

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



EDVARD GRIEG'İN OP.7 PİYANO SONATININ
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Onur ZAHAL

Hazırlayan
Ezgi YORULMAZ

Malatya 2020

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

EDVARD GRIEG'İN OP.7 PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Ezgi YORULMAZ

Danışman
Doç. Dr. Onur ZAHAL

Malatya, 2020

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Onur ZAHAL danışmanlığında, yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“Edvard Grieg’in Op.7 Piyano Sonatının İncelenmesi”** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Ezgi YORULMAZ

11.08.2020

TEŞEKKÜR

Desteklerini hiç esirgemeyen sevgili ailem başta olmak üzere, araştırma sürecinde beni yönlendiren değerli hocam Doç. Dr. Onur ZAHAL'a ve çalışmamı okuyup, önerilerde bulunan Doç. Dr. Engin GÜRPINAR'a içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca yetişmemde emeği geçen tüm hocalarımın yanında lisans öğrenciliğim boyunca da yardımlarını hiç eksik etmeyen, mesleğim ve hayatla ilgili bana birçok şey öğreten, müzik sevgisi ve çalışma disiplini aşılayan değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Gökhan ÖZTÜRK'e, Dr. Öğr. Üyesi Mehriban ALİYEVA'ya, Doç. Dr. Hamit YOKUŞ'a, lisans öğrenimi ve yüksek lisans öğrenimimde de yol gösteren, beni teşvik eden ve yardımlarını hiç esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Göktuğ KALAYCIOĞLU'na ve üzerimde emeği geçen bütün hocalarıma minnet ve şükranlarımı sunarım. Lisans öğreniminden bu yana her konuda yardımını ve desteğini esirgemeyen arkadaşım Duygu ÇAĞRI'ya ve diğer tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Ezgi YORULMAZ

11.08.2020

ÖZET

“Edvard Grieg’in Op.7 Piyano Sonatının İncelenmesi” adlı çalışmanın amacı, adı geçen eserin müzikal olarak detaylı bir şekilde inceleyerek, elde edilen verilerin yorumlanması ile hem icracılara hem de araştırmacılara kaynak oluşturmaktır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel tarama ve döküman analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Başta Ulusalcılık akımı, Norveç klasik müziği ve Edvard Grieg hakkında yerli ve yabancı ilgili kaynaklar üzerinde literatür taraması yapılarak detaylı bir şekilde araştırılmış, düşünsel ve teorik temelleri belirtilmiştir. Grieg ile aynı dönemde yaşamış olan ve Ulusalcılık akımından etkilenen diğer bestecilerin genel olarak müzikal özelliklerine değinilmiş ve özellikle Edvard Grieg’in yaşadığı dönemde uluslararası müzikte yeri ve önemi; hayatı ve sanat anlayışına bakarak irdelenmiştir. Bestecinin piyano yazısı ile ilgili yapılmış çalışmalar taranmıştır. Ulusalcılık akımından etkilenen besteciler ve bestecilerin ürettikleri eserlerde ulusların halk müziklerinden etkilenen formasal ve armonik değişkenler ele alınıp, dönemin şartlarına göre gelişimi ve teknik özellikleri incelenmiştir. Grieg’in piyano için bestelediği eserleri genel olarak değerlendirilip, eserleri hakkında bilgiler toplanmıştır. Grieg’in Op.7 numaralı piyano sonatının bestelenme süreci, bestecinin genel sanat anlayışını ne oranda yansıttıkları, karakter özellikleri araştırılıp bunlara dayanarak form analizi ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılmıştır.

Sonuç olarak ilk ve son bölümlerin sonat allegrosu, ikinci bölümün sonatin, üçüncü bölümün ise üç bölmeli lied formunda olduğu görülmüştür. Tonal dizaynda ve formal yapıda her ne kadar Klasik Dönem sonat yapısından esinlenen özellikler bulunsa da besteciye ve Ulusal müziğine has müzikal öğelerle bu temel yapılar kırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ulusalcılık, Edvard Grieg, Piyano Sonatı, Op.7

ABSTRACT

The purpose of the study named “Examination of Edvard Grieg’s Op.7 Piano Sonata” is to examine Edvard Grieg’s Op.7 Piano Sonata, which was taken as a sample, in detail, and to make determinations about the works, and to create a source for both performers and researchers.

In this context, the literature was searched in detail on the relevant books, articles and theses from domestic and foreign sources on Nationalism, Norwegian classical music and Edvard Grieg, and their intellectual and theoretical foundations were specified. The general musical characteristics of other composers who lived in the same period with Grieg and were influenced by the Nationalism movement were mentioned and especially the place and importance of Edvard Grieg in international music during his lifetime; It was examined by looking at his life and his understanding of art. Studies on the composer’s piano writing have been scanned.

In the works produced by composers and composers influenced by the nationalism movement, the formal and harmonic variables influenced by the folk music of the nations were examined, and its development and technical features according to the conditions of the period were examined. Grieg’s works composed for piano were evaluated in general and information about his works was collected.

Composing process of Grieg’s piano sonata Op.7, how much they reflect the composer’s general understanding of art, character features were investigated and based on these, form analysis and harmonic analyzes that support the form were made. With the assumption that these works reflect the universe, comments have been made on both Nationalism and Grieg.

As a result, it was seen that the first and last parts were in the form of sonata allegro, the second part in sonatin, and the third in the ternary form. Although there are features inspired by the Classical Period sonata structure in tonal design and formal structure, these basic structures were broken with musical elements specific to the composer and National music.

Keywords: Nationalism, Edvard Grieg, Piano Sonata, Op.7

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
EKLER DİZİNİ	x
KISALTMALAR	xi
1. BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	4
1.2. Araştırmanın Önemi.....	4
1.3. Problem	4
1.4. Alt Problemler	4
1.5. Sayıtlılar	5
1.6. Literatür Taraması	5
2. BÖLÜM	7
KURAMSAL BİLGİLER	7
2.1. Edvard Grieg'in Hayatı ve Sanat Anlayışı	7
2.2. Edvard Grieg'in Piyano Müziği.....	14
2.3. Sonat ve Sonat Allegrosu Biçimi.....	15
3. BÖLÜM	20
YÖNTEM	20
3.1.1. Model.....	20

3.1.2. Evren ve Örneklem.....	20
3.1.3. Sınırlılıklar	20
3.1.4. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	21
4. BÖLÜM	22
BULGULAR VE YORUMLAR	22
4.1. Op.7 Sonat 1. Bölüm Analizi	23
4.2. Op.7 Sonat 2. Bölüm Analizi	34
4.3. Op.7 Sonat 3. Bölüm Analizi	40
4.4. Op.7 Sonat 4.Bölüm Analizi	43
SONUÇ	52
KAYNAKÇA.....	54
EKLER	57
EK 1 Eserlerin Notaları Üzerinde Yapılan Analizlerin Gösterilmesi	58
EK 2 Edvard Grieg'in Solo Piyano Eserleri Listesi.....	81

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3. 1. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, A Teması [1-12. ölç.]	24
Şekil 3. 2. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü [25-35. ölç.]	25
Şekil 3. 3. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, B Teması [50-65. ölç.]	26
Şekil 3. 4. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü [66-81. ölç.]	26
Şekil 3. 5. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Gelişme, 1.Epizod [82-93. ölç.]	27
Şekil 3. 6. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Gelişme, 2.Epizod [94-105. ölç.]	28
Şekil 3. 7. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Gelişme, 3.Epizod [106-117. ölç.]	28
Şekil 3. 8. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Dönüş Köprüsü [118-129. ölç.]	29
Şekil 3. 9. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Yeniden Sergi, A' Teması [130-142. ölç.]	30
Şekil 3. 10. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Geçiş Köprüsü [154-174. ölç.]	31
Şekil 3. 11. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Yeniden Sergi, B' Teması [175-184. ölç.]	32
Şekil 3. 12. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Koda [191-203. ölç.]	32
Şekil 3. 13. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Sergi, A Teması, "a, a1" [1-8. ölç.]	34
Şekil 3. 14. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Sergi, B Teması, "b, b1" [9-16. ölç.]	35
Şekil 3. 15. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Geçiş Köprüsü [17-25. ölç.]	36
Şekil 3. 16. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Yeniden Sergi, A' Teması, "a2, a3" [26-33. ölç.] ...	37
Şekil 3. 17. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Yeniden Sergi, B' Teması, "b2, b3" [40-48. ölç.] ...	38
Şekil 3. 18. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Koda [49-55. ölç.]	39
Şekil 3. 19. Op.7 Sonat, 3.Bölüm, Sergi, A Teması, "a, a1, b" [1-19. ölç.]	40
Şekil 3. 20. Op.7 Sonat, 3.Bölüm, Sergi, B Teması, "c, c1, c2" [37-48. ölç.]	41
Şekil 3. 21. Op.7 Sonat, 3.Bölüm, Sergi, A' Teması, "a, a2, Kodetta" [72-91. ölç.]	42
Şekil 3. 22. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Giriş Sergi, A Teması, "a, a1" [1-16. ölç.]	45
Şekil 3. 23. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Sergi, B Teması, "b, b1, c" [47-69. ölç.]	46
Şekil 3. 24. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Gelişme [122-137. ölç.]	47
Şekil 3. 25. Gelişme [122-124. ölç.]	47
Şekil 3. 26. Gelişme [127-129. ölç.]	48
Şekil 3. 27. Gelişme [167-169. ölç.]	48
Şekil 3. 28. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Yeniden Sergi, A' Teması [205-216. ölç.]	48
Şekil 3. 29. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Yeniden Sergi, B' Teması [246-276. ölç.]	49
Şekil 3. 30. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Koda [313-343. ölç.]	50

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 3. 1. Op.7 Sonat Müzikal Özellikleri	22
Tablo 3. 2. Op.7 Sonat, 1.Bölüm Form Analiz Tablosu	23
Tablo 3. 3. Op.7 Sonat, 1.Bölüm Tonal Analiz Tablosu.....	33
Tablo 3. 4. Op.7 Sonat, 2.Bölüm Form Analiz Tablosu	34
Tablo 3. 5. Op.7 Sonat, 2.Bölüm Tonal Analiz Tablosu.....	39
Tablo 3. 6. Op.7 Sonat, 3.Bölüm Form Analiz Tablosu	40
Tablo 3. 7. Op.7 Sonat, 3.Bölüm Tonal Analiz Tablosu.....	43
Tablo 3. 8. Op.7 Sonat, 4.Bölüm Form Analiz Tablosu	44
Tablo 3. 9. Op.7 Sonat, 4.Bölüm Tonal Analiz Tablosu.....	51

EKLER DİZİNİ

Ek 1. Eserlerin Notaları Üzerinde Yapılan Analizlerin Gösterilmesi

Ek 2. Edvard Grieg'in Solo Piyano Eserleri Listesi



KISALTMALAR

- A, B** : Form analizinde sonat allegrosu formunda temaların, lied formlarında ise bölmelerin isimlendirilmesinde kullanılır.
- A', B'** : Form analizinde temaların veya bölmelerin ikinci kez değişerek geldiği yerlerin ve varyasyonlarının isimlendirilmesinde kullanılır.
- a, b, c...** : Form analizinde cümlelerin isimlendirilmesinde kullanılır.
- a1, b2, c3..** : Form analizinde cümlelerin ikinci kez değişerek geldiği yerlerin ve varyasyonlarının isimlendirilmesinde kullanılır.
- c.s.u.e.** : Cümle sonu uzama eki
- G.K.** : Geçiş Köprüsü
- i, iv, vi** : Armonik analizde minör dereceleri ifade eder.
- I, IV, V** : Armonik analizde majör dereceleri ifade eder.
- Op.** : Opus numarası
- ölç.** : ölçüler arası

1. BÖLÜM

GİRİŞ

19. yüzyılda Avrupa halkının millet bilincinin artması, bu dönemde ortaya çıkan politik ve düşünsel akımların sonucu olarak görülür. Haliyle sanat da bu düşünce akımlarından nasibini almıştır. Ulus-Millet bilincinin oluşmasında en önemli akım ve hareketler olarak Fransız Devrimi ve Aydınlanma Akımı gösterilmektedir. Müzikolog Alfred Einstein (1880-1952), 19. yüzyıl bestecileri hakkında, onların kendi halklarına duydukları ilgilerin artması ve ana vatanlarına dönüş duygularının kendi Ulusal müziklerinin gelişmesinde önemli etkileri olduğunu savunmuştur (Say, 1997: 549). Önceki dönemde nasıl ki doğadan esinlenilmişse bu yüzyılda sanatın ve özellikle müziğin beslendiği en önemli ve büyük kaynak olarak milletlerin kültürleri gösterilebilir.

Ulusçuluk akımını müzik tarihinde iki farklı yerde gösterilir. Bunlardan ilki Klasik Dönem'in sanatsal anlayışlarına karşın ortaya çıkan ve bu dönemin sonlanmasında önemli bir faktör olan akım, ikincisi ise 1860'lardan sonra ortaya çıkan ikinci Ulusçuluk akımıdır (İlyasoğlu, 2009: 182; c. İlyasoğlu (2009: 182) 1860 sonrası akımlar konusunda şunları söyler: “...ulusal akımlar, kendine özgü yerleşik bir geleneği olmayan, başta Alman müziği gibi başka ülkelerin müziğine bağlı ülkelerde doğar.”

Avrupa müziği tarihi boyunca Romantik Dönem'e kadar her ne kadar müzikte Ulusal etkilerden olabildiğince az bahsedilse de bu süreçte her ulusun kendi müziği hep vardı fakat sanat olarak anılan çizgiye ulaşmak hepsinin harcı değildi. İşte Klasik Batı müziğindeki bu sanat kavramı ve anlayışı özellikle son yüzyılın müziğinde etkin olan Almanya, Avusturya, İtalya ve Fransa müziğinin egemen bir şekilde bahsedilmesinin nedeni olarak görülür. Aslına bakılacak olursa sanayinin gelişmesi ile birlikte Avrupa ulusları arasındaki sınırlar iyice azalmaya başlamış, etkileşimler artmıştır. Birbirlerinin Ulusal müziklerinden etkilenmelerinin ve sınırların belirsizleşmeye başlamasının en önemli nedeni de budur. Zaten müzikte keskin çizgili sınırlar yoktur, bu sınırlar siyasedir (Selanik, 1996: 186).

Romantizm düşüncesinin özündeki bireysellik de Ulusal müziklerin oluşmasında önemli bir faktördür. Romantizm sanatçıları eski efsaneler ve halk kahramanlarını eserlerinde konu edindiler.

Müzik ise, halk havalarını transpoze etti, ilkel ritmlerden yararlandı, yalın ve çekici armonileri, köylülerin tarlada çalışırken söyledikleri ezgilerde var olan üçlü ve altılı aralıkları, kasaba eğlencelerinin danslarını kullandı. Ulusalcılık akımı, halk sanatını ve yerel özellikleri yaydı ve destekledi (Selanik, 1996: 186).

Halk ezgilerini kullanan ilk besteciler Almanlar olmuştur. Alman Ulusal müziği 19. Yüzyılda adeta yeni bir stilin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Almanların ardından Avrupa'daki diğer ülkeler de sanat müziklerinde kendi Ulusal imgelerine yer vermişlerdir. Aaron Copland bu konuda şunları söylemektedir: *“Alman Romantizmi melodramatik tabiatıyla kendi yıkımının zehirli tohumlarını da içinde barındırıyordu. Bu virüs ulusalcılık adı altında birçok ülkeye yayıldı”* (Copland, 2015: 29).

Sanatta Ulusalcılığın bir tanımı ise kendi kimliği dışında kalan kültürlerin etkilerinden korunma hatta bunlara karşı olmadır. Bütün yabancı etkilere karşı kendi kültüründen alternatifler kullanma bilinci Ulusçuluk olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla Ulusçuluğun bilinçli bir yönlendirme olduğu da görülmektedir. Bu bilincin oluşmasında Avrupa halkının yıllardan beri süre gelen feodal yönetim ve kilise baskılarının rolü büyüktür. Bu baskılardan bıkan halk kendi kültürel özelliklerine yönelmiş ve dolayısıyla bu kültür özellikleri gelişme göstermiştir.

Tarih boyunca diğer sanatlara nispeten halktan en az kopan müzisyen kesim de bahsedilen bu yönelime uyum sağlamışlardır. Daha önce bahsedilen Avrupa klasik sanat müziğindeki Alman etkisi de bu yönelimlerle birlikte yavaş yavaş kırılmaya başlanmıştır. Bu yeni halk müziğinden etkilenme anlayışı ise sanat müziğine nispeten halktan daha büyük bir ilgi yakalayıp benimsenmesiyle, çok kısa sürede daha büyük kitlelere yayılmış ve dinleyicilerinden karşılık buluştur (Selanik, 1996: 186).

Bütün Avrupa bu akımlardan aşama aşama etkilenmiştir. İlk başlarda Norveç’li besteci Edvard Grieg (1843-1907), Danimarkalı besteci Niels Gade (1817-1890) ve Bohemyalı besteci Bedřich Smetana (1824-1884) ile etkileri görülmeye başlanan Ulusal müzikler, sonrasında Finlandiya, İspanya, Macaristan ve Polonya’da da görülmeye başlandı (Copland, 2015: 29). Ardından Çekoslovakya ve Rusya gibi ülkeler kendi yerel renklerini, efsane, masal ve halk dansları müziklerinde kullandılar (İlyasoğlu, 2009: 182).

Geçmişe bakıldığında Avrupa ulusal sanat müziklerinde büyük bestecilerin katkılarıyla belli ekoller oluştuğu görülecektir. Say (2009) bu konuda şunları söylemektedir:

Rus Okulu, Çek Okulu, İspanyol Okulu, Polonya Okulu, İsveç, Norveç, Danimarka ve Finlandiya'yı kapsayan İskandinav Okulu ve Macar Okulu... Elgar'dan Vaughan Williams'a uzanan ulusalcı İngiliz deyişini de aynı kapsamda değerlendirmek olanaklıdır (Say, 2009: 549).

