Araştırma Makalesi

# EDVARD GRiEG'İN OP.27 NO.1 SOL MİNÖR YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN ANALİZİ

**Merve DEDEOĞLU**

Dr. Öğr. Gör, Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, mervecomp(at)hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7544-9759

Dedeoğlu, Merve. "Edvard Grieg'in Op.27 No.1 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün Birinci Bölümünün Analizi". idil, 62 (2019 Ekim): s. 1403-1414. doi: 10.7816/idil-08-62-12

**Öz**

Bu araştırma, 19. yüzyıl İskandinav Okulu'na dahil olan ve Norveç müziğinin en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Norveçli besteci Edward Hagerup Grieg'in Op.27 No.1 sol minör yaylı çalgılar dörtlüsünün birinci bölümünün armonik ve formal analizini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Eserin bu bölümü sonat formunda yazılmış, sonat biçiminin paradigması bir çıkış noktası olarak kabul edilerek bölüm romantik uyumlarla beslenmiştir. Formal analiz yolu ile eserin birinci bölümünde yer alan motifler incelenerek, motifler arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve bu motiflerin geliştirilerek kullanılma durumları gösterilmektedir. Armonik yapının ise tonalite ve modalitenin içiçe geçmesi ile oluştuğu ortaya çıkmaktadır. Ağırliklı olarak tonalitenin hakim olduğu eserin birinci bölümünde frigien ve miksolidyen modlarının orijinalinden başka perdelere aktarılarak kullanıldıkları görülmektedir. Sık karşılaşılan bir durum olmamakla birlikte bazı pasajlarda dörtlü arlıklarla oluşturulmuş akorlara da yer verilmektedir. Müziği meslek olarak seçen genç müzisyenlerin daha fazla olmakla birlikte, müzikle ilgilenen ya da dinleyen kişilerin de bestelenen eserlerin armonik ve formal yapısı hakkında bilgi sahibi olmaları önem taşımaktadır. İcra edilen ya da dinlenen eserlerle ilgili teknik bilgi çoğaltıldıkça çalma ve dinleme etkinliklerinin kalitesi de yükseltilmiş olacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Grieg, Analiz, Armoni, Form, Dörtlü

*Makale Bilgisi*
*Geliş: 17 Haziran 2019* *Düzeltme: 28 Temmuz 2019* *Kabul: 24 Ağustos 2019*

© 2019 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

## Giriş

19. yüzyıl tüm Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı bir çağdır. Bu yüzyılda Norveç'te de güçlü bir akım olarak kendini gösteren ulusalcılık ekseninde yer alan Edvard Hagerup Grieg (1843-1907) , en bilinen ve sevilen İskandinav besteci olarak tarihte yerini almıştır. İsmi neredeyse Norveç müziği ile eş anlamlı sayılan Grieg'in, Norveç'in müzikal gelişimindeki yerinin merkezi nitelikte olduğu anlaşılmaktadır. Bilinçli bir ulusalcılıktan yola çıkan Grieg, 1858'de Leipzig Konservatuvarı'na gönderilerek Mendelsshon ve Schumann'ın yarattığı romantik havada yoğrulmuş, 1862'de Leipzig Konservatuvarı'nı bitirerek yurduna dönmüştür (SAY, 1997: 446).

Grieg'in kompozisyon stili, Leipzig Konservatuvarı'nda aldığı Germen eğitimini yansıtsa da, eserlerinin çoğu besteci arkadaşı Rikard Nordraak ve Oke Bull'un cesaretlendirmesinin sonucu olarak Norveç halk müziği kökenine sahiptir. Grieg, otantik halk ezgilerini kullanmanın yanı sıra modalite, dron basları, ve slatter ritmi gibi yerel halk müziği unsurlarını da müziğine dahil etmiştir (Smith, 2002: 47).

Grieg, Norveç halk müziğinin zengin kaynağından beslendiği için, küçük biçimleri kendine daha yakın bulmuştur. Yerel şarkılar sonat biçiminden farklı olarak oldukça karmaşık olmalarına rağmen kısa soluklarla seslendirilmektedir ( Layton, 2010: 113). Ancak küçük biçimlere olan bu yakınlığın yanı sıra Grieg, Peer Gynt sahne müziği ve Op.16 la minör piyano konçertosu ile adını duyurmuştur. Ayrıca piyano eserleri ile birlikte oda müziği ve solo vokal eserleri, bestecinin yaratıcılığının büyük bölümünü oluşturmaktadır. Bestecinin en önemli eserleri arasında Peer Gynt, Op. 16 la minör Piyano Konçertosu, Op. 40 Holberg Suiti, Lyric Pieces, Op. 27 No.1 sol minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Op. 36 la minör Cello Sonatı, Op. 72 Norvegian Peasant Dances, In The Hall of Mountain King ve Oo. 45 No.3 do minör Keman Sonatı yer almaktadır.

