

**CÉSAR FRANCK'IN OP.18 'PRÉLUDE,
FUGUE ET VARIATION' ESERİNDEKİ
DÖNGÜSEL FORMUN YAPISAL VE
TEMATİK ETKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Başak KARAKAŞ

Eskişehir 2025

**CÉSAR FRANCK'IN OP.18 'PRÉLUDE, FUGUE ET VARIATION'
ESERİNDEKİ DÖNGÜSEL FORMUN YAPISAL VE TEMATİK ETKİLERİ**

Başak KARAKAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Piyano Sanat Dalı

Danışman: Prof. Serla BALKARLI

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Başak KARAKAŞ'ın "César Franck'ın Op.18 'Prélude, Fugue Et Variation' Eserindeki Döngüsel Formun Yapısal ve Tematik Etkileri" başlıklı tezi 07/07/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Ana Sanat dalında Piyano Sanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Danışman) : Prof. Serla BALKARLI

Üye : Doç. F. Eren YAHŞI

Üye : Dr. Öğr. Üyesi M. Emir BARUTCU

Prof. Dr. Nafiz Öncü Can

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

CÉSAR FRANCK'IN OP.18 'PRÉLUDE, FUGUE ET VARIATION' ESERİNDEKİ DÖNGÜSEL FORMUN YAPISAL VE TEMATİK ETKİLERİ

Başak KARAKAŞ

Müzik Ana Sanat Dalı

Piyano Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Serla BALKARLI

Bu çalışmada, besteci César Franck'ın *Op.18 Prélude, Fugue et Variation* başlıklı eserinin yapısını oluşturan döngüsel formun, eser üzerindeki etkisi incelenmektedir. Üç bölümden oluşan eserin bölümleri arasındaki tematik ilişkileri, dönüşüm teknikleri ve yapısal bağlantıları analiz edilmiştir. Temaların bölüm içi ve bölümler arası tekrarları, çeşitleme yapısıyla dönüştürülüşü, ritmik yapı ve armonik dizilimlerle birlikte değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında eserin org, piyano ve harmonyum versiyonları karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu karşılaştırmada, her bir versiyondaki teknik gereklilikler, tınısal farklılıklar ve uygulanan yazım teknikleri incelenmiştir. Söz konusu versiyonlar üzerinden döngüsel yapının uygulama biçimleri ve bunun icra sürecine etkileri ortaya konulmuştur.

Eserin kontrapuntal özellikleri, *fugue* bölümünün biçimsel yapısı ve tematik materyalin bu bölümdeki kullanımı ayrıntılı biçimde incelenmiş; ardından *variation* bölümünde temanın önceki bölümlerle olan ilişkisi yapısal düzlemde değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak bu tez, döngüsel formun söz konusu eserde nasıl uygulandığını, bu uygulamanın yapısal tutarlılık ve tematik bütünlük açısından ne şekilde işlev gördüğünü nesnel olarak ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: César Franck, Döngüsel form, Tematik dönüşüm, Kontrapuntal yapı.

ABSTRACT

STRUCTURAL AND THEMATIC EFFECTS OF CYCLIC FORM IN CÉSAR FRANCK’S OP.18 ‘PRÉLUDE, FUGUE ET VARIATION’

Başak KARAKAŞ

Department of Music

Program of Piano

Graduate School of Anadolu University, July 2025

Supervisor: Prof. Serla BALKARLI

This thesis examines the structural function of cyclic form in César Franck’s Op.18 *Prélude, Fugue et Variation*. The work consists of three sections, and the analysis focuses on thematic relationships, transformation techniques, and structural continuity among these parts. The recurrence and variation of thematic material within and across movements are analyzed alongside rhythmic organization and harmonic progressions.

The study also provides a comparative analysis of the organ, piano, and harmonium versions of the work. These versions are evaluated in terms of their technical requirements, timbral characteristics, and compositional strategies. The implementation of cyclic form in each version and its implications for performance are discussed.

The contrapuntal characteristics of the work, particularly in the fugue section, are examined in detail. The use of thematic material in this section is analyzed in relation to the preceding *prélude*, and its further transformation in the variation section is assessed from a structural perspective.

As a result, the thesis objectively demonstrates how cyclic form is employed in the work and how it contributes to structural coherence and thematic unity. The findings are based on score analysis and version-based comparison, supported by established analytical methods within the field of music theory.

Keywords: César Franck, Cyclic form, Thematic transformation, Contrapuntal structure.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı hazırlarken, bana her daim rehberlik eden değerli danışmanım Prof. Serla Balkarlı'ya, bilimsel yönlendirmeleri ve yapıcı katkıları için en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez yazım sürecinde zaman ve emek harcayarak bana destek olan değerli arkadaşım Seyfullah Yürük'e, akademik yolculuğum boyunca yanımda olan anneme ve babama da sonsuz teşekkür ederim.

Bu çalışmanın, müzik analizine ve yorumlamaya ilgi duyan öğrencilere ve araştırmacılara katkı sağlamasını temenni ederim.

07/07/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Başak KARAKAŞ

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (örneğin ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) destek aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Başak KARAKAŞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar DİZİNİ.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	2
1 CÉSAR FRANCK.....	2
1.1 Doğumu ve Liège'de İlk Eğitim Yılları	2
1.2 Paris Konservatuvarı ve Erken Kariyer Girişimi.....	3
1.3 Sainte-Clotilde ve Olgunluk Dönemi.....	6
1.4 Paris Konservatuvarında Profesörlük Yılları ve Son Dönemi.....	7
İKİNCİ BÖLÜM.....	11
2 DÖNGÜSEL FORM.....	11
2.1 Döngüsel Formun Tanımı ve Temel Özellikleri	11
2.2 Döngüsel Formun Tarihsel Gelişimi	13
2.3 César Franck'ın Döngüsel Form Anlayışı	17
2.3.1 <i>Piano Trio Op.1 No.1</i> 'deki Döngüsel Temalar Üzerine Açıklama	21
2.4 Döngüsel Formun Yapısal Etkileri.....	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	25
3 PRÉLUDE, FUGUE ET VARIATION OP.18 ESERİNİN DÖNGÜSEL YAPI	
AÇISINDAN İNCELEMESİ.....	25
3.1 Eserin Genel Tanıtımı.....	25
3.1.1 Prélude.....	25
3.1.2 Lento	26
3.1.3 Fugue	27
3.2 Eserin Org ve Piyano Versiyonlarının İcra Pratikleri Açısından Farklılıkları	
.....	28
3.2.1 Franck'ın Kendi İcra Tarzının Eserin Yorumlanmasına Etkileri.....	29
3.3 Eserin Genel Form Yapısı ve Bölümler Arası İlişkiler	30
3.3.2 Prélude.....	31
3.3.3 Fugue	31
3.3.4 Variation.....	32
3.3.5 Eserdeki Dini ve Sayısal Sembolizm	33
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	36
KAYNAKÇA.....	38
ÖZ GEÇMİŞ	39

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1 Eser Bölümlerinin Tematik ve Yapısal Özellikleri.....	30
Tablo 3.2 Eserdeki Tematik Dönüşüm Örnekleri	33

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1 Tema A ve Karşıt Tema A – 1. Bölüm (Andante)	22
Şekil 2.2 Tema B (Andante, 2. Bölüm)	23
Şekil 3.1 Prélude Teması	26
Şekil 3.2 Lento Teması	26
Şekil 3.3 Fugue Teması	27
Şekil 3.4 Variation Teması	27

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1 Sainte-Clotilde Bazilikası	6
Görsel 1.2 César Franck Anıtı	9

GİRİŞ

Romantik Dönem müziğinde “form”, yalnızca bir yapı unsuru olmanın ötesinde, müzikal anlatının temel taşı haline gelmiştir. Bu dönemde besteciler, yapısal bütünlüğü yalnızca biçimsel değil, tematik düzeyde de kurarak eserin dramatik sürekliliğini sağlamayı hedeflemişlerdir. Bu bağlamda, 19. yüzyıl Fransız müziğinde öne çıkan tekniklerden biri olan döngüsel form, tematik birliğin kurulmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Fransız romantizminin önde gelen temsilcilerinden biri olan César Franck, yalnızca org repertuvarına değil, aynı zamanda 19. yüzyılın form anlayışına kazandırdığı özgün yaklaşımıyla da müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Özellikle döngüsel formu sistematik bir ifade aracı olarak kullanması, onun yapıtlarını yapısal bütünlük ve tematik süreklilik açısından farklı kılar. Franck’ın bu yaklaşımının karakteristik bir örneği olan *Prélude, Fugue et Variation*, Op.18, hem biçimsel hem de tematik açıdan dikkat çeken bir eserdir.

Başlangıçta org için yazılmış olan bu eser, zamanla solo piyano ve çeşitli transkripsiyonlarıyla geniş bir icra pratiği kazanmış, özellikle Fransız senfonik org okulunun temel taşlarından biri olarak kabul edilmiştir.

Bu bağlamda tezin ilk bölümünde, César Franck’ın yaşamı, eğitimi, Sainte-Clotilde Bazilikası’ndaki görevleri ve sanatsal mirası detaylandırılmış; ikinci bölümde ise döngüsel formun tarihsel gelişimi, kavramsal tanımı ve Franck’ın bu yapıya olan özgün yaklaşımı incelenmiştir. Üçüncü bölüm, *Prélude, Fugue et Variation*, Op.18 başlıklı eserin yapı, tema, kontrapuntal çözümlmeleri ve tematik dönüşümlerine ayrılmıştır. Bu bölümde ayrıca eserdeki yapısal sembolizm, özellikle ‘üç’ rakamı üzerinden okunan dini referanslar ve icra pratiklerine yönelik değerlendirmeler de yer almaktadır.

Bu çalışmayla amaçlanan, Franck’ın döngüsel form anlayışını sadece teorik olarak değil, aynı zamanda eserin iç yapısını ayrıntılı biçimde inceleyerek çözümlemektir. Eserin müzikal dili, tematik gelişimi ve içsel bütünlüğü hem tarihsel hem de icra pratikleri açısından ele alınarak, bestecinin sanatsal vizyonuna bütünlüklü bir bakış sunulması hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 CÉSAR FRANCK

1.1 Doğumu ve Liège'de İlk Eğitim Yılları

César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck, 22 Aralık 1822 tarihinde Belçika'nın Liège şehrinde dünyaya gelmiştir. Bestecinin doğum anında Liège, hâlen Birleşik Hollanda Krallığı'nın egemenliği altında bulunmaktaydı. Ailenin kökenleri, 16. yüzyılda Paris'e göç eden Wallon kökenli ressam ailesine dayanmaktadır.

Babası Nicolas-Joseph Franck, bankacılık alanında çalışan, sert mizaçlı ve otoriter bir karaktere sahipti. Annesi Marie-Catherine-Barbe, Almanya'nın Aachen şehrinden gelen bir aileye mensuptu. Bu iki yönlü kültürel ortam, ilerleyen dönemde Franck'ın müziğinde Fransız melodik incelik ile Alman kontrapuntal geleneğinin eşzamanlı olarak var olmasını açıklamak adına önemli bir bağlam sunmaktadır.

Nicolas-Joseph Franck, oğulları César ve Joseph Franck'ın müzik yoluyla sosyal ve kültürel yükselme sağlamalarını küçük yaşlardan itibaren sistematik bir müzik eğitimiyle yönlendirmiştir. Nicolas Franck'ın otoriter ve hedef odaklı karakteri, oğulları üzerindeki baskıcı tutumunda belirgin şekilde görülmüştür (d'Indy, 1909, s. 31).

Nicolas Franck özellikle César'ı piyano virtüözü olması yönünde yoğun biçimde teşvik etmiştir (Smith, 2002, s. 1). Bu doğrultuda, César Franck henüz yedi yaşındayken, 1830 yılında yeni kurulan Liège Kraliyet Konservatuvarına (*L'École royale de Musique*) başlamıştır.

Belçika'nın önde gelen müzik eğitim merkezlerinden biri olan Liège Kraliyet Konservatuvarında kısa sürede olağanüstü bir performans göstermeye başlayan Franck, 1832 yılında solfej dalında birincilik ödülünü kazanmıştır. Ödül olarak Hummel'in piyano eserlerinden oluşan büyük boyutlu bir cilt kazanmış ve genç Franck'ın bu eseri kendi el yazısıyla parmak numaraları yazarak ayrıntılı şekilde çalışmıştır. 1834 yılında ise piyano dalında birincilik ödülü almış ve ödül olarak Giacomo Meyerbeer'in *Robert le Diable* operasının piyano transkripsiyonuna layık görülmüştür.

César Franck, Liège Konservatuvarındaki bu başarıların ardından babasının yönlendirmesiyle ülke çapında bir konser turnesine çıkmıştır. Bu turnenin amacı, Franck'ın erken yaşta gösterdiği olağanüstü yeteneği tanıtmak ve onu piyano virtüözü olarak sahneye hazırlamaktır. Turne güzergâhında Gent, Louvain, Brüksel ve Malines

şehirleri yer almış; genç müzisyen çeşitli salonlarda dikkat çekici performanslar sergilemiştir (Demuth, 1949, s. 15; d’Indy, 1909, s. 31).

Bu turne, genç Franck’ın toplum önünde sahne deneyimi kazandığı ilk dönem olup, daha sonraki sanat yaşamı için önemli bir temel teşkil etmiştir.

1.2 Paris Konservatuvarı ve Erken Kariyer Girişimi

Belçika’daki erken başarıların ardından Franck ailesi, César’ın daha geniş bir müzik çevresine adım atabilmesi amacıyla 1835 yılında Paris’e taşınmıştır. Böylece genç César, Avrupa’nın kültürel merkezlerinden birinde kariyer yapma şansını elde etmiştir. Paris Konservatuvarı o dönemde Luigi Cherubini’nin katı yönetimi altındaydı ve Fransız vatandaşı olmayan öğrencilere karşı oldukça sert bir tutum izlenmekteydi; bu sebepten olsa gerek ki César Franck, Fransız vatandaşı olmaması ve yaşının küçük olması nedeniyle ilk başvuruda Paris Konservatuvarına kabul edilmemiştir (Seoh, 2016, s. 4). Cherubini daha önce Franz Liszt’in başvurusunu da benzer gerekçelerle reddetmiştir (Demuth, 1949, s. 18).

