



JOURNAL OF SOCIAL AND HUMANITIES SCIENCES RESEARCH

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Open Access Refereed e-Journal & Refereed & Indexed

Article Type	Research Article	Accepted / Makale Kabul	18.11.2019
Received / Makale Geliş	08.09.2019	Published / Yayınlanma	21.11.2019

PAUL HINDEMİTH'İN FLÜT VE PİYANO SONATINA YÖNELİK İNCELEME¹ AN EXAMINATION OF PAUL HINDEMİTH'S FLUTE AND PIANO SONATA

Prof. Dr. Ece KARŞAL

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE,
ORCID: 0000-0001-5134-7037

Ecem YILMAZ

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Programı Mezunu, Müzik
Anasanat Dalı, İstanbul / TÜRKİYE, ORCID: 0000-0002-1690-8502



Doi Number: <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1555>

Reference: Karşal, E. & Yılmaz, E. (2019). Paul Hindemith'in flüt ve piyano sonatına yönelik bir inceleme. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6(44), 3570-3592.

ÖZET

Bu çalışmada 20. yüzyılın önemli Alman bestecisi, orkestra şefi, icracısı ve eğitimcisi Paul Hindemith'in 1936 yılında bestelediği Flüt ve Piyano için Sonatı incelenmiştir. Gebrauchsmusik (İşlevsel veya Yararlı Müzik) ve Neo-Klasisizm (Yeni-Klasikçilik) müzik akımının öncülerinden olan besteci oda müziği, opera, senfoni gibi türlerde flüt çalgısına yer vermiştir. Besteci "Sonat" formunda çok sayıda eser bestelemiştir. Tahta ve bakır nefesli çalgılar için on adet sonatı bulunan bestecinin, nefesliler için yazdığı ilk sonat olan "Flüt ve Piyano Sonatı"nı 1936 yılında Berlin'de bestelenmiştir. Flüt ve Piyano Sonatı'nın ilk seslendirilişi Georges Barrère ve Jesus Maria Sanroma tarafından 10 Nisan 1937 tarihinde Hindemith'in o yılki ABD ziyareti sırasında, Washington'daki Kongre Kütüphanesi'nde yapılmıştır. Hindemith'in Flüt ve Piyano Sonatı üç bölümden oluşmaktadır: Heiter bewegt, Sehr langsam, Sehr lebhaft ve Marsch. Tonlar arası ilişkilerde belirli bir düzeni olmayan Hindemith'in Flüt ve Piyano Sonatı, biçim ve motif kullanımı açısından Yeni-Klasikçilik tanımına uygun bir örnektir.

Anahtar Kelimeler: Paul Hindemith, Hindemith Flüt ve Piyano Sonatı, Gebrauchsmusik, Yeni-Klasikçilik

ABSTRACT

In this study, the Sonata for Flute and Piano, composed by Paul Hindemith; an important German composer, conductor, performer and educator of the 20th century, was examined. Hindemith is the pioneer of Gebrauchsmusik and Neo-Classicism. Composer used flute instrument at his chamber music, opera, symphony works. He composed many works in "Sonata" form. The composer has ten sonatas for wind instruments, and the first sonata for woodwind was this Flute and Piano Sonata composed in 1936 in Berlin. The first performance of Flute and Piano Sonata was performed by Georges Barrère and Jesus Maria Sanroma on April 10, 1937, during Hindemith's visit to the US that year, at the Library of Congress in Washington. Hindemith's Flute and Piano Sonata consists of three parts: Heiter bewegt, Sehr langsam, Sehr lebhaft and Marsch. Hindemith's Flute and Piano Sonata, which does not have a certain order in the relations between tones, is an example of neo-classicalism in terms of form and motif usage.

Key words: Paul Hindemith, Hindemith's Sonata for Flute and Piano, Gebrauchsmusik, Neo-Classicism

1. GİRİŞ

Alman besteci Hindemith, çok yönlülüğü, yeni fikirleri ortaya koyuşu ve müziğinin kendine özgü tarzı ile 20. yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahiptir. Paul Hindemith 20. yüzyıl Alman bestecisi, orkestra şefi, icracı ve eğitimcisidir. 16 Kasım 1895'te Almanya'nın Hanau şehrinde dünyaya gelmiştir.

¹ Bu makale 2019 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda tamamlanmış olan "Paul Hindemith'in Flüt Edebiyatındaki Yeri" isimli Yüksek Lisans Tezi'nden üretilmiştir.

Hindemith'in çalışmaları müzik üretimi ile sınırlı kalmamıştır, aynı zamanda çocuklara ve amatörler için yönelik basit çalışma serileriyle de bir eğitimci olarak aktif olmuş ve bu düşünceyle Gebrauchsmusik (Yararlı Müzik) yazımına önyak olmuştur. Bu stil, müziği daha basit bir düşünceyle anlaşılır hale getirmek, teknik zorlukları azaltarak amatör icracılara kolaylık sağlamak ve besteci ile dinleyici arasındaki mesafeyi yakınlaştırmak amacıyla ortaya çıkmıştır (Çelebioğlu, 1986: 72). Hindemith, besteciliğinin yanı sıra idealist kimliğiyle ortaya koyduğu Gebrauchsmusik (Yararlı Müzik) kavramı ile halkı müziğe katmaya çalışmış ve yalnızca profesyonel müzisyenlerin değil, amatör müzisyenlerin ve çocukların da çalabileceği düzeyde eserler yazmıştır. Bu kavramın amacı, toplumun her kesimi ile müziği bir araya getirmektir.

Ülkemizin Batı çizgisinde bir müzik eğitim sisteminin oluşmasına katkı amacıyla davet alan Hindemith, Ankara'da konservatuar kuruluş çalışmalarına katılmış ve yazdığı raporlarla Türk çoksesli müziğinin gelişiminde önemli katkılarda bulunmuştur. Ülkemizin Batı çizgisinde bir müzik eğitim sisteminin oluşması için oluşturduğu, gözlem ve önerilerini yazdığı "Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens" (Türk Küğ Yaşamının Kalkınması için Öneriler) başlığıyla yazdığı raporların dışında; 1949-1950 yıllarında Harvard Üniversitesi'nde Charles Eliot Norton Konferansı'ndaki metinlerini derlediği, müziği bir bestecinin bakış açısıyla felsefi ve tüm boyutlarıyla ele aldığı "A Composer's World" (Bestecinin Dünyası) adlı kitabı, eserlerinde kullandığı armoni dilini ve öğrencilerle yaptığı çalışmalardan ve etkileşimlerden yola çıkarak yazdığı "Unterweisung im Tonsatz" (Kompozisyon Sanatı) adlı kitabı, "A Concentrated Course in Traditional Harmony" (Yoğunlaştırılmış Geleneksel Armoni) adlı kitabı ve "Elementary Training for Musicians" (Müzisyenler İçin Başlangıç Eğitimi) adlı kitapları bulunmaktadır.

Yeni-klasik üslubun başlıca temsilcisi olan Hindemith'in yaratıcılığının ideali J. S. Bach olmuştur. Polifonik prensipler ve kontrpuan yazısı, bestecinin düşünce ve yaratma gücünün temel araçlarından biri sayılmıştır. Mehtiyeva'ya (2008: 146) göre, "...Hindemith'in 20. yüzyılın Bach'ı diye adlandırılması bir rastlantı değildir. Hindemith gençlik yıllarında Brahms, R. Strauss, M. Reger gibi bestecilerin etkisinde kalmakla birlikte, daha ilk eserlerinde kendi stil özelliklerini belirlemiştir." Hindemith, müzik sanatına yaptığı katkılarının dolayısıyla birçok ödül ve nişana layık görülmüştür: "Frankfurt Üniversitesi'nden Onur Doktorası (1949), Berlin Hür Üniversitesi'nden Onur Doktorası (1950), Hamburg Şehri'nin Bach Ödülü (1952), Pour le Mérite Nişanı (1952), Oxford Üniversitesi Onur Doktorası (1954), Helsinki Sibelius Ödülü." (Kantarci, 2006: 25).