Ulusal müziğin yayılmasında besteciler haricindeki bir diğer önemli faktör ise şüphesiz icracılardır. İcra ve yorum kavramları tarih boyunca tartışılmalıdır. Fakat aralarındaki nüanslar farklı dönemlerde farklı şekillerde tanımlanmıştır. Dilimizde icra kelimesi notaları sese çevirme olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 1034). Buna karşılık yorum kelimesi ise şöyle tanımlanmaktadır:

Bir olayı belli bir görüşe göre açıklama, değerlendirme; bir ürünün, bir modelin, bir sanat eserinin farklı bir açıdan ele alınarak yeniden oluşturulmuş biçimi, versiyon; bir müzik parçasını veya bir tiyatro oyununu kendine özgü bir duyarlık ve teknikle çalma, söyleme veya oynama... (TDK, 1998b: 2464-2465).

Yorumcu bir anlayışa göre ise yalnızca “...bir musiki eserini icra eden, ya da ettiren kişidir” (Mimaroglu, 1970: 271). Dolayısıyla buradan şunu anlıyoruz ki, bir müzik eseri farklı anlayışlarla farklı şekillerde icra edilebilir.

Ulusalcılık akımından etkilenen bestecilerden sonraki ikinci en önemli faktör olan icracılar, kendi düşünce dünyalarını ve anlayışlarını eserlerine yansıtarak, bu akımdan etkilenen bestecilerin eserlerini icra ederek müziğe bu anlamda yön vermişlerdir. İcra, notaları çalgısına veya sesine uygulamaz, müziğe kendinden bir şeyler katar. Tabi bu “kendinden bir şeyler katma” durumunun bestecinin düşünce dünyasına ve stiline muhalif şeyler olmaması da yorum konusundaki en önemli faktörlerden birisidir. İyi bir yorumcu, eseri yansıttığı duygu ve düşünce dünyasıyla derinlemesine bilerek icra eden kişidir.

Buradan hareketle bir eseri yorumlayacak olan icracıların, eserin bestecisinin duygu ve düşünce dünyasını, bestenin yapıldığı dönemin bütün müzikal stil özelliklerini ve etkilenen akımların müziğe yansımalarını derinlemesine bilmesi gerektiği sonucuna varılır. Bu araştırmanın konusu olan Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın çok yönlü müzikal analizleri bu sonucu ortaya koyacaktır.

Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasında spesifik olarak bu eserler üzerine çalışılan bir araştırmaya rastlanmadığı görülmüş, bu eserlerin hem Ulusalcılık

akımının özelliklerini yansıtmaları anlamında hem de bu akımda verilmiş piyano edebiyatındaki en önemli eserlerden birisi olduğu kanaatiyle çalışmaya başlanılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Edvard Grieg'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri üzerinden, yaşadığı dönemde müzikteki gelişmeleri düşünsel temelleriyle ele almak, Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın detaylı form analizleri ile formu destekler nitelikte armonik analizlerini yaparak başta icracılar olmak üzere alanyazına kaynak oluşturmaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Romantik Dönem ve sonrasındaki Ulusalçılık akımının müziğe yansıması konusunun araştırılmasında, bu akımdan etkilenen bir bestecinin eserlerinin incelenmesi oldukça önemlidir. Buradan yola çıkarak Norveç Ulusal müziğinin en önemli bestecisi olan Edvard Grieg'in Op.7 numaralı Piyano Sonatı'nın örneklem olarak alınarak analizinin yapılması hem bestecinin müzikal stiline hem de müzikte Ulusalçılık akımının anlaşılması kapsamında gerekli görölmektedir.

1.3. Problem

Bu çalışmanın problem cümlesi: "Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın form, armoni ve tarihsel açıdan genel görünümü nasıldır?". Bu problem şu alt problemler çerçevesinde incelenecektir:

1.4. Alt Problemler

- 1.4.1. Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın birinci bölümünün form ve armonik yapısı nasıldır?
- 1.4.2. Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın ikinci bölümünün form ve armonik yapısı nasıldır?
- 1.4.3. Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın üçüncü bölümünün form ve armonik yapısı nasıldır?
- 1.4.4. Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın dördüncü bölümünün form ve armonik yapısı nasıldır?

1.5. Sayıtlar

Bu araştırmada örneklem olarak alınan eserin, bestecinin genel üslubunu yansıttığı, yapılan literatür taramasında ulaşılan kaynakların yeterli ve güvenilir kaynaklar olduğu varsayılmaktadır.

1.6. Literatür Taraması

Konuyla ilgili yapılan literatür taramasında Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nı konu alan Türkçe ve İngilizce hiçbir kaynağa rastlanmamıştır. Bestecinin diğer piyano eserlerinin incelenmesine yönelik ise yine Türkçe herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Yurt dışı literatür taramasında ise; Choi'nin (1998) doktora çalışmasında Edvard Grieg'in seçilen bazı lirik piyano eserleri, onun müzikal stili ışığında piyano çalım teknikleri açısından incelenmiştir. Sonuç olarak bestecinin piyano yazısında Norveç Ulusal müziğinin etkilerinin olduğu görülmüştür.

Taylor'ın (2017) kitabında Ulusalcılık akımı ve Norveç Ulusal müziğinin Grieg'in geç piyano eserlerinin armonik yapılarına etkisi seçilen eserlerin armonik analizi ile araştırılmıştır. Sonuç olarak seçilen eserlerin armonik yapılarındaki Ulusal müzik öğeleri gösterilmiştir.

Hong'un (1984) araştırmasında, Danimarkalı besteci Niels Gade'in Grieg'in senfonileri ve piyano sonatındaki etkileri incelenmiş, Grieg'in özellikle tematik materyaller olarak bu besteciden etkilendiği sonucuna varılmıştır.

Fröst'ün (2000) doktora çalışmasında ise İsveç sanat müziğinde Grieg'in etkileri Norveç ve İsveç'in kültürel ve politik ilişkileri bağlamında incelenmiş, özellikle İsveçli besteci Wilhelm Stenhammar'ın (1871-1927), Grieg müziğinden etkilendiği sonucuna varılmıştır.

Bunların dışında genel olarak Grieg'in hayatı ve sanatını ele alan çalışmalar da bulunmaktadır (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988; Horton, 2020; Kortsen, 1972) fakat bu çalışmalar özellikle piyano yazısına veya piyano sonatına yoğunlaşmamışlardır.

Grieg ve müziği hakkında hiçbir Türkçe akademik çalışmaya ulaşamaması bu çalışmanın önemini daha da arttırmaktadır. İngilizce yapılan çalışmalarda da özellikle piyano sonatını inceleyen bir çalışmaya rastlanamaması, literatürde bu eser bağlamındaki boşluğu göstermektedir.



2. BÖLÜM

KURAMSAL BİLGİLER

2.1. Edvard Grieg'in Hayatı ve Sanat Anlayışı

Tam ismi ile Edward Haugerup Grieg (1843-1907), Norveç'in güneybatı kıyısında bulunan Bergen'de doğmuştur. Bergen o zamanlar gelişmekte olan bir Avrupa şehridir. Kasaba, limanı aracılığıyla, Orta Avrupa'dan çok etki almış, bu da onu merkezi Avrupa yüzü olan bir Norveç şehri yapmıştır. Grieg'in ebeveynleri ekonomik olarak kötü değildir ve birçok açıdan ideal bir çocukluk geçirmiştir. Babası Alexander Grieg (1806-1875), uzun yıllara dayanan başarılı bir aile şirketi olan "Alexander Grieg and Son" isimli şirkete sahiptir. Grieg'in annesi Gesine Judithe Haugerup (1814-1875), Bergen'in en iyi piyano öğretmeni ve sanatta dünya çapında yetenekli bir müzisyen olarak görülmekteydi. *"J. Gesine Judithe, evinde konserler düzenleme tutkusu olan aktif bir kadındı. Bununla birlikte, sağlığı zayıftı ve çocukları bunu kalıtsal miras almış gibi görünüyordu"* (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 17-18).

Bestecinin kardeşi olan Ingeborg Benedicte Grieg (1838-1918) anemi hastasıydı. Edvard ise 1858'de Leipzig'de çalışmak için taşındıktan sonra 1860'ta tüberküloza yakalanmıştır. Bu hastalığından ötürü akciğerlerinden birini kaybetmiştir. Edward Grieg, ailesinin hastalıklı doğasının bir kısmını miras alsa bile, annesinin güçlü iradesini ve kişiliğini, müzikal Norveç dilini şekillendirirken yansıttığı açıkça ortadadır. Grieg'i Leipzig'e göndermek için ilk girişim 1858'de ünlü Norveçli kemancı Ole Bull (1810-1880) tarafından gerçekleştirilmiştir. Bull, Edvard'ın bestelerinin bazılarının annesinin yanında besteci tarafından çalındığını duyduktan sonra buna karar vermiştir. Grieg ülkesine karşı vatansever biri olarak yetiştirilmiştir. Kemancı Bull ise Bergen orkestrasının gelişiminde ve Norveç'in keman geleneğini ortaya çıkarmada çok önemli bir kemancıdır. Grieg'in çalışmaya gittiği Leipzig Konservatuvarı, 1843 yılında Felix Mendelssohn (1809-1847) tarafından kurulmuş ve hızla Avrupa'nın en iyi müzik eğitim kurumuna dönüşmüştür (Dinslage, 2000: 99).

Grieg, Avrupa, Rusya ve İskandinavya'dan kendisinden çok daha ileride olan müzisyenler tarafından kuşatıldığı için bu saygın kuruma geldiğinde kendine güven kaybı yaşamış, ancak güçlü kişiliği ile kendi tarzını bulmak zorunda kalmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 18).

Leipzig'de bulunan Gewandhaus orkestrası, o zamanlar dünyanın en iyi müzisyenleri ve dünyanın en iyisi olarak kabul edilmekteydi. Bu orkestra tarafından verilen konserler Grieg'in kişisel gelişimi için büyük önem taşımaktadır. Bu orkestra ile sahne alan besteci, orkestra konserleri sayesinde, müzikle ilk temasını Schumann, Mendelssohn ve Wagner ile yapmıştır. En az on dört kere izlediği Tannhauser Operası onu adeta büyülemiştir. Orkestranın sıkça çaldığı Schumann müziklerindeki lirik dili çok seven Grieg, bu Alman besteciyi çeşitli vesilelerle övmüştür (Engeset, 2011: 111).

Yine aynı orkestrada müziklerini dinlediği Mendelssohn'un tarzı Schumann'ın tarzına göre daha az ilgisini çekmiştir. Grieg'e göre Mendelssohn'un Schumann'ın aksine şüphesiz son derece yetkin açıklığı ve zarif olduğu düşüncesi Romantizmin kalbindeki gizli özlemi ifade etmeyi başaramamıştır. Grieg, Leipzig'in müzikal ortamını çok düşünse bile, bestelerinin çoğunun bu süre boyunca tutucu basından aldığı tepkilerle hayal kırıklığına uğramıştır. Grieg, Leipzig'in müzikal iklimi hakkında başka birçok konuda da olumsuz şeyler söylemiştir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 32).

Grieg'in birçok yönden eğitimine ve genel olarak müzik eğitimine karşı pek olumlu düşünceleri olmamıştır. Doğal yeteneklerimi tamamen yanlış bir eğitime yönlendirme eğilimi olarak tanımladığı eğitimi eleştirmiş ve eğitimindeki eksiklikleri nedeniyle sık sık suçlamıştır (Horton, 2020). Eleştirilerine rağmen özellikle armoni çalışmalarıyla ilgilenen Grieg, Moritz Hauptmann (1792-1868) ve Ernst Friedrich Richter (1808-1879) gibi öğretmenlerden bu konuda mükemmel bir eğitim almıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 33).

Grieg'in şu an ulaşılan eskizlerindeki birçok alıştırmadan, bu alanda çok iyi bir öğrenci olduğu anlaşılmaktadır. Bu armonik egzersizlerde bestecinin kromatizme olan ilgisini görmek de mümkündür. Grieg, Hauptmann ve Richter'den kontrpuan dersleri de almış ve yaylı dörtlü için bir füg bestelemiştir (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 34). Bununla birlikte, sıkı kontrpuantal doku daha sonra kariyerinde Grieg'i meşgul eden bir konu olmamıştır. Sadece iki piyano parçası önemli ölçüde geliştirilmiş kontrapuntal

yöntemler içermektedir. Grieg, homofonik stile daha fazla ilgi göstermiştir (Steen-Nøkleberg, 1997: 233).

Carl Reinecke (1824-1910) Grieg'in Leipzig müzik konservatuarındaki son öğretmenidir. Kendisi hazırlıksız olduğuna inandığı ödevlerle, örneğin bir yaylı dörtlüsü ve orkestra uvertürü yazma ödevleri gibi Grieg'i sürekli şaşırtan bir öğretmendir (Kortsen, 1972: 13-14). Grieg her ne kadar eğitimini eleştirse de kendisine verilen görevlerin gereklerini daima yerine getirmiş ve öğretmenlerinden mükemmel geri dönüşler almıştır (Dinslage, 2000: 96).

Mezuniyetinden sonra Grieg 1862'de Bergen'e döndü ve Norveç'te ilk halka açık konserini aynı yıl 21 Mayıs'ta vermiştir. Bu konserde Grieg, Beethoven'ın Pathetique Sonata, Mosheles'in Etütleri ve daha sonra ilk yayınına dahil edilecek olan üç Op. 1 Fantezi Parçasını çalmıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 39).

Konserin doruk noktası Grieg'in piyanist olduğu için Robert Schumann tarafından yazılan Op. 47 Piyano Dörtlüsü olmuştur. 1861'de Karlshamn, İsveç'teki Schumann'ın Kreisleriana'sından dolayı aldığı övgü, Grieg'in daha sonra besteci olarak bilinse bile seçkin bir piyanist olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Grieg, müziğinin ilham verdiği coşkulu tepkiden mutlu ve heyecanlıydı ve bu duygu onun sanat hakkında daha fazla bilgi edinmek istemesine neden olmuştur. Memleketinin sanatsal beklentilerini yerine getirmesi için ona çok az şey sunabileceğini anlamıştır (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 39). Bu, Kopenhag'a gitmek için babasından ekonomik destek istemesine neden olmuştur. Danimarka Başkentinde geçirdiği aylar, bestecinin mesleki gelişimi için çok önemlidir (Jordan, 2003: 98).

Kopenhag'da geçirdiği aylar, Grieg'in İskandinav efsanelerine ve İskandinav sanatının ciddi bir şekilde içinde olduğu zamanlar olmuştur. Başından beri Grieg'in ulusal deyişlere bilinçsiz bir ilgisi olsa bile, daha bilinçli olarak kendini İskandinav hissetmeye başlamıştır. Danimarka'da kalması, Grieg'in İskandinav ruhunu ve halk ezgisini sanatına gerçek anlamda dahil etmesinin başlangıcı olmuştur (Layton, 1995: 114).

Danimarka'da ayrıca Grieg için önemli bir model olan Danimarkalı besteci J.P.E. Hartmann (1805-1900) ile tanışmıştır. Hartman, Niels W. Gade (1817-1890) ile karşılaştırıldığında, halihazırda Danimarka folklorunu müziğine dahil etmeyi başaran bir

bestecidir. Gade Danimarka halk melodilerini kullansa da örneğin ilk senfonisinde bu geleneği daha sonraki eserlerinde geliştirememiş ve Almanya’da en İskandinav besteci olarak görülmeye devam etmesine rağmen giderek önemini kaybetmiştir. Grieg artık Alman geleneğinden Norveç müziğine doğru ilerlemeye başlamıştır. Kopenhag’da yazdığı ilk eserler Norveç halk müziğinin önemli izlerini ve bir besteci olarak gerçekten farklı bir kişiliğin başlangıcını gösteren Op.3 Poetic Tone Pictures olmuştur (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 42).

Bu parçalar, genellikle Grieg için kişisel olan folkloristik izlere ve sonoritelere tanıklık etmesine rağmen, o dönemde Norveç halk şarkıları hakkında çok az şey bildiğini belirtmiştir (Kortsen, 1972: 35). Ancak Norveç’in efsanelerinin, tarihinin ve doğal manzaralarının erken yıllarında büyük bir etkisi olduğunu kabul etmiştir. Norveç halk müziğinin şekli, sesleri ve ruhu, onları özellikle yakından incelememiş olsa bile, sanatına sezgisel olarak dahil ettiği öğelerdir. Bu durumda Op. 3’te Grieg, Norveç halk müziğine bağlı olan ilk elçilik kalitesini uyandıran pedal tonlarını, vızıltı beşlisi ve eksik akorları kullanır. Op.3 ayrıca Grieg’in bu noktada kişisel ideallerinin bir kısmını kompozisyonda bulduğunu ve Op. 3, No. 5, sadeliğine rağmen çok orijinal bir bileşimdir. Grieg ilk ve tek senfonisini Kopenhag’da Gade’nin önerisiyle yazmıştır (Hong, 1984: 30).

Birçok açıdan olduğu gibi Schumann, orkestrasyon konusunda Grieg’e de ilham vermiştir. Grieg’in özgünlük arayışında olması, parçanın orkestra versiyonunda çalınmasını veya yayınlanmasını istememesinin nedenleridir. Bununla birlikte, Leipzig’deki yayıncısına piyano dört eli için bir versiyonu göndermiştir. Grieg, senfonisini orkestra versiyonunda beş kez 1860’larda duymuştur. Performanslar kendi inisiyatifinin bir sonucu olmuş, ancak bu gerçeğe rağmen, 1867’de esere “asla gerçekleştirilmemeli” yazısını eklemiştir (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988: 54). Bununla birlikte, bu keşif kişisel veya profesyonel kıskançlık izini içermemekteydi. Svendsen’in senfonisi Grieg’in galasıyla bağlantılı olarak şunları yazmıştır: “*Bugün Norveç sanatı büyük zaferlerinden birini kutladı ve adı anılması gerekiyor.*” Grieg’in amacı, Svendsen’in çalışmalarıyla bir form olarak senfonide tamamen yeni bir şey yapmayı başarmak olmuştur (Kortsen, 1972: 24).