Bu süreçte César Franck, dönemin önemli teorisyenlerinden Antonín Reicha ile özel derslere başlamıştır. Bohemya doğumlu olan Reicha, Paris Konservatuvarında kontrapuan ve füğ eğitimi vermekte olup, aynı zamanda orkestrasyon ve ritmik yenilikler konusundaki ilerici yaklaşımlarıyla tanınmaktaydı. Franck, Reicha’nın rehberliğinde özellikle Johann Sebastian Bach ve Georg Friedrich Handel’in eserleri üzerine çalışmış; bu süreçte füğ yazımı ve kontrapuntal tekniklerde ileri düzey bilgi edinmiştir. Bu verimli eğitim süreci, Antonín Reicha’nın 1836 yılında vefat etmesiyle sona ermiştir.

1837 yılında Franck, ailesinin Fransız vatandaşlığına alınmasının ardından Paris Konservatuvarına resmi olarak kabul edilmiştir. Konservatuvarda Pierre Zimmermann ile piyano, Aimé Leborne ile armoni ve kontrapuan derslerine başlamıştır (d’Indy, 1909, s. 31). Özellikle armoni ve füğ alanındaki çalışmalarında kısa sürede dikkat çekmiş; ilk yılında füğ dalında “proxime accessit” (ikincilik) ödülünü kazanmış, ardından 1838 yılında düzenlenen piyano yarışmasında Hummel’in La minör piyano konçertosunu üstün bir başarıyla seslendirmiştir. Esas dikkat çekici olan, deşifre sınavında verilen parçayı üç ton aşağıya transpoze ederek kusursuz biçimde çalması olmuş, jüri üyelerini hayrete

düşürmüştür. Bu kural dışı davranış nedeniyle birincilik verilmemiş, ancak Cherubini'nin önerisiyle Franck'a "Grand Prix d'Honneur"¹ ünvanı takdim edilmiştir.

Franck, 1840 yılında org eğitimine ağırlık vererek François Benoist'nın sınıfına geçmiş, 1841'deki org yarışmasında ikinci ödülü kazanmıştır. Yarışma kapsamında verilen füg ve serbest doğaçlama temalarının kontrapuntal olarak birbirine uygun olduğunu fark eden Franck, bu iki temayı tek bir yapı içinde ustalıkla birleştirmiştir. Ancak bu yaratıcı teknik, jürinin alışılmış kalıplarının dışına çıktığı için başlangıçta ödül verilmemesine karar verilmiştir. Benoist'nın durumu açıklaması üzerine jüri kararını gözden geçirmiş ve Franck'a ikinci ödül verilmiştir.

1842 yılında Franck, Paris Konservatuvarının en prestijli ödülü olan "Prix de Rome"² yarışmasına katılmak istemişse de babası Nicolas Franck'ın müdahalesiyle bu hayalden vazgeçmiştir. Oğlunun besteci değil, piyano virtüözü olarak kariyer yapmasını isteyen baba, daha fazla maddi kazanç sağlayacak bir kariyere yönelmesini tercih etmiştir. Bu kararla birlikte Franck, 22 Nisan 1842 tarihinde Paris Konservatuvarından kaydını sildirmiştir.

Konservatuvardan ayrıldıktan sonra, babasının isteğiyle Belçika'ya dönmüş ve burada çeşitli piyano konserleri vererek tanınmaya ve müzikal kariyerini ilerletmeye çalışmıştır. Ancak bu girişimler beklenen başarıyı getirmemiştir. Bu dönemde, öğrencilik yıllarında bestelediği üç piyano triosunu *Trois Trios Concertants, Op. 1* başlığı altında yayımlamış; bu eserleri Belçika Kralı I. Leopold'a ithaf etmiştir.

Özellikle birinci piyanolu trio (Fa diyez minör), Franck'ın erken dönem yapıtlarında döngüsel forma yönelik ilk ciddi denemesi olarak değerlendirilmektedir. Eser, biri durağan, diğeri ise ona karşıt biçimde hareketli olan iki ana temaya dayanır. Bu özellikler, Franck'ın olgun döneminde sıkça kullanacağı döngüsel form yaklaşımının habercisidir (Demuth, 1949, ss. 124–125). Vincent d'Indy de bu trioyu "tarihte yeni bir aşamanın başlangıcı" olarak tanımlamıştır (d'Indy, 1909, s. 36).

Ayrıca üçüncü trionun final bölümü, dönemin önde gelen bestecilerinden Franz Liszt'in dikkatini çekmiş ve beğenisini kazanmıştır. Liszt, bu final bölümünün bağımsız bir eser olarak yayımlanmasını önermiştir. Franck, bu öneri doğrultusunda eserin son bölümünü

¹ Bu ödül, Paris Konservatuvarı tarihinde yalnızca istisnai durumlarda verilmiştir.

² Fransız hükûmeti tarafından 17. yüzyıldan itibaren düzenlenen ve kazananların Roma'da sanat eğitimi almasını sağlayan prestijli bir burs ödülüdür.

düzenleyip Op. 2 başlığı altında bağımsız bir eser olarak yayımlamış ve Liszt'e ithaf etmiştir.

Bu eser, 1853 yılında Liszt tarafından Weimar'da seslendirilmiş ve böylece Franck'ın müziği daha geniş bir çevre tarafından tanınma imkânı bulmuştur.

1844 yılında Franck ailesi Paris'e geri taşınmış, geçimlerini büyük ölçüde César ve kardeşi Joseph'in verdiği özel piyano dersleri ile konserlerden sağlanan gelirle karşılamaya başlamıştır. Bu dönem, Franck için yalnızca ekonomik açıdan değil, aynı zamanda babasının artan baskıları nedeniyle sanatsal açıdan da zorlu geçmiştir. Babası, sadece virtüöz bir piyanist olarak kariyer yapmasını istemiş; beste çalışmalarını ise zaman kaybı olarak görmüştür. Hatta oğlunun özel öğrencilerinden dönüş süresine kadar tüm hareketlerini saat saat kayıt altına almış ve bu tür çalışmaların bestecilik için değil piyano pratiği için değerlendirilmesini şart koşturmuştur. Franck'ın bestelediği *L'Ange et l'Enfant* adlı şarkı, ailesi tarafından ciddiye alınmayarak yok edilmiş; bu durum, onun bestecilik yönüne verilen değersiz bakış açısını açıkça yansıtmaktadır (Demuth, 1949, s. 22-23).

Bu dönemde César Franck, kilise müziğine ve vokal yapıtlara yönelerek büyük ölçekli ilk oratoryosu olan *Ruth*'u bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişi, 4 Ocak 1846 tarihinde Paris Konservatuarı konser salonunda gerçekleştirilmiştir. Her ne kadar *Ruth* bazı müzisyenler tarafından takdir edilmişse de dönemin müzik eleştirmenleri eseri dramatik açıdan yetersiz bulmuş ve çoğunlukla Félicien David'in 1844 tarihli oratoryosu *Le Désert*'in zayıf bir taklidi olarak değerlendirmiştir. Demuth (1949, s. 24)'un aktardığına göre, bu eleştiriler eserin sade anlatımını küçümseyerek Franck'ın orijinal bir ses ortaya koyamadığını iddia etmiştir. Buna karşın oratoryoyu dinleyen Meyerbeer ve Spontini gibi önemli besteciler esere övgüyle yaklaşmıştır.

César Franck, 1848 yılında tiyatro oyuncusu Félicité Saillot ile evlenmiştir. Bu evlilik, ailesinin özellikle babasının mesleki yönlendirmelerinden bağımsızlaşmasına zemin hazırlamıştır. Evlilik sonrası dönemde Franck'ın bireysel sanat anlayışını daha özgür biçimde ifade etmeye başladığı ve bu sürecin onun profesyonel kimliğini şekillendirmede belirleyici olduğu görülmektedir.

Aynı yıllarda Sainte-Clotilde Bazilikası'nda orgculuk görevine başlaması, bestecinin kilise müziğine olan ilgisinin pekiştiği ve döngüsel form anlayışının temellerini geliştirdiği bir yaratım evresini başlatmıştır. Bu bağlamda, 1848 sonrası dönem Franck'ın

hem mesleki hem de estetik tercihleri açısından belirleyici bir eşik olarak değerlendirilmektedir.

1.3 Sainte-Clotilde ve Olgunluk Dönemi

Franck'ın hayatındaki en büyük değişimlerden biri, 1858 yılında Paris'teki Sainte-Clotilde Bazilikası'na orgcu ve koro şefi olarak atanmasıyla başlamıştır. Bu pozisyon, Franck'a yalnızca düzenli bir görev değil, aynı zamanda sanatsal üretkenliğini derinleştirebileceği bir ortam da sağlamıştır (Demuth, 1949, s. 27).

Görsel 1.1

Sainte-Clotilde Bazilikası



Kaynak: (Organa Reginae Caeli)

Bazilika, dönemin ünlü Fransız org yapımcısı Aristide Cavaillé-Coll tarafından inşa edilmiş yeni nesil büyük bir orga³ sahipti. Franck bu orgu “bir orkestra kadar zengin” olarak tanımlanmıştır (d’Indy, 1909, s. 41). Bu enstrüman, Franck’ın armonik dilini geliştirmesi ve doğaçlama becerilerini derinleştirmesi açısından belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle her pazar ve bayram günlerinde Sainte-Clotilde’de gerçekleştirdiği

³ Cavaillé-Coll’un Sainte-Clotilde orgu, üç klavye ve 71 kayıt (stop) içeren yapısıyla Fransız romantik org okulunun zirve örneklerinden biriydi.

doğaçlamalar, sadece teknik ustalığını değil, aynı zamanda müziğinde ulaştığı manevi ve estetik derinliği de ortaya koymuştur. D'Indy (1909, s.43)'ye göre bu doğaçlamalar, sonrasında yazacağı oratoryo ve senfonik yapıtlarda karşılaşacağımız tematik yapıların ilk izdüşümleri olarak değerlendirilebilir.

Sainte-Clotilde'deki görevi boyunca Franck, dini müzikteki derin manevi anlayışını eserlerine yansıtmıştır. Bu süreçte hem org repertuarı hem de genel anlamda Fransız dini müziği için kalıcı eserler vermiştir. 1862 yılında tamamladığı, "*Six Pièces pour Grand Orgue*" başlığı altındaki eserler, Franck'ın olgun üslubunun ilk büyük örnekleri arasında kabul edilir (Demuth, 1949, s. 30).

Bu setin içinde yer alan *Prélude, Fugue et Variation*, özellikle tematik zarafeti, yapısal dengesi ve lirik anlatımıyla öne çıkar. Eserin açılışındaki yalın tema, füğ bölümünde işlenerek gelişir ve son bölümde varyasyon tekniğiyle tekrar ele alınarak, bütünüyle içsel bir birliğe ulaşır. Bu yapı, Franck'ın daha sonra senfonik yapıtlarında da kullanacağı tematik bütünlük ve dönüşüm anlayışının öncül örneklerinden biridir.

3 Nisan 1866 tarihinde Franz Liszt'in, Sainte-Clotilde Kilisesi'nde César Franck'ı doğaçlama icrası sırasında dinlemesi, bestecinin sanatsal kariyerinde dikkate değer bir dönüm noktası olmuştur. Liszt'in, Franck'ın doğaçlama yetisini yüksek düzeyde bulduğu ve bu yönünü Johann Sebastian Bach'ın kontrapuntal yaklaşımıyla ilişkilendirdiği bilinmektedir. Bu olay, Franck'ın yalnızca Fransa'daki değil, Avrupa'daki doğaçlama alanındaki tanınırlığını da pekiştirmiştir (d'Indy, 1909, s. 44).

Sainte-Clotilde dönemi, aynı zamanda Franck'ın içsel manevi dünyasının müziğine yoğun biçimde yansıdığı yıllardır. Vincent d'Indy bu dönemi bestecinin "ruhunun derinliklerinden gelen, Tanrı'ya yönelik bir arayışla" şeklinde tanımlamıştır (d'Indy, 1909, s.45). Bu manevi yoğunluk, sonraki yıllarda ortaya koyduğu *Trois Chorals*, *Symphonie en ré mineur* ve özellikle *Les Béatitudes* gibi yapıtlarda da belirgin biçimde hissedilecektir. Bu yıllar, yalnızca teknik ustalığının değil, aynı zamanda müziğin daha derin manevi boyutlarında da bir lider figür haline gelmesini sağlamış ve onu 19. yüzyıl Fransız müziğinin en etkili bestecilerinden biri haline getirmiştir.

1.4 Paris Konservatuvarında Profesörlük Yılları ve Son Dönemi

1872 yılında César Franck, Paris Konservatuvarına org profesörü olarak atanmıştır. Bu görev, yalnızca bir öğretmenlik pozisyonu olmanın ötesinde, 19. yüzyıl Fransız müzik

yaşamında belirli bir yön değişiminin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Franck, teknik eğitimin yanı sıra armonik anlayışı, döngüsel form kullanımı ve yapı temelli yaklaşımıyla öğrencileri üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Bu dönemde yetişen birçok genç besteci, onun müzik dilinden etkilenmiş ve sonraki Fransız müzik kuşaklarının biçimsel ve teorik yönelimlerine katkıda bulunmuştur.

Öğrencileri ve çevresindekiler, onu yalnızca bir öğretmen olarak değil, aynı zamanda derin bir ahlaki ve ruhsal rehber olarak gördüklerinden ötürü, ‘Baba Franck’ olarak anarlardı (d’Indy, 1909, s. 48).