20. yüzyıl, stil çoğulculuğunun olduğu bir dönem olmuştur. Geleceğe dönük yönleri ve getirdiği yenilikler ile yeni görüşleri ortaya koyduğu kadar, geçmiş çağların stillerini de yeni bir bakışla değerlendirmeyi gündeme getirmiştir. Yüzyılın başındaki atılımların etkileri 1. Dünya Savaşı yıllarında da sürmüş ve besteciler yeni buluşlara yönelmiştir. Son romantiklerin aşırı duygululuğu, izlenimciliği, anlatımcılığı ve Stravinski'nin ilerici davranışları 1920'li yıllarda ortaya çıkan müzikçiler tarafından aşırı uç olarak görülmeye başlamıştır. Yeni kuşak, abartıdan uzak kalan, açıklığa ve dengeye önem veren bir anlayışı savunmuştur. Bu yeni görüşe, 1922'li yıllarda "Yeni-Klasikçilik" adı verilmiştir (Kütahyalı, 1981: 34; Say, 1997: 483).

Bu akım, 1. Dünya Savaşı sonrasında tonsuzluğa ve çoktonluluğa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ölçü, tempo, ezgi, armoni ve biçimin ortadan kalkması kargaşalık olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple, abartıdan uzak, yalın, dengeli ve anlaşılır bir müzik anlayışının yaratılması hedeflenmiştir (Kaygısız, 2009: 279).

Yeni-Klasikçilik, "Bach'a Dönüş" olarak da ifade edilmektedir. Bunun sebebi, Barok dönem müziği 20. yüzyıl müziğine yansıtılmış, Bach döneminin ve öncesinin füğ, kanon, toccata ve konçerto grosso gibi tür ve biçimleri yeniden ele alınmıştır. Yazı dilinde ise, yoğun armoni dili yerine polifonluk kullanılmıştır. Ayrıca, eskiye duyulan ilgi ile birlikte bu çağların eserleri olabildiğince kendi çalgıları ile çalınmaya başlanmıştır. Çağdaş besteciler, aradıklarını yalnızca bu eski çalgılarda değil, eski müziğin kendisinde de bulmuşlardır. Böylelikle, son romantiklerin aşırı duygululuğuna karşı, müziği kargaşalıktan kurtaracak olan dengeli bir biçim anlayışı ortaya koymuşlardır (Kütahyalı, 1981: 34; Sachs, 1965: 245-246). Kütahyalı'ya (1981: 35) göre; 1920'li yılların başında, genellikle Stravinski ve Hindemith'in yapıtlarında görülen Yeni-Klasikçilik, zamanla birçok besteciye etkilemiştir. Bu tarihi izleyen dönem içinde Stravinski, Hindemith, Roussel ve Poulenc gibi bazı besteciler Yeni-Klasikçi besteciler olarak tanınmış ve bu anlayışta eserler ortaya koymuşlardır.

20. yüzyılda ortaya çıkan yeni ve ileri akımlar hızla gelişmekte ve sanatçı, yaşamı boyunca her aşamayı deneyimleyerek kendini yenileyebilmekteydi. Böylesine hızlı bir gelişim, dinleyicileri çağdaş akımdan uzaklaştırmıştır. Yeni-Klasikçilik döneminin başlamasıyla birlikte besteciler, dinleyicilerle aralarında oluşan boşluğu doldurmaya yönelik arayış içine girmişlerdir. Bu anlayışla, sanatı daha geniş kitlelere yayabilmek, doğrudan insanlarla iletişim kurabilmek ve eğitim amacıyla kullanabilmek görüşüne inanılarak “Gebrauchsmusik” (Yararlı müzik) akımı ortaya çıkmıştır. “Şiirde “Gebrauchsmusik” (yararlı şiir), tiyatrodan Bertold Brecht’in oyunları, resimde “Neue Sachlichkeit” (yeni nesnellik) olarak gelişen akımın müzikteki öncüleri Paul Hindemith, Kurt Weill ve Ernst Krenek’tir” (Kantarci, 2006: 14; Kütahyalı, 1981: 39).

Gebrauchsmusik akımının sözlük anlamı olan “yararlı müzik” kavramında kastedilen, profesyonellerin konser performansları için yazılmış müziğine karşı, amatörlerin pratik olarak yararlanıp çalabileceği müziktir. Bu akımın özellikleri kısaca şunlardır: Orta uzunlukta yazılmış formlar, teknik zorluklardan kaçınma, stilde açıklık ve basitlik ve birlikteliğin önemi. Akım, geç Romantik Dönem ve Empresyonizm ile birlikte ortaya çıkan abartılı kişiliğe karşı, Yeni-Klasikçi bir tepki olarak oluşmuştur (Orbay, 2005: 37).

1927 yılında, besteciler ve halk arasında giderek genişleyen uçurumdan rahatsız olan Hindemith, müzik stilini daha basit metinlere ve yalın bir anlatıma bırakmaya başlamıştır. Ayrıca, Almanya’da yeni orkestra ve koroların kurulması ve özellikle çalışan kesimin bu oluşumlarda yer alması, bestecilerin bu amaçla yazmasında temel etken olmuştur. Yararlı müzik veya işlevsel müzik olarak adlandırılan bu terimin amacı, müziğin herkes tarafından seslendirilebileceği ve dinleyip anlayabileceği düzeyde olması durumunda asıl işlevini yerine getirebileceği anlayışıdır. Bu eserleri seslendirmek fazla teknik ustalık gerektirmemiştir. Müzikler, daha çok okul operaları ve film müziği gibi türlerde kullanılmıştır (Kutluk, 1997: 247; Paulding, 1974: 103). Hindemith, müziğinde kendine özgü ritim kalıpları ve armoni tarzı ile aşırılıklar olmadan, dinleyiciyi etkileyebilen, anlaşılır besteler yazmıştır. Eserlerindeki teknik yapıyı arka planda tutarak, dinleyicilerin ruhlarına dokunmak ve heyecan yaratmak istemiştir. Müziğinde dinleyicilerde yaratmak istediği heyecandan da anlaşıldığı gibi, Hindemith’in yaratıcılığı ve kendine özgü müziği post romantiklerin devamı olarak nitelendirilebilir (Kahramankaptan, 2013: 19).

Hindemith, işlevinin açıkça belli olduğu yararlı bir müzik düşüncesi ile şu sözleri dile getirmiştir: “Müzikte arz ve talep arasında büyük bir uyumsuzluk vardır. Bu durumda besteci; ne amaçla, ne için, kimin için, kimin isteği üzerine, nasıl ve hangi teknikle yazacağını bilerek yazmak zorundadır”. Besteci bu düşünceyle, okul çağındaki çocuklara bale, opera, orkestra ile çalgı ve ses için çok sayıda eser ve müzikal yazmış ve halkın anlayabileceği, yalın bir yazı stili geliştirmiştir (Kaygısız, 2009: 276).

2. SONAT FORMU

Sonat kelimesi, Latince seslendirmek, çalmak anlamına gelen “sonare” sözcüğünden türemiştir. Sonat, İtalyanca ve İngilizcede sonata, Almanca ve Fransızca da sonate olarak kullanılır. Dilimize Fransızca söylenişi ile “sonat” olarak girmiştir. Sonat, bir ya da birkaç çalgı için yazılmış, üç ya da dört bölümden oluşan, dili zengin ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir. Birkaç bölümden oluşan sonatın, bölüm içindeki temaları ve karakterleri farklı olmasına rağmen tonalite açısından birbiri ile bağlantılıdır (Cangal, 2018: 137; Feridunoğlu, 2004: 98).

