

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN
PIYANO SONATLARI'NIN
FORM VE STİL YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ

Sancar TUNALI
Yüksek Lisans Tezi
Eskişehir, 2004

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARI'NIN FORM VE STİL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Sancar TUNALI

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2004

Danışman: Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE

Bu çalışmada piyano dağarcığı açısından önemi olan Ludwig van Beethoven'ın özetle yaşamı, Klasik Dönem içindeki yeri ve müziğinin dönemleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Bestecinin Tüm Piyano Sonatları incelenmiş, örnek olarak “Appassionata”, mi bemol majör Piyano Sonatı (Op.7), sol majör Piyano Sonatı (Op.31,No1), re majör Piyano Sonatı (Op.28), sol minör Piyano Sonatı (Op.49.No1) ve la majör Piyano Sonatı (Op110) form ve stil yönünden incelemeleri sunulmuştur.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Sancar TUNALI'nın "Ludwing Van Beethoven'in Piyano Sonatları'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi" başlıklı tezi 1 Temmuz 2004 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik (Piyano)** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Zöhrab ADIGÜZELZADE
Üye : Yrd.Doç.Zenfira ZÖHRABBEKOVA
Üye : Yrd.Doç.Serla BALKARLI CAN

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

2.1. "Appassionata" Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi	15
.....
2.1.1. Appassionata Piyano Sonatı Birinci Bölüm.....	17
2.1.2. Appassionata Piyano Sonatı İkinci ve Üçüncü Bölüm	30
2.2. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.7-1796).....	40
2.2.1. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm.....	40
2.2.2. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm.....	44
2.2.3. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm.....	46
2.2.4. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı Dördüncü Bölüm.....	47
2.3. Sol Majör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.31, No1-1802).....	49
2.3.1. Sol Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm.....	51
2.3.2. Sol Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm.....	55
2.3.3. Sol Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm.....	57
2.4. Re Majör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.28-1801).....	59
2.4.1. Re Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm.....	62
2.4.2. Re Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm.....	65
2.4.3. Re Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm.....	66
2.4.4. Re Majör Piyano Sonatı Dördüncü Bölüm.....	67
2.5. Sol Minör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.49,No.1-1796).....	69
2.5.1. Sol Minör Piyano Sonatı Birinci Bölüm.....	70
2.5.2. Sol Minör Piyano Sonatı İkinci Bölüm.....	72
2.6. La Bemol Majör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.110-1821).....	73
2.6.1. La Bemol Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm.....	74
2.6.2. La Bemol Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm.....	76
2.6.3. La Bemol Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm.....	78
2.6.4. La Bemol Majör Piyano Sonatı Dördüncü Bölüm.....	80

SONUÇ.....83

KAYNAKÇA.....86

GİRİŞ

Piyano dağarcığını oluşturan eserler incelendiğinde Klasik Dönem piyano eserlerinin piyano literatüründeki önemi ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde solo bir çalgı olarak önem kazanmaya başlayan piyano için çeşitli ülke bestecileri tarafından yaratılan eserler dağarcığa kazandırılmıştır. Bu eserler, piyanonun bu dönemde solo bir çalgı olarak gelişen potansiyelini açığa çıkartır, çalış tekniğini geliştirmeye yönelik yönüyle zengin yapıda ve seslendirecek yorumcularda gelişim sağlayacak düzeyde eserlerdir.

Klasik Dönem bestecisi olan Ludwig van Beethoven dönemi içinde önemli eserler vermiş ve bir sonraki Romantik Dönemi etkilemiştir. Çok değerli eserler veren besteci piyano için konçertolar, çeşitlemeler, bagateller ve sonatlar bestelemiştir. Özellikle piyano sonatları piyano eğitiminin vazgeçilmez çalışmaları olarak dağarcıkta yer almakta ve dünyanın çeşitli ülkelerindeki konser programlarında ünlü piyano solistleri tarafından seslendirilmektedirler.

Bu çalışmada L.van Beethoven'ın tüm piyano sonatları genel olarak araştırılmış ve örneklem olarak seçilen sonatları form ve stil yönünden incelenmiştir.

Çalışmada evren bestecinin tüm piyano sonatları, örneklem olarak altı piyano sonatı alınmıştır.

Çalışmanın amacı bestecinin piyano eserlerini inceleyerek bu eserleri icra edecek müzisyenlere katkı sağlamaktır.

Konunun piyano literatüründeki önemi nedeniyle alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN YAŞAMINA VE MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

1. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN YAŞAMINA VE MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

Ludwig van Beethoven 16 Aralık 1770'de Almanya'nın Bonn kentinde doğdu. Dedesi Ludwig, Köln valisinin saray müzikçilerindendi. Babası Johann da koro üyesiydi. Müzik yeteneğini kısa sürede ortaya koyunca babası onu müzisyen olarak yetiştirmeye başladı. Ayyaş olan babasının gözü yükseklerdeydi. Hırsla kendi elde edemediği ünü ve parayı yetenekli oğlunun kazanmasını, onun yeni bir Mozart olmasını istiyordu. Oğlunu eğitmek için çok sert ve zalim yöntemler uyguladı. Dört yaşındayken onu saatlerce klavsen başında tutar ve geceleri eve ayık geldiğinde onu uykudan uyandırıp sabaha kadar çalıştırırdı. Beethoven yorgunluk, uykusuzluk ve soğuktan hata yaptığı zaman ise dayak yiyordu. Beethoven, daha sonra açıkça söylediği gibi, müzikten o kadar nefret etmişti ki, müzikten vazgeçmeyi bile düşünmüştü.

Beethoven, ilk kez 26 Mart 1778'de, sekiz yaşında konser verdi. Beethoven piyano, keman ve org dersleri alıyordu.

1779'da saygın bir müzisyen olan Christian Gottlob Neefe (1778-98) Bonn'a geldi. Neefe National Theater'ın müzik yönetmenliği görevine getirildi. Beethoven on yaşındayken Neefe ile çalışmaya başladı ve ondan müzik kuramı ve kompozisyon dersi aldı. Beethoven Neefe'den müziğe bakışını değiştiren şu fikirle müzik yapmaya başladı. "*Müziğin Tanrı'ya yani güzelliğe, erdeme ve gerçeğe tapınmak gibi yüce bir amacı vardır.*"¹

Beethoven 1782'de ilk özgün eserini yarattı. Neefe buna Pressler'in Bir Marşı

Üzerine do minör dokuz Çeşitleme adını verdi.

1783'de ilk üç sonatını besteledi. Bu yıllarda Hofkapelle'de orgçuluk yapmaya başladı. 1785'de do minör senfoniye besteledi. Bu senfoninin müsveteleriyle birlikte tamamlanmamış eserleri de sonradan ortaya çıktı. Bunlar piyano, keman, viyola ve viyolonsel için üç kuartet ve piyano, flüt ve fagot için sol majör üçlü konçertant'ıdır.

Neefe Beethoven'ı, Mozart'la çalışması için Viyana'ya gönderdi. Beethoven 1 Nisan 1787'de Viyana'daydı. Mozart ciddi ekonomik sorunlarına karşın O'nu dinledi ve olumlu yorumlarda bulundu.

Beethoven annesi ölüm döşeginde olduğu için Bonn'a geri döndü. Annesi bir süre sonra vefat ettiğinde babasının alkol bağımlılığı nedeniyle ailesinin tüm yükü Beethoven'ın omuzlarının üzerine kaldı. Beethoven babası ve iki erkek kardeşi Carl (1774) ve Johann (1776)'a bakmakla yükümlü oldu. Bu dönemde O'nu oğlu gibi seven kontes Helene Von Brevning'in desteği ile kilise ve tiyatrolarda viyola çalarak para kazandı.

Beethoven'ın eserleri incelenirken üçe ayrılır. Birinci dönem Viyana ve Bonn'da bestelenen erken dönem eserleri (1782-1802)'nden oluşur. Bu erken dönem eserlerinde Bonn (1782-1792) ve Viyana (1793-1802) olarak ikiye ayrılır.

Beethoven'ın Bonn dönemi eserleri 1782-1785 yılları arasında yazılan on iki eserden, 1789'dan sonraki lieder, orkestra eşliğindeki konser ariası, Joseph II için hazırladığı cenaze cantata'sı (1790, Leopold II'in tahta geçişi için yazmış olduğu cantata, e bemol octet (1792; gözden geçirdikten sonra 1830'da tekrar opera olarak yazılır), varyasyonlar ve diğer cantatalardan oluşur.

Beethoven'ın 1782-1785 yılları arasında yazdığı oniki eserden üçünü "Electros" sonatları oluşturur. (mi bemol, f minör ve D) Bu üç karakterli sonat, erken klasik dönem ile yeni stilin bilişiminden oluşur. Fa minörün güçlü etkisi, bestecinin sonraki piyano sonatlarında da görülür ki bu tonun kullanımı o dönemde yaygın olarak görülmeyen bir tondur.

1792'de Viyana'dan Bonn'a göç eder ve burada iki yıl süreyle Haydn ile çalışır. Daha sonra zamanın ünlü bir opera bestecisi olan Johann Schenk (1753-1836) ve önemli bir kompozisyon öğretmeni olan Georg Albechtsberger (1736-1809) ile çalışmalarını sürdürdü. Bir ara İtalyan opera bestecisi Antonio Salieri (1750-1825)'in de

¹ Altın Klasikler Koleksiyonu (İstanbul: Nesa Yayınları, 1998), s.55

öğrencisi oldu. Besteci, piyano dersi vererek, konserlerinden gelir alarak ve eserlerinin basılı notalarını satarak para kazanıyordu. 1794 yıllarında Prens Linchnowski besteciye destekledi ve ilk kez 1796'da ona bir konser turnesi düzenledi: Prag, Dresden ve Berlin. Bestecinin 13 numaralı Pathetique sonatı Prens'e adanmıştır.

Beethoven'ın piyano doğaçlamaları Viyana'da yankı uyandırdı ve besteci parlak bir piyanist olarak tanındı. 1794-95 yılları arasında, ilk konçertosu olmasına karşın ikinci olarak numaralanan piyano konçertosu onu Mozart'ın konçertolarıyla kıyaslayan Viyana halkını hayran bıraktı. Besteci erken dönem eserlerinin Viyana Döneminde 23 piyano sonatı, konser anıları, liedler (örneğin Adelaide, op 46), iki piyano konçertosu, keman ya da piyano sonatı (Op.12), iki viyolonsel ya da piyano sonatı (Op.5), üç yaylı çalgılar triosu (Op.9), altı yaylı çalgılar kuarletleri (Op.18), bale Die Geschöpfe des Prometheus (Op.43), iki senfoni ve Viyana sosyal hayatına dair (Balo danslar, Marşlar ve bunların varyasyonları) gibi eserler besteledi.

Beethoven'ın üç piyano sonatı 1793-1795 yılları arasında bestelendi ve 1796'da Op.2 olarak yayımlandı. Bu sonatların tüm bölümlerinde, besteci bölümlerin uyumunu dener ve onların karakterlerini değiştirir, sonatları geniş formlarda besteler ve en önemli özellikleri bölümlerin final sahnelerindeki yükselişe yerleştirirdi.

1802'de Beethoven'ın sağırılığı iyice ilerlemişti. Besteci ilk defa gizlice birkaç arkadaşına durumu anlattı ve kardeşlerine "Helligenstadt Vasiyetnamesi" olarak adlandırdığı vasiyetnamesini gönderdi. Bunalımlı dönemde kendini toparlamaya çalıştı ve 1803'ün sonbaharının sonlarında 2 numaralı (Op.36) Senfoni'yi besteledi. 1804 ilkbaharında Op.56 piyano, keman, viyolonsel ve orkestra için konçertoyu besteledi ve buna "üçlü konçerto" adını verdi.

Beethoven'ın Napolyon için yazdığı 3.senfoni, "Eroica" birkaç kez özel toplantılarda kısmen ama ilk kez 7 Nisan 1805'te halka açık ve eksiksiz olarak yorumlandı.

Beethoven bunalımlarından yine kendi iradesi ile kurtuldu ve yine savaşa koyuldu. "Bestelemem gerektiğini sezdiğim tüm yapıtları ortaya çıkarmadan bu dünyadan çekip girmek yok"² diyerek Eroica senfonisini, Fidelio operasını, İsa Zeytin Dağında adlı oratoryoyu besteledi.

Fidelio'yu birkaç kez gözden geçirdikten kısa bir süre sonra Beethoven

² Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik* (Dördüncü Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s.71

5.senfoniye besteledi. Sonra keman konçertosunu ve 1808 baharında, yazın da 6.senfoniye ortaya çıkardı.

1809'da Prens Kinski, Prens Lobkowitz ve Arşidük Rudolph, Viyana'da yaşaması koşuluyla besteciye yıllık gelir bağladı.

1811'de "Arşidük Triosu" olarak tanınan si bemol majör trio'yu besteledi. Nepomuk Maelzel'in yönlendirmesiyle savaş sahnesini yücelten bir eser olan Wellington Zaferi ya da Victoria Savaşı adlı eseri besteledi.

Bestecinin ikinci dönemini Viyana ve Viyana yakınlarında bestelediği eserleri oluşturur (1803-1815). Bu dönem eserleri şunlardır: Eroica Senfonisi, Fidelio, Geothe'nin Egmont'u, göç duygusunu veya zafer temalı piyano konçertosu No:5 (E bemol; "Emperor"), Waldstein, Appassionata piyano sonatları, No:3-8 senfonileri, son üç piyano konçertosu, keman konçertosu, Fantaisa Op.80.

Bu dönemde besteci tonları birleşerek kendini olgunlaştırır. Geliştirilmiş finalleri ikinci ton yükselmeleriyle neredeyse birinci temaya karşılık gelen quasi yeniden sergiyi kapsar. Besteci sık sık tema gruplarını ya da temaların karışımını veya gelişim olanaklarını kullanır. 17 numaralı sonatındaki gibi giriş etkisi ya da teması ondan sonra gelecek olan bütüne uygun bir şekilde yayılır.

1816 yılında geç dönem eserlerini, Op.101 la majör piyano sonatı ile bestelemeye başladı.

1817'de hastalıklarının ağırlaşmasıyla, yaratıcılık bakımından durgun bir dönem yaşadı.

1819'da "Hammerklavier" piyano sonatını yazmaya başladı.

1820'de Beethoven Carl Czerny'yi öğrenci olarak kabul etti. Czerny o günlerde bile çağın büyük piyanistlerinden biri olarak görülüyordu. 1820'nin sonbaharında Op.109 mi majör piyano sonatını besteledi. 1821 yılında da Op.110 la bemol majör piyano sonatını besteledi. Bu dönem besteci için çok sıkıntılıydı. Aile kavgaları ve ölümüne neden olan karaciğer sirozuna dönüşen sarılık hastalığının başlangıç devrelerini yaşıyordu. Yine de 1822'de Op.111 do minör piyano sonatını besteledi ve bu yılın sonbaharında 9. senfoniye yazmaya başladı.

1823 yılında hem hastalıklarla hem de ekonomik sorunlarla geçti. Bu sorunların arasında Re Majör Op. 123 Missa Solemnis ve Beethoven'ın piyano eserlerinin doruğu olarak görülen Op.120, Diabelli'nin bir valsine 33 çeşitleme gibi önemli iki eser

doğuyordu.

Beethoven, en önemli eserlerinden biri olan 9.senfoni'yi 1824 Şubat'ında tamamladı. 8.senfoniyi 11 yıl önce yazmıştı. Hayranları besteciden umudu kesmişti. Eser ilk kez Viyana'da 7 Mayıs 1824'de seslendirildi ve büyük bir başarı kazandı.

1825'te bestecinin hastalığı ilerlemiş ve kan kusmaya başlamıştı. Bunca acıya karşın 1825 yılının Temmuz'unda "Op.132 kantato" "İyileşmiş bir hastanın teşekkürleriyle" ve Ağustos'ta Op.133, Büyük Füg, Kasım'da Op.130 Kuartet'ini besteledi.

Son kuarteti'ni 1826'nın sonbaharında tamamladı, 1 Aralık 1826'da Viyana'ya arabayla hareket etti. Ancak yolda rahatsızlandı, sarılığı ve midesinin su toplaması nedeniyle dayanılmaz karın ağrıları çekti.

Bir süre iyileşir gibi olursa da 24 Mart 1827'de komaya girdi. İki gün komada kaldıktan sonra 25 Mart'ta yaşama veda etti. Cenaze'ye 20.000'den fazla kişi eşlik etti. Mezarı Viyana'nın merkez mezarlığındadır. (Central Friedhof)

Beethoven'ın hayatının son 25 yılında bestelediği müzik, ilk 30 yılında bestelediklerine karşı farklı bir hareket taşır. Birinci döneme ait eserleri, piyano ve orkestra için yazılan eserlerle ve ilk konçertoyla belirginleşir. Küçük oda müziği formlarında, klasik stile sadık kalır. 1800 yıllarında ikinci dönem gelişir. Bu dönemde 4., 5., 6., 7. ve 8. senfonileri, Egmont sahne müziği ve ilk ve son operası olan Fidelio ön plana çıkar ve piyano besteciliği arka planda görülür. Son olarak görülen bestecinin hayatının son on yılındaki üçüncü dönemde piyanonun varlığı görkemli bir şekilde ön plana çıkar. Bunların yanı sıra Missa Solemnis ve 9. senfoni gibi büyük vokal ve enstrümantal anıtlar doğar.

Beethoven'ın başlıca eserleri şunlardır:

Opera için yazılan eserleri: Fidelio, Op.72 {1805, 1806 ve 1814'de yeniden düzenlenir)

Koral müziği: Missa Solemnis Re Majör, Op.123 (1819-1823); Do Majör Missa, Op.86 (1807); İsa Zeytin Dağında Oratoryosu (Christus am Ölberg) Op.85 (1803); Koral Fantezi, Op.80 (1808)

Senfonileri: No.1, Do Majör, Op.21 (1800); No.2, Re Majör, Op.36 (1802); No.3 Eroika-Mi bemol Majör, Op.55 (1809); No.4, Si bemol Majör , Op.60 (1806);

No.5, do minör, Op.67 (1808); No.6-Pastoral- Fa Majör, Op.68 (1808); No. 7, La Majör, Op.92 (1812); No.8, Fa Majör, Op.93 (1812); No.9-Koral- re minör, Op.125 (1824).

Konçertoları: 5 piyano konçertosu: No.1, Do Majör, Op15 (1798); No.2, Si bemol Majör, Op.19 (1795), No.3, Do Majör, Op.37 (1801); No.4, Sol Majör, Op.58 (1806); No.5, Mi bemol Majör-imparator-Op. 73 (1809); Keman konçertosu, Re Majör, Op.61 (1806); Piyano-keman-çello için üçlü konçerto, Do Majör, Op.56 (1804).

Üvertürleri ve tiyatro müziği: Prometheus, Op.43 (1801); Coriolan, Op.62 (1807); Leonora uvertürleri no.1, 2, 3, Op.138 (1805-6); Egmont, Op.84 (1810); Atina Harabeleri (Ruinen von Athen) Op.113 (1811).

Yaylı çalgılar kuartetleri: Op.18:1-6 (1798-1800); Op.59 Razumovsky kuvartetleri (1806); Op.74 Arp (1809); Op.95 (1810); Op.127 (1824); Op.132 (1825); Op.130 (1826); Op.133, Grosse Fuge (1826); Op.131 (1826); Op.135 (1826).

Piyano müziği: 32 piyano sonatı-no.8 Pathetique Op.13 (1799); no.14 Ayışığı (Moonlight) Op.27 , no.2 (1801); no.21 Waldstein Op.53 (1804); no.23 Appassionata (1805); no.26 Veda sonatı (Farewell) Op.81 a (1810); no.29 Hammerklavier Op.106 (1818); Diabelli Çeşitlemeleri Op.120 (1823); çeşitlemeler, bagateller.

Diğer oda müzikleri: Arşidük piyano triosu Op.97 (1811); Yaylı çalgılar kenteti; piyanolu beşli; Piyano-keman sonatları-Op.24 ilkbahar Sonatı (Spring) (1801); Op.47 Kreutzer Sonatı (1803); Üçleme çalgılar sekizlisi (1793).

Tenor ve piyano için şarkılar (Uzaktaki sevgiliye -An die ferne Geliebte) Op.98 (1816). (Evin İ.Ön. Ver., s.75)

İKİNCİ BÖLÜM

LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN TÜM PİYANO SONATLARININ İNCELENMESİ

1.LUDWIG VAN BEETHOVEN'İN TÜM PİYANO SONATLARI'NIN GENEL OLARAK TANIMLANMASI

1792 yılının sonlarında Beethoven Viyana'ya yeni yerleşmiş ve Haydn'ın öğrencisi olmuştur. O zamanlar bile 22 yaşında kendinden çok emin bir besteciydi. Bu nedenle bu derslerde beraber çalışmayı başaramadılar. Beethoven kuşkulu yapısı ve öğretmenine karşı olan abartılı kayıtsızlığı Haydn'ın bu farklı yetenekteki öğrenciyi kabullenmemesinin nedenlerindendi. Beethoven yine de 1796'da Op.2 olarak yayınladığı ilk üç piyano sonatlarını Haydn'a ithaf etmiştir. Bunlar sonatları arasında Beethoven'ın ilk piyano sonatları değillerdi. Besteci Wo047 üç gençlik sonatını 1783'e yayımlamıştı ve 1790-92 yıllarında yazdığı ancak bitirmediği iki bölümlü (Wo050) bir sonatı daha bulunmaktaydı.

*"O'nun Beethoven'ın sonatları hakkında ne düşündüğünü bilmiyoruz. Bu sonatlar belkide öğrencisini sabırsız bulan ve o'nun kişiliğindeki özgür ifadenin engellenmesi gerektiği fikrine fazlasıyla hazır olan büyük kişinin kızgınlığını yatıştırmak amacıyla tasarlanmıştır.Beethoven'ın çok kısa zamanda derslerine devam etmeyi bırakmış olması gerçeğine karşın iki besteci birbirine saygı duymuşlardır ve bu sonatlar da bu saygının inandırıcı bir ifadesidir.Haydn'ın yöntemde yıkıcı ve ifadede şiddetli oldukları yerde bile bu sonatların ustalığının sağladığı özgüvenden etkilenmiş olduğuna hiç şüphe yoktur."*³

Besteci Op.49 olarak adlandırılmış iki küçük sonatı bulunmaktadır. Ancak bu sonatların belirttiği zamana ait olmadığı düşünülmektedir. Bu nedenle kesin bir tarih verilmemesine karşın ikincisinin 1795-96 ve birincisinin ise 1797 yıllarında bestelendiği savunulmaktadır.⁴ Kronolojik olarak bu iki sonat ve Op.7 ile Op. 10 sonatları aynı döneme aittirler.

³ Eric Blom, *Beethoven The Complete Piano Sonatas*, (Emi Record, 1932-1936, Abridged and edited) s.10.

⁴ Eric, B., *Ön.ver.*, s.11

Bu sonatları Beethoven'ın kardeşi Caspar 1805 yılında Viyana'da bulunan Bureaues Arts et d'Inslustrie'ye göndermiştir. Besteci kardeşinin bu davranışını onaylamamış. Ancak bu sonatların yayımlanmasıyla piyano literatürüne değerli katkıda bulunmuştur. Özellikle sol majör sonatı 1799 yılında yayınlandığı yedilinin menüetinin habercisi olmuştur.

Op.7, Mi bemol majör sonatı, O'nun seri dışında tek olarak yayınladığı piyano sonatlarının ilkidir. Bu hareketi, bestecinin bu forma verdiği değerin işareti olarak görülür. Bu sonat 1797 yılında Viyana'da Artaria tarafından basılmış ve Beethoven'ın aşık olduğu söylenen yetenekli piyanist Kontes Barbara von Keglevics'e ithaf edilmiştir.

