

# Sonat Teorisi Yaklaşımıyla Bir Aşk Mektubunun Analizi: R. Schumann, Op.11/I

## Analysis of a Love-Letter from the Perspective of Sonata Theory: R. Schumann, Op.11/I

Refikcan TAŞAR<sup>1</sup> , Ferhat ÇAYLI<sup>2</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2020-0013

<sup>1</sup>Yüksek Lisans öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

<sup>2</sup>Arş. Gör, Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

ORCID: R.T. 0000-0003-2004-5604;  
F.Ç. 0000-0003-0511-6208

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ferhat Çaylı,  
Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

**E-posta/E-mail:** ferhatcayli@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 15.09.2020

**İlk Revizyon/Revision Requested:** 25.11.2020

**Son Revizyon/Last Revision Requested:**  
03.12.2020

**Kabul/Accepted:** 04.12.2020

**Atıf/Citation:** Taşar, R., & Çaylı, F. (2020). Sonat teorisi yaklaşımıyla bir aşk mektubunun analizi: R. Schumann, Op.11/I. *Konservatoryum - Conservatorium*, 7(2), 127-163.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2020-0013>

### Öz

Robert Schumann'ın Op. 11, Birinci Piyano Sonatı'nın Birinci Bölüm'ü, birçok araştırmacı ve analist tarafından çeşitli yönleriyle değerlendirilmiş de eserin form yapısı hakkında, literatürde pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, James Hepokoski ve Warren Darcy (2006) tarafından ortaya koyulmuş olan ve literatürde 'Sonat Teorisi' adıyla anılmakta olan form yaklaşımı üzerinden söz konusu eserin form yapısına dair yeni bir çözümleme önerisi sunmaktır. Bu çözümleme sırasında, eserin armonik ve tematik özellikleri de detaylıca ele alınmış, ayrıca eserin daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlamak amacıyla eserin yazılış amacı ve eserle ilgili tarihsel detaylar da göz önünde bulundurulmuştur. Zira Schumann, bu piyano sonatını takma bir isimle imzalayarak sevgilisi Clara Wieck'e ithaf etmiş ve eserin notasını doğrudan ona göndermiştir. Dolayısıyla Schumann'ın söz konusu piyano sonatını deyim yerindeyse bir aşk mektubu olarak değerlendirmek mümkündür. Gerçekleştirilen analizde, eserin bu özelliğinden kaynaklanan ve eserde metinlerarasılık yönünden bağlantılar kuran motifik ve tematik göndermeler de göz önünde bulundurulmuştur. Eser, ana çatısı itibarıyla, minör moddaki sonatlarda sıkça karşılaşılan standart şablona uygun olarak kurgulanmışsa da formun iç yapısında, standartların dışında kalan ilgi çekici uygulamalar bulunmaktadır. Söz konusu uygulamalar, makalede detaylı olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Form Analizi, Sonat Teorisi, Robert Schumann

### ABSTRACT

The first movement of Robert Schumann's Piano Sonata, Op. 11, has been evaluated in various aspects by many researchers and analysts. However, it seems that there are many different interpretations regarding its formal structure. The purpose of this study is to present a detailed formal analysis, based on the 'Sonata Theory' of James Hepokoski and William Darcy (2006). Besides the form analysis, the harmonic and thematic features of the movement were also discussed in detail. Furthermore, Schumann's motivation for composing this sonata, and the historical context of the work are also taken into consideration. The composer dedicated this piano sonata to his future wife, Clara Wieck, and mailed it to her under a pseudonym. For this reason, it is possible to consider this Sonata as a 'love-letter'. Therefore, the thematic and motivic intertextual references of the Sonata are also taken into consideration through the analysis. The findings of this study suggest

that the movement in question was structured under the standard sonata framework typically seen in minor mode sonatas. However, closer scrutiny reveals that the Sonata contains some astonishing and delightful anomalies. In this paper, the radical aspects of the first movement of the Sonata are examined in detail.

**Keywords:** Formal Analysis, Sonata Theory, Robert Schumann

## EXTENDED ABSTRACT

Robert Schumann (1810–1856) dedicated his Piano Sonata no. 1, Op.11, which he completed in 1835, to his future wife Clara Wieck who was also a composer and pianist (Daverio, 1997, p.144). In the years when this sonata was composed, Clara’s father, Frederick Wieck, was involved in the couple’s relationship and prevented them from correspondence. Therefore, Schumann wrote this sonata almost as a letter in order to communicate with Clara (Emberley, 2013, p.2–3). Schumann mailed his piano sonata to his beloved Clara whom he has not seen for about eighteen months (Jensen, 2012, p.118). Instead of writing his name as the composer, he used the names “Florestan and Eusebius” in the dedication to keep his identity hidden from Clara’s father (Emberley, 2013, p.13). Therefore, in addition to its success as a musical work, the sonata in question also had a special meaning in the lives of these two composers who later married.

Robert Schumann wrote his Piano Sonata no. 1 in f-sharp minor, op. 11, which can be considered as a “love letter”, in four movements. This study attempts to analyze the formal structure of the first movement of this piano sonata. The analytical discussion is based on the methods, concepts, and principles of the Sonata Theory developed by James Hepokoski and Warren Darcy (2006). Besides the formal analysis, the harmonic and thematic features of the movement are also discussed in detail. Furthermore, Schumann’s motivation for composing this sonata, and the historical context of the work are also taken into consideration. In addition, intertextuality of the thematic materials is also taken into consideration through the analysis because of the extra-musical aspect of the sonata. The reason these emblematic materials are important for the analysis is based on the following words of the composer: “Certainly much in my music embodies, and indeed can only be understood against the background of the battles that Clara cost me. She was practically the sole motivation for [...] the Sonata (op.11)” (Daverio, 1997, 131).

The purpose of this study is to present a detailed analytical interpretation for the first movement of Robert Schumann’s Piano Sonata no. 1, op. 11. The findings of this study suggest that the movement in question was structured in accordance with the standard

sonata framework typically seen in minor mode sonatas. However, closer scrutiny reveals that the Sonata contains some astonishing and delightful anomalies, which are summarized below:

- The Introduction has a distinct character for its period, both because it is constructed in ternary form and ends on the tonic.
- The thematic materials of the Introduction were also used in the Development section. The thematic material in question constitutes an intertextual link in the work as it refers to an old lied entitled *An Anna-II*, which also composed by Schumann.
- The P-zone started on the dominant with a two-measure preparatory module (P0) instead of starting directly with the primary theme.
- In the TR zone which modulates from F-sharp minor to A major, P material was mostly used both in the beginning and ending, but a new thematic material in a distantly related key (E-flat minor) was introduced in the middle to break the monotony created by the repetitive use of P material,
- The EEC point has been postponed twice in the S zone.
- Instead of creating an interruption, the Development ends with an authentic cadence in F-sharp major (the tonic major) which creates a strong sense of completion.
- In the Recapitulation, some modules from both the P and TR zones have been removed to reach the ESC point as soon as possible.
- The ESC point, which is generally expected to be in a parallel position with EEC, has been moved to an earlier location since the postponement procedures in the Exposition were not carried out in the Recapitulation. Therefore, a thematic module which was in the S-zone at the Exposition, is moved to the C-zone at the Recapitulation due to the ESC point being moved to an earlier position.
- “Clara motif” has been used in all the interior zones of the Exposition and Recapitulation (P, TR, S, C), as well as in Developmental space. This motif, which is another element that reinforces the intertextuality in the work, is a quote from Clara’s *Scène Fantastique Op. 5, No.4*.

- The “Clara motif”, which was first introduced between the end of the Introduction section and the beginning of the Primary Theme, was presented as a final thematic target for all the main formal sections. Both the Exposition, the Development and the Recapitulation – hence the entire movement – ends by reaching to the motif of Clara.

## Giriş

Robert Schumann (1810–1856), 1835 yılında tamamladığı Op. 11, Birinci Piyano Sonatı'nı, kendisi gibi besteci ve piyanist olan müstakbel eşi Clara Wieck'e ithaf etmiştir (Daverio, 1997, s.146). O yıllarda, Clara'nın babası Friedrich Wieck, çiftin ilişkisine müdahil olarak onların mektuplaşmalarını engellediği için, Schumann, sevgilisiyle iletişim kurabilmek amacıyla -adeta bir mektup olarak- bu eseri kaleme almıştır (Emberley, 2013, s.2–3). Schumann, bir piyano sonatı biçiminde yazdığı bu aşk mektubunu, gizlilik için kendi adı yerine “Florestan ve Eusebius<sup>1</sup> tarafından Clara'ya adanmıştır”<sup>2</sup> notuyla, yaklaşık on sekiz aydır görüşemediği sevgilisine postalamıştır (Jensen, 2012, s.118). Ne var ki, Friedrich Wieck, bu eserin Robert Schumann'dan geldiğini anlamış ve Clara'nın eseri kabul etmesine izin vermeyerek Robert ve Clara arasındaki ilişkiyi engelleme yönündeki girişimlerini artırmıştır (Emberley, 2013, s.13). Ancak, Clara'nın da buna karşılık olarak 13 Ağustos 1837'de vermiş olduğu ve Robert'in de dinleyiciler arasında yer aldığı bir konserde, babasını karşısına almak pahasına, söz konusu eseri bir ‘cevap mektubu’ niteliğinde icra etmiş olduğu bilinmektedir; Clara daha sonra Robert'e yazdığı bir mektupta bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Anlamadınız mı? Bu eseri çaldım, çünkü içimde neler olup bittiğini size biraz olsun göstermenin başka bir yolunu bilmiyordum. Bunu gizlice yapamazdım, bu yüzden herkesin önünde yaptım. Kalbimin titremediğini mi sanıyorsunuz?”<sup>3</sup> (Emberley, 2013, s.13). Bu nedenle söz konusu eser, bir müzik eseri olarak getirdiği başarının yanı sıra, daha sonra evlenmiş olan bu iki bestecinin hayatlarında da özel bir anlama sahip olmuştur.

