

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

133758

L. v. BEETHOVEN'İN PİYANO SONATLARININ
ÖĞRETİMİNE YÖNELİK BİR
“BÜTÜNCÜL ANALİZ YÖNTEMİ”

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Mehmet YÜKSEL

Tez Danışmanı
Doç. Dr. O. Türev BERKİ

133758

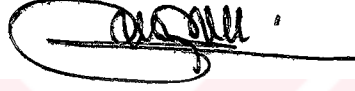
Ankara – 2003

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼'ne,

Mehmet Y¼KSEL'e ait L. v. BEETHOVEN'IN PİYANO SONATLARININ
ğRETİMİNE YÖNELİK BİR "B¼T¼NC¼L ANALİZ YÖNTEMİ" adlı çalışma
j¼rimiz tarafından DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Salih AKKAş



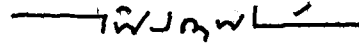
¼ye : Prof. Dr. M. Cihat CAN



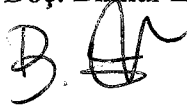
¼ye : Prof. Nevhiz ERCAN



¼ye : Doç. Dr. O. T¼rev BERKİ



¼ye : Doç. Binnur EKBER



ÖZET

Bu araştırma, evrensel müziğin çığır açıcı bestecilerinden biri olan ve eserleriyle müzik eğitiminde önemli yer tutan Ludwig van Beethoven'ın piyano sonatlarının öğretimine yönelik özgün bir *Bütüncül Analiz Yöntemi*'nin oluşturulması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Sözkonusu amaç doğrultusunda oluşturulan ve “biçimsel yapı”, “motifsel yapı”, “genel armonik yapı”, “yorum cümleleri” ve “teknik güçlükler” olmak üzere 5 ana boyutu içeren “Bütüncül Analiz Yöntemi”, bestecinin piyano sonatları arasından seçilen Opus 31, 2 numaralı re minör sonat üzerinde uygulanmıştır. Bütüncül Analiz Yöntemi'nin, piyanistler, piyano eğitimcileri, kuramcılar ve ileri piyano öğrencilerinin bu yöndeki çalışmalarına önemli yararlar sağlayacağı beklenmektedir.

ABSTRACT

In this work, we introduce an original “Integralistic Analytical Method” with the aim of teaching piano sonatas by Ludwig van Beethoven, one of the greatest composers of the classical music whose excellent works occupy a remarkable place in music education. The integralistic analytical method applied on the piano sonata in d minor, Opus 31/2 of the composer, consists of 5 main categories such as “formal structure”, “motivic structure”, “general harmonic structure”, “phrase interpretation” and “technical difficulties”. It is our strong belief that this method will be very useful for pianists, piano educators, music theorists and advanced piano students.



ÖNSÖZ

Kanımızca, ülkemiz mesleki müzik eğitimi kurumlarının “müzikal analiz” kavramına ve çalgı eğitimine yaklaşımları, piyano eğitimi ve “analiz”e ilişkin farklı bilgi ve becerilerin belli bir sistematik bütünlük arz etmeden öğrenci bünyesine kopuk olarak yerleşmesi sonucunu doğurmaktadır. Bunun yanında, genellikle kuramcılar tarafından gerçekleştirildiği bilinen Ludwig van Beethoven’a ait sonatların anlaşılmasına yönelik analizler ile, icracıların teknik ve yorum zorluklarını aşmaya yönelik çabalarının bir ortak paydada birleşmediği gözlemlenmektedir.

Beethoven’ın piyano sonatlarının sağlıklı ve tutarlı bir biçimde öğretilmesi ve seslendirilmesi amacıyla yönelik olarak, bünyesinde gerek *icracı* ve gerekse *kuramcı* yaklaşımlarını birarada barındıracak özgün bir analiz yöntemi geliştirme yoluyla yukarıdaki sorunların çözümüne katkıda bulunması beklenen bu araştırmanın her aşamasında, beni büyük bir titizlik ve özveri ile bilgilendiren, yönlendiren ve destekleyen danışmanım Sayın Doç. Dr. O. Türev Berki’ ye, tez izleme sürecinde değerli fikirlerinden yararlandığım Sayın Prof. Dr. Salih Akkaş ve Sayın Prof. Dr. M. Cihat Can’a teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, akademik çalışmalarına verdikleri maddi ve manevi destekle beni bu günlere taşıyan anneme, babama ve eşime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
KISALTMALAR VE SEMBOLLER CETVELİ	vii
ÇİZELGELER LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
BÖLÜM 1.....	1
GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu	3
1.2 Araştırmanın Amacı	4
1.3 Araştırmanın Önemi	4
1.4 Sayıtlar	5
1.5 Sınırlılıklar	5
1.6 Araştırmaya Özgü Tanımlar	5
1.7 İlgili Yayın ve Araştırmalar	6
BÖLÜM 2	9
YÖNTEM	9
2.1 Evren ve Örneklem	9

2.2 Sonatın Analizi	13
2.2.1 Sonatın Biçimsel Yapı Bakımından Analizi	14
2.2.2 Sonatın Motifsel Yapı Bakımından Analizi	14
2.2.3 Sonatın Genel Armonik Yapı Bakımından Analizi	15
2.2.4 Sonatın Yorum Cümleleri Bakımından Analizi	16
2.2.5 Sonatın Teknik Güçlükler Bakımından Analizi	16
BÖLÜM 3	17
BULGULAR VE YORUMLAR	18
3.1 Biçimsel Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar	18
3.1.1 I. Bölüm: <i>Largo-Allegro</i>	18
3.1.2 II. Bölüm: <i>Adagio</i>	19
3.1.3 III. Bölüm: <i>Allegretto</i>	20
3.1 Motifsel Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar	21
3.2.1 I. Bölüm: <i>Largo-Allegro</i>	21
3.2.1.1 Motif 1 (m1)	21
3.2.1.2 Motif 2 (m2)	23
3.2.1.3 Motif 3 (m3)	25
3.2.2 II. Bölüm: <i>Adagio</i>	28
3.2.2.1 Motif 1 (m1)	28
3.2.2.2 Motif 2 (m2)	30
3.2.3 III. Bölüm: <i>Allegretto</i>	32

3.2.3.1 Motif 1 (m1)	32
3.2.3.2 Motif 2 (m2)	35
3.3 Genel Armonik Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar	38
3.3.1 I. Bölüm: <i>Largo-Allegro</i>	38
3.3.2 II. Bölüm: <i>Adagio</i>	41
3.3.3 III. Bölüm: <i>Allegretto</i>	42
3.4 Yorum Cümlelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	45
3.4.1 I. Bölüm: <i>Largo-Allegro</i>	45
3.4.2 II. Bölüm: <i>Adagio</i>	47
3.4.3 III. Bölüm: <i>Allegretto</i>	48
3.5 Teknik Zorlukların Çözümlemesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	50
3.5.1 I. Bölüm: <i>Largo-Allegro</i>	50
3.5.2 II. Bölüm : <i>Adagio</i>	57
3.5.3 III. Bölüm : <i>Allegretto</i>	60
BÖLÜM 4	70
SONUÇ VE ÖNERİLER	70
4.1 Sonuçlar	70
4.2 Öneriler	71
KAYNAKÇA	74
EKLER	78
ÖZGEÇMİŞ	120

KISALTMALAR VE SEMBOLLER CETVELİ

75 <i>Cd</i> la	: Koda (75. ölçüde başlamakta ve la minör tonalitesinde seyretmektedir)
G.Ü.E.B.E.	: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
G.Ü.G.E.F.	: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
<i>k</i>	: köprü
la	: La minör
La	: La Majör
L.v.	: Ludwig van
Nr.	: Numara
T	: Tema
TonAl	: Tonal Alan
[I V]	: Kendini tekrarlayan armonik iskelet akor grupları (derece)
I	: Nisbeten daha uzun süre kullanılan armonik iskelet akoru
b	: Bemol
#	: Diyez
●	: Yorum cümlelerinin başlangıç ya da bitiş noktası
↑	: Yorum cümlelerinin zirve noktası

ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 2.1 Evreni Oluşturan Sonatlar	10
Çizelge 2.2 G.Ü.E.B.E. Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı lisansüstü <i>Anaçalğı</i> <i>Piyano Öğrencilerinin Repertuvarındaki Beethoven Sonatlar</i>	12
Çizelge 2.3 G.Ü.E.B.E. Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı lisansüstü <i>Anaçalğı</i> <i>Piyano Öğrencileri Repertuvarındaki Beethoven Sonatlara Rastlanma Sıklığı</i>	13
Çizelge 3.1 İlk Bölümün Biçim Öğelerine İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı.....	18
Çizelge 3.2 İkinci Bölümün Biçim Öğelerine İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı.....	19
Çizelge 3.3 Üçüncü Bölümün Biçim Öğelerine İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı.....	20
Çizelge 3.4 m1'in, Birinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	22
Çizelge 3.5 m2'nin, Birinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	24
Çizelge 3.6 m3'ün, Birinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	26
Çizelge 3.7 m1'in, İkinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	29
Çizelge 3.8 m2'nin, İkinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	31
Çizelge 3.9 m1'in, Üçüncü Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	34
Çizelge 3.10 m2'nin, Üçüncü Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı	37

Çizelge 3.11 İlk Bölümün Genel Armonik Yapısına İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı	39
Çizelge 3.12 İlk Bölümün, Belli Bir Tonalite Saptanan Bölgelerindeki Akor Derecelerine Rastlanma Sıklığı	40
Çizelge 3.13 İkinci Bölümün Genel Armonik Yapısına İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı.....	41
Çizelge 3.14 İkinci Bölümün, Belli Bir Tonalite Saptanan Bölgelerindeki Akor Derecelerine Rastlanma Sıklığı	42
Çizelge 3.15 Üçüncü Bölümün Genel Armonik Yapısına İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı.....	43
Çizelge 3.16 Üçüncü Bölümün, Belli Bir Tonalite Saptanan Bölgelerindeki Akor Derecelerine Rastlanma Sıklığı	44
Çizelge 3.17 Birinci Bölümün Yorum Cümlelerine İlişkin Veri ve Bulguların Dağılımı.....	45
Çizelge 3.18 İkinci Bölümün Yorum Cümlelerine İlişkin Veri ve Bulguların Dağılımı.....	47
Çizelge 3.19 Üçüncü Bölümün Yorum Cümlelerine İlişkin Veri ve Bulguların Dağılımı.....	49

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1	m1'in Orijinal Biçimi	21
Şekil 3.2	m1'in Farklılaştırılmış Biçimleri	21
Şekil 3.3	m1'in Birinci Bölüm Üzerine Dağılımı	22
Şekil 3.4	m2'nin Orijinal Biçimi	23
Şekil 3.5	m2'nin Farklılaştırılmış Biçimi	23
Şekil 3.6	m2'nin Genişletilmiş Biçimleri	23
Şekil 3.7	m2'nin Birinci Bölüm Üzerine Dağılımı	24
Şekil 3.8	m3'ün Orijinal Biçimi	25
Şekil 3.9	m3'ün Farklılaştırılmış Biçimleri	25
Şekil 3.10	m3'ün Genişletilmiş Biçimi	25
Şekil 3.11	m3'ün Birinci Bölüm Üzerine Dağılımı	26
Şekil 3.12	m3'ün Farklılaştırılmış Biçimi (m2'ye benzer)	27
Şekil 3.13	m1'in Orijinal Biçimi	28
Şekil 3.14	m1'in Farklılaştırılmış Biçimleri	28
Şekil 3.15	m1'in Genişletilmiş Biçimleri	28
Şekil 3.16	m1'in İkinci Bölüm Üzerine Dağılımı	29

Şekil 3.17 m2'nin Orijinal Biçimi	30
Şekil 3.18 m2'nin Farklılaştırılmış Biçimleri	30
Şekil 3.19 m2'nin İkinci Bölüm Üzerine Dağılımı	30
Şekil 3.20 m1'in Orijinal Biçimi	32
Şekil 3.21 m1'in Farklılaştırılmış Biçimleri	32
Şekil 3.22 m1'in Üçüncü Bölüm Üzerine Dağılımı	33
Şekil 3.23 m2'nin Orijinal Biçimi	35
Şekil 3.24 m2'nin Farklılaştırılmış Biçimleri	35
Şekil 3.25 m2'nin Üçüncü Bölüm Üzerine Dağılımı	36
Şekil 3.26 m2'nin Farklılaştırılmış Biçimi	38
Şekil 3.27 m1'in Farklılaştırılmış Biçimi (şekil 3.26 benzeri).....	38

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Klasik Batı Müziği tarihinin çığır açıcı bestecilerinden Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), başta *kurgu, biçim, motif kullanımı, armoni, tını, doku ve nüans kullanımı* olmak üzere, müziğe getirdiği yeniliklerle, Klasik Dönem'den Romantik Dönem'e geçişi sağlayan Köprü Dönemi'nin “baş mimarı” olarak karşımızda durmaktadır (Sadie, 1995: 354, 392, 393; Schonberg, 1981:110, 119, 122).

Beethoven'ın yaratılarında, piyano eserleri merkezi bir konuma sahiptir. Besteci için piyano, kendini en iyi ifade edebildiği ortam olmanın yanısıra, üzerinde gerçekleştirdiği buluşları diğer eserlerine taşıdığı bir *laboratuvar* olma özelliğini de taşımaktadır. Beethoven'ın, klavye sanatının anıtsal verimleri arasında yer alan 32 piyano sonatı, özellikle içerik – yapı (biçim) ilişkisi açısından senfonilerine oranla daha da deneysel özellikler taşımaktadır (Goldstein, 1988: 74-76). Söz konusu sonatların, gerek resitaller, gerek kayıt ortamları (Ashkenazy, 1996; Barenboim, 1998; Biret, 1994; Biret, 2001; Biret, 2001; Brendel, 1994; Brendel, 1995; Brendel, 1997; Gieseking, 2001; Gilels, 1998; Goode, 1993; Kempff, 1998; Pollini, 1988; Schnabel, 1991) ve gerekse ulusal/uluslararası piyano yarışmalarında (Alink, 1993: 89, 114, 170) en çok seslendirilen; ayrıca piyano eğitimi veren kurum ve kuruluşların müfredat programlarında yer alan piyano yapıtları arasında ön sıraları işgal eden eserlerden olduğu bilinen bir gerçektir.

Bilindiği gibi, Beethoven'ın verimi, müzikologlarca, *İlk, Orta ve Son Dönem* yapıtları olmak üzere üç bölümde incelenmektedir. Bununla birlikte, besteci, müziksel kimliğini Orta Dönem eserlerinde ortaya koymaya başlamıştır (Sadie, 1995: 376–378). Bu dönemin başında kompozisyon stili açısından kendine bir ‘Yeni

Yol' belirlemiş, Opus 31, 2 re minör piyano sonatı ise “bu yolun başlangıcını belirleyen eser” olarak kabul görmüştür (Dahlhaus, 1993: 166-180 ; Sadie, 1995: 381). Sözkonusu sonat, diğer piyano sonatları arasındaki bu özel konumu nedeniyle, sıklıkla icra edilmesinin yanısıra, üzerinde en çok inceleme yapılan sonatlardan biri olma özelliğini taşımaktadır (Cooper, 1990: 177-196 ; Scherman ve Biancolli, 1972: 310-319, Reynolds, 1992: 81-92; Reynolds, 1995: 37-72).

Zamanının piyanosunu müziksel ihtiyaçları için yeterli bulmayan, eserleriyle çalgısının ses sınırlarını ve ses hacmini zorlayan, sınırlı ses uzamasını telafi etmek için basılan tuşları fazlasıyla tutan özel bir çalma tekniği uygulayan bestecinin, piyano yapımcılarını beklentileri doğrultusunda zorlamasıyla, daha sağlam, ses hacmi ve ses sınırları daha geniş, daha güçlü sonoriteye sahip ve pedal sistemi daha gelişmiş olan piyanolar üretilmeye başlanmış, böylece günümüz piyanosunun temelleri atılmıştır (Goldstein, 1988: 74 -76).

Beethoven'ın piyano sonatlarının öğretilmesi sürecinde karşılaşılabilecek en önemli engeller, “çalışılan esere ait teknik güçlüklerin aşılammaması” ve “bestecinin esere ilişkin anlayışının kavranamaması” olmak üzere iki temel kategori altında toplanabilir.

Bilindiği üzere, “müzikal analiz” kavramı, ülkemiz mesleki müzik eğitimi kurumlarının eğitim/öğretim programlarında çoğunlukla Armoni, Form Bilgisi (Müzik Biçimleri) ve kısmen de Müzik Tarihi derslerinde ele alınmaktadır. Çalgı eğitiminin önemli bir parçasını teşkil eden piyano eğitiminde ise, daha çok, çalışılan eserlerde karşılaşılan teknik zorlukların aşılmasının ve yorum kavramına yönelik çeşitli çalışma yöntemlerinin gündeme geldiği görülmektedir. Bu yaklaşım, doğal olarak, “analiz”e ilişkin farklı bilgi ve becerilerin belli bir sistematik bütünlük arzmeden öğrenci bünyesine kopuk olarak yerleşmesi sonucunu doğurmaktadır.

