



T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

**H. VIEUXTEMPS'İN VİYOLA VE PİYANO İÇİN OP. 36 SONATI  
İLE BİTMEMİŞ SONATININ İNCELENMESİ**

**(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)**

**Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN**

**BURSA - 2022**





T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

**H. VIEUXTEMPS'İN VİYOLA VE PİYANO İÇİN OP. 36 SONATI  
İLE BİTMEMİŞ SONATININ İNCELENMESİ**

**(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)**

**Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN**

**Danışman:  
Prof. Beril ÇALGAN**

**BURSA - 2022**

## TEZ ONAY SAYFASI

T. C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı'nda 701870003 numaralı Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN'ın hazırladığı "H. Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatı ile Bitmemiş Sonatının İncelenmesi" başlıklı Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması ile ilgili savunma sınavı, .../.../20... günü ...-... saatleri arasında yapılmıştır. Alınan cevaplar sonunda adayın ...(başarılı / başarısız) olduğuna ...(oybirliği / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

.../.../ 20....



## SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

# YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 06/09/2022

Tez Başlığı / Konusu: "H. VİEUXTEMPS'İN VİYOLA VE PİYANO İÇİN OP. 36 SONATI İLE BİTMEMİŞ SONATININ İNCELENMESİ"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 98 sayfalık kısmına ilişkin, 06/09/2022 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %6'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

06/09/2022

**Adı Soyadı:** Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN  
**Öğrenci No:** 701870003  
**Anabilim Dalı:** Müzik  
**Programı:** Yaylı Çalgılar  
**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora

Prof. Beril ÇALGAN  
06/09/2022

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması olarak sunduğum “H. Vieuxtemps’ın Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatı ile Bitmemiş Sonatının İncelenmesi” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

06/09/2022

**Adı Soyadı** : Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN

**Öğrenci No** : 701870003

**Anasanat Dalı** : Müzik

**Programı** : Yaylı Çalgılar

**Tezin Türü** :  Yüksek Lisans /  Doktora /  Sanatta Yeterlilik

## ÖZET

<b>Yazar adı soyadı</b>	Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN
<b>Üniversite</b>	Bursa Uludağ Üniversitesi
<b>Enstitü</b>	Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>Anasanat dalı</b>	Müzik Anasanat Dalı
<b>Bilim/Sanat dalı</b>	Yaylı Çalgılar Sanat Dalı
<b>Tezin niteliği</b>	Yüksek Lisans
<b>Mezuniyet tarihi</b>	...../...../2022
<b>Tez danışmanı</b>	Prof. Beril ÇALGAN

### H. VIEUXTEMPS'İN VİYOLA VE PİYANO İÇİN OP. 36 SONATI İLE BİTMEMİŞ SONATININ İNCELENMESİ

Henri Vieuxtemps romantik dönemin önemli bestecilerinden ve Fransız-Belçika keman ekolünün önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. 19. yüzyıl müzik sanatında virtüöz kemancı olarak yer edinmiş olan Vieuxtemps, aynı zamanda viyola çalmaktadır. Besteci, viyola için bestelediği eserleriyle enstrümanın solo bir çalgı olarak değer kazanmasında önemli rol oynamıştır. H. Vieuxtemps, ileri düzey teknik beceri gerektiren ve romantik bir ifadeyle kurguladığı eserleriyle hem çağdaşlarına hem de sonraki dönem sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

Türkiye’de Vieuxtemps ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmasına karşın, viyola sonatlarını kapsamlı şekilde ele alan bir araştırmanın bulunmaması, çalışma konusu olarak tercih edilmesindeki en önemli etkidir. Henri Vieuxtemps’ın Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat ile Bitmemiş Sonatının incelendiği çalışmanın birinci bölümünde bestecinin hayatı ve müzik stili konu edilmiş, ikinci bölümde sonat türünün tarihsel gelişim süreci ve romantik dönemde bestelenen viyola sonatları hakkında bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölüm ise Vieuxtemps’ın viyola sonatlarının form analizi ve detaylı incelemesinin sunulduğu kısımları içermektedir.

**Anahtar kelimeler:** H. Vieuxtemps, Viyola, Sonat, Müzikal Stil, Form Analizi, Karşılaştırma

## ABSTRACT

<b>Name &amp; surname</b>	Dilhande BÜYÜKKAHRAMAN
<b>University</b>	Bursa Uludag University
<b>Institute</b>	Institute of Social Sciences
<b>Field</b>	Music
<b>Subfield</b>	Stringed Instruments
<b>Degree awarded</b>	Master
<b>Date of degree awarded</b>	...../...../2022
<b>Supervisor</b>	Prof. Beril ÇALGAN

### THE ANALYSIS OF H. VIEUXTEMPS' OP. 36 SONATA AND UNFINISHED SONATA FOR VIOLA AND PIANO

Henry Vieuxtemps is considered one of the most important composers of the Romantic period and one of the leading representatives of the Franco-Belgian violin school. Vieuxtemps, who was a virtuoso violinist in 19th century music, also played viola. The composer played a big role in giving viola the value of being a solo instrument through his works for solo viola. Vieuxtemps has inspired both his contemporaries and later artists with his works that require advanced technical skills and fictionalized with a romantic expression.

Although there are various studies on Vieuxtemps in Turkey, the lack of a comprehensive study of viola sonatas is the most important factor in its preference as a study subject. The first chapter of this study consists of information about the life of the composer and his style of music, second chapter consists of information about the historical development of the Sonata Genre and the viola sonatas composed in the romantic era. The third chapter consists of presenting form analysis and a detailed research of the viola sonatas which are the subjects of the study.

**Keywords:** H. Vieuxtemps, Viola, Sonata, Style of Music, Form Analysis, Comparison



## ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim süresince değerli bilgilerini benimle paylaşan, metin çalışmama yön veren ve performansımı gerçekleştirdiğim eserlere piyano eşliği ile katılan danışmanım sayın Prof. Beril ÇALGAN'a, performans programımı hazırladığım süreçte viyola çalışmalarına rehberlik eden sayın Prof. Görkem ÇALGAN'a, metin çalışmama önemli katkılar sağlayan sayın Prof. Gökçe ALTAY ARTAR'a ve Hasan Barış GEMİCİ'ye, son olarak hayatımın her evresinde yanımda olan değerli aile bireylerime en içten teşekkürlerimi sunarım.



# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU .....	iii
YEMİN METNİ .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
TABLolar .....	x
ŞEKİLLER .....	xi
GİRİŞ .....	1

## BÖLÜM 1

### HENRİ VIEUXTEMPS'IN HAYATI VE MÜZİK STİLİ

1.1. Henri Vieuxtemps'ın Hayatı .....	3
1.2. Henri Vieuxtemps'ın Müzik Stili .....	8

## BÖLÜM 2

### SONATIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE ROMANTİK DÖNEM VİYOLA SONATLARI

2.1. Sonatın Tarihsel Gelişimi .....	13
2.2. Romantik Dönem Viyola Sonatları .....	16

## BÖLÜM 3

### H. VIEUXTEMPS'IN VİYOLA VE PİYANO İÇİN OP. 36 SONATI İLE BİTMEMİŞ SONATI

3.1. Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatın İncelenmesi.....	21
--	----

3.1.1. Birinci Bölüm.....	22
3.1.2. İkinci Bölüm .....	36
3.1.3. Üçüncü Bölüm .....	47
3.2. Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonatın İncelenmesi .....	55
3.2.1. Birinci Bölüm.....	56
3.2.2. İkinci Bölüm .....	77
3.3. Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat ile Bitmemiş Sonatın Karşılaştırılması .....	90
<b>SONUÇ.....</b>	<b>96</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>98</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>101</b>

## TABLÖLAR

	<b>Sayfa</b>
Tablo 1. "Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat" Birinci Bölüm Form Analizi.....	22
Tablo 2. "Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat" İkinci Bölüm Form Analizi .....	37
Tablo 3. "Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat" Üçüncü Bölüm Form Analizi .....	47
Tablo 4. "Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat" Birinci Bölüm Form Analizi.....	56
Tablo 5. "Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat" İkinci Bölüm Form Analizi .....	78



## ŞEKİLLER

### Sayfa

Şekil 1. Giriş kesiti (1.-35. Ölçüler).....	23
Şekil 2. Giriş kesitinin ikinci kısmı (36.-57. Ölçüler).....	24
Şekil 3. Serim bölmesinin A teması (58.-85. Ölçüler).....	25
Şekil 4. A ve B temalarını bağlayan köprü (85.-104. Ölçüler).....	26
Şekil 5. Serim bölmesinin B teması (105.-113. Ölçüler).....	27
Şekil 6. Serim bölmesinin kodettası (129.-141. Ölçüler).....	28
Şekil 7. Gelişme bölmesinin birinci kısmı (142.-154. Ölçüler).....	29
Şekil 8. Gelişme bölmesinin ikinci kısmı (154.-166. Ölçüler).....	30
Şekil 9. Gelişme bölmesinin üçüncü kısmı (166.-174. Ölçüler).....	30
Şekil 10. Gelişme bölmesindeki dönüş köprüsü (174.-196. Ölçüler).....	31
Şekil 11. Yeniden serim bölmesinin A' teması (197.-225. Ölçüler).....	32
Şekil 12. Yeniden serim bölmesinin B' teması (245.-271. Ölçüler).....	33
Şekil 13. Koda kesitinin birinci kısmı (271.-288. Ölçüler).....	33
Şekil 14. Koda kesitinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (288.-296. Ölçüler).....	34
Şekil 15. Koda kesitinin üçüncü kısmı (309.-313. Ölçüler).....	35
Şekil 16. Koda kesitinin dördüncü kısmı (314.-330. Ölçüler).....	35
Şekil 17. Koda kesitinin beşinci kısmı (331.-348. Ölçüler).....	36
Şekil 18. İkinci bölümün A bölmesinin birinci cümlesi (1.-18. Ölçüler).....	38
Şekil 19. İkinci bölümün A bölmesinin ikinci cümlesi (19.-32. Ölçüler).....	39
Şekil 20. İkinci bölümün A bölmesinin kodası (32.-41. Ölçüler).....	39
Şekil 21. İkinci bölümün B bölmesinin birinci cümlesinde sunulan motiflerden örnekler (41.-50. Ölçüler).....	40
Şekil 22. İkinci bölümün B bölmesinin ikinci cümlesi (60.-76. Ölçüler).....	41
Şekil 23. İkinci bölümün B bölmesinin kodası (76.-85. Ölçüler).....	42
Şekil 24. İkinci bölümün B bölmesinin dönüş köprüsü (86.-103. Ölçüler).....	43
Şekil 25. İkinci bölümün A' bölmesinin birinci cümlesi (104.-111. Ölçüler).....	44
Şekil 26. İkinci bölümün A' bölmesinin ikinci cümlesi (112.-122. Ölçüler).....	44
Şekil 27. İkinci bölümün A' bölmesinin kodası (122.-132. Ölçüler).....	45
Şekil 28. İkinci bölümün kodası (132.-152. Ölçüler).....	46
Şekil 29. Üçüncü bölümün A bölmesi (1.-41. Ölçüler).....	48
Şekil 30. Üçüncü bölümün B bölmesi (41.-53. Ölçüler).....	49
Şekil 31. Üçüncü bölümün B bölmesinin dönüş köprüsü (53.-69. Ölçüler).....	50
Şekil 32. Üçüncü bölümün A' bölmesi (70.-98. Ölçüler).....	51
Şekil 33. Üçüncü bölümün C bölmesinin birinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (98.-121. Ölçüler).....	52
Şekil 34. Üçüncü bölümün C bölmesinin ikinci kısmı (132.-154. Ölçüler).....	53
Şekil 35. Üçüncü bölümün C bölmesinin dönüş köprüsü (154.-165. Ölçüler).....	54
Şekil 36. Üçüncü bölümün A'' bölmesi (166.-184. Ölçüler).....	54
Şekil 37. Üçüncü bölümün koda kesitinde sunulan motiflerden örnekler (184.-204. Ölçüler).....	55
Şekil 38. Serim bölmesinin A teması (1.-16. Ölçüler).....	57
Şekil 39. A ve B temalarını bağlayan köprünün birinci kısmı (48.-57. Ölçüler).....	58
Şekil 40. A ve B temalarını bağlayan köprünün ikinci kısmı (58.-65. Ölçüler).....	58

Şekil 41. A ve B temalarını bağlayan köprünün üçüncü kısmı (66.-80. Ölçüler).....	59
Şekil 42. B temasının birinci cümlesi (80.-89. Ölçüler) .....	60
Şekil 43. B temasının ikinci cümlesi (90.-106. Ölçüler).....	61
Şekil 44. B temasının üçüncü cümlesi (106.-114. Ölçüler) .....	62
Şekil 45. Kodettanın birinci kısmı (114.-122. Ölçüler) .....	62
Şekil 46. Kodettanın ikinci kısmı (123.-134. Ölçüler).....	63
Şekil 47. Kodettanın üçüncü kısmında sunulan motiflerden örnekler (135.-150. Ölçüler) .....	64
Şekil 48. Gelişme bölmesinin birinci kısmında viyola partisinde sunulan A teması (154.- 173. Ölçüler).....	65
Şekil 49. Gelişme bölmesinde A temasından alıntılanan motifler (174.-185. Ölçüler)..	65
Şekil 50. Gelişme bölmesinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (186.-197. Ölçüler).....	66
Şekil 51. Gelişme bölmesinin dönüş köprüsünde sunulan motiflerden örnekler (202.- 214. Ölçüler).....	67
Şekil 52. Yeniden serim bölmesinin A' teması (226.-233. Ölçüler) .....	68
Şekil 53. Yeniden serim bölmesinde A temasından alıntılanan motifler (234.-252. Ölçüler).....	68
Şekil 54. Yeniden serim bölmesinde A' ve B' temalarını bağlayan köprünün birinci kısmı (252.-257. Ölçüler) .....	69
Şekil 55. Yeniden serim bölmesinde A' ve B' temalarını bağlayan köprünün ikinci kısmı (258.-265. Ölçüler) .....	70
Şekil 56. Yeniden serim bölmesindeki A' ve B' temalarını bağlayan köprünün üçüncü kısmında sunulan motiflerden örnekler (266.-275. Ölçüler) .....	71
Şekil 57. Yeniden serim bölmesi B' temasının birinci cümlesi (280.-289. Ölçüler).....	72
Şekil 58. Yeniden serim bölmesi B' temasının ikinci cümlesi (290.-306. Ölçüler).....	72
Şekil 59. Yeniden serim bölmesi B' temasının üçüncü cümlesi (306.-314. Ölçüler) .....	73
Şekil 60. Kodanın birinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (314.-328. Ölçüler) .	74
Şekil 61. Kodanın ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (358.-368. Ölçüler) ..	75
Şekil 62. Kodanın üçüncü kısmında sunulan motiflerden örnekler (384.-391. Ölçüler)	76
Şekil 63. Kodada A temasından alıntılanan motifler (400.-420. Ölçüler) .....	77
Şekil 64. A bölmesinin birinci kısmında ana temayı oluşturan cümle (1.-11. Ölçüler)..	79
Şekil 65. A bölmesinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (43.-57. Ölçüler) .....	80
Şekil 66. Dönüş köprüsü (76.-98. Ölçüler) .....	81
Şekil 67. Birinci kısmın ana temasından türetilen motifler (111.-124. Ölçüler).....	82
Şekil 68. Köprü/Koda (125.-160. Ölçüler) .....	83
Şekil 69. B bölmesinin birinci kısmı (1.-17. Ölçüler).....	84
Şekil 70. B bölmesinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (18.-30. Ölçüler) .....	85
Şekil 71. B bölmesinin birinci kısmında sunulan ana temanın çeşitlendirilmesi (45.-57. Ölçüler).....	86
Şekil 72. Dönüş köprüsü (58.-75. Ölçüler) .....	86
Şekil 73. C bölmesinin birinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (1.-8. Ölçüler) .	87
Şekil 74. C bölmesinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (15.-24. Ölçüler) .....	88
Şekil 75. C bölmesinin birinci kısmında sunulan ana temanın çeşitlendirilmesi (34.-42. Ölçüler).....	89

Şekil 76. Dönüş köprüsü (49.-58. Ölçüler) .....	90
Şekil 77. Op. 36 Viyola ve Piyano için Sonatta (36.-43. Ölçüler) ve Bitmemiş Sonatta (106.-112. Ölçüler) benzer şekilde kurgulanan üçleme motifleri.....	93
Şekil 78. Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonattaki altılama motifleri (113.-120. Ölçüler).....	93
Şekil 79. Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatta sunulan lirik karakterdeki legato pasajlara örnek (62.-76. Ölçüler).....	94
Şekil 80. Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonatta sunulan lirik karakterdeki legato pasajlara örnek (1.-14. Ölçüler).....	94



## GİRİŞ

Bir çalgının tarihsel surecteki gelişimi ve solo kimlik kazanması, o çalgı için yazılmış eserlerin niceliğiyle doğru orantılıdır. Yaylı algılar ailesinde, daha çok solo eser bestelenmesi sonucunda popülerlik kazanan keman ve viyolonsele kıyasla viyola, genellikle armoniyi destekleyen ve eşlik görevi gören bir enstrüman olarak kullanılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren viyola için solo eserler bestelense de enstrümanın solo kimlik kazanma sureci uzun zaman almıştır.

Romantik döneme kadar olan sure içerisinde viyolanın solo enstrüman kimliğinin oluşmasında, bestecilerin bu çalgıyı oda müziği ve orkestra eserlerinde daha etkin kullanmaları büyük rol oynamıştır. 18. yüzyılın sonlarında viyola, senfonik müzikte ve oda müziğinde diğer enstrümanlarla neredeyse eşit konuma gelmiştir. Bu sayede, teknik ve müzikal olanakları keşfedilen viyola için 19. yüzyıldan itibaren daha fazla solo eser bestelenmeye başlanmıştır.

Viyolanın tarihsel surecteki yapısal değişim ve gelişimi, repertuarının zenginleşmesinde rol oynamıştır ve solo bir çalgı olarak en parlak dönemi 20. yüzyıl olarak kabul edilmektedir. Geçmişten günümüze viyola repertuarı incelendiğinde, romantik dönemde yazılmış olan viyola sonatlarının teknik ve müzikal olarak çok önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Romantik dönemin en önemli bestecilerinden ve keman virtozlerinden biri olan Henri Vieuxtemps, aynı zamanda viyola almaktadır. Bu sayede enstrümanın yapısal özelliklerini iyi tanıyan besteci, diğer enstrümanlar için yazılmış eserleri viyolaya uyarlayan çağdaşlarının aksine, orijinali viyola için olan eserler bestelemiştir. Bu eserler, hem eğitsel hem de profesyonel anlamda bir viyola yorumcusunun gelişimi için gerekli olan teknik ve müzikal öğeleri içerir.

18. yüzyılda viyola repertuarına çoğunlukla konçerto türünde eserler kazandırılmışken, romantik dönemde viyola için yazılmış sonatların ön plana çıktığı görülmektedir. Sonat terimi gerek tür, gerekse form olarak romantik dönemde de besteciler tarafından



oldukça rağbet görmüştür. H. Vieuxtemps da romantik dönem viyola repertuarına en büyük katkıyı sonatlarıyla sunmuştur. Vieuxtemps viyola ve piyano için bestelediği sonatlarında hem viyolanın teknik özelliklerini geliştirmiş hem de zengin tınısını ön plana çıkarmıştır.

Türkiye’de Henri Vieuxtemps’ın viyola sonatlarını kapsamlı bir şekilde konu alan bir araştırmaya rastlanmamaktadır. Viyola repertuarının gelişmesinde önemli bir yere sahip olan Henri Vieuxtemps’ın viyola sonatları ile ilgili yapılan bu araştırmanın, hem viyola eğitimi açısından yararlı olacağı hem de eserleri seslendirecek olan sanatçılara ve sanatçı adaylarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu araştırmada kaynak tarama yöntemi kullanılmış olup, Türkçe ve yabancı dilde yazılmış kaynaklardan yararlanılmıştır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde Henri Vieuxtemps’ın hayatı ve müzik stili tanıtılmıştır. İkinci bölümde sonat türünün tarihsel gelişimi incelenmiş ve romantik dönemde bestelenen viyola sonatları hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise metin çalışmasına konu olan H. Vieuxtemps’ın Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatı ile Bitmemiş Sonatı kapsamlı olarak analiz edilmiş, hem form hem de viyola tekniği açısından benzerlikler ve farklılıklar tespit edilerek karşılaştırma yapılmıştır.

