HATIRA AHMEDLİ CAFER'İN VİYOLA İÇİN SOLO SONATI'NIN FORM ANALİZİ

Ece AKYOL [1]

ÖZET

Günümüze dek pek çok Çağdaş Türk Bestecisi, viyola için konçerto, piyano eşlikli sonat ve parçalar türünde eserler bestelemişlerdir. Daha önce hiçbir Çağdaş Türk Besteci tarafından viyola için solo sonat bestelenmemiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda Hatıra Ahmedli Cafer'in yazmış olduğu "Viyola için Solo Sonat" isimli eseri, bir Türk besteci tarafından viyola için yazılan ilk solo sonat olma özelliğini taşımaktadır. Eser tek bölümlü sonat formunda yazılmıştır. Bestecinin bu eserde sonat formunu kullanmasının nedeni, iki karşıt fikrin karşı karşıya gelişi ve yaşanan mücadele sürecini göstermesidir. Eser, çağdaş dilde yazılmış olduğundan dolayı besteci, büyük temalar yerine onların küçültülmüş versiyonlarını kullanmış ve tetrakordlara önem vermiştir. Kullanılan segah makamı, esere makamsal bir özellik kazandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Viyola, Solo, Sonat, Form, Analiz, Tetrakord, Segah.

Akyol, Ece."Hatıra Ahmedli Cafer'in Viyola İçin Solo Sonatı'nın Form Analizi". *idil* 5.19 (2016): 49-73.

Akyol, E. (2016). Hatıra Ahmedli Cafer'in Viyola İçin Solo Sonatı'nın Form Analizi. *idil*, 5 (19), s. 49-73.

[1] Öğretim Görevlisi. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ankara. eceakyol(at)bilkent.edu.tr

ANALYSIS FORM OF HATIRA AHMEDLI CAFER'S SONATA FOR VIOLA SOLO

ABSTRACT

To date, numerous contemporary Turkish composers have written concertos for solo viola, sonatas for viola and piano, and solo viola pieces. Solo Sonata for Viola, composed by Hatıra Ahmedli Cafer, is the first solo viola sonata written by a contemporary Turkish composer. This piece has been composed in a single-movement form. The composer wrote the piece in sonata form to signify the clashing of two opposing ideas and their continued struggle. Because the piece has been composed in a contemporary style, the composer used smaller versions of big themes and emphasized tetrachords. The Segah Makam, brought modal characteristics to the piece.

Keywords: Viola, Solo, Sonata, Form, Analyse, Tetrachord, Segah.

Giriş

Günümüze dek pek çok Çağdaş Türk Bestecisi, viyola için konçerto, piyano eşlikli sonat ve parçalar türünde eserler bestelemişlerdir. Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Yalçın Tura, Ertuğrul Oğuz Fırat, Nuri Sami Koral, Cengiz Tanç, Necati Gedikli, Hatıra Ahmedli Cafer, Nejat Başeğmezler gibi besteciler konçerto türünde eserler vermiş; Ahmed Adnan Saygun, İlhan Usmanbaş ve Ali Özkan Manav viyola için Partita bestelemişlerdir. Necil Kazım Akses'in "Capriccio" ve "Hüzünlü Melodi (Acıklı Ezgi)", Muammer Sun'un "Köçekçe" ve "Şarkı", Semih Korucu'nun "Empathy", Nejat Başeğmezler'in "Armağan", "Elegie", "Vals" ve "Ezgi İçin", Ertuğrul Oğuz Fırat'ın "Küçük Parçalar", Ekrem Zeki Ün'ün "Yudumluk", Hatira Ahmedli Cafer'in "Minyatürler", Betin Güneş'in "Camogli", İlhan Usmanbaş'ın "Viyola-Piyano İçin Parça", Sıdıka Özdil'in "Bir Türk Teması Üzerine Çeşitlemeler", Aydın Karlıbel'in "Meditation", Mehmet Nemutlu'nun "İşlemler" ve Deniz İnce'nin "Patara" adlı eserleri viyola için yazılmış piyano eşlikli parçalar için örnek olarak gösterilebilir. Piyano eşlikli sonat türünde ise Bülent Arel "Sonatin", Hatıra Ahmedli Cafer "Viyola ve Piyano için Sonat", Ertuğrul Oğuz Fırat "Sonatçık" ve Ateş Pars "Piyano-Viyola Sonatı" adı altında eserler vermişlerdir.

Viyola için yazılmış solo sonat türündeki örnekleri 20. yüzyıldan itibaren görmekteyiz. Paul Hindemith, Aram Khachaturian, György Ligeti, Lillian Fuchs, Valentin Bibik, Ernst Krenek, Harald Genzmer, George Perle, David Johnstone, Jose Serebrier, Paul Müller-Zürich, Vagn Holmboe, Alexander Shchetynsky, Jacques Murgier, Mieczyslaw Weinberg ve Alan Hovhaness gibi bestecilerin viyola için solo sonat türünde eserleri vardır. Daha önce hiçbir Çağdaş Türk Besteci tarafından viyola için solo sonat bestelenmemiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda Hatıra Ahmedli Cafer'in yazmış olduğu "Viyola için Solo Sonat" isimli eseri, bir Türk besteci tarafından viyola için yazılan ilk solo sonat olma özelliğini taşımaktadır.

Hatıra Ahmedli Cafer 1958 yılında Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de doğdu. Müziğe 6 yaşındayken kuzeni Zemfira Kadirova ile başladı ve daha sonra Bakü 16 No'lu Müzik Okulu'nun piyano sınıfına girdi. 7 yaşında "Elma" adlı çocuk şarkısını besteledi. Beste, 1979'da Azerbaycan Radyo ve Televizyon Sanat Şurası tarafından satın alındı ve "Benevşe Çocuk Korosu"nun repertuvarına girdi. 1974-1978 yılları arasında Asef Zeynallı Adına Müzik Lisesi'nin piyano bölümünde okudu. Seçmeli ders olarak A. Azizov'dan kompozisyon dersleri aldı. Daha sonra besteci Arif Melikov'la çalışmalarını sürdürdü. Arif Melikov'un "dahi" sıfatını uygun gördüğü besteci, 1980 yılında Rusya Müzik Akademisi'nin (eski adı Gnesinler adına Moskova Devlet Müzik Pedagoji Üniversitesi) bestecilik bölümüne girdi. Burada Myaskovski'nin öğrencisi olan Nikolay İvanoviç Peyko, onun "doğuştan besteci" olduğunu dile getirmiştir. Kompozisyonda G.V Çernov'un, kontrapuanda ise Sovyetler

Birliği'nin en ünlü öğretmenlerinden biri ve K. Karayev'in de hocası olan G. İ. Litinski'nin öğrencisi olarak lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamladı. Litinski onun kuvartetini "müzikte yeni dil" olarak tanımlamıştır. Azerbaycan'da Niyazi, onun oda orkestrası için yazmış olduğu "Eleji" adlı eserini seslendirme sözü vermişse de erken ölümü nedeni ile eser 1988 yılında oda orkestrası tarafından Rüstemov'un şefliğinde çalınmıştır. Liedleri Azerbaycan Teleradio şirketi tarafından alındı ve her yıl 8 Mart'da televizyonda seslendirildi. 1980 yılında yazdığı "Kervan" Piyano Albümü'ndeki "Dans" adlı eseri Moskova'daki "Muzika" Basımevi tarafından alındı ve "V Uluslararası Piyano Eserleri" isimli kitaba girdi. 1982'de SSCB Kültür Bakanlığı "SSCB Besteciler Birliği" tarafından düzenlenen yarışmada "Keman ve Piyano için Sonat" adlı eseri ödül almıştır. 1985'de oda orkestrası için yazılmış "Eleji" adlı eseri SSCB "Müzik fondu" tarafından satın alınarak Moskova'da seslendirilmiştir.

