



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

**MENÜETTEN SCHERZOYA EVRİLME SÜRECİNDE FORMUN İŞLEVLERİ:
BEETHOVEN ERKEN DÖNEM PİYANO SONATLARI**

Ulyana DERMENCİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

MENÜETTEN SCHERZOYA EVRİLME SÜRECİNDE FORMUN İŞLEVLERİ:
BEETHOVEN ERKEN DÖNEM PİYANO SONATLARI

Ulyana DERMENCİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

MENÜETTEN SCHERZOYA EVRİLME SÜRECİNDE FORMUN İŞLEVLERİ: BEETHOVEN ERKEN DÖNEM PİYANO SONATLARI

Danışman: Prof. Dr. Cenk Güray

Yazar: Ulyana DERMENCİ

ÖZ

Bu çalışmada, Ludwig van Beethoven'ın erken dönem piyano sonatları arasında yer alan Op. 2/1-3, Op. 7, Op. 10/2-3, Op. 14/1 ve Op. 22 eser numaralı sonatlarının menüet/trio formunda olan menüet veya scherzo türünde bestelenmiş bölümleri üzerinde, cümlelerin form işlevleri ile ilgili bir analiz gerçekleştirilmektedir.

Analizde izlenen yöntem; sonatın form organizasyonunun temel yapı taşı olan cümlelerin yapısal birim düzeyi, armonik bağlam düzeyi ve form işlevleri düzeyinin incelenmesi gibi üç ana boyuttan oluşmaktadır.

Beethoven'ın erken dönem sonatlarının menüet formunda yazılmış bölümlerindeki cümlelerinin form işlevleri analizi, scherzonun menüetten evrilme sürecinin izlenebilmesinin yanında, besteci üslubunun oluşum süreci hakkında da ipuçları verebilmektedir. Bu analiz sonucunda;

- Menüet'in sergi bölümünün genelde cümlelerin form işlevleri açısından istikrarlı bir yapı oluşturmasına rağmen, bu bölümün scherzo formunda değişime uğrayabildiği;
- Menüet formuna has olan iki röprizli görünümün yerine varyasyon tekrarının notalarla yazılmasının, scherzoya yenilik katan form uygulamalarından biri olduğu;
- Trionun sergi bölümü bir temanın sunum işlevini üstlenen cümlelerden oluşurken, trionun tezat orta bölümünün besteci için adeta bir laboratuvar görevi gördüğü, bestecinin röpriz tekrarı yerine varyasyon tekrarını tercih etmesinin sık rastlanan bir durum olduğu;

- Ayrıca, tezat ortanın başında ana fikrin fragmantasyonunu içeren cümleler bulunduğu zaman “araları açılmış” *öncül* + *soncul* görünümünün oluştuğu

gözler önüne serilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Beethoven, menüet/trio, scherzo, cümle, form işlevleri, piyano sonatları

THE FORMAL FUNCTIONS IN THE PROCESS OF EVOLUTION FROM MINUET TO SCHERZO: BEETHOVEN'S EARLY PIANO SONATAS

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Ulyana DERMENCI

ABSTRACT

In this study, an analysis of the formal functions of the sentences will be carried out on the movements composed in the form of the Minuet/Trio, in the minuet or scherzo genre, of the Op. 2 / 1-3, Op. 7, Op. 10 / 2-3, Op. 14 / 1 and Op. 22 early piano sonatas by Ludwig van Beethoven.

The method of the study respectively consists of the three main phases: *The length of the sentence*, which is the basic building block of the formal organization of the sonata, *the cadence type and the modulation features* reflecting the harmonic context, and *the formal function of the sentence* that emerges with its formal structure.

The analysis of formal function of the sentences in the minuet sections of Beethoven's early sonatas can give clues about the formation process of the composer's style, as well as about observing the evolution of the scherzo form through the minuet form. The obtained results show that

- While the exposition section of Minuet is generally a stable structure in terms of the formal functions of the sentence, it can be modified in the scherzo form.
- One of the formal applications adding an innovational contribution to the scherzo is having the repetition of variation written with notes instead of the ternary binary appearance, which is unique to the minuet form.
- Although the exposition section of the trio consists of sentences that undertake the function of presenting a theme, the contrasting middle section of the trio almost acts as a

laboratory for the composer, and it is a common situation that the composer prefers the repetition of variation instead of repetition with repeat signs.

- Also, when there are sentences containing the fragmentation of the basic idea at the beginning of the contrasting middle section, the appearance of "opened" antecedent + consequent phrase occurs.

Keywords: Beethoven, Minuet/Trio, Scherzo, sentence, formal function, piano sonatas

TEŞEKKÜR

Engin bilgisi ve cömert gönlüyle hiçbir zaman yardımını esirgemeyen kıymetli Prof. Dr. Cenk Güray'a, tez konunun belirlenmesinden itibaren fikirleri ile yol gösteren Prof. Dr. Türev Berki'ye, ortaya koyduğumuz fikirlerin bilimsel anlatım açısından kusursuz bir forma kavuşturmaya vesile olan Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal'a, tez metninin güzel Türkçe ile ifade edilmesinde emeği çok olan Prof. Eylem Önder Başarır'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

*Beni müzikle tanıştıran, müziği sevdiren kıymetli **anneme**, analitik düşüncüyü aşılardan rahmetli **babama** ve bütün **öğretmenlerime** saygıyla, şükranla...*

Присвячую цю роботу моїй дорогій Мамі, яка познайомила мене з музикою, навчила її розуміти і любити, моєму Татові, який навчив мене аналітично мислити, і усім моїм Вчителям...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	v
İTHAF	vi
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vii
TABLOLAR DİZİNİ	x
GÖRSEL DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: MENÜET VE SCHERZONUN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ	11
1.1 Menüetin Tarihsel Gelişim Süreci	11
1.2 Scherzonun Tarihsel Gelişim Süreci	17
1.3 Müzikte Nükte.....	19
1.4 Beethoven'ın Sonatlarındaki Menüet ve Scherzoların Üslup Özellikleri.....	22
BÖLÜM 2: BİRİM	26
2.1 Müzik Formunun Yapısal Birimi	26
2.2 Cümlelerin Başlıca Yapısal Özellikleri.....	30
2.2.1 Cümlelerin Büyüklüğü	31
2.2.2. Armoni.....	33
2.3 Küçük üç bölmeli (small ternary), tekrarlı iki bölmeli (rounded binary) veya iki röprizli (two-reprize) form	39
BÖLÜM 3: FORM İŞLEVLERİ KURAMI	45
3.1. William Caplin'in Form İşlevleri Kuramı.....	47
3.1.1 Ana Fikir.....	47
3.1.2 Cümle	47
3.1.3 Periyot	50
3.1.4 Üç Bölmeli Form	51
3.1.5 İki Bölmeli Form	52
3.1.6 Çerçeve İşlevler.....	53
3.1.7 Temalar Arası Form İşlevleri.....	53
3.1.8 Menüet/Trio Formu.....	53
BÖLÜM 4: ANALİZ	56

4.1 Opus 2/1.....	56
4.1.1 Menuetto.....	56
4.1.2 Trio.....	57
4.2 Opus 2/2.....	58
4.2.1 Scherzo.....	58
4.2.2 Trio.....	59
4.3 Opus 2/3.....	60
4.3.1 Scherzo.....	60
4.3.2 Trio.....	61
4.4 Opus 7.....	62
4.4.1 Allegro.....	62
4.4.2 Minore.....	63
4.5 Opus 10/2	64
4.5.1 Allegretto.....	64
4.5.2 (Trio).....	65
4.5.3 Allegretto ₂	66
4.6 Opus 10/3.....	67
4.6.1 Menuetto.....	67
4.6.2 Trio.....	68
4.7 Opus 14/1.....	69
4.7.1 Allegretto.....	69
4.7.2 Maggiore.....	70
4.8 Opus 22	71
4.8.1 Menuetto.....	72
4.8.2 Minore.....	72
BÖLÜM 5 SONUÇ VE TARTIŞMA.....	73
5.1 Form Ögelerinin Sayısal Dağılımı	74
5.2 Cümle Uzunlukları.....	74
5.3 Modülasyon.....	75
5.4 Kadans Türleri.....	76
5.5. Cümlelerin Form İşlevleri ve Form Süreçleri.....	76
5.5.1 Opus 2/1.....	76
5.5.2 Opus 2/2.....	77
5.5.3 Opus 2/3.....	78

5.5.4 Opus 7.....	78
5.5.5 Opus 10/2.....	79
5.5.6 Opus 10/3.....	80
5.5.7 Opus 14/1.....	81
5.5.8 Opus 22.....	82
5.6 Menüet/Trio'nun Form Organizasyonu Özellikleri.....	82
SONUÇ.....	85
KAYNAKLAR	87
EKLER.....	94
ETİK BEYANI.....	117
ORİJİNALLİK RAPORU.....	118
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT	119
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET BEYANI.....	120

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Analiz Bulguları: Op. 2/1, Menuetto	56
Tablo 2. Analiz Bulguları: Op. 2/1, Trio.....	57
Tablo 3. Analiz Bulguları: Op. 2/2, Scherzo.....	58
Tablo 4. Analiz Bulguları: Op. 2/2, Trio.....	59
Tablo 5. Analiz Bulguları: Op. 2/3, Scherzo.....	60
Tablo 6. Analiz Bulguları: Op. 2/3, Trio.....	61
Tablo 7. Analiz Bulguları: Op. 7, Allegro.....	62
Tablo 8. Analiz Bulguları: Op. 7, Minore.....	63
Tablo 9. Analiz Bulguları: Op. 10/2, Allegretto.....	64
Tablo 10. Analiz Bulguları: Op. 10/2, (Trio).....	65
Tablo 11. Analiz Bulguları: Op. 10/2, Allegretto2.....	66
Tablo 12. Analiz Bulguları: Op. 10/3, Menuetto.....	67
Tablo 13. Analiz Bulguları: Op. 10/3, Trio.....	68
Tablo 14. Analiz Bulguları: Op. 14/1, Allegretto.....	69
Tablo 15. Analiz Bulguları: Op. 14/1, Maggiore.....	70
Tablo 16. Analiz Bulguları: Op. 22, Menuetto.....	71
Tablo 17. Analiz Bulguları: Op. 22, Minore.....	72
Tablo 18. Form öğelerinin sayısal dağılımı.....	73
Tablo 19. Cümle uzunlukları.....	74
Tablo 20. Modülasyon.....	75
Tablo 21. Kadans Türleri.....	76
Tablo 22. Menüet/Trio'nun Formal Organizasyonun Özellikleri.....	83

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Tekrarlı iki bölmeli (iki röprizli) formun yapı şeması.....	40
--	----

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

C : Cümle

CD : Bölüm kodası

CDT : Kodetta

K : Köprü

OK_E : Eksik otantik kadans

OK_T : Tam otantik kadans

Op. : Opus

U : Uzatma

UTM : Uzak tona modülasyon

YK : Yarım kadans

YTM : Yakın tona modülasyon

GİRİŞ

Müzik bilimindeki en sağlam varsayımlardan biri, Ludwig van Beethoven'ın piyano sonatlarının Avrupa müziği tarihindeki en önemli müzik beste koleksiyonları arasında olduğudur. Bu repertuvar, bestecinin neredeyse bütün yaşamını kapsadığı için, Beethoven'ın kompozisyon tekniklerinin gelişiminin ve evriminin aydınlatılması açısından da değerlidir.

Beethoven'ın piyano sonatları üzerine, farklı açılardan ele alınarak pek çok önemli çalışma yapılmıştır. Ancak çoğu çalışma Beethoven'ın orta ve geç dönem eserlerine odaklanmıştır. Bu tezin ana görevi, Beethoven'ın katlı (triolu) şarkı¹ formunda yazılmış erken dönem piyano sonatlarındaki menüet ve scherzolarını, yapısal ve form tasarım işlevleri yaklaşımlarıyla inceleyerek karşılaştırmaktır.

Beethoven'ın sanatındaki piyano sonatları türü, ileride konserlerinde veya senfonilerinde kullanıma sokacağı ifade araçlarını ürettiği bir sanat laboratuvarı niteliğinde olmuştur. Bu nedenle piyano sonatlarının araştırılması, müzik teorilerinde önemli yer tutar. Schenker'in müzik bütünlüğünde yapı düzeyleri teorisi yöntemi bu bağlamda oldukça verimli olmuştur. Bu yöntemle tespit edilen yapısal elementler, Moo Kyoung Song'un araştırmasında da dikkatlere sunulduğu gibi, Beethoven'ın erken dönem sonatlarındaki sonat formu modeline dair alternatif çözümler sunmaya fırsat vermişlerdir. Ancak Schenker metodunun uygulanması müzik eserinde "ideal model" tespitine imkân verebilmektedir. Dolayısıyla menüet türü söz konusu olduğunda tümevarımcı metot ki, Schenkerian metot bu şekilde nitelendirilebilir, geleneksel bilimin yapı tasavvuru ile örtüşen tipik bir sonuç ortaya koyar.

Menüet ve scherzo yapısı konusundaki geleneksel yaklaşım, bu iki türün formal yapılarının ortak oluşu hususundaki kabule istinaden bina edilmiştir. Scherzonun menüetten evrimi hususu ele alındığında, Ebenezer Prout, Richard Noatschz gibi XX. yüzyıl başında gelmiş klasik yapı teorisyenlerinin de belirttiği üzere, scherzo yapısının menüetinkine kıyasla değişime uğramadığı görülür. Beethoven'ın buradaki katkısı, tipik forma yeni bir içerik

¹ Çalışmamızda, bir tipolojik genellemeyi ortaya koyan "Katlı (triolu) şarkı" formu tabiri yerine, formun oluşumunu yansıtan "Menüet / Trio" terimini kullanmayı tercih ettik. Araştırma örnekleminin sınırlılıkları izin verdiğiince bu formun anlayış homojenliği, böyle bir yaklaşımın uygunluğunu desteklemektedir.

koyması mahiyetinde kendini göstermiştir. Bununla birlikte, Prout'a göre Beethoven'ın geç dönem scherzolarının form yapılarında sonat formuna eğilim görülmektedir (Prout, 1895, s. 45). Form teorileri üzerine Arnold Schoenberg, Erwin Ratz, William Caplin gibi araştırmacılar tarafından yapılmış sonraki çalışmalarda, menüet ve scherzonun aynı tipolojik formlara sahip oldukları düşüncesi yerini korumuştur.

Müzik felsefesini Beethoven sanatı üzerinden anlatmayı amaçlayan Theodor W. Adorno; Beethoven'ın form yaklaşımını, bir form şeması ve bu zorunlu şemanın barındırdığı serbest besteleme bölgelerinin besteci tarafından doldurulması yoluyla oluşmuş diyalektik bir süreç olarak yorumlar. Adorno'ya göre bir Beethoven yorumunda, önceden belirlenmiş şemanın, o besteye has özgün form fikri ile birleşerek ortaya çıktığının anlaşılması temel ödevi oluşturmalıdır: “Bu gerçek bir sentezdir. Şema, yalnızca “içinde” belirli form kavramının gerçekleştiği soyut bir çerçeve değil; bu form kavramı ve besteleme eyleminin, önceden var olan şema ile arasındaki etkileşimlerinden doğan bir kavramdır” (Adorno, 1998, s. 102).

Buna benzer bir yaklaşımla, Klasik Dönemdeki sonat formu ile ilgili olarak James Hepokoski ve Warren Darcy de bir çerçeve tanımı sunmuşlardır. Araştırmacılara göre form, “Gerçekleştirilmesinde esnek olan normatif ve isteğe bağlı süreçlerin birleşimi” demektir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s. 15). Bu tanım daha evrensel olarak uygulandığında, belli bir formun evrimsel gelişiminin izlenmesi, bestecinin seçtiği formun normatifleri çerçevesinde bu form sanatsal amaçla kullandığı süreçlerin belirlenmesi mahiyetinde kendini gösterecektir. Buradan bakıldığında tümdengelimci metot, formun küçük birimlerinin yapısal işlevleri düzeyinde gerçekleşen geçişkenliği izleme olanağını da sunmaktadır.

Cümle, bestecinin sanatı erken döneminden orta dönemine doğru geliştikçe menüet formunun birincil kompozisyon araçlarından biri haline gelmiştir. Bu sistematik çalışma cümle yapısını formal bir bakış açısıyla ele almış, bunu yaparken de ünlü Amerikan müzik teorisyeni William E. Caplin'in yaklaşımlarından faydalanmıştır. Tez, erken dönem sonatlarının menüet formunda yazılmış menüet ve scherzo bölümlerini² bir çekirdek

² Satz (Almanca), Movement (İngilizce) olarak ifade edilen sonat veya senfoni gibi çok parçalı türlerin öğelerinin her biri çalışmamızda “bölüm” olarak adlandırılacaktır. Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlük'teki tanımına göre *bölüm*, “Bir bütünü oluşturan parçaların her biri, kısım” anlamına gelir.

repertuar olarak ele almakta, bölmeleri³ oluşturan cümle yapılarını belirtip onların form-ışlevsel yönlerinin ve özelliklerinin ayrıntılı analizlerini yapmaktadır. Bu analizler, menüet formunda yazılmış scherzonun menüetten nasıl türediğini aydınlatır. Ayrıca Beethoven'ın cümle formu tasarımı ve diğer kompozisyon araçlarını ele alışı, çalışmamızdaki üslup genellemelerine temel teşkil eder.

Şu veya bu eserin diğerlerinden ayrı ele alınması dahil Beethoven'ın sanatının periyotlara ayrılması üzerine, kronolojik çerçeve, sınıflandırma yöntemleri ve kriterleri ile ilgili pek çok yaklaşım mevcuttur. Yüksek lisans tezinde bu periyodizasyon hakkında görüşlerini açıklayan Ferhat Çaylı, bestecinin sanatının erken döneminin çerçevesini çizmiş, Mehmet Yüksel ile birlikte konuyla ilgili sempozyum bildirileri ve makaleler kaleme almıştır (Çaylı, 2014; Çaylı ve Yüksel, 2015). Gözde Görün Demireriden, 1799-1800 yıllarında yazılan op. 22 sonatının “stilistik açıdan Beethoven'ın piyano sonatlarında bir dönemin sonu” olduğunu kabul ederek, erken dönem çalışmalarına op. 2 ve op. 22 arasındaki sonatları dahil etmiştir. Araştırmacı, WoO 47/1'den başlayan ve op. 22 ile sona eren 17 sonattan oluşan dizinin, bestecinin erken dönem piyano sonatları olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri sürer. Bu şekilde Demireriden, dönemin sınırlarını öne çekerek 1783-1800 yılları arasını tayin etmiştir (Demireriden, 2020).

Bizim araştırmamızda Beethoven'ın erken dönem sanatına ait sonatlarından içinde “menüet/trio”⁴ bölümü yer alanlar ele alınacaktır. Bu bölümleri dört gruba ayırmak mümkündür:

- 1) Adları “Menüet (Menuetto)” olanlar;
- 2) Temponun tanımlamasında “Minuetto” kelimesi bulunanlar;
- 3) Orta bölümleri Trio, Maggiore, Minore şeklinde olanlar;
- 4) Menüet/trio⁵ formunda yazılmış olup, adları “scherzo” olanlar.

Beethoven scherzoları arasından, menüet/trio formunda ve erken dönemde yazılmış sonatların bir bölümünü teşkil edenler analiz için seçilmiştir. Erken dönemdekilerden iki

³ Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlük'teki tanımına göre *bölme*, “Salon, oda, sofa vb. büyük bir yerden ayrılmış daha küçük yer” anlamındadır. Nurhan Cangal'ın tanımına göre bölme, “İki, üç, dört cümlenin ardı sıra gelmesinden oluşur (yeterli genişlikte ise, bir cümle de olabilir) ve tam kadansla biter” (Cangal, 2018, s. 35). Çalışmamızda “bölme” terimi “bölümün form yapısal alt birimi” anlamında kullanılmaktadır.

⁴Caplin tarafından önerilen terim (Caplin, 1998, s. 219-220).

⁵ Katlı (triolu) şarkı

sonat, form açısından bizim inceleme sahamızın dışında kalmıştır. Ayrıca rondo formunda üç zamanlı ölçüyle yazılmış op. 14/2 sonatının finalini teşkil eden “Scherzo” başlıklı bölümü analize dahil edilmemiştir.

Diğeri, Beethoven’ın 1783 (?) yılında yazdığı WoO 47/3 sonatıdır. Sonatın ikinci bölümü, üç zamanlı ölçüyle yazılmış olmasının yanı sıra başında da “Menuetto Sostenuto” açıklaması mevcuttur. Ancak form olarak bu menüet, tema ve 12 çeşitleme şeklindedir⁶. Tema ve çeşitlemelerde “Menuetto Sostenuto”⁷ tempo işaretlerinin Beethoven tarafından kullanılmış olması, bestecinin üslubunun oluşum yolundaki sanatsal arayışlarının bir göstergesidir.

Bestecinin sonat WoO 47/3 eserinin hariçte bırakılması, erken dönemin çerçevesini daraltabilir. Çünkü Bonn’da yazdığı diğer sonatlarda menüet yoktur. Bu nedenle araştırmanın örnekleme op. 2/1, op. 2/2, op. 2/3, op. 7, op. 10/2, op. 10/3, op. 14/1 ve op. 22 sonatlarından meydana gelmektedir.

Beethoven’ın bestecilik araçlarının estetik sisteminde scherzonun yeri, erken dönemde scherzo formunun oluşumu ile birlikte netlik kazanmıştır. 1800’den sonra besteci hızlı menüetten tamamen vazgeçer. Tam olarak scherzoda karar kılar, ancak yine de birçok eserde bulduğumuz yavaş menüetten vazgeçmez. Bundan dolayı, 1800 yılında bittiği kabul edilen Beethoven’ın sanatsal yaşamının erken döneminde yazdığı piyano sonatları, araştırmamızın malzemesi olarak seçilmiştir.

William E. Caplin’in form işlevleri kuramı bu çalışma için temel metodoloji olarak benimsenmiştir. Bahsedilen “Klasik Dönem Enstrümantal Müzikte Form İşlevleri” adlı kuram, -“melodide, ritimde ve dramatik anlatımda olağanüstü derecede bireysel olmalarına rağmen, eserler form işlevleri olarak tanımlanan oldukça karmaşık bir dizi kompozisyon geleneğine dayanırlar”-, anlayışı üzerine bina edilmiştir. Caplin tarafından önerilen tümevarım niteliğindeki bu metodun, Klasik Dönem eserlerindeki farklı yapısal düzeylerin analizi için elverişli olduğu görülmüştür. Bu çalışmamızda, tema bazlı Caplin kuramının

⁶ Benzer bir yorumlamaya, son bölümü üç çeşitlemeli tema olarak yazılan, G. F. Handel’in 3. Süit’indeki menüette de rastlıyoruz. Böyle durumlar muhtemelen kuraldan ziyade istisna olmalıdır. Çünkü enstrümantal müzikte menüet, geleneksel olarak “katlı (triuolu) şarkı formu” ile yazılmıştır.

⁷Prout, Adrio, Dowers gibi pek çok araştırmacının görüşüne göre, eserin menüet türüne aidiyeti anlamında eserin bölümlerinin templarını belirtmek için “Tempo di Minuetto” ifadesi yeterli kanıttır.

yaklaşımı eleştirel düşünceye tâbi tutulmuş, bununla birlikte Caplin tarafından sunulan form işlevleri sistemi verimli şekilde kullanılmıştır.

Klasik dönemde eserin yapısal biriminin temeli olan cümlenin form oluşturucu işlevi, çalışmamızdaki araştırmanın içeriğini meydana getirir. Bu yaklaşım, cümlenin evrenselliği, kendi başına bağımsız ve aynı zamanda periyot içinde var olabileceği varsayımı üzerine oturtulmuştur. Bununla birlikte cümle belirli bir formun çerçevesiyle sınırlı değildir. Bundan dolayı, değişik form işlevlerini yerine getirebilir. Bu sayede cümle işlevinin analizi, çalışmamızın bir gerekliliği olan form içindeki değişim süreçlerini de tespiti imkân tanımaktadır.

Araştırmada, bu gereklilikten hareketle şu ana problem cümlesi oluşturulmuştur:

“Menüet ve scherzonun aynı form yapısına sahip olmalarına rağmen nihayetinde farklı müzik türleri niteliği kazanmalarını sağlayan, onların formlarını oluşturan cümlelerin işlevlerinde hangi farklılıklar vardır?”

Söz konusu ana problemin çözümü için aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Bir müzikal formun yapı taşı olarak kabul edilen yapılar hangileridir? Beethoven’ın erken dönem piyano sonatlarında bir bölüm olarak yer alan menüet ve scherzo cümlelerinin yapısal özellikleri nelerdir?
2. William E. Caplin’in, Klasik Dönem enstrümantal müzik eserleri için kompozisyon geleneği olarak tanımladığı form işlevleri ve süreçleri, menüet ve scherzo cümlelerinde nasıl ifade edilebilir?
3. Form açısından menüet ve scherzo arasında fark var mıdır? Bu farkta röpriz işareti yorumunun rolü nedir?
4. Menüet ve scherzo cümleleri arasında işlevsel farklılık var mıdır? Bu işlevsel farklılık form ve tür özelliklerini nasıl etkiler?

Ana problem cümlesinde ifade edilmiş olan soruna cevap aramak üzere uygulanan analiz modeli özgün bir *yöntem* kapsamında geliştirilmiştir.

Çalışma için geliştiren özgün analiz modeli, sırasıyla *yapısal birim düzeyi*, *armonik bağlam düzeyi* ve *form işlevleri düzeyi* olmak üzere üç ana boyuttan oluşmaktadır.

Analiz birimi olarak cümle seçilmiştir.

Cümle:

Daha derli toplu bir fikri bize açıklayan ve bir anlam bütünlüğüne varabilen CÜMLE, çoğu kez birbirini tanımlayan iki motiften oluşur. Cümlenin motifleri arasında çoğunlukla bir küçük durak, bir nefes yeri bulunduğu gibi, kimi zaman da cümle hiç bölünmeden bir bütün olabilir. Cümlenin sona ermesi ise ya tam ya da yarım karar ile yapılır (Cangal, 2018, s. 15).

Düzenli periyotlardan oluşan, ölçü bölümlerinden bağımsız ve bir durguyla sona eren müziksel söylem parçası (Baydu, 2016, s. 81).

Müzik yapıtlarının genellikle dört ölçüden oluşan bölümleri. Her cümle bağımsız olarak da belli belirsiz bir anlam taşımakla birlikte, birbiri ardına ve topluca seslendirildikleri zaman bir müzik yapısı oluştururlar (Sözer, 2014, s. 62).

(Alm., Fr., İng. Phraze) Birkaç – genellikle 8 – mezürden oluşan, motiften uzun, periyottan kısa, 2-4 mezürlük iç kısımları da içeren anlamlı, duygu yaratan, polifonik bütünlüğü olan müzik bölmesi (Aktüze, 2010, s. 146).

Yukarıdaki cümle tanımları, bir form birimi olarak cümlenin farklı yönlerini belirtmektedir.

Çalışmamız, cümle kavramının aşağıdaki anlayış şekline göre bina edilmiştir:

- Cümle yapısal bir bütünlüğe sahiptir;
- Cümlenin sınırları kadansla belirlenir;
- Cümle tek başına bir form birimi olabilmekle birlikte, periyot gibi başka form birimlerinin ögesi olarak müzik eserinin yapısal boyutunda varlığını gösterebilir.

Çalışmamızdaki *cümle yapısı* tanımına göre uygulanan yaklaşım,

- Eserden esere değişkenlik gösteren cümle uzunluğu;
- Kadans ile sonlanma gibi iki parametreye dayanmaktadır.

Nota örneklerinde cümle yapısına sahip olan birimler mavi, cümle yapısında olmayan yapı öğeleri sarı renk çizgilerle belirtilmiştir.

Analizde cümleden başka köprü, uzatma, kodetta, koda gibi cümle yapısına sahip olmayan form öğeleri de belirtilmiştir.

Köprü:

Bir alt tona geçiş, bu tonun sabitleşmesi için asıl tonun istikrarlılığını bozan ve formal organizasyonunu gevşeten bir intertematik işlevidir (Caplin, 1998, s. 258)

Özellikle bir sonatın allegro bölümünde, birinci temadan ikinciye geçişi belirten pasaj (Baydu, 2016, s. 229).

Köprünün amacı, sadece tezat bölümüne giriş oluşturmak değildir, köprü kendisi tezattır. O temanın bitişinde yeni malzeme ile başlayabilir veya bağlayıcı birimin oluşması amacıyla temanın bitişini tematik ve armonik olarak değiştirilebilir (Schoenberg, 1970, s. 178).

Tanımlarda farklı yönlerden belirtilen köprü, çalışmamızda cümle yapısına sahip olan iki yapısal ve tematik birim arasında yer alan, çoğunlukla tonlar arasında geçişi sağlayan form ögesi olarak ele alınmaktadır.

Uzatma⁸:

Farklı armonik anlamlara sahip araya giren bir akorun varlığına rağmen, zaman içinde bireysel bir armoni algısını sürdüren bir dizi (Caplin, 1998, s. 256).

Benzer notaların ya da benzer akortların değişik değerlerde uzatılması. // Süresi, ait olduğu akorttaki diğer seslerden daha çok uzatılan ses. (Uzatma birçok akort boyunca sürüp, bunların işlevini değiştirebilir). (Baydu, 2016, s. 432).