1798'de Op. 10 olarak yayımlanan üç piyano sonatı Kontes von Browne'ye ithaf edilmiştir. Beethoven bu bayanın eşi için daha önce iki yaylı trio yazmıştır. Bestecinin bu sonatlarla gurur duyduğu söylenebilmektedir. Serinin ihtirash açılış eseri, melodik duraklamaları, bastırılmış acının iması ve birinci bölümdeki dramatizm besteciye özgü anlatımın gösterdiği ilerlemeyi kanıtlar niteliktedir. Bu ayrıca yavaş bölümdeki hızlı, şiddetli figürasyonda ve final bölümündeki kaba öfkeli, ilk temanın ortaya koyulmasındaki ustalığında da görülmektedir. Beethoven daha çok ikinci sonatı severdi. Küçük öfke nöbetlerinin de içinde bulunmasına karşın eserdeki sevecenlik, mizahi bir dille ve müzikal oyunlarla eserin kaba ifadeleri ve gerçeği, kaçamak yanıtlarla gizlenilmeye çalışılmıştır. Üçüncü sonatın sunumu olgun karakterlerle harmanlanmıştır. Bu nedenle bu üç erken dönem piyano sonatları, eserleri içinde ilginç olma özelliğini en uzun koruyan sonatlarıdır. Bu sonat onun bireysel ustalığına doğru atılan büyük bir adımdır.

Op.13 Do minör sonatına sonradan verilen Patetik sonat adını besteci de uygun bulmuştur. Marion M Scott, Beethoven'ın piyano sonatının kapanışındaki "dokunaklı bölümü" işaret ederek bu adın yakıştırılmasının doğru olduğunu savunmaktadır. Ayrıca bu isim Beethoven'dan önce Dussek'in bestelediği bir piyano sonatının yavaş bölümü için de kullanılmıştır. Beethoven Dussek'in eseri ile aşına olsa da olmasa da, büyük ustaların kendilerinden daha az ustaların eserlerini aldıkları ve onları kendi tarzları içinde eriterek daha değerli bir madene dönüştürdükleri düşünülmektedir. Bu sonat bestecinin çok nazik ve en sadık hayranlarından Prens Karl Lichnowsky'ye ithaf edilmiştir.

Op.14 iki sonatı Baron Peter von Braun'un eşi Josephine von Braun'a ithaf edilmiştir. Baron 1804-05'te Viyana Tiyatrosunun yönetmeni olarak Leonere Fidelio'nun gösteriminin düzenlemesinde katkı sağlamıştır. 1799 yılında yayımlanan her iki sonatta dış etkilerden arındırılmış besteciye özgü eserlerdir. Özellikle birinci sonat piyanistik açısından yorumlanması oldukça güçtür. Beethoven genelde piyano müziğinin yaylı çalgılara uyarlanmasından hoşlanmazdı yine de bu sonatı yaylı çalgılar kuartetine göre düzenlemiştir. İkinci sonatın özelliği rondo finalindeki Do majör bölümünde ciddi ifadeye karşı yazılmış olan Andante'deki komedinin ifadesidir.

1800 yılındaki sonatı Op.22 olarak basılmış ve sol bemol majör tonda bestelenmiştir. Eser Beethoven'ın fırtına ve gerilim akımını yansıtan eserlerinden biridir. Neler olacağını bilmesine rağmen Beethoven zıtlıkları nasıl ifade edeceğini çok iyi biliyordu. Eser çok çüretkar bir başlangıca sahiptir, buna karşın eserin yumuşak havası, kederin ilginç ve dokunaklı pasajlarla ortaya konulmasıyla ortaya çıkar. Bu eser, on sekizinci yüzyılın görünürde görkemli olan eski stiline bir veda ve yeni bir dönemin kapılarının açılmasıdır. Bu sonat Beethoven'ın Viyana'daki önde gelen hayranlarından biri olan ve eşine de daha önce ithaf ettiği eseri bulunan İrlanda kökenli Rus görevlisi Kont George Von Browne'ye ithaf edilmiştir. Beethoven konta büyük saygı duymuş ve O'nun yarattıklarının en iyilerine layık olduğunu düşünmüştür.

1802'de Viyanalı yayımcı Giovanni Cappi Beethoven'ın Op.26 La bemol majör sonatının yayımlamıştır. Bu sonat Prens Karl Lichnowsky'ye ithaf ettiği ikinci eseridir. Beethoven'ın 1801 yılında piyano forte için bestelediği en önemli eserlerden biridir. Beethoven ilk defa bir sonatının ilk bölümünü varyasyon formunda yazmıştır. Bunun ardından bir scherzo ile "sula morte d'un Eroe" (bir kahramanın ölümü için) yenilikçi bir cenaze marşı gelmiştir. Sonatın finalinde kırk akorların çoğunlukta kullandığı dalgalarla son bulmaktadır. Bu marş daha sonra 1815 yılında, 1814 Kongresi için Viyana'ya gelen Johann Duncker'in (Prusya Kralının Kabine Sekreteri) Leonore Prohasko dramasında kullanılmak üzere besteci tarafından orkestraya uyarlanmıştır. Ancak bu drama politik nedenlerle sahneye konulamamıştır.

Op.27 iki sonatı, Beethoven için önemli bir tanım olan "Sonata quasi una Fantasia" tanımını içeren ve ikinci olarak görülen "Ay ışığı" olarak adlandırılan sonatı bunlardan biridir. Bu sonatla birinci bölümde klasik sonat formu dışına çıkılmış ve formun parçaları ustalıkla geliştirilmiştir. Birinci sonatın sunum bölümünde eski suit

formu anımsatılmakta ve ikinci bölümde ise romantik bir improptu formu kullanılmaktadır. Beethoven bu sonatlarla final bölümündeki müzikal anlatımla bu forma katkı sağlamıştır. Final bölümü mi bemol majör tonda yazılmış ve sonatın estetik özelliğinin temeli ve dayanağı gibi sunulmuştur. Do diyez minör eserinde ise önce ağır bölüm gelmekte daha sonra sonat formunda yazılmış bölüm getirilmektedir. Buradaki ağır bölüm zamanı içinde çok sıra dışı olarak görülür. Bu sonat bestecinin öğrencisi Kontes Giulietta Guicciardi'ye ithaf edilmiştir. Birinci bölümün güzel bir kadının düşlerini yansıtmaktan çok "ay ışığı"ni betimlediği düşünülmektedir. Örneğin eleştirmen Ludwing Rellstab sonatın kendisine Lucerne Gölü üzerine düşen ay ışığını düşündürdüğünü söylemiştir.

Beethoven 1801'de Op.28 dizisi içinde dört piyano sonatı daha yazmıştır. Bu sonatlardan biri rondo bölümünde kullanılan sakin karakterli sürekli bas nedeniyle daha sonra "Pastoral" adını almıştır. Sonat re majör tondadır.

Beethoven'ın ünlü öğrencisi Carl Czerny, bu neşeli çalışmanın bestecinin en çok beğenilen favorilerinden biri olduğunu ve onu çalmak için cesaretlendirilmeye hiç ihtiyacı olmadığını yazmıştır.

Op.31 ilk iki sonat 1802 yılında bestelenmiş ve bu diziye daha sonra eklenecek olan Mi bemol majör sonat olmaksızın 1803 yılında basılmıştır. Beethoven'ın bu sonatları ilk önce H.G. Nageli tarafından yayımlanmıştır. Ancak yayımcı sol majör sonata 4 ölçü ekleyince, besteci Bonn'la Simrock'a başka bir baskı yaptırmış ve bu baskıya şu cümleyi eklemiştir: "edition très correctue" (düzeltilmiş edisyon) Nageli'nin edisyonu hem hatalarla hem de yazım yanlışlarıyla doluydu. Sol majör sonat o zamanın geleneksel kalıplarına bağlı olarak yazıldı. Tonalite olarak daha sonra yazılmış olan "Waldstein" sonatı ile benzerlikleri olduğu görülür. Re minör sonatı kendine özgü biçimsel bir plana sahiptir. Anton Schindler bu sonatın içinde alışılmadık tarzını Shakespear'in Fırtına adlı eserindeki olayların geçişlerine benzeterek açıklamaya çalışmıştır. Beethoven'ın Re minör sonatı o yılın en önemli eseri idi. "Hammerklavier" dışında Mi bemol majör sonat dört bölümlü son sonatı ve menüet formu içeren son eseri idi. Bu bölümle besteci 18.yy. sonat formuna geri dönmüştür. Bu geri dönüş karşılığında yine de Beethoven bazı yenilikler yapmıştır. Bunlardan birincisi ¾'lük zamandan bir scherzo'ya geçiş yapmış olması, sonra alışılmadık yeni bir bölüm getirmesi ve dört bölümden oluşmasına karşın hiçbir bölümün yavaş hızda yazılmamasıdır.

1805 yılında Bureau des Arts et D'industrie tarafından Op.53 Do majör sonatı yayımlanmıştır. Bu sonat "Eroica" senfonisi ile aynı tarihinde 1803-1804 yılları arasında bestelenmiştir. Zaman aralığının aynı olmasına rağmen "Waldstein" ile ondan hemen önce yazılan eser arasındaki fark, ikinci ve üçüncü senfonileri arasındakinden daha azdır. Sonatı özgün yapan onun yumuşak ve sakin karakteridir. Bu sonat önemli bir bölüm içermektedir. "Adagio molto" bölümü finale yavaş bir giriş işlevinde gizemli bir bölümdür. Orijinal yavaş bölümü 1805 tarihinde Bureau des Arts et D'Industrie tarafından ayrıca yayımlandı ve "Andante Savoris" (Wo057) adını aldı.

Beethoven 1804 yılında iki büyük sonat üzerinde çalışmaktaydı. Bunlardan küçük olan isimsiz Fa majör sonat Op.54 olarak o yılda yayımlandı. Eleştirmenler bu sonatı Beethoven'ın daha sonra sıkça kullanacağı iki bölümlü forma geçişi sağlayan bir eser olarak nitelirmektedir. Bu sonatın özellikleri Beethoven'ın yeni form anlayışı ile eşsiz ve küçük gamlardan oluşmuş olmasıdır. Birinci bölüm bir menüetten oluşur. Ancak bu geleneksel menüet formunda yazılmış eserden çok menüet temposunda oluşmuş bir bölümdür.

Op. 57 Fa minör sonat 1804-1805 yılları arasında bestelenmesine karşın ancak 1807 yılında yayınlanmıştır. Beethoven'ın iki kadına aşık olma arzusundaki ikileme yazılmış bu sonat, bunu açığa vurmamak için her ikisine de aşık olduğu Therese Brunsvik ile dul Josephine Deym'e değil Josephine'in erkek kardeşi olan Macar aristokratı Fanz Brunsvik'e ithaf edilmiştir. Bestecinin Josephine'e karşı fiziksel nedenlerle, Therese'ya karşı manevi nedenlerle aşık olduğu ve bu ikilemin bu sonata yansıttığı düşünülmektedir. Hamburg'lu yayımcı August Cranz bu esere sonradan "Sonata Appassionata" adını vermiştir. Beethoven'da sonatın birinci ve sonuncu bölümüne baktığında bu ismin uygun olacağını belirtir. Yavaş bölüm derin bir ifadeyle kaderin baskıladığı bir huzuru yansıttığı için sonatın adıyla bütünleşemeyebilir. Eserin bu iki kız kardeşe ithaf edilmesi ilginçtir. Hem aralarında karar verememiş olabilir hem de ikisinin yerine erkek kardeşine ithaf etmenin daha uygun olacağını düşünmüş olabilir.

"Appassionata" sonatından sonra beş yıl sonat formunda eser yazmayan Beethoven ancak 1809'da Londra'da Clementi'nin verdiği iki sonat siparişi üzerine tekrar bu forma geri döner. Bu kez sonatı bestelerken "Waldstein" ve "Appassionata"nın görkemli tarzından kaçınır. Op.78 olarak yayımlanan sonat Fa

diyez minör tondandır ve Therese Brunsvik'e ithaf edilmiştir. Bu sonat iki bölümlüdür. Ancak bunların her ikisinin de içinde bir malzeme bolluğu sıkıştırılır ve hayret verici biçimde düzenlenir. Bu sonat bestecinin beğendiği sonatlarındandır.

Clementi'nin siparişi üzerine besteci "Sonate facile ou sonatina" olarak adlandırdığı küçük Op.79 Sol majör sonatı besteler. Bu sonat neşeli bir bölümle kapanan romantik bir barcarolden oluşur. Rondo final teması hem birinci bölümün "alla tedesca" figürlerinden hem de barcarol melodisinden esinlenerek geliştirilmiş olabilir.

Beethoven'ın taslaklarında görülür ki bu eser ilk önce Do majörde yazılmaya başlanmış ancak daha sonra sol majör olarak tamamlanmıştır.

Op.81a, Mi bemol majör sonatı 1809-10 yılları arasında bestelenen ve 1811'de Leipzig'li Breilkopt Hartel tarafından yayımlanmış sonatıdır. Bu sonat alışılmadık opus numarasını, 1810'da Bonn'lu Simrock'a daha önce Op.81 numarası ile bir altınının yayınlanması nedeniyle alır. Beethoven eserlerinin kronolojik olarak yayımlanmasına önem verdiği için olsa gerek ki, altılıya Op.81b olarak yeniden sınıflandırmış ve 81a numarasını bu sonatı için kullanmıştır.

Beethoven'ın Arşidük Rudolph'e ithaf ettiği her eseri besteci için çok değerliydi ve bu sonatta O'na ithaf edilir. Arşidük onaltı yaşındayken Beethoven'ın öğrencisi olmuştur.

1804 yılında Beethoven Kont Moritz Lichnowsky'ye ithaf ettiği Op.90 mi minör sonatını besteler. Kont o zamanlar nişanlanmıştı ve eser bu olaya uygun olması amacıyla mantık ve kalp arasındaki bir mücadeleyi betimlemeye çalışır niteliktedir. Bununla beraber yorumlanırken birinci bölümde bir huzursuzluk ve ikincisinde ise huzurlu bir hoşnutluk görülür. Bu sonatının özelliği Linchnowsky'nin aşk hikayesi veya Beethoven'ın buradaki müziğindeki şakaları değildir. Eser birinci bölümdeki tutkulu bir arayışı ve sakinleştirici bir sonucun izlenildiği çarpıcı bir sorunu anlatan diğer bölümden yani mükemmel bir biçimde zıtlıklardan oluşan bu iki bölümden oluşması nedeniyle özgündür.

Beethoven Op.101, La majör sonatını 1816 yılında bestelemeye başladı. Bu dönemde bütün müzikal terminolojinin Alman dilinde olması çalışmalarını sürdürmekteydi. Bu nedenle bu sonatlarda bütün müzik terimlerinin Almanca kullanılmıştır. Bu mücadele içinde Bartolomeo Cristofori'nin pianoforte'nin gerçek mucidi olduğu kabul ettirmeye çalıştı ve piyanoya Hammerklavier denilerek Alman

buluşu olduğu iddiasını savundu. Bu sonat Beethoven'ın bu terimi kullandığı iki sonatından biridir. "A major sonatta", her şey ifadedir; hiçbir şey yalnızca gösteri ya da teknik beceri için değildir.

Beethoven tarafından Arşidük Rudolph'a ithaf edilen diğer önemli eser de Op.106 si bemol majör "Hammerklavier" sonatıdır. Bu sonat 1817-1818 tarihleri arasında bestelendi. Beethoven'ın bu eseri "bir tür sanatsal Everest Dağı tırmanışı" olarak adlandırılır. Bu tanımın olmasının çok kuvvetli bir malzemeye ve bu malzemenin en güzel işlenişine sahip olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Beethoven'ın taslakları birbiriyle karşılaştırıldığında ikincisinin her zaman daha üstün olduğu görülür. Bunun nedeni bestecinin elindeki malzemeyi en iyi işleme arzusu ve büyük gayretleridir. Teknik zorluklarla müziğin ifadesi bütünleşir. Bu sonatta "Hammerklavier"ın final figüründeki gibi somut olarak görülür. Sir Donald Tovey Adagio'nun açılışını yapan iki notanın "*bütün müziğin en etkileyici düşüncelerinden birini oluşturduğu*"⁵ düşünülmektedir.

1820 yılında mi majör sonatı Op.109 olarak yayımlanır. Burada sonat formu bestecinin son yazılan sonatlarının hepsinde bir yenilik olmasına karşın geç dönem eseri olmasına karşın alışılmadık olarak tanımlanır. Eser mükemmel bir şekilde bestelenen hızlı ve yavaş birer bölümle başlar ancak daha sonra gelen scherzo bölümü altı sekizlik zamanda yazıldı ve form olarak scherzo'ya benzediği düşünülmektedir. Son bölüm ise ağır bir melodinin çok ayrıntılı bağımsız ve fantastik olarak çeşitlendirildiği varyasyonlardan oluşur. Beethoven daha önceki bazı eserlerinde de ilk iki bölümü hızlı ve ağır bölümü bir geçişle birleştirmiştir. Ancak yine de ilk bölüm daha ön planda duyulur. Ancak bu sonatta birbirini izleyen ilk iki bölümden Vivace'den ayrılmalarla aynı öneme sahip Adagio bölümüne geçilir. Bu sonatta yapılan diğer bir yenilikte varyasyonlu bölümde görülür. Bir tema ile varyasyonlardan oluşan finaller geleneksel olarak, daha önceki bölümlerin zihinsel taleplerinden sonra onların rahatlamasına olanak tanıyarak dinleyicilerin ve yorumcuların aynı derecede beğenisini kazanmak için tasarlanırdı. Ama bu sonatta tema ile varyasyonlardan oluşan final, eserin en uzun karmaşık kısmı olmanın yanı sıra hem duygusal hem de zihinsel olarak en çok emek isteyen bölümdür. Bu nedenle final bölümünden önceki iki bölüm dinleyiciye bir sürpriz yapma ve teselli gibi gelebilecek bir hava yaratma amacıyla tasarlanan giriş

⁵ Eric,B., *Ön.ver.*, s.20.

parçası gibi görülebilir.

Beethoven 1821 yılının büyük bir bölümünü romatizmadan kaynaklanan ateş ve sarılık da dahil olmak üzere hastalıklarla geçirdi. Bu yılın sonunda Noel Günü'nde tek bir eseri bitirebildi; o da Op.110, La bemol majör sonatıydı. Bu sonatını alışılmamış bir şekilde hiç kimseye ithaf etmemiştir. Bu sonatın füğü andıran finalinde “ermattet” (bitkin) ve ikinci arroso ile ikinci füğde görülen “wieder avtlebend” (yeni bir hayat kazanmak) sözcükleri Beethoven'ın hastalığı ve umutsuzluğundan sonraki yeni bir umudu yansıttığı düşünülmektedir. Eserin duygusal yapısı finalde yeni bir umutla sona ermektedir.

Beethoven 1822'de son sonatı Op.111 do minör sonatını yazmıştır. Ancak bu piyano için yazmayı bıraktığı anlamına gelmez; besteci Diabelli Varyasyonları'nı bestelemek için hala piyano başında çalışmalarına devam etmekteydi. Beethoven'ın on iki yaşından beri devam eden sonat yazıcılığı süresince kazandığı tüm deneyimleri bir araya toplayan bu sonatı da Arşidük Rudolph'a ithaf etmiştir. Bu sonatta sonat yazıcılığı sürecinde son nokta olarak teknik gelişmeler hem yapıyı hem formu etkiler. Beethoven “Hammerklavier”in finalini oluşturan muazzam füğde görüldüğü gibi füğ yazmaya eğilir. Bu eserde yapı ve form büyük yetenekle ve zekice fikirlerle birleştirilerek kullanılır. Sonat formunda olmasına karşın birinci bölümün büyük bir kısmı bağımsız bir füğ biçimindedir ve final gelişmiş bir varyasyon formundan oluşur. Eser iki bölümlü olarak sona erer.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN ÖRNEKLEM OLARAK SEÇİLEN PİYANO SONATLARI'NIN FORM VE STİL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

2.1. “Appassionata” Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi:

Beethoven'ın Appassionata Sonatı özgün olan niteliklere sahiptir. Bunların birincisi eserde işlenmiş olan birlik ve bütünlük duygusudur. Alışılmadık bir şekilde bütün müzikal öğelerde ve bütün yapısal bölümlerde, hem tek tek her bir bölümün detayındaki hem de genelindeki uyum korunmaktadır. Eser tüm bölümleriyle sürükleyici bir yapıya sahiptir. Birinci bölümün karanlığı, ikincinin huzuruna ve

aydınlığına kadar sürer ve sonra canlı bir tempo bağlantısıyla eserin finaline ulaşılır. İkinci olarak birinci bölüm yapı ve içerik bakımından açık olarak yansıtılmayan bir gerilime sahiptir. Temaların ihtiraslı yoğunluğu simetrik olarak biçimin inşa edilmesiyle dengelenmiştir. Yorumcu için gerçekleştirilmesi gereken özel tınlar bulunmaktadır; bas seslerindeki vurgu ve zıtlıklarla eserin ruh hali yansıtılır. Ayrıca eserde piyanonun tüm sınırlarını kullanan ani ses değişimleri ve gelişme ile yinelemeyi birleştiren vurmalıyı andıran ostinato bulunur.

“Yine de Appassionata'nın bu ve diğer karakteristik özellikleri Beethoven'in erken ve orta dönemlerde bestelenen bazı eserlerinde kullanılmış veya tekrar edilmiştir. Örneğin tonik olarak fa minörün seçimi, Op.57'yi iki haberci ile bağlar: Piyano Sonatı, WoO 47 No.2 (1783 basımı) ve Op.2 No.1 (1793-1795). Erken Bonn dönemindeki sonatının birinci bölümünden çoğunlukla Op.13 (1793-1798) Patetik Sonatın birinci bölümüyle bağlantılı olduğu bahsedilir; her ikisinde de ana tema sağ el basteki tonik bir pedal üzerinde iki oktav boyunca yükselirken yine her ikisi de gelişmeye doğru dönen yavaş bir girişle açılırlar. Bununla birlikte Op.57'de olduğu gibi fa minör tonda napolitan armoninin yavaş girişin altıncı ölçüsündeki vurgulu kullanımını anımsatmaktadır. Op.2 No.1'in birinci bölümünün açılışı, tonun üçlüsünden alınan ana teması güçlü dinamizm ve zıtlık ile birlikte akıllara Op.57'nin başlangıcını getirmektedir; hatta her iki durumda da yardımcı tema aynı üçlü şeklin ilk tersimesini gözler önüne sererek ritmik ve melodik bir benzerliği korumaktadır.”⁶

Op.57 Sonatı'nın birinci bölümündeki uyumlu yapıda napoliten hareket ilk jesti biçimlendirir ve eserin bütününe etkiler. Birinci bölümdeki diğer önemli ton da re bemol majör tonudur.

Napoliten bir gelişme ile kodadaki yardımcı tema finali yansıtır (222-225.ölçüler). Bu bölümdeki motif gelişmeleri ayrıca Op.57'nin birinci bölümdeki olayları önceden bildirir.

Ana ve yardımcı tema bir kez daha uyumlu bir yapıda açılır ve birinin üçlüler oluşan biçimi diğerinin tersimesi ile birbirine bağlanır.

Beethoven bu sonatında devamlılığı korumak amacıyla yarım tonlardan oluşan bir gamla başlar. 20. ölçüdeki la-la# yarım ton geçişleri formun her bölümünde yer almaktadır.

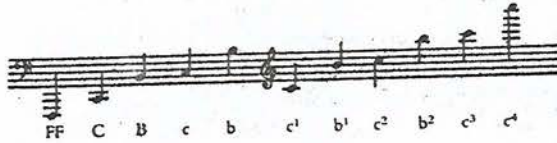
Op.57 sonatının diğer bir özelliği de her bir bölümünün tonlarının daha geniş bir

⁶ Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, (Birinci Basım, New York: New York Yayınları, 1980) s.220

armonik gelişme oluşturmak için yapılan geçişle ortaya çıkan stildir. Birinci bölümdeki fa minör, ikincide re bemol majöre geçer. İkinci Bölüm ise finalin tonikten ayrılan başlangıcına atlayan eksik yedili akorla, bu akorun toniğe çözülmeye önce dominant yediliye bağlandığı yerde kapanır. Ana hatlarıyla ortaya çıkan gelişme böylece fa minörde I-VI-V9-V7-I olur. Benzer geniş kadansal uygulamalar bestecinin bu dönemdeki diğer eserlerinin ton planlarında da görülür. Beethoven bu dönem süresince birbirini takip eden bölümlerdeki devamlılığa giderek artan bir ilgiye sahiptir. Bu da ikinci ve üçüncü bölümün bir attaca ile bağlanmasında görülür.

