur. Bunun yanı sıra ses aralıkları (kromatik olarak), özellikle üst oktavda icracı için birbirlerine çok yakın konumdadır. Teknik açıdan kas hafızası ve çalışma ile çözülebilen bu zorluklar, entonasyon olarak üst oktavlarda ufacık bir yanlış hareketle bozulmaktadır. Hindemith, bunun farkında olduğundan dolayı genellikle *legato* eserler yazmıştır. Bestecinin akor kuruluşlarına kulağımızın alışık olmadığı akor duyuluşları olduğundan entonasyon tutturmak açısından zorlayıcı bir eserdir. Eserdeki pasajlar *tuner* ve metronom yardımı ile çalışılmalıdır.

U3. Eserdeki entonasyon problemleri piyano ile aralık çalışmaları yapılarak çözümlenebilir. Yine de entonasyon problemleri devam edebilir. Bu problemlerde eser içindeki doğru nefes yerlerinin belirlenmesi ile birlikte çözüm bulunabilir. Teknik zorlukları çözmek için eser metronom ile yavaş tempoda çalışılmaya başlanıp icracının zorlanmadığı eserin asıl temposuna ulaşana kadar artırılarak çalışmaya devam edilmelidir.

-İkinci alt problemin yanıtlanabilmesi için uzman katılımcılara ikinci olarak “*Post-tonal* eserlere hazırlık için ne tür çalışmalar yapılmasını önerirsiniz?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

U1. *Post-tonal* eserlere hazırlık çalışmalarında metot kitaplarındaki etütlerden ve egzersizlerden yararlanılabilir, bu tür eserleri daha iyi anlamak ve icra etmek için *Çağdaş* müzik kompozisyon tarzlarını incelemek ayrıca önemli sanatçıların yaptığı kayıtların bol bol dinlenmesi icracıya yardım etmektedir. Çalışılabilecek etüt kitapları arasında Verne

Reynolds'un *48 Etudes For French Horn* ve Maxime Alphonse'un *Deux Cents Etudes Nouvelles* kitapları sayılabilir.

U2. Çalacağımız eserleri dinleyebilme şansımızın olduğu bir dönemde yaşıyoruz. Öncelikle teknolojiye yararlanarak eseri farklı icracılardan dinleyerek daha iyi kavrayabiliriz. Performans ile birlikte eserin zorlu pasajları, kornonun kronikleşmiş problemleri ve kişisel teknik eksiklikleri olabilir, bütün bunların üstesinden gelmek için yavaş yavaş metronom yardımı ile istenilen orijinal tempoya gelinebilir.

U3. *Post-tonal* eserler için yazılmış çok az metot kitabı bulunmaktadır. O yüzden eserleri çalışırken öncelikle piyano ile seslerin ve aralıkların kontrol edilerek yavaş yavaş metronom ile çalışılması en uygun yöntemdir. Ayrıca eserin birçok usta icracı tarafından yapılan kayıtları dinlenerek icracının eseri daha iyi kavraması sağlanır. Bunun yanı sıra bestecinin diğer eserlerini de dinlenerek, eserin bestecinin müzik anlayışına daha yakın bir şekilde yorumlanması sağlanmış olur.

3.2.3. Tempo ve Zamanlamaya Yönelik Bulgular

“Paul Hindemith’in korno sonatının tempo ve zamanlama açısından zorlukları nelerdir?” şeklinde belirlenen alt problemin yanıtlanabilmesi amacıyla uzman katılımcılara ilk olarak “Hindemith Korno Sonatı’nda icracının tempolarda yaptıkları hatalar nelerdir?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

U1. Eserdeki teknik anlamda zor pasajların olması gerekenden daha hızlı ya da daha yavaş çalınması gibi durumlarda teknik ve müzikal zorlukların artmasına sebep olabilir. İcra konusunda zor olan pasajlarda hızlanma ya da yavaşlamalar Hindemith Korno Sonatı’nda en sık yapılacak hatalardandır.

U2. Hindemith Korno Sonatı’nda piyanonun karmaşık ritmik yapılarıdaki eşliğinin icracı tarafından iyi bilinmediği durumlarda tempoların algılanmasında ve piyanistin takip edilmesinde zorluk yaşanmaktadır.

