

Başvuru Tarihi: 28.12.2020 / Kabul Tarihi: 01.07.2021 / Özgün Makale

RICHARD STRAUSS'UN Mİ BEMOL MAJÖR İKİ NUMARALI (TrV 283) KORNO KONÇERTOSU'NUN MÜZİKAL ANALİZİ

Begüm GÖKMEN¹

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, korno literatüründeki en önemli eserlerden birisi kabul edilen Richard Strauss'un TrV 283 numaralı İkinci Korno Konçertosu'nun yorumlanmadan önceki gerekli analizlerinin yapılarak, bu eseri icra etmek isteyen kornoculara ve korno eğitimcilerine bir kaynak teşkil etmektir. Bu amaçtan yola çıkarak nitel bir çalışma olarak tasarlanan bu makalede ilk olarak bestecinin sanat anlayışına hâkim olmak için literatürde araştırmalar yapılmış, elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilip yorumlanmıştır. Bunun ardından eserin notaları doküman olarak ele alınıp müzikal analizi yapılmıştır. Yöntem olarak betimsel tarama, doküman analizi ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır.

Konçertonun yorum öncesi gerekli analizleri ile, başta korno icracıları olmak üzere, orkestra şefleri ve eseri incelemek isteyen araştırmacılar için yorumlamaya yönelik değerlendirmeler, enstrüman kullanımları, orkestra ile çalım güçlükleri, bölümler içinde yer alan tematik materyallerin kullanım durumlarının tespiti yapılmıştır. Çalışmanın sonunda ulaşılan veriler ışığında bu eser ile Richard Strauss'un genel kompozisyon anlayışı, konçerto formunu ele alış tekniği ve korno yazım stiline dair önemli bir veri kaynağı oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Richard Strauss, TrV 283, Korno Konçertosu, Yorumlama, Romantik Dönem.

¹ Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü/Üfleme ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalı
E-mail: sirin.gokmen@msgsu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-1030-8722

MUSICAL ANALYSIS OF HORN CONCERTO NO. 2 IN E-FLAT MAJOR TrV 283 OF RICHARD STRAUSS

ABSTRACT

The aim of this study is to make the necessary analyzes before the interpretation of the Second Horn Concerto TrV 283 of Richard Strauss, which is considered one of the most important works in the french horn literature, and to constitute a resource for french horn players and french horn educators who want to perform this work. In this article, which was designed as a qualitative study based on this purpose, firstly, studies have been made in the literature in order to master the composer's understanding of art and the data obtained were analyzed and interpreted descriptively. After that, the partition of this composition was handled as documents and musical analysis was made. Descriptive scanning, document analysis and musical analysis methods were used as methods.

With the necessary analysis of the concerto before the interpretation, interpretation evaluations for the conductors, especially the horn performers, and the researchers who want to examine the work, the use of the instrument, the difficulties of playing with the orchestra, the usage of the thematic materials in the sections were determined. In the light of the data obtained at the end of the study, an important data source about Richard Strauss's general composition understanding, his approach to concerto style and french horn writing style was created with this work.

Keywords: Richard Strauss, TrV 283, French Horn Concerto, Interpretation, Romantic Period.

1. GİRİŞ

Romantik Dönem müziği, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelen Geç Romantik besteciler ile köklü bir değişikliğe uğramıştır. Geç Romantiklerin, özellikle Birinci Viyana Okulu ile kabul görmüş olan ifade, dinamik, form, tonalite gibi kavramlarda izledikleri yenilikçi ve öznel üslup, tonal müzikte sert kırılmaların yaşanacağı hatta sonrasında, o döneme kadar kabul görmüş tüm kompozisyonel normların tamamen sorgulanmasına kadar gidecek olan daha özgürlükçü bir çağın anahtarı kabul edilecektir.

Bu dönemin önemli temsilcilerinden biri olan Alman besteci Richard Georg Strauss (1864-1949) Münih'te doğmuştur. Hiç konservatuvara gitmemiş olmasına rağmen babasının da müzisyen olmasının katkısıyla döneminin iyi müzisyenlerinden eksiksiz bir müzik eğitimi almıştır (İlyasoğlu, 2009, s. 178). Bestelediği senfonik şiirler ve programlı senfonileriyle büyük beğeni kazanmış ve bu türlerin, kendi dönemindeki en nadide örneklerini vermiştir (Mimaroglu, 1970, s. 169). Besteciliğinin yanı sıra orkestra şefliği ile de döneminde ses getirmiş, uzun yıllar Münih Saray Operasının şefliğini üstlenmiştir (Selanik, 1996, s. 245). Uzun yaşamına sığdırdığı yüzlerce opera, senfonik şiir, bale müziği, lied ve oda müziği yapıtları ile geride bıraktığı başarılı bir sanat kariyerinin sonunda 85 yaşında Almanya'da ölmüştür (Say, 1997, s. 427).

Babası, döneminin ünlü korno icracılarından Franz Strauss (1822-1905), Münih Saray Orkestrası baş kornocusudur (Del Mar, 2013, s. 28). İcracılığının yanında bestecilik yönü de olan Franz Strauss, bir korno konçertosu da bestelemiştir. Aktüze'ye (2007, s. 2267) göre Franz Strauss “...Mozart'tan günümüze -Weber'in konçertosu dışında- konçerto yazılmayan bu çalgı için yol göstermiştir.”

Richard Strauss uzun yaşamında değişen ve gelişen sosyal, siyasi, sanat anlayışlarına yakinen şahitlik etmiştir (Gilliam, 1999, s. 6). Neo-klasik stildeki yapıtlarının dışında, döneminde popülerlik kazanan türlere de yönelmiş ve yapıtlarında kullandığı yenilikçi yaklaşımlarla aktüaliteye katkı sağlamıştır (Youmans, 2010, s. 59). Bestecinin bu çok yönlü müzik anlayışı, bazı eserlerinde, Geç Romantik hatta Neo-romantik stillerle birlikte Klasik Dönem form yapıtlarını kullanmasıyla anlaşılabilir. Genellikle ele aldığı epik ve pastoral temalı senfonik şiirler ve operalarında, müzikal ifadeye ve anlatıma oldukça önem vermiştir. Betimlenen hikayedeki odak fikrin ifadesinin mükemmelliği adına çoğunlukla kullandığı büyük ölçekli orkestralar ile renk enstrümanlarındaki çeşitlilik eserlerinde göze çarpmaktadır.