Schumann, adeta bir aşk mektubu olarak tasarladığı söz konusu piyano sonatını dört bölümden oluşacak şekilde kurgulamış ve birinci bölümünü sonat formunda inşa etmiştir. Söz konusu piyano sonatının bu ilk bölümü, literatürde birçok araştırmacı ve analist tarafından çeşitli yönleriyle ele alınmış, eserin<sup>4</sup> daha iyi anlaşılabilmesine katkı sağlayacak pek çok kıymetli çalışma yayınlanmıştır. Ancak, özellikle eserin form yapısı hakkın-

- 
- 1 Schumann, kendi kişiliğinin coşkun (Florestan) ve zarif (Eusebius) yönlerini bu isimler üzerinden tanımlamış ve birçok çalışmasında bu isimlerden birini ya da her ikisini birden imza olarak kullanmıştır (Chernaik, 2011, s.45).
  - 2 Aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler, bu makalenin yazarları tarafından yapılmıştır.
  - 3 Orijinali şu şekildedir: “*Did you not understand that I played it [op. 11] because I knew of no other way of showing you a little of what was going on within me? I might not do it in secret, so I did it in public. Do you think my heart was not trembling?*” (aktaran Emberley, 2013, s.13).
  - 4 Çalışma boyunca ‘eser’ ifadesi, aksi belirtilmedikçe Schumann'ın Op. 11 Piyano Sonatı'nın birinci bölümünü kastedecek şekilde kullanılacaktır.

da verilen bilgiler karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, analistler tarafından ortaya koyulan görüşler arasında ciddi farklılıkların mevcut olduğu dikkat çekmektedir. Bu makalenin amacı söz konusu eserdeki form yapısının nasıl yorumlanabileceği hakkındaki tartışmalara özgün bir analizle katkıda bulunmak ve eserin form yapısı hakkında detaylı bir inceleme ortaya koymaktır.

## Yöntem

Makalede gerçekleştirilen analizde, James Hepokoski ve Warren Darcy (2006) tarafından *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* başlıklı bir kitapla ortaya koyulmuş olan ve literatürde kısaca “Sonat Teorisi” (*Sonata Theory*) şeklinde anılmakta olan analiz yaklaşımından faydalanılmıştır. Görece yeni olan bu yaklaşımın sağladığı yeni norm tanımları ve yeni analitik kavramlar, Schumann’ın söz konusu eserindeki form yapısı hakkında literatürde yer alan tartışmalı noktaları yeniden değerlendirebilmek için de kıymetli dayanak noktaları sağlamaktadır. Dolayısıyla bu makalede Sonat Teorisi yaklaşımından faydalanılarak, söz konusu eserin form yapısına dair yeni bir çözümleme önerisi sunulmaya çalışılmaktadır.

Gerçekleştirilen form analizi sırasında, armonik bağlamın açığa kavuşturulması amacıyla, form analizine temel teşkil eden bir mikro-armonik analiz uygulanmış; ayrıca eserdeki motif-yapı ilişkileriyle cümle-yapı ilişkileri de mercek altına alınmıştır. Bu biçimsel incelemelerin yanı sıra, söz konusu eserin doğrudan Clara için yazılmış olmasının getirdiği sembolik bağlantılar da, metinlerarasılık yönünden öneme sahip olmaları nedeniyle, göz önünde bulundurulmuştur. Analizde bu bağlantıların önem arz ediyor olmasının nedeni, bestecinin, söz konusu sonatı bestelerken yegâne motivasyonunun Clara olduğunu ve ancak Clara için verdiği savaşların arka planına istinaden bu sonatın anlaşılabilirliğini beyan etmiş olmasıdır (Daverio, 1997, s.131).

Bu makale, her ne kadar Türkçe literatürde Sonat Teorisi yaklaşımından kapsamlı bir şekilde faydalanan ilk çalışmalardan biri olsa da makalenin asli amacı söz konusu analiz yaklaşımını detaylı bir şekilde tanıtmak değildir. Bununla birlikte, okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla, söz konusu analiz yaklaşımına ait olan ve bu makalede gerçekleştirilen analizde kullanılan bazı temel kavramlar hakkında tanıtıcı açıklamalara yer verilmiştir. Söz konusu açıklamalar, makalenin ‘Analiz Bulguları’ başlıklı bölümünde yer geldikçe sunulmaktadır. Sonat Teorisi’ne ait bu kavram ve terimler, makalede çoğunlukla Türkçeye çevrilerek kullanılmış, ilk kullanımlarında ise İngilizce karşılıkları parantez

içinde belirtilmiştir. Fakat, uluslararası literatürle uyumlu bir gösterim sağlamak amacıyla, Sonat Teorisi'nde kullanılan kısaltmaların orijinal halleri korunmuştur.

Makalede mikro-armonik analizle ilgili gösterimler, dizi derecelerinin Romen rakamları ile temsil edildiği geleneğe bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu gösterimlerle ilgili detaylarda ise Gauldin'in (2004) *Harmonic Practice in Tonal Music* başlıklı kitabına sadık kalınmıştır.

Eser üzerinde gerçekleştirilen analizde temel alınan nota edisyonu, Clara Schumann tarafından oluşturulan ve 1887 yılında yayınlanmış olan edisyondur (Schumann, 1835/1887). Analiz bulgularında, nota üzerinde gösterilmek istenen form ögesi, armonik yapı, motifik yapı gibi unsurlar, söz konusu edisyondan alınan görsellere işaretleme yapılarak belirtilmiştir.

## Analiz Bulguları

Robert Schumann'ın Op.11 fa# minör Piyanosonatı'nın sonat formundaki Birinci Bölüm'ü; Giriş, Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi olmak üzere dört ana bölmeden oluşmaktadır. Söz konusu ana bölmelerin iç yapılarına ilişkin detaylar ve elde edilen analiz bulguları, literatürdeki bilgilerle karşılaştırmalı şekilde tartışılarak aşağıda sunulmaktadır:

### 1. Giriş Bölmesi

*Un poco adagio* tempoda 3/4'lük ölçü birimi ile sunulan ve ö.1–52<sup>5</sup> arasını kapsayan Giriş bölümü gerek tonal açıdan gerekse form açısından dönemi için ayrıksı kabul edilmekte, hatta “Schumann'ın klasik formun bütünlüğüne ve klasik tonaliteye saldırısı” şeklinde değerlendirilmektedir (Rosen, 1988, s.383).

Form açısından yaklaşıldığında eserdeki Giriş'in ayrıksılığı, kendi içinde açıkça bir A-B-A' bölünümü sergilemesinden yani üç kısımlı şarkı (*ternary*) formunda kurgulanmış olmasından kaynaklanmaktadır (Emberley, 2013, s.16; Kim, 1980, s.38–63). Giriş bölümünün kendi içindeki bahsi geçen form kurgusu, Tablo 1'de ölçü numaraları ve tonal alanlar da belirtilerek gösterilmiştir.

5 ö: ölçü numarası.

**Tablo 1.** Giriş bölümünün iç yapısını gösteren form tablosu<sup>6</sup>.

	<b>Giriş</b>				52
	1	13	21	38	
	<b>A</b>	<b>köprü</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	
<b>fa#:</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>III</b> → <b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>

Söz konusu iç bölünmedeki B kısmının tematik yapısı, bestecinin daha eski bir eserine doğrudan bir gönderme içerdiği için metinlerarasılık bakımından dikkat çekicidir. Schumann, bu kısımda, yine kendi bestesi olan *An Anna-II* başlıklı<sup>7</sup> şarkıyı (*lied*) sözsüz olarak duyurmaktadır (Parrott, 1952, s.56). Söz konusu şarkı 1828 yılında (yani Clara henüz 9 yaşındayken) bestelenmiş olduğu için Clara'nın bu şarkıyı biliyor olma ihtimalinin çok yüksek olduğunu vurgulayan araştırmacılar, Schumann'ın, bahsi geçen şarkıyı, Clara'ya attığı bu piyano sonatında duyurmasının bir nedeni olarak da, bestecinin, sevgilisine açık bir mesaj göndermek istemiş olabileceği çıkarımına ulaşmaktadırlar (Emberley, 2013, s.29–31). Zira *An Anna-II* başlıklı şarkı, Justinus Kerner tarafından yazılmış olan aynı başlıklı şiir üzerine bestelenmiştir ve tıpkı bu makalenin konusu olan piyano sonatında Schumann'ın müzik yoluyla yaptığı gibi Kerner de söz konusu şiiri uzaktaki bir sevgiliye hitap eden bir mektup olarak tasarlamıştır (Emberley, 2013, s.29–32). Dolayısıyla Schumann'ın Clara'ya bu şiiri hatırlatmak amacıyla söz konusu şarkıya gönderme yapmış olma ihtimali, bu makalenin yazarları tarafından da oldukça yüksek bir ihtimal olarak kabul edilmektedir. Öyle ki Schumann, adeta bu mesajın önemini vurgulamak istercesine sonatın ikinci bölümünü<sup>8</sup> de neredeyse tamamen bu şarkının sözsüz hali olarak bestelemiştir. Bu durumda, burada *An Anna-II* başlıklı aşk şarkısına doğrudan bir gönderme yapılmış olduğu bilinmediği takdirde, Birinci Bölüm'ün Giriş'indeki B kısmında yer alan söz konusu tematik malzemenin yorumu eksik kalacak; bu bilgi olmadan eser dinlendiğinde veya incelendiğinde, Sonat'taki İkinci Bölüm'ün (*Aria*), Birinci Bölüm'deki Giriş malzemesi üzerinden oluşturulmuş olduğu hissiyatı ortaya çıkacaktır.

Yukarıda da bahsedildiği üzere söz konusu Giriş bölümü, form açısından olduğu kadar tonal açıdan da ayrıksı bir durum sergilemektedir. Çünkü bilindiği üzere tipik bir Giriş

6 Aksi belirtilmedikçe tüm tablo ve şekiller, bu makalenin yazarları tarafından yapılmıştır.

7 RSW:Anh:M2 künyeli bu eserin incelenmesinde Johannes Brahms tarafından oluşturulan ve 1893 yılında yayınlanmış olan nota edisyonu (Schumann, 1828/1893, s.34–35) kullanılmıştır.