# BÖLÜM 1

## HENRİ VIEUXTEMPS'IN HAYATI VE MÜZİK STİLİ

1820-1881 yılları arasında yaşayan Henri Vieuxtemps, virtüöz kemancı-besteci geleneğini 19. yüzyılda devam ettirerek hem yorumculuğu hem de besteciliğiyle müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Charles Auguste de Bériot'nun önderliğinde gelişen Fransız-Belçika keman ekolünün devam etmesinde etkin rol oynayan Vieuxtemps, eserlerinde Paganini ile süre gelen virtüözite anlayışını kendi müzik stilinde geliştirerek Fransız müziğinin şiirsel anlatımıyla birleştirmiştir.

Keman edebiyatına kazandırdığı eserlerle romantik dönemin en kayda değer bestecileri arasında yer alan Vieuxtemps, viyola repertuarı için de önemli yapıtlar besteleyerek viyolanın solo kimlik kazanma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Vieuxtemps, ileri düzey teknik beceri gerektiren ve romantik bir ifadeyle kurguladığı eserleriyle sadece çağdaşlarına değil, sonraki dönemin sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur.

### 1.1. Henri Vieuxtemps'ın Hayatı

Fransız-Belçika keman ekolünün önde gelen temsilcilerinden biri olan Henri Vieuxtemps 17 Şubat 1820 yılında Belçika'nın Verviers kasabasında doğdu. Babası Jean François Vieuxtemps, dokumacılık mesleğinin yanı sıra keman yapımıyla ilgileniyor, aynı zamanda amatör olarak keman çalıyordu. Müzikle erken yaşta tanışan Henri Vieuxtemps, henüz dört yaşındayken ilk keman derslerini babasından almaya başladı. Vieuxtemps'ın küçük kardeşleri Lucien ve Ernest de müzisyendi; Lucien piyano, Ernest ise viyolonsel çalıyordu. Vieuxtemps babasıyla başladığı keman çalışmalarını dönemin ünlü keman öğretmeni Joseph Lecloux-Dejonc ile sürdürdü ve altı yaşında ilk konserini gerçekleştirdi (Akdeniz, 2015, s. 2).

Henri Vieuxtemps, babası ve keman öğretmeni eşliğinde Belçika ve Hollanda'yı kapsayan bir konser turnesine çıkarak Verviers ve Liège'de konserler verdi. 20 Ocak 1828'de Brüksel şehrine giden Vieuxtemps, Charles Auguste de Bériot ile tanıştı ve

kendisiyle çalışma fırsatı buldu. Charles Auguste de Bériot Vieuxtemps'ın yeteneğinden etkilenerek keman eğitimi için Brüksel'e gelmesini önerdi. Vieuxtemps böylece ailesiyle birlikte Brüksel'e yerleşti. Bériot, Vieuxtemps'ın Hollanda Krallığı'ndan burs almasını sağlayarak eğitimi için büyük bir katkı sağladı. Henri Vieuxtemps hocası Bériot ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Bériot benim için ikinci bir baba gibiydi. Devamlı benimle ilgilenir ve çalışmam gerektiğini vurgulardı. Bana Corelli, Tartini, Viotti, Rode, Kreutzer gibi eski ustalara saygı duymam gerektiğini anlatır ve onları kendime örnek almamı isterdi. "Sakin onları taklit etme ama kendine yansıt, onları anla" derdi. Burada bir çocuğa bu büyük ustaları anlamadan ve okumadan gerçek sanatı kavrayamayacağını ve gerçek sanatçı olamayacağını anlatan sevgili hocamı saygıyla anmak isterim (Kufferath, 1882, s. 6-7).

1829 yılında Vieuxtemps, hocası Bériot ile birlikte sanat için en önemli metropollerden biri olan Paris'e gitti ve burada Paris dinleyicisi ile tanışma imkânı buldu. İlk konserinden sonra, 19. yüzyılın ünlü müzik eleştirmenlerinden biri olan François-Joseph Fétis bir Paris gazetesinde Vieuxtemps hakkında şunları yazdı:

Bir dahi çocuk, 8 yaşında, boyu neredeyse arşesi kadar olan bir kemancı, hocası Bériot'dan sonra sahneye çıktı ve Rode'un 7. Konçertosu'nu çaldı. Adı Vieuxtemps olan bu çocuk, inanılmaz bir özgüvene; soğukkanlılığa ve tekniğe sahip. Bu çocuk müzisyen olmak için doğmuş (Ginsburg, 1984, s. 10).

1831 yılına kadar keman çalışmalarını ve konserlerini Bériot ile sürdüren Vieuxtemps, Brüksel'e geri döndü. Burada kaldığı iki yıl boyunca hocası Bériot'nun da önerdiği gibi keman çalışmalarını kendi başına sürdürdü ve klasik eserlerden oluşan repertuarını geliştirmeye yöneldi. Ustaları taklit ederek değil, onları dinleyerek öğrenmesi gerektiğini hocası Bériot'dan öğrenen Vieuxtemps, son birkaç yılını dinlediği kemancıların performanslarını inceleyerek geçirdi (Bilgenoğlu, 2015, s. 4).

Henri Vieuxtemps 1833 yılında babası ile birlikte konser turnesi için Almanya'ya gitti ve burada Ludwig Spohr, Joseph Mayseder, Bernhard Molique ve Robert Schumann gibi ünlü müzisyenlerle tanışma fırsatı buldu. L. Spohr'un stilinden oldukça etkilenen Vieuxtemps, Spohr hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: "O nasıl bir ses! Nasıl bir üslup! Nasıl bir büyü! Bana karşı son derece nazikti; arkadaşlığımız, arkadaş olduğumuz andan itibaren onun ölümüne kadar sürdü" (Kufferath, 1882, s. 7-8).

Henri Vieuxtemps Almanya'nın farklı şehirlerinde konser vermeye devam ederken kendini geliştirmeye ve performansını giderek olgunlaştırmaya devam etti. Müzik eleştirmenleri Vieuxtemps'ın keman yorumculuğundaki sadelikten ve netlikten övgülerle bahsederken, onu küçük yaşına rağmen virtüözler sınıfında kabul ediyorlardı (Akdeniz, 2015, s. 4).

1833-34 yılları arasında dönemin en önemli müzik merkezlerinden biri olan Viyana'da bulunan Vieuxtemps, keman virtüözü olmakla yetinmeyip bestecilik alanında da kendini geliştirmek için kompozisyon dersleri almaya karar verdi. Ünlü müzik teorisyeni Simon Sechter ile kontrpuan çalıştı. Burada kaldığı süre boyunca ünlü müzik yayımcısı Domenico Artaria sayesinde pek çok Viyanalı müzisyenle tanıştı. Henri Vieuxtemps almış olduğu özel dersler ve tanıştığı bestecilerden etkilenecek müziği teorik olarak detaylı bir biçimde incelemeye başladı. Bu dönemde Vieuxtemps, Beethoven'ın müzik stilinden oldukça etkilendi ve bir konser programında Beethoven'ın ölümünün ardından hiç çalınmamış olan keman konçertosunu seslendirerek Viyanalı müzisyenlerin dikkatini çekti (Akdeniz, 2015, s. 4).

1834 yılının Mayıs ayında Alman piyanist ve orkestra şefi Ignaz Moscheles'in himayesi altında Londra'ya giden Vieuxtemps, şehrin ünlü müzisyenleriyle tanışma fırsatı buldu. Henri Vieuxtemps, Niccolò Paganini ile ilk kez Londra'daki bir konserde karşılaştı ve onun müziğinden oldukça etkilendi. Paganini konserinin ardından Vieuxtemps, Paganini'nin viyola çaldığı yaylı dörtlüde kendisi de keman çaldı. Bu özel konserden sonra bir toplantıda İtalyan müzisyenlerle tanıştırıldı. Paganini, Henri Vieuxtemps'ı yeteneği konusunda cesaretlendirerek onu parlak bir geleceğin beklediğini söyledi (Bilgenoğlu, 2015, s. 7-8).

Henri Vieuxtemps 1835'ten itibaren bestecilik çalışmalarını yoğunlaştırdı. 1835-36 yıllarında kompozisyon çalışmaları için Paris'e giden Vieuxtemps, ünlü besteci Anton Reicha'nın öğrencisi oldu. Reicha, Vieuxtemps'ın babasına gönderdiği bir notta; "Oğlunuz sadece kemancı olarak değil besteci olarak da mükemmel yeteneklerle donatılmış. Bu yeteneklerin ortaya çıkması için sadece zaman ve cesaretlendirme gerekli..." diye belirtti (Ginsburg, 1984, s. 17).

Anton Reicha, Vieuxtemps'ın beste yapma konusundaki yeteneğini fark ederek onu konçerto formu üzerine çalışması için yönlendirdi. Vieuxtemps'ın konçertolar ve konser müzikleri besteleyebilmesi için orkestrasyon ilkeleriyle ilgili bilgiler edinmesi gerekiyordu. Bu konuda kendini geliştirmek amacıyla Brüksel'de bulunan Théâtre de la Monnaie Orkestrası'nın provalarına katıldı. Enstrümanların ses renklerini ve orkestra partilerini inceleyerek hem enstrümanlar hem de orkestranın yapısına ilişkin önemli bilgiler edindi. Vieuxtemps bu çalışmaların sonucunda No: 2 olarak yayımlanacak Op. 19 Fa Diyez Minör Keman Konçertosunu besteledi (Bilgenoğlu, 2015, s. 9).

Henri Vieuxtemps 1837 yılında babasıyla birlikte Rusya'ya ilk ziyaretini gerçekleştirdi. Varşova'da tanıştığı Alman piyanist Adolf von Henselt ile birlikte St. Petersburg'a gittiğinde Mikhail Ivanovich Glinka ve Karol Lipinski gibi pek çok ünlü müzisyeni dinleme fırsatı buldu. 1838 yılında burada başarılı konserler gerçekleştirdi. Birkaç ay Brüksel'de kalan Vieuxtemps, babasıyla birlikte tekrar Rusya'ya dönerek bir dizi halk konseri düzenledi. 1836 yılında bestelemeye başladığı Op. 10 Mi Majör Keman Konçertosunu 1840 yılında tamamladı ve ilk seslendirilişini St. Petersburg'da gerçekleştirdi. Vieuxtemps Op. 10 Mi Majör Keman Konçertosunu daha sonra Brüksel ve Paris'te de seslendirerek olumlu eleştiriler aldı (Bilgenoğlu, 2015, s. 11-12).

1843-44 yılları arasında Amerika turnesine çıkan Henri Vieuxtemps, ABD, Meksika ve Küba'nın pek çok şehrinde konser vererek kendini tanıtmaya fırsatı buldu. Bu turne sonrasında Amerika Anıları (Souvenir d'Amérique) adlı eserini besteleyerek halkın ilgisini çekmeyi başardı. Vieuxtemps, Avrupa'ya döndükten sonra bir tatil için Stuttgart yakınlarındaki Cannstatt'ta bulunduğu sırada Op. 25 La Minör 3. Keman Konçertosunu tamamladı ve eserin ilk seslendirilişini 1844 yılında Brüksel'deki Théâtre de la Monnaie'de gerçekleştirdi (Kurt, 2019, s. 22).

Henri Vieuxtemps 1846-51 yılları arasında Çar I. Nicholas'ın saray müzisyeni olarak Rusya'nın St. Petersburg şehrinde yaşadı. Rusya'da bulunduğu süreçte solo ve oda müziği konserleri veren Vieuxtemps, aynı zamanda eğitimci olarak da görev yaptı. Rusya'da yeni kurulan St. Petersburg Konservatuvarı'nın keman bölümünün

oluşmasında etkin rol oynadı. Konservatuvarda yetiştirdiği öğrencilerle, “Rus Keman Ekolü”nün temelini oluşturdu (Kurt, 2019, s. 22).

Rusya’da kaldığı süre boyunca hem yorumcu hem de besteci olarak halk tarafından yoğun ilgi gören Vieuxtemps, en çok seslendirilen konçertolarından biri olan Op. 31 Re Minör 4. Keman Konçertosunu 1850 yılında Rusya’da besteledi. Henri Vieuxtemps’ın romantik stilde yazdığı bu eseri eleştirmenler tarafından da olumlu geri dönüşler aldı.

1852 yılında Rusya’dan ayrılan Vieuxtemps, iki yıl Brüksel’de yaşadıkdan sonra Frankfurt yakınlarındaki bir kasabaya yerleşti. 1858-59 yılları arasında, Brüksel Konservatuvarı’nda profesör olan Hubert Léonard’ın ricası üzerine konservatuvarda düzenlenen bir yarışmada seslendirilmek üzere Op. 37 La Minör 5. Keman Konçertosunu besteleyen Vieuxtemps, bu konçertoyu Belçika’nın bağımsızlığının yıldönümü için düzenlenen bir konserde de seslendirdi (Ceviz, 2021, s. 140).

Henri Vieuxtemps 1866 yılına kadar Belçika, Fransa, İngiltere, Avusturya, Almanya, Rusya, Türkiye, İsviçre ve Amerika’ya seyahat ederek pek çok başarılı konser gerçekleştirdi ve bu başarıları sonucunda hem keman virtüözü hem de besteci olarak evrensel anlamda tanındı. Besteci olarak yüksek bir olgunluğa erişen Vieuxtemps’a sanat adına göstermiş olduğu başarılar sonucunda Belçika hükümeti tarafından “Leopold Nişanı” verildi (Kurt, 2019, s. 23).

H. Vieuxtemps 1870-71 yıllarında yapmış olduğu son Amerika turnesinin ardından Brüksel Konservatuvarı’nda keman profesörlüğü görevini kabul etti. O dönemde Fransız-Belçika keman ekolünün artan başarısına katkı sağlayarak Eugene Ysaye ve Jenö Hubay gibi ünlü kemancıları yetiştirdi.

1873 yılında yaşadığı sağlık sorunları sebebiyle eğitimciliğe bir süre ara veren Vieuxtemps o dönemde kompozisyon çalışmalarını sürdürdü. 1877-78 yıllarında sağlık durumunun iyiye gitmesiyle birlikte konservatuvarda geçici olarak kendisinin yerine Henryk Wieniawski’nin yürüttüğü öğretmenlik görevine geri döndü. Vieuxtemps 1879 yılında bu görevden istifa ettikten sonra kızının yanına Cezayir’e yerleşti.

Yaşamının son yıllarını Cezayir Mustapha Superieur’da bulunan bir sanatoryumda geçiren Vieuxtemps, beste çalışmalarına devam etti. Burada kaldığı süre boyunca 6. ve 7. Keman Konçertolarını besteledi. Sağlığı giderek kötüleşen Henri Vieuxtemps, 1881 yılında geçirdiği felç sebebiyle hayatını kaybetti.

## 1.2. Henri Vieuxtemps’ın Müzik Stili

Yaşamı boyunca altmıştan fazla eser besteleyen Henri Vieuxtemps, 19. yüzyıl müzik sanatında önemli bir yer edinmiştir. 18. yüzyılın son çeyreğinde Niccolo Paganini ile başladığı kabul edilen “virtüöz kemancı-besteci” anlayışını 19. yüzyıl müziğinde de devam ettiren bestecilerden biri olan Vieuxtemps, bu enstrümanın teknik kapasitesini geliştiren eserler besteleyerek keman repertuarının zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

Vieuxtemps’ın temsilcisi olduğu Fransız-Belçika keman ekolü, 18. yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başlayan bir anlayışı temsil etmektedir. Fransız-Belçika keman ekolü, modern arşenin fiziksel özelliklerinin sağladığı ses bütünlüğü ve göz alıcı arşe teknikleri sayesinde keman virtüözitesinin zirvesine ulaştığı bir dönemde biçimlenip 19. yüzyılın ikinci yarısına damga vurmuştur (Zorlu, 2015, s. 4). Bu ekolün özelliği, kemanın teknik özelliklerini yenilikçi bir şekilde kullanmaktır.

İleri keman çalma tekniklerinin başlatıcısı olarak kabul edilen Niccolo Paganini, Fransız-Belçika keman ekolünün örnek aldığı bir besteci olmuştur. Paganini eserlerinde çift ses trill, çift flajole, onlu arpejler vb. gibi teknikleri sıklıkla kullanmış ve bu tekniklerin pekiştirilmesini amaçlayan kapisler bestelemiştir. Fransız ekolünün temsilcileri olan P. Baillot, P. Rode ve R. Kreutzer gibi bestecilerin de farklı keman tekniklerinin öğretilmesine yönelik çalışmaları zamanla eğitim müziği yazma geleneğine dönüşmüştür. Bu gelenek çerçevesinde eserler besteleyen virtüöz kemancı-besteciler (Rode, Baillot, Kreutzer vb.) bir yandan Paganini’ye öykünerek kemanın teknik ve müzikal sınırlarını zorlayıcı eserler bestelerken, öte yandan da bu teknik seviyeye ulaşılması için keman öğretiminde araç olarak kullanılacak eğitim müziğine yönelik etütler ve kapisler bestelemiştir.

Henri Vieuxtemps Fransız-Belçika keman ekolünün “eğitim müziği” yazma geleneğini sürdürmüş ve değişen keman çalma tekniklerini öğretmek amacıyla pek çok eser bestelemiştir. Paganini ile birlikte gelişiminin zirvesine ulaşan keman yorumculuğunu, Kreutzer ve Baillot gibi virtüöz kemancı-bestecilerin eğitim anlayışıyla birleştiren Vieuxtemps, Op. 16 Konser Etütleri ve keman için 36 Etüt adlı eserleriyle, daha sonraki dönemde H. Wieniawski ve H. W. Ernst tarafından bestelenecek olan solo etüt ve kaprislere örnek oluşturmuştur (Aybulus, 2020, s. 4). H. Vieuxtemps’ın bu eserleri günümüzde pek çok eğitimci tarafından kullanılmakta ve solistler tarafından seslendirilmektedir.

Henri Vieuxtemps Fransız-Belçika keman ekolünün en önemli temsilcilerinden biridir. Fransız-Belçika keman ekolü, Henri Vieuxtemps’ın öğretmeni olan Auguste de Bériot önderliğinde Belçika’da geliştirilmiştir. Fransız ekolünün en önemli temsilcisi olan Giovanni Battista Viotti’nin yetiştirdiği keman sanatçılarından dersler alan Bériot, dönemin ünlü keman virtüözü olan Paganini’nin tekniğini Fransız stilinin zarafeti ile birleştirmiştir (Han, 2019, s. 10-11). Fransız ekolü ile bağlantılı olarak ortaya çıkan Fransız-Belçika keman ekolünün gelişmesinde büyük bir rol oynayan Vieuxtemps, bu ekolün temsil ettiği insan sesini taklit ederek kemana “şarkı söyleyen” bir çalgı niteliği kazandırma fikrini benimsemiştir.

Bériot’a göre müzik, melodilerinde her zaman belirli bir şiirsel anlamı, bir söyleyişi barındırmaktadır. İyi bir kemancı da yayı ile bu şiirsel söyleyişin vurgularını ve noktalamalarını ifade edebilmeli; yani çalgısını konuşturabilmelidir. Çalıcı, artikülasyonu, parçanın nefes alma noktalarını belli etmeyi ve melodileri parçanın ifadesine göre anlamlandırmayı amaçlamalıdır (Kurt, 2019, s. 23).

Vieuxtemps’ın bestelediği eser türleri içerisinde konçertolar, etütler, sonatlar, konser minyatürleri, salon parçaları, fantaziler, yaylılar için kuartetler ve orkestra için uvertürler yer almaktadır. Vieuxtemps bestelediği keman konçertolarıyla kariyerinde yükselişe geçerek döneminin büyük bestecileri arasına girmeyi başarmış ve bestecilik kariyerinde en büyük başarıyı yazmış olduğu keman konçertolarıyla elde etmiştir.

Keman repertuarına yedi konçerto kazandıran besteci, bu eserlerinde farklı stilleri kullanmayı tercih etmiştir; Vieuxtemps’ın ilk üç keman konçertosu stil olarak, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Rode ve Kreutzer gibi bestecilere ait Fransız konçertolarının



şarkı stilini yansıtmaktadır. Henri Vieuxtemps Op. 25 La Minör 3. Keman Konçertosunu besteledikten sonra daha çok romantik dönem stilini yansıtan eserler yazmaya başlamıştır (Ceviz, 2021, s. 138).