Op.57'nin finalinde gelişme bölümünün geliştirilmesinde tekrar ve gelişmenin yenilenmesi yöntemleri kullanılır.

Op.57'nin birinci bölümünde dominant pedal bir ostinato yerine geçerek gelişmenin sonunda artar. Bu da Beethoven'ın karakteristik özelliği olan bastaki ritmik ve aktif olan pedal noktası ile tekrarın yerini değiştirerek yapılan açılışında ana tema dönüşünün yoğunlaştırıldığı görülür. Op.57'de üç bölümün hepsi de ortak motifleri paylaşırlar; ikinci ve üçüncü bölümler armonik olarak birbirine bağlanmışlar ve birinci ile üçüncü bölümler yapısal olarak birbirine çok yakındır.



2.1.1. Appasionata Sonatı Birinci Bölüm:

Op.57'nin birinci bölümü Beethoven'ın bir büyük gam üzerindeki mimarlık ustalığını göstermektedir. Beethoven bu büyük gamın bütün şeklini bir dizi farklı yollarla dengelemiştir. Öncelikle, her bir ana bölümün (sergi, gelişme, tekrar ve koda) öğeleri olağanüstü bir biçimde uzunluk olarak birbirine benzemektedir. Buna ek olarak, her bir bölüm alçak bir ses perdesindeki ana temanın bir ifadesi ile açılarak melodik ve dinamik olarak açıkça dile getirilmektedir. Bundan başka, Beethoven bölümün başladığı ses perdesi ile aynı perdedeki ana temadan baş motifin geliştirilmiş bir varyasyonu ile kapatır. Sağ eldeki 23. ölçüde soprano notası karşılaştırılırsa 262. ölçüde bastaki alçak

fa minörde bulunanla eşleşmektedir.

Diğerlerinde ise ayrı bir dizi ses dolgunluğu yapıyı algılamayı güçlendirmekte ve aynı zamanda bütünleştirici bir yoğunluk hali yaratmaktadır. Hem sergi hem de gelişmeyi açan ahenkli yapının alçak, yankı yapan sesinin ana temanın içinden çıkarak gözler önüne serildiği görülür. Bu temada, yukarıda bir tremolanın eşlik ettiği basa yerleştirilmiş bir motifi çiftlenmektedir. Bu da formun her bir temel bölümüne gizemli bir heyecan havası katar. Bu 64, 79-80, 203-9, 257-61. ölçülerde görülür. Genişletilmiş arpejler, çok önemli noktalarda piyanonun tüm ses erimini 14-15, 123-9, 218-34. ölçülerde görülebileceği gibi sıklıkla diyezlerin yan yana kullanılmasıyla oluşan dinamik sınırları çevrelerler. Son olarak, minör tarzın üstünlüğü (bölümün toplam 262 ölçüsünden yalnızca 75'i majördedir) bütün bölüme karanlık ve gizemli bir hava katmaktadır.

Beethoven'ın heyecanın doruğa ulaştığı bölümlerin uzun soluklu planlaması ileride bütün bölümü şekillendirmektedir. En fazla genişletilmiş zirve, ustaca figürasyonun on yedi ölçüsünün bir tempo hızlandırmasında doruğa yükseldiği kodanın sonuna doğru yer almaktadır (218-238. ölçüler). Bunu izleyen bölüm, ana ve yardımcı temalardan değişken motiflerin tonal kararlılığını gözler önüne sermekte ve ayrıca yeni ritmiyle itici bir güç sağlayan bir kapanış temasının ilk kısmını oluşturmaktadır (249-56.ölçü).

Sonda bulunan bu en heyecanlı bölüm her biri bir ana bölümün sonucunu ifade eden yüksek bölümlü daha küçük üç heyecan noktasını oluşturmaktadır. Bunlardan ilki serginin en hızlı yüzey ve armonik ritmini, melodik zirveyi (60.ölçüdeki do bemol) ve dinamik stresin en uzun korunduğu süresi (*f* ya da *ff*) bulunan 51-60. ölçülerde meydana gelmektedir. İkincisi yeniden geçişin başlangıcındaki yapısal değişiklikle başladığı yerdir (123. ölçü). Burada, tessitura bir fortissimo seviyesinde yükselmeye devam ederken, daha önceden iki oktav yükselen bas devamlılığını koruyan bir eksik yedili akorun bir parçası haline gelir. Tekrarın kapanışında yer alan üçüncü en heyecanlı noktanın ekspozisyonda bir benzeri vardır; ancak tekrarın daha önceki bölümlerinden armonik, ritmik ve dinamik yoğunlaşmalar bu anımsatmayı orijinal ifadesinden daha güçlü kılmaktadır .

Beethoven bu olayları geniş tonal desteklere yerleştirmektedir: Fa minör, tonik perde; La bemol majör/minör, ikincil perde ve gelişmedeki “en ilerideki uzaklaşma noktası”⁷ ile kodadaki tematik ve tonal çözümleri gösteren perde olarak hizmet veren Re bemol majörde görülür. Bu temel plan içerisindeki Napoliten bağlantılar, Fa-Sol bemol, müzik perdesinin değiştiği örnekler üzerinde önemli bir etkileşim yaratmaktadır. Beethoven bu etkileşimin önemini, ana temanın ikinci pasajının birincinin yarım- ses aralıklı bir geçişini yaptığı sonatın açılışında yerleştirmektedir. Daha sonra, ikincil perdeye giriş dış seslerdeki beklenmedik bir yarım perdelik değişiklikle sağlanır (23. ölçü). Benzer bir biçimde, gelişmenin başında Mi majöre (ya da Fa bemol) dönüş Re diyezden Mi’ye yarım perdelik bir hareketi kapsamaktadır (66-7. ölçüler); 79-92. ölçülerdeki bir dizi modülasyon basta yarım perdelik, eski perdenin toniğinden yeni perdenin yedincisine bir hareket göstermektedir. Gelişme ve kodada sonradan ortaya çıkan modülasyonlar benzer bir yol izlemektedirler.

“*Napoliten bağlantılar ayrıca ekspozisyondaki diğer temaların melodik biçimlerini de etkilemektedir.*”⁸ Örneğin yan temada, beklenmedik bir dinamik yoğunlaştırma ile vurgulanan La bemol majörün Napoliten’i, minöre doğru makamsal bir değişikliği işaret etmek amacıyla temanın sonuç pasajının bir güçlendirmesi ile birlikte çalışır. Beethoven kapanış bölümünde aynı akora, bu defa merkez pozisyonda, sol elin dış ritminde daha abartılmış bir yavaşlama ve arttırılmış dinamik vurgu ile dikkati çekmektedir. Bu 53 ve 57. ölçülerdeki *ff*e ve on altılardan *Sibb*’deki noktalı bir yarım notaya beklenmedik bir değişikliğe uğramasıyla görülür. Beethoven ilerlemenin, Fa minördeki majör Napolitene minör tonik, Mi majörde minör toniğe majör tonik haline geldiği gelişmenin ilk bölümünde (71-2. ölçülerde) bu armonik bağlantıya güç fark edilen zekice bir eğim verir. Son olarak kodada, bölümde heyecanın doruğa vardığı ana noktayı başlatan Napoliten bir altıncı görülür (218. ölçü).

Bu bölüm boyunca tınlayan diğer bir soslilik de eksik yedili akordur, Mi naturel – Sol – Si bemol – Re bemol. Bu akor çoğunlukla gerilimin son derece yükseldiği noktalarda, dominanta ulaşma işlevine dikkat çekilmesi ya da Re bemol-Do yarım tonluk motifin bir hatırlatmasına giriş yapmak amacıyla ortaya çıkar (örneğin 14-15., 123-31., 149-50. ve 238. ölçülerde). Benzer bir biçimde, bu akorun yeniden

⁷ Leonard Ratner, *Ön.ver.* s.225

yorumlanması yardımcı temaya girişi ve onun tonunun pekiştirilmesini belirtir. 32. ölçüde, Re bemol perdesi biçimini değiştirmiştir, böylece bu perde daha fazla Fa minördeki altıncı derece olarak işlenmez ancak yeni perde olarak La bemol majörde dördüncü dereceye dönüşür.

Armoni ile birleşerek, yinelenen tematik elementler ana bölümlerle birleşir. Heinrich Schenker ve diğerleri ana temanın motiflerinin sonatın tamamına yakını için nasıl malzeme oluşturduklarını göstermektedirler. Birinci bölümdeki en belirgin motifsel ilişkilerden bazıları aşağıda listelenmiştir.

1.ve 2. ölçülerdeki ana tema bir tersimenin izlediği, üçüncüden toniğe yükselen, dominanttan toniğe alçalan bir arpejden oluşmaktadır (1-2. ölçüler). Bu motif, kendisinin tersimesi ile başlayan yan tema için bir kaynak meydana getirmektedir (35. ölçü). Bu ilişkiye dikkat çekmek istercesine Beethoven, her iki temaya da birbirinin eşi olan nota perdelerinden başlar, ana tema ayrıca, karakteristik bir eşlik örneği haline gelen melodik tremoloya olanak sağlamaktadır. Bu türeme sol el melodisi için yüksek vuruşun ve sağ el eşliğin notalarının, farklı genişlikte olmalarına karşın aynı notalarda (Si natürel-Sol) paylaştıkları 78-9. ölçülerde en belirgin durumdadır.

Ana tema yükselen ve alçalan tam bir ses aralığından (Do-Re natürel-Do 4.-5. ölçülerde olduğu gibi) ya da yarım ses aralığından (Do-Re bemol-Do, Do için yeniden çözümlenmenin 35. ölçülere kadar ertelenmesi ile birlikte 23. ölçüde olduğu gibi) oluşmaktadır. Bu komşu ton figürleri bir dizi temanın melodik bir taslağını meydana getirmektedirler: geçiş teması 24-7.ölçüler, Si bemol-Do bemol-Si bemol'de; 27-8. ölçülerde bir liet motif olarak azaltmada; yeni gelişme teması 105-109. ölçülerde;⁹ ve kodadaki yeni kapanış teması 251, 254-256. ölçülerde bulunmaktadır. Beethoven ayrıca yardımcı temada bu motifin bir tersimesini de yerleştirmiştir La bemol-Sol-La bemol'de, 36-37. ölçülerde sağ eldeki noktalı dörtlüklere ve benzer bir biçimde Do-Si bemol-Do 38-39. ölçülerde görülür.

Ana temadaki(9-13. ölçüler) hem temanın materyalinin bir uzatmasını hem de onun Re bemol-Do (10. ölçü) yarım ton motifindeki sıkıştırmasını kapsamaktadır. Bu motif

⁸ David Epstein, *Beyond Orpheus*, (Birinci Basım, İngiltere: Cambridge Yayınları, 1979) s.228

⁹ Heinrich Schenker, *Beethoven: Sonata Opus 57*, (Üçüncü Basım, İngiltere: Tonwille Yayınları, 1924) s.11

hem orijinal nota perdesi hem de perde değişiminde, tüm seviyelerdeki müzikal yapıya nüfuz etmektedir. Onun tartımı birinci bitiriş temasının melodik ritminde (51-60. ölçüler) gösterilmiş ve ikinci bitiriş temasının sağ el eşliğindeki azaltmada (61-3. ölçüler) tartım olarak değiştirilmiştir.

Ana temanın bütün birinci pasajı, tonik yada dominant akorların orijinal açılış pasajının bölümleri arasına yerleştirildiği karşı-ifadeye 17-23. ölçülerde öncülük etmektedir.

Aynı tematik materyal bölüm ilerlerken hız kazanmaktadır. Bu bakımdan Beethoven'ın stratejisinin iki yönü çok önemlidir. İlk olarak, Beethoven 239. ölçüye kadar değişken ana tema motifinin armonik ve melodik çözümlemeyi erteleyerek kodaya doğru bir itici güç duygusunu devam ettirmektedir. İkinci olarak da Beethoven yardımcı temadaki hareket aşamalı ve son derece radikal olan bir özellik değişikliği ekler. Bu genişletilmiş bölümün merkezi bir öyküsel parçadan oluşması nedeniyle, bir daha ayrıntılı olarak tanımlanacaktır.

Yardımcı temadaki değişikliklerin doğasını kavramak amacıyla, öncelikle onun öncüsü olan ana tema ile ilişkili olarak tanımlanması yararlı olacaktır. Eğer yardımcı temanın ilk görüşte göze çarpan özelliklerini sunulmaya çalışılırsa, ortak melodik ve armonik özelliklerin varlığına karşın Beethoven'ın bu iki temayı karşıtlıklar olarak kullandığı görülür.

Bu dönüşümün birinci pasajı beklenmedik ritmik bir yavaşlamanın, artırılmış dinamiklerin, Napoliten akora girişin ve minör gamına dönüşün tüm temanın denge ve kontrolünü sarsmak amacıyla çalışan çarpıcı jestler gibidirler ve 41-2. ölçüler kadar erken başlarlar. Dengesini bozma işlemi Beethoven'ın dramatik bir biçimde yardımcı temayı farklı bakış açılarından oluşan bir çeşitlilikle değiştirdiği gelişmede de devam etmektedir. Tema daha yüksek bir oktavda başlar ve bas iki oktav ilerlerken, alt ve üst sınırlardaki düzgün bir yükselişle yoğunlaşır (109-123. ölçüler). Azalan üçlülerin Re bemol-si bemol-sol bemol (fa diyez-si-do) eksik bir dizi aracılığıyla modülasyon yükselir. Dinamik vurgu birinci pasajın son iki notasının ayrıldığı ve birbirini izleyerek üç kez tekrar edildiği tematik figürlerle etkinliği artırmak için birlikte çalışmaktadır.

Tema tonik majöre döndüğü tekrarda; 175-88. ölçülerde dengeyi yeniden

kazanır ancak bu, kodada yer alan final geçişi için bir ayrılış noktasına dönüşür. Burada yardımcı tema üç kez tekrar edilir. Ana temayı tanıtan ilk sunum 211-217. ölçülerde gelişmeden en uzak perdede, Re bemol majörde başlar ve tonik minörde sona erer. Beethoven daha yüksek bir üst sınıra yerleştirerek ve dokuyu seyrelterek hem melodi hem de eşliği değiştirir, böylece melodi final ölçülerine kadar tam doğru olarak kalır. Bundan başka ilk iki ölçünün tekrarına olanak tanıyarak pasajı yeniden tanımlar; sağ elin pasaj ritminde sonradan ortaya çıkan bir hızlandırma çabuklaştırıcı bir vuruş yaratır. Beethoven'ın temayı kullanımı burada ses sınırına ilişkin daha başka bir yükselmeyi, dört yükselen kadans üzerindeki *sf* vurguları ve şiddetli duyguları yansıtan türden bir cadenza'a (bir müzik parçasının, özellikle bir konçertonun sonuna doğru tek bir müzisyen tarafından çalınan çok süslü bölümü) dökülen yapının heyecanı doruğa ulaştıran bir parçalanmayı da kapsamaktadır.

Cadenza'dan sonra yardımcı tema dönüşleri sabit bir biçimde tonik minörde ve daha hızlı bir tempoda "piu Allegro" 240-248. ölçülerde yerleşirler. Melodi, en sonunda V9/IV olarak çözülen Napoliten dereceyi (Sol bemol) de kapsamak üzere yeniden şekillendirilir. Bunun dışında, kadanslar bir yükselişten daha çok dramatik bir düşüşün ana hatlarını ortaya koyarlar. 119-22.ölçülerde hali hazırda vurgulanmış olan bir varyasyon ve armonik ritim senkoplama ile karmaşık hale getirilir. V65/IV'ün etkisizdeki sudominant ölçünün ikinci temposunda çözülür, bu da 244 ve 247. ölçülerde görülür. Beethoven bu yapısal dönüm noktasını daha ayrıntılı vurgulamak amacıyla melodinin aralıklarla dizilmiş yeni bir halini ve eşliği eklemektedir. Sağ el daha yüksek ses sınırları içinde kalmaya devam ederken sol el basa düşer. Sunumun sonunda bu ikisi arasındaki uzaklık iki ayrı noktada toplanmıştır (245-8. ölçüler). Sonunda, ilk kez, tema tonikte yükselip alçalır (249. ölçü). Bölüm yardımcı temanın açılış notalarının son bir kez ortaya çıktığı bu bölümün kapanışında tamamlanır (257. ölçü).

Örnek: Yardımcı temanın pasaj ritmi, birinci bölüm (210-17. ölçüler)

Orijinal şekil ve karakterini hatırlatırmışçasına, tema normal olarak, ana temanın son sunumu ile birleşmek amacıyla geri çekilmeden önce, *fs*'e yükselerek Fa minörün üçüncü derecesinde başlar. Melodik olarak değiştirilmiş olan yardımcı tema artık yapısal olarak da değişmiştir, onu farklı kılan kesik akorlu eşliğinin yerini daha önceden yalnızca ana tema ile birleştirilmiş olan heyecanlı tremolonun almasıdır.

Beethoven'ın bu bölümdeki biçimlendirme tarzına dikkat edilmesi gereken son bir nokta vardır. Beethoven sonat-formu bölümlerinin bütünlüğünü açıkça korumasına karşın, aynı zamanda bir süreklilik duygusu yaratmaya çalışmıştır. Daha önce özetlendiği gibi bu süreklilik gelişmede yardımcı tema ile ana temanın karanlık dünyasının içine çekilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak Beethoven bir akış duygusunu harekete geçirmek için farklı iki ayrı yöntem kullanmaktadır. Bunlardan biri onun formun bütün çok önemli aşamalarını yumuşatan ana artikülasyon noktalarını kapsamaktadır. Sergi ile gelişme arasındaki sınırdaki sınırda, örneğin, açılış teması iki bölümü bağlamak amacıyla orijinal oktav yapısına geri döner. Daha sonra, ritim ve armonideki değişiklikler gelişmenin sonunu tekrarın açılışına bağlar. Yeniden geçişi sonlandıran

notalar olan Do bemol-si bemol de vurgulanan tersimeler; onaltılık-nota arpeji ve skaler örnekleme ve bitiriş temasından önce yarım kadans bulunur.

64-65. Ölçülerde sol elde alçak oktavda; (*p*)-*dim-pp* dinamikleri; sol elde ana temanın çoğaltılması; tremolo eşliğinin eklenmesiyle yapısal yoğunlaşma; eller arasında beş-oktavlık uzaklık; yeni toniğin (La bemol) kökeni piyanonun en alçak ses sınırında bulunur.

Sergi süresince Beethoven temeli oluşturan bu çekimi yinelenen gerilim ve salıverme dalgaları ile destekler. Bu gel git süreci tahmin oldukça yüklü bir tahmin edilemezlik atmosferinin beklenen tonal durağanlığın yerini aldığı ilk temada başlar. Eğer daha sonraki temaların profillerinin izi sürülecek olunursa, Beethoven'ın kapanış alanında şiddetli duyguları harekete geçiren en heyecanlı bölümü nasıl inşa ettiğini görülür. Örneğin zıt tema yeniden değişken davranmaktadır. Başlangıçta yeniden kurulan sakinlik sonradan senkoplama, dev bir yapı ve hızlı yapısal ritmi ortaya çıkaran görülmemiş bir enerji yoğunluğuna dönüşerek patlar. Sekizlemeli akordan tek doğrusal yada üçlü yapılara bu hızlı değişiklik yan yana geldiklerinde son derece şaşırtıcı sonuçlar yaratır. Bunun dışında, bu bölümün kapanışında ikincil tonun modülasyonunda alışılmadık geçişler görülür. Yeni tonalite, La bemol, beklenmedik armonik eksik akorlarla yapılan anlatımların bir sonucu olarak çok sonra gelir (Örnek 3).

Örnek birinci bölümde bağlayıcı temada eksik akorlarla yapılan armonik anlatım.

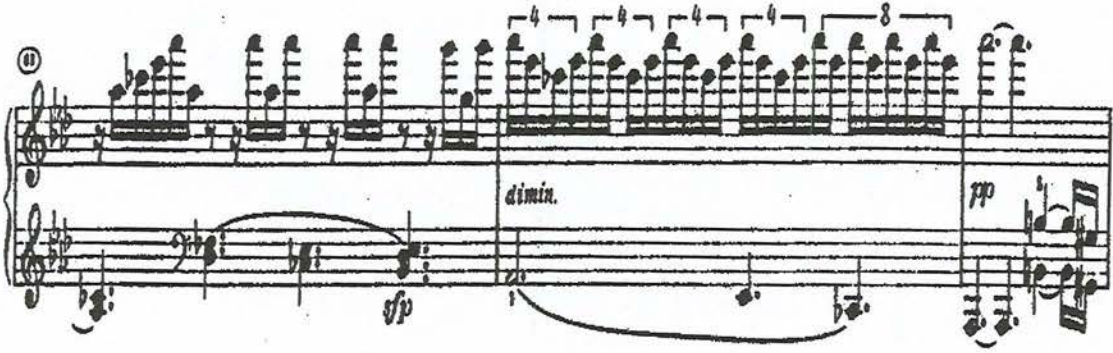
The image displays two musical staves. The top staff is labeled "Conventional solution" and shows a melodic line with a trill (tr) and a fermata. Below it, the harmonic analysis is given as: f: V⁶, Ab: [VI⁶ / IV⁶], and V⁶. The bottom staff is labeled "Op. 57/1 / mm. 23-4" and shows a similar melodic line with a fermata and a "pedal" marking. Below it, the harmonic analysis is given as: f: V⁶, [harmonic ellipsis] Ab: V⁷ → pedal.

Bölgesel ritmik ve melodik aktivitenin sürekli bir durgunluk süresi yaratarak devam etmesine rağmen, armoniyi izleyen geçişte hareket geçici olarak askıya alınmıştır. Göreceli sakinlik duygusu yapısal yoğunluk ve dinamik seviyesinde azaltma ile güçlendirilir. Vurgular, bir “liet motive” olarak ritmikleştirilen Fa bemol-Mi bemol üzerindeki yarım-tonluk motifin ortaya çıkışını belirtir. Bununla birlikte geçişin sonu bir kez daha şaşkınlık vericidir: 25-30. ölçülerde Do bemol minörde izlenecek olan bir tema hazırlanılır ancak bunun yerine yardımcı tema La bemol majörde açılır.

Beklentilerin boşa çıkartılması yardımcı tema boyuca devam eder: geleneksel lirik bir interlude (arayı doldurmak için kullanılan müzik parçası) olarak başlanılan bölümler kısa bir süre sonra kabul edilen herhangi bir formdan ayrılır. Temanın tekrarlanan ikinci pasajındaki dramatik çoğaltma yavaş yavaş trillerde (şarkı veya çalgı müziğinde titreme; özel bir etki yaratmak için birbirinden yarım ton ayrı iki notayı birbiri ardına hızla tekrarlama) çözülürken 44-46. ölçülerde bununla eş zamanlı olarak yapısal ve dinamik güç azalır (45-50 ölçüler). Ekspozisyonun bir sonraki bölümde doruğa ulaşacak olması nedeniyle Beethoven dominant armoniyi yedi ölçü boyunca uzatarak en heyecanlı noktaya yaklaşmayı ağırlaştırır (44-50. ölçüler). Bu 51. ölçüdeki aşağı vuruşun önemini azaltır öyle ki kapanış bölgesine ulaşılması ekspozisyon boyunca biriken gerilimin serbest bırakıldığı duygusuna neden olur.

Kapanış bölümün başlangıcında pasaj tekrarları ve pasaj yapısı simetrisi (4+4+2), 51-60. ölçülerde şiddetli patlamayı bastırmak için çalışır. Bitiriş teması bir kez daha gerilimi azaltır. Sol el alçalır, tüm dinamik seviye “piyanoya” döner ve esler sağ eldeki vurmaliya özgü onaltılık-nota eşliğini havalandırır. Sondan bir önceki ölçüde Beethoven ritmi, basta güçlendirilen notalarla birleştirir. Buda ilginç bir etki yaratan eşliğin kontur örneklemesinde zor fark edilen değişikliklere neden olur. Eller arasındaki dört buçuk oktavlık aralıkla yaratılan genişleme ile birlikte 65. ölçüdeki ritmik ses uyumsuzluğunun çözülmesiyle gelişmedeki artikülasyon noktasına doğru yönlenen bir enerji yaratır.