Grieg 1865’te Kopenhag’dan ayrılmış ve Kristiania’ya (Oslo) gitmiştir. Bu da onu olgun sanata doğru götürmüştür. Norveç piyano parçası Op. 6 Humoresque bu dönemde

bestelenmiş ve bunun sonucu olarak Norveç ruhu daha da uyanmıştır. Bu hemşerisi ve besteci meslektaşı olan Richard Nordraak'ın (doğum 1842) 1866'da öldüğü gerçeğiyle de ilgilidir. Nordraak, Grieg gibi, gerçek Norveç halk müziği çevresi için bir savaşıdır ve birçok yönden Grieg'e yolunu tutması için ilham vermiştir (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988: 65). Nordraak'ın ölümü ile Grieg, Norveç müzik bütünlüğü arayışında en önemli isim olmuştur.

1868'de Grieg, piyano için bir konçerto bestelemek amacıyla tekrar Danimarka'ya gitmiştir. Zelanda'da Sollerod'a yerleşmiş ve o güne kadar üstlendiği en büyük eserin kompozisyonu üzerinde çalışmaya başlamıştır. Theodor Kuilak'ın (1818-1882) öğrencisi olan Norveçli piyanist Edmund Neupert (1842-1888), yaratıcı süreçte danışman olarak Grieg'e katılmıştır (Dubal, 2004: 181; akt. Fröst, 2000: 9). Kuşkusuz İskandinavya'nın en iyi piyanisti olan Neupert, Grieg'e (Grieg'in kendisi iyi bir piyanist olmasına rağmen) süreç boyunca oluşan piyanistik problemleri çözmede yardımcı olmuştur. Neupert'in piyanistliğinde 1869'da Kopenhag'da verilen konçertonun prömiyeri büyük bir başarı olmuştur. Konçerto aldığı bütün ilgiyi hak etmesine rağmen, Grieg seyircide bulunan önemli müzikal kişiliklerden faydalanmıştır. Bunlardan biri, bu süre zarfında turneye çıkan ve Neupert'in piyanoyu akşam performansı için kullanmasına izin veren Anton Rubenstein (1830-1894) olmuştur. Neupert ayrıca esere mükemmel bir ilk performans yaşatmıştır. Konçerto, Grieg'in dünyanın en tanınmış bestecilerinden biri olmasına neden olmuştur. Schumann'ın Op.16 Piyano Konçertosu'ndan modellenmiş olsa bile bir şekilde, melodik çizgi, armoni ve ritim açısından kendi özgün, gerçek Grieg ruhuna sahiptir (Dale, 1943: 38).

Piyano konçertosu ışığında, 1868-1870 arası Grieg'in hayatında hem iyi hem de kötü anlamda önemli bir zaman olmuştur. En seçkin bestecilerden biri olarak ün kazanmış olsa da Oslo'daki hayatından hala memnun değildir. Neyse ki Franz Liszt (1811-1886) Grieg'in yardımına gelmiş ve ona 1868'de hem kişisel hem de müzikal-siyasal açıdan büyük öneme sahip olduğu ortaya çıkan bir öneri göndermiştir (Horton, 2020: 36-39).

O dönemde Grieg'i etkileyen hazin bir olay, Grieg ve karısı Nina'nın 21 Mayıs 1869'da tek kızlarını kaybetmeleridir. Bu olay, Grieg'in evliliğine büyük bir zarar vermiştir. Grieg, üzüntüsünün üstesinden gelmek için bu süre boyunca çalışmalarına devam etmiştir. Bu süre zarfında beste veya düzenlemeler yapmış, piyano için Op. 17

Yirmi Beş Norveç Halk Şarkısı ve Dansı, Grieg'in halk müziğini sanat müziğine dönüştürmede en önemli katkılarından biri olmaya devam etmiştir. Jarrett'a (2019) göre on dokuzuncu yüzyıl boyunca Avrupa ülkelerinde bir halk müziği hazinesi keşfedilmiş ve toplanmıştır (Jarrett, 2019: 124).

Norveç'te besteci ve organist Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887) bu alandaki önemli çalışmalardan sorumludur. Norveç parlamentosundan ülke çapında seyahatlerini finanse etmek için bir ödenek almış ve 1840 yılında daha sonra Norske Field Melodier (Norveç Dağ Melodileri), (1841) ve Aeldre og Nvere Norske Field Melodier olarak yayınlanan müziği sistematik olarak toplamaya başlamıştır.

Lindeman'ın çalışmaları bestecilik kariyeri boyunca Grieg için büyük önem taşımıştır ve Grieg bu noktada Norveç halk müziği ile benzersiz bir ilişki geliştirmiştir. Bir demecinde şöyle söylemiştir: “*Armoni duygum ve Norveç halk müziği arasındaki ilişki benim için her zaman bir gizemdi. Halk müziğimizdeki belirsiz derinliğin, gerçekleşmemiş armonik olasılıkların bir temeli olduğunu buldum*” (Schelderup-Ebbe, Benestad, 1988: 128). Bu konu Op.17'nin yaratılmasında önemli rol oynamıştır.

Grieg, 1880'de Bergen Senfoni Orkestrası “Harmonien” in şefliğini kabul etmiştir. Bu pozisyon enerjisinin çoğunu almış ve beste yapmasını engellemiştir. Kendi şehrinin müzikal standartlarını yükselterek ona bir şeyler vermek istemiş ancak orkestrayı daha yüksek bir seviyeye çıkarmayı başarabilse de, onun için çok fazla hayal kırıklığına neden olan bir mücadele olmuştur. Grieg, 1883 ve 1886 arasında sadece bir önemli müzik parçası bestelemiştir: piyano için Hoiberg Suite (1884'te bestelendi: ilk kez 1885 yılında Wilhelm Hansen, Kopenhag, 1885'te yaylı çalgılar orkestrası için, 1885'te Peters, Leipzig tarafından yayınlandı) (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988: 415).

Grieg'in en önemli ve sıradışı piyano eserlerinden biri olan Hoiberg Suite, Grieg'in 1684'te Bergen şehrinde doğan Norveç-Danimarka oyun yazarı Ludvig Hoiberg'e saygı gösterme arzusunun ürünüdür. Holberg'in doğumunun iki yüzüncü yılı için Grieg'den bir kantata yazması istenmiştir. Bir arkadaş, piyanist ve besteci Julius Rontgen (1855-1932) tarafından ikna edildikten sonra eser üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bununla birlikte, Grieg parçayı bitirse de asla Rontgen'e göstermemiş ve çalınmamıştır (Fröst, 2000: 13).

Grieg, cantata eserinden pek memnun olmamış, bunun yerine Aus Holberes Zeit adlı piyano için bir süit bestelemeye başlamıştır: Suite im Alten Stil. Bu eser Grieg'in en sevilen eserlerinden biri olmuştur. Op.17'de olduğu gibi halk melodileri tarafından önerilen yeni armonileri denemiştir. Op. 66 için bazı materyaller, bütün hayatı boyunca halk müziğini toplayan ve yazmış olan sevgili arkadaşı ve besteci Franz Beyer'den (1851-1918) gelmiştir. Bu melodiler muhtemelen Beyer'in çocukluğunda duyduğu halk ezgileridir. Norveç'te bir köy olan Lorn'dan gelen dokuz şarkının Gjendine Slaalien tarafından Grieg ve Beyer'e söylenmesi ihtimali de mümkündür. Gjendine Slaalien, Grieg ve Beyer'in gelip 1891'den sonra birkaç yaz melodilerini derlediklerini bildirmiştir (Caron, 2003: 78).

Norveç'ten etkilenen bir diğer önemli çalışma Op.72 Slåtter (Peasant Dances) olmuştur. Bu parçalar Grieg'in piyano için bestelediği en sıra dışı kompozisyonlardan bazıları olarak öne çıkmaktadır. "Slått" Lindeman'ın koleksiyonunda olduğu gibi monofonik bir halk melodisi değil, Norveç Hardanger kemanı için iki parçalı bir halk enstrümantal formudur. Grieg'in bu materyali piyano için düzenleme işinde yaptığı şey, Op.17 ve Op.66'da olduğu gibi onu armonilemek değildir. Amacı bunun yerine Hardanger kemanının gerçek folklorik iki parçalı keman yazımının karakterini piyanoya uyarlamaktır (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988: 336).

Grieg, Norveçli meslektaşı Johan Halvorsen'den (1864-1935) halk danslarının transkripsiyonlarını yapmasını istemiş ve nihayetinde süsleme, ritim ve doku ruhunun nasıl oluştuğu konusunda birçok sorun içeren piyano müziğini yazmaya başlamıştır. Bu zorluklara rağmen Grieg yine gerçek ulusal Norveç sanatının müziğine büyük bir katkı yapmıştır (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988: 48). Sadece halk melodisini değil, aynı zamanda köylü dansının ve Hardanger kemanının gerçek ruhunu ve performans tarzını da uyandırmıştır. Din konusunda pek ilgili olmayan Grieg "tereyağı hırsızları" adını verdiği rahipler söz konusu olduğunda oldukça düşmanca bir görüşe sahiptir. Ayrıca Hristiyanlığın temel ilkelerini "...kişiliğinize karşı mücadele" olarak sınıflanmış ve "bizi ruhun gerçek özgürlüğünden uzaklaştırıyor" demiştir. Yine de son kompozisyonu dini bir koro çalışmasıdır: Op.74 Dört İlahi (Kortsen, 1972: 7).

Grieg, her ne kadar Wagner gibi bestecilerin çalışmalarının, operadaki ifade, orkestrasyon ve kompozisyon stiline ilerlemelerine hayran kalsa da herhangi bir

bestecinin ayak izlerini takip etmeyi doğru bulmamaktadır. Bu özgün olma anlayışı ile zamanında kendi coğrafyasında öncü bir bestecidir. Çalışmaları ile sadece Norveç'i değil, bütün İskandinavya'yı dünya haritasında yer sahibi yapmıştır. Buna rağmen, başka bir Ulusalcı besteci olan Bela Bartok, Grieg'i “*Alman boyunduruğunu çekip kendi halkının müziğine dönen ilk bizden biri*” olarak nitelendirmiştir (Fröst, 2000: 17).

Schjelderup-Ebbe'ye göre Grieg'in izlenimcilik üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu düşünülmektedir:

Grieg, geleneksel armonik dile her koşulda ölümcül bir darbe vurdu ve paralel beşlinin kulak için hoş olabileceğini ve dokuzlu akorların bir konsonans olarak görülebildiğini gösterdi. C. Debussy (1862-1918) ve M. Ravel (1875-1937) Grieg'in keşiflerinden açıkça faydalandılar (Schjelderup-Ebbe, 1993:9; Akt. Fröst, 2000: 17).

Kendi özgünlüğü konusunda oldukça ketum olan Grieg, hayatı boyunca kendi müzikal kişiliğini geliştirmeye çalışmıştır. Bütün bunlara rağmen yaşadığı dönemdeki müzikal gelişmelerin de farkındadır. Çağdaş Fransız ve Rus müziğine Alman müziğinden daha çok hayran kalmıştır. Grieg'in Norveç'i müzik alanında uluslararası arenaya koymayı başardığı açıktır (Horton, 2020: 903).

2.2. Edvard Grieg'in Piyano Müziği

Grieg'in piyano için Lirik Parçaları amatör sanatçılar için teknik olarak kolaydır. Grieg'in piyano müziğinin en önemli unsurları sayılan Lirik Parçalar genellikle kısadır, bu da amatörlerin karmaşık olmayan formal yapıyı (A-B-A lied formu) kavramasını mümkün kılmıştır. Bu nedenle Grieg'in piyano müziğinin bir kısmı haklı olarak daha az ciddi bir müzik olarak görülmüştür. Bestecinin piyano müziği profesyonel bir piyanist için teknik olarak her zaman zor olmasa da her yönüyle besteciye özgüdür ve bundan ötürü saygı ile ele alınması gereken ciddi sanat müziğidir. Özellikle, piyano için bestelenen Lirik Parçalar Grieg'i minyatür ustası olarak temsil eder (Kortsen, 1972: 48).

Konserlerde tercih edilen ilk eserleri Lirik Parçalar'dan ziyade daha büyük eserleridir. Bestecinin piyano konçertosu en fazla beğeniyi toplayan eseri olmuştur. Rus piyanist Emil Gilels “*Rusya'da sadece piyano öğretmenleri ve çocuklar Grieg'in Lirik Parçalarını biliyordu*” demiştir (Choi, 1998: 20).

Piyano için Lirik Parçalar'ın piyanistik tarzlarını genel bir şekilde özetlemek zordur. Hepsi aynı Lirik Parçalar başlığı altında olsalar bile, birbirlerinden çok

farklıdırlar. Bu durum, 1830-1930 arasında gelişen bir tür olan karakter parçaları geleneği ile ilgilidir. Çok azı teknik olarak zor bir şekilde yazılmıştır, ancak Op. 62, No. 4, Brooklet, Op. 43, No.4 Butterfly, ve Op. 54, No. 3 Mart Cüceleri gibi bazı eserleri virtüözite isteyen eserlerdir (Horton, 2020: 28).

Grieg'in piyano müziğinde Norveç halk müziğinin seslerini ifade etmek için bir araç olarak beşliler sıkça görülür. Bestecinin kontrpuan konusundaki bağlılığı Lirik Parçalar'da pek öne çıkmaz. Bu eserlerde ancak imitasyon ve kanonik yapılar görülür. Kontrpuantik yapılar görülen eserlerden bazıları şunlardır: Op. 71 No. 6 Gone ve Op. 38 No. 8. Canon (Choi, 1998: 21).

Grieg'in Lirik eserlerindeki genel biçimsel yapı, daha önce de belirtildiği gibi ABA lied formudur. Bazen form -örneğin Op.57, No.1 Yok Olan Günlerde olduğu gibison derece uzun ve geniştir, ilk temanın B bölümünde bir Norveç "Bahar Dansı"na dönüşmüştür (Fröst, 2000: 48).

Grieg'in bir başka Norveç halk dansını kullandığı eseri ise, sıklıkla senkoplu bir ritim ile karakterize edilen "Hailing"dir. Op. 57, No. 6 Homesickness ve Op. 62 No.6 Homeward, Grieg'in vatanseverliğini ve Norveç'e olan sevgisini ifade eder. Bu eserler herhangi bir karmaşık biçimsel yapı ya da kontrpuantal öğeleri kullanmazlar, ancak Grieg'in bu kompozisyonlarda ifade ettiği sadelik ve benzersizliğe sahiptirler (Hong, 1984: 98).

Lirik Parçalar Grieg'i minyatür ustası olarak temsil ederken Op. 24 Ballade, Grieg'in daha büyük formları kullanmasının en iyi örneklerinden biridir. Ballade, 1875-1876'da, anne ve babasının 1875'teki ölümü nedeniyle Grieg için zor olan bir dönemde bestelenmiştir. Eser, Grieg'in kederini ve üzüntüsünü ifade etmek için bir araç olmasının yanı sıra yeni ilham arayışı için bir araç haline gelmiştir (Schjelderup-Ebbe ve Benestad, 1988: 48).

2.3. Sonat ve Sonat Allegrosu Biçimi

Sonat sözcüğü Say'a (2009: 486) göre: "*Latince sonus, 'tını, ses' sözcüğünden kaynaklanır. İtalyanca sonata, Fransızca ve Almanca sonate. Dilimize Fransızca söylenişiyile sonat olarak girmiştir.*"

Klasik Dönem'in verimlerinden temel müzik formu olan sonat, tek çalgı için veya bir çalgı grubu için bestelenen bir veya daha çok bölümden oluşan, gelişkin, olgun müzik biçimidir. Sonatın çalgı müziğindeki önemi; senfoni, kuartet, konçerto gibi başlıca formlarını etkilemesinden kaynaklanır. Kısaca anlatım gücü yüksek, dil zenginliği olan birden fazla temayı (ana müzik düşünüy) içinde barındıran bölümler arasında tonal ilişkilerle örülü dört bölümlü çalgı müziği eseridir.

Süitte de olduğu gibi bölümlerin arasında tonal ilişki bulunan sonatın dönüşümü hemen olmamıştır. Ancak 150 yıllık bir geçiş sürecinin ardından süit ile sonatın en büyük karakteristik farkı, serim, gelişme ve yeniden serim kısımlarından oluşan üçlü formdaki sonatın aynı zamanda iki temanın birlikte gelip daha sonra işlenmesinden oluşmasıdır (Say, 2006: 148). Johann Sebastian Bach'ın oğullarından birisi olan Philip Emmanuel Bach, sonatlarında bu yeni kalıbı kullanarak büyük bir hamle yapmıştır (Fenmen, 1997: 53).

Enstrümantal müzik Avrupa'da ancak 16. yy'ın ikinci yarısından sonra yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Sonatın da bu tarihlerde doğduğu kabul edilir. Fakat Sonat, tartışmasız Klasik Dönem'in en gözde enstrümantal müzik biçimidir. Sonat hem tür olarak hem de biçim olarak oda müziği gibi nispeten küçük türlerin yanında senfoni ve konçerto gibi büyük müzik türlerinde de kullanılmıştır (Say, 2009: 485). “*Sonat terimi ilk kez Gorzani 1561’de Sonata per Liuto (Lavta için Sonat) adlı eserinde kullanmıştır. Kökleri Fransız-Flaman kaynaklı bir vokal müzik türü olan chanson’a dayanır*” (Finkelstein, 2000: 59).

Sonatları genellikle, süitte görülen ikili formda olan Domenico Scarlatti eserlerinin bazılarında baştaki temayı son kısımda tekrar ederek üçlü formun ilk örneklerini vermiştir. Tek temalı üçlü form yapısına Corelli'nin keman sonatlarının ilk kısımlarında da sıkça rastlanmaktadır. Corelli'den sonra C.P.E. Bach'dan, Haydn ve Mozart'a uzanan sonatın gelişme süreci Beethoven'ın piyano sonatlarıyla doruk noktasına ulaşmıştır (Fenmen, 1947: 52).

Önceleri Canzone ile Süit'in bir birleşimi olarak sonat İtalya'da 17. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. 1600'lerde sonat, ses eserleri, kantatlar ve operalara giriş müziği olarak kullanılmakta ve ikinci derece önemli bir biçimken 17. yy'ın ikinci yarısından

sonra özellikle Alman besteciler bu çalgı müziği formuna, süit'lerin ya da partita'ların başlarında “giriş” niteliğinde yer vermişlerdir (Hodeir, 1992: 101; Say, 2009: 485).