Vieuxtemps'ın 4. ve 5. Keman Konçertolarında 19. yüzyılda popülerlik kazanmaya başlayan “senfonizasyon” akımının etkileri görülmektedir. Bu yenilikçi formda orkestra eşlik etme konumunun üzerine çıkarak, solistle ortak bir diyalog kurma düzeyine ulaşmıştır (Ceviz, 2021, s. 138-139). Berlioz Vieuxtemps'ın Op. 31 Re Minör 4. Keman Konçertosu için “keman sololu müthiş bir senfoni” tanımını kullanarak bestecinin bu yenilikçi formdaki başarısını gözler önüne sermiştir (Riggs, 2016, s. 165).

Henri Vieuxtemps'ın Op. 37 La Minör 5. Keman Konçertosu, hem teknik hem de müzikal açıdan oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Vieuxtemps, André Grétry'nin Lucile Operasına ait bir temayı, konçertosunun *Adagio* bölümünde kullanmıştır. Bu nedenle eser “Konçerto Grétry” olarak da isimlendirilmektedir. Bestecinin 6. ve 7. Keman Konçertoları ilk beş keman konçertosu kadar ses getirmemiştir. Bunun nedeni de 6. ve 7. Keman Konçertolarını bestelediği sırada yaşadığı sağlık sorunları olarak gösterilebilir.

Henri Vieuxtemps viyola repertuarına da önemli eserler kazandırmıştır. Vieuxtemps'ın viyolaya çok düşkün olduğu öyle ki hem solo viyola için besteler yaptığı hem de kuartetlerindeki viyola partilerini kendisinin çaldığı söylenmektedir (Kerr, 1990, s. 11). Bu sayede enstrümanı yakından tanıma ve kapasitesini keşfetme olanağı elde etmiştir.

Vieuxtemps viyola için dört eser bestelemiştir ve Op. 30 Viyola ve Piyano için Elegie, Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat adlı eserlerinin ilk seslendirilişini kendisi gerçekleştirmiştir. Bestecinin diğer viyola eserleri olan Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat ve Op. Posthumous No: 9 Solo Viyola için Capriccio ise ölümünden sonra yayımlanmıştır (Bahar, 2020, s. 166).

Vieuxtemps da çağdaşları gibi viyola eserlerinde, piyano partilerini eşlik etme konumunun üzerine çıkartarak solo viyola partisiyle eşit sorumluluk taşımalarını

sağlamıştır. Eserlerindeki ana temaları ve ritmik öğeleri piyano partisinde de kullanarak iki enstrümanın diyalog halinde olmasına olanak sunmuştur.

Henri Vieuxtemps viyola partilerinde, pek çok teknik ve müzikal unsurları arka arkaya sunarak enstrümanın virtüözitesini ön plana çıkartmayı amaçlamıştır. Kromatik gamlar, çift sesler ve kırık akorlar kullanarak enstrümanın kapasitesini geliştirmiştir. Besteci viyola için lirik melodilerden oluşan, ifadeli tonu ön plana çıkararak ve parlak bir teknik beceri gerektiren eserler besteleyerek viyola repertuarının gelişmesine önemli katkılar sunmuştur.

H. Vieuxtemps viyola için sonatlar dışında Op. 30 Viyola ve Piyano için Elegie ve Op. Posthumous No: 9 Solo Viyola için Capriccio adlı eserlerini bestelemiştir. Henri Vieuxtemps'ın viyola için ilk bestelediği Op. 30 Viyola ve Piyano için Elegie adlı eseri 1854 yılında yayımlanmıştır. Vieuxtemps bu eserini Rusya'da Çar I. Nicholas'ın yanında saray müzisyeni olarak çalıştığı dönemde bestelemiştir. Elegie'nin ilk baskısında Vieuxtemps eseri, kendisinin St. Petersburg'da çalışmasına ön ayak olan dönemin ünlü çellistlerinden Mateusz Wielhorski'ye ithaf etmiştir (Cornaz, 2014, s. IV). Henri Vieuxtemps bu dönemde Op. 31 No. 4 Keman Konçertosunu da yazarak verimli bir yaratım süreci içerisine girmiştir.

Vieuxtemps'ın Op. 30 Viyola ve Piyano için Elegie eseri 1 Mart 1848'de St. Petersburg'da ilk kez seslendirildiğinde eser, tekdüze bulunarak beklenen ilgiyi görememiştir. Besteci bu eserin Rusya dışındaki ilk performansını 3 Mart 1853'te Paris'te bulunan Salle Herz sahnesinde gerçekleştirerek büyük bir başarı elde etmiş ve bunun sonucunda bu eser konser programları içerisinde yer almaya başlamıştır. Yayımcı Johann August André 1854 yılında, Op. 30 Viyola ve Piyano için Elegie eserinin viyolonsel ve piyano için düzenlenmiş versiyonunu yayımlamıştır. Henri Vieuxtemps'ın esere ait el yazmaları günümüze kadar ulaşmadığı için 1854'te yayımlanan ilk baskı eserle ilgili tek ve en önemli kaynaktır (Cornaz, 2014, s. 4).

Henri Vieuxtemps'ın Op. Posthumous No: 9 Solo Viyola için Capriccio eseri ise, bestecinin ölümünden sonra, 1882 yılında yayımlanmıştır. Vieuxtemps solo keman için

bestelediği 6 Morceaux isimli eser serisinin sonuna Op. Posthumous No: 9 Solo Viyola için Capriccio eserini eklemiştir (Anderson, 2002, s. 3). Vieuxtemps solo viyola için yazdığı Capriccio eserini, Londra'da tanıştığı ve müzikal stilinin etkisi altında kaldığı N. Paganini'ye ithaf etmiştir. Eserin birçok edisyonunda "Hommage à Paganini" başlığı yer almaktadır.

Do minör tonalitesinde yazılmış Op. Posthumous No: 9 Solo Viyola için Capriccio'nun ölçü birimi iki dörtlük olarak belirtilmiş, bölümün başında ağır ve ifadeli şekilde çalınması gerektiği anlamına gelen *lento, con molta espressione* terimi kullanılmıştır. Eserin formu A-B-A-B-C olarak kurgulanmıştır. Henri Vieuxtemps solo viyola için Capriccio eserinde keman için yazmış olduğu eserlerdeki teknik ve müzikal stilleri kullanmıştır (Bahar, 2020, s. 165).

## BÖLÜM 2

### SONATIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE ROMANTİK DÖNEM VİYOLA SONATLARI

Sonat, çalgı için bestelenmiş bir veya daha fazla bölümlü eser anlamına gelmektedir. Klasik sonatı, konçerto, senfoni ve oda müziği eserleri gibi çok bölümlü kompozisyonlardan ayıran en temel özellik, sonatın bir solo enstrümanın tek olarak ya da piyano (veya farklı enstrümanlar) eşliğinde çalınan bir eser türü olmasıdır. 16. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar bestelenmiş “Sonat” başlığını taşıyan eserlerin her biri, yazıldıkları döneme göre stil, form ve bütünsellik açısından değişimler geçirmiştir. “Sonat” aynı zamanda, çok bölümlü eserlerin bazı bölümlerinde veya tek bölümlü eserlerde kullanılan bir formdur.

Sonat terimi gerek tür, gerekse form olarak romantik dönemde de besteciler tarafından oldukça rağbet görmüştür. 19. yüzyıl bestecileri farklı tını ve ifade arayışları içerisine girerek viyola için pek çok sonat bestelemiştir. Romantik dönemde viyola için yazılmış ve viyolaya uyarlanmış sonatlarla enstrümanın solo kimlik kazanma sürecine önemli katkılar sağlanmıştır.

#### 2.1. Sonatın Tarihsel Gelişimi

Latince ses çıkarmak anlamına gelen “sonare” sözcüğünden türemiş olan sonat, bir ya da iki çalgı için yazılmış, birbiri ardına sıralanmış çeşitli karakterde bir ya da daha fazla bölümden oluşan çalgı müziği eserini ifade etmektedir. Vokal müziğin ön planda olduğu 1500’lü yıllarda, motetler, İtalyan madrigalleri ve Fransız şarkıları yaygınken, 16. yüzyılın sonlarından itibaren çalgı müziğinin önem kazanmasıyla birlikte bu türe özgü “sonat”, “toccata”, “senfoni” ve “kuartet” terimleri kullanılmaya başlanmıştır (Çalgan, 2009, s. 2).

16. yüzyılın sonralarına doğru pek çok İtalyan besteci, çalgılarla çalınan müzik eserlerini “canzona da sonar” olarak adlandırmış ve yazmış oldukları eserlerin başlıklarında “sonata” sözcüğünü kullanmışlardır (Cangal, 2021, s. 140). “Sonata” başlığının ilk kez İtalyan besteci G. Gorzanis’in 1561 yılında lavta için bestelediği “Sonata per liuto” isimli eserinde kullanıldığı bilinmektedir (Newman, 1972, s. 18).

1660 yıllarında sonatın başlıca iki türü ortaya çıkmıştır. Bu iki tür de yaygın olarak basso continuo ile birlikte iki çalgı (çoğunlukla iki keman) için yazılmıştır. Genellikle dans ritimleri ile yazılmış parçalardan oluşan “sonata da camera” (oda sonatı), çoğunlukla bir *prelüd* ile başlayan ve devamında iki ya da daha fazla dansın yer aldığı, toplam üç ila altı bölümden oluşmuştur. Bu tür daha sonra süit olarak adlandırılmıştır. Diğer bir tür olan “sonata da chiesa” (kilise sonatı) ise daha ağırbaşlı bir ifadeyle yazılmış parçalardan ve imitasyonlu polifonik bir doku ile yazılmış hızlı bölümlerden oluşmuş, çoğunlukla kiliselerde seslendirildiği için bu isimle adlandırılmıştır. Corelli tarafından standart biçimi oluşturulan “sonata da chiesa”, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere dört bölümden meydana gelmiştir (Savaş, 2018, s. 169). Daha sonraları sonatın gelişiminde bu tempo ayrımları önemli rol oynamıştır.

Klasik dönemde oldukça yaygın bir çalgı kompozisyonu olan sonat, genellikle üç veya dört bölümlü olarak kurgulanmıştır. 18. yüzyılın ortalarına kadar sonatlar çoğunlukla üç bölümlüdür. İlk bölüm genellikle *sonat allegrosu* formunda yazılmaktadır. İki zıt temadan (A ve B) oluşan “Serim”, “Gelişme” ve “Yeniden Serim” olarak adlandırılan üç bölmeli *sonat allegrosu* formuna, bazen bir giriş kesiti ya da sonuna geniş bir koda kesiti eklenmektedir (Çaylı, 2014, s. 2). İlk bölümlerde *varyasyon* formu (tema ve çeşitlemeler) da görülmektedir.

Sonatların ikinci bölümünde (yavaş bölüm), *geniş üç bölmeli* form (A-B-A şemalı form), *geniş iki bölmeli* form (A-B şemalı form), *varyasyon* formu ya da *sapmaya uğramış sonat allegro* formu (ikinci temanın ya da gelişmenin eliminasyonu ile oluşan sapma unsurları) kullanılmaktadır. Üçüncü bölüm olan final ise *rondo* (ana temanın, aralarına karşıt karakterdeki bölmelerin yerleştirilmesiyle tekrar ettiği form) ya da *sonat*

*rondo* formunda (sonat allegrosu ile rondo formunun bileşiminden oluşan A-B-A-C-A-B-A şemalı form) yazılmaktadır (Caplin, 1998, s. 209-231).

Dört bölümlü sonatlarda orta tempoda yazılan üçüncü bölüm çoğunlukla *Da Capo* formundan (menuet-trio-menuet) oluşmaktadır. Beethoven ile birlikte üçüncü bölüm *scherzo* olarak da yazılmaya başlanmıştır. Dört bölümlü sonatlarda son bölüm genellikle *rondo* ya da *sonat rondo* formunda yazılmaktadır.

Standart üç ya da dört bölümlü sonatların yanı sıra, daha az ya da daha fazla bölümü bulunan sonatlar da görülmektedir. Örneğin, D. Scarlatti'nin sonatları yalnızca iki bölmeli tek bir bölümlü sonat olarak oluşmaktadır (Michels ve Vogel, 1977/2005). Tek bölümlü sonat kurgusu, 19. yüzyılda F. Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı ile birlikte yeniden kullanılmaya başlanmıştır. J. Sibelius, A. Schoenberg gibi 20. yüzyıl bestecileri de tek bölümlü sonatlar bestelemişlerdir (Savaş, 2018, s. 171).

Sonat formunda yazılmış eserlerin beş ya da daha çok bölümü de bulunabilmektedir. Bunların birçoğu standart dört bölümlü yapıya bir veya daha fazla bölümün eklenmesi ile oluşmaktadır. Örneğin, Beethoven'ın geç döneminde yazmış olduğu yaylı dörtlülerinden La Minör Op. 132 beş bölümlü, Do Diyez Minör Op. 131 ise yedi bölümlü sonat olarak oluşmaktadır (Savaş, 2018, s. 171). Sonraki yüzyıllarda da beş veya daha fazla bölümlü eser örnekleri görülmektedir.

Romantik dönemde sonat kurgusu, kimi zaman klasik sıraya bağlı kalmış, kimi zaman da az ya da çok serbestlik kazanarak değişime uğramıştır. Romantik dönem sonatlarında, alışlagelmişin dışında (kompleks) armonilere, tonaliteğin kuraldışı kuruluşlarına, zengin sonoriteye, gelişmiş tematik yapıya ve uzun cümlelere yer verilmiştir. Bu dönemde J. Brahms, F. Liszt, R. Schumann, F. Mendelssohn ve F. Chopin sonat repertuvarına önemli katkılar sunmuşlardır.

Romantik dönem bestecileri, kişisel anlatımlarını kalıplaşmış müzik kurallarının üzerinde görerek, klasik tür ve formlar üzerinde birtakım değişiklikler yapmışlardır. Bu değişimlerin etkisinde kalan sonat, klasik döneme kıyasla, çokseslilik ve biçim

yönünden daha özgür, abartılı anlatımların sergilendiği, romantik duygulanımlarla oluşturulan bir yapıt haline gelmiştir.

Romantik dönem sonatlarının tonal yapısı incelendiğinde, klasik dönem sonatlarındaki temalarda geleneksel tonal geçişlerin (dominant ya da ilgili minör-majör tonalitesine geçiş) aksine, romantik dönem sonatlarının temaları arasında uzak tonalitelere de rastlanmaktadır. Tonalitenin genişlemesiyle birlikte yeni armonik açılımların sergilenmesi (örneğin; kadansın sıklıkla ertelenmesi, çözümsüz yönelmeler kullanılması) sonatın biçimsel olarak genişlemesine yol açmıştır. Bunun sonucunda sonatların süreleri de uzamıştır. Romantik dönem bestecilerinin sonatlarının sonunda bulunan kodalar da klasik döneme kıyasla hem daha uzun hem de daha karmaşıktır.

Romantik dönem bestecileri sonatlarında iki enstrümana eşit sorumluluk yükleyerek “ikili sonat” kavramının oluşmasına öncülük etmişlerdir. Bu dönemin bestecileri sonatlarının başına, keman-piyano sonatı, viyolonsel-piyano sonatı vb. başlıkları kendileri eklemiştir (Duru, 2001, s. 5-6).

20. yüzyılda sonatlar, önceki dönemlere kıyasla daha karmaşık ve belirsiz bir yapıya bürünmüştür. Bu dönem sonatlarında geleneksel armoni temelinden uzaklaşıldığı ve aynı zamanda R. Strauss, C. Debussy, A. Schoenberg gibi bestecilerin sonatlarında belirli bir tonal merkezin bulunmadığı görülmektedir (Suvat, 2009, s. 55).

## **2.2. Romantik Dönem Viyola Sonatları**

Romantik döneme kadar olan süreç içerisinde solo enstrüman kimliği tam olarak oturmayan viyola, eserlerde daha çok armoniyi destekleyen ve eşlik görevi gören bir enstrüman olarak kullanılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren viyola için solo eserler bestelense de viyola, geniş repertuarlara sahip keman ve viyolonsel in gölgesinde kalmıştır. Ancak bu zaman diliminde yapılan tüm çalışmalar viyolanın solo kimlik kazanmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Geçmişe doğru baktığımızda en iyi örneklerinin sarayda ya da saray için üretildiği birçok sanat ürününün, romantik dönem ile birlikte halka daha çok arz edildiği görülmektedir. Halka açık konser kültürünün oluştuğu bu dönemde, enstrümanlarında ustalaşan solistlerin eser siparişleri ve aynı zamanda virtüöz-bestecilerin kendi yazmış oldukları eserlerle enstrümanların yapısal ve müzikal olarak gelişmesi sağlanmıştır (Bahar, 2012, s. 92).

Romantik dönem bestecilerinin farklı tını ve ifade arayışları içerisinde girmesi ve keman virtüözlerinin de viyolaya ilgi göstermesiyle birlikte viyola solo çalgı olarak önem kazanmaya başlamıştır. 19. yüzyılda viyolanın ses rengine ilgi duymaya başlayan romantik dönem bestecileri eserlerinde viyolaya daha önemli roller vermişlerdir. Viyola repertuarının en parlak dönemi her ne kadar 20. yüzyıl olarak görülse de 19. yüzyılda viyola için pek çok eser bestelenmiş ve bu sayede hem müzikal hem de teknik açılardan enstrümanın sınırları genişletilmiştir. H. Berlioz viyolanın özelliklerini aşağıdaki ifadeler ile dile getirmiştir; “Keman kadar iyi bir aceliteye sahip olan viyolanın tellerinin sesi oldukça etkileyicidir. Tiz notalarında kederli ve tutkulu vurgulara sahip olan viyola, diğer yaylı enstrümanlar arasında derin ve melankolik tonu ile farklı bir özelliğe sahiptir” (Berlioz, 1858, s. 25).

19. yüzyıl bestecileri viyola repertuarının gelişimine katkı sağlamak amacıyla pek çok sonat bestelemişlerdir. Kendileri de viyola çaldıkları için enstrümanın teknik ve müzikal kapasitesine oldukça hâkim olan F. Mendelssohn-Bartholdy, M. Glinka, N. Paganini ve H. Vieuxtemps'ın viyola sonatları, yorumcunun virtüözitesini ön plana çıkaran teknik pasajlarla, viyolanın koyu ses rengiyle zenginleşen uzun, lirik melodilerle ve nüans çeşitliliğiyle kurgulanarak dönemin romantik stilini yansıtmıştır. Romantik dönem bestecileri viyola-piyano sonatlarında, yoğun ve derinlikli bir anlatımla zenginleştirdikleri viyola tınısını büyük bir ustalıkla kullanmışlardır. Bu dönemin bestecileri yazmış oldukları sonatlarda piyano partilerini eşlik etme konumunun üzerine çıkartarak viyola ve piyanonun diyalog halinde olmasına olanak sağlamışlardır.

Romantik dönemde viyola için bestelenmiş eserlerin dışında, farklı enstrümanlar için yazılmış pek çok eser de viyolaya uyarlanmıştır. Viyola repertuarında yer alan J.



Brahms'ın Fa Minör No: 1 ve Mi Bemol Majör No: 2 Op. 120 Sonatları ve F. Schubert'in La Minör Arpeggione Sonatı farklı enstrümanlar için bestelenmiş ve daha sonra viyolaya uyarlanarak repertuvarda önemli yer edinmişlerdir.

J. Brahms 1894 yılında klarinet-piyano için Fa Minör No: 1 ve Mi Bemol Majör No: 2 Op. 120 Sonatlarını bestelemiştir. Besteci 1895 yılında ise bu sonatları viyola ve piyano için düzenlemiştir. Bu uyarlama, oktav kullanımının, nüans ve tempo terimlerinin farklı olması vb. yönleriyle klarinet ve piyano versiyonundan farklı bir şekilde kurgulanmıştır (Lee, 2004, s. 21-25). Böylelikle sonatların her iki versiyonunda da enstrümanların karakteristik ve teknik özellikleri ortaya konmuştur. Brahms viyola için yapmış olduğu uyarlamalarda enstrümanın koyu ses rengini ön plana çıkaran melankolik ezgiler kullanmıştır.