U3. Eserin yeni çalışılmaya başlandığı zamanlarda en çok yaşanan tempoların kavranamaması durumlarına eşlik partisini takip edememek ve eser içerisinde yavaşlama veya

hızlanmalar olmaktadır. Bu durumdan dolayı icracıların birbirlerini takip etmesi gibi zorluklar ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü alt problemin yanıtlanabilmesi için uzman katılımcılara ikinci olarak “Hindemith Korno Sonatı’nda yer alan tempo değişiklikleri nasıl çalışılmalıdır?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

U1. İcracı, tempoları tamamen kavrayıp eserde zorlandığı pasajlarda yavaşlama veya hızlanma gibi hataları yapmayana kadar metronom ile çalışmalıdır. Eserin usta icracılar tarafından yapılan kayıtları dinlenilmelidir. İcracının çalış stiline göre en iyi tempolar belirlenerek çalışılmalıdır.

U2. Eser içerisindeki ani tempo değişikliklerinde piyanist ile ortak tempolara karar verilerek çalışılmaya başlanmalı ve önce yavaş tempoda daha sonra kararlaştırılan tempolarda çalınarak birliktelik açısından oluşacak zorluklar ortadan kaldırılmalıdır. Bir iki ekstra prova yapılması tavsiye edilir.

U3. Eserde öncelikle tempo değişiklikleri olan yerler çalışmaya başlanmadan belirlenerek dikkat edilmesi için işaretlenmelidir. Tempo değişikliklerinde aşırı hızlanma veya aşırı yavaşlamalar olmaması için eser yavaş tempoda çalışmaya başlanmalı ve tempo orijinal tempoya ulaşılan kadar azar azar artırılmalıdır. Eserin kayıtları dinlenerek profesyonel çalıcıların ne tür tempo değişiklikleri yaptıklarına dikkat edilmelidir. Piyanist ile yaşanabilecek zorluklar konusunda konuşularak bol prova yapılmalı, provalarda esere direkt olarak orijinal temposunda başlanılmamalı, tempo yavaş yavaş artırılmalıdır.

Üçüncü alt problemin yanıtlanabilmesi için uzman katılımcılara üçüncü olarak “Hindemith Korno Sonatı’nda yer alan zaman anahtarı değişimleri / metrik değişimlerde yapılan hatalar nelerdir? Nasıl çalışılmalıdır?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

U1. Korno Sonatı’nın içerisinde birçok ölçüde piyano ile aynı metrik ölçüler varken birkaç ölçüde piyano ile kornoya yazılan zaman anahtarı değişiklikleri vardır. Eserin çok iyi bilinmediği zamanlarda eser içerisindeki tek ölçülük değişiklikler icracının sayarken zorlanmasına neden olabilir. Eser çalışılmadan önce zaman anahtarı olan yerler işaretlenerek dikkatli olunması gerektiği hatırlanmalıdır. Anahtar değişikliği olan yerler bona yapılarak daha rahat kavranması sağlanmalıdır.

U2. Eser içerisindeki yer yer olan zaman anahtarı değişiklikleri icracının eseri iyi bilmediği durumlarda sayarken bazı pasajları kısa kesmesine ya da uzun tutması gibi durumlara neden olabilir. Önceden belirlenen bu pasajlar kısa bir çalışma ile çözümlenebilir.

U3. Zaman anahtarı değişikliklerindeki hatalar en çok esere ilk başlanıldığı zamanlarda görülmektedir. İracının dikkatsiz olduğu durumlarda piyano ile çalışmalarda kısa süreli değişiklik olan yerlerde sayma konusunda zorlandığı görülmekte ve o kısımların ya olması gerekenden kısa veya uzun çalmasına sebep olmaktadır. Bu pasajlar belirlenmeli ve belirlenen pasajlar daha dikkatli bir şekilde oturana kadar tekrar edilmelidir.