Strauss yaşamının sadece ilk ve geç dönemlerinde konçerto türünde eserler vermiştir (Hurwitz, 2014, s. 18). Bu nedenle bu türdeki eserlerinin yapıları farklılıklar gösterir. İlk konçerto yapıtlarında daha Geç Romantizm etkileri görülürken, son dönem yapıtlarında ise daha çok Neo Klasik stil göze çarpar. Bu duruma rağmen konçerto türündeki ilk eseri olan Op. 8 Keman Konçertosu'ndan (1882), son eser TrV 293 Klarinet ve Fagot için Konçertino'ya (1947) kadar bestelediği 6 eserde de, bestecinin kendisine has dokunuşları ve özgün kompozisyon tekniği kolaylıkla fark edilir (Schmid, 2003, s. 224). Konçertolarındaki; neredeyse solist kadar orkestra partilerinde de görülen virtüözite isteyen pasajlar, enstrüman grupları içindeki kıvrak melodi geçişleri, ileri seviye enstrüman teknikleri kullanımıyla soliste enstrümanın tüm tınlarını duyurma imkânı tanınması gibi özellikler, onun bu türdeki çalışmalarının günümüzde halen neden en çok tercih edilen eserler olduğunu açıklar niteliktedir.

Yaşamının son yıllarında Strauss, yeniden orkestral yapıtlara ve konçerto türüne yönelmiştir. Korno, Strauss döneminde virtüözite isteyen eserler için gözde bir enstrüman durumuna gelmiştir (Greene, 1978, s. 48). Bestecilik yaşamının ilk dönemlerinde kaleme aldığı Op. 11 Birinci Korno Konçertosu'ndan tam 59 yıl sonra 1942 yılında, Mozart'tan ilham alarak bestelendiği söylenen TrV 283 İkinci Korno Konçertosu ustalık dönemi eseri olarak korno edebiyatında önemli bir yere sahiptir (Schmid, 2003, s. 27; Aktüze, 2007, s. 2267). Bir bütün olarak bakıldığında bu konçerto, yaklaşık seksen yaşındaki bestecinin gençlik dolu bir çalışmasıdır. Bir başka kaynaktan da bu eseri babasına ithaf ettiği bilgisi yer almaktadır (Schmid, 2003, s. 220).

Besteci İkinci Korno Konçertosu'nda, gelenekçi bir yaklaşımla klasik üç bölümlü konçerto türünü kullanmıştır. Buna rağmen eser, içinde barındırdığı orkestral yenilikler, bağımsız form yapıları, motifsel gelişme ve çeşitleme teknikleri, bölümler içinde gelen farklı tonal renkler ile klasik stilin çok ötesinde bir karakterdedir.

Strauss'un tüm eserleri Alman müzikolog Franz Trenner (1915-1992) tarafından "Richard Strauss: Werkverzeichnis, Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München" adlı kitapta "Opus (Op.)" ve "TrV" (Trenner Verzeichnis) numaraları ile kataloglanmıştır (Schmid, 2003, s. 439). Bazı eserlerinin opus numarası bulunmadığı gibi bazılarında da TrV numarası bulunmamaktadır. Örneğin İkinci Korno Konçertosu TrV 283 numaralıdır ve ayrıca bir opus numarası yoktur.

Romantik Dönem’de eserlerin teknik ve müzikal olarak eskisine nazaran daha da ustalık ister hale gelmesi ve bireyselleşmesi yorumculuğun gelişmesine neden olmuştur (Rosen, 1998, s. 51). Yorumcu iki şekilde bir esere yaklaşabilir: İlki bestecinin ne ifade etmek istediğini anlamaya çalışıp onu en iyi şekilde yansıtmak, ikincisi ise eserden tamamen kendi anladıklarını yansıtmasıdır (Mimaroglu, 1970, s. 272). Her iki durumda da bir eseri doğru bir şekilde yorumlayabilmek için tüm müzikal özelliklerinin derinlemesine irdelenmesi, analiz edilmesi gereklidir (Gökmen, 2019, s. 329).

Strauss’un 2. Dünya Savaşı’nın etkileriyle hayatı derinden sarsılmış, müzikal çalışmaları sekteye uğramıştır. Hayatını adadığı Alman kültürü de savaş nedeniyle harabeye dönmüştür (Werbeck, 2014, s. 54). Böylesine problemlerin baş gösterdiği dönemde bu eser ile adeta gençlik dönemi müzik dünyasına dönmüş, kornocu olan babasına ve ilk dönemlerine bir göndermede bulunmuştur.

Strauss, TrV 283 İkinci Korno Konçertosu’nun planlarını eseri besteledikten çok önce yapmıştır. 1943 yılında ilk seslendirmesi yapılan eserin, 1941 yılında besteci tarafından bir program listesine alındığı bilinmektedir (Kennedy, 2006, s. 254; Strauss, 1953, s. 110).

1940 yılındaki Salzburg Müzik Festivalinde Strauss, şef olarak Mozart’ın bazı eserlerini yönetmiştir. Böylelikle zaten hayranı olduğu Mozart’a ilgisi iyice artan bestecinin hayatının bu döneminde müzikal düşüncelerinde Mozart ağırlık kazanmıştır.

Strauss’un Mozart’a ithaf ettiği söylenen birçok eseri olmasının yanında 1945 yılında bestelediği Tahta Üflemeliler için İkinci Sonatin’inin el yazması notasında “...*Minnettarlıkla dolu bir yaşamın sonunda kutsal Mozart’a...*” ibaresi yer almaktadır (Jefferson, 1985, s. 105). Strauss’un son dönem eserlerinde görülen melodi çizgilerindeki naif ve şeffaf yapı, kullanılan enstrüman ve orkestrasyon benzerlikleri, güzel ve anlaşılabilir olmaktan başka bir iddiası olmayan müzik anlayışı, eserlerdeki temaların veya müzikal ifadelerin ince ve zarif bir hafifliğe sahip olması, Mozart stilinde basit bir armonik arka plan ile icracıya düşen parlak teknik ve virtüözite gerektiren pasajlar gibi özelliklerin tümü Mozart dokunuşunun etkileridir (Greene, 1978, s. 33).

İkinci Korno Konçertosu, 1942 yılında bestecinin, Mozart’ın etkisiyle kaleme aldığı eserlerinden birisidir. Eserin ilk seslendirilişi 11 Ağustos 1943’te Salzburg’da yapılmıştır. Kornoda solist olarak Gotfriedvon Freiburg’a Viyana Filarmoni Orkestrası eşlik etmiştir

(Aktüze, 2007, s. 2267). Opus numarası olmayan eser TrV kısaltması ile ilk kez Boosey ve Hawkes edisyon şirketinin Bonn şubesi tarafından 6 Ekim 1950'de bir piyano indirgemesi, 17 Ekim 1950'de ise tam orkestra partileri ile yayımlanmıştır (Greene, 1978, s. 35).