8 *Aria* başlıklı bu bölümün incelenmesinde Clara Schumann tarafından oluşturulan ve 1887 yılında yayınlanmış olan nota edisyonu (Schumann, 1835/1887, s.63) kullanılmıştır.



bölmesi tonal olarak tamamlanmayıp ya uzun bir dominant pedalinin sonrasında doğrudan Sergi'ye bağlanır ya da dominant üzerindeki bir *fermata* ile son bulur (Rosen, 1988, s.387). Ancak bu makalede analizi gerçekleştirilen eserdeki Giriş'in sonunda, tonik pedali üzerinde tekrarlanan tam otantik kadanslar duyurulmakta; ardından kök halindeki tonik akoru arpejlerle bir süre daha uzatılmakta ve en sonunda bir *fermata* efekti ile basta fa# tizde do# sesleri uzatılarak Giriş bölümü tonik üzerinde sonlandırılmaktadır (Şekil 1, Şekil 2).

**A**

**INTRODUZIONE.**  
1 Un poco Adagio.

*f* Pedale

**fa#:** **i**

**köprü**

**V i**  
**i:T.O.K.\***

**B**

*sotto voce*

**La:** **I**

\*T.O.K= Tam Otantik Kadans

Şekil 1. R. Schumann, Op.11/I, ö.1–25 (Giriş bölümü)

26

31 *marcato* *sf*

36 *ritar* *dan* *do*

41 **fa#: V → i**

46 *poco a poco* **V i i:T.O.K.**

51 *acce le ran do* **V i i:T.O.K.**

Şekil 2. R. Schumann, Op.11/I, ö.26–52 (Giriş bölümü)

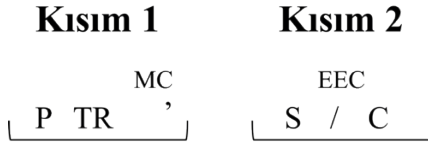
Sonuç olarak eserin Giriş bölümü, hem Charles Rosen'in deyimiyle (1988, s.387) "sıradışı" bir pedal etkisiyle gerçekleştirdiği "görmekli" bir tonik kadansıyla tamamlanması açısından hem de kendi biçimsel yapısının doğrudan klasik bir forma işaret etmesi açısından ilginç bir kurguya sahiptir.

## 2. Sergi Bölmesi

Eserin Sergi bölümü, içerisinde bir İkincil Tema (S) barındırdığı için Sonat Teorisi'nde İki Kısımlı Sergi (*two-part exposition*) olarak tanımlanan şablonla örtüşmektedir. Söz konusu şablonda Sergi'nin ilk kısmını (Kısım 1), Birincil Tema Bölgesi (P-zone; *primary theme zone*) ve Köprü Bölgesi (TR; *transitional zone*) oluştururken, ikinci kısmını (Kısım 2) ise İkincil Tema Bölgesi (S-zone; *secondary theme zone*) ve Kapanış Bölgesi (C; *closing zone*) oluşturmaktadır (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.23).

Hepokoski ve Darcy tarafından geliştirilen Sonat Teorisi yaklaşımı, söz konusu bölgeleri birbirinden ayırabilmek için adeta bir noktalama işareti gibi ele alınması gereken bazı analitik unsurlar sunmaktadır. Bu unsurlardan ilki, Kısım 1 ve Kısım 2 arasındaki boşluk anlamına gelen *medial caesura* (MC) kavramıdır: TR (köprü) bölgesinin sonunda yer alan MC, TR bölgesi boyunca yükseltilebilir enerjinin, genellikle tonik veya dominant armonisi üzerinde -minör moddaki sonatlarda da genellikle medyant üzerinde- gerçekleştirilen bir tam veya yarım kadansla sönümlendiği noktaya denk gelmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.24). Dolayısıyla MC'nin temel işlevi, TR bölgesinin sonunda bir boşluk yaratarak sahneyi farklı bir tonda duyurulacak olan İkincil Tema'ya hazırlamaktır. Sonat Teorisi yaklaşımına göre eğer bir Sergi'de MC yoksa, orada bir İkincil Tema'dan bahsetmek mümkün değildir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.52).

Sonat Teorisi yaklaşımında kritik rol oynayan bir diğer unsur ise 'Temel Sergi Kapanışı' (EEC; *essential expositional closure*) kavramıdır. Bu kavram, Kısım 2'de yeni bir ton alanının yaratılmasının ardından gerçekleşen ve sonrasında tematik malzemede bir farklılaşma ile karşılaşılan 'tatmin edici ilk tam otantik kadans' noktasına işaret etmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.120). Söz konusu nokta, Sonat Teorisi yaklaşımında Sergi'nin tonal açıdan ulaşmak istediği ana hedef olarak değerlendirilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117). Böylece EEC noktası, S (İkincil Tema) ve C (Kapanış) bölgeleri arasında bir sınır olarak ele alınmakta, dolayısıyla bu kadans noktasının hemen ardından C bölgesinin başladığı kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117). İki Kısımlı Sergi'de var olan ana öğelere ilişkin yukarıda verilen bilgiler, aşağıdaki Şekil 3'te özetlenmiştir. Şekil 3'te MC noktası kesme işaretiyle (·) gösterilirken, EEC noktası ise taksim işareti (/) ile temsil edilmiştir.



Şekil 3. İki Kısımlı Sergi'deki form öğeleri  
(Hepokoski ve Darcy, 2006, s.24'ten uyarlanmıştır)

Bu çalışmada incelenen eserdeki Sergi bölmesinin yapısı da bu ana çatıyı yansıtmaktadır. Söz konusu yapıyı teşkil eden iç bölgeler aşağıda detaylıca incelenmiş ve yorumlanmıştır.

### 2.1. Birincil Tema (P) Bölgesi

3/4'lük ölçü birimiyle yazılmış olan Giriş'in ardından 2/4'lük ölçü birimi ile *Allegro vivace* tempoda sunulan P bölgesi, iki ölçülük bir motifle dominant üzerinde başlamaktadır. İleride detaylıca incelenecek olan bu özel motifin hemen ardından tonik akoruyla başlayan tematik bir kesit sunulmakta ve 20 ölçü uzunluğundaki söz konusu tematik kesit, başlangıçtaki motifin bu sefer bir 'kapanış hareketi' olarak yeniden duyurulmasıyla dominant üzerinde sonlanmaktadır. Sonrasında ise söz konusu 20 ölçülük tematik kesit, bir takım dokusal değişikliklerle birlikte tekrar edilmekte ve böylece P bölgesi dominant üzerinde sonlanmış olmaktadır. Bahsi geçen tematik yapıların sınırları ve söz konusu motifin P bölgesi içindeki dağılımı Şekil 4'de gösterilmiştir:

**P**

52,75 Allegro vivace. **ö.54,75**

**fa#:** V i V<sup>7</sup>/ii ii<sup>6</sup><sub>4</sub>

60 IV<sup>6</sup> iv #vii<sup>o4</sup><sub>3</sub>

66 V

**ö.74,75**

72 i

78 V<sup>7</sup>/ii ii<sup>6</sup><sub>4</sub> IV<sup>6</sup> iv

83 *poco* *a* *poco*

88 *cresc.* *scen.* *da*

93 V **ö.94,75**

Şekil 4. R. Schumann, Op.11/I, ö.52,75–94,75 (P bölgesi)

Şekilde görüldüğü üzere söz konusu motif, ilk duyurulduğunda bir ‘başlangıç hareketi’ olarak sunulmuş, fakat sonraki duyuruluşlarında bir ‘kapanış hareketi’ olarak kullanılmıştır. Ayrıca, söz konusu motifin ilk kez duyurulduğu başlangıçtaki iki ölçülük modül (ö.52,75–54,75) dışarıda tutulduğunda, P bölgesinin armonik ve tematik olarak birbirinin aynısı olan iki simetrik kısımdan oluştuğu dikkat çekmektedir. Bu durum, başlangıçtaki iki ölçülük modülün form açısından ve tematik açıdan işlevi hakkında analitik bir yorum yapılmasını gerektirmektedir.

Bu noktada, Sergi tekrarının (*reprise*) nasıl gerçekleştirildiğinin incelenmesi bir ipucu sağlamaktadır. Sergi’nin sonunda yer alan birinci dolaba (ö.175–177) göz atıldığında P bölgesinin başındaki iki ölçünün Sergi tekrarında kullanılmamış olduğu görülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. R. Schumann, Op.11/I, ö.175–177 (Sergi’nin sonundaki birinci dolap)

Buna ek olarak Yeniden Sergi’de (*recapitulation*) yer alan P bölgesinin de söz konusu iki ölçülük modül olmaksızın başladığı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu modülün P’den ayrı kurgulandığını düşünmek mümkündür. Başka bir şekilde ifade edecek olursak Birincil Tema’nın asıl başlangıcını, bu iki ölçüden sonra gelen ve simetrik olarak tekrar edilen yapıyla ilişkilendirmek mümkündür. Bu nedenle başlangıçtaki söz konusu iki ölçülük modül hariç tutulduğunda, birbirini tekrar eden paralel tematik yapıların ilkinin (ö.54,75–74,75) P<sup>1a</sup> olarak; ikincisinin (ö.74,75–94,75) ise P<sup>1b</sup> olarak adlandırılması, bu makaledeki analizde tercih edilmektedir.

Sergi başlangıcındaki iki ölçülük modül tek başına ele alındığında, söz konusu modülün, bir dominant işlevine sahip olduğu ve bu sayede, tonik armonisi üzerinde şekillenen P<sup>1a</sup> için bir ‘hazırlık hareketi’ sağladığı görülmektedir.<sup>9</sup> Hepokoski ve Darcy (2006, s.86), bazı

9 Bu durumu, Sergi öncesinde duyurulan Giriş’in dominant yerine tonik üzerinde sonlanması ile ilişkili olarak

sonatlarda dinleyicinin dikkatini çekmek için Birincil Tema öncesinde bunun gibi birkaç ölçülük bir ‘hazırlık hareketi’nin gelebileceğini belirtmiş<sup>10</sup> ve bu tür yapıları “P<sup>0</sup>” olarak adlandırmışlardır. Buna göre söz konusu iki ölçülük modül, Birincil Tema’nın asıl başlangıcını hazırlayan bir yapı olması nedeniyle P<sup>0</sup> tanımına uymaktadır. Bu durumda eserdeki P bölgesini P<sup>0</sup>, P<sup>1a</sup> ve P<sup>1b</sup> olmak üzere üç ayrı yapıya ayırmak mümkün olmaktadır. Bu durum, Tablo 2’de ölçü numaraları ve tonal sınırlar da belirtilerek gösterilmiştir.