Grieg, Op. 27 No. 1 sol minör yaylı çalgılar dörtlüsünü 1878'in temmuz ayında tamamlamıştır. Tamamlama aşamasında Köln'deki kemancı Robert Heckmann ile bir dizi teknik ayrıntıya ilişkin kapsamlı bir yazışma yapmıştır. Bu yazışmalar yolu ile Grieg, Op. 27 No.1 sol minör yaylı çalgılar dörtlüsünü Heckmann'a ithaf etmek istemiş ve Heckmann'dan olumlu yanıt almıştır ( Kortsen, 1968: 21).

## 19. Yüzyılın Armoni ve Form Özellikleri

19. yüzyıl romantizmi, müzikte çeşitli eski ve yeni akımları bünyesinde toplamaktadır. Bu akımlar arasında Klassisizm, Romantizim ve Ulusalcılık yer almaktadır. Brahms dışında kendi çağıllarına göre daha Klasik olarak kabul edilen Grieg'in müziğinde, bu üç akımın özellikleri de bulunmaktadır.

Romantik armoni, klasik armoniyi kromatizm, alterasyon, anharmonik ile sürdürerek atonalitenin sınırlarına dayamış olsa da, Grieg ve Brahms'ın eserleri atonalite sınırlarına yaklaşmamaktadır. Grieg'in armonik dili, 19. yy.'ın sonlarının kromatizmi ile folkloristik modalitenin zıt kutupları arasında gidip gelmektedir (Erdhal, 1994: 26).

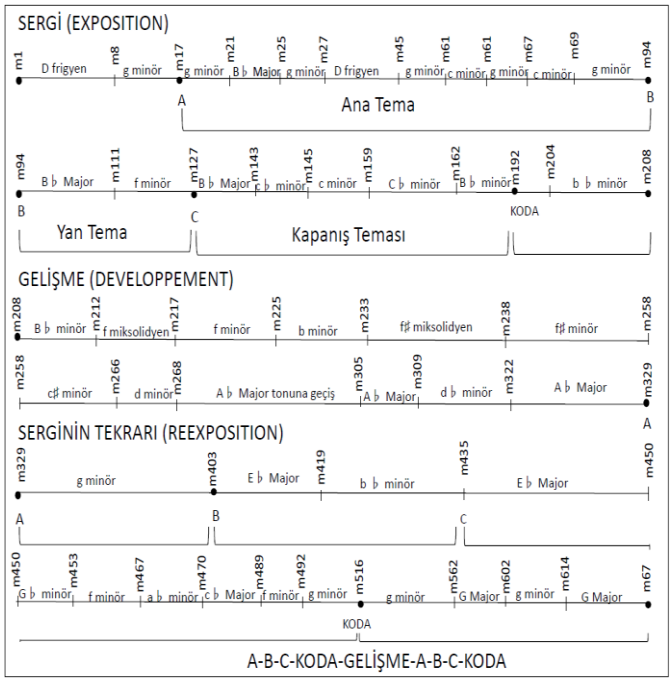
> "Sekvens tekniği ve kadans izlekleri romantik armoniyi ışıtmıştır. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları, Liszt ve Wagner'de olduğu gibi, tona uzak akorlara götürmüş, böylece elde edilen "güvercin boynu renkleri" çeşitli ruhsal durumların ifadelendirilmesini sağlamıştır. Romantikler, kendilerinden önceki klasik tür ve formları devralmışlar, bazıları üzerinde değişiklik yapmışlardır. Yeni olarak şiirsel küçük piyano parçalarını, Schubert'in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner'de temsilcisini bulan "Müzikaldrama"yı getirmişlerdir" (Say,1997: 340).

Bu biçimsel yeniliklerle birlikte sonat formunun geri planda kaldığı görülmektedir.

Genellikle Liszt'in senfonik şiirleri ve Wagner'in müzikaldramaları ile karakterize edilen romantik dönemde, sonat formu eski moda bir form olarak kelimenin olumsuz çağrışımıyla "akademik" olarak adlandırılmıştır. Buna karşın sonat formu bu çağda da varlığını sürdürmüş ve klasik dönendeki biçiminden daha özgür olarak ele alınmıştır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında sonat formunu kullanan besteciler, sonat biçiminin paradigmasını bir çıkış noktası olarak kabul eder ve romantik uyumlarla beslerler. Böylece sonat, paradigmatik klasik formla diyaloga giren bir süreç biçiminde ele alınarak "boyun eğmeyen bir kalıp" yerine yeni harmonik şemalarla deney yapmak için bir çerçeve olarak görülmektedir ( Reddick, Carissa, Ann, 2009).