Romantik dönemde viyola için uyarlanan bir diğer eser ise F. Schubert'in La Minör Arpeggione Sonatıdır. Besteci bu eseri 1824 yılında arpeggione çalgısı\* için bestelemiştir. Daha sonraki yıllarda farklı enstrümanlar için düzenlemeleri yapılan bu sonat, en çok viyolonsel ve viyola için yapılan uyarlamalarıyla dikkat çekmiştir (Tahan, 2020, s. 43).

Günümüzde konser programlarında yerlerini almış romantik dönem viyola sonatları içerisinde; F. Mendelssohn-Bartholdy'nin "Do Minör Viyola ve Piyano için Sonatı", M. Glinka'nın "Re Minör Viyola ve Piyano için Sonatı", A. Rubinstein'in "Op. 49 Viyola ve Piyano için Sonatı", H. Vieuxtemps'ın "Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatı" ve "Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonatı" bulunmaktadır. Bunların yanı sıra, N. Paganini de "Grand Viyola ve Orkestra için Sonat" adlı eseri bestelemiştir.

F. Mendelssohn-Bartholdy 1824 yılında Do Minör Viyola ve Piyano için Sonat adlı eserini bestelemiştir. Eser bestecinin ölümünden sonra yayımlanmıştır. Kendisi de viyola çalan ve enstrümanın kapasitesine hâkim olan Mendelssohn üç bölümden oluşan bu sonatında, viyolanın koyu tonunu etkili bir biçimde ön plana çıkarmış, uzun bağlı cümlelerle ve hızlı pasajlarla enstrümanın teknik ve müzikal açılarından sınırlarını

---

\* Arpeggione; yayla çalınan, gitar ve viyolonsel benzeyen, altı teli bulunan perdeli bir enstrümandır.

zorlamıştır. Mendelssohn, romantik dönem bestecisi olmasına rağmen klasik dönem kurallarına bağlı kalmıştır. Genç yaşına rağmen kişisel imzasının netlikle hissedildiği bu sonatta, aynı zamanda Beethoven etkileri de görülmektedir (Ponyatovski, 2007, s. 110).

Rus müzik ekolünün en önemli temsilcilerinden biri olan M. Glinka ise, romantik dönemde viyola repertuarına Re Minör Viyola ve Piyano için Sonat adlı eseri kazandırmıştır. Besteci sonatın birinci bölümünü 1825 yılında, ikinci bölümünü ise 1828 yılında bestelemiştir, ancak eseri tamamlamamıştır. V. Borsovsky bu eseri 1932’de düzenleyerek ilk edisyonunu yayımlamıştır. Glinka’nın bu sonatının melodik hatlarında, Rus *romanze* ve şarkı karakterinin yanı sıra insan sesinin sıcaklığı, viyola tınısının kadifemsi zenginliği öne çıkmaktadır (Dobrev, 1992, s. 12-13).

A. Rubinstein’in 1855 yılında bestelediği Op. 49 Viyola ve Piyano için Sonat adlı eseri, 19. yüzyılın ikinci yarısında Rus viyola edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Viyolanın teknik ve müzikal olanaklarının ustaca sergilendiği bu sonatta, Rus halk şarkılarının etkisi görülmektedir. Sonatın ilk seslendirilişi 1859 yılında gerçekleştirilmiştir. Daha sonra 1877, 1898 ve 1902 yıllarında konser programlarında tekrar yerini alan Op. 49 Viyola-Piyano Sonatı, uzun bir aranın ardından 20. yüzyılın sonlarında viyola yorumcuları tarafından tekrar ilgi görmeye başlamıştır (Ponyatovski, 2007, s. 206).

19. yüzyıl müziğinin en ünlü virtüöz kemancılarından biri olan N. Paganini, H. Berlioz’dan viyolayı ön plana çıkaran bir eser bestelemesini talep etmiştir. Bunun üzerine Berlioz “Harold in Italy” eserini yazmaya başlamış, ancak Paganini eserin taslağını gördüğünde solo viyola partisini yeterli bulmamıştır. Bunun üzerine Paganini birkaç ay içerisinde Grand Viyola ve Orkestra için Sonat adlı eserini 1834 yılında bestelemiştir (Kawabata, 2004, s. 67). Viyola literatürünün teknik açıdan en zor eserlerinden biri olan N. Paganini’nin Grand Viyola ve Orkestra için Sonatı - orijinali viyola için yazılmış olsa da, bu eserin viyola için düzenlenmiş bir keman yapıtı olduğu görüşüne de rastlanmaktadır- günümüzde daha nadir olarak seslendirilmektedir (Ponyatovski, 2007, s. 109). Besteci bu sonatta viyolanın tonunu ve virtüözitesini ön

plana çıkarmış, enstrümanın ince seslerini keşfetme ve daha yüksek ses gücünü ortaya çıkarmayı hedeflemiştir (Tahan, 2020, s. 50).

Romantik dönem bestecilerinin viyolanın kapasitesi hakkındaki farkındalığının artması ve keman virtüözlerinin de viyolaya ilgi göstermesi sonucunda viyola, solo bir enstrüman olarak değer kazanmıştır. Bu dönemde viyola için bestelenmiş ve viyolaya uyarlanmış sonatlarla, enstrümanın solo kimlik kazanma sürecine önemli katkılar sağlanmıştır. Viyolanın ses rengini ön plana çıkaran ve ileri düzeyde teknik beceri gerektiren bu sonatlar, günümüzde konser programlarında sıkça yer almaktadır.



## BÖLÜM 3

### H. VIEUXTEMPS'IN VIYOLA VE PİYANO İÇİN OP. 36 SONATI İLE BİTMEMİŞ SONATI

H. Vieuxtemps romantik dönemde viyola repertuvarına iki sonat kazandırmıştır. Bestecinin 1860 yılında yazmaya başladığı Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat adlı eserini bu yılın sonunda tamamladığı düşünülmektedir. Sonatın 1862 yılında J. Schuberth & Co. tarafından yayımlanan ilk baskısı Hanover Kralı V. George'a ithaf edilmiştir. Vieuxtemps eser yayımlanmadan hemen önce sonatın başlığını piyano ve viyola ya da viyolonsel için sonat olarak düzenlemiştir (Cornaz, 2013, s. IV-V).

Henri Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat adlı eseri ise bestecinin ölümünden sonra 1884 yılında yayımlanmıştır. Bu sonat iki bölümden oluşmaktadır ve eserin bestelendiği tarih tam olarak bilinmemektedir. Vieuxtemps'ın iki bölümlü bu sonatı "Bitmemiş" olarak literatüre geçmiştir. Bestecinin bu sonatı, yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle tamamlayamamış olduğu düşünülmekle beraber, bir sonat formu planlayarak bu eseri yazdığına dair kesin bir kanıt yoktur (Anderson, 2002, s. 3; Fine, 2003, s. 2).

#### 3.1. Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatın İncelenmesi

Sonatın ilk seslendirilişi 21 Ocak 1861'de H. Vieuxtemps ve piyanist Arabella Goddard tarafından Londra'daki St. James's Hall'da gerçekleştirilmiştir (Cornaz, 2013, s. IV). H. Vieuxtemps'ın si bemol majör tonalitesinde bestelemiş olduğu Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat adlı eseri üç bölümden (hızlı – yavaş – hızlı) oluşmaktadır.

### 3.1.1. Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü *sonat allegrosu* formunda yazılmıştır. Bu bölüm müzikal açıdan zıt karakterli epizotlardan oluşur. Henri Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat adlı eserinin ilk bölümünün form analizi Tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1. "Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat" Birinci Bölüm Form Analizi

BÖLMELER	BÖLMELERİN İÇERİKLERİ	ÖLÇÜLER
GİRİŞ	Birinci Kısım	1-35
	İkinci Kısım	36-57
SERİM	A Teması	58-85
	Köprü	85-104
	B Teması	105-129
	Kodetta	129-141
GELİŞME	Birinci Kısım	142-154
	İkinci Kısım	154-166
	Üçüncü Kısım	166-174
	Dönüş Köprüsü	174-196
YENİDEN SERİM	A' Teması	197-225
	Köprü	225-244
	B' Teması	245-271
KODA	Birinci Kısım	271-288
	İkinci Kısım	288-308
	Üçüncü Kısım	309-313
	Dördüncü Kısım	314-330
	Beşinci Kısım	331-348

H. Vieuxtemps Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat adlı eserinin başlangıcında iki kısımdan oluşan bir giriş kesiti kullanmıştır. Sonatın birinci bölümü, viyolada uzun notalardan oluşan bir melodiye piyanonun akor bloklarıyla eşlik ettiği, *Maestoso* (görkemli) olarak belirtilmiş bir giriş kesitiyle başlar. Şekil 1’de görülen bu giriş kesiti üç cümleden oluşur (ölçüler: 1-12; 12-25; 26-35). İlk cümlede viyolanın koyu tonunu ön plana çıkaran ve nüans kontrastlarıyla zenginleştirilen bir melodi yer alır. Lirik karakterdeki ikinci cümlede re minör tonalitesine modülasyon yapıldıktan ve 20.-22. ölçüler arasında viyolada gelen la frijyen (phrygian) dizisinin ardından 26. ölçüde ilk cümle tekrar si bemol majör tonalitesinde duyurulur. Giriş kesitinin ilk kısmında oldukça sade görünen bir piyano eşliği üzerine yorumcunun viyola hâkimiyetini ön plana çıkaran etkileyici bir viyola partisi yazılmıştır.

**Sonata**

Maestoso (♩=69) H. Vieuxtemps, Op.36

Şekil 1. Giriş kesiti (1.-35. Ölçüler)

Giriş kesitinin *Maestoso* olan ilk kısmı 35. ölçüdeki yarım kadanstan sonra 36. ölçüde sonatın genelinde hâkimiyet kuracak olan, üçleme motifiyle kurgulanan karakterin yansıtıldığı *Allegro* ile devam eder. *Allegro* olarak belirtilen ikinci kısımda üçlemelerle oluşturulan ritmik doku yirmi iki ölçü boyunca viyola ve piyano arasındaki diyaloglarla duyurulur. Bu yeni karakterdeki ikinci kısım giriş kesitinden sonra gelmesi beklenen serim bölmesinin A teması geciktirilmiştir (ölçü: 36-57). 35. ölçüdeki yarım kadansın si bemol majöre çözülmesi beklenirken, ilgili minör tonun (sol minör) dominant akoruna

gidilerek kadanstan kaçınılmış, daha sonra 38. ölçüde sol minöre çözülmüştür. Ardından 40.-43. ölçüler arasında re minöre, 44.-47. ölçüler arasında sol minöre, 48.-57. ölçüler arasında ise do minöre modülasyonlarla zenginleştirilen tonal değişimler ile müziğin karakterindeki gerilim arttırılır. 52. ölçüden itibaren viyola ve piyano partilerinde sol dominant pedalının ısrarlı bir şekilde vurgulanması serim bölmesinin başlangıcına hazırlık niteliği taşır. Genel olarak giriş kesitine bakıldığında; farklı karakterlerde iki kısmın sergilendiği görülür. *Maestoso* kısmı giriş kesiti kabul edildiği takdirde *Allegro* olarak belirtilen kısım aslında serim bölmesine hazırlayan bir köprü niteliği taşımaktadır.

**Allegro** (♩=160)

36 *p* *spiccato*

39 *p*

44

48 *poco cresc.* *mf* *f*

52 *f* *forza*

Şekil 2. Giriş kesitinin ikinci kısmı (36.-57. Ölçüler)

Serim bölmesinin A teması si bemol majör tonalitesindedir. 58. ölçüde başlayan A teması, tam otantik kadanşın\* çözüldüğü 85. ölçüye kadar devam etmektedir. 58. ölçüden itibaren viyolanın çaldığı temanın dört ölçülük kısmı 71. ölçüde piyano tarafından tekrar sunulmuştur ve bu kısımda viyola eşlik konumundadır.

\* Tam otantik kadansta, dominant akorundan sonra gelen tonik akorunun (V-I) soprano ve bas partileri tonik sesiyle biter.

Şekil 3. Serim bölmesinin A teması (58.-85. Ölçüler)

A ve B temalarını bağlayan köprü, 85. ölçüden 104. ölçüye kadar sürmektedir. 87. ölçüden itibaren fa majör tonalitesinde yazılan viyola partisinin onaltılık değerdeki pasajlarına piyano ikişer ölçülük kısa kesitlerle eşlik etmektedir. 93. ölçüden sonra fa majörün dominant derecesi olan do majör tonu ısrarlı bir şekilde vurgulanmaktadır. 93. ölçüde viyolanın çaldığı *staccato* pasajlar 95. ölçüde piyanoda duyurulur. 97. ölçüden itibaren do majör ve sol majör akorlarının birbiri ardına duyurulduğu hareketli kısım, 105. ölçüde başlayacak olan B temasının lirik karakteriyle kontrast oluşturur. 103. ölçüde ise, A temasından önce vurgulanan sol sesi, B temasının öncesinde de viyola partisinde iki ölçü boyunca duyurulur. Bu uzun ses, A temasının hareketli köprüsünün ardından B temasının lirik ifadesine hazırlayıcı bir görev görmektedir.



Şekil 4. A ve B temalarını bağlayan köprü (85.-104. Ölçüler)

Serim bölmesinin B teması 105.-129. ölçüler boyunca sürmektedir. B temasının dominant tonda (fa majör) gelmesi beklenirken mi minör tonalitesinde yazıldığı görülmektedir. 105. ölçüde viyola partisinde başlayan lirik temaya senkoplarla eşlik eden piyano, 113. ölçüde temanın tekrarını fa majör tonalitesinde sunar. Burada viyola

partisine geçen eşlik karakteri yine senkoplarla devam etmiştir. 129. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans ile birlikte kodetta başlar.

105

*p dolce con espress.*

*p dolce*

109

*canto*

*pp*

Şekil 5. Serim bölmesinin B teması (105.-113. Ölçüler)

Kodetta 129.-141. ölçüler arasındadır. Viyola partisinde *marcato* belirteciyle vurgulanan üçleme motifleri piyano partisindeki melodik dokuyu hareketlendirir. 133. ölçüde ise bu motifler iki enstrüman arasında yer değiştirir. 137. ölçüden itibaren beş ölçü boyunca gelişme bölümüne hazırlık yapılır. Viyola partisinde duyulan üçleme ritmindeki arpejler ve piyanodaki akorlarla 141. ölçünün sonuna kadar olan kısımda müziğin gerilimi arttırılmıştır.

129 *p marcato* *sul C* *p*

134 *cresc.* *f*

138 *f* *sf* *sf*

Şekil 6. Serim bölmesinin kodettası (129.-141. Ölçüler)

Gelişme bölümünün içerisinde farklı üç kısım ve bir dönüş köprüsü bulunmaktadır. Birinci kısım 142. ölçüde re minör tonalitesinde başlayıp önce sol minöre, devamında ise do minör tonalitesine geçer. Giriş kesitinin *Allegro* kısmında tanıtilen üçleme ritmindeki motifler, 142. ölçüden itibaren piyano ve viyola partilerinde dönüşümlü olarak duyurulur. Viyola partisindeki *spiccato* pasajların sonucunda ikinci kısma geçilir.

142 *sf* *p* *spiccato* *p*

146 *sf* *p*

150 *mf* *cresc.* *p*

Şekil 7. Gelişme bölmesinin birinci kısmı (142.-154. Ölçüler)

154. ölçüde başlayan ikinci kısım, A temasının 62.-65. ölçülerinde kullanılan ritmik kalıptan türetilmiştir. Do minör tonalitesinde yazılan bu kısım ilk olarak viyola partisinde, daha sonra ise 158. ölçüde fa minör tonalitesinde piyano partisinde duyurulur. Son olarak viyola re bemol majör tonalitesinde bu motifi tekrar eder.

154

161

Şekil 8. Gelişme bölmesinin ikinci kısmı (154.-166. Ölçüler)

166. ölçüden başlayan ve re bemol majör tonalitesinde devam eden üçüncü kısımda ise yeni bir tematik materyalin sunulduğu görülmektedir. Viyola partisindeki ikilik notalara, piyano oktavlı olarak yazılmış sekizlik notalarla eşlik eder. 173. ölçünün sonuna kadar devam eden piyano partisindeki bu hareket, bir önceki kısımda kullanılan sekizlik değerdeki gözeden türetilmiştir.

(165)

170

Şekil 9. Gelişme bölmesinin üçüncü kısmı (166.-174. Ölçüler)

Si bemol minör tonalitesinde yazılan dönüş köprüsü, 174. ölçüden başlayıp 196. ölçünün sonuna kadar devam eder. Dönüş köprüsünün ilk on altı ölçüsünde viyola partisinde duyurulan çıkıcı-inici arpejler *crescendo* ve *diminuendo* ile desteklenir. 183. ölçüye kadar süren si bemol minörün dominant (fa) pedalı, daha sonra kromatik bas yürüyüşüyle devam ederek 190. ölçüde gelişme bölümünün zirvesine ulaşır. 190. ölçüden itibaren iki enstrümanın farklı şekillerde seslendirdikleri do majör akorunun kırık arpejleri ile gelişme bölmesi son bulur.

Şekil 10. Gelişme bölümündeki dönüş köprüsü (174.-196. Ölçüler)

Gelişme bölmesinin sonunda ulaşılan *fortissimo* nüans ile beraber yükselen gerilim yeniden serim bölmesine aktarılır. 197. ölçüde başlayan A' teması, notasyondaki küçük değişiklikler dışında serim bölmesinde olduğu gibi sunulmuştur. Yeniden serim bölmesinde temanın tekrarı bu kez viyola partisinde devam etmiştir. 225. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans sonrasında 225. ölçüde yeniden serim bölmesinde A' temasını B' temasına bağlayan köprü başlar.

Şekil 11. Yeniden serim bölmesinin A' teması (197.-225. Ölçüler)

225. ölçüden başlayan köprü si bemol majör tonalitesindedir ve serim bölmesindeki benzeyen öğelerden oluşmuştur. 233. ölçüden itibaren dominant akorunun (fa majör) vurgulanmasıyla B' teması hazırlanmıştır. Ancak B' temasının si bemol majör tonalitesinde gelmesi beklenirken serim bölmesine benzer şekilde farklı bir tonaliteye (la majör) çözüldüğü görülmektedir.

Yeniden serim bölmesinin la majör tonalitesinde yazılan B' teması 245. ölçüde başlar. Bu tema, serim bölmesindeki melodik yapıyla oldukça benzemektedir. B' temasının tekrarı si bemol majör tonalitesinde yine serim bölmesinde olduğu gibi piyanoda sunulmuştur. Viyolada ise eşlik partisindeki senkoplu yapının uzatıldığı görülmektedir. B' teması, tam otantik kadans ile 271. ölçüde çözümlenerek kodaya bağlanır.

245  
  
252  
  
259  
  
266

Şekil 12. Yeniden serim bölmesinin B' teması (245.-271. Ölçüler)

271. ölçüden başlayan koda kesiti, beş kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda, serim bölmesinin kodetta kısmında kullanılan melodi, si bemol majör tonalitesinde duyurulur. 279. ölçüde mi bemol minör tonalitesine modülasyon yapılır. Koda kesitinin birinci kısmı, 288. ölçünün ilk vuruşuna kadar sürer.

271  
  
276  
  
281  
  
285

Şekil 13. Koda kesitinin birinci kısmı (271.-288. Ölçüler)



288. ölçüde başlayan ve mi bemol minör tonalitesinde yazılan ikinci kısımda ise, daha önce kullanılmayan yeni bir tematik materyalin sunulduğu görülür. Bu kısımda viyola partisinde duyurulan lirik karakterdeki melodiye, piyano partisi üçleme motifleriyle eşlik eder. 295. ölçüden itibaren modülasyonlarla zenginleştirilen melodi, 304. ölçüde mi majör tonalitesinde devam ederek 308. ölçüdeki reçitafite bağlanır.

288

291

294

*mf*

*sf*

*cresc.*

*cresc.*

*sempre più forte*

*f*

Şekil 14. Koda kesitinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (288.-296. Ölçüler)

Koda kesitinin *Moderato* olarak belirtilen üçüncü kısmı, mi bemol minör tonalitesindedir. 309. ölçüde başlayan ve beş ölçü boyunca devam eden koral yapıdaki bu kısım, *Maestoso* olarak belirtilen si bemol majör tonalitesindeki dördüncü kısma hazırlık niteliği taşımaktadır.