Genelde ilk bölüm çabuk (Allegro) tempoda, ikinci bölüm ağır (Adagio, Largo, Andante) tempoda ve çoğunlukla şarkı formunda, üçüncü bölüm canlı (Allegretto, Allegro) karakterde ve şarkı formundadır; fakat Beethoven ve daha sonrakiler bu bölümü çoğu kez Scherzo’ya dönüştürmüşlerdir. Son bölüm ise yine canlı ve çabuk (Allegro, Presto, Vivace) karakterde ve çoğunlukla rondo formundadır.

Sonatin bölümleri genellikle kısa aralarla birbirinden ayrılarak çalınır. Fakat bazen bestecinin bölüm sonunda belirttiği “Attacca Subito” (hemen, devam, durmadan) sözcüğüyle bölümler arasında hiç ara verilmeden, iki bölüm birbirine bağlanabilir. Ayrıca, eserdeki bölümler arasında bir bütünlük olması önemlidir. Bölümlerin kendi içinde bir bütünden oluşması yeterli değildir. Bölümler arasında stil, ifade ve kapsadığı şeyler bir bütünlük içinde olmalıdır (Cangal, 2018: 138-139-140).

2.1. Flüt Sonatı





Hindemith, "Flüt ve Piyano Sonatı"nı Aralık 1936 yılında Berlin'de yazmıştır. Sonat, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bir konser için yazılmıştır. Hindemith, 1936 yılının Eylül ayında Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı tarafından Washington'daki bir festivale katılmak ve burada birkaç konserde icracı ve besteci olarak yer almak üzere davet almıştır. Bu Hindemith'in ilk ABD ziyaretiydi ve davet edildiği Coolidge Vakfı tarafından organize edilen etkinlikler çağdaş müziğin en saygın etkinlikleri arasında gösteriliyordu. Konser hazırlıkları yapılırken, eşi Gertrud Hindemith 4 Aralık'ta bestecinin yayıncısına şunları yazmıştır: "Bugün izin günü ve temiz hava alma şansımız var ama dün gece Paul uyurgezer gibi aniden bir flüt sonatına başladı ve bu sabahın erken saatlerinden beri bu sonat üzerinde çalışıyor. Şimdiye kadar yazdığı oda eserlerinin en neşeli ve uhrevi olanı gibi görünüyor; keman sonatının stilinde ama sanki başka bir gezegene ait!" Hindemith, 16 Aralık akşamına flütçü Gustav Scheck dahil olmak üzere birkaç konuk davet etmiştir. O zamana kadar flüt sonatının bestesini tamamlamış ve Scheck ve Hindemith eseri o akşam çalmışlardır. Yayıncısı birkaç hafta içinde birinci baskıyı basmış ve 24 Ocak 1937 tarihinde şu haberi vermiştir: "Basılmış versiyon hala kilit altında ve Amerika'daki ilk halka açık icrayı bekliyor." (Schader, 2015: 3).

İlk icra 10 Nisan 1937'de, Washington'daki Kongre Kütüphanesi'nde gerçekleşmiş ve Georges Barrère ve Jesus Maria Sanroma tarafından çalınmıştır. Hindemith, birkaç gün öncesinde her iki solistle ilk kez tanıştığında, eşine hevesle şunları yazmıştır: "Barrère şakayla karışık dünyanın en iyisi olduğunu iddia ediyor - ama gerçekten de en iyisi! Sanroma da birinci sınıf bir piyanist. İkisi harika bir düet oluşturuyor ve eseri orijinal yazımından daha güzel hale getiriyorlar." (Schader, 2015: 3).

Bu flüt sonatının birinci bölümünün ilk teması, Kraftwerk müzik grubu tarafından 1983 yılındaki albümleri Tour de France'ta alıntılanmıştır. Bu grubun sanatçıları, Hindemith'in öğrencisi olan ve bestecinin Berlin'deki dairesinde gerçekleştirilen flüt sonatının ilk özel icrasında bulunan Oskar Sala'yı şahsen tanıyordu (Schader, 2015: 3).

Aşağıda incelemesi yapılacak olan Flüt ve Piyano Sonatı'nın notasına (URL-1)'den erişilmiştir. Sonatın bölümler şeması Tablo-1'de detaylı şekilde gösterilmiştir.

Tablo 1. Bölümler Şeması

BÖLÜM	İSİM	ÖLÇÜ NU.	TEMPO	ÖLÇÜ SAYISI	FORM
1.	Heiter bewegt	4/4	 =100	120 ölçü	Sonat Allegrosu
2.	Sehr langsam	¾	 =80	54 ölçü	Gelişmiş 2 Bölmeli Lied
3.	Sehr lebhaft	6/8	 =160	241 ölçü	Rondo
	Marsch	2/2	 =100-108	58 ölçü	Gelişmiş 3 Bölmeli Lied

2.1.1. Birinci Bölüm: Heiter bewegt

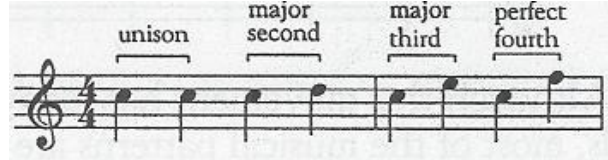
Tablo 2. Birinci Bölümün Form Şeması

SERGİ				GELİŞME		SERGİ'NİN TEKRARI			Koda
A Teması	Geçiş Köprüsü	B Teması	Kapanış Teması		Dönüş Köprüsü	A' Teması	B' Teması	Kapanış Teması	
1-13	14-18	19-34	35-43	44-64	65-68	69-78	79-94	95-101	102-120
Sib	-	La		Do#	Sol	Sib	Fa#	Do	Sib

2.1.1.1. Heiter Bewegt (Sonat Allegrosu)

Hindemith'in Flüt ve Piyano için yazdığı sonatının birinci bölümü Sonat Allegrosu formundadır. Eserin bazı kısımları Almanca yazılmış terimler içermektedir. Birinci bölümün başındaki "Heiter bewegt" terimi ile neşeli ve hareketli çalınmalıdır.

Wincenc'e (2000: 6) göre Hindemith, öyle bir armonik sistem bulmuştur ki; aralıkları en armonikten en az armoniğe veya en konsonanttan en disonansa kadar kullanmıştır. En uyumlu aralıklar, ünisonlar ve oktavlardır. Sonra tam beşliler, tam dörtlüler ve son olarak majör ve minör üçlüler gelir. En uyumsuz aralıklar majör-minör ikililer ve tritonlardır.



Şekil 1. Ünison, Majör İki, Majör Üç ve Tam Dörtlü Yazımına Örnek, **Kaynak:** Wincenc, 2000: 6.



Şekil 2. Tam dörtlü, tam beşli, majör altılı, majör yedili ve oktav yazımına örnek, **Kaynak:** Wincenc, 2000: 6.

2.1.1.2. Sergi Bölmesi



Şekil 3. Heiter Bewegt, 1-4. Ölçüler Arası

Eserin ilk bölümü Sonat Allegrosu Formundadır fakat klasik dönem Sonat Allegrosu'ndan farklı olarak iki temanın yanında bir de kapanış teması kullanılmıştır. Sergi kısmı 1-44. ölçüler arasındadır. Bu bölmenin ilk teması 1-13. ölçüler arasını kapsar ve tonal bir yapıda olmamasına rağmen müzik genel olarak Si bemol eksenindedir. Tema ilk olarak Şekil-3'te görüldüğü üzere piyanoda duyurulur ve 4 ölçü sürer. Tema kendi içinde ikili yapıdadır. Temanın ilk yarısı temel bir fikir sunar. İkinci yarısı da bu temel fikre cevap verir niteliktedir. 1-4. ölçüler arasındaki bu iki cümlecik hem Sergi bölümünün A temasının hem de eserin birçok yerinde kendini duyuran karakteristik bir figürdür.