TrV 283 İkinci Korno Konçertosu, Napoliten Orkestra da denilen Klasik Dönem ikili orkestra düzeni için bestelenmiştir. Bir çift tahta üflemeli enstrümanlara ek olarak Fa Kornolar ve Trompetler kullanılmıştır. Eserin son bölümünde ise Timpani bu gruba dahil olur. Strauss'un ilk korno konçertosunun aksine bu eserde; orkestra kornoları Fa, soloda ise Mi Bemol tonda Korno tercih edilmiştir. Bestecinin kullandığı bu orkestra düzeni, ilk dönem eserlerinde kullandığı orkestra düzenine benzemektedir. Eser üç bölümlü klasik konçerto formuyla ele alınmıştır. Bölümler Allegro - Andante con moto - Rondo şeklinde sıralanırlar.

Yapılan literatür taramasında Staruss'un müzikal dili, konçertoları ve TrV 283 İkinci Korno Konçertosu hakkında bilgilerin yer aldığı kaynaklara ulaşılmıştır (Del Mar, 2013; Hurwitz, 2014; Jefferson, 1985; Schmid, 2003; Strauss, 1950a; Warfield, 2020; Werbeck, 2014; Youmans, 2010). Bunların yanında Deniz (2018) ve Greene (1978) tarafından eser form özellikleri ve tarihi açısından incelenmiştir. Spidell (2017) ise eseri yirminci yüzyıl müziği bağlamında ele almıştır. Tüm bu çalışmalar eser hakkında farklı ve detaylı bir bilgi birikimi oluştursa da gerek form anlayışındaki farklılıklar gerek de eserin bir korno icracısı bakış açısıyla yorumlanması bağlamındaki eksiklikler, eserin yeni bir yaklaşımla incelenmesi gereğini doğurmaktadır.

Bu makalenin amacı, korno literatüründeki en önemli eserlerden birisi kabul edilen R. Strauss'un TrV 283 numaralı İkinci Korno Konçertosu'nun yorumlanmadan önceki gerekli analizlerinin yapılarak, bu eseri icra etmek isteyen kornoculara ve korno eğitimcilerine bir kaynak teşkil etmektir.

2. YÖNTEM

Nitel bir çalışma olan bu makalede doküman olarak ele alınan TrV 283 numaralı İkinci Korno Konçertosu'nun solo korno partisinin yanında, orkestra partisyonu ve piyano indirgemeli partis form, armoni, cümlesel yapılar ve çalım teknikleri açısından analiz edilmiştir. Doküman, nitel araştırmaların temel kaynaklarından (Demirbaş ve diğerleri, 2019, s. 126). Doküman analizi, seçilen kaynaktan belli bağlamlarda anlamlar çıkarmak, konu hakkında bir bakış açısı ve anlayış oluşturmak, deneysel bilgi geliştirmek amaçlarıyla verilerin belli doğrultularda analiz

edilip yorumlanmasıdır (Corbin ve Strauss, 2014, s. 128-130). Eserin analizinde Hawkes & Son tarafından basılan orkestra partiyonu notası (Strauss, 1950c), piyano-korno indirgemesi notası için ise Harold Leslie Perry tarafından düzenlenen nota referans alınmıştır (Strauss, 1950b). Doküman analizinin yanında literatür taramasından elde edilen verilere betimsel analiz yapılmıştır. Betimsel analizde konu bağlamında temalar belirlenerek bu temalar arasındaki ilişkiler tanımlanır ve yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 221). Eserin form özelliklerine yönelik yapılan analizlerde kullanılan literatürde İlhan Usmanbaş'ın "Müzikte Biçimler" adlı kitabı referans alınmıştır (Usmanbaş, 1974).

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Birinci Bölüm'ün Analizi

Birinci bölüm form olarak bağımsız bir yapıdadır. Bağımsız formlardan kasıt, Klasik Dönem'in standartlaşmış form kalıplarının dışına çıkılmasıdır (Fenmen, 1997, s. 24; İlyasoğlu, 2009, s. 124; Say, 2009, s. 74). Bu aynı zamanda Romantik Dönem'in en belirgin özelliklerinden birisidir (İlyasoğlu, 2009; Rosen, 1998; Selanik, 1996). Form kavramı her ne kadar bireyselleşse de hiçbir zaman tamamen terk edilmemiştir (Say, 2009, s. 74). Eserin icrasında bu bağımsız form anlayışının göz önünde tutulması gereklidir. Bu tür eserler icra edilirken de hem solo partilerinde hem de orkestra yahut piyano partilerindeki tematik ilerleme ve değişimler icracı tarafından mutlaka bilinmeli ve takip edilmelidir.

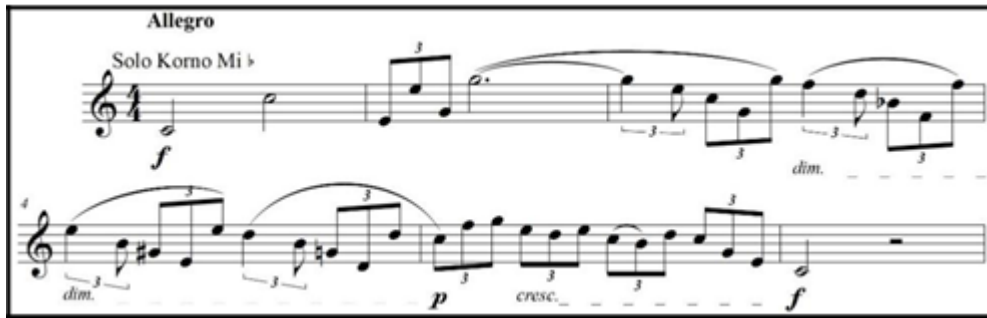
Bölümün temelleri bu anlayışla, mozaiksel üç tema üzerine inşa edilmiştir. Bu temalar, bölüm boyunca birbirleriyle sürekli iç içe hareket ederek, kendilerini farklı şekillerde duyururlar. Strauss bestecilik stilinde motifleri ve temaları çeşitlerken, onları neredeyse tanınmaz hale getirmesi ile bilinir (Kobbé, 1902). Temalar, sanki bir sonat allegrosu gelişme bölmesindeymiş gibi zaman zaman varyasyonlara uğramış hallerde, bölüm içerisinde orkestradaki farklı enstrüman ve enstrüman gruplarında birçok kez duyulur.

Greene (1978, s. 46-47) eserin birinci bölümü hakkında şunları söyler:

Strauss görsel sanatlarda gözü yanıltan resim anlamında kullanılan 'Trompel'oeil' tabirinin müzikal eşdeğeri olarak tanımlanabilecek bir üslupla, açılış bölümündeki solo temasını orkestra kornlarına çaldırırken, solo korno orkestranın o sırada çaldığı partiyi takip eder. Eğer dinleyici esere hâkim değilse bu noktada hangi kornonun hangi partiyi çaldığı konusunda bir ikileme düşebilir. Bu Strauss'un yaşlı sayılabilecek bir döneminde bile kıvrak zekâsından bir şey kaybetmediğinin bir kanıtı niteliğindedir.