Franck’ın pedagojik anlayışı, öğrencilerine yalnızca armoni ve kontrpuan öğretmekten ibaret değildir. O, müzikte içsel bütünlük, yapısal denge ve manevi derinlik arayışını aktaran bir “usta” olarak kabul edilmiştir. Derslerinde Beethoven ve Bach gibi ustalardan örnekler verir, Sainte-Clotilde’de yaptığı doğaçlamalarla öğrencilerine müziğin yaşayan bir dil olduğunu hissettirirdi.

Bu yaklaşımıyla Franck, yalnızca teknik açıdan değil, aynı zamanda ahlaki ve estetik olarak da öğrencilerine örnek olmuş; bir öğretmen değil, bir müzikal düşünce önderi olarak benimsenmiştir. Bu yüzden, daha sonra Vincent d’Indy, Ernest Chausson, Guillaume Lekeu gibi öğrenciler için kullanılan “Franckistler” (*Franckists*) kavramı doğmuştur. Demuth (1949, s.191)’un ifadesiyle, “O, tüm Franckistler arasında en hassas ruha sahip olan kişiydi” diye anılan Chausson, bu okulun manevi atmosferini en iyi yansıtan isimlerden biridir.

Franck’ın öğrencileri, dönemin klasik normlarının ötesine geçerek kendi seslerini oluşturmuş, ancak temelini Franck’ın yapısal ve tematik yaklaşımlarına borçlu kalmışlardır. Konservatuvarda onun bu etkisi kıskançlıkla karşılanmış, örneğin Leo Delibes gibi bazı öğretmenler onun “tehlikeli eğilimler” taşıdığını söyleyerek öğrencilerinin ondan uzak durmasını istemiştir (Demuth, 1949, s. 34).

Fransız hükümeti tarafından 1885 yılında Chevalier de la Légion d’Honneur unvanı verilmiştir. Bu dönem, aynı zamanda Franck’ın kendi bestecilik kariyerinde de büyük bir verimlilik dönemi olmuştur. 1887 yılında, öğrencileri ve arkadaşları onun onuruna “Franck Festivali” adını verdikleri özel bir konser düzenlemişlerdir. Bu etkinlik, 30 Ocak’ta Cirque d’Hiver’de gerçekleştirilmiş, programda *Le Chasseur Maudit*, *Variations Symphoniques*, *Ruth*, *Hulda* ve *Les Béatitudes*’ten bölümler yer almıştır. Konserin ilk

bölümü Jules Pasdeloup tarafından, ikinci bölümü ise Franck'ın kendisi tarafından yönetilmiştir.

Bestecinin en büyük başarısı, yaşamının son yılında, 19 Nisan 1890'da *String Quartet*'inin Soci  t   Nationale konserinde seslendirilmesiyle elde edilmiştir. Seyirciler büyük bir coşku ile ayakta alkışlamış; Franck da "Demek ki halk beni artık anlamaya başlıyor," diyerek hayatının ilk büyük sahne zaferini samimi bir şaşkınlıkla karşılamıştır (d'Indy, s. 56).

Franck, 1890 yılında geçirdiği bir tramvay kazası sonrasında gelişen komplikasyonlar sonucu 8 Kasım 1890 tarihinde Paris'te hayatını kaybetmiştir (d'Indy, 1909, s. 58). Cenazesi, uzun yıllar boyunca hizmet ettiği Sainte-Clotilde Bazilikası'nda düzenlenmiş ve Montrouge Mezarlığı'na defnedilmiştir. Törene Leo Delibes, Camille Saint-Sa  ns, Gabriel Faur   ve Eug  ne Gigout gibi dönemin önemli müzisyenleri katılmıştır.

Görsel 1.2

C  sar Franck Anıtı



Kaynak: (Wikimedia Commons)

Ölümünden sonra César Franck, yalnızca besteci kimliğiyle değil, aynı zamanda 19. yüzyıl sonu Fransız müziğinin dönüşümünde belirleyici bir figür olarak değerlendirilmiştir. 1904 yılında Sainte-Clotilde Bazilikası önünde açılan Alfred Lenoir imzalı, Görsel 1.2’de yer alan anıt, Franck’ın müzikal ve pedagojik etkisinin geç de olsa kamusal alanda takdir edildiğini simgelemektedir. Günümüzde Franck, döngüsel formun kurucularından biri ve Fransız senfonizminin şekillenmesinde önemli bir rol oynamış bir besteci olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, Paris Konservatuvarındaki öğretmenlik yıllarında oluşturduğu pedagojik yaklaşımla, 20. yüzyıl Fransız müzik eğitiminin temel taşlarından biri sayılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2 DÖNGÜSEL FORM

Bu bölümde döngüsel form kavramı, tarihsel gelişimi ve Romantik Dönem müziğinde kazandığı işlevsel anlam bağlamında ele alınacaktır. Öncelikle döngüsel formun kavramsal tanımı yapılacaktır, ardından bu yapının 19. yüzyılda anlatı gücüyle birleşerek nasıl farklılaştığı tartışılacaktır. Son olarak, César Franck'ın döngüsel formu sistemli ve özgün biçimde nasıl kullandığı, tematik dönüşüm, yapısal birlik ve anlatı odaklılık açısından incelenecektir.

2.1 Döngüsel Formun Tanımı ve Temel Özellikleri

Döngüsel form⁴ çok bölümlü müzik eserlerinde bir ya da birden fazla tematik malzemenin, eserin farklı bölümlerinde yinelenmesi, dönüştürülmesi ya da çeşitleme biçiminde yeniden sunulması esasına dayanan bir kompozisyon tekniğidir. Bu yapı, farklı bölümler arasında işitsel, yapısal ve anlatımsal bir bağ kurarak bütüncül bir form yaratır.

Döngüsel formun temel amacı, bir senfoni ya da sonat gibi çok bölümlü bir eserin tüm bölümlerini, başlangıçta sunulan tematik malzeme aracılığıyla bütünlüklü ve homojen bir yapı hâline getirmektir. Bu birlik çeşitli yöntemlerle sağlanabilir.

En yaygın yöntem, ilk bölümde sunulan temaların sonraki bölümlerde doğrudan alıntılanması ya da onlara açıkça gönderme yapılmasıdır. Bu durumda, her bölümde önceki temalara yapılan atıflar sayesinde kümülatif bir etki oluşur; final bölümüne gelindiğinde, önceki tüm temaların yankılandığı yapısal bir doruk noktası elde edilir. Genellikle, birinci bölümde duyulan ana tema finalde eksiksiz biçimde tekrar duyurulur. Bu durum, yapıya güçlü bir tematik kapanış etkisi kazandırır. Her bölüm kendi tematik malzemesine sahip olmakla birlikte, eser bütünsel bir birlik oluşturacak şekilde kademeli olarak kendini yapılandırır.

Başka bir yöntem ise, her bölümün tüm tematik materyalini ilk cümle ya da motiflere dayandırmaktır. Bu durumda, eser tamamen önceden duyulmuş olan materyalin varyasyonları ya da permütasyonları üzerinden gelişir. Buradaki başlangıç noktası, müzikal olarak çok belirgin olmayan kısa bir motif de olabilir; hatta bu motifin daha az belirgin olması, dönüşümler için daha fazla olanak sunar. Bu sayede eser, dışsal

⁴ İng: Cyclic form.

kaynaklara ihtiyaç duymadan, kendi içinde geliştirilen tematik yapıların sistemli biçimde işlenmesiyle tamamlanır.

Daha soyut bir yöntem ise, bağımsız melodik parçaların sadece küçük kesitlerinin, sonraki bölümlerdeki temaların inşasında kullanılmasıdır. Bu yaklaşım, dinleyicinin eseri takip edebilmesi için yüksek düzeyde sezgi ve dikkat gerektirir, çünkü tematik bağlantılar doğrudan değil, ancak dikkatli bir dinleme süreciyle anlaşılabilir hâle gelir.

Demuth (1949, s. 52), *motto tema* anlayışının, belirgin biçimde kullanıldığında dinleyici üzerinde analitik bir etki yaratabileceğini ve eserin duygusal akışını zayıflatabileceğini belirtir. Ancak tema yalnızca kısa bir nota dizisinden oluştuğunda, bağlantılar sezgisel olarak algılanır ve duygusal deneyim kesintiye uğramaz.

Motto tema, bir kompozisyon boyunca, bazen dönüştürülerek tekrar eden temadır. Bu kavram, Wagner'in *leitmotiv*'i ve Berlioz'nun *idée fixe*'si ile benzerlik gösterir.

Döngüsel formun en temel avantajı, eserin organik bir bütünlük oluşturması ve bölümlerinin birbirinden ayrılamaz hâle gelmesidir. Bu yapı, çok bölümlü bir senfoni veya sonatın kesintili bir bütün olarak ele alınması durumunda mantıklı bir yaklaşım sunar. Ayrıca döngüsel form, müzikal belleği güçlendirmesi, dramatik gerilim yaratması ve anlatım bütünlüğü sağlaması gibi avantajlar sunar. Dinleyici, önceden duyduğu temaları sezgisel olarak tanıyarak eserin bütünlüğünü daha rahat kavrayabilir.

Ancak deneyimsiz bestecilerin elinde bu yöntem tekdüzeliğe neden olabilir ve içerikten ziyade yapının ön plana çıkmasına yol açabilir. Bu noktada Vincent d'Indy, bu tehlikeye dikkat çekmiş ve "Tüm süreçler, yalnızca amaca hizmet ettikleri sürece iyidir; amaç hâline geldiklerinde değil," ifadeleriyle sürecin değil, sonucun önemini vurgulamıştır.

Döngüsel formun sağladığı yapısal bütünlük, çoğu zaman temaların kapsamlı biçimde geliştirilmesi gereksinimini azaltabilir. Bu durum, besteleme sürecinde sezgisel yaklaşımlardan çok, teknik çözümlemelere ve yapısal organizasyona dayalı bir yöntem izlenmesine neden olabilir. Böylece biçimsel tutarlılık ön planda yer alırken, beste sürecinin dışavurumcu ya da anlatı temelli yönleri ikincil düzeyde kalabilir (Demuth, 1949, s. 53).

2.2 Döngüsel Formun Tarihsel Gelişimi

Bu bölümde, 19. yüzyılda müzikal anlatımın dönüşümüne paralel olarak döngüsel formun romantik besteciler tarafından nasıl benimsendiği incelenecektir. Franz Liszt, Hector Berlioz ve Robert Schumann gibi bestecilerden örnekler verilerek yapının biçimden anlatıma evrilme süreci açıklanacaktır.

Döngüsel form, her ne kadar 19. yüzyıl sonunda César Franck ile özdeşleşmiş bir yapı olarak bilinse de izlerine önceki dönemlerde rastlamak mümkündür. Bu formun ilk kez Franck tarafından sistemli biçimde kullanıldığı yönündeki görüşler, müzikoloji literatüründe çeşitli tartışmalara konu olmuştur. Vincent d'Indy, bu yapının kökenlerini Ludwig van Beethoven'ın bazı senfonilerinde ve Giovanni Battista Vitali gibi erken dönem bestecilerde aramış; yine de döngüsel formun sistemli ve bilinçli bir biçimde kullanılması açısından Franck'ı öncü olarak tanımlamıştır.

César Franck'ın döngüsel forma yönelimi, yalnızca tematik tekrarlarla değil, aynı zamanda Beethoven sonrası müzikal yapı anlayışını dönüştürmesiyle de dikkat çeker. Franck, Beethoven'ın bıraktığı noktadan müzik mimarisi anlamında yola çıkarak, senfonik müzikte dönemin en önemli yapısal keşiflerinden biri sayılabilecek döngüsel formu sistematik hâle getirmiştir. Vincent d'Indy'ye göre, bu yaklaşım “Wagner'in operaya getirdiği devrim kadar önemli” bir yapı reformudur (d'Indy, 1909, s.91). Franck'ın bu mimari anlayışı, yalnızca klasik biçimleri taklit etmekten ziyade, onları dönüştürerek yeni bir yapı dili inşa etme çabası olarak yorumlanmaktadır.

Vincent d'Indy, Franz Liszt'in 1837 tarihli, tek temalı “*Sonata*”sını döngüsel formun erken örneklerinden biri olarak gösterse de bu yapının geleneksel anlamda bir sonat olmadığı; daha çok dramatik bir fantaisie karakteri taşıdığı ifade edilmektedir. Madame de Bréville ve M. Ropartz gibi yorumcular, Liszt'in söz konusu eserinin Franck üzerinde doğrudan bir etkisinin bulunmadığını; genç Franck'ın döngüsel yapıyı, Beethoven'ın tematik varyasyon anlayışından esinlenerek sezgisel biçimde geliştirdiğini öne sürerler (Demuth, 1949, s. 54). Dolayısıyla döngüsel form, genç Franck tarafından bağımsız bir yaratım olarak ortaya konmuş ve olgunluk döneminde anlamlı bir sistem hâline getirilmiştir.

Eğer César Franck'ın genç yaşta bestelediği *Deuxième Sonate* eseri olmasaydı, döngüsel formun fikrinsel kökeninin Liszt'e ait olduğu yönündeki yorumlar daha güçlü bir şekilde savunulabilirdi. Ancak Franck, 1842 yılında Liszt'e döngüsel yapıda yazılmış erken

dönem üçlüsünü (*Trio*) takdim etmişti. Bu tarihten sonra, Liszt'in ilk senfonik şiiri olan *Les Préludes*'ü bestelemeye 1845 yılında başladığı bilinmektedir. Aynı dönemlerde Franck da “*Ce qu'on entend sur la montagne*” başlıklı senfonik eserini bestelemiştir. Bu bağlamda, tematik malzemenin dönüşümlü biçimde kullanılması fikrinin mucidi olmasa da Franck'ın bu yapıyı işlevsel hâle getirip kalıcı bir biçim anlayışına dönüştürdüğü kabul edilmektedir.