Şekil 4. Heiter Bewegt, 1-4. Ölçüler Arası

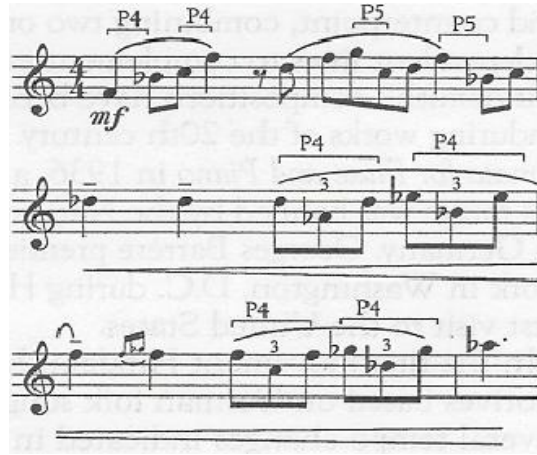
Bu iki cümlecğin ilk önce piyanoda gelmesinden sonra, 5-8. ölçüler arasında Şekil-5'te görüldüğü üzere ikinci kısmı sekans yaparak flüt partisinde görülmektedir.



Şekil 5. Heiter Bewegt, 5-8. Ölçüler Arası

Besteci, eser boyunca en çok ritmik motifler ve bunların motif geliştirme yöntemleri kullanılarak geliştirilmiş hallerini kullanmıştır. Piyano eşlik partisinde de melodinin motiflerinden türetilen yapılar mevcuttur. İlk iki ölçüde piyano sol elde gelen noktalı dörtlük-sekizlik yapılarının ritmik olarak daraltılmış taklitlerini 7. ölçüde piyano sağ elde görmekteyiz. Bunun dışında 4. ölçüdeki dörtlük notalardan oluşan inişli melodik motifin de 7. ve 8. ölçülerde piyano sol elde sekansları görülmektedir.

Bu bölümde Hindemith, tam dörtlüleri sıklıkla kullanmıştır. Parçanın başlangıç cümlesinde duyulan tam dörtlüleri Şekil-6'da yer aldığı gibidir.



Şekil 6. Heiter Bewegt, 5-8. Ölçüler Arası, **Kaynak:** Wincenc, 2000: 6.

Şekil-7'de görüldüğü üzere, 12. ölçüde, temanın ilk yarısı piyanoda tekrar duyulur. Tema flütte de gecikmeli bir giriş yapar ancak devam etmez. Uzun bir süre bu temanın ilk yarısı duyulmaz, sonra tekrar gün yüzüne çıkmak üzere saklanır, korunur.



Şekil 7. Heiter Bewegt, 12-13. Ölçüler

A temasını 14-17. ölçüler arasındaki 5 ölçümlük bir Geçiş Köprüsü takip eder. B temasına geçen bu kısa geçiş köprüsünde A temasında görüldüğü gibi belirgin bir eksen sesi hâkim değildir. Geçiş Köprüsü içinde gelen 16. ölçüde temaya ait şu bilgiyle karşılaşırız: Flütte giriş yapan 16'lık notalarla gelen do-fa-sol-do sesleri temanın başındaki aralık ilişkilerini olduğu gibi taşır ve hatta bu 16'lık hareketi tanıtmak için kullanıldığı hissiyatını verir. Böylece bu 16'lık hareket artık dinleyiciye tanıtılmıştır ve tekrar kullanılabilir. Bu sırada 16-17. ölçülerde piyano partisindeki harekette de bir seyrelme görülür.

Öyleyse diyebiliriz ki; 14-17. ölçüler arası bizi B'ye taşıyacak bir köprüdür. Geçiş Köprüsü Şekil-8'de görüldüğü gibi A temasının materyallerini içerir.

Şekil 8. Heiter Bewegt, 13-18. Ölçüler Arası

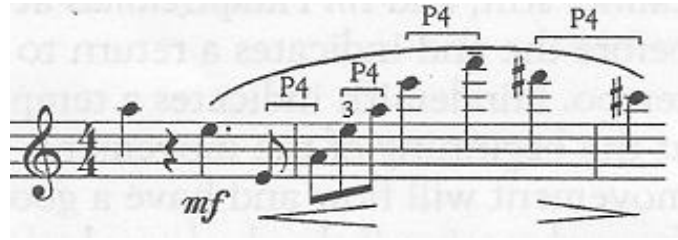
18-24. ölçüler arasında genel olarak La ekseninin hâkim olduğu B teması; hem tonal olarak hem de kullanılan materyaller bakımından ilk temaya karşıt olarak gelir. Bu sefer temasının ana melodisi Şekil-9'da görüldüğü gibi ilk temasın aksine flüt partisinde duyulmaktadır.

Şekil 9. Heiter Bewegt, 18-22. Ölçüler Arası

Şekil-9'da görüldüğü üzere, 18. ölçüde B temasını tanımlayacak bir fikir olarak piyanodaki eşlik partiside onaltılık hareketler üzerinden tanımlanır, iki elde de aynı hareket eş zamanlı olarak görülür. B temasındaki en önemli motifsel yapı piyanoda görülen üç onaltılık nota-bir onaltılık es'ten oluşan melodik ve ritmik motiftir. Bu motif, melodik ve ritmik olarak piyano partisinde 27. ölçüye kadar devam

etmiştir. Ritmik hali de 30. ölçüden itibaren piyano sol elde görülmektedir. 18. ölçüde B temasını duyuran flüt 30. ölçüde tekrar duyulur. Ancak bu kez eşlik partisi biraz değişmiştir. Onaltılık hareket sadece sol elde, sağ elde ise çıkıcı bir hareket görülür.

Hindemith'in, eserin bu bölümünde tam dörtlüleri sıklıkla kullandığından bahsetmiştik. Wincenc'e (2000: 6) göre, tam dörtlü göreceli olarak daha geniş bir aralık olduğundan ve genellikle bu bölümün içinde bağlı geldiğinden dolayı, bir notadan diğerine yumuşak bir şekilde geçiş yapmak gerekir. Özellikle de cümle kısa ise ve tüm registerlara hareketi varsa temiz geçmek zor olabileceğinden dolayı daha kontrollü çalmak gerekir. Örnek olarak Şekil-10'da, B temasında kısa cümle içinde gelen geniş aralıklı atlama gösterilebilir:



Şekil 10. Heiter Bewegt, 18-20. Ölçüler Arası, **Kaynak:** Wincenc, 2000: 6.

Geniş aralıklı bir eseri doğru seslerle ve düzgün bir şekilde çalabilmek için, küçük aralıklarla çalışmaya başlayarak ve daha sonra yavaş yavaş daha geniş aralıklı olanları çalışmanıza ekleyerek daha verimli bir çalışma gerçekleştirilebilir.