Bunun yanında, Beethoven sonatlarının anlaşılmasına yönelik analizlerin genellikle kuramcılar tarafından gerçekleştirildiği bilinmekte, icracıların ise sıklıkla teknik ve yorum zorluklarını aşmakla uğraşırken eseri anlamaya yönelik çabalarda

yetersiz kaldıkları gözlemlenmektedir. Bu durum, Beethoven piyano sonatlarının sağlıklı ve tutarlı yorumlayabilme amacına yönelik olarak, bünyesinde gerek *icracı* ve gerekse *kuramcı* yaklaşımlarını birarada barındıracak özgün bir analiz yönteminin ortaya konmasını gerektirmekte ve bu gereklilik, bu doğrultuda bir bilimsel araştırmanın gerçekleştirilmesini zorunlu kılmaktadır.

1.1 Problem Durumu

Araştırmada, bu gereklilik ve zorunluluktan hareketle şu ana problem cümlesi oluşturulmuştur:

L. v. Beethoven'ın piyano sonatlarının öğretimine ilişkin olarak, müziğin kuram ve performans boyutlarını birarada kapsayacak nitelikte; özgün bir "Bütüncül Analiz Yöntemi" nasıl oluşturulabilir ve bu yöntemin uygulamadaki görünümü nasıldır?

Sözkonusu ana problemin çözümü için aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Beethoven'a ait piyano sonatları, nesnel olarak hangi ana boyutlarda çözümlenebilir?
2. Sözkonusu sonatların her bir bölümü, hangi ana ve alt biçimsel öğelerden oluşmakta ve nasıl bir tonalite karakteristiği göstermektedir?
3. Sözkonusu sonatların her bir bölümünün oluşumunda rol oynayan ana motifler ve (varsa) bunların farklılaştırılmış/genişletilmiş biçimleri nelerdir? Motiflerin, ait oldukları bölüm üzerine dağılımı nasıl gerçekleşmektedir?

4. Sözkonusu sonatların her bir bölümüne ilişkin armonik yapı nasıl bir görünüm arz etmektedir? Bu yapıyı oluşturan armonik iskelette başlıca hangi derece akorları kapsanmaktadır?

5. Sözkonusu sonatların her bir bölümü, yorum cümleleri karakteristiği bakımından nasıl bir görünüme sahiptir?

6. Sözkonusu sonatlarda, bölüm bazında hangi noktalarda piyano tekniği bakımından çeşitli güçlüklerden sözedilebilir? Bu güçlüklerin giderilmesine yönelik olarak hangi parmaklama sistemleri ve teknik çalışmalar oluşturulabilir?

1.2 Araştırmanın Amacı

Araştırmanın gerçekleştirilmesindeki temel amaç, L. v. Beethoven'ın piyano sonatlarının öğretilmesi sürecine yönelik olarak, geleneksel ya da çağdaş belli başlı kuramsal analitik yaklaşımları, piyano eğitiminin iki önemli hedefi durumundaki "yorum" ve "psikomotor beceri" unsurlarıyla da birleştirecek özgün bir "Bütüncül Analiz Yöntemi" nin oluşturulmasıdır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Araştırma, bu konuda ülkemizde yapılan ilk çalışma olması, ileride gerçekleştirilebilecek benzer araştırmalara ışık tutabilecek bir konumda yer alması ve özellikle ileri piyano eğitimi ile ilgili tüm kurum, kuruluş ve kişilere kaynak olabilme niteliği taşıması nedeniyle önem arz etmektedir. Ayrıca, L. v. Beethoven'ın, özellikle piyano sonatlarıyla, dünya ölçeğinde piyano eğitiminde işgal ettiği önemli yerin de, bu araştırmaya ayrı bir anlam kazandırdığı düşünülmektedir.

1.4 Sayıtlar

Araştırmanın planlanması ve gerçekleştirilmesinde aşağıdaki sayıtlardan hareket edilmiştir:

1. Araştırmanın örnekleme, L. v. Beethoven'ın tüm piyano sonatlarını temsil edebilir niteliktedir.
2. İzlenen yöntem, araştırmanın amacına, konusuna ve kapsadığı problemin çözümüne uygundur.

1.5 Sınırlılıklar

Araştırma,

1. İleri piyano eğitimi ve müzik kuramları eğitimi ile sınırlıdır.
2. Beethoven'ın piyano sonatları ile sınırlıdır.

1.6 Araştırmaya Özgü Tanımlar

Araştırmada kullanılan 5 ana kavrama ilişkin terimlerin araştırma ile sınırlı tanımları şunlardır:

Bütüncül Analiz Yöntemi: L. v. Beethoven'ın piyano sonatlarının öğretilmesi sürecine yönelik olarak, geleneksel ya da çağdaş belli başlı kuramsal analitik yaklaşımların, piyano performansının “yorum” ve “psikomotor beceri” unsurlarıyla birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan, çok boyutlu ve özgün bir analiz modeli

Tonal Alan: Bir sonatın *Sonat-Allegro* biçiminde yazılmış bölümlerinde, büyük ölçekte, belirli bir tonalite karakteristiğinin hakimiyeti altında kalan bölge

Motif: Bir esere ilişkin biçimsel kimliğin temel taşı niteliğine olan ve kendi içinde bütünlüğü bulunmayan en küçük parçacık (Stein, 1979: 3-4; Walton, 1974: 1; White, 1994: 62)

Yorum Cümlesi: Bir eserin bütünü göz önünde bulundurularak saptanan ve alışıl gelmiş cümlecik, cümle ve dönem kavramlarından farklı olarak daha büyük boyutlarda da gerçekleşebilen, ifadenin başlangıç ve bitiş noktaları arasında kalan akıcı ve kesintisiz bölge

Zirve: Yorum cümleleri kapsamında, ifadenin doruğa ulaştığı nokta

1.7 İlgili Yayın ve Araştırmalar

Araştırmaya ilişkin olarak gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda, “Beethoven’ın piyano sonatlarının analizi” konusuna odaklanan, üçü yabancı ve biri yerli olmak üzere toplam dört bilimsel çalışmaya erişilmiş bulunmaktadır.

Müzikal Analiz konusunda uluslararası bir otorite olan Donald Francis Tovey’nin 1931’de kaleme aldığı ve son baskısı “Associated Board of the Royal Schools of Music” Yayınevi tarafından 1988’de yayınlanan *A Companion to Beethoven’s Pianoforte Sonatas* adlı çalışmada, bestecinin 32 piyano sonatı üzerinde daha çok *kompozisyon* yaklaşımını bir analiz uygulandığı görülmektedir. Sözkonusu sonatların her bir bölümüne ilişkin olarak ölçü bazında gerçekleştirilen analiz, başta *biçimsel yapı* olmak üzere, *tonalite*, *armonik görünüm*, *tempo*, *nüans*, *cümle*, *ritmik yapı*, *tematik yapı* ve *motiflik yapı* gibi pek çok unsuru birarada barındırmaktadır.

Johanna Goldstein’in, 1988’de Peter Lang yayınevinde American University Studies serisi kapsamında yayımlanan, *A Beethoven Enigma : Performance Practice*

and the Piano Sonata, Opus 111 başlıklı araştırmasında, icra unsurunun geri planda bırakıldığı geleneksel müzik analiz yöntemlerinin eksikliklerinden hareketle, Beethoven'ın Opus 111, 32 numaralı piyano sonatı üzerinde bir performans analizi gerçekleştirmiştir. Bu amaçla, üç değişik usta piyaniste ait kayıtlar, *tempo* ve *ritm*, *nüans*, *aksan*, *artikülasyon*, *pedal* ve *süsleme* kategorilerine ayrılmış bir liste vasıtasıyla, birbirleriyle ilintili olarak analiz edilmiş; bunun yanında, sonatın anlaşılmasına yardımcı olacak kuramsal ve tarihsel bilgilere de yer verilmiştir.

Suzanne Macahilig tarafından hazırlanan ve 1992'de New York Üniversitesi'nce doktora tezi olarak kabul edilen *A Method for the Interpretation of Beethoven's Middle Period Piano Sonatas* başlıklı çalışmada hareket noktası, o güne kadar Beethoven piyano sonatlarının icrasına yönelik bir analiz sisteminin gerçekleştirilmediği sayılıdır. Çalışmada, bestecinin Orta dönemine (1803-1814) rastlayan piyano sonatlarına uygun ve bu eserlerin icralarına yol gösterici olabilecek nitelikte bir analiz yönteminin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Yöntem, kendisinden önce var olan analiz metodlarının güçlü yanları ile birlikte müziğe verilen öznel tepkilerin yorumunu ve performansa yönelik bir yaklaşımı da bünyesinde barındırmaktadır. Sözkonusu yöntem, 18. Yüzyıl'ın sonları ve 19. Yüzyıl'ın başlarında, Beethoven'ın piyano sonatlarının icrasına ilişkin performans ilkeleri, bestecinin el yazması notaları ve öğrencileriyle yazışmaları da dikkate alınarak geliştirilmiştir. Araştırma, "Klasik Dönem ve Beethoven'ın piyano sonatlarına genel bir bakış", "Beethoven'ın Orta döneminden piyano sonatlarının seçimi", "geleneksel analiz yöntemlerine ve bu yöntemlerin performansa ilişkin ihtiyaçları nasıl karşıladığına bir bakış", "bir analiz yöntemi üzerinde senteze varma", "seçilen sonatların icraya ilişkin bir kılavuzu da içeren analizleri" ve "analiz yönteminin değerlendirilmesi" olmak üzere altı ana basamaktan oluşmaktadır.

Neslihan Karamızrak tarafından hazırlanan ve 1995'de T.C. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yüksek lisans tezi olarak kabul edilen, *Ludwig van Beethoven'ın Solo Piyano İçin Yazdığı Eserlerdeki Müzik Biçimleri, Stil Özellikleri ve Bu Özelliklere Bağlı Olarak Ortaya Çıkan Yorumlar* başlıklı çalışmada, müzik formlarının Romantik Dönem öncesinde Beethoven eliyle

geliştirilmesi ve serbestleştirilmesi konusu öncelikli olarak ele alınmış ve çalışmada, bestecinin piyano eserlerindeki virtüözite anlayışı, *tını* unsuru, nüans, tempo, pedal, tril, süsleme ve bağ kullanımına da yer verilmiştir.



BÖLÜM 2

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmada izlenen yöntem, yöntemin genel niteliği, evren, örneklem ve örnekleme oluşturan sonatın analizine ilişkin işlem basamakları açıklanmaktadır.

Araştırmada esas itibariyle “analiz” yöntemi izlenmiştir. Verilerin elde edilmesine yönelik olarak “müzikal analiz”, elde edilen verilere ilişkin olarak da “istatistiksel analiz” yöntemlerinden yararlanılmış ve sözkonusu yöntemler L.v. Beethoven’ın piyano sonatları arasından seçilen, Opus 31, 2 numaralı re minör sonat üzerine uygulanmıştır. Sözkonusu yöntem, araştırmanın gerekleri doğrultusunda, tüm aşamaları ve ayrıntılarıyla, tez yöneticisi ve araştırmacı tarafından oluşturulmuştur.

2.1 Evren ve Örneklem

Araştırmada evren, L.v. Beethoven’ın, toplam sayıları 37’yi bulan piyano sonatlarıdır.

Çizelge 2.1
Evreni Oluşturan Sonatlar

Sıra Nr.	Opus Nr.	Ton	(Varsa) Özel Başlık	Tamamlanış Tarihi
1	2/1	fa		1795
2	2/2	La		1795
3	2/3	Do		1795
4	7	Mib		1797
5	10/1	do		1797
6	10/2	Fa		1797
7	10/3	Re		1798
8	13	do	'Patetik'	1798
9	14/1	Mi		1798
10	14/2	Sol		1799
11	22	Sib		1800
12	26	Lab		1801
13	27/1	Mib		1801
14	27/2	do#	'Ayışığı'	1801
15	28	Re	'Pastoral'	1801
16	31/1	Sol		1802
17	31/2	re	'Fırtına'	1802
18	31/3	Mib		1802
19	49/1	sol		1797
20	49/2	Sol		1796
21	53	Do	'Waldstein'	1804
22	54	Fa		1804
23	57	fa	'Appassionata'	1805
24	78	Fa#		1809
25	79	Sol		1809
26	81a	Mib	'Veda'	1810
27	90	mi		1814
28	101	La		1816
29	106	Sib	'Hammerklavier'	1818
30	109	Mi		1820
31	110	Lab		1822
32	111	do		1822
33	WoO 47	Mib		1783
34	WoO 48	f		1783
35	WoO 49	D		1783
36	WoO 50	Fa		?
37	WoO 51	Do		1798

(Sadie, 1995: 398-399)

Çalışmanın örnekleme olarak Opus 31, 2 numaralı re minör sonatın belirlenmesinde aşağıdaki etkenler rol oynamaktadır :

- Sözkonusu sonat, klasik batı müziği tarihinin en önemli yenilikçilerinden biri olarak kabul edilen Beethoven'ın piyano sonatlarının arasında, bestecinin stilinde 'Yeni Yol' adı verilen bir dönemin başlangıcını temsil eden özel bir konuma sahiptir.
- Eser, bestecinin, resital ve yarışmalarda en çok seslendirilen ve uluslar arası düzeyde kabul görmüş yorumcular tarafından en çok kaydı gerçekleştirilen piyano sonatları arasında ilk sıralarda yer almaktadır.
- Sözkonusu sonat, geçmişten günümüze, dünyanın hemen her yerinde "uzmanlık" düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren kurum/kuruluşlar bünyesinde gerçekleştirilen piyano eğitiminin ileri aşamalarında en çok konu edilen ve öğrenci repertuvarlarında yer alan Beethoven sonatları arasındadır. Nitekim, 2001-2002 Öğretim Yılı Güz yarıyılında, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı yüksek lisans ve doktora programlarına kayıtlı olan *Anaçalgı Piyano* öğrencilerinin lisansüstü eğitimleri süresince çalıştıkları Beethoven sonatları belirlenmiş ve yukarıdaki tesbitte paralellik arzeden sonuçlara ulaşılmıştır.

Çizelge 2.2

**G.Ü.E.B.E. Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı Lisansüstü Anaçalgı Piyano
Öğrencilerinin Repertuarındaki Beethoven Sonatlar**

Adı Soyadı		Eserin	
		Sıra Nr.	Opus Nr.
Y Ü K S E K L İ S A N S	Birsen Çelikhahmet	6	10/2
	Ferit Bulut	14	27/2
	Emre Şen	----	----
	Ülkü Armağan Top	----	----
	Meral Mete	8	13
	Bige Sevinç	1	2/1
	Cafer Doğan	8	13
	Tuğçe Kaynak	17	31/2
	Terane Kerimova	14	27/2
	Feyzan Goher	17	31/2
	Ahmet Rauf Ulusoy	8	13
	Saadet Alieva	----	----
	Ilgım Kılıç	5-6	10/1,10/2
	Uygur Yüzereroğlu	----	----
	Buğra Gültek	----	----
	Duygu Sökezoğlu	8	13
D O K T O R A	Özlem Ömür	7	10/3
	Şehnaz Ertem	30	109
	Mehmet Yüksel	9	14/1
	Gülseven Kanizi	17	31/2
	Buğra Koçak	----	----
	Feyza Sönmezöz	21	53
	Damla Emen	20	49/2
	Mehmet Coşkun	5	10/1
	Cengiz Şengül	----	----
	İtir Eskioğlu	1	2/1
Oya Akyıldız	23	57	

Çizelge 2.3

G.Ü.E.B.E. Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı lisansüstü *Anaçalğı Piyano* Öğrencileri Repertuvarındaki Beethoven Sonatlara Rastlanma Sıklığı

Sıra Nr.	Opus Nr.	Frekans
8	13	4
17	31/2	3
1	2/1	2
5	10/1	2
6	10/2	2
14	27/2	2
7	10/3	1
9	14/1	1
20	49/2	1
21	53	1
23	57	1
30	109	1

Çizelge 2.3’de görüldüğü gibi, Op 31, 2 numaralı sonat ve Op 13 ‘*Patetik*’ sonat, sözkonusu öğrencilerin repertuvarında yer alma sıklığı bakımından ilk iki sırayı işgal etmektedir.

2.2 Sonatın Analizi

Seçilen sonatın çözümlenmesi çerçevesinde 5 ana müzikal analiz boyutunu içeren ve “Bütüncül Analiz Yöntemi” olarak adlandırılan özgün bir model oluşturulmuştur. Sırasıyla “*biçimsel yapı*”, “*motifsel yapı*”, “*genel armonik yapı*”, “*yorum cümleleri*” ve “*teknik güçlükler*” olarak başlıklandırılan bu beş ana boyut içinde toplam 23 alt analiz boyutu kapsamaktadır. Sözkonusu ana ve alt boyutların tümü de nesnel olarak gözlenebilir-ölçülebilir niteliktedir.