Sonat, 17. Yüzyıl boyunca ve 18. Yüzyılın başlarında, süite göre daha ciddi nitelikler taşıyan, bazıları iki, bazıları üç bölmeli biçimde yazılmış birkaç bölümlü bir eserdir. Oysa 17. Yüzyılın başlarındaki İlk şekliyle *Canzona ile * Süit'in bileşimi niteliğindedir: Bu dönemde “Sonata” terimi, polifonik özellikteki bir çalgı parçasını temsil ediyordu; *sinfonia ise dönemine göre homofonik bir yazıya yakınlık göstermekteydi (Say, 2009: 485).

16. yy'ın ikinci yarısından sonra enstrümantal müziğin daha da önem kazanmasıyla birlikte sonat kelimesinin ortaya çıkışı İtalyan müzikçilerin ikiye ayırdığı sonat biçimleri *sonata da chiesa* (kilise sonatı), *sonata da camera* (oda sonatı) gibi ayrı adlar taşımasına karşın ortak yönü bulunan iki sonat çeşidiyle olmuştur. Füg benzeri kısımları olan, dinsel müziklerin öncesinde çalınmak üzere bestelenen sonata, *sonata da chisa* denilirken, öncekine nazaran dans müziğine daha yakın olan sonata ise *sonata da camera* denilmiştir.

17. yüzyılın ortalarından sonra ise çok bölümlü kuralına uygun, solist karakterini içeren tek başına bir eser bütünlüğü olan bestelere genel olarak Sonata adı verilmeye başlanmıştır. Çoğunlukla keman ve rakamlı bas, ya da iki keman ve rakamlı bas için (üçlü sonat) yazılmıştır. Çağının en büyük klavsen bestecisi François Couperin, İtalyan sonatını Fransa'ya getirerek verimini geliştirmiştir (Say, 2009: 485).

Alman besteciler bu türü zamanla daha da genişletmişlerdir. Johann Kuhnau (1660-1722) sonatı tek çalgı için uygulamıştır. Yine Alman besteci J.S. Bach, iki enstrüman için (keman ve çembalo) ilk sonatları bestelemiştir (Hodeir, 1992: 128).

18. Yüzyılın ortasına gelirken ilk ipuçları verilmiş olan klasik sonatın geçireceği büyük dönüşüm yaşanmış, ortadan kalkmak üzere olan süit ile yenilenen sonat biçimi arasındaki bütün ilişkileri kopmuştur (Say, 2009: 485).

Süitten sonat biçimine, ikili formdan üçlü forma geçiş sürecinde Sonat'ın doğuşu; Kısa dans parçalarının oluşturduğu süit formu modülasyonlu ikili formda olup her dans parçasının ilk yarısında ana tondan komşu tona gidiliyor, ikinci yarısında tekrar ana tona dönülüyordu. Formül hali: A-B, B-A olarak A ana tonu B ise komşu tonu gösteriyor. Süitten sonata geçişte ise bu formdaki iki B harfi yerine tek bir B koyulduğunda: A-B-A üçlü form ortaya çıkar. Böylelikle aşağı yukarı iki yüzyıllık bir gelişme sonucu süitten sonata geçiş gerçekleşmiştir (Fenmen, 1997: 52).

Genel olarak sonatların birinci kısımlarında kullanılan ve karakter bakımından birbirine kontrast iki tema içeren dört bölümlü çalgı müziği formu sonat allegrosu

biçimidir. Sonat allegrosu, sonatın bölümleri içindeki baş bölüm ya da ana bölümün yapısını belirleyen biçimi tanımlar (Say, 2009: 486). Sonat türünde yazılmış olan eserlere asıl karakterini veren sonat allegrosu eserin bütün yapısını kavrayacak A-B-A döngüsünün de oldukça isabetli bir örneğidir. Özellikle Klasik Dönem’de yaygın olarak sonatların giriş kısımlarında kullanılır.

Sonat formu genel hatlarıyla üç ana bölümden meydana gelir. Bazen bu bölümleri giriş ve koda çevreleyebilir. Birinci serimde A ve B temalarının ana tonda sergilenmesinin ardından işleme ve geliştirme kısmından (orta kısım) sonra gelen birinci bölümün tekrarı ve onun sonunda sergiyi bitirmek amacıyla uzun tutulan bir bitişle “coda” eserin dengesi korunarak tonal bütünlük sağlanmış olur (Caplin, 2013: 262).

Sergide iki tema vardır. Bu iki temaya karakterlerinden dolayı Eril ve Dişil nitelenmesi yakıştırılır. Birbirine karşıt karakterde iki tema olan A temasına (canlı, enerjik, hareketli, kuvvetli) Eril, B temasına (sakin, hafif, nazık, melodik) ise Dişil tema denilmiştir. İlk serimde (*Exposition*) temel fikirleri tanıtmak amaçlı bu iki tema sergilenir. Ana tonda A temasının kısa ve ritmik melodisinin duyurulmasının ardından lirik özellikteki B temasına doğru gidilir. B temasının yeni tonalitesini hazırlamak üzere geçiş görevi gören bir köprü bu iki farklı karakterdeki temaları birbirine bağlar. Eğer köprü birkaç motiften oluşmuyorsa, bitirilmiş bir tema niteliğindeyse buna “Bağlayıcı Tema” denir. Ayrıca ana temanın son cümlesi de köprü görevi görebilir (Usmanbaş, 1974: 112).

Köprü çoğunlukla esas temadan alınmış motiflerle ya da yeni müzik fikirleriyle gideceği yan temadan faydalanmaksızın akıcı şekilde işlenir. Genellikle ana tonun beşinci derecesinde, yani dominant tonalitesinde yazılır. Kontrast olmasına karşın ilk temadan da tamamen kopuk değildir. Dominant tonalitesinde biten bu kısmın sonu genellikle çift çizgiyle gösterilir. Dolap işareti varsa serim bölmesinin sonu iki farklı bitirişle de yapılabilir. Bunlardan ilki başa dönüştür, diğeri ise gelişme bölmesine bağlanır (Usmanbaş, 1974: 113). Böylelikle birinci serim kapandıktan sonra gelişme kısmı (*developpement*) başlar.

Orta kısımda besteci temalardan, köprü ve bitiş (*koda*) kısımlarından alacağı motifler ve melodi parçalarını çeşitli şekillerde işlemesiyle kendini gösterir. Yalnız, özgür biçimde işlenen tema ya da temalar serim bölmesiyle aynı tonalitede olmayabilir. Önceki fikirler değişime uğramadan aktarılmayabilir veya yeni kesitler sunulabilir. Gelişme

boyunca varılmak istenilen, gelişmenin doruk noktası ve asıl hedef olan ana tona dönmekten olabildiğince kaçınılır. Bestecinin buradaki ustalığı iki konu arasındaki kontrastlığı sunarken devamlılığı koruması, stil, ifade ve müzikal bütünlüğü sağlamasından ileri gelir. Bu form yapısında geliştirilebilir, tekrarlanabilir olan malzemeleri; ritmik, melodik ve armonik fikirleri işlemek-geliştirmek üzere kullanmasıyla besteci bütün hünerini gösterebilir.

İkinci serim (*Reexposition*)’de A-B-A üçlü form yapısındaki sonat tekrar A’ya ulaşır. Ana temanın ana tonda duyurulmasıyla başlar. Temalar serimdeki gibi aynen tekrar edilebilir, geliştirilebilir ya da kısaltılabilir. Bir sonuç mesajı özelliği taşıyan serginin tekrarında yapılan önemli temel değişiklik ikinci temanın bu kez ana tonda gelmesidir. Böylece köprü’de ana tonda kalacak ve bu sefer yalnızca birinci temayı ikinci temaya bağlamakla yetinecektir. İkinci serimin sonunda son söz niteliğinde bir bitiş (*koda*) yer alır. Uzunluğu değişkendir fakat ana tonu belirtmek, bütün bölümü toparlamak, esere denge vermek ve beklide son yüksek noktaya varmak adına sergi tekrarının sonunda koda uzun tutulur. Klasik Dönem’de özellikle Beethoven’ın bazı sonatlarında A ve B temalarından yararlanarak özenle işlenmiş uzunca kodalara rastlanır (Fenmen, 1997: 54).

“Bir bütün olarak sonatın oluşturduğu dört bölüm ve bölümlerin sıralanışı genellikle şöyledir:

- *Birinci Bölüm: Sonat formu*
- *İkinci Bölüm: Üçlü form. (Ancak Rondo, sonat, çeşitleme biçimlerinde de yazılmış olabilir.)*
- *Üçüncü Bölüm: TrioluMenuet. (Beethoven bir “saray dansı” olan menuet’yi çıkartarak yerinde Scherzo kullanmıştır.)*
- *Dördüncü bölüm: Rondo. (Bu son bölüm, sonat ya da çeşitleme biçiminde de olabilir)”* (Say, 2006: 148).

3. BÖLÜM

YÖNTEM

3.1.1. Model

Bu çalışma nitel bir çalışma olup, konuyla ilgili literatür taramasından elde edilen veriler betimsel analiz yapılarak yorumlanmıştır.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve döküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41)

Verilerin elde edilmesinde konuyla ilişkili ulaşılabilen Türkçe bütün yazılı, görsel ve işitsel kaynakların yanında İngilizce dilinde ulaşılabilen kaynaklar da taranmıştır. Bunun yanında döküman olarak ele alınan Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı'nın notası üzerinde müzikal analiz yöntemlerinden form analizi ve formu destekler nitelikte armonik analizleri yapılmıştır. Analizler daha sonra yorumlanmıştır. Döküman analizi modelini kullanmanın Ekiz'e (2009: 78) göre iki nedeni bulunmaktadır: "...veri toplam ada çokluluğun sağlanması (veride üçgenleme) ve başka teknikler aracılığı ile araştırmanın olanak dışı olmasıdır". Bu çalışmada da eserin bestecisinin birebir görüşleri almak olanak dışı olduğundan, eserleri üzerinde müzikal incelemeler yapmak gerekmektedir.

3.1.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın çalışma evrenini Edvard Grieg'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri oluştururken, örneklemi ise Edvard Grieg'in Op.7 Piyano Sonatı oluşturmaktadır.

3.1.3. Sınırlılıklar

Araştırma, müzikte Ulusalcılık akımından etkilenen besteciler ve müzik stilleri, Edvard Grieg'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri, bestecinin Op.7 Piyano Sonatı, müzikal analiz çeşitlerinden form analizi ve formu destekler nitelikte armonik analizle sınırlandırılmıştır.

3.1.4. Verilerin Toplanması ve Analizi

Elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz yöntemleri, döküman olarak ele alınan notaların (Grieg, 1986) analizinde ise müzikal analiz yöntemlerinden form ve formu destekler nitelikte armoni analizleri kullanılmıştır.

Eserin bölümleri ayrı ayrı incelenmiş; motifsel yapıları ve kalıplarına göre ilk olarak cümleler belirlenmiştir. Cümlelerin kendi aralarındaki benzerliklerinden yola çıkarak küçük harflerle isimlendirmeler yapılmış, cümleler benzerliklerine göre kategorize edilmiştir. Cümle ilk geldiğinde sadece küçük harfle ikinci kez aynı şekilde gelirse aynı harfle fakat değişerek geldiyse harfin yanına kaçınıcı kez değiştiğinin belirtilmesiyle bütün eserler cümlelerine ayrılmıştır. Bunun ardından cümlesel özellik değil de geçiş özelliği gösteren kısımlar belirlenip köprüler olarak işaretlenmiş, bitiriş özelliğindeki kısımlar ise kodalar olarak işaretlenmiştir. Eserlerin temaları, bölmeleri ve özelliklerine göre hangi form ve kaç bölmeli-temalı olduğu belirtilmiştir.

Bunların ardından hem cümlelerin hem de bölmelerin tonal özellikleri, armonik kalıpları ve geçişlerini gösterir armonik analiz yapılmış ve ayrıca tonal analiz tablolarında tonal özellikleri belirtilmiştir. Tablolamanın ardından elde edilen bu veriler müzikal özellikleri ve nitelikleri bakımından yorumlanmıştır. Nota üzerinde yapılan form ve armonik analizde nota üzerindeki işaretlemeler Foxit Phantom PDF 9.4. programı kullanılarak yapılmıştır.

Form analizinde William Caplin'in "Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom" (Caplin, 2013) adlı kitabındaki kavram ve göstergeler, Türkçe terimler için ise İlhan Usmanbaş'ın Müzikte Biçimler (Usmanbaş, 1974) kitabı kaynak olarak alınmıştır. Eserin notaları üzerinde yapılan analizlerden örnekler gösterilerek eser bölme ve cümleleri hakkında bilgiler verilmiş, analizler yorumlanmıştır. Bu bölümde eserin analiz yapılan bütün kısmına sayfa düzeni açısından yer verilmemiş, bunun yerine bölme ve tema başlangıçları, bazı önemli cümleler ve geçiş köprüleri gösterilmiştir. Analizlerin detaylı gösterimine Ek 1'de yer verilmiştir.

4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde eserlerin farklı edisyonlardaki notaları araştırılıp “Edisyon Peters” basımı notları seçilmiş (Grieg, 1986) ve Ek 1’de de görüleceği üzere notalar üzerinde form analizini gösterir işaretlemeler yapılmıştır.

Tablo 3. 1. Op.7 Sonat Müzikal Özellikleri

BÖLÜM	TEMPO	ÖLÇÜ	TON	FORM
1	Allegro moderato	2/4	Mi Minör	Sonat Allegrosu
2	Andante molto	4/4	Do Majör	Sonatin
3	Alla menuetto, ma poco piu lento	3/4	Mi Minör	Üç Bölmeli Lied
4	Molto allegro	6/8	Mi Minör, Mi Majör	Sonat Allegrosu

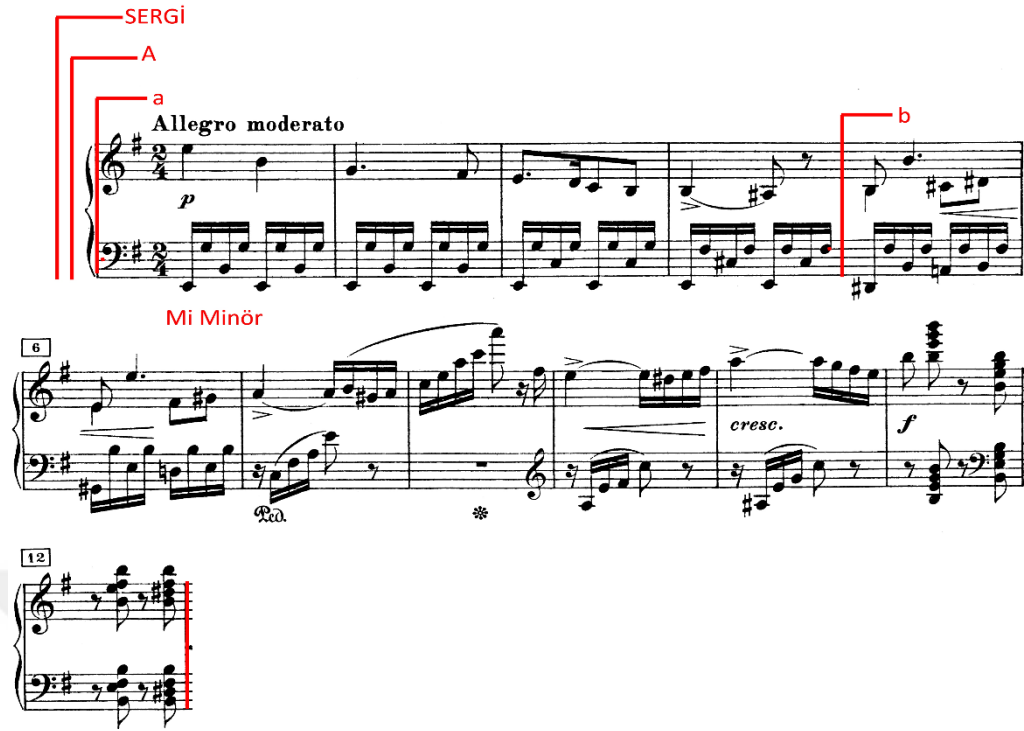
Tabloda da görülen dört bölümden oluşan bu eserin her bölümüne ayrı ayrı form ve armonik analiz yapılmıştır. Bölümler arasında Hızlı-Yavaş-Yavaş-Hızlı temposal ilişki mevcuttur. Form özelliklerine bakılacak olur ise ilk bölüm hızlı tempoda sonat allegrosu formundadır. Bölümün ana tonu Mi Minör olmakla beraber bölüm içinde farklı ton değişimleri de mevcuttur. İkinci bölüm alışlagelmişin dışında yavaş tempoda bir sonatindir. Klasik Dönem’de genellikle ikinci bölümlerin lied formunda olmasına muhalif olarak bu bölme majör tonda ve ağır tempoda, gelişme bölmesi yerine bir geçiş köprüsünün yer aldığı sonatin formuna uymaktadır. Üçüncü bölüm üç bölmeli küçük bir lieddir. Burada da B bölmesi A bölmesine nispeten daha uzun ve tonal olarak daha çeşitlilik arz eder. Başlığında yazan “Alla menuetto” yani menuet stilinde ibaresine uyar bir biçimde 3/4’lük ölçü yapısındadır. Son bölüm ise ilk bölüm gibi büyük bir sonat allegrosu formudur. Bu bölüm klasik sonatlara en az uyan bölümdür. Beethoven’la başlayarak Romantik Dönem ve sonrasında sonat bölümlerinin formal özelliklerinde de gelişmeler yaşanmıştır. Bu bölüm de bestecinin özgün bakışını yansıtır şekilde ilk olarak son bölümde sonat allegrosu formunun kullanımı ile, ölçü yapısı ile ve sonat allegrosu içindeki tonal tasarımı ile gelenekleri yıkmıştır.

4.1. Op.7 Sonat 1. Bölüm Analizi

Eserin birinci bölümü Sonat Allegrosu formundadır. Form analizi; bölme, tema, cümle isimlendirmeleri ve bunların bulundukları ölçü aralıkları ve kapsadıkları ölçü sayıları ile Tablo 3.2.'de, tonal analizi ise cümlelerin ana tonları ve armonik kalış dereceleri ile Tablo 3.3.'de detaylıca gösterilmiştir.