## Armonik ve Formal Analiz

Eserin birinci bölümü üzerinde gerçekleştirilen form analizi Sonat formunun varlığını ortaya koymaktadır.




**Şekil 1. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün Formal Analizi**

Eserin bu çalışmaya konu olan 1. Bölümü, sonat formunda yazılmıştır. Bu formun başlangıcındaki Sergi bölümünden önce 16 ölçülük bir giriş kısmı yer almaktadır. Tonal ve modal malzemenin içiçe geçtiği bu kısmın ilk 8 ölçüsünde her ne kadar sol minörün I. derece akoru ile başlanılsa da re frigyen modun etkisi görülmektedir. Diğer 8 ölçü sol minör etkisindedir. 9-16. ölçüler arasında sırasıyla IV-IV$_7$- $\frac{II_6}{5}$ - $\frac{I_6}{4}$ ve V fonksiyonları duyurulmaktadır. Modal etkinin yoğun olduğu başlangıçtan bu yana fa sesinin natürel olarak kullanılmasının ardından 15. ölçüde dominant akorundaki fa diyez sesiyle birlikte 17. ölçüde sol minör tonuyla serginin A bölümü başlamaktadır.




**Şekil 2. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünde Yer Alan 1-16. Ölçüler**

A bölümünün ilk 4 ölçüsü olan 17-20. ölçülerde armoniye sol minörün I. derecesi hakimdir.21- 24. ölçülerde ise sol minör tonunun ilgili majörü olan si bemol majör tonunun I. derece akoru yer alırken bu ikinci 4 ölçünün, bir önceki 4 ölçünün sekvensi olduğu da görülmektedir. 25 ve 26. ölçülerdeki sol minör tonunun dominanat akorunun duyurulmasından hemen sonra 27-34. ölçüler arasında re frigyen modunun etkisi görülmektedir. 35. ölçüde ikinci kemanlardaki do diyez sesinin duyurulması ile birlikte re minör tonunun beşlisi altere edilmiş V$_7$

akoru 35 ve 36. ölçülerde duyurulmakta, böylece tonalite duygusu tekrar hissedilmektedir.

Re-la beşlisinin kullanıldığı 37-44. ölçüler, 17. ölçüde başlayan ve 45. ölçüde tekrar ele alınacak olan tematik kısım arasında köprü niteliği taşımaktadır. Bu tematik kısmın ilk gelişi ile ikinci gelişi farklılık ve zıtlıklar içermektedir. Her çalgının tek ses duyurduğu temanın ilk gelişi "pp." nüansındadır. 45. ölçüde ikinci defa gelen tema ise akorsal yapı, oktavlar ve çift seslerle birlikte "ff." nüansı ile dikkat çekmektedir. Ayrıca temanın 17. ölçüdeki ilk gelişi, ikişer ölçülük arka arkaya iki motiften oluşmakta, temanın ikinci gelişinde bu motiflerin sadece ilki geliştirilerek kullanılmaktadır.




**Şekil 3a. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünde yer alan 17-21. Ölçüler (Temanın İlk Duyuruluşu)**




**Şekil 3b. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünde yer alan 45-52.Ölçüler (Temanın İkinci Duyuruluşu)**

45- 52. ölçüler sol minör I. derece, 53-60. ölçüler sol minör V. derece ile armonize edilmektedir. 61 ve 62. ölçülerde do minör olan kısım, 63 ve 64. ölçülerde sekvens yolu ile sol minörde görülmektedir. Do minör $VII_7$ ile başlayan armonik yürüyüş, viyolonsellerdeki küçük değişiklikler dışında 5'lisi atılmış 7'li akorlarla kromatik bir iniş yaparak 62. ölçünün son akorunda do minör $V_7$ armonisini duyurmaktadır. 71. ölçüye kadar devam etmekte olan bu kromatik hareketle birlikte 67-71. ölçülerde yer alan viyolonsellerdeki oktav atlamalar esere dinamizm katmaktadır.

71. ölçü ile birlikte 78. ölçüye kadar olan kısımda bu kez 1. kemanlara do diyezden başlayıp bir oktav yukarıdaki sol diyeze varacak olan çıkıcı bir kromatik dizi verilmektedir. Bu kromatik dizi sırasıyla 71-72. ölçülerde sol majör I, 73-74. ölçülerde sol minör I, 75-76. ölçülerde re-sol-la ve 77-78. ölçülerde sol minör $\frac{VII_6}{4}$ derece ile armonize edilmektedir.