Üçüncü alt problemin yanıtlanabilmesi için uzman katılımcılara dördüncü olarak “Hindemith Korno Sonatı’nda korno partisinin üzerinde yer yer görülen piyano partisinden çalmaya etkileri nelerdir?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:

U1. Korno partisi üzerinde görülen piyano partisi, çalıcının eseri ritimsel olarak daha iyi takip edebilmesi, piyanist ile uyumunu artırması ve konsantrasyon sağlaması açısından önemlidir. Eserin bazı önemli yerlerinde piyano partisinden yazılmış olması icracıya kolaylık sağlamaktadır.

U2. İracının eseri takibi açısından kolaylık sağlaması amacıyla yazılmış olup, melodinin alışılmış vuruşlar dışında piyano partisinden daha rahat takip edilmesini sağlar. Bu durum en iyi uzun seslerin olduğu pasajlarda piyanisti daha kolay takip etmek açısından kolaylık sağlar.

U3. Korno partisinden görülen piyano partisinden yer yer görülmesi icracıyı piyano ile daha uyumlu gitmesi açısından iyi olmakla beraber bazı durumlarda eserin takibini zorlaştırmaktadır. İracı çalışmalarında hangi durumlarda piyano partisinden takip edeceğini hangi durumlarda içinden sayarak piyano partisinden takip etmeyi bırakacağını birlikte yaptıkları çalışmalarda belirlemelidir.

Üçüncü alt problemin yanıtlanabilmesi için uzman katılımcılara beşinci olarak “Üçüncü bölümde *koda* kısmındaki ölçülerin içindeki 3/4’lük pasajlar nasıl çalışılmalıdır? Pasajlar çalışılırken orijinal korno partisinde yer verilen piyano partisinden nasıl yardım alınabilir?” sorusu yöneltilmiş ve şu bulgulara ulaşılmıştır:



Şekil 87. Üçüncü bölüm 163-173. ölçüler.

U1. Söz konusu pasajda *koda* kısmında 3/2’lik yazılmış bazı ölçülerin ikinci vuruşlarında gelen 3/4’lük kısım dörtlüğe bir vurularak üç dörtlük hissiyatla çalınabilir. Piyano partisinden sonra korno partisine geçen bu pasaj piyano partisinden iyi dinlenmesi ile daha rahat bir şekilde çalınabilir.

U2. Hindemith’in bu sonatında ikinci bölümdeki korno partisi 3/4’lük devam ederken piyano partisinde 9/8’lik ile melodi geçişi görülmektedir. Yukarıda verilen pasaj 3/2’lik ölçünün ikinci vuruşundaki hareket 3/4’lük ile belirtilen yerde görülmektedir. Sayılmaya başlandığında bir dörtlük nota dışarıda kalmaktadır. Her dörtlük notaya kendi değerini vererek eserin bu kısımları 2/4 + 3/4 + 2/4 şeklinde çalışılması sorunun çözülmesine yardımcı olacaktır.

U3. Söz konusu pasajda en büyük sıkıntı yaratan kısım yardım amacı ile konulan piyano partisidir. Piyano partisini takip etmeye çalışan icracı eserin bu kısmını takip etmekte zorluk çekebilir. O yüzden piyano partisinden yardımı her zaman işe yaramadığından dolayı icracının özellikle eserin bu kısmını iyi sayması gerekmektedir. Kafa karışıklığına sebep olacak 3/2’lik ölçünün içine sıkıştırılmış 3/4’lük kısım 2/4 + 3/4 + 2/4 şeklinde sayılmalıdır. Eserin bu kısmı özellikle piyanist ile birçok defa tekrarlanarak her iki icracının da bu kısmı net bir şekilde kavraması sağlanmalıdır.

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu bölümde bulgular bölümünde ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlar ışığında geliştirilen önerilere yer verilmiştir.

Bu araştırmada üç uzman kornoya Hindemith Korno Sonatı'nın teknik zorluklarının çözümlenmesi hakkında önerilerine yönelik sorular sorulmuştur. İnternet üzerinden ve telefon ile yapılan görüşmeler ile alınan cevaplar nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak aktarılmıştır.