Yazıldığı dönemdeki konçerto yapılarının aksine, daha gelenekçi bir yaklaşım izlenerek üç bölümlü Klasik Dönem konçerto stiliyle bestelenmesine rağmen, eserin birinci bölümü klasik konçerto stilinde görülmeye alışık olunan şekilde temayı duyuran bir orkestra tuttiisi yerine kendine özgü bir formda solo korno ile başlamaktadır.

Bölümün açılış kısmında solo korno, birinci bölmenin tümüne hâkim olan üç tematik yapıyı parlak şekilde duyurur. Bu yapılar bestecinin kompozisyonel becerileriyle bölme içerisinde gelişerek birçok kez karşımıza çıkar. Ana tonda gelen birinci tematik yapının tarifi, içerisinde oktav atlamalarına müteakip arpejli bir yazı karakteriyle üçlemeli ritim gruplarının oluşturduğu altı ölçülük bir kesit şeklinde yapılabilir. Bu tema Görsel 1.'de görülmektedir.



Görsel 1. Birinci Bölüm, Tema I [1-6. ölçüler arası]

Konçertonun birinci bölmesinde solo parti ile tutti partilerde fark edilen ezgisel sıçramaların, ilk duyuluşta kompozisyonel anlamda özensiz bir çalışma izlenimi uyandırması ve melodi çizgisinde heterojen bir etki bıraksa da aslında daha yakından incelendiklerinde bu motifsel hareketler ile oluşturulan tematik materyaller, eserin temel dinamiklerini oluşturması açısından kendi içlerinde anlamlı bir bütünün parçaları olmaları ile birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bölüm yorumlanırken solo kornocu tarafından bahsedilen bu temalara belli karakterler verilerek ifade güçlendirilebilir. Greene'e (1978, s. 38) göre solo kornoda gelen bu açılış motifi aslında tüm bölüme hâkim temel motif fikrini oluşturduğu gibi ayrıca bestecinin bir önceki konçertosunun giriş temasını da anımsatmaktadır.

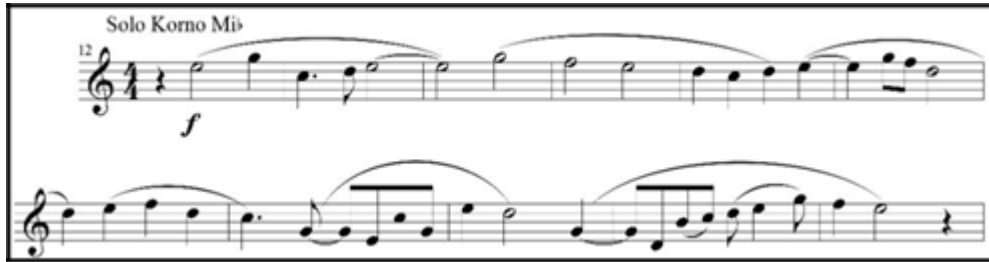
Görsel 2.'de verilen ikinci tematik yapı ise birinci tematik yapının aksine kendi içerisinde motifsel bütünlük bakımından daha karardır. Tema, 4 ölçülük çeken ton merkezli bir pasajdan meydana gelmektedir. Açılış olarak çıkıcı yapıdaki bir dizisel hareket ile kapanışta ona bağlanan daha ritmik sekizlik ve onaltılık nota gruplarının teşkil ettiği iki motifsel yapıdan

oluşur. Birinci tematik yapıdaki atlamalı motiflere karşıt olarak burada dizisel motifler görülmektedir. Yorumcunun temaların farkını ortaya çıkartmak için bu karşıtlığı göz önünde bulundurması gereklidir.



Görsel 2. Birinci Bölüm, Tema II [7-10. ölçüler arası]

Bölüme hâkim üç tematik yapıdan sonuncusu ise ilk olarak 13-22. ölçüler arasında görülmektedir. Görsel 3.'te de gösterilen bu tema, uzun seslerle tasarlanmış melodi dokusu ile icracıya parlak korno tınısını tanıtmaya imkân sağlar.

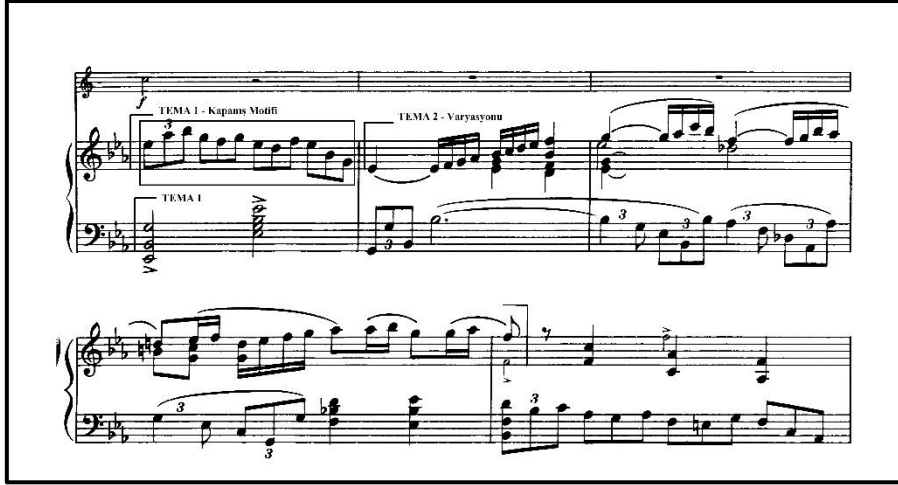


Görsel 3. Birinci Bölüm, Tema III [13-22. ölçüler arası]

Bu tematik yapı, önceki temalara kıyasla kendini sadece solo kornoda duyurmaz. Temanın girişiyle beraber birinci ve ikinci keman partileri, daha önce bahsi geçen birinci tema ile kendini gösterir. Serbest formal yaklaşım ile farklı temaların farklı enstrüman gruplarında eş zamanlı kullanımı, birbirlerinden motifsel alıntılar yaparak hibrit bir pasaj oluşturma fikrine bölüm içinde sıklıkla rastlanılmaktadır.

