

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

GERALD FINZI'NİN KLARİNET KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

**Hazırlayan
Osman Ersin SOĞULCAKLI**

**Danışman
Doç. Ebru GÜNER CANBEY**

İZMİR-2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Gerald Finzi’nin Klarinet Konçertosu’nun Analizi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Osman Ersin
SOĞULCAKLI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 05./08./2016 tarih ve 16 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Osman Ersin SOĞULCAKLI'nın "Gerald Finzi'nin Klarinet Konçertosu'nun Analizi" konulu tezi incelenmiş ve aday 06./09./2016 tarihinde, saat 11⁰⁰'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.

(Dauşman)

BAŞKAN

Doç. Ebru GENE CANSEY

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard

ÜYE

Doç. Dr. Omur NURCAN

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: SOĞULCAKLI

Adı: Osman Ersin

Tezin Türkçe Adı

: Gerald Finzi'nin Klarinet Konçertosu'nun Analizi

Tezin Yabancı Dildeki Adı

: An Analysis of Gerald Finzi's Clarinet Concerto

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G. S. E.

Yıl: 2016

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Doktora

☐

Dili: Türkçe

Tıpta Uzmanlık

☐

Sayfa Sayısı: 62

Sanatta Yeterlik

☐

Referans Sayısı: 13

Tez Danışmanı

Ünvanı: Doç.

Adı: Ebru

Soyadı: GÜNER CANBEY

Türkçe anahtar Kelimeler:

1- Gerald Finzi

2- Klarinet Konçertosu

3- İngiliz Müziği

4- 20. Yüzyıl İngiliz Müziği

İngilizce anahtar Kelimeler:

1- Gerald Finzi

2- Clarinet Concerto

3- English Music

4- 20th Century English Music

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet :

☒

Hayır :

☐

ÖZET

“Gerald Finzi’nin *Klarinet Konçertosu*’nun Analizi” isimli çalışma besteci ve müziğini en çok yansıtan “Klarinet Konçertosu” ile tanıtmak, eserin armonik, tematik ve formal açıdan incelenmesi sonucu bestecinin müzikal stilini tanımlamayı amaçlamaktadır. Çalışma iki ana bölüm altında incelenmiştir. Birinci bölüm, Gerald Finzi’nin Müzikal Yaşamı ve Bestecilik Kariyeri ve Gerald Finzi’nin eserlerini içermektedir. Bestecinin toplam 80 adet eseri bulunmaktadır. Bunların 53’ü solo şarkı ve koral, 27’si ise solo çalgı, oda orkestrası ve orkestra içindir. “Klarinet Konçertosu’nun Analizi” başlığını taşıyan ikinci bölüm, Finzi’nin 1948-1949 yılları arasında yazdığı konçertonun armonik, tematik ve formal analizinden oluşur. Üç bölümden oluşan konçerto ana hatlarıyla klasik dönem konçertosu formunda yazılmış olsa da serbest bir anlayış içindedir. Armonik yapı, klasik armoni etkisinden ve fonksiyonel bağlaşımlarından uzak olup polimodalite ve politonalite gibi tekniklerden faydalananılarak yazılmıştır. Politonal yapılar konçertonun tamamında görülmektedir. Polimodal yapı özellikle konçertonun ikinci bölümünde yoğun olarak göze çarpar. Tematik yapı, her bir bölümde farklı tonal merkezler ve tempolarda yineleme şeklinde oluşturulmuştur. Ayrıca, melodik yapı içinde yer alan atlamalı ve disonans aralık kullanımı, melodik yapının ana fikirleridir. Konçertonun Allegro Vigoroso başlığını taşıyan birinci bölüm, Armonik Yapı, Tutti İçindeki Tematik ilişkiler ve Klarinetin tema sunumları adlı alt başlıklar halinde incelenmiştir. Konçertonun ikinci bölümü (Adagio ma senza rigore), başlığını taşır. Motifsel Yapı, Benzer Müzikal Materyaller, Tonal İşleyiş adlı alt başlıklar ile incelenmiştir. Eserin üçüncü bölümü (Rondo Allegro giocoso), başlığını taşır. ABACA bölmeleri ile oluşturulmuş bir Rondo’dur.

Klarinet Konçertosu geleneksel müzik formlarda yazılmış aynı zamanda polimodal, politonal ve kromatik armoni kullanarak modernize edilmiştir. Ayrıca bestecinin içinde bulunduğu dönemde yükselişte olan İngiliz milliyetçiliği akımının sembolü olan folklorik öğeler de eser içerisinde görülmektedir. Finzi, Müziğinde “geçmiş ve gelecek” bağlantısını estetik kaygıyı ön planda tutarak hem gelenekçi

hem de modern bir tavır ile sergileyen ve bu tavrı etkileyici müzikal anlatımı ile yansıtabilen önemli bir bestecidir.

Anahtar Kelimeler: Gerald Finzi, Klarinet Konçertosu, İngiliz Müziği, 20. Yüzyıl İngiliz Müziği



ABSTRACT

The purpose of this study, entitled “An Analysis of Gerald Finzi’s Clarinet Concerto” is to define Finzi’s musical style by introducing a composition representative of his work as a whole and examining its harmonic, thematic and formal properties. The study is in two parts. The first includes research on Gerald Finzi’s musical life, compositional career and musical works. Finzi composed a total of 80 works, among which exist 53 works for voice (songs and chorales) and 27 instrumental works (solo, chamber ensemble or orchestra). The second part, entitled “Analysis of the Clarinet Concerto,” consists of a harmonic, thematic and structural analysis of the concerto, which was composed between 1948 and 1949. The three-movement concerto largely adheres to classical era form, but was composed with a freer interpretation. By contrast, the work’s harmonic structure, which exhibits polymodal and polytonal compositional techniques, remains well-removed from classical harmonic idioms and syntactic conventions. Polytonal structures can be observed throughout the composition and are used to particularly striking effect in the second movement. The thematic form is through-composed from recurring motivic iterations which vary by tonal center and tempo in each movement. Moreover, the concerto’s melodic structures are characterized by frequent leaps and dissonant intervals. The first movement, *Allegro vigoroso*, was examined in the following sub-headings: ‘Harmonic Structure’, ‘Thematic Relationships in Orchestral *Tutti*’ and ‘Presentations of the Theme by the Solo Clarinet’. The concerto’s second movement, *Adagio ma senza rigore*, is then discussed under the sub-headings ‘Motivic Structure’, ‘Similar Musical Material’ and ‘Tonal Process’. The third movement, *Rondo Allegro giocoso*, is in classic ABACA rondo form.

Finzi’s Clarinet Concerto was composed using traditional musical forms which were modernized through the use of polymodal, polytonal and chromatic harmonies. In addition, the historic period during which the composer was active was marked by a growing wave of British nationalism. As a result, folkloric elements can be seen in the composition. Finzi is an important composer who

exhibits not only a traditional but also a modern attitude and succeeds at reflecting the resulting aesthetic anxiety in an effective musical narrative by allowing the past and tradition to take priority in his work.

Keywords: Gerald Finzi, Clarinet Concerto, English Music, 20th Century English Music



ÖNSÖZ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı eğitim sürecimde İngiliz müziğine ve bestecilerine ilgim oluşmaya başladı. İncelemiş olduğum İngiliz besteciler arasında Gerald Finzi'nin hak ettiği ölçüde ilgi görmemiş olduğunu düşünerek bu besteciye araştırarak tanıtmak amacı ile yola çıktım.

Konservatuvar eğitimim boyunca bilgi birikimlerini, yardımlarını eksik etmemiş olan Prof. İstemihan Taviloğlu'na, Prof. Jean Baily'a ve Prof. Uzey Bora'ya, Dokuz Eylül Üniversitesi Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Başkanı Doç. Onur Nurcan'a, Yrd. Doç. Elif Aktuğ'a ve Öğr. Gör. Mehmet Aktuğ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışma boyunca desteğini, emeğini eksik etmeyen tez danışmanım Dokuz Eylül Üniversitesi Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı öğretim üyesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdür yardımcısı Doç. Ebru Güner Canbey'e, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü Prof. Şeniz Duru'ya, klarinet sanat dalı öğretim elemanı Öğr. Gör. Ender Gülenler'e, Piyano sanat dalı Öğr. Gör. Heather Özaltun'a, Damla Gülenlere, Namık Ataman'a ve yaşamım boyunca maddi- manevi desteklerini, emeklerini ve sevgilerini eksik etmeyen aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Osman Ersin SOĞULCAKLI

İÇİNDEKİLER

GERALD FINZI'NİN KLARİNET KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	x
TABLolar LİSTESİ	xii
FOTOĞRAF LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYA GENELİNDE 20. YÜZYIL VE İNGİLİZ MÜZİĞİ:

GERALD FINZI

1.1. <i>Gerald Finzi</i> ; Müzikal Yaşamı ve Bestecilik Kariyeri	4
1.2. <i>Gerald Finzi</i> 'nin Eserleri	11

İKİNCİ BÖLÜM

GERALD FINZI'NİN *KLARİNET KONÇERTOSU*'NUN

MÜZİKAL ANALİZİ

2.1. Birinci Bölüm (<i>Allegro vigoroso</i>)	23
2.1.1. Armonik Yapı	25
2.1.2. Tutti İçindeki Tematik İlişkiler	27
2.1.3. Klarinetin Tema Sunumları	32
2.2. İkinci Bölüm (<i>Adagio ma senza rigore</i>)	38
2.2.1. Motifsel Yapı	39
2.2.2. Benzer Müzikal Materyaller	43

2.2.3. Tonal İşleyiş	46
2.3. Üçüncü Bölüm (<i>Rondo Allegro giocoso</i>)	51
SONUÇ	58
KAYNAKÇA	61
ÖZGEÇMİŞ	



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Solo ve koral şarkıları	11
Tablo 2. Solo çalgı, Oda orkestrası Orkestra çalışmaları	19
Tablo 3. Birinci bölüm formal, armonik ve tematik analizi	23
Tablo 4. İkinci Bölüm formal, armonik ve tematik analizi	38
Tablo 5. Üçüncü bölüm formal, armonik ve tematik analizi	51



FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1.	Gerald Finzi	4
Fotoğraf 2.	Gerald Finzi'nin şefliğinde Newbury yaylı Çalgılar Orkestrası (Hungerford, 26 Şubat 1950)	7
Fotoğraf 3.	Üç koro festivali (Gloucester, 1956)	8
Fotoğraf 4.	Klarinet Konçertosunun ilk icrası (Soldan Sağa Frederick Thurston, Ursula Wood, Vaughan Williams, Kiffer, Gerald Finzi, Joy Finzi)	9

GİRİŞ

Ortaçağ'dan Romantik dönem ortalarına kadar, Batı Avrupa merkezli olarak gelişen çoksesli müzik sanatında, 19. yüzyılın sonunda değişimler olduğu görülür. Değişim ve yenilik müzikte her zaman olmasına rağmen, tarihsel çağlar ve dönemler içinde aşamalı olarak gelen müziğin bu defa daha hızlı ve sürekli değişimi söz konusudur. Bazı müzik insanlarının 'müzikte kırılma' olarak nitelendirdiği bu değişimin, geçmişte olduğu gibi, müzik dışında belirli nedenleri vardır: Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin etkileriyle başlayan değişim, yeni icatlarla birlikte Sanayi Devrimi, ulus-devlet modeli ve modernleşme ile devam etmiştir. Dolayısıyla, kendi dışında birçok şeyle ilişkili olan ve bunlardan etkilenen müzik de, yaratıcısı olan insanların gelişimleri ve değişimleri sonucu değişmek durumunda kalmıştır (Yöre, 2011: 2).

20. yüzyıl müziği, 19. yüzyılın, yani Romantik dönemin sonundan günümüze kadar gelişen bir uluslararası sanat müziği dönemi ve bu dönem içinde gelişen akım ve tekniklerdir (Yöre, 2011: 3). Akımların kesin bir başlangıç ve bitiş tarihleri olmadığı gibi, çoğu birbirleriyle iç içe geçmiştir - öyle ki, bir besteci aynı anda birkaç akımın temsilcisi konumuna gelebilmektedir. Akımlara genel olarak bakıldığında - *Yeni Romantizm* (Neoromantizm), *Egzotizm*, *İzlenimcilik* (Empresyonizm), *Dışavurumculuk* (Ekspresyonizm), *Yeni Klasikçilik* (Neoklasisizm), *Caz*, *Folklorizm*, *Gelecekçilik* (Fütürizm), *Elektronik Müzik*, *Minimalizm* -Modernizm ve *Post Modernizm* olarak karşımıza çıkmaktadır (Bayramoğlu, 2014: 12).