Örnek Kontur-örnekleme, birinci bölüm, 64-5. ölçüler



Gelişmedeki tematik olaylar dizisi ekspozisyonda bulunanlara yakından benzerdir. Araştırmayı kolaylaştırmak için, bu bölüm tematik içeriği esas alarak beş bölüme ayrılabilir:

I Bölüm (67-78. ölçüler) La bemol majörün bemol submediant'ı olan Fa diyez perdesindeki ana temadaki materyal ile başlar. Bunu izleyerek, ana temaya dayanan bir dizi kadansal pasaj (69-78. ölçüler) bu yeni perdeyi doğrular.

II Bölüm (79-92. ölçüler) içinde orijinal oktav yükselmesinin tekrar edilen notalarla değiştirildiği ana temanın değişikliğe uğramış bir biçimini bitiriş temasından bir tremolo eşliğinin genişletilmiş bir versiyonu ile birleştirir. Üç ayarlayıcı pasajda Beethoven iki el diyalog tarzında kesişirken alt üst ses sınırlarının en uç noktalarını kendi istediği şekilde sonuna kadar kullanır. Burada iç içe geçen perdeler ekspozisyonun sonunda başlayan majör dizilerinin şeklini gözler önüne sermeye devam eder: La bemol minör (65. ölçü), Mi majör (67. ölçü), Mi minör (78. ölçü), Do minör (81. ölçü) ve son olarak Re bemol majörün dominantı işlevini gören La bemol majör (91-2. ölçüler). Burada yeniden eşlikteki ritmik iniş çıkışlar hıza neden olur. 81. ölçüde başlayarak, onaltılık nota-arpejleri düzensiz olarak gruplaşır öyle ki her bir ayarlama noktasından önce beşlemeler altılamaya çıkar.

III Bölüm (93-108. ölçüler) Re bemoldeki bitiriş tema materyalini içermektedir. Sık rastlanan değişiklikler gösteren iki bölüm arasında yeni biçimiyle yerleşmiş olan tema daha durağan görünmektedir. Beethoven yeni renkler ekler ve "liet motivelere" (96-97. ve 100-101. ölçüler) daha az dokunaklı hale getiren majör makamları kullanarak

duygusal bir rahatlama sağlar. Daha ilerideki değişiklikler ses sınırlarına ait artan karışıklıktan kaynaklanmaktadır. 28-29. ölçülerden yükselişleri tersine çeviren, 94-95, 98-99, 102. ölçülerde sağ eldeki oktav yükselişleri dikkat çekin yerlerdir. Ana temaya 105-108. ölçülerde dayalı bir uzama, bölüme imitasyonun çarpıcı bir bağlantı eklenir.

IV Bölüm (109-22. ölçüler) gelişmenin ana doruk noktasını oluşturarak yardımcı temayı ortaya çıkartır.

V Bölüm (123-34. ölçüler) yeniden geçiş işlevi görmektedir. Başlangıç en heyecanlı bölüme devam eder. Melodik zirveye yükseliş (125-6. ölçüler), uzatılan eksik yedili akor, fortissimo ve sürdürülen pedal ile oluşan armonik yön şaşırtma ile güçlendirilmiştir. 126-129. ölçülerdeki melodik inişe karşılık vermek amacıyla Beethoven sağ eldeki yüzey ritmini artırır (130-135. ölçüler) ve sol eldeki oktav sıçramaları ile yoğunlaştırılmış olan Re bemoldeki ana tema motifinin ritmini yeniden anımsatarak yapıyı zenginleştirir. Gevşeme sonunda bu motifin (132. ölçü) melodik ifadesi net bir dominant pedal ile gelir.

Tekrarın açılışında ana tema yeni, daha tiz bir ortamda geri döner. Vurmalı tarzda dominant pedal temayı, eslerin ortaya çıkarmış olduğu bütün boşlukları doldurarak özgürce gelişimi engelleyen bir etkende kapatır. Bu aynı zamanda senkoplama yaratır ve bastaki yarım perdelik hareketin Do-Re bemol, 139. ölçüde; Si natürel-Do, 143-144. ölçüde ana temanın motifini tekrarlaması nedeniyle, motifsel doygunluğu yükseltir. Herhangi bir gecikme yada *pp* işaretinin atlanmasından ek güç ortaya çıkar. Bu 147. ölçü ile 12. ölçü karşılaştırıldığında görülür. Ekspozisyondaki La bemol majör/minörden Fa minöre olan değişikliği dengelemek amacıyla, temanın karşı ifadesi Fa majörde geri döner. Bu makamsal değişikliğin dört ölçülük bir ekleme gerektirmesi nedeniyle, ana tema alanındaki dominant armoni ve yüksek ses dinamikleri yaygınlığı yoğunlaştırılır. Tekrarın anımsatılması ekspozisyona benzetilmektedir.

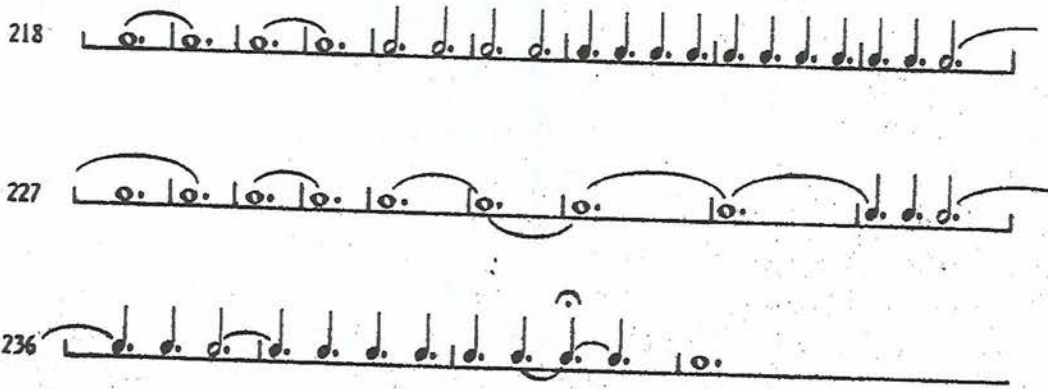
Beethoven ekspozisyon gibi kodayı da şekillendirir öyle ki, oranlar ve materyallerin düzenlemeleri birbirlerinin tamamlayıcısı olurlar. Bu kısım tematik içerik esas alınarak altı bölüme ayrılabilir: Bölüm I, 204-210. ölçüler; Bölüm II, 210-217. ölçüler; Bölüm III, 218-239. ölçüler; Bölüm IV, 239-248. ölçüler; Bölüm V, 249-256. ölçüler ve Bölüm VI, 257-262. ölçüler. I ve VI bölümleri aynı yapıyı birleştirirler.

Bir tremolo eşliği ile çift olarak düzenlenen ana temadan bir motif ve uzunluk olarak aynıdır. II ve IV Bölümleri yardımcı temanın geçişi üzerinde odaklanırlar. Sonuç, eğrinin merkezindeki cadenza benzeri III Bölümü ile birlikte genelleştirilen bir köprü şeklindedir.

Armonik olarak, I. Bölümü Re bemol majöre tonikten uzak bir geçici sapma sunmaktadır. Beethoven burada Fa minör ile Re bemol (I-VI) majör arasındaki ilişki kurar. Gelişmenin başında yer alan La bemol minörden Fa bemole olan değişikliği yansıtarak daha önceki bütünlüğü hatırlatır. Tonal olarak dolambaçlı yol, ana tondan sonra ortaya çıkan daha zorunlu olarak yansıtılan bir ani ve sarsıcı duygu yaratmaktadır.

Yeniden geçişten biçimlendirmeye dayalı olan III. Bölüm bölümün heyecanın doruğa vardığı ana zirveyi oluşturmaktadır. Beethoven'ın gerçekleştirdiği koordinasyon burada dinamik, tempo, ses sınırları, melodik biçim ve armonik ritimdeki değişiklikleri kapsamaktadır. Kırık akorlardan oluşan dokuz ölçü bastaki iki oktavdan daha fazla bir yükselişle ve armonik ritimdeki bir hızlanma (218-226. ölçüler) ile üst üste gelir. Arpejler için sonradan gelen değişiklikler (227-234. ölçüler) armonik ritimde bir yavaşlama ve melodik zirvede bir yükselişi (231. ölçü) getirmektedir. Dominanta ulaşma isteği dinamik seviyeye ve tempoda bir azalmanın eşlik ettiği yarım perdelik motifle dönüşüne kadar uzatılır. Bütün bu hareketlerin toplam etkisi hızda aşamalı bir artıştır. Bunu motifin (238-239. ölçüler) heyecanını doruğa ulaştıran ve çözülmesini keskin bir rahatlama gerçeğeştiren bir genişleme izler .

Örnek: Armonik ritim, birinci bölüm, 218-39. ölçüler.



Sonuç bölümleri hem birleştirici hem de sağlamlaştırıcıdır. V. Bölümü oluşturan yeni kadansal tema birleştiricidir. Melodik olarak ana temadan gelmesine karşın, yoğun yapısı ve düzensiz ritmi sonucu oluşan karşı ifade ana tema ile yardımcı temayı anımsatmaktadır. Yerinden çıkarma eylemi ileriye doğru götürülerek değiştirilen tekrar temayı yerleştirme işlevi görmektedir. Zayıf vuruşta görünen güçlü *sf* vurguları (249-250. ve 252-253. ölçüler) güçlü vuruşlarda değişen armonik ritim ile birlikte pasaj dışında kalırlar. 251 ve 254. ölçülerdeki bu ritmik ses uyumsuzluğunun çözülmesi ekspozisyonun kapanışındaki benzer biçimde enerjik olan etkiyi anımsatır. Tonal ve ritmik güçlendirme VI. Bölümde de devam eder. Aynı zamanda yardımcı tema onun ana temanın karanlık dünyasındaki bütün dalışlarına devan eder. Sonra yalnızca ikinci bölüme benzeyen ilahi sakinliğindeki huzursuzluk duygusunu yaratarak değişik amaçlar için çalışır.

2.1.2. Appassionata Sonatı İkinci ve Üçüncü Bölüm

İkinci bölüm, Beethoven'ın piyano için en çok tanınmış varyasyon setlerinden birini sunmaktadır. Sıcak, majör makamlı canlılığı, pürüzsüz ritmik akışı, simetrik yapısı ve kontrollü armonisi ile birlikte bu sakin tema birinci bölümün fırtınalı havasını yüceltilmiş bir huzura dönüştürür.

Beethoven'nın bu bölüm için tonik olarak Re bemol majör tonunu seçmesi bölümü hem gelişmeye hem de kodaya bağlayan çok önemli tonal dönüm noktalarını

oluşturmasını sağlar. Bunun kullanımını aynı zamanda bölümler arası seviyede, Re bemol merkezi toniğin altında bir üçüncü olarak işlev görürken, birinci ve ikinci temaların (Fa minör-La bemol majör/minör) arasında tasarlanan üçüncü dahili ilişkiyi de dengelemektedir.

Temayı açan bütün yükselen ve alçalan tonların (La bemol-Si bemol-La bemol), her iki dış bölüme nüfuz eden komşu-ton motifinin bir açıklayıcısı olarak yorumlanabilmeleri nedeniyle, temanın melodik profili daha ileride kaynaştırıcı olmaktadır. Bununla birlikte, farklı biçimde ele alınan motif başka bir dış görünümü gerçekleştirir. Yoğun yapı ve alçak ses sınırının zengin içtenliği büyük ve yüceltilmiş bir etki yaratmak amacıyla birleştirilerek bir bütün halini alır.

İkili formundaki tema her biri tekrar eden iki sekiz ölçülük dönem içermektedir. Armonik plan sade tonik-alt dominantı yada canlılık kazandırma amaçlı ertelemeler ile birlikte tonik-dominant ilişkilerini vurgulamaktadır (3 ve 7. ölçüler). Beethoven'ın ses uyumsuzluğunu az kullanmaktadır. Sık ve yalnız kullanılan tonik kadanslarının yanı sıra ikinci periyottaki La bemolün uzun süre korunmasıyla iç pedal, tonal sağlamlığı güçlendirmektedir. Sınırlı armonik palet nedeniyle, 6. motiftteki akor akılda kalıcı ve canlı bir etki yaratmaktadır. Bunun dışında, bu akorun bas notası ile sonradan gelen dominantı (Si bemol bemol-La bemol) arasındaki yarım tonluk ilişki, aynı nota perdelerinin (aynı armoni olmamasına karşın) yarım tonluk motifin yeni bir ifade (I.Bölüm/91-92. ölçüler) işlevini görür. Buda birinci bölümün gelişme bölümünde yer alan dikkat çekici bir artikülasyonu anımsatmaktadır.

Beethoven bu bölümü bir minyatür varyasyonlar bölümü seti olarak tasarlamıştır. Ancak bu geleneksel olarak katkı için kullanılan form, ses sınırlarında aşamalı bir yükselmeyle ve yüzey ritminde beklenen hızı birleştirerek dramatik bir yapıyı oluşturur. Heyecanın doruğa yükseldiği an yani zirve sona doğru Var3'ün kapanışında gerçekleşir (79.Ölçü). Burada Beethoven'ın kullandığı yöntemler şunlardır: melodik zirveye (si bemol 3.oktav) yükselir, en hızlı yüzey ritmini otuzikilik notalarla oluşturur ve en güçlü dinamikleri sağ elde *ff*, sol elde *f*'de gösterir.

Diğer stilistik elementlerdeki aşamalı gelişmeler bu amaca doğru bir kararlılık hareketini güçlendirmektedir. Bu elementlerin ilk yapısıdır. Genel olarak, yapıda aşama

kaydeden bir seyreltilme görülür. Temanın dört bölümlük koral düzenlemesi, Var. 1'deki eşliğin ritmik olarak yer değiştirmesine neden olan üçe-karşı-bir yapısına, Var. 2'nin birinci periyodundaki iki bölümlük yapıya gelir. Bu son varyasyonun ikinci periyodunda Beethoven müzikal dokudaki en karmaşık ve en basit yapıları birleştirerek büyük bir yoğunluk noktası yaratır. Buda La bemol.Var. 3'deki iç pedalın bir tekrarı ile yeniden karmaşık bir hale getirilir. Bu bir çift varyasyondur: temanın her bir yarısının tekrarı tekrarlarında bölüm değiştiren ellerle birlikte değiştirilmiştir (La, La1, Si, Si1). Otuz-ikilik notaları bağımsız melodik dizi ile kaynaştırmak amacıyla yeteri kadar çok değiştirilmeleri nedeniyle tersimlemenin asıl olarak ritmik olmasına karşın, burada bir çift kontrpuan izi vardır. II. Bölümün kapanışında 69-70. ölçülerde Beethoven sopranoda yeni bir karşı melodi ortaya çıkarır. 73. ölçüdeki başlangıçta Beethoven sağ eldeki bir melodik diziyle bir ses titremesini karıştırarak yapıyı daha da karmaşıklaştırır. 78-79. ölçülerdeki yoğun kırık akorların bir sonucu olarak beş bölümde oluşan heyecanın doruğa ulaştığı ana gelinir. Zirvedeki yapısal iskelet, varyasyonun diğer bölümlerinde bulunan çıplak, tek doğrusal kadanslara (52, 64, 72 ve 80. ölçüler) yalın bir karşıtlıkla durur.

İkinci bir hız kaynağı senkoplamanın düzenli yükselişinde yaratılmaktadır. Temada, normal metrik vurgularla temel melodik notaların uyumu sağlanmaktadır. Var. 1'de sol el bölümü bir örnek biçimde ana melodi karşısında bir ritmik melodi kontrpuanı olarak yarım bir vuruşla yer değiştirmiştir. Beklenen melodik zirvenin, la bemol, yukarı vuruşun üçüncü tonuna kadar ertelendiğinde başka bir yer değiştirme gerçekleşir. Bu da 30. ölçüyü zirvenin aşağı vuruşta meydana geldiği 15. ölçü ile karşılaştırıldığında görülür. Diğer bir yer değiştirme gerçekleşir. Si bemol'den sonra gelen melodik genişleme bu grubun heyecanını zirveye ulaştığı ana noktaya getirir. Buda daha yüksek bir ses sınırında aynı ses perdesinin öne çıkacağını önceden haber verir (79. ölçü).

Var. 2 ile başlayan senkoplama yapının içine çok daha düzenli olarak nüfuz eder. Sağ eldeki ana melodik dizi artık yalnızca aşağı vuruşun üstüne değil aynı zamanda da yukarı vuruşun ikinci yada dördüncü tonlarının üzerine düşmektedir. Eşliğin armonik ritmi de etkilenmektedir. 36. ölçüde vurgular tonik notadan Re bemolden geçici ton olan Mi bemole geçer (bu Var. 1, 32b ölçüde önceden belirtilmektedir).

Var. 3'ün ilk yarısında Beethoven polifonik bir etki yaratmak amacıyla senkoplamayı kullanmaktadır. Eşlik figürasyonuna yerleştirilen ikinci bir melodi bir kontrpuan yerine geçerken aynı zamanda temanın tam perdelik motifi yarım bir vuruşla yer değiştirmiş ve *sf* vurguları ile vurgulanmıştır. A Bölümünde ikinci melodi ana motifin (49-50, 53-54. ölçüler) yaklaştığını önceden haber vermek için çalışır. Bu, yer değiştirmeyi ikinci-otuz-ikilik nota biriminin ikinci tonuna kadar genişleten (57-58, 61-62. ölçüler) bir yankılama işlevi görmektedir. Heyecanın zirveye ulaştığı noktada Beethoven bu unsurları yavaş yavaş yeniden düzene sokar. 79. ölçüde sol elin basındaki melodik notalar her bir vuruşun ikinci yarısına geri çekilirler ve sonunda 80. ölçüde aşağı vuruşun üstüne düşerler.

Beethoven'ın varyasyonlar arasında kullandığı değişik bağlayıcı teknikler aynı zamanda yönlendirici güce de katkıda bulunur. Bu devir boyunca Beethoven sürekliliği iki ana yolla güçlendirmektedir: dinamik olarak her varyasyonu yumuşakça başlatıp bitirerek ve yapısal olarak ana kadansların ritmini karmaşıklaştırarak ve ses erimlerini ileriye doğru genişleterek. Örneğin temanın kapanışında, sol eldeki azalan bir beşli (La bemol-Re bemol) Var. 1'e doğrusal bağı sağlar. Gerilim bu ilk varyasyonun sonunda sol eldeki tonik notasının gelişini erteleyerek artar (32. ölçü). Var. 2'de birinci periyod için kadanslar sesin alanını bir beşliden bir onluğa (40 ölçü) ve en sonunda da bir oktava (40 ölçü) genişleterek duyurur. İkinci periyodun kapanışını Var.3'te karakterize eder ve otuzikilik ritmin gelişi önceden bildirilir. Bu tür bölgesel olaylar 79-80. ölçülerdeki tonik dominant armonilerin iki ayrı noktada toplanmasını zorlaştıran ve hiç iz bırakmaksızın final varyasyona doğru akan geniş içerikli iniş için izlenen yolun taşlarını döşer.

Var. 4 hem temanın orijinal düzenlemesinin önemli noktalarını yineler hem de bir önceki varyasyonda yer alan müzikal alanın keşfini anımsatır. Temanın bazı bölümleri birbirleri ile çelişen ses sınırlarında ortaya çıkarlar. Heyecanın doruğa ulaştığı noktada, aslında bir oktavlık olan yükselme 14. ölçüden *rinforzando*'nun dönüşü ile iki oktava genişler. Yaklaşan kapanış duygusu tekrarların yokluğu ile işaret edilir.

Bireysel varyasyonları bağlayan bağlardan biri beklenen tonik kapanışın yerine Beethoven'ın soprano notası olarak re bemolü kullanmasıdır. Birinci bölümdeki gerilim anlarının habercisi olan aynı şüpheli beklentileri yaratan eksik yedili akoru,

yeniden armoninin yapıldığı finale olan bağlantının doruk noktasını oluşturur. Varlığını koruyan armoni iki kez duyulur: önce, en yakın geçmişin sakinliğini her iki elde de *pp* ve “arpeggiando” olarak daha sonra hala daha gelmemiş olan fırtınayı haber veriyormuşçasına sağ elde yeniden *ff* ve “secco” ile gösterir. İki bölüm arasında atak yapan armoni “atacca” işareti ve gürültülü dinamikle güçlendirilmiştir. Bu armoninin çözülmesi finalin 20. ölçüye kadar saklanırken, trompet benzeri bir fanfare (trompet temposu) köprü oluşturmaktadır (III.Bölün/1-20. ölçüler). Andante’yi sona erdiren sekizlik-notalardan finalin on altılıklarına kadar aşamalı bir hızlanma ile Beethoven en son bölüme kadar duygusal uzaklıkların arasına köprüler koymaktadır.

2.1.3. Appassionata Sonatı Üçüncü Bölüm

“ Belki de doğal sahneleri temsil etmeye son derece düşkün olan Beethoven uzaktan ıstırap çığlıklarını duyururken, kendi kendine fırtınalı bir gecede denizin dalgalarını hayal etmiştir: böyle bir hayal, çalan kişiye daima bu büyük müzikal resmi kusursuz çalması için uygun olan fikri vermiştir...” Carl Czerny¹⁰

Birçok araştırmacı Appassionata’nın birinci sonuncu bölümlerinin birbirleri ile yakından bağlantılı olduklarını gözlemlemiştir. Beethoven’ın aralarını süslediği bu karmakarışık birleştirme ağı çift amaca hizmet eder. Bir tarafta bu ağ, sonatı en geniş seviyede birleştirerek onları aynı ailenin üyeleri olarak birbirlerine bağlar, diğer tarafta ise bu bestecinin kendi buluş gücünü göstermesi için bir fırsat yaratmaktadır. Paylaşılan birçok melodik, armonik ve yapısal özelliklere karşın her bir bölüm farklı bir biçimde bireysel bir kişiliği yansıtmaktadır.

*“Taslaklardan başlangıçta birinci bölümün kodasına iliştilen fikirlerin daha sonra finalin kapanışına uyacak şekilde yeniden biçimlendirildiğini öğreniriz. Böylece, besteleme sürecinin erken bir safhasında Beethoven’ın bu iki bölümü tamamlayıcı olarak düşündüğünü öne sürmek mantıklı görünebilir.”*¹¹

Ortak özellikler ile ilgili araştırma toplam oranlarla başlar. Aynı birinci bölüm gibi finaldeki boyutlar o kadar dikkatli dengelenmiştir ki formun üç büyük bölümü uzunluk olarak yaklaşık aynıdır (eksponizyon 98 ölçü; gelişme 94 ölçü; ve tekrar 96 ölçü). Bunun dışında, finali açan ritmik hızlanma yeniden geçişteki ritmik değerlerin

¹⁰Schendler, *Ön.ver.*, s.207

¹¹ Schendler, *Ön.ver.*, s.208

aşamalı bir yavaşlaması ile eşleşir. Bu tam olarak yazılmış ritardando (176-211. ölçüler) bir tür simetri yaratarak bölümü neredeyse tam ortadan ikiye ayırır.

Armonik ilişkiler başka bir bağlantı oluşturur. Örneğin üçüncü-bağlantılı perdedeki vurgu aynı zamanda yukarı ve aşağı üçüncülerle toniğin bir yansımasıyla finalde de bulunmaktadır. Fa minör olan tonik ses, yavaş bölümün tonu Re bemol majör ile bir tarafta ve kodada La bemol majöre kısa bir gezinti ile diğer tarafta yer almaktadır. Öyle ki Beethoven sonatın açılışını damgalayan aynı üçüncü ilişkinin bir yankısı ile kapatmaktadır. Bu Beethoven'ın eş zamanlı olarak hem birleştirmesine hem de ayırmasına olanak verir. Birinci bölümde Fa minörden La bemol majöre hareket gelişmeye ve bunu izleyen değişikliklere öncülük eden açık bir jesti oluşturur. Buna karşın finalde La bemol neredeyse hemen Fa minöre geri döner.