Görsel 4.'te eserin piyanolu redüksiyonu üzerinde görüldüğü gibi, 55. ölçüde kemanlar, klarinetler ve obualarda birinci tema kapanış motifi kullanılmış, yine aynı ölçüde fagotlar, viyolonsel ve kontrbaslarda ise birinci temanın açılış motifi kullanılarak aynı temanın farklı kısımları üst üste getirilmiştir. Bu, farklı materyallerin aynı anda kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca 55. ölçüde birinci temanın kapanış ve açılış motifleri ile oluşturulan dokuya, bir ölçü sonra flütler ve birinci kemanda gelen bir çeşit ikinci tema varyasyonu da

eklenir. Bahsi geçen bu pasaj, eserin bağımsız form anlayışına uygun olarak temaların birbirleriyle daha serbest bir ilişkiyle kompozisyonel anlamda nasıl bir ustalıklarla organize edildiklerinin göstergesidir.



Görsel 4. Birinci Bölüm, Temaların birlikte kullanımları [55-59. ölçüler arası] (Strauss, 1950b, s. 4)

82-103. ölçüler arasında klarinetin ikinci tema kapanış motifiyle başlattığı harekete viyolonsel solo eşlik eder. Bu temalar sırasıyla solist korno, viyolonsel, viyola, obua ve flütlerde kendini duyurur. Bu pasaj temaların oluşturduğu peşi sıra hareketlerle kontrapuntal bir dokuya sahiptir. Bu pasaj aşağıdaki Görsel 5.'te gösterilmiştir.

Görsel 5. Birinci Bölüm, Temaların birbirleri ardına kullanımları [82-85. ölçüler arası] (Strauss, 1950c, s. 287)

Birinci bölümdeki kalış ve kadans yapıları tipik Klasik Dönem karakterini yansıtır. Birbirlerine benzer yapılarda kullanımlarıyla bölümdeki üç ayrı kadans noktaları 54., 154. ve 206. ölçülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma örnek olarak, 54. ölçüdeki tonik ve dominant akor geçişleriyle sağlanan I-V-I kadans yapısı Görsel 6.'da verilmiştir.

Görsel 6. I-V-I kadans örneği [54. ölçüler arası] (Strauss, 1950c, s. 283)

3.2. İkinci Bölüm'ün Analizi

Eserin ikinci bölümü, sırayla sergi, gelişme ve yeniden sergi bölmeleri ile sonatin formunda toplamda 72 ölçü olarak karşımıza çıkar. Bölümün form şeması Tablo 1.'de gösterildiği gibidir. Sergi bölmesi tematik yapıda değil cümlesel yapıdadır. Gelişme bölmesi bir sonata göre oldukça kısa, fakat sonatin formlarında normal kabul edilecek uzunluktadır. Usmanbaş'a (1974, s. 109) göre sonatin biçiminde Sergi ve Yeniden Sergi bölmeleri arasında kalan bölme geçiş niteliği taşır. Caplin'e (2013, s. 571) göre ise sonatin isimlendirmesi sonat özellikleri gösteren fakat Gelişme bölmesi veya diğer bölmeleri karakteristik olarak tam bir sonat gibi olmayan yapılarda sıkça kullanılır. Yeniden sergi bölmesinde ise sergi bölmesinden sadece "a" cümlesi ve kodettanın yer alması da bu bölümün formunun küçük bir sonatin olduğunu gösterir bir niteliktir.

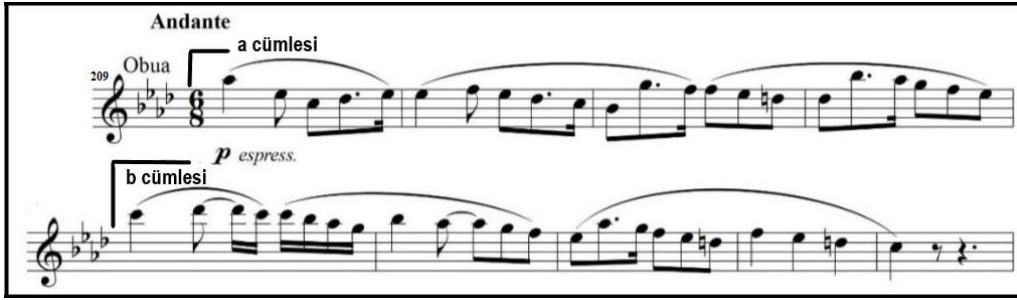
BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ ARALIĞI
SERGİ	Giriş	207-208
	a	209-212
	b	213-219
	c	220-225
	d	226-229
	a ¹	230-233
	b ¹	234-238
	Kodetta	239-244
GELİŞME		245-260
YENİDEN SERGİ	a	261-271
	Kodetta	272-279

Tablo 1. İkinci bölüm form şeması

Sergi bölmesi, bestelendiği döneme göre oldukça gelenekçi bir yaklaşım ile birinci bölümdeki ana tonalitenin alt dominant derecesinde olan La Bemol Majör'de gelmiştir. Bu bölmenin

melodik malzemesini görkemli bir dans müziği oluşturur. Bu bölüm önceki bölümle birleşik olarak icra edilmektedir.

207. ölçüde başlayan sergi bölmesi, obua ve fagot ile orkestrada duyurulan 2 ölçülük giriş kısmının ardından 209. ölçüde Görsel 7.'de gösterilen “a” cümlesiyle 212. ölçüye kadar devam eder. 213. ölçüde “b” cümlesi, “a” cümlesinin cevabı niteliğinde melodi çizgisinde tepe noktası olacak şekilde tasarlanmıştır.



Görsel 7. Sergi “a” ve “b” cümlesi [209-219. ölçüler arası]

213. ölçüde gelen “b” cümlesi 220. ölçüde yerini “c” cümlesine bırakır. “c” cümlesi motifsel malzemesini giriş kısmında viyolonselde duyurulan motiften almıştır. Yine aynı cümlede kemanlarda yer alan inici oktav hareketleri birinci bölümün giriş temasından esinlenilmiştir. “c” cümlesinin ardından 226-239. ölçüler arasında “d” cümlesi gelir.

220. ölçüden itibaren flütler, obua, klarinet, fagot, viyola ve viyolonsel girişleriyle, cümle yapılarına eklenecek ve sonraki gelişlerinde bu şekilde karşımıza çıkacak bir ritim kalıp görülür. Bu ritim kalıp Görsel 8.'de gösterilmiştir.



Görsel 8. Ritmik kalıp yapısı [220-221. ölçüler arası]

230. ölçüde Görsel 9.'da da gösterilen ritmik değişimlere uğrayan “a¹” ve “b¹” cümleleri, solo kornoda kendilerini duyurarak yeniden karşımıza çıkar.



Görsel 9. Değişime uğramış “a” cümlesi [230-232. ölçüler arası]

Sergi bölmesi 239. ölçüden itibaren beş ölçülük kodettanın ardından 245. ölçüde gelen Re Majör tonalitede pasajda son bulur.