Birinci alt probleme ilişkin elde edilen verilerin sonuçlarına göre eserin birinci bölümü *Sonat allegro* formunda olup *sergi*, *gelişme* ve *sergi tekrarı* olarak üç bölmeden oluşmaktadır. *Sergi* bölümü kendi içerisinde 1. Tema grubu, 2. Tema grubu, geçiş köprüsü ve 3. Tema grubu olarak dört parçaya ayrılmaktadır. *Gelişme* bölümü de kendi içerisinde üç bölme ayrılır. Daha sonra *sergi tekrarı* gelir ve bölüm sonlanır.

Birinci bölümün tonal yapısına bakıldığında, *sergi* bölümünün 1. teması Fa ton merkezinden duyulurken, 2. Tema grubu La ton merkezindedir. *Sergi* bölümündeki 3. Tema grubu da Fa diyez ton merkezindedir. *Gelişme* bölümüne gelindiğinde ilk bölme Si ve Mi ton merkezinden duyulur. İkinci bölme de Fa ton merkezindedir. Üçüncü bölme gelindiğinde ise Mi, La, La bemol gibi bir çok tondan duyulmaktadır. *Sergi tekrarı* ise *sergi* bölümünde olduğu gibi Fa ton ekseninden yazılmıştır.

Eserin ikinci bölümü A B A' C A'' olarak *rondo* ya da *beş bölmeli şarkı* formundadır. A bölümü iki fikirden oluşur. B bölümündeki fikir, *fughetta* yoluyla zaman zaman kornoda zaman zaman da piyano partisinde duyulmaktadır. A' bölümünde piyano partisinden farklı olarak eşlik konumundadır. C bölümünde ise yeni bir tema gelmektedir. Gelen yeni temanın varyasyonları piyano partisinde duyurulur. A'' bölümünde A bölümündeki tematik materyaller kullanılmıştır.

İkinci bölümün tonal yapısına bakıldığında ise bölümün esas tonalitesi Re ton merkezindedir. A bölümünde ilk fikir Re, ikinci fikir ise Mi ton merkezinden kendini gösterir. B bölümü istinalar dışında Re ton merkezinden duyulurken, bazı yerlerde ise Mi ton merkezinden duyulur. A' bölümü A bölümündeki gibi ilk fikir Re, ikinci fikir Mi ton merkezindedir. C bölümünde Si ton merkezinden yazılmıştır. A'' bölümüne gelindiğinde A

bölmesindeki gibi ilk fikir Re, ikinci fikir Mi ton merkezindedir. Piyano ilk fikri Do ton merkezinde duyururken yarım kadans ile La ton merkezine geçer. Daha sonra ilk fikir Sol ton merkezinde geri döner ve Re ton merkezi ile bölüm sonlanır.

Üçüncü bölüm de *sonat allegro* formunda olup *sergi*, *gelişme*, *sergi tekrarı* ve *koda* olarak dört bölmeden oluşmaktadır. *Sergi* bölümü de 1. tema grubu ve 2. tema grubundan oluşmaktadır. 1. tema grubu dört önemli motifin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. 2. tema grubu da zaman anahtarı değişikliği ve *Langsam* ifadesi ile birlikte dört motiften oluşmaktadır. *Gelişme* bölümünde ise zaman anahtarı yine değişerek bölüm başındaki haline döner. *Sergi tekrarı* ve *koda* bölümü ile eser sonlanır.

Üçüncü bölümün tonal yapısına bakıldığında ise *sergi* bölümü açık bir tonal yapıya sahip değildir. Birinci motif Mi bemol, ikinci motif Fa, Si, Fa diyez ton merkezlerinden duyulur. Piyano partisi birinci motifi Mi bemol ton merkezinden duyurmasından sonra ise üçüncü motif Si Bemol ton merkezine gelmiştir. Kapanış motifi de Fa ton merkezinden duyulur. 2. tema grubu La ve Fa ton merkezinden yazılmıştır. *Gelişme* bölümü Sol ton merkezinden başlar, daha sonra tonal merkezin açık olmamasına rağmen Do diyez ve Si bemol tonal merkezleri hakimiyetindedir. *Sergi tekrarı*nda ise birinci motif Mi bemol, ikinci motif Si bemol ton merkezindedir. *Koda* bölümü Fa ton merkezinde başlar ve bazı değişiklikler ile Si bemol, La ve Mi bemol'e döner ve Fa ton merkezinde eser sonlanır.