309 **Moderato**  
*a tempo*

**Moderato**  
*a tempo*

*dim.*

Şekil 15. Koda kesitinin üçüncü kısmı (309.-313. Ölçüler)

314. ölçüden başlayan dördüncü kısımda, giriş kesitinin üçüncü cümlesi benzer bir şekilde kullanılmıştır. 327. ölçüden itibaren önce piyano partisinde, daha sonra ise viyola partisinde belirtilen *diminuendo* ile müziğin tansiyonu düşürülür. 330. ölçüde biten dördüncü kısım *crescendo* ile *Allegro* olarak belirtilen beşinci kısma bağlanır.

314 **Maestoso**

**Maestoso**

*p* *pp* *sempre pianissimo*

*pp* *pp* *sempre pianissimo*

319 *cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

325 *sf* *pp dim.* *ppp*

*f* *sempre dim.* *pp* *ppp*

Şekil 16. Koda kesitinin dördüncü kısmı (314.-330. Ölçüler)

*Maestoso* olarak belirtilen dördüncü kısım, kendisinden sonra gelecek olan hareketli *Allegro* kısmıyla kontrast oluşturur. Koda kesitinin 331. ölçüde başlayan *Allegro* başlıklı beşinci kısmında, serim bölmesinde kullanılan A teması dönüştürülerek tekrar vurgulanmıştır. 341. ölçüde tam otantik kadans ve sonrasında altı ölçü boyunca devam eden tonik-dominant geçişinin ardından, birinci bölüm görkemli akorlarla sona erer.

Şekil 17. Koda kesitinin beşinci kısmı (331.-348. Ölçüler)

### 3.1.2. İkinci Bölüm

H. Vieuxtemps sonatın ikinci bölümünü *geniş üç bölmeli* formda yazmış ve bu bölüme *Barcarolla\** başlığını vermiştir. Sol minör tonalitesinde yazılmış olan ikinci bölümün form analizi Tablo 2’de görülmektedir.

\* Barcarolla; Venedikli gondolcular tarafından söylenen bir halk şarkısıdır.

Tablo 2. “Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat” İkinci Bölüm Form Analizi

<b>BÖLMELER</b>	<b>BÖLMELERİN İÇERİKLERİ</b>	<b>ÖLÇÜLER</b>
<b>A</b>	Birinci Cümle	1-18
	İkinci Cümle	19-32
	Koda	32-41
<b>B</b>	Birinci Cümle	41-60
	İkinci Cümle	60-76
	Koda	76-85
	Dönüş Köprüsü	86-103
<b>A'</b>	Birinci Cümle	104-111
	İkinci Cümle	112-122
	Koda	122-132
<b>KODA</b>	İkinci Bölümün Kodası	132-152

Sonatin ikinci bölümünün *Andante con moto* olarak belirtilen A bölmesi, *Barcarolla*'ya özgü 6/8'lik ölçü sayısında bestelenmiştir. Piyano partisindeki iki ölçülük giriş ile hazırlanan birinci cümle, *aufтакт* ile üçüncü ölçüden itibaren viyola tarafından sunulmuştur. *Piano* nüansında başlayan birinci cümlelerin lirik karakteri, *con melancolia* belirteciyle vurgulanmıştır. 10. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadansın ardından, birinci cümlelerin tekrarı viyola partisindeki ufak değişikliklerle ve re minör tonalitesine modülasyon yapılarak sunulmuştur. 18. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadansın sonrasında ise, tematik olarak birinci cümleyle benzer özellikler taşıyan ikinci cümle 19. ölçüye *aufтакт* ile başlar.

## Barcarolla

Andante con moto (♩.=48) *con melancolia*

*p* *dim.*

Andante con moto (♩.=48)

*p* *dim.*

8 *cresc.* *pp*

14 *dim.* *p*

Şekil 18. İkinci bölümün A bölmesinin birinci cümlesi (1.-18. Ölçüler)

A bölmesinin do minör tonalitesinde başlayan ikinci cümlesi, 24. ölçüdeki modülasyon sonrasında tekrar sol minör tonalitesine geri dönmüştür. 30. ve 31. ölçülerde viyola partisindeki kadans özelliği gösteren pasajlar, yorumcuya *rubato* yapabilmesi için esneklik sağlar. 32. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadansın ardından A bölmesinin kodası başlar.

(18)

24 *sf* *mf*

29 *p*

Şekil 19. İkinci bölümün A bölmesinin ikinci cümlesi (19.-32. Ölçüler)

A bölmesinin kodaşı, 32. ölçüde başlayarak 41. ölçünün ilk vuruşuna kadar sürer. 32.-35. ölçüler arasında piyano partisindeki temaya, viyola *pizzicato* akorlarla eşlik eder. 36. ölçüden sonra ise beş ölçü boyunca bu tema viyola partisinde duyurulur.

32 *mf espress.* *pizz.* *a piacere*

36 *arco* *mf espress.* *f* *f* *f* *f* *p* *Allegretto tranquillo (♩. = 69)* *Allegretto tranquillo (♩. = 69)*

Şekil 20. İkinci bölümün A bölmesinin kodaşı (32.-41. Ölçüler)

İkinci bölümün *Allegretto tranquillo* olarak belirtilen B bölümü, A bölümüyle hem benzerlikler hem de karşıtlıklar içermektedir. İkinci bölümün her iki bölümü de iki zamanlıdır, ancak A bölümü 6/8'lik, B bölümü ise 2/4'lük ölçü sayısında yazılmıştır.

Bununla beraber besteci B bölümünde farklı bir tonaliteye (örneğin, dominant tonalitesine) gitmek yerine, sol minörün adaş tonalitesi olan sol majörü tercih etmiştir. A bölümünün lirik-melankolik yapısına karşılık daha canlı bir karakter sergileyen B bölümünün cümleleri, inici-çıkıcı bir melodi hattıyla oluşturulmuştur. 41. ölçüde başlayan ve 60. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eden birinci cümle, *con molto delicatezza* belirteci ile viyola partisinde sunulmuştur. Bu cümlede piyano tonik pedalını vurgularken bir yandan da onaltılık pasajlarla kontrpuantal bir doku oluşturmuştur. 60. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadansın ardından ikinci cümle başlamaktadır.

Şekil 21. İkinci bölümün B bölümünün birinci cümlesinde sunulan motiflerden örnekler (41.-50. Ölçüler)

Birinci cümlelerin ilk sekiz ölçüsünde viyola partisinde yer alan melodi, ikinci cümlede 60.-67. ölçüler arasında piyano partisinde duyurulur. Viyola ise burada eşlik konumundadır. 68. ölçüden itibaren viyola partisinde sunulan onaltılık motiflere piyano blok akorlarla eşlik eder. 76. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans ile B bölümünün koda başlar.

60

*p*

*delicatezza*

65

*f* *dim.*

*f* *p*

*mf* *p*

70

*p* *f* *pp* *p*

*f* *p* *pp* *p*

*mf* *p*

Şekil 22. İkinci bölümün B bölümünün ikinci cümlesi (60.-76. Ölçüler)

B bölümünün kodası, 76. ölçüde başlayarak 85. ölçüye kadar sürer. Kodanın son dört ölçüsünde (ölçü: 82-85) piyano partisindeki la bemol ve fa dominant yedili akor arpejlerinin sonucunda ikinci cümle dönüş köprüsüne bağlanır.



76 *p* *pp* *poco rit.*

82 *pp* *ppp* *colla parte*

*sf* *ppp* *a piacere*

Şekil 23. İkinci bölümün B bölümünün koda (76.-85. Ölçüler)

86. ölçüde *Animato* olarak belirtilen 6/8'lik ölçü sayısındaki dönüş köprüsü, la minör tonalitesinde başlar. Piyanonun bas partisinde sunulan *ostinato* eşliği üzerine 87. ölçüye *aftakt* ile eklenen sağ eldeki oktavlı motifler, A bölümünün birinci cümlesinden türetilmiştir. 87. ölçüden itibaren bu motifleri benzer bir şekilde viyolanın çalması, iki enstrümanın diyalogu şeklinde duyulur. 92. ölçüde sol majör tonalitesine modülasyon yapıldıktan sonra, *crescendo* ile müziğin gerilimi 97. ölçüye kadar arttırılmıştır. Viyola partisinde 100. ölçüden itibaren *ostinatodan* alıntılanmış pasajların sergilenmesiyle dönüş köprüsü A' bölümüne bağlanır.

86 **Animato**

90

95

100

*f* *p* *cresc.* *mf* *f* *f* *ritard. sin al -* *dim.* *p* *ritard. sin al -* *f*

Şekil 24. İkinci bölümün B bölümünün dönüş köprüsü (86.-103. Ölçüler)

*Ostinato* piyano eşliğinin üzerine kurgulanan A' bölümünün birinci cümlesi sol minör tonalitesinde yazılmıştır. 104. ölçüye *auftakt* ile başlayan ve 111. ölçüye kadar devam eden birinci cümle, A bölümündeki birinci cümlenin kısaltılmasıyla oluşmuştur.

103 *ritard. sin al - -* **Tempo I**

*dim. p* **Tempo I** *f*

*ritard. sin al - -* **Tempo I** *p*

107 *f* *f* *p*

Şekil 25. İkinci bölümün A' bölmesinin birinci cümlesi (104.-111. Ölçüler)

112. ölçüye *aufтакт* ile başlayan ikinci cümle A bölmesindeki sunumıyla benzer şekilde görülsede, 118. ölçüde A bölmesinin kodasındaki inici kromatik motifle devam eder. 122. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans ile A' bölmesinin kodasına bağlanılır.

(111)

115 *f* *f* *p* *f* *pp*

119 *espress.* *p* *mf*

Şekil 26. İkinci bölümün A' bölmesinin ikinci cümlesi (112.-122. Ölçüler)

A' bölümünün kodası 118.-121. ölçüler arasında viyola partisinde sunulan motifin, 122. ölçüden itibaren piyano tarafından *espressivo* karakterde duyurulmasıyla başlamaktadır. Viyola partisinin 126.-127. ölçülerinde yine *espressivo* karakterde kısaltılarak tekrarlanan bu koda motifine, piyano dönüş köprüsündeki *ostinatodan* alıntılanmış motiflerle eşlik eder. A' bölümünün kodası 132. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans ile bütün ikinci bölümün kodaasına bağlanır.

The image shows a musical score for the A' section of the second part, measures 122-132. The score is in 2/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a motif in measure 122, which is then repeated in measures 126-127. The piano accompaniment provides harmonic support and includes various dynamics and articulations such as 'espress.', 'mf', 'p', 'pizz.', 'arco', and 'f'.

Şekil 27. İkinci bölümün A' bölümünün kodaası (122.-132. Ölçüler)

*Barcarolla*'nın (ikinci bölümün) kodaası, B bölümünün cümlelerinden alıntılanan motiflerin viyola ve piyano partileri arasında dönüşümlü olarak sunulmasıyla duyurulur. Sol majör tonalitesinde yazılan kodada, ölçü sayısı tekrar 2/4'lük olarak belirtilmektedir. Kodanın başlangıcından itibaren vurgulanan tonik pedalı 146. ölçüdeki



### 3.1.3. Üçüncü Bölüm

*Finale scherzando* başlığını taşıyan ve *Allegretto* olarak belirtilen si bemol majör tonalitesindeki üçüncü bölüm, beş bölmeli *rondo* (A-B-A-C-A) formunda yazılmıştır. Üçüncü bölümün form analizi Tablo 3’te görülmektedir.

Tablo 3. “Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat” Üçüncü Bölüm Form Analizi

BÖLMELER	BÖLMELERİN İÇERİKLERİ	ÖLÇÜLER
<b>A</b> <b>(Refrain)</b>	Birinci Bölme	1-41
<b>B</b> <b>(Couplet I)</b>	İkinci Bölme	41-53
	Dönüş Köprüsü	53-69
<b>A'</b> <b>(Refrain)</b>	Birinci Bölmenin Tekrarı	70-98
<b>C</b> <b>(Couplet II)</b>	Birinci Kısım	98-131
	İkinci Kısım	132-154
	Dönüş Köprüsü	154-165
<b>A''</b> <b>(Refrain)</b>	Birinci Bölmenin Tekrarı	166-184
<b>KODA</b>		184-218

Üçüncü bölümün başlangıcında piyano partisinde sunulan iki ölçülük motif, tüm bölümün yapı taşı olan göze motifini oluşturmaktadır. Bununla beraber bölmelerin temaları bu göze motifinden türetildiği için monotematik *rondo* olma özelliğine sahip olan üçüncü bölüm, özellikle C bölmesinde gelişim göstermesi sebebiyle kısaltılmış *sonat rondo* formu olarak da değerlendirilebilir.

Üçüncü bölümün A bölmesi, *auftakt* ile piyano partisinde başlar ve tematik yapısı periyod özelliği taşır. 8 ölçülük öncül ve 8 ölçülük soncul cümlelerinden oluşan periyod, piyano partisinin 1.-16. ölçüleri boyunca sergilenmektedir. 16. ölçüde tam otantik kadans ile tamamlanması beklenen bu sunum, yarım kadans ile uzatılır. 16.-17. ölçülerde piyano partisinde duyurulan ikinci ölçüdeki gözeden türetilen motifler, 18. ölçüde viyola partisine geçerek sekiz ölçülük bir kadans pasajına dönüştürülmüştür. Viyola partisinde sunulacak olan periyodun tekrarına bağlantı görevi gören bu pasaj, 25. ölçünün sonuna kadar sürer. 26. ölçüde başlayan periyodun tekrarı viyola partisinde 41. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eder. Öncülün tekrarı 33. ölçüde çözülen yarı otantik kadans ile biter. Si bemol majörün subdominant derecesine yönelen soncul ise 41. ölçüdeki yarım kadansın ardından B bölmesine bağlanır.

### Finale scherzando

The image displays a musical score for the 'Finale scherzando' section. It consists of four systems of music, each with a piano part (left staff) and a violin part (right staff). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like 'con grazia'. The score is numbered with measures 10, 19, 26, and 35.

Şekil 29. Üçüncü bölümün A bölmesi (1.-41. Ölçüler)

41. ölçüde başlayan B bölmesi, sol minör tonalitesinde sunulmaktadır. Besteci bu bölmede başka bir tematik materyal kullanmak yerine, gözeden türetilmiş olan motifleri sergilemiştir. Viyola ve piyano partilerinde dönüşümlü olarak duyurulan bu motifler, iki enstrüman arasında soru-cevap diyaloglarına dönüşerek 53. ölçüdeki yarım kadansa kadar sürdürülmüştür.

41

47

*p* *p* *f*

*p* *f* *p* *mf* *cresc.*

*p* *mf*

Şekil 30. Üçüncü bölümün B bölmesi (41.-53. Ölçüler)

Yarım kadans ile 53. ölçüde başlayan B bölmesinin dönüş köprüsünde, dört ölçü boyunca duyurulan re majörün dominant derecesi 57. ölçüde re majör tonalitesine çözülür. 66. ölçüden 69. ölçünün sonuna kadar viyola partisinde kadans benzeri pasajlar sunulur. Dönüş köprüsü, 70. ölçüde başlayacak olan A' bölmesini hazırlamaktadır.



Şekil 31. Üçüncü bölümün B bölmesinin dönüş köprüsü (53.-69. Ölçüler)

Si bemol majör tonalitesinde yazılan A' bölümüyle A bölümü arasında bazı değişiklikler görülmektedir. Öncül 70.-77. ölçüler boyunca viyola partisinde tekrar edilirken, soncul ise 78.-81. ölçüler arasında piyano partisinde sunulmuştur. 82. ölçüden itibaren tekrar viyola partisinde duyurulan sonculun devamı 98. ölçünün ilk vuruşuna kadar göze motiflerle uzatılmıştır. 86.-98. ölçüler arasında çeşitli tonal geçişler bulunur; 86. ölçüde kromatik mediant ilişkisi ile sol bemol majör tonalitesine yönelen soncul, 90. ölçünün ikinci yarısından itibaren 98. ölçüye kadar mi bemol minör tonalitesine kısa süreli modülasyon gerçekleştirir. Ayrıca C bölümüne köprü görevi gören uzatılmış on iki ölçülük kısım (sonculun devamı), göze motifinin iki enstrüman arasındaki diyaloglarıyla oluşturulmuştur. *Pianissimo* nüansında başlayan sonculun devamındaki uzatılmış kısım, modülasyonlarla ve *crescendo* ile müziğin gerilimi arttırıldıktan sonra 98. ölçüde C bölümüne bağlanır.

70

80

90

*p*

*pp*

*mf*

*sf*

*p*

*sf*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*f*

Şekil 32. Üçüncü bölümün A' bölmesi (70.-98. Ölçüler)

C bölmesi, göze motifin gelişimsel öğeler sergilediği iki kısımdan oluşmaktadır. 98. ölçüde do minör tonalitesinde başlayan birinci kısım iki enstrüman arasındaki soru-cevap diyalogları ve modülasyonlarla sürer. 122. ölçüde sol minör tonalitesine modülasyon yapıldıktan sonra 126. ölçüdeki *fortissimo* nüansına kadar müziğin gerilimi artırılır. Viyola ve piyano partilerinde 126. ölçünün ikinci yarısından itibaren pedal olarak tutulan yeden sesin 131. ölçüye kadar *diminuendo* ile *pianissimo* nüansına ulaşmasıyla C bölmesinin ikinci kısmı başlar.

The image displays four systems of musical notation, each representing a different section of a piece. Each system includes a vocal line (top staff, treble clef) and a piano accompaniment (bottom two staves, grand staff). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The first system (measures 98-103) features a vocal line with a trill and a piano accompaniment with a forte dynamic. The second system (measures 104-109) continues the vocal line with a trill and the piano accompaniment. The third system (measures 110-115) shows a more complex piano accompaniment with a forte dynamic. The fourth system (measures 116-121) features a piano accompaniment with a forte dynamic and a vocal line with a trill.

Şekil 33. Üçüncü bölümün C bölmesinin birinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (98.-121. Ölçüler)

132. ölçüye *aufakt* ile başlayan ikinci kısımda, A bölmesindeki periyodun öncülü piyano partisinde kontrpuantal bir doku yaratmıştır. Piyanonun oktavlı olarak seslendirdiği melodiye karşılık, viyola partisinde yeni bir tematik materyal sunulmuştur. Sakin bir karakterde devam eden bu kısımda, iki enstrüman arasındaki diyaloglar devam etmektedir. 140. ölçüde si bemol majör tonalitesine modülasyon yapıldıktan sonra 154. ölçüye kadar *crescendo* ile müziğin gerilimi arttırılmıştır.

(131) *pp*

138 *sempre p* *p*

144 *cresc.* *cresc.*

149 *f* *brillante*

Şekil 34. Üçüncü bölümün C bölmesinin ikinci kısmı (132.-154. Ölçüler)

154. ölçüde başlayan dönüş köprüsünde, piyano partisinde dominant pedalı vurgulanırken, viyola partisinde onaltılık notalarla oluşturulan kadans benzeri pasajlar sergilenmektedir. 159. ölçünün ikinci yarısından itibaren viyolanın solo olarak seslendirdiği inici-çıkıcı kromatik pasajlarla müziğin gerilimi yükselerek 166. ölçüdeki A” bölmesine bağlanır.

Şekil 35. Üçüncü bölümün C bölümünün dönüş köprüsü (154.-165. Ölçüler)

166. ölçüde başlayan A” bölümünde, sonatın başlangıcında sunulan öncülün ilk beş ölçüsü viyola partisinde duyurulur. Piyano partisinde vurgulanan dominant pedalına 170. ölçüde eklenen *marcato* onaltılık motiflerle müziğin ritmik dokusu canlanır. 171. ölçüde viyola partisinde duyurulan *spiccato* onaltılık değerdeki notalar *crescendo* ile desteklenerek 177. ölçüde tekrar göze motifinin sunumuna bağlanır. Yedi ölçü boyunca çeşitlendirilerek sergilenen göze motifine piyano çıkıcı arpejlerle eşlik eder. 184. ölçüde çözülen tam otantik kadansla beraber koda kesiti başlar.