**Tablo 2.** P bölgesinin iç yapısını gösteren form tablosu

	52,75	54,75	74,75	94,75
	<b>P<sup>0</sup></b>	<b>P<sup>1a</sup></b>	<b>P<sup>1b</sup></b>	
<b>fa#:</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V i</b>	<b>V</b>

Hepokoski ve Darcy (2006, s.87), P<sup>0</sup> modüllerinin kimi zaman bir “özet” ya da bir “motto” olarak işlev gördüğünü belirtmişlerdir. Bu açıdan eserdeki P<sup>0</sup>’da kullanılan motifik malzemeye bakıldığı zaman söz konusu motifin de eserin geri kalanında çok yaygın ve karakteristik bir kullanıma sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, ilk olarak P<sup>0</sup>’da duyurulan ve ardından eserin birçok yerinde tekrarlanan söz konusu motif, çalışmanın konusu olan aşk mektubu için metinlerarasılık yönünden sembolik bir anlama da sahiptir.

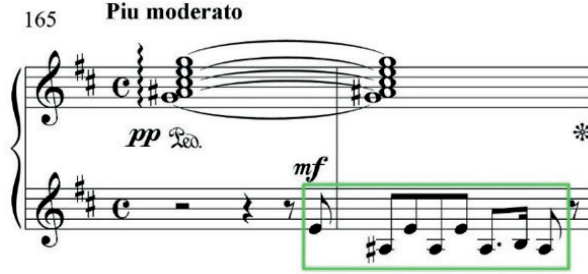
Schumann, sonradan Clara’ya yazdığı bir mektupta Op. 11 Piyano Sonatı’nı “senin için kalbimin bir feryadı” şeklinde nitelendirerek, “içinde, senin teman mümkün olan tüm biçimlerde ortaya çıkar”<sup>11</sup> ifadesinde bulunmuştur (aktaran Litzmann, 2013, s.93). Burada bahsedilen tema, büyük olasılıkla söz konusu iki ölçülük motife işaret etmektedir. Zira Clara Wieck’in Op. 5 numaralı ve 4 *Pièces caractéristiques* isimli eserinin dördüncü ve son minyatürü olan *Scène Fantastique: Le Ballet des Revenants* incelenecek olursa, bahsi geçen motife benzeyen bir tematik unsurla karşılaşmak mümkündür (Şekil 6). Görülüyor ki Schumann, Clara’nın bahsi geçen eserinde eksiltilmiş beşli aralıklarıyla oluşturulmuş olan bu tematik unsuru, tam beşli aralıklardan oluşacak şekilde düzenleye-

düşünmek mümkündür.

10 Hepokoski ve Darcy (2006, s.86) bu durumu şöyle açıklamaktadır: “*In some Allegro movements one gets the impression that the “real” P-theme (P1.1) begins two, three, four, or more bars into the piece, and that this theme is preceded by a brief, different Allegro idea, perhaps an opening flourish or other initializing gesture, that in some way prepares us for it (typically in the sense of ‘get ready!’ or ‘attention!’).*”

11 Orijinali şu şekildedir: “*one single cry of my heart for you in which your theme appears in every possible form.*” (aktaran Litzmann, 2013, s.93).

rek (Reich, 2001, s.224–225) gerek P<sup>0</sup> modülünde gerekse Birinci Bölüm’ün çeşitli yerlerinde sıkça kullanmıştır.



Şekil 6. Clara Wieck (Schumann), Op.5, No.4, Scène Fantastique:  
Le Ballet des Revenants, ö.165–166

Bununla birlikte metinlerarasılık yönünden başka incelikli hususlar da mevcuttur. Schumann’ın, Ağustos-Eylül 1832’de *Fandango* başlıklı bir eser üzerinde çalışıyor olduğu bilinmektedir (Jensen, 2012, s.152). Ancak, “bir kadın ve bir erkeğin temas olmaksızın birbirlerini kovalayarak icra ettikleri bir İspanyol kur dansı” (Rinaldi, 2003, s.76) olan *fandango* türündeki bu eser, tamamlanmamış ve bir taslak olarak kalmıştır. Schumann, *Fandango* başlıklı eserini bitirmek yerine, bu eserdeki tematik fikirleri Op. 11 piyano sonatının birinci bölümünde kullanmayı tercih etmiştir (Harwood, 1980). Söz konusu eser taslağının el yazmasından alınmış kesite bakıldığında (Şekil 7), gerek tonal gerekse yapısal açıdan, bu makaledeki analizde P<sup>1</sup> olarak adlandırılan kesitte yer alan tematik yapının aynıyla karşılaşılmaktadır.



Şekil 7. R. Schumann, *Fandango* (Bestecinin kendi el yazısı, taslak),  
ö.0–14 (Fineartamerica, 2018)



Bunun yanında, Schumann'ın tamamlamadığı *Fandango* başlıklı eserinin bağlantılı olduğu başka bir nokta, buradaki metinlerarasılık olgusunu daha da pekiştirmektedir. Çünkü, Clara'nın daha önce bahsedilen minyatüründe var olan çizgisel bir bas melodisinin de (Şekil 8) *Fandango* ile büyük bir benzerlik taşıyor olduğu dikkat çekmektedir (Flynn, 1991, s.51; Reich, 2001, s.225).



Şekil 8. Clara Wieck (Schumann), Op.5, No. 4, Scène Fantastique:  
Le Ballet des Revenants, ö.136–139

Bu noktada kronolojik bir sıralama yapmak gerekirse, tamamlanmamış *Fandango*'nun ardından Clara, Op. 5 No. 4 numaralı eserinde söz konusu taslaktan birtakım müzik malzemeleri kullanmıştır; daha sonra Schumann, *Fandango* başlıklı eserini bir sonat fikrine dönüştürmüş ve Clara'nın bahsi geçen eserinden bir motifi de bu Sonat'ında işlemiştir. Bu nedenle, bazı araştırmacılar Schumann'ın Clara'dan alıntılanmış olduğu iki ölçülük motifi "Clara motifi" olarak; Clara'nın Schumann'dan alıntılanmış olduğu *Fandango* motifini de "Robert motifi" olarak adlandırmışlardır (Emberley, 2013, s.19). O dönemde Schumann için Clara'ya ulaşmanın en iyi yolunun müzik olduğu göz önünde bulundurulursa, bahsi geçen motifleri bu iki müzisyen arasındaki ilişkinin bir sembolü olarak değerlendirmek mümkündür (Emberley, 2013, s.22).<sup>12</sup>

## 2.2. Köprü (TR) Bölgesi

Ölçü 94,75'te, adeta bir P<sup>1c</sup> gelecekmiş gibi yeniden sergilenmeye başlayan Birincil Tema malzemesi, armonik açıdan da P ile aynı planı izleyerek ilerlemekte; fa# minör (i) tonunda başlayan söz konusu yapı, re# majör dominant yedili (V<sup>7</sup>/ii) akoru aracılığıyla

12 Buna ek olarak, literatürde, Op. 11 Piyano Sonatı'nda yer alan "Clara" ve "Robert" motiflerinin bu İspanyol dans türü (*fandango*) ile birbirlerine kur yaptığına dair alegorik anlatım üzerinden geliştirilmiş analizlere de rastlanmaktadır. Örnek olarak bkz. Emberley (2013, s.21–25).

sol♯ minöre (ii<sup>6</sup>) geçmektedir. Ancak burada, sol♯ minöre geçildiğinde Robert motifi yerine farklı bir tematik malzeme kullanılmakta ve ardından Birincil Tema'daki gibi sol♯ minörün ilgili majörü olan si majöre yönelinmektedir (Şekil 9).

**TR**

ö.94,75

fa#:

i

V<sup>7</sup>/ii ii<sup>6</sup>

S?

ö.106,75  
passionato

a tempo sf ff

IV<sup>b7</sup>

mib: i

Mi: V<sup>7</sup>(?) Dominant Uzatması (?) MC (?)

Şekil 9. R. Schumann, Op.11/I, ö.94,75–106 (TR bölgesinin başlangıcı)

Hepokoski ve Darcy'ye (2006, s.94) göre, bir TR bölgesini müzikal dokusu itibarıyla kolaylıkla ayırt etmek mümkünken asıl sorun, TR bölgesinin nerede başladığını belirleyebilmektir. Bunun yansıması olarak bu eserdeki TR'nin de nerede başladığına ilişkin iki farklı görüş mevcuttur: Bazı analistler bu eserde TR'nin tonik üzerindeki P malzemesiyle (ö.94,75) başladığını kabul etmekte (Kim, 1980, s.73; Davis, 2007, s.98; Lester, 1995, s.200); bazı analistlerse TR'nin yeni müzik malzemesiyle (ö.98,75) başladığını ve dolayısıyla önceki kısmın aslında P bölgesine ait olduğunu belirtmektedirler (Richter, 2003, s.312).

Hepokoski ve Darcy (2006, s.101), klasik repertuvarda sıklıkla kullanılan bir strateji olarak TR kısımlarının P gibi başlatılıp ardından köprü karakterine dönüştürüldüğüne dikkat çekmiş ve bu yöntemi uygulayan TR türlerini, “çözünen” tipler<sup>13</sup> adı altında sınıflandırmışlardır. Bu bağlamda, incelenen bu eserde Birincil Tema gibi başlayan fakat sonrasında yeni bir müzik malzemesine evrilen söz konusu yapı da bu tanıma uymaktadır. Dolayısıyla TR'nin başlangıç noktası, bu makaledeki analizde ö.94,75 olarak kabul edilmiştir.

Daha önce değinildiği üzere sonatta bir İkincil Tema'dan (S) bahsedebilmek için, TR'nin bitiminde bir *medial caesura* (MC) bulunmak zorundadır; zira Sonat Teorisi'ne göre bir sonatta MC yoksa S de yoktur. Bu makalenin konu aldığı esere ilişkin literatürdeki çalışmalar tarandığında, bazı analizlerde bu eserdeki S'nin başlangıç noktası olarak, donanımın değiştiği yere (ö.106,75) işaret edildiği görülmektedir (Şekil 10). Dolayısıyla burada başlayan yapının bir S olarak değerlendirilmesi için uygun özellikleri taşıyıp taşımadığı ve bu yapının öncesinde kendisine hizmet eden bir MC'nin bulunup bulunmadığı, irdelenmesi gereken hususlardır.