Tablo 3. 2. Op.7 Sonat, 1.Bölüm Form Analiz Tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI
SERGİ	A	a	1-4	4
		b	5-12	8
		a1	13-16	4
		c	17-24	8
		G.K.	25-36	12
		d	37-40	4
		d1	41-44	4
		G.K.	45-49	5
	B	e	50-53	4
		e1	54-57	4
e2		58-61	4	
e3		62-65	4	
G.K.		66-81	16	
GELİŞME		Ep. I	82-93	12
		Ep. II	94-105	12
		Ep. III	106-117	12
		D.K.	118-129	12
YENİDEN SERGİ	A’	a2	130-133	4
		b1	134-141	8
		a3	142-144	3
		c	145-153	9
		G.K.	154-161	8
		d2	162-165	4
		d3	166-169	4
		G.K.	170-174	5
	B’	e4	175-178	4
		e5	179-182	4
		e6	183-186	4
		e7	187-190	4
KODA			191-229	39



Şekil 3. 1. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, A Teması [1-12. ölç.]

Ana tema Mi Minör tonunda başlayan dört ölçümlük “a” cümlesi ile başlamıştır. Ardından 8 ölçümlük “b” cümlesi yarım kalışla sonlanmıştır. Dört ölçüden oluşan “a1” cümlesi ile devam eden ana tema 8 ölçümlük “c” cümlesi ile yarım kalışla sonlanmış, “c” cümlesi ile geçiş köprüsüne bağlanmıştır a cümlesi sol elde on altılık notalardan oluşan yoğun bir eşlik yapısıyla başlarken, sağ elde daha geniş süre değerleriyle oluşturulmuş bir ezgi ile karşımıza çıkıyor. Dört ölçü boyunca devam eden a cümlesi çeken tonun çeken derecesi (Fa# Majör) ile sonlanmış ve çeken tonla (Si Majör) başlayacak olan “b” cümlesine geçişi sağlamıştır.

“b” cümlesi çeken tonla (Si Majör) başlamış olup sol elde benzer eşlik yapısı görülürken sağ elde daha hareketli bir ezgi yapısı ile karşı karşıyayız. Dört ölçüden oluşan “a” (soru) cümlesine karşı “b” (cevap) cümlesi sekiz ölçü sürmektedir. “b” cümlesi çeken tonla (Si Majör) yarım kalışla sonlanmış olup, “a1” cümlesine geçiş yapılmıştır.

“a1” cümlesi “a” cümlesinin geliştirilmiş halidir. Ezginin bir oktav katlanmasıyla ve sol elde ezginin bir açıdan kanon gibi kullanılmasıyla yeni bir yapı kazanmıştır. Dört ölçü boyunca devam etmiş ve “c” cümlesine geçişi ile sonlanmıştır.

“c” cümlesi sol elde kararlı bir eşlik yapısı ile karşımıza çıkan, bu eşlikle beraber sağ elde akorların yoğunluk kazandığı, kendi içinde gelişme gösteren, dört ölçüden oluşan “a1” (soru) cümlesine karşı sekiz ölçüden oluşan cevap cümlesidir. Geçiş köprüsünün başlamasıyla beraber sonra ermiştir.

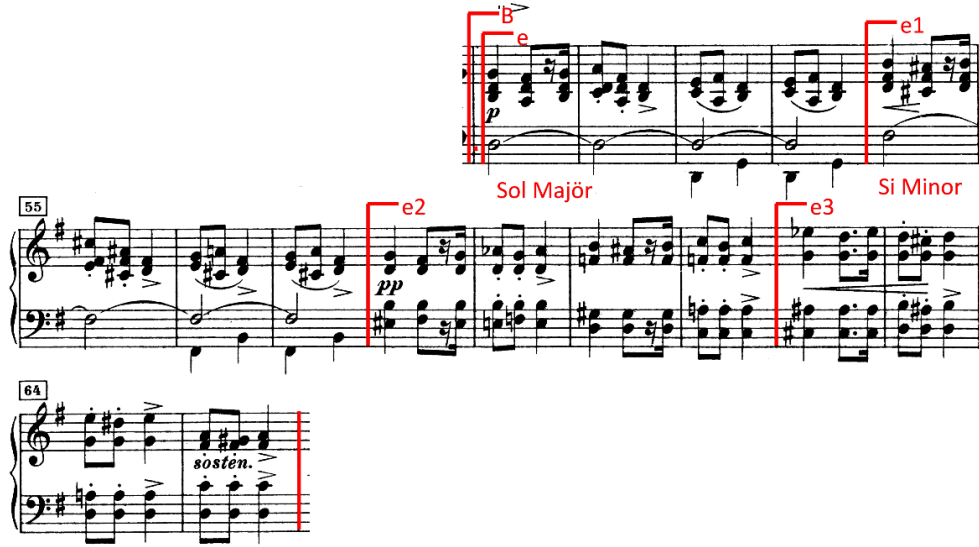


Şekil 3. 2. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü [25-35. ölç.]

On iki ölçü devam eden geçiş köprüsü “d” cümlesinin başlamasıyla sonlanmıştır. Dört ölçü devam eden d cümlesi yarım kalışla sonlanmış ve ardından gelen 4 ölçülük “d1” cümlesi tam kalışla sonlamıştır. 5 ölçüden oluşan geçiş köprüsü ile B temasına geçiş yapılmıştır. Ana tema kendi içinde iki bölmeli şarkı formu özelliği göstermektedir. Gerilimin arttığı ve motiflerin sıkılaştığı geçiş köprüsü “d” cümlesinin başlamasıyla son bulmuştur.

“d” cümlesi Mi Minör tonunda başlayıp sol elde ağır bir eşlik yapısı ile devam ederken, sağ elde sürekli yükselen bir motif yapısıyla karşımıza çıkıyor. Dört ölçü boyunca devam eden “d” cümlesi çeken tonla (Si Majör) yarım kalışla sonlanıyor.

“d1” cümlesi ezgi motifleri ve eşlik yapısı ile küçük değişiklikler göstermiştir. Dört ölçü boyunca devam eden bu cümle ana tonda (Mi Minör) tam kalışla sonlanmıştır ve geçiş köprüsüne bağlanmıştır. Geçiş köprüsü beş ölçü boyunca devam etmiş ve B temasına geçiş sağlanmıştır.



Şekil 3. 3. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, B Teması [50-65. ölç.]

B teması Sol Majör tonunda başlamıştır. “e, e1, e2, e3” olmak üzere dört cümleden ve 16 ölçüden oluşan tema kendi içerisinde gelişme özelliği göstermektedir. “e” cümlesi sol elde sürekli uzayan re notası ve cümlelerin 3. ölçüsünde gelen çeken eksen kadansları ile devam ederken sağ elde ikili seslerden oluşan bir motif yapıyla karşımıza çıkıyor. Dört ölçü boyunca devam eden tema tam kalışla (Sol Majör) olarak sonlanıyor.

“e1” cümlesi Si Minör tonunda başlamıştır. Dört ölçü boyunca devam eden “e1” cümlesi tam kalışla (Si Minör) sonlanmıştır. “e2” cümlesi ile b teması gelişme göstermiştir. Dört ölçü devam eden “e2” cümlesi, kendisini “e3” cümlesine taşımıştır.



Şekil 3. 4. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Sergi, Geçiş Köprüsü [66-81. ölç.]

“e3” cümlesi gelişmeye devam etmiş ve dört ölçü sonrasında yarım kalışla (Re Majör) geçiş köprüsüne bağlanarak sonlanmıştır. Geçiş köprüsü on iki ölçü boyunca devam etmiş ve gelişmenin başlamasıyla son bulmuştur.

Gelişme iki epizod ve toplamda otuz altı ölçüden oluşmaktadır. I. Epizod Mi Majör tonunda başlayıp on iki ölçü boyunca devam etmiştir ve Lab Majör tonuna modülasyon yaparak II. Epizod başlamıştır. II. Epizod La bemol Majör tonunda başlamıştır ve II. epizodun 12. ölçüsünün sonuna kadar La bemol Majör tonunda devam etmiştir ve 13. ölçüsünde Mi Minör tonuna geçmiştir ve on iki ölçü daha devam ettikten sonra dönüş köprüsüne bağlanmasıyla gelişme sonlanmıştır.

GELİŞME

I. Epizod

Mi Majör



Şekil 3. 5. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Gelişme, 1.Epizod [82-93. ölç.]

I. Epizod ana temanın majör olarak kullanılmasıyla Mi Majör tonunda başlamıştır. Sağ elde ana temanın motiflerinin ve ezgilerin kullanıldığı ve sol elde de eşlik yapısının kullanıldığı görülmektedir. I. Epizod'un 5. ölçüsünde sol elde eşlik yapısı tamamen değişmiş; sağ elde ise motif değişime uğrasa da ritmik yapısı benzerlik göstermiştir. On iki ölçü boyunca devam eden I. Epizod, gelişmenin 13. ölçüsü ile birlikte La bemol Majör tonunda olan II. Epizoda geçmiştir.



Şekil 3. 6. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Gelişme, 2.Epizod [94-105. ölç.]

II. Epizod La bemol Majör tonunda başlamıştır. Sol elde kararlı bir bas yürüyüşü görülürken sağ elde iki farklı motiften oluşan cümleler sürekli gelişerek karşımıza çıkıyor. II. Epizodun on ikinci ölçüsünün sonuna kadar La bemol Majör devam eden epizod, on üçüncü ölçüsünde Mi Minör tonuna geçmiş olup Mi Minör tonunun çekenini ile başlamıştır. Toplam on iki ölçü boyunca Mi Minör tonunda gelişerek devam eden epizod, dönüş köprüsüne bağlanarak sonlanmış ve gelişme son bulmuştur.



Şekil 3. 7. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Gelişme, 3.Epizod [106-117. ölç.]

Dönüş köprüsü on iki ölçü boyunca devam etmiştir. Dört ölçü boyunca gittikçe pesleşen ve tamamı on altılık notalardan oluşan bir motifsel yoğunlukla karşılaşırken beşinci ölçüsünde sağ elde sekizliklerin bulunduğu yeni yapı ile devam etmiştir. Dokuzuncu ölçüsünde ise sol elin süre değerleri genişlemiş ve tempo ağırlaşarak devam etmiştir. Yeniden serginin gelmesi ile dönüş köprüsü son bulmuştur.

Şekil 3. 8. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Dönüş Köprüsü [118-129. ölç.]

A' teması "a2" cümlesiyle başlamaktadır. "a2" cümlesi "a" cümlesinin geliştirilmiş halidir. Sağ eldeki ana ezginin küçük değişimlere uğramasına karşı sol eldeki eşlik, yerini sekizlik notalardan oluşan farklı bir yapıyla sürdürmüştür. Dört ölçü süren bu cümle çeken tonun çeken derecesi (Fa# Majör) ile sonlanmış ve çeken tonla (Si Majör) başlayacak olan "b1" cümlesine geçişi sağlamıştır.

YENİDEN SERGİ

a tempo

a2

p dolce

Mi Minor

132

b1

137

a3

cresc.

f

ff

Şekil 3. 9. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Yeniden Sergi, A' Teması [130-142. ölç.]

“b1” cümlesi, “b” cümlesinde olduğu gibi dört ölçüden oluşan “a2” (soru) cümlesine karşı, sekiz ölçülük bir cevap cümlesidir. Ezgideki genişleme ve sol elde “a2” cümlesinden aldığı eşlik yapısı devam edip yarım kalışla (Si Majör) sonlamıştır.

“a3” cümlesi, “a1” cümlesinde olduğu gibi ezginin bir oktav katlanmasıyla ve sol elde ezginin bir açıdan kanon gibi kullanılmasıyla yeni bir yapı kazanmıştır fakat ezgide “a2” cümlesinde olduğu gibi küçük değişimler olmuştur. Dört ölçü boyunca devam etmiş ve “c” cümlesine geçişi ile sonlanmıştır.

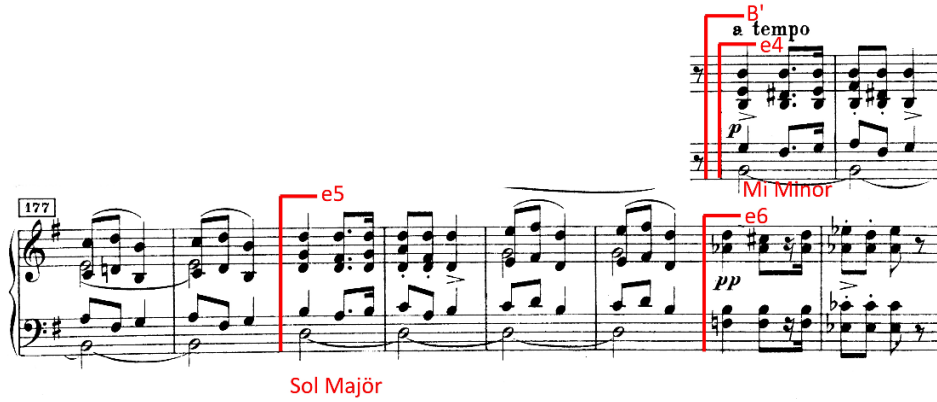
“c” cümlesi sol elde kararlı bir eşlik yapısı ile karşımıza çıkan, bu eşlikle beraber sağ elde akorların yoğunluk kazandığı, kendi içinde gelişme gösteren, dört ölçüden oluşan “a3” (soru) cümlesine karşı sekiz ölçüden oluşan cevap cümlesidir. Yarım kalışla (Si Majör) sonlanmıştır.

Şekil 3. 10. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Geçiş Köprüsü [154-174. ölç.]

Geçiş köprüsü, sergide bulunan geçiş köprüsüne göre dört ölçü kısaltılmıştır. Motif ve ezgi olarak aynı sayılabilir. Toplam sekiz ölçü devam etmiş ve “d2” cümlesine geçiş yapılmıştır.

“d2” cümlesi, sergide Mi Minör tonunda başlarken, sergi tekrarında La Minör tonunda karşımıza çıkıyor. Dört ölçü boyunca devam eden, ezgi ve eşlik yapısı olarak aynı olan “d2” cümlesi yarım kalışla (Mi Majör) olarak sonlanmıştır.

“d3” cümlesi ezgi motifleri ve eşlik yapısı ile küçük değişiklikler göstermiştir. Dört ölçü boyunca devam eden bu cümle tam kalışla (La Minör) sonlanmıştır ve geçiş köprüsüne bağlanmıştır. Geçiş köprüsü beş ölçü boyunca devam etmiş ve B’ temasına geçiş sağlanmıştır.

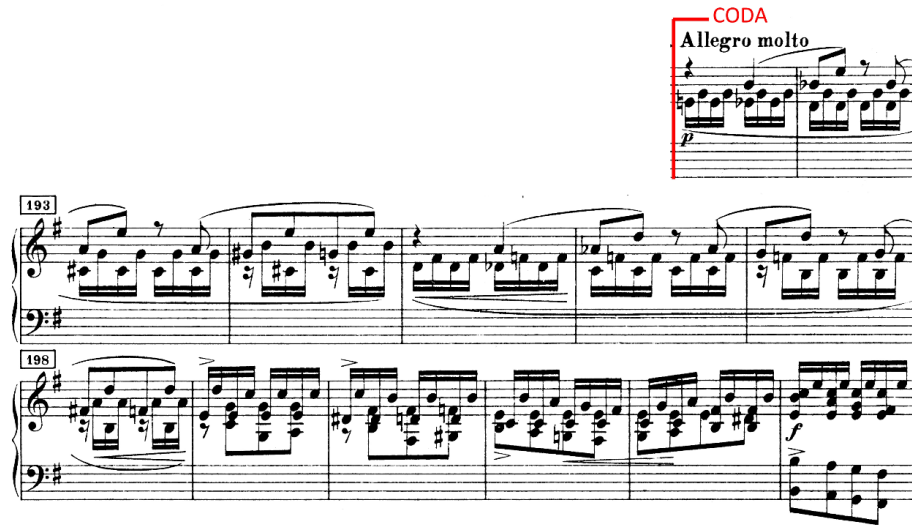


Şekil 3. 11. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Yeniden Sergi, B' Teması [175-184. ölç.]

B' teması, yeniden sergide Mi Minör tonunda başlamıştır. “e4, e5, e6, e7” olmak üzere dört cümleden ve 16 ölçüden oluşan tema kendi içerisinde gelişme özelliği göstermektedir. “e4” cümlesi, “e” cümlesinden olduğundan farklı olarak sol elde uzayan sesin üzerine bir ezgi yürüyüşü eklemiştir ve aynı zamanda sağ eldeki ezgi çizgisinde farklılıklar gözlemlenmiştir. Dört ölçü boyunca devam etmiştir.

“e5” cümlesi, “e4” cümlesinde olduğu gibi ezgi ve eşlik yapısı benzerlikler göstermektedir. Dört ölçü boyunca devam edip cümle gelişim göstererek e6 cümlesine geçiş yapmıştır.

“e6” cümlesi, “e2” cümlesi gibi ezgi ve eşlik olarak değişim göstermiş ve dört ölçü boyunca gelişerek kendisini “e7” cümlesine taşımıştır. “e7” cümlesi, “e3” cümlesinde olduğu gibi dört ölçü boyunca gelişerek devam etmiş ve yarım kalışla (Si Majör) Kodaya bağlanarak sona ermiştir.



Şekil 3. 12. Op.7 Sonat, 1.Bölüm, Koda [191-203. ölç.]

Sergiyi gelişmeye bağlayan geçiş köprüsünde bulunan motiflerden ve eşlik yapısından aldığı ritmik ve melodik unsurlarla başlayan Koda, on dokuzuncu ölçüsünde “a” temasından motifler kullanmıştır. Ezgi ve eşliğin giderek i içe geçtiği yirmi altıncı ölçüsünden itibaren otuz yedinci ölçüsüne kadar gerilim artmış ve otuz yedinci ölçüsünde tepe noktasına ulaşmıştır. Otuz dokuz ölçü boyunca devam eden Koda Mi Minör olarak sonlanmıştır.