20. Yüzyıl müziğinin öncüleri arasında: *Debussy*'nin açtığı yolda ilerleyen *Stravinsky*, *Bartók* ve *Hindemith* görülse de, en önemli temsilcileri arasında *Schönberg*, *Berg* ve *Webern* ile birlikte; *Messiaen*, *Boulez*, *Varèse*, *Stockhausen*, *Berio*, *Cage*, *Henze*, *Nono*, *Lutoslawsky*, *Penderecki*, *Ligeti*, *Xenakis*, *Maderna*, *Zimmermann* ve *Kagel* gibi besteciler sayılabilir. Bütün bu bestecilerin oluşturduğu 'Yeni Müzik Dönemi'nin ortak ilkeleri arasında en önemlileri: besteleme biçimlerinde özgürlük, sınırsız deneysellik, yeni tını ve ifade dilidir (Bayramoğlu, 2014: 12). İkinci Viyana ekolünün önderi Avusturyalı besteci *Arnold Schönberg*'in tüm armoni ve melodi kurallarını altüst ederek kurduğu on iki ton sistemini geliştirmesinin ardından öğrencileri *Alban Berg* ve *Anton von Webern* bu

stilde de eserler üretmişlerdir. 20. yüzyıldaki bestecilerin çoğu özellikle bir akıma bağlı olmayan özgün müzik yazan bestecilerdi. Bu bestecilerin önde gelenleri Rus *Igor Stravinsky*, *Sergei Prokofiev* ve *Dmitri Shostakovich*, Alman *Paul Hindemith*, *Kurt Weill* ve *Karlheinz Stockhausen*, İtalyan *Luigi Dallapiccola* ve *Luciano Berio*, Fransız *Olivier Messiaen*, İngiliz *Benjamin Britten* ve *Michael Tippett*'tir.

İngiliz müziğinin değişim ve gelişim süreci, 13.yüzyıldan itibaren kilise etkisinden kurtulmasıyla başlamıştır. 18.yüzyılın başlarından 19.yüzyılın ortalarına kadar süren bir durağanlık sürecinden sonra İngiliz müziğinin yeniden doğuşu, 1850 dolaylarında iki orkestra yöneticisinin, *Charles Halle* (kendi adını vererek kurmuş olduğu *Hallé Orchestra*'nın genel yöneticisi ve şefidir) ve *August Manns*'ın (*London's Crystal Palace* orkestrası müzik direktörü ve şefidir) çabalarıyla başladı. Bu iki orkestra yöneticisi, İngiliz müzik sanatını yeniden eski parlaklığına kavuşturmak için öncelikle genç İngiliz bestecilerin eserlerini tanıtmaya başladılar. Ayrıca İngiliz olmayan dönemin diğer bestecilerine de yer verdiler. *Alexander Mackenzie* (1847-1935), *Hubert Parry* (1848-1918), *Charles Villiers Stanford* (1852-1924) ve özellikle *Edward Elgar* (1857-1934) ile *Frederick Delius* (1862-1934) gibi besteciler, bu çabanın sonucunda ün kazandılar. Yine de yapılan tüm yenilikçi hareketlere rağmen, çeşitli etkilerin ve belirsiz eğilimlerin ortasında kendini kabul ettirecek, İngiltere'ye özgü yeni bir üslup yaratılamadı. Kısa süre sonra, folklorla yönelim Elizabeth dönemine duyulan hayranlık, ulusal kaynaklara dönüşü yani İngiliz müziğinde milliyetçilik akımının başlamasına neden oldu. Bu iki eğilimle Fransız izlenimci etkileri, birleştirilme yolu ile yeni bir anlayışa gidildi. Bu anlayışı benimseyen *Gustav Holst* (1874-1934), *Havergal Brian* (1876-1972), *Cyril Scott* (1879-1970), *John Ireland* (1879-1962), *Sir Arnold Bax* (1883-1953), *Arthur Benjamin* (1893-1960) ve *E. J. Moeran* (1894-1950) gibi yetenekli bestecilerin oluşturduğu ekolün önderliğini *Sir Ralph Vaughan Williams* (1872-1958) yaptı.¹

Tümüyle İngilizlere özgü bir etki taşıyan modern bir müzik eseri göstermek güçtür. Belki de sadece İngiliz besteci *Benjamin Britten*'ın (1913-1976) akademik anlayış ile öncü akımlar arasında bir doğrultuda olması genç İngiliz bestecilere ışık tutmuş olabilir:

¹ <http://www.nuveforum.net/1958-buyuk-britanya/129194-buyuk-britanya-muzik-tarihi/>

Yeni Klasikçilik temsilcileri: *Robert Simpson, Malcolm Arnold, Francis Burt, Nicholas Maw, Gordon Cross, Paul Patterson*; Elektro-akustik müzik temsilcileri: *Reginald Smith Brindle, Roger Smalley, Tim Souster, Michael Finissy*, Deneysel müzik temsilcileri: *Cornelius Cardew, John White, John Tavener*. Çoğunlukla çağdaş İngiliz müzik anlayışına, müzikal düşüncelerin aşırı bir soyluluk ve zenginlikle dile getirmeyi benimsemiş *Brian Ferneyhough* anlayışı egemendir.

Gerald Finzi (1901-1956) 20. yüzyıl bestecisi olup dönemin İngiliz bestecileri arasında oldukça az tanınır. Eserlerinin çoğu vokal müziği üzerinedir. Vokal eserleri arasında, Thomas Hardy şiirlerinden oluşan: “*By Footpath and Stile*” (1921-1922), “*A young Man’s Exhortation*” (1926-1929), “*Earth and Air and Rain*” (1928-1932), “*Before and After Summer*” (1938, yay: 1949), “*Till Earth Outwears*” (yay: ölümünden sonra 1958) ve “*I said to Love*” (yay: ölümünden sonra 1958) sayılabilir.

Finzi’nin İngiliz edebiyatı ve şiiri hakkındaki derin bilgi birikimi, hem vokal hem de çalgı eserlerindeki başarısına önemli katkılar sağlamıştır. Yaşamış olduğu dönemde Mahler ve Brahms’tan almış olduğu müzikal geleneği sürdürmüş olan Finzi’nin eserlerinin tamamında lirik bir anlayış ve yine yaşamış olduğu dönemde yükselişe geçen İngiliz milliyetçiliği akımının etkileri görülür. Finzi, vokal eserleri dışında tuşlu çalgılar, koro, oda orkestrası ve orkestra için de eserler yazmıştır. Bunların içinde öne çıkan iki eseri, klarinet için yazdığı “*Five Bagatelles op.23*” (klarinet ve piyano için 1945) ve “*Klarinet Konçertosu op.31*” (1949) eserleridir.

20. yüzyıl dönemi klarinet eserleri üzerine yapılan araştırmalarda daha çok Aaron Copland, Carl Nielsen, Eugene Bozza ve John Corigliano gibi bestecilerin eserleri üzerinde durulduğu belirlenmiştir. Müzik tarihinde adı geçen bu besteciler arasında pek anılmayan Gerald Finzi, kendi ülkesi Britanya’da bile gözden kaçırılmış bir bestecidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1 *Gerald Finzi*; Müzikal Yaşamı ve Bestecilik Kariyeri

Gerald Finzi, 14 Temmuz 1901’ de Londra’da doğdu. Gemi komisyoncusu *John Abraham Finzi* ve *Eliza Emma Levenson*’ un beşinci oğludur. Babası İtalyan ve Portekiz, annesi ise Alman Yahudi köklerinden gelmektedir. Finzi, müzikal altyapıya sahip bir ailede doğdu. Babası İngiltere’deki en başarılı ticaret şirketinin kurucusuydu ve aynı zamanda çok güzel bir bariton sese sahipti. Büyük babası *Samuel Finzi* bir diş hekimiydi ayrıca amatör bir kemancı ve Beethoven topluluğunun bir üyesiydi. Amcası *Daniel Finzi* bir müzik yayıncısıydı. Son olarak annesi ise başarılı bir amatör piyanist ve besteci (McVeagh, 2010:3).



Fotoğraf 1: Gerald Finzi

Gerald Finzi, 9 yaşından itibaren müziğe ilgi duymaya başladı ve kısa süre sonra bu ilgisi onda besteci olma fikrini oluşturmaya başladı. Hazırlık okulu eğitimi boyunca kendisinde sık sık görülen bir hastalık yüzünden eğitim süreci sekteye uğraması nedeniyle dört yıl boyunca tüm derslerden başarısız oldu. Bir yıl tedavi için İsviçre’ de kaldıktan sonra 13 yaşında İngiltere’ye geri döndü (Tseng, 2000:5).

Müzik eğitimi almak isteyen Finzi, Royal müzik akademisi öğretmenlerinden Sir *Charles Stanford* (1852-1924) ile görüştü. Bu görüşme Finzi için olumsuz sonuçlandı. Sir Charles Stanford müzik öğrenimi için uygun olmadığını kesin bir dille belirtmiş olmasına rağmen Finzi kararından vazgeçmemiştir. Finzi ilk müzikal çalışmalarına genç organist ve besteci *Ernest Bristow Farrar* ile başladı. *Farrar* ile 1914-1916 yılları arasını kapsayan bir dönemde armoni, konturpuan ve piyano üzerine çalıştı. Ancak *Farrar*, 1916 yılında 1. Dünya savaşı sebebiyle göreve çağırılmasından dolayı Finzi’nin müzik dersleri York Minster’ in organisti Sir *Edward Bairstow* ile devam etti ve yeni öğretmeni sayesinde koro müziği yazma tekniğini önemli ölçüde geliştirdi (Tseng, 2000:5).

Finzi 1922 yılına kadar *Bairstow* ile formal müzik çalışmalarına devam etti. Sessiz ve sakin bir ortamda çalışmak ve beste yapmak için 1922 yılında *Harrogate* den *Painswick* yakınlarında *Gloucestershire*’da bulunan eski bir eve taşındı. Bir yıllık sakin çalışma döneminden sonra besteleme tekniğini geliştirmek için yeni arayışlar içine girdi. *Bairstow*’un yönlendirmesi ile Besteci *Reginald Owen Morris*’in (1886-1948) 16. Yüzyıl etkili konturpuantal tekniği üzerine araştırmalar yapmaya başladı. Bunun akabinde Finzi, şef *Adrian Boult* un tavsiyesi üzerine 1925 yılında Londra ya gidip R.O. Morris ile çalışmaya başladı (Tseng, 2000:6).

Finzi *Londra*’da vaktinin çoğunu sanatsal aktivitelere ayırdı. Tiyatroya, sanat galerilerine, konserlere gitti ve başka genç müzisyenlerle tanıştı. Bu gibi çeşitli sanat aktivitelerinde yer alması, Finzi’nin önemli ölçüde bilgi ve kültür birikiminin artmasını sağladı. R.O. Morris ile kompozisyon çalışmalarını aralıksız bir şekilde sürdürdü. Ayrıca R.O. Morris sayesinde daha sonra alanlarında uzman olan bestecilerden *Arthur Bliss* (1891-1975), *Howard Ferguson* (d.1908) ve *Edmund Rubbra* (1901-1986) ile yakın arkadaş oldu. Bu genç besteciler ile olan etkileşimi Finzi’nin müzikal kariyerinde önemli etkiler bıraktı. Finzi’nin hayatında önemli bir yere sahip olan besteci ve müzikolog *Howard Ferguson* ile ilk kez 1926 yılında Morris’in evinde tanıştı. Birlikte geçirdikleri

vakitleri müzik yaparak, birbirlerinin besteleri hakkında tartışarak ve birlikte konserlere katılarak değerlendirirlerdi. Finzi çoğunlukla eserlerinin ilk seslendirilişlerini yapması için Ferguson’u seçerdi ve Ferguson, Finzi’ nin vokal eserlerinin kayıtlarında ona eşlik ederdi. Gerald Finzi’ nin ölümünden sonra bile Ferguson, Finzi ailesi ile olan arkadaşlığını devam ettirdi (Tseng 2000:6-7).