Şekil 36. Üçüncü bölümün A” bölümü (166.-184. Ölçüler)

Koda kesitinde, piyano partisinde duyurulan göze motifi çeşitlendirilerek sunulur. 184. ölçüde tonik pedalının üzerinde sergilenmeye başlanan göze motifine viyola onaltılık değerdeki motor ritmik hareketle eşlik eder. 191. ölçüden itibaren tonik-dominant ilişkisi koda kesitinin sonuna kadar sürer. 200. ölçüde başlayan viyola partisindeki onaltılık değerdeki çift sesli pasajlar ve piyano partisindeki göze motifinin oktavlı olarak son kez sunulmasıyla birlikte üçüncü bölüm görkemli bir kapanışla son bulur.

The image shows three systems of musical notation for measures 184-204. The first system (measures 184-190) shows the piano part with a strong octavated motif and the viola part with a sixteenth-note motor rhythm. The second system (measures 191-197) continues the interplay, with the piano part showing a dynamic range from p to f and the viola part showing a crescendo. The third system (measures 198-204) concludes the section with a powerful piano part and a more active viola part.

Şekil 37. Üçüncü bölümün koda kesitinde sunulan motiflerden örnekler (184.-204. Ölçüler)

### 3.2. Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonatın İncelenmesi

H. Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat adlı eseri Jobert tarafından 1884 yılında Allegro et Scherzo/pour Piano et Alto concertants/Premier et deuxième morceaux/d'une Sonata inachevée (Allegro ve Scherzo/Piyano ve Viyola konçertantları için/Birinci ve ikinci parçalar/Bitmemiş bir Sonattan) başlığıyla Paris'te yayımlanmıştır (Kerr, 1990, s. 15). Bu sonat, bestecinin ölümünden sonra yayımlanması sebebiyle Op.

Posthumous olarak belirtilmiştir. Si bemol majör tonalitesinde yazılmış olan Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat iki bölümden oluşmaktadır.

### 3.2.1. Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü *sonat allegrosu* formunda yazılmıştır. Henri Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat adlı eserinin ilk bölümünün form analizi Tablo 4'te görülmektedir.

Tablo 4. "Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat" Birinci Bölüm Form Analizi

BÖLMELER	BÖLMELERİN İÇERİKLERİ	ÖLÇÜLER
SERİM	A Teması	1-48
	Köprü	48-80
	B Teması	80-114
	Kodetta	114-154
GELİŞME	Birinci Kısım	154-185
	İkinci Kısım	186-201
	Dönüş Köprüsü	202-226
YENİDEN SERİM	A' Teması	226-252
	Köprü	252-280
	B' Teması	280-314
KODA	Birinci Kısım	314-357
	İkinci Kısım	358-383
	Üçüncü Kısım	384-420

Serim bölmesinin A teması, si bemol majör tonalitesindedir. 1.-16. ölçüler boyunca viyola partisi tarafından sunulan A teması, 9. ölçüde do minör tonalitesine modülasyon yaparak devam eder. 17. ölçüden itibaren viyola partisinde *risoluto* belirteciyle vurgulanan ikilik değerdeki notalara piyano akorlarla eşlik eder. Akorlarla ısrarlı bir şekilde duyurulan mi bemol sesinin, 21. ölçüdeki minör subdominant dereceyi hazırlamasının ardından 22. ölçüde si bemol majörün dominant derecesine ulaşılır.

### Unvollendete Sonate

H. Vieuxtemps, op. post

**Allegro con fuoco**

*mf*

**Allegro con fuoco**

7

12

*f* *p* *f*

*f* *dim.* *p* *f*

Şekil 38. Serim bölmesinin A teması (1.-16. Ölçüler)

Viyola partisindeki enerjik karakterli kadans benzeri pasajlar 26. ölçüde A temasının piyano partisinde sunulan tekrarına bağlanır. Si bemol majör tonalitesinde tekrar eden A teması, ilk sunumundan farklı olarak kurgulanmıştır; 26. ölçüde piyano partisinde, 34. ölçüde ise viyola partisinde devam eden bu tema ritmik olarak çeşitlendirilmiştir. 41. ölçüde çözülen tam otantik kadansın sonrasında uzatılan A bölümü 48. ölçünün ilk vuruşunda tam otantik kadansa çözümlenerek köprüye bağlanır.



A ve B temalarını bağlayan köprü, 48. ölçüden 80. ölçüye kadar sürmektedir. Üç kısımdan oluşan köprünün birinci ve ikinci kısımları, viyola ve piyano partilerindeki kısa motiflerle sunulan soru-cevap diyaloglarıyla oluşturulmuştur. Birinci kısım, 48. ölçüdeki kadans sonrasında başlayarak 57. ölçünün sonuna kadar si bemol majör tonalitesinde devam eder.



Şekil 39. A ve B temalarını bağlayan köprünün birinci kısmı (48.-57. Ölçüler)

58. ölçüdeki dominant derece akoru ile hazırlanarak başlatılan köprünün ikinci kısmı, re minör tonalitesinde sunulur. Viyola partisinde 61. ölçüye *aufтакт* ile başlayan *espressivo* karakterdeki motiflere, ölçünün yarısından itibaren *con forza* belirteciyle vurgulanan motif eklenerek ikinci kısmın karakteri çeşitlendirilir.



Şekil 40. A ve B temalarını bağlayan köprünün ikinci kısmı (58.-65. Ölçüler)

66. ölçüde vii7/V derece akoru ile hazırlanarak başlatılan köprünün üçüncü kısmı ise fa majör tonalitesinde devam eder. B temasını hazırlayıcı bir niteliğe sahip olan köprünün üçüncü kısmı, viyola ve piyano partilerindeki dominant pedalinin ısrarları sonrasında 80. ölçüde B temasına bağlanır.

The image displays a musical score for measures 66 through 80. The score is written for a violin and piano. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing two staves (violin and piano). Measure 66 starts with a violin staff marked *sf* and a piano staff marked *cresc.*. The violin part features a series of triplets and a dynamic marking of *dim.* followed by *p*. The piano part features a series of triplets and a dynamic marking of *f* followed by *p*. Measure 70 shows the violin part with a dynamic marking of *cresc.* and the piano part with a dynamic marking of *f* followed by *p*. Measure 74 shows the violin part with a dynamic marking of *ff* and the piano part with a dynamic marking of *f*. Measure 77 shows the violin part with a dynamic marking of *ff* and the piano part with a dynamic marking of *f* followed by *p*.

Şekil 41. A ve B temalarını bağlayan köprünün üçüncü kısmı (66.-80. Ölçüler)

Serim bölmesinin lirik karakterdeki B teması 80.-114. ölçüleri arasında sunulmaktadır. B temasının dominant tonda (fa majör) gelmesi beklenirken re bemol majör tonalitesinde yazıldığı görülmektedir. Piyano partisinde üçlü aralıklarla kurgulanan ve

oktavlı olarak sunulan B temasının birinci cümlesine viyola tonik pedalını tutarak eşlik eder. 88. ve 89. ölçülerde her iki enstrümanda da duyurulan la bemol sesi kromatik mediant ilişkisi ile 90. ölçüde mi majör tonalitesine bağlanır.

80

85

Şekil 42. B temasının birinci cümlesi (80.-89. Ölçüler)

B temasının mi majör tonalitesinde yazılan ikinci cümlesi karakter olarak birinci cümleyle benzer özellikler taşır. 90. ölçüde viyola partisinde sunulan ikinci cümlede piyano, benzer motifleri seslendirerek viyolayla karşılıklı diyaloglar oluşturur. Kadanstan kaçınılarak uzatılan bu cümle 100. ölçüden itibaren fa majör tonalitesine yönelir.

90

pp

pp

96

102

p

sf

p

Şekil 43. B temasının ikinci cümlesi (90.-106. Ölçüler)

106. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans sonrasında fa majör tonalitesinde B temasının üçüncü cümlesi başlar. B temasının birinci cümlesiyle benzer özelliklere sahip olan üçüncü cümlede, piyano partisinde sunulan ana melodiye viyola *spiccato* üçlemelerle ve do pedalıyla eşlik eder. 114. ölçüde çözülen yarı otantik kadans sonrasında serim bölmesinin kodetta kısmı başlar.

106

*p*

110

*pp* *leggierissimo*

Şekil 44. B temasının üçüncü cümlesi (106.-114. Ölçüler)

114.-154. ölçüler boyunca devam eden kodetta üç kısımda incelenebilir. Birinci kısım, 114. ölçüde fa majör tonalitesinde başlar. B temasından alınan lirik karakterdeki motifler piyano partisinde sunulurken, viyola partisinde ise *leggierissimo* belirteciyle vurgulanan altılamalar ve üçlemeler sergilenir.

114

*pp* *leggierissimo*

118

Şekil 45. Kodettanın birinci kısmı (114.-122. Ölçüler)

123. ölçüye *aufakt* ile başlayan kodettanın ikinci kısmı la bemol majör tonalitesindedir. İkinci kısımda, B temasının ikinci cümlesinden türetilen motifleri viyola sunarken, piyano partisinde ise B temasının üçüncü cümlesinden alınan üçleme motifleri sergilenmektedir. 131. ölçüde re minör tonalitesinde duyurulan piyanodaki çıkıcı arpejlere viyola inici arpejlerle karşılık vererek kontrast yaratır.

Şekil 46. Kodettanın ikinci kısmı (123.-134. Ölçüler)

135. ölçüde fa majör tonalitesinde başlayan kodettanın üçüncü kısmında, 151. ölçünün sonuna kadar dominant pedalı (do) iki enstrüman tarafından ısrarlı bir şekilde vurgulanır. 135. ölçüde piyanoda, dominant pedalının üzerine ölçünün ikinci yarısında eklenen oktavlı olarak yazılmış melodi, viyolanın üçleme motifleri eşliğinde sunulur. 136. ölçüden itibaren *crescendo* ile desteklenen kodettanın üçüncü kısmı, 140. ölçünün ikinci yarısında zirveye ulaşır. 140. ölçünün ikinci yarısından itibaren *energico* belirteciyle viyola partisinde başlayan motifler, 141. ölçünün ikinci yarısında piyano partisine aktarılarak iki enstrüman arasında dönüşümlü olarak seslendirilir. 145. ölçüde başlayan ve 150. ölçünün ilk yarısına kadar devam eden *diminuendo* ile sakin bir

atmosfer yaratıldıktan sonra, *crescendo* ile birlikte müziğin tansiyonu arttırılarak 154. ölçüde gelişme bölmesi başlar.

135

139

143

147

The musical score consists of four systems, each with a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 135-138) shows a melodic line in the violin and a piano accompaniment with triplets. Dynamics include *mf* and *cresc.*. The second system (measures 139-142) features a more active piano part with triplets and a violin part with a melodic line. Dynamics include *ff*, *energico*, and *cresc.*. The third system (measures 143-146) shows a melodic line in the violin and a piano accompaniment with triplets. Dynamics include *dim.*. The fourth system (measures 147-150) features a melodic line in the violin and a piano accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *pp*.

Şekil 47. Kodettanın üçüncü kısmında sunulan motiflerden örnekler (135.-150. Ölçüler)

Gelişme bölmesi 154. ölçüde başlayarak 226. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eder. Bu bölme iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda viyola partisinin sunduğu A teması, re majör tonalitesinde başlayıp 158. ölçüde si minör tonalitesine modülasyon yaparak devam eder. 162. ölçüde başlayan si minör tonalitesindeki motifler A

temasından türetilmiştir. 168. ölçüde fa diyez minör tonalitesine, 172. ölçüde ise do diyez minör tonalitesine modülasyonlarla bu motifler armonik olarak çeşitlendirilmiştir.



Şekil 48. Gelişme bölümünün birinci kısmında viyola partisinde sunulan A teması (154.-173. Ölçüler)

A temasının 26. ölçüsündeki piyano partisinden alınan motif, 174. ölçüden itibaren iki enstrüman arasındaki soru-cevap diyaloguna dönüşür. Bu motifler 180. ölçüde la minör tonalitesinde duyurularak 185. ölçünün sonuna kadar ısrarlı bir şekilde devam eder.



Şekil 49. Gelişme bölümünde A temasından alıntılanan motifler (174.-185. Ölçüler)



186. ölçüde başlayan gelişme bölmesinin ikinci kısmında, viyola partisinde sunulan üçleme motiflerine piyano akor bloklarıyla eşlik eder. Viyola partisindeki üçleme motifleri *crescendo* ve *diminuendo* ile desteklenerek kontrast bir doku oluşturulur. Modülasyonlarla zenginleştirilen ikinci kısım son olarak 198. ölçüde sol bemol majör tonalitesinde sunulur, 202. ölçüde dönüş köprüsüne bağlanır.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The first system begins at measure 186, marked with a forte (f) dynamic. The violin part features a series of triplet eighth notes, while the piano part provides harmonic support with chords. The second system starts at measure 190, continuing the triplet motif in the violin and the chordal accompaniment. The third system begins at measure 194, showing further development of the triplet motif and the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 50. Gelişme bölmesinin ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (186.-197. Ölçüler)

Gelişme bölmesindeki dönüş köprüsü 202. ölçüde başlayarak 226. ölçünün ilk vuruşuna kadar sürer. 202. ölçüden itibaren viyola partisindeki üçleme motiflerinde re bemol sesi vurgulanır. Piyano partisinde ise aksanlı olarak belirtilen ikilik değerdeki sol bemol majör akorları duyurulur. 204. ölçüde piyano partisinde sol bemol majör akorunun Napoliten akoruna dönüştürülmesinin ardından 206. ölçüde fa majörün dominant

derecesine (do) ulaşılır. 207. ölçüden itibaren *crescendo* ile müziğin gerilimi arttırılarak 210. ölçüde A temasından alınan motif fa majör tonalitesinde viyola partisinde sunulur. Bu motife *legato* üçlemeler ve vii derece akorunun onaltılık değerdeki arpejleriyle eşlik eden piyano, bir yandan da fa pedalını vurgular. 218. ölçüden itibaren viyola ve piyano partilerinde dönüşümlü olarak duyurulan bu motif, iki enstrüman arasında bir soru-cevap diyaloguna dönüşerek 226. ölçünün ilk vuruşunda çözülen yarı otantik kadans ile yeniden serim bölmesine bağlanır.

The image displays three systems of musical notation. The first system, measures 202-205, shows a violin part with a triplet motif and a piano accompaniment with a 'p' dynamic. The second system, measures 206-210, features a 'cresc.' marking, a 'ff' dynamic, and a 'mf' dynamic. The third system, measures 211-214, continues the motif with various dynamics and articulations.

Şekil 51. Gelişme bölümünün dönüş köprüsünde sunulan motiflerden örnekler (202.-214. Ölçüler)

Yeniden serim bölümü 226.-314. ölçüler arasındadır. 226. ölçüde başlayan A' teması si bemol majör tonalitesinde viyola tarafından sunulur. Piyano ise serim bölümündeki

sunumundan farklı olarak dörtlük değerdeki bas yürüyüşü ve üçleme motifleriyle bu temaya eşlik eder. Yeniden serim bölmesinde A teması tekrar edilmeyerek kısaltılmıştır.

The image shows a musical score for Figure 52, covering measures 226 to 233. The score is written in 3/4 time and features a complex piano accompaniment with triplets and a melodic line in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 226 and the second system starting at measure 230. The piano part is characterized by frequent triplets and a steady bass line. The melodic line in the right hand is more active, with various intervals and dynamics.

Şekil 52. Yeniden serim bölmesinin A' teması (226.-233. Ölçüler)

Serim bölmesindeki A temasının 34. ölçüsünden itibaren sunulan motifler, yeniden serim bölmesinde 234. ölçüden itibaren tekrar viyola partisinde duyulur. 246. ölçüde başlayan dominant pedalı 252. ölçüdeki tam otantik kadans ile çözümlenerek köprüye bağlanır.

The image shows a musical score for Figure 53, covering measures 234 to 252. The score is written in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with various intervals and dynamics. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 234, the second system starting at measure 241, and the third system starting at measure 247. The melodic line is characterized by various intervals and dynamics, including a dominant pedal point starting at measure 246. The score ends with a full authentic cadence at measure 252.

Şekil 53. Yeniden serim bölmesinde A temasından alıntılanan motifler (234.-252. Ölçüler)

A' ve B' temalarını bağlayan köprü, serim bölmesindeki sunumuna benzer şekilde kurgulanmıştır. Bu köprü 252. ölçüden 280. ölçüye kadar sürmektedir. Si bemol majör tonalitesinde yazılan köprünün birinci kısmı, 256. ölçüde adaş tonun (si bemol minör) duyurulmasının ardından 257. ölçünün sonunda ikinci kısma bağlanır. 258. ölçüdeki dominant derece akoru ile hazırlanarak başlatılan köprünün ikinci kısmı re bemol majör tonalitesinde sunulur.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 252, shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a series of chords and arpeggiated figures. The second system, starting at measure 255, continues the vocal line with a half note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures. Both systems are marked with a piano (p) dynamic.

Şekil 54. Yeniden serim bölmesinde A' ve B' temalarını bağlayan köprünün birinci kısmı (252.-257. Ölçüler)

258

261

264

Şekil 55. Yeniden serim bölmesinde A' ve B' temalarını bağlayan köprünün ikinci kısmı (258.-265. Ölçüler)

266. ölçüde vii7/V derece akoru ile hazırlanarak başlatılan köprünün üçüncü kısmı ise si bemol majör tonalitesinde devam eder. B' temasını hazırlayıcı bir niteliğe sahip olan köprünün üçüncü kısmı, viyola ve piyano partilerindeki dominant pedalının ısrarları sonrasında 280. ölçüde B' temasına bağlanır.

Şekil 56. Yeniden serim bölümündeki A' ve B' temalarını bağlayan köprünün üçüncü kısmında sunulan motiflerden örnekler (266.-275. Ölçüler)

Yeniden serim bölümünün B' teması 280.-314. ölçüler arasındadır. Ana tonda gelmesi beklenen B' teması sol bemol majör tonalitesinde yazılmıştır. B' teması, serim bölümündeki melodik yapıyla oldukça benzer şekilde tekrar edilir. Piyanonun sunduğu birinci cümle 280. ölçüden başlar ve 289. ölçünün sonuna kadar devam eder.

280

286

Şekil 57. Yeniden serim bölmesi B' temasının birinci cümlesi (280.-289. Ölçüler)

290. ölçüde başlayan ikinci cümle ise la majör tonalitesinde sunulur. Serim bölmesine benzer şekilde viyola partisinde yazılmış olan ikinci cümle uzatılarak 300. ölçüde si bemol majör tonalitesine yönelir. 306. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans ile B' temasının üçüncü cümlesi başlar.

290

296

302

Şekil 58. Yeniden serim bölmesi B' temasının ikinci cümlesi (290.-306. Ölçüler)

B' temasının birinci cümlesiyle benzer özelliklere sahip olan üçüncü cümle, ana ton olan si bemol majör tonalitesinde yazılmıştır. Bu cümlede piyano partisinde sunulan ana melodiye viyola *spiccato* üçlemelerle ve fa pedalıyla eşlik eder. 314. ölçüde çözülen yarı otantik kadans sonrasında koda başlar.

The image displays a musical score for measures 306-314. The top system (measures 306-310) shows a violin part with triplets and a piano part with chords and triplets. The middle system (measures 311-314) shows a violin part with triplets and a piano part with chords and triplets. Dynamics include *pp*, *pp molto delicato*, and *p*. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Şekil 59. Yeniden serim bölmesi B' temasının üçüncü cümlesi (306.-314. Ölçüler)

Koda kesiti 314.-420. ölçüler arasındadır. Üç kısımdan oluşan kodanın birinci kısmı, serim bölmesinin kodettası ile benzer şekilde kurgulanmıştır. 314. ölçüden itibaren viyolanın üçleme motiflerinde vurgulanan fa pedalı, ortak ses ilişkisiyle 321. ölçüde re bemol majör tonalitesine yönelir. 327. ölçünün ilk yarısından sonra si bemol majör tonalitesinin yan dereceleri duyurularak, 335. ölçüde ana tona geri dönmüştür. 335. ölçüde başlayan fa pedalı iki enstrüman tarafından 353. ölçüye kadar yeniden vurgulanır. Dominant derecesinin akor arpejleri 354. ölçüde ana tona çözülmeyerek dört ölçü boyunca kırık kadans şeklinde duyurulur.