Dikkat çekici biçimde, Franck döngüsel formu ne öğrencilerine dayatmış ne de özel olarak önermiştir; ancak pek çok öğrencisi bu yapıyı benimsediği gibi, özellikle Vincent d'Indy bu formu analiz etmiş ve kompozisyon öğretisine sistematik bir unsur olarak dâhil etmiştir (Demuth, 1949, s. 54).

Beethoven'ın senfonilerinde yer alan tematik tekrarlar, çoğunlukla gelişmiş bütünlük taşıyan döngüsel yapılardan ziyade, kısa ve parçacıklar hâlinde ortaya çıkar. Bu da d'Indy'nin döngüsel form yaklaşımını tartışmalı hâle getirmiştir. Ancak genel kabul, César Franck'ın döngüsel formu bilinçli ve sistemli şekilde kullanan ilk bestecilerden biri olduğudur.

Döngüsel form yalnızca César Franck'ın çevresinde şekillenen Fransız bestecilik anlayışıyla sınırlı kalmamış; aynı dönemde farklı coğrafyalarda da benzer yapı anlayışları gelişmiştir. Johannes Brahms, bu bağlamda dikkate değer bir örnektir. Özellikle Op. 1 ve Op. 2 piyano sonatlarında döngüsel tematik geri dönüşler dikkat çekici biçimde işlenmiştir. İkinci senfonisinin üçüncü bölümünde de benzer bir yapı anlayışı gözlemlenebilir. Ancak Brahms'ın bu yaklaşımı, Franck'ınkinden farklı olarak daha örtük ve klasik biçime bağlı bir tematik bütünlük anlayışıyla yürütülmüştür. Demuth (1949, s. 58)'a göre, Brahms'ın bu uygulamaları döngüsel formun Alman müzik geleneğinde de benimsendiğini ve bu tekniğin yalnızca bir “Franck okulu” geleneğine indirgenemeyeceğini gösterir. Bununla birlikte, döngüsel formun en sistemli, bütüncül ve öğretisel kullanımı, yine de Franck'ın mirası doğrultusunda şekillenmiştir.

Döngüsel formun izleri her ne kadar 14. yüzyılda Guillaume de Machaut'nun *Messe Notre-Dame* gibi eserlerinde bulunsa da bu form en yüksek gelişimine 19. yüzyılın sonlarında ulaşmıştır. Romantik besteciler, eserlerine arzuladıkları birliği ve bütünlüğü katmak için döngüsel ilkeyi sıkça kullanmışlardır.

Ludwig van Beethoven: Döngüsel tekniğin büyük ölçekli eserlerde sıkça kullanımı beşinci senfonisi (1808) ile başlar; bu senfonide bölümler tekrarlayan bir motifle ve

müziğin önemli bir bölümünün kelimenin tam anlamıyla tekrarıyla birbirine bağlanır. Beethoven ayrıca *Hammerklavier* füğünde ve diğer eserlerinde stretto, melodik inversiyon ve augmentasyon gibi füğ tekniklerini kullanarak döngüsel yaklaşımlar sergilemiştir.

Franz Liszt, konser uvertürü formunun ötesine geçerek tek hareketli eserlerde anlatımı genişletmeyi hedeflemiştir. Program müziğine özgü anlatısal öğeleri, senfonik karmaşıklıkla birleştirmek amacıyla döngüsel form ve tematik dönüşüm tekniklerinden yararlanmıştır. Beethoven'ın pratiğini bir adım öteye taşıyarak, ayrı hareketleri tek hareketli döngüsel bir yapı içinde birleştirmiş; *Les Préludes* bu yaklaşımın en bilinen örneklerindendir. Liszt, bir temanın ilgili veya ikincil bir temaya değil, tamamen yeni, ayrı ve bağımsız bir şeye dönüştürüldüğü tematik dönüşüm tekniğini mükemmelleştirmiştir. Bu teknik, onun senfonik şiirlerinde, ikinci piyano konçertosunda ve si minör piyano sonatında uzun formal yapılar oluşturmalarını sağlamıştır.

Hector Berlioz: Berlioz, *Symphonie fantastique* (1830) adlı programatik eserinde "idée fixe" (sabit fikir) adı verilen tekrarlayan bir melodi kullanmıştır. Bu tema, eserin beş bölüümü boyunca ritmik yapı, armonik işleyiş, tempo, ölçü ve enstrümantasyon açısından çeşitli dönüşümler geçirerek tekrar eder. Berlioz'un temayı farklı bağlamlarda yeniden işlemesi, eserin yapısal bütünlüğünü pekiştirirken, aynı zamanda dönemin anlatısal müzik estetiğine özgü bir ifade alanı oluşturur. *Symphonie fantastique*, döngüsel formun klasik tanımını tamamen karşılamamakla birlikte, tema etrafında kurulan motivik süreklilik sayesinde bu yapıya yaklaşan bir biçimsel örgü sergiler.

Robert Schumann: Schumann'ın dördüncü senfonisi (1841), hareketlerin kesintisiz birbirine akması ve temaların eser boyunca tekrarlanmasıyla döngüsel formu yenilikçi bir şekilde kullanır. Özellikle "Clara Teması" olarak bilinen bir motif, senfoninin tüm bölümlerinde çeşitli dönüşümlerle ortaya çıkarak esere bir bütünlük sağlar. Schumann, bu fikri kendisi icat etmemiş olsa da bu döngüsel senfoni fikrini sistematik ve emsalsiz bir şekilde ele almıştır.

Döngüsel formun Beethoven'dan Liszt, Berlioz ve Schumann'a uzanan evrimi, Romantik Dönem bestecilerinin çok bölümlü eserlerdeki organik bütünlük ve anlatısal tutarlılık arayışının derinleştiğini göstermektedir. Bu gelişim, temaların sadece tekrar edilmesinden ziyade, dramatik veya psikolojik gelişimleri yansıtacak şekilde aktif olarak dönüştürülmesine doğru bir kaymayı işaret eder. Bu tarihsel ilerleme, döngüsel formun

tesadüfî bir tekrardan, bestecilerin eserlerine daha derin bir anlam ve bütünlük katmak için bilinçli ve sistematik olarak kullandıkları bir kompozisyon ilkesine dönüştüğünü göstermektedir. Her besteci, bu tekniğe kendi özgün katkılarını yaparak, romantik müziğin ifade olanaklarını genişletmiştir. Bu durum, César Franck'ın döngüsel forma yaklaşımının, bu zengin tarihsel miras üzerine inşa edildiğini ve onu daha da ileriye taşıdığını göstermektedir.

Döngüsel form, leitmotif ve idée fixe kavramları, müzikal bütünlüğü sağlama amacıyla tematik materyalin tekrarı ve dönüşümü etrafında dönerken, aralarında önemli işlevsel ve yapısal farklar bulunmaktadır.

Döngüsel Form: Çok bölümlü bir eserde bir veya birden fazla tematik malzemenin farklı bölümlerde yinelenmesi, dönüştürülmesi veya varyasyon biçiminde yeniden sunulması esasına dayanır. Temel amacı, eserin tüm bölümlerini bütünlüklü ve homojen bir yapı haline getirmektir. Bu form, genellikle tüm bir eserin veya birkaç bölümünün yapısal bütünlüğünü sağlamak için kullanılan geniş kapsamlı bir kompozisyon tekniği veya ilkesidir. Say (2005, s. 116)'a göre döngüsel form, “müzik eserinde bir temanın geliştirilerek, işlenerek yinelenmesi ya da aynı gerecin tekrarlı olarak kullanılması” biçiminde tanımlanır. Say, bu anlayışın tarihsel olarak Schubert, Berlioz ve Schumann gibi bestecilerde de görüldüğünü, ancak bu yapıyı en etkili biçimde kullanan ismin César Franck olduğunu belirtir.

Leitmotif: Bir kişiyi ya da bir nesneyi simgeleyen, eser boyunca tekrar tekrar belirerek bütünlüğe katkı sağlayan kılavuz temadır (Aktüze, 2010, s. 343). Özellikle Richard Wagner'in operalarıyla ilişkilendirilir. Bir leitmotif, ritim, armoni, orkestrasyon veya eşlik açısından değiştirilse bile kimliğini koruyacak şekilde açıkça tanımlanır. Yeni dramatik durumları veya gelişmeleri önermek için diğer leitmotif'lerle birleştirilebilir.

Idée Fixe: İlk kez Berlioz'un 1839 tarihli Fantastik Senfoni'sinde kullandığı, tekrar tekrar farklı biçimlerde ortaya çıkan sabit temayı tanımlar (Aktüze, 2010, s. 343). Sanatçının takıntılı aşkının nesnesini temsil eden ve çeşitli gerçek veya hayali durumlarda onun varlığını tasvir eden tekrarlayan bir melodidir.

Temel Farklar: Leitmotif ve idée fixe, dışsal bir fikri veya karakteri temsil etme işlevi gören motivik birimlerdir. Leitmotif, özellikle operada dramatik anlatıyı desteklerken, idée fixe daha çok tek bir eserdeki merkezi bir fikrin dönüşümünü vurgular. Buna karşılık, döngüsel form, bu motivik birimlerin (leitmotif veya idée fixe gibi) daha geniş bir yapısal

bağlamda kullanılmasını içerebilir. Yani, bir leitmotif veya idée fixe, döngüsel bir formun parçası olabilir, ancak döngüsel form sadece bu motivik birimlerin tekrarından ibaret değildir; aynı zamanda temaların yapısal ve anlatımsal olarak nasıl entegre edildiğini de kapsar.

Döngüsel form, leitmotif ve idée fixe'in aksine, yalnızca tematik referansların ötesine geçerek, eserin genel mimarisine ve bölümler arası organik ilişkilere odaklanır. Bu ayrım, Franck'ın müziğindeki tematik birliğin, programatik çağrışımlardan ziyade, müziğin içsel mantığı ve yapısal bütünlüğü üzerinden kurulduğunu vurgular. Bu durum, onun bestecilik yaklaşımının daha "saf" ve "müzik odaklı" olduğunu göstermektedir.

2.3 César Franck'ın Döngüsel Form Anlayışı

Bu bölümde, César Franck'ın döngüsel form anlayışı teknik, estetik ve anlatımsal yönleriyle ele alınacaktır. Öncelikle, bestecinin tematik materyale yaklaşımı ve form içinde kurduğu birlik anlatılacak, ardından bu yaklaşımın yapısal ve tematik etkileri ayrı alt başlıklarda incelenecektir.

César Franck'ın döngüsel forma yönelimi, Paris Konservatuvarındaki öğrencilik dönemine kadar uzanmaktadır. Bu dönemde bestelediği ilk *Piyanolu Üçlüsü*'nde, birbirinden farklı temaların eserin farklı bölümlerinde tekrar eden yapısı, müzikal bir döngü oluşturur. Söz konusu yapı, tematik malzemenin füg ve varyasyon gibi tekniklerle işlenmesiyle, Beethoven'a özgü form anlayışının bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da gelişen "sentetik senfoni okulu"nun başlangıç noktası sayılmakta ve müzik tarihinde önemli bir kırılma olarak görülmektedir (d'Indy, 1909, s. 89).

Bu yapıt, Beethoven sonrası dönemde, çok temalı fakat tek temaya dayalı birleşik yapı fikrini hayata geçiren erken bir örnek olarak değerlendirilir. Söz konusu *Trio*'da, birbirine bağlı iki temel tema, füg ve varyasyon gibi tekniklerle işlenerek eserin tamamında farklı biçimlerde yeniden duyurulur. Bu yöntem, Fransız senfonik müziğinde 19. yüzyılın sonlarında gelişen sentezci senfoni okulunun öncül örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Franck'ın bu yaratıcı yaklaşımı, Beethoven geleneğini özümseyerek geliştirdiği bireysel bir müzikal dil ile birleşmiştir. Bu nedenle, *Sonata*, *Quintet*, *Quartet*, *Chorals* ve *Les Béatitudes* gibi eserleri hem klasik biçim anlayışını hem de özgün armonik-melodik

çizgisini yansıtan örneklerdir. Paul Dukas’a göre, Franck’ın müzikal dili öylesine özgündür ki, onun bir melodik cümlesini duyan herhangi bir müzisyen, bestecisini tereddütsüz tanıyabilir. Armonik yapısı ve melodik çizgisi bakımından Wagner ve Chopin kadar ayırt edici bir tarza sahiptir (d’Indy, 1909, s. 89).

Döngüsel form, Franck’ın müziğinde yalnızca bir yapısal teknik değil, aynı zamanda anlatımsal süreklilik sağlayan bir ifade aracıdır. Beethoven’ın geç dönem eserlerinden aldığı ilhamı Fransız romantizminin duygusal yoğunluğuyla birleştirerek, organik ve sistemli bir kompozisyon anlayışı ortaya koymuştur. Franck’ın tematik malzemeleri genellikle geniş soluklu, lirik ve dramatik karakterdedir; bu özellikleriyle döngüsel dönüşüme açık bir yapı sunar (d’Indy, 1909, ss. 88–91).

Franck’ın döngüsel forma yönelimi, Paris Konservatuvarında aldığı eğitimle ve kilise orgculuğuyla doğrudan ilişkilidir. Anton Reicha’nın kontrapuan dersleri, Pierre Zimmermann ile piyano çalışmaları ve François Benoist’in org sınıfındaki füğ yazımı uygulamaları, onun tematik dönüşüm ve yapısal denge anlayışının temelini oluşturmuştur (Seoh, 2016, ss. 3–5). Aynı zamanda Sainte-Clotilde Bazilikası’ndaki doğaçlama pratiği, Franck’ın tematik materyali gerçek zamanlı olarak dönüştürme becerisini geliştirmiştir. Bu süreçte “cantando her şeydir” ifadesiyle bilinen tematik akıcılık anlayışı, döngüsel yapının da karakterini belirlemiştir (Seoh, 2016, s. 9).