Gelişme bölmesi 245. ölçüde Re Majör tonunda başlar. Bu bölme sergi bölmesinin aksine, döneminin tonalite anlayışına uygun olarak dinleyiciye neredeyse yeni bir parça gibi sunulur. Sergi bölmesinin kapanışı bölmeye hâkim olan tonal anlayışla uyumlu şekilde biter. Yeni tonalite ile Re Majörde gelen yeni bölme gelişme karakteri taşır. Gelişme bölmesi, sergi bölmesine hâkim olan La Bemol Majör göz önünde bulundurulduğunda, tonal ilişki bakımından oldukça uzaktır. Bölmeler arasındaki bu bariz karşıtlık, Strauss’un esere kattığı şaşırtıcılıklardan birisidir.

Bölmede kullanılan ritmik motifler, bölme girişinde viyoloncelde görülen sekizlik ve onaltılık üçlemelerle oluşturulmuş ritim kalıplarından alınmıştır. Gelişme bölmesini temel olarak, solo korno ve nefesli çalgılarda yer alan uzun akorlar ile yaylılarda onlara eşlik eden ritmik pasajlar oluşturur. Bölme, Görsel 10.’da görüldüğü üzere şu şekilde başlar:



Görsel 10. Gelişme bölmesi girişi [245-247. ölçüler arası] (Strauss, 1950c, s. 309)

261.ölçüde solo kornoda gelen yeniden sergi bölmesinde, “a” cümlesi 268. ölçünün sonuna ek olarak gelen üç ölçülük cümle sonu uzamayla beraber 271. ölçüde yerini kodettaya bırakarak son bulur. Kodetta için kullanılan motifsel materyale, daha önce sergi bölmesini gelişme

bölmesine bağlarken kullanılan kodettada da rastlanır. Eserin ikinci bölümü kodettanın ardından 279. ölçüde son bulur.

a. Üçüncü Bölüm'ün Analizi

Eserin üçüncü bölümünün formsal yapısı sırasıyla A-B-A¹-C-D-A²-E-A³ bölmeleri ile oluşturulmuş bir sonat rondo'dur. Eserin ortasında yer alan D bölümü gelişme karakterli bir bölmedir. Bu nedenle klasik rondo formuyla farklılık gösterir. Başlıkta yer alan "Allegro molto" dinamiği ile bölüm içinde gelen cümle yapılarındaki kıvrak ve canlı öğeler icra bakımından ustalık gerektirir.

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ ARALIĞI
A	a	280-286
	a ¹	287-295
	a ²	296-305
	a ³	306-311
B	b	312-319
	b ¹	320-327
	b ²	328-335
	c	336-344
A ¹	a ⁴	345-352
	a ⁵	352-356
	G.K.	357-374
C	d	375-378
	d ¹	379-382
	e	383-386
	e ¹	387-389

D	GELİŞME	390-450
	D.K.	451-459
A ²	a	460-467
	G.K.	468-487
E	f	488-495
	f ¹	496-503
	D.K.	504-512
A ³	a ⁶	513-522
	g	523-538
	G.K.	539-346
	Kadans	547-572
KODA		573-616

Tablo 2. Üçüncü bölüm form şeması

A bölümü, eserin ana tonu Mi Bemol Majörde gelirken, B bölümü Mi Bemol Majör, C bölümü ve D bölümü Si Bemol Majör ve E bölümü La Bemol Majör tonlarındadır. Son bölüm Görsel 11.'de görülen yaylı eşliği ile gelen solo korno pasajıyla başlamaktadır.

Görsel 11. “a” cümlesi [280-286. ölçüler arası] (Strauss, 1950c, s. 315)

A bölümünde solo kornonun Mi Bemol Majör tonunun ilgili dereceleri arasında yaptığı melodik geçişler, eserin ilk bölümünün melodik yapısıyla da benzerlik göstermektedir. Strauss'un eserde bu yazı stiline benzer yapıları tercih etme sebeplerinden birinin de kornonun teknik sınırlılıkları olduğu düşünülmektedir. Bölme kendi içerisinde birbirine koşut dört "a" cümlesinden meydana gelir.

312. ölçüde başlayan B bölümünün cümle yapıları, genellikle noktalı ikilik ve noktalı dörtlük süre değerinden oluşturulmuştur. Solo kornoda melodik yapı, daha uzun süreli seslerin yer aldığı pasajlar şeklinde karşımıza çıkar

B bölümü birbirine koşut üç "b" cümlesinin ardından gelen "c" cümlesinden meydana gelmiştir. Bölmenin başlangıcı aşağıda Görsel 12.'deki solo korno partisinde gösterilmiştir.



Görsel 12. B bölümü "b" cümlesi [312-319. ölçüler arası]

A¹ bölümü 345. ölçüde tutti olarak başlar. Solo kornoda da dahil olmak üzere, üstteki Görsel 11.'de gösterilen Rondo A bölümü açılış cümlesinin ilk ölçülerine benzer yapılar, bölme içerisinde zaman zaman eklenen farklı motifsel öğelerle birlikte, bir dizi enstrüman girişlerinde de karşımıza çıkar. Bölme kendinden bir önce gelen A bölümüne göre daha kısa olmakla beraber, kullanılan cümle yapıları bakımından, "a" cümleleri ile paralellik gösterir. Görsel 13.'te obua partisinde "a" cümlesi gösterilmiştir.



Görsel 13. A1 bölümü cümle yapısı [345-350. ölçüler arası]

357. ölçüde orkestra kornoları ve viyolonsel partilerinde gelen pasaj, C bölümü için bir geçiş köprüsü işlevinde kullanılır. Bu pasaj dinleyiciyi hem gelecek olan Si Bemol Majör'e hazırlar hem de C bölümünde kullanılacak olan yapılarda zaman zaman kendini göstererek, cümlelerin gelişimsel özelliklerini artırıcı yönde etki eder. Bu pasaja eşlik olarak orkestrada, daha önce obuada kendini gösteren birinci bölüm A teması benzeri inici oktav motifinden yararlanılmıştır.

Bu geçiş köprüsünde kullanılan motifsel yapının ters çevrilerek çıkıcı hale getirilmiş versiyonu orkestra Kornosu partisinde Görsel 14.'te gösterilmiştir.



Görsel 14. Geçiş Köprüsü [357-360. ölçüler arası]

C bölümü 375. ölçüde aşağıdaki Görsel 15.'te gösterilen solo kornoda yer alan “d” cümlesi ile başlar. Sırasıyla oldukça dengeli bir şekilde “d¹”, “e”, “e¹” cümleleri birbirlerini takip ederler. Bölmeyi başlatan, “d” cümlesinin içinde yer alan -açılış olarak noktalı dörtlüklerin oluşturduğu ve kapanış olarak kromatik yürüyüşlerin yer aldığı- motifsel yapılar, eserin geri kalan kısmında birçok yerde direkt veya çeşitlenmeli kullanımlarıyla karşımıza çıkacaktır. Görsel 15.'te solo korno partisinde bir örneği gösterilmiştir.



