



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Piyano Anasanat Dalı

**ALEXANDRE TANSMAN'IN “VARIATIONES SUR UN THEME DE
SCRIABINE” ESERİNDE TEMATİK YAPI, FORM VE ARMONİ ANALİZİ**

Sanberk UÇAR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

ALEXANDRE TANSMAN'IN "VARIATIONES SUR UN THEME DE SCRIBINE"
ESERİNDE TEMATİK YAPI, FORM VE ARMONİ ANALİZİ

Sanberk UÇAR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

ALEXANDRE TANSMAN'IN “VARIATIONES SUR UN THEME DE SCRIBINE” ESERİNDE TEMATİK YAPI, FORM VE ARMONİ ANALİZİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi EREN SÜALP

Yazar: Sanberk Uçar

ÖZ

Alexander Scriabin'in 5 Prelude Op.16 No.4 eseri ile Alexandre Tansman'ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinin tema, form ve armoni analizi, bu araştırmanın esasını oluşturmaktadır. “Giriş” bölümünde, incelenecek olan eserler, bestecileri ve klasik gitar repertuvarının tarihi hakkında bilgiler verilmektedir. “Karvransal Çerçeve” bölümünde ise analizi yapılacak eserlerin bestecileri ve yaşantıları hakkında detaylandırılmış bilgiler verilmektedir. Ardından analizleri yapılacak eserlerin incelenmesi sırasında kılavuz niteliği oluşturması sebebi ile, analize yardımcı olabilecek müzikal terim ve analiz yöntemleri hakkında bilgiler verilmektedir. “Yöntem” kısmında ise analizleri yapılacak olan eserlerin, analizleri sırasında hangi yöntemlere başvurulacağı belirtilmektedir. “Bulgular ve Yorumlar” kısmında ilk olarak Scriabin'in “Prelude Op.16. No. 4” eserinin tematik ve form analizi, ardından armonik analizi görseller ile ifade edilerek aktarılmaktadır. Ardından Tansman'ın “Variationes sur un theme de Scriabine” eserinin, Scriabin'in “Prelude Op.16. No. 4” eseri ile karşılaştırmalı olarak tematik ve form analizi yapılmaktadır. Tansman'ın eserinin karşılaştırmalı tematik ve form analizinin ardından, eserin armonik analizleri görseller eşliğinde aktarılmaktadır. Son olarak ise, araştırmanın “Sonuç” bölümünde analizi yapılan eserlerden elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlar, maddeler halinde aktarılmakta ve önerileri sunulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Tansman, Scriabin, varyasyon, prelüd, tema, armoni, form.

**RESEARCH ABOUT ANALYSIS THEMATIC STRUCTURE, FORM AND
HARMONY ABOUT ALEXANDRE TANSMAN’S “VARIATIONES SUR UN
THEME DE SCRIBINE”**

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi EREN SÜALP

Author: Sanberk UÇAR

ABSTRACT

The core of this research consists of the thematic, formal, and harmonic analysis of Alexander Scriabin's "5 Preludes Op.16 No.4" and Alexandre Tansman's "Variationes sur un theme de Scriabine." The "Introduction" section provides information about the pieces under examination, the composers, and the history of classical guitar repertoire. The "Conceptual Framework" section offers detailed information about the composers and their lives. Subsequently, in order to provide guidance during the examination of the works to be analyzed, information is given about musical terms and analysis methods that can assist in the analysis process. The "Method" section outlines the methods that will be employed during the analysis of the chosen works. In the "Findings and Interpretations" section, the thematic and formal analysis of Scriabin's "Prelude Op.16 No.4" is presented initially, followed by the harmonic analysis with the aid of visual representations. Subsequently, a comparative thematic and formal analysis of Tansman's "Variationes sur un theme de Scriabine" in relation to Scriabin's "Prelude Op.16 No.4" is conducted. Following the comparative thematic and formal analysis of Tansman's work, the harmonic analysis of the piece is carried out, accompanied by visual aids. Finally, in the "Conclusion" section of the research, the conclusions reached in line with the findings obtained from the analyzed works are stated in items and suggestions are presented.

Keywords: Tansman, Scriabin, variations, prelude, theme, harmony, form.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iii
TANIMLAR	v
KISALTMALAR	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	4
1.1 Alexander Scriabin	4
1.1.1 Alexander Scriabin'in Müziği	5
1.2 Alexandre Tansman	7
1.2.1 Alexander Tansman'ın Müziği	9
1.2.2 Alexandre Tansman ve Andreas Segovia İlişkisi	10
1.3 Çeşitli Müzikal Analiz Yöntemleri	12
1.3.1 Tematik Analiz ve Form Analizi	12
Prelüd Formu	15
Lied Formu	16
Varyasyon Formu	17
1.3.2 Armonik Analiz	20
Armoni Bilimi ve Sanatının Gelişimi	22
Geleneksel Armoni ve Dönemleri	22
1.4 Problem Durumu	23
1.5 Problem Cümlesi	23
1.6 Alt Problemler	24
1.7 Araştırmanın Amacı	24
1.8 Varsayımlar	25
1.9 Sınırlar	25
1.10 Araştırmanın Önemi	25
2. BÖLÜM: YÖNTEM	26
2.1 Araştırmanın Türü	26
2.2 Evren ve Örneklem	26
2.3 Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması	26
3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR	28

3.1 Prelude Op.16 No.4'ün Analizi	28
3.1.1 Prelüdün Tematik Yapı ve Form Analizi	28
3.1.2 Prelüdün Armonik Analizi	30
3.2 Variations sur un Theme de Scriabin'in Analizi	32
3.2.1 Tema Bölümünün Tematik Yapı ve Form Analizi	32
3.2.2 Birinci Varyasyonun Tematik Yapı Analizi	34
3.2.3 İkinci Varyasyonun Tematik Yapı Analizi.....	36
3.2.4 Üçüncü Varyasyonun Tematik Yapı Analizi.....	37
3.2.5 Dördüncü Varyasyonun Tematik Yapı Analizi	40
3.2.6 Beşinci Varyasyonun Tematik Yapı Analizi	42
3.2.7 Altıncı Varyasyonun Tematik Yapı Analizi.....	45
3.2.8 Tema Bölümünün Armonik Analizi	49
3.2.9 Birinci Varyasyonun Armonik Analizi	51
3.2.10 İkinci Varyasyonun Armonik Analizi	53
3.2.11 Üçüncü Varyasyonun Armonik Analizi	54
3.2.12 Dördüncü Varyasyonun Armonik Analizi.....	57
3.2.13 Beşinci Varyasyonun Armonik Analizi	61
3.2.14 Altıncı Varyasyonun Armonik Analizi	63
SONUÇ.....	71
KAYNAKLAR.....	74
Etik Beyanı	78
Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu	79
Master's Art Work Report Originality Report	80
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	81

TANIMLAR

12 Ton – Oniki Nota Müziği : “Yarım ses aralıklı kromatik dizideki oniki notanın besteci tarafında bağımsızca seçilip sıralanışı ile ortaya çıkan diziye dayanan müzik. Oniki nota dizisi prensibi tonal düzen yerine yeni bir düzen kurma amacıyla Avusturyalı besteci Arnold Schönberg hazırlamıştır” (Yener, 1983, s. 445).

Alberti Bası: “Bir eşlik figürasyonu: Piyanoda sağ el melodiyi seslendirirken sol eldeki bas partisinin akor kırma yöntemiyle eşlik etmesi. 18. yüzyılın ilk yarısında Venedikli Domenico Alberti (1710 – 1740) tarafından önerilen bu homofonik yazıdaki “sol el eşliği”ni klasik dönemde birçok besteci kullanmıştır.” (Say, 2002, s. 26).

Alterasyon: “Değişim, değiştirme. Bir müzik eserinde istenen sesleri yarım perde, tam perde olarak değiştirme ya da doğal durumuna getirme. Bu değişim, geçici ya da sürekli olabilir” (Say, 2005, s. 59).

Atonal – Atonalite: “Tonalite dışı: majör, minör, ya da başka modal dizilere ilgisizliği anlatan terim. Bu türlü müziğin başlıca siması sonradan tonalite dışı yazıyı kurallaştıran Avusturyalı besteci Arnold Schönberg’dir” (Yener, 1983, s. 429).

Chaconne: “İspanyol kaynaklı olduğu sanılan dans. Aslında 4/4 ölçüdedir. Sonat müziğinde kullanılışı, pes alanda tekrarlanan 3/4 ölçüdeki motif üzerine çeşitlemelere dayanır. “Passacaglia”ya benzer” (Yener, 1983, s. 431).

Coda - Koda: “Kuyruk anlamına gelir. Bir bestenin sonuna konan bitiş bölümü” (Yener, 1983, s. 431).

Codetta - Kodetta: “Kısa Coda” (Aktüze, 2003, s. 114).

Diatonik - Diyatonic Aralık: “Adları ve yükseklikleri farklı olan, ancak aralarında yarım perde bulunan aralıklar” (Say, 2002, s. 149).

Disonans – Dissonance – Kakişma : “Geleneksel armoni kurallarına göre uyumsuz sayılan nota bileşimleri” (Yener, 1983, s. 438).

Dominant – Dominant Derece: “Egemen”. Dilimizde “Çeken” de denir. Armoni biliminde Fransız besteci ve teorisyen Jean-Philippe Rameu’un 1726 yılındaki açıklamasından başlayarak majör ya da minör bir dizinin beşinci derecesi, ya da beşinci derece akorunun adı. Tonik (eksen) sesiyle birlikte dominant, üçlü-beşli akorunu belirler ve “temel akor” niteliğindedir. Bu nedenle akoru domine eden (akora hükmeden) özelliğindedir ve tonikte çözülür” (Say, 2005, s.469).

Eksen – Tonik Derece: “Dizinin ilk derecesi, diziye adını veren ses (Geleneksel Türk Müziğinde Durak)” (Aktüze, 2003, s. 595).

Etüde - Etüt : “Çalışma ya da terim parçası. Bu amaçla yazılmış birçok parça, anlatımla ilgili bağımsızlıkları yönünden, başlı başına birer sanat yapıtı değeri taşımaktadır. Örnek: Chopin veya Debussy’nin Piyano Etude’leri” (Yener, 1983, s. 433).

Füg – Fuga: “Kontrapunta yazısı biçimlerinden biri. Tema (ya da, başka bir deyişle konu) bir seste sunulur ve sonra öbür sesler birbiri ardından benzetiş yoluyla konuyu izler. Fuga sözcüğü latince “kaçmak” anlamına gelir. Nitekim Fuga’da” (Yener, 1983, s. 435).

Kadans: “Latince “düşmek” anlamına gelen “cadere” sözcüğünden. Melodi ve armonide, bir dinlenme noktasına varış. Yorumda, düşüş noktasına parçanın ana tonalitesine varırken çalınan ya da söylenen süslü, gösterişli geçiş; genellikle konçertolarda rastlanır” (Yener, 1983, s. 437).

Kontrpant – Kontrapunta: “Birden çok sesi birleştirme kurallarının tümü. Armoniyle yakından ilgilidir” (Yener, 1983, s. 441).

Kromatizim – Kromatizm – Kromatik: “On iki perdeli dizide, yarım perdelerin sırasıyla çıkararak ya da inerek ilerleyişi.” (Say, 2002, s. 313).

Küçük İkili Ses Aralığı: Yarım ses aralığı. Örnek: “si” sesinden “do” sesine.

Küçük Üçlü Aralığı: Bir tam ve yarım ses aralığı toplamı. Örnek: “do” sesinden “re diyez” sesine.

Majör: *“Daha küçük anlamına gelen minör sözcüğüne karşıt olarak daha büyük anlamına kullanılır. Minör aralıklardan yarım ses daha büyük aralıklar”* (Yener, 1983, s. 443).

Marş Armoni: *“Soprano, bas veya ara partilerden birine verilmiş olan bir melodik yürüyüş (yani belirli bir müzikal motifin başka bir ses üzerinden başlayarak yeniden üretilmesi) armonideki yürüyüşe dönüştürülebilir. Bu yürüyüşe marş armonik denir. Melodik yürüyüşün gerçekleşmesi için model olabilecek bir motif ve bu motifin başka bir ses üzerinden benzer hareketle taklidi gerekir”* (Özdemir, 2012, s. 77).

Mazurka: *“Poloya ulusal dansı. Dört ile sekiz çift tarafından adımlar özgürce seçilerek oynanır. Tempo üç zamanlıdır; güçlü vurgu çoğunlukla üçüncü zamana, kimi kere de ikinciye verilir”* (Yener, 1983, s. 443).

Minör: *“Majör’den yarım ses daha küçük aralık”* (Yener, 1983, s. 444).

Modalite: *“Mod” olarak nitelenen dizilerin kullanıldığı ses sistemi. Bir eserde kullanılan diziye göre modal kavrayışı belirleyen nitelik”* (Say, 2005, s. 490).

Müzikte Periyod – Dönem: *“Avrupa sanat müziğinde, bir eserin çoğunlukla sekiz ölçüden oluşan ve iki müzik cümlesini kapsayan yapısal kesimi”* (Say, 2005 s. 447).

Napoliten Akoru – Napoliten Altılı Akoru : *“Özellikle “Napoli Okulu”nda üvertür ve opera eserlerinde kullanılan ve buruk, hüznü anlatımları veren akorun nitelenmesi. Kök sesi ile beşlisi yarım perde kalınlaştırılan bir eksenüstü akorun birinci çevrimi. Sub dominant işlevi taşıması dolayısıyla dominant akoruna ya da dört altı kadansına bağlanır”* (Say, 2005, s. 550).

Nocturne: *“Gece müziği anlamında kullanılır. Terim ilk olarak, durgun, düşünceli ve duygulu piyano parçalarını anlatmak için John Field tarafından kullanılmıştır. Bu türde en olumlu, en ünlü parçaları Chopin yazmıştır”* (Yener, 1983, s. 444).

Oktav: *“Sekiz seslik aralık”* (Yener, 1983, s. 445).

Passacaglia: “İspanyol sokak şarkısı anlamına gelen “Passagallo” sözcüğünden. 17. ve 18. yüzyıl süitlerinde rastlanan, orta yavaşlıkta, üç zamanlı, tekrarlanan figüre (ostinato’ya) dayanan dans biçimi” (Yener, 1983, s. 448).

Polifoni – Poliphonie : “Çok seslilik. Birden çok melodinin kontrapunta kurallarına göre bir araya getirilmesi” (Yener, 1983, s. 449).

Polikord: “Kendi türü içinde üst üste iki veya daha fazla akorla gruplanmasıyla oluşturulur. Polikordlar genellikle 5’li ya da 7’li akorlardan oluşur. Polikordal tınıyı duyurabilmek için, iç içe geçmiş ya da ardışık hareketle sıralanmış farklı akorların, karakteristik özelliklerini duyurabilecek dokular yaratmak önemlidir” (Keskin, 2017, s. 54).

Politonalite: “Birden çok ve birbirinden ayrı tonalitelerin bir arada kullanılması” (Yener, 1983, s. 449).

Polonise- Polonez: “Polonya halk dansı. Orta yavaşlıktadır” (Yener, 1983, s. 449).

Sequenz: “Yürüyüş”. Bir melodi parçasının farklı ses yüksekliklerinden tekrarlanması. Terim Latince Sequi: “İzleme” sözcüğünden kaynaklanmıştır. Dilimizde sekileme; eskiden sekvens de denmiştir. Fransızca sequence, Almanca Sequenz, İngilizce sequence” (Say, 2005, s. 290).

Sonat: “Başlangıçtaki anlamıyla “çalışmak tınlamak için parça”: “söylemek teganni edilmek için parça” anlamına gelen “cantata”’ya karşıt olarak kullanılırdı. Bu ilk kullanılışa göre “sonata da chiesa” kilise için “sonata da camera” oda ya da salon için yazılmış herhangi bir müzik anlamına gelirdi. Klasik çağa (Haydn ve Mozart çağına) varana kadar sonat terimi, ardarda dizilmiş parçalardan, genellikle dans parçalarından kurulmuş yapıtlar için kullanıldı. Klasik çağda sonat biçiminin kesinliği belirdi. Bu biçimin gereklerine göre terim: üç ya da dört bölmeden kurulmuş yapıtın bütünü” (Yener, 1983, s. 452).

Sonat Allegro – Sonat Formu: “Müzik tarihinde 1750’li yıllardan başlayarak 1820’lere kadar süren “klasik dönem”de olgun biçimine ulaşan, iki temalı, dört bölümlü çalgı müziği formu. Klasik anlamıyla terim, sonatı oluşturan dört bölümden birincisinin (ilk bölümünün)

yapısını sergiler. Bu bölüme sonat allegrosu denir. Sonat allegrosu, şu “bölme”leri içerir: İki temali sergi, gelişme, serginin tekrarı ve coda” (Say, 2005, s. 343).

Sub Dominant: “Alt dominant, altçeken. Gamın 4. Derecesi” (Aktüze, 2003, s. 561).

Süit: “18. yüzyılda, bir yandan halk arasında, öte yandan saraylarda gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlayan dans parçaları demeti. Sonat müziği sınırları içinde yer edinmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca başlıca çalgı müziği ortamı ve sonat biçiminin öncüsü olmuştur. Allemande, Courante, Gavotte, Rigaudon, Loure, Passepied, Chaconne süitlerde rastlanan başlıca danslardır” (Yener, 1983, s. 453).

Tonalite: “Bir bestede ya da bir beste bölümünde bütün nota ve akorların, bir çıkış noktası durumundaki noktayla ilgilerini düzenleyen sistemlerin bütünü. Tonalite, kendi başına, müzik yaratıcılığında bir amaç değil, fakat araçlardan yalnız biridir” (Yener, 1983, s. 454).

Vals: “Üç zamanlı dans. Birinci vuruşu kuvvetli, sonraki iki vuruşu zayıftır” (Yener, 1983, s. 456).

KISALTMALAR

- abm: La bemol minör
b2: Büyük ikili aralığı
bm: Si minör
D: Dominant
dm: Re minör
ebm: Mi bemol minör
em: Mi minör
Gb: Sol bemol majör
gm: Sol minör
k2: Küçük ikili aralığı
k3: Küçük üçlü aralığı
N: Napoliten
N6: Napoliten 6'lı akor
S. bm: Scriabin "si minör"
T: Tonik
Tns: Tansman

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Bir Bölmeli Lied Formu Şeması	17
Görsel 2. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 1. - 3. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi	28
Görsel 3. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 4. - 6. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi	28
Görsel 4. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 7. - 9. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi	29
Görsel 5. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 10. - 12. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi	29
Görsel 6. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 1. - 3. Ölçülerin Armonik Analizi	30
Görsel 7. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 4. - 6. Ölçülerin Armonik Analizi	30
Görsel 8. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 7. - 9. Ölçülerin Armonik Analizi	31
Görsel 9. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 10. - 12. Ölçülerin Armonik Analizi	31
Görsel 10. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve ”Variations sur un Theme de Scriabine” in 1. - 3. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi	32
Görsel 11. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve ”Variations sur un Theme de Scriabine” in 4. - 6. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi	33
Görsel 12. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve ”Variations sur un Theme de Scriabine” in 7. - 9. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi	33
Görsel 13. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve ”Variations sur un Theme de Scriabine” in 10. - 12. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi	34
Görsel 14. “Var I.”, 13. - 15. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	34
Görsel 15. “Var I.”, 16. - 18. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	35
Görsel 16. “Var I.”, 19. - 21. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	35
Görsel 17. “Var I.”, 22. - 24. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	35
Görsel 18. “Var II.”, 25. - 27. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	36
Görsel 19. “Var II.”, 28. - 30. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	36
Görsel 20. “Var II.”, 31. - 33. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	36
Görsel 21. “Var II.”, 34. - 36. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	37
Görsel 22. “Var III.”, 37. - 39. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	37
Görsel 23. “Var III.”, 40. - 41. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	38
Görsel 24. “Var III.”, 41. - 44. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	38
Görsel 25. “Var III.”, 45. - 54. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	39
Görsel 26. “Var III.”, 55. - 58. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	39
Görsel 27. “Var IV.”, 59. - 62. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	40
Görsel 28. “Var IV.”, 63. - 64. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	40

Görsel 29. “Var IV.”, 65. - 67. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	41
Görsel 30. “Var IV.”, 68. - 71. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	41
Görsel 31. “Var IV.”, 71. - 78. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	41
Görsel 32. “Var IV.”, 77. - 82. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi.....	42
Görsel 33. “Var V.”, 83. - 86. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	42
Görsel 34. “Var V.”, 86. - 90. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	43
Görsel 35. “Var V.”, 89. - 98. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	43
Görsel 36. “Var V.”, 98. - 104. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	44
Görsel 37. “Var V.”, 104. - 111. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	44
Görsel 38. “Var VI.”, 112. - 113. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	45
Görsel 39. “Var VI.”, 114. - 115. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	45
Görsel 40. “Var VI.”, 116. - 119. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	45
Görsel 41. “Var VI.”, 120. - 126. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	46
Görsel 42. “Var VI.”, 126. - 132. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	46
Görsel 43. “Var VI.”, 132. - 135. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	47
Görsel 44. “Var VI.”, 136. - 138. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	47
Görsel 45. “Var VI.”, 138. - 141. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	48
Görsel 46. “Var VI.”, 142. - 145. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi	48
Görsel 47. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 1. - 3. Ölçülerin Armonik Analizi	49
Görsel 48. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 4. - 6. Ölçülerin Armonik Analizi	49
Görsel 49. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 7. - 9. Ölçülerin Armonik Analizi	50
Görsel 50. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 10. - 12. Ölçülerin Armonik Analizi	50
Görsel 51. “Var I.”, 13. - 15. Ölçülerin Armonik Analizi	51
Görsel 52. “Var I.”, 16. - 18. Ölçülerin Armonik Analizi	51
Görsel 53. “Var I.”, 19. - 21. Ölçülerin Armonik Analizi	51
Görsel 54. “Var I.”, 22. - 24. Ölçülerin Armonik Analizi	52
Görsel 55. “Var II.”, 25. - 27. Ölçülerin Armonik Analizi.....	53
Görsel 56. “Var II.”, 26. - 28. Ölçülerin Armonik Analizi.....	53
Görsel 57. “Var II.”, 31. - 33. Ölçülerin Armonik Analizi.....	53
Görsel 58. “Var II.”, 34. - 36. Ölçülerin Armonik Analizi.....	54
Görsel 59. “Var III.”, 37. - 38. Ölçülerin Armonik Analizi	54
Görsel 60. “Var III.”, 39. - 40. Ölçülerin Armonik Analizi	55
Görsel 61. “Var III.”, 41. - 42. Ölçülerin Armonik Analizi	55
Görsel 62. “Var III.”, 43. - 44. Ölçülerin Armonik Analizi	56

Görsel 63. “Var III.”, 45. - 54. Ölçülerin Armonik Analizi	56
Görsel 64. “Var III.”, 55. - 58. Ölçülerin Armonik Analizi	57
Görsel 65. “Var IV.”, 59. - 61. Ölçülerin Armonik Analizi	57
Görsel 66. “Var IV.”, 62. - 64. Ölçülerin Armonik Analizi	58
Görsel 67. “Var IV.”, 65. - 67. Ölçülerin Armonik Analizi	58
Görsel 68. “Var IV.”, 68. - 70. Ölçülerin Armonik Analizi	59
Görsel 69. “Var IV.”, 71. - 73. Ölçülerin Armonik Analizi	59
Görsel 70. “Var IV.”, 74. - 76. Ölçülerin Armonik Analizi	60
Görsel 71. “Var IV.”, 77. - 79. Ölçülerin Armonik Analizi	60
Görsel 72. “Var IV.”, 80. - 82. Ölçülerin Armonik Analizi	60
Görsel 73. “Var V.”, 83. - 85. Ölçülerin Armonik Analizi.....	61
Görsel 74. “Var V.”, 86. - 88. Ölçülerin Armonik Analizi.....	61
Görsel 75. “Var V.”, 89. - 100. Ölçülerin Armonik Analizi.....	62
Görsel 76. “Var V.”, 101. - 103. Ölçülerin Armonik Analizi.....	62
Görsel 77. “Var V.”, 104. - 111. Ölçülerin Armonik Analizi.....	63
Görsel 78. “Var VI.”, 112. - 113. Ölçülerin Armonik Analizi	63
Görsel 79. “Var VI.”, 114. - 115. Ölçülerin Armonik Analizi	64
Görsel 80. “Var VI.”, 116. - 117. Ölçülerin Armonik Analizi	64
Görsel 81. “Var VI.”, 118. - 119. Ölçülerin Armonik Analizi	64
Görsel 82. “Var VI.”, 120. - 121. Ölçülerin Armonik Analizi	65
Görsel 83. “Var VI.”, 122. - 123. Ölçülerin Armonik Analizi	65
Görsel 84. “Var VI.”, 124. - 125. Ölçülerin Armonik Analizi	66
Görsel 85. “Var VI.”, 126. - 127. Ölçülerin Armonik Analizi	66
Görsel 86. “Var VI.”, 128. - 129. Ölçülerin Armonik Analizi	67
Görsel 87. “Var VI.”, 130. - 131. Ölçülerin Armonik Analizi	67
Görsel 88. “Var VI.”, 132. - 133. Ölçülerin Armonik Analizi	68
Görsel 89. “Var VI.”, 134. - 135. Ölçülerin Armonik Analizi	68
Görsel 90. “Var VI.”, 136. - 137. Ölçülerin Armonik Analizi	68
Görsel 91. “Var VI.”, 138. - 139. Ölçülerin Armonik Analizi	69
Görsel 92. “Var VI.”, 140. - 141. Ölçülerin Armonik Analizi	69
Görsel 93. “Var VI.”, 142. - 143. Ölçülerin Armonik Analizi	69
Görsel 94. “Var VI.”, 144. - 145. Ölçülerin Armonik Analizi	70

GİRİŞ

Klasik gitar repertuarının önemli eserlerinden birisi olan “Scriabin’in Teması Üzerine Varyasyonlar” Alexandre Tansman (1897 -1986) tarafından 1972 yılında bestelenmiştir. Besteci, eserin temasını önemli piyanist ve besteci Alexander Scriabin’in (1872 – 1915) “5 Prelude, Op.16 No.4” isimli eserinden almaktadır.