Franck’ın döngüsel yapılarında tematik dönüşüm, genellikle üç düzeyde gerçekleştirilir:

- Ritmik dönüşüm (ör. senkop, noktalanmış ritim ile varyasyon),
- Armonik yeniden konumlandırma (ör. paralel modda transpozisyon),
- Kontrapuntal işlem (özellikle füğ yapılarında temanın ters çevrilmesi veya genişletilmesi).

Örneğin, *Prélude, Fugue et Variation* başlıklı eserinde, Prélude temasındaki üçlü yapılar füğ bölümünde kontrapuntal olarak işlenerek tekrar karşımıza çıkar; varyasyon bölümünde ise neredeyse aynı temanın hızlandırılmış ve zenginleştirilmiş versiyonu sunulur (Seoh, 2016, ss. 17–27). Bu, tematik dönüşümün hem yapısal hem de anlatımsal yön taşıdığına işaret eder.

Franck’ın döngüsel form kullanımı, dönemin diğer bestecilerinden farklı olarak sezgisel değil, sistemli bir yapıya dayanmaktadır. D’Indy’nin ifadesiyle, Franck bu yapıyı öğrencilerine bir kural olarak değil, müzikal gerekliliğin doğal sonucu olarak öğretmiştir.

Onun eserlerinde döngüsel yapı, yalnızca temaların tekrarından ibaret değildir; bu temalar evrilerek dramatik anlatının taşıyıcısı hâline gelir. Bu yönüyle Franck, 19. yüzyıl Fransız senfonizminin biçimsel ve anlatımsal çerçevesini yeniden tanımlamıştır.

D'Indy'ye göre dönemin diğer önemli figürü Franz Liszt de döngüsel yapı fikrine yönelmişti; ancak onun yaklaşımı sezgisel düzeyde kalmış, formu sistemli ve tutarlı biçimde kullanan ilk besteci Franck olmuştur. Liszt'in 1837 tarihli *Sonata* başlıklı tek bölümlük eseri bu yönelimin ilk izlerini taşımakla birlikte, tam anlamıyla bir döngüsel yapı örneği değildir. Franck ise bu yaklaşımı çok bölümlü senfonik eserlerde geliştirerek yeni bir kompozisyon anlayışına öncülük etmiştir (d'Indy, 1909, s. 89).

Franck'ın döngüsel form anlayışı, doğrudan Beethoven'ın geç dönem eserlerinden etkilenmiştir. Ancak Franck, Beethoven'daki motivik bütünlüğü, romantik anlatım diliyle birleştirerek daha organik bir yapıya dönüştürmüştür. 1841 yılında bestelediği *Trois Trios concertants, Op.1 No.1* başlıklı erken dönem oda müziği eserinde, tematik materyalin üç bölüm boyunca farklı biçimlerde sunulması, onun bu yaklaşıma çok genç yaşta yöneldiğini göstermektedir. Bu eser, “tek temadan tüm yapının örüldüğü, döngüsel formun Fransa'daki ilk güçlü örneğidir” (d'Indy, 1909, s. 88).

Franck'ın döngüsel form yaklaşımı, temaların sadece tekrar edilmesiyle sınırlı değildir. Temalar, armonik, ritmik ve kontrapuntal dönüşümlerle her bölümde farklı bir işlev üstlenir. Örneğin *Sonate pour violon et piano en la majeur* (1886) eserinde, ilk bölümde tanıtılan tema son bölümde kanonik biçimde tekrar edilerek esere tematik kapanış sağlar. Benzer şekilde *Prélude, Aria et Finale* (1887) eserinde, ilk bölümde tanıtılan melodi finale bölümünde mi majör tonunda tekrarlandığında, yalnızca tonal bir kapanış sağlamakla kalmaz; aynı zamanda eserin başında kurulan dramatik belirsizliği çözümler (d'Indy, 1909, ss. 169–171).

Paul Dukas'ın deyişiyle, Franck'ın dili “daha önce hiç duyulmamış bir ahenk ve ifade tonuna sahip” olup son derece kişiseldir ve her müzikal cümlesi besteciye özgü bir karakter taşır. Franck'ın temaları geniş nefesli, dikkatle inşa edilmiş ve dramatik yük taşıyan melodilerdir; yüzeysel ve kısa soluklu motiflerden oluşan yapılarla karıştırılamaz. Her melodik cümle, onun içsel ifadesinin bir parçasıdır ve yapıdan bağımsız düşünülemez (d'Indy, 1909, s. 89).

Bu özgünlük armonik yaklaşıma da yansır. Franck, armoniyi yalnızca dikey akor dizileriyle değil, yatay (kontrapuntal) çizgilerle kurgular. Bu yaklaşım, temaların üst üste

binerek hem işitsel hem de yapısal bütünlük oluşturmalarını sağlar. Özellikle *Symphonie en ré mineur* (1888) senfonisinde ana temaların her bölümde farklı tonlarda ve ritmik yapılarda sunulması, bu yapısal arayışın doruk noktası olarak değerlendirilir. D'Indy bu eseri "Beethoven'dan sonra müzikal mimaride en ileri adımlardan biri" olarak tanımlar (d'Indy, 1909, s. 173).

Franck'ın döngüsel yaklaşımı yalnızca bireysel bir teknik tercih değil, aynı zamanda müziğin anlatı gücünü yapı ile birleştiren bir vizyonun parçasıdır. D'Indy, Franck'ın hiçbir zaman bu yapıyı öğrencilerine zorunlu bir teknik olarak dayatmadığını, aksine her bestecinin içsel gereksinimi doğrultusunda tercih etmesi gerektiğine inandığını aktarır (d'Indy, 1910, s. 174). Bu da onun döngüsel formu dogmatik değil, anlatımsal bir araç olarak gördüğünü gösterir.

Franck'ın döngüsel form içinde uyguladığı tematik dönüşümler, yalnızca yapısal birer araç değil; aynı zamanda bestecinin armonik anlayışındaki evrimle doğrudan ilişkilidir. Nikola Komatović (2022)'e göre, Franck'ın armonik yaklaşımı üç dönemsel yapıya ayrılabilir:

Gençlik dönemi diyatonik⁵ dili (1830–1850): Bu dönem, majör–minör tonalite sistemine dayalı, sade ve geleneksel armonik yapılarla karakterizedir. Ton merkezleri belirgindir; modülasyon ve kromatizm sınırlıdır. Franck'ın bu dönemdeki anlayışı, Beethoven, Hummel ve Alkan gibi klasik-romantik bestecilerin etkisini yansıtır.

Olgun diyatonik dil (yaklaşık 1860 sonrası): Daha zengin kadans yapıları, gelişmiş tonal ilişkiler ve tematik çeşitlilik içerir. Bu dönem özellikle dini müziklerde ve oda müziği eserlerinde belirginleşir. Diyatonik yapı korunmakla birlikte, armonik doku daha karmaşık hale gelir.

Olgun kromatik⁶–enharmonik⁷ dil (1860 sonrası): Bu dönemde Franck'ın eserleri ileri düzeyde kromatizm, enharmonik geçişler, sık modülasyonlar ve kontrapuntal yoğunluk barındırır. Söz konusu yapılar, döngüsel formun yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda armonik olarak da zenginleşmesini sağlar.

⁵ Majör ya da minör dizilere dayanan, ton merkezine bağlı ve yarım–tam aralıklarla kurulan geleneksel tonal sistem (Benward ve Saker, 2009, s. 34).

⁶ Bir oktav içindeki tüm yarım sesleri kapsayan sistem. Ton dışı seslerin kullanımıyla zenginleşen, daha yoğun bir armoni sunar. Modülasyon ve dramatik ifade için sıklıkla kullanılır.

⁷ Aynı sese sahip ancak yazılışları farklı olan notaların kullanımıyla yapılan armonik geçişlerdir. Tonal merkez değişikliklerinde veya modülasyonlarda esnekliği artırır.

Komatović (2022)'in değerlendirmesine göre, *Symphonie en ré mineur*, *Sonate pour violon et piano* ve *Grand pièce symphonique* gibi eserlerde bu yaklaşımlar açıkça görülür. Bu tür armonik uygulamalar, döngüsel formda temaların yalnızca yinelenmesini değil, aynı zamanda farklı bölümlerde armonik olarak evrilmesini sağlar. Böylece döngüsel yapı hem biçimsel bütünlük hem de armonik derinlik kazandıran bir anlatım aracına dönüşür.

Sonuç olarak, César Franck'ın döngüsel form anlayışı; Beethoven'dan devralınan yapısal mirası özgün armonik ve melodik yaklaşımlarla yeniden işleyerek 19. yüzyıl sonunda Fransız senfonik müziğine yeni bir yön kazandırmıştır. Onun döngüsel yapıları, sadece biçimsel bütünlük sağlamakla kalmaz; aynı zamanda dramatik bir anlatının taşıyıcısı olarak işlev görür. Bu yönüyle Franck, döngüsel formu yalnızca müzikal değil, aynı zamanda sanatsal ve düşünsel bir sistem hâline getiren özgün bir besteci olarak öne çıkar.

2.3.1 Piano Trio Op.1 No.1'deki Döngüsel Temalar Üzerine Açıklama

César Franck'ın döngüsel form anlayışının erken bir örneği, *Op. 1 Fa diyez minör Piyano Üçlüsü*'nde görülmektedir. Bu eser, her biri döngüsel işlev taşıyan iki ana tema üzerine kuruludur. İlk tema, eserin üç bölümünün de temelini oluşturmakta ve çeşitli dönüşümleri yoluyla gelişimsel süreci yönlendirmektedir. Buna karşılık ikinci tema, herhangi bir dönüşüme uğramadan her bölümde açık biçimde yeniden sunulur. Böylece yapı, bütünsellik içinde süreklilik kazanmaktadır.

Franck'ın bu eserinde uyguladığı yöntem, yalnızca tematik tekrar üzerinden değil, aynı zamanda kontrapuntal işlemlerle desteklenen yapısal bir döngüsellik aracılığıyla biçim kazanır. Özellikle ilk temanın karmaşık doğası, eşlik eden ya da bağımsız hareket eden kontrpuanlarla desteklenmekte; bu da tematik gelişimin en etkin bileşenlerinden biri hâline gelmektedir. Bu yaklaşım, döngüsel formun yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda yapısal olarak da bütünsel bir karakter taşımasını sağlamaktadır.

Franck'ın bu eseri Op. 1 olarak yayımlamış olması, bu eserin onun kompozisyon anlayışında ne denli önemli bir başlangıç noktası olduğunu göstermektedir. Eserin yayımlandığı başlık şöyledir: *Trois trios concertants pour piano, violon et violoncelle, dédiés à Sa Majesté Léopold Ier, roi des Belges, par César-Auguste Franck, de Liège*. İlk baskı Hamburg ve Leipzig'te Schuberth and Co. tarafından yayımlanmış, besteci ise Fransa'daki telif haklarını elinde tutmuştur.

Bu eserdeki tematik ilişkiler ve yapılandırma biçimi, Franck'ın ilerleyen yıllarda geliştirdiği döngüsel form anlayışının temelini oluşturur. Temaların dönüşüm yoluyla işlenmesi, füğ ve varyasyon teknikleriyle desteklenmiş; bu da Franck'ın Beethoven'dan miras aldığı biçimsel prensipleri özgün bir şekilde özümseyerek yeni bir anlatım diline dönüştürmesini sağlamıştır. Eser, iki temel döngüsel temaya dayalı olarak inşa edilmiştir. Bu temalardan ilki, eserin üç bölümünün tamamında yer alır ve çeşitli dönüşümleriyle gelişmelerin büyük kısmını oluşturur. İkinci tema ise değişmeden kalır ve her bölümde aynı şekilde tekrar eder.

İlk tema, yapısal işlevi ve kontrapuntal potansiyeli bakımından karmaşık bir karaktere sahiptir. Bu karakteristik yapı, temanın çok sesli tekniklerle işlenmesini zorunlu kılar.

Şekil 2.1'deki örnek, tema A'nın viyolonsel tarafından sunulmasını ve piyanodaki eşlik eden karşı tema yapısını göstermektedir:

Şekil 2.1

Tema A ve Karşı Tema A – I. Bölüm (Andante)



Kaynak: (Franck, 1922)

Bu tema, farklı bölümlerde çeşitlenerek işlenir. Karşıt tema ise bazen tema ile birlikte, bazen bağımsız olarak ilerler ve eserin tematik gelişiminde aktif rol oynar.

D'Indy'ye göre bu iki temanın ilişkisi adeta dramatik bir anlatı kurar:

Tema A, karmaşık yapısı ve yoğun dönüşümleriyle, tema B'yi kendi çevresine çekmeye çalışır; buna karşın, tema B sade, duru ve değişmeyen karakteriyle direnç gösterir. Böylece bu iki tema arasında estetik bir karşıtlık ve denge kurulur.

Tema B, sade ve duru karakteriyle yapı içinde kontrast oluşturur. Bu tema ilk olarak ikinci yapısal kısımda, ardından beşinci kısımda hiç değişmeden yinelenir. Tema B'nin tonalitesi F# majör olup, bölüm sonunda tonal çözümlemeyi sağlar. Tema A'daki

dönüşümsel yoğunluğun aksine, tema B'nin sabit kalması, Franck'ın döngüsel form anlayışı içinde denge ve süreklilik kurduğunu göstermektedir.

Şekil 2.2

Tema B 1. Bölüm (Andante)



Kaynak: (Franck, 1922)

Franck, bu bölümü eski İtalyan tarzı doğrultusunda sadece mod değiştirerek modülasyon yapacak şekilde kurgulamıştır. D'Indy'nin belirttiği gibi, Andante bölümü esas olarak iki temanın sade sunumundan ibarettir ve sonraki bölümlerde bu temaların dönüşeceği zemin burada kurulmuştur.

Andante bölümü, Franck'ın döngüsel düşünceyi sade fakat bilinçli biçimde kurduğu bir yapı sunar. Tema A ve tema B'nin karşıt karakterleri, bölümler arası form bütünlüğünü sağlamanın yanında, tematik gelişim ve çözüm ilişkisini önceden haber verir. Bu bölüm, tüm yapıt boyunca sürecek olan tematik döngünün başlangıç noktasıdır.