Finzi’nin hayatında önemli bir yere sahip olan meslektaşı *Ralph Vaughan Williams* ile ilk olarak 1919 yılında *Glastonbury* de *Ralph Vaughan Williams* tarafından düzenlenen ‘*On wenlock edge*’ isimli festivalde tanıştı. Sonrasında Finzi’ nin *Vaughan Williams* ile ömür boyu sürecektir olan dostluğu 1928 de *Queen’s hall* da gerçekleşen *Vaughan Williams* yönetiminde Finzi’ nin keman konçertosunun seslendirilmesi ile gerçek anlamda başladı. Bu dostluk Finzi’nin *Ferguson* ‘la olan yakın dostluğu ile benzerlik göstermektedir (Tseng, 2000:7, McVeagh, 2010:53).

Londra ‘da geçen bu dönem boyunca Finzi ve genç müzisyen arkadaşları sık sık konserlere katıldılar. İngiliz olmayan *Busoni, Hindemith, Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, Ravel, Bloch, Bartok, Sibelius, Prokofiev* ve *Stravinsky* gibi yeni bestecilerin bestelerini dinlediler. Finzi ve genç müzisyen arkadaşları bu besteciler ve besteleri hakkında bolca fikir alışverişinde bulundular (Tseng, 2000:7).

Finzi, 1930-1933 yılları arasında Royal Müzik Akademisinde armoni, konturpuan ve müzik teorisi dersleri verdi (McVeagh, 2010:63). Akademik pozisyonunun dışında hayatı boyunca bağımsız bir besteci idi. 1933 yılında geldiğinde Finzi sanatçı *Joyce Black* ile evlendi. 1937 yılında Finzi ailesi *Newbury*’in dışında *Ashmansworth*’da bulunan ayrıca sanatsal aktivitelerini ve hobilerini gerçekleştirebilecekleri şekilde inşa edilmiş bir eve taşındılar. Finzi bu evde nadir görülen elma ağacı türlerini dikip büyütürken kendisi için harika bir ilgi alanı oluşturdu. Finzi’ nin kırsal alanda sürdürdüğü yaşamı makalelerine konu edinen yazarların – *Ferguson, Dressler, Russel, Bliss*- hepsi onun elma ağacı koleksiyonuna, kedilere, doğaya, edebiyata ve felsefeye karşı duyduğu sevgi ve ilgisinden bahsetmişlerdir (Tseng, 2000:8).

Finzi’nin en büyük sanatsal destekçisi eşi *Joy Black*’di. *Ashmansworth*’ta yaşadıkları evde *Gerald* ve *Joyce* birçok besteci ve şairin eserlerini özellikle de kendilerinin hiç tanışmadığı ama müziğine hayranlık duyduğu besteci ve aynı zaman da

şair *Ivor Gurney* (1890-1937) in çalışmalarını toplayıp arşivlenmesini ve yayınlanmasını sağladılar (Tseng, 2000:9-10).

1939 yılında Finzi çoğunluğu amatör müzisyenlerden oluşan *The Newbury String Players* isimli şefliğini de kendisinin yaptığı bir orkestra kurdu. İkinci dünya savaşı boyunca bu orkestra kırsal bölge çevresinde canlı performanslar sergiledi. O zamandan beri bu orkestra Finzi'nin hayatında önemli bir yere sahip olmuştur (Tseng, 2000:10).



*Fotoğraf 2. Gerald Finzi'nin şefliğinde Newbury Yaylı Çalgılar Orkestrası
(Hungerford, 26 Şubat 1950)*

Finzi, 1941 yılının başında savaş-ulaştırma bakanlığında devlet memuru olarak göreve çağırıldı. Ona verilmiş olan bu sorumluluk beste yapabilmesi için kısıtlı bir zamanı tanıyordu fakat bu zor koşullara rağmen Finzi, orkestra performanslarını gerçekleştirmeye ve az bilinen besteciler üzerine araştırma yapıp repertuvarını genişletmeye devam etti. Ayrıca Finzi içerik açısından zengin ve faydalı bulduğu 18.yüzyıl İngiliz bestecilerinin eserlerinden özellikle *John Stanley*'in konçertolarının, *William Boyce*' un uvertürünün ve *John Garth*, *Charles Wesley*, *Richard Mudge*' un eserlerinin yasal ve bilimsel olan edisyonlarını düzenledi (Tseng, 2000:11, McVeagh, 2010:125).

1945 yılında savaş sona erdiğinde Finzi *Ashmansworth*’ a geri döndü ve beste çalışmalarına yoğun bir şekilde devam etti. Ayrıca kendisiyle özel olarak çalışmak isteyen öğrencilerine kompozisyon dersleri verdi (Tseng, 2000:11).

Finzi, 1939 yılında *Hereford*’ da düzenlenen üç koro festivalindeki *Dies Natalis* adlı eserinin performansı, üç koro festivalinde büyük başarı yakaladı. Bu performans neticesinde konserlere sezonluk olarak ev sahipliği yapan *Hereford*, *Worcester* ve *Gloucester* katedrallerinde de *Dies Natalis* adlı eseri sergilenmiş ve büyük beğeni toplamıştır (Tseng, 2000:12).



Fotoğraf 3. Üç koro festivali (Gloucester, 1956)

Bir sonraki sene ikinci dünya savaşının başlaması festivalin iptal edilmesine neden oldu fakat 1945 yılında savaşın sona ermesiyle festival yeniden düzenlenmeye başladı. Finzi’ nin üç koro festivali ile olan ilişkisi daha sonraki yıllarda, bestecilik kariyerine önemli katkılar sağladı. 1946’ dan beri neredeyse her yıl Finzi’ nin besteleri Üç koro festivalinde seslendirildi (Tseng, 2000:12).

Finzi 1946 da *Lo the full, Final Sacrifice* isimli savaş sonrası ilk festival marşını yazdıktan sonra beste çalışmalarındaki verimliliği büyük ölçüde artı. Önceden bestelediği çalışmalarını düzeltmekle birlikte bariton solo ve piyano için olan *Before and After Summer* ‘ ı ve ayrıca çeşitli başka şarkılar da besteledi. Finzi ayrıca koro topluluğu için önemli koral müzik çalışmalarından olan *For St.Cecillia* (1947) -*Edmund Blunden* tarafından yazılan şiir- ayrıca koro ve büyük orkestra için *Intimations of immortality* (1949-1950) adlı eserleri – 1950 yılında *Gloucester* katedralinde sergilenen üç koro festivalinde ilk gösterimi yapıldı. Bu çalışma aynı başlıktaki *Wordsworth*’un aynı isimli şiirinin bazı

bölümlerinden oluşmaktadır. Biri klarinet diğeri viyolonsel için bestelenen son iki konçertosunu tamamlayarak festivallerde ilk seslendirmelerini yaptı. *Klarinet ve Yaylı Orkestrası için Konçerto* ilk kez 9 Eylül 1949 sabahı *Hereford* katedralinde gerçekleşen üç koro festivalinde Finzi' nin yönetimindeki Londra senfoni orkestrası eşliğinde klarinet sanatçısı *Frederick Thurston* (1901-1953) tarafından seslendirildi. Finzi' nin en son yazmış olduğu büyük orkestra eseri olan *Viyolonsel Konçertosu* ilk kez 1955' te *Cheltenham* çağdaş müzik festivalinde seslendirildi (Tseng, 2000:12-13).



*Fotoğraf 4. Klarinet Konçertosunun ilk seslendirilmesinden sonra
(Soldan sağa; Frederick Thurston, Ursula Wood, Vaughan Williams, Kiffer,
Gerald Finzi, Joy Finzi)*

Bu festival etkinliği boyunca besteci arkadaşı *Vaughan Williams* ile kırsal alanda yaptıkları gezilerde suçiçeği hastalığına maruz kaldı. Finzi *Gloucester* katedralinde düzenlenen üç koro festivalinde şefliğini yaptığı *In terra pax* (1954, 1956 ise koro ve orkestra için yeniden orkestra düzenlemesi yapıldı) adlı eserinin ilk gösteriminden tam üç hafta sonra suçiçeği hastalığından kaynaklanan komplikasyonlar sonucunda öldü. 1951 gibi erken bir tarihte Finzi' ye *hodgkin*² hastalığı tanısı kondu ve yaşayacak en çok 10 sene ömrü olduğu söylendi. Löseminin bir türü olan *hodgkin* hastalığından ölmesi beklenirken ironik bir şekilde zararsız gibi görünen suçiçeği hastalığından dolayı *Finzi* 27 Eylül 1956 yılında 55 yaşındayken Oxford İngiltere' de vefat etti (Tseng 2000:13-14).

² Hodgkin: lenf kanseri

Gerald Finzi' yi 20.yüzyıl müzik tarihi içerisinde belirli bir kategoriye dahil etmek oldukça zor bir durumdur. Bunun sebebi Finzi'nin müzikal çalışmalarındaki eşsiz yaklaşımı, edebiyat ve şiir alanındaki bilgi birikimini çalışmalarına yansıtması ve o dönem bestecilerinden farklı bir müzikal anlayış kullanması olarak gösterilebilir. Finzi'nin çalışmalarında çoğunlukla aşırı derecede İngiliz geleneğinden gelen *Hubert Parry* (1848-1918), *Edward Elgar* (1857-1934) ve *Vaughan Williams* (1872-1958) etkileri görülmektedir. Bu bilgilerin ışığında Finzi'nin müzikal stili çoğunlukla İngiliz milliyetçiliği akımının bir parçası olarak görülür (Tseng, 2000:15).

Gerald Finzi hayatı boyunca yapıtlarını vokal müziği üzerine yoğunlaştırmıştır. Yapıtlarındaki yoğunluk ve zengin içerik; İngiliz edebiyatına ve şiirine karşı beslemiş olduğu derin sevgisi ve ilgisinden kaynaklanmaktadır. Vokal müzik yapıtlarının birçoğu *Austin, Barker, Blunden, Bridges, Crashaw, Drummond, Gurney Hardy, Milton, Rosetti, Shakespeare, Shanks, Taylor, Traherne* ve *Wordsworth* gibi yazar ve şairlerin çalışmalarını içermektedir. Finzi ayrıca *Thomas Hardy* şiirleri ile ilgili yapmış olduğu müzikal çalışmalar sayesinde, şiir metninin müzik ile arasındaki uyum zorluklarının üstesinden gelmiştir. Bu yapmış olduğu çalışmalar sayesinde müzikal-metinsel ilişkiler üzerine olan uzmanlığını da ileri seviyelere taşımıştır (Tseng, 2000:16).

Finzi'nin besteleme stili ilk olarak çağdaş besteciler ve 18. yüzyıl İngiliz bestecileri üzerine olan çalışmaları sonucunda oluşmuştur. Ayrıca Finzi, *Brahms* ve *Mahler*'in 19. Yüzyıl geç dönem lirik geleneğini sürdürmüş ve korumuş bir bestecidir. Bunun yanında *Vaughan Williams*'ın halk şarkıları lirik stili ve şiirselliğini oluşturmada en büyük etken olmuştur. Finzi'nin müziğinde genel olarak İngiliz milliyetçiliğinin etkileri görülse de *Gustav Holst, Vaughan Williams* ve *Londra* da tanışmış olduğu genç bestecilerden edindiği deneyimlerin etkileri de görülür. Finzi'nin bir besteci olarak eşsiz stili sadece vokal müziği çalışmalarında değil ayrıca orkestra ve oda müziği çalışmalarında da görülür.

Finzi' nin çağdaş bir tarza sahip olmadığı genel düşüncesine rağmen çalışmalarında anlaşılması güç akor bağlantıları, geleneksel biçime uymayan ton değişimlerinin kullanımı ve çoklu tonal sistemin yaygın kullanımı gibi birçok çağdaş tekniklerin ve ayrıca az bilinen 18. yüzyıl İngiliz bestecileri üzerine hazırlamış olduğu bilimsel çalışmalar vasıtasıyla o dönemin etkilerinden olan ; “Diyatonik melodi yapısı ve müzikal materyallerin ekonomik kullanımı” gibi birçok çağdaş etki Finzi' nin eserlerinde görülmektedir.