Besteci 1994 yılında Ankara'ya yerleşti. 1994-1997 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde görev yaptığı sırada 6-9 yaş arası çocuklar için iki farklı çocuk opera-oyunu yazdı ve eserleri sahnelendi. 1998-2000 yılları arasında Nahçıvan Pedagoji Üniversitesi'nde doçent olarak çalıştı. 2003-2006 yılları arasında Azerbaycan Bilimler Akademisi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde doktora yaptı. Bestecinin Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanmış makaleleri vardır. Azerbaycan'ın ünlü kemancılarından Server Ganiyev hakkında bir kitap yazmış olan Hatıra Ahmedli Cafer'in "Gitar için Solo Sonat"ı (2012) Başkent Müzik Evi tarafından nota olarak basıldı. 2008 yılında Bulgaristan'da düzenlenen "Fifth Intenational Conference – Music Traditions and Modern Times" adlı konferansta "Bach'ın 48 Prelüd ve Füg'ünde İncil Konuları ve Matematik", 2012 yılında Sofya Konservatuvarı'nda düzenlenen "90 Years of Higher Music Education in Bulgaria" konferansında "A Survey of Shostakovich's Viola Sonata", 2013 yılında Bulgaristan Blagoevgrad'da düzenlenen "International Scientific Conference - Art and Education" adlı konferansta "Subject of Tragedy in the Compositions of Modern Azerbaijani Composers" temasıyla bildiriler sunmuş, 2014 yılı Ekim ayında Hacettepe Üniversitesi ADK'da "Müziğin matematiği-Altın oran" ve aynı yılın Mart ayında "Kadın Besteciler", 2015 yılı Nisan ayında N.Erbakan Üniversitesi A.Keleşoğlu Eğitim Fakültesi'nde (Konya) "Azerbaycan Müziği Dünden Bugüne" temasıyla seminerler vermiştir.

Orkestra ve oda müziği eserleri farklı dönemlerde Rusya, Azerbaycan, Bulgaristan, Belçika ve Türkiye'de seslendirilmiş olan besteci, piyano için 3 sonat, "Kervan" süit, ballad, 12 prelüd ve füg, keman sonatı, yaylı kuvartet için "Bayatılar", kvintet, viyola ve senfonik orkestra için konçerto ve "Aşıksayağı", Viyola ve Piyano için sonat, Viyola İçin Minyatürler, "Dünyanın sesi" kantatı, yaylı orkestra için

"Nedb", senfonik orkestra için bale süiti, 200 kadar lied ve lied-şarkılar ile başka eserler bestelemiştir.

Hatıra Ahmedli Cafer, 2012 yılında düzenlenen "The Second International Competition Andrey Stoyanova Yarışması"nda Jüri Üyeliği, 2010 yılında TOBB Üniversitesi'nin Ankara'da düzenlediği "Türkler ve Bilim Sempozyumu"nda Sanat Yönetmenliği, 2014 yılında Ordu'da düzenlenen "Adım-Adım Bilime Doğru-6. Uluslararası Şenliği"nde Sanat Yönetmenliği, 2014 yılında İstanbul'da düzenlenen "İpek Yolunda Müzik Kültürü ve Eğitimi Uluslararası Konferansı"nda Düzenleme Kurulu Üyeliği, yine 2014 yılı Kasım ayında Hazar Üniversitesi Grubunun ve HÜDAK'ın konserinde Sanat Kurulu Üyeliği ve 2015 yılında Bolu'da düzenlenen "6. Genç Müzisyenler Şenliği"nde Sanat Kurulu Üyeliği görevlerini üstlenmiştir. Bulgaristan Kültür Bakanlığı'nın izni ile bestecinin eserlerinden oluşan bir CD yapılmıştır. 2000 yılından itibaren Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev yapan besteci, doçent ünvanını aldığı 2014 yılından itibaren aynı kurumda görevini öğretim üyesi olarak sürdürmektedir.

Eser, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Viyola Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik eğitimi gören öğrencim Laura Manko tarafından Hatıra Ahmedli Cafer'e verilen sipariş üzerine yazıldı ve besteci, eseri 2014 yılı Aralık ayında tamamladı. Eserin ilk seslendirilişi 28 Şubat 2015 tarihinde Laura Manko tarafından Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Konser Salonu'nda gerçekleştirildi. Hatıra Ahmedli Cafer'in bu eseri, Rebecca Clarke'ın "Morpheus", keman sanatçısı Özgül Gök'ün katılımıyla Augusta Reed Thomas'ın "Keman ve Viyola için Rumi Settings" ve Jennifer Higdon'ın "Viyola ve Piyano için Sonat" adlı eserleriyle birlikte "Kadın Besteciler" başlığı altında verilen Sanatta Yeterlik Resitali'nde seslendirilmiştir.

HATIRA AHMEDLİ CAFER'İN "VİYOLA İÇİN SOLO SONAT" ADLI ESERİNİN FORM ANALİZİ:

Sonat, bir ya da iki enstrüman için yazılmış, üç ya da dört bölümden oluşan bir müzik eseridir. Çok bölümlü sonatlar olduğu gibi tek bölüm halinde yazılmış sonatlar da bulunmaktadır. *Solo Sonat* ise eşliksiz, tek bir enstrüman için yazılmış sonatlara verilen isimdir. Hatıra Ahmedli Cafer'in bu eseri de tek bölümden oluşan ve sadece viyola için yazılmış bir sonattır.

Eseri form yönünden incelemeye başlamadan önce, biçim anlamına da gelen form adlı öğenin, bir eser açısından taşıdığı öneme değinmekte fayda vardır. Müzik eserleri, bünyesinde bulundurduğu iç ve dış yapının birleşiminden oluşmaktadır. Form şeklinde

de adlandırabileceğimiz dış yapının işlevi, eserin içyapısındaki fikirleri çevreleyerek, bir bütünlük oluşturmasını sağlamaktır. İç ve dış yapı, Fuad Koray'ın "Müzik Formları" isimli kitabında şu şekilde açıklanmıştır:

"İçyapı; armoni, ritm ve melodinin dil birliği etmelerinden dolayı bir müzikal fikirler bütünüdür. Bu müzikal fikirler koordinasyonunda muvazeneyi dış yapı (form= şekil) temin eder" (Koray, 1957:giriş).

Eseri form bakımından incelediğimizde sonat formunda yazılmış olduğunu görürüz. Bir müzik türü olan sonat ile bir form biçimi olan sonat formu birbirinden farklı konulardır. 18. yüzyılın sonlarında L.van Beethoven ile doruk noktasına ulaşan çift temalı klasik dönem sonat formu, Fuad Koray tarafından şu şekilde açıklanmıştır (Koray,1957:89):

Dramın "takdim ve teşhir, inkişaf, netice" diye adlandırılan üçlü tasnifi, sonatta "ekspozisyon, developman, ekspozisyonun dönüşü" olarak kendini göstermektedir. Bu formun genel planı şöyle gösterilebilir:

Ekspozisyon	Developman (işleme)	Ekspozisyonun dönüşü
I	II	III

Sonat formunu oluşturan üç bölmeyi, sergi / gelişme / yeniden sergi (röpriz) şeklinde de adlandırmak mümkündür. Sergi bölmesi, birbirine zıt karakterde iki tema ile bağlayıcı ve tamamlayıcı köprülerden oluşur. Bu köprüler, kendilerinden önceki temanın etkisi altında ve onun malzemesiyle şekillenirler. Sergi bölmesi ve köprülerin yapısı, müzikolog ve besteci Yuri Nikolaevich Tyulin'in "Müzik Formu" isimli kitabında şu şekilde anlatılmıştır:

"Ekspozisyon, iki ana (esas) bölümden oluşur; esas tema (A) ve yardımcı tema (B). Esas temanın hükmü altında bağlayıcı köprü, yardımcı temanın hükmü altında ise tamamlayıcı köprü bulunmaktadır" (Tyulin, 1974:217).

Eser, A temasından önce verilen bir ölçülük giriş temasıyla başlar ve lento (rubato) temposundadır.
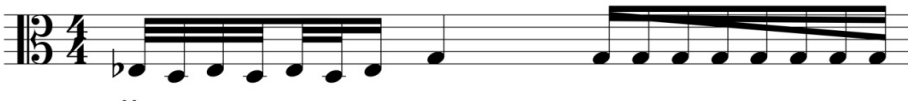
"Lento (it.). Tempo terimi: Ağır" (Say, 2002:322).

"Rubato (it.). Dileğe göre. Terim, tempo rubato olarak da kullanılır: "ölçülerde özgürce". Ancak buradaki özgürlük başıboşluğu değil, tam tersine, eserin ifadeli seslendirilmesi için yorumcuya olanak tanımayı öngörür" (Say, 2002:458).