2.2.1 Sonatın Biçimsel Yapı Bakımından Analizi

Bu kapsamda, araştırmanın örnekleme alınan sonatın her bir bölümüne ilişkin biçimsel yapı analizinin gerçekleştirilmesine yönelik olarak 6 alt çözümleme boyutu oluşturulmuştur :

- *Sergi₁*, *Gelişme* ve *Sergi₂* olmak üzere, bölümün biçim yapısını oluşturan ana kısımların saptanması
- *Sergi₁* ve *Sergi₂*'de kapsanan *tonal alan*ların belirlenmesi
- *Tema*, *köprü* ve *Coda* olmak üzere, her bir tonal alanda kapsanan biçim öğelerinin saptanması
- *Gelişme* kısmına kaynaklık eden biçim öğelerinin ve yeni fikirlerin belirlenmesi
- *Tema* ve *Coda*'lara hakim olan tonalitelere saptanması
- Bölümün biçimsel yapısına ilişkin elde edilen tüm bulguların çizelge yoluyla sergilenerek özetlenmesi

2.2.2 Sonatın Motifsel Yapı Bakımından Analizi

Bu kapsamda, araştırmanın örnekleme alınan sonatın her bir bölümüne ilişkin motifsel yapı analizinin gerçekleştirilmesine yönelik olarak 5 alt çözümleme boyutu oluşturulmuştur :

- Motiflerin saptanması

- Her bir motifin, bölümde sergilendiği ilk andan itibaren çeşitli değişikliklere uğrayıp uğramadığının belirlenmesi
- Motiflerin *orijinal* ve (varsa) *farklılaştırılmış/genişletilmiş* biçimlerinin nota ile gösterimi
- Her bir motifin *bölüm üzerine dağılımının* şekilsel olarak gösterimi
- Ölçü adedi itibariyle, her bir motif için *bölümün form öğeleri üzerine dağılım çizelgesinin* oluşturulması

2.2.3 Sonatın Genel Armonik Yapı Bakımından Analizi

Bu kapsamda, araştırmanın örnekleme alınan sonatın her bir bölümüne ilişkin genel armonik yapı analizinin gerçekleştirilmesine yönelik olarak 5 alt çözümleme boyutu oluşturulmuştur :

- Bölümün *Tema* ve *Coda* dışındaki biçim öğelerinin armonik yapıları itibariyle tanımlanması
- Her bir biçim öğesini oluşturan *armonik bölge/bölgelerin* belirlenmesi
- Armonik bölgelere ilişkin tonalite karakteristiklerinin saptanması
- Söz konusu bölgelerde kapsanan *armonik iskeletin* tesbiti
- Biçim öğelerinin belli bir tonalite saptanan bölgelerindeki akor derecelerine rastlanma sıklığının saptanması

2.2.4 Sonatın Yorum Cümleleri Bakımından Analizi

Bu kapsamda, araştırmanın örnekleme alınan sonatın her bir bölümüne ilişkin yorum cümleleri analizinin gerçekleştirilmesine yönelik olarak 3 alt çözümleme boyutu oluşturulmuştur :

- *Yorum cümleleri ve zirve noktalarının saptanması*
- Yorum cümle uzunluklarının belirlenmesi
- Her bir zirve noktasının, ait olduğu cümle üzerindeki konumunun belirlenmesi

2.2.5 Sonatın Teknik Güçlükler Bakımından Analizi

Bu kapsamda, araştırmanın örnekleme alınan sonatın her bir bölümüne ilişkin teknik güçlükler analizinin gerçekleştirilmesine yönelik olarak 4 alt çözümleme boyutu oluşturulmuştur :

- Bölümde kapsanan teknik güçlüklerin ölçü bazında saptanması
- Saptanan güçlüklerin tanımlanması
- Güçlüklerin giderilmesine yönelik olarak, özgün *alternatif parmaklama sistemlerinin* oluşturulması
- Güçlüklerin giderilmesine yönelik olarak, özgün *teknik çalışmalar* oluşturulması

BÖLÜM 3

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölüm, L. v. Beethoven'ın, araştırmanın örneklemini teşkil eden Op.31. 2 numaralı re minör piyano sonatına ilişkin verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular ve yorumları kapsamaktadır.

Söz konusu eser, önceki bölümde yer alan "Yöntem" çerçevesinde açıklandığı gibi, aşağıda sergilenen beş boyutta çözümlenmektedir.

- Biçimsel yapı
- Motifsel yapı
- Genel armonik yapı
- Yorum cümleleri
- Teknik güçlükler

3.1 Biçimsel Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar

3.1.1 I. Bölüm: *Largo-Allegro*

Örnekleme oluşturan eserin ilk bölümünün biçimsel yapısına ilişkin bulgular Çizelge 3.1’de sergilenmektedir.

Çizelge 3.1
İlk Bölümün Biçim Öğelerine İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı

SERGİ ₁						GELİŞME (Malzeme: T ₁ , k ₁ , yeni fikir)	SERGİ ₂					
TonAl ₁		TonAl ₂					TonAl ₃					
T ₁	k ₁	T ₂	T ₃	Cd _{1a}	k ₂		T ₁	k ₃	T ₂	T ₃	Cd _{1b}	Cd ₂
re		la	la	la		re		re	re	re	re	

Çizelge 3.1’de görüldüğü gibi, bölüm üzerinde gerçekleştirilen biçim analizi, gerek Klasik Dönem, gerekse Beethoven’in içinde yer aldığı Köprü Dönemi sonatlarında yaygınlıkla karşılaşılan üç temalı bir *Sonat Allegro*’nun varlığını ortaya koymaktadır.

92 ölçü uzunluğundaki *Sergi₁* kısmı, ilki re minör, ikincisi ise la minör tonalitesindeki iki tonal alandan oluşmaktadır. 86 ölçülük uzunluğuyla, *Sergi₂* ise yine re minör tonalitesinin hakim olduğu tek bir tonal alandan ibarettir. Bölümün 50 ölçü süren *Gelişme* kısmı ise ikisi *Sergi₁*’de kullanılan, diğeri ise yeni olmak üzere üç ayrı tematik malzeme ile oluşturulmuştur.

Eserin hemen ilk ölçüsünde sergilenen kırık akorun gerek *Gelişme*’nin, gerek *Sergi₂*’nin başında yinelenmesi hem esere dramatiklik kazandırmakta, hem de bir birleştirici fikir işlevi görmektedir.

3.1.2 II. Bölüm: *Adagio*

Örnekleme oluşturan eserin ilk bölümünün biçimsel yapısına ilişkin bulgular Çizelge 3.2’de sergilenmektedir.

Çizelge 3.2

İkinci Bölümün Biçim Öğelerine İlişkin Verilerin Ve Bulguların Dağılımı

SERGİ ₁				SERGİ ₂			
TonAl ₁		TonAl ₂		TonAl ₃			
1	17	30	38	43	59	72	80
T ₁	k ₁	T ₂	k ₂	T ₁	k ₃	T ₂	Cd
Sib		Fa		Sib		Sib	Sib

Çizelge 3.2’de görüldüğü gibi, bölüm üzerinde gerçekleştirilen biçim analizi, iki temalı, *Gelişmesiz* bir *Sonat-Allegro*’nun (Tovey, 1998: 124 -126) varlığını ortaya koymaktadır.

42 ölçü uzunluğundaki *Sergi₁* kısmı, ilki Si bemol Majör, ikincisi ise Fa Majör tonalitesindeki iki tonal alandan oluşmaktadır. 61 ölçülük uzunluğuyla, *Sergi₂* ise yine Sib Majör tonalitesinin hakim olduğu tek bir tonal alandan ibarettir.

Biçim yapısı bakımından bölümün en ilginç özelliği, herhangi bir *Gelişme* kısmının bulunmamasıdır. *Gelişme*’nin karakteristik özelliğinin “sürekli modülasyon” olduğu ve bunun da doğal bir armonik gerilim yarattığı unutulmamalıdır (Rosen, 1988: 262-263). Bu nedenle, bestecinin, bölümde yaratmak istediği “meditatif” atmosferi koruyabilmek adına herhangi bir *Gelişme* arayışına girmemiş olduğu düşünülebilir.

Kullanılan iki tema arasında ritm ve karakter yönünden herhangi bir zıtlığın bulunmaması da, bölümde *Sonat-Allegro* biçiminin karakteristik özelliği olan *ikilik* (Berki ve Yüksel, 2002: 159) ilkesinin yer almadığının bir göstergesidir. Bu durum da, kanımızca, bölümde yaratılmak istenen atmosfere uygun bir tercihtir.

3.1.3 III. Bölüm: *Allegretto*

Örnekleme oluşturan eserin ilk bölümünün biçimsel yapısına ilişkin bulgular Çizelge 3.3'te sergilenmektedir.

Çizelge 3.3

Üçüncü Bölümün Biçim Öğelerine İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı

0					94	214					
SERGİ ₁						SERGİ ₂					
0		43				214					
TonAl ₁		TonAl ₂			GELİŞME (Malzeme: T ₁ , T ₂ , k ₂)	TonAl ₃					
0	30	43	67	91		214	230	271	295	319	322
T ₁	k ₁	T ₂	T ₃	k ₂		T ₁	k ₃	T ₂	T ₃	k ₄	Cd
re		la	la		re		re	re		re	

Çizelge 3.3'te görüldüğü gibi, bölüm üzerinde gerçekleştirilen biçim analizi, üç temalı bir *Sonat Allegro*'nun varlığı ortaya koymaktadır.

94 ölçü uzunluğundaki *Sergi₁* kısmı ilki re minör, ikincisi ise la minör tonalitesindeki iki tonal alandan oluşmaktadır. Yaklaşık 184 ölçülük uzunluğuyla, *Sergi₂* ise yine re minör tonalitesinin hakim olduğu tek bir tonal alandan ibarettir. Bölümün yaklaşık 121 ölçü süren *Gelişme* kısmı ise tamamı *Sergi₁*'de kullanılan üç ayrı tematik malzeme ile oluşturulmuştur.

Biçim yapısı bakımından bölümün en ilgi çekici özelliği, kullanılan iki tema arasında karakter yönünden belirgin bir karşıtlığın bulunmaması ve her iki temada da onaltılık değerlerin hakimiyetidir. Söz konusu "ritmik akıcılığın" temelinde bölümde yaratılmak istenen *perpetuum mobile* (Kennedy, 1994: 668) anlayışının yattığı düşünülebilir.

3.2 Motifsel Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar

3.2.1 I. Bölüm: *Largo-Allegro*

Bölüm üzerinde motif bazında gerçekleştirilen analiz, üç ana motifin varlığını ortaya koymaktadır.

3.2.1.1 Motif 1 (m1)

Şekil 3.1

m1'in Orijinal Biçimi

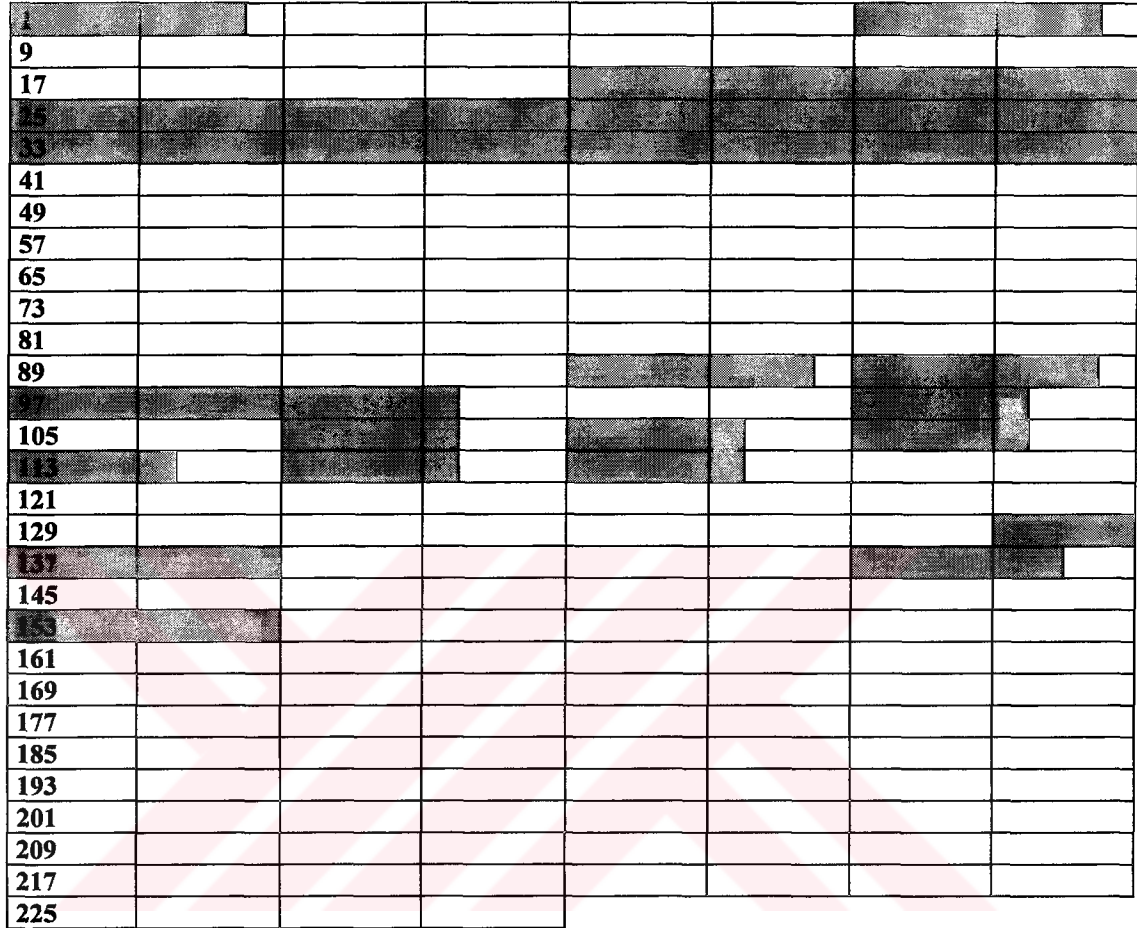


Şekil 3.2

m1'in Farklılaştırılmış Biçimleri



Şekil 3.3
m1'in Birinci Bölüm Üzerine Dağılımı



Çizelge 3.4
m1'in, Birinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

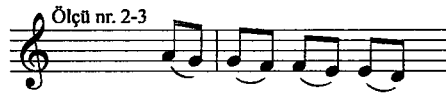
BIÇIM ÖĞELERİ	SERĞİ₁						GELİŞME	SERĞİ₂					
	T₁	k₁	T₂	T₃	Cd_{1a}	k₂		T₁	k₃	T₂	T₃	Cd_{1b}	Cd₂
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	20,00	20,75	13,50	19,75	12,50	5,50	50,00	16,00	12,75	13,50	19,75	12,50	11,50
m1'in biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	3,50	20,00	0,00	0,00	0,00	0,00	18,50	3,50	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
m1'in biçim öğelerinde kullanılma oranı(%)	17,50	96,40	0,00	0,00	0,00	0,00	37,00	21,90	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Çizelge 3.4'te sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁'in %25,50'sini (23,50/92,00) ve Sergi₂'nin %4,05'lik bir bölümünü (3,50/86,00) m1'in teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise %19,95'dir (45,50/228,00).

3.2.1.2 Motif 2 (m2)

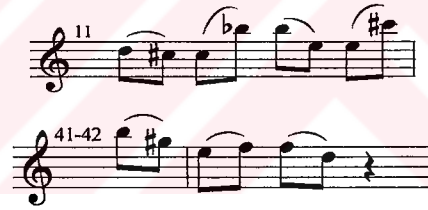
Şekil 3.4

m2'nin Orijinal Biçimi



Şekil 3.5

m2'nin Farklılaştırılmış Biçimi



Şekil 3.6

m2'nin Genişletilmiş Biçimleri



Şekil 3.7
m2'nin Birinci Bölüm Üzerine Dağılımı

1													
25													
33													
41													
49													
57													
65													
73													
81													
89													
97													
105													
113													
121													
129													
137													
145													
153													
161													
169													
177													
185													
193													
201													
209													
217													
225													

Çizelge 3.5
m2'nin, Birinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

BİÇİM ÖĞELERİ	SERGİ ₁						GELİŞME	SERGİ ₂					
	T ₁	k ₁	T ₂	T ₃	Cd _{1a}	k ₂		T ₁	k ₃	T ₂	T ₃	Cd _{1b}	Cd ₂
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	20,00	20,75	13,50	19,75	12,50	5,50	50,00	16,00	12,75	13,50	19,75	12,50	11,50
m2'nin biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	13,50	0,00	12,50	0,00	0,00	0,00	0,00	3,25	0,00	12,50	0,00	0,00	0,00
m2'nin biçim öğelerinde kullanılma oranı (%)	67,50	0,00	92,60	0,00	0,00	0,00	0,00	20,30	0,00	93,00	0,00	0,00	0,00

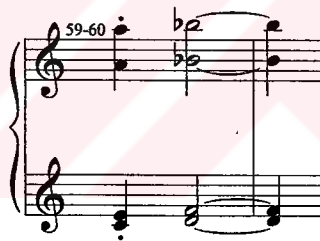
Çizelge 3.5’de sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁’in %28,25’ini (26,00/92,00) ve Sergi₂’nin % 18,30’luk bir bölümünü (15,75/86,00) m2’nin teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise %18,30’dur (41,75/228,00). Bölümün 16.-18. ölçülerinde sözkonusu motif “üstüste” kullanılmaktadır.