1.2. Gerald Finzi'nin Eserleri

Tablo 1. Solo ve koral şarkıları

<u>ESER ADI</u>	<u>TARİH</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>SÖZ</u>
<i>Upon a child</i>	1918	Solo Şarkı	<i>Herrick</i>
<i>A cradle song</i>	1919	Solo Şarkı	<i>P. Colum</i>
<i>The twitil waters</i>	1919	Solo Şarkı	<i>F. Macleod</i>
<i>The reed player with orchestra</i>	1919	Solo Şarkı	<i>F. Macleod</i>
<i>The fairies</i>	1919	Solo Şarkı	<i>Herrick</i>

<i>The terrible robber man</i>	1919	Solo Şarkı	<i>P. Colum</i>
<i>Tall nettles</i>	1920	Solo Şarkı	<i>E. Thomas</i>
<i>Rondel</i>	1920	Solo Şarkı	<i>Chaucer</i>
<i>Before the paling of the stars</i>	1920	Solo Şarkı	<i>C. Rossetti</i>
<i>Ceremonies</i>	1920	Solo Şarkı	<i>Herrick</i>
<i>O dear me!</i>	1920	Solo Şarkı	<i>De la Mare</i>
<i>The battle</i>	1921	Solo Şarkı	<i>W. H. Davies</i>

<i>Some one</i>	1921	Solo Şarkı	<i>De la Mare</i>
<i>Time to rise</i>	1921	Solo Şarkı	<i>R. L. Stevenson</i>
<i>English hills</i>	1922	Solo Şarkı	<i>J. Freeman</i>
<i>The cupboard</i>	1922	Solo Şarkı	<i>R. Graves</i>
<i>Days too short</i>	1925	Solo Şarkı	<i>W. H. Davies</i>
<i>Winter now has bared the trees</i>	1925	Solo Şarkı	<i>I. Gurney</i>
<i>The temporary the ALL</i>	1927	Solo Şarkı	<i>T. Hardy</i>

<i>Epitaph: 'Even such is time'</i>	1922	Solo Şarkı	<i>Raleigh</i>
<i>My spirit will not haunt the mound</i>	1921	Bariton ve yaylı dörtlüsü	<i>T. Hardy</i>
<i>Time was upon the wing</i>	1922	Bariton, bayan sesi ve piyano	<i>Herrick</i>
<i>By Footpath and Stile</i>	1921-1922	Bariton ve yaylı dörtlüsü (6 parça)	<i>T. Hardy</i>
<i>Dies Natalis</i>	1926-1939	Tenor, soprano ve yaylı çalgılar orkestrası için Kantat (5 parça)	<i>T. Traherne</i>
<i>Farewell to arms</i>	1929-1941	Vokal ve küçük orkestra ya da yaylı orkestrası (2 parça)	<i>R. Knevet - G. Peele</i>
<i>Two sonnets</i>	1928	Tenor ya da soprano ve küçük orkestra (2 parça)	<i>Milton</i>

<i>To a poet</i>	1920-1956	Bass vokal ve piyano (5 parça)	<i>J. E. Flecker - W. Jones - T. Traherne - De la Mare - F. L. Lucas</i>
<i>Oh fair to see high</i>	1929-1956	Vokal ve piyano (7 parça)	<i>T. Hardy - C. Rossetti - E. Shanks - I. Gurney - E. Blunden - R. Bridges</i>
<i>A young man's exhortation</i>	1926-1933	Tenor ve piyano (10 parça)	<i>T. Hardy</i>
<i>Earth and Air and Rain</i>	1928-1935	Bariton ve piyano (10 parça)	<i>T. Hardy</i>
<i>Before and after summer</i>	1938-1949	Bariton ve piyano (10 parça)	<i>T. Hardy</i>
<i>Let us garlands bring</i>	1928-1942	Bariton ve piyano ya da orkestra (5 parça)	<i>Shakespeare</i>
<i>Till earth outwears</i>	1936-1956	Tiz vokal ve piyano (7 parça)	<i>T. Hardy</i>

<i>I said to love</i>	1930-1956	Bas vokal ve piyano (6 parça)	<i>T. Hardy</i>
<i>Up to those bright and gladsome hills, Psalm 121</i>	1922	Koro ve kilise orgu	<i>H. Vaughan</i>
<i>My God and King</i>	1923	Koro ve Tuşlu çalgılar	<i>H. Vaughan</i>
<i>The search</i>	1922-1923	Bariton, Koro, tuşlu çalgılar	<i>Herbert</i>
The birghtness of this day	--	Christmas Hymn bariton, bass, koro, yaylı orkestrası ve kilise orgu	--
<i>Requiem da camera</i>	1924	Bariton, koro, ya da SATB solo vokal ve oda müziği orkestrası (4 parça)	<i>J. Masefield - T. Hardy - W. Gibson</i>
<i>Ten children's song</i>	1920-1921	Vokal ve piyano (10 parça)	<i>C. Rossetti</i>

<i>Three Shorts Elegies</i>	1926	Koral	<i>W. Drummond</i>
<i>Seven Unaccompanied Partsongs</i>	1931-1937	Koral	<i>R. Bridges</i>
<i>Lo, the full, final sacrifice</i>	1946	Festival marşı, Koro ve kilise orgu	<i>R. Crashaw</i>
<i>Three Anthems</i>	1947-1951	SATB, koro, kilise orgu, yaylı orkestrası	<i>E. Taylor -H. Vaughan</i>
<i>Intimations of immortality (ode)</i>	1936-1950	Tenor, koro ve orkestra	<i>W. Wordsworth</i>
<i>For St. Cecilia (ceremonial ode)</i>	1947	Tenor solo, koro ve orkestra	<i>E. Blunden</i>
<i>Thou didst't delight mine eyes</i>	1951	Tenor, bas ve bariton	<i>R. Bridges</i>

<i>Muses and Graces</i>	1950	Tiz vokal için okul şarkısı ve piyano ya da yaylı orkestrası	<i>U. Wood</i>
<i>All this night</i>	1951	Motet, SATB (eşliksiz)	<i>William Austin</i>
<i>Let us now praise famous men</i>	1951	Tenorlar için koral şarkı, soprano/bas, alto/piyano ve yaylı çalgılar	<i>Ecclesiasticus</i>
<i>Magnificent</i>	1952	Solist (isteğe göre), koro ve kilise orgu	--
<i>White-flowering days</i>	1952-1953	SATB	<i>E. Blunden</i>
<i>In Terra Pax (Christmas Scene)</i>	1951-1954	Soprano, bariton, koro, yaylı çalgılar, harp veya piyano	<i>St. Luke - R. Bridges</i>

Tablo 2. Solo algı, Oda orkestrası Orkestra alışmaları

<u>ESER ADI</u>	<u>TARİH</u>	<u>TÜR</u>
<i>Interlude</i>	1932-1936	Obua ve yaylı drtls ya da yaylı çalgılar orkestrası
<i>Elegy</i>	1940	Keman ve piyano
<i>Five Bagatelles</i>	1938-1943	Klarinet ve piyano (5 para)
<i>Prelude and Fugue</i>	1932	Yaylı ls
<i>Violin Concerto</i>	1943	Kk orkestra ve keman (4 blm)
<i>Clarinet concerto</i>	1948-1949	Klarinet ve yaylı orkestra (3 blm)

<i>Grand Fantasia and Toccata</i>	1928-1953	Piyano ve orkestra
<i>A seven Rhapsody</i>	1923	Oda orkestrası
<i>The Fall of the Leaf (Elegy)</i>	1926-1929	Büyük orkestra
<i>Prelude</i>	1920	Yaylı orkestrası
<i>Music for love's Labour' lost (incidental music shakespeare's play)</i>	1946	Küçük orkestra için
<i>Three Soliloquies</i>	1952	Küçük orkestra için
<i>Songs from Love's Labour's Lost</i>	1946-1947	Vokal ve küçük orkestra ya da piyano (3 parça)

<i>Suit from Love's Labour's Lost</i>	1952-1955	Orkestra (10 parça)
<i>Miscellaneous</i>	(yayımlanmamış)	--
<i>Waltz in Finzi Weeklies</i>	(yangında yok olmuş)	--
<i>A passer-by</i>	1921	--
<i>Allegro Risoluto</i> (toy symphony orchestra)	1922	Orkestra
Short Fug(e)	--	(4 bölüm)
<i>A Grace for Hilles House</i>	(kayıp)	--

<i>Cadenza for C.F. Abel's Concerto no.5 from Six Concertos</i>	--	---
<i>The Blue bell of Scotland</i>	1944-1945	Oda müziği grubu
<i>A latin Grace</i>	--	SSA ve piyano için
<i>Two Chants</i>	1948	Richard Latham'ın şan kitabı için. St. Paul's, Knightsbridge
<i>Diabelleries</i>	--	--
<i>Sleinghbells</i>	(kayıp)	--

İKİNCİ BÖLÜM

GERALD FINZI'NİN KLARİNET KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

2.1. Birinci Bölüm (*Allegro vigoroso*)

Tablo 3. Birinci bölüm formal, armonik ve tematik analizi

Bölmeler	Giriş	Serim							
Temalar		Tema 1			Geçiş	Tema 2	Kapanış Teması 1		Kapanış Teması 2
Tonal Merkez	Do min.	Do min.	Fa min.	Do diyez min.	Mi bemol min.	Mi bemol min.	Do diyez min.		
Ölçü Sayısı	1	26	39	46	56	60	75		83

Bölmeler	Gelişme				Koda		
Temalar	Tema 1			Tema 2	Kadans		
Tonal Merkez	Re Maj./ Si min.	Mi min.	La bemol Maj.	fa min.	mi bemol min.	Do min./V	Do Maj.
Ölçü Sayısı	92			117	136		son

Birinci bölüm *Sonatina* formunda olup 181 ölçü uzunluğunda ve do minör tonalitesindedir. Giriş kısmı (1-25) 4/4 ölçü sayısı ile başlar daha sonra ölçü sayısı ve tempo-ifade belirteçleri değişerek ve çeşitlenerek devam eder.

Serim'in (26-91) ilk teması da ana tonalite olan do minördedir. İkinci tema (60-74) ise mi bemol minördür. Klarinetin (26-55) ölçülerdeki ilk teması lirik bir yapıya sahiptir ancak bu lirik yapı, yaylı çalgıların giriş kısmı ile yapısal zıtlıklar göstermektedir. 56. ölçüden itibaren tonalite değişimi görülür. 58-59 ölçülerdeki bu tonalite değişimli kısımda kullanılan motifler giriş kısmından alınmıştır. 58. ölçüden başlayan klarinet solosunu 59. ölçüden itibaren viyola takip etmeye başlar ve klarinet solosundaki yapı, viyola partisinde de görülmektedir. 60. ölçüde viyolonsel ile kontrbasın da dahil olmasıyla birlikte çok katlı bir armonik bas yapısı oluşur. Ardından gelen 1. Kapanış teması (75-82) görülür. Bu tema giriş kısmındaki yapıyı içermektedir ve sol diyez pedal sesi üzerine konumlanmıştır.

Gelişme (92-135) klarinetin girişi ile başlar. 26. ölçüde başlayan ilk klarinet teması ile yapısal benzerlik göze çarpar fakat gelişme bölgesinde gelen bu temada tonalite ve tempo-ifade belirteçleri değişiktir. Gelişme bölmesi, tipik bir klasik dönem sonatına benzer şekilde Serimdeki temaların farklı tonal merkezlerde duyurulması ile oluşturulmuştur. Bu farklı tonal merkezler Re majör / si minör ve fa minördür. 92-103 ölçülerdeki klarinet teması, ilk klarinet temasının Re majör / si minör tonalitelerinde bir yinelenmesidir. İkinci tema ise 117. ölçüde fa minör tonalitesinde yinelenerek getirilmiştir. Finzi'nin Serim kısmını geleneksel armonik fonksiyon bağlantılarından kaçınarak birden fazla tonal merkezde ve fonksiyonel bağlantı ile oluşturduğu görülür.