1. kemanın sol sesine ulaştığı 79. ölçüde, bir önceki ölçünün son duyurulan armonik derecesi olan VII derece armonisinin I. dereceye çözülmesi olası görünürken, sürpriz bir şekilde üçlüsü altere edilmiş IV. dereceye çözüldüğü görülmektedir. Hemen devamında getirilen sol minör VI. derece ile IV derece akoru 86. ölçünün sonuna kadar ardı sıra duyurulmaktadır. 86-88. ölçülerde ise sol minör I. derece akoru, üçlüsü kullanılmaktan kaçınılarak armonize edimiştir. 71. ölçüde 1. kemanda "pp."ile 71. ölçüde başlayan ezgisel tırmanış, crescendo ile 79. ölçüde "ff" nüansına ulaşarak oktavlı sol seslerinde ısrarcı bir kalış sergilemektedir. 88. ölçünün sonuna kadar süren bu kısmı 6 ölçülük sakin bir kapanış takip etmekte, böylece Sergi kısmının A bölümü sonlanmaktadır.

95. ölçüde başlayan B bölümü (Yan Tema) lirik bir yapıdadır. Si bemol majör tonunda başlayan Yan tema 100. ölçüdeki VII/$V_7$ akoruna kadar I. derecenin hakimiyetindedir. 101. ölçüdeki $V_7$ akorundan sonra VII/$V_7$ ve ardından yine $V_7$ akorlarının getirilmesi ile tema 5 ölçü daha uzatılmıştır. Ağırlıklı olarak 1. kemanda olup viyolanın da katıldığı 95-106. ölçülerde yer alan ezgisel yapıya 107-110. ölçülerde viyola ve viyolonselden kısa bir yanıt gelmektedir.




**Şekil 4. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünde yer alan 95-110. Ölçüler**

111-126. ölçüler, 95-110. ölçülerdeki temanın fa minör tonuna transpoze edilmesi yolu ile oluşturulmuştur. "Animato"nun başladığı 127. ölçü ile birlikte kapanış teması olan C teması başlamaktadır. Si bemol majör tonalitesi ile başlayan bu kısım, tematik olarak B kısmının temasından üretilmiş bir görünüm sergilemektedir. C bölümünün 127-130. ölçülerdeki tematik malzemesi, kendinden sonra gelen 131-134. ölçülerde sekvens tekniği kullanılarak devam ettirilmiştir.




**Şekil 5a. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün B temasının 95- 101. Ölçülerdeki Tematik Materyali**




**Şekil 5b. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün C temasının 127-134. Ölçülerdeki Tematik Materyali ve Bu Materyalin Sekvensi.**

127. ölçüde öncelikle $\frac{VII_6}{5}$ ve hemen ardından II7 armonisi duyurulmaktadır. 128. ölçüde bu kez IV2 ve $\frac{VII_6}{5}$ armonileri yer almaktadır. 129. ölçüde sırasıyla $\frac{IV_4}{3}$ ve VII7 armonileri duyurulduktan sonra 130. ölçüde tekrar

128. ölçüdeki armonik yapı duyurulur.131-134. ölçüler, bir önceki 4 ölçünün sekvensidir. Ardarda gelen bu iki kısımda viyolonseldeki do sesi pedal sesi olarak hakimiyetini korumaktadır.

C temasının tematik materyalinin sunulduğu 127-134. ölçülerden sonra gelen 135-144. ölçülerde yeralan ve birkaç akorsal yapı dışında 1. kemanın solo olarak duyurduğu kısım, 145. ölçüdeki yeni müziksel fikre bağlanmak için kullanılan bir köprü olarak düşünülebilir. Sekvens tekniğiyle oluşturulmuş bu köprü niteliğindeki kısım, tematik materyalden üretilmiştir.

145-148. ölçülerde 1. keman ve viyolonsel arasında kanonik bir yazı görülmektedir. Bu kısım do minör tonalitesinde armonize edilmektedir. 145. ölçüde I2 armonisi altere sol bemol sesini duyurduktan sonra 146. ölçüdeki sol natürel ile birlikte VI7. derece armonisi kullanılmıştır. 147. ve 148. ölçülerde sırasıyla VI ve VI2 armonileri görülmektedir. Aynı kanonik yazının devam ettiği 149-152. ölçülerde, bir önceki 4 ölçünün ezgisel yapısı sekvenslidir. Armonik yapı ise küçük değişiklikler dışında 4 ölçü önceki kısım gibidir. 145. ölçüdeki altere sol bemol sesi 149. ölçüde fa diyez olarak anharmonik yazılmaktadır.