1894 ile 1895 yılları arasında bestelenen “5 Prelude Op. 16”, Alexander Scriabin’in kariyerindeki erken dönemlerine denk gelmektedir. Eser, Frederic Chopin’in (1810 – 1849) müziğinin yansımalarını barındırmakta olduğu gözlenebilmektedir.

Whitehead (2014) Scriabin’in erken dönem müziği hakkında şu bilgileri vermiştir:

Scriabin’in müziği üzerine yapılan analizler (örneğin Roberts, Baker, Ritter, tarafından yapılanlar) ve onun müzik dışı inançları üzerine yapılan tartışmalar genellikle 1903 ve 1910 yıllarında başlayan bu iki karmaşık döneme odaklanır. Alternatif olarak, 1903’ten önceki erken dönem müziği genellikle geç Romantik veya Chopinvari olarak adlandırılır ve sıkça göz ardı edilir (Whitehead, 2014. s. 11).

Holley (t.y.) Scriabin’in erken dönem eserleri hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Erken dönem eserleri, önceden Liszt ve Chopin’in etkisinde kalarak prelüdlere, mazurkalar ve etütler gibi eserlerden oluşuyordu. Ancak 1908’den sonra yazdığı eserleri, geleneksel tekniklerden koparak atonal tekniklere yönelmiştir” (Holley, t.y., s.1)

Önemli gitarist Andreas Segovia 1945 yılında “Celesta Co.” firması aracılığı ile A. Scriabin’in erken dönem eserlerinden olan “Op.16 No.4” isimli prelüdünün klasik gitar için transkripsiyonunu yapmış ve yayınlamıştır (Segovia, 1945). A. Tansman ise Scriabin’in “Prelude Op.16 No.4” numaralı eserini 1972 yılında gitar için 6 adet varyasyondan oluşan, “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eseri Andreas Segovia’ya (1893 – 1987) ithafen bestelemiştir (Tansman, 1972).

Ünlü (2015) önemli gitarist ve besteci Andreas Segovia’nın hayatı ve gitar repertuarına katkıları hakkında şu bilgileri vermektedir:

Segovia Linares, İspanya’da doğmuştur ve 1900’lerden itibaren kendi çabaları ile gitar çalmayı öğrenmiş ve dünyanın birçok ülkesinde konserler vermiştir. Bu konserler sırasında tanıştığı bestecilere gitarı anlatmış ve bestecileri gitar repertuarının gelişimi için yeni eserler yazmaları konusunda teşvik etmiştir. Segovia’nın bir sözünde der ki “Hiç gitar

virtüözü olmadığı için gitara eser yazan besteci yoktu ve hiç gitar eseri yazan besteci olmadığı için gitar virtüözü yoktu (Ünlenen, 2015, s. 162).

“Gitaristin hayatı boyunca benimsediği amaçlarından birisi olan gitarist olmayan bestecilere yeni eserler yazmaya teşvik etmek, gitar repertuarının bugün geldiği noktayı açıklamaktadır. Bu fikir, Segovia'nın aklına ilk defa 1912'de dönemin önemli gitar hocalarından Daniel Fortea ile karşılaştığında gelmiştir. Gitar repertuarında var olan eserlerin, çalgının kapasitesini tamamen kullanmıyor oluşu bu girişimin en önemli nedenidir” (Ünlenen, 2015, s. 163).

Segovia'nın gitar repertuarına katkıda bulunmaları için teşvik ettiği bestecilere örnek olarak: Frederico Moreno Torroba (1891 – 1982), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968), Manuel Maria, Ponce (1882 – 1948) ve Alexandre Tansman gibi isimlerden söz edilebilmektedir.

Gitar için bestelenmiş olan “Scriabin'in Teması Üzerine Varyasyonlar” isimli eser, “tema üzerine varyasyonlar” türünde bir eser örneği olarak gösterilebilmektedir. Gitar repertuarının bu türdeki diğer eser örnekleri ise, L. de Narvaez (1490 – 1547) “Guardame Las Vacas” gitar için yazılmış ilk yazılı varyasyon örneği olarak gösterilebilmektedir, Bunun yansira B. Britten (1913 – 1976) “Nocturnal After John Dowland”, C. Domeniconi (1947 -) “Variationen über ein anatolisches Volkslied”, F. Sor (1778 – 1839) “Op.9 Variations on a Theme by Mozart”, M. Ponce “Variations sur Folia de Espana et Fugue”, M. Tedesco “Variations Through the Centuries, Op.71” gibi eserler ve benzeri bir çok eser, gitar için yazılmış tema üzerine varyasyonlara örnek olarak gösterilebilmektedir.

(AgustineStrings, t.y., par.4) Segovia ve Alexandre Tansman'ın tanışmalarının gitar repertuarına katkısı hakkında şu bilgiler paylaşılmaktadır:

Alexandre Tansman sadece uluslararası bir besteci değil, öte yandan da önemli bir piyanisttir. Besteci ve piyanist, 1921 yılında Paris'te Andreas Segovia ile tanışmıştır ve daha önce gitar için hiç eser bestelememiş olan Tansman, A. Segovia'nın teşviki ile gitar için birçok eser bestelemiştir (“AgustineStrings”, t.y., par.4).

(Werner, 2021) Tansman'm, Segovia'ya ithafen bestelediği “Variationes sur un theme de Scriabine” eseri üzerine yaptığı bir araştırması hakkında şu bilgileri vermiştir:

Segovia'ya adanmış “Scriabin Teması Üzerine Varyasyonlar” 1972'de yazılmıştır. “Prelude, Op. 16, No. 4”, mi bemol minör (piyano için), Segovia tarafından Si minör gitar için düzenlenmiştir (yayın Celesta Publishing Co., New York, 1945). Tansman belirli noktalarda temanın orijinal armonisini elden geçirmiş olsa da, bu melodiye eşlik eden akor ilerlemeleri, unutulmaz bir kaliteye sahiptir. Kompozisyonun altı varyasyonu vardır, ilki temanın tiz eşliğinde bas hattına aktarılmasıdır. Var. II, biraz daha hızlı, Scriabin'in melodisinin armonik potansiyelini keşfederken, Var. III, semiquavers'ta virtüöz bir vivo bölümüdür. Var. IV tonaliteyi değiştirir ve bazı dahiyane armonik modülasyonları keşfeder. Beşinci varyasyon, Allegretto grazioso (Mazurka), bestecinin Polonya'ya saygı duruşu niteliğindedir ve ulusal dansı bir tutam mizah ile ifade eder. Son varyasyon fügür ve

melodik çıkarımlardan hareketle çalışan bir kontrpuandır ve yerini temanın, biraz değiştirilmiş yumuşak bir ifadesine bırakır (Werner, 2021).

Yukarıdaki araştırma yazısı ve eserin orijinal notasyonundan yola çıkılarak, Tansmans'ın eseri hakkında bazı yorumlar eklemek mümkün görülmektedir. “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eser altı bölümden oluşmaktadır. Tema bölümü “Lento” yavaş bir tempoda çalım ile başlamaktadır ve ardından 1. varyasyonda “Istesso Tempo” aynı tempoda devam etmektedir. 2. varyasyonda “Un poco piu mosso” biraz daha hareketlenerek eser, temposunu arttırmaktadır. 3. varyasyon “Vivo” canlı bir tempo karşımıza çıkmaktadır, fakat besteci parantez içinde “Non Troppo” aşırı değil notunu eklemiştir. 4. varyasyon “Lento cantabile, un poco rubato” yavaşça ve şarkı gibi gelmektedir. Besteci ağır ve şarkı söylercesine bir tempo istenmektedir ve buna ek olarak da biraz “Rubato” temponun serbest bir anlayış ile hızlandırılıp yavaşlatılması gerektiğini belirtmiştir. 5. varyasyonda bestecinin de doğum yeri olan Polonya'ya özgü üç zamanlı, canlı tempoda “Allegro Grazioso” neşeli bir şekilde zarif ve çekiçi bir “Mazurka” halk dansı gelmektedir. Fakat besteci “Quasi Mazurka” diye bir not eklemiştir bu da Mazurka gibi, güya, sanki anlamı vermektedir. Son varyasyon ise “Fugue” stiline benzer biçimde bestelenmiş bir bölümdür. Besteci bu bölümü canlı ve dinamik seslendirilmesine yönelik bir tempo belirtmiştir ve “Fugato” diye bir not eklemiştir. 6. varyasyon temayı arka arkaya duyurduktan sonra “sekvens”, işleme yaparak “Subito Lento” ani bir şekilde yavaşlayıp tema bölümüne dönüş yaparak son bulmaktadır.

Yapılacak bu araştırmada Scriabin'in “Op.16 No.4” isimli prelüdü ile Tansman'ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserin tema, form ve armoni analizleri yapılacaktır. Ardından elde edilen bulgular, analizin kılavuz niteliği oluşturması ve yol göstermesi için yazılı olarak aktarılacaktır.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1 Alexander Scriabin

“Ben Tanrı’yım!

Ben hiçbir şeyim, ben oyunum, ben özgürlüğüm, ben hayatım.

Ben sınıırım, ben doruğum” (Starcevic, 2012, s. 57).

Starcevic (2012) araştırma yazısında önemli besteci ve piyanist Alexander Scriabin’ın yukarıdaki sözlerini kullanmıştır.

Alexander Scriabin, yaşamı boyunca önemli eserlere ve başarılarla imza atmıştır. Henüz 43 yaşındayken vefat eden Rus besteci ve piyanist, eserleri ile geleceğe katkıda bulunduğunu gözlemlemek mümkündür.

(Russiopedia, t.y., par.2) Alexander Scriabin hakkındaki bir yazısında şu bilgiler verilmektedir:

Aleksander Nikolaeviç Scriabin; “yalnızca benim müziğim ifade edilemez olanı ifade eder” diyerek övünmüş bir Rus bestecidir. Scriabin (ayrıca Skriabin ve Skryabin olarak da bilinir), müzikte modernizmin kurucu babalarından biridir. On piyano sonatıyla soluk kesen yeteneği yeni bir boyut yaratmıştır. Renklerin, dokuların ve ifadenin bütünüyle, Scriabin’in eserleri, hangi yeni dünyaları fethedebileceğine dair ipuçları verir (Russiopedia, t.y., par.2).

(Russiopedia, t.y., par.3) Alexander Scriabin hakkındaki yazısına göre Stravinsky ve Vasily Safonov, A. Scriabin hakkında şu cümleleri kurmuşlardır:

Stravinsky, onun tek yeteneğinin olağanüstü piyano çalma olduğunu söylemiştir. Piyanist Vasily Safonov ona hayrandı ve ona "Rusya'nın Chopin'i" dedi. Scriabin'in tarzı, Beethoven ve Schönberg gibi, Mozart veya Brahms gibi değil ve ilerledikçe de büyük ölçüde değişti. Erken dönem eserleri romantik, taze ve kolay anlaşılırken, sonraki besteleri armoninin en uç noktalarını keşfetti. (Russiopedia, t.y., par.3)

Lee (2006) tez araştırmasında önemli besteci ve piyanist Alexander Scriabin’in hayatı hakkında şu bilgileri vermiştir:

Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872 yılında doğdu ve 1915 yılında vefat etti. Babası hukuk öğrencisiydi ve annesi bir profesyonel konser piyanistiydi. Annesi, Scriabin henüz bir yaşında bile değilken vefat etti, bu yüzden büyükannesi ve genç teyzesi onun bakımını üstlendi. Teyzesi bir piyanist olmasına rağmen, annesi kadar profesyonel değildi. Scriabin, müziğe dair ilk ilhamını teyzesinden aldı. Onun nezareti altında geçen zamanının çoğunu, özellikle pedalların nasıl kullanıldığını izleyerek piyano başında geçirdi. Piyano,

Scriabin'in en sevdiği oyuncaklarından biriydi. Muhtemelen hayatının ilerleyen dönemlerinde, pedallama tekniğinin neden bu kadar geliştiğinin de bir sebebiydi.

Scriabin, müzik eğitimine on yaşında, 1883 yılının yaz ayında başladı ve daha öncesinde resmi olarak bir müzik eğitimi almamıştı. Babasının etkisiyle genç Scriabin, askeri bir okula katıldı. Askeri okula devam ederken, kompozisyon öğretmeni Georgy Konyus'dan (1862-1933) müzik eğitimi almaya başladı. Konyus, Scriabin'in her şeyi çok hızlı bir şekilde anlamasına rağmen çalma tarzının yeterince güçlü olmadığını, çünkü solgun, kısa boylu ve yaşından daha genç görüldüğünü söylüyordu. (Lee, 2006, s. 17).

Starcevic (2012) Alexander Scriabin hayatı hakkında şu bilgileri vermektedir:

16 yaşında, Moskova Konservatuvarı'na girdi ve kendini öne çıkardı, ancak bazı öğretmenleri ve öğrencileriyle çalkantılı ilişkileri de oldu. Sonuç olarak, Konservatuvar'dan piyano diplomasıyla mezun oldu, ancak kompozisyon alanında diplomaya sahip olamadı. 25 yaşında iken, Scriabin bir piyanistle evlendi ve dört çocuk sahibi oldular. Moskova Konservatuvarı'nda öğretmen oldu ve çoğunlukla piyano için eserler besteledi. Hızla kendini konser piyanisti olarak kabul ettirdi. Rusya ve diğer ülkelerde turnelere çıktı. Avrupa ülkeleri ve ABD'de altı yıl geçirdiler ve bu süre zarfında Scriabin, besteci ve icracı olarak daha da geniş çevrelerce tanındı. Scriabin 1909 yılında Rusya'ya geri döndü, burada beste yapmaya, öğretmeye ve konserler vermeye devam etti. 1915 yılında, 43 yaşında, dudığında çıkan bir çıban nedeniyle meydana gelen kan zehirlenmesinden dolayı hayatını kaybetti (Starcevic, 2012, s. 58).

1.1.1 Alexander Scriabin'in Müziği

Alexander Scriabin, 43 yıl süren yaşantısı boyunca birçok piyano eseri bestelemiştir. Araştırmacılar, besteci ve piyanistin müziğini incelerken üç döneme ayırmaktadır. Bu dönemlerin erken, orta ve geç dönemler olduğunu gözlemlemek mümkündür. Scriabin'in erken dönem eserlerinin genellikle Chopin ve Lizt etkilerinde olduğu araştırmacılar tarafından söylenmektedir ve bu dönemde besteci genellikle bağımsız prelüdlere, mazurkalar, etütler bestelemiştir.

Leonard (1975) kitabında, Scriabin'in erken dönem eserleriyle ilgili şunları belirtmiştir:

Pek çok eseri piyano için olan Scriabin, hayatının erken dönemlerinde bestelediği eserlerinde Chopin etkilerini hissettirmektedir. Chopin'in geliştirmiş olduğu formları eserlerinde kullanmıştır. (Etude, Prelude, Nocturne ve Mazurka vb.) Scriabin'in hayatında Chopin'in etkisi 3 şekilde açıklanabilir. Öğretmenleri (Konyus, Taneyev, Zverev ve Safonov) ardından arkadaşları (Rachmaninov ve Anatoly Liadov, iki arkadaşı da Chopin'in müziğine hayrandır). Batı Avrupa'ya konser amaçlı sık seyahatleri (özellikle Paris ve İsviçre) son olarak da Rusya Chopin müziği ile dolmuş durumdur. Chopin etkisinde kendinden geçen Scriabin, yastığının altında dahi Chopin'in Nocturne eserlerinden notalar bulundurmaktadır. İlginçtir ki ilerleyen yıllarda eserlerinde Chopin etkilerinin olmadığı savunmuştur (Leonard, 1957, s. 236).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda Scriabin, müzikal döneminin ilk evrelerini Chopin etkisinde geçirdiği gözlemlenmektedir ve bu etkilerin üç dayanağa bağlı olduğunu belirtmektedir. Bunlar: öğretmenleri, arkadaşları ve seyahatleridir.

Starcevic (2012) Scriabin'ın müziği hakkında şu bilgileri vermektedir:

Scriabin'ın yaratıcılığı iki ayrı dönemi kapsar. İlk dönemde, genellikle Chopin'in tarzına benzetilen geleneksel tarzda piyano müziği besteledi. İkinci dönem ise yavaşça ilk dönemden ortaya çıktı ve bu dönemde bestelenen eserler giderek yeni ve cesur bir müzik dili ile karakterize edilen armoniler ve dokular taşımaya başladı. Bu eserler, hem piyano parçalarını hem de senfonik eserleri içeren, onun ürettiği tüm eserleri simgeleyen önemli yapıtlar haline geldi (Starcevic, 2012, s. 58).

Besteci ve piyanist birinci döneminin sonralarına doğru Chopin ve Liszt etkilerinin dışında farklı bir müzikal tarza doğru ilerlemiştir. Leonard (1975) kitabında bu konu hakkında şu bilgileri vermektedir:

Scriabin'ın müzikal bakımdan yükselişi oldukça hızlı bir doğrultuda fakat bunun yanı sıra birçok besteciye göre daha kısa sürmüştür. Hayatının orta ve geç dönemlerinde eserleri kendine özel ve alışıldığın dışında bir armoni yapısı içermektedir. 12 piyano sonatını ele alırsak, 1'den 7 numaraya kadar Chopin ve Franz Liszt etkileri görülürken son 5 numarada, yeni, orijinal, tonalite belirtilmeden bir yazım karşımıza çıkmaktadır. Bazı pasajlarda ise atonal yapı görülmektedir. Armoni ve tonal bütünlük neredeyse bambaşka bir yapı ile yer değiştirmiştir (Lenord, 1957, s. 236).

Pamir'e (1989) göre besteci ve piyanist A. Scriabin, döneminin başka düşünürleri ve araştırmacıları tarafından farklı ifadeler ile de anılmaktadır:

Büyük çoğunluk Skryabin'i evrensel bir dahi ve Rus "fin de siecle"inin simgeci bir bestecisi olarak tanımlar. 20. Yüzyılın piyano tutkunları, onu düşsel bir tını ozanı ve eşsiz bir minyatür ustası olarak tanırlar. Müzik kuramcıları ise Chopin'den kaynaklanan ve atonalite'in sınırlarını aşan müzik dilini, güzelmi armonilerini çoğunlukla "salt yenilikçi"liğe indirgerler. Kimileri de düşünür yönüne eğilip, felsefesini, gizemli inançlarını, Hinduizm eylemlerini haddinden fazla vurgularlar. Çünkü Aleksander Nikolajevitch Skryabin, 1871'le 1915 arasındaki kısa yaşamının sonuna doğru, sanatsal gücüyle dünyayı değiştirme istemine yönelmiş, dünyayı kurtarabilecek bir peygamber kimliğini benimsemiştir (Pamir, 1989, s. 280).

12 yaşında bestelemeye başlayan sanatçının ilk dönem yapıtları Chopin etkisi altındadır. Chopin'in ruhsal dünyasına bağımlı olarak bestelenen Vals, Nocturne, Mazurka, Polonaise ve Op. 2/1, Op. 8/12 Etüd'lerde, Op. 11, Op. 13, Op. 15, Op. 16 ve Op. 17 büyük çaptaki prelüd dizilerinde, 1. ve 2. sonat'larda, Chopin – Skryabin iletişimi özetle şöyle izlenebilir:

Her iki sanatçının da Valsleri ve Mazurkaları, stilize danslarıdır. Schubert Valsleri gibi dans olarak kullanım işlevi yoktur. Halk müziğinden çok soyutlanmışlardır. Folklor ögesi, bu parçaların üçlü ölçüde yazılmış olmalarında, ölçülerin ikinci ya da üçüncü vuruşlarının vurgulanmalarında ortaya çıkar. Genç Skryabin "si diyez minör vals"inin daha geniş ölçülerinde, tonik akor bilinçli olarak geciktirerek duyurur. Armonik alanda Chopin'den ileridedir ama, iki elin birbirleriyle ilişkilerinde Skryabin vals'leri, Chopin'inkilerden çok daha şematiktir. Chopin vals'lerinde görülen polonaise ritimleri, sert vurgular, ölçüler boyunca süren akorlar, Skryabin'in sol diyez minör, fa minör ve reb majör vals'lerinde görülmez (Pamir, 1989, s. 282).

Pamir'e (1989) göre, Scriabin'ın birinci olarak adlandırabileceğimiz müzikal döneminde, Chopin ile olan yakınlıklarını müzikal bakımdan gözlemlemek mümkündür. Besteci ve piyanistin, ilk dönem eserlerinde, Chopin benzerliği sürdüğü düşünülse de armonik bakımdan Chopin'in ilerisinde bir yol izlediği düşünülmektedir.

Pamir (1989) kitabında, Scriabin'ın prelüdlere hakkında şu bilgileri vermektedir:

Toplam 51 Prelüd'ü kapsayan Prelüd dizileri ise derin bir yaratıcılığı içermektedirler. 15 ölçüyü geçmeyen zaman birimlerinde, armonik, ritmik ve ezgisel buluşlar, eşsiz bir yoğunluğa varmıştır.

Op. 11/24 Prelüd'de Chopin taklidinden söz edilemez ama, müziksel bir duyarlılığın ve ruh rünyasının derin akrabağılığı, kesin olarak vardır. Bir başka deyişle, Skryabin belki Chopin'in yardımıyla kendisini daha iyi tanımakta, açıklamakta, bulmakta ve düşüncelerini özgürce geliştirebilmektedir. "Onu kardeşim gibi seviyorum, geceleri notalarını yastığımın altına koyuyorum" demiş olması boşuna değildir (Pamir, 1989, s. 285).

Pamir (1989) Scriabin'in müzikal anlamdaki gelişiminin belkide Chopin ve Chopin'in etkisinde kaldığı dönemlerde kendisini daha iyi tanımaktan, ifade etmekten ve açıklamaktan geçtiğini söylemektedir.

1.2 Alexandre Tansman

Ben modern bir müzisyen olmak istemiyorum. Bu ifadeyi, kökünde "modayı" ima etmesi nedeniyle çok belirsiz buluyorum. Ben, kendi çağımın müzisyeni olmak istiyorum, bu da müziğin temel ve değişmez amacını, zamanımın evriminde ulaştığı araçlarla sürdürmeye çalışmak demektir (Tansman, t.y. par.1).

A. Tansman'nın (Tansman, t.y., par.1) yukarıdaki sözleri, bestecinin nasıl bir müzisyen olmak istediğini kendi sözleri ile açıklamaktadır:

Hugon (2012) müzisyenin hayatını dört ana bölümde incelemektedir, bunlar bölümler:

- 1897-1919 Polonya'da çocukluk ve ergenlik dönemi,
- 1919-1941 İkinci Dünya Savaşı arası dönemde Paris'te başlangıçlar ve gençlik yılları,
- 1941-1946 Amerikan sürgünü,
- 1946-1986 Olgunluk dönemi ve Fransa'daki son yılları (Hugon, 2012, s.1).

Tusing (1993) Tansman'ın 1897 – 1919 yılları arasındaki dönemi hakkında şu bilgileri vermiştir:

Alexandre Tansman (1897-1986) Polonya, Lodz'da doğmuştur. 8 yaşında ilk kompozisyonlarını yapmaya başlayan Tansman, 1902'den 1914'e kadar Lodz Konservatuvarında eğitim görmüştür. 1915 ile 1919 yılları arasında da eğitimini Warsaw Üniversitesinde devam ettirmiştir. Bu okulda hukuk ve felsefe alanında eğitim alırken bir yandan da Piotr Rytel ve Henryk Melcer ile kompozisyon çalışmalarına devam etmiştir (Tusing, 1993, s. 14).