Finalindeki diğer önemli ses alanları da birinci bölümde ele alınır. İkinci ve kapanış alanları ile gelişmenin sonunda kullanılan Do minör daha önce birinci bölümün gelişme bölümünde görülmüştür (I.Bölüm/81-4. ölçüler). Finalin gelişmesini açan Si bemol minör de birinci bölümün kodaındaki yardımcı temanın geçişini canlandırmaktadır (I.Bölüm/243-7. ölçüler). Birinci bölümden diğer önemli bir tondan Re bemol majörden Andante'de kulağı doyurmuş olması nedeniyle kaçınılmaktadır.

Her iki bölümünde Napoliten ilerleyiş görülür. Finalde, birinci bölümde olduğu gibi bu ilerleme (artık birinci tersimlemededir) ana temayı biçimlendirir ve gelecek olayları etkilemek için çaba sarf eder. Örneğin bu ikinci tema Do minörde bir bemol II6-I ilerlemesi (76. ölçü) ile açılır. Aynı armonik ilişki gelişmede sıklıkla görülür (Si bemol minörde, 130-1, 138-9. ölçüler; Fa minörde, 160-1. ölçüler). Beethoven aynı zamanda bu akoru finalin yeniden geçişindeki yavaşlama temposunun başlangıcı olarak kullanır (176. ölçü). Aşağı yukarı aynı armoni birinci bölümün kodaında heyecanın doruğa ulaştığı noktayı başlatmaktadır (I. Bölüm/ 218. ölçü).

Bu iki bölüm arasındaki melodik yakınlık çok fazladır. Her ikisinin ana teması da tonik akorun bir arpejlemesi ile başlar. Bu birinci bölümde dominanttan toniğe doğru inici; finalde dominantta çıkıcı, 20. ölçüde ve Do-La bemol-Fa üzerinde yeniden inici hareket de 20-21. ölçülerdeki her bir onaltılık nota grubunun ilk nota perdelerinde

görülür. Her iki durumda da temaların Napoliteni tekrar etmeleri nedeniyle, üç nota motifi, Do-Re bemol-Do ve onun kısaltılması, Re bemol-Do, birleştirici unsurlar olarak hareket eder. Bu motiflerin bazı belirgin tekrarları aşağıda listelenmiştir:

20-7. ölçülerde Do-Re bemol-Do ve Re bemol-Mi bemol-Re bemol sağ elin yüksek notalarından oluşan motifin üç notalık formunu kapsamaktadır (I.Bölüm/ 3-4, 7-8. ölçülerdeki ana temaya benzer şekilde).

28-35. ölçülerde Do-Re bemol-Do *sf* işaretleri ile dikkat çekici olarak sol eldeki melodik dizinin zirvesini oluşturmaktadır.

36-49. ölçülerde Do-Si natürel-Do sesleri üzerinde (36-9. ölçüler) sağ eldeki zirve notaları motifin bir tersimlemesini kapsamaktadır. Motifin sıkıştırılmış hali sol elde La bemol-Sol üzerindeki “liet motive”lerde eş zamanlı olarak ortaya çıkar (38-9. ölçüler). Bu Si bemol-La bemol üzerinde (42-3. ölçüler) ve Mi bemol-Re bemol üzerinde (46-7. ölçüler) tam bir ses perdesine genişler.

50-63. ölçülerde sağ el “liet motive”lerdeki motifin iki-notalık formunu tekrar eder; sol el eşliği de Si natürel-Do (52-3, 62. ölçüler) seslerinde ve Mi natürel-Fa (56-7, 60. ölçüler) seslerindeki motifin bir tersimlemesini kapsamaktadır.

64-75. ölçülerde ve 96-112. ölçüler ana temaya dayanmaktadır.

76-85. ölçülerdeki yardımcı tema sağ el eşliğindeki (77, 79, 81-5. ölçüler) üç notalık motifi içermektedir.

112-118. ölçülerde bastaki Sol bemolün Fa’ya düşen bir uzatması Si bemol minörde 6-5 ölçü derecelerindeki motifi temsil eder.

Gelişme, 134-137. ölçülerde Si bemol-La natürel-Si bemol üzerindeki motif üç notayla ve dış sesler arasındaki üst üste binen taklitle öne çıkarılmaktadır.

142-157. ölçülerde görülen tersime motifin üç notasına dayanmaktadır.

Yapısal ve ritmik benzerlik bölümler arası ilişkileri güçlendirmektedir. Örneğin eğer birinci bölümdeki geçiş (I. Bölüm/ 24-9. ölçüler) final ile (III.Bölüm/ 28-49. ölçüler) karşılaştırılacak olunursa, her iki örnekte de üçüncülerden oluşan motor gibi bir eşliğin

bir melodi ile eşleştigi; sık eslerin bir yukarı vuruş ile başlayan ve “liet motive”e yol açan melodik diziyi kesintiye uğrattığı görülür. Benzer bir biçimde, birinci bölümde (I.Bölüm/ 61-4. ölçüler) ve yardımcı temanın finaldeki tekrarı (III. Bölüm/ 86-95. ölçüler) kesik kesik oktav eşliği ile birlikte bir legato melodisini birleştirir. Her durumda de oktavlar aynı ses perdesini la bemolü vurgular. Son olarak, birinci bölümdeki ana temayı açan iki vurgulu ölçülü ritmik örnekleme bir varyasyonu finaldeki ana temanın başında ve ana temanın eşliğinde tekrar eder.

Ortak olan diğer özellikler de bulunmaktadır. Her iki bölüm de sonat formundadır. Yumuşak dinamik bir seviyede alçak bir ses sınırındaki ana tema ile başlarlar ve her ikisi de geçişte ana temaya ait malzemeler kullanır. Geçişte yardımcı temaları birbirine bağlar. İkisi de eş zamanlı olarak yapıyı inceltmek ve dinamik seviyeyi alçaltarak gelişmeye ve hemen hemen aynı eksik yedili akorları uzatarak tekrara dramatik bir giriş yapar. Buna ek olarak, tempo hızlandırmasında sona erdirilen uzun kodaların her bir bölümleri damgalar. Birinci bölümün “piu Allegro”suna özgü bir ima (I.Bölüm/ 238. ölçü) kodanın presto’sundan önceki “sempre piu Allegro”da (III.Bölüm/ 304 ölçüsü) ima edilir. Böylece final stretto’su daha önce yapılan her şeyin doğal bir sonucu olarak görünür. Son olarak, her iki bölümde de gerilimi dominant hazırlık sürecinin genişletilmiş alanlarıyla korunur. Ekspozisyondaki bireysel foksiyonlar ve sonat formunun önemli bölümleri arasındaki sürekliliğin devamı için yazılan kesintiler birleştirmektedir.

Benzerliklere karşı, Beethoven’ın elindeki malzemenin işlenmesinde önemli farklılıklar da bulunmaktadır. En çok dile ritimle ilgili olanı olabilir. Finalde birinci bölümün beklenmedik kontrastları, girişte oluşturulan ve kodaya kadar muhafaza edilen onaltılık notaların itici gücüyle yönlendirilen tek bir ruha sıkıştırılmıştır. Melodinin sekizlik notalarının böyle hızlı bir tempoda ilerlemesi nedeniyle, La bemol majördeki marş benzeri tema çok az bir rahatlama sunmaktadır.

Ritmik homojenlik makamsal tek biçimlilikle güçlendirilmiştir. Minörün karanlık rengi içinden mola veren tek nokta kodadaki La bemol majörün altı ölçüsünde görülür. Bu uzun gelişme aslında ağır değişme hızı nedeniyle göze çarpmaktadır. Bu bölümün başlangıcında oluşturulan sudominant minör akorunun etkisi otuz ölçüden de fazla varlığını sürdürmektedir.

Ritimdeki ve makamdaki homojenlik güçlü tematik kontrastın önüne geçer; böylece bu temaların neredeyse tamamı ana temadan türemiş gibi görünür. 20-21. ölçülerdeki dönüş figürünü üç işlevi haberdar etmesi nedeniyle, geçiş örneğinde ve bitiriş temalarında bağlantıyı ortaya çıkarır. Yardımcı tema ile birlikte bu korelasyon Napolitende paylaşılan bir odaklanmadan sonra ana tema bastaki bir pasajı anımsatan eşlikteki melodik dizinin eklenmesi ile sonuçlanır.

Beethoven, kontrpuanı kullanarak yapıyı zenginleştirir. Kapanış temasındaki oktavda quasi-canonik imitasyonu oluşur (96-7, 100-1. ölçüler). Gelişmenin başlangıcındaki imitasyonda (122-5. ölçüler) ve daha sonra melodi ile eşlik arasında bir yansıma etkisi (142-57. ölçüler) vardır. Karşılaştırma yapılırsa, birinci bölümde göreceli olarak daha az imitasyonun olduğu görülür.

Başka bir farklılık da Beethoven'ın pasaj yapısı konusundaki yaklaşımıdır. Birinci bölümün bölümlerinde bulunan esnek, hatta bazen seçeneksel pasajların aksine, finaldeki temalar daha sürekli olarak simetriktir. Dört-ölçülük birimler çoğunlukla yapının temelini oluşturur; bazı temalar kadansı net olarak ifade edebilmek amacıyla iki-ölçülük uzatma eklenilir. Ancak bunun yanında bitiriş teması farklı bir yol izler: gelişmeye uzanan bağlantı genişletilmeden önce pasaj uzunluğunu sürekli kısaltır.

Finaldeki temalar aynı zamanda daha nettir: tonik sonlanmalar ana temayı tasvir etmektedir. Geçiş de ikinci perde alınının tonağında kapanır. Yardımcı temanın dominantta (85. ölçü) sona ermesine karşın, tekrarı çifte periyotlu bir yapı dahilinde tonikte (96. ölçü) sona erer. Yalnızca bitiriş temasında Si bemol minörün dominantı dokuzluyu bir köprü olarak uzun süre koruyan bir artikülasyon kullanır.

Daha ileride iki yapısal özellik bölümleri ayırır. İlki Beethoven'ın yeniden geçişe ilişkin tarzıdır. Aynı eksik yedili akor bu olayı her iki bölümde de işaret eder; ancak birinci durumda ritim dominantta heyecanın doruğa ulaştığı noktaya doğru bir hızlanma meydana getirirken finalde hem yüzey ritminde hem de armonik ritimde bir yavaşlamaya neden olur. Böylece dominantta ulaşma çabası(III.Bölüm/ 205. ölçü) bir heyecan zirvesinden daha ziyade bir maksimum sakinlik noktası sunmaktadır.

İkinci konu Beethoven'ın formu ele alış tarzı ile ilgilidir. Finalde daha fazla tekrarlayan sonat-rondo formu bir karışım yaratarak sonat formu olarak tasarlanır. Bu

etki kısmen simetrik olarak oluşturulan temalardan kaynaklanmaktadır. Ana tema materyali sık sık yeniden görünen rondo benzeri özellikleriyle hem gelişme hem de tekrarda alışılmadık bir biçimde yinelenmektedir. Kodanın başlangıcında yeni bir tema birleştirilmekte ve bu tema kapalı ikili bir yapı olarak şekillendirilmektedir.

Son olarak, Beethoven her bölümün sonlandırıcı *Affekt*'ini farklı olarak biçimlendirir, öyle ki finalin sonu birinci bölümün kapanışında ima edilen ümitsizlik yada yenilgiye uğrama duygusuna karşı çıkılır. Her iki durumda da, ana temadan materyaller melodik bir alçalma ile birlikte (finalde, her iki el de alçalır; birinci bölümde yalnızca sol el alçalır) geri dönerler. Ancak Beethoven birinci bölümde sol elin yüzey ritminde keskin bir yavaşlama ve dik bir melodik iniş (*ff*, 257. ölçüden *ppp*, 262. ölçüye) yaparak melodik düşüşü güçlendirir. Bunun aksine, final yüksek sesli dinamiği korur ve ısrarla pasaj birimlerini kısaltarak bir hızlanma ortaya çıkarır. Böylece, final ölçülerindeki genişlemeye rağmen, nabzın bu şekilde hızlanmasıyla ortaya çıkan hız trajik havaya bir halka ekleyerek final artikülasyonunun önüne geçer.

Örnek 6. Pasaj uzunluğunun azaltılması, üçüncü bölüm, 341-61. ölçüler.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on measures 341 to 356. The score is written in a minor key and features a complex rhythmic structure. The first system (measures 341-344) shows a melody with a '2' above it, indicating a second ending. The second system (measures 345-348) includes a 'cresc.' marking. The third system (measures 349-352) has a 'ff' marking. The fourth system (measures 353-356) shows a '1/2' marking above the staff. The score is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics.

2.2. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.7 -1796)

Bu Beethoven'ın piyano sonatları arasında ayrı bir opus numarası ile yayınlanan ilk sonatıdır. İki yada üç benzer çalışmadan oluşan bir grup içinde yayınlanmamıştır. Bunun nedeni bestecinin bu sonatın Op.2 Üç Sonatlarından daha büyük boyutlara sahip bir eser olarak görmesi ve kendisinin bu alana katkılarının öneminin arttığı bilincinde olduğunu işaret edebilir. Eser 1796 yıllarında yazılmış ve 7 Ekim 1797 tarihinde Artaria tarafından Viyana'da yayınlanmıştır. Belirli bir fiziksel çekiciliği olmayan ancak bununla birlikte Beethoven'ın kendisine aşık olduğu söylenen Kontes Babette von Keglevics'e ithaf edilmiştir. Aristokratik genç kızın Beethoven'a karşı duygular beslediğine inanılmaktadır. Bunun sonucunda bu Sonat o zamanlar "Die Verliebte" ("Aşk Mahzunu Bakire") lakabıyla tanınmasına neden olmuştur. Bununla birlikte bu hayali adın kullanımı uzun zaman önce sonlanmıştır.

2.2.1. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm

Molto allegro e con brio.- İlk temayı oluşturan motifler grubunun başında dört ölçü yer almaktadır:

Örnek 1 Mi bemol Majör Piyano Sonatı, 1.Bölüm, ilk temanın başlangıcı.



Bunlar basit olarak on sekizinci yüzyıl bestecilerinin konserlerde müziği dinlemeyen koruyucular için yazılan senfonilerine başlamak için bir kural olarak uygun buldukları ilgiyi çekmek üzere davettir. Ancak arkadaş toplantılarında ve çoğunlukla

akşam yemeği sırasında çalınırlardı. Beethoven'ın bu sanatsal ustalığa daha fazla ihtiyacı olmadığı düşünölmektedir. Asıl amacı unutulduğunda böyle gelenekler sanatta bir süre daha devam eder. Örneğin menüet yada scherzo "trio"sunu besteciler bunları üç bölüm olarak yazmayı bıraktıktan uzun bir süre sonra bile bu şekilde adlandırılmaya devam etmiştir. Burada da böyle bir geleneğin kullanımı görülür.

Sağ el sekizlik nota figürleri (Örnek 1) yükselen tonlarda üç kez tekrar edilmektedir. Daha sonra en alçak sese (bass) geçmekte ve hemen sonra gam pasajlarında kaybolmaktadır. Onlar birden bire ve dramatik bir biçimde çok kesin vurgularla yeni bir armonik bükölme ve yeni bir staccato figürüyle oluşturulan kontrast açılış gamlarıyla kesintiye uğramaktadır. Alçalan üçlülerle akorlar, değişen armoni ile birlikte iki kez tekrarlanmaktadır. Bunu, altı ölçölük yardımcı temaya geçiş izler.

Bu açılışlara adanan grup, son derece alışılmadık bir biçimde, müzik ile birlikte hala daha ilk temadan türemiş gibi görünmektedir:

Örnek 2 ,Mi bemol Majör Piyano Sonatı, 1.Bölüm, ikinci tema:



Müzik artık kesinlikle dominant tonunun başlangıç tonunda görülür (si bemol majör) Yardımcı temanın gerçek bir yardımcı tema olarak tekrarlanan tema geleneğinin gerektirdiği şekilde çok daha fazla kontrastlı olarak aşağıda verilen Örnek 3 ile değil Örnek 2 ile başladığı görülür:

Örnek 3



Bununla birlikte Örnek 3, konunun başladığı yeri belirtmek için çok geç görünmesine karşın kesinlikle bu temanın bir parçasıdır. Bu, basa geçen ve Do majör ile sonuçlanan yeni ve güçlü bir kadansal pasaj içinde gelişen sekizlik notalara bölünmüş en üst bölümde tekrar edilmektedir. Ancak bu tonda, Örnek 3'ün melodi tarafından değil ama ritmin çağrıştırdığı bir başka fikir de yükselir. Yayılması bu fanfar benzeri figürünün baskın fikir olduğu Si bemol majöre dönüşüne neden olur:

Örnek 4, Mi bemol majör Piyanonun 1. Bölümü, si bemol majör bölümü.



Burada bir başka tema ekspozisyonunun doğrudan kapanışını işaret etmektedir. Buna karşın daha gelmekte olan çok şey vardır. Beethoven sonat formunun geleceği için

mümkün olduğunca büyük yer açmaktadır. Doğal olarak bunu kariyerinin daha başındayken bu kadar inandırıcı bir biçimde yapmaz. Daha sonraki yıllarda dinleyicinin, aslında daha yazacak bir sayfası ve yarım bir ekspozisyonu varken söyleyeceği her şeyi söylemiş olduğuna inanılmasına izin vermemektedir. Beethoven akla sonradan gelen yada beklenmedik bir eklenti etkisinden kaçınmaktadır. Fakat büyük ustalar bile aynı anda ortaya çıkan yeni bir sorunu her zaman çözemezler. Hele yirmi altı yaş gibi erken bir yaşta formu ikna edici biçimde uygulamamasına karşın, Beethoven'ın Haydn ve Mozart'ın sonat formunu genişletmek için bu yaşta böyle planlar yapması oldukça olağanüstü kabul edilebilir.

On altılık notalarla ilk kez bestecinin öne çıkardığı gam yükselerek çalınan bir dizi notadan sonra, Örnek 4 ayrılmış oktavlarda ve on altılık notalarda devam eder. Sonra yavaş senkop (hafif olan vuruşları güçlendirerek müziğin ritmini değiştirmek) grupları ile son bulan bir bas pedal üzerinde bir tematik özellik olmaksızın devam eder. Bitiriş teması yapısal olarak önemlidir:

Örnek 5, Mi bemol Majör Piyano Sonatı, 1.Bölüm, bitiriş teması:



Ekspozisyon tekrar edilir.

Çözümleme bölümünün başlangıcı ilk temaya, Örnek 1, ve tema gam uzantılarına dayalıdır. Ancak akorlar artık tonik armonisi yerine dominanttır ve ton da Mi bemol majör değil Do minördür. Beethoven olaylar kurgusunun anlaşılmasını zorlaştırmak için kullanmış olabileceği tüm materyallerin dışında, sahneden çıkmak için ancak zamanı olan temayı, yani Örnek 5'i geri getirir. Fa minörden Örnek 1'in yeni bir melodik yer tarafından izlenilip devam ettirildiği ton La minöre kadar çok uzağa götüren bir dizi müzik perdesi değişikliği ile devam eder. Mozart'ın Beethoven'a

gösterdiği gibi, bir çözümleme, o ekspozisyonun kendisinden bir materyalmiş gibi fark edilemeyecek bir şekilde ekspozisyon ile doğrudan ilgili olan yeni bir konunun kullanılmasıyla istenilen etki yaratılır. Aynı işlem, Örnek 1 ile başlayarak, Re minörde tekrar edilir ve sonra müzik ana temanın iki basit ama şaşırtıcı değiştirici adımları sayesinde tekrarlama ile sonuçlanır. Çözümleme zaman bakımından kısadır ve tematik olarak çok dikkatle hazırlanmış değildir. Ancak iç güdüsel olarak Beethoven tam olarak doğru boyutları kullanmaktadır. Dominantın kapanış tonuna doğru olan hızlı yaklaşımından sonra ekspozisyon, yayılması ve çözümlemenin karşılıklı olan bir yoğunlaşmasıyla ortaya çıkar.

Tekrarlamadaki ilginç olan ilk kez yardımcı temaya yol açan dramatik olayın atlanmış olmasıdır. İkincisine bu kez yalnızca Örnek 1'den türeyen sekizlik nota pasajlarının bir uzantısı çok daha yumuşakça yaklaşmaktadır. Yardımcı tema grubu artık tonik tondadır (Mi bemol majör). Bir kez daha kenetleme figürüne (Örnek 5) ulaşıncaya kadar her şey normal olarak devam etmektedir. Hareket daha önceden dominantta olduğu gibi tonikte de kolayca kapatabilir; ancak Beethoven artık bir piyano sonatında ilk kez olarak geniş bir koda vermektedir. Bas birdenbire bir yarım ton ile yukarı doğru çekilir ve Örnek 1'in inen akorları Do minöre geri getirilir. İkinci tema Mi bemol majörde geri döner ve bir kez daha Örnek 5'in yeni bir sunumu tarafından izlenir; ancak müzik en son olarak Örnek 1'e sekizlik notalarla azalan akorlara geri döner.

2.2.2. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm

Largo, con grand espressione.- Yavaş bölüm görkemli, uzun-sürelili bir melodi ile başlar Beethoven'ın ifade etmesi için bir cümle oluşturmaya yetecek kadar uzundur:

Örnek 6. Mi bemol Majör Piyano Sonatı, 2.Bölüm, ana tema:

Beşinci ölçüde, Bay Ernest Newman'ın Beethoven-vari bir özellik "parmak izi" olarak adlandırdığı yükselen figürlere bu kayıtların Op.109 Sonatı'nın yavaş bölümündeki notalardaki diğer örneklerde de karşılaşılır. Melodinin ikinci anlamlı bölümü cümlecik aşağıdaki gibi açılır ve bu bölümün dayandığı formal ilkelerden biri olarak ikinci ölçüdeki süsleyici figürlerin bu parça içinde aldıkları farklı formları görülür:

Örnek 7

Örnek 6'ya döndüğünde, müzik perdesi değişikliği ve tematik imalarla üçüncü ölçüden devam ettirilir. Normal Do majör kadansta sakinleşir ve dramatik olarak yedinci derece akor ile kesintiye uğrar. Bu defa Do majörde kapanarak yüksek ve bağımsız akorların kesintili bir ritmi ile kadansa geri döner. Ancak neredeyse keskin bir biçimde ton La bemol majöre döner ve burada yeni bir bölüm başlar:

Örnek 8

Fa minör ile, bu tekrar Re bemole yükselerek döner ve sonra tiz sesteki küçük yumuşak figürlerle birbirini izleyen süssüz oktavlardan oluşan ilginç bir pasajın hemen öncesinde gelen Örnek 6'nın Si bemol majörde bir yinelemesiyle sonuçlanır. En üstten inen kesik bir akor ana temaya dönüş ile sonuçlanır.

Örnek 6 en son ölçüde armoninin hafif ve ustaca bir değişikliğe uğraması dışında tam olarak yukarıda söz edildiği şekilde yinelenmektedir. Daha sonra, birçok küçük inceden inceye işleme olmasına karşın, Örnek 7'de gösterilmiş olan süsleyici farklı biçimler gelir. Yeniden birdenbire yükselen ve alçalan akorlar duyulduğunda, yardımcı tema (Örnek 8) beklenmedik bir biçimde basa döner fakat Do Majör gamı yerinde kalır. Bunu kısa kodanın Örnek 6'daki *a* figürünün yeni bir gelişimiyle, daha önce olmayan bir biçimde tek ölçünün iki kez vurgulandığı bir yerde ana temaya bağlanan dolaylı bir ima ile başlayıp devam etmesi izler.

2.2.3. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm

Allegro- Bu bölüm bir menüet için çok hızlı, gerçek bir Beethovenvari scherzo için çok neşeli ve arkadaşça bir tondadır. Aslında bu bölüm, eski dansın zarif tonunu koruyarak Haydn'ın tereddütte yaklaştığı ve Beethoven'ın tam olgunluğa erişmesini sağladığı scherzonun gerektiğinden fazla gelişimi ile değişken ses perdesi düzenini uygulamaya koyan bu iki tür arasındaki orta bir seviyededir. Yumuşak ana temanın tekrarlanmasına gerek görülmez, ancak ikinci parçanın başladığı oktavdaki biçim gösterilmeye değer görülür:

Örnek 9



Oldukça önemli olan ikinci bölüm, ilkinden çok daha uzundur. Beethoven onu Do bemol majör kadar uzağa götüren çeşitli perdeleri bir gezinti müziği için kanon olarak almıştır. En uygun tonun Si majör (beş diyez) olabileceğini düşünerek, oldukça uzun bir yola başvurur. Bölüm, bu amaçla ana temadan bağımsız bir figürle birlikte genişletilmiştir.