3.2.1.3 Motif 3 (m3)

Şekil 3.8
m3’ün Orijinal Biçimi



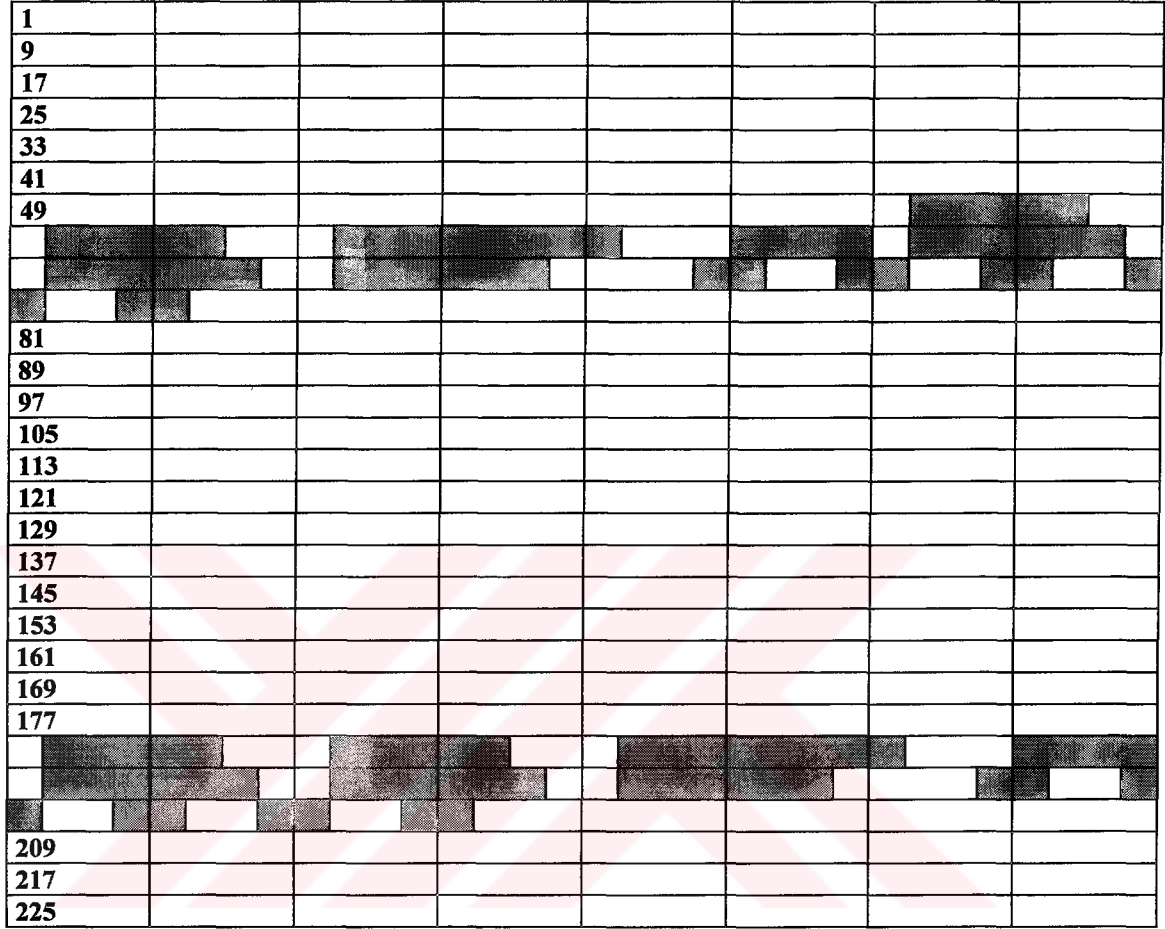
Şekil 3.9
m3’ün Farklılaştırılmış Biçimleri



Şekil 3.10
m3’ün Genişletilmiş Biçimi



Şekil 3.11
m3'ün Birinci Bölüm Üzerine Dağılımı



Çizelge 3.6
m3'ün, Birinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

BİÇİM ÖĞELERİ	SERGİ ₁						GELİŞME	SERGİ ₂					
	T ₁	k ₁	T ₂	T ₃	Cd _{1a}	k ₂		T ₁	k ₃	T ₂	T ₃	Cd _{1b}	Cd ₂
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	20,00	20,75	13,50	19,75	12,50	5,50	50,00	16,00	12,75	13,50	19,75	12,50	11,50
m3'ün biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	0,00	0,00	0,00	12,50	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	12,50	0,00	0,00
m3'ün biçim öğelerinde kullanılma oranı(%)	0,00	0,00	0,00	63,30	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	63,30	0,00	0,00

Çizelge 3.6'da sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁'in %13,60'ını (12,50/92,00) ve Sergi₂'nin %14,55'lik bir bölümünü (12,50/86,00) m₃'ün teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise %10,95'dir (25,00/228,00). Bölümün 62.-68. ve 192.-198. ölçülerinde sözkonusu motif "üstüste" kullanılmaktadır.

Bölüme ilişkin olarak gerçekleştirilen analiz, bestecinin motifsel yapı anlayışına ışık tutacağına inandığımız şu önemli sonuçları ortaya çıkarmaktadır:

- Saptanan üç motif arasında, bölümde kullanılma yüzdelerine göre ilk sırayı m₁ almakta (%19,95), bu motifi, sırasıyla m₂ (%18,30) ve m₃ (%10,95) izlemektedir.

- Bünyesinde sadece *sekizlik* değerler barındıran m₂'nin önemli işlevlerinden biri, kanımızca, bölümün ritmik deviniminin sağlanmasıdır. Buna karşın, m₁, esas itibarıyla *Allegro*'lar arasında yer alan *Largo* kısımlarının temsilcisi konumundadır. Şu halde, özellikle bu iki motif arasında ritmik yapı ve karakter yönünden bir *ikilik*'ten sözedilebilir.

- m₃'ün farklılaştırılmış biçimleri arasında yer alan

Şekil 3.12

m₃' ün Farklılaştırılmış Biçimi (m₂'ye benzer)



motifinin, adeta m₂'nin orijinal biçiminden türediği, aradaki farkın ise, yalnızca nota değerlerindeki büyümeden kaynaklandığı görülmektedir.

3.2.2 II. Bölüm: *Adagio*

Bölüm üzerinde motif bazında gerçekleştirilen analiz, iki ana motifin varlığını ortaya koymaktadır.

3.2.2.1 Motif 1 (m1)

Şekil 3.13
m1'in Orijinal Biçimi



Şekil 3.14
m1'in Farklılaştırılmış Biçimleri



Şekil 3.15
m1'in Genişletilmiş Biçimleri



Şekil 3.16
m1'in İkinci Bölüm Üzerine Dağılımı

1									
9									
17									
25									
33									
41									
49									
57									
65									
73									
81									
89									
97									

Çizelge 3.7
m1'in, İkinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

BİÇİM ÖĞELERİ	SERGİ ₁				SERGİ ₂			
	T ₁	k ₁	T ₂	k ₂	T ₁	k ₃	T ₂	Cd
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	16,17	13,50	7,50	4,83	16,17	13,50	7,50	23,83
m1'in biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	6,00	1,50	6,00	0,00	8,00	1,50	6,00	5,00
m1'in biçim öğelerinde kullanılma oranı (%)	37,10	11,10	80	0,00	49,45	11,10	80,00	21,00

Çizelge 3.7'de sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁'in % 32,15'ini (13,50/42,00) ve Sergi₂'nin % 33,60'lık bir bölümünü (20,50/61,00) Motif 1'in teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise % 33,00'dür (34,00/103,00). Bölümün 35., 36., 77. ve 78. ölçülerinde sözkonusu motif "üstüste" kullanılmaktadır.

3.2.2.2 Motif 2 (m2)

Şekil 3.17
m2'nin Orijinal Biçimi



Şekil 3.18
m2'nin Farklılaştırılmış Biçimleri



Şekil 3.19
m2'nin İkinci Bölüm Üzerine Dağılımı

1								
9								
17	■		■		■		■	
25	■	■	■	■	■	■	■	■
33						■	■	■
41	■	■						
49								
57			■	■	■	■	■	■
65	■	■	■	■	■	■	■	■
73								■
81	■	■	■	■	■	■	■	■
89	■	■	■	■	■	■	■	■
97						■	■	■

Çizelge 3.8
m2'nin, İkinci Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

BİÇİM ÖĞELERİ	SERGİ ₁				SERGİ ₂			
	T ₁	k ₁	T ₂	k ₂	T ₁	k ₃	T ₂	Cd
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	16,17	13,50	7,50	4,83	16,17	13,50	7,50	23,83
m2'nin biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	0,00	8,33	0,00	3,00	0,00	8,33	0,00	8,83
m2'nin biçim öğelerinde kullanılma oranı (%)	0,00	61,70	0,00	62,10	0,00	61,70	0,00	37,05

Çizelge 3.8'de sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁'in %26,98'ini (11,33/42,00) ve Sergi₂'nin %28,13'lük bir bölümünü (17,16/61,00) Motif 2'nin teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise %27,67'dir (28,50/103,00).

Bölüme ilişkin olarak gerçekleştirilen analiz, bestecinin motifsel yapı anlayışına ışık tutacağına inandığımız şu bulguları ortaya çıkarmaktadır:

- Saptanan iki motif arasında, bölümde kullanılma yüzdelerine göre ilk sırayı m1 almakta (%33,00), m2 (%27,67) ise az bir farkla m1'in gerisinde yer almaktadır.
- Her iki motif de bölümün yavaş temposunu ve durgun atmosferini canlandırıcı nitelikte bir ritmik devinime sahiptir.
- m1'in bölümün k₂ dışındaki bütün biçim öğelerinde bulunmasına karşın m2 ise yalnızca köprülerde ve Coda'da görülmektedir. Bu durum ile, motiflerin yukarıdaki kullanım yüzdeleri sıralaması birlikte değerlendirildiğinde, bölümün bütünlüğünü sağlayan motifin m1 olduğu açıkça görülmektedir.

3.2.3 III. Bölüm: *Allegretto*

Bölüm üzerinde motif bazında gerçekleştirilen analiz iki ana motifin varlığını ortaya koymaktadır.

3.2.3.1 1. Motif 1 (m1)

Şekil 3.20 m1'in Orijinal Biçimi



Şekil 3.21 m1'in Farklılaştırılmış Biçimleri



Çizelge 3.9
m1'in, Üçüncü Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

BİÇİM ÖĞELERİ	SERGİ ₁					GELİŞME	SERGİ ₂					
	T ₁	k ₁	T ₂	T ₃	k ₂		T ₁	k ₃	T ₂	T ₃	k ₄	Cd
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	30,00	12,83	24,00	23,66	3,50	120,0	16,00	40,83	24,00	23,66	3,50	77,00
m1'in biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	24,50	9,00	0,00	4,66	0,00	94,00	14,83	29,83	0,00	4,66	0,00	46,33
m1'in biçim öğelerinde kullanılma oranı (%)	81,67	70,15	0,00	19,70	0,00	78,33	92,69	73,06	0,00	19,70	0,00	60,17

Çizelge 3.9'da sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁'in %40,60'lık (38,17/94,00) ve Sergi₂'nin %51,71'lik bir bölümünü (95,67/185,00) Motif 1'in teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise % 63,66'dır (254,00/399,00). Bölümün 30.-33., 39.-41., 111.-117., 119.-121., 127.-129., 243.-245., 251.-253., 259.-261. ve 267.-269. ölçülerinde sözkonusu motif "üstüste" kullanılmaktadır.

3.2.3.2 Motif 2 (m2)

Şekil 3.23
m2'nin Orijinal Biçimi



Şekil 3.24
m2'nin Farklılaştırılmış Biçimleri



Çizelge 3.10
m2'nin, Üçüncü Bölümün Biçim Öğeleri Üzerine Dağılımı

BİÇİM ÖĞELERİ	SERGİ ₁					GELİŞME	SERGİ ₂					
	T ₁	k ₁	T ₂	T ₃	k ₂		T ₁	k ₃	T ₂	T ₃	k ₄	Cd
Biçim öğelerinin ölçü sayısı	30,00	12,83	24,00	23,66	3,50	120,0	16,00	40,83	24,00	23,66	3,50	77,00
m2'nin biçim öğelerinde kullanıldığı ölçü sayısı	0,00	0,00	10,00	4,66	0,00	2,66	0,00	0,00	10,00	4,66	0,00	5,33
m2'nin biçim öğelerinde kullanılma oranı (%)	0,00	0,00	41,67	19,70	0,00	2,22	0,00	0,00	41,67	19,70	0,00	6,92

Çizelge 3.10'da sergilenen bulgular ışığında, Sergi₁'in %15,60'lık (14,66/94,00) ve Sergi₂'nin %10,81'lik bir bölümünü (20,00/185,00) Motif 1'in teşkil ettiği görülmektedir. Motifin bölüm genelinde kullanılma oranı ise %9,36'dır (37,33/399,00).

Bölüme ilişkin olarak gerçekleştirilen analiz, bestecinin motifsel yapı anlayışına ışık tutacağına inandığımız şu bulguları ortaya çıkarmaktadır:

- Saptanan iki motif arasında, bölümde kullanılma yüzdelerine göre ilk sırayı m1 almakta (%63,66), m2 (%9,36) ise m1'in büyük bir farkla gerisinde yer almaktadır.

Şekil 3.26

m2'nin Farklılaştırılmış Biçimi



Şekil 3.27

m1'in Farklılaştırılmış Biçimi (şekil 3.26 benzeri)



- m1 ve m2 orijinal biçimleriyle farklı motifler olarak algılanmalarına rağmen, bunların yukarıda sergilenen farklılaştırılmış biçimleri arasındaki benzerlik ilgi çekicidir. Bu durum, sözkonusu iki motifin, bölüm içinde değişime uğrayarak adeta tek motife dönüştüğü anlamını taşımaktadır. Bu görüşten hareketle, bölümün aslında tek bir motifin egemenliği altında bulunduğu söylenebilir.

3.3 Genel Armonik Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar

3.3.1 I. Bölüm: *Largo-Allegro*

Örnekleme oluşturan eserin ilk bölümünün genel armonik yapısına ilişkin bulgular Çizelge 3.11 ve Çizelge 3.12'de sergilenmektedir.

Çizelge 3.11

İlk Bölümün Genel Armonik Yapısına İlişkin Verilerin ve Bulguların Dağılımı

Form Ögesi	Ölçü Nr.	Form Ögesinin Tonalitesi	Form Ögesinde Kapsanan Armonik Bölgeler		Armonik İskelet
			Ölçü Nr.	Tonalite	
T ₁	1-20	re	1-6	re	V I IV V
			7-12	<i>modülasyon</i>	<i>Fa → re</i>
			13-20	re	I V
k ₁	21-41	değişken	21-28	re	I V
			29-41	<i>modülasyon</i>	<i>re → la</i>
T ₂	41-55	la	----	----	V I V I
T ₃	55-74	la	----	----	I III V I
Cd _{1a}	75-87	la	----	----	[I V] I
k ₂	87-92	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>la → re</i>
GELİŞME	93-142	değişken	93-98	<i>modülasyon</i>	<i>re → Fa#</i>
			99-106	fa#	I V
			107-121	<i>modülasyon</i>	<i>fa# → re</i>
			122-142	re	V
T ₁	143-158	değişken	143-152	re	V I IV I
			153-158	fa	V IV I
k ₃	159-171	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>Do# → re</i>
T ₂	171-185	re	----	----	V I V I
T ₃	185-204	re	----	----	I III I V
Cd _{1b}	205-217	re	----	----	[I V] I
Cd ₂	217-228	re	----	----	I

Çizelge 3.12
İlk Bölümün,
Belli Bir Tonalite Saptanan Bölgelerindeki
Akor Derecelerine Rastlanma Sıklığı

Akor derecesi	Frekans
I	20
V	16
IV	3
III	2

Çizelge 3.11 ve 3.12’de sergilenen bulgular, bölümün, belli bir tonalite saptanan bölgelerindeki genel armonik yapının, büyük çoğunlukla I. ve V. derece akorları üzerine kurulu olduğunu göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Üstelik, sözkonusu iki akora rastlama sıklığı da birbirine oldukça yakındır. Bu iki temel akorun yanısıra, seyrek de olsa III. ve IV. derece akorlarına yer verildiği görülmektedir.

Diğer önemli hususlar, T_1 ’in, Sergi₂’de, *fa minör* gibi bölümün tonal yapısından uzak bir tonalitede sonuçlanması ve Gelişme’de birbirinden uzak tonlar olan *re minör* ve *fa# minör* arasında yapılan cesur modülasyonlardır. Gerçekte, bu gibi birbirinden büyük üçlü uzaklıktaki tonlara modülasyon, bestecinin de içinde bulunduğu Köprü Dönemi’nin karakteristik bir özelliğidir (White, 1994: 157-159).

Yukarıdaki bulgulardan hareketle, bölümün genel armonik yapısının çoğunlukla klasik kalıplar içinde kalmakla birlikte, T_1 ’deki ton değişiminin ve Gelişme’deki modülasyonların bu yapıyı zorladığı söylenebilir.

3.3.2 II. Bölüm: *Adagio*

Örnekleme oluşturan eserin ikinci bölümünün genel armonik yapısına ilişkin bulgular Çizelge 3.13'te sergilenmektedir.