Tusing (1993) Tansman'ın 1919 – 1941 yılları arasındaki dönemi hakkında şu bilgileri aktarmıştır:

Tansman'ın hayatındaki büyük değişiklik 1919 yılında katılmış olduğu beste yarışması ile başlamıştır. "Romance" (keman ve piyano için), Impression ve Prelude in B Major (Piyano için) eserleri ile birincilik ödülünü kazanmıştır. Yarışmanın ardından Fransa'ya giden Tansman 1938 yılında da Fransız vatandaşı olmuştur (Tusing, 1993, s. 14).

1920 ile 1930 yılları arasında Fransa'da birçok ülkeden müzisyen, artist ve yazar yaşamıştır. Bu durum Tansman'nın yeni müzisyen arkadaşlar edinmesinde oldukça etkili olmuştur. Maurice Ravel, Tansman'ın performansı ve yayımları ile Paris müzikal topluluğuna

tanıştırmıştır. Bununla birlikte orkestra şefi Vladimir Golschmann, kurucusu olduğu “Çağdaş Müzik Performansları için Paris Konser Serileri” adı altında Tansman’ın piyano ve orkestra eserlerini aranje edilmiş bir şekilde Avrupa ve Amerika’da seslendirmiştir. Bu konserler sırasında Tansman’ın eserleri Toscanini, Stokowski, Koussevitzky, Mitropoulos ve Ormandy gibi önemli orkestra şeflerinin de dikkatini çekmiş ve onlarda repertuvarlarına Tansman’ın eserlerini eklemiştir. Heifetz, Piatigorsky, Rubinstein, Gieseking, Segovia ve Bartok ise solo olarak Tansman’ın eserlerini seslendirmişlerdir (Tusing, 1993, s. 15).

Tusing’in (1993) araştırmasına göre erken yaşlarda müzik hayatına ve eğitime başlayan Tansman, müzik ve kompozisyon eğitiminin yanı sıra hukuk ve felsefe gibi dersler alanında da eğitimler aldığını gözlemlemekteyiz. Sonrasında besteci ve piyanist 1919 yılında önemli bir başarıya imza atmıştır. Tansman’ın Fransa’da yaşadığı süreler içerisinde Ravel ile ilerleyen arkadaşlığından doğan etkiler ile besteci, müzikal alanda da kendi adına olumlu gelişmeler elde etme imkânı sağladığını gözlemlenmektedir. Tansman’ın bestelediği eserlerin, müzisyenlerin repertuvarlarına katkı sağladığı söylenebilmektedir.

Tusing (1993) Tansman’ın kariyerinin önem kazandığı yılları hakkında şu bilgileri vermiştir:

1927 yılında Tansman, kendi eserlerini yönettiği ve icra ettiği, Amerika’daki ilk konser turnesini düzenlemiştir. Turnenin ilk performansı 28 Aralık 1927 yılında Boston Symphony ile birliktedir. Konserde ikinci piyano konçertosunun prömiyerini gerçekleştiren Tansman, eseri arkadaşı Charlie Chaplin’e ithaf etmiştir. 1929-1930 yılları arasında ise başka bir Amerika turnesi gerçekleştirmiştir. 1932’de de Arturo Toscanini’nin yönettiği “Four Polish Dances” isimli eserini New York’ta seslendirmiştir (Tusing, 1993, s. 15).

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda kariyerinin başlarında Fransa’da önemli bir ün yakalayan Tansman, ilerleyen dönemlerini Amerika’da devam ettirdiği gözlenmektedir.

Hugon (2012) Tansman’ın Fransa yılları ve İkinci Dünya Savaşı dönemi hakkında şu bilgileri vermiştir:

Tansman, Paris’in iki dünya savaşı arasındaki atmosferi hakkında sık sık konuşurdu; hiyerarşik bir fark yoktu, besteciler birbirlerine eserlerini gösteriyordu. Salonlar, (müzisyenler, yazarlar, ressamalar) sanatçıların bir araya gelmesine olanak sağlıyordu. Tansman, Pazar günleri öğleden sonra Georges’un kuzeni Paul Clemenceau’nun salonuna katılırdı, o da Avusturya kökenliydi. Orada Albert Einstein, Hugo von Hofmannsthal ve Stefan Zweig gibi isimlerle tanıştı ve Zweig, onu Richard Strauss’a tanıtmak için bir mektup verdi. "Pazar akşamları Godebski’lerin evine giderdik, Ravel’in en iyi arkadaşlarıydı. Orada “Gide, Manuel de Falla, Viñes ile tanıştım" şeklinde anlatırdı. (Hugon, 2012, s. 3).

1941 Amerika sürgünü ve ardından gelen 1946 Fransaya dönüş dönemi hakkında Tusing (1993) şu bilgileri vermektedir:

Yahudi olan Tansman, 1941 yılında Paris’teki Nazi istilasından kurtulmak için Fransa’dan ayrılmış ve Charlie Chaplin’in de yardımları ile Hollywood, California’ya yerleşmiştir. Amerika’da bulunduğu süre içerisinde oda müziği, çocuklar için eserler ve film müzikleri gibi çok sayıda işler yapmıştır. Bunun yanı sıra konserler vermek ve öğretmenlik gibi aktivitelerde de bulunmuştur. 1946 yılında Paris’e geri dönen Tansman hayatının geri kalanını burada geçirmiştir (Tusing, 1993, s. 16).

Alexandre Tansman’ın yaşamından yola çıkarak, önemli bir kimlik meselesi olduğunu gözlemlemek mümkündür. Besteci, Yahudi kökenine sahip ve yaşamının çoğunu ikinci

vatanı olarak gördüğü Fransa'da geçirdiği gözlemlenmektedir. Ancak aynı zamanda da bir Polonyalı olan Tansman'ın, kendi kültürüne olan güçlü bağlılığını da gözlemlemek mümkündür.

1.2.1 Alexander Tansman'ın Müziği

Janki (2020) makalesinde, Irving Scherke'in "Alexandre Tansman, compositeur polonais" (1931, Akt. Janki, 2020, s.51) başlıklı monografisinden almış olduğu şu cümlelere yer vermiştir:

"Eserleri uzun bir süre boyunca Polonya'da sahnelenmedi ve müzik eleştirmenleri tarafından sürekli olarak görmezden gelindi, ancak besteci müziği aracılığıyla açıkça Polonya kültürüne bağlı olduğunu ifade etti" (Janki, 2020, s.51).

Tansman'ın Polonya kültürüne bağlılığı ve milliyetçi öğelerinin müziğine yansımaları hakkında Gilardino (1998) kitabında, şu bilgileri vermiştir:

Tansman'ın müziğinde milliyetçi öğeleri benimsemekten vazgeçtiği söylenemez; aksine, özellikle alıntısız yapıtlarında - belki de enstrümanın içten ve samimi yönünden ilham alarak - "Polonyalı ruhunu" en çok keşfettiği ve ortaya koyduğu yer burasıdır; ancak onun asil duyarlılığı ve küresel kültürü (1919'dan beri Paris'te yaşıyor, ardından İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hollywood'da ve hemen ardından tekrar Paris'te yaşıyor) milliyetçi kökleri üzerinde o kadar katı bir süzgeç etkisi yapar ki, hatırlanmış, keşfedilmiş ve sadece dönüştürülmüş olan şeyleri saf bir icadın meyvesi olarak bile yorumlar. Zaten Tansman'ın alıntısız müziğinin altında, Polonyalı olmanın ötesinde, Slav, Orta Avrupalı ve Venedikli unsurların karışımı yatan bir kültürel sentez bulunur, bunlar hüznün havasında ve gölgeli belirsizlikler içinde çizilenmiştir (Gilardino, 1988, s. 55)

Tusing (1993) Alexandre Tansman'ın Fransa yıllarının müziğine etkisi hakkında şu bilgileri vermiştir:

Tansman'ın eserlerindeki güçlü neo-klasisizm tarzı, Fransız bağlantıları ile ortaya çıkmaktadır. Eserlerinde farklı tarihi periyodlar, kültürler ve coğrafi bölgeler etkisini gösterirken, besteci modernlik ile tradisyonallığın arasında askıda kalmıştır. İlham bulduğu Albert Roussel, Igor Stravinsky ve Darius Milhaud, bestecinin eserlerinde karakteristik bir biçimde politonalite, polikord ve ritmik karmaşıklıklar barındırmasında büyük rol oynamıştır. Tansman'ın Paris'teki müzikal çevresi eserlerinde de olumlu etkilere yol açmıştır. Ravel'in empresyonist ve neoklasik eğilimleri Tansman'ın eserlerinde ara ara kendini göstermektedir. Bununla birlikte yer yer armonide ve ritimde Stravinsky etkilerini eserlerinde gözlemlemek mümkündür (Tusing, 1993, s. 17).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda Tansman'ın müziği Tusing'e (1993) göre müzikal döneminin önemli bir bölümünü geçirdiği Fransa'nın etkisindedir. Fakat tradisyonel etkilerini de eserlerinde korumaktadır. Bunun yanı sıra Ravel ile olan arkadaşlığı ve esinlendiği önemli bestecilerin etkilerini Tansman'ın eserlerinde gözlemlemek mümkündür.

Tusing (1993) Tansman'ın müzikal form tercihi, besteleme biçimi ve Polonyalı kökeninin müziğine etkisi hakkında şu bilgileri vermiştir:

Tansman'ın müzik eğilimi klasik form düzeninde (sonat-allegro formu; varyasyon) barok yazım ve kompozisyon teknikleri (tekrar eden ritmik paternler, polifoni) romantik lirizm, caz müziğinden alınan ritmik esneklikler ve alışılmadık ton renkleri ile benzeşen Asya müziğidir. Besteci kendini tanımlarken eserlerinin altında Polonya temaları bulunan Polonyalı besteci olarak tanımlamayı tercih etmektedir. Bestecinin yahudi mirası, sürgün yılları sırasında ve Avrupa'ya 1946 yılında dönüşünden sonra gittikçe önem kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yenilikçi bir yol izlememiş ve az sayıda denilecek kadar eserinde deneysel yöntemler (12 ton vb.) izlemiştir. Bestecinin neo-klasik estetiğe bağlılığı savaştan önceye dayanmakta ve deneyimleri ile bu bağlılık daha da derinleşmiştir. Bu durum besteciye Polonya müzik tarihinde önemli bir yere koymaktadır. Besteci eserlerinde Polonya danslarına mümkün oldukça yer vermiştir. Polonez ve mazurkalar gibi (Tusing, 1993, s. 17).

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkarak Tansman'ın müzikal eğiliminin, sonat – allegro formu, varyasyon, barok kompozisyon teknikleri, romantik lirizm, caz müziğinden alınan ritmik esneklikler olduğu düşünülmektedir. Besteci İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise yenilikçi bir yol izleyerek eserlerinde deneysel yöntemlere de nadiren yer verdiğini Tusing (1993) araştırmasında vurgulamıştır.

Tusing (1993) Tansman'ın eserlerindeki armonik yapı hakkında şu bilgileri vermiştir:

Tansman'ın müzikal tarzının eklektik oluşu, eserlerindeki armonik yapıda görülmektedir. Besteci genellikle tradisyonel ve diyatonic armoniler kullanmaktadır. Eserlerinde serializm'in etkilerini göstermemiş ve yerine çağdaş armoni tekniklerine yönelmiştir. (erken dönemlerinde poliritmik armoni, geç dönemlerinde ise genişleyen armoniler kullanmıştır.) Başka yazarların Tansman hakkında kullandıkları "Skyscraper" akorlar ve ya "Tansmanian" akorlar gibi terimler de Tansman'ın kullandığı genişleyen armoninin açıklamalarıdır (Tusing, 1993, s. 18).

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkarak A. Tansman'ın müzikal tarzının eklektikliği, eserlerindeki armonik yapıda kendini göstermekte olduğu düşünülmekte olup bestecinin, genişleyen armoniler ve bazı yazarlar tarafından "Skyscraper" ya da "Tansmanian" olarak isimlendirilen akorlar kullandığını gözlemlemek mümkündür.

1.2.2 Alexandre Tansman ve Andreas Segovia İlişkisi

20. yüzyılın önemli ve saygı duyulan gitaristi A. Segovia, hayatı boyunca klasik gitar ve repertuarının gelişimi için çalışmalar yapmıştır. Gitar için yaptığı düzenlemelerin yanı sıra önemli besteciler ile kurduğu ilişkiler sayesinde gitar repertuarı zenginleşmeye devam etmiştir. Bu besteciler içinde Alexandre Tansman da yer almaktadır.

Wade & Garrno (1997) kitabında A. Segovia ve A. Tansman'ın tanışmaları ve Tansman'ın klasik gitar için yazmış olduğu ilk eser hakkında şu bilgileri vermiştir:

Segovia, Polonyalı besteci ile 1925 yılında Paris'te tanışmıştır. Arkadaşlıklarının sonucunda ilk olarak 1928 yılında Mazurka isimli eser ortaya çıkmıştır. Bu eserden sonra Tansman gitar için 1950 yılına kadar az sayıda eser vermiştir. Daha ileri zamanlarda Segovia için yazdığı eserler belirli bir başarı getirmesi ile gitar için eserler vermeye tekrardan başlamıştır. Mazurka eseri için Domingo Prat (1934, akt. Wade&Garno, 1997) "eserin bazı bölümlerinin Ravel'i çağrıştırdığı" yorumunu yapmaktadır. (Wade&Garno, 1997, s. 55).

Segovia'dan önce gitar repertuarı için bir eser yazmamış olan Tansman, Segovia'nın da teşviki ile ilk eseri "Mazurka"yı gitar için bestelemiştir. Besteci hayatının bir bölümünü Fransa'da geçirirken Ravel ile olan arkadaşlığından da etkilendiği gözlemlenmektedir.

Alexander Tansman'ın ilk gitar bestesi olan "Mazurka" hakkında Gilardino (1998) kitabında şu bilgileri vermiştir:

"Tansman'ın ilk gitar parçası, 1926 yılında bestelenen bir Mazurka'dır. Eserde milliyetçi unsurlar, gitarın özgün sesi birleşir; bu da eserin son derece basitleştirilmesi ve sesin yalınlığına odaklanılmasını amaçlar" (Gilardino, 1988, s.55).

Andreas Segovia'nın repertuarında Alexander Tansman'ın yeri hakkında, Gilardino (1998) kitabında, şu bilgiler vermiştir:

Segovia'nın diğer sevdiği bestecilerden farklı olarak, Tansman, iki savaş arası dönemde başka hiçbir eser bestelememiş ve yalnızca 1950 yılında Cavatina adında dört bölümlü bir süit yayımlar, daha sonra bu süite son bir dans eklenir. Tansman'ın müziğinin Segovia repertuarında daha yavaş bir şekilde yer bulması, Tansman'ın eserlerinin etkisinin diğer bestecilere göre daha zor anlaşılır olmasından kaynaklanır; örneğin, Torroba veya Castelnuovo-Tedesco'nun eserleriyle karşılaştırıldığında. ...

Ancak Tansman'ın zarif dünyasına bir kez giren Segovia, onun eserlerini yaymada elinden gelenin en iyisini yapar ve Tansman, Segovia'ya zamanla daha uygun gelen bir besteci olur. Tansman'ın eserleri, Segovia'nın son konserlerine kadar programlarında yer alır (Gilardino, 1988, s. 55-57).

Segovia, hayatı boyunca gitar repertuarı ve gelişimi için çok önemli adımlar atmış ve repertuarın bugünkü hale gelmesinde büyük katkıları olmuştur. Tansman ile olan arkadaşlığı sonrası repertuvara yeni eserler eklenmiş ve bu eserler gitaristler tarafından halen icra edilmektedir.

1.3 Çeşitli Müzikal Analiz Yöntemleri

Araştırmaya konu olan “Variationes sur un theme de Scriabine” eserinin analizinde kullanılacak form, tema ve armonik incelemeler, çeşitli müzikal analiz yöntemlerinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Aşağıda bu analiz yöntemleri daha detaylı açıklanacaktır.

1.3.1 Tematik Analiz ve Form Analizi

Temanın bir çok farklı sanat alanında ana fikri temsil ettiği ve önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Müzikte de temanın varlığı benzer şekilde önem taşımaktadır.

Cangal (2004) tema ve temanın sanattaki önemini şu bilgiler ile ifade etmiştir:

Bir hikayenin, bir romanın, bir makalenin ya da tiyatro eserinin nasıl bir ana fikri (bir konusu) varsa ve yazar eserini bu ana fikir etrafında nasıl oluşturursa, müzikte de esere esas olan bir ana fikir (bir konu) vardır.

Müzik eserlerinin çoğu zaman başında duyulan ilk fikir, esere esas olan ve bestecinin onu ele alarak işleyeceği, geliştireceği ve onun etrafında eserini oluşturacağı temadır. Bir müzik eserinin teması, en küçüğünden bir motif ya da bir cümle olabileceği gibi, çok kez genişletilmiş bir cümle veya bir dönemdir” (Cangal, 2004, s. 30).

Yukarıdaki açıklamalardan da yola çıkarak, bir müzik eserinde temanın, o eserin ana fikri, esası, hatta yapıtaşısı olduğu görülmekte olup, bir eseri incelerken de temanın analizinin taşıdığı önem gözlemlenmektedir.

Tema analizi çeşitli müzikal analiz yöntemlerinden birisi olduğu düşünülmektedir. Bir müzik eserinde temanın, genellikle tekrar eden bir birim olduğu düşünülebilir. Temalar, müzikal formların ana yapı taşlarından biridir ve bir eserin karakterini belirleyebilir. Müzikte tema analizinin, bir eserdeki tema veya temaların belirlenmesi ve analiz edilmesi süreci olduğu düşünülmektedir. Bu analiz, temanın yapısını ve eserin bütünüyle ilişkisini incelediği gibi, taşıdığı motiflerin ritmik ve melodik tekrarlarının ve bu tekrarlarda melodinin içerdiği ses aralıklarının farklarının incelenmesi gibi unsurları da içerebilir. Kısacası tema analizi, bir eserin anlaşılması ve yorumlanması için önemli bir araç olarak görülebilir.

Tema analizi yaparken aşağıda belirtilen yolların izlenebileceği düşünülmektedir:

- Temayı belirleme,
- Temanın özelliklerinin (ritmik, armonik ve melodik) incelenmesi,

- Temanın geliştirilmesi veya çeşitlenmesinin incelenmesi,
- Tema tekrarlarının incelenmesi,
- Temanın eser ile ilişkisinin incelenmesi.

Yukarıdaki yöntemler tema analizinde izlenebilecek yol ve ilerleyiş hakkında analize katkı sağlayabilir.

Temanın kelime anlamı ve eser analizindeki yerinden sonra çeşitli analiz yöntemlerinden diğer birisi olan form analizi ise, bir eserin genel yapısını ve organizasyonunu inceler. Form analizi, bir müzik eserinin bölümleri arasındaki ilişkileri belirlemeye, farklı tekrarların tanımlanmasına ve eserin bütünlüğünün anlaşılmasına yardımcı olur.

Müzikte form kavramı Berry'e (1986) göre aşağıdaki gibi yorumlanmıştır:

“Bir müzik parçasındaki, parçaları birbirine bağlayan ve bütüne hayat veren niteliklerin toplamıdır. Kompozisyonu var eden, müzikal fikirler üzerindeki entelektüel kontrolün ürünüdür” (Berry, 1986, s.13).

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkılarak form kavramının, küçük parçaların birleşerek anlamlı bir bütünü oluşturması sebebi ile bir müzik eserinin form yapısının incelenmesinin, eseri tanımakta ve anlamakta kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzikteki form kavramının yapı taşlarına bakıldığında, Dallin'e (1994) göre form kendi içerisinde motif, cümle parçası, kadans ve cümle olarak 4 gruba ayrılmaktadır. Bu bölümler aşağıda kısaca açıklanmıştır:

Müzik organizasyonu bir nota ile başlar, ancak tek bir nota belirli bir eserle ilişkilendirilemez. En küçük tanımlanabilir müzik birimi bir motiftir (Dallin, 1994, s.102).

Müziğin bir motiften biraz daha büyük yapısal birimi, dilden bir terim ödünç alan cümledir.

Her cümle, konuşma dilindeki tümceler ve cümlelerin sonucuyla ilişkilendirilen vokal çekimlerin müzikal eşdeğeri olan kadansla biter.

Son olarak cümle için ise “Homofonik müzik, tıpkı dil gibi, birikimli bir süreçle gelişir. Dilde, bileşik bir cümlenin iki parçası, eksiksiz bir düşünceyi ifade etmek için birleştirilir” (Dallin, 1994, s.103).

Bir eserin form analizini yapmak için, öncelikle eserin bölmelerini tanımlamanın doğru bir başlangıç olabileceği düşünülmektedir. Bu bölmeler, tekrar eden motifler, temalar veya

ritmik figürler gibi müzikal materyaller ile belirlenebilmekte ve buna göre bu unsurların oluşturduğu yapılar, bir bölmeli ya da iki bölmeli lied, sonat, rondo, katlı trio formu gibi isimler alabilmektedirler.

Ayrıca, her bölmedeki müzikal materyallerin benzerlikleri veya farklılıkları olup olmadığını da değerlendirmek mümkündür. Buna örnek olarak, formu “a – b – a” şeklinde belirlenen bir eserde, “a” bölümü ve tekrar karşılaştığı kısımda aynı müzikal materyale sahip olurken “b” bölümü farklı bir müzikal materyale sahip olabilir. Bu bilgilere ek olarak, her bölmenin nasıl ve ne şekilde birbirine bağlandığının ya da birbirinden ayrıştığının dikkate alınarak incelenmesi, eserin nasıl tasarlandığı ve form yapısının işleyişinin nasıl olması bakımından önemli görülmektedir.

Yukarıdaki bilgilere dayanarak form analizinde kullanılabileceği ön görülen belli başlı yöntemlerin aşağıdaki gibi sıralanabileceği düşünülmektedir:

- Eserin bölmeleri tanımlama.
- Form türünü belirleme.
- Temaları ve motifleri inceleme.
- Bölmelerin bağlantılarının incelenmesi.

Benward, Saker’in (2014) müzik teorisi çalışma kitabında, bir eserin form analizi sırasında aşağıda verilen maddelere cevaplar istenmiştir:

- A. İfade ilişkileri.
- B. Genel görünüş.
- C. Anahtarlar.
- D. Taklit, sıra, tümce uzantısı vb. gibi kompozisyon aygıtları.
- E. Armonik dil, örneğin beşliler çemberi, dominant.
- F. Kadans türleri.
- G. Form türü ve yapısı. (Benward, Saker, 2014, s.347)

Benward, Saker’in (2014) kitabındaki maddeler, bir eserin form analizini yaparken genel olarak hangi yollara başvurulabileceği ve hangi yöntemlerin incelenebileceğine dair bir örnek oluşturulabilir.

(Form Analysis, t.y. par. 1) Form analizinin yöntemleriyle ilgili bir başka örnek ise Kansas Üniversitesi’nin öğrencileri için hazırladığı kaynaktan alınmıştır:

- Kadansları belirleme.
- Cümle parçalarını belirleme.
- Form yapılarını belirleme (Form Analysis, t.y. par. 1).

Prelüd Formu

Cangal (2004) prelüdün kelime kökeni ve sözlük anlamı hakkında şu bilgileri vermiştir:

Latince “prae”(ön) ve “ludus”(çalış) kelimelerinden bileşik, “Prelüd”(önçalış). Bir füg ya da süitin girişini hazırlayan bu gibi eserlerin başında çalınan parçalardır. Prelüd’ün dönemlere ve bestecilere göre bestelenme biçimleri bulunmaktadır” (Cangal, 2004, s. 96).

Cangal’a (2004) göre Chopin, Debussy gibi besteciler ile bağımsız yazılan “Prelüd” örnekleri gözlemlenmeye başlanmıştır:

Önceleri, 16. yüzyılda louta müziğinde, düzeni gözden geçirilirken doğaçtan çalınan ve parçanın tonunu hazırlayan dört cümlelik giriş müziği, 17. yüzyılda çembaloya ve orga geçerek prelüd halini aldı ve Bach çağında iyice gelişti. Chopin ve Debussy gibi besteciler, herhangi bir giriş parçası olmayan, tek başına bir parçadan oluşan bağımsız prelüdlere yazmışlardır (Cangal, 2004, s. 96).