İkinci alt probleme ilişkin elde edilen verilerin sonuçlarına göre uzmanların nefes kullanımı açısından zorluklar başlığı altında sorulan sorulara verilen cevaplar;

(a) şıkında birinci bölümün 45-55. ölçülerdeki nefes yeri olarak en uygun yerin 49. ölçünün ikinci vuruşundan sonra alınması düşüncesinde hemfikirdirler. Sadece bir uzman fazladan nefes yeri olarak 48. ölçünün ilk sekizliğinde de nefes alınabileceğini söylemiştir.

(b) şıkında birinci bölümün 106-116. ölçülerdeki nefes yeri olarak en uygun yerin 12 numaradan iki önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ilk sekizliği olduğu konusunda hemfikirdirler. Sadece bir uzman bu nefes yerinin yeterli olmadığını düşünmüş, ek olarak 11 numaranın üçüncü ölçüsünün ilk sekizliğinden sonra da nefes alınabileceğini söylemiştir.

(c) şıkında ikinci bölümün 52-72. ölçülerdeki nefes yeri olarak en uygun yerin 22 numaranın dördüncü ölçüsünün son dördlüğü konusunda hemfikirdirler. Sadece bir uzman, 21

numaranın dördüncü ölçüsünün ilk vuruşunda, 21 numaranın yedinci ölçüsünün ilk vuruşunda ve 21 numaranın onuncu ölçüsünün ilk vuruşunda da icracının nefesi yetmediği durumlarda da nefes alınabileceğini söylemiştir.

(d) şıkkında üçüncü bölümün 87-96. ölçülerdeki nefes yeri olarak 36 numaranın beşinci ölçüsünün son vuruşunda alınabileceği konusunda hemfikirdirler. Sadece bir uzman ek olarak 36 numaranın ikinci vuruşundaki dörtlükten sonra da nefes alınabileceğini söylemiştir.

Uzman korno eğitmenlerinin nefes yerleri konusunda çoğunlukla hemfikir oldukları ancak icracının kapasitesine ve entonasyon problemlerine göre farklı yerlerde fazladan nefes yerleri de kullanılabileceği tespit edilmiştir.

Üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen verilerin sonuçlarına göre uzmanların entonasyon açısından zorluklar başlığı altında sorulan sorulara verdikleri cevaplar;

Uzmanlar, bu alt problem için sorulan ilk soruda hem metronom ile yavaş tempodan çalınması gereken tempoya gelene kadar tempoyu yavaş yavaş hızlandırarak, hem de piyano ya da *tuner* yardımı ile bütün seslerin düzgün bir şekilde çalışması konusunda hemfikirdirler.

Uzmanların bu alt problem için sorulan ikinci soruda farklı görüşlerde oldukları gözlenmiştir. Sadece bir uzman *post-tonal* eserleri çalışırken metot kitaplarının da kullanılması gerektiğini söylemiştir. Diğer iki uzman ise usta icracıların kayıtlarının dinlemesinin entonasyon problemlerinde yardımcı olabileceğini aynı zamanda sürekli piyano veya *tuner* yardımı ile kontrol ederek kas hafızasına doğru bir şekilde yerleşmesinin sağlanması gerektiğini söylemişlerdir.

Uzman korno eğitmenleri entonasyon açısından oluşan zorluklar konusunda çoğunlukla hemfikir olmuşlardır. Entonasyon çalışmalarının hem metronom hem de piyano veya *tuner* ile kontrol edilmesi gerektiğini söylemişlerdir.

Dördüncü alt probleme ilişkin elde edilen verilerin sonuçlarına göre uzmanların tempo ve zamanlama açısından zorluklar başlığı altında sorulan sorulara verdikleri cevaplar;

Uzmanlar bu alt problem için sorulan ilk soruda eserin iyi kavranmadığı durumlarda piyanisti takip etmekte zorlandığı konusunda hemfikirdirler. Eserin içindeki tempo ve ritim değişikliklerinin çok olmasının birliktelik açısından zorluklar oluşturduğunu, eserdeki zor

pasajların tempolarında hızlanma veya yavaşlama gibi durumların hem icracının kendisi için hem de piyanist için çalmayı zorlaştıracağını söylemişlerdir.