Armonik istikrar açısından köprüden farklı olan *uzatma*, çalışmamızda, bir armoninin algısını devam ettiren, yapısal ve tematik birimin kadans sonrası bir form ögesi olarak ele alınmaktadır.

Kodetta:

Tam otantik kadansı izleyen ve uzunluğu bir akordan dört ölçülük fraza kadar olabilen kadans sonrası işlevidir. Bir tonik uzaması (bazen kadanssal) armonik dizisi ile desteklenir (Caplin, 1998, s. 253).

Sonat formu sergisinin sonundaki kısa kadanssal pasaj (Latham, 2004, s. 39).

Çalışmamızda kodetta, W. Caplin'in tanımına uygun olarak, bir formun alt bölümünün tam otantik kadansı sonrası form ögesi olarak ele alınmaktadır.

Koda:

“Sergi tekrarı⁹ izleyen büyük ölçekli çerçeve işlemidir. Asıl tonunu güçlendirmek ve çeşitli telafi işlevleri gerçekleştirmek için bir veya daha fazla koda teması içerebilir (Caplin, 1998, s. 253).

“Birçok bölümünün kodası olmadığı için kodanın dışsal bir ekleme kabul edilmesi gerekliliği açıktır. Tonaliteyi oluşturmaya hizmet ettiği varsayımı pek doğrulanamaz.

⁸ İng. Prolongation

⁹ Orijinalde: recapitulation

Önceki bölümlerinin tonalite istikrarsızlığı zar zor telafi edebilirdi. Aslında bir koda eklenmesi için bestecinin daha fazlasını söylemek istemesinden başka bir sebep söylemek zor olurdu (Schoenberg, 1970, s. 185).

“Sonat, senfoni gibi yapılarda bölüm sonları” (Baydu, 2016, s. 220).

“Lat. Cauda = Kuyruk kelimesinden. Sonat formunda geliştirim ve yeni serim-tekrar’dan sonra ya da ayrıntılı eserlerin son kısmı olarak ana tonalitenin son kez duyurulduğu ve çoğunlukla bir durak noktası ile biten müzik” (Aktüze, 2010, s. 321).

Çalışmamızda koda, genelde, katlı formun sergi tekrarını takip eden bölüm sonrası form ögesi olarak ele alınmaktadır.

Analizde uyguladığımız yaklaşımının teorik temelleri, çalışmanın *Birim* başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Her bir yapısal birimin başlangıç ve bitiş noktası saptandıktan sonra birimin metrik uzunluğu ölçü olarak belirlenmiştir. Bu işlemde başlangıç / bitiş noktasını gösteren sayının virgöl sonrası rakamı *ölçü zamanını* yansıtmakla birlikte, uzunluk değer sayısı *aritmetik* bir ifade anlamını taşımaktadır.

Yapısal birim düzeyi analizinde aşağıdaki üç soruya yanıt aranmıştır:

- Menüet/trio formunda yazılmış sonat bölümü hangi yapısal birimlerden oluşmaktadır?
- Form oluşturan cümlelerin uzunluğunun form yapısına katkısı nedir?
- Cümlelerin gruplandırılması sonucunda menüet/trio formu kapsamında hangi yapısal birimler ortaya çıkmaktadır?

Armoni müziksel formun bölümlerinin yapısal işlevlerini yansıttığı için, analizde eseri oluşturan cümlelerin armonik bağlamı, kadans türü, modülasyon ve armonik dereceler açısından değerlendirmektedir.

Kadans¹⁰:

Armonide, bir cümleyi sona erdirmek ya da askıda bırakmak için kullanılan bağlanmış akorlar formülü (Baydu, 2016, s. 117)

W. Caplin, *kadans* teriminin üç kullanımını birbirinden ayırır. Ona göre *kadans*:

¹⁰ Durgu (Baydu, 2016)

- Tematik bölgenin yapısal sonuna işaret eden, zaman içindeki *özel an*;
- Temadaki fikir veya fraza kadar giden *zaman aralığı*;
- Bir tonaliteyi doğrulamak için kullanılan belirli bir *armonik yapı tipini* ifade eder.

(Caplin, 1998, s. 43).

Kadans, cümlenin bitiş noktasını belirlemesi açısından büyük önem taşımakla birlikte form birimleri için sınırlayıcı bir etkidir. Genel bir kural olarak çalışmamızda, işlevin sınırları temelde kadans yapısı ile belirlenmektedir.

Modülasyon:

Bir tondan başka tona geçiş. Eksen değişimi (Baydu, 2016, s. 267-268).

Modülasyon, müziksel düşüncenin gelişiminin önemli bir göstergesidir. Eserin tonal şemasını ortaya koyan modülasyonun saptanması yapısal birimlerin işlev bölgelerini belirler. Bu noktada armonik dereceler form süreçlerinin tespitine ışık tutarlar.

Armonik dereceler, armonik hareketliliğinin göstergesi olarak, modülasyon sürecinin boyutunun işaretidir. Yakın ton modülasyon özelliğini taşıyan *küçük (tema içi) modülasyona* basit formlarda sık rastlanır. Buna karşın uzak ton modülasyon özelliğine sahip *büyük (temalar arası) modülasyon*, sonata, rondo gibi hacimli yapıları eserlere hastır ve form oluşturucu faktör niteliğini taşımaktadır. Modülasyonun yakın veya uzak ton nitelemesine neden olan armonik dereceler çalışmamızda form oluşturucu faktörün belirlenmesinde değerlendirilmektedirler. Bu nedenle mikroarmonik analiz, cümlenin tonal planını belirten derece akorlarının saptanmasına odaklı olarak uygulanmıştır.

Analizde uyguladığımız yaklaşımın teorik temelleri, çalışmanın *Birim* başlıklı bölümünün *Armoni* alt başlığında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Analizimizde uygulanan form işlevleri kavramsal modeli William E. Caplin'in form işlevleri kuramına¹¹ dayanmaktadır. Caplin'e göre, form işlevi, bir eserin form organizasyonunda belirli bir müzikal pasajın oynadığı özel roldür. Genellikle bir başlangıç, orta, son,

¹¹ Haydn, Mozart ve Beethoven Enstrümantal Müziğine Dair Form İşlevleri Kuramı (Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven).

başlangıçtan önce veya bitişten sonraki zamansal anlamı ifade eder. Daha spesifik olarak, çok çeşitli form özelliklerini ve ilişkilerini ifade edebilir (Caplin, 1998, s. 254-255).

Form işlevleri, bir formun yapısal sınırları içerisinde bir takım konvansiyonel form süreçleri (tekrar, fragmentasyon, uzatma, genişletme vb.) vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Çalışmamızın örnekleme tipolojik homojenliğe sahip olduğundan, aşağıdaki iki soruya da yanıt aramaya elverişlidir:

- Aynı form tipine sahip müzik eserinin farklı türlere atfedilebilmesine neden olan form işlev ve süreçlerine dair “modeller” var mıdır?
- Menüet / trio formunda bestelenmiş sonat bölümlerinin kiminin menüet kiminin de scherzo olarak değerlendirilmesi ile form organizasyonundaki işlevsel süreçler arasında fark var mıdır?

W. Caplin’in form işlevleri kuramına dair form işlevi, süreç ve bir dizi form türü hakkındaki teorik bilgiler, çalışmamızın *Form İşlevleri Kuramı* başlıklı bölümde ele alınacaktır.

Analiz için seçilen nota metinleri açık kaynaktan alınmış olup, urtext¹² niteliğine sahip olduğu değerlendirilen ve Hans Schmidt’in editörlüğünde yayınlanan 1971 tarihli G. Henle edisyonu (Beethoven, 1971) ile karşılaştırılıp teyit edilmiştir.

Araştırmanın planlanması ve gerçekleştirilmesinde aşağıdaki hipotezden hareket edilmiştir:

Scherzo bir anda türememiş, hızlı menüetle birlikte tedricen gelişmiştir. Hızlı menüet ise Beethoven zamanında bilinen menüete benzemez olmuş, fakat ayrı bir kategoride henüz değerlendirilmemişti. Ancak Beethoven'ın müzikle ilgili fikirlerinin ifadesinde, ona daha geniş alan sunacak, sonat planının diğer bölümlerini tamamlayacak ve tezat sağlayacak, daha dinamik ve eksiksiz bütün oluşturan bir bölümü sağlayacak bir forma ihtiyacı vardı. Scherzo bu form özelliklerini cümle vasıtasıyla kazanmıştır.

¹² Bestecinin niyet ve fikirlerinin bütün detaylarıyla en doğru şekilde yansıtılmasını amaçlayan bir müzik eseri yayımıdır.

1. BÖLÜM: MENÜET ve SCHERZONUN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Scherzonun menüetten türediği düşüncesi yaygın bir kanıdır. Ancak zaman zaman yolları kesişse bile, müzik tarihinde tür olarak menüet ve scherzo ayrı evrim süreçleri geçirmişlerdir. Menüet ve scherzo türlerini sadece ifade ettikleri imgesel alan değil, metrik organizasyon ve tempo unsurları da farklı kılar. Ayrıca çok bölümlü eserin bir bölümü olarak menüet ve scherzo farklı işlevler üstlenebilirler. Beethoven'ın, kendi eserlerinde menüet ve scherzonun farklı kullanım örneklerini sergilese de, hızlı menüetin form yapısına scherzo içeriği verdiği, zamanla bu yeni form oluşumunu "scherzo" olarak adlandırdığı ve böylece yenilenmiş niteliğiyle çok bölümlü eserlerin (genelde, sondan ikinci) bir bölümü olarak kullandığı saptanmıştır.

1.1 Menüetin Tarihsel Gelişim Süreci

Menüet dansının farklı ülkelerde farklı isimleri vardır: İngilizcede "Minuet"; Fransızcada "menüet", Almancası "menüett"; İtalyancası "minuetto"; İspanyolcası "minuete, minué" şekline kullanılırken, Türkçede ise "menüet" olarak benimsenmiştir. Ayrıca "Menuetto" ismi, Beethoven ve bazı bestecilerin eserlerinde tempo göstergesi olarak kullanılmıştır.

Menüetin, Fransa'nın Puvatya (Poitou) bölgesinde doğduğu, daha sonra hızla 17-18. yüzyılların en yaygın dansı olduğu kabul edilmektedir. Menüetin yerini aldığı halk danslarından birinin Fransız dansı "Bránle" olduğu düşünülebilir. Fakat menüet, Almanların Galliard dansı ile de akrabalık göstermektedir. Dansın adı Fransızca kökenli "menu"dür. Bu sözcük "küçük" anlamına gelmektedir. Bu nedenle "menüet" ifadesi, dansının bir tür "küçük adım" dansı olduğu şeklinde yorumlanabilir. "Menüet" adının kökeniyle ilgili başka görüşler de mevcuttur. Tamara Dower konuyla ilgili düşüncesini, kelimenin kökünün Fransız halk dansı "bránle á mener" adından, daha net olarak da "mener – öncülük etmek" eyleminden gelmesi gerektiği fikrini öneren Adam Adrio'ya dayandırır. Adrio ise kendi tezini, bránle dansının canlı karakterli, hızlı bir dans olduğu, scherzoya benzeyen bir yapıya sahip olduğu bilgisiyle destekler (Dower, 1957, s. 9).

Ancak bránle doğası itibariyle iki zamanlı, menüet üç, scherzo ise iki veya üç zamanlıdır. İlk bakışta bu, türlerin akraba olmaları ile çelişen önemli bir farklılıktır. Diğer yandan Barok Döneminde menüetlerin tipik özelliği, vurguların ölçüye kaydırılması ile üç zamanlı ritmin

iki zamanlı ile değiştirilmesi yolu olan hemiolanın kullanılmış olmasıdır. Barok dönemi besteleri ders kitabı yazarı Joseph Riepel, hemiola uygulamasının önemini vurgular (Riepel, 1752, s. 46). Bu ritmik geçiş klasik dönemde pratik olarak kaybolmuş sayılmaktadır¹³.

Sandra P. Rosenblum da menüetlerin tiplerindeki farklılığa dikkat çekmiştir. Yazar, menüetlerin müziksel temposunun ve karakterinin farklı oluşu konusunu, iki tipin varlığı ile açıklamıştır: Yavaş, Fransız ve hızlı, İtalyan tipi. Tempo ve karakter dışında zaman da farklıdır. Rosenblum bu farkı, “Barok döneminde, ‘İtalyan tarzı Menüet’ çoğunlukla 3/8 veya 6/8; ‘Fransız tarzı Menüet’ ise çoğunlukla 3/4 ölçü ile yazılmıştır” sözleriyle detaylandırmıştır (Rosenblum, 1988, s. 338).

Menüet, XVII. yüzyılın ortalarında aristokrat toplumda popüler olmaya başladı. Fransa Kralı XIV. Louis zamanında Jean Baptiste Lully menüetlerin ünlü bestecisi, Pierre Beauchamp ise dansın koreografıdır. Bu dans hem balo hem opera müziği kadar yaygındı ki, Kral XIV. Louis zamanına “Menüet Dans Müziği Dönemi” denebilmiştir (Nettl, 1963, s.86).

Lully ve onun sonradan gelen takipçileri François Couperin (1668-1733) ve Jean Phillippe Rameau (1683-1764) menüet formunu geliştirmişlerdir. Onların eserlerinde menüet, yapısal olarak iki bölmeli lied formuna sahiptir. Her bir bölme sekiz ölçülü bir periyot olup röpriz tekrarını içerirdi. Tam ölçüyle başlaması nedeniyle dans menüeti, vokal müziğin menüetinden ayırt edilir. Bir sonraki etap iki bölmeli formdan üç bölmeli forma geçiş olmuştur. Adrio bu değişimi, menüeti üç bölmeli forma yayan Johann Kasper Ferdinand Fischer adıyla ilişkilendirmiştir (Dower, 1957, s. 14). Bunun dışında Fisher, birinci menüete, birinciye tezat oluşturan ikinciye eklemeye başlamıştır. İkinci menüet “trio” adını almıştır. Trio adı, tezat ortanın icrasını iki obua ve bir fagota veren Lully’nin müzik uygulamasından doğar. Bu şekilde orta bölümde ses sayısı beşten üçe azaltılmış olur. Daha sonra birinci bölümdeki ses sayısı değişmiştir. Tilden A. Russell XVIII. yüzyıl menüet el yazmaları okumalarından yaptığı çıkarımlara dayanarak, “Pratik olarak, trioların çoğu üç seslidir. Ancak ses değişimlerini indirgeme olarak algılamak hatalı olur. El yazmalarındaki ilk

¹³ Scherzo türüne ait bestecilik düşüncesinin özelliklerini meydana çıkarmayı amaçlayan Wolfram Steinbeck, scherzo bölümünün hızlı tempo ile icra edildiğinde, yazılan üç zamanlı müziğin iki zamanlı duyulma algısına uğratıldığına dikkat çekmektedir. W. Steinbeck’e göre bu metrik değişkenlik “Scherzo Fikri”nin bir yüzüdür (Steinbeck, 1981, s. 204). Gustav Becking, tema içindeki senkop veya ölçü içinde vurgu kaymasını scherzonun tipik özelliklerinden saymaktadır. Senkop sayesinde ortaya çıkan metrik değişkenlik, Becking’e göre, “scherzo etkeni”ni oluşturur (Becking, 1921, s. 50).

menüetlerin çoğu iki seslidir.” şeklindeki ifadesiyle de konuya açıklık getirmiştir (Russell, 1999, s. 398).

XVIII. yüzyılın başlarında, menüet dans müziği, Fransa, İngiltere, Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya, Portekiz ve hatta Amerika Birleşik Devletleri ve Rusya dahil olmak üzere çeşitli ülkelere yayıldı. Caplin, Barok süiti danslarından sadece menüetin devir ve stil değişikliğine dayanabildiğini, Klasik dönemde de popüleritesini korumayı başardığını belirtmiştir (Caplin, 1998, s. 219).

Tilden A. Russell, çalışmasında XVIII. yüzyılda menüetin yaygın oluşunu karakterize eden şu iki ilginç alıntıya yer verir: 1762 yılında Giovanni-Andre Gallini, “Hareketlerinin (figürlerinin) çeşitliliği sayesinde her türlü müzik eşliğinde dans etmeye izin veren” nitelemesiyle menüeti övmüştür. Diğer taraftan, yukarıdaki tarihten iki yıl sonra Leopold Mozart Paris’ten şunları yazar: “Bütün şehirde, her yerde icra edilen iki veya üç menüet var. Çünkü insanlar öğrendikleri birkaç hareket dışında dans etmesini bilmiyorlar” (Russell, 1999, s. 386). Dansın anlaşılır gramerini açıklarken Curt Sachs, menüetin “kendi zamanının en basit danslarından” olduğunu belirtir (Sachs, 1963, s. 87). Paul Nettle, Leipzig’li koreograf Gottlieb Hansel tarafından düzenlenen kitabında menüet hareketlerinin tarifine yer vermiştir. Onun tarifinde, vücudun üst kısmında fazla hareketin olmadığı, temel hareketlerin ayaklarla gerçekleştirildiği anlatılmaktadır. Menüetin en tipik figürü, altı vuruşa dört adım kombinasyonudur, yani $\frac{3}{4}$ büyüklüğünde iki ölçü idi.¹⁴ Diz bükme gibi dans adımları genellikle yavaştır, bu nedenle menüet müziğinin temposu da yavaştır. Melodide ise kuvvetli vuruşlarda duraklamalar mevcuttur. Pin-Yun Fu’nun belirttiği gibi, menüet çift kişilik bir dans olmasından dolayı müziğin cümleleri arasında öncül-soncul ile ilişkilendiren diyalog yapısı tipiktir. Dans müziğinin başlangıcında, her bir çift dansçı pistte ve pozisyonlarında bulunduğundan menüet formunda intro gibi giriş kısmına gerek duyulmamıştır (Fu, 2003, s. 15).

Menüet, enstrümantal müziğin bir türü olarak, aynı zamanda dans süiti içinde gelişmiştir. Süit, Fransızca, takip etmek, yol izlemek anlamlarında kullanılan bir sözcüktür. Tonal ve tematik olarak birleştirilmiş birkaç enstrümantal dans müziği parçasına tezat oluşturacak halde sıralanmış bir şekle sahiptir. Tatyana Popova’nın belirttiği gibi, Klasik dans süiti,

¹⁴Bu durum menüet müziğinin fraz bölümlenmesine önemli bir etken olmuştur.

kadim çok bölümlü bir form türü sayılmaktadır (Popova, 1954, s. 245). Müzikte “süit” terimi, XVII. yüzyıl sonlarında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte İtalya ve Almanya’da “partita” sözcüğü de bu anlamda kullanılmıştır. Ancak, tezat prensibiyle farklı dansların bir eser içerisinde birleştirilmesi uygulaması çok daha öncelere dayanmaktaydı. Daha XV. yüzyılın birinci yarısına ait lavta nota mecmualarında, karakteristik pavana, saltarella çift sırasına rastlanır. Bu durumda iki dansın da temelinde aynı melodik tema mevcuttur. Fakat ağır Pavanada bu tema 4_4 ölçü, hızlı Salterallada ise 3_4 ölçü ile yazılmıştır.

XVII. yüzyıldaki Fransız lavta süitinin temelinde, karakter ve ritim bakımından farklı dört dans türü vardı: Allemande, Courante, Sarabanda ve Gigue. Arkaik süitlerin çoğunda, Sarabanda ve Gigue arasında isteğe bağlı icra edilen danslar yer alırdı. Bu tip dansların başında ise bütün Avrupa’da yaygın olan menüet gelirdi.

Menüetin süit içine dahil edilmesi konusunda ilkler, Alman bestecilerdir. Bu gelişme Paul Henry Lang’a göre bu süite “senfonik ruh vermiştir”. Adrio ise bu durum süite “yeni hayat katmıştır”, şeklinde yorumlamıştır (Dower, 1957, s. 14).

Mazel, üç bölmeli katlı şarkı (lied) formunun tarihsel gelişimini ele almış, “Arkaik süitlerde rastlanan aynı isimli iki dansın (iki menüet veya iki gavotte) ardı ardına gelmesi ve ikincisinin ardından birincisinin tekrarı, üç bölmeli katlı şarkı formunun prototipiydi” sözleriyle tezat trio süitinde yalnızca menüette ikilemeye başvurulmadığını açıklamıştır (Mazel, 1979, s. 247). Bach’ın İngiliz Süitleri (BWV 806-811) bu açıdan enteresan bir örnek teşkil ederler: Her bir süitte sondan bir önce tekrarlanan dans yer alır. Birinci ve İkinci Süitte Bourrée I ve Bourrée II, Üçüncü ve Altıncı Süitte Gavotte I ve Gavotte II, Beşinci Süitte Passepied I ve Passepied II, Dördüncü Süitte Menuet I ve Menuet II yer alır. On danstan oluşan Birinci Süit üç dansın tekrarını içerirken (Courante, Double ve Bourrée), diğer süitlerde birer kez tekrarlanan danslar vardır ve bu tekrar sondan ikinci¹⁵ konumdadır. Birçok durumda, ikinci dansın ardından birinci dans da icra edilirdi. Bu durumda birinci dansın tekrarı notalarla yazılmayıp, ikinci danstan sonra Da Capo özel işaretiyle belirtiliyordu. Örneğin, Menüet I Da Capo veya Gavotte I Da Capo gibi. Uygulamanın kalıplaşmasıyla birlikte yeni bir form türü olan üç bölmeli katlı şarkı formu, daha büyük ve

¹⁵Klasik dönemde senfoni veya kuartet gibi çok bölümlü eserlerde sondan ikinci bölümün menüet veya scherzo için ayrılması tipik hale gelir.

yekpare eserlerdeki tezatların yansıtılması eğilimi bağlamında XVII. yüzyılın sonu ve XVIII. yüzyılın başında somutlaşmıştır.

Mozart enstrümantal sahne eserlerinin bölmesi şeklinde menüeti sıkça kullanmıştır. Prout böyle bir kullanımın ilginç bir yönünü şöyle açıklamıştır: Mozart senfonilerinde ve kuartetlerinde daima menüet için sadece bir trio yazarken, serenat ve divertimentolardaki menüetlerini ise iki tezat trio izler (Prout, 1917, s. 46).

Menüetlerin daha sonraki gelişimi Mannheim orkestra stili ile ilgilidir. Hâkim bir bas ile parlak dans karakteri eklenen menüet burada Rokoko niteliği kazanmıştır. Aynı zamanlarda yavaş ve hızlı dansların kullanım alanındaki ayırım daha da netleşmekteydi. Haydn eserlerinde bu durum kendini tam olarak belli eder. Sonatlarda menüetlerin temposu yavaş ise (Tempo di Minuetto), onun senfonilerindeki, kuartetlerindeki menüetlerde Allegro hatırlatması bulunur (Lowe, 2002, s. 171). Haydn'ın hızlı menüetleri, fraz gelişiminin beklenmedik gidişatıyla ve ritmiyle canlı karakterli olarak nitelendirilir.

Sonuç olarak, Menüet, Fransızca “pas menu – kısa adım” anlamında, üç dörtlük ölçüyle yazılmış, hareketli saray dansıdır. XVII. yüzyıl sonundan itibaren soylular arasında moda bir dans halini almıştır. Müzikal açıdan menüet, menşeyini saray törenlerindeki selamlama hareketlerinden alan müzikal entonasyonlarla özgünlük kazanmıştır.

Arkaik süit içerisinde gelişen menüet, ikincisi trio olarak adlandırılan, art arda gelen iki danstan oluşmaktaydı. Müstakil her bir dans iki bölmeli, nadiren ise üç bölmeli şarkı formunda yazılıyordu. İki aynı adlı dansın birleştirilmesi ve birincisinin tekrarı ise süit içinde üç bölmeli katlı formu oluşturur ve zamanla bu form başlı başına bir esere dönüşürdü. İkinci dans (yani üç bölmeli katlı şarkının orta kısmı) genelde birinci dansın temposu (elbette aynı metrik ölçüsü) ile yazılırdı. Ton ise sıkça aynı isimli majöre veya minöre dönüşürdü¹⁶. Bazı durumlarda ikinci dans, görece daha sakin, düz ritmik hareketle ve daha hafif dokusuyla birinci dansa göre tezat oluşturuyordu. İkinci dansın, orkestra için yazılmış eserlerde üç enstrüman için, klavikord için yazılmış eserlerde ise üç ses için yazılması gelenek halini almıştır. Bunun sonucunda üç bölmeli katlı formun orta kısmı “trio” adını almış olup ve bu ad, üç sesli olup olmadığına bakılmadan bugüne kadar hareket ile ilgili türlerde (dans, marş

¹⁶J. S. Bach, Englishe Süite, BWV 811'de Gavotte II, Gavotte I'in majör tekrarıydı.

vb.) kullanılmaktadır. Mesela Bach'ın Französizhe Suite III (BWV 814) adlı eserinde, “Menüet II” adı yerine “Trio” adının kullandığı görülmektedir. Bazen Trio'nun ton değişimi notalarda Minore (birinci bölme majör tonundaysa) veya Maggiore (birinci bölme minör tonundaysa) olarak belirlenmektedir. Bu formun daha sonraki evrilmiş hallerinde, orta ve kenar bölmeler arasındaki tezat daha da belirginleşmiştir. Orta bölmelerde git gide asıl tona daha da az rastlanır hale gelmiştir. Bunun dışında, tematik malzemesinin niteliğine ve temposuna göre orta bölme birinciden daha da belirgin şekilde farklılaşmaya başlamıştır. XVIII. yüzyılın en sevilen ve en yaygın günlük dansı olan menüet, süite, ondan sonra da senfoniye ve sonata dahil edilmiştir.

Erica Buurman'ın aktardığına göre, XVIII. yüzyılda Almanya'da senfoninin bir bölümünü oluştursa bile, menüetin bir dans türü olarak senfoni gibi kitlesel dinleyiciye hitap eden bir esere katılması dönemin müzik eleştirmenleri tarafından hoş karşılanmıyordu. Çünkü menüet, senfoni türünün doğasındaki ciddiyete aykırı bulunuyordu. Bölümleri arasına menüetin katılması için oda müziği olarak düşünülen sonat daha uygun sayılmaktaydı. Oda müziği çerçevesinde gelişen sonat türünün ifade yelpazesinde çarpıcı tezatlardan uzak duruluyordu. Dönemin birçok teorisyenine göre sonat, ruhun derin hislerinin ifadesi için uygundu. Duygusallığı ön plana çıkıyordu (Buurman, 2020, s. 391-392). Geleneksel menüet sonat türüne de organik bir uyum sağlıyordu. Fakat Beethoven neredeyse ilk eserlerinden beri sonatlarına scherzoyu katar. Buurman, “Beethoven, bir sonat içinde bu kadar zıt karakterleri yan yana getirerek çağdaş müzik zevkinin sınırlarını zorladığı gerçeğinin farkında olmalı” değerlendirmesiyle bestecideki sanatsal ifade arayışı dile getirmiştir. Buurman'a göre, Beethoven'ın erken dönem sonatlarında dört bölümlü kompozisyonu tercih ederken, orta ve geç dönemde üç bölümlü tasarıma dönüşünün arkasında, çok bölümlü eserlerinde bölümler arasında psikolojik bütünlük sağlama çabası yatıyor olabilir (Buurman, 2020, s. 392).

Yavaş menüetler tür olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Hızlı menüetler ise zamanla scherzoya dönüşmüştür. Bu dönüşümde öncü rolü, scherzo türünün kristalleştiği bir laboratuvarı andıran, piyano sonatlarıyla Beethoven'in sanatı oynamıştır.

1.2 Scherzonun Tarihsel Gelişim Süreci

İtalyancadan alınma bir terim olan “Scherzo”nun, dilimizdeki sözlük karşılığı “şaka, mizah, nükte” anlamındadır (Cangal, 2018, s. 75). Genelde bu terim, nükteli karakter, eğlendirici piyes türünü belirtmek için kullanılır. Çoğu zaman bu eserler hızlı tempoda yazılırlar. Çağdaş anlamdaki scherzo, genelde iki yanındaki yavaş bölmeler ile tezat oluşturacak biçimde sarılmış üç (nadiren iki) zamanlı metrik organizasyon eşliğinde parlayıcı, sıkça güldürücü karakterli, vurgulu ritmi ve net armonisi olan sonat, konçerto veya senfoni bölümünü ifade etmektedir. Tür özelliklerinin bütününe bakıldığında scherzonun, Haydn’ın senfonilerindeki menüetten değişim geçirdiği görülebilir. Adını ise Beethoven’dan almıştır. Onun eserlerinde scherzo, menüetteki vakur ve yavaş karakterini tamamen kaybetmiş, geriye sadece (ancak oldukça gelişmiş şekilde) form kalmıştır.

Scherzo adını alan ilk eserler İtalyan vokal müziğine aittir. 1628 yılında dünya, Claudio Monteverdi’nin eğlendirici ve nükteli, şaka içeren eserlerini, “Scherzi Musicali” adlı yapıtını görmüştür. Bu yapıttan az zaman önce Roma’da 1614 yılında Cifra’nın “Scherzi Sacri” adlı eseri çıkmıştı. Bu eser nükte, şaka içermiyordu ancak parlak bir müziği vardı. “Capriccio tipi, fantezi içerikli enstrümantal piyesler” tanımındaki ilk eser ise Johann Schenk’in 1692 yılında çıkan “Scherzi Musicali per la Viola da Gamba” adlı enstrümantal eseridir.