Cangal (2004) tek bir motifin parçaya hakim olduğu örneklere Bach’ın “Das Wohltemperierte” örneğini uygun görmüş ve şu bilgileri vermiştir:

Bach’ın çembaloya ve org eserlerinde, değişik prelüd çeşitlerine ait örnekler bulunmaktadır. “İyi düzenli klavsen” (Das Wohltemperierte Klavier) adlı eserin 1. defterinin do, do, re, re, sol, sol, si bemol tonundaki prelüdlere’de, tek bir motifin parçaya hakim olduğu ve aynı ritmik motifin figür hareketliliği içinde yalın bir armoni yapısı oluşturduğu görülür (Cangal, 2004, s. 97).

Cangal (2004) Bach’ın çembalo ve org eserlerindeki prelüdlere, tek bir motifin parçaya hakim olduğu ve yalın bir armoni kullandığını belirtmektedir ve Chopin prelüdlere “Op.28” ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Chopin’in Prelüdlere (op.28) başlı başına birer parça olup, Bach’tan sonra bu türde yazılan en güzel örnekleridir. Bu prelüdlere büyük bir bölümünü “Minyatür Etüd” olarak adlandırmak mümkündür. Bazı ağır tempolu olanları ise noktürn özelliğindedirler (Cangal, 2004, s. 97).

Cangal (2004) Chopin’in prelüdlere ise başlı başına birer parça olarak değerlendirilebildiği ve büyük bir bölümü “Minyatür Etüd” olarak adlandırılabilirdiği belirtilmiştir. Bu bilgilere ek olarak Mendelsshon, Cesar Franck, Max Reger ve Debussy’nin prelüdlere hakkında şu bilgileri vermiştir:

Mendelssohn'un prelüdüleri (op.35) Bach ile Chopin arasında yer alır. Kontrapunt öğeleri ve geniş işlemleri ile Bach'ın org prelüdlerine yaklaşıyor ve bir yanı ile de yeni piyano tekniğini parlak bir şekilde uyguladığı görülür

Daha sonraları, Cesar Franck ve Max Reger'in prelüdlerinde Bach örneğine bağlı kaldığı görülmektedir. Rachmaninoff'un prelüdüleri Chopin'inkilerle aynı tarzdadır. Debussy'in prelüdlerinde ise, bir tablonun anlatılması doğaçtan bir çalışma izlenmektedir (Cangal, 2004, s. 96-97).

Cangal (2004) yukarıda farklı bestecilerin prelüdlerine değinmektedir. Mendelssohn'un prelüdüleri, Bach ile Chopin arasında yer alırken, kontrapunt öğeleri ve geniş işlemleri ile Bach'ın org prelüdlerine yakın bir tarza sahip olup aynı zamanda yeni bir piyano tekniği de kullandığını vurgulamıştır. Bunlar ek olarak da Rachmaninoff'un prelüdüleri, Chopin'inkilere benzer bir tarzda iken, Debussy'nin prelüdlerinde doğaçtan bir çalışma izlenerek bir tablonun anlatılmasını amaçlamadığını belirtmiştir.

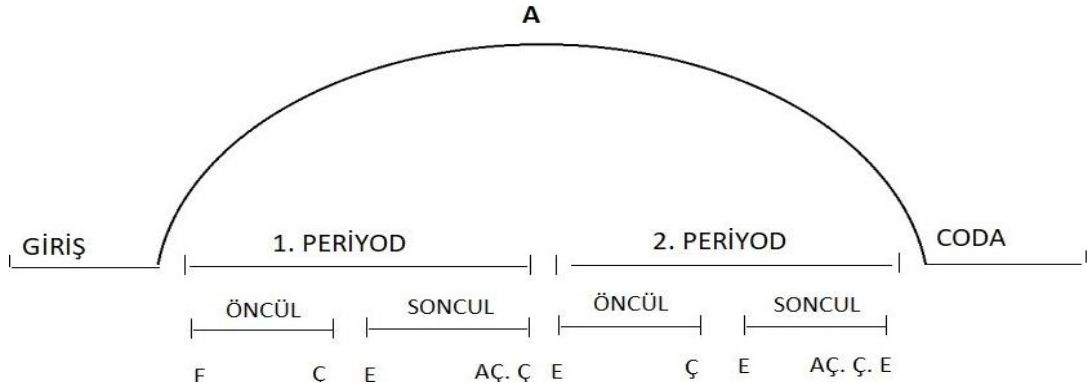
Lied Formu

Yener (1983) şarkı ya da lied formunun kelime kökeni, tarihi ve form yapısı hakkında şu bilgileri vermiştir:

Kelime kökeni Almanca olup şarkı anlamı taşımaktadır. Özellikle Alman bestecilerinin, Alman ozanlarının şiirleri üzerinde bestelediği şarkılar, 19. yüzyıla varana kadar Almanların halk şarkıları (Volkslieder) vardı. Fakat 19. yüzyılda, Goethe, Schiller, Mörike gibi Alman ozanlarının şiirleri üzerine Schubert, Schumann, Brahms, Wolf gibi bestecilerin yazdıkları şarkılarla sanat müziğine aktarılmıştır. Sanat müziğinin sınırları içinde Lied'in başlıca öncüleri Carl Philipp Emmanuel Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi bestecilerdir. Lied biçimi: Sonat kalıplarına uyan yapıtların genellikle yavaş tempolu bölümünde kullanılan ve A – B – A formu ile (başta ve sonda aynı konu, ortada yeni bir konu) sunulan biçimdir (Yener, 1983 s. 442).

Şarkı ya da diğer ismi ile lied formu kendi içinde bir bölmeli, iki bölmeli, üç bölmeli, beş bölmeli, yedi bölmeli, katlı triolu ve ilkel üç bölmeli gibi sınıflara ayrılmaktadır. Bir bölmeli lied formunun yapısı sekiz ölçüden oluşmaktadır. Sekiz ölçülük tema, ana tondan dominant tonuna gidip, geri ana temaya dönüş yaparak bir bölmeli şarkı formunu oluşturmaktadır. Tema bazen genişletilerek bazen de sadece bir motif ile yazılarak oluşturulabilir. Genişletilmiş iki cümlelik şarkı formuna, bir bölmeli lied formunda sık rastlanabilir.

Standart bir bölmeli lied formunun şemasına örnek olarak aşağıdaki görsel verilebilir:



Görsel 1. Bir Bölmeli Lied Formu Şeması

Görselde bir bölmeli lied formunun şeması görülmektedir. 1. periyod 2 ölçü öncül, 2 ölçü soncul olarak ayrılmaktadır. 1. periyodun öncülü, “E” eksen(I. derece – tonik) derece ile başlamaktadır ve “Ç” çeken (dominant) dereceye doğru devam etmektedir. Ardından gelen periyodun sonculunun ilk ölçüsü, tekrardan eksen dereceye dönmektedir. Son ölçüde, “AÇ” alt çeken (IV. derece- sub dominant) gelmektedir ve 1. periyodun sonu, ana tonun dominantında kalmaktadır. 2. periyodun öncülü eksen derecesi ile başlamaktadır ve çeken dereceye doğru devam etmektedir. Soncul ise ilk periyodun sonculu gibi aynı şekilde eksen ile başlamaktadır, ardından da alt çeken, çeken derecelere gitmektedir. Son olarak, eksene ve coda’ya doğru devam etmektedir.

Varyasyon Formu

Cangal (2004) çeşitleme, varyasyon formu hakkında şu bilgileri vermiştir:

“Çeşitlemelerde (Variation’larda), ilk kez duyulan tema, çok değişik şekillerde karşımıza çıkar. Çeşitleme temaları bir dönem olabildiği gibi çoğu zaman daha büyüktür” (Cangal, 2004, s. 30).

Say (2002) Çeşitlemenin formunun oluşumu, yapısı ve teması üzerinde yapılabilecek değişiklikler hakkında şu bilgileri vermiştir:

Bir müzik fikrinin (temanın), melodik, armonik, ritmik, ya da kontrpuantal değişikliklerle ayrı birer küçük parça halinde birbiri ardı sıra yeniden sunulduğu müzik formu. Terim,

Latince variato: çeşitlenen sözcüğünden kaynaklanır. Batı dillerinde yazım farkı ile variation. Dilimizde çeşitleme.

Temada yapılan değişiklikler, temayı bozmak yerine, onu vurgulamayı amaçlar. Böylelikle elde edilen her parça, ayrı bir tat, yeni bir soluk kazanır, dinleyiciyi her parçada temayla (konuyla) yeniden buluşturur ve bestecinin ustalığından kaynaklanan bu çeşitler bütünüdür zevkle izlenmesini sağlar.

Çeşitlemenin en tanınmış, ustalıklı örneklerinden birini, “Ah! Vous dirai-je, Maman” adı altında W. A. Mozart yazmıştır. Türkçede “Daha Dün Annemizin” başlığı ile tanınmıştır.

Çeşitleme formunun ilk örnekleri chaconne ve passacaglia’dan kaynaklanmıştır. Bu formlardaki en olgun eserleri özellikle J.S. Bach ve G.F. Haendel vermişlerdir. Romantik dönemde ise J. Brahms, çeşitleme formunda büyük ustalık sergiler (Say, 2002, s. 128).

Yukarıdaki bilgilere dayanarak varyasyon formu, bir müzik fikrinin farklı şekillerde tekrarlanarak yeniden sunulduğu bir müzik türü olduğu belirtilmektedir. Değişikliklerin, temayı vurgulamayı amaçladığı anlaşılmaktadır.

Cangal, Erdener (1976) çeşitlemelerin kendi başına bir eser ya da bir eserin bölümü olabileceğini belirtmektedir. Çeşitlemelerin, tematik kaynağını nereden aldığı hakkında şu bilgileri vermiştir:

Çeşitlemeler, ya başlıbaşına bir yapıt, ya da bir büyük yapıtın bir bölümü olarak karşımıza çıkar. Birinci durumdaki çeşitlemeler sayısı diğerine göre daha fazladır. Çeşitlemeye uygun tema, sade, kolayca tanımlanabilir ve anlaşılabilir, çoğunlukla ağır hareketli, bir, iki yahut üç bölümlü şarkı formunda olan bir fikirdir (Cangal, Erdener, 1976 s. 102).

Stein’a (1979) göre de varyasyonun, tematik kaynağını nereden aldığı hakkındaki şu bilgileri vermiştir:

“Varyasyon’da tema kaynağı orijinal olabilir (Paganini Caprice No.24). Bunun yanı sıra başka bir besteciden alınan bir tema (Beethoven Variations on a Theme by Diabelli) veya bir halk ezgisi (Cailliet, Variations on Pop, Goes the Weasel for Band) olabilir” (Stein, 1979, s. 95).

Berry (1986) varyasyondaki temanın eserin içindeki yeri, duyurulduğu zaman ve uzunluğu hakkında şu bilgileri vermiştir:

“Tahmin edilebileceği gibi, bir varyasyon dizisinin teması genellikle başlangıçta belirtilir. Ancak, bu kuralın zaman zaman istisnaları vardır. Örneğin, kısa bir giriş olabilir, hatta çalışma büyükse daha uzun bir giriş olabilir” (Berry, 1986 s. 285).

Berry'e (1986) göre temanın bağımsız yada başka bir eserden de alınarak varyasyonun teması haline de getirilebileceği açıklanmaktadır. Bununla birlikte çeşitleme formunda, çeşitlemelerin temadan türetildiği ve temayla bütünsel bir ilişki içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca tema kısmından önce bir giriş kısmı da yer alabilir.

Bir varyasyonun form analizi hakkında Berry (1986) aşağıdaki bilgileri aktarmıştır:

Bir varyasyonun ve türediği temanın en az bir ortak unsuru paylaştığı kesindir. Bu nedenle, bir varyasyonun form analizinin başlangıç noktası, varyasyonda kesin olarak veya detaylandırılarak getirilen tema unsurlarının belirlenmesidir. Böyle bir araştırma, temanın yapısı, formu, melodisi, güdüsel içeriği, armonisi ve diğer tüm ayırt edici, değişken unsurları barındırır (Berry, 1986 s. 283).

Müzik literatüründeki birtakım çeşitleme örneklerine göre, formun tarihsel süreç içerisinde, temayla çeşitlemeleri arasındaki ilişki bakımından uğradığı değişikliklere dair Cangal, Erdener (1976) 16. ve 20. yüzyılları arasındaki dönemde karşılaşılan çeşitleme örnekleri ve bu çeşitleme örneklerinin yapıları hakkında şu bilgileri vermiştir:

Çeşitleme örneklerine çok eskiden beri rastlanmaktadır. 16. yüzyılda İtalyan lautacıları dans parçalarını, ikişer ikişer çalışıyorlardı. Double denen ikinci çalışmada, birtakım değişiklikler ve süslemeler yapılıyordu. Bu süslenmiş çeşitleme tipine, Fransız süit bestecilerinin yapıtlarında da rastlanır. Daha sonraki örnekleri arasında, Bach'ın si solo keman partitası gösterilebilir (Cangal, Erdener, 1976 s. 101).

16. ve 17. yüzyılın İngiliz Virginalist'leri ile çeşitleme türü, ilk kez parlak çağına ulaşmıştır. Bu çeşitleme tekniğinde tema, bütün figür olanakları ve daima değişen süslemelerinin kısaltılarak, ya da ana seslerin etrafında dolaşarak değişikliğe uğramasıdır. Armoninin akışı aynı kalmaktadır. Bu, daha sonra klasik çağdaki çeşitleme tekniğinden ayrılan önemli bir husustur.

18. yüzyıl başlarında Haendel, Rameau, özellikle Bach (Koraller, Pasakalya, Goldberg çeşitlemeleri gibi yapıtları ile) güzel örnekler vermişlerdir. Haydn, Mozart ve çağdaşları çeşitlemeli tema türüne ayrı bir önem vermişlerdir ve Beethoven, Schumann, Brahms, C.Franck vb. gibi bestecilerin elinde büyük yapıtlar oluşmuştur. 20. yüzyılda Schönberg ve öğrencilerinin, 12 tonluk bir dizi ile polifonik bir doku içinde çeşitlemelerle bir yapıtı kurmaları ayrıca ilginçtir (Cangal, Erdener, 1976 s. 102).

Temanın kendine özgü ezgisel, tartımsal ve armonik öğelerinden bir ya da birkaçının değişikliğe uğraması ile çeşitlemeler doğar. Bazen ezgi hiçbir değişikliğe uğramadan aynen bırakılıp, diğer partilerde değişiklik yapılır. Çeşitlemelerin tonaliteleri, ölçüleri, tempoları ve karakterleri de bazen değiştirilebilir. Değişiklikler kimi zaman öylesine fazla yapılır ki, tema ile çeşitlemeler arasında ilişki tanınmaz bir hal alır. Çeşitlemelerin sonunda bazen esas temaya dönüldüğünde veya temanın bir bölümü tekrar edildiği gib yapıtın bütünlüğü ya da en son çeşitlemeye uygun düşen bir son söz (koda, kodetta) getirilir. Bazen çeşitlemeler değişik bir deyiş ile de bitirilebilir (Cangal, Erdener, 1976 s. 104,105).

Yukarıdaki bilgiler ile çeşitleme müziği, temel olarak bir tema veya motifin farklı şekillerde tekrarlanması ve değiştirilmesi üzerine kurulu olduğu düşünülmektedir. Bu değişiklikler genellikle ezginin ritmi, melodisi veya armonisi gibi öğelerde yapılabilir. Çeşitleme türü, barok dönemde özellikle popülerken, klasik dönemde Haydn, Mozart ve Beethoven gibi besteciler, çeşitlemenin gelişimine büyük katkıda buldukları gözlemlenmektedir. 20. yüzyıl ile de çeşitlemelerin polifonik bir doku içinde yapıldığı belirtilmektedir.

1.3.2 Armonik Analiz

Armoninin kelime anlamı ve müzikteki yeri için Say (2002) aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır:

“Kelime anlamı ile: Uyum, ahenk; seslerin kaynaşması, seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat. Terim, Yunanca harmonia; “kaynaşma” sözcüğünden gelir. İtalyanca “armonia”, Almanca ve Fransızca “harmonie”, İngilizce “harmony”” (Say, 2002, s. 39).

Armoni kavramının kelime anlamına da atıfta bulunan, birden fazla sesin uyum oluşturduğu bileşimin ilk uygulamaları ve çok sesliliğin tarihsel süreç içerisindeki gelişimiyle ilgili Say (2002) şunları söylemektedir:

Birden fazla sesin uyum oluşturduğu bileşimin ilk uygulamaları, 9. yüzyılda başlamıştır. Organum adı verilen bu “çokseslilik” anlayışı, dördü ya da beşli aralıklardan oluşan iki sesle sınırlıydı. Armonide asıl keşif, öteki aralıkların da kullanılması, “homofoni” olarak adlandırılan çok seslilik yöntemleriyle melodinin zenginleştirilmesidir. Söz konusu armonik kavrayış, 16. yüzyıldan itibaren müziğe yeni ufuklar açmış, 17. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar bir yükseliş çizgisi izleyerek yerini ton dışı armonik dizge ve tekniklere bırakmıştır (Say, 2002, s. 39).

Tonal armoni sisteminin müzik eğitimindeki yeri ve önemi ile ilgili Say (2002) şu bilgileri vermiştir:

Tonal armoni bir sistemdir. Bestecilik eğitiminin başlıca bilgi ve uygulama alanlarından biri olan bu sistemin bilimsel ve sanatsal incelikleriyle öğrenilmesi birkaç yıllık yoğun bir çalışma sürecini gerektirir. Tonal armoni çağ aşımına uğramış olmasına karşın, günümüzün bütün müzik okullarında öğretimin önemli bir alanıdır. Çünkü tonal sistemin kavranması, müziğin geçmişinden çıkarılacak önemli derslerle kalmaz, günümüze yönelik değerlendirmelerin derinleşmesini de sağlar (Say, 2002, s. 39).

Say’a (2002) göre armoninin doğadaki varlığı, doğuşkanların yapısı ve üçlü – beşli (çekirdek) akorlar ile bağlantısı aşağıda anlatılmaktadır:

Armoni aslında doğal bir olgudur, doğada vardır: Ses veren bir cisim titreştiği zaman, ana sesin yanı sıra, daha hafif işitilen ikincil, üçüncül, dördüncül ve öteki seslerle karşılaşılır. Ana sesle birlikte uyum içinde bulunan bu seslere “armonikler”, dilimizde doğuşkanlar denir. Eğitilmiş bir kulak, doğuşkanların ilk birkaç tanesini duyabilir. Bu gerçeklik, armoni sistemimizin içgüdüsel kaynağını oluşturur. 9. yüzyılda bir melodiyi tam beşliden katlama tekniğiyle başlayan basit armoni anlayışı, doğuşkanların doğal sıralanışına da uygunlukluk gösterir. Sonları, yaklaşık olarak 15. yüzyılın ortalarında, doğuşkanlar dizisinin önde gelen bir doğuşkanı olan “üçlü” bütünü ile kabul edilmiş ve beşliyle birleşerek “üçlü-beşli akor” oluşturmuştur. Uluslararası sanat müziğinde “triad” terimi ile ifadesini bulan bu uyumsal “üçlü-beşli” bileşim, tonal armoninin temel çekirdek akorudur (Say, 2002, s. 39).

Say'a (2002) göre armonide kök (üçlü – beşli) durumundaki akorlar ve yapıları aşağıdaki gibi anlatılmaktadır:

“Armoninin gereci akorlardır. Aynı anda duyulan üç ya da daha fazla sese akor denir. Bir temel ses ile onun üçlüsü ve beşlisinden oluşan üç sesin dikey birlikteliği “üçlü-beşli akor”u verir. Armoninin temelinde kök durumundaki üçlü-beşli akor yatar” (Say, 2002, s. 39 - 40).

Armonik analiz ise, bir müzik parçasının armonik yapısını inceleyen müzikal analiz yöntemlerinden biridir. Bu analiz yöntemi, parçanın akorlarını, tonal hareketleri, akor derecelerini, modülasyonlarını ve tonal ilişkileri belirlemeye yardımcı olabilir.

Armonik analizin, müzik teorisi ve analizinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülebilir. Genellikle klasik müzikte analiz edilen parçanın tonal yapısını anlamak ve müzikal gelişimini anlamak için kullanılabilir.

Armonik analiz yapmak için, öncelikle parçanın tonunu ve akor derecelerini belirlemek doğru bir yol olarak düşünülebilir. Daha sonra, akorların arasındaki ilişkileri ve akor dizilerini tanımlamak analizi kolaylaştıran unsurlardan biri olarak görülebilir.

Armonik analiz, müzikal form analizinde de kullanılabilir. Örneğin, müzikal bölmelerin armonik yapısı ve gelişimi, eserin genel yapısını anlamak için analiz edilebilir ve bu analiz, eseri daha iyi anlamada yardımcı olabilir.

Aşağıdaki armonik analiz yöntemlerinin, eser analizinin incelenmesinde kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir:

- Eserin tonal merkezini belirleme,
- Eserin akorlarını belirleme,
- Eserin derecelerini ve bağlantılarını belirleme,
- Akorların isimlendirilmesi ve çevrim derecelerinin belirlenmesi,
- Analiz sonuçları yorumlanması.

Armonik analiz yöntemlerine bir başka örnek ise Absil'in (2017) kitabında şu maddeler ile verilmektedir.

- Eserin ilerleyişinde akorlar arasındaki bağlantı (tonal merkez),
- Armonik ilerlemelerin incelenmesi (akor uyumları),
- Melodik malzemenin kullanımı (kısa bir motiften uzun ve çeşitli bir müzikal cümle),
- Enstrümantasyon (orquestra dengesi, dinamiklere ulaşma, enstrümantal aralıkların kullanımı vb.) (Absil, 2017, s. 3).

Armoni Bilimi ve Sanatının Gelişimi

Armoni bilimi ve sanatının gelişim aşamalarıyla ilgili, "üçlü-beşli" akorlardan tonalitenin kırılımı ve atonal eserler ortaya çıkışına kadarki süreçle ilgili Say (2002) aşağıdaki bilgileri vermektedir:

Armoni bilimi ve sanatının gelişim çizgisi, 16. yüzyıldan başlayarak aşamalar sergiler: Üçlü-beşli'nin 15. yüzyılda armoni sistemine katılmasından sonra hızlı bir teknik gelişim yaşanmış, bu gelişimin ilk meyveleri 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Modalite giderek terk edilmiş, 17. yüzyılın sonlarına doğru majörlü minörlü tonal sistem yerleşmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısı, armonik yapı üzerinde polifoniye olağan üstü bir başarıyla uygulayan Bach ve çağdaşları tarafından temsil edilen bir dönemdir. Yüzyılın ikinci yarısı ise armonik yalınlığa dönme aşamasıdır: Bach'ın oğullarının, Haydn ve Mozart'ın eserlerinde, barok dönemin armonik yapı üzerindeki karmaşık örgü görülmez; onun yerine inceliği öngören yalın bir armonik yazı amaçlanmıştır. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Beethoven ve Schubert çağına gelindiğinde armoni derin bir duygusal yoğunlukla etki zenginliği içerir. Bu duygusallığı geliştiren romantik dönemde armoni, bestecinin bireysel, yaratıcılığına ufuklar açan bir araç olarak kullanılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise armoni Wagner'le yeni bir düğüm noktasına gelmiştir: "Wagner Armonisi", yoğun bir kromatizm ile tonal sistemde yarım perdelerin geçici olarak değil, tonalite duygusunu yitirecek gibi kullanımı anlamına gelir. Bestecinin "Tristan ve Isolde" operasında açık şekilde ortaya çıkan bu armoni kavrayışı, melodiyi ve armoniyi kromatizmin son kertesine çıkarmış, romantik armonide gelişim çizgisinin ucuna vardırırmıştır. Böylelikle tonalite bir çözümlüm sürecine girmiştir. Bu süreçte Liszt, en yüksek dozda kromatizm ve bağımsız disonanslar, modlar ve tam perde dizileri, artırılmış aralıklar ve akorlarla tonaliteyi tutanaksız hale getirmiştir. Wagner ve Liszt'teki tutanaksız tonalitelerin gelişim süreci, Mahler'in ilk senfonilerinde ve Schönberg'in ilk eserlerinde de sezilir. Tonalitenin büsbütün kırılması ve karmaşık bileşimlerle atonal eserlerin yazılışı, 1908'de Schönberg'in Op. 11 "Piyano Parçaları" ile başlar. Genel niteliğiyle çağdaş müzik, yeni armonik dizgeleri uygulamak anlamına gelir (Say, 2002, s. 40).

Geleneksel Armoni ve Dönemleri

Cangal'a (2005) göre geleneksel armoni 4 dönemde incelenmektedir. Bunlar Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönemlerdir.