Kanonik yapı 153. ölçü ile birlikte önce üçleme dörtlükler ve sekizliklerle gittikçe yoğunlaşarak devam etmektedir. 145. ölçüden bu yana kullanılan akorlar 157-158. ölçülerde ardarda dizilerek bu akorlar arasındaki kromatik yapının daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. 157. ölçüde kanonik yazı köprüye dönüşmeye başlamakta ve 165. ölçüde C bölümünüm teması biraz daha farklı olarak tekrar sunulmaktadır.




**Şekil 6. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 157-169. Ölçülerindeki köprü ve C Temasının Tekrar Duyuruluşu**

Si bemol majör tonalitesinin duyurulduğu 165-175. ölçüler arasındaki kısımda akorsal yapı oldukça renkli ve değişken bir görünümdedir. Sırasıyla 165. ölçüde I, 166. ölçüde $I_2$-$VI_2$, 167. ölçüde $\frac{VI_4}{3}$ IV- - I, 168. ölçüde $IV_2$, $II_7$ - I, 169. ölçüde $II_2$-$VII_7$-$\frac{II_4}{3}$, 170. ölçüde $VII_2$-$V_7$-$\frac{VII_4}{3}$, 171. ölçüde III-VI, 172. ölçüde II-V, 173. ölçüde I ve 174. ölçüde IV. derece akorları yer almaktadır. 166-173. Ölçülerde birinci kemanda duyurulan senkoplu ezgide yer alan ve ölçü başlarındaki dörtlük notalar, basamak notaları olarak görülmektedir.

C bölümünün teması Sergi bölümünde son defa 175-192. ölçüler arasında duyurulmaktadır. 8 ölçüden oluşan bu kısım, eşlik örgüsü değiştirilerek bir oktav üstten ikinci kez getirilmekte ve arkasından Koda kısmı duyurulmaktadır. Si bemol majör tonalitesinde $\frac{I_6}{4}$ ve akoru ile başlayan175. ölçüyü do minör tonalitesinde

V. derece ile 176. ölçü takip etmektedir. 177 ve 178. ölçüler bu iki ölçünün sekvensidir. 179 ve 180. ölçülerde sekvenslerin süreleri kısaltılmıştır. V armonisinin hakim olduğu 181 ve 182. ölçülerde fa diyez ve do diyez sesleri altere sesler olarak göze çarpmaktadır.

Sergi bölümünde son kez duyurulan C temasında, viyolonselde belirgin olarak fa pedalı (dominant pedalı) görülmektedir. Bu tema arka arkaya iki kez getirilmektedir. Temanın ilk gelişinde birlik notalarla duyurulan bu pedal sesi, temanın ikinci gelişinde ritmik bir devinim kazanmaktadır. 191-207. ölçülerdeki Koda kısmı si bemol majör tonalitesi ile başlayıp son 4 ölçüde si bemol minör I. derece akorunu duyurmaktadır. Sergi kısmının hemen ardından 208. ölçüde Gelişme bölümü başlanmaktadır.

Sergi bölümündeki temaların işlendiği Gelişme bölümünde A bölümünün ilk 4 ölçüsü, B ve C bölümlerinin adaş minörü olan si bemol minör tonalitesinden duyurulmaktadır. 212-216. ölçülerde fa miksolidyen modun etkisi görülmektedir. 4 ölçü süren fa miksolidyen modun etkisinin hemen devamında 217- 224. ölçülerde fa minör tonalitesine geçiş sağlanmaktadır. Bu ölçülerde, viyolonseldeki do pedalı ile birlikte $VII_2$ armonisi de duyurulmaktadır.

225-232. ölçülerde sırasıyla B ve A temalarından motiflerin arka arkaya getirildikleri görülmektedir.