Bu temanın ardından her iki temaya da benzemeyen Tematik yapıda yeni bir kısım gelir. 35-43. ölçüler arasındaki bu kısmı üçüncü tema olarak adlandıramayız çünkü başlı başına bir karakteristik yapısı yoktur. Bunun yanında Gelişme ve Sergi'nin Tekrarı bölmelerinde bu tema gerektiği gibi işlenmemiştir. Ayrıca ilk iki temada olduğu gibi belirgin bir eksen de hâkim değildir. Bu kısma temanın veya sergi bölmesinin koda diyemeyiz çünkü Kodalar genel olarak önceki bölmelerden materyaller içerir, armonik yürüyüşler ve kadanslar içerir ve tam bir bitiş hissi vermek için kullanılırlar. Fakat burada, bu özellikleri tam anlamıyla barındırmayan başlı başına bir yapı söz konusudur. Bu kısma verilecek en doğru isim Kapanış Teması olacaktır. Kapanış Temasını Şekil-11'de görüldüğü gibi kendi içerisinde iki epizoda ayırabiliriz. Bu epizodlar nota üzerinde de görüldüğü üzere "Ein wenig ruhiger" (biraz daha sakin) ve "Wieder lebhaft" (tekrar canlı) ifade terimleriyle ayrılmıştır. Özellikle bu ifadeler kapanış temasını diğer temalardan ayıran en büyük özelliktir. Diğer temalar ifadesel olarak bir bütünlük içerirken bu ifadeler kapanış temasına özgü iki farklı yapıymış gibi durup bitiş hissini güçlendiren özellikler olmuştur.

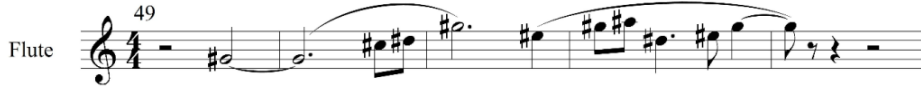
Şekil 11. Kapanış Teması, Ein Wenig Ruhiger ve Wieder Lebhaft 35-43. Ölçüler Arası

2.1.1.3. Gelişme Bölmesi



Şekil 12. Heiter Bewegt, 44-47. Ölçüler Arası

Toplam 43 ölçümlük bir Sergi bölümünden sonra 44-68. ölçüler arasındaki kısa bir Gelişme Bölmesi görülmektedir. Do# eksenli'nin hâkim olduğu Gelişme Bölmesi daha çok A temasından materyaller içerir. Şekil-13'te, A temasının melodisinin 49-53. ölçüler arasındaki flüt partisinde melodiyi genişletme metoduyla sol# üzerinden transpoze edilerek kullanıldığını görülmektedir.



2.1.1.4. Sergi'nin Tekrarı Bölmesi

Şekil-16'da görüldüğü gibi, 69. ölçüden itibaren A temasının aynı eksende yani Si bemol ekseninde yeniden duyurulmasıyla Sergi'nin Tekrarı bölümünün başladığı anlaşılmaktadır. 69-78. ölçüler arasında kapsayan 10 ölçümlük A' temasında Sergi'deki A temasından farklı olarak melodi flüt partisinde gelmiştir. A temasının birebir aynısı olmadığı ve karışıklığa meydan vermeme adına bu tema tablolar ve nota üzerindeki analizde A' teması olarak gösterilmiştir. Sergi'nin Tekrarının A teması da denebilir. A' temasında piyanodaki eşlik partisi A temasına göre tamamen değişmiştir. A teması ile motifsel olarak tek ortak yanı flütteki melodide görülmektedir.

Şekil 16. Heiter Bewegt, 69-73. Ölçüler Arası

A' temasının ardı sıra herhangi bir geçiş köprüsü kullanılmamış, 79. ölçüde Şekil-17'de de görüldüğü gibi B temasının melodisi bu sefer Fa# ekseninden gelmiştir. Klasik Sonat Formunda Sergi'nin Tekrarında B teması, Sergideki B temasının çeken tonunda gelir. Bu eserde de B teması Sergi bölümünde La eksenli gelmişti fakat bu tonal bir eser olmadığı için burada Fa# ekseninden getirilmiştir.

Şekil 17. Heiter Bewegt, 79-82. Ölçüler Arası

79-95. ölçüler arasında yer alan Sergi'nin Tekrarı'nın B teması da Sergideki B temasından hem tonal olarak hem de içeriğindeki değişiklikler bakımından farklı olmasından dolayı B' teması olarak isimlendirilmiştir. 79. ölçüyle gelen B' teması, 18. ölçüde gelen B temasının büyük 2'li yukarı aktarılmış olarak karşımıza çıkar.

B' temasında da A' temasında olduğu gibi eşlik partisi B temasına göre tamamen değişmiştir ve motifsel yapı da farklıdır. 79. ölçüde flütte B teması hatırlanır fakat bu kez eşlik değişmiş olarak karşımıza çıkar. Burada piyanonun sol elinde her ölçüde sürekli değişen bir sekans kullanılmıştır.

Şekil 18. Heiter Bewegt, 95-101. Ölçüler Arası

Şekil-18'deki 95-101. ölçüler arasında kalan 7 ölçülük bu kısa kesit her iki temadan hem tonal olarak hem de yapısal olarak farklı kısa bir yapıdır. Koda özellikleri göstermediği ve başlı başına bir karakteri olduğu için bu kısma da Sergi bölümünde olduğu gibi Kapanış Teması denilebilir. Bu tematik yapı da Sergi bölümündeki Kapanış Temasının farklı bir eksenden ve değiştirilerek tekrarıdır. Kapanış teması bu kez daha kısa olarak gelmiştir. Motifsel olarak da bir tek sergideki kapanış temasına benzemektedir. 95. ölçüde "Ein wenig ruhiger" terimiyle gelen Kapanış Teması, flütün biraz daha sakin karakterde çalımıyla Koda'ya doğru ilerler.

2.1.1.5. Koda

Şekil 19. Heiter Bewegt, 102-106. Ölçüler Arası

102. ölçüde A temasının ikinci cümlecığının aynı eksende gelmesiyle Koda'nın başladığı anlaşılmaktadır. Koda için temanın ikinci cümlecığı üstüne kurgulanmıştır diyebiliriz. 102-120. ölçüler arasını kapsayan Koda, Şekil-20'de görüldüğü gibi B Temasından materyaller de içermektedir.



Şekil 20. Heiter Bewegt, 107-111. Ölçüler Arası

Koda'da hem A hem de B temalarından ritmik ve melodik olarak motifsel yapılar görülmektedir. Şekil-20'de piyanoda gelen B teması materyali parçanın son 4 ölçüsünde oktav ve nüans farklılıklarıyla flütte gelmektedir. Bölümün son iki ölçüsünde gelen "Im Hauptzeitmass" terimiyle müzik ana temposuna dönerek sona erer. Bölümün bütününe oranla uzun diyebileceğimiz Sib ekseninin hâkim olarak duyulduğu bu Koda, Tam Kalış hissi veren Si bemol Majör akoruyla son bulmaktadır. Bölüm başladığı tonda son bulmuştur.

2.1.2. İkinci Bölüm: Sehr Langsam

Tablo 3. İkinci Bölümün Form Şeması

A	B	Gelişim karakterli kesit	A1	B1
1-13	14-23	24-32	33-44	45-54
Si, Do#	Fa#		Re, La	Si

2.1.2.1. Sehr Langsam (Gelişmiş 2 Bölmeli Lied)

Eserin ikinci bölümü Gelişmiş 2 Bölmeli Lied formundadır. Bazı çalışmalar bu bölüm için iki farklı düşünce öne sürmüştür: Bailey'e (2011: 1) göre, sonatın ikinci bölümü değiştirilmiş Sonat Allegro formundadır. Fakat yazısında bu form ile ilgili detaylı bir açıklama yapmamıştır. Diğer düşünce ise; Ohlsson (1975: 53) tezinde bu bölüm için, şarkı söyler gibi karakteri nedeniyle cantilena terimiyle iyi ifade edilebileceğini belirtmiştir.