Bu bir ölçülük giriş teması Azerbaycan segah makamında yazılmıştır. Azerbaycan'ın en önemli bestecilerinden biri olan Üzeyir Hacıbeyov, Azerbaycan seğah makamını oluşturmak için ½ ton - 1 ton - 1 ton formülü üzerine tetrakord kurmak gerektiğini belirtmiştir (Hacıbeyov, 1962:29).
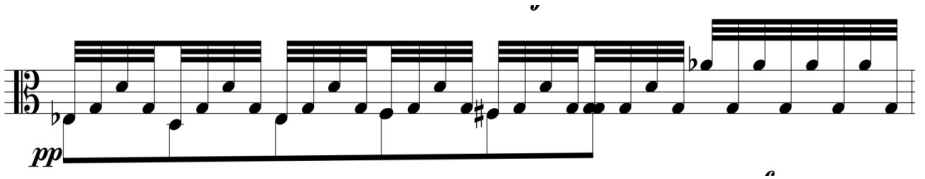
"Tetrachord (Yun.). "Dört telli." Dört perdeden oluşan dizi" (Say, 2002:517).

Besteci burada "re - mi bemol – fa - sol" şeklinde kurulan "sol segah tetrakordu"ndan "fa" sesini kullanmadan faydalanmıştır. Ü.Hacıbeyov'un belirttiği üzere segah, sevgi makamıdır (Hacıbeyov, 1962:14). Eser sevgi ile başlamaktadır.



Şekil 1 - 1.ölçü (segah)

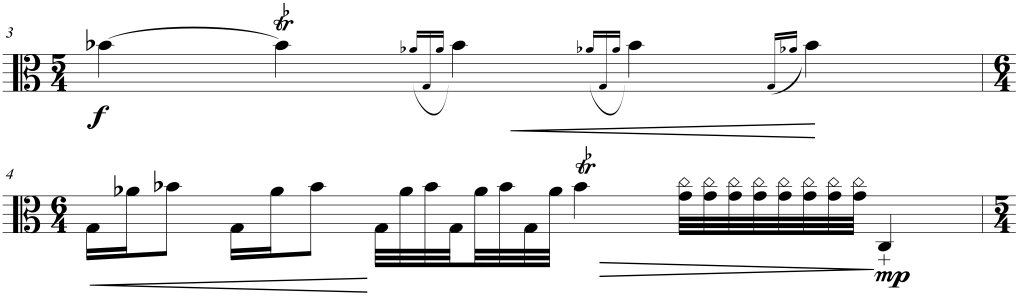
2. ölçü, eserin ilk ve esas teması olan A temasının başlangıcıdır ve bu tema, giriş temasında olduğu gibi "sol" sesi üzerine kurulmuştur. İncelediğimiz eser, çağdaş bir eser olarak tetrakordlar üzerine kurulu olduğundan dolayı belirli bir tonalite kavramı içermemektedir. Bu sebeple temaların veya köprülerin hangi ses üzerine kurulduğu önem kazanmaktadır. Giriş temasında kullanılan segah tetrakordu (re – mi bemol – fa – sol), burada değişikliği uğrayarak "re – mi bemol – fa diyez – sol" şeklini almış ve



girişte kullanılmayan " fa" sesi bu motife eklenerek "sevgi" ifadesi pekiştirilmiştir.

Şekil 2 - 2. ölçü (A temasının başlangıcı)

A teması, 9. ölçüye kadar devam eder ve giriş temasında kullanılan segah tetrakordu ile küçük motiflerden oluşur. 3. ve 4. ölçülerde gördüğümüz "si bemol" sesi, önce çarpma şeklinde, sonraki ölçüde ise onaltılık ve otuzikilik şeklinde verilen "sol" ve "la bemol" sesleri ile birlikte iki ölçü boyunca ısrarlı bir şekilde duyurulur. Belli bir sesi belirginleştirmek için çarpmaların kullanıldığı bu yöntem, Efrasiyab Badalbeyli'nin "Musigi lugati" isimli kitabında "gezişme" veya "okuma" olarak tanımlanmıştır (Badalbeyli, 1969:114). Belirginleştirilen ses "si bemol" olduğundan



dolayı bu ölçülerde verilen yapıyı "si bemol sesi etrafında gezişme" veya "si bemol sesini okuma" şeklinde adlandırabiliriz.

Şekil 3 - 3. ve 4. Ölçüler

Bu kısım, 4. ölçünün sonunda önce flageolet, hemen arkasından sol el pizzicato ile seslendirilen ve segah tetrakordunun son sesi olan " do" sesi ile son bulur.

"Flageolet (Fr., Alm., İng.). 1) Yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan teknik bir yöntem" (Say, 2002:201).

"Pizzicato (İt.). Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tel(ler)in parmakla çekilmesiyle elde edilen ses" (Say, 2002:430).

5. ölçüde yine giriş temasının malzemesi kullanılmıştır. Ölçünün en sonunda altta "si" sesi tutularak üstte "sol diyez – la – si bemol" şeklinde onaltılık olarak verilen motif, "la" sesinin ısrarla tekrarlandığı 6. ve 7. ölçülerde çarpmaya dönüşür. "La" sesini belirginleştirmek için kullanılan bu yöntem, E. Badalbeyli'nin "gezişme" veya "okuma" olarak adlandırdığı ve 3. ile 4. ölçülerde gördüğümüz yapıya benzemektedir (Badalbeyli, 1969:114). Bu kez "la" sesi üzerinde olduğundan dolayı, "la sesi üzerinde gezişme" veya "la sesini okuma" şeklinde adlandırılabilir. A teması, 8. ölçüde verilen

flageolet motifin ardından gelen ve sol el pizzicato ile seslendirilen “sol” sesiyle sona erer.

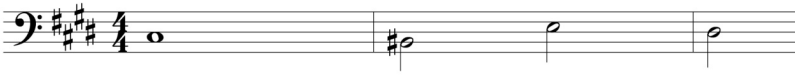
9. ölçüden 13. ölçüye kadar olan dört ölçü, A temasını B temasına bağlayan nitelikte bir bağlayıcı köprü olarak kullanılmış ve “sol” sesi üzerine kurulmuştur. Bağlayıcı köprü, müzikolog İgor Sposobin'in Müzik Formu adlı kitabında iki esas temanın bağlantı kuruluşu olarak açıklanmıştır (Sposobin, 1980:196). Bu köprü, sul ponticello yay tekniğiyle birlikte leggiero olarak verilmiştir.

“ponticello (ita.): Telli ve yaylı çalgılarda telleri yükselten eşik, köprücük. Eşiğin hemen yanından çalınacağını belirtmek için sul ponticello (ya da yalnızca ponticello) terimi kullanılır” (Sözer, 1986:613).

“leggiero (ita.) : Hafif ” (Sözer, 1986:435).

Hafif bir şekilde ve köprünün hemen yanından çalınarak elde edilen metalik ses ve kullanılan flageolet sesler, bağlayıcı köprüye gizemli bir karakter verir ve pianissimo nüansından başlayarak önce piano nüansına; ardından crescendo ile yükselerek B temasının başında forte nüansına ulaşır.

Bağlayıcı köprüde, aynı tetrakordun iki farklı şekliyle karşılaşırız. Biri “sol – la bemol – si bemol – do” şeklinde kurulan segah makamı; diğeri ise ileride göreceğimiz gibi bağlayıcı köprünün hemen ardından gelen B temasının yapısını oluşturan ve J.S.Bach'ın eserlerinde sıklıkla kullandığı, aynı zamanda soyadındaki harflere karşılık gelen notalardan oluşan motifin değişikliğe uğramış şeklidir. J.S.Bach'ın soyadını oluşturan harfler, Almanca'da şu notalara karşılık gelmektedir; “B” harfi, “si bemol”; “ A” harfi, “la” ; “C” harfi, “do” ve “H” harfi, “si naturel”. Aynı zamanda J.S.Bach'ın imzası niteliğini de taşıyan “si bemol – la – do – si naturel” motifi burada “la bemol – sol – do – si bemol” şeklinde seslerin aralıkları değiştirilerek kullanılmıştır. Bu motif, J.S.Bach'ın eserleri üzerine incelemeler yaparak tekrarlayan melodi hücrelerinin karakteristiğini inceleyen Moskova Gnessins Müzik Akademisi profesörlerinden Vera Nosina'nın, J.S.Bach'ın Do Diyez Minör Prelüd ve Füg (1. kitap) adlı eserinden alıntı



yaparak verdiği örnekte şu şekilde gösterilmiştir:

Şekil 4 - J.S.Bach'ın kullandığı sembollerden biri (Nosina, 1993:27)

Bağlayıcı köprü, son ölçüsü olan 12. ölçüde "do diyez" sesini duyurarak, "re" sesi üzerine kurulmuş olan B temasının tonalitesini hazırlar.
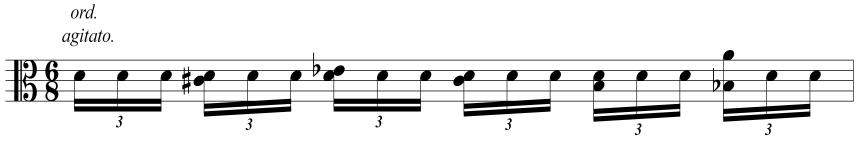
B teması (yardımcı tema), 13. ölçüden başlayarak 24. ölçüye kadar devam eder ve başında yer alan ord. ibaresi, sul ponticello tekniğinin bittiğini ve normal sese dönülmesi gerektiğini belirtir. "Sol" sesi üzerine kurulu olan A teması ile "re" sesi üzerine kurulu olan B teması arasındaki fark, klasik sonat formunda iki tema arasında görülen tonalite farkı ile uyumludur; B teması, A temasının 5. sesi olan "re" sesinden verilmiştir.