**Şekil 7. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 225-232. ölçülerindeki B ve A Temalarından Motifler**

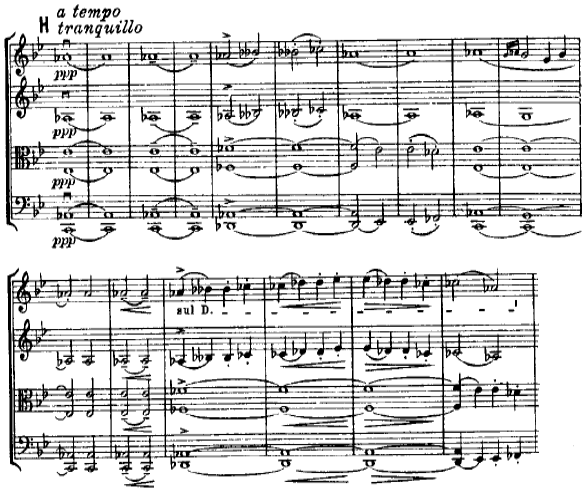
Si minör tonunda duyurulan 225-232. ölçülerin ilk 4 ölçüsünde V arrmonisi, ikinci 4 ölçüsünde I armonisi uygulanmıştır. 233-237. ölçülerde ise fa diyez miksolidyen mod etkisini hissettirir. Gelişme bölümünün başlangıcı olan 208. ölçü ile birlikte sırasıyla si bemol minör-fa miksolidyen ve fa minör gidişi izlenirken araya giren B temasının ilk 4 ölçüsünden sonra A temasında bu kez tonalite yarım ses tizleştirilerek si minör-fa diyez miksolidyen ve fa diyez minör tonaliteleri kullanılmaktadır. 238-245. ölçülerde do diyez pedalı ile birlikte $VII_4^3$ armonisi duyurulmaktadır. 246-249. ölçülerde B temasının ilk dört ölçüsü bu kez do minör tonalitesinden ve $V_9$ armonisi ile olmak üzere A temasının ardından tekrar getirilmiştir. B temasının bitimindeki 250. ölçüde A temasının ilk motifinin geliştirilmiş parçacıkları görülmektedir.



**Şekil 8. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 250-251. Ölçülerindeki A Temasının İlk Motifinin Geliştirilmesi**

256 ve 257. ölçülerde yer alan do diyez ve mi natürel sesleri ile sanki re minör tonalitesine modülasyon yapılacakmış hissi verildikten sonra 258. ölçüde do diyez minör tonalitesine ani bir modülasyon yapılarak tema do diyez minör tonalitesinden tekrarlamaktadır. 258-265. ölçülerde aynı teknik tekrarlanarak do diyez minör tonalitesinden 268. ölçüye kadar sürecek re minör tonalitesine modülasyon yapılmıştır. 269. ölçüde ise mi minöre modülasyon yapılacak hissi verdikten sonra müziği 305. ölçüde la bemol majör tonalitesine ulaştıran bir köprü yer almaktadır. Bu köprüde B teması viyola ve viyolonselde ardı sıra kullanılmaktadır.

305-308. ölçülerde A teması bu kez nota değerlerinin genişletilmiş biçimi ile gelişme bölümünde son kez yer almaktadır. Bu tema ilk 4 ölçüsü la bemol majör olmak üzere la bemol minör tonalitesinden sunulmaktadır.




**Şekil 9. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 305-320. Ölçülerindeki A Temasının Gelişme Bölümünde Son Getirilişi**

305-308. ölçülerde la bemol majör I. derece armonisi duyurulurken 309-312. ölçülerde IV. derece armonisi duyurulmaktadır. 313-322. ölçülerde de yine I -IV ve I. derece armonileri ardı ardına devam etmektedir. 323. ölçüde I. derece armonisinin ardından III. derece getirildikten sonra 324. ölçüde akora yabancı si bemol sesi ile birlikte tekrar I armonisinin duyurulduğu görülmektedir. 325. ölçüde sürpriz bir biçimde sol diyezin ton içinde anharmonik olarak kullanılması ile la majörün V. derecesi görülmektedir. Bu ölçüden 329. ölçüye kadar tüm partilerde inici bir kromatik hareketle 329. ölçüye varılmakta ve ani bir modülasyonla sol minör tonalitesindeki Serginin Tekrarı bölümüne ulaşılmaktadır.

Serginin Tekrarında yer alan A bölümü, 329-329. ölçülerdeki dominant pedalı dışında tamamen Sergideki A bölümünün tekrarından oluşmaktadır. Sergi bölümünde bu pedal tonik sesinden duyurulmaktadır.

402. ölçüde serginin tekrarında yer alan A bölümü bittikten hemen sonra başlayan B bölümü (Yan tema), klasik dönem sonatlarından farklı olarak romantik dönem sonatlarında görülebilecek bir durum olarak sol minör tonalitesi ile devam etmemektedir. Mi bemol majör tonalitesi ile başlayan B teması, 419. ölçüde si bemol majör tonalitesinde modülasyon yaptıktan sonra 435. ölçüde son bulmaktadır.




**Şekil 10. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 403-414. Ölçülerindeki Serginin Tekrarında Yer Alan Mi bemol Majör Tonundaki Yan Tema**

435. ölçüde başlayan Serginin tekrarında yer alan C bölümü, Mi bemol majör tonundadır. Sergide si bemol majör olan bu bu bölüm, Serginin Tekrarında alt beşlisinden duyurulmaktadır.