Uzmanlar bu alt problem için sorulan ikinci soruda metronom ile yavaş tempodan başlanarak eser içerisinde istenilen tempoya göre yavaş yavaş hızlandırılması gerektiği konusunda hemfikirdirler. Eser içerisinde oluşan tempo değişikliklerinin önceden planlanmasının birçok tempo probleminde kolaylık sağlayacağını belirtmişlerdir.

Uzmanlar bu alt problem için sorulan üçüncü soruda zaman anahtarı / metrik değişikliklerin belirlenmediği durumlarda piyano ile çalışmalarda korno icracısının sayarken hatalar yapabileceği ve bu durumun da çalışmayı olumsuz etkileyeceği konusunda hemfikirdirler. Bu tür sıkıntıların olmaması için eserdeki zaman anahtarı / metrik değişikliklerin önceden belirlenip işaretlenmesi ve ona göre çalışılmasının icracıya çok kolaylık sağlayacağını belirtmişlerdir.

Uzmanlar bu alt problem için sorulan dördüncü soruda piyano partisinin çoğunlukla korno icracısına yardım ettiği konusunda hemfikir olmalarının yanı sıra, bir uzman, korno partisnin üzerinde belirtilen piyano partisnin sayarken kafa karıştırabileceğini söylemiştir.

Uzmanlar bu alt problem için sorulan beşinci soruda, sayarken $2/4 + 3/4 + 2/4$ şeklinde düşünülmesi konusunda hem fikirdirler. Ancak piyano partisnin yardımı konusunda iki uzman yardım ettiğini söylerken bir uzman piyano partisnin daha çok kafa karıştırıcı olduğunu o yüzden icracının daha dikkatli bir biçimde saymasının üçüncü bölümdeki *koda* bölmesinin çalınmasına kolaylık sağlayacağını belirtmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdil, S. M. [tarih yok]. *Çalgı Bilgisi Ders Notları*.
- Alley, E. L. (1957). *A Comparative Study of Three Sonatas for Solo Brass Instruments and Piano by Paul Hindemith*. North Texas State College. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Anders, D. (2015). *Resital programı*, Kennesaw State University School of Music.
- Benward, B. ve Saker, M. (2009). *Music in theory and practice*. Boston: McGraw-Hill.
- Boran, İ., ve Şenürkmez, K. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 139-140
- Bozalp, D. (2018). *Paul Hindemith'in Trompet ve Piyano Sonatı'nın Form ve İcra Yönünden İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çaylı, F. (2014). *Beethoven'ın Erken Dönem Piyano Sonatlarında Gelişme Bölümlerinin Tematik Analizi*, Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dinç, Ş. Ö. (2009). *Paul Hindemith'in Müzik Stili*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(1), 299-307.
- Gökçe, B. (2004). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*, Ankara: Savaş Yayınları.
- Gökmen, B. (2017). *Yeni Başlayanlar için Korno Metodu*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Gökyay, O. Ş. [tarih yok]. *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi Devlet Tiyatroları iç Eğitim Dizisi* No: A-2. Ankara.
- Hindemith, P. (1983). *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması için Öneriler 1935/36*. İzmir: Küğ Yayını, çev. Gültekin Oransay.
- Hindemith, P. (2017). *Ses İşçiliği*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, çev. Yavuz Oymak.
- Hodeir, A. (1990). *Müzik Türleri ve Biçimleri*. İletişim Yayınları, çev. İlhan Usmanbaş.
- İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman İçerisinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kahramankaptan, Ş. (2013). *Hindemith Raporları*. Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.
- Kamien, R. ve Kamien, A. (2018). *Music: an Appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.
- Karcılıoğlu, İ. (2007). *Paul Hindemith'in Didaktik Yönü, Müzik Dili ve Armonik Anlayışı*. İstanbul Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koçaslan, G. (2017). *Tarihsel Süreçte Rondo Formu*. Hacettepe Üniversitesi Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi, 4.
- Michels, U. ve Vogel, G. (2017). *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Basım Yayım, çev. Semih Uçar.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özgür, Ü. ve Aydoğan, S. (2003). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002a). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002b). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, A. (1997). *Ünlü Müzisyenler Yaşamları Yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Stein, L. (1979). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Form*. Illinois: Summy-Birchard Company.
- Şen, E. (2018). *Paul Hindemith'in Hayatı ve Op.9 No'lu Kontrabas Sonatının İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Online Kaynaklar

- <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/> (Erişim tarihi: 13 Mayıs 2019).
- [https://imslp.org/wiki/Horn_Sonata_\(Hindemith%2C_Paul\)](https://imslp.org/wiki/Horn_Sonata_(Hindemith%2C_Paul)) (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2019).