Klasik sonat biçiminde sergi (ekspozisyon) bölmesinde verilen A ve B temaları, birbirine zıt temalardır. Bu iki tema arasındaki karşıtlık, ilk temanın ikinci temaya göre daha canlı ve enerjik bir karakter taşıması ve aralarındaki tonalite farkı sebebiyle ortaya çıkmaktadır. Bu eserin sergi bölmesinde ise A teması, B temasına göre daha sakin bir karakterdedir; agitato ibaresi ile başlayan B teması ise A temasına göre hem tempo hem karakter açısından daha enerjik bir yapıdadır.

"agitato (ita.): Heyecanlı, hareketli" (Sözer, 1986:15).

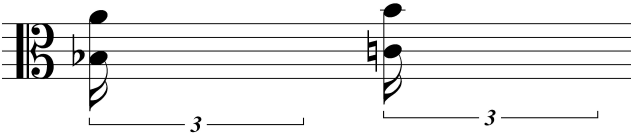
Bu değişikliğin farklı bir şeklini Schostakovich'in 6. senfonisinin 1. bölümünde görebiliriz. Bu kez sergi bölmesinde A ve B temaları, epik sonat formu oluşturmak amacıyla karakter açısından zıtlık içermeyen bir yapıda kurulmuşlardır.

13. ölçüde "do diyez – si – mi bemol – re" şeklinde kurulan ve J.S.Bach'tan alınarak değişikliğe uğrayan motif, 14. ölçüde, 15. ölçünün ilk yarısında ve 16. ölçüde gizli polifoni olarak kullanılmıştır. Aynı motif 17, 18 ve 20. ölçülerde "si" sesi olmadan verilmiştir.



Şekil 5 – 13. ölçü

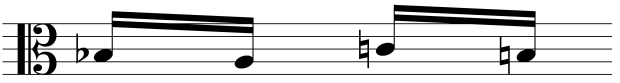
J.S.Bach'tan alınan motifin asıl şekli olan “si bemol - la - do – si naturel” motifi, 13. ölçünün son sekizliğinde “si bemol - la” ve 14 ölçünün 5. sekizliğinde “do - si”
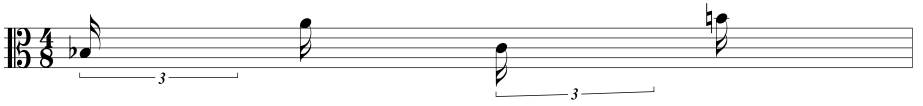


şeklinde çift ses olarak verilmiştir:

Şekil 6 - 13. ölçünün sonu ile 14. ölçüdeki çift sesler

Bu motif 15. ölçünün ikinci yarısı ile 19, 21 ve 22. ölçülerde tekrar karşımıza çıkar:



Şekil 7 - 15. ölçüdeki motif



Şekil 8 - 19. ölçüdeki motif

B teması boyunca verilen bu motiflerin içinde bulunan çift seslerin çoğunlukla yarım ses aralıkla kurularak birbiriyle çarpışması ve bu seslerin arasında “re” sesinin

ısrarla tekrarlanması, temanın gergin karakterini pekiştirir ve 23. ölçüde fortissimo nüansına kadar yükselerek doruğa ulaşan bu gerginlik, ölçünün son vuruşuna konulan sus ile bir anda sona erer. Tema, kendini şiddetli ve ısrarcı bir şekilde ortaya koyduktan sonra aniden durarak, meydan okuyan ve uzlaşmaz bir karakter portresi çizmektedir.

24. ölçüde lento (rubato) temposunda başlayan köprü, 32. ölçüde verilen sus ile ekspozisyon bölümünü tamamladığından dolayı "ekspozisyonu tamamlayan köprü" şeklinde adlandırılır. Tamamlayıcı köprü, İ. Sposobin tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

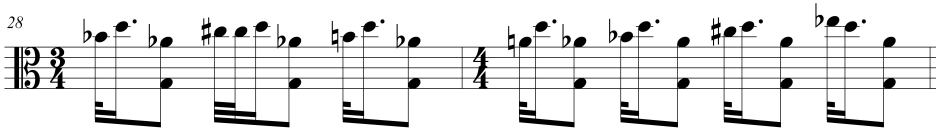
"Tamamlayıcı köprü, ekspozisyonu tamamlayan ve B temasını sonlandıran, daha az önemli bir ilavedir" (Sposobin, 1980:203).

24. ve 25. ölçülerde verilen tremolo yay tekniği şu anlama gelmektedir:

"tremolo (it.). Bütün müzik türlerinde kullanılan bir süsleme biçimi: iki notanın birbiri ardı sıra çok hızlı şekilde seslendirilmesi. (...) Yaylı çalgılarda: Aynı ses üzerinde yayın çok hızlı bir itme çekme hareketiyle titretilmesi. (...) Yayın bu çırpıntılı ya da ürpertili hareketi, heyecan, telaş etkisi uyandırır" (Say, 2004:526).

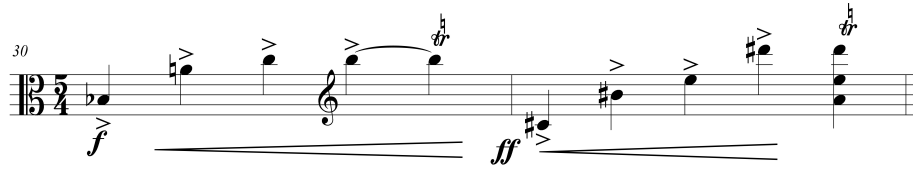
Bu iki ölçüde verilen tremolo yay tekniği birbirinden farklı şekilde uygulanmaktadır. 24. ölçü boyunca "do" ve "sol" telleri olmak üzere iki tel arasında verilen tremolo, yayın telin üzerinde titretilmesiyle değil, çok hızlı bir şekilde bir telden diğer tele gidip dönerek seslendirilir. 25. ölçünün çift seslerinde verilen tremolo ise notaların sapları üzerinde belirtildiğinden dolayı yayın titretilmesiyle elde edilir. Bu ölçünün sonundaki motif, B temasının sonundaki motifin bir benzeridir. 26. ölçüde "sol – la bemol – la naturel – si bemol" şeklinde verilen kromatik yapıdaki motifi, "la bemol – sol – si bemol – la naturel" şeklinde çevirdiğimizde ise, J.S.Bach'tan alınan ve B temasını oluşturan motifle karşılaşırız. Bu motif, ölçünün sonuna dek ritmik olarak değişerek ve içerisine "do" ile "si naturel" seslerini de alarak, A temasında "re – mi bemol – fa diyez – sol" şeklinde kullanılan motifin bir benzeri haline gelir. Eserin 27. ölçüsünde de gördüğümüz bu motif, "sol – la bemol – si naturel – do" şeklinde kurulmuş ve tetrakordun "do" sesi kullanılmaksızın "si naturel – la bemol – sol" şeklinde tersten verilmiştir.