13 Çözünen TR örnekleri için bkz. Mozart, *Piyano Sonatı, Nr. 13, K. 333, sib majör* (Birinci Bölüm; ö.11'den itibaren); Mozart, *Yaylı Çalgılar için Kuartet, Nr. 17, K. 387, sol majör* (Birinci Bölüm; ö.11'den itibaren); Mozart, *Senfoni, Nr. 40, K. 550, sol minör* (Birinci Bölüm; ö.21'den itibaren), Beethoven, *Piyano Sonatı, Nr. 23, Op. 57, 'Appassionata', fa minör* (Birinci Bölüm; ö.17'den itibaren).

ö.106,75

103 *ero* *credo* *rit. sf* *passionato* *a tempo sf sf*

107

111

115

119

Şekil 10. R. Schumann, Op.11/I, ö.106,75–122

İlk olarak, söz konusu yapının öncesindeki birkaç ölçüye (ö.103,75–106) bakıldığında si majör dominant yedili armonisi dikkat çekmektedir (Şekil 9) ve burada bir MC olduğu varsayılırsa bu durum, olası S için ‘mi majör’ tonalitesine yönelik beklenti uyandırmaktadır. Ancak bu yapının ardından tonal bir sürprizle mi majör tonalitesine değil, mi b minör tonalitesine geçilmektedir. Oldukça uzak bir ton olan mi b minör tonuna modülasyon, *fermata*’yla sonlanan si majör akordundaki re# ve fa# seslerinin, yeni yapıda anarmonik olarak mi b ve solb’e dönüştürülmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir (Şekil 9, Şekil 10). Eğer bu yeni tematik kısım bir S bölgesi olarak değerlendirilirse, bestecinin İkincil Tema’yı

bvii üzerinde getirmiş olduğu sonucuna ulaşılır ki bu durum, tonal gelenek içinde oldukça radikal bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Ne var ki, mi♭ minör tonalitesindeki bu yeni yapının armonik dokusu incelendiğinde söz konusu yapıyı bir S olarak kabul etmeyi daha da zorlaştıracak bir durumla karşılaşılacaktır. Çünkü, ö.106–122 arasındaki söz konusu yapıda yeni tonik akoru haline gelen mi♭ minör üzerinde tatmin edici bir kadans bulunmamakta, ayrıca söz konusu yapı neredeyse tamamen bir dominant pedalı (si♭) üzerinde duyurulduğu için mi♭ minör akoru hiç kök pozisyonunda vurgulanmamaktadır (Şekil 10).

Bütün bu anılan durumların yanı sıra, bu makalede söz konusu yapının S olarak ele alınmayıp ‘TR içinde bir yapı’ olarak değerlendirmesinin temel nedeni şudur ki bahsi geçen yapının hemen ardından, TR’nin başlangıcında da kullanılan P malzemesi geri gelmekte ve söz konusu P malzemesinin modülasyonlar yoluyla tekrar tekrar duyurulmasının ardından da (ö.144’de) ikinci bir MC olasılığı doğmaktadır. Dolayısıyla, bu makalenin yazarları mi♭ minör tonalitesindeki söz konusu tematik yapının bir S olarak değil, TR bölgesi içinde yer alan bir uzaklaşma olarak kurgulanmış olduğunu düşünmektedirler.<sup>14</sup> Şöyle ki; eğer ö.98,75–122’yi kapsayan söz konusu tematik yapının mevcut olmadığı varsayılırsa geriye yalnızca P malzemesini işleyen bütünleşik bir TR kalmaktadır. Bu durum ise söz konusu malzemenin hem P’de hem de TR’de devamlı olarak kullanılması anlamına gelir ki böylesi yoğun bir kullanımın monotonluğa yol açacağı aşikârdır. Öyle görünüyor ki Schumann, bu monotonluğun kırılmasını sağlamak için ö.98,75–122 arasındaki tematik yapıyı bir çözüm olarak değerlendirmiştir. Böylece TR ikiye bölünerek araya söz konusu tematik yapı yerleştirilmiş ve bu yeni müzik malzemesi sayesinde genişletilmiştir.

TR’nin geriye kalan kısmında (Şekil 11); söz konusu tematik yapının ardından yeniden duyurulmaya başlanan P malzemesi, ilk olarak mi♭ minör tonunu devam ettirerek daha ağır bir tempoda (*piu lento*) ve *piano* karakterde sunulmakta, ardından da sırasıyla do♯ minör ve si minörden başlayacak şekilde aynen tekrarlanmakta ve ani bir yavaşlama (*un poco ritenuto*) ile mi majör dominant yedili akorunda sonlanmaktadır. Sonrasında ise söz konusu P malzemesi, melodik hattı değiştirilerek fakat neredeyse tüm ritmik özellikleri koruna-

14 Makale yazarlarının bu yorumunu destekleyen bir analize Andrew Davis’in “*Sonata Fragments: Romantic Narratives in Chopin, Schumann, and Brahms*” (2007) başlıklı kitabında da rastlanmaktadır. Davis, söz konusu kitapta TR içindeki bu uzaklaşma durumunu “*rupture*” olarak adlandırmış ve böylesi bir durumun Chopin’in Op.58 ve Brahms’in Op.2 numaralı piyano sonatlarında da görüldüğünü belirtmiştir.

rak bu sefer orijinal tempoda ve *fortissimo* karakterde duyurulmakta ve burada ana tonalitenin ilgili majörüne (la majör) vurgu yapılmaktadır. La majörde sergilenen bu yüksek enerjili kısmın sonunda ise la majörün dominantı olan mi majör akoruna ulaşılmakta ve dört ölçü süren bir dominant uzatmasının ardından ö.144'ün başında 'gerçek' *medial caesura*'ya (MC) varılmaktadır. Sonrasındaki iki ölçüde (ö.144–145) ise dominant pedalı, *diminuendo* efektiyle sürdürülerek bir "MC dolgusu" (*caesura-fill*) ortaya koyulmakta ve böylelikle, TR'nin sonuna doğru yükselen enerji tamamen sönmülmüş olmaktadır.

122,75  
p *piu lento*  
\*  
mib: do#:  
\*  
129  
un poco ritenuto a tempo  
p  
\*  
si: La: I  
\*  
136  
f  
ö.140  
\*  
V<sup>4</sup>/<sub>3</sub>V V (Dominant Uzatması)  
ö.146  
\*  
143  
dimin.  
mf  
\*  
V  
MC Dolgusu  
III:Y.K.\*  
MC  
\*Y.K.= Yarım Kadans

Şekil 11. R. Schumann, Op.11/I, ö.122,75–146 (TR bölgesinin sonu ve MC noktası)

Daha önce de belirtildiği üzere Sergi'deki Kısım 1 ve Kısım 2 arasında bir duraksama yaratarak adeta bir noktalama işareti işlevi gören MC'nin ardından, Kısım 2'yi başlatan

İkincil Tema (S) bölgesinin gelmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, daha önce bir MC olasılığı olarak karşılaşılan ö.106'daki *fermata*'nın devamına bakıldığında da yeni bir tematik yapının sergilendiği görülmektedir; ne var ki, daha önce belirtilen nedenlerden ötürü, miB minör tonalitesindeki bu tematik yapıyı bir "S" olarak değerlendirmek güçtür. Oysa ö.144'te yer alan ve bu makalenin yazarları tarafından 'gerçek MC' olarak kabul edilen ikinci olasılığın ardından, geleneksel bir İkincil Tema karakterine daha çok uyan lirik bir yeni tema başlamaktadır (ö.146). Üstelik P ile kontrast oluşturan bu yeni temanın, minör moddaki sonatların ikinci temalarında en sık tercih edilen tonalite olan 'ilgili majör' üzerinde sunulmuş olması dikkat çekmektedir.

Özetlenecek olursa, bu çalışmada TR bölgesinin, ö.94,75–145 arasını kapsadığı ve ilgili majörün (III, la majör) dominantı üzerindeki *medial caesura* (MC) ile sonlandığı kabul edilmektedir.<sup>15</sup>

### 2.3. İkincil Tema (S) ve Kapanış (C) Bölgeleri

Yukarıda belirtildiği üzere İkincil Tema (S), ö.146'da başlamaktadır. P ile maksimum kontrast sağlayan söz konusu lirik tema, Davis'e (2007, s.82) göre, Romantik Dönem sonatlarında en sık rastlanan ve "*Gesangsthema*"<sup>16</sup> olarak adlandırılan tema tipine uymaktadır. Her ne kadar P ile S'nin tematik karakterleri arasında karşıtlık bulunsa da Schumann, ulaşamadığı sevgilisi Clara'nın eserinden alıntılıdığı motifi burada da duyurmayı ihmal etmemiştir (bkz. Şekil 12).

Sergi'deki Kısım 2'yi ele alırken üzerinde durulması gereken en önemli unsur, İkincil Tema'nın (S) sona erdiğini haber veren ve böylece Kapanış (C) bölgesinin başlamasını sağlayan Temel Sergi Kapanışı (EEC) noktasıdır. Zira Sonat Teorisi yaklaşımında EEC, "Sergi'nin en önemli tonal hedefi" olarak kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117). Daha önce belirtildiği üzere Kısım 2'de ulaşılan yeni tonalitedeki 'tatmin edici ilk tam otantik kadans', EEC olarak kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117).<sup>17</sup> Bu nedenle, incelemesi yapılan bu eserdeki EEC noktası, la majör üzerinde ö.167–168'de

15 Alternatif bir yorum olarak, ilk MC ihtimalinin ardından başlayan kısmı, bir "Üç Modüllü Kalıp" (TMB; *trimodular block*) olarak değerlendirmek de mümkündür. Ancak böylesi bir değerlendirmenin makalede ortaya konan yorum üzerinde fazla bir etkisi olmayacağı nedeniyle TMB olgusu bu çalışmada ele alınmamıştır. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Hepokoski ve Darcy (1997, s.138–145; 2006, s.171–177).