J. S. Bach’ın La Minorlu Partita No.3¹⁷ adlı yapıtı da ilginç bir örnektir. Eserin yedi kısmından altıncısı, “Allegro Vivace” tempoyla işaretlenmiş ve 2_4 ölçüyle yazılmıştır. Bach’ın sütünlerinde menüet, çok sık olarak sondan bir önceki bölümde yer alır. Dower’in düşüncesine göre, Bach’ın hızlı tempolu piyesi geleneksel olarak menüetin yerine yerleştiriyor olması, menüet yerine scherzoyu kullandığını söyleme izni vermez ancak Bach’ın böyle bir eğilimi önceden hissettiğini gösterir (Dower, 1957, s. 6). Mannheim ekolünün bestecileri sonatlarında hem menüet hem de scherzandoyu kullanmışlardır. İki tür de menüet/trio formuna sahip olsa da menüet üç zamanlı, scherzando ise iki zamanlıydı.¹⁸

C. P. E. Bach’ın sonatlarında “Allegro Scherzando” ve “Presto Scherzando” tempo işaretli, eğlenceli ve hafif karakterli bölümlere rastlanır. Onun peşinden Haydn, “scherzando”

¹⁷ BWV 827. Scherzo’dan önce üç zamanlı Burlesca yer almaktadır.

¹⁸Bkz. Eihner, Ernst, op.6, Sonate V ve VI

işaretini Do diyez minör 36. Sonat'ın¹⁹ ikinci bölümünde kullanır. Fakat tipik bir değişiklik görülmez. Ebenezer Prout, Haydn'ın altı Yaylı Kuartet'inin (op. 33'ün) "scherzo" veya "scherzando" ile işaretlediği bölümlerinin tamamının, yine Haydn'ın menüet olarak belirttiği bölümlerden yapı olarak farksız olduğunu, ifade etmiştir (Prout, 1917, s. 45). Bütün altı kuartet de dörder bölümden oluşmaktadır. Scherzo ilk dördünde ikinci, son ikisinde ise üçüncü sıradadır. Menüetin scherzoya değişimine Haydn'ın katkısı konusunda Dower, Robert Haven Schauffler'in "Haydn isim icat etmiş ve bu ismi hızlı menüetlere uygulamıştır. Onun öğrencisi Beethoven scherzonun özünü bulmuştur" tespitine yer verir (Dower, 1957, s. 7). "Terimi kim buldu?" tartışmasını göz ardı edersek, yukarıdaki parlak tespit scherzonun geçirdiği evrimi yansıtmaktadır.

Bununla birlikte farklı bir görüş daha mevcuttur. Richard Noatzsch menüet ve scherzonun evrimini incelerken şu bilgilendirmeyi yapar:

Klasiklerden modernlere bu formda hiçbir şeyin değişmediği, gelişimin yalnızca bazı bölümlerin genişlemesine kadar uzandığı her zaman hatırlanmalıdır. Bu türden en karmaşık kompozisyonlar bile şimdiye kadar açıklananlara form bakımından oldukça benzerdirler. Bugün hala neşeli, komik, alaycı ve zarif şeyleri temsil eden bu formun içeriğinde ve anlatımında hiçbir şey değişmedi. Haydn'ın menüeti daha nükteli ve neşeli olma eğilimindeyken, Mozart'ın daha çok zarif ve naziktir. Beethoven scherzoya yeni entelektüel içerik getirdi fakat daha vakarlı hareket için "Tempo di Minuetto"ya ihtiyaç duydu. Form açısından değişen bir şey yok. Onun piyano eserlerinde, Haydn ve Mozart'a benzer scherzolar buluyoruz (Noatzsch, 1908, s. 84).

Beethoven'ın yenilikçiliği konusundaki eleştirel yaklaşımına rağmen Noatzsch, Beethoven'ın scherzoya, özellikle de trioya daha derin içerik verdiğini söylemiştir (Noatzsch, 1908, s. 86). Triodan sonra menüetin varyasyonlu tekrarının, onun tarzının başka bir özelliği olduğunu belirten R. Noatzsch, sergi tekrarının birebir değil de değiştirilmiş şekliyle gelmesinin bestecinin tarzına has olduğunu ifade etmiştir.

Scherzo, menüetin daha hızlı tempoda yazılmış, canlı bir karakter taşıyan bir varyantı olarak kabul edilir. Scherzo ve menüet formlarının farkı sorununu ortaya atan Schoenberg'tir. Ona göre scherzonun tezat ortası, menüete veya üç bölmeli formun ortasına göre daha tematiktir ve daha modülasyonludur. Schoenberg "Bu modüle edici tezat orta, sonatın gelişme bölmesine yakınladır" şeklinde ifade etmiştir (Schoenberg, 1970, s. 151). Schoenberg'in halefi Ratz, scherzo formunun temel özelliğini sekvens gelişim modelinin kullanımındaki farklılık, şeklinde tarif etmiştir (Ratz, 2003, s. 33).

¹⁹ Hob. XVI:36

Scherzo neredeyse Beethoven'dan bu yana menüetin yerini tamamen almıştır. Fakat scherzo, menüetin yerini tutan bir tür olarak düşünülemez. Beethoven'ın kendi eserlerinde, aynı kompozisyon içinde bile her iki türü de yeterince sık kullanmış gibi görünmektedir. Bu yüzden onları kendine özgü amacı olan ayrı birer form, birim olarak gördüğü açıktır. İkinci bölümünün scherzo olarak yazıldığı, ardından üçüncü bölümünün menüet olduğu Sonat № 18 op. 31/3 buna güzel bir örnektir. Bu sonatın hem menüeti hem de scherzosu sıra dışıdır: Scherzo sonat formunda yazılmıştır. Menüetin özelliği ise hem menüetin hem de trionun aynı tonalitede, Mi bemol majör olarak yazılmasıdır.

Sonat № 18 op. 31/3 dışında bir başka sıra dışı örnek, № 10 op. 14/2 Sonatından scherzodur. Sonat üç bölümlü olup scherzo üçüncü bölümdür, yani final görevi görür, rondo formunda yazılmıştır.

Beethoven'ın bazen bir "Tempo di Minuetto" ve diğer zamanlarda bir "Scherzo" ya da buna karşılık gelen bir "Allegro" yazması kesinlikle tesadüf değildir. İki form arasındaki en belirgin farklardan biri tempodur. Bu hususu Hugo Leichtentritt şöyle ifade etmiştir:

"Menüet, ister zarif ister ciddi olsun, tutkulu bir tempoda oldukça ağır bir dansın görünümüne sahip iken, scherzo dansın ötesine geçerek hızlı bir koşuya, genellikle nefes kesici bir koşuşturmaya benzer" (Leichtentritt, 1951, s. 62).

1.3 Müzikte Nükte

Müzikte nükte, güldürü sadece hem bestecinin erişebildiği hem dinleyicinin anlayabileceği ve sonunda da iki tarafça bilinen ortak bir dili oluşturabilen bazı ifade araçlarının varlığında gerçekleşebilir. Jane Perry-Camp'a göre güldürü, enstrümantal, yani vokal olmayan müzikte iki düzeyde gerçekleşebilir:

- 1) Zaten müzik dilinin içinde bulunan;
- 2) Müzik dışı ya da onları çağrıştıran gülünç seslerin duyulduğu güldürüdür (Perry-Camp, 1979, s. 20).

Perry-Camp, Klasik Dönemden Mozart, Haydn ve Beethoven gibi bestecilerin güldürü barındıran müziksel araçlarının analizini yaparken, dinleyiciye anlaşılır güldürünün ifade

edilmesi için bestecinin elinde olan araçların o kadar da bol olmadığını hatırlatmıştır. Bunun nedeni, en başta müziğin dinleyerek algılanıyor olduğudur. Klasik Dönem bestecileri arasında öyle örnekler vardır ve komik etki için orkestraya öyle icra görevleri verir ki, kendileri gülünç görünürler. Örneğin Mozart “Ein Musikalische Spaß” (K. 522) adlı eserinde Barok müziği üzerine parodi yazmıştır. “Köy Mızıkacıları” adlı bu yapıtın parodi olduğu adından bellidir.

Yine de komik efekt oluşturmak için kullanılan salt müzik araçları sistematığe dökülebilir. Başta, kesintiye uğramış kadans veya tek düze müzik hareketinde ani duraklama gibi araçlar dinleyicinin beklentilerinin karşılanmamasıyla ilgilidir. Kesintiye uğratılmış kadansın, nüktenin ya da şakanın başladığını işaret ettiği durumların müzikte çok örneği vardır. Armonik dizisinin beklenmedik şekilde çözülmesi de nükteli ifadenin yansıtılmasıdır.

Ritmik yöntemler de güldürü için Klasik dönem bestecisinin elindeki cephanede bulunan değişmezlerdendir. Sekizlik notalarla düzenli gidişatın ardından otuz ikilik notalarla ani hareket meydana getiren besteci dinleyiciye, paradoksal durum hakkında belli bir sinyal verip bulmacayı çözmesini ister.

Esler (suslar) da bir araçtır. Örneğin Haydn kandırıcı susmanın ustası olarak bilinirdi. Op. 33/2 (“Şaka”) eserinde Haydn, alkışları yanılığa düşürmek amacı varmış gibi, yalancı duraklamalar oluşturur, koda başlamadan önce ise uzatılmış sus işaretini yerleştirirdi.

Dinleyicinin zihninde cümleler melodiyi, melodi ritmi, ritim ise formu çağırıştırır. Eserde yalancı sergileme tekrarı yer alıyorsa bu bestecinin dinleyiciyle şakalaşması anlamına gelir: Besteci dinleyicinin duygularını kontrol ediyor, aldatmaya çalışıyor ya da eserin sonunun yaklaştığını fark edip etmediğini deniyordur. Bu liste, yanlış notalar, ses tınısı, belli enstrüman sesiyle mesaj vermek suretiyle ya da ses taklidi gibi yöntemlerle uzatılabilir. Klasik eserde güldürünün ifadesi için, şüphesiz, müzikte güldürüyü mümkün kılan besteci ve dinleyici arasındaki karşılıklı anlayışın mevcudiyeti önemli bir boyuttur.

Melanie Lowe’un belirtmesine göre, bölümün içeriğine göre adlandırılması, yani menüetin “sabitleşmiş tür kimliğine” sahip olması nedeniyle, klasik enstrümantal bölümler arasında menüet istisnai durumdadır. Menüet, eserin müziksel ve imgesel içeriğinin belirlediği belirli bir tip dans olarak kendini gösterir. Fakat bu önceden belli olma hali de belirli bir yorum

düzeyi oluşturabilmektedir. Barok dansının adı onun imgesel içeriği ile çelişebilir (Lowe, 1979, s. 172).

Menüet kendi bünyesinde bir Klasisizm ideali meydana getirmiştir. Onun tipik dokusu homofoniktir. Melodi basit ve ağdasızdır. Niteliğindeki simetrik, hiyerarşik fraz organizasyonu ile menüet, klasik yapısal balans ve tezadı özetler. Üstelik, menüet klasik dönemin arketipi mahiyetindedir. İki röprizli form I-V X-I (veya minörde i-III X-i) tonal kompozisyonu takdim etmiştir. Klasik Dönem müzik teorisyenleri menüeti prototip olarak nitelendirmişlerdir. Johann Kirnberger (1757) menüeti temel form anlamında kullanmış, Heinrich Christoph Koch (1793) menüeti baz alarak melodiyi geliştirme yöntemlerini göstermeye çalışmıştır. Menüetin basit melodisi, ritmi ve armonik yapısı XVIII. yüzyılın müzikçilerinin bilincinde o kadar iyi kristalleşmiştir ki, Leonard Rathner'in ifadesine göre yeni bir menüet "bestelemek" o zamanki beste dersi kitabı *Ars Combinatoria*'da sanki bir zar atma oyunuydu (Lowe, 1979, s. 173).

XVIII. yüzyılın Avusturya-Bohemya geleneğindeki senfonilerin önemli bir kısmında üçüncü bölüm menüet formundadır. Aynı zamanda menüet halihazırda hala popüler bir dans olarak kalmakta, bestecinin genel işaretlemeleri olmadan bile dinleyiciler menüetin türünü çıkarabilmekte ve tipik niteliklerini tanıyabilmektedirler. Bu, Mary Sue Morrow'un o zamanki gazetelerde yayımladığı eleştirel yazılarından anlaşılır (Morrow, 1997, s. 45). Yani, dinleyicilerin bilincinde "ideal menüet" kalıplaşmış bir düşünce ya da menüete has müzik unsurları olarak artık mevcuttu. "Normal menüet" üç zamanlı olmalı, minuetto temposunda, düzenli cümle yapısına, ikinci bölmede ise daha akıcı (motto) ritme ve üç sesli sakin melodiye sahip olmalıydı. Bu "ideal"e başka yollar kullanarak müdahale etmek, dinleyicilerin algılarında artık çelişki oluşturacaktı. Örneğin Haydn'ın, Senfoni № 23'teki menüetin orta bölmesinde üç sesli kanonu veya Senfoni № 94'teki Allegro molto Deutsche Tanz'ı kullanmış olması, menüet normlarına aykırıydı. Menüete getirdiği ondan daha az şaşırtıcı ama yine de belirgin bir yenilikçi unsur, senfoni № 64'teki, popüler üç zamanlı eski İskoç dansı Écossaise naziresidir.

Melanie Lowe'un araştırmalarına dayanarak vardığı başka bir sonuç, Haydn'ın senfonik menüetlerinde, ironi ve güldürü için kullandığı temel araçlar, doğası itibariyle ihtişamlı bir dans olan menüetin üst tabaka dansı olduğu algısı konusundaki çelişkiye dairdir. Bu nedenle,

bir halk dansının stilize edilmesi veya Écossaise gibi o zaman toplum içinde yaygın bir dansının naziresi, menüetin tür düzlemindeki ifadesini de değiştirmiştir. Benzer bir etkiyi kanon gibi kontrpuan araçlarının kullanılması da yapar. Haydn'ın yenilikçiliği, bestecinin yeni ifade olanakları arayışını yansıtıyordu. Haydn'ın “tipik olmayan” menüetleri çoğu zaman beklenen menüet temposundan daha hızlı olurdu. Bu menüetleri hızlandırma eğilimi Beethoven'ın sanatında da gelişimini sürdürdü. Örneğin, Yuriy Kremlev, scherzonun (menüetin yerine) ortaya çıkışı Beethoven'ın yenilikçiliğini kanıtladığı şeklindeki düşüncesini, “Bunun anlamı, bir bütün olarak sonatı, şaka, nükte elementleriyle canlandırma çabasıydı” sözleriyle ifade etmiştir (Kremlev, 1970, s. 48-49). Diğer yandan Kremlev, Beethoven'ın erken sonatlarındaki güldürüyü “Haydnvari” olarak nitelemiştir. Böyle bir nitelendirme, Beethoven'ın sonatlarındaki güldürüyü ifade etmek için kullandığı müziksel araçların analizine dayanmaktadır. Beethoven da Haydn gibi gündelik icra amaçlı ayrı bir eser halinde menüetler yazmış, ayrıca menüeti senfoninin, sonatın veya kuartetin bir bölümü olarak da kullanmıştır. Ancak, Haydn'ın, menüeti senfoninin bir bölümüne dönüştürdüğü kabul edilirse, Beethoven da scherzo ve menüetin tür olarak içeriğini yeniden yorumlamak için sonat formunu kullandığı ifade edilebilir.

1.4 Beethoven'ın Sonatlarındaki Menüet ve Scherzoların Üslup Özellikleri

Maynard Solomon, sonat formunun gelişimine Beethoven'ın katkısından bahsederken, Haydn ve Mozart'ın neredeyse yalnızca üç bölümlü tasarıma güvendiği yerde, Beethoven'ın, ilk sonatlarından altısına (ilk dördü dahil) bir menüet veya scherzo ekleyip, genellikle senfoniler ve kuartet için ayrılmış dört bölümlü şemayı kullandığına işaret eder (Solomon, 1977, s. 104). Bundan dolayı bu sonatlar, ortalama uzunluk olarak, öncekilerin neredeyse bir buçuk katına çıkmıştı. Sonat formunun genişlemesinin menüet veya scherzo ilavesiyle olması, bize Beethoven'ın bu türe olan özel ilgisinden bahseder. Diğer yandan bu durum göstermektedir ki, besteci menüeti müstakil bir bölüm olarak görmemiş, menüetin özelliklerini sonat bütününe bir parçası olarak kullanmaya çalışmıştır.

Beethoven, menüet ile birlikte scherzoyu da geliştirmiş, sonat No. 10'da gördüğümüz gibi, bazen onun ifade imkanlarını menüetinkiler ile yarıştırmıştır. Menüet, Beethoven'ın erken dönem sonatlardaki bölümler sıralamasında sondan bir önceki yerini daima koruyorken, scherzoya ikinci, sondan bir öncesinde veya sonuncu sırada dahi rastlayabilmekteyiz.

Menüet ya da scherzoya Beethoven'ın üç bölümlü sonatlarında da rastlarız. Bu ise Beethoven'ın bestecilik enstrümanları içinde menüet ve scherzonun yerlerinin ayrı ayrı olduğunu ifade etmektedir.

Fakat William Kinderman'a göre, Beethoven'ın ilk sonatlarına scherzoyu dahil etmesi (op. 2/3) ünlü bestecinin "senfoni tutkusu"na işaret eder:

Beethoven'ın 1790'larda yazılmış sonatlarını küçümsemek ciddi bir hata olur. Yayımlanmış konçerto, kuartet ve senfoni gibi ilk örnekleri genellikle Haydn ve Mozart'ın bu türlerdeki başarılarından daha basit olsa da ilk sonatları, özellikle solo piyano için olanları konusunda aynı şey söylenemez. Beethoven, ancak yıllar sonra başka müzikal formlarda sergileyeceği buluşun tam ifade aralığını ve gücünü ilk kez piyano sonatında ortaya çıkarmıştır. Geniş ölçekli, aynı zamanda yapısal ihtişama sahip erken dönem sonatları ve piyanolu oda müziği, senfonik ambiyans belirtileri gösterir. O zamanlarda ağırlıklı senfoniler veya kuartetle ilişkilendirilen dört bölümlü formun, daha küçük türlerde kullanılması, üslubunun karakteristik özelliğidir. Yani geleneksel üç bölümlü plana, op. 1 ve op. 2'de görüldüğü gibi, bir menüet veya scherzonun eklenmesidir (Kinderman, 2009, s. 30).

Joseph Kerman ve Alan Tyson, Beethoven'ın sonatlarının formunun genişletilme sebebinin ve hacminin büyüklük nedeninin genç besteci tarafından mecburen seçilen yöntem olarak görmeleri dolayısıyla, "Erken dönem müziğin çoğu, çok geniş, ağır ve söylemsel, hatta abartılı ölçeklendirilmiştir. Bu nedenle, uzun yıllar boyunca Beethoven sonatlarını, Haydn ve Mozart'ta olduğu gibi üç değil, dört bölüm halinde yazdı" sözleriyle farklı bir yorum sunmuşlardır (Kerman vd., 2001, s. 97). Bunun yanında Kerman ve Tyson dördüncü bölümün eklenmesiyle sonatın genişletilmesine ek olarak, Beethoven'ın daha 1795 gibi erken bir tarihte, cüretkâr ton gezileri üzerinden müzikal materyali bütünleştirme ve kontrol etme yetkinliğine dikkat çekmişlerdir. Sonat formunun genişletilmesi sonucunda bölümlerin çoğu büyük miktarda müzikal malzeme içerir ve özellikle ikinci bölümde çok sayıda modülasyon bulunur. "Beethoven'ın, hala gelişmekte olan örgütlenme güçleri bazen aşırı yüklenmiş olsa da bazen öyle değildi ve özellikle cesur armonik hareket üzerinde uzun vadeli kontrol konusunda nevi şahsına münhasır Beethoven gücüne atıflar vardır" sözleriyle Kerman ve Tyson, bestecinin erken dönem sonatlarındaki üslup özelliğine işaret etmektedirler. (Kerman vd., 2001, s. 97).

Moo Kyoung Song, ilgili literatür araştırmalarına dayanarak Beethoven'ın orta dönem piyano sonatlarındaki sanatsal üslubun özelliklerini özetlemeye çalışmıştır. Ona göre, orta dönem piyano sonatlarında üslubu oluşturan özellikler şöyle sıralanabilir:

- 1) Beklenmeyen tonal sapma veya kesintiye uğramış kadans yoluyla sonat formunda, özellikle yan tema bölgesi ve kodanın form açısından genişlemesi;
- 2) Senfonik idealin gerçekleşmesine yönelik ses tınısı ve dokuya artan ilgi;
- 3) Form normu kavramından sapması;
- 4) Tematik konfigürasyonun veya motifin temanın yerini alması;
- 5) Asıl gelişimsel faktör olarak motifin değerlendirilmesi (Song, 2002, s. 16).

Bu özetle “form normu kavramından sapma” olarak bahsedilen olgu, aslında sanatının orta döneminde bestecide belirginleşen form yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda Beethoven, eserin formunu kalıpsal “protoform” olarak değil, "gelişimsel detaylandırma" ve "hedef odaklılık" içeren bir "süreç" olarak yorumlar. Bu süreçte geleneksel tema anlayışı kendini yitirir ve motifsel gelişimle “süreçsel” bir şekil alır. Mark Richards, motifsel gelişime dayanan besteci yaklaşımının evrimi sonucu olarak sonat ve scherzonun özelliklerinin birbirine örüldüğü op. 59/3 gibi, scherzo türünün de dönüşüm geçiren bir form olduğuna işaret eder (Richards, 2012, s. 83).

Wolfram Steinbeck, Beethoven’ın scherzodaki bestecilik üslubunu “form konulu bestecilik oyunu” olarak nitelendirmiştir. Yazara göre, Beethoven’ın scherzosunun özünü ifade eden bu “oyun” aslında, scherzo temasının bölümün tamamıyla oluşturduğu ilişkiyi yansıtır (Steinbeck, 1981, s. 206). Scherzonun teması kapalı yapıya sahip olup her zaman kadansla sınırlıdır. Temanın kapalı oluşu bir sonraki bölmelere geçişi zorlaştırır. Buna benzer duruma scherzo ile trio arasındaki ilişkilerde de rastlanır. Trionun bölüm bütünlüğüne dahil edilmesi Beethoven için çözülmesi gereken bir bestecilik sorunudur. Steinbeck bu sorunu şöyle dile getirir:

Beethoven için asıl sorun, trionun kompozisyon motivasyonunda yatmaktadır. Scherzonun sonu, çoğu zaman özel olarak eklenmiş bir koda sayesinde Da Capo tekrarı sırasında bütün bölümü form açısından makul bir şekilde sona erdirebilecek tarzda tasarlanır. Bu kaçınılmaz olarak şu anlama gelir: Trio, bölümün bütününde yeni bir hareketin görünümünü sunan yeni bir başlangıcı işaretler. Bununla birlikte, bir orta bölüm olarak trio, aynı zamanda çerçeve bölümlerle kompozisyon uyumunu ve ana bölümü tekrarlama imkanını korumak zorundadır. Böylece trionun tasarımı, bağımsız ve yepyeni bir bölümle aradaki farkı tanımayı mümkün kılmalıdır. Beethoven bunu genellikle, metrik olarak çok basit, genellikle sadece iki bölme halinde ve ana parçaya kıyasla bariz bir şekilde kısa hale getirip bağımlı bir ara karakteri trioya vererek başarır (Steinbeck, 1981, s. 218).

Menüet formu dönemin en kalıplaşmış form tipi olarak tanınır. Beethoven sanatında scherzo fikri, menüeti oluşturan kapalı bağımsız bölümleri akıcı bir bütünlüğe dönüştürür. Steinbeck’e göre, Beethoven’ın “scherzo fikri” form alanında bir bestecilik oyunudur. Bu bestecilik oyunun temelinde, scherzo türünde özellikle katı bir şekilde ele alınan simetrik

periyodik yapının form birliği ile form olarak yeni hayata geçen bölümlerin sonsuz tekrarlanabilir oluşuna yönelik eğilim arasındaki çatışma yatmaktadır. Scherzo fikri, ayrı bir notadan tema oluşumuna ve bölümün bütünlüğünün organizasyonuna dek, her bestecilik seviyesinde hayata geçirilir. Steinbeck scherzo türüne has özellikler arasında:

- a) Scherzonun ilk bölmesinin tekrarından vazgeçme (op. 26 veya op. 28 gibi);
- b) Scherzonun orta bölmesinde temanın varyasyonlu tekrarı;
- c) Scherzonun bitişinde kodettanın varlığı;
- ) Scherzo ile trionun ereve – orta bölümü ilişkisi;
- d) Hareketin durdurulması amacıyla bölüm kotasının eklenmesi;
- ikincil olarak ise e) Birimlerin uzunluğundaki asimetriği;
- f) Hızlı tempo ile meydana gelen metrik ikilemeyi saymak gelmektedir (Steinbeck, 1981, s. 222).

Beethoven'ın bestecilik üslubu üzerine araştırmasında Gustav Becking, scherzo temasının iki önemli özelliğini belirtir. Birincisi, ncl ve soncul frazların melodik yapısının ters yönelimi ve ani sapmalarından kaynaklanan “paralel birimlerin ilerleyen zıtlık” özelliğidir (Becking, 1921, s. 25). Diğeri şarkı formunda bestelenmiş tema frazları arasındaki oransızlıktır (“Mişverhlthis”). Söz konusu oransızlık temaya scherzo karakterini katar (Becking, 1921, s. 37).

Steinbeck'in vurguladığı gibi, Haydn ve Mozart şaka niyetiyle menüet formunu ele aldıklarında formun geçerliliğini hiçbir zaman sorgulamamış olsalar da Beethoven ile söz konusu form artık aşıkr niteliğini yitirir. Dış form sürekli olarak içeriden yeniden yaratılır. Bu durum geleneksel formun “içeriden üzülmesine” yol açar. Bu gelişmenin sonucunda Beethoven'ın artık “scherzo” olarak adlandırmak istemediği yeni bir form tipi meydana gelir (Steinbeck, 1981, s. 211).

Beethoven'ın orta döneminde mkemmelleştirdiği sanatsal ve ayırt edici olgun üslubunun erken dönemde oluştuğu bir gerçektir. Bu slup, piyanistik tekniklerin ve kompozisyon araçlarının erken dönemdeki sonatlarda birleşmesiyle meydana gelmiştir. Erken dönem sonatlarının katlı (triolu) şarkı formunda yazılmış bölümlerindeki cümle yapısının form işlevleri bakış açısıyla değerlendirilmesi, Beethoven'ın bu teknikleri nasıl hayata geçirdiğine dair önemli bir bilgi sunacaktır.

2. BÖLÜM: BİRİM

Genel olarak form analizine yaklaşımda, müzik eserinin bir yek bütün olduğu fikri öncüdür. Ancak aynı zamanda müziksel düşünce ifadesi büyük veya küçük parçalara bölünebilir anlayışı da bu bakış açısına eşlik eder. Bu bölümlenebilmenin doğru biçimde anlaşılması, müziğin olması gerektiği şekilde algılanmasının ve icrasının önemli bir koşuludur.

Herhangi bir eserin form yapısının analizi, araştırmacının önüne temel yapıtaşının tespiti sorununu koyar. Bu sorun ilk bakışta olduğu gibi tamamıyla somut değildir. Çünkü var olan farklılık yalnızca yaklaşımdan kaynaklı değil, terminolojideki ve analiz anlayışı temelindeki önemli ayrılıklarla da ilgilidir. Öncelikle konunun daha net anlaşılması için, değişik ekollerce kullanılmış temel müzik yapı elementlerinin tespitleri ele alınmalıdır.

2.1. Müzik Formunun Yapısal Birimi

Müzik formu teorisi, müstakil bir araştırma sahası olarak oluşmaya başladığı ve ritmin de form oluşturucu baş faktör sayıldığı 19. yüzyıl sonlarında, formun ritmik anlayışı üzerine bina edilmişti. Hugo Riemann, ve Ebenezer Prout'un analitik eserlerinde de böyle bir yaklaşım hakimdir ki, bu durum o zamanki müzik cümlesi anlayışında etkili olmuştur. Örneğin E. Prout cümleyi tanımlarken, "Periyodun ara kadansla bölünmesi ile oluşan iki yarıma, cümle adı verilir" der (Prout, 1917, s. 19).

Prout'a göre cümlenin daha sonraki bölünmesi ile fraz ortaya çıkar. Araştırmacı "Cümlenin bu şekildeki yarımlarına fraz adı veriyoruz" sözleriyle tanımını yapar. Ancak frazlara göre bölümlenmenin her zaman simetrik olmayacağını ve daha kuvvetli vuruşun tespitine dayanması gerektiğini de ekleyerek ifade eder. (Prout, 1917, s. 32). Ayrıca analizini daha da detaylandırarak şöyle devam eder: "Her frazda en az iki vurgu yer aldığından onu, içinde sadece bir vurgunun bulunacağı küçük iki kısma ayırabiliriz. Bu kısımlara motif adı verilir ve şiirdeki duraklara karşılık gelir." (Prout, 1917, s. 34)

Bugün müzik formları konulu birçok kitap, form organizasyonun en küçük yapı taşı (genellikle motif olarak adlandırılan birkaç notadan oluşan grup) hakkındaki tartışmadan başlar. Örneğin Tatyana Kyuregyan motifi, kuvvetli vuruş çevresinde toplanan ses veya sesler kümesinden oluşmuş, formun bütününün en küçük yapısal parçası olarak tanımlar.