314

318

322

326

*p* sostenuto

*leggiro*

*p*

*sf p*

*p* *cresc.*

Şekil 60. Kodanın birinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (314.-328. Ölçüler)

358. ölçüde başlayan ikinci kısımda, A temasından türetilmiş olan motif ilk olarak viyola partisinde sunulur. Pişano ise üçlemelerle ritmik ve armonik dokuyu oluştururken, 366. ölçüde viyolanın seslendirdiği motifi tekrar etmeye başlar. İki enstrüman arasında soru-cevap diyaloğuna dönüşen bu motiflerle kontrpuantal bir doku oluşturulur. 379. ölçüde minör subdominant (mi bemol) derece akoru beş ölçü boyunca *crescendo* ile desteklenerek üçüncü kısma bağlanılır.

358

pp

pp

362

pp

pp

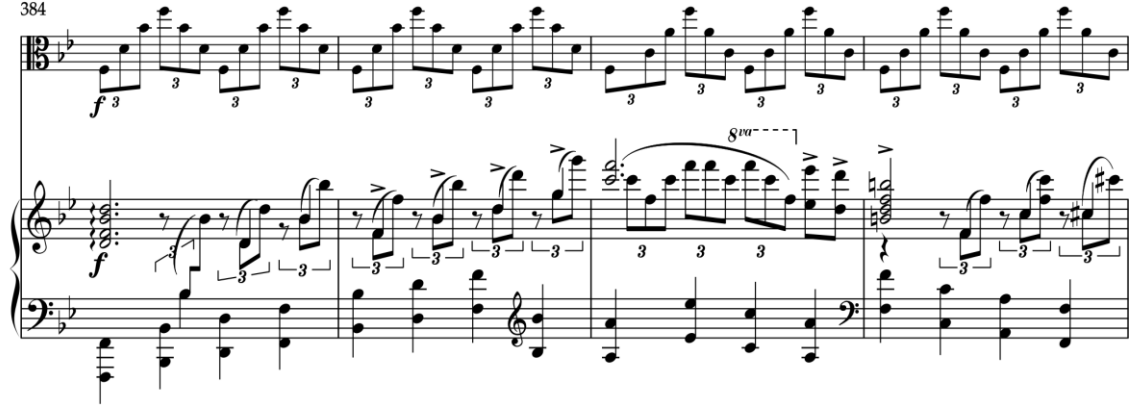
366

pp

Şekil 61. Kodanın ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (358.-368. Ölçüler)

384. ölçüde başlayan üçüncü kısımda, A temasından alınan motifler çeşitlendirilerek piyano partisinde sunulur. Üçlemelerle duyurulan bu motifler 399. ölçünün sonuna kadar sürer. Viyola partisindeki üçleme motifleri yorumcunun teknik olarak yüksek yeterliliğe sahip olmasını gerektirmektedir.

384



388



Şekil 62. Kodanın üçüncü kısmında sunulan motiflerden örnekler (384.-391. Ölçüler)

*Piu mosso* olarak belirtilen 400. ölçünün ilk vuruşundaki tam otantik kadansın çözülümünden sonra A temasının motifleri viyola partisinde duyurulur. Piyano bu motifleri oktavlı olarak sunarken diğer yandan üçleme kalıbındaki arpejlerle ritmik dokuyu canlandırır. 408. ölçüden itibaren tonik akorunun arpejlerinin viyola partisinde *crescendo* ile desteklenmesiyle 415. ölçüde müzik zirveye ulaşır. 418. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans sonrasında birinci bölüm *fortissimo* tonik akorlarla sona erer.

400 *Più mosso*

*Più mosso*

404

408

413

The image shows a musical score for measures 400-420. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Più mosso'. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like 'f', 'cresc.', and 'ff'. There are also articulation marks like 'stacc.' and 'p.'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Şekil 63. Kodada A temasından alıntılanan motifler (400.-420. Ölçüler)

### 3.2.2. İkinci Bölüm

Eserin ikinci bölümü büyük ölçekli olarak tasarlanmış *rondo* formundadır. Bu bölümün form şeması A-B-A-C-A şeklindedir. Henri Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat adlı eserinin ikinci bölümünün form analizi Tablo 5'te görülmektedir.

Tablo 5. "Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat" İkinci Bölüm Form Analizi

<b>BÖLMELER</b>	<b>BÖLMELERİN İÇERİKLERİ</b>	<b>ÖLÇÜLER</b>
<b>A (Refrain)</b>	Birinci Kısım (a)	1-43
	İkinci Kısım (b)	43-76
	Dönüş Köprüsü	76-98
	Birinci Kısımın Tekrarı (a)	99-124
	Köprü	125-160
<b>B (Couplet I)</b>	Birinci Kısım (a)	1-17
	İkinci Kısım (b)	18-44
	Birinci Kısımın Tekrarı (a)	45-57
	Dönüş Köprüsü	58-75
<b>A (Refrain)</b>	Birinci Kısım (a)	1-43
	İkinci Kısım (b)	43-76
	Dönüş Köprüsü	76-98
	Birinci Kısımın Tekrarı (a)	99-124
	Köprü	125-160
<b>C (Couplet II)</b>	Birinci Kısım (a)	1-14
	İkinci Kısım (b)	15-33
	Birinci Kısımın Tekrarı (a)	34-49
	Dönüş Köprüsü	49-58
<b>A (Refrain)</b>	Birinci Kısım (a)	1-43
	İkinci Kısım (b)	43-76
	Dönüş Köprüsü	76-98
	Birinci Kısımın Tekrarı (a)	99-124
	Koda	125-160

*Scherzo* başlığını taşıyan ve *Grazioso* olarak belirtilen A bölümü iki kısımdan oluşmaktadır. A bölümünün birinci kısmı fa minör tonalitesindedir. Birinci kısmın ana temasını oluşturan cümle, *auftakt* ile viyola partisinde başlar. Piyanonun çıkıcı-inici motiflerle eşlik ettiği bu cümle 8. ölçüdeki yarım kadansa kadar sürer. Viyola partisindeki noktalı sekizlik notaların sonrasında, 12. ölçüye *auftakt* ile bu cümlelerin tekrarı başlar.

Scherzo

The image shows a musical score for a piece titled 'Scherzo'. The score is in 3/4 time and F minor. It is marked 'Grazioso' and 'p' (piano). The first system (measures 1-6) shows the violin part starting with a dotted eighth note followed by a sixteenth note, and the piano part with a dotted quarter note followed by an eighth note. The second system (measures 7-11) continues the melody in the violin and piano parts.

Şekil 64. A bölümünün birinci kısmında ana temayı oluşturan cümle (1.-11. Ölçüler)

17. ölçüde la bemol majör tonalitesine modülasyon yapılarak devam eden cümlelerin tekrarı 19. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans sonrasında uzatılır. 20. ölçüye *auftakt* ile başlayan viyola partisinde, birinci kısmın ana temasını oluşturan cümleden türetilen motifler, piyano partisindeki tonik pedalını vurgulayan akorlar eşliğinde devam eder. 26. ölçüye *auftakt* ile başlayan viyola partisindeki gamlar, 27. ölçünün son vuruşundan itibaren piyano partisinde de sunularak *crescendo* ile *fortissimo* nüansına ulaşılır. 29. ölçüden itibaren viyola partisinde sunulan aksanlı notalara piyano blok akorlarla eşlik eder. 33. ölçüye *auftakt* ile viyolanın duyurmaya başladığı motifleri, piyano da tekrar ederek iki enstrüman arasında soru-cevap diyalogu oluşur. Birinci dolapta fa minör tonalitesi dominant derece ile hazırlanarak röpriz yapılır.

Besteci 43. ölçüye *auftakt* ile başlayan ikinci kısımda başka bir tematik materyal kullanmak yerine, birinci kısmın ana temasını oluşturan cümleden türetilen motifleri değişik rejisterler ve tonalitelerde sergilemiştir. İkinci kısım, ikinci dolabın sonunda hazırlanan dominant akoru ile re bemol majör tonalitesinde sunulur. 43. ölçüye *auftakt* ile viyola partisinde başlayan cümle 46. ölçünün son vuruşundan itibaren piyano partisinde sergilenir. 48. ölçüde mi bemol minör tonalitesine modülasyon gerçekleştirilir. 51. ölçüye *auftakt* ile viyola partisinde duyurulan motiflere piyano mi bemol pedalı üzerindeki akorlarla eşlik eder. 52. ölçünün sonunda viyola partisinde başlatılan pasajlar, 54. ölçüye *auftakt* ile piyano partisinde oktavlı olarak tekrar edilerek iki enstrüman arasında dönüşümlü olarak sunulmaya devam eder. İnci karakterdeki noktalı sekizlik notalarla kurgulanan dizilerin kontrpuantal dokuya dönüştüğü bu kısım, modülasyonlarla zenginleştirilerek gelişimsel bir eğilim sergiler. 68. ölçünün son vuruşundan itibaren yedi ölçü boyunca viyola ve piyano partilerindeki tonal eksenini belirsiz olan modal gamlarla uzatılan ikinci kısım, 76. ölçüde dönüş köprüsüne bağlanır.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The first system, labeled (42), shows a violin part with a melodic line and a piano part with block chords. The second system, labeled 48, shows a violin part with a melodic line and a piano part with block chords. The third system, labeled 53, shows a violin part with a melodic line and a piano part with block chords. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Şekil 65. A bölümünün ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (43.-57. Ölçüler)

Dönüş köprüsü 76.-98. ölçüler arasındadır. Viyola partisindeki pedal seslere ve ardından noktalı sekizlik notalarla kurgulanarak oluşturulan arpejlere akor bloklarıyla eşlik eden piyano, 88. ölçüden itibaren fa minör tonalitesinin dominant derecesini vurgular. 93. ölçüye *aufтакт* ile başlayan viyola partisindeki altı ölçülük kadans benzeri pasaj, *crescendo* ve *diminuendo* ile desteklenerek birinci kısmın tekrarına bağlanır.

76

82

88

94

Şekil 66. Dönüş köprüsü (76.-98. Ölçüler)

Birinci kısmın ana temasını oluşturan fa minör tonalitesindeki cümle, 99.-107. ölçüler boyunca viyola partisinde tekrar edilir. İlk sunumundan farklı olarak piyano partisindeki akorlar ritmik olarak çeşitlendirilmiştir. 106. ölçüdeki yarım kadansın ardından bir ölçü



uzatılan bu cümle 108. ölçüye *auftakt* ile tekrar sunulur. Bu cümle'nin tekrarı 111. ölçü'nün son vuruşundan itibaren birinci kısmın ana temasından türetilen motiflerle devam eder. Dominant derece ve yan dereceler üzerinde yönelimler sergileyen bu motifler, viyola partisindeki *sforzando* olarak belirtilen notalar ve noktalı sekizlik notalarla kurgulanan arpejlerle uzatılır.

111

116

121

Şekil 77. Birinci kısmın ana temasından türetilen motifler (111.-124. Ölçüler)

125. ölçüye *auftakt* ile başlayan koda 160. ölçüye kadar sürer. Koda, A bölümünün kapanışını sağlarken aynı zamanda B ve C bölmelerine köprü görevi görmektedir. Kodada A bölümünün birinci kısmında sunulan ana temadan türetilmiş olan motifler viyola tarafından duyurulurken piyano blok akorlarla bu motiflere eşlik eder. 131. ölçüye *auftakt* ile *forte* nüansında başlayan viyola partisindeki noktalı sekizlik notalarla kurgulanan pasajlara 132. ölçü'nün sonunda piyano partisinin de benzer şekilde eklenmesiyle müzik 134. ölçüde zirveye ulaşır. 138. ölçüye *auftakt* ile viyola partisinde

sunulan aksanlı notalara piyano blok akorlarla eşlik eder. Yan dereceler üzerinde yönelimler sergileyen bu motiflerin ardından 143. ölçüye *aufackt* ile ilk olarak viyola partisinde daha sonra ise piyano partisinde dönüşümlü olarak duyurulmaya başlayan noktalı sekizlik notalardan oluşturulan motiflerle iki enstrüman arasında soru-cevap diyalogu oluşur. 149. ölçünün son vuruşundan itibaren vurgulanan tonik-dominant ilişkisi, 157. ölçünün ilk vuruşunda piyano partisinde tonik sesinde karar vererek 160. ölçüye kadar oktavlı olarak devam eder ve B bölmesine bağlanır.

The image displays a musical score for the section 'Köprü/Koda' (125.-160. Measures). The score is written in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 124-131) shows the vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 132-138) features a forte (*ff*) dynamic in the vocal line and a piano (*f*) dynamic in the piano accompaniment, with the instruction 'energico' appearing. The third system (measures 139-146) shows a dynamic range from forte (*f*) to piano (*p*) in both parts. The fourth system (measures 147-153) continues with a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 154-160) concludes with a piano (*pp*) dynamic and ends with the word 'FIN'.

Şekil 68. Köprü/Koda (125.-160. Ölçüler)

*Trio I* başlığını taşıyan B bölümü iki kısımdan oluşmaktadır. B bölümünün birinci kısmı ana tonalitenin (fa) subdominant derecesi olan si bemol majör tonalitesindedir. Birinci kısmın ana temasını oluşturan cümle, *aufтакт* ile viyola partisinde başlar. Piyano partisinin oktavlı motiflerinin kontrpuantal bir eşlik karakteri oluşturduğu bu cümle, 9. ölçüdeki yarım kadans sonrasında tekrar eder. 10. ölçüye *aufтакт* ile başlayan ana temanın tekrarında, ilk sunumdan farklı olarak piyano, viyolanın eşliğinde ana melodiyi seslendirmektedir. Ana temanın motifleri bu kez piyano partisinin bas hattında sunulurken viyola ise piyano partisinden alınmış motifleri sergileyerek kontrpuantal bir doku oluşturur. Birinci dolaptaki yarı otantik kadans sonrasında birinci kısım tekrar edilir.

The image shows a musical score for 'TRIO I' in 3/4 time, B-flat major. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-9) shows the violin part (TRIO I) and the piano part (TRIO I p). The piano part has dynamic markings of forte (f) and piano (p). The second system (measures 10-17) continues the piano part and includes a first ending bracket at the end of the section.

Şekil 69. B bölümünün birinci kısmı (1.-17. Ölçüler)

Besteci ikinci dolabın son vuruşunda başlayan ikinci kısımda başka bir tematik materyal kullanmak yerine, birinci kısmın ana temasını oluşturan cümleden türetilmiş motifleri farklı şekilde kurgulayarak sunmuştur. 18. ölçüye *aufтакт* ile viyola partisinde sunulmaya başlayan cümlede piyano *staccato* motiflerle kontrpuantal dokuyu sürdürür. 22. ölçüde hazırlanan ve 23. ölçünün son vuruşunda çözülen la dominant akoru sonrasında re minör tonalitesine modülasyon gerçekleştirilir. 26. ölçüden itibaren

uzatılan bu cümle, iki enstrümanın diyaloguyla 40. ölçünün ilk vuruşundaki kırık kadansa kadar sürer. Viyola partisinde ana temanın kısaltılmış motifi, dört ölçü boyunca tekrar edilerek A' kısmına bağlanılır.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled (17), shows a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The piano part features a staccato passage in the right hand. The second system, labeled 24, continues the violin part and piano part. The key signature is one flat (B-flat major).

Şekil 70. B bölümünün ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (18.-30. Ölçüler)

*Trio I* başlıklı B bölümünün birinci kısmının si bemol majör tonalitesindeki ana teması, 45. ölçüye *aufтакт* ile başlayarak 57. ölçüye kadar viyola partisinde tekrar edilir. İlk sunumundan farklı olarak piyano partisinde sağ elde yazılan *staccato* pasajların eklenmesiyle eşlik dokusu çeşitlendirilmiştir. 49. ölçüden itibaren iki enstrümanda da duyurulan noktalı sekizlik notalarla kurgulanan pasajlar, bu kısmı hareketli bir yapıya dönüştürür. 57. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans sonrasında dönüş köprüsü başlar.

Şekil 71. B bölümünün birinci kısmında sunulan ana temanın çeşitlendirilmesi (45.-57. Ölçüler)

58. ölçüye *aufakt* ile başlayan dönüş köprüsü 75. ölçüye kadar sürer. Dönüş köprüsünde ana temadan alınan motifler piyano partisinde sunulur. Piyanonun birinci kısımda duyurduğu motifleri ise bu kez viyola seslendirir. Dönüş köprüsü, B bölümünün kapanışını yaparak *Da Capo* ile *Scherzo* başlığını taşıyan A bölümünün tekrarına bağlanır.

Şekil 72. Dönüş köprüsü (58.-75. Ölçüler)

*Trio II* başlığını taşıyan C bölümü de iki kısımdan oluşmaktadır. A ve B bölmelerinden farklı olarak C bölümünün ölçü sayısı 4/4'lük olarak belirtilmiştir. C bölümü boyunca viyola partisinde hâkim olan onaltılık değerdeki notalarla türetilen cümleler *perpetuum mobile* şeklinde bir yapı oluşturmaktadır. Bu özellikleri bakımından C bölümü, A ve B bölmeleriyle kontrast oluşturan materyalleri içermektedir.

C bölümünün birinci kısmı ana tonalitenin adaş tonu olan fa majör tonalitesindedir. Birinci kısmın ana temasını oluşturan cümle, *avec grande égalité* (büyük bir eşitlikle) belirteciyle viyola partisinde başlar. Piyano partisinin eşlik karakteri viyola partisile dengeli bir nüans birlikteliği kurarak kontrpuantal bir doku sergiler. 8. ölçüdeki yarım kadansa kadar süren bu cümle, kromatik mediant ilişkisi ile la bemol majör tonalitesine modülasyon yaparak uzatılır. 14. ölçünün ilk vuruşunda çözülen tam otantik kadans sonrasında, 15. ölçüde ikinci kısım başlar.

The image shows a musical score for Trio II, measures 1-8. The score is in 4/4 time and features a violin part and a piano part. The violin part starts with a melodic line in F major, marked 'p' and 'Avec grande égalité'. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The score is divided into three systems, with measures 1-4, 5-8, and 9-12 shown. The key signature is one flat (B-flat).

Şekil 73. C bölümünün birinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (1.-8. Ölçüler)

C bölümünün ikinci kısmı 15.-33. ölçüler arasındadır. Birinci kısımdaki onaltılık motiflerin farklı şekilde kurgulanmasıyla ve piyano partisinin eşlik karakterinin çeşitlendirilmesiyle oluşturulan ikinci kısımda, minör tonalitelere modülasyonlar gerçekleştirilir. İlk olarak si bemol minör tonalitesindeki onaltılık notalarla kurgulanan motifler, viyola partisinde *crescendo* ve *sforzando* nüansının ardından *diminuendo* ile duyurularak kontrast bir doku oluşturur. Piyano partisinin dolgun bir yapıda kurgulanan notasyonunda belirtilen aksanlı notalarla viyola partisindeki *sforzando* desteklenir. 20. ölçüde, viyola ve piyano partilerindeki melodi birlikteliğinin ardından 21. ölçüde fa minör tonalitesine, 24. ölçüde do majör tonalitesine modülasyon gerçekleştirilir. Modülasyonlarla zenginleştirilen ikinci kısımda, 26. ölçüden itibaren vurgulanan tonik pedalı ile birinci kısmın tekrarı hazırlanır. 33. ölçüde viyolanın solo olarak seslendirdiği onaltılık pasaj *diminuendo* ile C bölümünün birinci kısmının tekrarına bağlanır.

The image displays a musical score for Violin and Piano, covering measures 15 to 24. The score is written in 6/8 time and features a complex melodic structure. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each with a Violin staff and a Piano staff. The first system (measures 15-17) shows a Violin staff with a melodic line marked *sf* and a Piano staff with a supporting bass line. The second system (measures 18-20) continues the melodic development, with the Piano staff showing a change in dynamics to *p*. The third system (measures 21-24) features a more intricate melodic line in the Violin staff, marked *sf*, and a Piano staff with a strong tonal center, marked *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 74. C bölümünün ikinci kısmında sunulan motiflerden örnekler (15.-24. Ölçüler)

Birinci kısmın ana temasını oluşturan fa majör tonalitesindeki cümle, 34.-49. ölçüler boyunca çeşitlendirilerek viyola partisinde tekrar edilir. Viyola partisindeki onaltılık motifler burada inici-çıkıcı arpejlerle çeşitlendirilir. Piyano partisinde vurgulanan tonik pedalı üzerinde inici yönde hareket eden paralel akorlarla, *Trio II*'nin genelinde sıkça duyurulan akor ve aralık yürüyüşü bir kez daha tekrarlanır. 41. ölçüde dominant pedalının duyurulmasıyla devam eden bu kısım, 49. ölçünün ilk vuruşundaki tam otantik kadans ile dönüş köprüsüne bağlanır.