136. ölçüde Koda başlar. Koda kısmı, do minör tonalitesinde olan ilk temanın mi bemol minör tonalitesinde getirilmiş hali ile karşımıza çıkar. Finzi, bölümün son kısmında değişik akor geçişleri kullanmıştır. 174-178 ölçülerdeki bu akor geçişleri sırasıyla şu şekilde oluşturulmuştur: fa minör, Mi bemol majör, Re bemol majör, do minör, Si bemol majör, La bemol majör, Sol bemol majör, fa minör. 180. ölçü Re bemol majördür. Son ölçü ise do minör tonalitesinin adaş tonalitesi olan do majöre çözülmesi ile sonlanır. 174. Ölçüden itibaren başlayan bu süreç boyunca do sesi pedal sesi olarak kontrbas ve viyolonsel tarafından duyurulur.

2.1.1. Armonik Yapı

Eserin genel armonik yapısına bakıldığında, Finzi'nin geleneksel V – I bağlantılı geçişler kullanmaktan kaçındığı görülür. Bunun yerine, Finzi'nin tonik akoru üzerine belli aralıklarla çevrimler ve belirli ses gruplarını farklı partilerde yinelemeler şeklinde oluşturmuş olduğu bir yapı karşımıza çıkar (39-47). Sonuç olarak klasik tonal etki çok zayıf bir şekilde hissedilir. Ayrıca bu bölümde sık sık kullanılan geçit, komşu ve geciktirme sesleri gibi armoniye yabancı sesler tonal merkezi anlaşılması güç bir duruma sokmaktadır. Finzi, müziğinde genel olarak gergin bir hava yaratabilmek adına da sık sık disonans (uyumsuz) aralık kullanımı, kromatizm, polimodalizm ve politonalizm gibi tekniklere başvurmuştur.

Birinci Bölüm, do ve re bemol sesleri kullanılarak oluşturulan ve birbirleriyle çakışan disonans oktav gruplarının yaylı çalgılar eşliğinde duyurulması ile başlar. Kullanılan bu disonans yapı eserin tamamında hissedilen başlıca yapılardandır. Ek olarak, başlangıçtaki do sesi üstüne kurulan Re bemol majör akoru *Napolitan* akoru olarak da açıklanabilir. Tüm eser boyunca sürecektir olan bu yapı Finzi'nin kromatizm tekniğinden faydalandığını açıkça göstermektedir. 1-25 ölçülerdeki giriş kısmının do minör tonalitesinde ve klasik armoni etkisi içinde yazılmış olmasına rağmen Finzi'nin geleneksel V - I bağlanışlarından kaçındığı da görülür.

Klarinetin ilk solosu (26-29) lirik bir biçimde duyurulmaya başlanır ve onu takip eden yaylı eşlik, giriş kısımandaki gergin havanın aksine daha yumuşak bir yapıdadır. Yaylı eşliğinde viyola, klarinet solosundaki yapıya benzerlik gösteren bir yapıda takip etmeye başlar (26). Bu benzer yapı klarinet solusunun sona erdiği 29. Ölçüden itibaren kemanların devralması ile devam eder. Birbirlerini takip eden bu melodiler, bir çeşit soru-cevap (döngüsel) yapısı oluşturmaktadır ve bu yapı eserin genel müzik çizgisine hakim durumdadır. 31. ölçüde do minörün altıncı derece akorunun kullanımı ile geçici bir tonal etki oluştuğu görülmektedir. 35-38 ölçülerdeki kullanılan do pedal sesi, 39. ölçüde pedal sesin fa sesine inmesi ile bir çeşit V - I bağlanışı izlenimi vermektedir (Do majör V, fa minör I). 41. ölçüye gelindiğinde Finzi'nin tonaliteyi kromatik bir şekilde do diyez minöre taşıdığı görülür. 42-49 ölçülerdeki kısımda özellikle bas partisine bakıldığında yine Finzi'nin tonik akorunu kök biçiminde kullanmaktan kaçındığı bunun yerine akoru ikinci çevrim olarak kullandığı görülür. Giriş kısmının yapısal özelliklerini barındıran 56. ölçüye

gelindiğinde tekrar bir ton değişimi görülür ama bu sefer kromatik bir biçimde değil diyatonik bir biçimde mi bemol minör tonalitesine getirilmiştir. Finzi, 73-75 ölçülerde kapanış teması için güçlü bir kadans oluşturmak amacıyla sol diyez pedal sesini do diyez minör tonalitesinin beşinci derecesi gibi kullandığı görülür. 83-91 ölçülerdeki kısım, temanın kapanış kısmıdır. Bu kısımdaki eşlikte yoğunlukla oktav hareketleri görülmektedir. Ayrıca 90-91 ölçülerde, disonans bir etki yaratmak amacı ile Re majör/Mi bemol majör tonal çakışması kullanıldığı görülür.

Gelişme bölümü, 92-135 ölçüler arasındadır. Bu bölme, genel olarak Serimin şematik bir tekrarı olmasına karşın, tonal merkezlerde ve tempo-ifade belirteçlerinde farklılık olduğu göze çarpar. Klarinet solonun başlamasından üç vuruş önce yaylılar sessiz bir biçimde eşliğe başlar. Re majör ile başlayan bu eşliğin 96. ölçüde ilgili minör olan si minör tonalitesine gittiği görülür. Başka bir solo klarinet girişi olan 105-108 ölçülerde mi minör tonalitesine gelindiği, sonrasında da fa minöre geçiş olduğu görülür. Gelişme bölümü, serim bölümü ile ölçü ölçü karşılaştırıldığında, Serim bölümündeki 26-46 ölçülerin, Gelişme bölümündeki 92-112 ölçüler ile benzerlik gösterdiği göze çarpar. Finzi, bu kısımda do minör tonalitesi kullanmak yerine Re majör/si minör, mi minör ve fa minör tonalitelerini kullanmayı tercih etmiştir. 2. Tema (117-135) fa minör tonalitesinde yinelenir. Sonuç olarak Finzi, hem Serim bölümünde (do minör/mi bemol minör) hem de Gelişme bölümünde (Re majör/ fa minör) tonal geçişleri aynı aralıksal plan olan minör üçlü geçişler üzerine oluşturmuştur. 129-135 ölçülerde altı ölçülük kısa bir kapanış teması görülür. Ayrıca 130. ölçüden başlayan uzun si bemol pedal sesi tema kapanışının sonunda tonalitenin tekrar mi bemol minöre gideceğinin sinyalini vermektedir.

Koda (136-181) mi bemol minör tonalitesinde başlar. Finzi, giriş kısmında kullanmış olduğu küçük ikili aralıklarından oluşan oktav gruplarını son olarak 149. ölçüde kontrbas ve viyolonselde do diyez, kemanlarda ise re sesi kullanarak tekrarlamıştır ve en sonunda do minör tonalitesine dönmüştür. Do minör tonalitesi kadansın başladığı 173. ölçüye kadar devam eder. Kadanstan sonraki kısımda (maestoso) do pedal sesi üzerine oturtulan birçok akor geçişinden sonra bölüm sonunda do majör akoru ile biter.

2.1.2. Tutti İçindeki Tematik İlişkiler

Birinci Bölüm, do ve re bemol sesleri kullanılarak oluşturulan ve birbirleriyle çakışan disonans oktav gruplarının yaylı çalgılar eşliğinde duyulması ile başlar. Kullanılan bu disonans yapı eserin tamamında hissedilen başlıca yapılardandır.

Allegro vigoroso ♩ = circa 132

Örnek 1: Küçük ikili aralığı oluşturan oktav grupları, (1-4)



Örnek 2: Do pedal sesinin üstündeki Re bemol majörün Do majör akoruna çözülmesi, (179-181)

Giriş kısmı eserin önemli motifsel yapılarını barındırır. Bu önemli motifsel yapılar beş madde halinde incelendiğinde; İlk olarak, giriş kısmındaki yaylı çalgılar solusunda yoğun bir biçimde bulunan küçük ikili aralık grupları: do / re bemol (6-8), mi / mi bemol (5-39), sol / la bemol (15), ve si / si bemol (16) kromatizm tekniğinin yoğun olarak kullanıldığını göstermektedir.



Örnek 3: Kromatizm: do sesi karşısı re bemol, (5)



Örnek 4: mi sesi karşıda mi bemol, (3-4)



Örnek 5: sol sesi karşısında la bemol, (13), si sesine karşı si bemol, (15)



Örnek 6: Oktav atlamaları, (26-29)

İkinci olarak, giriş temasının ana hatları artarak yükselen do-do, sol-sol oktav atlamalarına dayanır. Ayrıca ilk klarinet solo temasında da oktav atlamaları görülür (26).

Üçüncü olarak, yaylı eşliğindeki ritmik yapı (6-13) 56-60 ölçülerdeki geçiş kısmının önemli bir figürüdür.



Örnek 7: yaylı eşliğindeki ritmik yapı, (5-12)



Örnek 8: Tutti temasındaki tonalite değişimi, (56-57)

Dördüncü olarak, 59. ölçüde başlayan ve daha değişik bir biçimde karşımıza çıkan klarinet solosu, müziğe adeta derin bir nefes aldırıp rahatlamasını sağlar. Beşinci olarak, 6-13 ölçülerde oluşturmuş olan bas partisindeki yapı, tüm eser boyunca görülür. Son olarak, *Martellato* kısmındaki bas yapısı Do majörün beşinci derecesi olan sol pedal sesi eşliğinde duyurulur. Ardından gelen kadanstan sonra, majör yapıda bir tema ile biter.



Örnek 9: Giriş kısmının sert başlangıcından sonra gelen yaylı eşliğindeki yumuşak ve rahat Motifsel yapı, (9-12)



Örnek 10: Kapanış Tutti teması, (79-80)



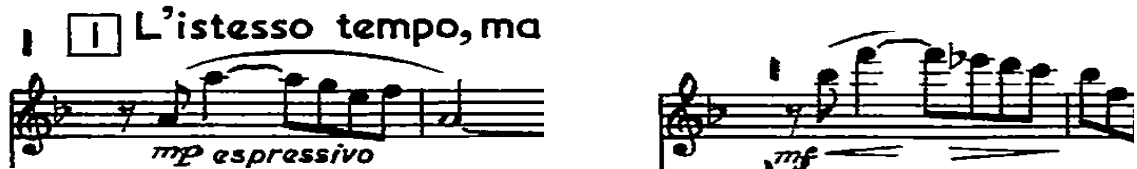
Örnek 11: İnci bas çizgisi, (9-12)



Örnek 12: *Martellato* (Vurgu) duyuruluş kısmı, (21-24)

2.1.3. Klarinetin Tema Sunumları

Finzi'nin yazı stili genel olarak vokal etkili bir çizgisel yapıya ve lirik bir anlayışa dayanır. Eserin Birinci bölümünde ana melodik yapıyı öncelikli olarak klarinet temaları belirler. Finzi'nin sıklıkla geçit, geciktirme ve basamak seslerini yoğun olarak klarinet temalarında kullandığı görülür. Ancak klarinet temalarında görülen en önemli özellik, melodik yapılarındaki aralık düzenidir. Bütün klarinet solo başlangıçlarındaki tema grupları, oktav ya da tam beşli aralığı ile başlar.



Örnek 13: Klarinet solosu başlangıçları, (26)-(31)

Serim ve Gelişme bölmelerinde her bir solo başlangıcındaki tema grupları çıkıcı aralık düzeni ile başlar. Gelişme bölmesindeki tek bir istisnai durum ise 51. ölçüdeki klarinet solo girişinin inici bir aralık grubu (tam beşli) ile başlamasıdır.



Örnek 14: Gelişme bölmesindeki solo başlangıcı, inici tam beşli, (50-55)

Finzi'nin klarinet pasajlarını, çıkıcı olarak artan ve inici olarak azalan bir çizgide oluşturduğu görülür ve ayrıca klarinetin ilk solosu olan ana tematik düşünceyi (26-46) eser içindeki bütün klarinet solo pasajlarında görmek mümkündür.