Bölümde iki kez duyulan iki bölmeli kısım vardır. Bu yüzden bölüm, A-B-A1-B1 biçiminde ilerlemektedir ve klasik sonat formlarında genellikle görülen ikinci bölümlerin yapısına uygunluğu nedeniyle Lied formu olarak belirlenmiştir. Bölümün başındaki "Sehr langsam" terimi ile bu bölüm çok yavaş çalınmalıdır. Yavaş ve lirik bir yapıda olan bu bölümde duyulan motifler, çevrimler ve küçük varyasyonlarla ortaya çıkmaktadır. Şekil-21'de görüldüğü üzere, A bölümünde 1-7. ölçüler arasındaki Si ekseninde flütte duyulan melodik yapıyı, 7-8. ölçülerde piyano kısaca duyurmaktadır. Devamında bu yapı 9-13. ölçüler arasında tekrar piyanoda fakat bu kez Do# eksen değişikliğiyle duyulmaktadır. Lied formlarında A bölümünde ton değişikliği pek rastlanan bir özellik olmamasıyla beraber besteciye özgün bir özelliktir denilebilir.



(Si Eksenli)

(Do# Eksenli)

Şekil 21. Sehr Langsam, 1-10. Ölçüler Arası

Ayrıca bu bölmenin başında dikkat çeken Şekil-22’de görülen üç ritmik motif bölümün tamamında kullanılmıştır. Flüt, iki bölmede de (A ve B bölmeleri) lirik bir anlatımla ilerlerken, piyano iki bölmeye de ritmik bir motifle eşlik etmektedir.

(Si Eksenli)

Şekil 22. Sehr Langsam, 1-3. Ölçüler Arası

Bu bölümün bölmeleri arasında her ne kadar tonal olmasalar da eksen-çeken ilişkisi hissedilmektedir. B bölümü, 14-33. ölçüler arasında “Ruhig” terimiyle sakin bir yapıda ve her iki çalgının da otuz ikilik ritim kalıplarını kullanmasıyla başlamaktadır. B bölümü, Si eksenli A bölümünün çeken sesi olan Fa# ekseninde başlamakta ve yapısal olarak da karşıt öğeler içermektedir. A bölümündeki “Sehr langsam” ifadesinden sonra B bölümünde gelen “Ruhig” ifade terimi de bölmeler arası diğer bir kontrast özelliğidir. Ayrıca B bölümünde, A bölümünde olduğu gibi bölme içi ton değişimi görülmemektedir. B bölümü A bölümünde göre daha kısadır.

(Fa# Eksenli)

Şekil 23. Sehr Langsam, 14-16. Ölçüler Arası

Bunların dışında, bu bölmede A bölmesiyle ortak motifsel bir bağ da bulunmaktadır. Şekil-23'te görüleceği üzere A bölmesindeki 1 numaralı ritmik motif, motifin ritmik olarak küçültülmesi ile A bölmesinde piyano sağ elde gelen 2 numaralı motif ise aynı ritmik yapıyla B bölmesinde bu sefer piyano sol elde aynı ritmik yapıyla bölme sonuna kadar devam etmektedir. Bu da bölmeler arası küçük bir ortak özelliktir.



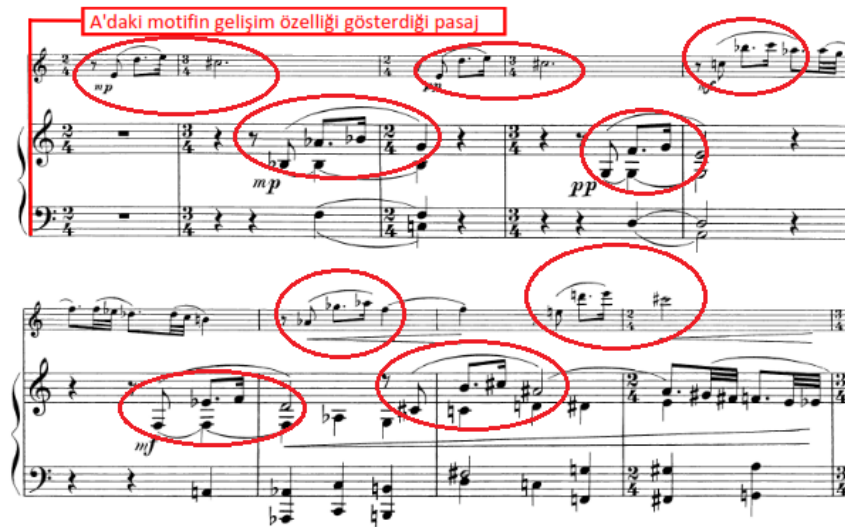
Şekil 24. Sehr Langsam, 18-19. Ölçüler

Şekil-24'te görüldüğü üzere, B bölmesinde 14. ölçüde flütte duyduğumuz motif, bu kez 18. ölçüde piyanoda duyulmaktadır. Burada flüt bu motifi düz bir melodide kullanırken, piyano ise melodiyi ileri doğru taşımakta ve flütte duyulan uzun sesin altında bir hareket duygusu yaratmaktadır. Her iki çalgı da bu melodiyi sırayla duyurmaktadır.



Şekil 25. Sehr Langsam, 1-3. Ölçüler Arası

Şekil-25'te kırmızı yuvarlak içine alınan bu motif, B bölmesinden sonra A1 bölmesi gelene kadar yer alan gelişme karakterli 8 ölçülük pasajın Şekil-26'da detaylı şekilde gösterildiği gibi ana motifsel yapısını oluşturmuştur. Bu kısım aynı zamanda A, B bölmeleriyle A1, B1 bölmeleri arasında bir köprü görevi de görmektedir. Ayrıca bu kısımda tek bir eksen yapısı hâkim değildir, armonik yürüyüş ve sekanslardan oluşmaktadır. Burada iki çalgı arasında imitasyon kullanarak yapılan bir geçişle, A1 bölmesine gelinir.



Şekil 26. Sehr Langsam, 24-32. Ölçüler Arası

Şekil 27. Sehr Langsam, 33-35. Ölçüler Arası

33-44. ölçüler arasında başlayan A1 bölümü, ilk temanın minör üçlü yukarısı olan Re ekseninde ve A bölümünün ritim ve tempodaki küçük değişiklikleriyle gelir. Şekil-27’de görüldüğü gibi 33-44. ölçüler arasındaki A1 bölümünde, A bölümünün ilk cümlesi kısaltılmış olarak tekrar ettikten sonra, ilk A bölümünden farklı olarak flütte gelen melodik yapı bu kez Şekil-28’de yuvarlak içine alınan yerde görüldüğü gibi 38. ölçüden itibaren ton değişikliği yaparak yine flütte gelmiştir.

Şekil 28. Sehr Langsam, 36-39. Ölçüler Arası

Burada parçanın başındaki lirik yapı hissedilmez. Flüt ve piyanoda ilk temaya kıyasla daha agresif bir yapı vardır ve burada flüt, parça içinde pek duyurmadığı en üst seslere çıkarak bölümün başındaki ifadesini değiştirir.

Şekil 29. Sehr Langsam, 45-47. Ölçüler Arası

B1 bölümünü, bölümün içinde önceden gelen diğer bölmeler gibi “einleiten” terimi genişleyerek takip eder ve B bölümü 45. ölçüde “Ruhig” terimi ile sakince yeniden başlar. A1 bölümünün ardından daha önce Fa# ekseninde gelmiş olan B bölümü bu kez hem yapısal olarak değiştirilerek hem de Si ekseninde getirilmiştir. Bu değişikliklerden dolayı bu kısım da B1 bölümü olarak isimlendirilmiştir. Yine A bölümüne nispeten kısa denilebilecek bu bölüm de 45-54. ölçüler arasında yer almaktadır. Şekil-29’da görüldüğü gibi, A bölümünden iki ritmik motif de bu bölümde gelmiş ve yine işlenerek bölmeler arası denge sağlanmıştır.