28. ve 29. ölçülerde ise bu motifin yine tersten verildiğini görürüz fakat bu kez motif, kendi içinde bölünmüş bir halde ve her defasında çift ses olarak verilmiş "sol - la bemol" seslerine dönerek kullanılmıştır:



Şekil 9 – 28. ve 29. ölçüler

30. ve 31. ölçülerde J.S.Bach'tan alınan motif, 30. ölçüde "si bemol - la – do – si naturel" şeklinde, 31. ölçüde ise "do diyez - si diyez – mi - re diyez" şeklinde değişime uğramış şekilde kullanılmış ve enstrümanın " sol – re - la" telleri olmak üzere üç teli üzerinde açılarak verilmiştir:



Şekil 10 - 30. ve 31. ölçüler

Tamamlayıcı köprü boyunca tanıklık ettiğimiz A teması ile B teması arasındaki mücadele ve birbirine zıt karakterdeki bu temaların birbirini bastırma ve kendi seslerini duyurma çabası, eserin bu kısmında büyük bir gerginlik yaratır. Y.N.Tyulin, tamamlayıcı köprüyü şu şekilde tanımlamıştır:

"Tamamlayıcı köprü, B temasına bağlı olur. Dramatik çatışma, genişletilmiş tamamlayıcı köprüyü oluşturur" (Tyulin, 1974:249).

Ekspozisyonun bitişini gösteren ve hemen öncesinde yaşanan gerginliğin ardından boş ölçü olarak verilen 32. ölçü, bestecinin deyimiyle "sözün bittiği yer" olarak ifade edilmektedir ve eserin 71. ölçüsünde de bu düşünceden hareketle sus verilmiştir (Hatıra Ahmedli Cafer, 19.08.2015, Ankara). Besteci, 1/4'lük bu boş ölçüyü özellikle ayrı bir ölçü olarak düşünmüş; öncesindeki tamamlayıcı köprüye veya sonrasında gelen gelişme bölmesine dahil etmemiştir.

33. ölçüden başlayan gelişme bölmesi, önce "la", daha sonra "re" sesi üzerine kurulmuştur. Gelişme bölmesi, müzik materyallerinin geliştirildiği, farklı elemanların değiştirilerek, dönüştürülerek, büyülterek veya küçülterek kullanıldığı bir bölmedir. Bu eserde de gelişme bölmesi, klasik sonat formunda olduğu gibi temaların işlendiği, geliştirildiği ve farklı materyallerin kullanıldığı bir nitelik taşımaktadır. Y.N.Tyulin'e göre gelişme bölmesi bir kural olarak formun çok gergin bir bölümüdür. Çoğu zaman karmaşık ve derin anlamlı fikirlerin, dönüşümlerin arenası gibi karşımıza çıkar (Tyulin, 1974:238).

Fuad Koray ise, gelişme bölmesinde müzik motiflerinin geliştirilmesi üzerine şunları yazmıştır (Koray, 1957:89):

Sonat formunun developman bölümünde kompozitör, ekspozisyonun motifleri arasından istediğini seçip işleyebilir. Bunları, yalnız esas temanın yahut yalnız yan temanın motifleri arasından seçebileceği gibi, yalnız bitiş temasından da alabilir. Şu halde o, ekspozisyonun işlemeye elverişli bulduğu bütün motiflerini, yahut bunlardan yalnız bir kısmını, yahut da yalnız bir tanesini ele alabilir ve çeşitli tahlil ve tertiplerini yapabilir. Ne motiflerin sırası, ne de işleniş tarzları onu bağlar.

Gelişme bölmesinin hemen başında yer alan libero ibaresi, bu bölmenin bağımsız bir şekilde çalınması gerektiğini gösterir.

"Libero (İt.). "Özgür." Özgürce uygulanan müzik değerleri." (Say, 2002:322)

Daha önce de rubato ibaresiyle yorumcuya verilen serbestlik, bu bölmede daha belirgin bir hal almaktadır. 33. ve 34. ölçülerde yayın tahtasını viyolanın tellerine vurarak yapılan col legno yay tekniği ile pizzicato ve glissando tekniği birlikte kullanılmıştır.

"Col legno (İt.). "Tahtayla." Tel üzerinde yayın ahşap kısmını kullanarak çalma." (Say, 2002:106)

"Glissando (İta.): Kaydırma. Yaylı ve telli çalgılarda parmağı telin üzerinde kaydırarak, piyanoda ise parmağı tuşların üzerinden hızla geçirerek, birbiri ardına sesler elde etmeyi sağlayan bir teknik." (Sözer, 1986:287)

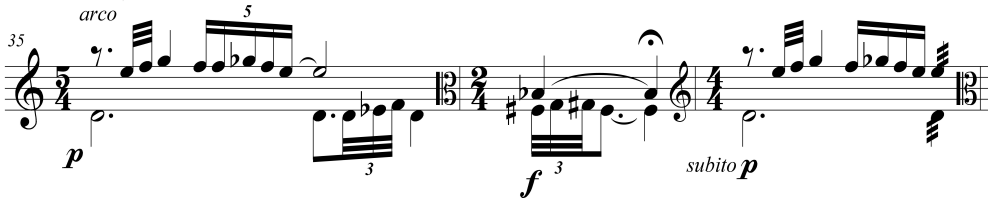
Bu ölçülerde col legno olarak verilen "la" sesi, yayın tahtasını "la" teli üzerine vurarak seslendirilirken, aynı anda "re" teli üzerindeki pizzicato sesler, belirtilen nota basıldıktan sonra tel sol elin parmağıyla çekilerek ve glissando işaretinin sonunda küçük boyutta yazılmış notalara ulaşıncaya kadar sol el yukarı doğru kaydırılarak

seslendirilir. Yukarıda açıklanan üç tekniğin birlikte ve aynı anda kullanımı, bu kısımın "la" ve "re" telleri olmak üzere iki ayrı tel üzerinde verilmesiyle mümkün olmaktadır. "Sözün bittiği yer" olarak ifade edilen ve boş ölçü olarak verilen 32. ölçünün hemen ardından gelen bu ölçülerde col legno tekniği ile duyurulan tahta sesi, bir boşluk duygusu yaratarak, tamamlayıcı köprü boyunca ifade edilen mücadelelerin anlamsızlığını vurgulamaktadır.

35. ve 37. ölçüler, altta uzun "re" sesi tutularak ağıt şeklinde verilmiştir. Ağıtın karakteri olan hüzünlü yapının oluşmasına katkı sağlayan unsurlar, Sevil Farhadova tarafından şu şekilde açıklanmıştır (Farhadova, 1991:24):

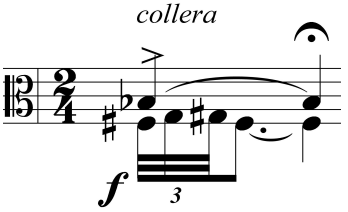
> Sesin cümle sonundaki inişi, inen küçük ikililerin çokluğu, aynı motifin defalarca tekrarlanması, ağıt ezgisinde karakterlerine göre süslerin olması, melodinin tek ses etrafındaki ağır hareketi ve seslerin aralıklarının artarak veya azalarak değişmesi; ruh gerginliği, hüzün ve keder aksettiren vasıtalar olarak ortaya çıkar.

Giriş temasında verilen segah motifi (re – mi bemol – fa – sol), bu ölçülerde önce "mi naturel", sonra "sol bemol" sesleri kullanılarak değişikliğe uğramış şekilde verilmiştir. Üçüncü dörtlükte yer alan "sol bemol" sesini "fa diyez" olarak değerlendirdiğimizde, "re – mi bemol – fa diyez – sol" şeklinde kurulan ve daha önce A temasında gördüğümüz motifle karşılaşmış oluruz, fakat motif burada "sol" sesi olmadan kullanılmıştır. Ölçünün sonunda "mi bemol" sesi duyurularak tekrar segah motifine dönülür ve birbirine zıt temaların mücadelesinin ardından verilen bu ağıt, segah makamında yazılmış bir ağıt olarak karşımıza çıkar:



Şekil 11 - 35, 36 ve 37. ölçüler

36. ve 38. ölçülerde "fa diyez – sol - si bemol" şeklinde duyulan motif, A temasındaki "re – mi bemol – fa diyez – sol" şeklinde verilen motifin "fa diyez – sol – la diyez (si bemol) – do" şekline getirilmiş halidir fakat içinde "do" sesi yer almadığından dolayı motif, yarım halde kullanılmıştır:



Şekil 12 - 36. ölçü
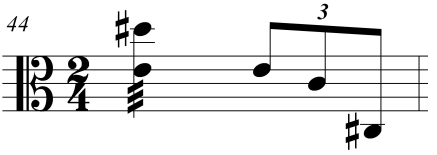
Bu motif, hemen öncesinde piano nüansında verilen ağıttan sonra aniden (subito) forte nüansında verilir ve son ses, fermata ile uzatılarak ağıtı durdurur.