Çizelge 3.13
İkinci Bölümün Genel Armonik Yapısına İlişkin
Verilerin ve Bulguların Dağılımı

Form Ögesi	Ölçü Nr.	Form Ögesinin Tonalitesi	Form Ögesinde Kapsanan Armonik Bölgeler		Armonik İskelet
			Ölçü Nr.	Tonalite	
T ₁	1-17	Sib	1-8	Sib	I V I II V
			8-17	Sib	I V I
k ₁	17-30	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>Sib → Fa</i>
T ₂	30-38	Fa	----	----	I
k ₂	38-42	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>Fa → Sib</i>
T ₁	43-59	Sib	43-50	Sib	I V V/IV II V
			50-59	Sib	I V I
k ₃	59-72	Sib	----	----	I IV V I
T ₂	72-80	Sib	----	----	I
Cd ₂	80-103	Sib	80-89	Sib	I IV I
			89-98	Sib	I V I
			98-103	Sib	I

Çizelge 3.14
İkinci Bölümün,
Belli Bir Tonalite Saptanan Bölgelerindeki
Akor Derecelerine Rastlanma Sıklığı

Akor derecesi	Frekans
I	16
V	8
IV	2
II	2

Çizelge 3.13 ve 3.14’te sergilenen bulgular, bölümün, belli bir tonalite saptanan bölgelerindeki genel armonik yapının, büyük çoğunlukla I. ve V. derece akorları üzerine kurulu olduğunu göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu iki temel akorun yanısıra, seyrek de olsa II. ve IV. derece akorlarına yer verildiği görülmektedir.

Diğer önemli hususlar ise, her iki temanın düzenli bir şekilde I. derece akoru ile başlayıp bitmesi, I. derece akoruna V. dereceye oranla iki misli sık rastlanmasıdır.

Yukarıdaki bulgulardan hareketle, genel armonik yapının, bölümün “durgun ve meditatif atmosferi” ile uyum ve işbirliği içinde olduğu söylenebilir.

3.3.3 III. Bölüm: *Allegretto*

Örnekleme oluşturan eserin ikinci bölümünün genel armonik yapısına ilişkin bulgular Çizelge 3.15’de sergilenmektedir.

Çizelge 3.15
Üçüncü Bölümün Genel Armonik Yapısına İlişkin
Verilerin ve Bulguların Dağılımı

Form Ögesi	Ölçü Nr.	Form Ögesinin Tonalitesi	Form Ögesinde Kapsanan Armonik Bölgeler		Armonik İskelet
			Ölçü Nr.	Tonalite	
T ₁	0-30	re	----	----	I V I V
k ₁	30-43	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>re → la</i>
T ₂	43-67	la	----	----	V I V I
T ₃	67-90	la	----	----	[I V] I
k ₂	91-94	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>la → re</i>
GELİŞME	94-214	değişken	94-150	<i>modülasyon</i>	<i>sol → sib</i>
			150-173	<i>modülasyon</i>	<i>sib → re</i>
			173-214	re	[V I] [V/IV IV] V
T ₁	214-230	re	----	----	I V I
k ₃	230-271	<i>değişken</i>	----	----	<i>re → re</i>
T ₂	271-295	re	----	----	V I V I
T ₃	295-318	re	----	----	[I V] I
k ₄	318-322	<i>modülasyon</i>	----	----	<i>re → sol</i>
Cd	322-399	değişken	322-350	<i>modülasyon</i>	<i>sol → re</i>
			350-384	re	I V I V
			385-399	re	[I V] I

Çizelge 3.16
Üçüncü Bölümün,
Belli Bir Tonalite Saptanan Bölgelerindeki
Akor Derecelerine Rastlanma Sıklığı

Akor derecesi	Frekans
I	17
V	14
IV	1

Çizelge 3.15 ve 3.16’da sergilenen bulgular, bölümün, belli bir tonalite saptanan bölgelerindeki genel armonik yapının, büyük çoğunlukla I. ve V. derece akorları üzerine kurulu olduğunu göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Üstelik, sözkonusu iki akora rastlama sıklığı da birbirine oldukça yakındır. Bu iki temel akorun yanısıra, bir kere de olsa IV. derece akoruna yer verildiği görülmektedir.

Diğer bir önemli husus, bölümün 110 ölçü süren uzun Gelişme kısmında, *sol minör* ve *sib minör* olmak üzere, sadece iki değişik tona uğranmış olmasıdır.

Yukarıdaki bulgulardan hareketle, bölümdeki tonal çeşitliliğin, eserin ilk bölümüne kıyasla daha az olduğu söylenebilir. Bu durum, *perpetuum mobile* anlayışının etkisi ve temaların temelde tek bir motiften kaynaklanmaları nedeniyle, bölümde *ikilik* ilkesine yer verilmeme gerçeği ile de uyum ve işbirliği içindedir.

3.4 Yorum Cümlelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

3.4.1 I. Bölüm: *Largo-Allegro*

Bölümde saptanan yorum cümlelerine ilişkin veriler ve bulgular çizelge 3.17'de sergilenmektedir.

Çizelge 3.17

Birinci Bölümün Yorum Cümlelerine İlişkin Veri ve Bulguların Dağılımı

Yorum Cümlesi (Nr.)	Yorum Cümlesinin Uzunluğu (ölçü)	Zirve Noktasının Cümle Başına Uzaklığı (ölçü)	Zirve Noktasının Cümle Sonuna Uzaklığı (ölçü)	Zirve Noktasının Cümledeki Yeri (%)
1	1,75	1,00	0,75	57,14
2	4,25	3,25	1,00	76,47
3	1,75	1,00	0,75	57,14
4	12,25	11,25	1,00	91,84
5	20,25	19,50	0,75	96,30
6	22,00	19,25	2,75	87,50
7	15,75	13,75	2,00	87,30
8	4,00	2,25	1,75	56,25
9	4,50	3,00	1,50	66,67
10	5,50	1,50	4,00	27,27
11	2,00	1,00	1,00	50,00
12	2,00	1,00	1,00	50,00
13	2,00	1,00	1,00	50,00
14	40,00	21,50	18,50	53,75
15	9,75	8,00	1,75	82,05
16	4,25	3,25	1,00	76,47
17	2,00	1,00	1,00	50,00
18	4,00	3,00	1,00	75,00
19	11,25	10,50	0,75	93,33
20	22,00	19,25	2,75	87,50
21	15,75	13,75	2,00	87,30
22	4,00	2,25	1,75	56,25
23	4,50	3,00	1,50	66,67
24	11,50	8,50	3,00	73,91
Ortalama Değer	9,46	7,20	2,26	69,00

Çizelge 17'de görüldüğü gibi, bölümde saptanan yorum cümlelerinin uzunlukları 1,75 ölçü ile 40,00 ölçü arasında değişmekte, ortalama yorum cümlesi uzunluğu ise 9,46 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Saptanan zirvelerin, ait oldukları cümlelerin başlangıç noktalarına olan uzaklıkları 1,00 ölçü ile 21,50 ölçü arasında değişmekte, ortalama değer ise 7,20 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Saptanan zirvelerin, ait oldukları cümlelerin bitiş noktalarına olan uzaklıkları 0,75 ölçü ile 18,50 ölçü arasında değişmekte, ortalama değer ise 2,26 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Zirvelerin, ait oldukları cümleler içindeki yerlerine ilişkin yüzde değerleri 27,27 ile 96,30 arasında değişmekte, ortalama değer ise % 69,00 olarak ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda elde edilen bulgular, bölümde çok kısa ve çok uzun yorum cümlelerinin birarada barındığını göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Şüphesiz, uzun cümlelerin kopartılmadan seslendirilebilmesi, kısa cümlelere oranla çok daha güçtür. Bölümde saptanan bir başka güçlük ise, hemen tüm uzun cümlelerde de, zirvelerin bitiş anına çok yakın oluşudur. Zira, böyle bir durum, iniş için yeterli zaman bırakmamakta ve inandırıcı bir cümle kapanışının sergilenmesine olanak vermemektedir. Kanımızca, bestecinin, “bölümde uzun cümleler ile büyük bir gerilim yaratmak ve sözkonusu gerilimi mümkün olduğunca sürdürmek” amacından kaynaklanan bu durum, gerek öğrenci, gerekse eğitici tarafından titizlikle ele alınmalı ve uzun cümlelerin inandırıcı bir biçimde sunulması için büyük çaba sarfedilmelidir.

3.4.2 II. Bölüm: *Adagio*

Bölümde saptanan yorum cümlelerine ilişkin veriler ve bulgular çizelge 3.18'de sergilenmektedir.

Çizelge 3.18

İkinci Bölümün Yorum Cümlelerine İlişkin Veri ve Bulguların Dağılımı

Yorum Cümlesi (Nr.)	Yorum Cümlesinin Uzunluğu (ölçü)	Zirve Noktasının Cümle Başına Uzaklığı (ölçü)	Zirve Noktasının Cümle Sonuna Uzaklığı (ölçü)	Zirve Noktasının Cümledeki Yeri (%)
1	1,00	0,00	1,00	0,00
2	2,00	1,00	1,00	50,00
3	1,67	1,00	0,67	59,88
4	2,83	2,33	0,50	82,33
5	8,67	6,83	1,83	78,78
6	4,83	3,83	1,00	79,30
7	8,17	7,00	1,17	85,68
8	4,33	3,83	0,50	88,45
9	3,67	3,17	0,50	86,38
10	4,83	4,00	0,83	82,82
11	7,50	7,00	0,50	93,33
12	8,67	6,83	1,83	78,78
13	13,00	11,83	1,17	91,00
14	4,33	3,83	0,50	88,45
15	3,67	3,17	0,50	86,37
16	9,00	8,00	1,00	88,89
17	3,83	2,5	1,33	65,27
18	5,17	3,33	1,83	64,41
19	4,00	2,67	1,33	66,75
20	1,83	1,17	0,67	63,93
Ortalama Değer	5,15	4,17	0,98	74,04

Çizelge 3.18'de görüldüğü gibi, bölümde saptanan yorum cümlelerinin uzunlukları 1,00 ölçü ile 13,00 ölçü arasında değişmekte, ortalama yorum cümlesi uzunluğu ise 5,15 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Saptanan zirvelerin, ait oldukları cümlelerin başlangıç noktalarına olan uzaklıkları 0,00 ölçü ile 11,83 ölçü arasında değişmekte, ortalama değer ise 4,17 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Saptanan zirvelerin, ait oldukları cümlelerin bitiş noktalarına olan uzaklıkları 0,50 ölçü ile 1,83 ölçü arasında değişmekte, ortalama değer ise 0,98 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Zirvelerin, ait oldukları cümleler içindeki yerlerine ilişkin yüzde değerleri 0,00 ile 91,00 arasında değişmekte, ortalama değer ise % 74,04 olarak ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda elde edilen bulgular, ikinci bölümün büyük çoğunlukla kısa ve çok kısa yorum cümlelerini barındırdığını göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu durum, kanımızca, bölümün yavaş temposu ve durgun atmosferine de uygundur. Bununla birlikte, çoğu cümlenin başında ya da ortasında, zirveden önce yer alan “*cresc.- p*”, “*sf.- p*”, “*cresc.- sf.- p.*” veya “*cresc.- f.- p.*” gibi tırmanış ve ani düşüslere rastlanmaktadır. Bu durumun, bestecinin, “bölümün durgun ve kimi zaman da monotonluğa varan atmosferini beklenmedik efektlerle “canlandırma/renglendirme” amacından kaynaklandığı düşünülebilir.

3.4.3 III. Bölüm: *Allegretto*

Bölümde saptanan yorum cümlelerine ilişkin veriler ve bulgular çizelge 3.19’da sergilenmektedir.

Çizelge 3.19

Üçüncü Bölümün Yorum Cümlelerine İlişkin Veri ve Bulguların Dağılımı

Yorum Cümlesi Nr.	Yorum Cümlesinin Uzunluğu (ölçü)	Zirve Noktasının Cümle Başına Uzaklığı (ölçü)	Zirve Noktasının Cümle Sonuna Uzaklığı (ölçü)	Zirve Noktasının Cümledeki Yeri (%)
1	42,83	41,50	1,33	96,89
2	8,00	4,00	4,00	50,00
3	16,00	13,67	2,33	85,44
4	15,67	12,67	3,00	80,86
5	4,00	1,00	3,00	25,00
6	31,50	28,00	3,50	88,89
7	8,00	4,50	3,50	56,25
8	8,00	4,50	3,50	56,25
9	38,83	37,17	1,66	95,72
10	42,00	25,67	16,33	61,12
11	56,00	54,67	1,33	97,63
12	8,00	4,00	4,00	50,00
13	16,00	13,67	2,33	85,44
14	15,67	12,67	3,00	80,86
15	11,50	1,00	10,50	8,70
16	20,50	17,00	3,50	82,93
17	7,50	4,50	3,00	60,00
18	34,83	30,83	4,00	88,52
19	14,17	11,67	2,50	82,36
Ortalama Değer	21,00	16,98	4,02	70,15

Çizelge 3.19’da görüldüğü gibi, bölümde saptanan yorum cümlelerinin uzunlukları 4,00 ölçü ile 42,83 ölçü arasında değişmekte, ortalama yorum cümlesi uzunluğu ise 21,00 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Saptanan zirvelerin, ait oldukları cümlelerin başlangıç noktalarına olan uzaklıkları 1,00 ölçü ile 54,67 ölçü arasında değişmekte, ortalama değer ise 16,98 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Saptanan zirvelerin, ait oldukları cümlelerin bitiş noktalarına olan uzaklıkları 1,33 ölçü ile 16,33 ölçü arasında değişmekte, ortalama değer ise 4,02 ölçü olarak ortaya çıkmaktadır.

Zirvelerin, ait oldukları cümleler içindeki yerlerine ilişkin yüzde değerleri 8,70 ile 97,63 arasında değişmekte, ortalama değer ise % 70,15 olarak ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda elde edilen bulgular, bölümün "perpetuum mobilé" yapısına uygun olarak, çok uzun yorum cümlelerinin varlığını ortaya koyması bakımından büyük önem taşımaktadır. Saptanan başka bir özellik ise, hemen tüm uzun cümlelerde de, zirvelerin bitiş anına çok yakın olduğudur. Bu yapıdaki cümlelerde, zirveye tek bir *crescendo* ile ulaşılmaya çalışılması halinde, zirvede elde edilmesi gereken ses şiddetine çok daha erken varılabileceği unutulmamalıdır. Bestecinin, bu sakıncayı önlemek amacıyla, kimi uzun cümleleri iki, üç; hatta dörde böldüğü; *piano*dan başlayan ve *forte* nüansına ulaşan bir *crescendonun* ardından, ses şiddetini ani olarak tekrar *piano* düzeyine indirerek yeni bir *crescendo* ile zirveyi, hayranlık uyandıran bir ustalıklarla cümle sonuna taşıdığı görülmektedir. Bu durum, gerek öğrenci, gerekse eğitici tarafından titizlikle incelenmeli ve uzun cümlelerdeki ani *piano* düşüşlerine sadakatle uyulmalıdır.

3.5 Teknik Zorlukların Çözümlemesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

3.5.1 I. Bölüm: *Largo-Allegro*

Örnekleme oluşturan eserin ilk bölümündeki teknik güçlüklerin çözümlenmesine ilişkin bulgular ve yorumlar aşağıda sergilenmiştir.

Ölçü nr. : 21-40

Güçlük : Sağ ve sol el kalıplarının sık değişimi ve aynı sıklıkta rastlanan sağ ve sol el atlamaları nedeniyle ortaya çıkabilecek yanlış sesler ve ritmik aksamalar

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and a fingering of 5 in the treble. The second system continues with *f* dynamics and includes a piano (*p*) dynamic in the treble. The third system features a forte (*f*) dynamic and a sforzando (*sf*) dynamic. The fourth system includes a sforzando (*sf*) dynamic. The fifth system starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents. A red watermark is visible across the middle of the page.

Oluşturulan parmaklama sisteminde, sol ele ilişkin arpej seslerinin vurgulu üretimi amacıyla 1. ve 3. parmaklar birlikte kullanılmakta, aynı amaç çerçevesinde, 39. ölçü ve sonrasında, basta bulunan dörtlük *Fa#* seslerinde, yine 1. parmağa yer verilmektedir.

Ölçü nr. : 24-25

Güçlük : Sağ elin, iki ölçü gibi kısa bir sürede, sırasıyla, *Fa-La, La-Do# -Sol* ve *Do# -Sol* parmak kalıplarının birinden diğerine geçebilme güçlüğü ve tempoda buna bağlı olarak oluşabilecek istenmeyen yavaşlama/hızlanmalar

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

a) M. M. ♩ = 50 ... ♩ = 40

Exercise a) is a piano exercise in G minor (one flat). It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of notes: F4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: G3 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter). A slur above the right hand covers the first four notes (F, A, B, C) with a '5' above it. A slur below the left hand covers the first four notes (G, B, C, D) with a '5' below it. The exercise is marked with a tempo of 50 M.M. and a target tempo of 40 M.M.

b) M. M. ♩ = 40 ... ♩ = 80

Exercise b) is a piano exercise in G minor (one flat). It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of notes: F4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: G3 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter). A slur above the right hand covers the first four notes (F, A, B, C) with a '5' above it. A slur below the left hand covers the first four notes (G, B, C, D) with a '5' below it. The exercise is marked with a tempo of 40 M.M. and a target tempo of 80 M.M.