Tablo 3. 3. Op.7 Sonat, 1.Bölüm Tonal Analiz Tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	TONLAR	KALIş DERECELERİ
SERGİ	A	a	Mi Minör	II7
		b		V
		a1		II7
		c		V
		G.K.		V7
		d		V7
		d1		i
		G.K.		V7
	B	e	Sol Majör	I
		e1	Si Minör	i
		e2		V7
		e3		III7
		G.K.		V7/iv
GELİşME		Ep. I	Mi Majör	
		Ep. II	Lab Majör	
		Ep. III	Mi Minör	
		D.K.		
YENİDEN SERGİ	A'	a2	Mi Minör	II7
		b1		V
		a3		II7
		c		
		G.K.	La Minör	
		d2		
		d3		i
		G.K.		
	B'	e4	Mi Minör	i
		e5	Sol Majör	I
		e6		
		e7	Mi Minör	V7
KODA				i

4.2. Op.7 Sonat 2. Bölüm Analizi

Eserin ikinci bölümü Sonatin formundadır. Form analizi; bölme, tema, cümle isimlendirmeleri ve bunların bulundukları ölçü aralıkları ve kapsadıkları ölçü sayıları ile Tablo 3.4.'te, tonal analizi ise cümlelerin ana tonları ve armonik kalış dereceleri ile Tablo 3.5.'te detaylıca gösterilmiştir.

Tablo 3. 4. Op.7 Sonat, 2.Bölüm Form Analiz Tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI
SERGİ	A	a	1-4	4
		a1	5-8	4
	B	b	9-12	4
		b1	13-16	4
GEÇİŞ KÖPRÜSÜ			17-25	9
YENİDEN SERGİ	A'	a2	26-29	4
		a3	30-33	4
	G.K.		34-39	6
	B'	b2	40-43	4
		b3	44-48	5
KODA			49-55	7

II

SERGİ

A

a

Andante molto cantabile

p

Do Majör:

a1

mf

Y.K.

Şekil 3. 13. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Sergi, A Teması, “a, a1” [1-8. ölç.]

Ana tema, Do Majör tonunda başlayan “a” cümlesi ile dört ölçü boyunca devam edip yarım kalışla (Sol Majör) sonlanmıştır. Ardından gelen “a1” cümlesi 4 ölçü devam edip yarım kalışla (Sol Majör) sonlanmıştır.

“a” cümlesi sağ elde sade ve yalın bir ezgi yapısı ve aynı şekilde sol elde sade bir eşlik yapısıyla devam ederken; “a1” cümlesi ise sağ eldeki ezginin bir oktav üstü ile çiftlenerek kullanıldığı ve sol eldeki eşliğin tamamen değiştiği ve daha hareketli bir eşlik yapısı kullanıldığı görülmektedir. Sekiz ölçü süren Ana tema B temasına geçmiştir.

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

17 *un poco più vivo*
p

19 *cresc.* *cresc. molto*

21 *f* *più f*

24 *ff* *f*

Şekil 3. 15. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Geçiş Köprüsü [17-25. ölç.]

Geçiş Köprüsü B temasının sonlanması ile başlamıştır. Dokuz ölçü boyunca devam eden Geçiş Köprüsü Yeniden Serginin gelmesi ile A' temasına bağlanarak sonlanmıştır. Sade bir ezgi ve eşlik yapısı ile başlayan Geçiş Köprüsü, giderek ezgi ve eşlik yapısı olarak yoğunlaşmış ve dokuz ölçü devam ettikten sonra Yeniden Serginin gelmesiyle sonlanmıştır. İlk dört ölçülük kısmı birinci, 21-23. Ölçüler arası ikinci 24-25. ölçüler ise üçüncü kısımdır. Sonat allegrosu formundaki gelişme kısımları Sonatin formlarında bunun gibi kısa geçiş köprüleri olarak gelirler. Gelişme bölmesindeki gibi armonik yürüyüşler içerirler. Genel olarak çeken ton hakimdir.

YENİDEN SERGI
A'
a2

ff

Do Maiör:

a3
a tempo
pp

cresc.

Y.K.

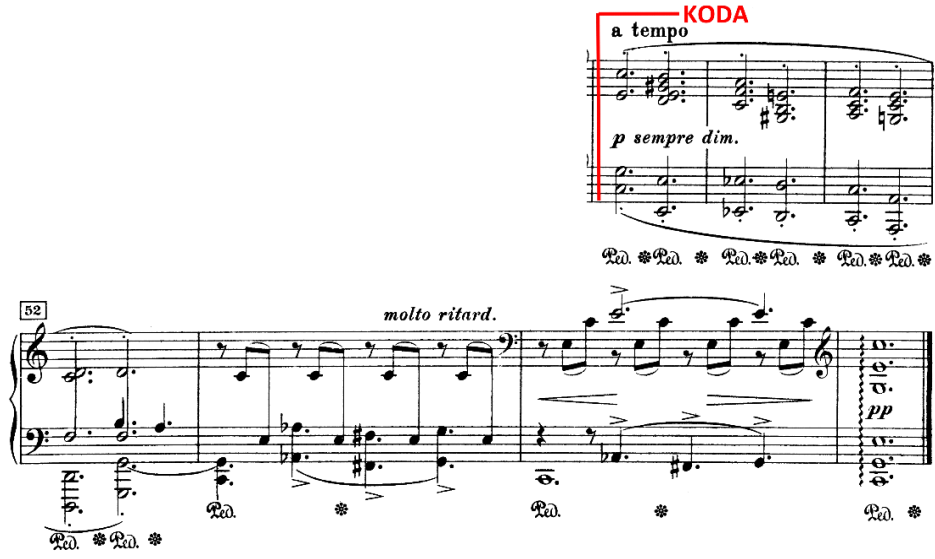
Şekil 3. 16. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Yeniden Sergi, A' Teması, “a2, a3” [26-33. ölç.]

A' teması A temasının geliştirilmiş halidir. A temasına kıyasla 12/8 ölçü birimi ile gelen bu tema “a2” cümlesi ile başlamıştır. “a2” cümlesi sağ elde ezginin akorlar ile güçlendirilerek ve sol elde eşliğin onaltılık notalarla daha yoğun bir şekilde kullanılması ile başlamıştır. Dört ölçü devam eden “a2” cümlesi yarım kalışla (Sol Majör) sonlanmıştır. “a3” cümlesinde ezgi gelişme göstermiştir ve motif onaltılık notalarla yoğunlaştırılmıştır. Dört ölçü boyunca devam eden “a3” cümlesi yarım kalışla (Sol Majör) sonlanmıştır ve B' temasına geçilmiştir.

The image shows a musical score for the 'B' theme of the second movement of Op. 7 Sonata. The score is in 4/4 time and Do Major. It consists of three systems of music. The first system (measures 40-43) is marked 'a tempo cantabile' and 'p'. The second system (measures 44-47) is marked 'cresc.' and 'f'. The third system (measures 48-51) is marked 'ritard.' and 'ff'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations 'b2' and 'b3' are placed above the first and second systems respectively. A red bracket connects 'b2' to 'B' and 'b3' to 'B'.

Şekil 3. 17. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Yeniden Sergi, B' Teması, “b2, b3” [40-48. ölç.]

B' teması Do Majör tonunda olan “b2” cümlesi ile başlamıştır. “b2” cümlesinde ezgi gelişme göstermiştir. Dört ölçü boyunca devam eden “b2” cümlesi yarım kalışla (Sol Majör) sonlanmıştır. “b3” cümlesinde ezginin sol elde; eşliğin ise sağ elde olduğu görülmektedir. Dört ölçü boyunca devam eden “b3” cümlesi yarım kalışla (Sol Majör) sonlanmıştır ve B' teması kodaya bağlanmıştır. B' temasının ana ton olan Do Majör'de gelmesi bu bölümün sonatin formunda olduğunun bir diğer göstergesidir.



Şekil 3. 18. Op.7 Sonat, 2.Bölüm, Koda [49-55. ölç.]

Do Majör tonunda olan Koda yedi ölçüden oluşmuştur. Ses gürlüğü olarak giderek hafifleyen ve tempo olarak ağırlaşan bir yapı ile devam edip sonlanmıştır. Melodik yürüyüşü B temasına benzese de bu benzerlik belirgin değildir. Bölümün cümlelerinin tonları ve kalışı belirgin olan cümlelerin kalış akorları aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 3. 5. Op.7 Sonat, 2.Bölüm Tonal Analiz Tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	TONLAR	KALIŞ DERECELERİ
SERGİ	A	a	Do Majör	V
		a1		V7
	B	b	Sol Minör	V/V
		b1		
GEÇİŞ KÖPRÜSÜ				
YENİDEN SERGİ	A'	a2	Do Majör	V7
		a3		V
	G.K.			
	B'	b2	Do Majör	V7
		b3		V7
	KODA			

4.3. Op.7 Sonat 3. Bölüm Analizi

Eserin üçüncü bölümü Üç Bölmeli Lied formundadır. Form analizi; bölme, cümle isimlendirmeleri, bunların bulundukları ölçü aralıkları ve kapsadıkları ölçü sayıları ile Tablo 3.6.'da, tonal analizi ise cümlelerin ana tonları ve armonik kalış dereceleri ile Tablo 3.7.'de detaylıca gösterilmiştir.

Tablo 3. 6. Op.7 Sonat, 3.Bölüm Form Analiz Tablosu

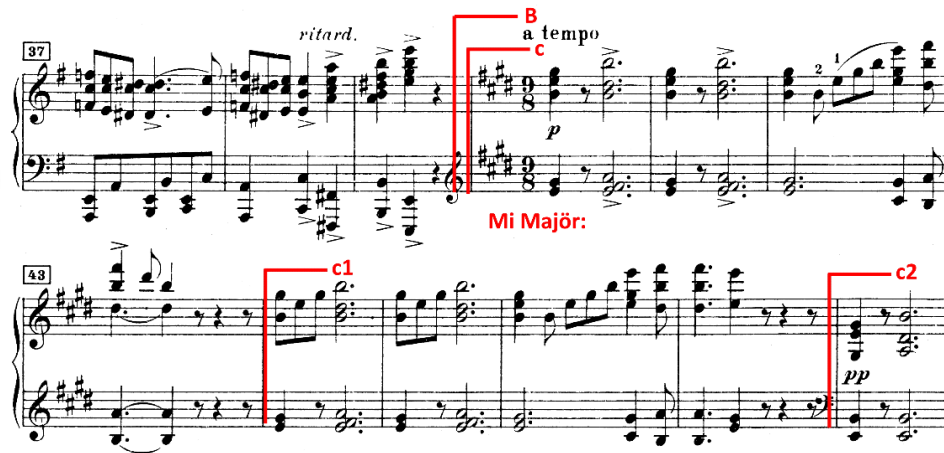
BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI
A	a	1-8	8
	a1	9-16	8
	b	17-27	11
	a2	28-35	8
	Kodetta	36-39	4
B	c	40-43	4
	c1	44-47	4
	c2	48-51	4
	c3	52-55	4
	d	56-59	4
	d1	60-63	4
	c4	64-67	4
	c5	68-71	4
A'	a	72-79	8
	a2	80-87	8
	Kodetta	88-91	4

III
Alla Menuetto, ma poco più lento
Mi Minör:
a
a1
b

Şekil 3. 19. Op.7 Sonat, 3.Bölüm, Sergi, A Teması, “a, a1, b” [1-19. ölç.]

A Bölmesi Mi Minör tonunda olan “a” cümlesi ile başlamaktadır. Sekiz ölçü boyunca devam eden a cümlesi yarım kalışla sonlanmıştır ve “a1” cümlesine geçmiştir. “a1” cümlesi sekiz ölçü boyunca devam edip tam kalışla sonlanmıştır ve tema “b” cümlesine geçmiştir. On bir ölçü boyunca devam eden “b” cümlesi yarım kalışla sonlanmış ve “a2” cümlesine geçilmiştir. Sekiz ölçü devam eden “a2” cümlesi V/i kalışla sonlanmış ve kodettaya geçilmiştir. Dört ölçü boyunca devam eden kodetta tam kalışla sonlanmıştır.

3/4 ölçü birimi ile başlayan A Bölmesi, “b” cümlesine kadar aynı motifsel yapısını sürdürürken “b” cümlesi ile farklı bir ezgi ve eşlik yapısı gelmiştir. “b” cümlesi bölme içinde diğer bölmelere kıyasla daha hareketli ezgi ve eşlik yapısına sahiptir. On bir ölçü boyunca devam eden b cümlesi, “a2” cümlesinin gelmesi ile sonlandıktan sonra “a2” cümlesi ile birlikte A Bölmesi önceki motifsel yapıya dönmüştür. Dört ölçüden oluşan kodetta ile otuz dokuz ölçü boyunca devam eden A Bölmesi sonlanmıştır.



Şekil 3. 20. Op.7 Sonat, 3.Bölüm, Sergi, B Teması, “c, c1, c2” [37-48. ölç.]

B Bölmesi Mi Majör tonunda olan “c” cümlesi ile başlamıştır. Dört ölçü boyunca devam eden c cümlesi yarım kalışla sonlanmıştır. “c1” cümlesi dört ölçüden oluşmaktadır ve tam kalışla sonlanmıştır ve “c2” cümlesine geçilmiştir. “c2” cümlesi dört ölçüden oluşmaktadır ve yarım kalışla sonlanmıştır. “c3” cümlesi dört ölçüden oluşmaktadır ve tam kalışla sonlanmıştır. “c3” cümlesinin bitimiyle gelen “d” cümlesi Sol# Minör tonunda gelmiştir ve dört ölçü devam ettikten sonra tam kalışla sonlanarak “d1” cümlesine geçilmiştir. Si Majör tonunda olan “d1” cümlesi dört ölçü devam ettikten sonra tam kalışla sonlanmıştır. “c4” cümlesi Mi Majör tonuna dönerek dört ölçü devam etmiş ve

yarım kalışla sonlanarak “c5” cümlesine geçilmiştir. Dört ölçü devam eden “c5” cümlesi tam kalışla sonlanmıştır.

9/8 ölçü birimi ile başlayan B Bölmesi Mi Majör tonunda başlamıştır. Sol elde sade bir eşlik yapısı görülürken aynı şekilde “d” cümlesine kadar sade bir ezgi yapısı görülmektedir. “d” cümlesi ile hem ton hem de motif değişime uğramıştır ve sol elde eşlik yerini seslerinin beraber basılıp uzatılması ile pedal seslere bırakmıştır. “d1” cümlesinde Si Majör tonuna geçilmiştir ve “d” cümlesindeki motif ve eşlik yapısı bu cümlede de kullanılmıştır. “c4” cümlesinde tekrardan Mi Majör tonuna dönen B Bölmesi motif ve eşlik yapısı olarak başlangıçtaki eşlik ve motif yapılarına dönmüştür. Otuz iki ölçü boyunca devam eden B Bölmesi tam kalışla sonlanmıştır.

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of three systems of music. The first system (measures 72-78) is in Mi Minor and 9/8 time. It starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. A red bracket labeled 'A' and 'a' spans measures 72-78. The second system (measures 79-85) continues in Mi Minor. It features a fortissimo (ff) dynamic and a 'pesante' marking. A red bracket labeled 'a2' spans measures 79-85. The third system (measures 86-91) also continues in Mi Minor. It includes a 'sosten.' (sostenuto) marking, a fortissimo (ff) dynamic, and a 'ritard.' (ritardando) marking. A red bracket labeled 'Kodetta' spans measures 86-91. The score is written for piano with treble and bass staves.

Şekil 3. 21. Op.7 Sonat, 3.Bölüm, Sergi, A' Teması, “a, a2, Kodetta” [72-91. ölç.]

A' Bölmesi Mi Minör tonunda olan a cümlesi ile başlamaktadır. Sekiz ölçü boyunca devam eden a cümlesi yarım kalışla sonlanmıştır ve “a2” cümlesine geçilmiştir. Sekiz ölçü devam eden “a2” cümlesi V/i kalışla sonlanmış ve kodettaya geçilmiştir. Dört ölçü boyunca devam eden kodetta tam kalışla sonlanmıştır. Yirmi ölçü devam eden A' Bölmesi sona ermiştir.

Tablo 3. 7. Op.7 Sonat, 3.Bölüm Tonal Analiz Tablosu

BÖLME	CÜMLE	TONLAR	KALIŞ DERECELERİ
A	a	Mi Minör	V
	a1		i
	b		V7
	a2		V7/iv
	Kodetta		i
B	c	Mi Majör	V7
	c1		I
	c2		V
	c3		I
	d	Sol# Minör	i
	d1	Si Majör	I
	c4	Mi Majör	V
	c5		I
A'	a	Mi Minör	V
	a2		V7/iv
	Kodetta		I

4.4. Op.7 Sonat 4.Bölüm Analizi

Eserin dördüncü bölümü Sonat Allegrosu formundadır. Form analizi; bölme, tema, cümle isimlendirmeleri ve bunların bulundukları ölçü aralıkları ve kapsadıkları ölçü sayıları ile Tablo 3.8.'de, tonal analizi ise cümlelerin ana tonları ve armonik kalış dereceleri ile Tablo 3.9.'da detaylıca gösterilmiştir.