16 Yayılan (*expansive*), *cantabile* ve *legato* karakterdeki İkincil Tema.

17 Şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu kadansın ardından tematik malzemede bir farklılaşma olması beklenmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.117).

meydana gelen tam otantik kadansa denk gelmektedir. Ancak S bölgesinin iç yapısı daha detaylı incelendiğinde söz konusu EEC noktasının ertelenmiş olduğu izlenimi uyanmaktadır. Örneğin, ö.152–156 arasında V-V<sup>7</sup>/IV-IV-V şeklinde bir armonik yürüyüşün sergilendiği ve dolayısıyla bir cümle sonu hissiyatının yaratıldığı dikkat çekmektedir. Ancak böylesi klasik bir armonik yürüyüşün ardından normal olarak I. derece akorunun gelmesi beklenirken Schumann, burada bir aldatıcı kadans<sup>18</sup> kullanarak vi. derece akorunu duyurmuştur. Dolayısıyla, bir beklenti yaratılmış olmasına rağmen EEC noktasına burada ulaşamamıştır. Söz konusu aldatıcı kadansın ardından, kromatik işlemler içeren, bağlayıcı özellikte dört ölçülük bir pasaj sunulmakta (ö.156–159) ve ancak bu pasajın sonunda tonik üzerinde bir otantik kadansa ulaşılmaktadır (ö.160). Üstelik bu kadansın ardından farklı bir tematik fikir de işlenmeye başlamıştır. Ne var ki bu farklı fikri başlatan söz konusu otantik kadans, tatmin edicilik yönünden zayıf olduğu ve daha da önemlisi bir eksik otantik kadans olduğu için, bu noktayı da EEC olarak kabul etmek mümkün değildir. Bu şekilde iki kere ertelenen Temel Sergi Kapanışı (EEC), bahsi geçen farklı tematik fikrin yedi ölçü süren (ö.160–166) bir tonik uzatması sağlamasının ardından gelen IV<sup>7</sup>-V-I şeklindeki bir armonik yürüyüşün sonunda gerçekleşmiş olmaktadır (Şekil 12).

---

18 Türkçe literatürde ‘kırık kadans’ olarak da bilinen bu armonik hareket, kadansın varması beklenen armoniden kayda değer bir sapma yaratmasıyla özdeşleşmiş olduğundan (Sears, Caplin ve McAdams, 2014, s.402) bu makalede ‘aldatıcı kadans’ teriminin kullanılması tercih edilmiştir.



143

*dimin.*

*mf*

**La: V**

**I**

**S**

ö.146

151

*legatissimo sempre*

**V V<sup>7</sup>/IV IV V vi V<sup>6</sup>**

**C**

ö.168,25

160

**I**

**IV<sup>7</sup>/V I**

**III: T.O.K.**

**EEC**

ri -

ö.175,75

169

*tar - dan - do*

*di - mi - nu - en - do*

**1. tempo**

**f**

Şekil 12. R. Schumann, Op.11/I, ö.146–175,75 (S / C yapısı)

Yukarıda belirtildiği üzere Sonat Teorisi'nde EEC noktasından sonra Kapanış (C) bölgesinin başladığı kabul edilmektedir. Söz konusu bölge, dört ölçü süren bir tonik uzatması sunmakta ve ardından Clara motifini yeniden vurgulayarak sona ermektedir. Böylelikle Sergi bölmesi, Clara motifi ile başlamış ve yine aynı motifle kapanmış olmaktadır.

### 3.Gelişme Bölmesi

Gelişme, ö.175,75–331 arasını kapsamaktadır. Gelişme bölümünün neredeyse tamamı, Sergi'nin ilk kısmında (P ve TR) sergilenen tematik malzemeler ile oluşturulmuş, ikinci kısımdan (S/C) herhangi bir malzeme kullanılmamıştır. Burada aynı zamanda Giriş bölümüne ait bir tematik yapıya da yer verilmiş olması dikkat çekmektedir. Orijinali 3/4'lük ölçü birimiyle *Un poco Adagio* tempoda yazılmış olan söz konusu tematik yapı, buradaki kullanımında birtakım değişikliklerle 2/4'lük ritim kalıbına uyarlanmış ve Gelişme içinde süregelen temponun ağırlaştırılması (*piu lento*) yoluyla sunulmuştur (Şekil 13).

Giriş materyali  
ö.267,75

266

*p* *piu lento*

*basso parlante*

271

276

*in tempo*

*p*

Şekil 13. R. Schumann, Op.11/I, ö.267,75–275  
(Gelişme bölümünde Giriş materyalinin kullanımı)

Yukarıda da bahsedildiği üzere, Gelişme bölümü içinde P malzemesi yoğun olarak kullanılmıştır. Fakat bu kullanımlardan biri, Birincil Tema'nın neredeyse aynen duyurulmuş olmasından dolayı dikkat çekicidir; ö.221,75–239,75 arasını kapsayan söz konusu kesit-

te (Şekil 14), P'nin hem tematik hem de armonik yapısı tamamen korunmakta, fakat bu yapı, dominant armonisi üzerine aktarılarak sunulmaktadır. Bununla birlikte söz konusu kesitin sonunda P'den farklı olarak Clara motifi bulunmamaktadır. Eser özelinde gerçekleştirilmiş bazı analizlerde bu kesit, "Yalancı Yeniden Sergi" (*false recapitulation*) olarak kabul edilmektedir (Richter, 2003, s.312).

ö.221,75

218

*pp un poco più lento*

**do#:** V (Dominant Uzatması) i

224

*sempre p*

V<sup>7</sup>/ii ii<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> iv

231

*♩.ω.*

#vii<sup>04</sup><sub>3</sub> V

ö.239,75

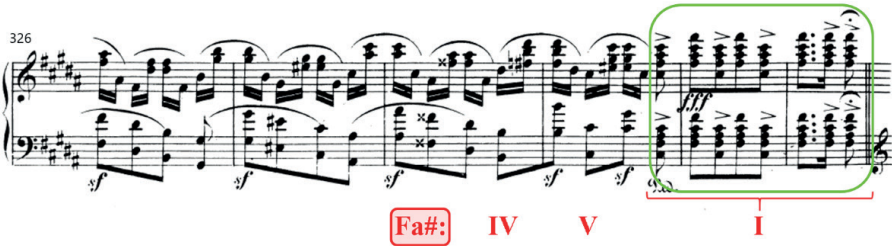
238

Şekil 14. R. Schumann, Op.11/I, ö.218–239,75

(Gelişme'de Birincil Tema'nın dominant üzerinde duyurulması)

Ne var ki Caplin'e (1998, s.254) göre Yalancı Yeniden Sergi modülleri, Gelişme bölmelerinin sonuna yakın bir konumda gelmektedir. Bu anlamda, Gelişme'nin başlamasından 46 ölçü sonra işitilen söz konusu kesit, bölmenin bitişine daha 110 ölçü olduğu göz önünde bulundurulursa bahsi geçen norma uymamaktadır. Üstelik söz konusu kesitin *un poco piu lento* şeklinde bir tempo değişimi ile sunuluyor olması da bu kesitin bir Yalancı Yeniden Sergi olarak değerlendirilmesini güçleştirmektedir.<sup>19</sup> Fakat burada dikkat çeken asıl nokta, ana tonalitenin dominantı (do#) üzerinde şekillenen söz konusu kesitin öncesinde *retransition* (RT) benzeri bir yapının bulunmasıdır. Çünkü, Yalancı Yeniden Sergi olarak da değerlendirilen bu kesitin öncesinde RT benzeri bir yapı yer almasına rağmen, 'gerçek' Yeniden Sergi'nin öncesinde böylesi hazırlayıcı bir pasaj mevcut değildir. Başka bir deyişle, Gelişme'nin sonunda gerçek bir RT bulunmamaktadır.

Genellikle tonik üzerindeki P'ye dönüşü sağlayacak bir hazırlık yapmak için dominant uzatması sunan RT, görevi itibarıyla Gelişme bölmelerinin bitiminde görülmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.191). Ancak Schumann, bu eserde böyle bir uygulamaya yer vermemiş, bunun yerine çok daha ilginç bir yol izlemiştir: Gelişme'nin sonunda, ana tonalitenin paralel majörüne geçerek fa# majör armonisi üzerinde bir tam otantik kadans gerçekleştirmiştir (Şekil 15). Bu noktada söz konusu fa# majör akoru, eserdeki en güçlü dinamikte birlikte (*fff*) tekrar tekrar vurgulanarak Clara motifine ses vermekte ve böylece Gelişme bölmesi, keskin bir biçimde sona ermektedir.



Şekil 15. R. Schumann, Op.11/I, ö.326–331 (Gelişme bölümünün sonu)

<sup>19</sup> Buradaki tematik kesitin işlevi, Gelişme bölümünün kendi içindeki form kurgusu detaylıca incelendiğinde daha iyi anlaşılacaktır. Ancak, makalenin hacmi gereği Gelişme bölümünün iç yapısına ilişkin açıklamalara burada yer verilememiştir. Konu hakkında Lester (1995, s.201–202) tarafından yazılmış makaleye başvurulursa, Schumann'ın muhtemelen Schubert'in eserlerinden öğrendiği bir biçimsel tasarımla bu eserdeki Gelişme bölümünün iç yapısını nasıl kurguladığı hakkında daha geniş bilgiye ulaşılabılır.

## 4. Yeniden Sergi Bölmesi

Bilindiği üzere Yeniden Sergi (*recapitulation*) kavramı, Sergi içinde sunulmuş olan malzemelerin tümünün ya da birçoğunun yeniden sergilendiği bir alana işaret etmektedir. Bu anlamda Sergi ve Yeniden Sergi arasında tematik açıdan büyük oranda bir paralellik olsa da yapısal açıdan bu iki bölme arasında, sonat formunun adeta ‘ayırıcı özelliği’ olan önemli bir farklılık mevcuttur: İki Kısımlı Sergi’de Kısım 2’yi teşkil eden ‘S/C’ yapısı, tonik-dışı bir tonalitede sunulurken Yeniden Sergi’de söz konusu kısım, bu sefer ana tonalite üzerine taşınarak yeniden inşa edilmektedir. Bu nedenle, Yeniden Sergi içinde ana tonalite üzerinde sunulan söz konusu kısım, geniş ölçekli bir tonal çözülme (*tonal resolution*) olarak değerlendirilegelmiştir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.19).