**Şekil 11. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 435-442. Ölçülerindeki Serginin Tekrarında Yer Alan Mi bemol Majör Tonundaki C Teması**

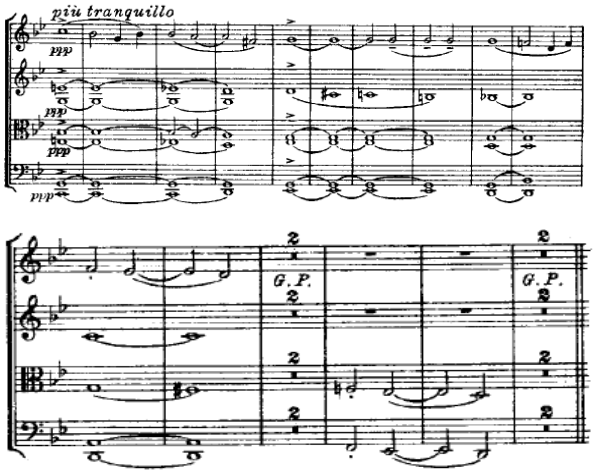
Sergide yer alan C Bölümü ile çok büyük paralellik içinde olan Serginin Tekrarında yer alan C bölümü, Sergide 175. ölçüde başlayan temayı Serginin Tekrarında 481-497. ölçüler arasındaki geliştirilmiş kısım ile birlikte sunmaktadır. Sergi bölümünün C kısmından farklı olarak Serginin Tekrarında yer alan 500-506. ölçülerdeki ezgisel yapı, keman yerine viyola ile duyurulmaktadır. Bu küçük farklılıkların dışında 450-453. ölçülerdeki sol bemol majör, 453- 467. ölçülerdeki fa minör, 467-470. ölçülerdeki la bemol minör ve 470 -489. ölçülerdeki mi bemol majör tonalitelerinin, Sergi kısmında yer alan tonalitelerin alt beşlisi olarak yapılandığı gözlemlenmektedir. 485-487. ölçüler arasında mi bemol majör tonalitesi içinde sırasıyla kullanılan IV-$I_{\frac{6}{4}}$-$I_6$-IV-V- armonileri, 488-491. ölçülerde sekvens tekniği ile fa minörden tekrar getirilmektedir. 486. ölçüdeki do sesi ile 489. ölçüdeki re bemol sesleri ise altere seslerdir.

492. ölçü ile birlikte eserin ana tonalitesi olan sol minöre geri dönülmüştür. 492. Ölçüden "a tempo"nun

başladığı 500. ölçüye kadar olan olan kısımda sırasıyla $II_7$-IV- $\frac{II_6}{5}$-VII/$V_6$-$V_6$-$II_7$-$VII_7$-I-ve V/V armonileri getirilmiştir. 492. ölçüde viyolonselde görülen re natürel sesi altere ses olmakla birlikte 444-447. ölçülerde bu partideki ikilik değere sahip ilk sesler basamak ses olarak akora yabancı seslerdir. 448-449 ölçülerde de viyolonseldeki inici kromatik harekette yer alan fa ve mi natürel sesleri yine akora yabancı sesler olarak görülmektedir.

"A tempo"nun başladığı 500. ölçü ile "a tempo, animato e stretto" nun başladığı kısım arasında yer alan 16 ölçü, Sergideki 175-190. ölçüler ile paralellik gösterse de Sergide si bemol majör tonalitesinde duyurulan bu kısım Serginin Tekrarında sol minör tonalitesinde duyurulmaktadır.

516. ölçü ile başlayan Koda, 192-207. ölçülerdeki Serginin sonunda yer alan Koda kısmını sol minör tonalitesinde tekrarladıktan sonra gelişmeye devam etmektedir. 528- 543. ölçülerde yer alan "largamente" ve hemen ardından gelen "piu tranquillo" , C temasından üretilmiş kısımlardır.




**Şekil 12. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 554-561. Ölçülerinde Koda'da Yer Alan ve C Temasından Üretilmiş Kısım.**

528 ve 529. ölçülerde tonalitenin altıncı derecesi tizleştirilerek IV. derece armonisi devam etmektedir. 530. ölçüde, tizleştirilen altıncı derece tekrar pesleştirilerek bu kez $IV_7$ armonisi kullanılmaktadır. 531. ölçüdeki "re-sol-la" armonisinin hemen ardından 532. ölçüde $VI_7$ armonisi getirilmekte, 528. ölçüden 540. ölçüye kadar armonide kromatik inici bir seyir takip edildiği görülmektedir.

540-543. ölçülerde I. derece armonisi uzamaktadır. 544. ölçüde başlayan "piu tranquillo", ezgisel ve armonik yapı bakımından çok az farkla "largamente" kısmını tekrarlamaktadır. 554. ölçüde kullanılan "re-sol-la-do" seslerinden oluşan armonide yer alan sol sesi, 555. ölçüde kromatik bir hareketle fa diyez sesine yürütülerek sol minör tonalitesinin V. derece akorunu oluşturmaktadır.