Ölçü nr. : 41-51

Güçlük : Sağ elde 1. parmak kullanımı ile, sözkonusu parmağın fizyonomik yapısı nedeniyle *piano* nüansının uygulanma zorluğu ve tempoda yavaşlama olasılığı

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

Ölçü nr. : 41-44

Güçlük : Sol el 2. parmağının, sürekli olarak 1. parmağın üzerinden atlayarak kullanımının yaratabileceği aksanlı sesler ve ritmik aksamalar

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

a) M. M. ♩ = 50 --- 144

b) M. M. ♩ = 50 --- 160

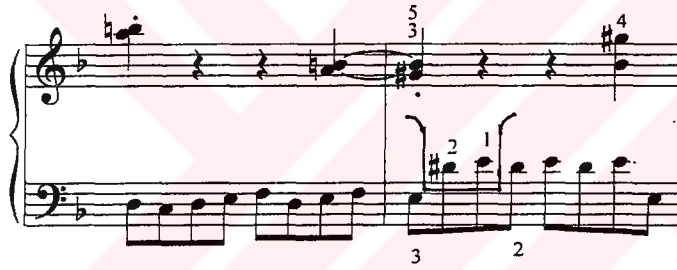
c) M. M. ♩ = 50 --- 100



Ölçü nr. : 73-74

Güçlük : Sol elde, 74. ölçünün ilk iki sesi olan *Mi* ve *Re#* arasındaki açıklık nedeniyle ortaya çıkabilecek yanlış sesler ve ritmik aksamalar

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



Görüldüğü gibi, sözkonusu güçlük, sağ elin boşa kalan birinci ve ikinci parmakları devreye sokularak bertaraf edilmektedir.

Ölçü nr. : 107-126

Güçlük : Sağ elin, el pozisyonu itibariyle klavyenin dip bölgesinde kullanılma zorunluluğu nedeniyle, parmaklar arasında oluşabilecek eşgüdüm sorunları, ritmik aksamalar ve dayanıklılık problemi

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

Oluşturulan bu parmaklama sisteminde temel mantık, bileğin hafif yukarı kaldırılarak, önkolun kendi eksenini etrafında sağa ve sola hareketinin sağlanmasıdır. Bu el pozisyonu ile, sözkonusu güçlüklerin, parmak tekniğine oranla çok daha az bir güç harcanarak giderilmesinin mümkün olacağı düşünülmektedir.

Ölçü nr. : 119-121

Güçlük : Sol elde, her iki ölçünün de başında yer alan ilk iki sesin (*Si* ve *Re*) aralarındaki açık aralık nedeniyle ortaya çıkabilecek yanlış sesler ve ritmik aksamalar

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

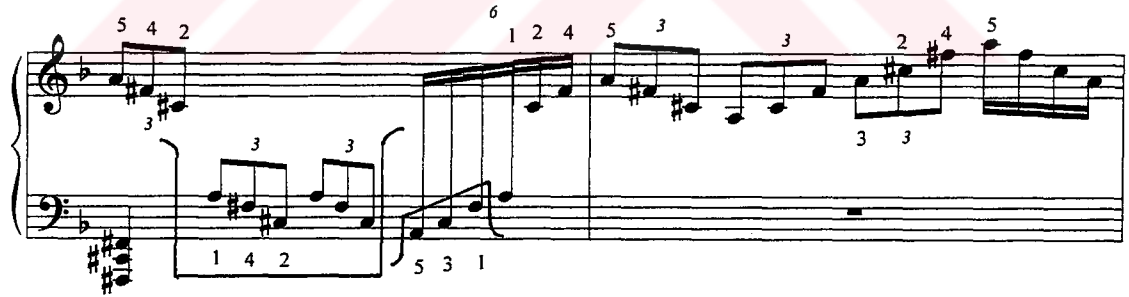


Görüldüğü gibi, sözkonusu zorluk, boşta olan sağ el devreye sokularak bertaraf edilmektedir.

Ölçü nr. : 161-162

Güçlük : Sağ elde, onaltılık altılamada, yüksek hız ve 1. parmak geçişi nedeniyle ortaya çıkabilecek yanlış sesler, ritmik eşitsizlikler ve tempo yavaşlaması

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



Görüldüğü gibi, sözkonusu zorluk, boşta olan sol el devreye sokularak bertaraf edilmektedir.

Ölçü nr. : 171-181

Güçlük : Ölçü nr. 41-51' de görülen güçlüklerin aynı

Çözüm : Ölçü nr. 41-51 için oluşturulan alternatif parmaklama sisteminin aynı

Ölçü nr. : 219-228

Güçlük : Mevcut notasyondaki parmaklama sistemi nedeniyle sol elde yaşanabilecek kasılma olasılığı ve özellikle 4. parmak kullanımının yol açabileceği ritmik eşitsizlikler.

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



3.5.2 II. Bölüm : *Adagio*

Örnekleme oluşturan eserin ikinci bölümündeki teknik güçlüklerin çözümlenmesine ilişkin bulgular ve yorumlar aşağıda sergilenmiştir.

Ölçü nr. : 8-9

Güçlük: Mevcut notasyondaki parmaklama sistemi nedeniyle, sağ elde iki ya da üç sesin aynı anda kullanımının getirdiği, *legato* çizgisinde kopma ve üst seslerde etkili bir melodik çizgi yaratamama olasılığı

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



Görüldüğü gibi, sözkonusu zorluklar, boşta olan sol el devreye sokularak giderilmeye çalışılmaktadır.

Ölçü nr. : 50-59

Güçlük : Sol elde,

- 51. ve 52. ölçülerde, *Fa* seslerinin ardından gelen *Sib* seslerinde ikinci parmak kullanımından dolayı ortaya çıkan parmak açıklığından kaynaklanabilecek yanlış sesler
- Mevcut notasyonda, 52. ölçüde, *Re* sesi için öngörülen 5. parmak kullanımı nedeniyle ortaya çıkabilecek istenmeyen *aksan* ve kasılma
- Mevcut notasyonda, aynı ölçünün son dörtlük vuruşunda yer alan *Fa* sesi için öngörülen 1. parmağın kullanımı nedeniyle ortaya çıkabilecek istenmeyen *aksan* ve kasılma
- 56. ölçünün son notası olan *Fa#*' in 3. parmakla çalınması nedeniyle, elin ve dirseğin fazla dönmesinden kaynaklanabilecek gereksiz enerji kaybı
- 57. ölçünün ikinci dörtlük vuruşunun sonundaki *Sol* seslerinden ilkinin 4, ikincisinin ise 5. parmakla çalınmasının yaratabileceği zihinsel kargaşa

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of notation. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain complex rhythmic patterns. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

System 1: Bass clef, measures 1-2. Fingerings: 2, 1 2, 2, 4, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 3, 1.

System 2: Treble clef, measures 3-4. Fingerings: 4, 4, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 5, 1, 3, 1, 3, 2, 5, 3, 5, 1, 3, 1.

System 3: Treble clef, measures 5-6. Fingerings: 3, 5, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 3, 2, 3, 1, 3, 5, 1, 3, 1, 4, 2, 5, 1, 3, 1, 4.

System 4: Treble clef, measures 7-8. Fingerings: 1, 3, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 5, 5, 5, 5, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 4, 5.

System 5: Treble clef, measures 9-10. Fingerings: 5, 5, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 3.

Ölçü nr. : 51-52

Güçlük : Sol elde, *Fa-Sib* inici aralığı için kullanılan 1. ve 3. parmak dizilimine alışabilme güçlüğü

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

a) M. M. ♩ = 50 --- 60



b) M. M. ♩ = 69 --- 100

**3.5.3 III. Bölüm : Allegretto**

Örnekleme oluşturan eserin üçüncü bölümündeki teknik güçlüklerin çözümlenmesine ilişkin bulgular ve yorumlar aşağıda sergilenmiştir.

Ölçü nr. : 30-31

Güçlük : Sağ elde, 31. ölçünün başında ardarda gelen ve birbirinden üç oktav uzaklıkta olan iki *Re* sesinden kaynaklanabilecek yanlış sese atlama ve tempo aksaması olasılığı

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

Ölçü nr. : 34-38

Güçlük 1. : 34. ölçüde sağ eldeki arpej kalıbına alışma, 1. parmak üzerinden oktav değiştirme esnasında ortaya çıkabilecek istenmeyen kasılmalar, aksanlar ve hızlanma/yavaşlamalar

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

a) M. M. ♩ = 60 --- 80

b) M. M. ♩ = 40 --- 76

Güçlük 2. : Sağ elde, *beşli*, *altılı*, *onlu* ve *onbirli* gibi birbirinden farklı aralıklara uyum sağlayabilme güçlüğü

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

a) M. M. ♩ = 40 --- 80

Exercise a) consists of two staves of music. The first staff shows a sequence of chords and notes with fingerings 1 5, 1 5, 1 5, and 1. The second staff shows a sequence of chords and notes with fingerings 5 1, 5 1, 5 1.

b) M. M. ♩ = 80 --- 152

Exercise b) consists of four staves of music. The first staff shows a sequence of chords and notes with fingerings 1 5 1 and 1. The second, third, and fourth staves show sequences of chords and notes with a single fingering 1.



Ölçü nr. : 43-47

Güçlük : “Fa-Sol-Fa” süslemesi için, mevcut notasyonda öngörülen “1,4,3” parmak kullanımının yaratabileceği *artikülasyon güçlükleri*

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



Bu parmaklama sistemi, ölçü nr. 71-75 için aynen uygulanabilir.

Ölçü nr. : 63-67

Güçlük : Sol elde, 64. ölçüdeki *La* ve *Si* bitişik seslerinin ayrı parmaklarla (1. ve 2.) çalınmasından doğabilecek kasılma ve ritmik aksamlar

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



Ölçü nr. : 67-73

Güçlük : Sol elde, ölçü başlarında yer alan *La* ve *Mi* bas seslerinde bir oktavyı aşan atlamalar nedeniyle ortaya çıkabilecek yanlış sesler ve ritmik aksamalar

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

a)



b)



c)

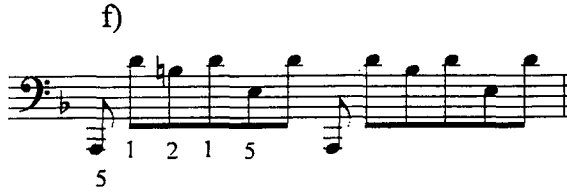


d)



e)



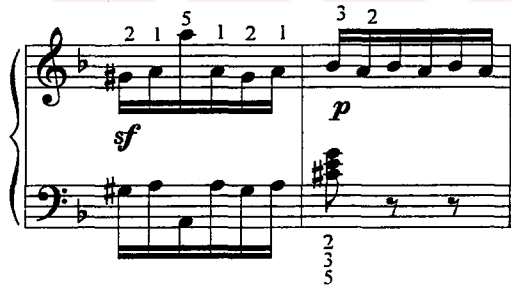


Bu teknik çalışmalar dizisi, ölçü nr. 295-301 için aynen uygulanabilir

Ölçü nr. : 90-91

Güçlük : Sol elde, 91. ölçütün başında yer alan *Do# - Mi - Sol* akorunun mevcut notasyonda “4-2-1” parmakları ile çalınması nedeniyle ortaya çıkabilecek kasılma, yanlış sesler, tempo aksaması ve *piano* nüansının elde edilmesindeki güçlük

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi



Ölçü nr. : 163-173

Güçlük : Sol elde, ölçü başlarındaki ilk iki sesin çalınması için mevcut notasyonda öngörülen 5. ve 4. parmak kullanımının yaratabileceği kasılma, yanlış sesler ve tempo aksaması

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

Con Ped.

sf

Ölçü nr. : 163-168

Güçlük : Sözkonusu ölçülerde, sol elde yer alan *Sol - Reb* ve *Sol# - Re* atlamaları için öngörülen “1-3” ve “1-4” parmaklarının kullanımından kaynaklanabilecek yanlış sesler ve ritmik aksamlar

Çözüm : Oluşturulan teknik çalışmalar

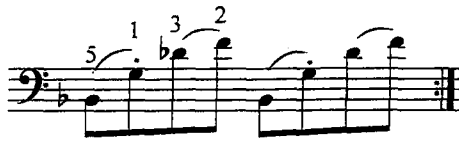
a)

b)

c)



d)



e)



f)



g)



h)



Bu teknik çalışmalar dizisi, ölçü nr. 4 - 7, 154 - 157, 169 - 173, 177, 181, 185, 218 - 221, 354 - 357, 386, 388, 390, 392 için aynen uygulanabilir.

Ölçü nr. : 199-207

Güçlük : Sağ eldeki ikişer ölçülük kalıpların sonlarında, diğer kalıba geçişi kolaylaştırmak amacıyla yapılan parmak değişikliklerinin yaratabileceği zihinsel kargaşa ve el pozisyonu zorlukları

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

The image shows two systems of musical notation for exercise 199-207. The first system consists of four measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *f*. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure is a whole rest. The third measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *sf*. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth measure is a whole rest. The second system also consists of four measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *sf*. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure is a whole rest. The third measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *sf*. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *sf*. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Görüldüğü gibi, sözkonusu zorluklar, boşta olan sol el devreye sokularak bertaraf edilmektedir.

Ölçü nr. : 397-399

Güçlük : Sağ elde, 397. ölçünün son sesi olan *La* için mevcut notasyonda öngörülen 3. parmak kullanımının yaratabileceği el pozisyonu güçlüğü ve *aksanlı çalış*

Çözüm : Oluşturulan alternatif parmaklama sistemi

The musical score shows a piano piece with two staves. The right hand (treble clef) plays a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand (bass clef) plays a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A dynamic marking 'p' is present in the first measure.

Görüldüğü gibi, sözkonusu zorluklar, boşta olan sol el devreye sokularak bertaraf edilmektedir.



BÖLÜM 4

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölüm, önceki bölümde sergilenen bulgular ve yorumlar ışığında varılan sonuç ve önerileri kapsamaktadır.

4.1 Sonuçlar

1. Araştırmanın örneklemini oluşturan eserin birinci ve üçüncü bölümleri üç temalı *Sonat-Allegro*, ikinci bölümü ise iki temalı *Gelişmesiz Sonat-Allegro* biçiminde yazılmıştır.
2. Eserin ilk bölümü üç, ikinci ve üçüncü bölümleri ise ikişer motiften oluşmaktadır. Bu sayılara, “bir diğerinin farklılaştırılmış biçiminden türemiş” motifler ya da “bölüm içinde değişime uğrayarak tek bir motife dönüşmüş” motif çiftleri de dahildir. Bestecinin, böylesine yoğun ve kapsamlı bir eseri oluştururken bu denli az motif kullanılmış olması, kanımızca, pek çok usta besteci için geçerli olan *ekonomik yazı* anlayışının bir göstergesidir.
3. Bölümlerin belli bir tonalite saptanan bölgelerindeki genel armonik yapı, büyük çoğunlukla I. ve V. derece akorları üzerine kurulu olmakla birlikte, seyrek de olsa, II., III. ve IV. derece akorlarına da yer verildiği görülmektedir. Ayrıca, eserin genel armonik yapısının çoğunlukla klasik kalıplar içinde kaldığı, buna karşın, birinci bölümde, T₁'deki ton değişiminin ve Gelişme'deki modülasyonların sözkonusu yapıyı zorladığı görülmektedir.

4. Eserde uzun ve kısa yorum cümleleri birarada barınmakta, uzun cümlelere, çoğunlukla gerilim veya hareketliliğin sürdürüldüğü kısımlarda, kısa cümlelere ise çoğunlukla durgun atmosferli kısımlarda rastlanmaktadır. Tüm cümlelerdeki nüanslar incelendiğinde, zirveye ulaşılmadan önce yükselişlerin ardından ani düşüşlere sıklıkla başvurulduğu gözlemlenmektedir. Bu durumun, ya durgun atmosferli kısımlarda canlandırıcı/reklendirici etkiler elde etmek, ya da çok uzun cümlelerde zirveye ulaşılırken, icrası imkansız derecede aşırı *forte* düzeylere çıkılmasını engellemek amacıyla yönelik olduğu düşünülmektedir. Benzer şekilde, yine uzun cümlelerde zirve noktalarının bitiş anına çok yakın olması da bir başka dikkat çekici husus olarak göze çarpmaktadır.

5. Eserin birinci bölümünün yaklaşık %31'lik, ikinci bölümün %12'lik, üçüncü bölümün ise %23'lük bir bölümünün çeşitli teknik güçlükler içerdiği görülmektedir.

4.2 Öneriler

Araştırmada elde edilen bulgularla ortaya çıkan sonuçlardan hareketle şu öneriler ileri sürülebilir:

1. Araştırmanın, Beethoven'ın piyano sonatlarının çalışılması aşamasında, özellikle ileri düzeydeki piyano öğrencilerine ve piyano eğitimcilerine faydalı olacağı düşünülmektedir. Söz konusu eserlerden herhangi birine ilişkin çalışmanın ilk aşamasında, araştırmada sergilenen çözümleme boyutları izlenerek, sonatın analizi üzerinde durulmalıdır. Böylelikle eserin, ayrıntıları ile zihinsel olarak kavranması mümkün olacaktır. "Günümüz piyano eğitimcisinin bir yandan öğrencisine bu analitik çalışmanın her aşamasında destek verirken, diğer yandan konuyla ilgili denetim-yönlendirme sorumluluğunu elden bırakmaması, eserin seslendirilmesine yönelik etkili ve verimli bir çalışmanın gerçekleşmesinde çok önemli bir etken olarak ortaya çıkmaktadır" (Berki, 1997).