Tablo 3. 8. Op.7 Sonat, 4.Bölüm Form Analiz Tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI
SERGİ	Giriş		1-6	6
	A	a	7-10	4
		a1	11-14	4
		G.K.	15-22	8
		a2	23-26	4
		a3	27-32	6
		G.K.	33-39	7
		Kodetta	40-47	8
	B	b	47-57	10
		b1	57-67	10
		c	67-71	4
		c1	71-75	4
		c2	75-81	6
		G.K.	82-97	16
		b2	97-105	8
		b3	105-113	8
	Kodetta	114-121	8	
GELİŞME			122-205	84
YENİDEN SERGİ	A'	a	206-209	4
		a1	210-213	4
		G.K.	214-221	8
		a2	222-225	4
		a3	226-231	6
		G.K.	232-238	7
		Kodetta	239-246	7
	B'	b3	246-256	10
		b4	256-266	10
		c3	266-270	4
		c4	270-274	4
		c5	274-280	6
		G.K.	281-296	16
		b5	296-304	8
b6	304-312	8		
KODA			313-343	31

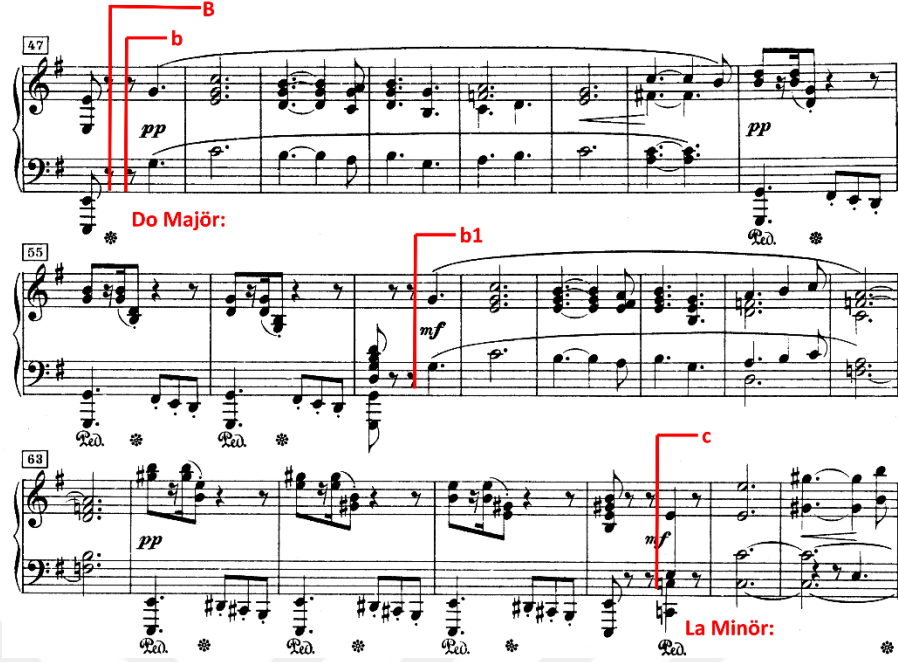


Şekil 3. 22. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Giriş Sergi, A Teması, “a, a1” [1-16. ölç.]

Diğer bölümlerde görülmeyen bir giriş bölmesiyle başlayan dördüncü bölümün ana tonu Mi Minör olmakla beraber hem cümlelerin tonlarında hem de bitiş tonunda farklılıklar bulunmaktadır. Ritmik motifini “a” cümlesinden alan giriş bölmesi 6 ölçü sürmektedir. Girişin ardından Sergi bölmesi başlamaktadır. Sergi bölmesinin ilk teması olan A teması Mi Minör tonda “a” cümlesi ile başlamaktadır. Ardından “a1” cümlesi ana tonun dördüncü derecesi olan La Minörde aynı şekilde gelmiştir.

“a” cümlelerinin ardından çok rastlanmaya şekilde cümleler arası bir geçiş köprüsü bulunmaktadır. 8 ölçü süren Geçiş Köprüsü gelişmeli yapıdadır. Köprünün ardından ilk olarak ölçü sürecektir olan Mi Minör tonundan “a2” cümlesi, daha sonra ise La Minör tonunda “a3” cümlesi gelir. Bu iki cümle de gelişmeli yapıda olmasına rağmen ilk “a” cümlesinin ritmik ve melodik motifinden türetilmişlerdir.

La Minör’deki “a3” cümlesi diğer cümlelere nazaran oldukça uzundur. Bunun nedeni cümlelerin kalış yapmadan farklı yöntemlerle uzatma ekleriyle uzatılmasıdır. “a3” cümlesinden sonra gelişmeli yapıda cümleler arası geçiş köprüsü başlar. Geçiş Köprüsünün ardından Mi Minör’ün çeken akoru olan Si Majör’deki son vuruşunun ardından 40. ölçüde Mi Minör tonunda Kodetta başlar. 8 ölçü süren Kodetta’da “a” cümlesinin ritmik motifi kullanılmış, bas partideki kalıssal melodik hareketle bu bölme Mi Minör tonunda kesin bir kalış yaparak son bulmuştur.



Şekil 3. 23. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Sergi, B Teması, “b, b1, c” [47-69. ölç.]

47. ölçünün ikinci yarısında noktalı dörtlük auftakt ile daha önce görülmeyen koral tarzı bir yapıda yeni bir cümle başlar. Mi Minör’deki tam kalışın ardından üçlü aşağı majör tondan başlayan bu kontrast cümle ile yeni bir temanın başladığı anlaşılmaktadır. Serginin ikinci teması Do Majör tonundadır ve A temasına göre daha fazla cümle içerir. Kendi içerisinde 47-67.ölçüler arasında kalan “b, b1” cümlelerinden oluşan ilk kısmı, 67-97.ölçüler arasında kalan “c, c1, c2” cümleleri ve Geçiş Köprüsünden oluşan ikinci kısmı ve 97-121.ölçüler arasında kalan “b2, b3” cümleleri ve Kodetta’dan oluşan üçüncü kısmı olmak üzere üç kısma bölünebilir. “b” ve “b1” cümleleri kendi içlerinde iki kısımdan oluşmaktadırlar. 47-53.ölçüler arasında kalan koral tarzı kısım “b” cümlesinin ilk yarısı, 54-57.ölçüler arasında kalan ve “a” cümlesinin ritmik motiflerinden türetilen kısım ise ikinci yarısını oluşturmaktadır. Aynı durum “b1” cümlesi için de geçerlidir. “c”, “c1” ve “c2” cümleleri ise sırasıyla La Minör, Re Minör ve Sol Majör tonlarında birbirlerine benzer tarzlarda gelmişlerdir. “c” cümlelerinin ardından gelen cümleler arası geçiş köprüsü ile birlikte bu kısım sanki kendi içinde gelişmeli bir yapı teşkil etmektedir. Buranın ardından gelen tekrar “b” cümleleri ve kodetta ile birlikte B teması kendi içinde üçe bölünmektedir. “b2” ve “b3” cümleleri önceki “b” cümlelerinden oldukça farklı bir şekilde gelmişlerdir. Kodetta’da ise A temasının kodettasına benzer şekilde inici melodik yapıdaki sol el partisi bölmenin ana tonu olan Do Majör’de bölmeyi bitirmiştir.



Şekil 3. 24. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Gelişme [122-137. ölç.]

B temasının Do Majör’de belirgin bir tam kalış yapmasını müteakip Sonat Allegrosu’nun Gelişme bölümü başlamaktadır. 122-205. ölçüler arasında kapsayan Gelişme bölümünü kendi içerisinde epizotlara ayırmak pek mümkün değildir. Sürekli birbirine bağlı gelişmeli yapılarla devam etmektedir. Ancak kullanılan motiflere örnekler verilebilir. Gelişmenin başında Şekil 3.25.’de de görüleceği üzere A bölümünün “a” cümlesindeki ritmik motif geliştirilerek kullanılmıştır.



Şekil 3. 25. Gelişme [122-124. ölç.]

Gelişme bölümünde Şekil 3.26.’da görülen ve onun dışında 135-137. ölçüler arasında B temasının “b” cümlesindeki benzer bir koral yapı kullanılmıştır.



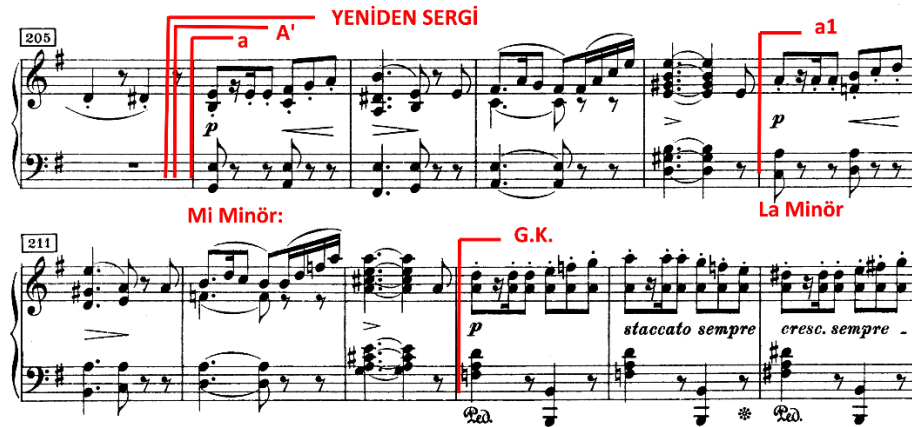
Şekil 3. 26. Gelişme [127-129. ölç.]

Şekil 3.27.'de ve bunun dışında 149-153., 175-181. ve 186-202. ölçüler arasında görülen sağ eldeki on altılık yapı ise A temasının “a3” cümlesinden alınarak geliştirilmiştir.



Şekil 3. 27. Gelişme [167-169. ölç.]

Gelişme'nin 196 ila 205. ölçüleri arası Yeniden Sergi bölmesine bir geçiş köprüsü niteliği taşımaktadır. Genel olarak çeken tonun hâkim olduğu Gelişme bölmesinin ardından 206. ölçüde ana ton olan Mi Minör tonunda “a” cümlesinin başlamasıyla Yeniden Sergi bölmesinin geldiği anlaşılmaktadır.



Şekil 3. 28. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Yeniden Sergi, A' Teması [205-216. ölç.]

Yeniden Sergi bölmesi A' teması, Sergi bölmesinin A temasıyla birebir aynı şekilde gelmiştir. Bu özelliği de besteciye özgüdür çünkü genel olarak Gelişmeden sonra yeniden gelen temalarda küçük dahi olsa değişiklikler görülür.

Şekil 3. 29. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Yeniden Sergi, B' Teması [246-276. ölç.]

A' temasının aynı şekilde gelmesine karşın, Yeniden Sergi'deki B' teması değişmiştir yalnız bu değişiklik yalnızca tonlarda meydana gelmiştir. Sergi bölümünde Do Majör'de başlayan B teması, Yeniden Sergi bölümünde Mi Majör'de başlamıştır. Tonun bu büyük üçlü yukarı taşınması diğer cümlelerde de aynı şekilde görülmektedir. B' teması, B temasının büyük üçlü yukarıdan sekvensidir. Klasik Sonat Allegrosu'nda Yeniden Sergi bölümünde B teması ana tonda gelir. Fakat bu bölümde yine geleneğin dışına çıkarak Yeniden Sergi bölümünde B' teması ana ton olan Mi Minör'de değil de Mi Majör'de gelmiştir. Bu majör başlayış bölümün sonuna kadar devam etmiş ve eser Mi Majör olarak bitmiştir. "c3", "c4", "c5" cümleleri ve Koda'nın tonal ilişkilerine bakılacak olur ise, sırasıyla Do# Minör, Fa# Minör, Si Majör ve Mi Majör tonları dörtlü armonik yürüyüşe benzemektedir.

The image shows a musical score for the Koda section of Op. 7 Sonata, 4th movement, measures 313-343. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a repeating bass line of eighth notes. The right hand has various chords and melodic lines. The section is marked 'KODA' in red at the beginning. Dynamics include 'fff sempre grandioso', 'sosten.', 'ritard.', and 'Presto'. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 3. 30. Op.7 Sonat, 4.Bölüm, Koda [313-343. ölç.]

B temasının Mi Majör'ün çeken yedili akorunda kalış yapmasının ardından 313. ölçüde Mi Majör tonunda Koda başlar. Gelişmeli yapıdaki Koda'nın ilk on iki ölçüsü "b3" ve "b6" cümlelerindeki akorsal yürüyüşü hatırlatmaktadır. 325. ölçüden itibaren ise temaların kodettaları'ndaki yapı kullanılmıştır. Koda son ölçülerinde Mi Majör akorunu ısrarla basarak son bulmaktadır. Bu koda hem bölümü hem de eseri bitirmektedir. Eserin ilk bölümünde de dördüncü bölümünde de ana ton olan Mi Minör'de değil de Mi Majör'de son bulması, bestecinin bu bitirişle daha aydınlık bir bitiriş yapmak istediğini gösterir. Dördüncü bölümün bütün belirgin tonal yapıları ve kalışları aşağıdaki Tablo 3.9.'da detaylı bir şekilde gösterilmiştir. Özellikle Gelişme bölmesi olmak üzere Geçiş Köprüleri gibi gelişmeli yapıda ve tonal stabilizenin olmadığı kısımlarda pek çok ton geçişi olduğu için tonlar yazılmamıştır. Bunun yanında tam bir kalış özelliği göstermeyen yerler ve akor oluşmayan bir veya iki sesli kalışlarda pek çok seçenek ortaya çıktığından kalışlar yazılmamıştır.

Tablo 3. 9. Op.7 Sonat, 4.Bölüm Tonal Analiz Tablosu

BÖLME	TEMA	CÜMLE	TONLAR	KALIŞ DERECELERİ
SERGİ	Giriş			
	A	a	Mi Minör	V7/iv
		a1	La Minör	V7/iv
		G.K.		
		a2	Mi Minör	VII7
		a3	La Minör	V7/V
		G.K.		
		Kodetta	Mi Minör	i
	B	b	Do Majör	V
		b1		V/vi
		c	La Minör	i
		c1	Re Minör	i
		c2	Sol Majör	V7
		G.K.		
		b2	Do Majör	vii7/V
		b3		V
		Kodetta		I
GELİŞME				
YENİDEN SERGİ	A'	a	Mi Minör	V7/iv
		a1	La Minör	V7/iv
		G.K.		
		a2	Mi Minör	VII7
		a3	La Minör	V7
		G.K.		
		Kodetta	Mi Minör	i
	B'	b3	Mi Majör	V
		b4		V7/vi
		c3	Do# Minör	i
		c4	Fa# Minör	i
		c5	SiMajör	V7
		G.K.		
		b5	Mi Majör	V7/V
b6	V			
	I			
KODA				

SONUÇ

Romantik Dönem sonrasında ortaya çıkan Ulusalçılık akımının etkileri bu eserde de görülmüştür. Sonatın ilk bölümü sonat allegrosu formundadır. Bu bölümde ana ton Mi Minör'dür fakat bölüm içinde ton değişimleri bulunmaktadır. İkinci temanın ilk cümlesinin çeken tonda başlayıp sonraki cümlelerde tonun değişmesi bestecinin Klasik Dönem sonatının tonal özelliklerine bir atıf yapması anlamına gelir. Tonal dizaynda ve formal yapıda her ne kadar bu ve benzeri ortak özellikler bulunsada Grieg'in sonatının bu ilk bölümünde de görüldüğü gibi besteciye ve Ulusal müziğine has müzikal öğelerle bu temel yapılar kırılmıştır.

Sergi bölmesinin A teması tamamen Mi Minör'dedir fakat Yeniden Sergi bölümünde "d, d1" cümleleri ana tonun alt dominantı olan La Minör'e transpoze olmuşlardır. Cümlelerin tonal yapıları her ne kadar belirgin olsalar da geçiş köprüleri aynı oranda belirgin tonal dizaynlara sahip değildir. Gelişme bölümü üç ayrı epizoddan meydana gelmiştir. Gelişmeli yapıdaki bu üç epizodun da tonal kuruluşları belirgindir. İkinci epizodda mi majörün uzak tonlarından birisi olan La bemol Majöre geçiş besteciye özgü bir tercihtir. Yeniden Sergi bölümünün ikinci teması ana ton olan Mi Minörde başlamasına rağmen ikinci cümlesinde Sol Majör tonuna geçmiş, dördüncü cümlede ise yine ana ton Mi Minörde son bulmuştur.

İkinci bölümün formu sonatindir. Klasik Dönem ve sonrasında geleneklerinden birisi olan sonatların ikinci bölümlerinin lied formlarında olması durumu bu eserde kırılmıştır. Bu bölümde gelişme bölümü yoktur bunun yerine geçiş köprüsü bulunmaktadır. Her ne kadar simetrik cümlelerden oluşsa da bölümün tonal dizaynına bakıldığında bir sonat allegrosu yapısı açıkça görülecektir. Fakat sergi ve yeniden sergi bölmeleri arasındaki kısmın oldukça kısa ve az gelişmiş olması durumu, buraya tam anlamıyla bir sonat allegrosu demeye engel olur. Bu bölüme en uygun formal yapı sonatindir.

Sergi Bölmesinin her iki teması da ikişer cümleden meydana gelmişlerdir. İkinci tema Klasik Dönem kurallarına göre Sol Majör'de gelmesi gerekirken bu bölümde Sol Minör'de getirilmiştir. Fakat Yeniden Sergi bölümünde ikinci tema yine ana tonda gelmiştir.

Üçüncü bölüm üç bölmeli lied formundadır. Bu bölümde B bölmesi A bölmesine nispeten daha uzun ve tonal olarak daha çeşitlidir. Bunun yanında A' bölmesi ise ilk bölmeye göre oldukça kısadır. Cümle kalıplarında çeken-eksen ilişkileri bu bölümde oldukça belirgindir.

A ve A' bölmeleri Mi Minör tonunda gelmişken B bölmesinde sırasıyla Mi Majör, Sol# Minör, Si Majör tonları görülmektedir. Tonal çeşitliliğe rağmen A bölmesinde de B bölmesinde de iki farklı cümle bulunmaktadır.

Eserin dördüncü bölümü de sonat allegrosu formundadır. Bu bölümün en göze çarpan yanı tonal tasarımıdır. Sergi bölmesinde temaların başlangıç tonları olan Mi Minör-Do Majör ilişkisi her ne kadar klasik sonat yapısına uygun gözükse de hemen sonraki cümlelerinde bu tonlar değişmekte ve birinci bölümdeki gibi besteciye özgü ilerlemeler bulunmaktadır.

Sergi Bölmesinin ilk temasında cümlesel çeşitlilik çok olmasa da dönemler arasındaki geçiş köprüleri diğer bölümlerde çok görülmeyen yapılardır. Aynı şekilde her temanın sonunda bir Kodetta yer almaktadır. Gelişme bölmesinde tam bir tonal hakimiyet bulunmamakta, ton geçişleri bulunmaktadır. A temasında ana ton Mi Minör'ün yanında La Minör de bulunmakla beraber, B temasında sırasıyla Do Majör, La Minör, Re Minör ve Sol Majör tonları bulunmaktadır. B temasındaki bu tonal çeşitlilik B' temasında daha büyük değişimlere uğramıştır. Her iki bölmede de cümle kalıpları ve sonraki cümlelerle olan tonal ilişkilerde alt dominant ilişkisi bu bölümde en göze çarpan tonal ilişkidir.