Görsel 15. C bölümü “d” cümlesi [375-379. ölçüler arası]

Rondo formlarında ana tema veya ana bölme, çoğu zaman benzer karakterlerde tekrar etmesinin yanında farklı karakterlerde de gelebilmektedir. Ana tonun bu bölmelerde tekrar etmesi bu eser özelinde solo kornodaki renk birliği sağlasa da, yorumcunun rondo formunun bu özelliğinin farkında olarak A bölmelerindeki benzerlikleri yakalaması gerekir.

390. ölçüde D bölümü başlar. Bu bölmede, bölüm içinde şimdiye kadar kullanılmış cümle ve motifsel yapılar, yeni fikirlerle beraber sunulmaktadır. Solo korno ve yaylı enstrümanlarda melodi, oldukça karmaşık ritmik yapılar bünyesinde birbirleri arasında geçişler yapar. Bu pasajda yukarıdaki Görsel 15.'in ikinci ve üçüncü ölçülerinde kendini gösteren bazı kromatik motiflerden alıntılar mevcuttur. Besteci tüm bu malzemeleri gelişme bölümü karakterine uygun olarak iki sekizlik ve on altılık ritim kalıbı ile kullanarak, bölmeye daha yeni ve farklı bir soluk getirmeyi amaçlamıştır. Rondo'nun A bölmeleri dışındaki diğer bölmelerinin asıl amaçları, farklı karakterler oluşturmaktır. D bölümü, A bölmelerinden büyük farklılıklar göstermesinin yanında başlı başına diğer tüm bölmelerden farklı olarak gelişme karakterlidir.



Görsel 16. Gelişme Karakterli Tematik Yapı [388-396. ölçüler arası] (Strauss, 1950b, s. 24)

Strauss 402. ölçüde Görsel 16.'da da gösterildiği gibi dört adet noktalı dörtlük notayı kısa bir accelerando ile destekleyerek gelişme bölmesinde çarpıcı bir hareket yoğunluğu elde etmiştir. Bu gelişme karakterli tematik yapı 406. ve 438. ölçüler arasında, kendisinin dört farklı varyasyonu ile art arda kullanılmıştır. 417. ve 419. ölçülerde ise bu yapılar birbirleri ardınca sıralanmışlardır.

Görsel 15.'te de gösterilen rondo C bölümü açılış cümlesini oluşturan materyalleri, bölme içinde farklı kullanımlarıyla görmek mümkündür. D bölümünün gelişimsel yapısı, sadece bir motifin işlenerek farklı şekillere sokulmasıyla değil, o motifle birlikte aynı zamanda sürekli değişen bir melodik bir doku oluşturmak için birkaç fikrin birleştirilmesi veya yeniden şekillendirilmesi ile sağlanmıştır.

D bölümü ardından 460. ölçüde A² bölümü "a" cümlesi ile kendini duyurur. Önceki A bölümlerine göre çok daha küçük yapıdadır. Bölümü başlatan "a" cümlesinin ardından 468. ölçüde başlayan geçiş köprüsü, E bölümünde gelecek olan tonu hazırlamak için yine Görsel 15.'te de gösterilen solo kornunun çaldığı pasajın motiflerinden alıntılar yapılarak kurgulanmıştır. Bu tonal hazırlığın icracı ve orkestra olarak farkına varılması önemlidir.

E Bölümü 488. ölçüde başlar. "f", "f¹" cümlelerinin ardından gelen dönüş köprüsü ile son bulur. "f" cümlesi Görsel 12.'de gösterilen "b" cümlesi ile yazı stili bakımından gösterdiği benzerlik ile bir nevi "b" cümlesini motifinin ters çevrilmiş hali olarak görülebilir. Motifsel materyaller

bakımından benzer özellikler gösteren bu iki cümlelerin, yine de birbirlerinden ayrı olarak değerlendirilmeleri doğru olacaktır. İcra esnasında da bu fikre binaen yorumlar getirilebilir.

504. ölçüde gelen dönüş köprüsünün ardından 513. ölçüde kendini son kez yineleyen A³ Bölmesi özellikle Görsel 14.'te gösterilen cümleyi çeşitli tınılarda sunar. “a6” ve “g” cümlelerinin ardından kromatik bir geçitle 547. ölçüde solistin hem teknik kabiliyetini son kez yansıtabilmesi hem de bir anlamda dinleyicileri son kez selamlaması adına oluşturulmuş kadansa bağlanır. Eserde gelen bu kadansın icrası benzer örneklerinin aksine, soliste bırakılmamış bizzat besteci tarafından notaya dökülmüştür.

573. ölçüde başlayan koda, tutti olarak A bölmesi açılış cümlesi ile kendini duyurur. Ardından bölüm içerisinde yer alan tüm motifler arka arkaya hızlı bir şekilde tekrar gelirler. Koda kısmı bu sayede sadece virtüözite isteyen bir final olarak değil aynı zamanda tüm bölümün bir özeti olarak da sunulur. Eser solo kornoda gelen ve bölmeyi başlatan “a” cümlesi motifleri ile oluşturulmuş pasaj ile 616. ölçüde son bulur.

Strauss eser içerisinde birçok yerde orkestra kornolarına önemli solo roller vermiştir. Eserin icrası esnasında, orkestra kornoları ve solo korno partilerinin ayrımı hususunda duyum güçlüğü çekilebilir. Bu duyum güçlüğüne örnek olarak 157-159. ölçüleri arasındaki pasajlar verilebilir. Solo korno 144. ölçüden itibaren melodi hattının son kısmını 157. ölçüde orkestra kornolarına teslim eder. Bu özel örnek Strauss'un korno çalan icracının ihtiyaçlarını anladığını ve onlar için uzun ve yorucu bir soloyu daha yönetilebilir bir hale getirdiğinin göstergesidir. Bu sayede solo kornocuya iki ölçülük bir “nefes” verilirken aynı zamanda sürekli tınısını koruyan bir korno icrası gerçekleştirilir. Buna benzer başka bir örneğe ilk bölümün 103-105. ölçülerinde rastlanır.

Hem ilk Op.13 Piyano Dörtlüsü 1889, Op.18 Keman Sonatını hem de son dönem eserleri olan özellikle korno ve obua konçertolarını dinledikten sonra Strauss'un bu iki dönem arasındaki yapıtlarıyla, müzik dünyasını şok eden veya bazen öfkeliendiren müzikleriyle, müzik tarihinin en kışkırtıcı figürlerinden biri olduğunun kanıtı su götürmez bir gerçektir (Ewen, 1959, s. 388; akt. Greene, 1978, s. 47).