2.4 Döngüsel Formun Yapısal Etkileri

César Franck'ın erken dönem kantatlarında gözlemlenen tematik yapı kullanımı, bestecinin olgunluk döneminde geliştireceği döngüsel anlayışın temellerini oluşturmaktadır. Roma Ödülü için yazdığı eserlerde, Franck bir tema ya da motifi bütün eser boyunca dolaştırarak ona çok sayıda dönüşüm uygular. Bu teknik, daha sonraki dönemlerde hem daha sık hem de belirgin şekilde karşımıza çıkar.

Bu tematik dönüşüm anlayışı, sadece yapısal bir bütünlük değil, aynı zamanda ifade gücü sağlar. *Agnès Sorel* kantatında kullanılan bir melodik-ritmik hücre, dönüşerek onaltılık notalar hâline gelir ve daha sonra *Troisième Choral pour orgue* eserinde adagio

bölümünde ana tema olarak yeniden kullanılır. Tema, orgun récit⁸ klavyesinde obua ve trompet rejistriyle çalınır.

César Franck'ın eserlerinde belirli ritmik veya tematik hücrelerin farklı yapıtlarında dönüşerek yeniden kullanılması, onun bestecilik anlayışında tematik bütünlüğe verdiği önemi ortaya koyar. Özellikle *Symphonie en ré mineur* ve *Grande Pièce symphonique* gibi eserlerde karşılaşılan bazı motiflerin benzer biçimlerde tekrar ettiği görülür. Bu durum, Franck'ın döngüsel forma özgü yaklaşımının sadece yapısal değil, aynı zamanda anlatımsal bir süreklilik sağladığını göstermektedir.

Franck'ın tematik dönüşümlerinde tonal ilişkiler de önemli rol oynar. Tonaliteler arasında sürekli geçişler yapılması özellikle majör ve minör tonlar arasındaki karşıtlı anlatımsal bir unsur olarak kullanılır. Bu modülasyonlar, dinleyiciyi tonik merkezden uzaklaştırmakta ve temanın dramatik gelişimini desteklemektedir.

Sonuç olarak, Franck'ın tematik dönüşüm anlayışı, erken dönem eserlerinden itibaren şekillenmiş; hem ritmik-melodik hem de ton ve karakter boyutlarında geliştirilen bu teknik, olgunluk dönemi yapıtlarında daha sistemli bir döngüsel forma evrilmiştir.

⁸ Fransız yapımı orglarda, karakteristik ve solistik tınların elde edildiği üçüncü klavyeye verilen isimdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 PRÉLUDE, FUGUE ET VARIATION OP.18 ESERİNİN DÖNGÜSEL YAPI AÇISINDAN İNCELEMESİ

3.1 Eserin Genel Tanıtımı

Franck'ın *Op.18 Prélude, Fugue et Variation* eseri, zarif tematik dili ve kontrapuntal yapısıyla piyanistler için hem teknik hem de sanatsal açıdan zengin bir yorum alanı sunmaktadır. Eser, 1860-1862 yılları arasında bestelenmiş ve dönemin önemli bestecilerinden Camille Saint-Saëns'a ithaf edilmiştir.

Başlangıçta org için yazılmış olsa da Franck tarafından piyano ve harmonyum ⁹ için de düzenlenmiş, daha sonra çeşitli piyanistler tarafından solo piyano için transkripsiyonları yapılmıştır. Bu durum, eserin farklı enstrümanlar üzerindeki icra pratikleri açısından zengin bir inceleme alanı sunmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, eserin yapısal çözümlemesini yapmakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bu çözümlemeyi icracı perspektifiyle değerlendirmek ve yorum sürecinin nasıl şekillendiğini analiz etmektir. Bu bağlamda, döngüsel formun icra sürecine etkisi, tematik dönüşümlerin ifade gücü ve varyasyonlardaki dinamik yapı, çalışmanın temel inceleme alanlarını oluşturmaktadır.

3.1.1 Prélude

Eserin her üç bölümü temel olarak ABA'¹⁰ formuna dayanır. İlk bölüm Prélude 9/8'lik zamanda, 50 ölçülük bir yapıya sahiptir. Prélude'ün A bölümü temanın üç kez tekrarlanmasından oluşur. Tekrarlanan temalar başlangıç temasının küçük değişmiş versiyonlarıdır. Her tema beş ölçü uzunluğundadır. B bölümü, A bölümüne benzer şekilde üç, birbirine benzer tematik yapıdan oluşur. Si minörden Re minöre, ardından Fa diyez minöre modülasyon yapar ve bölüm sonuna kadar bu tonda kalır. Son A1 bölümü yedi ölçülük bir temadan oluşur. Son notalarının iki tekrar daha yapıldığı bir uzatma ile biter.

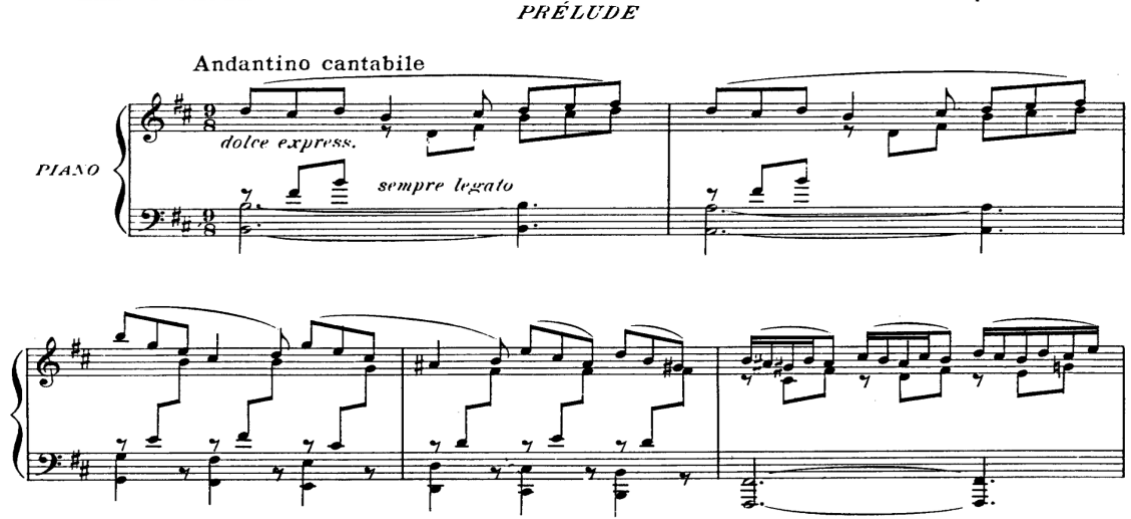
⁹ 19. yüzyılda yaygın olarak kullanılan, serbest metal dilli ve hava körükleriyle çalışan bir klavye çalgısıdır. Ses üretimi, orga benzer şekilde hava akımı ile gerçekleşir; ancak yapısı daha kompakt olup, özellikle ev müziği ve küçük salon icralarında tercih edilmiştir.

¹⁰ aba' formu, küçük üçlü biçimin bir türüdür. İlk "a" bölümü ana temayı sunar, "b" bölümü kontrast yaratır; "a'" bölümü ise, açılış temasının varyasyona uğramış ya da kısmen değiştirilmiş biçimde geri dönüşünü temsil eder. Bu yapı, özellikle lied formunda ve kısa piyano eserlerinde sıklıkla kullanılır.

Bölümde triptik¹¹ yapılanma söz konusudur; yani temalar üçlü nota gruplarından oluşur, temalar üçer kez tekrarlanır ve modülasyonlar üçlü aralıklarla gerçekleşir.

Şekil 3.1

Prélude Teması



Kaynak: (Franck, t.y.)

3.1.2 Lento

Bu bölüm, dinleyiciye sakinlik ve içsel bir derinlik sunar. Lento bölümü, eserin genel yapısında bir geçiş görevi görerek Füg bölümünden önce ana tonaliteyi hazırlayıcı, dominant kalıplar sağlar. Kalın homofonik koro tarzı açılışıyla önceki bölüme bir kontrast oluşturur. Yoğun bir akor yapısına sahiptir. 3/4 lüktür ve dokuz ölçüden oluşur. Fugue teması tanıtılır. Pedal partisini sıralı, üçlü nota grupları oluşturur.

Şekil 3.2

Lento Teması



Kaynak: (Franck, t.y.)

¹¹ Triptik terimi, üç bölümlü yapıdaki sanatsal formları tanımlamak için kullanılır. Müzikte, triptik biçim genellikle üç ayrı bölümden oluşan, ancak tematik veya dramatik bütünlük içinde kurgulanan yapıları ifade eder. Bu terim, resim ve edebiyatta da benzer biçimde, üçlü anlatı ya da görsel bölünmeyi tanımlar.

3.1.3 Fugue

81 ölçüden oluşan Fugue 3/4'lük ölçüdedir. Fugue'ün sergi teması ve episod teması, Prélude temasının üçlü yapısından türetilmiş yapılardadır. Kontrpuan teknikleriyle zenginleştirilmiştir. Bitişik üçlü notaların ardışık hareketlerini birçok kez tekrarlar. Çıkıcı üçlü nota grupları ve eş zamanlı üçlü aralıklarla oluşmuş olan Fugue, çözülmeyen yarım kadanslarla ve dominant pedalında sonlanarak Varyasyon bölümüne bağlanır.

Şekil 3.3

Fugue Teması



Kaynak: (Franck, t.y.)

3.1.4 Variation

Son bölüm olan Variation 9/8'lik ölçü sayısında, 50 ölçüden oluşmaktadır. Fugue'ün Fa diyez minördeki çözülmemiş yarım kadansı ile başlar ve ana ton Si minöre çözülerek devam eder.

Şekil 3.4

Variation Teması



Kaynak: (Franck, t.y.)

Bu bölüm, sol eldeki hızlandırılmış tematik yapı dışında neredeyse Prélude'ün A temasıyla aynıdır. Eşliği zenginleştiren yeni notaların eklenmesi gibi değişiklikler içerir. Bu bölüm, Prélude bölümündeki A bölümüne çok benzerdir. B bölümü ise tematik bir kısaltma ile ana tonu korur. Prélude'de gördüğümüz üçlü yapılar burada da aynı şekilde devam eder. Eser, üç ölçülük bir coddetta ile minörden majöre geçiş yaparak Si majörde sonlanır.

3.2 Eserin Org ve Piyano Versiyonlarının İcra Pratikleri Açısından Farklılıkları

Eserin org versiyonu, genellikle Franck'ın org repertuvarının temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Franck, Sainte-Clotilde Bazilikası'ndaki Cavaillé-Coll orgunun tüm gücünü ve renklerini kullanarak Fransız senfonik org okulunun oluşumuna önemli katkılarda bulunmuştur. Orgda icra, pedalların kullanımı, farklı kayıtların (stoplar) birleştirilmesiyle elde edilen zengin tınılar ve dinamik değişimler açısından benzersiz olanaklar sunar. Orgun sürekli sesi ve legato kapasitesi, özellikle Prélude 'ün akıcı melodisi ve Fugue'ün polifonik dokusu için ideal bir zemin sağlar.

Eserin piyano ve harmonyum için yapılmış orijinal düzenlemesi, bazı yorumcular tarafından özellikle dikkat çekici bulunmuştur; çünkü bu versiyon, harmonyumun yumuşak tınısı ile piyanonun dinamik ve ifadesel olanaklarını bir araya getirmektedir. Bu özellik, eserin karakteristik yapı ve renklerini daha farklı bir ses dünyasında ortaya koymasına imkân tanır. Solo piyano transkripsiyonları ise, orgun çok katmanlı sesini iki elin sınırları içinde yeniden yaratma zorluğunu beraberinde getirir. Bu transkripsiyonlar, özellikle Prélude 'ün lirik melodisine piyano tınısının getirdiği ifade derinliğiyle yeni bir boyut kazandırır. Ancak, piyano versiyonunda orgdaki gibi sürekli bir legato veya pedal partisi için ayrı bir klavye bulunmadığından, icracının polifonik çizgileri ve akorları net bir şekilde duyurmak için legato¹², legatissimo¹³, arpejleme¹⁴, staccato¹⁵ gibi özel teknikler kullanması gerekir. Varyasyon bölümündeki "piyanistik" yazım, piyano versiyonunda özellikle virtüözik bir karakter kazanır.

¹² İtalyanca “bağlı” anlamına gelir. Müzikal icrada seslerin birbirinden kopmadan, yumuşak geçişlerle art arda çalınmasını ifade eder. Bu teknik, özellikle melodi hatlarında akıcılığı ve sürekli bir çizgiyi korumak amacıyla kullanılır.

¹³ Legato tekniğinin daha ileri bir derecesidir. Sesler arasında mümkün olan en az boşluk bırakılarak çalınmasını ya da söylenmesini ifade eder. Neredeyse kesintisiz bir ses akışı sağlamak hedeflenir.

¹⁴ Bir akorun seslerinin aynı anda değil, art arda ve genellikle alçaktan yükseğe doğru çalınmasıdır. Bu teknik, armonik yapının çözülmesini sağlar ve özellikle romantik dönem piyano müziğinde sıkça görülür.

¹⁵ İtalyanca “kesik” anlamına gelir. Her bir notanın kısa ve net biçimde, birbiriyle bağlantı kurmadan icra edilmesini ifade eder. Bu artikülasyon biçimi, melodik ya da ritmik vurguyu artırmak amacıyla kullanılır.

Eserin farklı enstrümanlar için uyarlanması, bestecinin müzikal vizyonunun esnekliğini ve icracıların farklı tınısal ve teknik yaklaşımlarla eseri yorumlama potansiyelini ortaya koymaktadır. Org versiyonu eserin orijinal tınısal paletini sunarken, piyano transkripsiyonları eserin tematik ve armonik zenginliğini farklı bir ifade aracıyla keşfetme imkânı sunar.