562-602. ölçülerde yer alan "piu mosso", son 8 ölçüsündeki sol minör kısım dışında sol majör tonalitesindedir. Viyolonselde B temasının işlendiği bu kısmın ilk sekiz ölçüsü I. derece ile armonize edilirken, 570-573. ölçülerde VII/$\frac{V_4}{3}$ armonisi duyurulmuştur. 574-594. ölçülerde I. ve IV. derece armonileri art arda kullanıldıktan sonra 595. ölçülerde sol minör tonalitesine tekrar dönülerek I. derece armonisi kullanılmıştır.

Bölümün finalinde yer alan 602-618. ölçüler arasındaki "Presto" kısım, C temasının sol minör tonunda işlenmesi ile yolu ile oluşturulmuştur. Buradaki armonik ilerleyişte kromatizmden yararlanılmıştır. 614-618. ölçülerde sırasıyla V/$V_7$, V ve I. dereceler kullanılarak bölüm sonlanmaktadır.




**Şekil 13. Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümünün 602-608. Ölçülerinde Yer Alan ve C Temasından Üretilmiş Final Kısmından Kesit**

**Sonuç**

Edward Hagerup Grieg'in Op. 27 Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün 1. Bölümüne ilişkin olarak gerçekleştirilen analiz şu bulguları ortaya çıkarmaktadır:

Tonalite ile modalite bir arada kullanılmıştır.

Romantik dönem armonik yaklaşımına uygun kabul edilen anharmonik sesler, kromatizm ve sekvens tekniği kullanılmakla birlikte, atonaliteden uzak bir yaklaşım sergilenmektedir.

Az sayıda bazı pasajlarda dörtlülerle oluşturulmuş akorların kullanıldığı armonik bir yaklaşım gözlemlenmektedir.

Sonat biçiminin paradigması bir çıkış noktası olarak kabul edilerek ve romantik uyumlarla beslenmektedir

Serginin tekrarında yer alan A bölümü bittikten hemen sonra başlayan B bölümü (Yan tema), klasik dönem sonatlarından farklı olarak romantik dönem sonatlarında görülebilecek bir durum olarak sol minör tonalitesi ile devam etmemektedir. Mi bemol majör tonalitesi ile başlayan B teması, si bemol majör tonalitesine modülasyon yapmaktadır.

C temasının motifsel yapısı B temasının motifsel yapısından üretilmiştir.

**Kaynaklar**

Cangal, Nurhan, Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayıncılık, 2005

Erdahl, Rolf Chıristian, *Edward Grieg's Sonatas for Stringed Instrument and Piano: Performance Implications of the Primary Source Materials. Baltimore, Maryland:1994*

Kortsen, Bjarne, *Zur Genesis von Edward Grieg's g-moll Strechquartet op. 27. Berlin: Music&Letters, Oxford University Press: 1968.*

Layton, Robert, Illustrated Lives of The Great Composers. London/Newyork/Sydney: Omnibus Press, 2010.

Reddick, Carissa, Ann, *Formal Fusion and Rotational Overlap in Sonata Forms from the Chamber Music of Brahms, Dvorak, Franck and Grieg.* Connecticut, 2009.

Say, Ahmet, Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

Smith, Frederick Key, Nordic Art Music: From The Middle Ages to The Third Millennium Wesport: Praeger Publishers, 2002

# AN ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF EDVARD GRIEG'S OP.27 NO.1 G MINOR STRING QUARTET

**Merve DEDEOĞLU**

Dedeoğlu, Merve. "An Analysis of The First Movement of Edvard Grieg's Op.27 No.1 G Minor String Quartet".
idil, 62 (2019 Ekim): s. 1403-1414. doi: 10.7816/idil-08-62-12

**Abstract**

This research aims to present a harmonic and formal analysis of Op.27 No.1 G Minor string quartet by Edvard Hagerup Grieg who was a composer of the 19th century Scandinavian School and is regarded as the most important representative of Norwegian music. This movement, composed in sonata form, is embellished with romantic harmonies. Similarities and differences among various themes and how they are later developed are demonstrated through formal analysis. It is shown that the harmonic structure is formed by integration of tonality and modality. It is observed that the movement, even though mainly tonality dominated, phrygian and mixolydian modes are also used, albeit transposed to different keys to their originals. Chords formed with fourths are also used in some passages. It is important for young musicians who have chosen music as a career or others interested in music to some degree, to be knowledgeable about harmonic and formal structure of a composition. In depth knowledge of the piece of music played or listened to will have a positive impact on the quality of performing or appreciating it.

**Keywords:** Grieg, Analysis, Harmony, Form, Quartet