SONUÇ

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Richard Strauss'un içinde yaşadığı Romantik Dönem müziğinin genel özelliklerine değinilmiş olup, yaşadığı dönem içinde etkilendiği ve izlediği akımlar, kendine has kompozisyon anlayışı ile çağdaşlarının arasındaki yeri ve baştan sona müzik kariyerinin genel seyri çerçevesinde ele alınmış, TrV 238 İkinci Korno Konçertosu'nun

besteleniş sürecine dair detaylar farklı kaynaklardan derlenerek yorumcu için ilk aşama bilgisi sunulmuştur.

Çalışmada korno icracıları başta olmak üzere, orkestra şefleri ve eseri incelemek isteyenler için yorumlamaya yönelik değerlendirmeler ile yardımcı olmak amacıyla; enstrüman kullanımları, orkestra ve solo partilerdeki çalım güçlükleri, bölümler içinde yer alan tematik materyallerin kullanımlarının tespiti yapılmıştır.

Bunun ardından eserin üç bölümü ayrı ayrı ele alınarak hem kendi içlerindeki müzikal dinamikler ve bunların değişimleri, hem de bir yorumcu gözüyle yoruma katkı sağlayacak form analizi yapılmıştır. Konçerto teknik anlamda benzerleri arasında, daha gelenekçi tarzdaki yapısıyla ön plana çıkmaktadır.

Birinci bölüm her ne kadar bağımsız form anlayışıyla bestelense de form tamamen terk edilmemiştir. Üç mozaiksel tema bölüm boyunca iç içe geçerek farklı şekillerde duyulur. Bu bölüm icra edilirken gerek solo gerekse eşlik partileri bu tematik özellikler bilinmeli ve takip edilmelidir. Bölümdeki bağımsız form anlayışı eserin Romantik Dönem özellikleri taşıdığını gösterir.

Birinci bölümle birlikte icra edilen ikinci bölüm, kısa gelişme bölmesi ve yeniden sergi bölmesinde sergi bölmesinin sadece bir cümlesinin tekrar etmesiyle bir sonatin formundadır. Melodik olarak dans müziği karakterindedir. Bu bölümde besteci tonal olarak Romantik Dönem'e göre daha gelenekçi bir yaklaşım sergilemiştir. İlk bölümde hakim ton olan Mi Bemol Majör'ün alt dominant derecesinde olan La Bemol Majör ikinci bölümün hakim tonudur.

Üçüncü bölüm ise sonat rondo formundadır. D bölmesi gelişme karakterlidir. Hem temposu (Allegro molto) hem de melodik olarak canlı ve kıvrak cümle yapıları icra bakımından ustalık ister. Tonal olarak diğer iki bölüme göre daha fazla değişim bulunmaktadır. A bölmelerindeki temasal birliktelik icracı tarafından göz önünde tutulmalı ve yoruma yansıtılmalıdır. Bu bölümde orkestra kornolarının bazı yerlerde melodiyi devralması solo kornoya oldukça kolaylıklar sağlamaktadır. Bu kısımlarda orkestra kornolarıyla renk birlikteliği sağlanmalıdır.

Çalışmanın sonunda ulaşılan veriler ışığında bu eser ile Richard Strauss'un genel kompozisyon anlayışı, konçerto formunu ele alış tekniği ve korno yazım stiline dair önemli bir veri kaynağı oluşturulmuştur.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak Cilt-5* (2.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Corbin, J., & Strauss, A. (2014). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. USA: Sage Publications, Inc

Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.

Del Mar, N. (2013). *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works* (Vol. 1). London: Faber & Faber.

Demirbaş, M., Çalık, M., Akay, S., Canbazoğlu Bilici, S., Özsevgeç, T., Cansız Aktaş, M., Sezgin Selçuk, G., Tekbıyık, A., Sözbilir, M., Özmen, H., Yıldırım, N., Kaleli Yılmaz, G., Karamustafaoğlu, O., Aydın Günbatar, S., Özpınar, İ., Aydoğan Yenmez, A., Şahin Çakır, Ç., Kaya, Ö., Gökçek, T., ... Tural, G. (2019). *Eğitimde Araştırma Yöntemleri* (H. Özmen & O. Karamustafaoğlu (Ed.)). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Deniz, C. (2018). *Richard Strauss'un eserlerinde korno; 1 No'lu Op.11 ve 2 No'lu korno konçertolarının teknik ve müzikal analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Ewen, D. (1959). *The Complete Book of Twentieth Century Composers*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.,.

Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı* (A. Say (Ed.)). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.,

Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gökmen, B. (2019). Richard Strauss Op. 11 Korno Konçertosu Üzerine Bir İnceleme. *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III* (s. 329-345). Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.

Greene, G. A. (1978). *Richard Strauss: The Two Concertos For Horn And Orchestra*. Master of Music, Butler University, Indianapolis.

Hurwitz, D. (2014). *Richard Strauss, An Owner's Manual*. Cleckheaton, Amadeus Press.

- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jefferson, A. (1985). *Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, M. (2006). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kobbé, G. (1902). Richard Strauss and his music. *The North American Review*, 174(547), 785–795. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/25119259>
- Mimaroglu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Rosen, C. (1998). *The Romantic Generation* (Vol. 46). Cambridge: Harvard University Press.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3.Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3.Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schmid, M. D. (2003). *The Richard Strauss Companion*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu* (1. Basım). Ankara: Doruk Yayınları.
- Spidell, R. M. (2017). *Reexamining Richard Strauss's Second Horn Concerto as a Significant Contribution to Twentieth-Century Music*. Long Beach: California State University.
- Strauss, R. (1950a). *Horn Concerto No.2, TrV 283, (Arranged for Horn and Piano), Horn Part* (H. L. (Arr. . Perry (ed.); B.& H. 166). London: Hawkes & Son Ltd.
- Strauss, R. (1950b). *Horn Concerto No.2, TrV 283, (Arranged for Horn and Piano)* (H. L. (Arr. Perry (ed.); B.& H. 166). London: Hawkes & Son Ltd.
- Strauss, R. (1950c). *Zweites Konzert für Horn und Orchester AV 132/TrV 283* (Plate 1662). London: Hawkes & Son Ltd.
- Strauss, R. (1953). *Richard Strauss: Recollections and Reflections* (W. Schuh (Ed.)). London: Boosey and Hawkes.

Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler* (Birinci Baskı). Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Warfield, S. (2020). Richard Strauss: Werkverzeichnis, Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 12. *Fontes Artis Musicae*, 42(4), 382–384.

Werbeck, W. (2014). *Richard Strauss Handbuch*. Metzler: Springer.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (10.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Youmans, C. (2010). *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521899307>