Araştırmacı en küçük yapıtaşını, “Böylelikle motifin büyüklüğü bir ölçüden ibarettir” şeklinde tarif eder. (Kyuregyan, 1998, s. 17).

Nurhan Cangal ise motifi, müzikte gelişmeye elverişli en küçük form ögesi olarak tanıtır ve şu şekilde nitelendirmektedir: “Kendine özgü melodik, ritmik, çoksesli ise armonik özelliği olan ve genellikle iki ölçü devam eden motif, çoğunlukla ikinci ölçüsü başında bir kuvvet merkezi (vurgu) vardır.” (Cangal, 2018, s.2.) Uzunluk açısından Cangal’ın motif tanımı çok geniş bir yelpaze göstermektedir. Ritmik özelliğe sahip en az iki sesin bir motif oluşturmaya yeterli olduğuna işaret ederken, bu motiflerin iki, üç ve dört ölçülü olabileceğini dile getirmiştir.

Motif konusunu irdelerken, Yuriy Tyulin bir taraftan motifin entonasyon doğasını vurgularken diğer yandan da: “Motifleri ölçü vuruşlarına hele de ölçülere göre belirlemek mümkün değildir. Çünkü vuruşlar ve ölçüler metrik olarak, tempo olarak ve ritim olarak birbirlerinden çok farklı olabilirler ve bu, temanın motifsel inşası açısından çok büyük anlam ifade eder” tezine dayanarak motifin tipik büyüklüğünün kesin olarak belirlenmenin olanaksız olduğunu kabul eder (Tyulin vd, 1974, s.47).

Motif kavramının tarifindeki belirsizliğe Joyce Kennedy de dikkat çekmiştir: “Motif, en kısa, anlaşılır ve kendi kendine var olan melodik veya ritmik figürdür (örneğin, Beethoven’ın 5. Senfonisi’nin ilk 4 notası). Her temanın belki birkaç motifi vardır ve hemen hemen her pasajın bir motifin gelişimi olduğu görülecektir.” Oxford Dictionary of Music’teki makalesinde Kennedy, analizde “motif” sözcüğünün “tema” ile eşanlamlı olarak kullanımına dikkat çeker, Wagner’in de motif kavramını “leitmotiv”e genişletmesi ile sorunun daha da karmaşık hale gelmesine neden olduğunu söylemektedir (Kennedy vd., 2013, s.686).

“Motif” yanında “hücre (cell)” ve “tohum (germ)” terimlerine de sıkça rastlanır. Bunun ardından, ders kitapları bu motiflerin nasıl daha büyük birimler halinde gruplandığını ve bunların daha da büyük birimler oluşturmak üzere nasıl bir araya geldiğini anlatırlar. Buradaki çıkarım, bir kompozisyonun, eserin form yapısının temel birimlerini temsil eden yapı taşlarından (genellikle sadece iki notadan oluşan tek bir aralıktan) oluştuğudur.

William Caplin form için oluşan bu bakış açısının bazı yararları olduğuna dikkati çekmişse de (örneğin, özellikle Brahms'ın geç dönem romantik besteleri için) bu, Klasik dönem besteleri için pek geçerli değildir. Küçük motiflerin temel yapıtaşı olarak yorumlanmasına karşı çıkan Caplin, “ana fikir” kavramını ortaya koyar. Araştırmacı, “Klasik eserin ilk başlangıç grupları birkaç motif ile birlikte tek bir hareket içinde birleştirilmeli ve böylece iki gerçek ölçü uzunluğundaki daha uzun fikir ortaya çıkarılmalıdır” şeklinde fikrini ileri sürmüştür (Caplin, 1998, s. 32). Caplin'e göre, bu ana fikir, diğer motiflerle fraz ve tema oluşturabilecek kadar küçük, ancak parçalandığında geliştirilecek motifleri oluşturabilecek kadar büyük olmalıdır. “İki ölçülü ana fikir, her iki süreç için de başlangıç noktası olarak işlev görebilecek kadar uygun bir boyuttadır” diyen Caplin'e göre, klasik bir temanın başlangıç materyali tipik olarak daha büyük form birimlerine entegre edildiği gibi daha küçük motif öğelerine de ayrıştırılmaktadır (Caplin, 1998, s. 32).

Caplin'in düşüncesine göre ana fikir, ana fikrin tekrarı ile birleşmesi durumunda “sunu frazı”nı oluşturur. Buna benzer biçimde Kyuregyan, metrik kurallar temelinde bir araya gelmiş iki (istisnai olarak, üç) motifi, fraz veya motif kümesi olarak adlandırır. Fakat Kyuregyan'a göre fraz, müzik eseri formu için yalnız başına yeterli bir form birimi değildir (Kyuregyan, 1998, s. 17).

Bununla birlikte, müziksel düşüncenin ifade formu olarak “tema” konusunu da düşünmek gerekir. Y. Tyulin temayı, “Yapısal ve melodik bağlamda net olarak şekillendirilmiş, özgün müzik materyalinde ifade edilmiş, söz konusu eserde imgesel ifade için önemli rolü olan temel müziksel düşünce” olarak tarif etmiştir (Tyulin vd, 1974, s. 43).

Derin bir araştırma ortaya koyduğu, “Classical Form” adlı eserinde Caplin, kendine ait form işlevi konsepti içinde cümle, periyot ve röprizli iki bölmeli form gibi temanın formla ilgili ifadesindeki üç en önemli tipi irdeler. O halde Caplin'e göre temanın ifadesinde en küçük yapısal birim cümledir. Adı geçen araştırmacı söz konusu birimi “Cümle, iki dört ölçülük frazdan oluşan, sekiz ölçülük bir temadır” şeklinde tarif etmiştir (Caplin, 1998, s. 48).

Kyuregyan da cümleyi temanın en küçük yapı taşı kabul etmektedir. Araştırmacı, “Cümle, takdim edilen temanın (ya da onun bir parçasının), metrik bağlamda dört veya sekiz ölçüden oluşan, tematik bağlamda, sayıları ölçülere göre oluşan, iliştilenmiş motifleri sergileyen, armonik bağlamda ise tonik ve tonik olmayan elementlerin kadans sınırlarında etkileşimleri

en küçük birimdir” sözleriyle cümleyi metrik, tematik ve armonik bağlamında tanımlar (Kyuregyan, 1998, s. 16).

Buna karşın Mazel, “Periyot, homofon müziğin sergilenmiş tematik materyalinin belirli (elbette olabilecek en ufak) formudur ki, bu durum tam kadans oluşu ile kanıtlanabilir” (Mazel, 1979, s. 155) tezini öne sürerek sergilenmiş tematik materyalin en ufak yapıtaşı cümle değil, periyottur, der. Mazel cümlelerin kendi başına bir birim oluşunu reddederken, “Periyodun bölündüğü, kadansla sonlanan en büyük kısımlara cümle denir” tespitiyle aynı zamanda cümleyi periyodun yarısı olarak kabul etmektedir (Mazel, 1979, s. 159). Diğer taraftan Mazel periyodun cümlelere ayrılmayıp bir cümleden oluşabileceğini de hatırlatmıştır.

Periyodun tanımında da değişik araştırmacıların görüşlerinde önemli farklılıklar mevcuttur. Kyuregyan bu yapıyı, “Periyot, her birinde giriş, gelişme, sonuç bölümleri bulunan, kendi yapısına benzer cümlelerden oluşur” şeklinde vurgulamıştır (Kyuregyan, 1998, s. 17). Bununla birlikte birinci cümleden farklı olarak ikinci cümle, genel anlamda müziksel fikrin ileri götürülmesi için yeni bir adımdır; ikinci cümle, birinciye cevap veriyormuşçasına yeni bir şey sunar (19. yüzyıl klasik teorileri, formda yüklendikleri değişik rolleri ifade eden işlevsel adlar taşırlardı – öncül ve soncul anlamlarına gelen “Vordersatz” ve “Nachsatz” gibi).

Caplin ise periyodu, “Yarım kadansla biten başlangıçtaki yapı, tam kadansın bitişi ile tekrarlanıyorsa, biz geleneksel olarak ilk yapıya “öncül”, ikinci yapıya “soncul” diyebiliriz. Bu öncüllük ve sonculluk işlevleri bir araya geldiğinde periyot adını verdiğimiz bu tip temaları oluştururlar” şekilde karakterize eder (Caplin, 1998, s. 12).

Caplin periyodun bölümlerini cümle olarak da kabul etmez, “Periyot da cümle gibi, iki adet dört ölçülük frazlara ayrılan sekiz ölçülük bir yapıdır” der. Bu frazların yapısıyla ilgili olarak Caplin, birinci öncül yapısını dört ölçü ile sınırlar. Bu dört ölçüden ilk iki ölçü ana fikri, diğer iki ölçü ise tezat fikri oluşturur. “Tezat fikir”, Caplin’e göre, ana fikrin tekrarı olmadığının açıkça anlaşıldığı nitelikte olmalıdır. Soncul fraz aynı ana fikirden hareket eder, ancak daha güçlü kadansla sona erer.

Schoenberg ve onun öğrencisi Ratz, cümle ve periyodu temelde zıt olan iki tema tipi olarak değerlendirirler. “Periyot söz konusu olduğunda, aşağı yukarı eşit olan iki yarının denge hali nedeniyle belirli bir "dinginlik halindeki" simetrik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir” diyen Ratz, bu iki form arasındaki temel zıtlığın sadece yapısal değil estetik bir boyut taşıdığını da açıklar. Ayrıca ilave olarak “Sekiz ölçülü cümle, devam cümlesindeki artan etkinlik ve sıkıştırma nedeniyle belirgin ileriye dönük karakter içerir ve bu da onu yapılışında periyodun simetrik organizasyonundan temelde farklı kılar” der (Ratz, 2003, s. 24) Tematik materyalin organizasyonundaki köklü farkın belirlenmesi, periyodun küçük yapıları formlarda daha sık kullanılmasına izin vermektedir. Buna karşın cümle ise, yapısal ve tematik gelişim için kayda değer bir potansiyel taşımaktadır ki, bu nedenle büyük hacimli müzik eserlerinde daha çok kullanılmaktadır.

Bununla birlikte Caplin, temanın yapısal tipi anlamında cümle ve periyot karşılaştırmasındaki rölativeye dikkat çekmektedir. Caplin, cümle ve periyodun karakteristik özelliklerini üzerinde taşıyan yapıları, hacme bağlı olarak, hibrit (tema 8 ölçülü ise) veya bileşik (tema 16 ölçülü ise) şeklinde sıralamıştır (Caplin, 1998, s. 59).

Çalışmamızda, müzik materyalinin tematik sunumuna dair yukarıda yer verdiğimiz bütün formlar arasında, analizin yapısal birimi olarak cümle seçilmiştir. Bunun nedeni, cümlenin belirli bir işlevsel organizasyonla bileşiklik oluşturabilen, yapısal olarak görece tamamlanmış olma durumudur. Öyle ki cümle, müzik eserinde müstakil bir yapısal birim niteliğinde var olabileceği gibi, periyodun ya da daha hacimli bir müzik formunun parçası olarak da bulunabilir.

2.2 Cümlenin Başlıca Yapısal Özellikleri

Müzik formu içinde cümle, yapısal bütünlüğe sahip olan en küçük işlevsel birimi temsil etmektedir. Ancak her bir eser için geçerli bir cümle uzunluğu tayin etmek mümkün değildir. Cümle uzunluğu, eserin türüne, temposuna göre değişiklik göstermekle birlikte cümlenin form işlevi ile ilgilidir. Metrik bölünme prensibine dayanan cümle sınırının belirlenmesi, yazılan ve duyulan cümlenin özdeş olma veya olmama durumuna bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bu konuda literatürde farklı yaklaşımlar mevcuttur. Armoni, cümlenin yapısını ortaya çıkaran en önemli unsurlardan biridir. Kadans, modülasyon, armonik ritim,

uzatma ve sekvens gibi armonik yapılara göre cümlenin yapısal ve işlevsel özellikleri karakterize edilebilmektedir.

2.2.1 Cümlenin Büyüklüğü

Müzik fikrinin gelişim derecesi belirli bir müzikal yapının büyüklüğünde kendini gösterir. Yapı büyüklüğü, form açısından bakıldığında, bütünün parçalarının ilişkilendirileceği belirli bir etalon hüviyetini kazanır. Bu durumda tipik büyüklük, formun karakteristik bir dış göstergesidir, denilebilir.

Pek çok araştırmacı müziksel yapıdaki ölçülerin büyüklük ölçümlerindeki farklılıklara dikkat çekmiştir. Mesela Tyulin, farklı metrik büyüklüklerin var olabileceği, bu nedenle de 4_4 'lük büyük ölçü ile 2_4 'lük ölçünün eşdeğer olmayacağını kaydetmiştir (Tyulin vd., 1974, s. 55).

Ölçülerde cümlenin büyüklüğünün belirlenmesi hususunda Prout, eserdeki müziksel tempoyu önemli bir faktör kabul etmektedir: Eser hızlı tempoyla yazılmışsa, yapısal birimin büyüklüğü konusundaki doğru düşünceye ulaşmak için metrik düzenin büyütülmesi gerekli olacaktır. Örneğin, Beethoven'ın op. 28'deki scherzo analizini yaparken Prout, 3_4 'lük ölçüyle yazılan eseri 6_4 ölçüyle yazmış, böylece iki ölçüyü bir ölçüde toplamıştır. Ayrıca Prout gruplandırmayı yaparken seçimini, motif oluşturan vuruşun, içinde toplandığı daha büyük ölçünün kuvvetli vuruşuna denk getirilmesi prensibine dayandırmaktadır. Metrik düzendeki büyütmenin sonucunda Prout, scherzo formu ve onun alt birimleri için daha bütüncül bir yorum elde edebilmek altyapısına sahip olmuştur. Araştırmacının ulaştığı ilginç sonuçlardan biri de sus (es) işaretli ölçünün işlevsel rolünü açıklayabilmesidir. Prout, kümeleyerek elde ettiği yeni daha büyük ölçekli yapıdaki bu elementin mantığı yerini izah ederken “Trio önünde sus işaretli ölçü, ritmin korunması için bir gerekliliktir” der (Prout, 1917, s. 25).

Cümle yapısının doğru olarak anlaşılması amacıyla Caplin, kulakta algılanmaya dayanan müziksel düşüncenin bölümlenmesi konusunda “gerçek ölçü” kavramını devreye sokmuştur. Bu şekilde, hızlı tempoda bir ölçü iki yazılı ölçüye, yavaş tempoda ise yazılı ölçünün yarısına eşdeğer olur. Caplin bundan da önce form birimlerin tanımında ve yorumunda “ölçü” teriminin anlamını açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır. Yazara göre, bütün müzisyenlere

eğitiminin başlarından itibaren bir ölçünün, bir beste boyunca yerleştirilmiş ölçü çizgilerince sınırlanan zaman birimi olduğu öğretilir. Ancak bir dinleyicinin “tam bir ölçü” olarak algıladığı şey, notalardaki ölçü çizgilerinin arasında yazılan birimlere karşılık gelmeyebilir. Bu nedenle, deneysel ölçü ile yazılmış bir ölçüyü birbirinden ayırması gerekir. Caplin tespitini “İkincisine karşılık gelen veya gelmeyen birincisi, bir form analizi için müzik deneyimimize dayalı tek geçerli ölçüdür” sözleriyle açıklamıştır (Caplin, 1998, s. 35).

Ölçü çizgilerinin sadece nota okumasını kolaylaştıran bir araç olduğu savunan Caplin, “Böyle durumlarda reel (R) ile notalı (N) ölçüler arasındaki ilişkiyi belirtmek için bir kısa yol olarak $R = \frac{1}{2} N$ formülünü kullanabiliriz. Tersine ise, Scherzo bölümlerinde tipik olarak notasyondaki iki ölçüyü kapsayan gerçek ölçüler mevcuttur. Dolayısıyla bu durumda $R = 2 N$ olur” der ve gerçek ölçünün yavaş tempoda yazılmış bölümlerde aslında yazılan ölçünün yalnızca yarısını temsil ettiğini algılayabildiğimizi vurgular. Aynı zamanda Caplin bu yaklaşımıyla mutlak bir bilimsel tutarlığa da talip değildir: “Ne yazık ki, müziğin gerçek ölçüsünün oluşturulması için ne kadar müzikal içerik gerektiğinin belirlenmesi imkansızdır” der (Caplin, 1998, c. 35).

Kyuregyan, müzikteki iptidai metrik bütünlük olarak iki ölçülük birimi kabul etmiştir. İki ölçülük biriminin yapısal önemi konusundaki bu düşüncesini ise şu argümanla desteklemiştir: Tek ölçüde metrik (yani güçlü ve zayıf vuruşların birbirini takibi özelliği) hissedilmez. Bunun hissedilir olması için metrik birimlerin güçlü ve zayıf olarak birbirlerini takip etmesi gerekir. Kyuregyan, “Buna binaen ikinci ikili ölçü, sanki birincinin ‘cevabıymışçasına’ mantıki sonuç özelliğini kazanır” ifadesiyle en temel tekrarın ikili ölçü sayesinde gerçekleştiğini hatırlatır (Kyuregyan, 1998, s. 14).

Adı geçen araştırmacı aynı zamanda gerçek ve metrik ölçü arasındaki farka dikkat çekerek, metrik ölçüyü tespit için armonik işlevin konumuna bakmak gerektiğini öne sürer: Periyotta ara kadans, geleneksel olarak, dördüncü ölçüye, tam kadans ise sekizinci ölçüye denk gelir. Diğer yandan, “Armoniler düzenli olarak ikişer ölçü boyunca değişiyorsa, derin bas iki ölçüde bir kez ortaya çıkıyorsa, bu gerçek ve metrik ölçülerin uyumsuzluğuna işaret edebilir” diyen Kyuregyan, armonik ritmin değişiminin de gerçek ve metrik ölçülerin uyumsuzluğunu gösterebileceği kanaatinde (Kyuregyan, 1998, s. 28).

Form oluşumunda armoni ve metrik organizasyon arasındaki sentetik etkileşimden bahsederken Yuriy Kholopov, “Metrik işlevler nesnel özellik taşırlar ve müziğin o ya da bu ölçüyle yazımına hiç mi hiç bağlı değildir. Bununla birlikte form bölmelerinin işlevlerini takip eden armonik yapılar yazılıştan bağımsız ve nesnelirler.” tespitini yapar. Böylece armonik yapıların birbirini takip etmesindeki kurallarda metrik ölçüyü belirleme için işaretler bulunur (Kholopov, 2003, s. 459).

Tyulin, eser için karakteristik olan orta büyüklüğün tipik yapısal birimleri tanımlamak için yeterli bir gösterge olmadığını vurgulamıştır. Bu durumda, yapısal birimlerin sınırlı büyüklükleri anlayışına dönmek yerinde olacaktır. Araştırmacı, “Sınırlı büyüklükler kendi kendilerini ifade etmektedirler: 1-2 ölçülü yapılar fraz olabilirler, en kötü ihtimalle cümle olabilirler. Ancak hiçbir durumda periyot olamazlar. Yaygın olan 16 ölçü periyot olabilir, ancak fraz ya da motif olamaz” sözleriyle düşüncesini açıklar (Tyulin vd., 1974, s. 55).

Tipik yapısal birimin büyüklüğü, dikkat çekildiği üzere, tempoya, türe ve müzik eserinin stiline bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Elinizdeki araştırmamızda bu faktörlerin önemli bölümü, analitik düzlemi oluşturan araştırma malzemesinin tek tip oluşuyla geçerliliğini yitirmektedir. Göreceli bir tek tip (çalışmamızdaki Beethoven’ın erken sonatlarında Menüet ve Scherzo gibi) kabulü için, eserin en ufak yapısal birimi olarak cümlelerin büyüklüğündeki farklılıklar bu cümlelerle ifade edilen müziksel fikrin gelişimine ait form işlevlerinin analizi boyutuna da dikkatleri çekmektedir.

2.2.2 Armoni

Armoni form işlevlerinin tespitinde önemli rol üstlenir. Yuriy Kholopov’un, “Form üretimde armoninin katkısı ile ilgili olan temel husus, müziksel formun (yapısal işlevler) bölümlerine ait işlevin tespitidir” saptaması anlamlıdır. Yazara göre bu ifadede bahsi geçen armoni, bu tespit görevini farklı işlevli armonik yapıları oluşturma yoluyla gerçekleştirir. Sırasıyla, armonik yapılar, bütün irili ufaklı müzik beste bölümlerinin anlamsal (mantıki) farklılıklarını yansıtmaktadır (Kholopov, 2003, s. 457).

Caplin de klasik bestecilerin form işlevlerini yansıtabilmek amacıyla armonik sıraları kullandıkları görüşündedir (Caplin, 1998, s. 23) ve bu fikrini defalarca vurgular. Ona göre

“bir melodik hareketin altında yatan armoni onun formal işlevi için temel bir kriterdir” (Caplin, 1998, s. 10).

Armoninin form oluşturucu etkisinin tipi, formların gruplara ayırımına yansır. Bu ayırmda (klasik dönem müzik eserleri için) temel faktör tematik yapıdır. Fakat armoni, müzik eserlerindeki büyük ve küçük formlarda farklı işleve sahiptir. Küçük formlarda (periyot, lied) ana form oluşturucu faktör metriktir. Ayrıca, Kholopov’a göre, büyük formlarda (katlı üç bölmeli şarkı formu, rondo ve sonat formu) form oluşturucu ana faktör tematizm ve modülasyondur (Kholopov, 2003, s. 457).

Kadans: Klasik sekiz ölçülü periyotta metrik düzen, söz konusu armonik formülün (kalıbın) içinde yer aldığı bölümün yapısının işlevini tanıtır. Kapanış kadansı²⁰ ve ara kadans²¹ armonik formüllerin en önemlisidir. Viyana Klasikleri’nin müzikleri için altıncı ölçüde doruğun bulunması tipik bir durumdur. Bu doruğun ifade edilmesi için subdominant armonisi ilk kez ortaya çıkmıştır.

Tyulin, “Böyle bir kadans kullanımı, genel olarak fraz için değil, periyot için tipik bir durumdur, ayrıca bu kullanım sadece ikinci, soncul cümlede kabul görür” sözleriyle tonikteki tam kadansın kapalı bir karakter ve en bağımsız anlamı sunduğuna kanaat getirmiştir (Tyulin vd., 1974, s. 58). Yarım kadans, ritmik sınırlama ne kadar net olursa olsun yapıya açık bir özellik sunar ve sonraki gelişme için beklenti doğurur. Böyle bir kadans daha çok periyodun birinci, öncül cümlesine has bir durumdur.

Armonik bitiş olarak kadans, form oluşturucu araçların en önemlilerinden sayılır. Türev Berki kadansı, “başlı başına bir önemli kısım olmaktan çok, ilişkin olduğu bölümü zenginleştirici bir öge” olarak kabul etmektedir (Berki, 1997, s. 20). Klasik kadanslar, armonik yapıya ve müzik formundaki konumlarına göre farklılık gösterirler.

Armonik yapıya göre kadanslar, a) bitiş özelliklerine göre (bölünebilme temel kriteri); b) işlevsel içeriğe göre (toniğe göre tonik olmayan akorlar bağlamında, otantik ya da plagal) farklılık gösterirler.

²⁰ Periyotta en kuvvetli armonik bitışı oluşturur.

²¹ Kapanış kadansından iki kat daha zayıf etki oluşturur.

Kadansların başlıca tipleri (armonik oluşuma göre):

1. *Tam* (yani tam bir bitiş sunan) – Tonik akorda sona eren. Tam kadans mükemmel (tamamlanmış) veya mükemmel olmayan (tamamlanmamış) olabilir. İşlevsel içerik açısından bakıldığında, tam otantik (D-T; S-D-T ve vb.) ve tam plagal (S-T; D-S-T ve vb.) olarak ayrışır.
2. *Yarım* – Dominant (nadiren, subdominant veya farklı armoni de rastlanabilir) armonide sonuçlananlar.
3. *Kesintiye uğramış* (veya psödo) – Herhangi bir başka akor ile toniğin değiştirilmesi yoluyla tam otantik kadansın değişime uğratılmış olan halleri.

Formdaki konuma göre kadans çeşitleri şöyledir: a) *bitiş* (daha sık olarak tam bir bitiş); b) *ara* (yapının ortasında, mesela periyodun ilk cümlesinin sonunda); c) *ilave* (bitişten sonraki tekrarlanan kadanslar); ç) *bindirilmiş* (takdim sırasında kadansın sonunun bir sonraki oluşumun başlangıcıyla örtüştüğü durumlar).

Caplin, kadans teriminin üç kullanımını da birbirinden ayırır. Ona göre, tematik bölgenin yapısal sonuna işaret eden, zaman içindeki *özel an*, kadans olgusunun ilk göstergesidir. Basitçe ifadeyle bu “kadans”tır. Analizde OK_T (mükemmel otantik kadans) gibi bir sembolün yerleştirilebileceği bir noktadır.

İkinci kullanım, bu varış noktasına, yani dinleyiciye “kadans”ın gelmekte olduğunu bildirir, aynı zamanda temadaki fikir veya fraza kadar giden *zaman aralığını* da ifade eder. Müziğin bu pasajının kadanssal bir işlevi olduğu söylenebilir. Çünkü bu pasajbelirli armonik, melodik ve fraz temelli yapısal araçlar vasıtasıyla tematik bir kapanış için gerekli koşulları oluşturur.

Üçüncüsü, bir tonaliteyi doğrulamak için kullanılan belirli bir *armonik yapı tipini* ifade eder. Bu kadans dizisi çoğunlukla kadansın işlevi ile ilişkilidir. Ancak diğer form işlevleri, özellikle kodettalar için armonik destek de sağlayabilir (Caplin, 1998, s. 43).

Bu üç işlev akılda tutularak artık kadans fonksiyonu kavramı daha ayrıntılı olarak tanımlanabilir. Genel bir kural olarak işlevin sınırları temeldeki kadans yapısı ile belirlidir. Böylece kadansın ilk armonisi kadanslı materyalin (kısa bir fikir veya tam bir fraz)

başlangıcını işaret eder. Bunun yanında son armoninin başlangıcı kadansların varış noktasını ifade eder.

Armonik Ritim. Form oluşumunda armoninin etkilediği diğer bir önemli bir faktör ise armonik ritimdir. Kadans gibi armonik ritim de metrik organizasyonla sıkı sıkıya bağlıdır. Kholopov armonik ritmi, armoninin uzunlukları arasındaki zaman dilimleri olarak kabul ederek, “Metrik vuruşlar, içinde forma dair büyük bir ifade gücü potansiyelini gizleyerek hızlanma ve yavaşlama imkanı ile birlikte kendi orta temposuna sahip olup, yarı ölçülerle, ölçülerle, çift ölçülerle ve diğer ritmik birimlerle göreceli olarak otonom bir süreç oluşturur” der (Kholopov, 2003, s. 464). Caplin de “Gelişmenin armonik ritminde sabit bir ivme vardır” görüşünü ifade ederek armonik hızlanmanın (armonik değişim oranında bir artış) forma dair işlevini tanımlar (Caplin, 1998, s. 11).

Modülasyon. Armoni için diğer önemli form oluşturucu faktör modülasyondur. Modülasyon, geleneksel olarak, “bir tonaliteden diğerine geçme” şeklinde anlaşılır. Klasik tipteki müzik formlarını kasteden Kholopov, modüler süreçleri açıklarken, tamamıyla iki farklı düzeyli düşünce olarak birbirinden ayırmayı önerir: 1) Tema içi (veya küçük) modülasyon; 2) Temalar arası (veya büyük) modülasyon.

1. *Küçük modülasyon*, tema içindeki tonal harekettir. Öncelikli olarak temanın sergi kısmının sonunda (periyodun sonunda) olan muhtemel kadansı mutlaka birinci derecede değil de herhangi bir derecede de olabilmesini öngörür. Ayrıca bu hareket, iki veya üç bölmeli, tek temalı formun orta bölümünde muhtemel tonal hareketi de (sapma niteliğinde) gerçekleştirir. Kendi varlık amacına uygun olarak, bütün bu modülasyon süreçleri ana tonaliteyi değiştirmez ve başka bir tonalite ortaya çıkarmaz.
2. *Büyük modülasyon* bir temadan diğerine geçişte bir tonal harekettir. Büyük modülasyon, küçük modülasyona göre bir derece daha yüksek ve kuvvetli bir harekettir. Bu modülasyonun iki tipinin form oluşturucu potansiyelini Kholopov şu şekilde açıklar:

“Büyük ile kıyaslandığında küçük modülasyon, aslına bakılırsa modülasyon bile olmayıp, tek tonaliteyle ifadenin farklı bir çeşidi olarak görülebilir. Yani bu hareket diyatonik ilerlemeden daha geniş olup, çevresindeki armonik sahayı kapsayışı da aynı tonikteki gibidir. İki tip modülasyon da ele alındığında küçük olanı sadece ve sadece bir sapma ve birinci dereceden farklı bir derecedeki kadansa benzer. Büyük modülasyon ise eski merkezi

bozup, kendisine yakın sapma alanları (artık yeni bir kökten üreyen) ile birlikte yenisini oluşturur” (Khovopov, 2003, s. 475).