KAYNAKÇA

- Benestad, F. ve Schjelderup-Ebbe, D. (1988). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press. doi:10.1017/CBO9781107415324.004
- Caron, J.-L. (2003). *Edvard Grieg. L'Age d'homme*. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=VkaKwZGXjKgC&oi=fnd&pg=PA23&dq=edvard+grieg&ots=htTMsNixRQ&sig=jgRAcwL9vOv8mHTC7rZUEYkFy8Q&redir_esc=y#v=onepage&q=edvard+grieg&f=false adresinden erişildi.
- Choi, J. Y. (1998). *Edvard Grieg's Lyric Pieces: An Analysis Of His Musical Style*. Doctor of Musical Arts, School For The Arts, Boston University.
- Copland, A. (2015). *Yeni Müzik 1900-1960*. (A. C. Gedik, Ed.) (1.Baskı.). İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Dale, K. (1943). Edvard Grieg's Pianoforte Music. *Music & Letters*, 24(4), 193–207. <https://www.jstor.org/stable/727023> adresinden erişildi.
- Dinslage, P. (2000). The Young Grieg. *I Edvard Grieg i kulturbyen, redigert av Monica Jangaard*, 96–103. <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/09/Patrick-Dinslage-paper-2000.pdf> adresinden erişildi.
- Dubal, D. (2004). *The art of the piano: Its performers, literature, and recordings*. Hal Leonard Corporation.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri: Yaklaşım, Yöntem ve Teknikler* (6.Baskı.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Engeset, B. (2011). Edvard Grieg's Orchestral Style. *Keynote presentation at the Grieg Conference in Copenhagen* içinde . Copenhagen. <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Paper-Bjarte-Engeset-2011.pdf> adresinden erişildi.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*. Ankara: Akba Kitapevi.
- Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. (A. Say, Ed.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi

Yayınları.

Finkelstein, S. (2000). *Müzik Neyi Anlatır*. (Ç. M. H. Spatar, Ed.). İstanbul: Kaynak Yayıncılık.

Fröst, J. (2000). *Swedish Piano Music By Stenhammar In The Shadow Of Grieg*. Doctor of Musical Arts - Rice University.

Grieg, E. (1986). *Piano Sonata, Op.7*. (D. Schjelderup-Ebbe, Ed.) (Plate 3146.). Frankfurt: C.F. Peters.

Hodeir, A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri*. (İ. Usmanbaş, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hong, B. B. (1984). Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata. *Dansk Aarbog for Musikforskning*, 15, 27–38.

Horton, J. (2020). Grieg. *The Musical Times*, 114(1567), 903. doi:10.2307/955768

İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9.Basım.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jarrett, S. (2019). *Edvard Grieg and His Songs*. Routledge Revivals. Taylor & Francis. <https://books.google.com.tr/books?id=mfS2DwAAQBAJ> adresinden erişildi.

Jordan, R. (2003). *Edvard Grieg: Between Two Worlds*. <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/11548> adresinden erişildi.

Kortsen, B. (1972). Grieg the Writer. *The Editor*, 1.

Layton, R. (1995). Edvard Grieg: Chamber Music; Nationalism, Universality, Individuality. *Music & Letters*, 76(1), 113–115. <https://www.jstor.org/stable/737783> adresinden erişildi.

Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3.Basım.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2006). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3.Basım.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schelderup-Ebbe, Finn Benestad, D. (1988). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*.

- Lincoln and London: University of Nebraska Press).
- Schjelderup-Ebbe, D. (1993). Grieg og Impresjonismen. *Musik & Forskning*, 19(6), 93–102.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu* (1. Basım.). Ankara: Doruk Yayınları.
- Sommer, S. T., Morris, W., Thomson, V., Thomas, M. T. ve Sadie, S. (1981). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. *Grieg, Edvard*.
- Steen-Nøkleberg, E. (1997). *Onstage with Grieg: interpreting his piano music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taylor, B. (2017). *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music Nature And Naturalism*. New York: Routledge. doi:10.4324/9781315307350
- Türk Dil Kurumu. (1998a). *Türkçe Sözlük, Cilt 1*. (Y. Parlatır, İsmail; Gözaydın, Nevzat; Zülfikar, Hamza; Aksu, Tezcan; Türkmen, Seyfullah; Yılmaz, Ed.) (9.Baskı., C. 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Türk Dil Kurumu. (1998b). *Türkçe Sözlük, Cilt 2*. (Y. Parlatır, İsmail; Gözaydın, Nevzat; Zülfikar, Hamza; Aksu, Tezcan; Türkmen, Seyfullah; Yılmaz, Ed.) (9.Baskı., C. 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler* (Birinci Ba.). İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (10.Baskı.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

EK 1 Eserlerin Notaları Üzerinde Yapılan Analizlerin Gösterilmesi

EK 2 Edvard Grieg'in Solo Piyano Eserleri Listesi



EK 1 Eserlerin Notaları Üzerinde Yapılan Analizlerin Gösterilmesi

42

Sonate
Sonate - Sonata
I

Opus 7

SERGi

A

a

b

al

c

G.K.

Mi Minör

Allegro moderato

p

cresc.

f

ff

6

12

20

27

Edition Peters

31462

© 1986 by C. F. Peters

36 *p* *f* *p* *f*

41 *cresc. sempre* *sf* *ff* *G.K.*

47 *p* *B* *e* *e1*

55 *pp* *e2* *Sol Majör* *e3* *Si Minor*

64 *a tempo* *G.K.* *sosten.* *p dolce*

70

76 *dim. e ritard.*

GELİŞME

I. Epizod

82 *ff*

Mi Majör

87 *ff*

II. Epizod

93 *p* *sempre cresc.*

Lab Majör

il basso marcato

98 *f*

III. Epizod

103 *p*

Mi Minor

108 *sempre cresc.*

114 *f* *p* *Qd.* *D.K.*

119 *molto cresc. sempre*

122

126 *molto ritard.* *ff* *a tempo* *a2* *p dolce* *YENİDEN SERGI* *Mi Minor*

132 *b1* *p* *leggiero* *Qd.*

137 *8* *cresc.* *f* *ff* *a3*

143 *3*

149 *più f*

154 *G.K.* *sostenuto* *p*

162 *d2* *p* *ff*

166 *d3* *La Minör* *mf* *cresc.*

170 *G.K.* *ff* *dim.* *e* *poco* *ritard.* *B'* *a tempo* *e4* *p* *Mi Minör*

177 *e5* *e6* *pp*

Sol Majör

185 *e7* *poco ritard.* **CODA** *Allegro molto* *p*

193

198 *f*

204 *ff* *con fuoco* *ff*

210 *sf* *p*

217 *mf cresc.* *sf* *molto cresc.*

223 *ff* *ff* *ff*

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

17 *un poco più vivo*

p

19

cresc. *cresc. molto*

21

f *più f*

24

ff *f*

YENİDEN SERGİ**A'****a2**

25

ff

Do Maiör:

28

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

30 **a3**
a tempo
pp

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

32

Red. * *Red.* * *Red.* *

Y.K.

34 **G.K.**

Red. *

36

Red. *

38 *cresc. e poco sostenuto* *f* *molto rit.* *a tempo cantabile* *p* **b2 B'** **Do Majör:**

41 *f*

44 *b3* *cresc.* *f*

47 *ritard.* *ff* *a tempo* **KODA** *p sempre dim.*

52 *molto ritard.* *pp*

III

Alla Menuetto, ma poco più lento

A
a

p *cresc.*

Mi Minör:
a1

8 *ff* *dim.*

15 *p* **b**

20 *cresc.*

25 *ff* **a2**

31 *pesante* *sosten. sf* *ff* **Kodetta**

37 *ritard.* **B** *a tempo* **C** *p* **Mi Majör:**

43 **c1** *pp* **c2**

49 **c3**

55 **d** *p* **Sol# Minör:**

60 **d1** *p* **c4** **Si Majör:** **Mi Majör:**

66 **c5** *pp*

The musical score consists of six systems of piano music. Each system is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Red brackets and labels (B, C, c1, c2, c3, c4, c5, d, d1) are used to group specific measures or sections of the music. The tempo changes from 'ritard.' to 'a tempo' at measure 37. The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'p' (piano). The piece concludes with a key signature change to two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature at measure 66.

76 **A'**
a

p *cresc.*

Mi Minör:

79 **a2** *ff* *pesante*

86 *sosten.* **Kodetta** *ff sf sf* *ritard.*

IV Finale

Giriş
Molto allegro
f

SERGI
*
a A
p
a1
p

Mi Minör:
*
p
G.K.
La Minör:
poco a poco cresc. -
p

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction marked 'Molto allegro' and 'f'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal part enters with a melody in the treble clef. The score includes several annotations in red, such as 'Giriş', 'SERGI', 'Mi Minör:', 'G.K.', and 'La Minör:'. There are also dynamic markings like 'p' and 'poco a poco cresc.' and performance instructions like 'a' and 'a1'. The score is divided into measures, with measure numbers 6 and 12 indicated in boxes.

17

22

26

31

37

41

Red. * *Red.* * *Red.* *

ff

Mi Minör:

a2

a3

La Minör:

G.K.

p

cresc.

f con fuoco

Kodetta

dim.

Mi Minör:

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

47 **B**
b
pp
Do Majör:

55 **b1**
mf

63 **c**
pp
mf
La Minör:

70 **c1**
c2
f
Re Minör:
Sol Majör:

77 **G.K.**

83

89

95

99

106

111

115

fp

cresc.

f

pesante

sf

ff

Red.

1

b2

Do Majör:

b3

Kodetta

Edition Peters

159 *sosten.* *ff sempre*

163

167

171

175 *fp*

180 *sf* *mf cresc.*

186 *ff*

190

194 *sost. sf* *sost. sf* *p*

199 *pp* *poco rit.* *pp*

205 *a* *A'* **YENİDEN SERGI** *a1* *p*

Mi Minör: **La Minör**

211 *p* *staccato sempre* *cresc. sempre*

*Red. **

217

a2

222

ff

Mi Minor:

a3

226

La Minor

G.K.

cresc.

f con fuoco

231

8

Kodetta

dim.

236

240

p

pp

*Red. **

246 *mp* *pp* **B'** **b3** **Mi Majör:**

256 *mf* *pp* **b4**

266 *f* **c3** **c4** **c5** **Do# Minör:** **Fa# Minör:** **Si Majör:**

277 *dim.* *p* **G.K.**

284

293 *fp* *cresc.* *f* **b5** **Mi Majör:**

299 **b6**

308 *sosten.*

KODA

313 *fff sempre grandioso*

*Red. * Red. * Red. * Red. **

321 *sosten.*

*Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. **

329 *ritard.* **Presto**

*Red. * Red. * Red. **

336 *8...*

*Red. * Red. * Red. * Red. **

EK 2 Edvard Grieg'in Solo Piyano Eserleri Listesi (Sommer vd., 1981)

No	Tarih	Eser Adı
EG 101	1858?	Polka from Larvik
EG 102	1858-1859	3 Piano Pieces
EG 103	1858-1859	9 Pieces for Children
EG 104	1858-1859	23 Little Piano Pieces
EG 105	1860	3 Piano Pieces
EG 179	1860	Canon in 4 Voices
Op. 1	1861	4 Piano Pieces
Op. 3	1863	Poetic Tone Pictures
EG 106	1865	Agitato
Op. 6	1865	Humoresques
Op. 7	1865, 1867	Sonata for Piano in E minor
Op. 11	1866	In Autumn
Op. 12	1866-1867	Lyric Pieces, Book I
		1. Arietta
		2. Waltz
		3. Watchman's Song
		4. Elves' Dance
		5. Folk Song
		6. Norwegian Melody
		7. Album Leaf
		8. National Song
EG 107	1866	Funeral March in Memory of Rikard Nordraak in A minor
Op. 14	1863-1864	2 Symphonic Pieces
Op. 17	1869	25 Norwegian Folk Songs and Dances
		1. Spring Dance
		2. The Young Man Asked His Maiden
		3. Spring Dance
		4. Niels Tallefjorn, Proud Fellow
		5. Dance from Jølster
		6. Wedding Tune
		7. Halling
		8. Oh, the Pig Had a Snout
		9. When My Eyes
		10. Ole Once in Anger
		11. On the Dovrefjeld in Norway
		12. Solfager and the Snake King
		13. Wedding Recessional March
		14. I Sing with a Sorrowful Heart
		15. The Last Saturday Night
		16. I Know of a Little Maiden

		17. The Gadfly Said to the Fly
		18. Stumping Dance
		19. Hølje Dale
		20. Halling
		21. The Woman from Setesdal
		22. Cattle Call
		23. Did You See Anything of My Wife?
		24. Wedding Tune
		25. The Raven's Wedding in Kraakeland
Op. 19	1870-1871	Scenes of Country Life
		1. Mountain Dance
		2. The Bridal Procession Passes
		3. From the Carnival
EG 108	1874-1875	6 Norwegian Mountain Melodies
Op. 24	1875-1876	Ballade in the Form of Variations on a Norwegian Folk Song in G minor
Op. 28	1864-1878	Album Leaves
		1. Allegro con moto in Ab major
		2. Allegretto espressivo in F major
		3. Vivace in A major
		4. Andantino serio in C# minor
EG 109	1878	Album Leaf
Op. 29	1878	Improvisations on Two Norwegian Folk Songs
EG 113	1876-1877	Second Piano Part to 4 Mozart Sonatas
Op. 34	1880	Two Elegiac Melodies
		1. The Wounded Heart
		2. The Last Spring
Op. 35	1881	Norwegian Dances
Op. 37	1883	Valse Caprices
		1. Tempo di Valse moderato in C# minor
		2. Tempo di Valse in E minor
Op. 38	1883	Lyric Pieces, Book II
		1. Cradle Song
		2. Folk Song
		3. Melody
		4. Halling
		5. Spring Dance
		6. Elegy
		7. Waltz
		8. Canon
Op. 40	1884	Holberg Suite
Op. 41	1884	Piano Pieces after Original Songs, Volume I
		1. Lullaby

		2. Little Håkon
		3. I Love Thee
		4. She Is So White
		5. The Princess
		6. To Springtime
Op. 43	1886	Lyric Pieces, Book III
		1. Butterfly
		2. Solitary Traveler
		3. In My Native Country
		4. Little Bird
		5. Erotikon
		6. To Spring
Op. 47	1885-1888	Lyric Pieces, Book IV
		1. Valse-Impromptu
		2. Album Leaf
		3. Melody
		4. Halling
		5. Melancholy
		6. Spring Dance
		7. Elegy
Op. 51	1890	Old Norwegian Melody with Variations
Op. 52	1890	Piano Pieces after Original Songs, Volume II
		1. A Mother's Grief
		2. The First Meeting
		3. The Poet's Heart
		4. Solveig's Song
		5. Love
		6. The Old Mother
Op. 54	1891	Lyric Pieces, Book V
		1. Shepherd's Boy
		2. Gangar
		3. March of the Dwarfs
		4. Nocturne
		5. Scherzo
		6. Bell Ringing
Op. 57	1893	Lyric Pieces, Book VI
		1. Vanished Days
		2. Gade
		3. Illusion
		4. Secret
		5. She Dances
		6. Homesickness
Op. 62	1895	Lyric Pieces, Book VII

		1. Sylph
		2. Gratitude
		3. French Serenade
		4. Brooklet
		5. Phantom
		6. Homeward
Op. 63	1895	2 Nordic Songs
		1. In Folk Style
		2. Cattle Call and Peasant Dance
Op. 65	1896	Lyric Pieces, Book VIII
		1. From Early Years
		2. Peasant's Song
		3. Melancholy
		4. Salon
		5. Ballad
		6. Wedding Day at Trolldhaugen
Op. 66	1896	19 Norwegian Folk Songs
		1. Cattle Call
		2. It Is the Greatest Folly
		3. A King Ruled in the East
		4. A Song of Siri Dale
		5. It Was in My Youth
		6. Cattle Call and Lullaby
		7. Lullaby
		8. Cattle Call
		9. Small Was the Lad
		10. Tomorrow You Shall Marry Her
		11. There Stood Two Girls
		12. Ranveig
		13. A Little Gray Man
		14. In Ola Valley, in Ola Lake
		15. Lullaby
		16. Our Little Astrid
		17. Lullaby
		18. I Wander Deep in Thought
		19. Gjendine's Lullaby
Op. 68	1898	Lyric Pieces, Book IX
		1. Sailors' Song
		2. Grandmother's Minuet
		3. At Your Feet
		4. Evening in the Mountains
		5. At the Cradle
		6. Valse mélancolique

	1898	3 Piano Pieces
EG 110		1. White Clouds
EG 111		2. Gnomes' Tune
EG 112		3. The Dance Goes On
Op. 71	1901	Lyric Pieces, Book X
		1. Once Upon a Time
		2. Summer's Eve
		3. Puck
		4. Peace of the Woods
		5. Halling
		6. Gone
		7. Remembrances
Op. 72	1902-1903	Norwegian Peasant Dances
		1. Giböen's Bridal March
		2. John Væstafæ's Spring Dance
		3. Bridal March from Telemark
		4. Hailing from the Hills (Tune from the Fairy Hill)
		5. Prillar from the Church Play "Os" (Tune for the Goat-horn)
		6. Gangar
		7. Røtnamsknut
		8. Bridal March (after Myllarguten)
		9. Nils Rekve's Halling
		10. Knut Luråsen's Halling I
		11. Knut Luråsen's Halling II
		12. Spring Dance
		13. Håvar Giböen's Dream on the Oterholts Bridge
		14. The Goblin's Bridal Procession at Vossevangen
		15. The Bride of Skuldal
		16. The Girls from Kivledal (Spring Dance)
		17. The Girls from Kivledal (Gangar)
Op. 73	1901-1905	Moods
		1. Resignation
		2. Scherzo-Impromptu
		3. Night Ride
		4. Folk Song
		5. Study (Hommage à Chopin)
		6. Students' Serenade
		7. The Mountaineer's Song