"Fermata (İt.). Puandorg. Müzikte süregelen hareketin geçici olarak dondurulması." (Say, 2002:196)

Ağıt ve ardından gelen motifin hem karakter hem nüans olarak içerdikleri zıtlık, gelişme bölmesinin yapısını oluşturan birbirine karşıt temalar arasındaki zıtlık unsuruna katkı sağlamaktadır.

39. ölçüden 43. ölçüye kadar uzun ses olarak tutulan sesler, J.S.Bach'tan alınan ve B temasını oluşturan "si bemol – la – do – si naturel" şeklindeki motiftir. 39. ölçünün hemen başında bulunan sekizlik sus, "fa diyez- si bemol" şeklinde yazılan çift sesleri seslendirmek için tercih edilebilecek pozisyon değişimine kolaylık sağlamaktadır. 42. ölçüdeki sus, "fa- si" şeklinde verilen çift sesin ardından "re" teline geçmeyi mümkün kılmakta; 43. ölçüdeki sus ise "mi" notasının ardından "re diyez" notasının (tercih edildiği takdirde) 2. parmağı uzatmak suretiyle 2. pozisyonda çalınmasına yardımcı olmaktadır.

44. ölçüde J.S.Bach'tan alınan ve B temasının yapısını oluşturan motif, "do diyez – si diyez (do) – mi – re diyez" şeklinde değişitirilerek ve "re diyez – mi – do – do diyez" şeklinde seslerin sıralaması değiştirilerek kullanılmıştır:



Şekil 13 - 44. ölçü

45. ölçünün ilk vuruşunda "la – si bemol – do - re" şeklinde kurulan segah motifi bulunmaktadır. Ölçünün ikinci vuruşunda ise B temasını oluşturan motif iki şekilde karşımıza çıkar; J.S.Bach'tan alınan bu motiflerin biri, "si – la – re – do diyez" şeklinde değiştirilmiş halde, diğeri ise "do – si naturel – re – do diyez" şeklinde aslına uygun aralıklarla kullanılmıştır. B temasından alınmış bu ölçünün aynısı 46. ölçüde bir oktav üstten verilmiştir. 47. ölçünün başındaki motif ise, 35. ölçünün üçüncü vuruşunda gördüğümüz motifin benzeri, yani ağıtın malzemesidir.

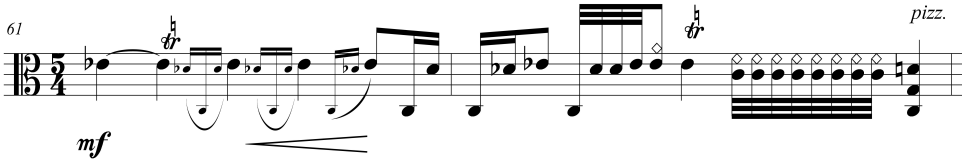
48. ölçü, agitato olarak başlar ve giriş temasındaki gibi "fa" sesi kullanılmadan kurulan "re – mi bemol – fa – sol" şeklindeki segah tetrakordu duyurulur. Bu giriş temasının malzemesi, 53. ölçüye kadar değişime uğramış şekilde kullanılmıştır.

A temasında "re – mi bemol – fa diyez – sol" şeklinde kullanılan motif, 53. ve 64. ölçüler arasında değişime uğramış şekilde verilmiştir. 53. ölçünün sonunda verilen çift seslerden üstte olan "sol diyez – si – do" sesleri, A temasındaki motifin benzeri olan "sol – sol diyez – si – do" motifinin ilk sesi olmadan kullanılmış şekli; altta olan "re diyez – fa diyez – sol" sesleri, A temasındaki "re – mi bemol – fa diyez – sol" şeklindeki motifin "mi bemol" yerine "re diyez" yazılarak ve ilk sesi olmadan kullanılmış halidir.

56. ölçü, "la – si bemol – do diyez – re" şeklinde kurulan ve A temasından alınan motifi içermekle birlikte, hemen sonrasındaki 57. ölçüyle birlikte değerlendirildiğinde kullanılan malzemenin, 26. ölçüde verilen tamamlayıcı köprünün malzemesiyle benzerlik taşıdığı göze çarpmaktadır.

61. ve 62. ölçülerde, eserin 3. ve 4. ölçüleri değişime uğramış şekilde verilmiştir ve A temasında ısrarla tekrarlanan "si bemol" sesi bu ölçülerde "mi bemol" olarak karşımıza çıkmaktadır. "Do" ve "re bemol" seslerinin çarpma şeklinde verilerek "mi bemol" sesini belirginleştirmesini, "mi bemol sesi üzerinde gezişmeler" veya "mi bemol sesini okuma" olarak adlandırabiliriz (Badalbeyli, 1969:114). Bu kısım, 4.

ölçüye benzer şekilde önce flageolet, hemen arkasından sol el pizzicato ile seslendirilen "do – sol – re" akoru ile son bulur.



Şekil 14 - 61. ve 62. ölçüler

63. ve 64. ölçüler, röprizin gelişinin habercisidir. 63. ölçü, sergi bölmesindeki bağlayıcı köprünün malzemesinden oluşur. Bu ölçüde, bağlayıcı köprüde olduğu gibi aynı tetrakordla hem segah hem J.S.Bach'tan alınan motif birlikte kullanılmıştır. Segah motifi, "re- mi bemol – fa – sol" şeklinde "sol" sesi olmadan kurulmuş; J.S.Bach'tan alınan motif ise "mi bemol – re – sol – fa" şeklinde değişikliğe uğrayarak kullanılmıştır. Bağlayıcı köprüde olduğu gibi bu ölçünün de pianissimo nüansında ve sul ponticello olarak verilmesi, gizemli bir karakter oluşturarak merak duygusu uyandırır. Gelişme bölmesi, 36. ve 38. ölçünün bir oktav yukarıdan verildiği 64. ölçüde son bulur. Bu ölçü, 63. ölçüde verilen pianissimo nüansın ardından aniden (subito) forte nüansında gelerek öncesindeki ölçüye zıtlık oluşturur ve 36. ölçüde olduğu gibi son ses fermata ile uzatılarak gelişme bölmesi bir anda sona erer.

Gelişme bölmesinden sonra verilen yeniden sergi (re-ekspozisyon /röpriz) bölmesi, klasik sonat formunda A temasıyla başlarken bu eserin 65. ölçüsünde tamamlayıcı köprüyle başlar ve "re" sesi üzerine kurulur. Buradaki dikkat çekici nokta, eserin ilk ölçüsünden 65. ölçüye kadar olan kısım ile, röprizin başladığı bu ölçüden sona kadar olan kısım arasındaki orantının bize "altın oran"ı vermesidir. Tanınmış astrofizikçi Mario Livio, matematikte, geometride ve sanatta yararlanılan altın oranı şu şekilde açıklamıştır:

A C B

Şekilde görüldüğü gibi AB çizgisi AC bölmesinden daha uzun ; aynı zamanda AC bölmesi de CB bölmesinden daha uzundur. AC'nin uzunluğunun CB'ye oranı, AB'nin uzunluğunun AC'ye oranıyla aynı olursa çizgi, altın oranda bölünmüş demektir.

...Bu kitapta hesaplamasını göreceğimiz üzere altın oranın kesin değeri (AC'nin CB'ye oranı) sonsuza kadar giden1.6180339887... sayısıdır ve bunun gibi sonsuza kadar giden sayılar, antik çağlardan beri insanların merakını uyandırmaktadır (Livio, 2002:3,4).

Altın oranın formülü şu şekilde gösterilmektedir: $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$

Bu eserin toplam ölçü sayısı olan 108 sayısının altın oranını hesapladığımızda ulaştığımız sayı, 66,747670... 'dir. Bu da eserde röprizin başladığı ölçü olan 65. ölçüye çok yakın bir sayı olduğundan, bu röprize "altın oranda gelen röpriz" diyebiliriz.