Form oluşturuıcı faktör olarak büyük (temalar arası) modülasyon, sonata, rondo gibi hacimli yapılı eserlere hastır. Diğer küçük (tema içi) modülasyona basit formlarda sık rastlanır ve yakın tona geçme özelliğini taşır.

Tyulin, modülasyonun mevcudiyetine göre periyotları *tek tonal* (yani temel tonalitede sonlanan) ve *modülleyen*²² (yeni – genel olarak dominant veya (minörde) paralel tonalitede sonlanan) olmak üzere iki sınıfa ayırmıştır. (Tyulin vd., 1974, s. 60). “*Modülleyen*” dışında periyot anlamında Tyulin “*modülasyonlu*” terimini de kullanmıştır. Bu terim ile araştırmacı, kendi armonik yapısında belirgin bir sapma içeren tonal periyodu tarif eder. Analizin yapısal birimi olarak cümleyi, müziksel düşüncenin minimum tamamlanmış yapısı anlamında alırsak ikinci terimi kullanma gereksinimi de ortadan kalmış olur. Biz ise çalışmamızda cümleyi tonal ve modülleyen olarak ele alacağız.

Tematik planda, Robert Gauldin’in vurguladığı üzere, yakın ton modülasyon sadece yeni zıtlıklar taşıyan materyal getirmez, mevcut temaya da yeni anlamlar kazandırır (Gauldin, 2004, s. 491). Tonal kapalı formdaki tonal plan, genellikle, üç katmanlı şema ile ifade edilebilir:

1. Asıl tonunda temsil;
2. Yakın tonuna modülasyon;
3. Asıl tonuna dönüş.

Böylece yakın ton modülasyonu içeren bölüm tonalite açısından form ile ilişkilendirebilen kapalı bir yapı kazanır.

Armonik Uzatma ve Sekvens. Caplin, form oluşturuıcı armonik işlevler içinde uzatmayı ve sekvensi diğerlerinden ayırmıştır. Armonik uzatmayı, “Araya giren farklı armonik anlamlara sahip bir akorun (veya akorların) varlığına rağmen, dinleyicinin hayal gücünde tek bir armonik varlığın zaman içinde sürdürüleceği algılandığında meydana gelir” ifadeleriyle tanımlayan Caplin, uzatılmış armoninin böylece armonik dizi boyunca her an tam anlamıyla temsil edilmeden bile yürürlükte kaldığını ifade etmiştir (Caplin, 1998, s. 25).

²² Modülasyona açık

Caplin, herhangi bir akorun uzatılmış olabileceğini varsaymış, fakat form oluşturucu yönüyle tonik ve dominant uzatmanın analizine yoğunlaşmıştı.

Sekvensin işlevsel yönünü belirten Caplin, bu yapının müziksel düşüncenin gelişimi açısından oldukça önemli potansiyele sahip olduğunu vurgulayarak, “Sekvens yapıları, özellikle belirli bir tondaki armonik aktiviteyi kararsız hale getirmek veya bir tondan diğerine modülasyon yapmak için uygundur” demiştir (Caplin, 1998, s. 29). Bununla birlikte Caplin, “Böyle bir gelişmenin ilerleyiş niteliği – ki bu da armonik hareketin izdüşümüdür – bir hedefe götürme gücüne sahip olmakla birlikte form işlevine bağlıdır” şeklinde açıklayarak armonik sekvensi gelişmenin önemli özelliği olarak tanımlar (Caplin, 1998, s. 12). Bütün sekvenslerin armonik açıdan en işlevsel olanını “inici beşli ilerleyişi” olarak belirten Caplin, bu seçime sebep olarak, bu yolla toniğe hızlı bir şekilde dönme imkanı bulunduğuna işaret etmiş, ayrıca dönüşteki hız sayesinde sekvens armonilerinin kullanımının toniğin istikrarını aşırı derecede bozmayacağını ifade etmiştir.

İşlevsel fonksiyonlar kuramının temeline metrik bölünmeyi koyan Caplin, sekvens kullanımının, form yapısını genişlettiğini kabul eder. Bu yüzden sunu frazında sekvensin kullanımı neredeyse mümkün değilse de sekvensi gelişmenin bölümlerinde kullanmak yerinde olabilir:

“Aslında bölümün içinde nerede olursa olsun, sekiz ölçülü modele uyan cümlelerde sekvens kullanımı nadirdir. Sunumun tonik uzamasının sonu ile temanın kapanışında gerekli kadans ilerlemenin başlangıcı arasında kısıtlı bir zaman aralığının var olması nedeniyle, sekvens hissini somut kılmak ve yeterli armoniyi dahil etmek için çok az yer vardır. Bu nedenle sekvens ilerleme en sık olarak gelişmede ortaya çıkar” (Caplin, 1998, s. 42).

Sekvens sayesinde gelişme işlevi geleneksel dört ölçülük limiti aşar. Bu durumlarda normdan sapma meydana gelir.

Ancak Caplin sekvens daha geniş anlam yükler. Ona göre, ana fikrin sekvens tekrarı, bir tema tipi olarak cümlelerin, form oluşturucu işlevinin bir türüdür. Fakat bu tekrarda melodi ve onu destekleyen armonisi aynı zamanda aktarılmalıdır. Araştırmacı bu hususu, “Gerçek bir sekvens tekrarı hem armoniyi hem melodiyi aynı aralık ile aktarır. Ders kitaplarında sıkça bahsedilen melodik sekvensin, işlevsel bir anlamı yoktur” sözleriyle detaylandırır (Caplin, 1998, s. 39). Böylelikle melodinin sekvens gelişimi ve sekvens ait armonik yapının form oluşturucu işlevi arasındaki fark görsel açıdan da daha anlaşılır hale gelmektedir.

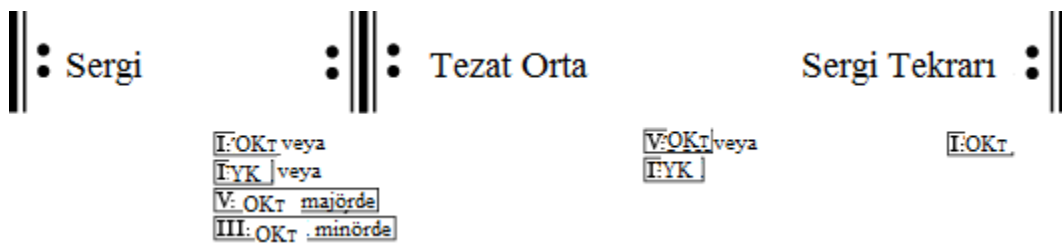
Bu şekilde işlevsel olarak farklı armonik yapılar, müzik formlarının bölümleri arasında içeriğe yönelik farklılıklar üretme yetisine sahip olurlar. Yine bu şekilde armonik yapı, müzik eserindeki bölümlerdeki form oluşturucu işlevleri belirlemeye yardımcı olur. Çalışmamızda yukarıda bahsi geçen armonik yapılar arasında, cümlenin sınırını ve onun yapısal işlevini belirleme aracı olarak modülasyona ve kadansa dikkat çekilmiştir.

2.3 Küçük üç bölmeli (small ternary), tekrarlı iki bölmeli (rounded binary) veya iki röprizli (two-reprize) form

Barok Döneminden başlayarak enstrümantal dans müziğinde, ilk olarak müzik temasının sergilendiği, onun ardından tezat orta kısmın geldiği, onun ardından da değişikliğe uğramamış veya görünüşte değişmiş birinci bölümün tekrar ettiği bir form tipi meydana gelmiştir. Klasik dönemde bu form ayrı bir eser niteliğinde var olabiliyor, ayrıca menüetler ve sonat gibi daha hacimli eserlerin yazımında, bir bölme olarak da sıkça kullanılıyordu.

Bugün bu form tipinin tanımı konusunda görüş birliği yoktur. Derin görüş ayrılığı bu formun bölmelerinin belirlenmesi konusundadır. Araştırmacıların bir kısmı onu iki bölmeli olarak değerlendirirken diğerleri üç bölmeli olduğu görüşündedirler.

Bu formun tanımı bağlamında en çok tartışılan husus, çoğu örnekleri iki asimetrik parçaya bölen tekrar işaretlerinin (röpriz) yorumlanmasıdır. Bu bölme işlemi şematik olarak aşağıdaki gibi olur:



Görsel 1. Tekrarlı iki bölmeli (iki röprizli) formun yapı şeması

Daha geniş perspektiften bakıldığında müzik materyalinin üç bölümünün, iki yapısal bölümde tekrarlar halinde düzenlendiği görülür. Bu durum, temanın sergileniş tipinin röprizli iki bölmeli olarak yorumlanmasına fırsat vermektedir.

Bu forma tekrarlı (röprizli) iki bölmeli olarak bakmaya meyilli araştırmacılar, son kısımda birincinin tekrar edildiği iki tezat temadan oluşan tematik materyale itibar etmektedirler. Diğer taraftan, Gauldin'in ifadesiyle, tematik içerikten bağımsız olarak röprizler, yapıyı net olarak iki mükerrer kısma bölerler (Gauldin, 2004, s. 429).

Leonard Rathner iki röprizli formu, Klasik dönemin iki bölmeli formu olarak kabul eder. "Burada 'iki röprizli' ifadesi, kadans imlası ve tarihi plan bağlamının daha itinalı belirlenmesi için iki bölmeli formu ve iki bölmeli oluşu göstermek amacıyla kullanılmıştır" sözleriyle görüşünü ifade etmiştir (Rathner, 1980, s. 216). Rathner'in "kadays imlası" olarak bahsettiği, bu formda mutlak bitiş hissiyatını oluşturan tam otantik kadansların sergi ve sergi tekrarının sonuna yerleşmesidir. Böylece form içinde yapısal olarak iki tamamlanmış kısmın bulunması, formun iki bölmeli olarak yorumlanmasına yol açmaktadır.

David Beach ve Ryan McClelland konuya tarihsel derinlikten de bakmış, "XVIII. yüzyıl boyunca iki bölmeli form örnekleri bulunabilmesine rağmen, tekrarlı iki bölmeli form ancak Haydn, Mozart ve Beethoven zamanında baskın tür haline gelebildi" sözleriyle tekrarlı iki bölmeli formun bir özelliğini daha belirlemişlerdir. Tekrarlı iki bölmeli formun, Klasik dönemde menüet (ve onların trioları) ve XIX. yüzyılda scherzo (ve onların trioları) için standart bir form olduğunu vurgulayan Beach ve McClelland, bu formun önemini ortaya koymuşlardır (Beach ve McClelland, 2012).

Gauldin, diatonik armoninin form oluşturucu özelliklerini resmedebilmek için dikkatini özellikle klasik tekrarlı iki röprizli forma yoğunlaştırmıştır. Bu formun tarihi gelişimi hakkında şunları yazmıştır: Tekrarlı iki röprizli formun çoğu karakteristik nitelikleri Barok müzik geleneğinde tekrar yoluyla kökleşmişlerdir. Klasik dönemde ise bu form, genelde eserin daha büyük bölmesinin bir parçası mahiyetinde kullanılmıştır. Daha eski örneklere nazaran, röprizlerle sınırlanan ikinci bölmenin tematik içeriği değişime uğramıştır. Genelde ikinci bölümün başladığı psödomodülasyon yapısından sonra müzik gelişimi dominant olanın güçlendiği tarafa doğru hareket eder, böylece asıl ana tonelitede birinci temaya dönüş hazırlığı yapılıır. (Gauldin, 2004, s. 432).

Sınıflandırması işlevsel karakteristiğine göre yapılan çalışmalarda genel olarak, sergileme (A Sergi 1), tezat orta (B) ve röpriz (A' Sergi 2) gibi tematik işlevleri yansıtan bu form, tipik bir üç bölmeli olarak yorumlanır. Caplin'e göre, üç bölmeli formun merkezinde iki temel

kavram yatar: (1) Nispeten kapalı bir tematik birim, zıt içerikli ve yapısal olarak açık form organizasyonuna sahip birimle karşılaştırılır; (2) Bir temanın tamamen kapanmasını sağlayan orijinal birim bir şekilde geri getirilir (Caplin, 1998, s. 13).

Yapısal olarak, kendisinden daha küçük cümle, periyot ve hibrit temalar gibi, küçük üç bölmeli form da tek başına veya çok bölmeli formun bir bölmesinin teması olarak etkin olabilir. Hacimce daha büyük olmasına rağmen küçük üç bölmeli form, daha küçük tema türlerine benzer biçimde cümle, fraz ve motiflerden oluşmuştur.

Armonik bağlam açısından basit üç bölmeli formda sergileme sıklıkla asıl tonalitede tam bir otantik kadansla sona ererse de aynı zamanda yakın tona modülasyon da içerebilir. Sergi tekrarı, tezat ortadan sonra belirir ve onun içinde sergilemenin tematik materyali tekrarlanır. En basit örneklerde birinci bölmenin tekrarı tam olarak gerçekleşir. Fakat sergi tekrarında - özellikle sergide asıl tondan farklı bir bitiş oluştuysa - modülasyon, genişleme veya kesintiye uğrama gibi değişikliklere rastlanabilir.

Üç bölmeli formdaki Sergi 1, genel olarak cümle veya periyot formuna sahiptir. Yani genel (konvansiyonel) tema tiplerinden biriymiş gibi oluşturulur. Tezat orta kısım, içinde melodik ve armonik tezatın gerçekleştirildiği “serbest” forma ait alandır. Armoni, üç bölmeli formun orta kısmında söz konusu tezatlığın yansıtılmasında mühim bir araçtır. Birinci sergi kısmında tonik işlev vurgulanıyorsa o zaman orta bölümde dominant olanı üste çıkar. Belirsizliğin daha derinleştirilmesi için, fragmentasyon, modülasyon ve sekvens gibi süreçler devreye girer. Armoni düzeyinde tezat, dominant uzatması dahil, dominant işlevinin güçlenmesiyle gerçekleştirilir.

Caplin, tematik düzeyde tezat düşüncesinin yanlış olduğuna işaret etmiştir. Çünkü çok sık biçimde orta kısım, birinci bölmenin dokusal malzemesi ve motifleri üzerine bina edilir. Birinci ve ikinci bölme arasındaki en önemli fark, tematik materyalin organizasyon yöntemidir. İkinci bölme, sağlam oluşturulmuş birinci bölmeyle göre daha serbest, gevşek düzenlenmiştir. Örneğin, periyot formunda oluşturulmuş bir tezat orta bölmeyle rastlanmaz. Sergi tekrarının, tezat ortanın sonunda başlatılan melodik-armonik süreçleri sonlandırma ve birinci bölümün tematik materyalinin tekrarı üzerinden formda simetri oluşturma mahiyetinde başlıca iki işlevi vardır.

Üç bölmeli formda ifade edilen form işlevleri, sonat veya rondo gibi büyük hacimli form oluşturucu süreçleri anlamak için uygun bir model hazırlar. Müzik eserindeki form işlevleri konseptinin illüstrasyonu amacıyla Caplin röprizli iki bölmeli formu üçüncü en önemli tema tipi olarak analiz eder. Bunun nedeni yazarın, menüet ve sonat gibi daha hacimli çok katmanlı formların tonal ve yapısal organizasyonunu anlamaya sadece bu formun yardımcı olduğu konusundaki kesin kanaatidir. (Caplin, 1998, s. 71). Temanın bu çeşidine has formal işlevler konusunda Caplin, sergi (Exposition), tezat orta (Contrasting Middle) ve röpriz (Recapitulation) adlarını kullanır.

Formun tayini amacıyla kullanılan yukarıdaki iki yaklaşım, yani formal-yapısal ve işlevsel-tematik yaklaşımlar, formu iki farklı açıdan karakterize eder. Aynı zamanda, iki bölmeli ve üç bölmeli lied formları arasında yer alan tekrarlı iki bölmeli formun tayini de zorluk taşıyan başka bir husustur.

Tekrarlı iki bölmeli form ile basit üç bölmeli form arasında tercih sorunsalına işaret eden Robert Hutchinson, pratik analizinde formun bölümlerinin dengesine, tezat bölümün doğasına ve eserin yazılma dönemine yoğunlaşmayı önermektedir. Böylece,

- İkinci bölüm daha kısa ve yeterince bağımsız değilse;
- İkinci bölümün melodik materyali birinci bölümden alınma ise;
- İkinci bölümün armonik bağlamında dominant armoni öne çıkıyorsa;
- Eser Barok veya Klasisizm dönemine aitse,

tekrarlı iki bölmeli formun lehine karar verilir.

Hutchinson, sanatında hem Klasisizm hem de Romantizm dönemi izleri olan Beethoven'ın tekrarlı iki bölmeli formda yazmaktan hoşlandığına işaret etmiştir. Öyleyse yazara göre, Beethoven menüetlerinin formunu, tekrarlı iki bölmeli olarak tanımlama yerinde olacaktır (Hutchinson, 2019, s. 287).

Form içi tekrarların form oluşturma rolü ile ilgili diğer bir ilginç detay, iki röprizli formu büyük formun tamamlayıcı bir parçası olarak inceleme sürecinde ortaya çıkmaktadır. Eric Masel menüet Da Capo'nun sergi tekrarında röpriz işaretlerinin nasıl yorumlanması gerektiğine dikkat çekmiştir (Masel, 1984, s. 429). Bazı durumlarda besteci trionun sonuna "Menuetto DC senza reperizione" veya "DC con repetizione" notu yardımıyla bu röprizlerin durumlarını netleştirir. Röprizin icrasının belirtilmediği durumlarda ise Menüet Da Capo'da

yer alan sergi tekrarındaki röprizin atlanması noktasında için yaygın bir uygulama mevcuttur. Jonathan Del Mar, Beethoven'ın scherzo bölümlerindeki tekrarların yorumlanması konusunda “Tekrar ne zaman tekrar değildir?” sorusuna, “İcracıya, isteğe bağlı olarak görünecek şekilde kaydedildiğinde ve sonuç olarak pratikte genellikle göz ardı edildiğinde” şeklinde cevap vermektedir (Del Mar, 2012, s. 297).

Del Mar, menüet ve scherzo uygulanmasının kapsamlı araştırmasına dayanarak, modern pratikte triodan sonraki Da Capo'daki tekrarların atlanması, Klasik Dönemin performans pratiğinde hiçbir temeli olmadığı sonucuna varır: “Aksine, yaklaşık 1830'lara kadar bütün müziklerde triodan sonra menüetin her iki tekrarıyla birlikte tam olarak, her zaman ilkiyle aynı şekilde çalındığı kabul edilirdi” (Del Mar, 2012, s. 305).

Sergi tekrarının “Da Capo” olarak değil de nota metninde doğrudan yazılmış örneklerle bakıldığında ise Masel, tekrarların atlanmasının hatalı olma ihtimaline dair Beethoven'ın op. 31/3 sonatındaki menüeti örnek olarak göstermektedir. Araştırmacıya göre, “bestecinin, röprizlerle ve tekrar dolaplarıyla nota metnini tam olarak yazdığı menüetindeki sergi tekrarı, Beethoven'ın form işlevi konusunda röprizli tekrarın rolüne verdiği öneme bir işaret olabilir” (Masel, 1984, s. 429).

Edwin Fischer'e göre, Beethoven'ın sonatlarındaki tekrarlar, çoğunlukla, tekrarların dansçılara uyacak şekilde yazıya geçirildiği eski bir yazma yönteminden kaynaklanmaktadır. “Haydn ve Mozart'ta bile, tekrarlamak için genellikle psikolojik bir neden yoktur” diyen Fischer, Beethoven sonatlarındaki tekrarların duygusal bir ihtiyacı karşılamakta olabileceğini vurgular. Fischer bu durumu, “Bazı sergi bölmeleri, orta bölmelere kıyasla o kadar kısadır ki, bir tekrarla daha iyi bir denge elde edilir” şeklinde örnekler (Fischer, 1959, s. 22-23).

Bununla birlikte Fischer, röpriz tekrarlarının atlanmasına neden olan sanatsal nitelik olarak addedilemeyecek başka hususlara da dikkat çeker: “Bazen piyanonun durumu veya çalan kişinin yorgunluğu gibi dış koşullar, tekrarı atlatmak için bir neden olabilir. Ancak buna karşın bazı icra programlarında tekrarların çalınmasının genel izlenimi daha da güçlendirebilir” (Fischer, 1959, s. 23). Bu konuyla ilgili dikkat çeken bir detay, Fischer'in erken dönem sonatlarındaki röpriz tekrarına yaklaşımıdır: “Pekala, opp. 2, 7, 10, 14 ve 22'deki tekrarlar atlanabilir, oysa sonraki sonatlarda bazen tekrar için bariz bir psikolojik

sebeptir, örneğin, op. 106'daki tekrarın ihmal edilmesi, bizi güzel bir temanın geri dönüşünden mahrum bırakacaktır" (Fischer, 1959, s. 23).

Beethoven'ın menüetten scherzoya dönüşüm sürecinde, menüet form kalıbında öngörülen röpriz tekrarlarının yerine varyasyon tekrarını bestelemesi (ve bununla bağlantılı olarak varyasyon tekrarının notalarda açık yazılması) röpriz işaretlerinin form açısından değerlendirilmesini zorunlu kılar. Röpriz işaretlerinin, bölmelerin bir diğerine göre doğru oranlanmasında işlevleri vardır.

Müziksel dokunun form oluşturucu işlevini irdelerken, klasik menüetin formunun belirlenmesi konusundaki ikilem, bu türün taşıdığı analitik potansiyeli somut biçimde göstermektedir. Menüetin kısımlarından birinin yazıldığı tekrarlı iki bölmeli formun belirlenmesindeki hususiyetler genel olarak triolu katlı formun bölmelerinin işlevlerini anlamaya da yardımcı olabilirler.

3. BÖLÜM: FORM İŞLEVLERİ KURAMI

Formun bölümlerinin işlevleri kuramının müzikolojinin farklı ekollerinde kendine has bir geçmişi vardır. XX. yüzyılın başlarında Sovyet müzikolojisinde form teorisi süreciyle ilgili görüşler dile getirilmiş, bu sayede form mahiyetinde müziksel bir değer oluşmuştur. Bu soruna ilk yönelenlerden biri, 1930 yılında “Bir Süreç Olarak Müzik Formu” adlı kitabını okurlarıyla tanıştıran Boris Asafyev’dir (Asafyev, 1930). İgor Sposobin de 1947 yılında, içinde formun bölümlerinin işlevleri kuramına önemli yer ayırdığı kitabını yayımlamıştır (Sposobin, 1947). Arnold Schoenberg ise University of South California’da 1939-1947 yıllarında verdiği derslerde form işlevleri fikrinden bahsetmiştir. Fakat onun bu fikirleri ürettiği kapsamlı eserlerinde bir sistem olarak yer almamıştır (Schoenberg, 1970)²³. Schoenberg’in öğrencisi Erwin Ratz, 1957 yılında çıkardığı kitabında, form işlevlerine dayanarak yeni bir form anlayışını gündeme getirir (Ratz, 2003).

Leo Mazel, melodik düşüncenin gelişiminin temel basamaklarını şu şekilde tespit etmiştir:

- 1) Asıl çekirdeğin sergilenmesi (başlangıç yapısı);
- 2) Teyit, çekirdeğin bazı gelişmelerle pekiştirilmesi (başlangıç yapısının birebir veya geliştirilmiş tekrarı);
- 3) Gelişmenin kendisi (bölünme, parçalanma anı);
- 4) Düşüncenin sonlanması (kapanış).

Bunun yanında yazar, sonat formu (sergi, sergi tekrarı, gelişme ve serginin yinelenmesi) dahil olmak üzere büyük ölçekli eserlerde bu dört basamağa rastlandığını hatırlatır (Mazel, 1979, s. 142). Mazel’e göre, bir kısım armonik ve yapısal faktörlerin etkisiyle melodik düşüncenin gelişimi, formun işlevsel temelini meydana getirir. Mazel ile aynı dönemde, 1978 yılında Victor Bobrovsky “Müzik Formunun İşlevsel Temelleri” adlı eserini yayımlar (Bobrovsky, 1979).

Sovyet ekolünün yaklaşımına büyük ölçekli işlevsel şemalar hakimken, Amerikan ekolü ise tema ile ifade edilen form işlevlerinin incelenmesine, sonra bu yapıların daha büyük yapılara aktarılmasına odaklanmıştır.

²³Schoenberg’in form işlevleri fikirlerini daha sonraki yayınlar yardımıyla irdelemek mümkün olmuştur.

Müziksel düşüncenin form kategorileri içinde ifade edilme kurallarını açığa kavuşturmak için üretilmiş başlıca çağdaş teorilerden biri de William Caplin'in, "Klasik Dönemde enstrümantal müziğin form işlevleri" kuramıdır (Caplin, 1998). Müzik organizasyonunun sistematik sınıflandırma modelini oluşturma amacıyla Caplin, bütün hiyerarşik seviyelerde formu analiz etmek için teorik araçlar açısından anlaşılır bir terminoloji önermiştir.

Caplin, müziksel formun yapısal, armonik ve işlevsel araçları bağlamında anlaşılır olması için bir kısım form oluşturucu süreç ve form tipinden meydana gelen bazı kavramları gündeme getirmiştir. Gerçi form kategorileri mümkün olduğunca kesin ve sınırlı bir şekilde tanımlanmışsa da araştırmacı, "Form kategorilerini kesin olarak tanımlamanın yanında, bunları bir esneklikle analize uygulamak mümkündür" sözleriyle kategorilerin analizde uygulanması esnasında bir esnekliğin devrede olmasını öngörmüştür (Caplin, 1998, s.8).

Caplin'in tarifine göre, form işlevleri temanın temel tipleri ile ilişkilidir. Bu genel (konvansiyonel) form işlevleri ise tema sınırları içinde gerçekleşmektedir. Bir taraftan böyle bir temanın yapısı ve temanın sınırları sorunu dile getirilirken diğer yandan bu yaklaşım ile kapalı bir form yapısı oluşturma amacıyla işlevin önemi vurgulanmaktadır. Bu temel işlevler yanında Caplin, sonat gibi büyük formlar için karakteristik olan *çerçeve* (girişe ait, kadans sonrası) ve *temalar arası* ilişkileri irdeler nitelikte ek bazı işlevler de kayda geçirmiştir. Nihayetinde yazar, kurallı yapılandırılmış²⁴ temaların, sonatın sergi bölümü gibi üst yapısal düzeyde olduğu gibi, çok bölmeli formun bir parçası olarak nasıl eşsiz form işlevlerini haiz olduğuna işaret etmektedir.

Cümle kavramı, Caplin'in konseptindeki en tartışmalı konudur. İldar Khannanov, Caplin'in Amerikan müziksel form yapıları teorisine yaptığı önemli katkıyı takdir ederken "ABD'de cümle formunu tamamen yok saymışlardı. Ancak Caplin'in kitabının çıkışından sonra o, küçük formlar sınıfında ele alınmaya başlandı" der. (Khannanov, 2009, s. 23). "Fraz" ve "cümle" arasındaki terminolojik karmaşa, ayrıca cümlenin periyodun yarısı olup olmadığını tartışması da zaten bununla ilgilidir. Mark Richards, Caplin'in periyot anlayışındaki öncül ve sonculun yapısı üzerinden "cümle oluşunu" doğruladığı araştırmasıyla, bir Klasik Dönem eserlerindeki cümle paradigmasının sınırlarını belirlemeye adanmıştır (Richards, 2011, s. 184).

²⁴Caplin, tema için "Tight-Knit", kelime anlamıyla "iyi örülmüş" terimi kullanmaktadır.

3.1 William Caplin'in Form İşlevleri Kuramı

Caplin form yapılarını, kurallı yapılandırılmış (Tight-Knit Themes) ve serbest (gevşek, Looser Formal Regions) olarak iki büyük gruba ayırmıştır. Bu gruplardan ilki daha çok temanın sunumuna yönelik iken ikincisi onun gelişimine daha yatkındır. Caplin kurallı yapılandırılmış temalara cümleyi, periyodu, basit iki bölmeli ve üç bölmeli formları örnek verir. Caplin'in form işlevleri kuramının temel yaklaşımları aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

3.1.1 Ana Fikir

Caplin'de form oluşturucu işlevler, formun farklı hiyerarşik düzlemlerinde meydana çıkarlar. “Klasik eserin sergileme grupları birkaç motifle birlikte tek bir hareket içinde birleştirilmelidir. Bu şekilde iki gerçek ölçü uzunluğundaki daha uzun fikir ortaya çıkacaktır” sözleriyle saptamasını yapan araştırmacı, gelişimde birim olarak iki ölçülü yapıyı seçmiştir. Bu yapıyı “ana fikir” olarak adlandıran Caplin, ana fikrin diğer motiflerle fraz ve tema oluşturabilecek kadar küçük ancak parçalanınca geliştirilebilecek motifleri meydana getirebilecek kadar büyük olmasına dikkat çeker. Caplin bu durumu, “Gerçekten klasik bir temanın sergi materyali, tipik olarak, daha büyük form birimlerine entegre edilebildiği gibi daha küçük motifsel öğelere de ayrıştırılabilir. İki ölçülü ana fikir, her iki süreç için de başlangıç noktası işlevini görece kadar ideal bir boyuttadır” şeklinde ifade eder (Caplin, 1998, s. 37). Caplin, genel bir kural olarak, ana fikrin sergilenmesinin, *kök konumundaki tonik armoninin uzatılması* üzerinde yapılandırıldığını belirtir.