Örnek 15: Çıkıcı-inici olarak ses şiddetinin artan ve azalan yapıdaki Klarinet motifleri, (27-29)-(51-53)

Birinci bölümde toplam on iki adet klarinet solo başlangıcı ve bir adet kadans solosu bulunmaktadır. Bu solo başlangıçlarının yedisi Serim kısmında, beşi ise gelişme kısmında yer alır. Birinci bölümdeki klarinet solo başlangıçları genel olarak birinci tema ile aynı müzikal çizgide ve hemen hemen aynı ses aralığındadır. Ayrıca, klarinete ait tema gruplarındaki ilk ses aralığı dizilimleri: Oktav (çıkıcı) ve tam beşli (çıkıcı-inici) şeklindedir.



Örnek 16: Klarinete ait tema gruplarındaki başlangıç seslerinin aralık dizilimleri, Oktav (çıkıcı, 26-27) Tam beşli (çıkıcı, 31-32), Tam beşli (inici, 50-51)



Örnek 17: Serimdeki ilk tema girişi, (26-29)

Gelişme bölümündeki ilk pasaj (92-96) Serimin ilk temasının (26-29) bir yinelemesi olarak yerleştirilmiştir. Ayrıca Gelişme bölümündeki ilk temanın ses aralığı genişliğinde (si – do diyez, 92-96, mi – fa diyez, 97-102) artış göze çarpar.



Örnek 18: Gelişme bölümündeki ilk klarinet temasının ses aralığı genişliği (si – do diyez, 92-96, mi – fa diyez, 97-102)



Örnek 19: Serimdeki ikinci Klarinet girişi (31-36)

Ancak, üçüncü klarinet solo girişindeki pasajın ses genişliği, birinci klarinet solo girişindeki pasaja göre biraz daha alt bölgelerde yer alır.



Örnek 20: Gelişme bölümündeki üçüncü klarinet girişi, (39-46)



Örnek 21: Gelişme bölümündeki başlangıç teması, (92-100)

Finzi, Serim bölümündeki 2. Temada 1. Temadaki gibi açık bir ses genişliği kullanmak yerine daha dar bir ses genişliği kullanmayı tercih etmiştir. Bu temada geniş aralıklar yerine daha dar aralıklar kullanıldığı ve melodik çizgiyi adım adım dokuzlu bir ses aralığı içine yaydığı görülür (2. Tema tema ilk girişi, 60-65).



Örnek 22: 2. Tema, ölç. 60-65

Finzi Gelişme bölümünde, serim bölümüne ait olan ve yinelenerek gelen 2. Temayı aynı ses genişlikleri arasında fakat farklı bir ses perdesinde oluşturduğu görülür. Yinelenerek tekrar getirilmiş olan bu kısımdaki 2 Temada, onaltılık notalar kullanılarak bir çeşit arpej bloğu oluşturulduğu ve bu sayede müziğin akışındaki gerginliğin *fortissimo*'ya kadar şiddetlendirilerek tırmandırıldığı göze çarpar.



Örnek 23: 2. Tema yinelemesi, (70-74)

Ancak Finzi, Serim bölümündeki 2. Tema yinelenmesini (70-74) Gelişme bölümünde kullanmamıştır. Böylece Finzi'nin Gelişme bölümünde 1. Tema pekiştirmesi yaparak Serim ve Gelişme bölmeleri arasında bir farklılık sağlamaya çalıştığı görülür.

Koda başlangıcındaki 1. Temanın genişleyerek ilerlediği ardından kısa bir tema yinelenmesi ile tekrar başladığı görülür. Finzi, genişleyerek giden bu temaya ekstra ölçüler ekleyerek ve solodaki aralıksal mesafeyi neredeyse iki buçuk oktava kadar çıkararak güçlendirdiği görülür. Bu tematik tasarım açıkça koda kısmının son kısım olduğunu gösterir.

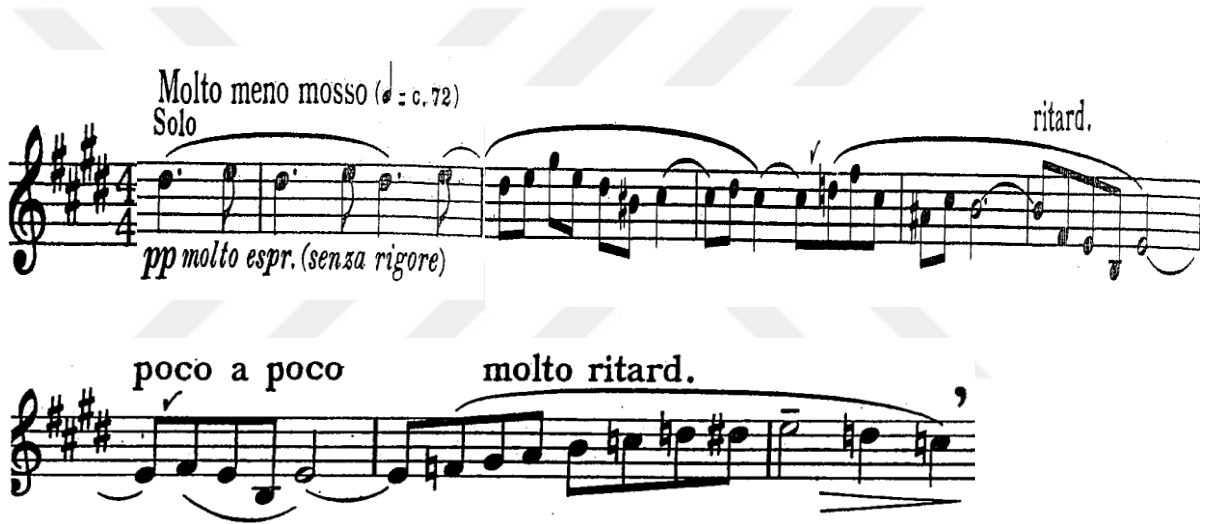


Örnek 24: 1. Tema yinelenmesi, (136-144)



Örnek 25: Kadans, ölç. 173

Finzi'nin oluşturmuş olduğu temalarda sıklıkla atlamalara rastlandığı gözlemlenir. Kadans kısmında da bu atlamalı yapı, iki oktav genişliğine kadar açılır ve böylece melodik düşüncenin daha doğal bir doğaçlama ile akmasına yardımcı olduğu görülür.



Örnek 26: Kapanış teması (Yeni bir materyal), (82-91)

Sonuç olarak, Birinci Bölümde Finzi'nin kullanmış olduğu geniş ses aralıkları; tematik, armonik ve formal yapıda birleştirici bir etki yarattığı görülür.

2.2. İkinci Bölüm (*Adagio ma senza rigore*)

Tablo 4. İkinci Bölüm formal, armonik ve tematik analizi

Bölmeler	Giriş		A			Geçiş	B
Tonal Merkez	Do min.	Do maj.	Fa maj./ Sol min./ Fa min./ Si bemol maj.	Fa min.	Do diyez min./ Si min.	V / Do diyez min.	Do diyez min.
Tema No.			1	2	3		4
Ölçü Sayısı	1	13	14	31	40	59	63

Bölmeler	İnterlude	Kapanış Teması		C				
Tonal Merkez	Re min.	Re min.	Re Maj. / Mi bemol min.	Fa diyez maj.	Sol diyez min.	Sol bemol min.	Fa min.	Fa maj.
Temalar			5	6				
Ölçü Sayısı	77	91	99	110	122		128	

İkinci bölüm 132 ölçü uzunluğunda ve fa minör tonalitesindedir fakat bir önceki bölümle bağlantılı olarak do minör tonalitesi ile başlar. İkinci bölüm biçimsel olarak üç bölme halinde oluşturulmuştur. Bu bölmeler sırası ile: A-(14-62), B-(63-110), C-(110-132) şeklinde sıralanmıştır.

2.2.1. Motifsel Yapı

Finzi, ikinci bölümde 6 adet motiften yararlanmıştır. Genel olarak tematik uyum, yaylı eşliğin 1-4 ölçüler arasındaki açılış kısmında yer alan materyallere dayanır. Ana tema, açılış kısmında başlayan ilk üç nota ile duyurulur (sol, la bemol, re, (1). Bu ufak tematik birim, ters çevrilme (*inversion*), geriye gidiş (*retrograde*), genişleme (*expansion*) gibi üç farklı yapıya dönüştürüldüğü görülür. 1. Motifin (orjinal hali; sol, la bemol, re), aralık yapısına bakıldığında bir minör üçlü ve eksik dörtlü olarak karşımıza çıktığı ve sonrasındaki ölçüde aynı motifin geriye gidiş şeklinde oluşturulduğu görülür (1-2). 2. Motifin, 3. ölçüdeki son notasının oktav atlaması yaptırılarak genişletildiği ve sonrasındaki ölçüde aynı motifin geriye gidiş şeklinde oluşturulduğu görülür (3-4). Üç notalık bir figür olan 1. Motif, klarinet solosunun başlamasına öncülük eder (8). Giriş kısmındaki (1-13) son klarinet solo başlangıcı 13. ölçüde yer alır. Ayrıca bu ölçüde yer alan solo, 20. ölçüde başlayacak olan klarinet solosunun habercisi niteliğindedir.



Örnek 27: 1. Motif ve 2. Motif, (1-4)



Örnek 28: ilk klarinet solo girişi, 1. ve 2. Motif in birlikte kullanımı (8)

Sol-fa-si ve re-do-fa diyez seslerinden oluşturulan 3. Motifin (4-6) ve la bémol-sol-re seslerinden oluşturulan 4. Motifin yapısında, 1. Motiften alınmış benzer bir yapı göze çarpar. 1. ve 3. Motifte aynı aralık yapısı olan *tritone* (eksik dörtlü) aralığı kullanıldığı görülür (la bémol-re; do-fa diyez).



Örnek 29: 3. Motif, re-do-fa diyez; sol-fa-si, (4-6)

Example 32 is a musical score for a string ensemble, consisting of five staves. The notation includes various dynamics and performance instructions. The first staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and features a series of eighth notes. The second and third staves have *mp* (mezzo-piano) dynamics. The fourth and fifth staves have *p* (piano) dynamics. The score includes markings for *ritenuto* (ritardando) and *espress.* (espressivo). The word *diminuendo* is repeated multiple times across the staves, indicating a gradual decrease in volume. The bottom staff is marked *arco* (arco), indicating that the strings should be played with the bow.

Örnek 32: Yaylı eşliği, 5. Motif, (27-29)

Example 33 is a musical score for a clarinet part, consisting of five staves. The notation includes various dynamics and performance instructions. The first staff begins with a *p* (piano) dynamic. The second and third staves have *pp* (pianissimo) dynamics. The fourth and fifth staves have *p* (piano) dynamics. The score includes markings for *div.* (divisi), indicating that the parts should be divided. The word *pizz.* (pizzicato) is marked on the bottom staff, indicating that the clarinet should be played with the plectrum. The bottom staff is marked *pp* (pianissimo).

Örnek 33: Klarinet partisindeki 5. Motif, (55-57)

Son olarak 6. Motife baktığımızda Finzi'nin yaygın olarak kullandığı inici bas yapısının melodik yapıya güçlendirici bir armonik etki kazandığı görülür.



Örnek 34: 6. Motifteki göze çarpan inici bas çizgisi (viyola ve viyolonsel), (4-8)



Örnek 35: İnici bas yapısı, (31-34)

2.2.2. Benzer Materyaller

İkinci bölümdeki bütün bölmeler (A-B-C) tekrarlanan varyasyonlar şeklindedir. B bölümündeki 99-110 ölçülerdeki tematik materyalin 31-40 ölçülerdeki tematik materyalden alındığı görülür.

Example 36 shows a musical score for measures 31-34. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include (non div.), mf, ppp, p, and f. The key signature has one flat (B-flat).

Örnek 36: Benzer materyal kullanımı (31-34)

Example 37 shows a musical score for measures 99-100. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include sul G, ff, f, unis., and dim. The key signature has one flat (B-flat).

Örnek 37: Benzer materyal kullanımı (99-100)

Örnek 38: Benzer Materyaller (55-57)

Örnek 39: Benzer Materyaller (122-124)

A bölümünde, 55-58 ölçülerdeki tematik materyalin, C bölümündeki 122-125 ölçülerinde tekrar getirildiği görülür. Her iki temada tonalite farklıdır (A bölümü, (55-58) Si majör), (B bölümü (122-125) La bemol majör). Görüldüğü üzere her iki pasajın ritmik figürleri, tematik dokusu ve temposu benzerdir.