Sonat Teorisi yaklaşımında, bahsi geçen tonal çözülmeyi sağlayan en kritik unsur, Sergi’de tonik-dışı bir armoni üzerinde gerçekleştirilen Temel Sergi Kapanışı’nın (EEC) Yeniden Sergi’deki karşılığı olan fakat bu sefer tonik armonisi üzerinde gerçekleştirilen ‘Temel Yapısal Kapanış’ (ESC, *essential structural closure*) noktasıdır (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232). Bu bağlamda Hepokoski ve Darcy’ye (2006, s.232) göre nasıl ki Sergi’nin en önemli tonal hedefi EEC’ye ulaşmaksa bütün olarak sonatın en önemli hedefi de ESC’ye ulaşmaktır. Bu hedefe bir an önce ulaşmak amacıyla Yeniden Sergi’de, bazen birtakım “sabırsızlık emareleri” gösterilebilmektedir: Örneğin bu bölmede, Sergi’de yer alan tematik tekrarların ve bazı iç modüllerin kullanılmaması, eser içi dinamiklerin değiştirilmesi ve P bölgesinin kısaltılması gibi yöntemlerle Yeniden Sergi “yüklerinden arındırılarak” ESC’ye daha hızlı bir şekilde ilerlenebilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232–233).

Bu çalışmada incelenen eserin Yeniden Sergi bölmesi, yukarıda bahsi geçen kriterler doğrultusunda ele alınmış olup, eserdeki Sergi ve Yeniden Sergi bölmeleri arasında bulunan benzer ve farklı noktalara aşağıda işaret edilmiştir:

### 4.1. P Bölgesi

Sergide üç kısımdan ( $P^0$ ,  $P^{1a}$ ,  $P^{1b}$ ) meydana gelen P bölgesi, Yeniden Sergi’de, başlangıcındaki hazırlayıcı modül ( $P^0$ ) olmadan ve  $P^{1a}+P^{1b}$  şeklinde tekrarlanmadan sergilenmiştir (Şekil 16). Bu durumda Yeniden Sergi’deki P’nin, yalnızca tek kısımdan ( $P^1$ ) oluştuğu görülmektedir. Fakat P bölgesine ilişkin tek farklılık bu değildir. Schumann, P bölgesini, Robert ve Clara motiflerinin eşzamanlı kullanımı ile *piano* karakterde başlatmış ve bu eşzamanlı

kullanıma P içinde iki kez daha yer vermiştir. Buna karşın, Sergi’de kapatıcı özelliği ile öne çıkan Clara motifi, Yeniden Sergi’deki P bölgesinin kapanışında bulunmamaktadır. Bu uygulamanın, Gelişme bölmesinde yer alan ve bazı analizlerde Yalancı Yeniden Sergi olarak değerlendirilen kesitte de (ö.221,75–239,75) aynen gerçekleşmiş olması dikkat çekicidir. Clara motifi ile kapanmayan P bölgesi, bunun yerine hızını ve gürülüğünü azaltarak (*diminuendo e ritardando*) ö.349,75’te yine dominant üzerinde sona ermektedir.

**P**

331,75

337

343

ö.349,75

*diminuendo e ritardando*

*tempo*

fa#: i V7/ii ii<sup>6</sup><sub>4</sub>

IV<sup>6</sup> iv #vii<sup>o4</sup><sub>2</sub> V

Şekil 16. R. Schumann, Op.11/I, ö.331,75–349,75 (Yeniden Sergi’deki P bölgesi)

## 4.2. TR Bölgesi

Yeniden Sergi’deki TR bölgesi, ö.349,75–392 arasında kapsamaktadır. Burada, Sergi’deki orijinal plan büyük ölçüde korunmuş; sadece tonal bağlam değiştirilmiş ve birkaç modül atılmıştır. Hatırlanacağı üzere Sergi’deki TR bölgesi, P malzemesi ile başlamakta ve ardından yeni müzik malzemesine ilerlemekteydi; fakat bu durum, Yeniden Sergi’de tekrarlanmamış, P malzemesinin atılmasıyla TR bölgesi, doğrudan, bahsi geçen yeni müzik malzemesi ile başlatılmıştır. Söz konusu yeni müzik malzemesi, Sergi’de, *fermata* efek-

ti ile kesintiye uğramakta ve daha sonra, mi♭ minör armonisi üzerinde şekillenen yeni bir tematik yapı gelmekteydi; Yeniden Sergi’de ise bu tematik yapı, do♯ minör (v) üzerinde şekillenmiştir. Sergi’de, bu tematik yapının ardından P malzemesi, sırasıyla mi♭ minör, do♯ minör ve si minör akorlarından başlayacak şekilde, görece daha ağır bir tempoda (*piu lento*) üç kez yeniden sunulmaktaydı; Yeniden Sergi’de ise söz konusu sekans yapısı, sadece do♯ minör ve si minör akorlarından başlayacak şekilde iki kez sunulmuştur. Bu sekans hareketinin ardından Sergi’deki TR bölgesi, İkincil Tema’nın tonalitesi olan la majöre (III) yönelmekte ve P malzemesi, bu armoni üzerinde ritmik yapısı korunup melodik hattı değiştirilerek bir kez daha duyurulmaktaydı; Yeniden Sergi’de ise bu kesit, fa♯ minör (i) üzerinde duyurulmaktadır. Bunun ardından her iki bölmede de, dört ölçü süren bir dominant uzatması ile *medial caesura* (MC) noktasına ulaşılmakta ve iki ölçü süren MC dolgusu ile TR bölgesi sonlandırılmaktadır.

### 4.3. S ve C Bölgeleri

Sergi’de ana tonalitenin ilgili majöründe (III, la majör) sunulmuş olan Kısım 2 (S/C), Yeniden Sergi’de, doğrudan, ana tonalitede (i, fa♯ minör) inşa edilmiştir. Dolayısıyla aslen majör mod üzerinde sunulmuş olan İkincil Tema (S), burada minör moda dönüştürülerek söz konusu temanın karakterinde önemli bir değişiklik yapılmıştır.

Daha önce de bahsedildiği üzere bütün sonatın tonal amacı, Yeniden Sergi’deki Temel Yapısal Kapanış (ESC) noktasına ulaşmaktır. ESC, -aynı EEC gibi- Kısım 2’de meydana gelen ‘tatmin edici ilk tam otantik kadans’ noktasına denk gelmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232).<sup>20</sup> Çoğu durumda ESC, Sergi’deki EEC ile paralel bir konumda yer almakla birlikte, çok sık karşılaşılmasa da ondan farklı bir konumda da görülebilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232). Böyle bir durum, bu çalışmada ele alınan eserde de mevcuttur.

Hatırlanacağı üzere Sergi bölmesindeki EEC noktası, ilk olarak bir aldatıcı kadans vasıtasıyla ertelenmiş; bunun ardından, bağlayıcı özellikte dört ölçülük bir pasaj sunulmuş; kromatik işlemler içeren bu pasajın sonrasında ise bir otantik kadansa varılmış fakat bu kadansın hem tatmin edicilik yönünden zayıf olması hem de eksik otantik kadans olması sebebiyle söz konusu EEC, ikinci kez ertelenmişti (Şekil 17).

<sup>20</sup> Şunu da belirtmek gerekir ki EEC’de olduğu gibi söz konusu kadansın ardından da tematik malzemede bir farklılaşma olması beklenmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s.232).

151

1. EEC Ertelemesi

6.156

6.160

La: V V<sup>7</sup>/IV IV V vi V<sup>6</sup>

160

2. EEC Ertelemesi

6.168,25

I IV<sup>7</sup> V I

III: T.O.K. EEC

Şekil 17. R. Schumann, Op 11/I, ö.151–168 (Sergi'deki S bölgesinde yer alan EEC ertelemeleri)

Ancak EEC'nin Yeniden Sergi'deki karşılığı olan ve sonattaki en önemli tonal hedef olan ESC'ye bir an evvel ulaşmak için böylesi bir erteleme uygulaması tercih edilmemiştir. Bunun yerine, Sergi'de aldatıcı kadans ile ilk ertelenmenin gerçekleştiği yerin Yeniden Sergi'deki paralel konumunda bir tam otantik kadans yapılmış, üstelik bu tam otantik kadans ani bir yavaşlama (*ritenuto*) ile vurgulanarak tatmin edici bir duyum sağlanmıştır. Bu bağlamda Temel Yapısal Kapanış (ESC) noktasına, ö.403'te ulaşılmıştır (bkz. Şekil 18).

Schumann'ın, ESC noktasına bir an önce ulaşmak için burada -Sergi'ye kıyasla- iki önemli değişiklik yaptığı dikkat çekmektedir. Bu değişikliklerin ilki, Sergi'deki S bölgesi içinde bir aldatıcı kadans ile başlayan ve böylelikle EEC'nin ilk kez ertelenmesini sağlayan dört ölçülük yapının Yeniden Sergi'de çıkarılmış olmasıdır. Bu durum, ö.160'da var olan tonik akorunun konumunu, Yeniden Sergi'de dört ölçü öne çekmekte ve böylece söz konusu aldatıcı kadans, yerini bir otantik kadansa bırakmaktadır. Ancak bahsi geçen kadanstaki tonik akoru (ö.403), Sergi'deki paraleli olan ö.160'daki haliyle kullanılacak olursa, EEC'nin ikinci kez ertelenmesini sağlayan eksik otantik kadans yine meydana geleceği için Schumann, bir diğer önemli değişikliği de bu akor üzerinde gerçekleştirmiş ve söz konusu akora, tiz taraftan bir tonik sesi ekleyerek bir tam otantik kadans elde etmiştir (Şekil 18).



392

ö.393

fa#: V i V V<sup>7</sup>/iv

401

ö.403,25

riten. tempo

iv V i

i: T.O.K. ESC

410

ritand. sempre

di - ni - nu - on - do

iv<sup>7</sup>V i

i: T.O.K.