3.1.2 Cümle

Temanın en küçük tipi olarak yorumlanan sekiz ölçülük²⁵ cümle, dört ölçülük sunu ve gelişme frazlarından oluşur. Cümle, sunum, gelişme ve kadanssal işlevlerin hayata geçmesiyle meydana gelir. Cümle, armonik altyapısındaki tonik uzatma üzerinde iki ölçülük ana fikir ile ana fikrin tekrarını içeren, dört ölçülük sunu frazı ile başlar. Sunum işlevi, melodik motifsel içeriğini sabit armonik tonal altyapıya bağlayarak tema için sağlam yapısal

²⁵Caplin'in sisteminde “gerçek ölçü” kavramıyla ölçülen cümle metrik ölçü ile dört veya on altı ölçü uzunluğunda olabilir.

başlangıç oluşturmaktadır. Ana fikrin sergilenmesi (initial statement), temanın temel malzemesini ortaya koyar ve ardındaki fikrin tekrarıyla dinleyici için “sunumu” tamamlar.

Ana fikir tekrarları genelde birebir, öncül-soncul ve sekvensiyonel olmak üzere üç ana kategoride gerçekleşir. Bu kategoriler herhangi bir melodik yorumdan ziyade, tekrarın meydana geldiği armonik bağlama dayanmaktadır. Bir fikrin birebir tekrarında melodi süslense bile ana fikrin armonik bağlamı değişmez. Öncül-soncul tekrarı fikrin ilk tonik versiyonunu, dominant bir versiyona aktarır. Armonik dizilerin çeşitliliği, ana fikrin tonik ve dominant versiyonlarını oluşturur. Öncül-soncul tekrarlarının çoğu, armonideki değişikliği karşılamak için melodiyi farklı dereceye aktarmayı içerir. Farklı olarak sekvens tekrarında fikrin tamamı, melodi ve onun armonik altyapısı aynı aralık oranında yer değiştirir.

Cümlenin gelişme frazı olarak tanımlanan ikinci fraz, kendi içinde gelişme ve kadans form işlevlerini barındırır. Gelişme fonksiyonu, sunumda tanımlanan hâkim cümle yapısının bağlamını istikrarsızlaştırır, yapısal birimlerini parçalar, ritmik aktivitesini hızlandırır ve armonik işlevselliğini zayıflatır. Bunun için de sırasıyla fragmantasyon, armonik değişimin hızlanması ve uzunluk sürelerinin kısalması, sekvens ilerleme gibi form süreçlerini kullanır. Kadans işlevi temaya kapanış getirir. Ayrıca karakteristik motiflerin konvansiyonel motiflere dönüştürülmesini (tasfiye) sağlar.

Gelişme İşlevi: Gelişme fonksiyonu aşağıdaki dört uygulama ile karakterize edilir:

1. Fraz bazında yapısal fragmantasyon;
2. Armonik değişme hızının artırılması;
3. Ritmik aktivitede artış;
4. Sekvens armonileri.

Belirli bir süreklilik içinde genellikle birbiriyle yakından ilişkili olsalar da bunlar farklı ve bağımsız süreçlerdir. Ayrıca bunların hiçbiri işlevin zorunlu koşulu değildir.

Fragmantasyon: Gelişme işlevinin en belirgin özelliği, sunuda oluşturulan iki ölçülük birimlerin daha küçük bölümlere ayrılmasıdır. Bu birimlerin kısaltılması işlemine fragmantasyon denir. Fragmantasyon süreci, parçaların melodik içeriğinin önceki malzeme ile ilişkilerine bakılmaksızın yalnızca müzik birimlerinin uzunlukları ile ilgilidir. Yapısal

fragmantasyon, bir temanın üst düzey ritmi için belirleyici öneme sahiptir. Bileşen birimlerinin sistematik olarak kısaltılması, belirgin bir ritmik hızlanma ile sonuçlanır. Bu şekilde elde edilen daha büyük aktivite, gelişme işlevi için gerekli olan hareketlilik izlenimini oluşturmak için önemlidir.

Armonik Ritmin Hızlandırılması: Bir temanın, geniş anlamda ritminin diğer önemli bileşeni, altyapı armonilerinin değişim hızıdır. Sunu işlevine göre gelişme işlevi tipik olarak armonik hızlanma özelliğine sahiptir.

Yüzey Ritmik Aktivitesinde Artış: Ritmik hızlanma müzikal dokunun tam yüzeyinde yer alan unsurlar tarafından yansıtılabilir. Bir pasajdaki her notanın uzunluk birimlerinin birleşmesi, değişen aktivite seviyeleri oluşturabilir. Sunuma kıyasla gelişme işlevi genellikle daha kısa nota değerlerine sahiptir. Bu nedenle yüzey ritminde canlanma artmaktadır. Artan yüzey ritmik aktivitesi armonik hızlanmanın olmadığı durumlarda özellikle etkilidir.

Armonik Sekvens: Sekvens yapıları, gelişme içinde daha da büyük armoni hareketi oluşturur. Doğal istikrarsızlık onları gelişme işlevine özellikle uygun kılar. Böylece sekvensler sunumun armonik bağlamını istikrarsızlaştırırlar. Bu da gelişme işlevinin öncelikli hedeflerinden biridir.

Kadans İşlevi: “Kadans” terimi üç anlamda kullanılmaktadır. Tematik bölgenin yapısal sonunu işaret eden zaman içindeki özel an, kadans olgusunun ilk göstergesidir. Basitçe bu “kadans”tır. Bir analizde, OK_t (otantik kadans) gibi bir sembolün yerleştirilebileceği bir noktadır. İkinci kullanım, frazın yapısal bitiş noktasına kadar giden zaman aralığını ifade eder. Böylelikle müziğin bu pasajının kadanssal bir işlevi olduğu söylenebilir. Çünkü bu zaman aralığı belirli armonik, melodik ve fraz-yapısal araçlar vasıtasıyla tematik kapanış için gerekli koşulları meydana getirir. Kadansın üçüncü anlamı, bir tonaliteyi doğrulamak için kullanılan belirli bir armonik yapı tipini ifade eder. Bu kadans dizisi çoğunlukla kadans işlevi ile ilişkilidir. Ancak bu dizi diğer form işlevleri, özellikle kodettalar için armonik destek de sağlayabilir. Kadans işlevi, temeldeki kadans yapısı ile sınırlıdır. Böylece kadansın ilk armonisi kadanslı materyalin (kısa bir fikir veya tam bir fraz) başlangıcını işaretler ve son armoninin başlangıcı kadansların varış/bitiş noktasını ifade eder.

Bir kadanslı melodi, norm olarak, “kapatma” hissini taşıyan inici bir kontura sahiptir. Bu nedenle kadans fikri, temanın başlangıcındaki ana fikir ile zıtlık oluşturur. Çünkü ana fikir, daha önce de belirtildiği gibi “açılış” hissi veren bir melodik çizgiye sahiptir. Başka bir deyişle, kadans materyali genellikle besteci tarafından ana fikirde tanıtılan karakteristik melodik ve ritmik motiflerin sistematik olarak ortadan kaldırılmasında meydana çıkar. Bu teknik, *motifsel tasfiye* olarak adlandırılır.

Normdan Sapma: Caplin kuramında normdan sapma cümlelerin uzunluğu ile ilgilidir. Cümlelerin uzunluğu, gelişme işlevinin uzatılması, kadanssal işlevin genişletilmesi ve gelişme frazının kısaltılması gibi üç yolla meydana gelebilir. ***Gelişme işlevinin uzatılması***, fragmantasyon sırasında yeni birimlerin eklenmesiyle ve bu birimlerin sekvenssel olarak işlenmesi ile meydana gelir. ***Kadanssal işlevin genişletilmesi***, kadans ilerlemesinin ilave birimlerle genişletilmesi yoluyla oluşturulur (Schoenberg benzer durumlardan “yazılı ritardando” olarak bahseder). ***Gelişme frazının yoğunlaşması*** durumunda ise, gelişme frazının boyutu kısalsa bile yine de frazın temel işlevsel bileşenleri hala tanınabilir olduğu durumda fragmantasyon ve kadans ilerlemesi yarım ölçülük bir uzunlukta sergilenir.

3.1.3 Periyot

Caplin’in konseptinde temanın ikinci tipi olarak tanımlanan periyot, öncül ve soncul işlevleri temsil etmektedir. Caplin’e göre sekiz ölçülü periyot, dört ölçülü iki frazdan oluşur. Birincisi öncül işlevini, diğeri soncul işlevini karşılar²⁶.

Periyodun ilk kısmı, cümledeki gibi, ana fikrin sunumuyla başlar, ama ana fikrin tekrarı yerine kadans ile biten tezat fikre yer verir. “Tezat fikir” söylemi ile ana fikirden farklı motifsel materyal kastedilmektedir. Tezat fikir, gelişim işlevi ile karakterize edilmektedir. Yani fragmantasyonu ve armonik ritmin hızlandırılmasını içerir. Öncülün sonundaki kadans, güçlü bir bitişi hissettiren sonculdaki kadansa göre duraklama izlenimi veren bir zayıflıktır.

İnterpolasyon. Bir periyot interpolasyon yoluyla genişletilir. Bir interpolasyon, mantıksal olarak birbirini izleyen iki form işlevi arasına sokulan, ancak her iki işleve de ait değilmiş

²⁶Mark Richards, yarım periyot yorumu üzerine Caplin ile sürdürdüğü tartışmasında *tema tipi olarak cümle ve form yapısı olarak cümleyi* birbirinden ayırmayı önermiştir (Richards, 2011, s. 184). Periyodun yarısının cümle olarak kabul edilmesi Avrupa form teorilerinde derin bir geçmişe sahiptir. Çalışmamızda da periyodun yarısı, Caplin’in önerdiği gibi fraz değil, cümle sayılmaktadır.

gibi görünen müziksel malzeme olarak tanımlanabilir. İnterpolasyon, bir uzantıdan interpolasyona tabi tutulan malzeme ile önceki işlev arasında bariz motifsel bağlantının olmaması yönüyle büyük oranda ayırt edilebilir. Böylece bu işlev zaman içinde uzamış gibi görünmez.

Hibrit ve bileşik temalar: Periyodun ve cümlelerin bir tema içinde birleştirilmesi hibrit veya bileşik tema hususunu doğurur. Hibrit, *öncül ve gelişme*, *öncül ve kadansal*, *bileşik fikir (ana fikir + kadansın olmadığı ana fikir)* ve *gelişme işlevi*, *bileşik fikir ve soncul işlevlerinin* birleşimi yoluyla oluşturulabilir. Birleşik tema 16 ölçü büyüklüğü ile de fark edilir.

3.1.4 Üç Bölmeli Form

Üç bölmeli formda temsil edilen ana işlevler “sergi 1, tezat orta, sergi 2”dir. Sergi 1 genelde, periyot formunda ya da periyodu andıran (öncül ile gelişme veya bileşik fikir ile soncul) bir hibrit tema ile takdim edilir. Simetrik grup yapısı, tonik armoninin vurgulanması, melodik-motifsel materyalin homojenliği sergi işlevinin özelliklerindedir.

Sergiye kıyasla tezat orta, yapısal birimin cümle olduğu daha serbest bir organizasyona sahiptir. Armonik planda tezat orta, dominant armoninin değişkenliğini yansıtır. Tezat orta, yapısal planda daha seyrek olarak simetrik yapıya rastlanırken, daha sık olarak genişlemeye ve ilaveye rastlanır. Sesler arasında imitasyon da yine tezat orta özelliğidir. Ancak tematik düzeyde zıtlık yoktur. Tezat ortanın melodik ve motifsel materyali sergiden alınabilir. Bölümler arasında her zaman net bir sınır vardır. Örneğin, tezat orta hiçbir zaman asıl tonalitede tam otantik kadans ile bitmez. Genel olarak, armoninin B bölümü boyunca, “dominant duraksama” izlenimi oluşturan asıl tonalitenin dominantı öne çıkar. Büyüklüğü uygun olsa bile tezat ortanın başladığı yeni tematik materyali Caplin, ana fikir saymamaktadır. Araştırmacı buna sebep olarak armonik eşlikteki dominant uzatmayı gösterir.²⁷

Tezat orta iki tipik bitişe sahiptir: Son cümle yarım kadans ile bitiyorsa o zaman ardından “dominantta duraklama” başlayacaktır. Üstelik sıkça melodik materyalin indirgenmesini (redüksiyonunu) kullanır, böylece ana fikrin motifinin duyulmaya devam ettiği tek ses kalır.

²⁷ Bu form bağımlılığı, söz konusu formun üç bölmeli değil de tekrarlı iki bölmeli olduğu yönündeki tespit için var olan argümanlardan biridir.

Sergi 1 dominantın tonalitesinde biterse, tezat orta diğeri bir eşdeğer tonalitede modüle olabilir. Asıl tonalitenin dominantına dönebilmek için, Caplin'in ters geçiş (retransition) işlevine sahip dediği eksik yedili akor kullanılır. Bazen bu ters geçiş birkaç notadan oluşabilirken, bazen de dört ölçüye kadar bir büyüklüğe sahip olabilir. Ters geçiş armonik bağlam açısından asıl tona dönüş (remodülasyon) etkisi vermelidir. Bunun için yarım kadansı veya dominanta “geliş”-i mümkün kılan sekvens tekniği sıkça kullanılır.

Ters Geçiş (Retransition): Caplin ters geçişi şu hâlde kabul etmektedir: “Ters geçiş (retransition), ana temaya (veya A' bölümüne) dönüşü hazırlayan, yan tema tonalitesi veya gelişme bölümü tonalitesinden asıl tonaliteye dönüş efekti oluşturan temalar arası bir işlevdir”. Süreklilik açısından ters geçiş, bir akordan birçok frazla oluşan bir yapıya kadar uzayabilir ve tematik bağlamda öncülün motiflerini içerebilir²⁸. Caplin bu tespitinde hem sonat hem üç bölmeli formdaki ters geçiş işlevinin aynı tip olduğunu belirtmiştir. Ayrıca üç bölmeli formun hem sonat formunda oluşunu hem de sonat formundaki işlevsel süreçleri anlayabilmek için uygun bir model oluşturduğunu da ifade etmiştir.

Pek çok durumda sergi 2, sergi 1'in tekrarıdır. Sergi 1'in modüle edici özellik taşıdığı durumlarda sergi 2'nin asıl tonaliteye dönüşü gerçekleşir. Bu materyalin işlevlerinin değişimini gerçekleştirmek için besteci, sergi 1'in materyalini sergi 2 tekrarında değiştirir. Örneğin, röprizde öncül bulunmaması gibi bir kısaltma kullanılabilir ya da B bölümünün melodik materyalinden gelişme frazı içinde istifade edebilir.

3.1.5 İki Bölmeli Form

Küçük iki bölmeli formu Caplin, kurallı yapılandırılmış formlardan sonuncusu sayar. Bu formun temel form oluşturucu özelliği, ikinci bölümünün, birinci bölümün ana fikrine dönmeden sonuçlanmasıdır. Birinci bölüm tam otantik kadans ile bitiyorsa bu bölüm üç bölmeli formun sergisi gibi değerlendirilmez. İçerik ne olursa olsun ikinci bölüm tam otantik kadansla sona erer. Üç bölmeli formun tezat ortasına benzer biçimde, ikinci bölüm yeni materyal ile başlayabilir, bitiş ise kadans veya gelişme frazı oluşturur.

²⁸ Çoğu zaman ters geçiş işlevi olarak sadece sonat formu bağlamında ele alınmaktadır (bkz. Çaylı, 2014). Ancak literatürde ters geçiş işlevinin, menüet gibi küçük formlarda da tespit edildiği örnekler vardır. Mesela, üç bölmeli formu ele alarak Gauldin, trionun uzak tonalitede yazıldığı durumlarda ters geçişin asıl tonalitede modülasyon dönüşünü sağlamak gibi bir işlevi olduğuna işaret etmektedir (Gauldin, 2004, s.433).

3.1.6 Çerçeve İşlevler

Bahsi geçtiği üzere, Caplin, girişi (introduction) ve postkadansı çerçeve işlevleri olarak kabul eder. Bu işlevler tema sınırları dışında gerçekleşmektedir. Araştırmacı, giriş ile ileri dinamik süreçleri (ses kuvveti ile ilgili) birbiri ile ilişkilendirmiştir. Bunun tersine postkadanslı yapılarda, müziksel harekette birikmiş enerjiyi sıfırlamak amacıyla *çekinik bir dinamik* gözlemlenir. Caplin en önemli postkadanssal yapılar olarak kodettayı ve dominantta duraklamayı sayar. Gerçi kodetta veya birkaç kodettadan oluşan sonuç bölümü kadans materyalinde oluşturulabilir. Ancak onun işlevi kadanssal değil postkadanssaldır. Bunun nedeni armonidir. Çünkü kodetta, tonik uzatma üzerine kurulur. Kodettalarda, daha sık olarak bölümün sonunda rastlanmasına karşın, dominantta duraklama tema bitişinde yer alır. Tema yarım kadans ile bitiyorsa, sonuç armonisi dominantta postkadanssal durak olarak sürebilir. Kodettada olduğu gibi melodik materyal de kadanstan alınma olabilir.

3.1.7 Temalar Arası Form İşlevleri

Caplin'in mantık sırasıyla saydığı giriş, sergi, gelişme, kadans ve sonuç gibi tema içi işlevler tonalite ile sıkı sıkıya bağlıdır. Temalar arası işlevler ise form sentaksının üst düzeyi ile ilişkilidir. Sonat formunun sergi bölümü işlevi olarak ana tema (Main theme), yan tema (Subordinate theme) ve geçiş (transition) formun tonaliteleri arasındaki ilişkiyi yansıtırlar. Ana tema, asıl tonaliteyi takdim ettiğinden yapısındaki form oluşturucu işlevler kısa ve öz, aynı zamanda net belirlenmiş olmalıdır. Geçişin tema benzeri yapısı asıl tonaliteyi bozma amaçlıdır ki bu kısım bazen yan temanın tonalitesinde bir modülasyon da içerir. Yan tema da ana temanın işlevleriyle (sunu, gelişme, kadans) kendini gösterir, ancak ana temaya göre çoğu zaman daha gevşek ve seyreltilmiş bir yapıda olur. Bu bağlamda ilave ve genişletme, bir anlamda, formu gevşetme yöntemi olarak kullanılır. İlave kadanstan önce ise genişletme çoğu zaman kadanssal yapının büyütülmesi ile ilişkilidir.

3.1.8 Menüet/Trio Formu

Yan tema, geçiş, gelişme, Sergi 2 ve koda gibi formların sahasına giren gevşek formu incelerken Caplin, çoklu bölümlü forma (Full-Movement form) geçiş yapmaktadır. Gevşek formlar kurallı yapılandırılmış formlara göre formal birimlerin yapısal oranlarını

değiştirmeyi amaçlayan genişleme, interpolasyon, ilave, kısaltma, sekvens vb. form sürçlerini aktif olarak kullanmaktadır.

Kitabının dördüncü bölümünde Caplin, triolu menüet formunu ele almıştır. Formun tarihi gelişimini anlatırken, menüetin Barok enstrümantal süitteki öne gelen danslar arasında, Klasisizm Döneminde stil değişimi geçirmiş tek dansı olduğunu hatırlatır. Bu dönemde de Barok uygulamasında olduğu gibi menüet, iki menüetten oluşurdu. İkincisine “Trio” veya nadiren “Minuet II” ya da “Alternativo” denirdi. Çok bölümlü formun bir bölümünde iki menüet formunun kullanılmasının belirli bir terminolojik belirsizlik doğurduğuna dikkat çeken Caplin, “Menüet” teriminin üç anlamda kullanıldığını ifade eder. Bunlar: genel (“İki menüet de $\frac{3}{4}$ ölçüyle yazılmıştır”); birinci menüet ile ilgili (“Majörde yazılmış menüet, trio ise minörde”); çok bölümlü formun bir parçası olarak menüet ile ilgilidir (“Sonatın üçüncü bölümü menüettir”). Formun tipinin belirlenmesi amacıyla Caplin, “menüet/trio” teriminin kullanılmasını önermiştir.

Caplin’in düşüncesine göre scherzo ve menüet aynı forma sahiptirler. Scherzo ve menüeti ayırt etme sorununu şu yolla anlatır:

“Eserin hangi özelliği ile şu veya bu tipe ait olduğunu tespit etmek zordur. Müellifin yönlendirici işaretleri de burada işe yaramaz, çünkü stil ve karakter olarak pek çok scherzo menüetten farksızdır. Ayrıca, özellikle “Menuetto” olarak adlandırılan bir dizi bölüm açıkça scherzo tarzındadır. Hem scherzo sayılabilecek hem de sayılmayacak ve hiçbir şekilde işaret içermeyen pek çok eser, daha büyük sorun oluşturmaktadır” (Caplin, 1998, s.219).

Çok bölümlü formun yazılı metninde menüet, iki ayrı menüetten oluşuyorsa da “menüet/trio” üç bölmelidir. Çünkü triodan sonra birinci bölmesinin tekrarı öngörülmüştür. Genelde bu tekrar birebirdir ve Da Capo ile işaretlenir. Çoğu zaman bölüm koda ile biter. Tipik menüet formu tekrarlı iki bölmelidir. Menüet, genelde, asıl tonalitede başlar, modülasyon içerir ve asıl tonalitede tam bir otantik kadansla biter.

Caplin’e göre, menüet/trionun üç bölmeli yapısı, sergi 1 (A), tezat orta (B) ve sergi 2 (A’)nin form oluşturucu işlevleri ile basit üç bölmeli form örneğinde yazıldığı şekilde gerçekleşir. Bu işlevler üst yapısal düzeyde meydana geldiğine göre, buradaki yapılanmada tema içi işlevler dışında, ana tema, geçiş, yan tema, gelişme, sergi 2, koda gibi *temalar arası işlevler* de yer alabilir. A bölümü tek tonalitede ise bu durum bütün bölüm boyutunda ana temanın işlevinin ifadesidir. Belirgin, kısa ve öz yapı bu tür bir bölüm özelliğine hastır ki, tam otantik kadansla sona erer. Bunun yerine A bölümü modüle edici ise temalar arası

işlevler daha etkindir. Çünkü böylece ana temanın yanında, yan tema işlevleri de A bölümünde gerçekleşir. Beklenmedik şekilde yan tema yeni tonalitede başlarsa o zaman geçiş işlevlerinin gerçekleşmesinden söz edilemez. Diğer durumlarda ise yapı yıkıcı yönleriyle bu işlev, ana temadan yan temaya modülasyonlu geçişin gerçekleşmesine yardımcı olur. Serginin nihai kadansından sonra sonuç bölümü başlar. Çoğu defa, bitişin işlevinin kadanssal ve postkadaysal işlevlerin arasına yerleştirilmesine neden olan kapanış bölümünün materyali yenidir. Böyle bir durumla scherzoda sık karşılaştırılır.

Tezat orta B, tonal, armonik ve yapısal özellikleriyle üç bölmeli formun tezat ortasına benzer. Ancak menüet/trioda tezat orta daha gelişmiştir ve boyutlarıyla çoğu zaman birinci bölüm olan A'yı aşar. Örneğin, tezat orta yeni tematik materyal içeren interpolasyon epizodu, psödöröpriz veya sonatın gelişme bölümü tipinden bir sekvens yapısı içerebilir. Tezat orta tek tonalitedeki sergiyi izliyorsa çoğu defa geçiş (transition) yan temanın işlevini yansıtır.

Genelde menüet/triodaki sergi 2, birinci bölüme göre daha büyük hacimlidir. Genişleme için, yan temaya has yollar sıkça kullanılır. Yeni bir epizot eklenebilir. Genişleme için yaygın kullanılan yöntem kesintiye uğratılan kadanstır. Ayrıca, bir dizi ilave kadanstan oluşan postkadaysal yapısının işlevini karşılayan yeni bir bitiş biriminin varlığı da tipik bir durumdur.

Menüet formuna atfedilen çoğu özellikler aynı şekilde trio için de geçerlidir. Ancak, menüet yapısına çok bölümlü formun bir parçası olarak “trio” rolünü kazandıran ve menüetten farkını belirleyen işlevidir. İlk en büyük fark, hız ve metrik organizasyonun zıtlığındadır. Caplin klasik formda “tezati” yapının kompleks oluşu ve duygusal yoğunluğa sahip oluşuyla anlamlandırmaktadır. Bu anlayışta trio, rahatlama ve sadelik getirir. Çoğu zaman trionun müziksel parametreleri daha önceki dönem menüetlerinkilere benzer: Armoni diyatondur, ritmik yapılar tek tip ve süreklidir. Trio, form organizasyonu ile simetriktir, kısa-öz yapılara meyillidir. Kodettaya nadiren rastlanır. Trionun yapısı çoğu zaman, onu menüete bağımlı kılan sonuçlanmamış bir görünümüdür. Kesintiye uğratılan kadanstan sonra armoni dominantta durur. Bunun ardından, birinci kısmın Da Capo'sunun tekrarını hazırlayan ters geçiş başlar.

4. BÖLÜM: ANALİZ

4.1 OPUS 2/1

4.1.1 Menuetto

Tablo 1. Analiz Bulguları: Op. 2/1, Menuetto

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	0.3 - 4.2	4	Yok	fa: i → i	OK _E	Sergi	Ana Fikir: Sunu
C2	4.3 - 8.2	4	Var	Lab:I → I	OK _E		Ana Fikir: Sekvens Tekrarı
C3	8.3 - 14.2	6	Yok	Lab:I → I	OK _T		Gelişme: Fragmantasyon + Kadans
C4	14.3 - 24.2	10	Var	Lab:I → sib: i	OK _T	Tezat Orta	Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans
K²⁹	24.3 - 28.2	4					Ters Geçiş: İnterpolasyon
C5	28.3 - 38.3	10,33	Yok	fa: i → i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans
CDT	39.1 - 40.2	1, 67				Postkadanssal	Kadans

²⁹ Tablolarda, cümle yapısında olmayan form birimleri gri renkle belirlenmiştir.