Eserin ikinci bölümü bir Koda ile son bulmamaktadır; bunun yerine Şekil-30'da görüldüğü gibi B1 bölümünün sonundaki kadansla bitmektedir.



Şekil 30. Sehr Langsam, 51-54. Ölçüler Arası

2.1.3. Üçüncü Bölüm: Sehr Lebhaft ve Marsch

İki ayrı yapının yer aldığı bu bölüm iki kısımdan oluşmaktadır: Sehr lebhaft ve Marsch. Bazı çalışmalar Marş kısmını dördüncü bölüm olarak yorumlasa da (Bu düşünceye Edmiston, 2016: 7 tezi gösterilebilir), Marşın kısalığı ve bölüme hemen geçişin olması bu kısmın ayrı bir bölüm değil, üçüncü bölümün bir parçası olduğunu göstermektedir.

Tablo 4. Sehr Lebhaft Bölümünün Form Şeması

A	Geçiş Köprüsü	B	Dönüş Köprüsü	A1	Geçiş Köprüsü	C	Dönüş Köprüsü	A2	KODA
1-31	32-39	40-76	77-93	94-108	109-119	120-175	176-192	193-219	220-241
Sib		Do#, Sol#		Si, Sib					

2.1.3.1. Sehr Lebhaft (Rondo)

Tablo-4'teki Form Şeması'nda görüldüğü üzere bu bölüm bir Rondo'dur. Tablonun üçüncü satırında bazı bölmeler altında ton yazmamasının nedeni bu bölmelerin belirgin bir eksen üzerinde olmamasından kaynaklanmaktadır. Sonatın üçüncü bölümünün başındaki Almanca terim olan "Sehr lebhaft" terimi ile bu bölüm çok canlı çalınmalıdır.





Şekil 31. Sehr Lebhaft, 1-8. Ölçüler Arası

Bölümün en belirgin özelliği çok canlı bir karakterde olması ve devamlı ritmik ilerlemesidir. Flüt ve piyano, bölümün içinde melodiyi sırayla sunarak ilerler. Bu bölümde flüt ve piyanonun ritmik hareketlerini ve sekizlik notalarla seri bir şekilde ilerlemesi sıkça duyulmaktadır. Şekil-31’de görüldüğü üzere flütün duyurduğu tema, yine flüt tarafından aynı eksende veya farklı biçimde parça içinde sıklıkla kullanılmaktadır. A bölümü 1-31. ölçüler arasındadır ve Si bemol eksenine hâkimdir. Bunun ardından 32-39. ölçüler arasında 8 ölçülük armonik yürüyüşlerden oluşan bir Geçiş Köprüsü gelmektedir. Geçiş köprüsünde 1. ölçü flüt partisinde görülen sekizlik nota-sekizlik es’ten oluşan motif piyano sağ elde kullanılmıştır. Daha sonra 40. ölçüde Do#, 50. ölçüden itibaren de Sol# ekseninin hâkim olduğu B bölümü, 40-76. ölçüler arasında görülmektedir. B bölümünde piyano sağ eldeki motif, bu bölümün A bölümüyle ortak noktalarıdır.



Şekil 32. Sehr Lebhaft, 40-44. Ölçüler Arası

77-93. ölçüler arasında tekrar A temasına dönmek için yapılan Dönüş Köprüsü’nde, tempo ve karakter değişimlerinin ardından, 94. ölçüde “Im Zeitmass” terimiyle ana tempoya dönmüş ve piyanoyla gelen A teması bu sefer 8 ölçü boyunca Si ekseninde duyurulmuştur. Şekil-33’te görüldüğü üzere, bu bölümde değişikliklerinden dolayı A1 olarak isimlendirilmiştir. A1 bölümünde piyano sağ eldeki motif hâlen devam etmektedir.

Şekil 33. Sehr Lebhaft, 89-106. Ölçüler Arası

A1 bölmesinden sonra 109-119. ölçüler arasındaki Geçiş Köprüsünün ardından 120. ölçüden itibaren yeni bir bölme olan C bölmesi başlamaktadır. Bu bölmede ilk göze çarpan özellik Şekil-34'te görüleceği gibi flüt partisindeki melodinin ana tema olan A bölmesindeki melodiden yola çıkarak bunun tersi gibi ilerlemesidir. 120-175. ölçüler arasındaki C bölmesi bu bölümün en uzun bölmesidir. Bu bölmede tek ve belirgin bir tonal eksen hâkim olmadığından yazılmamıştır. Piyano sağ elde gelen art arda sekizlik nota-sekizlik es'lerden oluşan motifsel yapı, C bölmesinde bu sefer diğer üç bölmenin aksine piyanoda değil flüt partisinde görülmektedir. Fakat bu motifsel yapı daha sonra tekrar piyano sağ elde ritmik olarak sekiz ölçü boyunca duyulmaktadır.

Şekil 34. Sehr Lebhaft, 120-123. Ölçüler Arası

C bölmesinin ardından 176-192. ölçüler arasındaki Dönüş Köprüsü bu bölmeyi A2 bölmesine bağlar. A2 bölmesi diğer iki A bölmesinden oldukça farklıdır. Bu sefer temanın melodisi 195. ölçüde flüt

partisinde Şekil-35'te görüldüğü gibi genişletilmiş olarak duyulur. Bu bölme, melodi partisi hariç motifsel olarak da diğer bölmelere benzememektedir. 193-219. ölçüler arasındaki A2 bölümü 220. ölçüde Koda'nın başlamasıyla son bulur.



Şekil 35. Sehr Lebhaft, 195-198. Ölçüler Arası

220-241. ölçüler arasındaki Koda kendi içerisinde iki kesit olarak incelenebilir. İkinci kesit Ruhiger werden'den başlamaktadır. Bu koda'nın bölümü bitirme görevinin yanında aralık vermeksizin çalındığı için sonraki bölüm olan Marsch'a geçiş köprüsü olma özelliği de vardır.

Tablo 5. Marsch Bölümünün Form Şeması

A	A1	B	A2	B1	A3
242-252	253-261	262-271	272-278	279-288	289-300

2.1.3.2. Marsch (Gelişmiş 3 Bölmeli Lied)

Bu bölümde bölmeler arasında keskin ve belirgin eksen değişiklikleri görülmemektedir. Ayrıca bu bölümde bölmelerin kendi içindeki tonal değişiklikler ve belirsizlikler ilk bölümlere nispeten daha fazla olduğu için tek bir tonal merkez belirtmek daha uygun olacaktır.

İlk bölümde olduğu gibi Marsch'ın girişinde de piyano, birinci bölmeyi sunarak başlar. Şekil-36'da, A bölümünün melodisinin A1 bölümünde nasıl işlendiği işaretlerle gösterilmiştir. Flüt ve piyano, 259. ölçüde sekizlik notalarla oktavlarında kısaca buluşsa da, bölme boyunca iki çalgıda da çoğunlukla farklı ritim kalıpları görülmektedir.



Şekil 36. Marsch, 242-257. Ölçüler Arası

262-271. ölçüler arasında A bölmesine karşıt bir B bölmesi gelmektedir. 10 ölçü boyunca ilerleyen B bölmesinden sonra tekrar A bölmesi aynı tonda fakat farklı bir kalıpla gelmektedir. Bu bölme de ilk A bölmesinin birebir aynısı olmadığı için A2 olarak isimlendirilmiştir. Bu bölümde herhangi bir geçiş köprüsü ve koda bulunmamaktadır.