Yapılan hesaplamalar sonucunda altın orana uygunluğu saptanan eserlerden bazılarına örnek olarak W.A.Mozart'ın piyano sonatlarını, Bela Bartok'un "Music for strings, percussion and celesta" adlı eserini, Claude Debussy'nin "Reflects dans l'eau", "La Mer" ve "Jardin sous la Pluie" adlı eserlerini gösterebiliriz. Buna rağmen eserlerinde altın oranı bilinçli bir şekilde kullanıp kullanmadıklarına dair besteciler tarafından yapılan kesin açıklamalar olmamasından dolayı, bu durum hala tartışma konusu olmaya devam etmektedir.

Röpriz bölmesinde gelen tamamlayıcı köprü, sergi bölmesindeki tamamlayıcı köprü gibi A ve B temaları arasındaki mücadeleyi yansıtır. Tamamlayıcı köprünün başladığı 65. ölçü, 63. ölçünün aynısıdır; burada da bağlayıcı köprünün malzemesi, diğer bir deyişle segah tetrakordu ve J.S.Bach'tan alınan motif kullanılmıştır. 66. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca mezzo piano ve forte nüansları arasındaki ani geçişlerle kromatik yapıda motifler verilmiş ve kullanılan malzeme tamamlayıcı köprüden alınmıştır. 69. ölçüde accelerando ibaresi ile birlikte tempo hızlanır ve gerginlik artar.
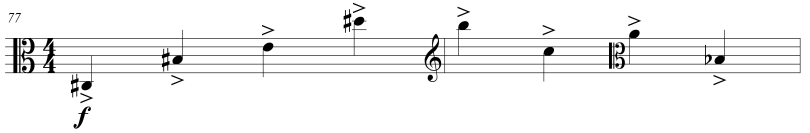
"accelerando (ita.). Hızlandırarak." (Sözer, 1986:12)

70. ölçünün başında çarpma şeklinde verilen ve tetrakordun son sesi olan "re" sesinin, ölçünün en sonunda glissando ile birlikte üst pozisyonda flageolet olarak duyurulması, parlak ve keskin bir şekilde tınlamasına sebep olmakta ve adeta bir zafer havası taşımaktadır. 71. ölçüde verilen sus, sergi bölmesinde B temasının meydan okuyan ve uzlaşmaz tavrını ortaya koymasının ardından 23. ölçüde verilen sus ile anlam benzerliği taşımaktadır.

Yukarıda anlatıldığı üzere, boşluk duygusu yaratarak tamamlayıcı köprü boyunca ifade edilen mücadelelerin anlamsızlığını göstermek amacıyla verilen col legno, pizzicato ve glissando tekniğinin birlikte kullanıldığı 33. ve 34. ölçülerin benzerlerini 72. ve 73. ölçülerde de görürüz. Bu iki ölçü bu kez "re" sesi üzerinde col legno olarak; pizzicato sesler ise "sol" teli üzerinde glissando olarak verilmiştir.

74. ölçü, "re" sesi üzerinde ağıt şeklinde verilen 35. ve 37. ölçülerin bir benzeridir. Ağıt bu kez "sol" sesi üzerinde verilmiştir ve hemen ardından gelen 75. ölçü, 36. ve 38. ölçülerde olduğu gibi forte nüansında verilerek zıtlık oluşturmakta ve ağıtı aniden durdurmaktadır. Bu ölçüler daha önce 2/4'lük şekilde verilmesine rağmen burada 3/4'lük olarak karşımıza çıkar. Bu değişiklik, fermata ile uzatılan notaya, tremolo olarak verilen bir dörtlük nota eklenmesine olanak sağlamış ve gerginliği üst düzeye çıkarmıştır.

76. ölçüden itibaren üç ölçü boyunca J.S.Bach'tan alınan motif kullanılmıştır. Bu motif, 76. ölçüde "si bemol – la – do – si naturel" şeklinde aslı gibi, 77. ölçüde "do diyez - si diyez – mi - re diyez" şeklinde değiştirilmiş şekilde kullanılmış; 78. ölçüde ise "si bemol – la – do – si naturel" şeklindeki motif, "si naturel – do – la - si bemol" şeklinde tersten verilmiştir. 77. ve 78. ölçüler, 30. ve 31. ölçülerin yer değiştirmiş halidir. 77. ölçü, 31. ölçüye göre bir oktav aşağıdan verilmiş; 30. ölçüde çıkıcı şekilde



verilen motif ise 78. ölçüde tersten başlayarak inici olarak verilmiştir.

Şekil 15 - 77. ve 78. ölçüler

79. ölçüden itibaren dört ölçü, 26. ölçüden 30. ölçüye kadar olan dört ölçünün tersten verilmiş halidir; hem ölçüler sıralama olarak 29. ölçüden başlayarak geriye doğru ilerlemekte, hem de ölçülerin içindeki sesler sondan başa doğru sıralanmaktadır. Bunun sonucu olarak 79. ölçü, 29. ölçünün; 80. ölçü, 28. ölçünün; 81. ölçü, 27. ölçünün; 82. ölçü ise 26. ölçünün tersten verilmiş şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. 83. ölçüde, "sol – la bemol – si bemol – do" şeklinde kurulmuş olan segah tetrakordu, "si bemol" sesi olmadan ve giriş temasındakine benzer bir ritmik yapıyla kullanılır. Bu motif aynı zamanda, "la bemol – sol – do – si bemol" şeklinde yine "si bemol" sesini kullanmadan kurulan ve J.S.Bach'tan alınan motif olarak da değerlendirilebilir. Besteci daha önce karşılaştığımız gibi burada da segah ve J.S.Bach'tan alınan motif olmak üzere aynı tetrakordtan üretilen iki farklı motif kullanmıştır. Önceki dört ölçü boyunca ısrarla duyurulan "la bemol" sesi, ölçünün sonuna doğru hızlanarak ve fortissimo nüansına kadar çıkarak gerginliği doruğa tırmandırır.

Agitato ibaresiyle verilen 84. ve 85. ölçülerde "sol – fa diyez – si bemol – la bemol" şeklinde kullanılan motif ve ritmik öğeler B temasından yani J.S.Bach'tan alınmıştır fakat bu ölçülerdeki motifi, "sol – la bemol – si bemol – do" şeklinde kurulan ve "do" sesi olmadan kullanılan segah motifi olarak değerlendirmek de mümkündür. Röpriz bölmesindeki tamamlayıcı köprü 85. ölçüde sona erer ve 86. ölçüde yerini B temasına bırakır.
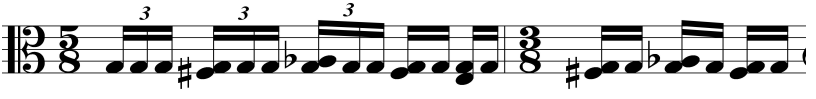
Bu eserin formundaki dikkat çekici noktalardan biri yukarıda gördüğümüz gibi, röprizin A teması yerine tamamlayıcı köprüyle başlaması idi; diğeri ise tamamlayıcı köprüden sonra A teması yerine önce B temasının verilmesidir. A ve B temalarının yer değiştirdiği bu röpriz çeşidine "aynalı röpriz" adı verilir ve şeması şu şekilde gösterilebilir:

Ekspozisyon	Röpriz
A / bağ. köp. / **B** / tam. köp.	tam. köp. / B / bağ. köp. / A

Şekil 16 – Aynalı Röpriz Şeması

W.A.Mozart'ın K.311 numaralı "Re Majör Piyano Sonatı"nın 1. bölümü, F.Liszt'in "Orkestra için Prelüdler" adlı eseri, R.Wagner'in "Tannhauser Uvertürü" ve S.Rachmaninov'un "4. Piyano Konçertosu", aynalı röprize örnek gösterilebilecek eserler arasındadır.

A ve B temaları arasında yapılan bu yer değişikliğine rağmen, klasik sonat formunun röpriz bölmesinde A ve B temalarının esas tonda verilmesi geleneği, tonalite kavramı olmamasına rağmen bu eserde de sürdürülmüş ve röprizde verilen B teması, esas sese dönmek amacıyla "sol" sesi üzerinde verilmiştir.



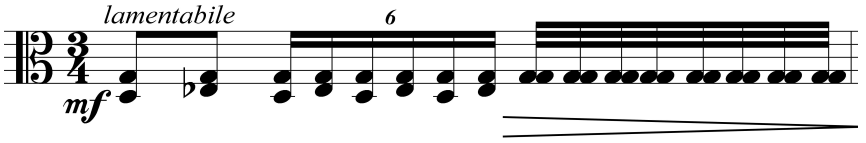
Şekil 17 - B temasının başlangıcı (86. ölçü)

"Sonat formunun şarkının üçüncü kısmı yerini tutan üçüncü bölümü ise, birinci bölüm tamamının dönüşünden ibarettir. Yalnız şu var ki, bu dönüşde, sona kadar esas tonalite hakimdir" (Koray, 1957:89).