3.2.1 Franck'ın Kendi İcra Tarzının Eserin Yorumlanmasına Etkileri

César Franck'ın kendi icra tarzı, özellikle org ve piyano çalma biçimi, *Op.18 Prélude, Fugue et Variation* gibi eserlerinin yorumlanması üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Franck'ın çağdaş piyano tekniklerini org çalmaya uyarladığına dair birçok açıklama bulunmaktadır. Onun eğitim geçmişi, yoğun piyano çalışmasını içerdiğinden, bu tekniklerin orgda kullanılması kendisi için doğal olmuştur.

Franck'ın org çalma tarzı hakkında bazı çağdaş açıklamalar mevcuttur. Örneğin, virtüöz orgcu Marcel Dupré, Franck'ın "yaklaşık legato" ve "nota değerlerine gelişigüzel dikkat" ile çaldığını belirtmiştir. Bu, icracıların eserin ritmik hassasiyetini ve legato akışını yorumlarken bu tarihsel bilgilere dikkat etmeleri gerektiğini göstermektedir. Ayrıca, Franck'ın doğaçlama yeteneği ve bunun kompozisyonlarına yansımaları, onun müzikal düşüncesinin temel bir parçasıdır. Sainte-Clotilde'deki doğaçlamaları, sonraki oratoryo ve senfonik eserlerinde karşılaşılabilecek tematik yapıların ilk izdüşümleri olarak değerlendirilmiştir. Bu doğaçlama geleneği, icracılara eserin belirli bölümlerinde, özellikle Prélude'ün serbest akışı veya Fugue'ün gelişme bölümlerinde daha esnek ve spontane bir yaklaşım benimseme konusunda ilham verebilir.

Franck'ın fiziksel özellikleri de icra tarzını etkilemiştir. Büyük elleri sayesinde klavyede 12'li aralığı kapsayabilmesi, ona füg kompozisyonunda iç ses yönlendirmesinde olağanüstü bir esneklik ve klavye müziğinin çoğunda yer alan geniş akorlar ve gerilimlerde alışılmadık bir kolaylık sağlamıştır. Örneğin, Keman Sonatı'nda piyano partisinde sıkça görülen büyük onlu akorlar, çoğu piyanistin bunları yayarak çalmasını gerektirmektedir. Bu durum, *Prélude, Fugue et Variation* gibi eserlerdeki yoğun akor yapıları ve polifonik dokuların icrasında, icracıların bu fiziksel zorlukları aşmak için özel teknik çözümler bulmaları gerektiğini göstermektedir.

Franck'ın icracı kimliğinin, özellikle de doğaçlama yeteneğinin ve enstrümanına hakimiyetinin, bestelerinin teknik ve ifade gereksinimlerini doğrudan şekillendirdiği görülmektedir. Bu nedenle, eseri yorumlarken, sadece notaya bağlı kalmak yerine,

Franck'ın kendi icra pratiği ve müzikal estetiği hakkında bilgi sahibi olmak, esere daha otantik ve derinlemesine bir yaklaşım sergilemek için kritik öneme sahiptir.

3.3 Eserin Genel Form Yapısı ve Bölümler Arası İlişkiler

César Franck'ın *Op.18 Prélude, Fugue et Variation* eseri, geleneksel Prelüd ve Füg döngüsünü bir Varyasyon bölümüyle genişleterek üç bölümlü bir form oluşturur. Eser, bölümler arasında kesintisiz geçişlerle ("Lento" geçiş bölümü gibi) sürekli bir akış ve tematik birleşme sergiler. Bu, eserin organik bir bütünlük oluşturmasını sağlar.

Aşağıdaki tablo, eserin bölümlerinin tematik ve yapısal özelliklerini özetlemektedir:

Tablo 3.1

Eser Bölümlerinin Tematik ve Yapısal Özellikleri

Bölüm	Tempo İşareti	Ölçü Sayısı	Tematik Yapı	Yapısal Özellikler
Prélude	Andantino Cantabile	50 ölçü	ABA' formu. A bölümü, temanın üç kez tekrarlanmasından oluşur. Her tema beş ölçü uzunluğundadır. B bölümü, A bölümüne benzer şekilde üç, birbirine benzer tematik yapıdan oluşur. Son A1 bölümü yedi ölçülük bir temadan oluşur.	9/8'lik zaman. Temalar üçlü nota gruplarından oluşur, temalar üçer kez tekrarlanır ve modülasyonlar üçlü aralıklarla gerçekleşir.
Lento (Geçiş)	Lento	9 ölçü	Füg teması tanıtılır. Pedal partisini sıralı, üçlü nota grupları oluşturur.	3/4'lük zaman. Kalın homofonik koro tarzı açılış, yoğun akor yapısı. Füg bölümünden önce ana tonaliteyi hazırlayıcı, dominant kalıplar sağlar.
Fugue	Allegretto ma non troppo	81 ölçü	Füg'ün sergi teması ve episod teması, Prélude temasının üçlü yapısından türetilmiştir.	3/4'lük ölçü. Kontrpuan teknikleriyle zenginleştirilmiştir, bitişik üçlü notaların ardışık hareketlerini birçok kez tekrarlar. Çözülmeyen yarım kadanslarla ve dominant pedalında sonlanarak Varyasyon bölümüne bağlanır.
Variation	Andantino	50 ölçü	Prelüd'ün A temasıyla neredeyse aynı, ancak sol eldeki hızlandırılmış tematik yapı ve eşliği zenginleştiren yeni notalar eklenmiştir. Prélude'deki üçlü yapılar burada da aynı şekilde devam eder. B bölümü tematik bir kısaltma ile ana tonu korur.	9/8'lik ölçü. Füg'ün Fa diyez minördeki çözülmemiş yarım kadansı ile başlar ve ana ton Si minöre çözülerek devam eder. Eser, üç ölçülük bir codetta ile minörden majöre geçiş yaparak Si majörde sonlanır.

Eserin genel form yapısı temel olarak ABA' formuna dayanmaktadır. Bu yapı, klasik formları (Prelüd, füg, varyasyon) romantik estetikle birleştirilerek organik bir bütünlük oluşturmasıyla dikkat çekmektedir. Bölümler arasındaki kesintisiz akış ve tematik bağlantılar, esere birleşik bir anlatı kazandırır.

3.3.2 Prélude

Prélude, Fugue et Variation eserinin ilk bölümü olan Prélude, Si minör tonunda ve 9/8'lik ölçüde, 50 ölçülük bir yapıya sahiptir. Bu bölüm, eserin genel yapısında bir giriş niteliği taşır ve sakinlik ile içsel bir derinlik sunar.

Prélude'ün A bölümü, temanın üç kez yinelenmesinden oluşur. Bu tekrarlar, başlangıç temasının hafifçe değiştirilmiş varyasyonlarıdır ve her biri beş ölçü uzunluğundadır. Org versiyonunda öne çıkan solo melodi, lirik ve melankolik bir karakter taşır; bu ifade çizgisi, eserin genel atmosferine yumuşak bir giriş sağlar. Bu, tipik bir Franckian teması olup, çoğunlukla adım adım hareket eder ve skaladaki belirli notaları vurgular.⁷ Tema, akıcı beş ölçülük cümleler ve dört ölçülük, pedallarda kanonik bir şekilde yükselen "inatçı" bir tema olmak üzere iki ana kısımdan oluşur.

B bölümü, A bölümüne benzer şekilde üç, birbirine benzer tematik yapıdan oluşur. Si minörden Re minöre, ardından Fa diyez minöre modülasyon yapar ve bölüm sonuna kadar bu tonda kalır. Son A1 bölümü yedi ölçülük bir temadan oluşur ve son notalarının iki tekrar daha yapıldığı bir uzatma ile biter. Bölümdeki triptik yapılanma dikkat çekicidir: temalar üçlü nota gruplarından oluşur, temalar üçer kez tekrarlanır ve modülasyonlar üçlü aralıklarla gerçekleşir.

Prélude temasının basitliği ve lirikliği, sonraki bölümlerdeki karmaşık dönüşümler için bir "çekirdek" görevi görmektedir. Bu başlangıç teması, eserin ilerleyen kısımlarında farklı ritmik, armonik ve kontrapuntal bağlamlarda yeniden ortaya çıkarak, döngüsel formun temelini oluşturur.

3.3.3 Fugue

Prélude bölümünü takiben, Lento olarak işaretlenmiş kısa bir geçiş bölümü yer alır. Bu bölüm, dinleyiciye sakinlik ve içsel bir derinlik sunar. Eserin genel yapısında bir geçiş görevi görerek Fugue bölümünden önce ana tonaliteyi hazırlayıcı, dominant kalıplar sağlar. Kalın homofonik koro tarzı açılışla önceki bölüme bir kontrast oluşturur ve yoğun bir akor yapısına sahiptir. 3/4'lük ölçüde dokuz ölçüden oluşur ve Fugue teması burada tanıtılır. Pedal partisini sıralı, üçlü nota grupları oluşturur.

Fugue bölümü, 81 ölçüden oluşur ve 3/4'lük ölçüde yazılmıştır. Fugue'ün sergi teması ve episod teması, Prélude temasının üçlü yapısından türetilmiş yapılardadır. Bu bölüm, kontrpuan teknikleriyle zenginleştirilmiştir ve bitişik üçlü notaların ardışık hareketlerini

birçok kez tekrarlar. Fugue konusu vokal bir karaktere sahiptir ve "cantando"¹⁶ olarak işaretlenmiştir. Dokuları temizdir ve polifonik yapısı dinleyiciler için takip edilmesi kolaydır.

Franck, fugue bölümünde stretto¹⁷ kullanarak müziği doruk noktasına taşır. Bu teknik, tematik materyalin yoğunluğunu artırarak dramatik bir gerilim yaratır. Fugue, çözülme-yen yarım kadanslarla ve dominant pedalında sonlanarak Variation bölümüne kesintisiz bir şekilde bağlanır.

Fugue bölümünün, Barok Dönem'in kontrapuntal disiplini Romantik Dönem'in ifade zenginliğiyle birleştirmesi, Franck'ın Bach'a olan hayranlığını ve kendi özgün kontrapuntal dilini yansıtmaya açısından önemlidir. Prélude temasının üçlü yapılarından türetilen fugue teması, eserin tematik bütünlüğünü pekiştirirken, kontrapuntal işleniş esere entelektüel bir derinlik katmaktadır.

3.3.4 Variation

Eserin son bölümü olan Variation, 9/8'lik ölçü sayısında ve 50 ölçüden oluşmaktadır. Fugue'ün Fa diyez minördeki çözülmemiş yarım kadansı ile başlar ve ana ton Si minöre çözülerek devam eder.

Bu bölüm, sol eldeki hızlandırılmış tematik yapı dışında neredeyse Prélude'ün A temasıyla aynıdır. Eşliği zenginleştiren yeni notaların eklenmesi gibi değişiklikler içerir. Prélude 'de görülen üçlü yapılar burada da aynı şekilde devam eder. B bölümü ise tematik bir kısaltma ile ana tonu korur. Eser, üç ölçülük bir codetta¹⁸ ile minörden majöre geçiş yaparak Si majörde sonlanır.

Variation bölümünün, eserin tematik döngüsünü doruk noktasına taşıyarak, başlangıçtaki lirik temayı dinamik ve yapısal olarak zenginleştirilmiş bir kapanışa ulaştırdığı görülmektedir. Prélude temasının bu son bölümde yeni bir doku ve artırılmış aktivite ile yeniden sunulması, döngüsel formun sadece tekrar değil, aynı zamanda gelişim ve evrim anlamına geldiğini vurgular. Bu, dinleyiciye tanıdık bir temanın yeni bir ışık altında sunulmasıyla hem duygusal hem de entelektüel bir tatmin sağlar.

¹⁶ İtalyanca "şarkı söyler gibi" anlamına gelir; melodi hattının yumuşak, vokal tarzda icrasını ifade eder.

¹⁷ Fügde, bir temanın girişinin diğer ses tamamlanmadan erkenden başlamasıyla oluşan üst üste bindirme tekniğidir; yoğunluk ve gerilim yaratır.

¹⁸ Kısa koda. Müziğin küçük bölümlerini sonlandıran kuyruk.

Aşağıdaki tablo, eserdeki tematik dönüşüm örneklerini ve bu dönüşümlerin müzikal etkilerini göstermektedir:

Tablo 3.2

Eserdeki Tematik Dönüşüm Örnekleri

Tematik Materyal	Prélude	Fugue	Variation	Müzikal Etki ve İşlev
Ana Tema (Lirik Melodi)	B minor, 9/8'lik, akıcı, melankolik, "oboe melody" karakteri. Üçlü nota grupları ve üç kez tekrar.	Füg'ün sergi ve episod temaları, Prelüd temasının üçlü yapısından türetilmiştir. Kontrapuntal işleniş (stretto, kanonik yazım).	Prelüd'ün A temasıyla neredeyse aynı, ancak sol eldeki hızlandırılmış tematik yapı ve eşliği zenginleştiren yeni notalarla.	Tematik bütünlüğü sağlar, eserin bölümleri arasında organik bir bağ kurar. Temanın farklı karakterlerde (lirik, kontrapuntal, virtüöz) sunulmasına olanak tanır.
Ritmik Yapı	9/8'lik zaman, belirli ritmik kalıplar (beş ölçülük cümleler, dört ölçülük inatçı temalar).	3/4'lük zaman, füg konusu ve episod temalarının ritmik yapıları Prelüd'den türetilmiştir.	9/8'lik zaman, sol eldeki hızlandırılmış onaltılık figürler, rippling semiquavers.	Ritmik çeşitlilik ve hareketlilik sağlar. Temanın farklı duygusal durumları yansıtmasına yardımcı olur.
Armonik Yapı	B minor, modülasyonlar (Si minörden Re minöre, Fa diyez minöre), triptik modülasyonlar (üçlü aralıklarla).	Füg konusu ve karşı konusu etrafında gelişen armonik yapı, çözülmeyen yarım kadanslar ve dominant pedalında sonlanma.	Füg'ün çözümlenmemiş yarım kadansıyla başlar, ana ton Si minöre çözülür, minörden majöre geçişle Si majörde sonlanır.	Armonik gerilim ve çözülme yaratır. Tonal bir yolculuk sunarak eserin dramatik yayını destekler.
Kontrapuntal İşlem	Prelüd'de Tema A'nın pedallarda kanonik işleniş.	Füg konusu ve karşı konusu arasında yoğun kontrapuntal etkileşim, stretto ve kanonik yazım.	Prelüd temasının yeni bir kontrapuntal doku içinde yeniden sunulması.	Polifonik derinlik ve karmaşıklık katar. Bestecinin Bach geleneğine olan bağlılığını gösterir.