B bölmesinde ritmik olarak A bölmesiyle benzer motifler kullanılsa da, piyanoda sağ elde görülen melodi A bölmesi melodisinin tersi yönünde hareketler yaparak melodik kontrastı oluşturmuştur. A bölmesinin iki kez gelmesi B bölmesinin de bir kez gelmesi formal bir dengesizlik yaratsa da B bölmesindeki melodik kontrast, yürüyüşsel özellik ve A bölmesinin daha sonrasında iki kez daha tekrar edilmesi bu dengesizliği kapatmaktadır. B bölmesinde A bölmesinin motifi ritmik olarak kullanılmıştır.

Şekil 37. Marsch, 262-272. Ölçüler Arası

Bu bölmeden sonra gelen 272-278. ölçüler arasındaki A2 bölmesi, ilk A bölmesine en çok benzeyen bölmedir. Şekil-38'de görüldüğü gibi sadece ilk üç notası kısaltılmış ve cümle sonu kalışı değiştirilmiştir.

Şekil 38. Marsch, 272-278. Ölçüler Arası

279. ölçüden itibaren B1 bölümü başlamaktadır fakat burada temanın melodisi flüt partisinde değil, Şekil-39'da görüldüğü gibi, piyano partisinde gelmiştir.

Şekil 39. Marsch, 279-282. Ölçüler Arası

Şekil 40. Marsch, 289-290. Ölçüler

289-300. ölçüler arasında A bölümü bir daha gelmektedir fakat bu sefer melodi Şekil-40'ta görüldüğü gibi flüt partisinde işlenerek gelmiştir. Bu bölme A bölümüne benzer şekilde ilerliyor olsa da birebir aynı olmadığı için A3 olarak isimlendirilmiştir. Bu bölme A bölmeleri arasındaki en uzun bölmedir. Bunun nedeni bölme sonundaki 3 ölçümlük uzatma eki ve ilaveten bitiş hissi veren yine 3 ölçümlük kadanstır. Diğer bölümlerde çok görülmeyen bir özellik olan melodik motifin cümle içerisine işlenmesini, A3 bölümünün ilk ölçüsünde flüt partisinde görmekteyiz. Flüt ve piyano, bölümün sonuna doğru A3 bölümünde bölümün başındaki Si bemol eksenine dönerek parçayı bitirir.

Şekil-41'de görülen bu iki öge, bölümün bir parçaları oldukları halde hem bölme hem de bölme bitiş hissi veren unsurlardır. Burada da A bölümünün herhangi bir melodik materyali yer almamıştır. Bölümün sonu, kadans hissi veren ve bestecinin belirttiği "verbreitern" terimiyle genişleyerek biter.

Şekil 41. Marsch, 295-300. Ölçüler Arası

3. SONUÇ

Bu çalışmada 20. yüzyılın önemli Alman bestecisi, orkestra şefi, icracısı ve eğitimcisi Paul Hindemith'in 1936 yılında bestelediği Flüt ve Piyano için Sonatı incelenmiştir. Her bir tahta ve bakır nefesli çalgı için

on sonatı bulunan bestecinin, nefesliler için yazdığı ilk sonat olan “Flüt ve Piyano Sonatı”nı 1936 yılında Berlin’de, İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasından önce bestelemiştir. Flüt ve Piyano Sonatı’nın ilk seslendirilişi Georges Barrère ve Jesus Maria Sanroma tarafından 10 Nisan 1937 tarihinde Hindemith’in o yılki ABD ziyareti sırasında, Washington’daki Kongre Kütüphanesi’nde yapılmıştır (Schader, 2015: 3).

İncelemesi yapılmış olan sonat üç bölümden oluşmaktadır: I) Heiter bewegt, II) Sehr langsam, III) Sehr lebhaft ve Marsch. Sonat Allegrosu formunda yazılmış olan birinci bölümde “Heiter bewegt” terimi ile neşeli ve canlı bir karakter hâkimdir. Klasik dönem Sonat Allegrosu’ndan farklı olarak iki temanın beraberinde kapanış teması da kullanılmıştır. “Sehr langsam” terimi ile yazılmış olan ikinci bölüm çok yavaş çalınmalıdır. Temposunun çok yavaş ve bölümün içindeki bazı kısımların sakin çalınması belirtilen bu bölüm, Gelişmiş 2 Bölmeli Lied formundadır. Klasik sonat formlarında genellikle görülen ikinci bölümlerin klasik bir örneğidir. Sonatın üçüncü bölümü iki kısımdan oluşmaktadır: “Sehr lebhaft ve Marsch”. Belirgin bir eksen üzerinde ilerlemeyen Sehr lebhaft bölümü Rondo’dur. Bu bölümde, flüt ve piyanoda çok canlı ve dinamik bir karakter hâkimdir. Son bölümün diğer kısmı olan Marsch’ın formuna ise, bölümün temposu da göz önüne alındığında iki ana bölmeden başka yeni bir bölme gelmediği için Gelişmiş 3 Bölmeli Lied denilebilir. Bu kısım sadece üçüncü bölümün değil, tüm sonatın kapanışıdır. Edmiston’a (2016: 6-7) göre, Marsch bölümü askeri bir marş andırmaktadır ve Nazi askeri marşının Hindemith tarafından yazılan iğneleyici bir parodisidir. Bu sonat için, tonlar arasındaki ilişkilerde belli bir düzen yoktur diyebiliriz. Hindemith’in Flüt ve Piyano Sonatı, biçim ve motif kullanımı açısından Yeni-Klasiklik tanımına uygun bir örnektir.

KAYNAKÇA

- BAILEY, J. (2011). *Playing and Teaching the Hindemith Flute Sonata (1936)*. University of Nebraska-Lincoln. Erişim adresi: http://www.nfaonline.org/PDFS/Annual-Convention/Convention-Chronicles/2011/Thur1130am_Bailey_Playing%20and%20Teaching%20the%20Hindemith%20Flute%20Sonata.pdf
- CANGAL, N. (2018). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- ÇELEBİOĞLU, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Tasvir Matbaası.
- EDMISTON, J. (2016). *The Effects of World War II On Significant Composers of Music for Flute*. PhD Thesis, Maryland: University of Maryland.
- FERİDUNOĞLU, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- KAHRAMANKAPTAN, Ş. (hızl.). (2013). *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*. E. D. Yavuz (çev.). Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.
- KANTARCI, E. (2006). *Viyola Edebiyatında Paul Hindemith’in Yeri, Önemi ve “Der Schwanendreher” Adlı Konçertosunun İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KAYGISIZ, M. (2009). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- KUTLUK, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çiviyazıları.
- KÜTAHYALI, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Başkent Müzikevi.
- MEHTİYEVA, N. (2008). *Konser Kılavuzu*. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- OHLSSON, J. M. (1975). *Paul Hindemith’s Music for Flute: Analyses of Solo Works and Stylistic and Formal Considerations of Chamber Works*. PhD Thesis, Ohio: The Ohio State University.
- ORBAY, Ö. (2005). *Yirminci Yüzyılda Değişen Müzik ve Gelişen Akımlar*. Sanatta Yeterlik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- PAULDING, J. (1974). *Paul Hindemith (1895-1963) A Study of His Life and Works*. PhD Thesis, Iowa: The University of Iowa.
- SACHS, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. İ. Usmanbaş (çev.), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SAY, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SCHADER, L. (2015). *Hindemith Sonate für Flöte und Klavier*. Mainz: Edition Schott.

WINCENC, C. (2000). The Hindemith Sonata. *Flute Explorer*, 2.2, 6-7.

URL -1: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Paul_Hindemith