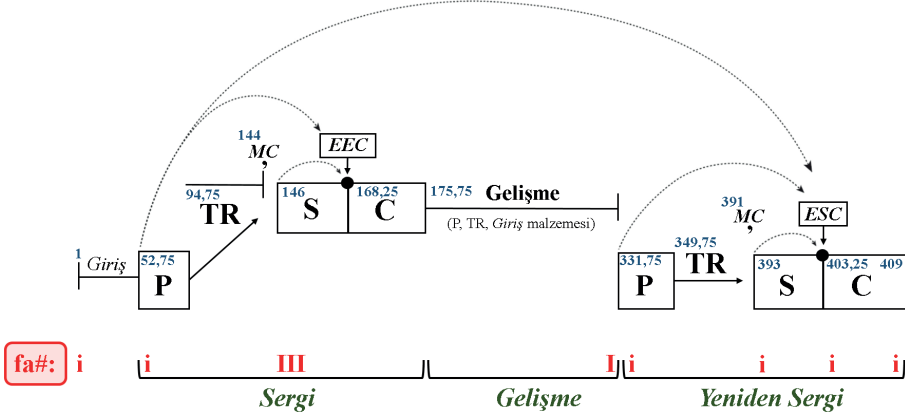
Şekil 18. R. Schumann, Op.11/I, ö.393–409 (Yeniden Sergi'deki S / C yapısı)

Nasıl ki Sergi'deki S ve C'nin birbirinden ayrılmasını sağlayan unsur EEC noktası ise, Yeniden Sergi'de aynı işleve sahip olan unsur da ESC noktasıdır. Sonat Teorisi yaklaşımında, bahsi geçen iki noktada sunulan tam otantik kadanslar, hem Sergi'de hem de Yeniden Sergi'de S bölgelerinin bitişini sağladığından bu kadansların ardından gelen tematik yapılar, doğrudan, Kapanış bölgesi (C) olarak kabul edilmektedir (Hepokoski ve Darcy, 2006, s. 20, 117). Bu bağlamda, ESC'nin -EEC'ye kıyasla- daha erken bir noktada getirilmiş olması, Yeniden Sergi'de S bölgesinin daha erken sonlanmasını ve dolayısıyla C bölgesinin de daha erken başlamasını sağlamıştır. Bu durum, Sergi'de S bölgesine ait olan bir tematik yapının, Yeniden Sergi'de C bölgesine geçmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Böylece Yeniden Sergi'deki C bölgesi, söz konusu tematik ya-

pıyı da bünyesine katarak ö.403,25'te başlamış ve en sonda Clara motifinin bir kez daha duyurulmasıyla son bulmuştur. Buna ek olarak tonik akoronun iç sesi olan La2'nin son ölçüde tutulması, la majör tonalitesinde gelecek olan İkinci Bölüm'e (*Aria*) geçiş için bir bağlantı sağlamıştır.

## Sonuç

Yukarıda detaylıca ele alınan bulgular ışığında eserin genel form yapısına dair ulaşılan sonuç, Şekil 19'da şematik olarak gösterilmiştir. Söz konusu form şemasında, Sonat Teorisi yaklaşımında tercih edilen gösterime uygun şekilde,<sup>21</sup> ana tonalite üzerinde inşa edilmiş bölgeler zemine yerleştirilmişken, tonal alandan uzaklaşmayı sağlayan bölgeler, söz konusu uzaklaşmanın belirtilmesi amacıyla zeminden yüksek bir konuma yerleştirilmiştir. Ayrıca eserin içinde yer alan bölgelerin tonal hedefleri, kesik çizgili oklarla gösterilmiştir.



Şekil 19. R. Schumann, Op.11 Piyano Sonatı'nın Birinci Bölüm'üne ilişkin form şeması

Görüldüğü üzere söz konusu eser, genel yapısı itibariyle tam olarak klasik bir sonat formu şeklinde kurgulanmıştır. Ancak eserde yer alan bölgelerin iç yapıları yakından incelendiğinde ilgi çekici uygulamalarla karşılaşmaktadır. Bir önceki bölümde detaylıca tartışılan analiz bulguları ışığında eserin hem form açısından hem de tematik ve tonal açılardan ayırt edici 'bireysel' özellikleri olarak görülebilecek bu uygulamalar, aşağıda maddeler halinde değerlendirilmiştir:

21 Söz konusu gösterim biçimi için bkz. Hepokoski ve Darcy (2006, s.17).

- Giriş, hem tonik üzerinde sonlanması hem de üç kısımlı şarkı formu şeklinde kurgulanmış olması nedeniyle, dönemi için ayrıksı bir karakterdedir.
- Giriş'te yer alan tematik malzeme, yalnızca Giriş bölümüyle sınırlı kalmayıp Gelişme bölümünde de kullanılmıştır. Söz konusu tematik malzeme, bestecinin *An Anna-II* başlıklı eski bir şarkısına gönderme yapıyor olması bakımından eserde metinlerarası bir bağlantı oluşturmaktadır.
- P bölgesi, doğrudan tema ile başlamak yerine iki ölçülük bir hazırlayıcı modül (P<sup>0</sup>) ile dominant üzerinde başlamıştır.
- TR bölgesinde, çoğunlukla P malzemesi kullanılmış, fakat bu kullanımın yarattığı monotonluğun kırılması amacıyla söz konusu bölgenin ortasında yeni bir tematik yapı getirilerek geçici bir uzaklaşma durumu yaratılmıştır. Söz konusu tematik yapının mi<sup>b</sup> minör armonisinde sunulmuş olması, TR bölgesinin, fa<sup>#</sup> minör tonalitesindeki bir Birincil Tema'dan, la majör tonalitesinde sergilenecek bir İkincil Tema'ya geçiş sağladığı göz önünde bulundurulsa bir hayli dikkat çekicidir.
- Sergi bölümü içindeki en önemli tonal hedef olan EEC noktası, S bölgesinde iki kere ertelenmiştir.
- Gelişme bölümünün normal olarak ana tonalitenin dominantı üzerinde sonlanarak Yeniden Sergi için bir kesinti yaratması beklenirken, bu eserdeki söz konusu bölme, ana tonalitenin paralel majörü üzerinde gerçekleştirilen bir tam otantik kadans ile sonlanmış ve böylece Gelişme bölümünün sonunda kesinti yerine bir kapanma hissiyatı oluşturulmuştur.
- Yeniden Sergi'de, tüm sonatın en önemli tonal hedefi olan ESC'ye bir an evvel varılabilmesi açısından hem P hem de TR bölgelerinden birtakım modüller atılarak söz konusu bölgeler kısaltılmıştır.
- Genellikle EEC ile paralel bir konumda gelmesi beklenen ESC noktası, Sergi'deki erteleme işlemlerinin Yeniden Sergi'de gerçekleştirilmemiş olması nedeniyle daha erken bir konuma çekilmiştir.
- Sergi'de S bölgesine dahil olan bir tematik yapı, ESC noktasının daha erken konuma çekilmesi nedeniyle Yeniden Sergi'de C bölgesi içinde duyurulmaktadır.

- Clara motifi, Sergi ve Yeniden Sergi'nin bütün iç bölgelerinde (P, TR, S, C) ve Gelişme bölmesinde kullanılmıştır. Söz konusu motifin Clara'nın Op. 5, No. 4 numaralı eserinden alıntılanmış olması, eserde var olan metinlerarasılık olgusunu pekiştiren bir başka unsurdur.
- İlk olarak Giriş bölümünün sonu ile Birincil Tema'nın başlangıcı arasında duyurulmuş olan Clara motifi, takip eden tüm bölmeler için adeta bir nihai tematik hedef olarak sunulmuş; hem Sergi hem Gelişme hem de Yeniden Sergi bölmeleri -ve dolayısıyla da tüm eser- Clara motifine varılarak sonlandırılmıştır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Chernaik, J. (2011). Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius revisited. *The Musical Times*, 152(1917), 45–55.
- Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press.
- Davis, A. C. (2007). *Sonata Fragments: Romantic Narratives in Chopin, Schumann, and Brahms*. Bloomington: Indiana University Press.
- Emberley, S. A. (2013). *Robert Schumann's Piano Sonata No. 1 in f-sharp minor, op. 11—Style and Structure*. Doktora Tezi, James Madison University, Virginia.
- Fineartamerica (2018, Temmuz 20). *Fandango by Robert Schumann*. <https://fineartamerica.com/featured/fandango-by-robert-schumann-robert-schumann.html>
- Flynn, C. (1991). *The Creative Art of Clara Schumann (1819–1896)*. Yüksek Lisans Tezi, National University of Ireland, Maynooth.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W&W Norton & Company.
- Harwood, G. W. (1980). Robert Schumann's Sonata in F-Sharp Minor: A Study of Creative Process and Romantic Inspiration. *Current Musicology*, (29), 17–30.
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (1997). The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition. *Music Theory Spectrum*, 19(2), 115–154
- Hepokoski, J. ve Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

- Jensen, E. F. (2012). *The Master Musicians: Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Kim, K. (1980). *A Critical Analysis of the First Movements of Schumann's Piano Sonatas, Opus 11 and Opus 22 (Volume 1)*. The University of Oklahoma, Oklahoma.
- Lester, J. (1995). Robert Schumann and Sonata Forms. *19-th Century Music*, 18(3), 189–210.
- Litzmann, B. (2013). *Clara Schumann: an Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letter-Volume 1*. Grace Eleanor Hadow (Çeviren). New York: Cambridge University Press.
- Parrott, I. (1952). A Plea for Schumann's Op. 11. *Music&Letters*, 33(1), 55–58.
- Reich, N. B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. New York: Cornell University Press.
- Richter, P. (2003). The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44(3/4), 305–320.
- Rinaldi, R. (2003). *European Dance: Ireland, Poland, & Spain*. New York: Chealse House Publishers.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
- Schumann, R. (1828). An Anna-II [Nota]. J. Brahms (Ed.), *Robert Schumann's Werke, Serie XIV: Supplement*, s.34–35. Breitkopf & Härtel (1893).
- Schumann, R. (1835). Grosse Sonata für das Pianoforte, Op. 11 [Nota]. C. Schumann (Ed.), *Robert Schumann's Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen*, s.52–63. Breitkopf & Härtel (1887).
- Sears, D., Caplin, W., ve McAdams, S. (2014). Perceiving the Classical Cadence. *Music Perception*, 31/5, 397–417.