4.1.2 Trio

Tablo 2. Analiz Bulguları: Op. 2/1, Trio

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	40.3 - 44.3	4,33	Yok	Fa: I → I	OK _E	Sergi	Ana Fikir: Sunu
C2	45.1 - 50.2	5,67	Var	Fa: V → Do: I	OK _T		Ana Fikir: Gelişme + Öncül
C3	50.3 - 54.3	4,33	Var	Fa: V → I	OK _T	Tezat Orta	Tezat Fikir
C4	55.1 - 65.3	11	Yok	Fa: V → V	YK		Tezat Fikir Tekrarı (varyasyon)
C5	66.1 - 69.3	4	Yok	Fa: I → I	OK _E	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Sunu (C1 tekrarı)
C6	70.1 - 73.2	3,67	Yok	Fa: I → I	OK _T		Ana Fikir Soncul

4.2 OPUS 2/2

4.2.1 Scherzo

Tablo 3. Analiz Bulguları: Op. 2/2, Scherzo

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	0.3 - 4.2	4	Yok	La: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	4.3 - 8.2	4	Yok	La: V → I	OK _T		Ana Fikir: Soncul
C3	8.3 - 12.2	4	Var	La: V → fa#: i	OK _T	Tezat Orta	Ana Fikir: Modülasyon
C4	12.3 - 16.3	4,33	Var	fa#: i → sol#: i	OK _T		Ana Fikir: Modülasyon
K₁	17.1 - 18.3	2					İntertematik: Geçiş
C5	19.1 - 23.1	4,33	Yok	sol#: i → i	OK _T		Tezat fikir
K₂	23.1 - 32.2	9,67					Kesintiye Uğratılmış Tezat Fikir: Ters geçiş
C6	32.3 - 36.2	4	Yok	La: I → V	YK	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Öncül
C7	36.3 - 40.2	4	Yok	La: V → I	OK _T		Ana Fikir: Soncul
C8	40.3 - 44.2	4	Yok	La: I → I	OK _T	Postkadanssal	Koda

4.2.2 Trio

Tablo 4. Analiz Bulguları: Op. 2/2, Trio

	Başlangıç – Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	44.3 - 52.2	8	Var	la: i → mi: i	OK _T	Sergi	Ana Fikir: Öncül (Fragmantasyon + Kadans)
C2	52.3 - 60.3	8	Var	Do: I→ la: V	YK	Tezat Orta	Ana Fikir: Sekvens + Fragmantasyon
C3	61.1-68.2	7,67	Yok	la: i→ i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul (Fragmantasyon + Kadans)

4.3 OPUS 2/3

4.3.1 Scherzo

Tablo 5. Analiz Bulguları: Op. 2/3, Scherzo

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	0.1 - 8.1	8	Yok	Do: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	8.2 - 16.2	8	Var	Sol: i → I	OK _T		Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans
C3	16.2 - 28.1	12	Yok	do: i → V	YK		Tezat Fikir: Fragmantasyon + Sekvens
U	28.2 - 36.2	8				Tezat Orta	İntertematik: Dominant Uzatması
K	36.2 - 39.2	3					İntertematik: Geçiş
C4	39.2 - 47.2	8	Yok	Do: I → I	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul
C5	47.2 - 55.2	8	Yok	Do: iv → I	OK _T		Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans
CDT	55.2 - 64.1	9				Postkadanssal	Kadans
CD1	106.3 - 118.1	11,5	Var	la: i → Do: I	OK _T	Postkadanssal	Dominant Uzatması
CD2	118.2 - 128.2	10					Tonik Uzatması

4.3.2 Trio

Tablo 6. Analiz Bulguları: Op. 2/3, Trio

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	65.1 - 72.2	8	Var	la: i → mi: i	OK _T	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	72.3 - 80.3	8,33	Var	Do: I → la: V	YK	Tezat Orta	Tezat Fikir: Fragmantasyon + Sekvens
C3	81.1-88.2	7,67	Yok	la: i → i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul
C4	88.3 - 96.3	8,33	Var	Do: I → la: V	YK	Tezat Orta	Tezat Fikir: C2 Aynen Tekrar
K	97.1 - 105.2	8,5				Sergi Tekrarı	Ters Geçiş: Kesintiye uğratılmış C3 varyasyon tekrarı

4.4 OPUS 7

4.4.1 Allegro

Tablo 7. Analiz Bulguları: Op. 7, Allegro

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	1.1 - 8.3	8	Yok	Mi _b : I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	9.1 - 24.3	16	Var	Mi _b : I → Si _b : I	OK _T		Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans
C3	25.1 - 38.3	14	Var	fa: vii ^o → i	OK _E	Tezat Orta	Tezat Fikir
K	39.1 - 42.3	4					İntertematik: Ters Geçiş
C4	43.1 - 50.3	8	Yok	Mi _b : I → V	YK	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Öncül (C1 tekrarı)
U	51.1 - 69.3	19					Kesintiye Uğratılmış Ana Fikir: Modülasyon
C5	70.1 - 86.1	16,33	Yok	Mi _b : I → I	OK _T		Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans
CDT	86.2 - 95.2	9,67				Postkadanssal	Tonik Uzatması

4.4.2 Minore

Tablo 8. Analiz Bulguları: Op. 7, Minore

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	96.3 - 111.2	16	Yok	mib: i → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	111.3 - 122.1	10,66	Var	sib: i → mib: V	YK	Tezat Orta	Ana Fikir: Sekvens Tekrarı
K	122.2 – 123.3	1,66				İntertematik	Geçiş
C3	124.1 - 138.3	15	Yok	mib: i → i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul
CDT	139.1 - 147.3	9				Postkadanssal	İnterpolasyon + Tonik Uzatması
K	148.1 - 149.3	2					Geçiş

4.5 OPUS 10/2

4.5.1 Allegretto₁

Tablo 9. Analiz Bulguları: Op. 10/2, Allegretto

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	0.3 - 8.2	8	Var	fa: i → Lab: I	OK _T	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	8.3 - 16.2	8	Var	Lab: I → fa: V	YK	Tezat Orta	Tezat Fikir
C3	16.3 - 30.2	14	Yok	fa: i → i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul
CDT	30.3 - 38.2	8				Postkadanssal	İnterpolasyon

4.5.2 (Trio)

Tablo 10. Analiz Bulguları: Op. 10/2, (Trio)

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	38.3 - 54.2	16	Yok	Reb: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	54.3 - 70.2	16	Yok	Reb: I → V	YK		Ana Fikir: Öncül (<i>varyasyon</i>)
U	70.3 - 78.3	8,33				Tezat Orta	Tezat Fikir: İnterpolasyon
C3	79.1 - 94.2	15,67	Yok	Reb: I → I	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul
U	94.3 - 102.3	8,33				Tezat Orta	Tezat Fikir (<i>varyasyon</i>): İnterpolasyon
C4	103.1 - 118.3	16	Yok	Reb: I → I	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul (<i>varyasyon</i>)
K	119.1 - 124.3	6				Postkadanssal	Ters Geçiş

4.5.3 Allegretto₂

Tablo 11. Analiz Bulguları: Op. 10/2, Allegretto₂

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	125.1 - 132.2	7,67	Var	fa: i → Lab: I	OK _T	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	132.3 - 140.2	8	Var	fa: i → Lab: I	OK _T		Ana Fikir: Öncül (varyasyon)
C3	140.3 - 148.2	8	Var	Lab: I → fa: V	YK	Tezat Orta	Tezat Fikir
C4	148.3 - 162.2	14	Yok	fa: i → i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul
CDT	162.3 - 170.2	8				Postkadanssal	İnterpolasyon

4.6 OPUS 10/3

4.6.1 Menuetto

Tablo 12. Analiz Bulguları: Op. 10/3, Menuetto

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	0.3 - 8.2	8	Yok	Re: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	8.3 - 16.2	8	Yok	Re: ii → I	OK _T		Ana Fikir: Soncul
U	16.3 - 24.3	8,33				Tezat Orta	Tezat Fikir: İnterpolasyon
C3	25.1 - 32.2	7,67	Yok	Re: I → V	YK	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Öncül Tekrarı
C4	32.3 - 43.2	11	Yok	Re: ii → I	OK _E		Ana Fikir: Soncul Tekrarı
CDT	43.3 - 54.2	11				Postkadanssal	Kadans

4.6.2 Trio

Tablo 13. Analiz Bulguları: Op. 10/3, Trio

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	54.3 - 69.1	14,66	Var	Sol: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
K	69.2 - 70.2	1,33					İntertematik: Geçiş
C2	70.3 - 82.2	12	Var	Sol: I → mi: i	OK _T		Ana Fikir: Öncül (Kesintiye uğratılmış varyasyon tekrarı)
K	82.3 - 86.2	4				Postkadanssal	Dominant Uzatması

4.7 OPUS 14/1

4.7.1 Allegretto

Tablo 14. Analiz Bulguları: Op. 14/1, Allegretto

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	1.1 - 8.2	7,67	Yok	mi: i → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	8.3 - 16.3	8,33	Yok	mi: i → i	OK _T		Ana Fikir: Soncul
C3	17.1 - 24.2	7,67	Var	Do: I → i	YK	Tezat Orta	Tezat Fikir
K	24.3 - 32.2	8					Ters Geçiş: Kesintiye uğratılmış tezat fikir
C4	32.3 - 40.2	7,67	Yok	mi: i → V	YK	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Öncül (C1 tekrarı)
C5	40.3 - 51.2	11	Yok	mi: i → i	OK _T		Ana Fikir: Genişletilmiş Soncul (Fragmantasyon + Kadans)
CDT	51.3 - 62.3	12				Postkadanssal	Tonik Uzatması
CD	101.1 - 106.3	16				Postkadanssal	İnterpolasyon: Maggiore C1 motifi

4.7.2 Maggiore

Tablo 15. Analiz Bulguları: Op. 14/1, Maggiore

	Başlangıç - Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	63.1 - 77.1	14,33	Yok	Do: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
K	77.2 - 78.3	1,67					İntertematik: Geçiş
U	79.1 - 86.3	8				Tezat Orta	İnterpolasyon + Dominant Uzatması
K	87.1 – 88.3	2					İntertematik: Geçiş
U	89.1 - 97.3	9				Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Kesintiye Uğratılmış Soncul
K	98.1 – 100.3	3				Postkadanssal	Geçiş

4.8 OPUS 22

4.8.1 Menuetto

Tablo 16. Analiz Bulguları: Op. 22, Menuetto

	Başlangıç – Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	0.3- 4.2	4	Yok	Sib: I → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	4.3 - 8.2	4	Yok	Sib: V → I	OK _T		Ana Fikir: Soncul
C3	8.3 - 12.2	4	Var	sol: V → I	OK _T	Tezat Orta	Tezat Fikir: Öncül
C4	12.3 - 16.2	4	Var	Mib: V → Sib: V	YK		Tezat Fikir: Soncul
C5	16.3 - 20.2	4	Yok	Sib: I → V	YK	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Öncül (C1 tekrarı)
C6	20.3 - 24.2	4	Yok	Sib: V → I	OK _T		Ana Fikir: Soncul (C2 varyasyon tekrarı)
CDT	24.3 - 30.2	6				Postkadanssal	Kadans

4.8.2 Minore

Tablo 17. Analiz Bulguları: Op. 22, Minore

	Başlangıç – Bitiş	Uzunluk	Modülasyon	Armonik Dereceler	Kadans Türü	Form İşlevi	Form Süreci
C1	30.3 - 34.2	4	Yok	sol: V → V	YK	Sergi	Ana Fikir: Öncül
C2	34.3 - 38.2	4	Var	sol: V → re: i	OK _T		Ana Fikir: Soncul + Modülasyon
C3	38.3 - 42.2	4	Var	do: i → sol: i	OK _E	Tezat Orta	Ana Fikir: Sekvens + Fragmantasyon
C4	42.3 - 46.2	4	Yok	sol: i	OK _T	Sergi Tekrarı	Ana Fikir: Soncul

5. BÖLÜM: SONUÇ ve TARTIŞMA

5.1 Form Öğelerinin Sayısal Dağılımı

Tablo 18. Form öğelerinin sayısal dağılımı

Opus		C	K	U	CDT	CD
2/1	Menuet	5	1		1	
	Trio	6				
2/2	Scherzo	8	1			
	Trio	3				
2/3	Scherzo	5	1	1	1	1
	Trio	4	1			
7	Allegro	5	1	1	1	
	Minore	3	1		1	
10/2	Allegretto	7		1	1	
	(Trio)	4	1	2		
10/3	Menuetto	4		1	1	
	Trio	2	2			
14/1	Allegretto	5	2		1	1
	Maggiore	1	2	1		
22	Menuetto	5			1	
	Minore	4				

Tablo 18’de sergilenen bulgular, şu iki *kritik* sonucu ortaya koymaktadır:

Ortalama cümle sayıları: Menuet ve türevleri³⁰ için 5,5; Trio ve türevleri³¹ için 3,4 ve bölümlerin geneli için 4,4’tür.

Uzatma, Opus 2/3’ten itibaren kendine her bölümde yer bulmakta ve kapanış malzemelerine (koda ve kodetta) oranla daha sık kullanılmaktadır.

³⁰Scherzo, Allegro, Allegretto

³¹ Minore, Maggiore

5.2 Cümle Uzunlukları

Tablo 19. Cümle uzunlukları

Eser		Cümle Uzunlukları		
		En Kısa	En Uzun	Ortalama
Opus 2/1	Menuet	4	10,33	6,87
	Trio	3,67	11	5,50
	Genel ³²			6,12
Opus 2/2	Scherzo	4	4,33	4,08
	Trio	7,67	8	7,89
	Genel			5,12
Opus 2/3	Scherzo	8	12	8,80
	Trio	7,6	8,33	8,08
	Genel			8,48
Opus 7	Allegro	8	16,33	12,47
	Minore	12,33	16	14,44
	Genel			13,21
Opus 10/2	Allegretto	7,67	14	9,67
	(Trio)	15,67	16	15,92
	Genel			11,94
Opus 10/3	Menuetto	7,67	11	8,67
	Trio	12	15	13,5
	Genel			10,28
Opus 14/1	Allegretto	7,67	11	8,47
	Maggiore	14,33 ³³		14,33
	Genel			9,45
Opus 22	Menuetto	4 ³⁴		4
	Minore	4 ³⁵		4
	Genel			4

Tablo 19’da sergilenen bulgular cümle uzunlukları bakımından çok geniş bir yelpazenin varlığını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Bölümlere ait tempoların, menüet ve scherzo olmak üzere iki ana kategoriye teşkil ettiği göz önünde tutulsa dahi, *Allegro* başlıklı Opus 7’deki 16,33 ölçülük cümle ya da *Allegretto* başlıklı Opus 2/1’in 11 ölçülük cümlesi, Beethoven’ın kimi zaman ne denli uzun cümleleri kullanmayı tercih ettiğinin en açık göstergelerinden biridir.

³²Bölüm geneli.

³³Maggiore tek bir cümleden oluşmaktadır.

³⁴Menuetto’yu meydana getiren cümlelerin her biri 4 ölçü uzunluğundadır.

³⁵Benzer şekilde, Minore’yi oluşturan cümlelerin uzunluğu 4’er ölçüdür.

5.3 Modülasyon

Tablo 20. Modülasyon

Opus		Modülasyona Saptanan Cümleler		Modülasyonun Niteliği
		Oran	%	
2/1	Menuet	2/5	40	YTM
	Trio	2/6	33,3	YTM
	Genel	4/11	36,4	
2/2	Scherzo	2/8	25	YTM UTM
	Trio	2/3	66,7	YTM
	Genel	4/11	36,4	
2/3	Scherzo	0/5	0	
	Trio	3/4	75	YTM
	Genel	3/9	33,3	
7	Allegro	2/5	40	YTM UTM
	Minore	1/3	33,3	YTM
	Genel	3/8	37,5	
10/2	Allegretto	2/3	66,7	YTM
	(Trio)	0/4	0	
	Genel	2/7	28,6	
10/3	Menuetto	0/4	0	
	Trio	2/2	100	YTM
	Genel	2/6	33,3	
14/1	Allegretto	1/5	20	YTM
	Maggiore	0/1	0	
	Genel	1/6	16,7	
22	Menuetto	2/6	33,3	YTM
	Minore	2/4	50	YTM
	Genel	4/10	40	

Tablo 20’de sergilenen bulgular; bestecinin, cümle içinde yakın tonlara modülasyonu *baskın oranda* tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Zira toplam 23 modülasyonun sadece ikisi uzak bir tona gidiş amaçlıdır.

5.4 Kadans Türleri

Tablo 21. Kadans Türleri

Tür	Kullanım Sıklığı (Opus)								
	2/1	2/2	2/3	7	10/2	10/3	14/1	22	Toplam
OK _T	8	8	5	4	7	2	1	5	40
OK _E	2					1	1	1	3
YK	1	3	4	4	4	3	4	4	27

Tablo 21’de sergilenen bulgular, bestecinin, hiçbir bölümde *plagal*, *aldatıcı* ya da *frijyen* kadansa itibar etmediğini gözler önüne sermektedir. Saptanan 43 otantik kadans içinde ezici çoğunluğunun (%93) “tam otantik” oluşu da bir başka dikkat çekici noktayı teşkil etmektedir.

5.5 Cümlelerin Form İşlevleri ve Form Süreçleri

Belli bir formun evrimsel gelişiminin izlenmesi, bestecinin seçtiği formun normatifleri çerçevesinde sanatsal amaçla kullandığı süreçlerin belirlenmesi anlamına gelir. Cümle, kendi başına bağımsız ve aynı zamanda periyot içinde bir yapısal öge olarak var olabileceğinden, belirli bir formun çerçevesiyle sınırlı değildir. Bundan dolayı, değişik form işlevlerini yerine getirebilir. Bu sayede cümle işlevinin analizi, form içindeki değişim süreçlerini de tespiti imkân tanır. Menüet ve scherzonun aynı form yapısına sahip olmalarına rağmen nihayetinde farklı müzik türleri niteliği kazanmalarını sağlayan cümle işlevleri farklı form süreçleri vasıtasıyla gerçekleşmektedir.

5.5.1 Opus 2/1

Menuet’i oluşturan cümlelerde *baskın* konumdaki işlev *fragmentasyon + kadans*’tır (%60). Bununla birlikte, bir kez *sekvensten* yararlanılmıştır. Buna karşın, Trio’yu meydana getiren cümlelerin üçte ikisi *öncül + soncul*, geriye kalan bölümü ise *dominantta uzatma* işlevine sahiptir. *İnterpolasyon* işlevini gören menüetteki köprü trionun ana fikir ile tematik bağları başka dikkat çekici bir husustur.

5.5.2 Opus 2/2

Scherzo ve Trio'yu oluşturan cümlelerde *baskın* konumdaki işlev *öncül + soncul*'dur (%55). Bununla birlikte, Trio'nun öncül ve soncul cümlelerinin, aynı zamanda *fragmantasyon + kadans* fonksiyonunu da içeriyor olması ve Scherzo'nun 19. ölçüsünde - Scherzo'dan ziyade, sonradan duyulacak olan Trio'yu önceden haber verir nitelikteki - *ikincil* tema izlenimini oluşturan interpolasyon, oldukça dikkat çekicidir.

Op. 2/2'de özellikle vurgulanması gereken bir başka husus; Trio'nun ilk cümlesinin, *Caplin kuramındaki cümle* tema tipine uymasındadır. Buna karşın Scherzo'nun ilk bölümü Caplin kuramına göre *periyot* tema tipini temsil etmektedir.

Form organizasyonu açısından scherzonun tezat ortasının yorumlanmasındaki farklılık ilginçtir. Geleneksel menüet formu anlayışı çerçevesinde röpriz işaretinden sonra başlayan tezat orta bölmesinin başında tezat fikrin geleceği beklentisi mevcuttur. Fakat scherzoda bu sergi – tezat orta – sergi tekrarı sıralaması bozulmuştur. Orta bölme ana temanın modüle edici gelişimi ile başlar, tezat fikir onu takip eder. Tezat fikir cümlesinin tekrarı kesintiye uğratılmıştır ki, bu yapıya köprü özelliği verir. Tematik bağlamdaki sıralama değişikliği bölmeler arası tezatın belirginliğini azaltmakta, aynı anda formun akıcılığını sağlamaktadır. Donald Francis Tovey'in kendi analizlerinde (Tovey, 2015, s. 21) scherzonun yapısını bölmelere ayırmadan ele almasının nedeni, form algısını etkileyen tematik sıralama olabilir.

Bölme cümlelerinin form işlevleri scherzoda değişiklik göstermektedir. Tezat ortanın başında yer alan ana fikrin modüle edici tekrarı (C3, C4) sonat formundaki yan temadan önce geçiş (transition) işlevine yaklaşır. Buna benzer şekilde tezat fikir tekrarı cümlesinin (C5) kesintiye uğratılması bu form biriminin ters geçiş (retransition) işlevinin bir işaretidir. Ters geçiş işlevi menüet formunda küçük ölçekte kullanıldığı gibi sonat formunda da önemli bir işleve sahiptir. Böylece scherzoda görülen form işlevlerinin normdan sapmalar toplamı, organizasyon açısından sonat formunu çağrıştırır.

5.5.3 Opus 2/3

Gerek Scherzo'da gerekse Trio'da en çok dikkat çeken husus; "araları açılmış" *öncül + soncul* görünümüdür. Öncül'ü *fragmentasyon + kadans* ya da *fragmentasyon + sekvens* işlevine sahip bir veya iki cümle izlemekte; ana fikrin soncul cümlesi ise, ancak bundan sonra - gecikmeli biçimde - duyurulmaktadır.

Hem Scherzo hem Trio'da tezat orta bölme form işlevi açısından yeni bir yoruma kavuşur. Geleneksel olarak, menüet/trio formunun tezat orta bölmesi *tezat fikir* ile başlar. "Tezat fikir" söylemi ile kastedilen ana fikirden farklı motifsel materyaldir. Scherzo ve Trio'nun tezat orta bölmesinde yeni tematik materyali getiren tezat fikir mevcut değildir. Bu orta bölmesi, fragmentasyona uğratılmış bir ana fikir üzerinde bina edilmiştir. Bu ana fikir cümlelerinin gelişme işlevi armonik bağlamda belirgindir. Scherzoda, tonal istikrarsız ve genişletilmiş cümleyi *dominantta uzatma* takip eder. Benzer biçimde trionun tezat orta işlevindeki cümle (C2) ana fikrin gelişme (fragmentasyon+kadans) işlevine sahiptir.

Triodaki cümle tekrarı dikkat çekici hususlardan biridir. Form açısından bu tekrarın nedeni, varyasyon nedeniyle röprizli bölümün notaya alınmasıdır. C2 cümlesi C4 olarak tam tekrarı gerçekleştirirken, C3 cümlesinin tekrarı kesintiye uğratılmış olup ters geçiş (retransition) işlevini üstlenmesi sağlanmıştır.

5.5.4 Opus 7³⁶

Allegro'yu oluşturan cümlelerde *baskın* konumdaki işlev *fragmentasyon + kadans*'tır (%60). Bununla birlikte, bir kez *sekvensten* yararlanılmıştır. Buna karşın, Minore'yi meydana getiren cümlelerin üçte ikisi Caplin kuramına göre *tema cümlesi*, Allegro'nun ilk cümlesi ise *hibrit* (öncül + gelişme frazı) olarak nitelendirilebilmektedir.

³⁶ Tovey, bölüm başlığın tür işaretinin olmamasına rağmen analizinde bu bölümü "Scherzo ve Trio" olarak nitelendirmektedir (Tovey, 2015, s. 39).

Allegro Beethoven'ın *güldürü* anlayışına iyi bir örnek temsil etmesinin yanında³⁷, bestecinin senfonik scherzolarındaki genişletilmiş sergi tekrarının form modelini de sunmaktadır³⁸. Bu açıdan Allegro'nun sergi işlevindeki ilk bölmenin ikinci cümlesi (C2) dikkat çekicidir. Bu cümlede sunu ve gelişme frazları arasında bir uzatma mevcuttur. Bu uzatmanın işlevi, sunu frazını sonlandıran kesintiye uğratılmış kadansın³⁹ belirttiği tonal uzaklaşmadan sonra, kadanssal işlevin baskın olan gelişme frazına geçişini sağlamasıdır.

Sergi tekrarında C2 cümlesinin hem sunu hem gelişme frazı genişletilmektedir. Sunu frazının sonunda uzak tona modülasyon gerçekleşir, ardından gelen uzatma, ritmik yavaşlama, inici melodik hareket ve decrescendo dinamikleri ile birlikte müzik hareketinde duraklama algısı ortaya çıkmaktadır. “Genel es”ten⁴⁰ sonra ise bir cümleye kadar genişletilmiş gelişme frazı yer almaktadır.

5.5.5 Opus 10/2⁴¹

Allegretto içerik olarak scherzoya menüetten daha yakındır. Beethoven'ın menüet formunun yapısal özelliklerini muhafaza ederek Da Capo formundan uzaklaşması böyle bir çıkarımı teyit etmektedir. Trio ayrı bir kısım olarak değil, Allegretto'nun devamı olarak düzenlenmiştir. Onu notalarla yazılmış röpriz takip eder. Bestecinin, görünüşte değişmiş, varyasyona uğratılmış tema tekrarına eğilimi, ikinci bölmenin (trio) aynen tekrarından kaçınmasında da kendini gösterir. Müziksel fikrin çok boyutlu gelişimine olan bu eğilim, cümlenin formal işlevlerine de yansımıştır.

³⁷ Melodinin yapısında uzun / kısa, legato / staccato birimlerinin zıtlaştırılması, sforzando ile zayıf vuruşların kuvvetlendirilmesinin sonucunda ritmin aksaklığa uğratılması gibi uygulamalar Allegretto'ya güldürü imgeselliği katar.

³⁸ Scherzonun ölçeklendirilmesi Tovey'in dikkatini çekmiştir: “Scherzo, Mozart'ın bazı büyük menüetler gibi, formun “farklılaştırılmış temalı sonat formu”nu (sonata form with differentiated themes) andıracak kadar büyük ölçekte geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır” (Tovey, 2015, s. 39).

³⁹ Güldürü amaçlı. Haydn bu tekniği güldürünün müzikteki ifadesi olarak sıkça kullanmıştır.

⁴⁰ Bazı araştırmacılar, örn., Noatzensch, bu genel ese dayanarak sonraki biriminin tamamını koda olarak değerlendirmektedirler.

⁴¹ Bölme başlığında tür işaretinin olmamasına rağmen Tovey onu “*Menüet ve Trio*” olarak nitelendirmektedir (Tovey, 2015, s. 52).

Allegretto'nun ilk bölmesini oluşturan cümlelerin işlevleri, menüet formunun tipik bir özelliği olarak sergi, tezat orta ve sergi tekrarını temsil etmelerinin yanında sunu, tezat fikir ve kadansal işlevleri de üstlenirler. Sergi tekrarı oluşturan cümlenin (C3) kadans bölgesi genişletilmiştir.

Varyasyon tekrarı, trioyu oluşturan cümlelerin en belirgin özelliğidir. Ayrıca trionun hacimce diğer bölmelerden hissedilecek oranda daha büyük olması varyasyon tekrarlarının nedenidir. Tematik materyalin organizasyonu bu bölmenin iki röprizli yapısına istinaden şekillenir.

Bu bölmede tematik materyalin organizasyonu, varyasyonlu tekrar vasıtasıyla metinden alınmış röprizli iki bölmeli form özellikleri gösterir. Dördüncü cümleden önce aynen tekrarın (uzatmanın) varlığı gibi bir detay bunun kanıtıdır. Bu durumda birinci uzatma geçiş (transition) işlevini yerine getirir ve la bemol majörden re bemol majöre tonal geçişi sağlar. Uzatma geçişin modülasyon işlevini sıfırlayan tek tonal bir ortamda gerçekleşir ve bu da gizli röpriz gerçeği ile açıklanabilir. Fakat menüet formunun tipik yapısı açısından bakıldığında uzatma, tezat tema olarak da yorumlanmış olabilir. Bunun ardından gelen cümle (C4), üçüncü trio cümlesinin (C3) kısaltılmış varyasyonlu tekrarıdır. Böylelikle trio formu nota ile yazılmış bölümlerin tekrarı yoluyla genişletilmiş, ancak trionun ikinci bölümünün cümlesi kısaltmaya maruz kalmıştır.

Alegretto'nun üçüncü bölmesi form açısından *sergi tekrarı* olup varyasyonlu tekrar özelliğini ilk bölümünde gösterir. Tekrarlı iki bölmeli formun ilk röprizi notalarda varyasyonla yazıldığı halde ikinci röpriz mevcut değildir. İşlevsel olarak cümleler sergi ile benzerlik taşımakla birlikte dördüncü cümledeki kadans genişlemesi sebebiyle kadansal işlev daha belirgin bir hale gelir.

5.5.6 Opus 10/3

Menuetto'yu oluşturan cümlelerin çoğu (% 80) öncül-soncul işlevini üstlenmektedir. Ancak bölmenin sergi tekrarındaki soncul cümlesi sekvens uygulamasıyla genişletilmiş bir yapıdadır. Tezat fikir işlevindeki cümle kontrpuantal imitasyon üzerine bina edilmiştir. Aslında kanon ve imitasyon gibi polifonik uygulamalar cümle yapısını gevşetip uzatma yöntemleri arasındadır. Fakat bu durumda tematik ve dokusal tezat oluşturan imitasyon, beşli aralıklı adımlar sayesinde cümleyi uzunluğunu etkilemeden si minörden re majöre ulaştırır.

Menuetto'nun ilk iki cümlesinin oluşturduğu sergi bölümü, Caplin'in kuramındaki *periyot* temasına uymaktadır.

Trioyu oluşturan iki cümleden birincisi Caplin kuramına göre bir *cümle* temasıdır. İkinci cümle, birincinin varyasyon tekrarı olup kesintiye uğratılmıştır. Bu şekilde trionun formu menüet formundan farklılık gösterir.

5.5.7 Opus 14/1

Allegretto scherzodaki oynak karaktere sahip değildir, fakat formal düzeyde menüetten uzaklaşmaktadır. Birinci bölmede besteci röprizli tekrarı tamamıyla reddederken varyasyonlu tema tekrarı da mevcut değildir. Böylece bu bölmenin formu, tekrarlı iki bölmeli değil, üç bölmeli şarkı formu ekseninde değişime uğratılmıştır.

İlk iki cümle öncül ve soncul bağlamında Caplin'in kuramındaki *periyot* temasını temsil etmektedir. Tezat fikri tekrarı kesintiye uğratılmıştır. Sergi tekrarı işlevini üstlenen cümlelerden soncul olanın kadans bölümü genişletilmiştir. Allegretto'nun sergi, tezat orta ve sergi tekrarı ile hacimce göreceli eşitliği formun yapısını üç bölmeli şarkı kalıbına yaklaştırmaktadır.

Maggiore kısa ve öz tasarlanmıştır. İlk bölmeyi oluşturan cümle Caplin'in kuramına göre *cümle* temasına uymaktadır. Tezat fikir dominant pedalı (organum) üzerinde bina edilmiş ve tekrarlanan bir frazdan oluştuğundan, yapısal yorumda cümle ve dominant uzatma arasında yer almaktadır. Fakat başlıktaki besteciye ait "Maggiore" atfı, bölmenin form anlayışı çerçevesine dayalı birim cümle olarak değerlendirildiği anlamına gelmektedir. Sergi tekrarı işlevindeki cümle, sergi cümlesinin sunu frazını içermekle birlikte kesintiye uğratılmıştır. Kodada bu cümlelerin bire bir tekrarı tematik alanla bütünleşme hissiyatını vermektedir.

5.5.8 Opus 22

Menuetto ve Minore'yi oluşturan cümlelerde *baskın* konumdaki işlev *öncül + soncul*'dur (%80). Bununla birlikte, bir kez *sekvensten* yararlanılmıştır. Menuetto'nun ilk cümlesi Caplin kuramına göre *tema cümlesi* olarak nitelendirilebilmektedir. Buna karşın, Minore'yi meydana getiren cümlelerden ilk ikisi soncul cümlesindeki modülasyon sayesinde modülleyen periyot oluşturmaktadır. Minore iki röprizli yapıya sahiptir. Buna binaen ikinci bölümün, tezat orta ve sergi tekrarı işlevini görececek birimlerden oluşması beklenir. Minore'de bu iki işlev birer cümle ile yerine getirilir. Tezat fikir cümlesinin ana fikrin tematik materyaline yakınlığı, bu cümlenin, sekvens ve fragmantasyon yöntemiyle geliştirilmiş ana fikir cümlesine benzemesine neden olur. Onu takip eden ana fikir cümlesi ise soncul işlevindedir. Bu tarz birleşme, Caplin kuramına göre *hibrit tipi temayı* oluşturmaktadır.