EK 1 - Hindemith'in Çalışmaları

a. Opera eserleri

- Mörder, Hoffnung der Frauen, 1921.
- Das Nusch-Nuschi, Kukla Operası, 1921.
- Sancta Susanna, 1922.
- Tuttifantchen, Tiyatro Müziği, 1922.
- Cardülac, 1926.
- Hin und Zurück, 1927.
- Neues vom Tage, 1929.
- Mathis der Maler, (Hindemith'in en tanınmış sahne eseridir), 1935.
- Orfeo, Monteverdi'nin Operasından Realizasyon, 1943.
- Die Harmonie der Welt, 1957.
- Das Lange Weinachtsmahl, 1961.

b. Bale Eserleri

- Der Daemon, Pantomim, 1923.
- Nobilissima Visione, 1938.
- Herodiade, (Martha Graham Topluluğu için bestelenmiştir, ancak konser müziği olarak da değerlendirilir), 1944.
- Theme and Variations: The 4 Temperaments, Yaylılar Orkestrası ve Piyano için, Daha çok konser parçası olarak değerlendirilir, 1946.

c. Orkestra Eserleri

- Viyolonsel Konçertosu, 1916.
- Lustige Sinfonietta, 1916.
- Piyano Konçertosu, 1924.
- Orkestra için Konçerto, 1925.
- Konzertmusik Üflemeliler Orkestrası için, 1926.
- Konzertmusik, Viyola ve Orkestra için, 1930.
- Konzertmusik; Piyano, Bakır Üflemeliler ve 2 Arp için, 1930.

- Konzertmusik, Yaylılar ve Bakır Üflemeliler için, 1931.
- Konzertstück, Trautonium ve Yaylılar için, 1931.
- Filarmonisches Konzert, Çeşitlemeler, 1932.
- Mathis der Maler, Operadan Alman Senfonik Müzik, 1934.
- Der Schwanendreher, Viyola ve Küçük Orkestra için Konçerto, 1935.
- Trauermusik, Solo Viyola ve Yaylılar için, 1936.
- Senfonik Danslar, 1937.
- Nobilissima Visione, Bale Süiti, 1938.
- Keman Konçertosu, 1939.
- Viyolonsel Konçertosu, 1941.
- Senfoni, Mi bemol Majör, 1941.
- Cupid and Psyche, Bale için Uvertür, 1943.
- Symphonic Metarnorphosis on Themes of Carl Maria von Weber, 1944.
- "Theme and Variations: The 4 Temperaments", Yaylılar Orkestrası ve Piyano için, 1944.
- Piyano Konçertosu, 1947.
- Symphonia Serena, 1947.
- Konçerto; 4 Üflemeli, Arp ve Küçük Orkestra için, 1949.
- Konçerto; Trompet, Fagot ve Yaylılar Orkestrası için, 1949.
- Klarnet Konçertosu (Solist: Benny Goodman), 1950.
- Sinfonietta, 1950.
- Korno Konçertosu, 1950.
- Senfoni, Si bemol Majör, 1951.
- Die Harmonie der Welt, Operadan Alman Senfonik Müzik, 1952.
- Pittsburgh Symphony, 1959.
- Org Konçertosu, 1963.

d. Oda Müziği Eserleri

- Andante ve Scherzo; Klarnet, Korno ve Piyano için Trio, 1914.
- Yaylılar Kuarteti No.1, 1915.
- Piyanolu Kentet, 1917.