Cangal (2005) barok dönemde karşılaşılan armoni yapısı hakkında şu bilgileri vermiştir:

Barok çağda kullanılan gereç üç sesli akordur ve bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir. Akorsal 5'li akrabalığı başta gelmektedir. 3'lü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür. Kadans ilkesi yolu açık ve sadece belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir. Armonik yazıda ilk kez, 17. yüzyılın başlarında

armonik yürüşlerin (marş armonik, sequenz), yüzyılın ortalarında napoliten akorlarının (N, N6) ve öncülerin (anticipation) kullanıldığı görülmektedir. Dönemin en önemli özelliklerinden birisi ile sürekli bas kullanımındır (Cangal, 2005, s. 280)

Cangal (2005) klasik dönemde karşılaşılan armoni yapısı hakkında, aşağıdaki bilgileri aktarmaktadır:

Klasik çağda denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri klasiklerin genel özelliğidir. Barok çağ armonik yapısında görülen 5'li akrabağılığı ve kadans ilkesiyle (özellikle D-T kadansı) açık ve yalın olarak belirtilen sıkı tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür. Barok çağın sürekli bas yöntemi tamamen ortadan kalkmış, akorları oluşturan partiler eksiksiz olarak yazılır olmuştur. Klasik çağda "Alberti bası" çok sevilmiş ve özellikle piyanoda, ezgiye yapılan eşliklerde, bolca kullanılmıştır. Klasik besteçilerin eserlerinin, özellikle ağır bölümlerinin sonlarında çoğunlukla tonik akoru içinde gecikmeler görülür. Bu geciktirmeyi bir önceki akor olan dominant akoru hazırlar (Cangal, 2005, s. 289).

Cangal (2005) romantik dönemde karşılaşılan armoni yapısı hakkında şu bilgilere yer vermektedir:

"Romantik çağ kromatik geciktirme ve geçici armoni, akorlara ikili ekleme ve katma sesli akorlar barındırır. Akorun temel veya beşlisinin yerine komşu seslerin kullanılması ve çift tınılar yani karışık akorlar getirilir" (Cangal, 2005, s. 297)

Cangal'ın (2005) çağdaş dönemde karşılaşılan armoni yapısı hakkındaki aktarımları aşağıda paylaşılmaktadır:

Çağdaş Müzikte ise birden çok tonalitenin kullanılması, tonalitenin tamamen atılması ve on iki ton sistemi kullanılmaktadır. Değişik ölçü ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması. Sonat biçimi (formu) gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi. Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması. Elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik (Cangal, 2005, s. 301).

1.4 Problem Durumu

Alexander Scriabin'in "Op. 16, No. 4 Prelude" isimli eserini tema olarak alan Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eserinin karşılaştırılması, tematik, armonik ve form analizinin yapılması bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

1.5 Problem Cümlesi

Araştırmanın problem durumuyla ilgili olarak, aşağıdaki problem cümlesinin oluşturulması uygun görülmektedir:

Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eseriyle Alexander Scriabin'in "Op.16, No.4 Prelude" isimli eserinin tematik analizi, form analizi ve armonik analizleri yapılarak karşılaştırıldığında ne gibi farklılıklar ve benzerlikler bulunmaktadır?

1.6 Alt Problemler

Yukarıdaki temel problem çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

- Alexander Scriabin'in "Op.16, No.4 Prelude" isimli eseri tematik ve form yapısı bakımından nasıldır?
- Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eser tematik yapısı bakımından nasıldır?
- Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eserin "Tema bölümü" form yapısı bakımından nasıldır?
- Alexander Scriabin'in "Op.16, No.4 Prelude" isimli eseri armonik yapı bakımından nasıldır?
- Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eseri armonik yapı bakımından nasıldır?
- Eserler tonal yapıları bakımından karşılaştırıldığında ne gibi farklılıklar veya benzerlikler ortaya çıkmaktadır?
- Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eserinde, Alexander Scriabin'in "Op.16, No. 4 Prelude" eserinin temasının kullanılması ve işlenmesi nasıl ve ne şekilde gerçekleşmektedir?

1.7 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Alexander Tansman tarafından bestelenmiş "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eserin tema, form ve armonik yapı analizine yönelik bir kılavuz oluşturmaktır.

1.8 Varsayımlar

Bu araştırmada:

- Araştırma kaynaklarının doğru ve güvenilir bilgiler vereceği,
- Seçilen araştırma yönteminin araştırmanın bilimsel güvenilirliği bakımından geçerli olduğu,
- Araştırmada veri toplama aracı olarak kullanılacak döküman analizlerinin amaca ulaşmak için gerekli olan bilgileri toplamak açısından yeterli olacağı,
- Araştırmanın örnekleminin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

1.9 Sınırlar

Bu araştırma:

- Belirlenen araştırma amaçları ile,
- Belirlenen problem odağı ile,
- Veri toplama aracı olarak, nitel araştırma tekniklerinden, döküman analizi tekniği ile,
- Belirlenen araştırma amaçları doğrultusunda elde edilen yazılı dökümanlar ile sınırlıdır.

1.10 Araştırmanın nemi

Bu araştırmada elde edilecek bulgular ve sonuçların, bir başka bestecinin eserinin teması üzerine yazılan tema ve varyasyonları şeklindeki eserlerin incelenmesinde ve karşılaştırılmasında faydalanılabilecek bir kılavuz niteliği taşıması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

2. BÖLÜM: YÖNTEM

2.1 Araştırmanın Türü

Bu araştırmada, betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın konusu ve kapsamı gereği yayımlanmış ve yayımlanmamış veri kaynaklarından yararlanılmıştır. Araştırma bu yönüyle, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

2.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, çeşitleme türündeki eserlerin tümü oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, “Variations sur un Theme de Scriabin” eseri oluşturmaktadır.

2.3 Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması

Bu araştırmada nitel araştırma tekniklerinden biri olan doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Çalgı müziğinin yaygın olarak kullanılan formlarından biri olan çeşitleme formunu içeren eserler ve çeşitli prelüdlere ile ilgili literatür taraması yapılmış, bu bilgiler ışığında eserle ilgili gerekli analizler gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın veri kaynakları, araştırmanın kavramsal çerçevesinde ve bulgular kısmında yer alan alıntılanmış veya kaynak gösterilmiş kitaplar, internet yazıları, makaleler, tezler ve müzik notalarıdır. Konularla ilgili olarak yararlanılan otuz altı kaynak arasından İngilizce olanlar araştırmacı tarafından Türkçe’ye çevrilip alıntılanmıştır. Araştırma sırasında incelemeleri yapılacak, Alexandre Tansman tarafından bestelenmiş, Tansman (1972) “Variations sur un Theme de Scriabin” ve Alexander Scriabin tarafından bestelenmiş Scriabin (1897) “Prelude Op.16 No.4” eserlerine ait notasyon araştırmacı tarafından “Finale” isimli müzik nota yazım bilgisayar programı aracılığı ile yazılmıştır ve bu doğrultuda herhangi bir notayı değiştirmek veya yeni notalar eklemek planlanmamıştır. Armonik analiz yapılırken, bulgular bölümünde tanımları yapılan armonik dereceler “Roma” rakamlarıyla araştırmacı tarafından incelenmiştir. Cangal’ın (2005) kitabından yola çıkılarak, armonik derecelendirme (basamaksal olarak I, II, III vb.), akorların bas şifreleri ve çevrimlerin ifadeleri klasik armoni kurallarına uygun biçimde ifade edilmiştir ve birinci çevrim “6”, ikinci çevrim “6/4”, 7’li akor birinci çevrim “6/5”, 7’li akor ikinci çevrim “4/3” ve 7’li akor üçüncü çevrim “2” rakamları ile

belirtilmiştir. Tonal ve ton değişim ifadeleri İngilizce harfler (A – dm – fm – abm – G vb.) ile ifade edilmiştir. Armonik analizlerin yazılı açıklamaları, ilgili kısımda görsellerin altlarında yer almaktadır. Tema analizinde renkler ile ifade biçimi kullanılmıştır. Kırmızı renkler temayı, yeşil renkler tema devam cümlesini ve açık mavi renkler de kontrast cümleyi ifade etmektedir. Form analizi “a” ve “b” bölmeleri olarak ele alınmaktadır. “a” bölmesi üç ölçü öncül, ardından üç ölçü soncul, toplamda altı ölçü sürmektedir. “b” bölmesi ise üç ölçü öncül, ardından “a” bölmesinin üç ölçü öncülünün tekrardan getirilmesi ile toplamda altı ölçü sürmektedir. Form analizi sadece A. Scriabin’in “Op. 16 No. 4” isimli prelüd’ünün tamamında ve A. Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” eserinin “Tema” bölümünde yapılmaktadır. Tema ve armonik analizler ise iki eserin tamamında yapılmaktadır. Armonik, tematik ve form analizi sırasında tonal belirtmeler görselde kutu içine alınmıştır ve bağlantılı tonal geçişler oklar ile gösterilerek bir önceki tonda hangi derecesine denk geldiği belirtilmiştir. Ses aralıkları klasik armoni kurallarına uygun bir biçimde (k2 – b2 – k3 – t4 vb.) ifadeleri ile gösterilmiş ve önemli bulunan aralıklar görsellerde yuvarlak içine alınmıştır. A. Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” eserinin “Tema” bölümünün form ve tema analizi için hazırlanan karşılaştırmalı görsellerde Alexander Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” eserine ait olan notasyon, daha rahat karşılaştırma yapılabilmesi açısından araştırmacı tarafından “mi bemol minör” tonundan “si minör” tonuna transpoze edilmiştir. Karşılaştırmalı görsellerdeki tonalite ve besteci isimlerini belirten kısaltmalar “S. bm”, “Tns.” olarak belirtilmiştir.

3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Prelude Op.16 No.4'ün Analizi

3.1.1 Prelüdün Tematik Yapı ve Form Analizi

Op. 16 No.4 Prelude

(a)

Öncül

Lento $\text{♩} = 44$

A. Scriabin

ebm = I

Görsel 2. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 1. - 3. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi

A. Scriabin'in 12 ölçüden oluşan prelüdü, yazıldığı dönem itibari ile bağımsız bir prelüd ya da yapısındaki benzerliği ile 1 bölmeli lied formu olarak değerlendirilebilir. Eser 3 ölçüde temayı duyurarak başlamaktadır. Prelüdün teması kırmızı renklerle ifade edilmektedir. Tema ilk iki ölçüde benzerlik göstererek çıkıcı ve inici hareketler yapmaktadır. 3. ölçüde “sol bemol” sesinde kalmaktadır. İlk üç ölçü, form yapısı bakımından “a” bölmesinin öncülü olarak değerlendirilebilir.

Soncul

k2

Gb = V

Görsel 3. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 4. - 6. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi

4. ölçüde temanın devam cümlesi başlamaktadır. Tema devam cümlesi yeşil renklerle ifade edilmektedir. Bu bölüm form yapısı olarak “a” bölmesinin sonculu olarak ifade edilebilir. Ritmik yapı ve inici çıkıcı hareketler, eserin ilk üç ölçüsü ile benzerlik göstermektedir. Scriabin, temadan farklı olarak 4. ölçünün 3. zamanının sonundaki “fa”

sesinden, 5. ölçünün 1. zamanındaki “sol bemol” sesine geçişte k2 (küçük ikili) bir aralık kullanmaktadır.



Görsel 4. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 7. - 9. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi

7. ölçü ve 9. ölçüler arasındaki kısımda kontrast cümle veya başka bir isimlendirme ile “b” bölmesinin öncülü gelmektedir. Kontrast cümle açık mavi renk ile görselde ifade edilmektedir. Ritmik yapı temadaki ile aynı şekilde getirilmiş olmasına rağmen, melodik yapı bakımından inici çıkıcı hareketler temaya göre değişiklik gösterdiği düşünülmektedir. Bu sebep ile 7. ölçü ve 9. ölçüler arasındaki kısım kontrast cümle veya “b” bölmesi olarak adlandırılabilir.



Görsel 5. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 10. - 12. Ölçülerin, Tematik Yapı ve Form Analizi

10. ölçüde tema tekrar karşımıza çıkmaktadır. Form yapısı bakımından ise “a” bölmesinin öncülü gelmektedir. Tema, 1. - 3. ölçüler arasında da olduğu gibi aynı şekilde getirilmiştir. Eser 12. ölçüde “sol bemol” sesinde son bulmaktadır.

12 ölçüden oluşan prelüd, form ve tema yapısına göre değerlendirildiğinde “a – b (kontrast cümle) - a” bölmeleri sırası ile karşımıza çıkmaktadır. Eserin form yapısı, bir bölmeli lied form yapısına benzerlik göstererek, ilk üç ölçü “öncül” ardından üç ölçü “soncul” ile başlamaktadır. Sonrasında ise üç ölçü “b” bölmesi ya da kontrast cümle “öncül” olarak gelmektedir. Eser “a” bölmesinin öncülü ile sonlanmaktadır. Standart bir bölmeli lied formundan farklı olarak “b” bölmesinde soncul yerine tekrardan “a” bölmesinin öncülü ile

sonlanan prelüd, bir bölmeli şarkı formunda ya da bağımsız bir prelüd olarak da değerlendirilebilir.

3.1.2 Prelüdün Armonik Analizi

Op. 16 No.4 Prelude

A. Scriabin

Lento $\text{♩} = 44$

ebm = I

Gb = VI

Görsel 6. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 1. - 3. Ölçülerin Armonik Analizi

Eser, ebm (mi bemol minör) eksen derecede başlamaktadır. 3. ölçünün sonuna kadar armonik bir yapı belirtilmediği için, eserin eksen derecede ilerlediği düşünülebilir. 3. ölçünün 3. zamanı Gb (sol bemol majör)’ün 6. derecesi olarak da değerlendirilebilir ve eser bu durumda 4. ölçüde gelecek olan Gb’nin dominant derecesine hazırlık yaptığı düşünülmektedir.

Gb = V

ebm = VI

IV⁷

Görsel 7. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 4. - 6. Ölçülerin Armonik Analizi

4. ölçü, Gb dominant derece ile başlamaktadır ve 5. ölçüye kadar devam etmektedir. 5. ölçüde, 4. derece 7’li akoru gelmektedir. 5. ölçünün 1. zamandaki Gb 4. derece 7’li akoru, ebm 6. derece 7’li akoru olarak da değerlendirilebilir. Ardından 5. ölçünün 3. zamanında, ebm 2. derece 7’li akoru gelmektedir. 5. ölçü, dominant derece 7’li akoru ile başlamaktadır ve dominant derecede tamamlanmaktadır.

ebm = IV^7
 abm = I^7

ebm = IV^7

Görsel 8. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 7. - 9. Ölçülerin Armonik Analizi

7. ölçü, ebm 4. derece 7’li akoru ya da abm (la bemol minör) eksen derece 7’li akoru olarak da değerlendirilebilir. 7. ölçünün 3. zamanında 4. derece gelmektedir. 8. ölçünün 1. zamanında, 2. derece 7’li akoru, 2. zamanında 6. derece 7’li akoru ve 3. zamanında 7. derece 7’li akoru gelmektedir. 8. ölçünün 3. zamanının son akoru, abm 6. dereceye geçiş yapmaktadır. 9. ölçü abm 6. derecede başlamaktadır ve 2. zamanında gelen eksen derece 7’li akoru, ebm 4. derece 7’li akoru olarak da değerlendirilebilir. Ölçü ebm 4. derece 7’li akoru ile son bulmaktadır.

6
4

Görsel 9. “Op. 16 No. 4 Prelude”, 10. - 12. Ölçülerin Armonik Analizi

10. ölçü, ebm eksen derecede 2. çevrim akor ile başlamaktadır. 10. ölçünün 2. zamanından 11. ölçünün sonuna kadar, armonik bir yapı belirtilmediğinden eserin eksen derecede ilerlediği düşünülebilir. 12. ölçü eksen derecede gelmektedir ve ardından eser sonlanmaktadır.

3.2 Variations sur un Theme de Scriabin'in Analizi

3.2.1 Tema Bölümünün Tematik Yapı ve Form Analizi

Alexandre Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" isimli eserinin teması ile Alexander Scriabin'in "Prelude Op. 16 No. 4" isimli eserinin "si minör" transpoze notasyonu, karşılaştırılmalı incelenebilmesi için birlikte verilmektedir:

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'Scriabin bm' and the bottom staff is labeled 'Tansman'. Both staves are in 3/4 time and G major (one sharp). The top staff shows the first three measures of Scriabin's Prelude, with a circled 'a' above the first measure and a '3' above the first triplet. The bottom staff shows the first three measures of Tansman's Variations, with a circled 'a' above the first measure and a '3' above the first triplet. The notation is identical in both staves, illustrating the transposition of Scriabin's theme into G major.

Görsel 10. "Op. 16 No. 4 Prelude" ve "Variations sur un Theme de Scriabine"'in 1. - 3. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi

Alexandre Tansman'ın varyasyon formunda yazmış olduğu eserin tema bölümü, A. Scriabin'de de olduğu gibi 12 ölçü sürmektedir. Besteci eseri bm (si minör) tonunda ele almıştır. Eser ilk ölçüde temayı duyurmaktadır ve 3. ölçüde "re" sesinde kalmaktadır. Bu bölümü "a" bölmesinin öncülü olarak değerlendirmek mümkündür.

Görsel 11. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve ”Variations sur un Theme de Scriabine” in 4. - 6. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi

4. ölçü itibari ile tema devam cümlesi, aynı ritmik yapıyı koruyarak gelmektedir. Tansman, 4. ölçünün 3. zamanının sonundaki “si” sesinden, 5. ölçünün 1. zamanındaki “re” sesine geçişte k3 (küçük üçlü) aralık kullanmıştır. Scriabin Prelüd’ünde ise bu geçiş k2 aralık olarak karşımıza çıkmaktadır. Form yapısı bakımından incelendiğinde eserin 4. ve 6. ölçü aralığını “a” bölmeyişinin sonculu olarak adlandırabiliriz.

Görsel 12. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve ”Variations sur un Theme de Scriabine” in 7. - 9. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi

7. – 9. ölçüler arasında temadaki ritmik yapıyı koruyan bir biçimde çıkıcı ve inici ilerleyiş izleyen, kontrast cümle karşımıza çıkmaktadır. Bu kısım form yapısı bakımından “b” bölmesinin öncülü olarak değerlendirilebilir. Tansman 7. – 9. ölçüler arasında tematik yapı olarak Scriabin ile aynı fikri kullandığı ve herhangi bir değişiklik göstermediği düşünülmektedir.

Görsel 13. “Op. 16 No. 4 Prelude” ve “Variations sur un Theme de Scriabine”in 10. - 12. Ölçülerinin, Tematik Yapı ve Form Analizi

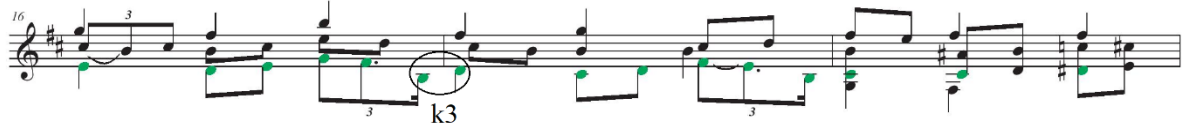
10. ölçü itibari ile tema tekrardan karşımıza çıkmaktadır. Form yapısı bakımından “a” bölmesinin öncülü olarak değerlendirilebilir. 13. ölçüde “re” sesi ile varyasyonun tema bölümü son bulmaktadır.

3.2.2 Birinci Varyasyonun Tematik Yapı Analizi

Alexandre Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinin varyasyonlarının, tematik analizi aşağıda verilmektedir:

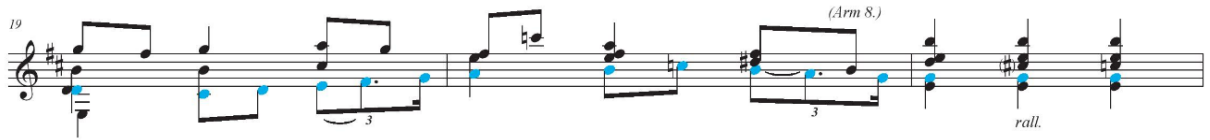
Görsel 14. “Var I.”, 13. - 15. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

Birinci varyasyon temayı duyurarak başlamaktadır ve besteci temayı oktav aşağıdan getirmektedir. Bestecinin, temadaki ritmik yapıyı bozmadan birebir sergilediği düşünülmektedir.



Görsel 15. “Var I.”, 16. - 18. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

16. ölçüde tema devam cümlesi gelmektedir. Temada da olduğu gibi ses aralığı oktav aşağıdan gelmektedir. Tansman 16. ölçünün 3. zamanının sonundaki “si” sesinden, 17. ölçünün 1. zamanındaki “re” sesine geçişte k3 ses aralığı kullanmaktadır. Bu ses aralığı Tansman’ın eserinin tema bölümünün, tema devam cümlesindeki ses aralığı ile aynı olduğu düşünülmektedir.



Görsel 16. “Var I.”, 19. - 21. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

19. ölçüde kontrast cümle gelmektedir ve melodi oktav aşağıdan birebir getirilmektedir. Ritmik yapı ve çıkıcı inici hareketlerin korunduğu düşünülmektedir.

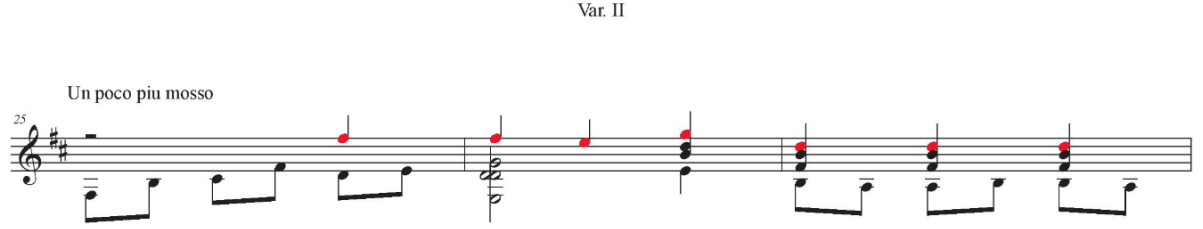


Görsel 17. “Var I.”, 22. - 24. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

22. ölçü ile tema, oktav aşağıdan tekrar getirilmektedir ve 1. varyasyon 24. ölçüde son bulmaktadır.

Tansman 1. varyasyonda “tema – tema devam cümlesi – kontrast cümle – tema” ilerleyişini sürdürmektedir.

3.2.3 İkinci Varyasyonun Tematik Yapı Analizi



Görsel 18. “Var II.”, 25. - 27. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

İkinci varyasyon farklı bir ritmik yapı ile birlikte, temayı duyurarak başlamaktadır. 25. ölçünün 3. zamanında “fa” sesi ile tema, 4’lük nota değerinde duyurulmaktadır ve 26. ölçüde “re” sesi ile son bulmaktadır. Besteci temayı değiştirmiş fakat temayı anımsatabilecek bazı sesleri kullanarak üç ölçüde temayı sergilediği düşünülmektedir.



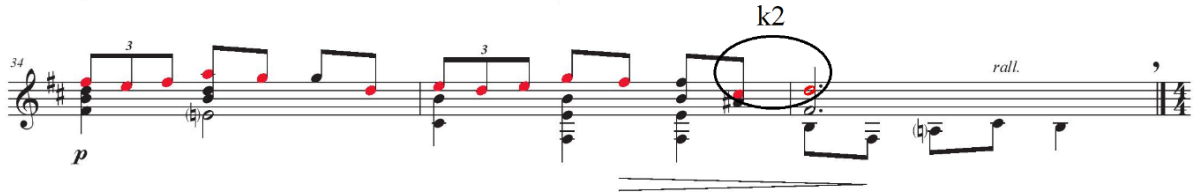
Görsel 19. “Var II.”, 28. - 30. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

25. ölçüde tema devam cümlesi gelmektedir. Besteci burada ses aralıklarını ve izledikleri yönleri değiştirdiği gözlemlenmektedir. Ritmik yapısı ise üçleme nota değerlerinde karşımıza çıkmaktadır. 30. ölçüde “si” sesi ile kontrast cümlenin karşımıza çıktığı düşünülmektedir ve tema devam cümlesi sonlanırken, kontrast cümle başladığını gözlemlemek mümkün olabilir.