Her bölmenin (A-B-C) tek bir tema üzerinden geliştirildiği ve birleştirildiği görülür. Sonuç olarak, biçimsel yapının sadece müzikal tekrarlara ve tematik bağlantılara dayanmadığı aynı zamanda, yazınsal yoğunluk ve armonik denge gibi unsurlarında önemli birer dayanak olduğu göze çarpar.

2.2.3. Tonal İşleyiş

İkinci bölümde Finzi' nin tonalite üzerindeki temel armonik anlayışı ve ona bağlı olarak armonik yazı stili açıkça gözler önüne serilir. A bölümünde incelemiş olduğum ilginç bir örnekte; 14-17 ölçülerde müziğin Fa majör olarak başladığı ve 17. ölçüye kadar olan kısımda akorların üçlü (*tertian*) düzeniyle oluşturulduğu görülür. Devamında, 18. ölçünün üçüncü vuruşundaki akorun doğrudan bir modülasyona götürdüğü ve bu modülasyonunda Fa majörün ikinci derecesi olan sol minör olduğu görülür. Hemen ardından gelen yarım kadans çözümü göze çarpar. 20-21 ölçülerde bulunan kısımda sol minör tonalitesine ait beşinci derece fonksiyonundan altıncı derece birinci çevrim akoruna, ardından tekrar beşinci derecesine geçiş yapan ve en sonunda çevrim halindeki tonik akorunun çözüme ulaştığı renkli bir armonik yapı karşımıza çıkar. Sonrasında Finzi'nin 23. ölçüde tonaliteyi doğrudan fa minöre taşıdığı ve 26. ölçüye kadar tonalitenin değişmediği görülür. 26. ölçünün dördüncü vuruşunda si bemol majör tonalitesiyle ilişkisi olan dominant yedili akorunun gelmesi, müziği doğrudan si bemol majör tonalitesine geçişini sağlar. Sonraki takip eden kısımda Finzi'nin tonaliteyi si bemol majörden fa minöre taşıdığı ve son olarak 31. ölçüde müziğini yarım kadans ile çözüme ulaştığı görülür. Tonal işleyişi küçük bir ölçekte incelediğimizde 5. Motif e ait seslerin (fa-sol-si bemol) İkinci bölümün ana motifsel hatları oluşturmuş olduğu göze çarpar.

I A tempo (ma pochiss. più movimento $\text{♩} = c\ 58$)

The musical score is written for a string ensemble and a clarinet. The first system (measures 1-8) includes the following parts and markings:

- Cl.**: Clarinet part, starting with a whole rest.
- Vl. I**: Violin I part, marked *legato* and *pp*.
- Vl. II**: Violin II part, marked *legato* and *pp*.
- Vla.**: Viola part, marked *legato* and *pp*.
- Vc.**: Violoncello part, marked *legato* and *pp*.
- Db.**: Double Bass part, marked *pp* and *pizz.* (pizzicato).

The second system (measures 9-16) continues the music with the following parts and markings:

- Cl.**: Clarinet part, marked *pp* and *mp*.
- Vl. I**: Violin I part, marked *pp*.
- Vl. II**: Violin II part, marked *pp*.
- Vla.**: Viola part, marked *pp*.
- Vc.**: Violoncello part, marked *pp*.
- Db.**: Double Bass part, marked *pp* and *arco* (arco).

Cl. *pp* *mf* *mf*

Vl. I *div.* *v* *unis.* *mf*

Vl. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *mf*

Cl. *pp*

Vl. I *p* *mp* *p*

Vl. I *div.* *p* *mp* *p*

Vl. II *p* *mp* *p*

Vl. II *div.* *p* *mp* *p*

Vla. *p* *mp* *p*

Vla. *div.* *p* *mp* *p*

Vc. *p* *mp* *p*

Vc. *div.* *p* *mp* *p*

Db. *pizz.* *arco* *p*

The image displays two systems of musical notation for an orchestral piece. The first system includes staves for Clarinet (Cl.), Violin I (VI.I) divided, Violin II (VI.II) divided, Viola (Vla.) divided, Violoncello (Vc.) divided, and Double Bass (Db.). The second system includes staves for Clarinet (Cl.), Violin I (VI.I) divided, Violin II (VI.II) divided, Viola (Vla.) divided, Violoncello (Vc.) divided, and Double Bass (Db.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *diminuendo*, *pp*, *mf*, and *ppp*. There are also tempo markings *ritenuto* and *a tempo*, and a section marked *aspress.* (assessing). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Örnek 40: Doğrudan modülasyonlar, geçici modülasyonlar ve geçiş modülasyonları (14-24)

B bölümünün (63-110) tonal bir dengeye ve kararlılığa sahip olduğu görülür. Bu kararlılık ve denge, müziği adım adım doruk noktasına (*climax*) ulaştırır. Müziğin doruk noktasına ulaşıldığında ifade biçiminin değiştiği daha duygusal bir havaya büründüğü görülür. 73-90 ölçülerdeki klarinet solusunda görülen melodik materyallerin, müziği *Rhapsodic* bir karaktere büründürdüğü göze çarpar. Klarinet solusunda görülen hızlı ritmik yapı, beklenmedik oktav sıçrayışları ve gürlük belirteçlerinin kademesi gibi müzikal yoğunluklar, yaylı eşlik tarafından da desteklemektedir.



Örnek 41: Klarinet solosundaki doruk noktası, (79-89)

Finzi, her bölmenin temelini; majör, minör, mod ve paralel (adaş) tonal merkezlerden aldığı akorlardan oluşturmuştur. Sıklıkla kullanılmış olan doğrudan modülasyonlar, geçiş modülasyonları ve polimodal yapılar Finzi'nin temel armonik anlayışı olarak karşımıza çıkar.

2.3. Üçüncü Bölüm (*Rondo Allegro giocoso*)

Tablo 5. Üçüncü bölüm formal, armonik ve tematik analizi

Bölmeler	Giriş		A	Geçiş	B			A
					a	b	a	
Tonal Merkez	Fa diyez min.	Do diyez min.	Do maj.	A maj.	V / La min.	Re min.	La min.	La maj.
Ölçü Sayısı	1	5	12	36	62	97	125	137

Bölmeler	Geçiş		C			A	Koda	
Alt böl.			a	b	a		Giriş Teması	
Tonal Merkez	Re bemol maj.	Re bemol maj.	Re bemol maj. - Mi min.	Do diyez min.	Fa diyez maj.	Si bemol maj.	Mi bemol min. - Mi bemol maj.	Do maj.
Ölçü Sayısı	150		162	188	199	222	238	son

Üçüncü bölüm 280 ölçü uzunluğundadır. Üçüncü bölümün biçimsel yapısı *Rondo* olup Finzi'nin serbest bir biçimde oluşturmuş olduğu A-B-A-C-A düzenindeki bölmeler şeklindedir. Bir önceki bölümle (128-son) bağlantısı olan giriş kısmı, fa diyez minör tonalitesinde başlar. İkinci bölümün sonunda fa ve sol bemol arasındaki belirsiz tonal karışıklığın en son akor olan Fa majöre çözülmesiyle son bulunduğu görülür. Finzi'nin üçüncü bölümün açılışında bas partisindeki kullanmış olduğu disonans küçük ikili aralığı ile son iki bölümün açılış kısımlarındaki tonal yapıların benzerliği, bölümler arasındaki kurmuş olduğu bağlantıyı gözler önüne sermektedir.

12-36 ölçüler arasındaki A bölmesinde, İkinci bölümde oluşturulmuş olan karışık tonal yapıya karşın, daha basit ve daha yalın bir tonal işleyişin hakim olduğu görülür.

Başlangıçta ana tonalite do majördür. Sonrasında 25-36 ölçüler arasındaki kısımda tonalitenin La majörün beşinci derecesine getirildiği görülür. Bu kısımda görülen mi pedal sesi 36. ölçüde La majör tonalitesine geçileceğinin habercisi niteliğini taşır. Ardından 49-61 ölçülerdeki kısımda tonalitenin La majörün adaş (paralel) tonalitesi olan la minöre geçiş yaptığı görülür. La minöre yapılan bu geçiş esnasında 49. ölçüde pedal ses olarak kullanılan mi sesi, tonalitenin beşinci derecesi niteliğindedir.



Örnek 42: A teması, (12-16)

B bölümü, 62-137 ölçülerde olup kendi içinde üç adet alt bölme sahiptir (a-b-a). Alt bölmelerdeki tonal dağılımlar sırasıyla; la minör (a), re minör (b), la minör (a) şeklindedir. B bölümünde, 62-96 ölçülerde oluşturulan tematik çizgide, Finzi'nin diğer atlamalı tematik materyallerinin aksine birbiri ardına gelen, gelişmeye müsait ve benzer materyaller kullanmayı tercih ettiği görülür. B bölümü, içindeki bir alt bölme olan küçük (b) bölümündeki eşlik partisinde görülen aksak (*Senkop*) yapı, bir önceki küçük alt bölme olan küçük (a) bölümü ile zıtlık göstermektedir.

3 L'istesso tempo (♩=♩)

Cl. *f* *mp*

VI. I *arco* *mf* *p*

VI. II *mf* *arco* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *pizz.* *mf* *arco* *p*

Db. *(pizz.)* *mf* *p*

poco ritenuto

Cl. *p*

VI. I *mf*

VI. II *mf* *dim.*

Vla. *mf* *dim.*

Vc. *mf* *dim.* *pi*

Db. *mf*

Örnek 43: B bölümünden bir tema, (62-72)

4 Solo

mf espress. *mp*

Via. Cellos

Örnek 44: B bölümü içindeki küçük (b) bölümündeki tema, (97-104)

B bölümüne ait bir alt bölme olan küçük (b) bölümü, re minör tonalitesindedir. Fakat aynı zamanda da 100-111 ölçülerdeki la minör tonalitesine ait dereceler ile kurulmuş olan akor geçişleri görülür. Fonksiyonel geçişler şu şekildedir: la minör, V-i6-iv6-V-iv6-i6-(sol maj.b9- sol min.b9)-iv6-V-i6-iv6

La minör tonalitesinde olan B bölümünden sonra final kısmına doğru A bölümünde la minörün adaş (paralel) tonalitesi olan La majöre döndüğü görülür (137). Göze çarpan diğer bir değişiklik ise ölçü sayısının 3/4'lükten 2/2'lik ölçü sayısına geçmesidir. Sonrasında, 150. ölçüde Re bemol majör tonalitesine doğrudan bir modülasyon gerçekleştiği görülür. 150-153 ölçülerdeki solo klarinet partisinde tekrarlanmış bir biçimde görülen ritmik motifler, C bölümüne geçiş hazırlığı niteliği taşır. 162-221 ölçülerdeki C bölümü, B bölümündeki gibi üç adet alt bölmeyle sahiptir (a-b-a). C bölümündeki lirik bir yapıda olduğu görülen melodik çizgi, Re bemol majör tonalitesindedir.

Örnek 45: C bölümünde yer alan "a" bölümü teması (162-170)

171. ölçüde Re bemol majör tonalitesinin ikinci derecesi olan Mi bemol majör akorunun, Re bemol majör tonalitesine ait beşinci derece akoru olan La bemol majör akoruna geçtiği görülür. 172. ölçüde doğrudan bir modülasyon sayesinde tonalitenin Mi majöre getirildiği görülür. 176. ölçüde serbest bir şekilde adım adım ve inici bir yapıda görülen bas yapısı, müziği do diyez minör tonalitesine gelmesini sağlar. Bu hazırlıklar, C bölmesinin 188. ölçüde do diyez minör tonalitesinde başlaması içindir. C bölmesinin bir alt bölmesi olan (b) bölmesinin enerjik bir yapıda görülen teması, bir önceki lirik yapıdaki klarinet teması ile zıtlık göstermektedir.

Örnek 46: C bölümünde yer alan (b) bölümü teması (188-191)

195. ölçüde başlayan (uzun ölçekli bir yapıda olan) do diyez pedal sesi ve ayrıca do diyez - re seslerinin oluşturduğu küçük ikili çakışmasının görülmesiyle birlikte (a) bölümüne dönüldüğü ve en sonunda 199. ölçüde, fa diyez minöre çözülmesi ile son bulur.