Trio parçası tonik minördedir ve neredeyse tamamen sekizlik nota üçlemelerinden yapılmıştır ve kağıt üzerinde melodik olarak özelliksiz görünmektedir:

Örnek 10



Bununla birlikte aslında sağ elin üst ve alt notaları kulağın gözden çok daha kolay algıladığı oktavlarda sürekli bir melodi oluşturmaktadır. Trionun sonunda iki kez duyulan patetik bir pasaj ilk bölümün tekrar edilmesine yol açar.

2.2.4. Mi Bemol Majör Piyano Sonatı Dördüncü Bölüm

Poco allegretto e grazioso. – Final bölümü ile tam bir rondo formundadır. Ana tema üçüncü bölümün tonunu korur, ancak karakter olarak oldukça farklıdır:

Örnek 11



Aşağıda gösterilen ve bunlara bağlantılı olarak meydana gelen figür önemlidir:

Örnek 12



Artık Örnek 12'de görüleceği gibi son kısmını tekrar etmek için sağ elin üstünde olan sol ele transfer yapılmıştır. Bu aşağıdaki iki figürde görülmektedir, önce sade ve sonra süslü:

Örnek 13



En sondaki formda, birinci episodun Si bemol majörde görünme zamanı gelene kadar müzik de devam eder:

Örnek 14



Bazı dekoratif gelişmelerden sonra bu müzik en son ölçüde yalnızca hafifçe değişen rondo temasının birinci dönüşünü gerçekleştirir.

Do minördeki enerji ikinci küçük cümlelerin eşlik müziğini sağlar, ancak yine de tam bir sonat yerine geçmez. Onaltılık notalar sırayla sol ve sağ elde görülür. Bu cümle kendi içinde birinciden çok daha uzundur ve iki bölümün tekrarı ile daha çok uzatılmıştır. İkinci kısım tekrarlanır.

Asıl tema biraz ayrıntılı olarak bir kez daha görünür ve bu kez tonik tona dönen birinci episode'un geçişi ile tam olarak tekrarlanır. Böylece aksi takdirde orantısız bir biçimde uzun olan ikinci episodun bozabileceği denge sağlanır.

Yapılan senkopla ve tümü yarım tonlardan oluşan gam armonisi ile değiştirilmesine karşın, en önemli konuya son bir dönüş yapılır. Bu, çok fazla beklenmeyen sunuşta bile hala en iyi şekilde ifade edilir. Konudan sonra gelen sürpriz duraklamaya ulaşılır. Bu sürpriz duraklama süssüz Si bemolün aniden yarım ton yükseldiği ve böylece Mi majörün dominantına geçtiği bir kodayı oluşturur. Bu beklenmedik tonda temel motif yumuşak bir şekilde duyurulur. Ton değişikliği melodiye gizemli bir ifade katar. Sonra, sert mizah anlayışı ile Beethoven birdenbire Mi bemol majöre gider. Bölüm tematik olarak yeni ancak önceden olanlara bağlı olan ikinci bölümün eşliğine dayalı sorunsuz bir yer olarak hoş bir anlayışla sona erer.

2.3. Sol Majör Piyano Sonatı'nın Form ve Stil Yönünden İncelenmesi (Op.31, No.1 -1802)

Op.31 Piyano Sonatları, Zürih'li Nageli'nin grubun ilk iki eserini yayınlamasından sonra, Beethoven'ın başlık sayfasında *trés correcte* (çok doğru) olarak belirtmiştir. Bonn'lu Simrock tarafından yayınlanan başka bir baskısı daha bulunmaktaydı. Buradaki ima edilen, Nageli'nin baskısının çok hatalı olduğudur. Çeşitli baskı hatalarının yanı sıra, ilk bölümde kendi zamanında hakkıyla ünlenen yetenekli bir besteci olan girişimci ve yayıncı tarafından eklenen dört ölçü vardır. Bu eklemeyi önce Ries ona fark eder. Sonatı, Nageli'nin 1803'te yayınlamaya başladığı koleksiyonu

“Répertoire des Clavecinistes”deki bir kopyadan almıştır.Doğru olmayan bu davranış burada beyaz ve siyah olarak gösterilmektedir. Bu, birinci bölümün kodasında görülür:

Örnek 15



Tonik ve dominant gidiş-gelişin aslında asıl amacı Beethoven’ın tonik kullanmaktan kasıtlı bir biçimde kaçınması ve karşılaştırıldığında eserin basmakalıp olarak görülmemesidir.

Nageli’nin kompozisyonları onun ana yurdu İsviçre’de hala bir yere kadar bilinir. Yalnızca bir tanesi bir zamanlar İngiltere’de “Hayat bizi bağrına bas” başlığı altında oldukça tanınmış olan “Freut euch des Lebens” şarkısıdır diğer bir ülkede tanınmıştır. Aslında bu şarkı da Joseph Woelfl’in Dussek’in eseri “Plus ultra” daha çok “Le retour a Paris,” Op.70 olarak bilinir. Adını verdiği bir Sonat yazarak bu görüşe meydan okumaktadır. Bu bir piyanistin çalabileceği en zor klavye parçası olduğu iddia edilen “Non plus ultra” Sonatının finalinde kullandığı tema ve varyasyonlar çok ünlüdür.

“ Beethoven’ın eserinin düzeltilmesini aklına getiren sıralı tonik ve dominant armonisinin kullanımındaki aynı aşırı tecrübesizliği göstermesi ve hırslı yayımcının neden kendi katkısının müzikal simetride bir ders olarak öğretilmesi gerektiği düşüncesini açıklayabilecek şekilde olması nedeniyle burada söz edilmiştir.”¹²

¹² La Rue, *Guidelines for Style Analysis*, (New York: New York Yayınları, 1970) s.48

Örnek 16



2.3.1. Sol Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm

Allegro vivace.- Ana tema herhangi bir giriş olmaksızın, aşağıda yer alan ve hepsi de müzikal gelişimin önemli bileşenleri olan kısa motif gruplarının kağıda geçirilmesiyle başlar:

Örnek 17



Müziğin vuruştan önce ve vuruştaki bir hareket arasında tereddüt etmesine neden olan kendine özgü tekleme fark edilebilir bir şekilde bölüm boyunca sürer. Bu,

bir kez keşfedildiğinde, bestecinin sonuna kadar kullandığı yeni bir hiledir. Fakat bu özellikle bu türden kullanımların yararına yazılmış gibi görünen bir Sonat'tır. Bunlar aslında klavye tekniklerine ilişkindir. Buda Beethoven'ın müzikal yaratıcılığındaki anlık gerilimi gösterir. Bu sonat otuz iki sonatın içinde müzisyenler ve halkın çoğu tarafından en az sevilenidir.

"Tıpkı her yarışta bir atın sonuncu gelmesi gerektiği gerçeği gibi böyle bir karşılaştırmanın da tam anlamıyla memnuniyet veren bir karşılaştırma olmamasına karşın bunu dile getirmekte bir kötülük yoktur. Ancak bir yarışın kaybedilmesinin tartışmasız bir gerçek olmasına karşın, bir sanat eserinin bütün bir grubun içinde en zayıf olarak seçilmesi kişisel zevklere bağlı olabilir. Yine de burada zevk sorunu, tartışmaya belki de benzer bir çok durumun olduğundan daha az girmektedir. Yine de hiç kimsenin bir an için bile bu sonatın kesinlikle Re minör ve Mi bemol majördeki iki eş-eseri ile aynı seviyede olmadığı iddiasının doğruluğundan şüphe edilemez Buna karşın Op. 31, Sol majör Sonat'ın bütün bu sınıf içinde Beethoven'ın dehasını en az sergileyen eser olduğuna ilişkin oldukça genel bir eleştirel fikir birliği vardır."¹³

Örnek 17'de hayranlık uyandıracak bir biçimde gelişmeye uygun ve oldukça değişken tematik malzemeler çeşitli şekillerde kullanılmaktadır. Fakat ilk olarak bunlar bütün bir tonda inici bir dizide görünür, böylece Sol majörde başlayıp Re majörde bitmek yerine Fa majörden Do majöre ilerlemektedir. Yine de neredeyse yalnızca bir kerelik olmak üzere Sol'e geri döner ve artık 17'deki figürü farklı akor çevrimlerinde Sol majör kadansı üç kez duyurur. Sonra 17'deki on altılık notaları, Re majörde son derece vurgulu bir biçimde genel akorun beş arpej vuruşu kurulana kadar genişletilmiş bir köprü yapar. Yine de bu vurgu Re majör akorun dominant tonda gerçek bir modülasyon değil de Sol tonik tona bir karşılık isteyen dominant olduğu duygusunu verir. Bu gerçek anlamda Beethovenvari bir kurnazlıktır. Müzik, onaylanmış dominant ilişkisi içinde, hali hazırda çok erken bir yerde yardımcı temaya gidip gitmeyeceği merakını uyandırır. Sonra soruya en beklenmedik bir cevap gelir. Dominantın kolay kolay ele geçmeyeceği kanıtlanmıştır ve Örnek 17'nin açılışı yeniden duyulur. Fakat artık 17c ve 17d aralarında Si majör kadar uzağa götüren yeni bir modülasyon şeması oluşturur. Bu uzak tonda bütün kurallar hiçe sayılarak yardımcı tema görünür:

¹³ La Rue, *Ön.ver.*, s.89

Örnek 18



Bu Si minörde sol elle tekrar edilir. 18'deki figür, Si majör-minör renklendirmeyi koruyan sonuçlandırıcı melodik bir yere taşınmak üzere gelişir. Ritmik olarak Örnek 17'den türeyerek aşağıda gösterilen örnek, ekspozisyonun tekrarına bir bağlantı oluşturmaktadır:

Örnek 19:



Tekrardan sonra, çözümleme bölümü Örnek 17'nin bir dizi değiştirilmiş sunuşuyla başlar.



Müzik, Örnek 17'nin gezinilen notalarının çoğunlukla ve sırayla yükselen bir

şekilde Do minörden Re minöre doğru oluşturulduğu ton olan Si bemol majöre döner. Bu, Beethoven'ın daha önce bu tonda duyulan arpejlerine oldukça doğal bir şekilde dikkat çekmeksizin dönebileceği kadar Re majöre yakındır. Ancak Re majörün hala daha Sol majörün dominantı olduğu hissedilir. Bu sadece re majör arpejlerden oluşan ilk dört vuruşun Beethoven'ın re majörde olunduğu ve Sol'ün dominant yedilisini oluşturduğu düşüncesine yer vermez. Ayrıca bir Do# eklediği başka bir dört vuruşta şüpheye yer bırakmayacak şekilde görülür:

Bu dominantta çalış 17a ve 17c figürlerinden türeyen bir sorunla yapılır. Eksik yediliye doğru armonik bir çarpıtma dokuzlu dominant minör olarak Mi bemolün girmesiyle elde edilir:



Müzik duraklardan ve kuvvetten düşüyor gibi görünür; ancak aniden tekrar için Örnek 17'nin içine geçer. Ana tema grubu burada oldukça sınırlıdır. Beethoven zaten çözümlenmede arpej fikrinin çok önemli bir kullanımını yapmıştır ve burada onu orijinal formunda tekrar etmez. Beethoven böylece basit olarak onu dışarıda bırakır ve bu kez Mi majöre doğru bir modülasyonla ikinci temaya götürür. Bu temanın Si majörde önceden görünüşündeki nokta yakalanır. Beethoven o kadar uzak bir tonda bu görünüşte değişken gezinti ile akıl karıştırıcı bir ilerleme yapar. Yardımcı temanın (Örnek 18) minöre döndüğü gibi sol el sunumunu da böyle yapar. Böylelikle bölüm rahatlıkla kendini yeniden kuran, Sol majörle doğrudan ilgili Mi minör tonuna geçer. Yardımcı tema bu tonik majörde tekrarlanır ve müzik tam olarak ekspozisyonun sonunda olduğu gibi, yerinin gerektirdiği tonalite yerleşmeleri için devam eder.

Bunu bir koda sayfası izler. Bir kez daha Örnek 17'nin açılışına dönülür; ancak artık 17'ye dayalı olarak verilen notalar hemen birleşirler ve yalnız re majörde yeniden belirtilen arpejlere yol gösterirler. Koda, dinleyicinin zihnen Nageli'nin dört gereksiz

ölçüsünü atması gereken 15 Numaralı müzikal alıntılarda görülecek olan 17'nin ritmine bir imayı da içine alarak 17'nin üzerine kurulan pasajlarla sona erer.

2.3.2. Sol Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm

Adagio grazioso – Burada görülen İtalyan yön alışılmadık bir şeydir. Beethoven için şaşırtıcıdır. Beethoven yavaş bölümlerde bir kural olarak sadeliği ve kibarlığı değil, derinliği hedefler. Ancak burada hareketli olmak için kasıtlı olarak bestelenen ve Beethoven'ın bütün piyano sonatları serisindeki herhangi bir yavaş bölümün olabileceği kadar yüzeysellik görülür. Burada, besteci bunun pianoforte müziği dışında başka bir şey olmasının mümkün olmayacağını belirtmiştir. On dokuzuncu yüzyılın başlarında daha çok eski moda ev halkı tarzının bu enstrümanı hala kullanıyor olmasına karşın, klavsende kabul edilmesinin zor olacağını göstermek amacıyla Op.31 Sonatların başına “pour clavecin ou pianoforte” (klavsen ya da pianoforte için) yazısı eklenmiştir. Burada inceden inceye belirtilen *crescendo*, *sf* ve *fp* işaretleri pianofortenin yeni kaynaklarının bilinçli bir kullanımını göstermektedir.

Bölüm genişlemeye uygun ama çok etkili olmayan aynı zamanda kendisinin başlangıcı olduğu bir tema ile başlar: Örnek 20

Adagio grazioso

Bu pasaj Beethoven'ın kişisel etkisini taşıyan diğerlerinden daha önemsiz olmasına karşın pasaj yinede önemli anda meydana gelir. Eşlik müziklerine ilişkin figürler Örnek 16'da Woelfl tarafından kullanılanlarla karşılaştırıldığında şu görülür: Her iki durumda da bunların geleneksel bir klavye yazıcılığı formuna dayanır. Burada yalnızca sınırlı olan besteci geleneği en yavan ve cansız etkiyi kullanırken Beethoven son derece sıradan bir hileyi bile özgün bir şeyler yapmaya çalışır. Buda Onun özgün besteciliğini gözlemlemek açısından eğiticiidir.

Tema bastaki ilk bölümü ve yeni bir fikri bölümdeki en etkileyici yere götürecek şekilde değiştirir ve devamı ile tekrar eder. "Zamanın sona erdiği ve hiçbir orantının korunmadığı"¹⁴ yerde eklemeye yol açan alçalan güzel kadanslar vardır artık hafifçe daha ayrıntılı olan ve buradaki yol gösterme ilkelerinden birisinin varyasyon olduğunu gösteren asıl temayı geri getiren süsleyici bir gösterişli parça oluşur.

Müzik Do minöre doğru karamsar bir karaktere bürünür. Bu da yeni bir tema yoluyla La bemol majörle sonuçlanır:

Örnek 21

Tekrar edilen staccato akorlar, üstlerinde ve altlarındaki sağ ve sol el gamlar ve

¹⁴ Schenker, *Ön. Ver.*, s.220

her armoni değişimindeki vurgularla birlikte saf pianoforte müziğidir. Daha yeni bir enstrümanda söylenirlerken “klavsende” olduğu kadar etkisiz olarak ifade edilir. Bundan sonra, akorlar daha sıklıkla değişirlerken, Örnek 21’in eşlikçi figürleri (tiz sese aktarılan ve aşağı yukarı gidip gelen) tematik olarak kullanılırlar ve güçlü bir şekilde kromatik tonlamalarla kadansal pasajlar asıl temaya döner. On altılık notalar kendileri için eşlik müziği ile birlikte devam ederler ve sağ el sona doğru daha özgür süs olarak duyulur.

Yardımcı tema artık senkopta duyulmaktadır ve onu izleyen cadenza zamanı çok daha süslü bir eklemeye durdurur. Ana tema tam formuyla, ancak daha ayrıntılı olarak son kez geri getirilir. Daha sonra sarsıntılar, Örnek 20’nin açılış ölçüsünde bir kez daha orta ses genişliğinde tıpkı etkileyici bir viyolonsel solosu gibi karşılanan yeni bir melodi ile birlikte bası ima eden koda ile sonuçlanan yeni bir geçişe dönüşür. Müziğin kuvvetli vuruşu sonra gücünü kaybeder ve yükselen ürkek bir titreşim bölümü sona erdirir.

2.3.3. Mi Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm

Allegretto.- Bu ciltteki diğer Sonatlarda olduğu gibi, burada da sonat formuna yaklaşım konusunda son derece iyi düzenlenmiş bir rondo görülür. Gelişme neredeyse dramatik bir biçimde tam olarak işlenmiştir, ancak burada önemli olan temanın müzikal materyalinin ince bir ifadeyle duyurulmasıdır:

Örnek 22



Aşağıdakini izleyen ikinci bir melodiden fazla olmamasına karşın daha sonra geliştirilecektir:

Örnek 23



Bazı genel gelişmelerden sonra dominantta ikinci bir sonat teması gibi görünen ilk bölümün müjdesi öne çıkar:

Örnek 24



Üçleme hareketi asıl temaya olan tüm dönüş boyunca varlığını sürdürür. Aslında Örnek 23 bölünmüş sekizlik nota oktavlarındaki bas üzerinde yeniden tekrarlanana kadar tema bir eşlik olarak kalır.

İkinci bölüm normal bir rondo da olduğu gibi yeni bir materyal içermek yerine daha çok bir sonatın çözümleme bölümü doğasında olması nedeniyle özellikle ilginçtir. Örnek 22 önce ona üstünde eşlik eden ve Örnek 24'ten türeyen bir triolet ile birlikte basta duyulur. Daha sonra bir genel kurallar dizisi içinde sunulur. Bu bölüm onun tematik önemine uygun olarak aralıklarla dizilen yeni bir kadans pasajı ile ikiye bölür. Bu bölünme tekrarlanmış ifadeler yoluyla ikinci rondo temasının dönüşünü gerçekleştirir. Ana tema yeniden döndüğünde, bu türden yeni ve özünde piyanistik olan yeni bir eşlik müziği görülür:

Örnek 25



Heiligenstadt Vasiyetnamesini yazdı. Bu sıkıntıların yanı sıra asıl büyük felaket Beethoven'ın yaklaşmakta olan sağırılığıydı.

“Ölümsüz Sevgili”ye yazılan 6 ve 7 Temmuz tarihli ünlü mektubu 1801 yılına aittir; ancak her kime yazıldıysa o zamanlarda Beethoven'ın müziğinin önüne geçilemez bir dışa vuruma neden olmuştur. La diyez majör Sonat, Op.26 cenaze marşı bile kişisel bir kederin değil yalnızca Beethoven'ın Paer'in “Achille” adlı bir marşının başarısı ile kendisine meydan okunduğunu düşünmesine karşı bir cevaptır. Bu sonat tarihlerin uyuşması nedeniyle uzun zamandan beri “Ölümsüz Sevgili” olduğuna inanılan Kontes Guilietta Guicciardi'ye ithaf edildi. Ancak Guilietta'ya önce aynı zamanlarda yazılan Sol majör, Op.51, 2 Numaralı Rondo'nun takdim edildiği ama Beethoven'ın Prenses Lichnowsky'ye bir şeyler ithaf etmeye zorlanmasından sonra bu eseri Prenses için seçtiğini ve genç Kontesi de bu eser yerine, oldukça hafif olan Rondo'yu değil de bu Sonat'ı ithaf ettiği görülür.

1801 tarihli dört piyano Sonatı o yılın en önemli müzikleriydi. Önem sırasına göre onlardan sonra gelenler Op.23 ve 24 olarak iki keman Sonatıydı. Oldukça ciddi bir türde hoş bir müziği olmasına karşın “Prometheus'un Yaratıkları” Balesi, Haydn'ın oldukça iğneleyici bir biçimde söylediği gibi ne bir “Yaratma” ne de çok fazla önem taşıyan Do majör, Op.29 bir yaylı Quintet (Beşli) idi. Bu eser daha çok “Sihirli Flüt”deki ve iki keman ve bas için on iki Halk Danslarındaki bir temanın sonuncusu olan viyolonsel Varyasyonlarıydı.

1801 yılının birinci ve ikinci Senfoniler arasında ve ilk altı yaylı Quartet'ten sonra soluk aldırان bir ara olarak görülmesine karşın, her ne kadar herhangi bir özel otobiyografik mesaj taşıyorlarsa da piyano Sonatlarının diğerleri ile karşılaştırıldıklarında ne kadar önemli olduklarını görmek ilginçtir. “Ay ışığı” Sonatının bile Beethoven için, kendi zamanından bu yana duygusal piyanistler için ifade ettiği şeyleri ifade etmediğini görülür. “Ölümsüz Sevgili”nin, eğer Guilietta Guicciardi gibi başka bir kadın değilse Therese von Brunswick ya da hatta Magdalene Willmann olabileceği gerçeğinden ayrı olarak, ünlü mektupta ifade edilen ateşli duyguların aynı zamanda müziğine de dökülmesi Beethoven'ın bir kişiye bağlanmaktan çok aşka aşık bir adam olmasından kaynaklanır. Bunlar, bir dehada süzülerek sanata dönüşen başka bir çıkış yolu bulamayan duygulardır.

Beethoven'ın 1801 yılında yazmış olduğu dört piyano Sonatında, belki de "Ay ışığı" Sonatının finali dışında, kendini gösteren sakin tutkular da vardır. Op. 28 hepsinin içinde en sakinidir. Sonraları bu nedenle Hamburg'lu yayımcı Craz tarafından bu esere "Pastoral Sonat" adı verilmiştir. Beethoven'ın buna izin verip vermediğinin şüpheli olmasına karşın bu isim türündeki diğer bir çok takma isimlerin içinde en uygun olarak görülenidir. Bu isme en fazla uyan bölüm de eserin sonuncu bölümüdür.

Bu eser sübjektif ifadeden daha çok Beethoven'ın o zamanlar geliştirdiği ciddi ifadeyle bestelenir. Beethoven'ın *Sonata quasi una fantasia* adını verdiği Op.27'deki ilk iki eser içerik bakımından değil de şekil bakımından daha büyük ayrılılardır. Beethoven doldurmak üzere düzenlediği yeni düşünceyi ifade etmeden önce kendisini özgürce yansıtmak için yeni bir kalıp buldu. Sunuşun yeni tarzına yeni bakış açısının mükemmel uyumu sonradan geldi. Bu, kendilerini daha olgun Beethoven'da gösterdikleri gibi tek ve aynı bestecide gösterecek kadar nadirdir. Tek bir anda içlerinden birisinin kariyerinde birlikte görünmek bu kadar büyük bir yaratıcı için bile bir mucizedir.

Bu Sonat itiraf edilmelidir ki Op.27 üzerinde hiçbir ilerleme anlamı taşımamaktadır. Düşsel ve yaratıcı bir davranış içermektedir, ancak özellikle gelecek olaylara ilişkin hiçbir öngörüsü yoktur. Klasik forma dönüşü yaşamaktadır. Beethoven'ın son kez piyano sonatında dört bölümlük formu kullanıyor olması dikkat çekicidir. Daha sonra üç bölüm hakim olur ve Beethoven devam ederken ikiye doğru bir eğilimle her parçada daha fazla genişlemeyle karşılanan bir sıkıştırma meydana getirir. Hala dört bölümün olduğu yerler görülebilirken geleneksel plandan ayrılmak için bazı farklı yollar bulunmuştur. Böylece Op.31, No.3'de sonat formu içinde iki bölüm arasında hem bir scherzo hem de bir minuet vardır. Op.101'de bir scherzo yerine marş-benzeri bir bölüm ve kendi içinde tam olmayan ancak doğrudan finale giden bir *adagio* vardır. Eğer bu bir dördüncü bölüm olarak düşünülürse, o zaman Op.106'nın finaline bir beşinci olarak daha *largo* bir girişi de düşünmek gerekmektedir. Fakat burada bir scherzo ve bir *adagio* ile birlikte dört bölüm olduğunu söylenebilir. O zaman diğer kuralsızlıkların arasında finalin, geleneğin oldukça aksine bir füg olduğunu kabul etmek zorunda kalınır. Op.110'da yavaş bölüm ve final aynı zamanda bir füg olarak ayrılmaz bir biçimde birleşmiştir.