Şekil 75. C bölümünün birinci kısmında sunulan ana temanın çeşitlendirilmesi (34.-42. Ölçüler)

Dönüş köprüsü 49.- 58. ölçüler arasındadır. Viyola partisinde sunulmaya devam eden onaltılık motiflere, piyano tonik pedalı üzerindeki akorlarla eşlik eder. Dönüş köprüsü C bölümünün kapanışını yaparak 58. ölçüde sona erer.



Şekil 76. Dönüş köprüsü (49.-58. Ölçüler)

*Trio II*'den sonra *Da Capo* ile *Scherzo* başlığını taşıyan ve *Grazioso* olarak belirtilen A bölümünün tekrarına bağlanır. A bölümü tekrarıyla bölüm sona erer.

### 3.3. Viyola ve Pişano için Op. 36 Sonat ile Bitmemiş Sonatın Karşılaştırılması

1820-1881 yılları arasında yaşayan Henri Vieuxtemps'ın, Viyola ve Pişano için Op. 36 Sonat ile Bitmemiş Sonat adlı eserleri romantik dönem viyola repertuarına önemli katkılar sunmuştur. Romantik dönemde orijinali viyola için yazılmış olması sebebiyle de ön plana çıkan bu iki sonat, viyolanın solo kimlik kazanma sürecini önemli ölçüde etkilemiştir. Sözü edilen sonatlar, viyolanın karakteristik ses bölgelerini ön plana çıkaran lirik melodilerle ve virtüözite gerektiren teknik pasajlarla kurgulanmıştır. Besteciliğinin yanı sıra bir viyola sanatçısı da olan Vieuxtemps viyola sonatlarıyla enstrümanın teknik ve müzikal kapasitesini geliştirmiştir.

H. Vieuxtemps'ın Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat ve Bitmemiş Sonat adlı eserlerinin bölüm sayıları eşit olmamakla beraber, iki sonatın süreleri, viyola sanatçısı Roberto Diaz ile piyanist Robert Koenig'in 2002'de Naxos şirketi tarafından yayımlanmış olan "Vieuxtemps: viyola ve piyano müziği" kayıtları referans alındığında, Bitmemiş Sonatın -iki bölümlü olmasına rağmen- süresinin daha uzun olduğu görülmektedir. Görüntülü kayıtların yayımlandığı internet kaynakları incelendiğinde Bitmemiş Sonatın video kaydına ulaşılammıştır. Bu bağlamda iki sonat karşılaştırıldığında Bitmemiş Sonatın Op. 36 Sonatına kıyasla daha az seslendirildiği tespit edilmiştir.

Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat yorumcu için oldukça zorlayıcıdır; öyle ki, yaklaşık on iki dakika uzunluğunda olan birinci bölümün viyola partisinde yorumcunun dinlenmesine olanak tanıyacak ve sayfa çevirecek bir kısım bulunmamaktadır. Aynı şekilde sonatın ikinci bölümünde de yaklaşık on dört dakikalık performans süresince, - *Scherzo* başlığını taşıyan A bölümünün sonundaki üç ölçülük susun dışında- herhangi bir dinlenme kısmı yer almamaktadır. H. Vieuxtemps Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonata kıyasla Op. 36 Sonat adlı eserinde az da olsa yorumcuya dinlenebileceği alanlar bırakmıştır. Genel olarak iki sonatın da rahat bir şekilde çalınabilmesi için yorumcunun iyi bir kondisyona sahip olması gerekmektedir.

H. Vieuxtemps Op. 36 Sonatını üç bölümlü, Bitmemiş Sonatını ise iki bölümlü olarak bestelemiştir. Bölümler form olarak incelendiğinde, iki sonatın da birinci bölümlerinin *sonat allegrosu* formunda yazıldığı görülmektedir. İkinci bölümleri ise farklı formlarda kurgulanmıştır; Op. 36 Sonatın ikinci bölümü *geniş üç bölmeli* formda, Bitmemiş Sonatın ikinci bölümü ise *rondo* formunda yazılmıştır. Üç bölümlü olan Op. 36 Sonatın son bölümü beş bölmeli *rondo* formunda bestelenmiştir. Bu metin çalışması kapsamında, Bitmemiş Sonatın iki bölümlü olması sebebiyle sonatların iki bölümü üzerinde karşılaştırma yapılmıştır.

Yapılan form analizi sonucunda, iki sonatın da si bemol majör tonalitesinde bestelendiği ve birinci bölümlerinin *sonat allegrosu* formunda yazıldığı tespit edilmiştir. Sonatların birinci bölümlerinin serim, gelişme, yeniden serim ve koda kesitlerinde farklılıklar

görülse de, en büyük değişiklik gelişme ve koda kesitlerindedir. Op. 36 Sonatın gelişme bölümü üç kısımdan, Bitmemiş Sonatın gelişme bölümü ise iki kısımdan oluşmaktadır. Koda kesitlerinde de Op. 36 Sonatın daha fazla kısımdan oluştuğu görülmektedir. Op. 36 Sonattan farklı olarak Bitmemiş Sonatın A ve B temalarını bağlayan köprüsü ve serim bölümünün kodettası da modülasyonlarla geliştirilen birden fazla kısımdan oluşturulmuştur.

Sonatların birinci bölümlerinin form şemaları karşılaştırıldığında, Op. 36 Sonatta lirik karakterdeki bir melodinin ve üçlemelerle kurgulanan canlı yapıdaki motiflerin sergilendiği iki kısımdan oluşan bir giriş kesitinin kullanıldığı görülmektedir. Bitmemiş Sonatta ise giriş kesiti bulunmamaktadır.

Serim bölmelerinin A temaları incelendiğinde, Bitmemiş Sonatın canlı karakterdeki A temasının Op. 36 Sonatına kıyasla daha uzun yapıda kurgulandığı görülmektedir. Her iki sonatın B temalarına bakıldığında, dominant tonalitede yazılması beklenen B temasının sürpriz bir etkiyle farklı tonalitelere başladığı ve daha sonra dominant tonaliteye yöneldiği tespit edilmiştir.

Op. 36 Sonatının gelişme bölümünde üçleme motifleri, A temasından türetilen motifler ve yeni bir tematik materyal sergilenmektedir. Bitmemiş Sonatın gelişme bölümünde ise A temasından alınan motifler farklı tonalitelere sergilendikten sonra üçleme motifleri duyurulmaktadır. Sonatların gelişme bölmeleri kıyaslandığında, her iki sonatın A temalarından alınan motiflerin iki enstrüman arasında diyaloglar halinde sunulduğu görülmektedir.

Op. 36 Sonatta ve Bitmemiş Sonatta yeniden serim bölmelerindeki temalar ve köprüler, ufak değişiklikler dışında serim bölmelerine benzer şekilde kurgulanmıştır. Ancak Bitmemiş Sonatta A teması tekrar edilmeyerek kısaltılmıştır.

Sonatların koda kesitleri incelendiğinde, Op. 36 Sonatın kodasının beş kısımdan, Bitmemiş Sonatın kodasının ise üç kısımdan oluştuğu tespit edilmiştir. Op. 36 Sonatın koda kesiti, giriş kesitinden ve A temasından alıntılanan motifler ile yeni bir tematik

materyalden oluşturulmuştur. Farklı karakterlerdeki bu motifler sebebiyle Op. 36 Sonat daha fazla kısım içermektedir. Ancak Bitmemiş Sonatın koda kesiti, ölçü sayılarına bakıldığında diğer sonattan daha uzundur. Bitmemiş Sonatın koda kesitinde A temasından alıntılanan ve bu temadan türetilen motifler sergilenmektedir.

Genel olarak sonatların birinci bölümlerine bakıldığında üçleme ritminden oluşturulan motiflerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Şekil 77'de görülen üçleme motifleri, her iki sonatta da ritmik dokuyu hareketlendiren bir özelliğe sahiptir. İki sonatta da benzer şekilde kurgulanan üçleme motifleri, Şekil 78'de görüldüğü gibi Bitmemiş Sonatta kromatizme ve altılamalarla çeşitlendirilmiştir. Viyola partisinde yazılmış olan üçleme/altılama motifleri yorumcunun teknik olarak yüksek yeterliliğe sahip olmasını gerektirmektedir.

36  
39  
106  
110

Şekil 77. Op. 36 Viyola ve Piyano için Sonatta (36.-43. Ölçüler) ve Bitmemiş Sonatta (106.-112. Ölçüler) benzer şekilde kurgulanan üçleme motifleri

113  
117

Şekil 78. Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonattaki altılama motifleri (113.-120. Ölçüler)

Sonatların birinci bölümlerinde lirik karakterdeki *legato* pasajlar da sıkça kullanılmaktadır. Bitmemiş Sonatta daha fazla lirik karakterde pasajların sunulduğu görülmektedir. Şekil 79 ve Şekil 80’de bu pasajlardan örneklere yer verilmiştir. Şiirsel bir anlatımla sunulan bu pasajlarda arşe değişimleri akıcı olarak devam ettirilmelidir. Nüans değişimlerine bağlı olarak arşenin hızı ve vibrato kullanımı da yorumcular tarafından dikkate alınmalıdır.



Şekil 79. Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonatta sunulan lirik karakterdeki legato pasajlara örnek (62.-76. Ölçüler)



Şekil 80. Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonatta sunulan lirik karakterdeki legato pasajlara örnek (1.-14. Ölçüler)

H. Vieuxtemps geniş üç bölmeli formda bestelemiş olduğu Op. 36 Sonatın ikinci bölümünde lirik karakterde melodiler sunarken, *rondo* formundaki Bitmemiş Sonatın ikinci bölümünde ise zarif ve şakacı karakterlerdeki temaları sergilemeyi tercih etmiştir. Sonatların tonaliteleri incelendiğinde, Op. 36 Sonatın ilgili minör tonalitede, Bitmemiş Sonatın ise dominant derecesinin paralel minör tonalitesinde kurgulandığı görülmektedir.

Romantik dönem sonatlarında görüldüğü gibi H. Vieuxtemps da viyola sonatlarında uzak tonalitelere yönelmeyi tercih etmiş ve dönemin stiline uygun olarak sonatlarını biçimsel yönden genişletmiştir. Vieuxtemps, romantik dönem sonatlarında iki enstrümanın eşit role sahip olması fikrini benimsemiş ve iki sonatında da piyano partilerini eşlik konumunun üzerine çıkartmıştır. Viyola partilerindeki ana temaları ve ritmik öğeleri piyano partilerinde de kullanan besteci, bu sayede iki enstrümanın diyalog kurmasına olanak tanımıştır.



## SONUÇ

Bir eserin yorumu üzerine çalışılırken, bestecisinin yaşamı, müzik stili, eserin bestelendiği dönem, eserin türü ve formu ile ilgili konularda bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bu bilgiler ışığında eserin karakteri çözümlenebilmekte ve yorumculuk açısından bilinçli kararlar alınabilmektedir. Böylelikle yorumlanacak olan eser ve o eseri ortaya koyan bestecinin müzikal anlayışı tüm yönleriyle anlaşılabilenmekte, bunun sonucunda müzikal ve teknik anlamda başarılı bir yorum ortaya çıkmaktadır.

H. Vieuxtemps virtüöz kemancı ve yetenekli bir besteci olarak göstermiş olduğu başarılarla 19. yüzyıl müzik sanatında önemli bir yer edinmiştir. Romantik dönemde ön plana çıkan bireysellik, ifade özgürlüğü ve virtüözite anlayışını kendi eserlerinde ustaca sergileyen Vieuxtemps, dönemin stiline uygun, özgün eserler bestelemiştir. Bu yapıtlar içerisinde viyolanın solo kimlik kazanma sürecine önemli katkılar sağlayan ve orijinali viyola-piyano için yazılmış olması sebebiyle de ön plana çıkan Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat ile Bitmemiş Sonat yer almaktadır. H. Vieuxtemps ileri düzey teknik beceri gerektiren ve romantik bir ifadeyle kurguladığı viyola sonatlarıyla enstrümanın teknik ve müzikal kapasitesini geliştirmiş, hem çağdaşlarına hem de sonraki dönemin sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur.

H. Vieuxtemps viyola ve piyano için bestelemiş olduğu iki sonatında da viyolanın karakteristik ses bölgelerini ön plana çıkaran lirik melodiler ve yüksek çalgı hâkimiyeti gerektiren teknik pasajlar kullanmıştır. Besteci piyano partilerini eşlik konumunun üzerine çıkartarak her iki enstrümanın da yapısal ve müzikal kapasitesinin sınırlarını genişletmiştir.

Vieuxtemps'ın viyola ve piyano için yazdığı sonatları seslendirmek isteyen müzisyenlerin eserleri tanınmasının ve bu eserleri yapısal/müzikal açıdan incelemelerinin yorumculuk açısından önemli katkıları olacağı düşünülmektedir. Bestecinin Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat adlı eseri günümüzde sıkça seslendirilirken, Bitmemiş Sonatın diğer esere kıyasla daha geri planda kaldığı görülmektedir. Bu nedenle metin çalışması, Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat adlı eserin tanıtılması açısından da önem

kazanmaktadır. H. Vieuxtemps, viyolanın derin ve melankolik ses rengini, koyu ve kadifemsi tınısını Viyola ve Piyano için Op. 36 Sonat ile Bitmemiş Sonat adlı eserlerinde ustaca kullanmış ve enstrümanın çalgısal kapasitesini genişleterek solo kimlik kazanma sürecine önemli katkılar sağlamıştır. 19. yüzyılda virtüöz kemancı-besteci geleneğini devam ettirerek keman repertuvarının zenginleşmesinde kayda değer bir rol oynayan Vieuxtemps, aynı zamanda solo viyola için yazmış olduğu eserlerle ve orijinali viyola-piyano için olan sonatlarıyla da müzik ve yorumculuk tarihinde viyolaya değer kazandıran önemli bir besteci olmuştur.





## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A. Ö. (2015). *Henri Vieuxtemps'ın sanatsal yaklaşımına genel bir bakış ve 4. Keman Konçertosu'nun solo keman partisinin çözümlemesi* (Tez No. 415886) [Sanatta yeterlilik tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Anderson, K. (2002). *Vieuxtemps Viola and Piano* (Albüm Kitapçığı). HNH International Ltd., E.C.  
[https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.555262&cat\\_Num=555262&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.555262&cat_Num=555262&filetype=About%20this%20Recording&language=English)  
(26.03.2022).
- Aybulus, Ş. (2020). Henri Vieuxtemps'ın Op. 16 Konser Etütleri No. 1'de kullanılan sağ ve sol el teknikleri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2 (2), 1-12.  
<https://doi.org/10.47956/bmsd.805566>
- Bahar, B. K. (2012). *Viyolanın tarihsel süreçteki gelişimi ve edindiği yer* (Tez No. 328629) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Bahar, B. K. (2020). Henri Vieuxtemps'ın hayatı, viyola için bestelediği eserlerin analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 107, 153-167.  
<http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.44453>
- Berlioz, H. (1858). *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*. (M. C. Clarke, Çev.; 2. baskı). Novello, Ewer and Co.
- Bilgenoğlu, Ç. U. (2015). *Henri Vieuxtemps'ın hayatı ve 5. keman konçertosunun yoruma yönelik incelenmesi* (Tez No. 425331) [Yüksek lisans sanat çalışması raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Cangal, N. (2021). *Müzik formları* (7. baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- Ceviz, M. Ç. (2021). Henri Vieuxtemps'ın No. 5 La Minör Op. 37 Numaralı Keman Konçertosu'nun yaratılış sürecinin ve müzikal yapısının incelenmesi. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 4 (1), 133-152.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/etnomuzikoloji/issue/61985/890226>
- Cornaz, M. (2014). Preface. İçinde P. Jost (Ed.), *Èlègie Opus 30 für Viola und Klavier* (ss. I-V). G. Henle Verlag.

- Çalgan, B. (2009). *Öğrenci Prokofiev'in büyük ölçekli piyano eserlerindeki sonat allegrosu anlayışı* (Tez No. 235240) [Sanatta yeterlilik tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Çaylı, F. (2014). *Beethoven'ın erken dönem piyano sonatlarında gelişme bölümlerinin tematik analizi* (Tez No. 378623) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Dobrev, B. (1992). Glinka's sonata for viola, *Journal of the American Viola Society*, 8 (2), 12-15.  
<http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Journal/JAVS08-02.pdf>
- Duru, Ş. (2001). *Johannes Brahms'ın piyano-keman, piyano-viyola ve piyano-viyolonsel sonatları üzerine bir inceleme* (Tez No. 103908) [Sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Fine, M. (2003). The Unfinished Vieuxtemps Sonata and its completion. *Journal of the American Viola Society*, 19, 1-9.  
<https://www.yumpu.com/en/document/read/8750631/journal-of-the-american-viola-society-volume19-online-summer->
- Ginsburg, L. (1984). *Vieuxtemps: His life and times*. (I. Levin Çev.). Paganiniana Publications.
- Han, G. (2019). *The Franco-Belgian violin school: Pedagogy, principles, and comparison with the german and russian violin schools, from the eighteenth through twentieth centuries* [Doctor of musical arts, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center.  
[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1573811079370959](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1573811079370959).
- Kawabata, M. (2004). The concerto that wasn't: Paganini, Urhan and Harold in Italy. *Nineteenth-Century Music Review*, 1 (1), 67-114.  
<https://doi.org/10.1017/S1479409800001889>
- Kerr, D. (1990). Henri Vieuxtemps' solo literature for viola. *Journal of the American Viola Society*, 6 (1), 11-16.  
[http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Journal/JAVS-6\\_1.pdf](http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Journal/JAVS-6_1.pdf)
- Kufferath, M. (1882). *Henri Vieuxtemps: Sa vie et son oeuvre*. J. Rozez.
- Kurt, M. (2019). *Kemanda akor tekniği: Henri Vieuxtemps Op. 37 No. 5 Keman Konçertosu'nda akor kullanımı ve çalışma önerileri* (Tez No. 591899) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Lee, K. (2004). *An analysis and comparison of the clarinet and viola versions of the two sonatas for clarinet (or viola) and piano Op.120 by Johannes Brahms*. [Doctor of musical arts, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center.

[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1100760484](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1100760484)

- Michels, U. & Vogel, G. (2015). *Müzik atlası*. (S. Uçar, Çev.). Alfa Yayıncılık. (Orijinal eserin basım tarihi 1977).
- Newman, W. S. (1972). *The sonata in baroque era* (3. baskı). WW Norton & Company.
- Ponyatovski, S. (2007). *История Альтового Искусства. Музыка*.
- Riggs, R. (2016). *The violin concerto and virtuosity in the nineteenth century*. İçinde R. Riggs (Ed.), *The violin* (ss. 157-185). University of Rochester Press.
- Savaş, M. (2018). *Batı müziğinde form ve analiz* (1. baskı). Müzik Eğitimi Yayınları.
- Suvat, E. (2009). *Dmitriy Shostakovich'in son eseri Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın tarihsel, teorik ve formal incelemesi* (Tez No. 241006) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Tahan, B. (2020). *Viyola dışındaki enstrümanlar için yazılmış eserlerin viyolaya aktarılmasındaki etkenler ve repertuvara katkıları* (Tez No. 611036) [Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Zorlu, B. (2015). *Fransız-Belçika keman ekolü ve bu ekolün 3 büyük temsilcisi Bériot, Vieuxtemps ve Ysaye üzerine bir inceleme* (Tez No. 393355) [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.

## **EKLER**

### **EK-1**

#### **YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI PERFORMANS PROGRAMI**

**H. Vieuxtemps** Op. Posthumous No: 9 Solo Viyola için Capriccio

**J.S. Bach** Suit No.2

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Menuetto I-II
- Gigue

**H. Vieuxtemps** Viyola ve Piyano için Bitmemiş Sonat Op. Posthumous

- Allegro con fuoco
- Scherzo: Grazioso - Trio I - Trio II

**P. Hindemith** Viyola Konçertosu “Der Schwanendreher”

- Langsam
- Sehr ruhig
- Mäßig schnell

**M. Bruch** Viyola ve Orkestra için Romanze Op. 85