A bölümü 222. ölçüde Si bemol majör tonalitesinde tekrar getirilmiştir. 238. ölçüden itibaren başlayan Koda kısmı, Birinci bölümdeki giriş kısmında yer alan tutti temasının bir tekrarıdır. Bu tip tekrarlar, eserin tümünde kayda değer bir yoğunlukta olduğu görülmektedir. Koda kısmı, Birinci bölümün materyallerinden elde edilmiş olan melodik yapının yeniden ifadesi (*restatement*) şeklinde oluşturulmuştur. Ayrıca, 258-263 ölçülerdeki kısım, sonuç cümlesi gibi duyurulur.



Örnek 47: Yeniden ifade edilen tema solosu (251-263)

Rondo teması son olarak 267-270 ölçülerdeki kısımda tekrarlanır. Eserin ana yapılarından biri olarak disonans küçük ikili aralık yapıları (sol/la bemol (273), (do/re bemol (275), si/do (276) eşlik kısmında toplanıp kullanılır ve en son olarak güçlü bir şekilde duyurulan do majör akoru ile eser son bulur.

The musical score for Example 48 is written for a piano and a string quartet. The piano part is in the upper staves, and the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) is in the lower staves. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part begins with a 'crescendo' marking and a forte 'f' dynamic. The string quartet enters with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pizz.', 'arco', 'div.', 'unis.', and 'f'.

Örnek 48: Dissonans küçük ikili aralık yapıları (Sol/La bemol ölç. 273 - Do/Re bemol ölç. 275 – Si/Do ölç.276)

SONUÇ

20. Yüzyıl müziği, Batı Avrupa merkezli olarak özellikle Fransız İzlenimcilik akımının etkilemesi sonucu gelişen bir müzik sanatı dönemidir. 20. Yüzyıl müziğinin gelişimi 19. yüzyılın sonlarına doğru başlar. Müzikal dönemler arasında aşamalı bir şekilde değişen ve yenilenen müzik sanatının 20. Yüzyıl döneminde daha hızlı ve süreklilik arz eden bir değişim süreci içinde olduğu görülür. Bu hızlı değişimi tetikleyen belirli dış faktörler arasında Fransa’da başlayan devrimin etkisiyle birlikte ulusalcılık anlayışı, modernleşme ve yeni icatların gelişmesi ile birlikte İngiltere’de başlayan sanayi devrimi olarak sayılabilir. Ayrıca 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde patlak veren ve insanlık tarihin en yıkıcı savaşları arasında sayılan 1. Dünya savaşının etkileri, 20 yüzyıl müziğini etkilemiş başka bir önemli faktördür. Kendi dışında birçok önemli dış faktör ile ilişkili olan ve bunlardan etkilenen müzik sanatının 20. Yüzyıl döneminde hızlı bir değişim ve gelişim süreci geçirmesi kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

20. Yüzyıl dönemi, içinde birçok akımın ve bu akımlara paralel olarak müzikal tekniklerin geliştirildiği bir dönemdir. Bu dönem içinde gelişen akımların temel müzikal anlayışları arasında: Biçimsel özgürlük, yeni tınlar ve yeni müzikal ifadeler arayışı bulunmaktadır. Fransa’da, İzlenimcilik akımının öncüsü olan Claude Debussy ve onu takip eden, Eric Satie, Francis Poulenc gibi bestecilerin temel müzikal anlayışları, görsel sanatların bir dalı olan resim sanatı ile bağlantılıdır. Bu sayılan bestecilerin, 20. Yüzyıl İzlenimcilik akımına kapılan resim sanatının keskin ana hatlardan ziyade fırça darbeleri ile oluşturulan dokusal etkilerin bir anlamda müzik sanatına aktarılması fikri, temel müzikal anlayışları arasında gelir. Debussy, özellikle kendi müziğinde dokusal etkiyi yaratabilmek amacıyla küçük orkestralar kullanılarak daha yalın motifler ve bu motiflere amonik destek sağlayan disonans akor yapıları oluşturmuş ve kullanılmıştır. Bunun yanında efekt amaçlı birçok çalgı tekniği kullanması ile müziğindeki dokusal etkiyi güçlendirmiştir. 20. Yüzyıl müziğinin bir diğer önemli ismi olan Avusturya’lı besteci Arnould Schönberg, müzikte onikiton sisteminin kurucusu ve İkinci Viyana ekolü’nün önderidir. Yetiştirmiş olduğu öğrencileri Alban Berg ve Anton Von Webern ile birlikte onikiton sistemi içerisinde birçok eser bestelemişlerdir. Genel olarak deneysel ve matematiksel bir anlayışa dayanan on iki ton sistemi, klasik tonal etkiden ve melodi yapısından oldukça uzak, disonans etkiye sahip

armonik yapıların barındığı puantalist bir müzik yazısı stili içinde geliştiği gözlemlenir. Dolayısıyla, Debussy önderliğindeki izlenimcilik hareketinden esinlenerek gelişen İkinci viyana ekolü ve diğer ekoller, biçimsel özgürlük, yeni tınılar ve yeni müzikal ifadeler gibi ortak müzikal arayışları, aynı ortak ilke doğrultusunda gelişmiştir.

13. yüzyıla kadar kilise egemenliği altında olan İngiliz müziği, kilise baskısından kurtulduktan sonra ve İngiliz müziği ile ilgili 18. yüzyıla kadar birçok deneme ve çalışmalar yapılmıştır. Ancak İngiliz müziğinde kesin ve kalıcı bir müzikal anlayış ortaya çıkmamıştır. Fransa’da Debussy öncülüğünde başlayan ve tüm Avrupa’yı etkisi altına alan empresyonist (izlenimci) akımının İngiltere’yi de etkilemesi ile birlikte İngiliz müziği değişime uğramıştır. Orta Avrupa müziğinden farklı olarak İngiliz milliyetçilik akımının da 20. yüzyıl döneminde yükselişte olması İngiliz müziğini etkilemiş diğer önemli faktörlerden biridir.

20.Yüzyıl ilk kuşak İngiliz bestecilerin temel eğilimleri, genel olarak folklorik etkilerin Fransız izlenimcilerinin etkileri ile birleştirilmesine dayanır. Bu sayede, folklorik etkilerin müziğe yansıtılmasıyla ulusal bilinçten kopulmamış ayrıca Fransız izlenimcilerinin etkileri sayesinde evrensel bir müzik anlayışı içinde müzik yazılmıştır. Her iki etki 20. Yüzyıl İngiliz müziğinin temelini oluşturmaktadır. İlk kuşak ekolünün önderliğini yapmış olan besteci *Ralph Vaughan Williams*’ın İngiliz halk şarkıları üzerine yapmış olduğu derleme çalışmaları, *Williams*’ın İngiliz halk müziğine vermiş olduğu önemin ne denli büyük olduğunu göstermektedir. Ayrıca *Williams*’ın bu gelenekçi tavrı ilk kuşak İngiliz bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. *Gerald Finzi*’nin de içinde sayıldığı sonraki kuşak İngiliz bestecileri ilk kuşağın müzikal eğilimlerini sürdürmüşlerdir. Ek olarak, sonraki kuşak İngiliz bestecilerini etkilemiş başka eğilimleri arasında, Amerikan ekolünü andıran yeni-romantik bir lirizm anlayışı, *Stravinsky* ve *Altılar Grubu*’nun etkileri görülmektedir. Her iki kuşağın izlemiş olduğu müzikal anlayıştan dolayı dizisel müzik, belki de bu nedenle, İngiltere’de başka ülkelerden kendini daha zor kabul ettirdi. Buna rağmen, dizisel akım içinde değerlendirilen *Mátyás Seiber*, *Elizabeth Lutyens* ve *Humphrey Searle*’ gibi her iki kuşaktan birçok bestecinin varlığı bilinmektedir.

İngiliz besteci Gerald Finzi, iki dünya savaşı arasında yaşamış olan, pek tanınmasa da yazmış olduğu müziklerle İngiliz müziğine katkı sağlamış bir bestecidir. Edebiyat, şiir ve felsefeye olan yakın ilgisi nedeniyle çoğunlukla vokal müziği üzerine lirik eserler üretmiştir. Bunun yanı sıra, İngiltere’de yükselişte olan İngiliz milliyetçilik akımı Finzi’nin melodik çizgilerindeki folklorik etkilerin kaynağını oluşturmaktadır. Kimi eserlerini barok dönem yazı stili (kontrpuan, füg) kullanarak oluşturmuştur. Finzi, geçmişe ait müzikal yapıları çağdaş besteleme teknikleri ile harmanlayarak kullanmıştır.

Çalışmada temel alınan “*Klarinet Konçertosu*” klasik dönem konçerto formunda tasarlanmıştır. Birinci bölüm, *Sonat Allegro* formuna sadık kalınarak yazılmıştır. İkinci bölüm de klasik dönem geleneği olan *Lied* (Şarkı) formundadır. Üçüncü bölüm katlı lied formunda bir *Rondo*’dur. Ana tematik fikirler klarinet partisinde duyurulmakta ve sonrasında eserin geneline yayılmaktadır. Her bölüm karakter olarak birbirine bağlı, farklı tempolar ve tonal merkezlerde tekrarlanan tematik döngülerden ve motiflerden oluşur. Eserin tümünde dikey çok seslilik hakimdir. Bu dikey çok sesli yapının altında barok dönem stilleri (kontrpuan, füg) ile oluşturulan tematik yapılar eşlik etmektedir. Konçertonun genel armonik yapısında Polimodal, Politonal ve Kromatik yaklaşımlar yer almaktadır. Geleneksel V-I, IV-I gibi armonik bağlantılardan özellikle kaçınmış olması, tonal etkiyi belki de bilinçli olarak zayıflatmaktadır.

Bu çalışma, 20. yüzyıl İngiliz bestecisi Gerald Finzi’nin bestecilik stilini anlayabilmek, bu çalışma için seçilen eseri “*Klarinet Konçertosu*”nu inceleyerek Türkiye’de hakkında hiçbir çalışma yapılmamış olan besteci ve müziğini tanıtmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, bu çalışma “*Klarinet Konçertosu*” ile ilgili yapılmış olan armonik ve formal analiz ile Finzi’nin müziğine ilgi duyabilecek besteci ve yorumculara fikir verebilmesi ve daha sonra farklı eserlerinin incelenmesine tavsiye niteliğinde bir başlangıç olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AUSTIN, W. William (1966). *Music In The 20th Century*, First Edition, New York: The Vail-Ballou Press.

CANGAL, Nurhan (2004), *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

CANGAL, Nurhan (2005), *Armoni*, Üçüncü Basım, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

DALLIN, Leon (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition*, Third Edition, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers.

FINZI, Gerald (2015), *Clarinet Concerto*, Second Edition, London: Boosey & Hawkes Music Publishers.

KENNAN, K. Wheeler (1970). *The Technique Of Orchestration*, Second Edition, New Jersey: Prentice-Hall.

McVEAGH, Diana (2010). *Gerald Finzi His Life And Music*, Third Edition, Woodbridge: The Boydell Press.

PERSICHETTI, Vincent (1961). *Twentieth –Century Harmony Creative Aspects And Practice*, New York-London: W.W. Norton & Company.

ROSEN, Charles (1988). *Sonata Forms*, Revised Edition, New York-London: W.W. Norton & Company.

Basılmamış Kaynaklar

BAYRAMOĞULLARI, Bayram (2014). *Yeni Müzikte Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir.

TSENG, Su-Ling (2000). *Gerald Finzi's Concerto for Clarinet and String Orchestra*, Doctor of Musical Arts, The University of Texas, Austin.

Makaleler

YÖRE, Seyit (2011). “Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler”, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011, ss 1-20.

İnternet Sayfaları

<http://www.nuveforum.net/1958-buyuk-britanya/129194-buyuk-britanya-muzik-tarihi/> (19 Haziran 2015)



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Osman Ersin SOĞULCAKLI

Doğum Yeri ve Yılı: Sivas 1986

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı

Lise: 2005, İzmir Işıl Saygın Güzel Sanatlar Anadolu Lisesi.

İş Tecrübesi

2011- Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı (31. Madde)- İzmir (Devam Ediyor)