2. *Bütüncül Analiz Yöntemi*, Teknik Analiz dışındaki tüm boyutları ile, piyano öğrencisinin, eğitimi boyunca müzik hakkında edindiği kuramsal bilgilerin, bütünleştirilmesi ve pekiştirilmesine yönelik büyük yararlar sağlayabilir.

3. Araştırmanın, müzikal analiz alanında yaşanan çağdaş gelişmelere paralel olarak, özellikle *motif* kavramı ve *motifsel yapı analizi* konusuna getirdiği yeni ve iddialı yaklaşım nedeniyle, konuyla ilgili müzik teorisyenleri ve müzikologlara farklı bir bakış açısı kazandırabileceği düşünülmektedir.

4. Analiz boyutları arasında yer alan, teknik güçlükleri ortadan kaldıracak alternatif parmaklama sistemlerinin ve teknik çalışmaların oluşturulması aşaması ile sağlıklı ve tutarlı bir yoruma erişmenin önündeki psikomotor engellerin kısa zamanda aşılabileceği düşünülmektedir.

5. *Yorum Cümleleri Analizinde* kapsanan cümleler ve zirve noktalarının konumlarının belirlenmesi ile, çalışılacak eserin yorum boyutuna disiplin ve tutarlılık kazandırılması mümkün olacaktır. Ancak, *yorum* kavramının kişiden kişiye farklılık gösterebileceği gerçeği de gözden uzak tutulmamalıdır. Bu noktadan hareketle, piyano eğitimcisi, esere ilişkin yorum zirvelerinin ve zirve noktalarının belirlenmesinde, her bir öğrencinin piyanoya ilişkin düzeyi ve teknik özelliklerine uygun farklı yaklaşımlar sergileyebilmelidir.

6. Piyano öğrencisi, gerek biçim, gerekse armoni alanına ilişkin olarak aldığı derslerde edindiği tüm bilgileri, çalıştığı eserler üzerinde uyguladığı takdirde çok daha kalıcı ve işlevsel biçimde öğrenecektir. Böyle bir bütüncül yaklaşımla edinilen bilgi ve becerilerin, çalışılan esere ve öğrencinin müziksel gelişimine çok büyük katkısı olacağı açıktır. Şu halde, özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda, bu iki alana ilişkin bilgilerin öğrenciye sunulması ve piyano derslerindeki eserlerin seçiminin, eğitim-öğretim programlarında gerekli düzenlemeler yapılmak ve öğretim elemanları arasında koordinasyonu sağlamak suretiyle eşgüdüm içinde yürütülmesinin, yukarıda belirtilen nitelikte bir eğitimin

uygulanabilmesi için gerekli koşulların en önemlilerinden biri olduğu düşünülmektedir.

7. Aynı müzik eseri üzerinde çalışan bir *teorisyen* ve bir *icracının*, birbirinden çok farklı bakış açılarına ve önceliklere sahip oldukları sıklıkla gözlemlenmektedir. Sözgelimi, *kompozisyon* ya da *müzikoloji* alanında öğrenim gören bir öğrenci, üzerinde çalıştığı eserin analizine ilişkin en ince kuramsal ayrıntıları dikkate alırken, *icra* boyutunu ihmal edebilir. Diğer taraftan, bir piyano öğrencisi ise, önündeki teknik güçlüklerle odaklanarak, eserin kuramsal boyutuyla yeteri kadar ilgilenmeyebilir. İşte, “Bütüncül Analiz Yöntemi”, birbirinden farklı amaçlara hizmet eder gibi görünen *teorisyen* ve *icracı* merkezli yaklaşımların bir bileşkesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, eser öğretiminin, sözkonusu yaklaşımların herhangi biri lehine taviz verilmeden, bu yöntemin doğrultusunda gerçekleştirilmesinde eğitimcinin denetim ve yönlendirme sorumluluğu büyük önem kazanmaktadır.

8. Araştırma, gerek Beethoven’in, gerekse diğer bestecilerin sonatları ve benzeri yapıtlarına yönelik olarak gerçekleştirilecek başka araştırmalara ipuçları verebilir; ışık tutabilir; kaynaklık edebilir.

9. Araştırmada izlenen yöntem, başka araştırmalarda da uygulanarak geçerlik, güvenilirlik ve kullanılabilirlik bakımından sınanmalı, yeniden gözden geçirilmeli ve böylece daha da geliştirilmelidir.

KAYNAKÇA

ALINK, Gustav A. (1993). **Piano Competitions**. Belgium: Deen Hag IPC Publications.

ASHKENAZY, Vladimir. (1996). Beethoven; Last 5 Piano Sonatas, No 28: Opus 101, No 29: Opus 106, No 30: Opus 109, No 31: Opus 110, No32: Opus *III*. (compact disc), **The Decca Record Company Ltd., 452 176 -2**. London.

BARENBOIM, Daniel. (1998). Beethoven Klaviersonaten (compact disc), **Deutsche Grammophon, 413 759-2**.

BERKİ, O. Türev. (1997). **Mozart'ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli**. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

BERKİ, O. Türev., M.YÜKSEL. (2002). *Beethoven'in Opus 14/1 Piyano Sonatının İlk Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi*. **G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22 (1)**. Ankara: Bizim Büro Basımevi.

BEETHOVEN, Ludwig van. (1980). **Klaviersonaten-Band II**. München: G.Henle Verlag.

BİRET, İdil. (1994). Beethoven Piano Sonatları I, Nr 21: Opus 53, Nr 7: Opus 10/3, Nr 25: Opus 79. (compact disc), **Mix Music A.Ş., IBA 002**. İstanbul.

BİRET, İdil. (2001). Beethoven Piano Sonatları II, Nr 23: Opus 57, Nr 28: Opus 101, Nr 31: Opus 110. (compact disc), **Mix Music A.Ş., IBA 003**. İstanbul.

BİRET, İdil. (2001). Beethoven Piano Sonatları III, Nr 3: Opus 2/3, Nr 5: Opus 10/1, Nr 18: Opus 31/3. (compact disc), **Mix Music A.Ş., IBA 004**. İstanbul.

BRENDEL, Alfred. (1994). Beethoven Piano Sonatas, No 12: Opus 26, No 13: Opus 27/1, No 14: Opus 27/2, No 19: Opus 49/1. (compact disc), **Phillips Classics Productions, 438 863 -2**. London.

BRENDEL, Alfred. (1995). Beethoven Piano Sonatas, No 23: Opus 57, No 24: Opus 78, No 25: Opus 79, No 27: Opus 90. (compact disc), **Phillips Classics Productions, 442 787 -2**. London.

BRENDEL, Alfred. (1997). Beethoven Piano Sonatas, No 8: Opus 13, No 14: Opus 27/2, No 23: Opus 57. (compact disc), **Phillips Classics Productions, 454 529 -2**. London.

COOPER, Barry. (1990). **Beethoven and Creative Process**. New York: Oxford University Press Inc.

DAHLHAUS, Carl., (1993). **Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music**. (Trans. Marry WHITHALL). New York: Oxford University Press Inc.

GIESEKING, Walter. (2001). Beethoven Piano Sonatas, No 21: Opus 53, No 23: Opus 57, No 30: Opus 109, No 31: Opus 110. (compact disc), **EMI Records Ltd., 5 67585 2**. London.

GILELS, Emil. (1998). Beethoven 29 Sonaten. (compact disc), **Deutsche Gramophon, 453 221 -2**.

GOLDSTEIN, Johanna. (1988). **A Beethoven Enigma: Performance Practice and the Piano Sonata, Opus III**. New York: Peter Lang Publishing Inc.

GOODE, Richard. (1993). Beethoven; The Complete Piano Sonatas. (compact disc), **Electra Nonesuch, 7559-79328-2**. New York.

KEMPF, Wilhelm. (1998). Beethoven Die 32 Klaviersonaten. (compact disc), **Deutsche Gramophon, 447 966 -2**.

KENNEDY, Michael. (1994). **The Oxford Dictionary of Music**. New York: Oxford University Press Inc.

POLLINI, Maurizio. (1998). Beethoven Die Spaten Klaviersonaten. (compact disc), **Deutsche Grammophon, 429 569-2**.

REYNOLDS, Christopher. (1992). *Beethoven amd Shakespeare's Tempest: New Light on an Old Illusion*, **Beethoven Forum, 1**. London: University of Nebraska Press Inc.

REYNOLDS, Christopher. (1995). *Form as the Process of Becoming: The Beethoven – Hegelian Tradition and the "Tempest" Sonata*, **Beethoven Forum, 4**. London: University of Nebraska Press Inc.

ROSEN, Charles. (1988). **Sonata Forms**. New York: W. W. Norton and Company Inc.

SADIE, Stanley. (1995). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2**. London: Macmillan Publishers Limited

SCHERMAN, Thomas K.ve L, BIANCOLLI. (1972). **The Beethoven Companion**. New York: Doubleday and Company Inc.

SCHNABEL, Artur. (1991). The Complete Piano Sonatas. (compact disc), **EMI Records Ltd., 7 63765 2**. London.

SCHONBERG, Harold C. (1981). **The Lives of the Great Composers**. New York: W.W. Norton and Company

STEIN, Leon. (1979). **Structure and Style – The Study and Analysis of Musical Forms**. Miami: Summy-Birchard Inc.

TOVEY, Donald Francis. (1988). **A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas**. London: The Associated Board of The Royal Schools of Music.

WALTON, Charles W. (1974). **Basic Forms in Music**. New York:, Alfred Publishing Co. Inc.

WHITE, John D. (1994). **Comprehensive Musical Analysis**. Florida: The Scarecrow Press Inc.





EK -1

MOTİFLERİN

NOTA ÜZERİNDE GÖSTERİMİ

This musical score is divided into three tempo sections: **Largo**, **Allegro**, and **Adagio**. The score is written for piano and includes various dynamic markings and performance instructions.

- Largo Section:** Starts with *pp* and *m1* markings. The tempo is marked **Largo**.
- Allegro Section:** Features *p* and *cresc.* markings. The tempo is marked **Allegro**. This section contains several circled notes labeled *m2*.
- Adagio Section:** Features *f* and *sf* markings. The tempo is marked **Adagio**. This section contains several circled notes labeled *m2*.

The score consists of seven systems of music, each with a circled measure number in the left margin: 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25. The bottom two systems (measures 21-25) feature circled notes labeled *m1*.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The score is annotated with various musical markings and interval labels:

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is circled and labeled *m1*. Dynamics include *mf* and *ff*. A *mf* marking is also present in the bass line.
- System 2:** Features a *p* dynamic marking. Several intervals in the treble line are circled and labeled *m2*.
- System 3:** Continues with *m2* interval annotations in the treble line.
- System 4:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* dynamic marking. *m2* intervals are circled in the treble line.
- System 5:** Shows a *sf* (sforzando) dynamic marking. Intervals in the bass line are circled and labeled *m3*.
- System 6:** Features a *decresc.* (decrescendo) marking and a *p* dynamic marking. *m3* intervals are circled in both the treble and bass lines.
- System 7:** Concludes with a *ff* dynamic marking. *m3* intervals are circled in both staves.

The handwriting is in black ink on a white background. The annotations are clearly visible and provide detailed interval analysis of the piece.

98

cresc. *(p)*

102

106

p cresc.

110

1. 2. *Largo*

f *pp* *pp* *m1*

114

Allegro

pp *pp* *ff* *m1*

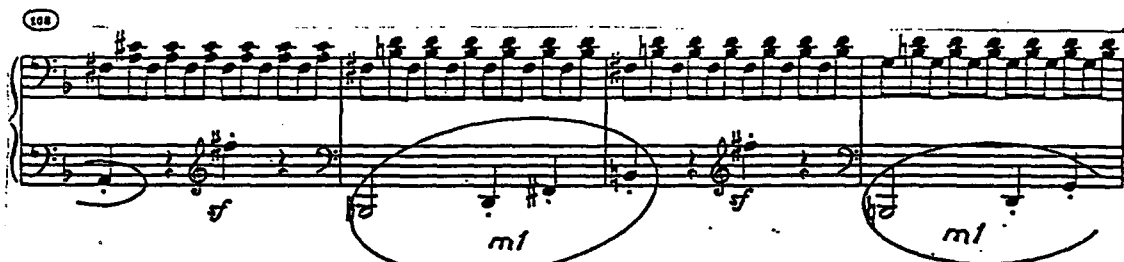
118

p *f* *m1*

122

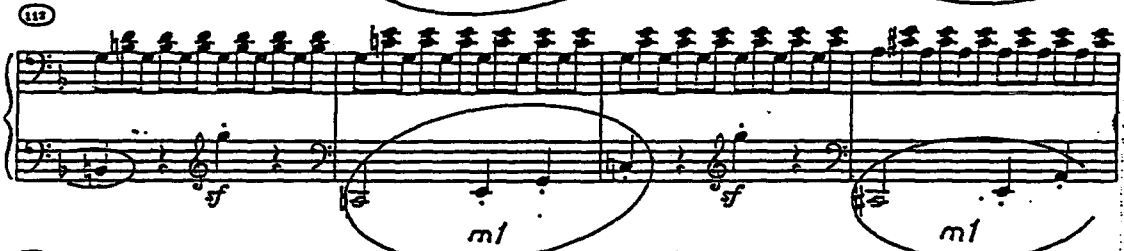
p *(f)* *m1*

108



Musical score system 108, featuring a piano accompaniment with a dense sixteenth-note texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The system includes dynamic markings such as *mf* and *mf* (circled), and a *mf* marking in the bass line.

112



Musical score system 112, continuing the piano accompaniment with similar textures and dynamic markings like *mf* and *mf* (circled).

114



Musical score system 114, featuring piano accompaniment with dynamic markings including *mf* and *mf* (circled).

120



Musical score system 120, showing a change in texture with more melodic lines and dynamic markings such as *sf*.

124



Musical score system 124, featuring piano accompaniment with dynamic markings like *sf*.

130



Musical score system 130, showing piano accompaniment with dynamic markings like *sf* and a *dimin.* marking.

137

Largo



Musical score system 137, marked *Largo*, featuring a slower tempo and dynamic markings like *p* and *mf* (circled). The instruction *con espressione e semplice* is present.

164 Allegro *m2* *m2* *m2* *cresc.*

165 Adagio Largo *mf* *pp* *mf* *con espressione e semplice*

169 Allegro *pp* *cresc.* *f*

170 *f*

171 *f* *(p)* *m2* *m2* *m2*

172 *m2* *m2* *m2* *cresc.*

173 *m2* *m2* *m2* *f* *m2* *m3*

This musical score consists of seven systems of piano music, each with a circled measure number in the top left corner. The systems are numbered 188, 194, 200, 206, 210, 213, and 221. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include circles around specific notes or groups of notes, with the label 'm3' written above or below them. Performance markings include 'ff', 'dimin.', 'p', 'p cresc.', and 'pp'. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Adagio

p *mf* *mf* *mf* *sf* *p cresc.*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

f *p* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2*

m2 *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2* *m2*

p *dimin.* *cresc.* *cresc.*

p dolce *cresc.* *p* *mf*

This page of musical notation, numbered 87, contains seven systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is annotated with various musical symbols and dynamic markings.
 - **System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *cresc.*. Handwritten annotations 'm1' and 'm2' are present, with 'm2' appearing in the bass staff.
 - **System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines. Dynamic markings include *sf* and *decresc.*. Handwritten annotations 'm2' are visible in the bass staff.
 - **System 3:** Shows further development of the musical themes. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *cresc.*. Handwritten annotations 'm1' are present in both staves.
 - **System 4:** Features a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking. Handwritten annotations 'm1' are present.
 - **System 5:** Continues the melodic line in the treble staff. Handwritten annotations 'm1' are present.
 - **System 6:** Shows a *sf* dynamic marking. Handwritten annotations 'm1' are present.
 - **System 7:** The final system on the page, featuring a *f* dynamic marking. Handwritten annotations 'm1' are present.
 The notation includes various note values, rests, and articulation marks, typical of a piano score.

This musical score consists of six systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff. The notation is annotated with various musical markings:

- System 1:** Treble clef starts with a *p* dynamic. Bass clef has three notes circled with *m2* annotations.
- System 2:** Treble clef has three notes circled with *m2* annotations. Bass clef has three notes circled with *m2* annotations. Includes *cresc.* and *p* markings.
- System 3:** Treble clef has three notes circled with *m1* annotations. Bass clef has six notes circled with *m2* annotations. Includes *cresc.* and *f* markings.
- System 4:** Treble clef has three notes circled with *m1* annotations. Bass clef has six notes circled with *m2* annotations. Includes *p*, *decresc.*, and *cresc.* markings.
- System 5:** Treble clef has four notes circled with *m1* annotations. Bass clef has four notes circled with *m2* annotations. Includes *(p dolce)* and *cresc.* markings.
- System 6:** Treble clef has four notes circled with *m1* annotations. Bass clef has six notes circled with *m2* annotations. Includes *cresc.*, *p*, and *pp* markings.

This musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 85-90) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords and bass notes. Dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The second system (measures 91-96) continues the piece, with dynamics like *p*, *cresc.*, *sf*, and *m1* (mezzo-forte). The third system (measures 97-102) shows a more complex texture with dynamics including *cresc.*, *m1*, *sf*, and *p*. The fourth system (measures 103-108) concludes the section with dynamics like *m1*, *cresc. p*, and *p*. The score is annotated with *m2* and *m1* markings, likely indicating specific musical motifs or intervals. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

Allegretto ml

The musical score is written on grand staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/8 time. The first system (measures 1-8) is marked *Allegretto ml* and *p*. The second system (measures 9-12) starts with *mf* and includes *cresc.* and *dim.* markings. The third system (measures 13-16) has *p*, *cresc.*, and *f* markings. The fourth system (measures 17-20) has *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f* markings. The fifth system (measures 21-24) has *f*, *p*, *cresc.*, and *f* markings. The sixth system (measures 25-28) has *f*, *p*, *cresc.*, and *f* markings. The seventh system (measures 29-32) has *mf*, *mf*, *mf*, and *mf* markings. The eighth system (measures 33-36) has *mf*, *mf*, *mf*, and *mf* markings. The ninth system (measures 37-40) has *m2*, *m2*, *m2*, and *m* markings. The final system (measures 41-44) has *mf*, *mf*, and *mf* markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, phrasing slurs, and dynamic markings.

30

m2 *m2* *m2* *m2* *m2*

sf *dim.* *p* *f*

31

m2 *m2* *m2* *m2* *m2*

sf *dim.* *p* *cresc.*

32

m2

f

33

m2 *m2* *m2* *m2* *m2* *m1*

p *cresc.* *p*

34

m1 *m1* *m1*

cresc.

35

sf

36

sf *sf* *sf* *p* *cresc.* *m1*

181 *ml ml ml ml ml ml*
p f

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *p* and *f* are present.

181 *ml ml ml ml ml ml*
p

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *p* is present.

187 *ml ml ml ml ml ml*
f

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f* is present.

187 *ml ml ml ml ml ml*

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment.

189 *ml ml ml ml ml ml ml ml*

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment.

189 *ml ml ml ml ml ml*

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment.

189 *ml ml sf m2 sf m2 sf m2 sf m2*

This system contains six measures of music. The upper staff features a melodic line with six groups of notes, each circled and labeled with *ml*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *sf m2* are present.

172 *ml ml ml ml ml ml*
p

173 *ml ml ml ml ml ml*
f

174 *ml ml ml ml ml ml*

175 *ml ml ml ml ml ml*
f

176 *ml*
f sf sf

177 *sf sf p*

178 *ml ml ml ml*
dimin. pp p

218 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

cresc.

224 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

decresc. *p* *cresc.* *f*

230 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

p *cresc.* *p*

236 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

cresc. *p* *cresc.*

242 *mf* *mf* *mf* *f*

b

249 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

f *f*

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The systems are numbered in the top left corner of each system: 254, 262, 269, 276, 282, 289, and 294. The music is written in a key signature with one flat (B-flat). The dynamics range from *sf* (sforzando) to *p* (piano). There are several instances of *decrease.* and *cresc.* markings. The notation is heavily annotated with circled groups of notes and stems, labeled with *m1* and *m2*, indicating specific musical motifs or intervals. The overall style is that of a classical piano score.

302 *mf* *mf* *cresc.*

310 *sf* *sf*

317 *sf* *sf* *mf*

323 *mf* *mf* *mf* *mf* *cresc.*

329 *mf* *mf* *mf* *mf* *p*

333 *cresc.* *dim.*

341 *cresc.* *dim.*

This page of musical notation consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass staff. The notation includes various dynamics such as *pp*, *ff*, *sf*, *m2*, *m1*, *p*, *f*, *sf*, *dim.*, and *cresc.*. There are also performance markings like *tr* (trills) and *3* (triplets). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily marked with slurs and accents. The systems are numbered 212 through 220 in the top left corner of each system.

288 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

293 *cresc.* *mf* *mf* *mf* *mf* *p*



EK -2

YORUM CÜMLELERİ VE

ZİRVE NOKTALARININ NOTA ÜZERİNDE GÖSTERİMİ

Allegro Adagio

pp p cresc. sf

① Largo Allegro

pp p cresc.

②

f sf

③

sf p

④

f p

⑤

f sf

⑥

sf

38

Musical score for measures 38-41. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 38 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 39 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 40 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 41 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *ff*.

39

Musical score for measures 42-45. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 42 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 43 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 44 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 45 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*.

43

Musical score for measures 46-49. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 46 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 47 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 48 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 49 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

44

Musical score for measures 50-53. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 50 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 51 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 52 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 53 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

51

Musical score for measures 54-57. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 54 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 55 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 56 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 57 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*.

53

Musical score for measures 58-61. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 58 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 59 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 60 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 61 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*, *decresc.*, and *p*.

81 *f* *ff* *p*

82 *cresc.* *p*

83 *p cresc.*

84 1. 2. *Largo* *f* *pp*

85 *pp* *pp* *ff* *Allegro*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 81 through 85. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. System 81 features dynamic markings *f*, *ff*, and *p*. System 82 includes a *cresc.* marking and a *p* dynamic. System 83 has a *p cresc.* marking. System 84 is marked *Largo* and includes first and second endings, with dynamics *f* and *pp*. System 85 is marked *Allegro* and includes dynamics *pp* and *ff*, along with triplet markings.

100

Measures 100-103. The right hand features a dense, continuous sixteenth-note texture. The left hand has a melodic line with a dynamic shift from *p* to *f* at measure 102.

104

Measures 104-107. Similar to the previous system, with a sixteenth-note texture in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics are *p* and *sf*.

108

Measures 108-111. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a melodic line with dynamics *sf* and *f*.

112

Measures 112-115. The right hand has a sixteenth-note texture. The left hand has a melodic line with dynamics *sf* and *f*.

116

Measures 116-119. The right hand has a sixteenth-note texture. The left hand has a melodic line with dynamics *sf* and *f*.

120

Measures 120-123. The right hand has a sixteenth-note texture. The left hand has a melodic line with dynamics *sf* and *f*.

124

Measures 124-127. The right hand has a sixteenth-note texture. The left hand has a melodic line with dynamics *sf* and *f*.

150

sf *sf* *sf* *dimin.*

157

Largo

p *sf*

con espressione e semplice

164

Allegro

cresc.

172

Adagio

Largo

sf *p* *pp*

con espressione e semplice

180

Allegro

pp *cresc.* *f*

187

f

194

sf *(p)*

173

cresc.

180

f

189

sf sf sf dimin. p

194

sf sf sf ff p

200

cresc.

203

p

210

Musical score for piano, measures 218-221. The score is written for two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 218 begins with a circled measure number '218' and an upward-pointing arrow above the treble staff. The treble staff contains a series of eighth notes with a slur over them, followed by a fermata. The bass staff contains a series of eighth notes with a slur over them. Dynamic markings include 'p cresc.' and 'pp'. Measure 219 continues the eighth-note patterns in both staves. Measure 220 features a fermata in the treble staff and continues the eighth-note patterns in the bass staff. Measure 221 ends with a circled measure number '221' and an upward-pointing arrow above the treble staff, which contains a final chord with a fermata. The bass staff continues with eighth-note patterns.



This page of musical notation is for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 8, 13, 18, 23, 28, and 33 are visible at the start of each system. The dynamics include *p*, *sf*, *p cresc.*, *f*, *cresc.*, and *dimtn.*. There are also some markings like *(2)* and *3* above notes in the bass staff. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

31 *p dolce* *cresc.* *p*

38 *cresc.* *p* *pp* *cresc.*

40 *sf* *decresc.*

43 *p* *cresc.* *sf*

48 *p* *cresc.*

52

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 31 through 52. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a minor key and features a variety of textures and dynamics. System 31 begins with a *p dolce* marking and includes a *cresc.* and a *p* dynamic. System 38 features a *pp* dynamic and another *cresc.* marking. System 40 shows a *sf* dynamic followed by a *decresc.* marking. System 43 includes a *sf* dynamic and a *cresc.* marking. System 48 starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. System 52 is the final system on the page and does not have a dynamic marking.

54

Musical score for measures 54-55. Measure 54 features a piano introduction with a slur over the first two notes and a '2' above it. Measure 55 continues with a piano introduction and a slur over the first two notes with a '2' above it. A dynamic marking of *mf* is present in measure 55. A fermata is placed over the final note of measure 55.

56

Musical score for measures 56-57. Measure 56 features a piano introduction with a slur over the first two notes and a '2' above it. Measure 57 continues with a piano introduction and a slur over the first two notes with a '2' above it. A dynamic marking of *mf* is present in measure 57. A fermata is placed over the final note of measure 57.

58

Musical score for measures 58-59. Measure 58 features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. Measure 59 continues with a piano introduction and a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the final note of measure 59.

60

Musical score for measures 60-61. Measure 60 features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. Measure 61 continues with a piano introduction and a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the final note of measure 61.

62

Musical score for measures 62-63. Measure 62 features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. Measure 63 continues with a piano introduction and a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the final note of measure 63.

64

Musical score for measures 64-65. Measure 64 features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. Measure 65 continues with a piano introduction and a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the final note of measure 65.

73

p dolce *cresc.* *p*

Measures 73-76: Treble and bass staves with piano accompaniment. Measure 73 starts with a piano (*p dolce*) dynamic. Measure 74 has a *cresc.* marking. Measure 75 has a *p* marking. Measure 76 has a *p* marking. There are upward-pointing arrows above measures 74 and 76.

74

cresc. *p* *pp* *cresc.*

Measures 77-80: Treble and bass staves. Measure 77 has a *cresc.* marking. Measure 78 has a *p* marking. Measure 79 has a *pp* marking. Measure 80 has a *cresc.* marking. There are upward-pointing arrows above measures 77 and 79.

75

sf *cresc.* *p* *sf*

Measures 81-84: Treble and bass staves. Measure 81 has a *sf* marking. Measure 82 has a *cresc.* marking. Measure 83 has a *p* marking. Measure 84 has a *sf* marking. There are upward-pointing arrows above measures 81 and 83.

76

p *cresc.* *sf*

Measures 85-88: Treble and bass staves. Measure 85 has a *p* marking. Measure 86 has a *cresc.* marking. Measure 87 has a *sf* marking. There are upward-pointing arrows above measures 85 and 87.

77

cresc. *sf* *sf* *sf* *p*

Measures 89-92: Treble and bass staves. Measure 89 has a *cresc.* marking. Measure 90 has a *sf* marking. Measure 91 has a *sf* marking. Measure 92 has a *sf* marking. There are upward-pointing arrows above measures 89 and 91.

78

tr *tr* *cresc. p*

Measures 93-96: Treble and bass staves. Measure 93 has a *tr* marking. Measure 94 has a *tr* marking. Measure 95 has a *cresc. p* marking. Measure 96 has a *p* marking. There are upward-pointing arrows above measures 93 and 95.

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-8) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The second system (measures 9-16) includes dynamic markings for *cresc.* and *dim.*. The third system (measures 17-24) shows a range of dynamics from *p* to *f*, with frequent *cresc.* markings. The fourth system (measures 25-32) continues with *dim.* and *cresc.* markings. The fifth system (measures 33-40) features a *f* dynamic and *cresc.* markings. The sixth system (measures 41-48) includes *p* and *cresc.* markings. The seventh system (measures 49-56) concludes with *f* dynamics and includes an upward-pointing arrow above the treble staff in measure 54. The score is filled with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

65 *sf* *dim.* *p* *f*

68 *sf* *dim.* *p* *cresc.*

69 *f*

71 *p* *cresc.* *p*

74 *cresc.*

81 *f*

88 *sf* *cresc.*

Detailed description: This page of a musical score contains seven systems of piano music, numbered 65 through 89. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). There are also accents, slurs, and an upward-pointing arrow above measure 65. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 89.

101

106

p *f*

This system contains six measures of music. The first measure is marked with a circled '101'. The music features a melody in the right hand with slurs and a bass line in the left hand. Dynamics *p* and *f* are indicated.

107

112

p

This system contains six measures of music. The first measure is marked with a circled '107'. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic of *p* is indicated.

113

118

f

This system contains six measures of music. The first measure is marked with a circled '113'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic of *f* is indicated.

119

124

This system contains six measures of music. The first measure is marked with a circled '119'. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

125

130

This system contains six measures of music. The first measure is marked with a circled '125'. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

131

136

This system contains six measures of music. The first measure is marked with a circled '131'. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

131

Musical notation for measures 131-136. The system consists of a treble and bass staff. Measure 131 has an upward-pointing arrow above the treble staff. The music features eighth-note patterns in both hands with various accidentals.

137

Musical notation for measures 137-142. The system consists of a treble and bass staff. The music continues with eighth-note patterns and slurs.

143

Musical notation for measures 143-148. The system consists of a treble and bass staff. The music continues with eighth-note patterns and slurs.

149

Musical notation for measures 149-154. The system consists of a treble and bass staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 150. The music continues with eighth-note patterns and slurs.

155

Musical notation for measures 155-160. The system consists of a treble and bass staff. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 158. The music continues with eighth-note patterns and slurs.

161

Musical notation for measures 161-166. The system consists of a treble and bass staff. The music continues with eighth-note patterns and slurs.

167

Musical notation for measures 167-172. The system consists of a treble and bass staff. Dynamic markings of *sf* (sforzando) are present in measures 168, 170, and 171. The music continues with eighth-note patterns and slurs.

Musical score for piano, measures 173-313. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers are circled at the beginning of each system. Dynamics include *p*, *sf*, *f*, *pp*, and *dimin.*. An upward-pointing arrow is above measure 198. A fermata is placed over the final measure (313).

173 *p*

176 *sf*

180 *sf*

181 *sf*

188 *f* *sf* *sf*

200 *f* *f* *p*

313 *dimin.* *pp* *p*

218

cresc.

This system contains measures 218 through 223. The music is written for piano in a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

224

decresc. *p* *cresc.* *f*

This system contains measures 224 through 229. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *decresc.* (decrescendo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

230

p *cresc.* *p*

This system contains measures 230 through 235. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano).

236

cresc. *p* *cresc.*

This system contains measures 236 through 241. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

242

f *f*

This system contains measures 242 through 247. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in both hands.

248

f

This system contains measures 248 through 253. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

254

f

This system contains measures 254 through 259. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

282

Musical notation for measures 282-283. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 282 begins with a forte (*sf*) dynamic. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

283

Musical notation for measures 283-284. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 283 begins with a forte (*f*) dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

284

Musical notation for measures 284-285. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 284 begins with a forte (*sf*) dynamic, followed by a decrescendo (*decresc.*) leading to a piano (*p*) dynamic in measure 285. A forte (*f*) dynamic appears in the final measure of the system.

285

Musical notation for measures 285-286. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 285 begins with a forte (*sf*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) leading to a piano (*p*) dynamic in measure 286. A crescendo (*cresc.*) is indicated in the final measure of the system.

286

Musical notation for measures 286-287. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 286 begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic in measure 287.

287

Musical notation for measures 287-288. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 287 begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) in measure 288.

288

Musical notation for measures 288-289. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 288 begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) in measure 289.

310

Musical score for measures 310-316. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and an upward-pointing arrow above the final measure. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

317

Musical score for measures 317-321. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, ending with a fermata. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*.

322

Musical score for measures 322-328. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff features a rhythmic accompaniment. A *cresc.* marking is present in the lower staff.

329

Musical score for measures 329-335. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff features a rhythmic accompaniment. A *p* marking is present in the lower staff.

336

Musical score for measures 336-340. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments, ending with an upward-pointing arrow. The lower staff features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

341

Musical score for measures 341-345. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments, ending with an upward-pointing arrow. The lower staff features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

346

Musical score for measures 346-350. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *ff*.

355

355-362

sf *p* *cresc.* *dim.*

This system contains measures 355 through 362. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo).

363

363-369

p *cresc.* *f* *p* *cresc.*

This system contains measures 363 through 369. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f* (forte), and *p*.

369

369-374

dim. *p* *cresc.* *f* *sf*

This system contains measures 369 through 374. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include *dim.*, *p*, *cresc.*, *f*, and *sf*.

374

374-379

p *cresc.* *f* *sf* *p* *cresc.*

This system contains measures 374 through 379. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes some triplet markings. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *sf*, and *p*.

379

379-385

ff *p*

This system contains measures 379 through 385. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a triplet of eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p*.

385

385-391

This system contains measures 385 through 391. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics are not explicitly marked in this system.

391

391-397

cresc. *p*

This system contains measures 391 through 397. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include *cresc.* and *p*.

ÖZGEÇMİŞ

1961 yılında Ankara'da doğdu. 1979 yılında T.E.D Vakfı Ankara Özel Lisesi'nden, 1986 yılında ise O.D.T.Ü Makina Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. *Klasik Gitar* çalışmalarını, 1979-1988 yılları arasında kendi çabaları ve O.D.T.Ü Klasik Gitar Topluluğu'nun katkıları ile sürdürdü; 1988-1989 yılları arasında ise çalışmalarına Ahmet KANNECİ ile devam etti. 1989-1992 yılları arasında Doç. Mustafa YURDAKUL ile *Şan*, Burhan ÖNDER ile *Solfej* çalıştı. 1996 yılında G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nden, 1999 yılında ise Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Programı'ndan mezun oldu. Bugüne kadar, *Müzik Teorisi* alanında, Doç. Dr. O. Türev BERKİ ile ortak kaleme alınmış ve ulusal hakemli dergilerde yayınlanmış/yayına kabul edilmiş dört makalesi bulunmaktadır. Bestelemiş olduğu *Keman ve Piyano için Sonatin*, ilk kez 16 Mayıs 2003 tarihinde Gazi Konser Salonu'nda seslendirilmiştir.