Görsel 20. “Var II.”, 31. - 33. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

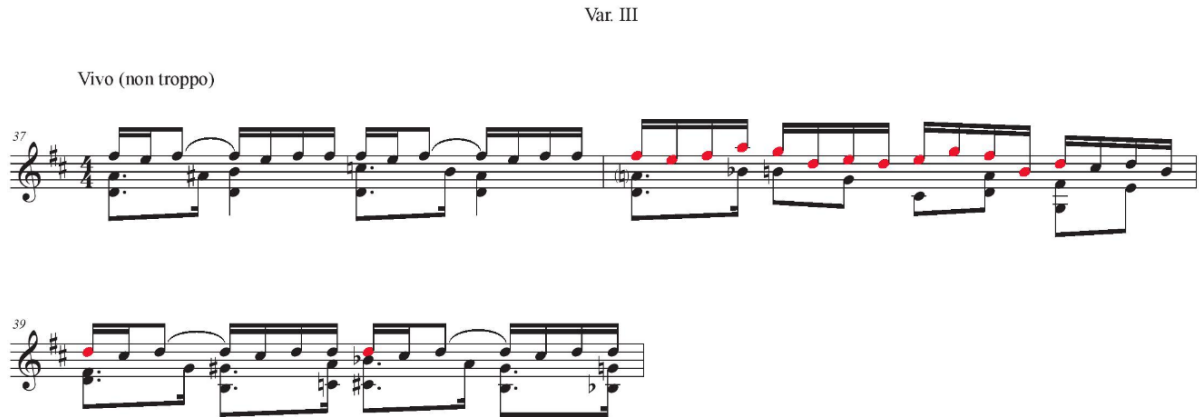
30. ölçüde başladığı düşünülmekte olan kontrast cümle, 31 – 33. ölçüler arasında da devam etmektedir. Ritmik yapı farklı olsa da inici ve çıkıcı sesler tema bölümünde karşımıza çıkan kontrast cümle ile benzerlik göstermektedir.



Görsel 21. “Var II.”, 34. - 36. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

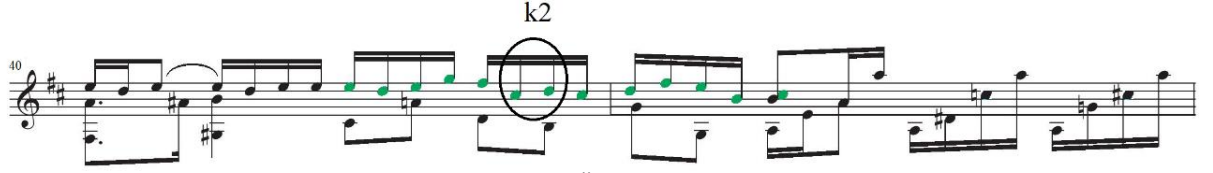
34. ölçüde tema tekrardan gelmektedir. Varyasyonun ritmik yapısı ve ilerleyişi, 25. ve 27. ölçülerinden farklılık göstermektedir. Besteci 35. ölçünün 3. zamanından, 36. ölçünün 1. zamanına geçişte, tema devam cümlesindeki k3’lü ses aralığından farklı olarak “do diyez”, “re” k2’li ses aralığı tercih etmiştir. Bu fikir Scriabin’in prelüdünde, tema devam cümlesindeki aralık ile benzerlik göstermektedir. Besteci, 2. varyasyonda ritmik ve ses aralıklarında değişiklikler yapsa da “tema – tema devam cümlesi – kontrast cümle - tema” ilerleyişindeki fikrini koruduğu düşünülmektedir.

3.2.4 Üçüncü Varyasyonun Tematik Yapı Analizi



Görsel 22. “Var III.”, 37. - 39. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

Üçüncü varyasyon 37. ölçüde, giriş hazırlığı yaparak başlamaktadır. Tema ise kendisini 38. ölçüde duyurmaktadır. Tema, 3 ölçüde 16’lık nota değerlerinin aralarına gizlenmiş bir biçimde getirilmektedir. Varyasyon, önceki bölümlerine kıyasla D (re majör) tonundadır ve 4/4’lük bir tartımda gelmektedir. Tansman’ın, ritmik yapıyı belirgin bir biçimde değiştirdiği düşünülmektedir.



Görsel 23. “Var III.”, 40. - 41. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

40. ölçünün ilk iki zamanında, tema devam cümlesine hazırlık yapılmaktadır ve üçüncü zamanda tema devam cümlesi gelmektedir. 40. ölçünün 4. zamanında “do diyez”, “re” k2 hareketi karşımıza çıkmaktadır. 2. varyasyonda da olduğu gibi Tansman, Scriabin’in prelüdünün tema devam cümlesinde de kullandığı ses aralığına benzer bir ilerleyiş kullanmayı tercih ettiği düşünülmektedir.



Görsel 24. “Var III.”, 41. - 44. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

41. ölçünün 3. zamanı itibari ile kontrast cümle başlamaktadır ve 44. ölçüye kadar devam etmektedir. Kontrast cümlenin örtülü ya da gizli seslendirme olarak yazıldığı düşünülebilir. Ritmik yapı farklılık gösterse de, çıkıcı ve inici hareketler eserin tema bölümündeki kontrast cümle ile benzerlik göstermektedir.

Görsel 25. “Var III.”, 45. - 54. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

45. ve 54. ölçüler arasında eser, tema cümlesi, tema devam cümlesi ve kontrast cümleyi tekrar etmektedir.

Görsel 26. “Var III.”, 55. - 58. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

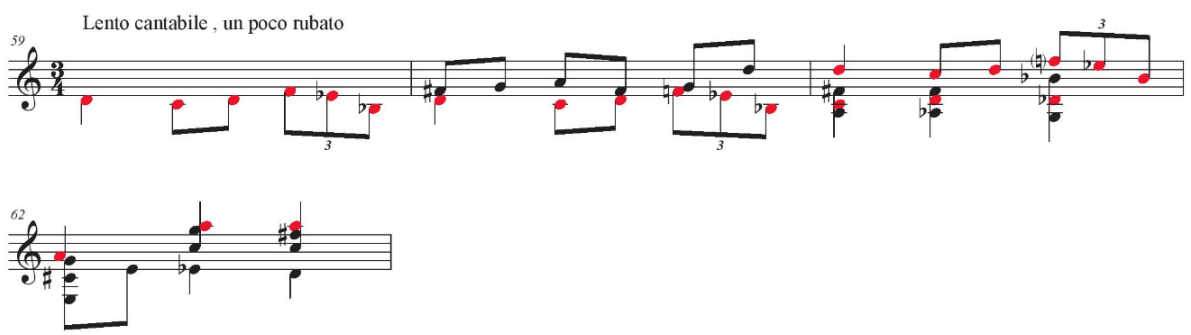
55. ölçüde tema, ölçünün 3. zamanına kadar daraltılmış bir yapıda duyurulmaktadır. 55. ölçünün 4. zamanında tema devam cümlesi, öncesinde gelen tema gibi daraltılmış bir biçimde 3 zamanda getirilmektedir ve Tansman 56. ölçünün 2. zamanında “do diyez”, “re” k2 hareketini tekrardan burada karşımıza çıkartmaktadır. 57. ölçü, “re” sesi ile sonlanmaktadır.

3. varyasyon, öncesindeki varyasyonlardan farklı olarak “tema – tema devam cümlesi – kontrast cümle – tema” dışında bir ilerleyiş izlediği düşünülmektedir. Bu durum, Tansman’ın varyasyonundaki temel çeşitleme unsurunun, tema, temanın devam cümlesi ve kontrast cümlenin üzerine kurulu olduğunu düşünülebilir ya da developmana, geliştirmeye dayalı olduğu düşünülmektedir.

3.2.5 Dördüncü Varyasyonun Tematik Yapı Analizi

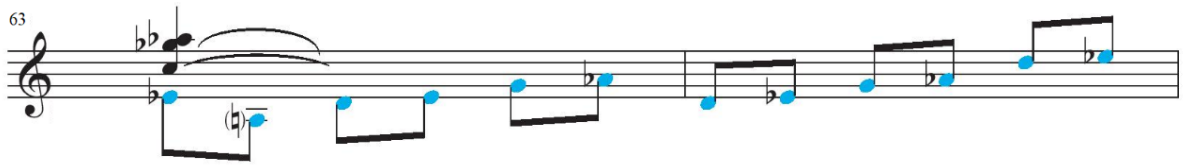
Var. IV

Lento cantabile , un poco rubato



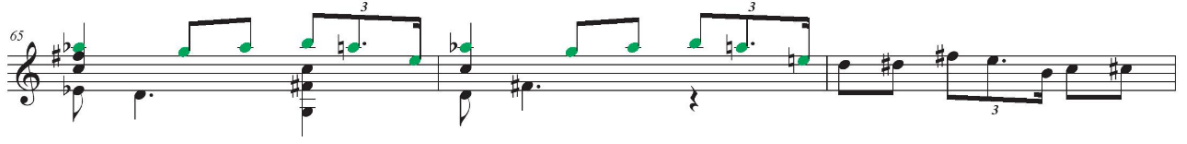
Görsel 27. “Var IV.”, 59. - 62. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

4. varyasyon, temayı duyurarak başlamaktadır ve tema “re” sesinden getirilmektedir. Ritmik yapı, üçleme nota değerleri ile farklılık gösterse de genel hatları ile temanın, varyasyonun tema bölümü ile benzerliğini gözlemlemek mümkündür. Bestecinin 60. Ölçüde, temanın geri kalanını duyurmak yerine 59. ölçüyü tekrar ettiği gözlemlenmiştir. 61. ölçüde temanın üst partisinde, tema tekrardan duyurulmaktadır. Temanın burada “Stretto” biçiminde işlendiği belirtilebilir.



Görsel 28. “Var IV.”, 63. - 64. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

63. ölçüde kontrast cümle gelmektedir ve cümlenin tamamı yerine sadece çıkıcı hareket ettiği kısmı karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 29. “Var IV.”, 65. - 67. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

65. ölçüde tekrardan tema devam cümlesi gelmektedir. 66. ölçü, 65. ölçüyü tekrar etmektedir. Ritmik yapı, varyasyonun tema bölümündeki tema devam cümlesi ile benzerlik göstermektedir.



Görsel 30. “Var IV.”, 68. - 71. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

69. ölçünün 3. zamanında “fa” diyez sesi ile besteci, temayı orijinal ses aralığından ve ritmik yapısından duyurmaktadır. Tema 1 tam ve 1 yarım ölçüde sergilenmektedir. 71. ölçü, 70. ölçünün 2. ve 3. zamanını tekrar etmektedir.



Görsel 31. “Var IV.”, 71. - 78. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

72. – 73. ölçüler ve 75. – 76. ölçüler tema devam cümlesi olarak değerlendirilebilir. 72. – 73. ölçülerde ritmik yapı, varyasyonun tema bölümündeki tema devam cümlesi ile aynı iken 75. – 76. ölçülerde karşımıza çıkan tema devam cümlesinin 3. zamanında kullanılan üçleme ritim kalıbının, farklılık gösterdiği düşünülmektedir.



Görsel 32. “Var IV.”, 77. - 82. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

79. ölçü itibari ile tema, 59. ölçüde de olduğu gibi “re” sesinden fakat oktav yukarıdan getirilmektedir. Besteci 3 ölçüde temayı tekrardan duyurmaktadır ve ardından varyasyon, 81. ölçüde son bulmaktadır.

4. varyasyonun, tonal olarak özgür ve form yapısı bakımından daha serbest bir biçimde ilerlediği düşünülmektedir. 4. varyasyona genel olarak baktığımızda, “tema – kontrast cümle – tema devam cümlesi – tema – 2x (tema devam cümlesi) – tema” gibi bir ilerleyiş gözlemlenmektedir.

3.2.6 Beşinci Varyasyonun Tematik Yapı Analizi

Var. V

Allegro grazioso (quasi Mazurka)



Görsel 33. “Var V.”, 83. - 86. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

Varyasyon 5, bestecinin doğduğu ülkeye de özgü halk dansı olan “Mazurka” biçiminde bestelenmiştir. 3/4’lük bir tartımda ve bm tonunda yazılmıştır. Tema dört ölçüde kendisini göstermektedir ve ritmik olarak 8’lik nota değerleri tercih edilmiştir.



Görsel 34. “Var V.”, 86. - 90. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

87. ölçü itibari ile dört ölçü boyunca tema devam cümlesi karşımıza çıkmaktadır. Besteci 87. ölçünün 3. zamanındaki “si” sesinden, 88. ölçünün 1. zamanındaki “re” sesine geçişte k3 hareketini kullanmıştır. Bu aralık, eserin tema bölümünde ve 1. varyasyonun tema devam cümlesinde de kullanılan ses aralığına benzerlik gösteren bir aralık olduğu düşünülmektedir.



Görsel 35. “Var V.”, 89. - 98. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

91. ölçü itibari ile tema ve tema devam cümlesi tekrardan aynı biçimde ve uzunlukla sergilenmektedir.



Görsel 36. “Var V.”, 98. - 104. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

99. ölçüde, kontrast cümlesi gelmektedir. Üç ölçüde karşımıza çıkmaktadır ve ritmik yapısında 8’lik nota değerleri tercih edilmiştir. 102. ölçüde, tema getirilmektedir ve herhangi bir değişikliğe uğramadan 83. ölçüde de olduğu gibi sergilendiği düşünülmektedir.



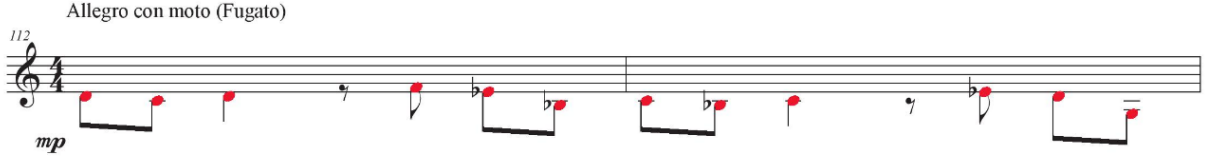
Görsel 37. “Var V.”, 104. - 111. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

105. ölçüden itibaren kontrast cümle ve tema, tekrardan ve değişikliğe uğramadan getirilmektedir. Ardından varyasyon, 111. ölçüde son bulmaktadır.

5. varyasyon, “tema – tema devam cümlesi - tema – tema devam cümlesi – kontrast cümlesi – tema – kontrast cümlesi – tema” biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

3.2.7 Altıncı Varyasyonun Tematik Yapı Analizi

Var. VI



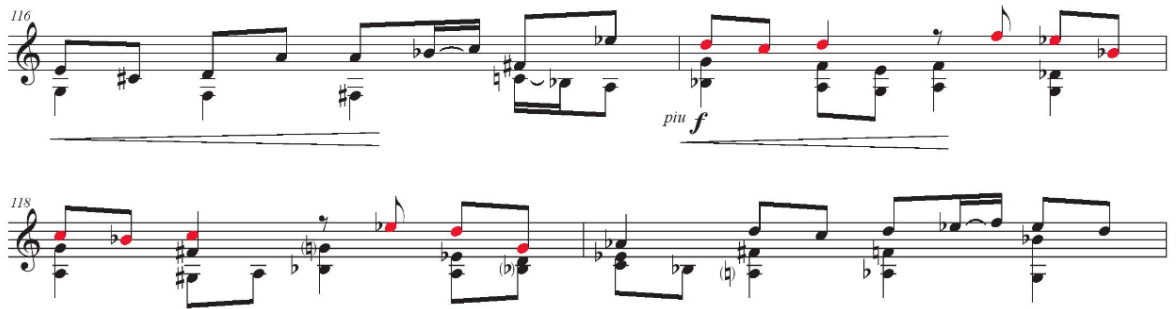
Görsel 38. “Var VI.”, 112. - 113. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

Altıncı varyasyon, Fugato “Füg Stilinde Pasaj, Kısım” formunda yazılmıştır. Fugatoyu, füg stilinin yerine, daha kısa ve fügenü andıran bir yapı olarak adlandırmak mümkündür. Besteci 2 ölçüde temayı “re” sesinden sergilemektedir. Temanın “re” sesinden getirilmesi ve 6. varyasyonun tonal bir yapı belirtmemesi bakımından ise 4. varyasyon ile de benzerlik gösterdiği düşünülmektedir.



Görsel 39. “Var VI.”, 114. - 115. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

114. ölçüde tema devam cümlesi, temanın duyurulduğu “re” sesinin beş ses yukarısındaki “la” sesinden getirilmektedir ve 2 ölçüde sergilenmektedir.



Görsel 40. “Var VI.”, 116. - 119. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

116. ölçü itibari ile ara bölüm karşımıza çıkmaktadır ve 117. ölçüde tema tekrardan 2 ölçü olarak oktav yukarıdan sergilenmektedir.



Görsel 41. “Var VI.”, 120. - 126. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

119. ölçüde tekrar bir ara bölüm gelmektedir ve 120. ölçüde tema devam cümlesi, oktav aşağıdaki “la” sesinden getirilmektedir. 123. ölçüde tema devam cümlesi 2 oktav yukarıdaki, “la” sesinden 2 ölçü, ardından da 1 oktav aşağıdaki “la” sesinden 2 ölçü boyunca getirilmektedir.



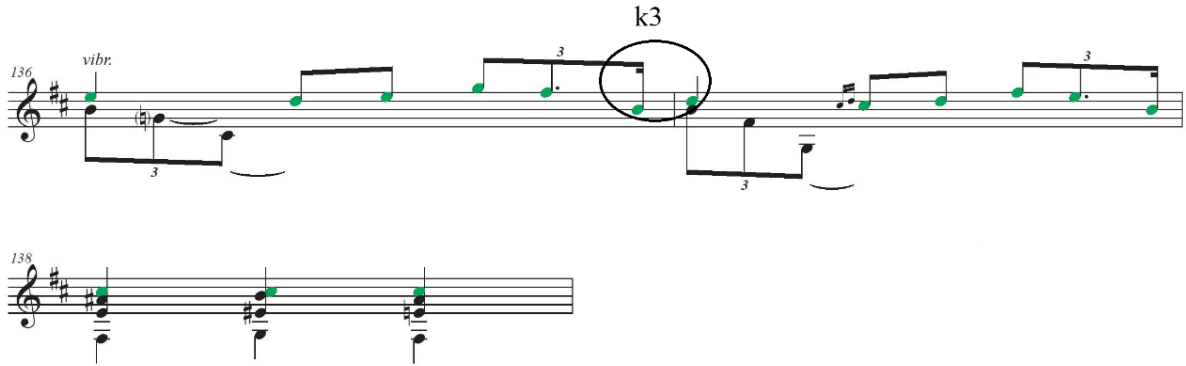
Görsel 42. “Var VI.”, 126. - 132. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

127. ölçü itibari ile ara bölüm tekrardan başlamaktadır ve 132. ölçüye kadar devam etmektedir. Bu kısım “Sekvens, İşleme” olarak adlandırılabilir.



Görsel 43. “Var VI.”, 132. - 135. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

133. ölçüde eser 3/4 ‘lük tartıma geçiş yapmaktadır ve artık bm tonundadır. Besteci 3 ölçüde temayı, ritmik yapısını birebir koruyarak duyurmaktadır.



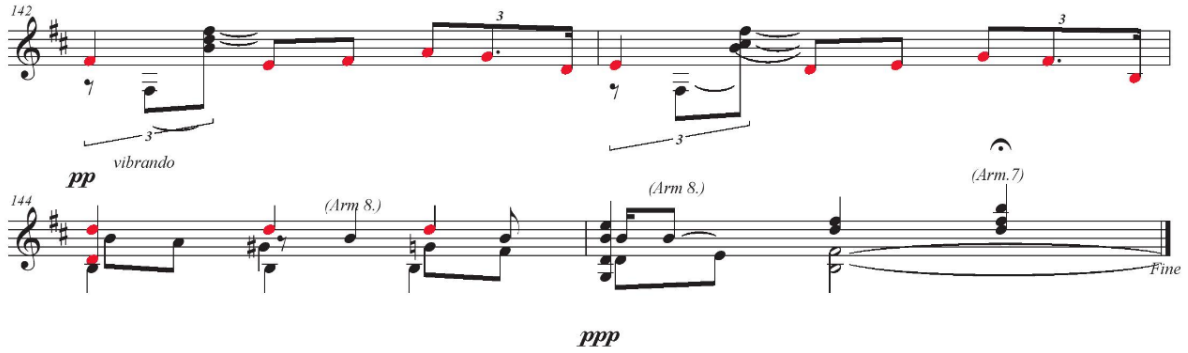
Görsel 44. “Var VI.”, 136. - 138. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

136. ölçüde tema devam cümlesi, 3 ölçü boyunca duyurulmaktadır. Ritmik yapı ve ses aralıklarının, eserin tema bölümü ile benzerliği gözlemlenmektedir. 136. ölçünün 3. zamanındaki “si” sesi, 137. ölçünün 1. zamanındaki “re” sesine k3’lü hareketi ile geçiş yapmaktadır.



Görsel 45. “Var VI.”, 138. - 141. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

139. ölçüde kontrast cümlesi gelmektedir ve varyasyonun tema bölümündeki, kontrast cümleye benzer bir biçimde getirildiği düşünülmektedir. Tema bölümünden tek farklılığı ise, 139. ölçünün 3. zamanında kullanılan üçleme nota değerleri olduğu düşünülmektedir.



Görsel 46. “Var VI.”, 142. - 145. Ölçülerin Tematik Yapı Analizi

142. ölçü itibari ile tema, tekrardan sergilenmektedir ve eser 145. ölçüde son bulmaktadır.

Tansman’ın 6. varyasyonu fugato olarak işlediği gözlemlenmektedir. Varyasyon, temanın getirilişi ve tema devam cümlesinin beş ses yukarıdan duyurulduğu, ardından temanın oktav aşağıdan getirilişi ve tema devam cümlesinin oktav aşağıdan duyurulduğu üzerine bir yol izlediği gözlemlenmektedir. Tema ve tema devam cümlelerinin aralarında gelen bölümlerin ise köprü görevi gördüğü düşünülmektedir. Eserin 133. ölçüsünden itibaren Tansman’ın, eserinin tema bölümündeki form yapısı ilerleyişini, birebir karşımıza çıkarttığı düşünülmektedir. 133. ölçüden itibaren 6. varyasyon, “tema – tema devam cümlesi – kontrast cümle – tema” yapısını izlemektedir ve 12. ölçü sistemini tekrardan karşımıza çıkartmaktadır.

3.2.8 Tema Bölümünün Armonik Analizi

Variation sur un theme de Scriabine
pour Guitare

Alexandre TANSMAN

Lento

bm = 1 (II) 1 2

Görsel 47. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 1. - 3. Ölçülerin Armonik Analizi

1. ölçü bm eksen derecede başlamaktadır. 1. ölçünün 2. zamanından, 3. ölçünün sonuna kadar armonik bir yapı belirtilmediği için eksen derecede ilerlediği düşünülmektedir. 2. ölçünün 1. zamanı, 2. derece olarak da değerlendirilebilir. 3. ölçünün 2. zamanında, bas notasının “la” olması sebebi ile 7’li akorun, 3. çevrimi olarak değerlendirilmiştir, fakat “la” notası, ardından gelen “sol diyez” notası gibi, bas yürüyüşü olarak da değerlendirilebilir.

II 7 III 7 (I) 7 VI 7 II 7 V 7

Görsel 48. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 4. - 6. Ölçülerin Armonik Analizi

4. ölçü bm 2. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. Bu derece ve minör 7’li akoru tercihi, Scriabin’in prelüdündeki armonik dereceden ve akor yapısından farklı bir biçimde tercih edildiği gözlemlenmektedir. Scriabin, eserinin 4. ölçüsünde Gb dominant dereceyi kullanmaktadır ki bu derece Db (re bemol majör) olarak gözlemlenmektedir. Tansman’ın tercih ettiği akor ise 2. derece minör 7’li akorudur. Eserin duyumunun belirgin bir biçimde değiştirdiği gözlemlenmek mümkündür. Ardından 3. zaman, 3. derecede, 7’li akoru gelmektedir. Aynı zamanda, 3. zamanın sonundaki “si” sesi ile akor, eksen derece 7’li akoru olarak da değerlendirmek mümkündür. 5. ölçü, bm 6. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 3. zamanında 2. derece 7’li akoru gelmektedir. 6. ölçü, dominant derece 7’li akoru ile başlamaktadır ve ardından dominant derece ile sonlanmaktadır.

Görsel 49. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 7. - 9. Ölçülerin Armonik Analizi

7. ölçü, bm 4. derece 7’li akoru ya da em (mi minör) eksen derece 7’li akoru olarak değerlendirilebilir. 7. ölçünün 3. zamanında 4. derece gelmektedir ve ardından gelen bas partisideki “sol” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 8. ölçüde, em 2. derece 7’li akoru gelmektedir ve 2. zamanında, 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi gelmektedir. 6. derece akorunun uzadığı düşünüldüğünde melodi partisinde gelen “do” sesi ile 6. derece 1. çevrim akoru duyurulur demek mümkün olabilir. 3. zamanda basta gelen “re diyez” sesi ile akor, 1. çevrim dominant derece akoru gibi görünmektedir fakat seslerin uzadığı düşünüldüğünde melodi partisindeki “la” sesi ile birlikte 7. derece 7’li akoru olarak da tanımlamak mümkündür. 9. ölçü, em eksen derece ile başlamaktadır ve 2. zamanda 7’li akoru duyurulmaktadır. Bu akor aynı zamanda bm 4. derece 7’li akoru olarak da değerlendirilebilir. 9. ölçü bm 4. derece 7’li akoru ile sonlanmaktadır.