Röpriz bölmesindeki B temasının başladığı 86. ve 87. ölçülerde, J.S.Bach'tan alınan ve sergi bölmesindeki B temasının da malzemesini oluşturan motif, "fa diyez – mi – la bemol – sol" şeklinde değiştirilerek kullanılmıştır. 88. ve 90. ölçüler, 84. ölçünün aynısı olmakla birlikte ritmik olarak değişikliğe uğramıştır ve burada da J.S.Bach'tan alınan motif aynı zamanda "sol – la bemol – si bemol – do" şeklinde "do" sesi kullanılmadan kurulan segah tetrakordu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonraki üç ölçü boyunca 86. ve 87. ölçülerde kullanılan motif değişikliğe uğrar; 91. ölçüde "fa diyez" sesi "fa naturel", 92. ölçüde "mi" sesi "mi bemol", 93. ölçüde ise " mi bemol" sesi "re" sesine dönüşür.

94. ve 95. ölçüler, röprizdeki B teması ile A teması arasında bağlayıcı köprü görevi görmektedir ve 84. ölçüde olduğu gibi burada da hem B temasından alınan motif hem de segah motifi birarada yer almaktadır.

Röprizde verilen A teması 96. ölçüden lento (rubato) temposunda başlar ve sergi bölmesinde olduğu gibi yine "sol" sesi üzerinde verilir. Kullanılan ilk malzeme giriş temasının malzemesidir fakat bu kez giriş temasında olduğu gibi "mi bemol" notasıyla değil, "re" notasıyla başlamaktadır. Eserin 1. ölçüsündeki Azerbaycan segah makamı burada da görülmektedir ve makam, yine "fa" sesi kullanılmaksızın "sol segah



tetrakordu" ile kurulmuştur. 99. ölçü ise bu ölçünün tekrarıdır.

Şekil 18 - A temasının başlangıcı (96. ölçü)

104. ölçünün başında "sol – la bemol – si bemol – do" şeklinde kurulan segah motifi, ölçünün son sekizliğinde "do bemol (si naturel)" sesi verilerek, A temasında "sol – la bemol – si naturel – do" şeklinde kullanılan motife dönüştürülmüş fakat "do" sesi dışarıda bırakılmıştır. A temasından alınan bu motif, 105. ölçüden itibaren yeniden segah motifine dönüşürek ağıt olarak verilir. Bu ölçülerde, 35. ve 37.

ölçülerdeki ağıtın malzemesi kullanılmaktadır. Daha önce piano nüansında verilen ve içe dönük bir karaktere sahip olan ağıt, 104. ölçüde mezzo piano nüansından başlayarak crescendo ile yükselir ve önceki karakterinin dışına çıkarak 105. ölçüde isyan edercesine sesini yükseltir. 106. ölçüden itibaren aynı segah motifi tekrarlanarak diminuendo ile pianissimo nüansına kadar inilir ve bu sönüşle birlikte isyan duygusu, yerini kabullenişe bırakır.

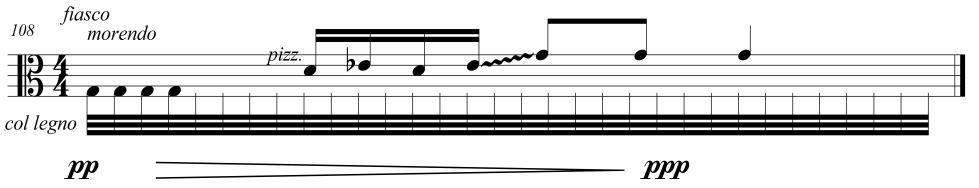
Eser, başta verilen giriş temasıyla sona erer. Son ölçü olan 108. ölçüde tekrar segah makamı kullanılmıştır ve yine "fa" notası kullanılmadan "sol segah tetrakordu" ile kurulmuştur. Eserin sonunda segah tek başına kalır ve bu ölçünün, 33-34 ve 72 - 73. ölçülerde olduğu gibi col legno yay tekniği kullanılarak çıkarılan tahta sesi ile birlikte pizzicato olarak verilmesi, "kaybeden segah" anlamına gelir. Ölçünün üzerine besteci tarafından konulan ve İtalyanca bir sözcük olan fiasco kelimesi de bu yenilgiyi netleştirmektedir.

"fiasco. 4. (far-) fiyasko yapmak, başarılı olamamak, başarısızlığa uğramak" (Tanış, 1986:466).

Son ölçünün başında bulunan morendo ibaresi şu anlama gelmektedir:

"Morendo (İt.). Sönerek" (Say, 2002:353).

Bu ibare ile birlikte eserin sonunda diminuendo ile ppp nüansına kadar inilmesi, "kaybeden segah" ifadesini vurgular niteliktedir. Segah makamının sevgi makamı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bütün bu mücadelelerin sonunda kaybeden



tarafın sevgi olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 19 - Son ölçü (108. ölçü)

Eserin formal şeması şu şekildedir:

Ekspozisyon / Sergi	Gelişme	Röpriz / Yeniden Sergi
segah - A – bağ. köprü – B - tam. köprü		tam. köprü – B – bağ. Köprü - A - segah

Sonuç

Bestecinin bu eserde sonat formunu kullanmasının nedeni, iki karşıt fikrin karşı karşıya gelişi ve yaşanan mücadele sürecini göstermesidir. Eser, çağdaş dilde yazılmış olduğundan dolayı besteci, büyük temalar yerine onların küçültülmüş versiyonlarını kullanmış ve tetrakordlara önem vermiştir. Aynı tetrakord farklı aralıklarla ve yeri değiştirilerek kullanılmıştır. "Monotetrakord" olarak da adlandırabileceğimiz bu yapı bütün eser boyunca kendini göstermektedir. Aralıkları değiştirilen tetrakordlar, "giriş", "A" ve "B" olmak üzere üç ana temanın temelini oluşturmaktadır. Besteci, segah makamı ile A temasını oluşturan motiflerin yanısıra, J.S.Bach'a duyduğu hayranlık sebebiyle onun imzası niteliğini taşıyan motifi sıklıkla kullanmıştır. Segah makamı, esere makamsal bir özellik kazandırmaktadır.

Eser, tempo işaretleri belirtilmiş olmasına rağmen baştan sona doğaçlama karakteri taşımaktadır. Besteci eseri yazarken özellikle ölçü işaretleri ve ölçü çizgileri koymamış, enstrümancı açısından zorluk olmaması amacıyla sonradan eklemiştir. Eser boyunca sürekli değişen ölçü işaretleri, bestecinin deyişiyle hayatın değişkenliğini ifade etmektedir (Hatıra Ahmedli Cafer, 19.08.2015, Ankara). Eserde enstrümancı açısından teknik hakimiyet gerektiren unsurlar kullanılmakla birlikte, yazıldığı gibi icra edilmesini imkansız kılan herhangi bir zorluk bulunmamaktadır. Hatıra Ahmedli Cafer'in bu eserinin, bir Türk besteci tarafından yazılan ilk solo viyola sonatı olması, viyola repertuarı açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Badalbeyli, Efrasiyab. Musigi lugati. Bakü: Elm Yayınları, 1969

Farhadova, S.T. Obryadovaya muzıka Azerbaycana. Bakü: Elm Yayınları, 1991

Hacıbeyov, Üzeyir. Azerbaycan Halk Musigisinin Esasları. Bakü: Azerbaycan Devlet Musigi Neşriyyatı Yayınları, 1962

Koray, Fuad. Müzik Formları. İstanbul: Maarif Basımevi, 1957

Livio, Mario. The Golden Ratio: The Story of Phi, The World's Most Astonishing Number. USA: Broadway Books, 2002

Nosina, Vera. Symbolism of J.S.Bach's Musical Language. Tambov: Proletarskiy Yayınları,1993

Say, Ahmet. Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002

Sözer, Vural. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1986

Sposobin, İ.V. Müzik Formu. Moskova: Muzıka Yayınları, 1980

Tanış, Asım. İtalyanca-Türkçe Büyük Öğretici Sözlük, Cilt-1. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş., 1986

Tyulin, Y.N. Müzik Formu. Moskova: Muzıka Yayınları, 1974