- 3 Parça; Viyolonsel ve Piyano için,1917.
- Yaylılar Kuarteti No.2,1918.
- 6 Sonat; ikisi Keman ve Piyano, biri Çello ve Piyano, biri Viyola ve Piyano, biri Solo Viyola, biri Solo Keman için,1918-19.
- Yaylılar Kuarteti No.3, 1920.
- Yaylılar Kuarteti No.4, 1921.
- "Kleine Kammermusik", Üflemeliler Beşlisi için,1922.
- 4 Sonat, Solo Viyola, Viola d'Amore ve Piyano, Solo Çello, Viyola ve Piyano için, 1922-24, basımı: 1977.
- "Minimax", Yaylılar Kuarteti için Parodi, 1923, basımı: 1978.
- Klarnet için Kentet ve Yaylılar Kuarteti, 1923.
- Yaylılar Kuarteti No.5, 1923.
- Trio No.1; Keman, Viyola ve Viyolonsel için, 1924.
- Rondo, 3 Gitar için, 1925.
- "Üç Parça", 5 Çalgı için, 1925.
- "Kammermusik" Başlıklı 7 Ayrı Eser, 1922-28.
- "Sekiz Parça", Solo Flüt için, 1927.
- Trio; Viyola, Heckelphon ya da Saksafon ve Piyano için, 1928.
- "2 Kanonik Düet", 2 Keman için,1929.
- "14 Kolay Düet", 2 Keman için ,1931.
- Trio No.2, Keman, Viyola ve Viyolonsel için, 1933.
- Konser Parçası, 2 Saksafon için,1933.
- Düet, Viyola ve Viyolonsel için, 1934.
- Keman Sonatı, Mi Majör, 1935.
- Flüt Sonatı, 1936.
- Sonat, Solo Viyola için, 1937.
- "Meditation", Keman veya Viyola ya da Viyolonsel ve Piyano için, 1938.
- Kuartet; Klarnet, Keman Viyolonsel ve Piyano için, 1938.
- Sonat, Solo Obua için, 1938.
- Sonat, Solo Fagot için (Ayrıca Bas Klarnete uyarlaması yapılmıştır), 1938.
- **Korno Sonatı,1939.**

- Trompet Sonatı, 1939.
- Sonat, Solo Arp için, 1939.
- Keman Sonatı, Do Majör, 1939.
- Viyola Sonatı, Do Majör, 1939.
- Korangle Sonatı, 1941.
- Trombon Sonatı, 1941.
- "A Frog He Went A-Courting", Çeşitlemeler, Viyolonsel ve Piyano için, 1941.
- "Echo", Flüt ve Piyano için, 1942.
- Yaylılar Kuarteti No.6, 1943.
- Saksafon Sonatı (veya alto korno ya da korno ve piyano için), 1943.
- Viyolonsel Sonatı, 1948.
- Septet, Üflemeliler için, 1948.
- Kontrabas Sonatı, 1949.
- Sonat, 4 Korno için, 1952.
- Tuba Sonatı, 1955.
- Oktet; Klarnet, Fagot, Korno ve Yaylılar Kenteti için, 1958.

e. Koro Eserleri

- “Das Unaufhörliche”, Gottfried Benn'in Şiirleri Üzerine, 1931.
- “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd”, Walt Withman'ın Şiiri Üzerine, 1946.
- Missa, 1963.

f. Şarkıları

- “Die junge Magd”, Georg Trakl'in Şiirleri Üzerine, 1922.
- “Das Marienleben”, Rainer Maria Rilke'nin Şiirleri Üzerine, 1922-23, Yeni Basımlar: 1936-48.
- La Belle Dame Sans Merci, 1942.

g. Kitapları

- Untenweisung im Tonsatz, 2 cilt, 1937, 1939, İngilizce basım: "The Craft of Musical Composition", New York, 1941, gözden geçirilmiş basım: 1945.
- A Concentrated Course in Traditional Harmony, 2 cilt, New York, 1943, 1953.
- Elementary Training for Musicians, New York, 1946
- J. S. Bach: Heritage and Obligation, New Haven, 1952; Almanca basım: "J. S. Bach: Ein verpflichtendes Erbe", Wiesbaden 1953.
- A Composer's World: Horizons and Limitations Cambridge, 1952.

(Şen, 2018;11-17)