5.6 Menüet / Trio'nun Form Organizasyonu Özellikleri

Tablo 22'de sergilenen bulgular, şu dört *kritik* sonucu ortaya koymaktadır:

Caplin kuramına göre trio temalarının bütünü cümle olarak kurgulanabilirken menüetlerin temaları cümle (%35), periyot (%35) ve hibrit (%25) tema tipinde yazılmıştır. Hibrit tipi temaya "Menuetto" başlıklı eserlerde rastlanmamaktadır.

Sonat bölümü olarak menüetin üçüncü bölmesi tekrarlarının çoğu (%87,5) da *Capo* türündedir. Bunun içinde %25'i bölüm içi tekrarsız (Men. d. C. ma senza replica), %65'i ise iç tekrarlara işaret içermeyen (%35 "da *Capo*" ve %25 "D.C. e poi la *Coda*") ortaya konmuştur. Yazılı sergi tekrarı sadece bir örnekte bulunmaktadır.

Menüet ve trioların baskın çoğunluğu (%87,5) iki röprizli (tekrarlı iki bölmeli) formda yazılmış olup yarısında röprizler eksiksiz işaretlenmiştir. Tekrarları yazılı olarak sergileyen eserlerin çoğunda (%60) trionun ikinci bölümünün tekrarı notaya alınmıştır. Op. 10/2 triosunun iki bölümü tekrar edilirken op. 10/3 triosu eksik forma sahiptir.

Kesintiye uğratılmış cümle baskın çoğunlukla (%75) tekrarı yazılı olan trioların son birimine denk gelmektedir. İstisnai bir durum olarak görülen, kesintiye uğratılmış tezat fikrin tekrarına ise op. 14/1 Allegretto’da rastlanmaktadır. Caplin’in, üç bölmeli formun, menüet/trio formunun işlevsel modeli olduğu tezine dayanarak, tezat orta bölümün trionunun *protoform* algısıyla kesintiye uğratılmış olan cümle ile işlev benzerliği kabul görebilmektedir.

Tablo 22. Menüet/Trio’nun form organizasyonu özellikleri

Opus	Caplin kuramına göre tema tipi	3. bölmenin tekrar türü	Bölüm içi tekrarı (iki röprizli forma göre)	Kesintiye uğratılmış cümle	
2/1	Menuetto	Cümle	Menuetto da Capo	Eksiksiz	
	Trio	Cümle		Eksiksiz	
2/2	Scherzo	Periyot	Scherzo da Capo	Eksiksiz	
	Trio	Cümle		Eksiksiz	
2/3	Scherzo	Hibrit	Scherzo D.C. e poi la Coda	Eksiksiz	
	Trio	Cümle		2.bölmede yazılı tekrar	Trionun sonu (<i>k2</i>)
7	Allegro	Hibrit	Allegro D.C.	Eksiksiz	
	Minore	Cümle		2.bölmede yazılı tekrar	
10/2	Allegretto	Cümle	Notalarda yazılı tekrar	Eksiksiz	
	(Trio)	Cümle		Her iki bölme yazılı tekrarlı	
10/3	Menuetto	Periyot	Men. d. C. ma senza replica	Eksiksiz	
	Trio	Cümle		Sergi yazılı tekrarlı ⁴²	Trionun sonu (<i>C2</i>)
14/1	Allegretto	Periyot	Allegretto D.C. e poi la Coda	Tekrarsız ⁴³	Tezat fikrin tekrarı (<i>k</i>)
	Maggiore	Cümle		2.bölmede yazılı tekrar	Trionun sonu (<i>u</i>)
22	Menuetto	Cümle	Men. d. C. ma senza replica	Eksiksiz	
	Minore	Cümle		Eksiksiz	

⁴²Trionun formu eksik olup sadece sergi bölümünden oluşmaktadır.

⁴³Allegretto’nun formu, iki röprizli form değil, üç bölümlü şarkı formu olarak değerlendirilebilmektedir.

Beethoven'ın erken dönem sonatlarının menüet formunda yazılmış bölümlerindeki cümlelerin form işlevi analizi, scherzo formunun menüet formundan evirilme sürecinin izlenebilmesini sağlamanın yanı sıra, bestecinin üslubunun oluşum süreci hakkında da ipuçları verebilir.

SONUÇ

Analiz sonucunda Şu genellemelere ulaşılmıştır:

Menüet'in sergi bölümü genelde, cümlelerin form işlevleri açısından istikrarlı bir yapı olmakla birlikte scherzo formunda değişime uğratılabilmektedir. Bestecinin tema tipi olarak, geniş gelişme imkanlarını kapsayan hibrit tema tercihi (op. 2/3 veya op. 7'deki gibi) buna bir işarettir. Temayı istikrara kavuşturmak açısından, op. 2/3'te görüldüğü üzere ikinci cümlelerin armonik bağlamı önem taşımaktadır. Op. 7'nin ikinci cümlesi ise güldürü araçlarından biri olan kesintiye uğratılmış kadansı takip eden fragmantasyona ve genişletilmiş bir kadans bölgesine sahiptir. Sergi tekrarında bu cümlelerin frazlarından her biri gelişme süreçlerinden geçirilerek bölümün genişletilmesini sağlarlar. Böylesine genişletilmiş bir sergi tekrarı Beethoven'ın senfonik scherzoları için prototip olarak nitelendirilebilmektedir.

Menüet formunun tezat orta bölümü, geleneksel olarak, tezat fikirle başlamaktadır. Beethoven'ın op. 10/2-3 ve op. 22 menüetlerinin tezat ortaları ise yeni tematik malzemeyi getiren cümleden başlamaktadır. Fakat bu tezat ortaların başında sergi temasının gelişmesiyle meydana gelen cümlelere örnekler vardır. Örneğin, op. 2/1'deki gibi "geciktirilmiş" yeni tematik birim interpolasyon sürecinin algısı altında kalırken "geciktirme"ye neden olan cümle ise modülasyon işlevini üstlenmektedir. Op. 2/2'de ise tezat ortanın ilk cümlesinde rastlanan bu modülasyon süreci, sonat formundaki temalar arası geçiş (transition) işlevini andırarak kadar belirgindir.

Menüetin sergi tekrarındaki cümle uzunluğu, çoğunlukla, sergi cümle uzunluğuna yakındır. Bu durumun istisnası, op. 7 menüetin sergi tekrarının uzunluğudur, bu uzatma sayesinde söz konusu sergi tekrarı serginin yaklaşık iki katına eşit bir hale gelmiştir.

Trionun sergi bölmesi bir temanın sunumuna dair bir işlev üstlenen cümlelerden oluşmaktadır. Buna bağlı olarak bu bölme yapısal ve tonal istikrara sahiptir. Buna karşın trionun tezat orta bölümü besteci için adeta bir laboratuvar görevini görmektedir. Bestecinin röpriz tekrarı yerine varyasyon tekrarını tercih etmesi sık rastlanan bir durumdur. Ayrıca, tezat ortanın başında ana

fikrin fragmentasyonunu içeren cümleler bulunduğu zaman “araları açılmış” *öncül + soncul* görünümü oluşmaktadır: Öncül’ü *fragmentasyon + kadans* ya da *fragmentasyon + sekvens* işlevine sahip bir veya iki cümle izlemekte; ana fikrin soncul cümlesi ise, ancak bundan sonra - gecikmeli bir biçimde - duyurulmaktadır. Böyle bir duruma, op. 2/1, op. 2/2, op. 7, op. 22 eserlerinin trio bölümlerde rastlanırken benzer durum op. 2/3 ve op. 10/2 eserlerinin hem menüet hem de trio bölümlerinde göze çarpmaktadır.

Menüet formuna has olan iki röprizli görünümünün yerine varyasyon tekrarının notalarla yazılması scherzoya yenilik katan formal uygulamalardan biridir. Besteci bu yolla menüetin katı kalıbını terk ederek formu serbestleştirmektedir. Bununla birlikte müziksel düşüncesine daha plastik ve akıcı bir form kazandırabilmiş olması da önemli bir bulgu olarak belirtilmelidir.

KAYNAKLAR

Adorno, Theodor W. (1998). *Beethoven: The Philosophy of Music*. (R. Tiedemann, Ed.). Cambridge: Polity Press.

Aktüze, İrkin. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Asafyev, Boris. (1930). *Muzikalnaya Forma Kak Proses* (Bir Süreç Olarak Müzik Formu). Moskva: Muzika.

Baydu, Uğur. (2016). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Beach, D., McClelland, R. (2012). *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical Tradition* (1st ed.). Routledge. Erişim: 03.12.2021. <https://doi.org/10.4324/9780203121832>

Becking, Gustav. (1921). *Studien Zu Beethovens Personalstil: Das Scherzotema*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Beethoven, Ludwig van. (1971). *Klaviersonaten, Band I* (H. Schmidt, Ed.), München – Duisburg: G. Henle Verlag.

Berki, O. Türev. (1997). *Mozart'ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Ankara.

Bobrovsky, Victor. (1978). *Funksionalniye Osnovi Muzikalnoy Formı* (Müzik Formunun İşlevsel Temelleri). Moskva: Muzika.

Buurman, Erica. (2020). Three Movements or Four? The Scherzo Movements in Beethoven's Early Sonatas. *The New Beethoven: Evolution, Analysis, Interpretation*. Cambridge: Boydell & Brewer, s. 389-404. Erişim: 17.06.2022. doi:10.1017/9781787448124.019.

Cangal, Nurhan. (2018). *Müzik Formları*. İstanbul: Arkadaş Yayınları.

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

Çaylı, Ferhat. (2014). *Beethoven'ın Erken Dönem Piyano Sonatlarında Gelişme Bölümlerinin Tematik Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı. Ankara.

Çaylı, Ferhat. (2017). Beethoven'ın Piyano Sonatlarındaki Retransition Kısımları Üzrine (Erken Dönem: 1795-1800). *Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*. Erişim: 01.12.2021.

https://www.researchgate.net/publication/337171269_Beethoven%27in_Piyano_Sonatlarindaki_Retransition_Kisimleri_Uzerine_Erken_Donem_1795-1800?enrichId=rgreq-b61f949b3bcd13a7faaf6b78e2568fc0-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzMzNzE3MTI2OTtBUzo4MjQxMzU4Nzc5MzkyMDdAMTU3MzUwMDcxMzYyNA%3D%3D&el=1_x_3&_esc=publicationCoverPdf

Çaylı, F., Yüksel, M. (2015). Beethoven'ın Erken Dönem Piyano Sonatlarında Gelişme Bölümlerinin Tematik Analizi. *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 28-30 Mayıs 2015 -Kütahya: Tam Metin Kitabı*, Afyonkarahisar. s. 198-215.

Del Mar, Jonathan. (2012). Beethoven's five-part scherzos: appearance and reality. *Early Music*, 40/2, s. 297–305. Erişim: 17.06.2022. <https://doi.org/10.1093/em/cas048>.

Dower, Tamara. (1957). *Evolution of the Scherzo Through Beethoven*. (Yüksek Lisans Tezi), North Texas State College. Texas.

Fischer, Edwin. (1959). *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Guide for Students & Amateurs*. London: Faber and Faber.

Fu, Pin-Yun. (2003). *The Minuet Movements in Beethoven's Piano Sonatas*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Sun Yat-sen Üniversitesi (Çin). Erişim: http://etd.lib.nsysu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view_etd?URN=etd-0801103-155018

Gauldin, Robert. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York - London, W. W. Norton.

Görün Demireriden, Gözde. (2020). *Beethoven Coda'larına Analitik Bakış: Erken Dönem Piyano Sonatları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı. Ankara.

Hepokoski, J., Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Hutchinson, Robert. (2020). *Music Theory for the 21st-Century Classroom*. Erişim: 03.12.2021. <https://archive.org/details/music-theory-nov-2019/MusicTheory-Aug-2020/page/n11/mode/2up>

Kennedy, J., Kennedy, M., Rutherford-Johnson, T. (2013). *The Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108>

Kerman, J., Tyson, A. (2001). Beethoven, Ludwig van. Stanley Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Erişim: 15.12.2021. <https://archive.org/details/dictionaryofmusi0002unse/page/n5/mode/2up>

Khannanov, İldar. (2009). Teoriya Vnutrimatematiçeskih Funksiy Williama Caplina (William Caplin'in Tema İçi İşlevler Kuramı). *Horizontı Muzikoznaniya* (Müzikoloji Ufukları), 2009, 2 (5), s. 20-25.

Kholopov, Yuriy, (2003). *Garmoniya: Teoretiçeskiy Kurs* (Armoni: Teorik Ders). Sankt-Peterburg: Lann.

Kinderman, William. (2009). *Beethoven*. New York: Oxford University Press.

Kremlev, Yuriy. (1970). *Fortepianniye Sonatı Beethovena* (Beethoven'ın Piyano Sonatları). Moskva: Sovetskiy Kompozitor.

Kyuregyan, Tatyana. (1998). *Forma v Muzike XVII-XX Vekov* (XVII-XX. yy Müziğin Formları). Moskva: Moskovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya.

Latham, Alison (Ed.). (2004). *The Dictionary of Musical Terms*. New York: Oxford University Press.

Leichtentritt, Hugo. (1951). *Musical Form*. Cambridge: Havard University Press.

Lowe, Melanie. (2002). Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets. *The Journal of Musicology*, 19(1), 171–221. Erişim: 04.12.2021. <https://doi.org/10.1525/jm.2002.19.1.171>

Masel, Eric. (1984). Minuet Repeats. *The Musical Times*, 125/1698, s. 428–29. Erişim: 20.12.2021. <https://doi.org/10.2307/963379>.

Mazel, Leo. (1979). *Stroyeniye Muzikalnih Proizvedeniy* (Müzik Eserlerinin Yapısı), Moskva: Muzika.

Morrow, Mary Sue. (1997). *German Music Criticism in Late Eighteenth Century Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nettl, Paul. (1963). *The Dance in Classical Music*. New York: Philosophical Library.

Noatsch, Richard. (1908). *Praktische Formenlehre der Klavier-Musik*. Leipzig: C. P. Peters

Perry-Camp, Jane. (1979). A Laugh a Minuet: Humor in Late Eighteenth-Century Music. *College Music Symposium*, 19/2, s. 19–29. Erişim: 05.12.2021. <http://www.jstor.org/stable/40374013>

Popova, Tatyana. (1954). *Muzikalniye Janrı i Formı* (Müziksel Türler ve Formları). Moskva: Muzgiz.

Prout, Ebenezer. (1895). *Applied Forms: A Sequel to "Musical Form"*. London: Augener Ltd.

Prout, Ebenezer. (1917). *Muzikalnaya Forma* (Müzik Formu). Moskva: P. Jurgenson.

Rathner, Leonard G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.

Ratz, Erwin. (2003). *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Vienna: Universal Edition.

Richards, Mark. (2012). Transforming Form: The Process of Becoming in the Scherzo of Beethoven's String Quartet, Op. 59, No. 1. *Indiana Theory Review*, 30/1, s. 75-102. Erişim: 01.12.2021. https://www.jstor.org/stable/24045416?read-now=1&refreqid=excelsior%3Af53e32d4f823a7a09914fad03c0d7b0b&seq=9#page_scan_tab_contents

Richards, Mark. (2011). Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm. *Theory and Practice*, 36, 179–224. <http://www.jstor.org/stable/41784512>

Riepel, Joseph. (1752). *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunde*. Vienna: Johan Jacob Lotter.

Rosenblum, Sandra P. (1988). *Performance Practices in Classic Piano Music-Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press.

Russell, Tilden A. (1999). Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks. *The Journal of Musicology*, 17/3, s. 386–419. Erişim: 13.12.2021. <https://doi.org/10.2307/764099>.

Sachs, Curt. (1963). *World History of the Dance*, New York - London, W. W. Norton.

Schoenberg, Arnold. (1970). *Fundamentals of Musical Composition*, London-Boston: Faber and Faber.

Steinbeck, Wolfram. (1981). “Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen”. Zum Scherzo Ludwig van Beethovens. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 38/3, s. 194–226. Erişim: 22.06.2022. <https://doi.org/10.2307/930697>.

Solomon, Maynard. (1977). *Beethoven*. New York: Schirmer Books.

Song, Moo Kyoung (2002). *The Evolution of Sonata-Form Design in Ludwig van Beethoven's Early Piano Sonatas, WoO 47 to Opus 22*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), The University of Texas at Austin. Erişim: 25.12.2021. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/951>

Sözer, Vural. (2014). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sposobin, İgor. (1947). *Muzikalnaya Forma* (Müzik Formu). Leningrad: Sovetskiy Kompozitor.

Tovey, Donald Francis. (2015). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. (B. Cooper, Ed.). London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Tyulin, Y., Berşadskaya, T., Pustilnik, İ. ve diğçerleri (1974). *Muzikalnaya Forma* (Müzık Formu). Moskva: Muzıka.

EKLER

EK-1: Beethoven, L. van, Op. 2/1 – III Piyano Sonatı

MENUETTO
Allegretto

Sergi / Ana Fikir: Sunu Sergi / Ana Fikir: Sekans Tekrarı Sergi / Gelişme: Fragmantasyon

fa: i OKε La b: i OKε

11 Sergi / Gelişme: Kadans Tezat Orta / Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans

OKτ OKτ La b: i → si b: i

19 Tezat Orta / Ters Geçiş: Interpolasyon

OKτ OKτ

27 Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Fragmantasyon + Kadans

fa: i

33 Postkadanssal / Kadans

OKτ fine

40 **TRIO** Sergi / Ana Fikir: Sunu Sergi / Ana Fikir: Gelişme + Öncül

Fa: I OKe Fa: V →

47 Tezat Orta / Tezat Fikir

Do: I OKr Fa: V →

53 Tezat Orta / Tezat Fikir Tekrarı (varyasyon)

Fa: I OKe Fa: V

59

YK

66 Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Sunu (C1 tekrar) Sergi Tekrarı / Ana Fikir Soncul

Fa: I OKe OKr

d.c. al fine

EK-2: Beethoven, L. van, Op. 2/2 – III Piyano Sonatı

Scherzo
Allegretto

Sergi / Ana Fikir: Öncül | Sergi / Ana Fikir: Soncul

La: I | YK La: V

7 Tezat Orta / Ana Fikir: Modülasyon

OKr La: V → fa#: I OKr

13 Tezat Orta / Ana Fikir: Modülasyon | Intertematik / Geçiş

cresc. - p cresc. - ff p

20 Tezat Orta / Tezat fikir → sol#: I OKr Kesintiye Uğratılmış Tezat Fikir/Ters geçiş

28 *rallent.* *a tempo* Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Öncül

La: I YK La: V

37 Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul | Postkadansal / Koda

OKr La: I ff OKr ff

44 Trio | Sergi / Ana Fikir: Öncül (Fragmantasyon + Kadans)

52 Tezat Orta / Ana Fikir: Sekvens + Fragmantasyon → mi: i OKr

61 Sergi Tekrar / Ana Fikir: Soncul (Fragmantasyon + Kadans)

Scherzo da Capo OKr

EK-3: Beethoven, L. van, Op. 2/3 – III Piyano Sonati

Scherzo
Allegro | Sergi / Ana Fikir: Öncül

Do: i YK Sol: i

Sergi / Fragmantasyon + Kadans YK Sol: i OKr

Sol: i OKr

Tezat Orta / Fragmantasyon + Sekvens

16

p

do: I

Intertematik / Dominant Uzatması

24

f *p* *sf*

YK

32

dim. *pp* (*P*)

Do: I

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul

40

p

OK: *p* Do: iv

Sergi Tekrarı / Fragmantasyon + Kadans *P*

49

f *p* *sf* *sf*

OK:

Postkadansal / Kadans

58

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

1. 2.

Trio

Sergi / Ana Fikir: Öncül

65

69

73

77

81

85

la: i

mi: i

Do: I

la: V

la: i

OKI

OKI

YK

OKI

89 Tezat Orta / C2: Aynen Tekrar

93 → la: V Sergi Tekrarı / Ters Geçiş YK

97

101 Scherzo D.C. e poi la Coda

106 Coda Postkadansal / Dominant Uzatması (legato possibile) p p

114 → Do: I OK! pp pp

121 Postkadansal / Tonik Uzatması pp

EK-4: Beethoven, L. van, Op. 7 – III Piyano Sonati

Allegro Sergi / Ana Fikir: Öncü

p dolce

Mi : I

Sergi / Fragmantasyon + Kadans

7

pp

YK

→ Si : I

15

sf

20

sf

OKr

Tezat Orta / Tezat Fikir

25

fa: viio

31

tr v

37

Intertematik / Ters Geçiş

marcato - - - - - *pp*

OKe

43

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Öncül (C1 tekrarı)

dolce

Mi : I

49

Kesintiye Uğratılmış Ana Fikir / Modülasyon

YK mi : i

55

pp

62

decresc. - - - - - *pp* 1

Sergi Tekrarı / Fragmantasyon + Kadans

- 20 -

70

cresc. - *f*

Mi b : i

76

ff *sf*

81

sf *sf* *sf*

Postkadansal / Tonik Uzatması

85

sf

OKT

91

1. 2.

Fine

96

Minore Sergi / Ana Fikir: Öncül

pp *ffp*

mi b : i

100

ffp

Detailed description: This system contains measures 100 through 103. The music is written for piano in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ffp* (fortissimo piano) is placed above the right hand in measure 102.

104

p

decresc.

Detailed description: This system contains measures 104 through 107. The musical texture continues with eighth-note patterns in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right hand in measure 105, and a *decresc.* (decrescendo) marking is placed above the right hand in measure 107.

108

pp

YK

Detailed description: This system contains measures 108 through 111. The music concludes with a final cadence in measure 111, marked with a double bar line and repeat dots. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed above the right hand in measure 109. A green annotation 'YK' is located below the right hand in measure 110.

Tezat Orta / Ana Fikir: Sekans

112

p

ffp

si b : i

Detailed description: This system contains measures 112 through 115. The title 'Tezat Orta / Ana Fikir: Sekans' is centered above the staff. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 112 and transitions to *ffp* (fortissimo piano) in measure 114. A green annotation 'si b : i' is located below the left hand in measure 112.

116

ffp

→ mi b : V

Detailed description: This system contains measures 116 through 119. The music continues with eighth-note patterns. A dynamic marking of *ffp* (fortissimo piano) is placed above the right hand in measure 117. A green annotation '→ mi b : V' is located below the right hand in measure 119.

120

f

YK

Detailed description: This system contains measures 120 through 123. The music features a dynamic marking of *f* (forte) in measure 121. The right hand has a melodic line, while the left hand has a steady accompaniment. A green annotation 'YK' is located below the left hand in measure 121.

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul

124

p *ffp*

mi b: i

128

132

sf *sf*

136

ff *pp*

OK

Postkadansal / Interpolasyon + Tonik Uzatması

140

Postkadansal / Geçiş

144

ppp

Allegro D. C.

EK-5: Beethoven, L. van, Op.10/2 – II Piyano Sonatı

Allegretto Sergi / Ana Fikir: Öncül

fa: i - La : i

Tezat Orta / Tezat Fikir

OKr

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul

- fa: V YK fa: i

Postkadansal / Interpolasyon

OKr

Sergi / Ana Fikir: Öncül

Re b: i

48

YK

Sergi / Ana Fikir: Oncül (varyasyon)

57

63

YK

Tezat Orta / Tezat Fikir

70

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul

77

83

Tezat Orta / Tezat Fikir (varyasyon)

91

OKr

99

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul (varyasyon)

105

111

OKr

Postkadansal / Ters Geçiş

Sergi / Ana Fikir: Öncül

121

fa: i

Sergi / Ana Fikir: Öncül (varyasyon)

129

OKr

→ La : i

135

Tezat Orta / Tezat Fikir

-> La : I

OKT

141

Sergi Tekran / Ana Fikir: Soncul

-> fa: V

146

YK

152

158

OKT

164

Postkadansal / Interpolasyon

OKT

EK-6: Beethoven, L. van, Op. 10/3 – III Piyano Sonati

MENUETTO.
Allegro

Sergi / Ana Fikir: Öncül

p dolce.

Re: I

YK

Re: II

Sergi / Ana Fikir: Soncul

10

Tezat Orta / Tezat Fikir: Interpolasyon

OK₁

si: V

19

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Öncül Tekrarı

Re: I

26

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Soncul Tekrarı

YK

Re: II

35

OK₂

Postkadansal / Kadans

45

pp

Trio.

Sergi / Ana Fikir: Öncül

55

Sol: I

60

65

YK

Sergi / Ana Fikir: Öncül (Kesintiye uğratılmış varyasyon tekrarı)

71

76

mi: i

81

OKr

Postkadansal / Dominant Uzatması

Men. D.C., ma senza replica.

EK-7: Beethoven, L. van, Op. 14/1 – II Piyano Sonatı

Allegretto.

Sergi / Ana Fikir: Öncül

10 Sergi / Ana Fikir: Soncul

21 Tezat Orta / Tezat Fikir

33 Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Öncül (C1 tekrarı)

42 Sergi Tekrarı / Genişletilmiş Soncul (Fragmantasyon + Kadans)

49 Postkadansal / Tonik Uzatması

55

mf: i

cresc.

OKr

Do: I

mi: i

mi: i

YK

Do: I

mi: V

mf: i

YK

mi: i

cresc.

cresc.

p

cresc.

OKr

pp

cresc.

63 Maggiore

Sergi / Ana Fikir: Öncül

Musical score for measures 63-70. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. A blue bracket spans the entire system, and a yellow bracket labeled "Intertematik / Geçiş" is positioned below the right hand.

71

Musical score for measures 71-78. The score continues from the previous system, maintaining the piano (p) dynamic. The melody and bass line are more active, with various rhythmic patterns and phrasing.

Tezat Orta / Interpolasyon + Dominant Uzatması

Intertematik / Geçiş

79

Musical score for measures 79-87. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes dynamic markings such as "p cresc." and "decresc.". The melody features a series of eighth notes and quarter notes, with a more complex bass line. A yellow bracket labeled "Sergi Tekrarı / Kesintiyi Uğratılmış Soncul" spans the system, and another yellow bracket labeled "Postkadansal / Geçiş" is positioned below the right hand.

88

Musical score for measures 88-100. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes "p decresc. pp". The melody and bass line are more active, with various rhythmic patterns and phrasing. A yellow bracket labeled "Postkadansal / Geçiş" spans the system, and another yellow bracket labeled "D. c. Allegretto e poi la Coda." is positioned below the right hand.

101

Coda.

Musical score for measures 101-108. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes "p decresc." and "pp". The melody and bass line are more active, with various rhythmic patterns and phrasing. A yellow bracket labeled "Postkadansal / Geçiş" spans the system, and another yellow bracket labeled "D. c. Allegretto e poi la Coda." is positioned below the right hand.

EK-8: Beethoven, L. van, Op. 22 – III Piyano Sonatı

Menuetto Sergi / Ana Fikir: Öncül

p
Si b : I → V

Sergi / Ana Fikir: Soncul

cresc.
YK Si b : V → I

Tezat Orta / Tezat Fikir: Öncül

p
OKr sol: V → I

Tezat Orta / Tezat Fikir: Soncul

ff
p cresc.
OKr Mi b : V → Si b : V

Sergi Tekrarı / Ana Fikir: Öncül (C1 tekrar)

sf
decresc.
p
YK Si b : I → V

19 Ana Fikir: Soncul (C2 varyasyon tekrarı)

cresc.

YK Si : V → I

22

p

OKr

25 Postkadansal / Kadans

28

cresc.

p

Fine

31 Miñore Sergi / Ana Fikir: Öncül

f

sf

sf

sol: V legato

33

YK sol: V → re: i

Sergi / Ana Fikir: Soncul + Modülasyon

36

OKr

Tezat Orta / Ana Fikir: Sekans + Fragmantasyon

39

do: i → sol: i

41

OKe sol: i

Sergi Tekrar / Ana Fikir: Soncul

44

OKr

Menuetto da capo senza replica

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tez 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 Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

24/08/2022

Ulyana DERMENCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: **Menüetten Scherzoya Evrilme Sürecinde Formun İşlevleri: Beethoven Erken Dönem Piyano Sonatları**

Yukarıda başlığı verilen Tezimin 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
24.08.2022	121	156409	28.07.2022	5	1886318660

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez 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.

(24/08/2022)

Ulyana DERMENCİ

Öğrenci No.: N18131334

Anabilim Dalı: Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

**Title: The Formal Functions In The Process Of Evolution From Minuet To Scherzo:
Beethoven's Early Piano Sonatas**

The whole thesis/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
24.08.2022	121	156409	28.07.2022	5	1886318660

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.

(24/08/2022)

Ulyana DERMENÇİ

Student No: N18131334

Department: Music Theories Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin 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, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde 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 tezim 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 ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

24/08/2022

Ulyana DERMENCİ

[□] 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 korunmamış 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 ayı 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 tezlere 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 enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