Görsel 50. “Variation sur un Theme de Scriabine”, 10. - 12. Ölçülerin Armonik Analizi

10. ölçü bm eksen derecede 2. çevrim akoru ile başlamaktadır ve eser eksen derecede sonlanmaktadır. 10. ölçünün 2. zamanından, 11. ölçünün sonuna kadar armonik bir yapı gözlemlenmediğinden eserin eksen derecede ilerlediği düşünülmektedir. 11. ölçünün 1. zamanı, 2. derece 7’li akoru olarak da değerlendirilebilir.

3.2.9 Birinci Varyasyonun Armonik Analizi

Istesso Tempo Var. I (Arm 8.)

bm = I VI (II) 2 6 6 I

Görsel 51. “Var I.”, 13. - 15. Ölçülerin Armonik Analizi

13. ölçü, bm eksen derecede başlamaktadır ve 3. zamanda gelen “sol”, “si” ve “re” sesleri ile 6. dereceye geçildiği düşünülmektedir. 14. ölçünün 1. zamanı, 2. derece olarak değerlendirilebilir. 14. ölçünün 3. Zamanındaki, “fa” basta “si”, “re” sesleri ile 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 15. ölçünün 1. ve 2. zamanında bm 6. derece 1. çevrim akorları gelmektedir ve 15. ölçünün 3. zamanı eksen dereceye geri dönerek ölçü son bulmaktadır.

II 6 I 6 IV 6 7 I 6 II 7 4 3 V (I) 4 (III) 2

Görsel 52. “Var I.”, 16. - 18. Ölçülerin Armonik Analizi

16. ölçü 2. derece 1. çevrim akoru ile başlamaktadır. 2. zamanda, 1. derece 1. çevrim akoru gelmektedir ve ardından 3. zamanda 4. derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 3. zamandaki “re” notası ile 4. derece 7’li akoru gelmektedir. 17. ölçü, 1. derece 1. çevrim akoru ile başlamaktadır. 2. zamanda, 2. derece 7’li akoru gelmektedir. 18. ölçü, 2. derece 7’li akorunun 2. çevrimi ile başlamaktadır. 18. ölçünün 2. zamanında, dominant derece gelmektedir. 2. zamanın sonu ise 1. derecenin 2. çevrimi gibi yorumlanabilir. 3. Zamanın ilk yarısı, 3. Derece olarak yorumlanabilir. 3. zamanın ikinci yarısındaki basta gelen “mi” sesi ile birlikte akor, 7’li akorun 3. çevrimi olarak değerlendirilebilir.

bm = IV 7 em = I 7 IV 4 7 (II) II 5 3 V 2 I 7 bm = IV 7

Görsel 53. “Var I.”, 19. - 21. Ölçülerin Armonik Analizi

19. ölçü, bm 4. derece 7'li akoru ya da em eksen derece 7'li akoru olarak değerlendirilebilir. 3. zamanda, 4. derece 2. çevrim akoru gelmektedir. 3. Zamanı, bas partisindeki “fa diyez” sesi sebebi ile 2. derece olarak değerlendirmek mümkündür. 19. ölçünün 3. zamanındaki “sol” sesi, 4. derece 7'li akoru olarak değerlendirilebilir. 20. ölçü, 2. derece 7'li akorunun 1. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 2. zamanın sonunda 7'li akorunun 2. çevrimi karşımıza çıkmaktadır. 3. zamanda ise dominant derece gelmektedir ve “la” sesinin de eklenmesi ile 7'li akorunun 3. çevrimi duyurulmaktadır. 21. ölçü, 1. derece 7'li akoru ile başlamaktadır ve aynı zamanda bm 4. derece 7'li akoru olarak da değerlendirilebilir. Ölçü, bm 4. derece 7'li akoru ile sonlanmaktadır.

Görsel 54. “Var I.”, 22. - 24. Ölçülerin Armonik Analizi

Varyasyonun son 3 ölçüsünün, ilk 3 ölçü ile aynı olduğu düşünülmektedir. Armonik yürüyüşte herhangi bir değişiklik olmadığı gözlemlenmektedir fakat, 22. ölçünün 1. zamanındaki akor, 2. çevrim akoru olarak gelmektedir ve 2. ölçünün 1. zamanında gelmekte olan akor, 2. derecede 7'li akorunun 1. çevrimi olarak da değerlendirilebilir. 22. ölçü, bm eksen derecede başlamaktadır ve 3. zamanda gelen “sol”, “si” ve “re” sesleri ile 6. dereceye geçiş yapmaktadır. 23. ölçünün 3. zamanında “fa” basta “si”, “re” sesleri ile 7'li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 24. ölçünün 1. zamanı, bm 6. derecede 1. çevrim akoru olduğu düşünülmektedir. 2. zamanda gelen akor da aynı şekilde 1. çevrim olarak gelmektedir. 24. ölçünün 3. zamanı eksen dereceye geri dönmektedir ve varyasyon eksen derece sonlanmaktadır.

3.2.10 İkinci Varyasyonun Armonik Analizi

Un poco piu mosso

Var. II

25

bm = I IV 7 7 I 2 2

Görsel 55. “Var II.”, 25. - 27. Ölçülerin Armonik Analizi

2. varyasyon bm eksen derecede başlamaktadır ve armonik bir yapı belirtilmediğinden 25. ölçünün eksen derecede ilerlediği düşünülmektedir. 2. ölçüde, 4. derece 7’li akoru gelmektedir. 3. ölçüde, 1. dereceye tekar dönüşmektedir. Ardından gelen 2. zamandaki akor, 3. çevrim 7’li akoru olarak yorumlanabilir. 3. zamanda ise tekrardan “la” sesi basta duyurulduğu için, 3. çevrim 7’li akoru olarak yorumlanabilir.

26

IV 7 II 7 IV 7 (III) 3 IV 2 V VI 7 (V) 7 V 7

Görsel 56. “Var II.”, 26. - 28. Ölçülerin Armonik Analizi

28. ölçü, 4. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanda, 2. derece 7’li akoru gelmektedir. 3. zamanda ise tekrardan 4. derecede 7’li akora geçiş yapmaktadır. 29. ölçünün 1. zamanındaki akor, 3. derece 7’li akorunun 2. çevrimi olarak yorumlanabilmektedir. 2. zamanda, “re” sesinin de basta gelmesi ile akor, 4. derece 7’li akorunun 3. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 3. zamanda ise dominant derece gelmektedir. 30. ölçü, 6. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanında “fa” sesi basta gelerek akor, 5. derecede 7’li akoru olarak yorumlanabilmektedir. 3. zamanda ise dominant derecede 7’li akoru gelmektedir.

31

bm = IV 7 em = I 7 II 7 IV 6 IV 4 II 7 IV 4 V 6 V 5 I 7 bm = IV 7

Görsel 57. “Var II.”, 31. - 33. Ölçülerin Armonik Analizi

31. ölçü, bm 4. derece 7'li akoru ya da em eksen derece 7'li akoru olarak değerlendirilebilir. 32. ölçüdeki “fa”, “do”, “mi”, “la” sesleri ile 2. derece 7'li akoru karşımıza çıkılmaktadır ve 1. zamanda gelen “mi” sesi ile de birlikte düşünülürken akor, 4. derece 2. çevrim akoru olarak değerlendirmek mümkündür. 2. zamanda, 2. derece 7'li akoru tekrar gelmektedir ve ardından “do” sesinin basta gelmesi ile akor, 7'li akorun 2. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 3. zamanda, dominant derecede 7'li akorunun 1. çevrim gelmektedir. 33. ölçü ile em eksen dereceye geçilmektedir. Bu akor, bm 4. derece olarak da yorumlanabilir. 2. zamanında 7'li akoru gelmektedir ve ölçü 4. derecede sonlanmaktadır.

6
I⁴ IV⁷ II⁷ V⁷ I

Görsel 58. “Var II.”, 34. - 36. Ölçülerin Armonik Analizi

34. ölçü, eksen derecede 2. çevrim akoru ile başlamaktadır ve 2. zamanında 4. derece 7'li akoru gelmektedir. 35. ölçüde 2. derece 7'li akoru gelmektedir. 2. zamanında, dominant derece 7'li akoru gelmektedir ve 36. ölçüye kadar devam etmektedir. 36. ölçü eksen derece ile başlamaktadır. Varyasyon eksen derecede sonlanmaktadır.

3.2.11 Üçüncü Varyasyonun Armonik Analizi

Vivo (non troppo) Var. III

D = I VI⁶ I⁷ IV II⁶ VII I IV⁷ II⁷

Görsel 59. “Var III.”, 37. - 38. Ölçülerin Armonik Analizi

3. varyasyon, D (re majör) tonundadır. Eksen derece ile başlayan 37. ölçünün 2. zamanında, 6. derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 3. zamanında eksen derece 7'li akoru gelmektedir. Ardından 38. ölçünün 2. zamanına kadar, eksen derece devam etmektedir. 38. ölçü, eksen derecede başlamaktadır. 2. zamanın ilk yarısında 4. derece, 2. yarısında ise 2. derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 2. zamanın 2. yarısında “re” sesinin de eklenmesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır. 3. zamanında 7. derece, 3. zamanın 2. yarısında da eksen derece

gelmektedir. 3. zamanın 2. yarısından sonra gelen “si” sesi, 4. zamandaki sesler ile birlikte 4. derece 7’li akoru olarak yorumlanabilir. 4. zamanın 2. yarısında, 2. derece 7’li akoru ile ölçü son bulmaktadır.

39

I 7 IV 6 (I) 6 I 6 II 6 V 5 I 7

Görsel 60. “Var III.”, 39. - 40. Ölçülerin Armonik Analizi

39. ölçü eksen derece ile başlamaktadır. 1. zamanın 2. sesi “do” ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 2. zaman, 4. derece 1. çevrim akoru olarak yorumlanabilir. 39. ölçünün 2. zamanının sonundaki akor ise, eksen derecede 2. çevrim akoru olarak yorumlanabilir. 40. ölçüde “fa diyez” sesinin baste gelmesi ile akor, eksen derece 1. çevrim akoru olarak yorumlanabilir. 2. zamanda 2. derece 1. çevrim, 3. zamanda da dominant derece 7’li akorunun 1. çevrimi gelmektedir. 4. zamanda ise ölçü, eksen derece 7’li akoru ile sonlanmaktadır.

41

IV 7 V (I) 4 I 7 V 3 I 6 II 6 III 6 IV 6 V 6

Görsel 61. “Var III.”, 41. - 42. Ölçülerin Armonik Analizi

41. ölçü, 4. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanında dominant dereceye geçiş yapmaktadır ve 4. zamanın sonun kadar dominant derece kalmaktadır. Buna ek olarak 3. zaman, eksen derecede 7’li akorunun 2. çevrimi olarak da değerlendirilebilir. Sonrasında ise 4. zamanda, “sol” sesi ile dominant derecenin 7’li akor sesi duyurulmaktadır. 42. ölçü eksen derece başlamaktadır. 1. zamanın 2. sesi “do” ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 2. zamanda “mi” sesinin baste olması sebebi ile akor, dominant derece 7’li akorunun 2. çevrimi olarak yorumlanabilir. 2. zamanın 2. yarısı, eksen derece 1. çevrim akoru olarak gelmektedir. 3. zamanın ilk yarısında 2. derece 1. çevrim, 2. yarısında ise 3. derece 1. çevrim akorları gelmektedir. 4. zamanın ilk yarısında 4. derece 1. çevrim, 2. yarısında ise dominant derece 1. çevrim akoru ile ölçü kapanmaktadır.

Görsel 62. “Var III.”, 43. - 44. Ölçülerin Armonik Analizi

43. ölçü, 3. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 3. zamanda gelen 7. derece 7’li akorun birinci çevrimi, em tonunda 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi olarak yorumlanabilir. 44. ölçü eksen derecede başlamaktadır ve ölçü sonuna kadar devam etmektedir. 44. ölçünün 4. zamanındaki “re” sesinin bosta gelmesi ile 7’li akorunun 3. çevrimi karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 63. “Var III.”, 45. - 54. Ölçülerin Armonik Analizi

45. ölçü, em dominant derecede 7’li akorunun 3. çevrimi ile başlamaktadır. 2. zamanında bosta gelen “sol diyez” sesi ile akor, 3. derece 7’li akoru gibi yorumlanabilir fakat 3. zamanda tekrardan dominant derecede 3. çevrim 7’li akoru geldiği için “sol diyez” sesini

geçiş sesi olarak da değerlendirmek mümkündür. 4. zamanda varyasyon kendisini tekrarlayacağı için eksen dereceye hazırlık yapılmaktadır ve D tonuna geri dönülmektedir. 4. zaman, dominant derece 7'li akoru ile karşımıza çıkmaktadır. Eser 46 ile 54. ölçüler arasında kendisini tekrar etmektedir.

Görsel 64. “Var III.”, 55. - 58. Ölçülerin Armonik Analizi

55. ölçü, D eksen derece başlamaktadır ve 2. zamanında 2. dereceye geçmektedir. 2. zamanın 2. yarısının sonunda “re” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 3. zaman, 7. derecedir ve 2. yarısının sonunda “si” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 4. zamanda 2. derece 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 56. ölçüde, eksen derecenin 2. çevrim akoru gelmektedir ve 1. zamanın 2. yarısının sonunda “do” sesi ile akor, 7’li akorunun seslerini duyurduğu düşünülmektedir. 3. zamanda dominant derece gelmektedir. 4. zamanda, 6. derece 7’li akoru gelmektedir. 2. yarısından sonra da 4. dereceye geçiş yapılmaktadır. 57. ölçü, eksen derece ile başlamaktadır. 1. zamanın 2. yarısında 2. çevrim akoru duyurulmaktadır. 2., 3. ve 4. zamanlarda da 2. çevrim akoru gelmektedir ve varyasyon D eksen derece sonlanmaktadır.

3.2.12 Dördüncü Varyasyonun Armonik Analizi

Görsel 65. “Var IV.”, 59. - 61. Ölçülerin Armonik Analizi

4. varyasyonda tonal bir yapı belirtilmemektedir, fakat gm (sol minör) ekseninde değerlendirilebileceği düşünülmektedir. 4. varyasyonun, atonal veya modal bir armonik ilerleyiş izlemediği düşünülmektedir. Genişlemiş bir armonik sistemde, tonal bağlantıların mevcut olduğunu gözlemek mümkündür. Bu sebeple 4. varyasyonu, gm ekseninde incelemenin mümkün olduğu düşünülmektedir.

59. ölçü, gm eksen derecede başlamaktadır ve armonik bir yapı gözlemlenmediğinden 59. ölçünün eksen derecede ilerlediği düşünülmektedir. 59. ölçünün 3. zamanı, 6. derece olarak yorumlanabilir. 60. ölçüde dominant derece gelmektedir. 2. zamanda, “do” sesi basta gelerek 7’li akorunun 3. çevrimi duyurulmaktadır. 3. zamanda 6. dereceye tekrar geçilmektedir ve “re” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 61. ölçü, “la” sesi basta, dominant derece 7’li akorunun 2. çevrimidir. 2. zamanda tekrar 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 3. zamanında 6. dereceye geçiş yapılmaktadır ve 7’li akorunun 1. çevrimi duyurulmaktadır.

Görsel 66. “Var IV.”, 62. - 64. Ölçülerin Armonik Analizi

62. ölçüde “mi” sesi basta, 2. derece 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 2. zamanında, 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 3. zamanda dominant derecede 7’li akoru gelmektedir. 63. ölçü, 2. derece 7’li akorunun 2. çevrimi olarak gelmektedir. 63. ölçüdeki “mi” ve “sol” sesleri bemol arızası aldığı için b3, b4 kısaltmaları ile görselde belirtilmektedir.

Görsel 67. “Var IV.”, 65. - 67. Ölçülerin Armonik Analizi

65. ölçü, 7. derece 7’li akorunun 3. çevrimi ve aynı zamanda 2. çevrim akoru ile başlamaktadır. Çünkü “mi bemol” sesi basta 7’li akorunun 3. çevrimi gibi görünmekte olan akor, aynı zamanda “do”, “fa diyez”, “la bemol” sesleri ile de 2. çevrim 4/6 akoru olduğu

düşünülmektedir. 2. zamanda dominant dereceye geçmektedir ve 1. zamanındaki “do” sesinin de uzadığı düşünüldüğünde 7’li akoru duyurulmaktadır. 3. zamanda, 2. derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 66. ölçüde dominant derecede eksik beşli akoru gelmektedir ve “do” sesi ile akor, 7’li sesini de duyurmaktadır. 1. zamanın 2. yarısında “fa diyez” basta gelerek akor, 7. derece akoru olarak yorumlanabilmektedir. 67. Ölçüde armonik bir yapı gözlemlenmemektedir fakat, em dominant dereceye geçiş olarak değerlendirmek mümkün olabilir.

68
7
5#
II 3
6
(v) 4
(vii) 2
4
VI 3
4
I 3
4
3

Görsel 68. “Var IV.”, 68. - 70. Ölçülerin Armonik Analizi

68. ölçünün 1. ve 2. zamanında, armonik bir yapı belirtilmediğinden, em’nin eksen derecesinde devam ettiği düşünülmektedir. 68. ölçünün 3. zamanında, 2. derecede 7’li akoru gelmektedir ve “do” sesi diyez arızası almaktadır. 69. ölçüde, tekrardan 2. derece 7’li akorunda “do” sesi, diyez olarak gelmektedir. 2. zamanın 2. yarısında uzayan “fa” sesi ile birlikte devamında gelen “re” ve “si” sesleri, dominant derecede 2. çevrim akoru olarak değerlendirilebilir. 3. zamanın 2. yarısında, “do diyez” sesi basta gelerek akor, 7. derecede 7’li akorunun 3. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 70. ölçüde, 6. derece 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 2. zamanında, eksen derecede 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 3. zamanda ise tekrardan 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir.

71
4
4
I 3
D
6
I 4 7
II 5 6
IV 7
I 7
(Arm 8.)

Görsel 69. “Var IV.”, 71. - 73. Ölçülerin Armonik Analizi

71. ölçü, eksen derece 7’li akorunun 2. çevrimi ile başlamaktadır. 2. zamanında tekrar 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 72. ölçüde, D tonuna geçildiği düşünülmektedir. 72. ölçü eksen derecenin 2. çevrim akoruna başlamaktadır ve ikinci zamanında eksen derece akorunun 7’li sesi gelmektedir. 3. zamanında 2. derece 7’li akorunun 1. çevrimi gelmektedir.

73. ölçünün 2. zamanında, 4. dereceye geçmektedir ve “fa diyez” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 3. zamanda, eksen derece 7’li akoru gelmektedir ve ölçü sonlanmaktadır.

74 (Arm. 8.)

IV VII 6 7 I 4 3 II 7 (iv)

Görsel 70. “Var IV.”, 74. - 76. Ölçülerin Armonik Analizi

74. ölçü 4. derecede başlamaktadır. 2. zamanda, 7. derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 3. zamanın ilk yarısında gelen “si” ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 75. ölçü, eksen derece 2. çevrim akoru ile başlamaktadır. 3. zamanında “la” sesi basta, 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 76. ölçü, ikinci derecede değerlendirilmektedir. 1 zamanın ikinci yarısındaki “fa diyez” sesi ile akor, 4. derecede 7’li akoru olarak da değerlendirilebilir. Ölçü 2. derecede sonlanmaktadır.

77

IV 7 D=I gm=V 2 I (vi)

Görsel 71. “Var IV.”, 77. - 79. Ölçülerin Armonik Analizi

77. ölçü 4. derecede başlamaktadır. 2. zamanın 2. yarısında gelen “fa” sesi ile 7’li akoru duyurulduğu düşünülmektedir. 78. ölçü, gm tonunda dominant derece olarak yorumlanmaktadır ve 3. zamanında, “do diyez” sesi bas partisinde geldiği için 7’li akorunun 3. çevrimi olarak yorumlanabilir. 79. ölçü eksen derecede başlamaktadır ve 59. ölçüde olduğu gibi 70. ölçünün 3. zamanı, 6. derece olarak yorumlanabilir.

80

V 7 VI 7 V VI 2 I 4 3 V (V)

(Arm.12) (Arm.16) (Arm.19)

Görsel 72. “Var IV.”, 80. - 82. Ölçülerin Armonik Analizi

80. ölçü dominant derece ile başlamaktadır ve 2. zamanında gelen “do” sesi ile akor, 7’li sesini duyurduğu düşünülmektedir. 3. zamanda, 79. ölçünün 3. zamanında da olduğu gibi 6. derece gelmektedir ve 2. yarısında gelen “re” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 81. ölçü dominant derecede başlamaktadır. 2. zamanında “re” sesi basta, 6. derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 3. zamanda “re” sesi basta, eksen derece 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 82. ölçü, eksen derecede başlamaktadır, fakat dominant derece olarak da yorumlanabileceği düşünülmektedir. Varyasyon “la” sesi ile dominant derecede sonlanmaktadır.

3.2.13 Beşinci Varyasyonun Armonik Analizi

Allegro grazioso (quasi Mazurka) Var. V

83

bm = V² (IV) V⁷ IV² V²

Görsel 73. “Var V.”, 83. - 85. Ölçülerin Armonik Analizi

5. varyasyon, bm 5. derece 7’li akorunun 3. çevrimi ile başlamaktadır. 3. zamanda gelen akor, 4. derece akoru olarak değerlendirilebilir. Ardından gelen “re” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 84. ölçü, dominant derece 7’li akorunun seslerini içermektedir. 2. zamanında, 4. derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 85. ölçüde, dominant derecenin 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir ve 85. ölçüde son bulmaktadır.

86

V IV² V² (IV) VI⁴ 7 IV

Görsel 74. “Var V.”, 86. - 88. Ölçülerin Armonik Analizi

86. ölçü dominant derece ile başlamaktadır ve 2. zamanında, 4. derece 7’li akoru gelmektedir. 87. ölçü, dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi olarak değerlendirilmektedir. 87. ölçünün 3. zamanındaki akor, 4. derece akoru olarak değerlendirilebilir. 88. Ölçü dominant derecede başlamaktadır. 2. zamanında 6. derecenin 2.

çevrim akoru gelmektedir ve ardından gelen “fa diyez” sesi ile akor 7’li sesini duyurmaktadır. 3. zamanında ise 4. dereceye geçmektedir ve ardından ölçü sonlanmaktadır.

Görsel 75. “Var V.”, 89. - 100. Ölçülerin Armonik Analizi

89. ölçü, dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi ile başlamaktadır. 3. zamanında “mi” sesi basta, tekrardan 7’li akorunun 3. çevrimi duyurulmaktadır. 90. ölçünün 2. zamanında, 4. derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 91. ölçünün 1. zamanında, dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 3. zamanı ise 4. derece olarak yorumlanabilir. 91. ölçü ile 98. ölçüler arası varyasyon kendisini tekrar etmektedir ve armonik analiz bakımından herhangi bir değişikliğe uğramadığı düşünülmektedir. 99. ölçü, 4. derece 7’li akoru ile başlamaktadır ve 100. ölçünün 3. zamanına kadar devam etmektedir. 3. zamanda, em dominant derece 7’li akorunun birinci çevrimi gelmektedir.

Görsel 76. “Var V.”, 101. - 103. Ölçülerin Armonik Analizi

101. ölçü, em eksen derecede gelmektedir. 2. zamanında “re” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 102. ve 103. ölçüler, 99. ve 100. ölçülerin tekrarı olduğu gözlenmektedir. Bu ölçülerin armonik analiz bakımından aynı oldukları düşünülmektedir.

104. ölçü: I, IV⁷, cm = V⁵

107. ölçü: I⁷, bm = V², (IV), V⁷, IV²

110. ölçü: I

Görsel 77. “Var V.”, 104. - 111. Ölçülerin Armonik Analizi

104. ölçü, bm eksen derecede gelmektedir. 105. ölçüden, varyasyonun sonuna kadar eser kendisini tekrar etmektedir ve armonik analiz bakımından aynı ilerlediği düşünülmektedir.