3.3.5 Eserdeki Dini ve Sayısal Sembolizm

Hristiyan teolojisinde Teslis¹⁹ inancı, yalnızca metafizik bir dogma değil; aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerini de etkileyen köklü bir düşünce sistemidir. Özellikle müzikte bu üçlü yapı, formun örgütlenmesinde sembolik düzlemde önemli bir rol oynamıştır.

Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan bu üçlü yapı, erken dönemden itibaren sadece inanç dünyasını değil, görsel ve işitsel sanatlarda da belirgin bir biçimde temsiliyet kazanmıştır. Hristiyanlık tarihinde üç sayısının mistik anlamı, başta Yeni Ahit olmak üzere birçok

¹⁹ Teslis ya da kutsal üçleme inancı, Hristiyanlıkta Tanrı'nın Baba, Oğul ve Kutsal Ruh olmak üzere üç ayrı kişilikte ama tek bir özde var olduğuna dair doktrindir.

anlatıda tekrar eden örüntülerle pekiştirilmiştir. Mesih'in çölde üç kez sınanması, üçüncü gün dirilişi, Petrus'un onu üç kez inkâr etmesi ve sonrasında sevgisini yine üç kez dile getirmesi; ayrıca Triclavianist²⁰ gelenekte İsa'nın üç çiviyle çarmıha gerildiğine inanılması gibi örnekler, bu sembolik sayının anlatısal düzeyde ne derece yerleştiğini göstermektedir (Turhan, 2020, s. 11).

Bu bağlamda, üç sayısının Hristiyan teolojisinde ve kutsal anlatılarda tekrar ederek mistik ve sembolik bir değer kazandığını gösterir. Franck'ın eserinde de bu üçlü yapı yalnızca yapısal bir düzenleme değil, anlam derinliği olan bir sembol olarak yorumlanabilir.

Franck'ın *Op. 18 Prélude, Fugue et Variation* eserinde gözlemlenen üçlü yapı, yalnızca genel form düzeyinde değil, eserin mikro yapısal katmanlarında da dikkat çekici bir tutarlılıkla sürdürülmektedir. Öncelikle eserin üç ana bölümden oluşması, Hristiyanlık inancındaki Teslisi simgeleyen anlamlı bir yapısal çerçeve oluşturur. Bu üçlü yapı yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tematik örüntülerle de desteklenmektedir.

Örneğin, Prélude bölümünde temalar üçlü nota gruplarıyla şekillenir ve bu temalar üç kez yinelenir. Ayrıca modülasyonlar, çoğunlukla üçlü aralıklarla gerçekleştirilerek eserin içsel döngüselliğini vurgular.

Fugue bölümünde ise sergi, gelişme ve stretto olmak üzere üç temel yapısal evre yer almakta; böylece fugue formunun kendi içinde de bir üçlü sistematik yapı gözlemlenmektedir. Bu bölümde temaların kontrapuntal ilişkileri de üç sesli düzende işlenerek üçlü estetiği pekiştirir.

Variation bölümünde, Prélude'deki üçlü yapıların sürdürüldüğü görülür. Tematik malzemenin yine üçlü tekrarlar ve motifsel dönüşümlerle sunulması, eserin tamamında üç sayısına dayalı bir organizasyonun bilinçli biçimde gözetildiğini göstermektedir.

Eserde sıkça karşılaşılan üçlü yapılar ve tematik tekrarlar, belirli bir yapısal tercih ve simetrik organizasyon anlayışını yansıtmaktadır. Bu tür üçlü bölümlenmeler, müziğin biçimsel bütünlüğünü desteklerken, bazı araştırmacılar tarafından bestecinin kişisel inançlarıyla dolaylı olarak ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Ancak bu tür yorumların öznellik taşıdığı ve doğrudan bestecinin amacı ile ilişkilendirilemeyeceği dikkate

²⁰ Orta Çağ'a özgü bir Hristiyan inancı olup, İsa'nın çarmıha gerilişinde üç çivi kullanıldığını savunur. Bu sembol, Teslis inancıyla ilişkilendirilmiştir.

alınmalıdır. Bu nedenle yapısal tekrarlar, öncelikle müzikal ekonominin ve biçimsel tutarlılığın unsurları olarak değerlendirilmelidir.

Franck'ın bu sembolik yapı kurgusu, bestecinin Katolik inancı ile sanat anlayışını müzikal bir düzlemde bütünleştirdiğini göstermektedir. Turhan'ın ifadesiyle, "Franck, üç sayısına dayalı yapıları sadece teknik gerekçelerle değil; mistik bir düzeni temsil etmek adına kullanmaktadır. Üçlü tekrarlar, yalnızca bir müzikal refleks değil, ilahi olanın düzenine yapılan bir göndermedir. Bu bağlamda *Prélude, Fugue et Variation*, yalnızca teknik bir kompozisyon örneği değil; aynı zamanda metafizik bir içerik taşıyan, Katolik sembolizmin müzik diliyle yorumlandığı bir yapı olarak değerlendirilebilir.

Franck'ın müzikal ifadesi ile inanç dünyası arasındaki bu geçirgenlik, söz konusu eserin sadece estetik değil; aynı zamanda teolojik bir katman içerdiğine işaret etmektedir. Turhan'ın ifadesiyle, "Franck'ın müziği yalnızca seslerin düzeni değil, inancın ifadesidir. Üçlü yapı, yalnızca bir form değil; müzikal bir dua, bir metafizik anlatıdır. Bu yönüyle Op.18, dönemin Katolik müzik anlayışı içerisinde özel bir yere sahiptir ve bestecinin ruhsal kimliğini biçimsel tasarım yoluyla açığa çıkaran önemli bir örnek teşkil etmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

César Franck'ın *Op.18 Prélude, Fugue et Variation* eseri, döngüsel formun yapısal ve tematik etkileşimlerini ustaca sergileyen bir başyapıttır. Eser, geleneksel prelüd ve füğ yapısını bir varyasyon bölümüyle genişleterek üç bölümlü bir bütünlük oluşturur. Bu bölümler arasında kesintisiz geçişler ve tematik materyallerin sürekli dönüşümü, esere organik bir akış ve anlatısal tutarlılık kazandırır.

Prelüd 'ün lirik ve melankolik teması, eserin çekirdeğini oluşturur ve Füg ile Varyasyon bölümlerinde ritmik, armonik ve kontrapuntal olarak sürekli evrilir. Füg bölümü, barok kontrapuntal disiplini romantik ifadeyle birleştirirken, Varyasyon bölümü, açılış temasını dinamik açıdan zenginleştirerek güçlü bir kapanışa taşır. Eserde sıkça karşılaşılan üçlü yapılanmalar ve tematik tekrarlar, yapısal bütünlüğü destekleyen bir organizasyon anlayışının parçası olarak değerlendirilir. Bu döngüsel kurgu, eserin bölümleri arasında süreklilik sağlayarak her temanın bütünsel yapının işlevsel bir bileşeni hâline gelmesine olanak tanır. *Op. 18 Prélude, Fugue et Variation*, César Franck'ın olgun bestecilik üslubunun ilk büyük örneklerinden biri olarak kabul edilir ve Fransız senfonik org okulunun oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Eser, Bach'ın kontrapuntal mirası ile Wagner ve Liszt'in romantik armonik dilini ve tematik dönüşüm tekniklerini harmanlayarak, Alman ve Fransız müzik gelenekleri arasında köprü kuran özgün bir sentez sunar.

Franck'ın döngüsel formu sistematik ve organik bir şekilde kullanması, onu bu tekniği sadece yüzeysel bir araç olmaktan çıkarıp, eserin ruhsal ve dramatik yoğunluğunu artıran mimari bir ilkeye dönüştüren öncü bir figür yapmıştır. Bu eser, Franck'ın daha sonraki senfonik ve oda müziği eserlerinde geliştireceği döngüsel form anlayışının temelini atmış, dolayısıyla 19. yüzyıl Fransız müziğinin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Prélude, Fugue et Variation eserini icra edecek piyanistler ve orgcular için, eserin derinlemesine analizi yorum sürecine önemli katkılar sunmaktadır.

- Tematik Bütünlüğe Odaklanma: İcracılar, Prelüd temasının Füg ve Varyasyon bölümlerindeki dönüşümlerini ve nasıl evrildiğini anlamalıdır. Bu, temaların sadece tekrar eden melodiler değil, eserin anlatısal ve duygusal gelişimini taşıyan canlı unsurlar olduğunu kavramayı gerektirir. Temaların ritmik, armonik ve kontrapuntal

değişimleri, her bölümde farklı bir ifade katmanı sunar ve icracının bu katmanları vurgulaması önemlidir.

- Armonik ve Kontrapuntal Dokuyu Vurgulama: Franck'ın zengin kromatik dili, beklenmedik modülasyonları ve yoğun kontrapuntal dokusu, icracılardan dikkatli bir seslendirme ve denge gerektirir. Özellikle piyano versiyonunda, orgun çok katmanlı sesini iki elin sınırları içinde yeniden yaratmak için legato, legatissimo, arpejleme ve staccato gibi piyanistik tekniklerin ustaca kullanılması kritik öneme sahiptir. Füg bölümündeki her sesin netliği ve kanonik işlenişin anlaşılması, polifonik yapının etkili bir şekilde duyurulmasını sağlar.
- Enstrüman Spesifik İcra Farklılıklarını Anlama: Eserin org ve piyano versiyonları arasındaki teknik ve ifade farklılıklarının bilincinde olmak, icracının enstrümanının olanaklarını en iyi şekilde kullanmasını sağlar. Orgcular, Cavallé-Coll orglarının tınısal zenginliğini ve pedal partisini etkili bir şekilde kullanırken, piyanistler eserin piyanistik virtüözitesini ve ifade derinliğini ön plana çıkarmalıdır.
- Dini ve Manevi Derinliği Yansıtma: Tematik üçlü gruplamalar ve sayısal tekrarlar gibi yapısal özellikler, bazı yorumcular tarafından sembolik yaklaşımlarla ele alınmıştır. Bu tür örüntülerin yorum sürecine etkisi, icracının biçimsel ilişkileri ve eserin içsel yapısını anlamasına katkı sağlayabilir. Böylece eser, yalnızca teknik bir icra nesnesi olarak değil, çok katmanlı bir yapısal bütünlük içinde değerlendirilebilir.
- Franck'ın İcra Tarzından İlham Alma: Franck'ın kendi doğaçlama yeteneği ve piyano tekniklerini org çalmaya uyarlaması gibi icra alışkanlıkları, icracılara eserin yorumlanmasında belirli bir esneklik ve spontaneizm sunabilir. Bu, özellikle serbest Prelüd bölümünde veya Füg'ün gelişiminde daha akıcı ve kişisel bir yaklaşım benimsemeye teşvik edebilir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* (3. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in Theory and Practice* (8th ed., Vol. 1). McGraw-Hill.
- D'Indy, V. (1909). *César Franck*. Paris: Librairie Delagrave.
- Demuth, N. (1949). *César Franck*. London: Bodley Head.
- Fauquet, J.-M. (2003). *César Franck et le Prix de Rome*. In *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle* (ss. 13–15). Paris: Fayard.
- Franck, C. (1922). *Piano Trio No. 1 in F-sharp minor, Op. 1 No. 1* [Müzik notası]. C. F. Peters. [https://imslp.org/wiki/Piano_Trio_No.1,_Op.1_No.1_\(Franck,_C%C3%A9sar\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Trio_No.1,_Op.1_No.1_(Franck,_C%C3%A9sar)).
- Franck, C. (tarihsiz). *Prélude, Fugue et Variation, Op. 18* [Piyano düzenlemesi: Harold Bauer]. Durand & Cie. [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude%2C_Fugue_et_Variation%2C_Op.18_\(Franck_%2C_C%C3%A9sar\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude%2C_Fugue_et_Variation%2C_Op.18_(Franck_%2C_C%C3%A9sar)).
- Komatović, N. (2022). “Evolution Through Synchronicity? Types of César Franck’s Harmonic Language”. *Journal of the Serbian Society for Music Theory*, 34.
- Organa Reginae Caeli. (tarihsiz). *Composite Organ of Sainte Clotilde and King Clovis*. [Fotoğraf]. <https://organareginaecaeli.wordpress.com/sainte-clotilde-composite-organ/>.
- Périchard, G. (1910). *César Franck*. Paris: H. Fabre.
- Samuel-Rousseau Meydanı’ndaki Franck Heykeli. (2010). [Fotoğraf]. Wikiwand. https://www.wikiwand.com/en/articles/Cesar_Franck.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü* (2. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seoh, H. J. (2016). *Articulation and Arpeggiation in the Prélude, Fugue et Variation, Op. 18, and Pastorale, Op. 19 by César Franck (1822–1890)*. University of Houston. <https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/1303>.
- Smith, R. (2002). *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Turhan, M. (2020). *A survey on the numerical symbolism of the Holy Trinity in César Franck's Prélude, Fugue et Variation pour orgue, Op.18* (Master’s thesis, Department of Music, Music M.A. Programme).