2.4.1. Re Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm

Allegro.- İlk temanın asıl melodisi hemen duyulur:

Örnek 1

The musical score for Example 1 is written for piano in D major and 2/4 time. It begins with the tempo marking *Allegro* and a piano (*p*) dynamic. The right hand starts with a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady bass line of eighth notes. The melody is characterized by a rising line that eventually leads to a cadence. The score is presented in two systems, with the first system showing the initial entry of the theme and the second system showing the continuation of the melody and bass line.

Pedal bas, temanın kendisi ile birlikte bir oktav yükselerek kendini bir kadans formuna dönüştürür ve sonra yeniden sabit olmaya çalıştığı başka bir on beş ölçü boyunca devam eder. Kadansın en sonunda temayı yerinden çıkarması ve ikinci bir fikre öncülük etmesi üçüncü zamandan önce görülmez:

Örnek 2

The musical score for Example 2 is a continuation of the first theme from the first movement of the Beethoven Piano Sonata in D Major. It is written for piano in D major and 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand plays a steady bass line of eighth notes. The dynamic is marked *sforzando* (*sf*). The melody is characterized by a rising line that eventually leads to a cadence. The score is presented in two systems, with the first system showing the initial entry of the theme and the second system showing the continuation of the melody and bass line.

Burada her ikisi de akan bir sekizlik nota dekorasyonu ile birlikte kendi orijinal pozisyonlarında daha yüksek bir beşinciye tekrarlar ve sonra yeniden duyurur. Aşağıya inen bir gama doğru genişleyen sekizlik nota figürleri böylelikle açılan ikinci tema grubuna öncülük ederler:

Örnek 3



Bunun öncülük ettiği ve uygun bir biçimde yardımcı tema için ayrılan La majör tonu aşağıda yer alan türdeki bölümün önemli bölümünün genişletilmiş melodik periyotları süresince herhangi bir zaman uzunluğu için yerleşmez:

Örnek 4



İki noktada, gam üzerinde gezinilen hayranlık uyandıran bir dizi nota sayesinde kesişirler.

Ekspozisyonun sonuna gelinmeden önce ek bir küçük bölüm vardır:

Örnek 5



Çözümleme malzeme kullanımında şaşırtıcı derecede ekonomiktir; çözümlemenin her bir ölçüsü daha önce işlenenlerden türemiştir. Yine de Beethoven'ın büyüklüğünün sırlarından biri olan hayal gücü ile mekanik zekanın bu bileşimi sayesinde müziğin üstüne bütünüyle yeni bir ışık yayılmaktadır. Başlangıçta açılış teması Sol majörde ortaya çıkar, bas doğal olarak ekspozisyonun kapanış ölçüsünü izleyen Fa diyezden Sol'e geçmiştir. Bu kez sadece bir oktav yüksek değil, kendi içinde önceden duyulan Örnek.2'nin ayrıntısına benzeyen yeni bir sekizlik nota figürasyonu ile tekrar edilir. Sonra gam pasajlarının altında ve üstünde beliren ve aynı zamanda müzik perdesi değişikliği için bir köprü görevi gören figür üzerine kurulmuş bir pasaj gelir. Ana temayı tanıtan dört sunumdan sonra bu küçük bölüm ilk iki ölçüyü ayırır ve ilerideki genişletilmiş kullanım kalan temel melodiden çıkar. Kısa süre sonra bu bir sunumun kapanış notasının sonraki sunumun açılış notası ile çakıştığı şekilde kısılır. Böylece artan bir acil izlenimi yaratılır ve son olarak konulu imalar sadece senkop yapılan ve bir uzatma işaretinde sessizce dinlenen akorlar içinde dağılır. Beş numaralı yeni bir sunum buradan yumuşak bir biçimde kendisini ayırır, ancak pasajlar artık Örnek.2'de benzer bir biçimde karşılıklı değişim yapar, besteci böylece şu ana kadar açık olmayan pasajlar arasında bir ilişki oluşmasını sağlar. Müzik daha kararsız hale gelir, yavaşça ve soru sorarmışçasına Re majörün dominant yedili biçiminde kendini gösterir. Buna cevap olarak müzik oldukça doğal bir biçimde tekrarlamadan devam eder.

Tekrarlama yeniden bu kez tonik tonda olan Örnek.5'e erişene kadar normal olarak devam eder. Bu, başlangıçta temanın bir uzatmasına dayanır ve sonrasında ise

Örnek.1'in son bir sunumunun izlenildiği ve bunun üzerine kurulu bir kadansal figürler zinciri ile sonuçlanan bir koda'ya neden olur.

2.4.2. Re Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm

Andante.- Bir *da capo* ariya formunda olmasına karşın bazı nitelikleriyle yavaş bölüm olarak tanımlanır. Bu yine de A : B : A planında oluşturulmuştur. Ana kuralsızlık C (A + B) formülü ile gösterilebilen bir koda, bölümün kendisinin her iki temel bölümünün unsurları dışında biçimlendirilen yeni bir fikirdir.

Müzik, aşağıda gösterildiği gibi, Re minörde başlar.

Örnek 6



Alıntı yapılan parçadan hemen sonra gelen küçük bölüm Fa majörde başlayan ve La minörde biten bağıntılı bir pasajdır. Bütün bölüm tekrar edilir ve sonra Re minörün dominantında, Örnek.6'da görülen değiştirilmiş tekrarının izlediği yeni bir melodi gelir. Bu ariyanın ana bölümüdür.

Ton, daha önceden yapılanlardan tamamen bağımsız olan orta bölümde Re majör olarak değişir. Açılış aşağıda verilmektedir:

Örnek 7



Burada müziğin neredeyse baştan sona aynı kaldığı türden örnekler görülmektedir. Her ikisi de tekrar edilen iki bölüm vardır.

Bölümün açılış parçası başlangıçta tamamen önceden olduğu gibi, ara verildikten sonra devam eder; fakat yalnızca işaret edilmek yerine artık tam olarak yazılan tekrarlar, Beethoven için, çeşitlilik katmak amacıyla, onaltılık figürasyonda düzenlenmiştir. Bununla uğraşan eski bestecilerin yalnızca tekrarı işaret etmeleri ve çeşitli süslemeleriyle tam olarak yazmamaları nedeniyle burada *da capo* arya formu ile benzerliğin sona erdiğine itiraz edilebilir. Yine de bu, birlikte armonik düzeni koruduğu sürece her zaman sürekli bası istediği gibi doldurmakta özgür olarak *da capo* arya durumlarında sıklıkla bu ilk bölümün yinelenmesinde yeni eşlik örnekleri ortaya çıkarmak zorunda olan sürekli bas icracısı olmaksızın düşünülüyor demektir.

Kodada Beethoven önce Örnek.6'nın her defasında bir uzatma işaretinde bitirilen iki farklı armonik yalın taslağını verir. Sonra dokuzuncu dominant minör akorunda sonuçlanan dramatik bir gerilimle Örnek.7'den dolayı olarak bahseder ve kendisini dominant ve toniğin uyumsuz bir karışımından bir Re minör akoruna ayıran kesintili bir kadansla bitirir.

2.4.3. Re Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm

Allegro vivace.- Trio bölümünden ayrı olarak scherzonun tamamı hemen açılıştan sunulan iki figür üzerine kurulmuş yada bu iki figürden türemiştir:

Örnek 8

Allegro vivace

Dört oktav inen notalar özellikle önemlidir. Bu notalar bazen uyumsuz bir biçimde bazen de akorlarda bastan aşağı ilginç bir biçimde taklalar atarak durmadan yinelenir. Fakat sol el bir tür vals eşliği ile bu notaları dengelerken sağda en son notada yukarı dönerler ve böylece kısa yol değişikliklerini etkilerler.

Trio tamamen farklıdır, Si minördeki dört ölçülük kısa melodi değişimli olarak bu tona döner ve Re majöre kadar uzaklaşır. Bu sekiz kez duyulur; çeşitlilik, kadansın iki farklı dönüşünden ayrı olarak, en hızlı yoldan zenginliği sağlamak üzere tamamen eşliğe bırakılmıştır. Scherzo şüphesiz tekrar edilmektedir.

2.4.4. Re Majör Piyano Sonatı Dördüncü Bölüm

Allegro, ma non troppo.- Final rondosunda hemen Cranz'ın bu Sonatı bir "Pastoral" olarak adlandırmasına yol açan bölümün gösterecek olan bir ana tema vardır:

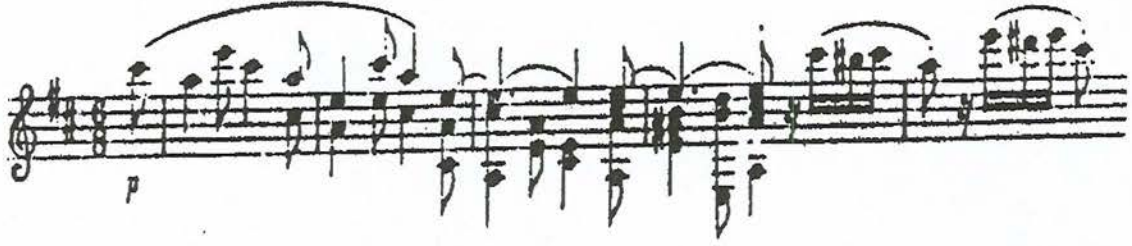
Örnek 9

Burada aşağıdaki türde devam eden figürler vardır:

Örnek 10

Kasıtlı olarak bir an için herhangi bir tematik ilgi kaynağını saklayan bir dizi arpej farklı olarak kırsal bir doğanın il bölümüne öncülük eder. Bu aşağıda görüleceği gibi aşağı yukarı Örnek.10'daki melodide olduğu gibi çeşitlendirilir:

Örnek 11



Hayranlık uyandıran kırık oktav geçişleri, artık yeni bir abartıyla hafifçe değişen ana temanın (Örnek.9) ilk tekrarına öncülük etmektedir. Bunun ardından başka bir uzun bölüm yada daha doğrusu melodinin ve tonun hemen başında çeşitlilik için gerçekleştirilen üç farklı olaydan oluşan bölümsel bir grup gelmektedir. Bağlantı oktavları burada da kullanılmaktadır ancak bu kez karşıt formdadır ve bu oktavları daha önce görülmemeyen inici gamlar izler. Bu gamlar dominantta sona erer ve ikinci kez abartının daha da artmasıyla temayı geri getirirler. Arpejler yeniden ana sese olan ilk bölüme (Örnek.11) bir dönüşe öncülük etmek amacıyla yine kullanılmaktadır. Bunu yeniden bu kez Sol majöre öncülük eden kırık oktavlar izler.

Koda, ana temanın basıyla, onun melodisinden yoksun olarak ancak eklenen akorlarla senkop yapılmış bir şekilde bu tonda açılır:

Örnek 12



Hala daha aynı ritmik vuruşla bir armonik geçiş, soprano başlangıçta Sol majöre doğru geriye açılır. Buda basın bir süre daha devam ettiği Re majör dominanta kadar götürür. Yedinci dominant akoru en sonunda yükselen bir arpejle pekiştirilir. Azalan vurguyla dört kez tekrar edilir. Tekrarın Örnek 9'daki kısa ve göz kamaştırıcı basını kullanır. Melodiyi, gözde stilde olan ve hala kulaklarda kalan hızlı on altılık nota figürlerinde son bulan *piu allegro quasi presto* izler. Hiçbir sanat değil ama yalnızca müzik bu şekilde bazı şeylerin aynı kalmasını ama aynı zamanda da farklı görünmesini sağlayabilir. Beethoven bu türdeki güç fark edilen transformasyonları en iyi anlayan müzisyenlerden birisidir.

2.5. Sol Minör Pişano Sonatı'nın İncelemesi (Op.49, No.1 -1796)

Op.49 olarak tanımlanan ancak bu sayının işaret ettiği gibi görüldüğü zamana ait olmayan bu iki küçük Sonatın tarihi belirsizdir. Bu dönemdeki opus numaralarında büyük bir karışıklık vardır. Örneğin, büyük olasılıkla 1795 olarak tarihlendirilen "Adelaide" şarkısı Op.46 iken, Sonat Op.28 (1801) ile çağdaş olarak görülen "Prometheus'un Yaratıkları" Op.43 olarak numaralandırılmıştır. Op.49 Sonatlar 19 Ocak 1805 tarihinde Op.28'i yayınlayan kuruluş tarafından ortaya çıkarılmıştır ancak bestelenme tarihi çok daha öncesidir. Kafasında bir soru işareti olmaksızın tarihin kesinlikle bu yıl olduğunu iddia etmemesine karşın Paul Bekker eserin tarihinin kanıtı çok daha inandırıcı olduğu 1796 yılı olarak belirlerken, Grove "1802'den sonra değildir"¹⁵ demektedir.

Uzmanlar genellikle bu Sonatların ikincisindeki minuett bölümünün, 1802'de yayımlanan Op.20 Septetteki (yedili) aynı melodiye dayalı minuetten daha önce olduğu konusunda aynı fikirdedirler. Grove Septetin bestelenme tarihini "2 Nisan 1800'den önce" olarak verirken, neden onun 1802'yi Sonatlar için mümkün olan en son tarih olarak koyduğunu anlamak kolay değildir. Ancak buna çok benzer bir tema 1797'de yazılan klarnet, çello ve pişano için Trio, Op.11'deki yavaş bölümünde de meydana gelmektedir. Eğer Bekker bunun da Op.49'dan daha sonra olduğunu düşünmekte haklıysa, o zaman onun Sonatlar için düşündüğü tarihin (1796) de aynı şekilde oldukça

¹⁵ Leonard Ratner, *Ön. Ver.*, s.91

güvenilir olduğu kabul edilebilir. Bu Sonatlar, hiçbir şekilde 1795'te bestelenen ve aynı yıl yayımlanan ilk üç piyano Sonatlarının, Op.2'den stilinden ve biçiminden daha olgun değildir. Profesör Donald F. Tovey'in Op.49'u Op.2'nin öncüsü olarak görmektedir. Bu iddiayı kendisinin yazdığı ve içinde 1 Numaralı rondonun "*Op.2, No.3'ün yavaş bölümünde daha sonraları Beethoven tarafından yalnızca bir kez kısmen benimsenen, olağandışı bir formda*"¹⁶ olduğundan bahsettiği son derece değerli "Beethoven'ın Pianoforte Sonatları için Klavuz" adlı eserinde bir cümle ile belirtmektedir.

Op.49'u basmak üzere Bureau des Arts et d'Industrie'e gönderen Beethoven'ın kardeşi Caspar'dır. Bunu bestecinin onayı olmaksızın yapmıştır. Bu, Casper için sorun ve ünlü kardeşi için de sıkıntı kaynağı yaratmıştır. Fakat Tovey'nin öne sürdüğü gibi, gelecek kuşaklar için ise iyi bir şans olmuştur "*eğer böyle olmasaydı, küçük ellerin ve genç piyanistlerin ulaşabilecekleri alan içindeki en güzel iki güzel sonatından yoksun kalacaktık*".¹⁷ Bu iki küçük eserin sonatin olarak adlandırılması ilk kez burada olmamaktadır: bunlar genellikle bu başlık altında yayımlanmışlardır. Gerçekte de bu isim onlara uymaktadır. Bunlar sıkıştırılmış sonat formundaki sorunsuz müziklerdir. Beethoven'ın her iki durumda da kendisini iki bölümle sınırlamış olmasına dikkat edilebilir. Bu Beethoven'ın Op.54 ile başlayan daha sonraki bir dönemin Sonatlarına erişinceye kadar bir kez daha uygulamadığı bir ekonomidir.

2.5.1. Sol Minör Piyano Sonatı Birinci Bölüm

Andante.- Bu ilk bölümün yapısı alışılmadık derecede basit sonat formu elementlerine indirgenmiştir. Ekspozisyon hemen hemen hiç detay yada konu dışı olay olmaksızın yalnızca ana ve yardımcı tema gruplarını içermektedir. Ana tema esere hakim olan Sol minör tonundadır:

Örnek 13



Ancak yardımcı tema ilgili majörde (Si bemol) ortaya çıkar:

Örnek 14



Üst tempodaki dört on altılık nota grubu bu noktada gerçekten çalınan şeyi gösterir. Sekizlik Fa, kendisinin bir oktav yukarı olmasını sağlıyor gibi görünerek dolaylı olarak anlatılan tematik özelliği oluşturur. Ekspozisyon Si bemol majörle kapanır ve tekrar edilir.

Çözümleme Örnek14'de Mi bemol majöre ayarlanarak çok basit ama yine de ustaca kullanımı ile başlar. Örnek.14 kesin bir bağlantının yinelenmesiyle ortaya çıkan köprü pasajında hissedilmesine karşın egemen olmayı sürdüren Örnek.14'teki temadır.

Bu yüksek tempodan sonraki açılış notasının Si bemol yerine Re olması dışında ekspozisyon ile tamamen aynıdır. Bu bir bağlantı ile ondan önce gelen Do diyeze mantıklı bir tepkidir. Bu kadar önceki bir eserde bile Beethoven müziğin bir bölümden sonrakine döndüğü köşeleri yumuşatarak bir bölümün organizasyonunun nasıl arılaştıracağını gösterir. En az bunun kadar ustaca olan bir şey de onun artık tonik tonda kalan yardımcı tema grubuna yaptığı yeni geçiştir. Beethoven kurnazlıkla bu noktaya yalnızca modülasyonu değil aynı zamanda piyanistik dokumayı da çeşitlendirerek dikkat çeker. Bir eksik yedili akorun içinden geçen neredeyse dramatik bir kadans Örnek.14'ün sanki isteksizliği kovuyormuş gibi bastaki yumuşak bir ısrarla ortaya çıktığı kısa bir kodaya açılır. Fakat sağ el figürleri kendilerini altında alçak bir Sol pedalın sabitlendiği yalnızca bir eşlik içinde çözerler ve bu çok yavaşça müziği Sol majörde beklenmedik bir kapanışa döndürür.

2.5.2. Sol Minör Piyano Sonatı İkinci Bölüm

Allegro.- Final ilk bölümün kapanışında zekice hazırlanan tonda bir rondodur. Kendini iki bölümle sınırlayan Beethoven ikinciyi tonik majör olarak değiştirerek çeşitleme elde eder; ancak görüleceği gibi, bu değişikliği çok şiddetli olmaması için dikkatli davranır. Ana tema şöyledir:

Örnek 15



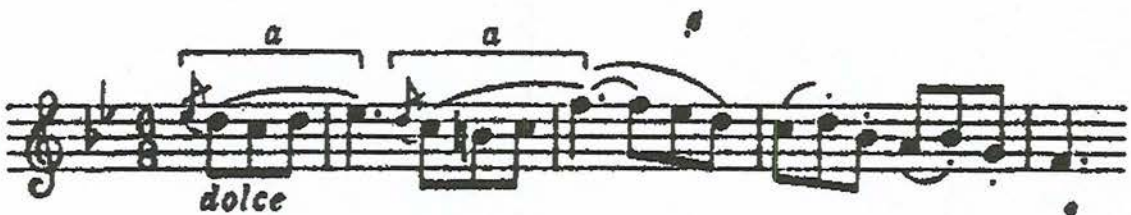
Bu tema tam olarak ifade edilmez, besteci bu eserin Sol minör bir Sonat olarak başladığını hatırlar ve aşağıdaki bağlantı pasajı ile yaklaşan bir bölüm için tona yeniden dönerek dengeyi yeniden kurar:

Örnek 16



Bölümün kendisinden daha çok yukarıdaki kısmın alıntı yapılmasının nedeni yalnızca Sol minör tonunun olayların kaynaklandığı değil aynı zamanda aşağıdaki örnekte gösterilen ve daha sonra ikinci bir tema doğasında algılanacak olan Si bemol majöre de kaynaklık eden başlangıç noktası oluşturmasıdır:

Örnek 17



Hala daha Örnek.16 ve 17'de gösterilen *a* figürlerini kullanan ayarlayıcı bir pasaj Örnek.17'nin değiştirilmiş bir tekrarına öncülük etmektedir. Daha sonra Örnek.16 aracılığıyla ilk bölüme ve böylece ana temaya (Örnek.15) yeniden dönülür. Örnek 15a'nın da daha çarpıcı bir kullanımını kapsayan hafif değişiklikler vardır kanon ve ters hareket. Örnek.17 Sol majörde yinelenir ve böylece klasik kullanıma göre ana tonda tekrar edilip kendini gerçek bir yardımcı tema olarak gösterir. Bir kez daha birinci bölüme gitmek yerine, Beethoven bunu bırakır ve hemen ardından Örnek.15'in gelmesine olanak sağlar. Örnek 15a'daki pasaj yeniden farklı bir formda görülür ve bundan dolayı dominant yedilideki duraklamadan sonra, temel materyale özgür imalarla kısa bir koda bölümü sona erdirir.

2.6.La Bemol Majör Pişano Sonatı'nın İncelemesi (Op.110 -1821)

1821 yılında Beethoven Noel Günü tarihini taşıyan yalnızca tek bir eser tamamlamıştır. Berlin'li ve Paris'li Schlesinger tarafından bir sonraki yılın Ağustos ayında yayımlanmıştır. Fakat bu çoğunluğu "Missa Solemnis" ile meşgul olduğu bir zamana denk gelir. Ayrıca bu sürede dokuzuncu Senfoni ile besteci, kendine özgü bir özellik olan zahmetli bir deneme yanılma yöntemiyle yavaş yavaş eseri şekillendiriyordu.

Bu kadar yoğun bir kişisellik taşıyan bir eserin hiç kimseye ithaf edilmemiş olması ilginçtir. Yine de bu Beethoven'ın asıl amacı değildi. Beethoven başlangıçta en son üç Sonattan birisini Londra'da bulunan ve orada Beethoven için bir çok yararlı hizmetleri bulunan Ferdinand Ries'a yazmayı planlıyordu. Ancak kısa bir süre sonra bir karar vererek Schindler'a şu emri göndermiştir: "*La bemol ve Do minördeki iki Sonat (Op.111) Frau Brentano'ya, doğumu Birkenstock, ithaf edilecektir – Ries hiçbir şey.*" Fakat bu, La bemol eser hiç kimseye ithaf edilemezken en son Sonatın sonuç olarak Arşidük Rudolph'a sunulmuştur.

"Ries'in eşine ithaf edilen şeylerle ilgili bir soru vardır. Beethoven bu konuda şöyle yazmıştır: 'Kabul edeceğim tek şey Londra'ya geldiğimde alacağım bir öpücüktür'. Fakat bu heyecan verici şeylerden hiçbirisi gerçekleşmemiştir. Ries "Londra'ya Elveda" adını verdiği bir konçerto yazmıştır. Bu eser Beethoven'ı o kadar kırmıştı ki yalnızca

eserlerinin ithaf edilmesine ilişkin tekliflerini geri çekmekle kalmamış, Leipzig'de bulunan "Musikalische Zeitung"a Reis'in artık kendisinin öğrencisi olmadığını herkese duyurmasını emreden bir mektup yazması zorlukla engellenmiştir. Bunun nedeni açıkça Beethoven'ın Ries'in kendisinden aşırılar yaptığını düşünmesidir. Yine de Schuppanzigh "Ries Beerhoven'dan çok fazla şey çalmıştır. Hepsini çaldı, ama Ries avuç dolusu çaldı demektedir."¹⁸

2.6.1. La Bemol Majör Piyano Sonatı Birinci Bölüm

Moderato cantabile, molto espressivo.- Beethoven'ın bu son sonattaki talimatları önceki örneklere göre çok daha açıktır. İşitme duyusu azaldıkça, icracının kendi müziğinin yalnızca tempo ve dinamikler konusunda değil aynı zamanda anlam olarak da nasıl çalınması gerektiğini bilmesini sağlamak konusunda da daha istekli ve tedirgin olduğu görülmektedir. Bu bölümün liedsel ve anlamlı olduğunu anlatan yalnızca içerik değildir. Beethoven aynı zamanda, aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi, bunun yumuşak ve samimi çalınması gerektiğini eklemektedir. Aslında bu Beethoven'ın yazmış olduğu en yumuşak eserlerden birisidir. Bu Sonatta sözcüklerle anlatılamaz bir sıcaklık vardır. Şimşek olduğunu biliriz ancak burada o hatırlatılmak istenmez. .