3.2.14 Altıncı Varyasyonun Armonik Analizi

Allegro con moto (Fugato) Var. VI

112. ölçü: gm = I

113. ölçü: VI

Görsel 78. “Var VI.”, 112. - 113. Ölçülerin Armonik Analizi

6. varyasyonun, 4. varyasyonda da olduğu gibi tonal bir eksen belirtmediği düşünülmektedir. Bu sebep ile 6. varyasyonu, gm ekseninde incelemenin mümkün olabileceği düşünülmektedir. Varyasyon, gm eksen derecede başlamaktadır. 113. ölçü, 2. derece olarak yorumlanabilir, 4. zamanı ise 6. derece olarak yorumlanabilmektedir.

Görsel 79. “Var VI.”, 114. - 115. Ölçülerin Armonik Analizi

114. ölçü, 2. derece 7’li akorunun 1. çevrimi olarak düşünülebilir. 4. zamanında, eksen derece akorunun 2. çevrimi gelmektedir ve 2. yarısında gelen “fa” sesi ile akor, 7’li sesini duyurmaktadır. 115. ölçü, dm tonunda 4. derece olarak yorumlanmaktadır. 3. zamanının 2. yarısındaki “mi” ve “si bemol” sesleri, 2. derece gibi değerlendirilebilir. 4. zamanda ise eksen derecenin 1. çevrimi gelmektedir ve ölçü sonlanmaktadır.

Görsel 80. “Var VI.”, 116. - 117. Ölçülerin Armonik Analizi

116. ölçü, 7. derece 2. çevrim akoru ile başlamaktadır. 2. zamanında, eksen derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 3. zamanda, 3. dereceye geçiş yapmaktadır. 4. zamanın ilk yarısı itibari ile gm tonuna tekrardan geçildiği düşünülmektedir ve 7. derecede 2. çevrim akoru olarak değerlendirmektedir. 4. zamanın 2. yarısında “mi bemol” sesi ve bas partisindeki “la” sesi ile 7’li akorunun 1. çevrimi duyurulmaktadır. 117. ölçü, eksen derecenin 1. çevrim akoru olarak gelmektedir. 2 zamanın ilk yarısında, dominant derecenin 2. çevrimi gelmektedir. 2. yarısı ise 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 4. zamanda ise 6. derecede 7’li akorunun 1. çevrimi karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 81. “Var VI.”, 118. - 119. Ölçülerin Armonik Analizi

118. ölçü, 2. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanın ikinci yarısında, 7. derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 3. zamanında eksen dereceye geçmektedir ve 3. zamanın 2.

yarısında gelen “mi bemol” sesi ile birlikte, 118. ölçünün 3. zamanında gelen eksen dereceyi, 6. derece olarak yorumlamak da mümkündür. 4. zaman, eksen derece ile sonlanmaktadır. 119. ölçü, 2. derece 1. çevrim akoru olarak başlamaktadır. 2. zamanında, dominant derece 2. çevrim akoru gelmektedir ve ardından gelen “do” sesi ile akor, 7’li sesini duyurmaktadır. 4. zamanda, 6. derecenin 1. çevrimi karşımıza çıkmaktadır ve ardından gelen “re” sesi ile akor, 7’li sesini duyurmaktadır.

120

II 7 VII 6 (V) 4 I 7 (IV) 6 2 gm = VI 5 V dm = I 6 IV VII 2 III 7

Görsel 82. “Var VI.”, 120. - 121. Ölçülerin Armonik Analizi

120. ölçü, ikinci derece olarak değerlendirilmiştir ve ardından gelen “sol” sesi ile akor 7’li sesini duyurmaktadır. 2. zamanın ilk yarısındaki “la” sesi basta geldiği için, 7. derece akorunun 1. çevrimi olarak değerlendirilmiştir. 2. zamanın 2. yarısında ise “re” sesinin de eklenmesi ile akor, dominant derecenin 2. çevrim akoru olarak da değerlendirilebilir. 3. zamanda, eksen derece 7’li akoru gelmektedir ve 3. zamanın 2. yarısı “do” ve “mi” sesleri sebebi ile 4. derece olarak da yorumlanabilmektedir. 4. zamanın ilk yarısında gelen bas sesi “si bemol” ile 1. çevrim akoru, 2. yarısında ise “fa” sesinin basta gelmesi ile akor, 7’li akorunun 3. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 121. ölçü, 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi ile başlamaktadır. 1. zamanın 2. yarısı, dm tonunda eksen derece 1. çevrim akoru olarak değerlendirilmektedir. 2. zamanında 4. derece akoru gelmektedir. 3. zamanında 7. derece akoru gelmektedir ve 2. yarısında “si bemol” sesi basta gelerek akor, 7’li akorunun 3. çevrimini duyurmaktadır. 4. zamanda, 3. derecenin 1. çevrimi gelmektedir ve ardından gelen “mi bemol” sesi ile akor 7’li sesini duyurmaktadır.

122

IV 7 (VI) (IV) 7 II 4 3 I 7 VI 6

Görsel 83. “Var VI.”, 122. - 123. Ölçülerin Armonik Analizi

122. ölçü, 4. derece 7'li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanın ilk yarısı, 6. derece 7'li akoru olarak değerlendirilebilir. 2. zamanda ise tekrardan, 4. derece 7'li akorunun sesleri gelmektedir. 3. zamanda 2. derece 7'li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 123. ölçü, eksen derecede başlamaktadır ve 4. zamana kadar devam etmektedir. 3. zamanın 2. yarısında akor, 7'li sesini duyurmaktadır. 4. zamanda, 6. derece 1. çevrim akoru gelmektedir.

124
6
IV 4 7 II 7 VII 7 V 6 I 7 VI 6

Görsel 84. “Var VI.”, 124. - 125. Ölçülerin Armonik Analizi

124. ölçü, “re” sesi basta 4. derece 2. çevrim akoru ile başlamaktadır. 2. zamanında, 2. derece gelmektedir ve 2. yarısında “re” sesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır. 3. zamanda 7. derece gelmektedir. 2. yarısında, “si bemol” sesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır. 4. zamanda, dominant dereceye geçiş yapmaktadır ve “do” sesi basta getirilerek 1. çevrim akoru duyurulmaktadır. 125. ölçü eksen derecede başlamaktadır. 3. zamanın 2. yarısında akor, 7'li sesini duyurmaktadır. 4. zamanında, 6. derece gelmektedir ve ardından gelen “fa” sesi ile akor 1. çevrim akoru olarak yorumlanabilir.

126
IV 7 II 6 7 VII 7 V I 7 2 VI 7 II 4 3

Görsel 85. “Var VI.”, 126. - 127. Ölçülerin Armonik Analizi

126. ölçü, 4. derecede başlamaktadır. 1. zamanın 2. yarısındaki “fa” sesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır. 2. zamanında, 2. derece 1. çevrim akoru gelmektedir ve 2. yarısındaki “re” sesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır. 3. zaman, 7. derece olarak değerlendirilebilir ve 2. yarısındaki “si bemol” sesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır. 4. zamanda dominant dereceye geçilmektedir. 127. ölçü ile birlikte “Sekvens - işleme” kısmının başladığı düşünülmektedir ve eksen derecede olduğu gözlemlenmektedir. 1. zamanın 2. yarısında akor, 7'li sesini duyurmaktadır. 2. zamanın ilk yarısı, “do” sesi basta 7'li akorunun 3. çevrimi olarak gelmektedir. 3. zamanında, 6. derece 7'li akoru gelmektedir. 4. zamanda ise 2. derece 7'li akorunun 2. çevrimi gelmektedir.

Görsel 86. “Var VI.”, 128. - 129. Ölçülerin Armonik Analizi

128. ölçü, 6. derece 7’li akorunun 3. çevrimi ile başlamaktadır. 2. zamanında, 4. derece 7’li akoru gelmektedir. 3. zamanda ise dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 3. zamanında gelen “la” diyez sesi sebebi ile 128. ölçünün 4. zamanı, bm tonunda dominant dereceye geçiş olarak yorumlanabilir. 129. ölçüden 132. ölçünün sonuna kadar armonik yapı temelde dominant derecede kalacağı gözlemlenmekte olduğu için, akor dereceleri parantezler içerisinde gösterilmektedir. 129. ölçü, dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi olarak gelmektedir. 1. zamanın 2. yarısında, bm eksen dereceye geçiş yapılmaktadır. 2. zamanın ilk yarısı, 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi olarak yorumlanabilir. 2. yarısındaki dominant derece ise 2. çevrim akoru olarak yorumlanabilir. 3. zaman, eksen derecede 1. çevrim akoru olarak gelmektedir. 2. yarısı, 6. derece 7’li akorunun 2. çevrimi olarak yorumlanabilir. 4. zamanın 1. yarısında, “mi” sesi basta dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 2. zamanında ise eksen derecede 1. çevrim akoru duyurulmaktadır.

Görsel 87. “Var VI.”, 130. - 131. Ölçülerin Armonik Analizi

130. ölçüde, bm eksen derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 2. zamanında, dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 2. zamanın 2. yarısında, eksen dereceye dönmektedir ve 1. çevrim akoru olarak gelmektedir. 3. zamanda, dominant derece 7’li akorunun 3. çevrimi gelmektedir. 3. zamanın 2. yarısında, eksen derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 4. zamanın ilk yarısı, 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi olarak değerlendirilebilir. İkinci yarısında ise dominant derecede 2. çevrim akoru gelmektedir ve ölçü sonlanmaktadır. 131. ölçü, dominant derecede devam etmektedir. 3. zaman, tekrardan 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 2. yarısında ise 5. derece 2. çevrim akoru olarak

değerlendirilebilir. 4. zamanın ilk yarısını, 3. derece 7'li akoru ve 2. yarısını ise dominant derece 7'li akorunun 3. çevrimi olarak değerlendirmek mümkündür.

Görsel 88. “Var VI.”, 132. - 133. Ölçülerin Armonik Analizi

132. ölçüde dominant derece gelmektedir. 3. zamanında, 6. derece 7'li akorunun 1. çevrimi gelmektedir. 4. zamanda, dominant derecede 2. çevrim akoru gelmektedir ve “sekvens – işleme” kısmının sonlandığı düşünülmektedir. Varyasyon 133. ölçüde, bm eksen derece ile başlamaktadır. 133. ölçünün 1. zamanındaki “re” sesinin de eklenmesi ile akor, 1. çevrim akoru olarak değerlendirilebilir.

Görsel 89. “Var VI.”, 134. - 135. Ölçülerin Armonik Analizi

134. ölçü 2. derece ile başlamaktadır ve ölçü sonuna kadar aynı derecede devam etmektedir. 135. ölçüde eksen dereceye dönüş yapılmaktadır. 2. zamanda, “la” sesinin baste gelmesi ile 7'li akorunun 3. çevrimi karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 90. “Var VI.”, 136. - 137. Ölçülerin Armonik Analizi

136. ölçü, 2. derecede 7'li akoru ile başlamaktadır ve ölçü sonuna kadar 2. derecede devam etmektedir. 137. ölçüde 6. dereceye geçiş yapılmaktadır. 1. zamanın ilk yarısındaki “fa” sesinin de eklenmesi ile 7'li akoru duyurulmaktadır ve ölçünün sonuna kadar 6. derecede devam etmektedir.

Görsel 91. “Var VI.”, 138. - 139. Ölçülerin Armonik Analizi

138. ölçü, dominant derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanda, “sol” sesinin bas partisinde getirilmesi ile 2. derece 7’li akorunun 2. çevrimi gelmektedir. 3. zamanda ise tekrar dominant derecede 7’li akora dönmektedir. 139. ölçü, bm 4. derece 7’li akoru ya da em eksen derece 7’li akoru olarak değerlendirilebilir. 3. zamanında, 4. dereceye geçiş yapılmaktadır ve “sol” sesinin de eklenmesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır.

Görsel 92. “Var VI.”, 140. - 141. Ölçülerin Armonik Analizi

140. ölçü, 2. derece 7’li akoru ile başlamaktadır. 2. zamanında, 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi gelmektedir ve “do” sesinin de eklenmesi ile akor, 1. çevrim akoru olarak da değerlendirmek mümkündür. 3. zamanda, dominant derece 1. çevrim akoru gelmektedir. “la” sesi ile birlikte, 7. derece 7’li akoru gibi değerlendirilebilir. 141. ölçüde eksen dereceye geçiş yapılmaktadır ve bu akor bm tonunda da 4. dereceye denk gelmektedir. 2. zamanın ilk yarısı, “fa” sesi bas partisinde, 6. derece 7’li akorunun 3. çevrimi olarak değerlendirilebilir. 2. yarısında ise 4. derece 7’li akoru olarak değerlendirilebilir. 3. zamanda, 7’li akoru ile ölçü sonlanmaktadır.

Görsel 93. “Var VI.”, 142. - 143. Ölçülerin Armonik Analizi

142. ölçü, eksen derecede 2. çevrim akoru ile başlamaktadır. 143. ölçüde, dominant derece 7'li akorunun 3. çevrimi gelmektedir ve ölçü dominant derecede son bulmaktadır.

144

(Arm 8.)

(Arm 8.)

(Arm.7)

Fine

I 7 VI 6 I 7 IV 5 I 7 VI 6

Görsel 94. “Var VI.”, 144. - 145. Ölçülerin Armonik Analizi

144. ölçü eksen derecede başlamaktadır. 1. zamanın 2. yarısındaki “la” sesi ile 7’li akoru duyurulmaktadır. 2. zamanda, 6. derece 1. çevrim akoru gelmektedir. 3. zamanın 2. yarısında “fa” sesi basta, 7’li akoru duyurulmaktadır. 145. ölçüde “sol” sesi basta, 6. derece 7’li akorunun 1. çevrimi gelmektedir. 2. zamanında ise eksen derece gelmektedir ve eser eksen derecede son bulmaktadır.

SONUÇ

Araştırmanın “Bulgular ve Yorumlar” bölümünden elde edilen verilerin ışığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Alexandre Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinin tema bölümündeki tema ile, Alexander Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserindeki temanın, 4. ölçünün 5. ölçüye bağlandığı yerdeki ses aralığı farkı haricinde tamamen korunduğu sonucuna ulaşılmıştır.
2. Alexandre Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinin tema bölümünde Tansman, Alexander Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserinde de olduğu gibi 12 ölçü sistemini koruduğu sonucuna ulaşılmıştır.
3. Alexander Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserinin temasının, Alexander Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” eserinde 1. varyasyondan itibaren, çeşitlemenin kaynağını oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.
4. Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserinin ya bir lied (şarkı) ya da bir bağımsız prelüd formu olarak değerlendirilebildiği sonucuna ulaşılmıştır.
5. Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eseri, “si minör” tonunda, Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eseri ise “mi bemol minör” tonunda olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
6. Alexandre Tansman, “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinin 4. ölçüde minör derece tercih ederken, Alexandre Scriabin “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserinde majör tonalitede, dominant bir derece tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır.
7. A. Scriabin’in “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserinde tematik yapı bakımından 3 ana bileşen kullanmıştır. Bu bileşenlerin ise, tema, tema devam cümlesi ve kontrast cümle olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
8. A. Tansman da “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinde aynı şekilde tema, tema devam cümlesi ve kontrast cümle bileşenlerinin kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.
9. Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinin birinci, ikinci varyasyonlarında, form yapısı olarak tema bölümüne benzer bir yapı kullanmaktadır. Fakat üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı varyasyonlarda daha serbest formdaki bir yapıya geçtiği sonucuna ulaşılmıştır.

10. Tansman “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinde temayı çeşitli yöntemler ile sergilemiştir. Bu yöntemler: oktav değişiklikleri, ritimsel farklılıklar, tonal değişiklikler, örtülü seslendirme, serbest melodi kullanımı, stretto, kontrapunt, işlemler, süslemeler gibi yöntemler kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.
11. “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserin, ikinci varyasyonun 35. ölçüsünün 36. ölçüye bağlandığı “do diyez”, “re” seslerinde ve üçüncü varyasyonun 40. ölçüsünün dördüncü zamanındaki “do diyez”, “re” seslerinde k2 ses aralığı tercih ettiği gözlemlenmektedir ve bu aralık Scriabin “Prelude Op. 16 No. 4” isimli eserinin 4. ölçünün 5. ölçüye bağlandığı yerdeki k2 ses aralığı ile benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.
12. “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserin tema bölümü, birinci, ikinci ve beşinci varyasyonlarının “si minör” tonunda olduğu gözlemlenmektedir. Üçüncü varyasyon ise “re major” tonundadır. Eserin dördüncü varyasyonunda ve altıncı varyasyonlarında ise tonal bir yapı belirtilmemiştir, fakat armonik yapısı ve ilerleyişi bakımından “sol minör” tonunda incelemenin mümkün olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.
13. “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserin, altıncı varyasyonunda füg benzeri bir yapı kullanmış ve bu bölüm fugato olarak isimlendirilmiştir. Tema ile başlayan füg ve ardından gelmekte olan tema devam cümlesi ile soru – cevap sisteminde bir ilerleyiş sürdürüldüğü ve bu soru cevaplar birbirlerine ara bölümler ile bağlandığı sonucuna ulaşılmıştır.
14. “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserin 6. varyasyonunda, tema bölümünü getirmeden önce 127. – 132. ölçüler arasında sekvens ya da işleme yapmakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
15. “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserin altıncı varyasyonunun sonunda, tema bölümünde de olduğu gibi tema, tema devam cümlesi ve kontrast cümleleri 3’er ölçü olarak gelmekte ve eserin tema bölümünü tekrardan duyurarak eseri sonlandırdığı sonucuna ulaşılmıştır.
16. Scriabin “Prelude Op. 16 No. 4” eserinin form yapısının değerlendirilmesi sonucunda, “a – b – a” ilerleyişini gözlemlenmenin mümkün olacağı sonucuna ulaşılmıştır.
17. Tansman’ın “Variationes sur un theme de Scriabine” isimli eserinde ise “a – b – a” ilerleyişinin, tema, birinci ve ikinci varyasyonlarda benzerlik gösterdiği fakat,

üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı varyasyonlarda form yapısının daha serbest bir ilerleyiş gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Analizi yapılan çalışmada ulaşılan sonuçlar doğrultusunda, şu gibi öneriler sunulmaktadır:

1. Çalışmadaki örneklem dışındaki diğer çeşitleme formundaki eserler üzerinde de tematik, form ve armonik analizi içeren çalışmaların yapılması ve bu çalışmanın kılavuz olarak kullanılması önerilmektedir.
2. Tansman'ın "Variationes sur un theme de Scriabine" eserinde olduğu gibi Scriabin'in "Prelude Op. 16 No. 4" tema olarak alan diğer çeşitleme formunda eserlerin bestelenmesi önerilmektedir.
3. İcracıların seslendirdikleri eserin, icra etmeden önce tematik, form ve armonik analizinin yapılması önerilmektedir.
4. Konservatuvar eğitiminde tematik, form ve armonik analize yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Absil, F. (2017). *Musical Analysis: Visiting the Great Composers*. 6th edition.

[Yayınlanmamış E - Kitap]. Netherlands, 3.

AgustineStrings (t.y.). *Andreas Segovia*.

<https://augustinestrings.com/artist/andr%C3%A9segovia.html>.

Aktüze, İ. (2003). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (1. Baskı). Pan Yayıncılık, 114, 595, 561.

Alexandre Tansman (t.y.). *Alexandre Tansman*. <http://www.alexandre-tansman.com/>.

Benward, B. Saker, M. (2014). *Music in theory and practice*. (Volume 1) 8th edition.

McGraw-hill inc., 347.

Berry, W. (1986). *Form in Music*. (Second Edition). Prentice-Hall in,13, 283, 285.

Cangal, N. (2005). *Armoni*. (3. Baskı). Arkadaş Yayınevi, 280, 289, 297, 301.

Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. (1. Baskı). Arkadaş Yayınevi, 30, 96, 97.

Cangal, N. Erdener, Y. (1976). *Müzik Formları*. Güneş Matbaacılık T. A. Ş., 101, 102, 104, 105.

Dallin, L. (1994). *Listeners Guide to Musical Understanding*. (8th Edition). Brown

(William Co.), 102, 103.

Gilardino. A. (1988). *La Chitarra Moderna e Contemporanea*. (Volume 2). Berben Edizioni musicali, 55, 56, 57.

Holley, J. (t.y.). *Alexander Scriabin*. [https://www.d.umn.edu/~rperraul/MU5204-](https://www.d.umn.edu/~rperraul/MU5204-EnsembleLit/JHolley.pdf)

[EnsembleLit/JHolley.pdf](https://www.d.umn.edu/~rperraul/MU5204-EnsembleLit/JHolley.pdf) University of Minnesota Duluth, 1.

Hugon, G. (2012). *Biographie complète écrite par G erald Hugon*. <http://www.alexandre-tansman.com/fran% C3% A7ais/biographies/biographie-compl% C3% A8te/>. Alexandre Tansman, 1,3.

Janki, G. A. (2020). Semiotics in the Study of Aleksander Tansman's Cultural Identity. *Athens Journal of Humanities & Arts*. (Volume 7), 51.
<https://www.athensjournals.gr/humanities/2020-7-1-2-Janki.pdf>

Keskin,  . G. (2017). *20. Yüzyıl Kompozisyon Tekniklerinden Atonal, Seriyal ve Minimal Stillerin Teorik Açıdan İncelenmesi ve SeçilmiŐ  rneklerler Açıklanması*. (Tez. No. 477244) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>, 54.

Lee, Y. H. (2006). *Tradition and İnnovation in The Twenty-four Preludes, Op.11 of Alexander Scriabin* [Doktora tezi, University of Texas] Texas Scholar Works & University of Texas libraries, 17.

Leonard, R.A. (1957). *A History of Russian Music*. Guilford Publications Inc, 236.

 zdemir, M. (2001). *Armoni*. Kanyılmaz Matbaacılık, 77.

Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. Ada Yayınları, 55, 280, 282, 285.

Russiapedia (t.y.). *Prominent russians: aleksandr scriabin*.
<https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/aleksandr-scriabin/>.

Say, A. (2002). *Müzik S zl g *. (1. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 26, 39, 40, 128, 149, 313.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi 1*. (1. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 59.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi 2*. (1. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 447, 469, , 490, 550.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi 3*. (1. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 290, 343.

Segovia, A. (1945). *Prelude, Op. 16 No.4*. (Transcript and Fingered). Celesta Publishing.

Scriabin, A. (1897). *A. Scriabine 5 Preludes pour Piano Op. 16*. (First Edition). M. P. Belaieff Edition.

Starcevic, V. (2012). *The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited*. Sage Publications, 57,58.

Stein, L. (1979). *Structure & Style The Study and Analysis of Musical Forms*. (First Edition). Warner Bros. Publications, 95.

Tansman, A. (1972). *Variations sur un Theme de Scriabin*. Max Eschig Editions.

The University of Kansas (t.y.). *Form Analysis*. <https://music.ku.edu/form-analysis>.

Tusing, S.M. (1993). *Didactic Solo Piano Works by Alexandre Tansman*. (Tez. No. 9405428) [Doktora Tezi, Louisiana State University] LSU Digital Commons. 14, 15, 16, 17, 18.

Ünlünen, E. (2015). Andres Segovia'nın Modern Gitar Müziğine Katkıları. *Dergipark*, 5(1), 157-171. <https://doi.org/10.20488/austd.61174>. 162,163.

Yener, F. (1983). *Müzik Kılavuzu*. (4. Baskı). Bilgi Yayınevi, 429, 431, 433, 435, 437, 438, 441, 442, 443, 444, 445, 448, 449, 452, 453, 456.

Wade, G., Garno, G. (1997). *A New Look At Segovia, His Life, His Music*, (Volume 2). Mel Bay Publications, Inc, 55.

Werner, B. (2021). *Variations on a Theme of Scriabin by Tansman*. <https://www.thisisclassicalguitar.com/variations-on-a-theme-of-scriabin-tansman/>.

Whitehead, L. L. (2014). *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin*. [Yüksek lisans tezi, University of Victoria] University of Victoria libraries, 11.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

03/01/2024

Sanberk UÇAR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı:

“ALEXANDRE TANSMAN'IN “VARIATIONES SUR UN THEME DE SCRIBINE” ESERİNDE TEMATİK YAPI, FORM VE ARMONİ ANALİZİ”

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03/01/2024	74	105518	26/12/2023	9	2266375295

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve 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. (03/01/2024)

Sanberk UÇAR

Öğrenci No.: N22127672

Anasanat/Anabilim Dalı: Piyano

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi EREN SÜALP

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title :

“RESEARCH ABOUT ANALYSIS THEMATIC STRUCTURE, FORM AND HARMONY ABOUT ALEXANDRE TANSMAN'S “VARIATIONES SUR UN THEME DE SCRİABİNE””

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03/01/ 2024	74	105518	26/12/2023	9	2266375295

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (03/01/2024)

Sanberk UÇAR

Student No.: N22127672

Department:Piano

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Dr. Öğr. Üyesi EREN SÜALP

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, sanat çalışması raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

03/01/2024

Sanberk UÇAR

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