Sonat formu, birinci bölümün açıkça ona uymasına karşın ilginç bir biçimde yumuşatılmıştır. Ana özellikleri düzeltilmiştir ve birleştirici bağları bölümleri birbiri içinde neredeyse hissedilmez biçimde eriyecek kadar yuvarlaklaştırılmıştır. Ana ve yardımcı tema gruplarının nereye kadar genişleyeceğini ve geçişin doğasının ne olacağını kolayca söylemek artık mümkün değildir.

Açılış motifi yapısal olarak büyük önem taşımaktadır:

Örnek 18



¹⁸ Douglas Johnson, *Beethoven Studies*, (Üçüncü Basım, İngiltere: Cambridge, 1982) s 102

İkinci yardımcı bölümün tekrar edilen akorlarını basit bir eşlik üzerindeki senkoplamayla dengesiz bir biçimde yerleşen ve çınlayan duru bir pasajın yerini alan bir es izlemektedir. Tematik özellikler sol eldeki akorların yetersiz desteği ile klavye boyunca hafifçe ilerleyen arp benzeri onaltılık pasajlara yer vererek gözden kaybolur.

Artık yardımcı tema grubunun yaklaşmakta olduğunu işaret eden dominant (Mi bemol majör) tona bir geçiş yapar; ancak burada diğer herhangi birisi için referans olmak üzere alıntı yapılabilecek bir pasaj yoktur. Çünkü burada kendi aralarında bir dizi karakter drama eğilimine katkıda bulunarak hepsi başrol oynarmışçasına birlikte sahneye çıkarlar ve önemli bir sahne oluşturan bütünlüğü oluştururlar.

Ekspozisyonun tekrarı yoktur, aslında ana temanın iki ölçüsünün doğası hiçbir şeyi içermez. Bu bölümden bir sonrakine olan pasaj kasten bulanıklaştırılmıştır. Müzik yalnızca, kapanış gibi duyulan ve yine kulağa bir devamı beklercesine süslemesiz Mi bemol oktavların içinde çözülür; Mi bemol majörün bir akorunda karar noktasına gelir. Burada gerçekleşen şey süslemesiz oktavların basitçe Re bemole düşmesi ve böylece hemen müziği ileri götürüp yeni bir tona dönmesidir. Bu ton artık Fa minördür ve bunun içinde baştaki ilk motifin geri geldiğini görülür (Örnek.18). Böylece çözümleme bölümüne ulaşılır. Tema önceden ikinci melodi için kullanılan eşliği kurar ve sonra ölçüler boyunca değişir.

Yinelemeyle çözümlemenin karışması bu bölüm için çok şaşırtıcı değildir. Bir an için bile durmayan tema Örnek.18'te görülen ve başlangıçta olduğu gibi La bemol majörde yeniden duyurulur. Fakat artık arp benzeri onaltılık nota figürlerinden oluşan bir eşlik üzerindedir ve sol ele transfer edilmiştir. Devam eden senkoplu melodinin onaltılık arpejleri Mi majöre götüren armonize edilmiş bir değişiklik ile Do diyez minörde görülür. Müziği alışılmadık bir biçimde baskın tonlar merkezinden uzaklara taşıyan ancak onun gördüğü tek farklılık ile birlikte basitçe sudominant minörün (Re bemol) ilgili majörü Fa bemol majöre geçilir.

Mi majörün yardımcı tema grubu bazı küçük değişikliklerle ifade edilen tona La bemol majöre geçer. Ancak bu geçişte duraklamalar bulunur.

Tekrar ile koda arasındaki bölüm Beethoven'ın bu bölümün parçalardaki bütünler değil bir parçanın bütünü olması gerektiğine ilişkin endişesi ile bile bile yeniden anlaşılması güç bir hale getirilmektedir. Ekspozisyonun Mi bemol majörde olan kapanışını yapmak yerine, basitçe kendini La bemol majörde tekrar ederek Mi bemole yarım ton geriye dönüşle değişiklik yapar. Ancak bunun artık oldukça kesin bir şekilde La bemolün dominantı olduğu hissedilir. Bu nedenle de ardından ne geleceği konusunda şüphe içinde sonuçsuz kalır. Bundan sonra gelen birinci temponun yerini alan vurgularla bir kez daha artık tonik tonda duyulan arpejler dönüşe yol açan büyülü bir geçiş pasajını oluşturur. Bunun ardından da besteci Örnek.18'in ritminden ve temasından isteksizce ayrılıyormuşçasına özgün bir kapanış ile bölümü sonlandırılır.

2.6.2. La Bemol Majör Piyano Sonatı İkinci Bölüm

Molto allegro.- Scherzo daha çok Beethoven'ın daha sonraki Bagatelles'sinin tarzındadır. Kısa ve özlü, zekice, keskin tabiatlı ve ifadede biraz kabadır. Bu küçük piyano parçaları, Beethoven'ın en önemli besteleri içinde olmamalarına karşın onun çoğu özelliklerini gözler önüne sermektedir. Onlardan birisini dinlemek, neredeyse şaka ile bağrıışmanın birbirinden ayırmanın zor olduğu homurtulu sözcüklerle gerçekten Beethoven tarafından söyleniyormuş gibi gürültü patırtısıyla onun mektuplarından birisini okumaya benzetilir.

Müzik gizlilik içinde Fa minörde açılır ve hemen beklenmedik bir biçimde Do majörde karşılık görür:

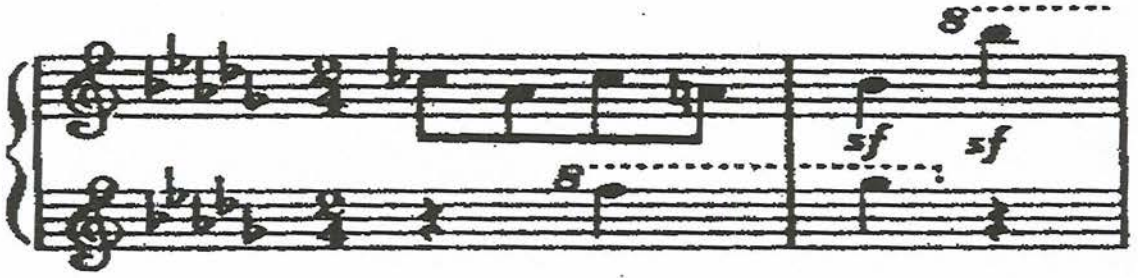
Örnek 19



İkinci bir bölüm başlangıçla hemen hemen aynı yapıda devam eder, ama aynı zamanda La bemol majör ve Fa minör üçlülerin ilk üç kademesi boyunca yükselen oldukça kesin melodik bir pasajın ilk kısmını oluşturur.

Diğer yandan Re bemol majördeki trio melodik olarak oldukça özelliiksiz olmayı sürdürür; yalnızca armonidir. Kısa süren ve tümü kromatik notalardan oluşan gamlarla birlikte hızlı figürasyonun içinde dağılmıştır. Sol el çoğunlukla sağ üstünde sopranoya doğru yükselen ikinci tempo üzerindeki izole edilmiş notaları çalar. Etki garip bir biçimde kağıt üzerinde yer alanlardan farklıdır. Aşağıdaki pasajda, örneğin, sıra dışı bir olay olarak göze çarpan iki oktavlık bir sıçrama açıkça görülür:

Örnek 20



Ancak aslında duyulan şudur:

Örnek 21



Scherzo tamamen önceki şekliyle geri döner. Yalnızca küçük ama önemli bir değişiklik vardır: ilk bölümün tekrarı, Beethoven'ın ilk dört ölçü için Örnek.19

ritardando'nun ikinci tekrarını ve diğer dört ölçü için de *a tempo*'yu işaret etmesi nedeniyle artık tam olarak yazılmıştır. Burada, Beethoven sanki yaklaşmakta olan bazı değişikliklerin gerçekleşmesini beklenmesine neden olmaktan ve sonra da daha önceden duyulanların tam bir reproduksiyonu ile devam ederek kandırmaktan hoşlanır gibidir. Bununla birlikte son bir ekleme vardır: yalnızca iki dörtlük eslerle kesişen ve iki dörtlük akorlarla oluşturulmuş kısa bir koda. Bu, scherzonun en son akorundan sonrasının uygun bir biçimde ve yeniden akorların final parçası arasından çıkartılabileceği nedeniyle bir final kadansı olarak görülebilir. Böylelikle senkop yapılmış bir ritmin birden bire normal dört ölçülük periyotların sarsıldığına ilişkin belirsiz bir hisse neden olur. Final akorları Fa majörde açılırlar.

2.6.3. La Bemol Majör Piyano Sonatı Üçüncü Bölüm

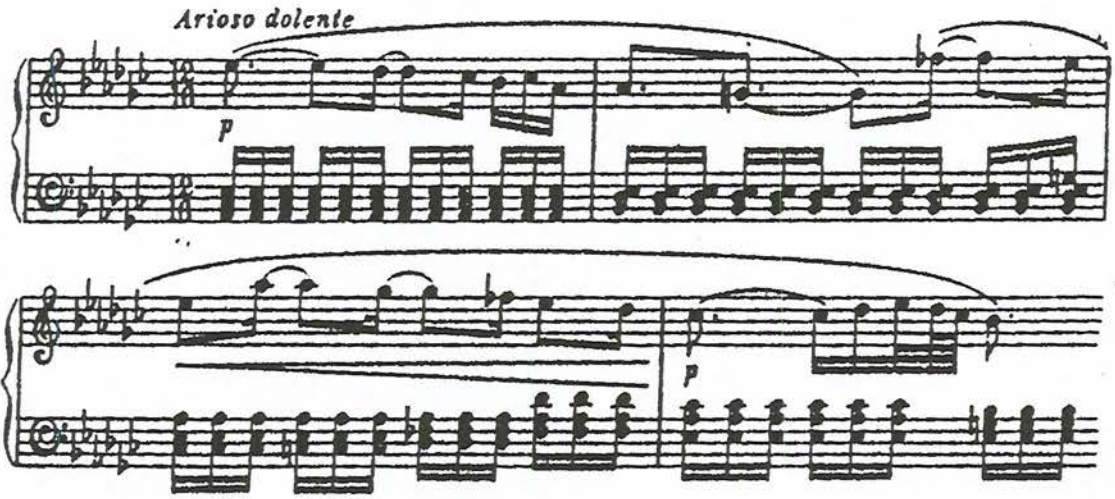
Adagio, ma non troppo.- Yalnızca ad olarak Si bemol minörde ancak gerçekte yalnızca başlangıçta bir an için bu tonda olan yavaş bölüm bağımsız ve tam olarak uygun biçimde bitirilen bir bölüm değildir. Ancak scherzonun kapandığı ve Si bemol minörün dominantı olarak hareket eden Fa majör tona öncülük ederek kendisini La bemol majörün ana tonalitesine kadar izleyecek olan füğden önce gelen bir prelüdtür. Bununla birlikte, yalnızca bir giriş olarak değerlendirilmek için çok önemlidir. Ayrı bir yavaş bölüm için uygun bir temsilci olarak Beethoven daha sonraları final sürecinde bunun önemli bir bölümünden yaptığı alıntının şaşırtıcı bir notasyonunu kullanmaktadır.

Açılış daha çok bazı dramatik parçaların orkestral girişine benzemektedir. Bunu yükselen bir arpejle açılan bir *piu adagio*, recitatif (ezgisiz konuşma) izler. Bu hemen hemen hiçbir şekilde bir şarkıcının recitatifi değildir. Ancak yine de daha çok kemansal bir bölümdür. Sayfalardaki yükselerek ve yeniden alçalarak tekrar edilen bu yüksek La'ların aslında bir keman tonuna benzetildikleri görülür. Beethoven'ın piyanistin otuzikilik ve altmışdörtlük gibi böyle iki bağlı nota gruplarını çalmasını nasıl beklediği bugüne kadar tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Beethoven bunların sırasıyla tek sekizlik notalar ve on altılık notalar olarak duyulmasını istemiş olabilir. Bunlar, örneğin "Grosse Füg" Op.133'te olduğu gibi yaylı müzikte bulunmaları durumunda bunların üst

yaydan alt yaya doğru bir değişiklik ile çalınmak amacıyla planlanmış olabileceği düşünülmektedir. Ancak tekrarın en az mümkün olan etkisi ile piyanist için bunları çalmanın uygun yolunun parmakları klavyede yerleştirmekte ikinci defa vuruş yapmaksızın bir değişiklik yapmak olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Kulaklar aracılığıyla söylenebilen kadarıyla piyanistlerin kayıtlar sırasında bunları bu şekilde yorumladıkları anlaşılacaktır.

Üçüncü recitatif pasaj, ilk kez devam eden kesin bir melodi, ancak bu kez şaşırtıcı bir biçimde genişletilmiş tutkulu ve güzel bir melodi kuran *Arioso dolente*'ye giriş yapar. Bu bir buçuk ölçülük *adagio, ma non troppo*'ya öncülük etmektedir. Aslında, bu Beethoven'ın son tarzındaki uzun süreli yavaş melodilerin en iyilerinden birisidir:

Örnek 22



Bu aslında başka bir on iki buçuk ölçü boyunca kesintisiz devam eden bir dizinin başlangıcıdır. Onaltılık nota eşlikleri bu süre boyunca devam eder. Sonda armonize edilmemiş La bemol majörde çok sakin bir kadans ile bitirilir.

2.6.4. La Bemol Majör Piyano Sonatı Dördüncü Bölüm:

Allegro, ma non troppo.- Burada finali oluşturan uzun ve incelikli füg başlar. İçinde hayal gücü ve ustalığın mükemmelliğe doğru bir araya geldiği bir eser için en büyük desteği sağlayan en heyecanlı bir bölümdür.

Bitirişin dışında, füg değişmez bir biçimde üç seslidir, oktav çiftlemelerinin bir piyano füğünde dördüncü bir ses meydana getirmemeleri için oktav eşleyicilerinin kullanımından kaçınılmıştır. Çünkü daha fazlası polifonik org müziğinde ek bir ses anlamına gelmektedir. Tema şöyledir:

Örnek 23

Allegro, ma non troppo

Sekizlik notalardaki karşı temanın önemli bir yapısal özelliğine dikkat edilmelidir. Fügün gelişimini bütün detaylarıyla tanımlamak mümkün değildir. Ancak temanın bir ses veya diğerindeki görünüşleri her zaman oldukça açık olarak duyulur. Bununla birlikte dikkat edilmesi gerekir ki Beethoven'ın karşı temayı bazen aşağıdaki bölümlerde bazen de yukarıdaki bölümlerde kullanır. Beethoven bir sayfa füg yazmaya eğilimi olmaması nedeniyle her bir ölçüsünde kendisini ve böyle bir görkemli özgürlükten keyif alabilecek kadar duygusal ve duyarlı olanları memnun etmenin hayati önem taşıdığı bir müzik yazmaktadır. Beethoven'ın neyin düzgün ve mantıklı olabileceğine ilişkin içgüdüleri her zaman ona rehberlik eder. Bu içgüdü onun dehasındaki karar verme sürecinde başvurduğu en iyi eğitilmiş profesörlerden daha iyi

yasa koyucu olarak görülmektedir.

Sonat, Op.106'nın finali yada "Grosse Füg" gibi ilginç gelen bir yapıdadır. "Missa solemnis"de yer alan "Et vitamventuri saeculi" gibi diğerleri ise bazı çok kesin etkilere yönlendirilmişlerdir. Örnek hepsinin içinde en nazik olan ve duygulara en çok hitap edendir; ancak burada bile güzellik, daha fazla çok güçlü bir zihinsel çaba sayesinde el çabukluğu ile ortaya çıkarılmış gibi konulan bir amaçla erişilemez niteliktedir. Beethoven'ın fügları kasıtlı olarak kullanılan süsler aracılığıyla şiirselliği aramazlar. Hayal gücüyle yalnızca en yüksek türün yaratıcıları için uygun olabilecek kadar zor bir göreve doğru zihinsel bir kullanımla güzelliğe ulaştıkları görülür. Buna uygun biçimde de güzelliğin en yüksek biçimine ulaşmayı başarırlar.

Arioso füsels dokumanın şaşırtıcı bir kesilmesi olarak geri döner. Dramatik olarak bu durum son derece memnuniyet verici bir karşıtlık yaratmaktadır. Müzik artık Sol minördedir ve melodik çizgi sanki kaybolan duygusal bir deneyimden geçiyormuşçasına garip bir biçimde kesintiye uğramıştır.

Ton artık Sol majördür ve bunun içinde füg aradan sonra yeniden başlamaktadır. Besteci orta sese bir girişle başlayıp bunu sırasıyla bir sopranoda bir basta izleyerek temayı aşağı yukarı getirerek oluşturmaktadır. Sonra, müzik Sol minöre sürüklenirken Beethoven müthiş ve şaşırtıcı bir teknik ustalığa başvurur; temayı alışıldığı gibi iki kat değil ancak üç kat hızlandıran bir eksiltme kullanır. Sopranonun normal süresinden iki kat çoğaldığı görülürken burada bu bastaki eksiltelen formu görülecektir:

Örnek 24



Bu küçülme ve genişlemenin bölümler arasındaki ilişkide tamamen yeni bir

SONUÇ

Bu çalışmada besteci genel olarak incelenmiş; dönemi içindeki yeri ve önemi, müziğinin dönemleri ve tüm yapıtları özetle açıklanmıştır. Daha sonra tezin konusu Beethoven'ın tüm piyano sonatları araştırılmış genel olarak tüm sonatları tanımlanmıştır. Konu içindeki evrene örneklem olarak "Appassionata" Piyano sonatı, "Mi Bemol Majör Piyano Sonatı" (Op.7- 1796), "Sol Majör Piyano Sonatı" (Op.31, No:1-1802), "Re Majör Piyano Sonatı" (Op.28-1801), "Sol Minör Piyano Sonatı" (Op.49, No:1-1796), "La Bemol Majör Piyano Sonatı" (Op.110) form ve stil yönünden incelenmiştir. Bu araştırma sonucunda elde edilen bulgular şunlardır:

Bestecinin kronolojik olarak yayımlanmasına önem verdiği 32 piyano sonatı bulunmaktadır.

İlk üçü Op.2 Dizisinde yayımlanan ve geleneksel klasik dönem etkilerini taşıyan erken dönem eserleridir.

Op.7 Mi bemol majör Sonatı sonat yazıcılığı gelişmesinin araştırılması amacıyla örneklem olarak seçilerek form ve stil yönünden incelenmiştir. Bu sonat bestecinin seri dışında tek olarak yayınladığı ilk sonatıdır. Sonat dört bölümden oluşur: molto allegretto e con brio, largo con grand espressione, allegro ve poco allegretto e grazioso. Temaların alışılmadık işlenişleri, üçlü akorlar, oktav kullanımları ton ton geçişleriyle Beethoven'ın sonat yazıcılığındaki özgünlüğü bu eserde ayrıntılarıyla incelenmiştir.

1798'de Op.10 dizisiyle yayımlanan üç piyano sonatı bulunmaktadır. Bu eserleri dönemi içinde ilginç olma özelliğini en çok koruyan eserleridir.

Op.13 do minör piyano sonatına Patetik adı verilmiş ve eser piyano literatürünün değerli eserleri arasında yer almıştır.

Diğer iki sonatı ise Op.14 numarasıyla yayınlanmıştır. Bu dizideki birinci sonat piyanistik açıdan güç yorumlanmasıyla ikincisi ise rondo finalindeki ciddi ifadeye karşı yazılan andantedeki komedi ile dikkat çekicidir.

1800'de bestelediği Op.22 sol bemol majör Piyano Sonatı bestecinin fırtına ve gerilim akımında yazdığı eserlere örnek olarak gösterilebilir.

1802 'de Op.26 la bemol majör sonatını yayımlamıştır. Eser form bakımından özgündür: İlk bölümü varyasyon formundadır ve sonraki scherzo bölümü yenilikçi bir cenaze marşıdır.

Op.27 iki Piyano Sonatından ikincisi "Ayışığı Sonatı" dır.Bu sonatın İlk bölümünde klasik sonat formu dışına çıkılarak formun öğeleri ustalıklı geliştirilmiştir.

Beethoven'ın 1801'de Op.28 olarak yayınladığı dört sonatı arasında re majör sonatı rondo bölümündeki sürekli basın sonucu oluşan sakin karakteri nedeniyle "Pastoral" adını almıştır.

Op.31 dizisinde üç sonat bulunmaktadır. Bu dizideki ilk sol majör sonatı form ve stil yönünden incelenmiştir. Bu dizideki mi bemol majör sonat dört bölümlü olan ve menüet formu içeren son sonatıdır.

1805 yılında Op.53 do majör sonatı yayımlanmıştır. Bu eserin en önemli özelliği içerdiği "adagio molto" bölümünün finale yavaş bir giriş işlevine sahip olmasıdır.

1804 yılında Op.54 olarak yayımlanan fa majör sonatla besteci iki bölümlü forma geçiş yapar.

Op.57 fa minör sonatı " Appassionata" olarak adlandırılır ve ifade gücüyle piyano literatürüne özgün bir eser olarak dahil olmuştur.Bu sonat da form ve stil yönünden incelenmiştir.

Op.79 sol majör sonatı romantik bir barcarole'den oluşur.

Op.81a mi bemol majör sonatı 1811'de yayımlanmıştır.

Op.90 mi minör sonatı ise 1804 yılında bestelenmiştir. Bu sonat bölümleri arasında iyi ifade edilen zıtlıklarla ön plana çıkar.

Op.101 la majör sonatının yorumlanmasında her şeyin teknik beceri değil ifade

gerektiren bölümler olarak görülmesi gereklidir.

Beethoven'ın Op.106 "Hammerklavser" sonatı "bir tür sanatsal Everest Dağı Tırmanışı"olarak görülür. Çünkü eser çok güçlü bir malzemeye ve onun en güzel işlenişine sahiptir.

Bestecinin son üç sonatı Op.109 mi majör sonatı, Op.110 la bemol majör sonatı ve Op.111 do minör sonatlarıdır. Op.110 la bemol majör sonatı form ve stil yönünden incelenmiştir. Bu sonat son bölümün füg formunda yazılması nedeniyle dikkat çekicidir.

Sonuç olarak besteci sonat formunun ifadesinde ve yapısında önemli yenilikler getirmiştir.

Araştırmanın Beethoven'ın Piyano Sonatları'nı yorumlayacak piyanistlere ve alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Altın Klasikler Koleksiyonu. İstanbul: Nesa Yayınları, 1998

Alaner, Bülent. **Tarihsel Süreçte Müzik.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2000

Blom, Eric. **Beethoven The Complete Piano Sonatas.** Emi Record, 1932-1936

İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik.** Dördüncü Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996

Epstein, David. **Beyond Orpheus,** Birinci Basım, İngiltere: Cambridge Yayınları.1979

Johnson, Douglas. **Beethoven Studies,** Üçüncü Basım, İngiltere: Cambridge, 1982

Say Ahmet ve diğerleri. **Müzik Ansiklopedisi.** Ankara: Say Yayınları. Dört Cilt, 1985

_____. **Müzik Tarihi.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000

Schenker, Heinrich. **Beethoven: Sonata Opus 57.** Üçüncü Basım, İngiltere: Tonwille Yayınları, 1924

Ratner, Leonard. **Classic Music: Expression, Form and Style.** Birinci Basım, New York: New York Yayınları, 1980

La Rue, **Guidelines for Style Analysis.** Birinci Basım, New York: New York Yayınları, 1970

Yener, Faruk. **Müzik Klavuzu.** Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Yayınevi, 2001

Tovey, Donald F.. **Beethoven'ın Piyanoforte İçin Klavuzu.** New York: New York Yayınları, 1879