

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

**L. VAN BEETHOVEN'İN**  
**OP. 90 Mİ MİNÖR, OP. 101 LA MAJÖR,**  
**OP. 109 Mİ MAJÖR, OP. 110 LA BEMOL MAJÖR**  
**PİYANO SONATLARININ İNCELENMESİ**

**Hazırlayan**  
**Verda KARAÇİL**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Aslı TUNCAY**

**İZMİR – 2010**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ludwig van Beethoven’ın Op. 90 mi minör, Op.101 La Majör, Op.109 Mi Majör, Op.110 La bemol Majör Piyano Sonatlarının İncelenmesi.” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

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

Adı SOYADI

Verda KARAÇİL

İmza

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre **MÜZİK** Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Verda Karaçil'in "Ludwig van Beethoven'ın Op. 90 mi minör, Op. 101 La Majör, Op. 109 Mi Majör, Op. 110 La bemol Majör Piyano Sonatlarının İncelenmesi"** konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ/PROJE VERİ FORMU**

**Tez/Proje No:**

**Konu Kodu:**

**Üniv. Kodu:**

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** KARAÇİL

**Adı:** Verda

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Ludwig van Beethoven'ın Op. 90 mi minör, Op.101 La Majör, Op.109 Mi Majör, Op.110 La bemol Majör Piyano Sonatlarının İncelenmesi

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Studying of Ludwig van Beethoven's Op.90 e minor, Op.101 A Major, Op.109 E Major, Op.110 A flat Major Sonatas

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:** 2010

**Diğer Kuruluşlar:**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 113

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 17

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez Danışmanlarının**

**Ünvanı:** Yrd. Doç.

**Adı:** Aslı

**Soyadı:** TUNCAY

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1- Piyano

2- Ludwig van Beethoven

3- Sonat

4-

5-

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- Piano

2- Ludwig van Beethoven

3- Sonate

4-

5-

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Toplumsal değişimlerin gerekleştii bir dönemde dünyaya gelen Beethoven, 1789’lu yıllarda bütün Avrupa’yı etkileyen Fransız Devrimi’ne yabancı kalmamış, “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” ilkesini benimsemiştir. Bonn’da yaşadığı dönemde ünlü yazar, düşünür ve ressamlar ile olan ilişkileri kültürel birikimine katkıda bulunmuş, dünya görüşünü şekillendirmiştir. Piyanist olarak ün kazanan Beethoven, 1792 yılında Viyana’ya yerleşmiş, 1796 yılından itibaren besteci kişiliğiyle ön plana çıkmıştır. Soylu kesimden aldığı siparişleri onların istekleri doğrultusunda değil, kendi dilediği gibi yazarak her zaman özgür ve demokratik bir anlayış sergilemiştir. Genç yaşta başlayan sağırlığı, karşılıksız duygusal ilişkiler onun üstünde ağır bunalımlar yaratmış, içe dönük, alıngan ve saldırgan bir karakter sergileyerek sosyal yaşamdan uzaklaşmıştır. Çektiği sıkıntılara rağmen beste yapmaya 10 yıl ara vermiş olsa da hiçbir zaman yılmamış, güçlü iradesi ile kahramanca üstesinden gelmiştir.

Beethoven, Haydn ve Mozart’tan aldığı mirası geliştirerek kendi öz anlatımı ile birleştirmiş derin ve karakteristik bir yazı dili ortaya koymuştur. Sonat alanında son derece başarılı bir besteci olarak kabul edilen Beethoven’ın, yaratıcılık evresi orta yaş döneminin son sonatı olan Op. 90 mi minör sonatı, dostu Kont Moritz von Lichnowsky’nin zorlukların üstesinden gelerek aktris Stummer ile evlenmesinden esinlenilmiş ve 1814 yılında bestelenmiştir. Olgunluk dönemine dâhil ve icrası zor şekilde bahsedilen Op.101 La Majör sonatı, Viyana’nın üstün piyanisti olan Dorothea Ertmann’a armağan edilmiş ve kendisi tarafından 1816 Şubat ayında besteci hayatta iken seslendirilmiştir. Yazmaya uzun bir süre ara veren Beethoven, en olgun ve popüler yapıtlarından biri kabul edilen Op.109 Mi Majör sonatını, 1820 yılında özgürlük uğruna hissedilen kahramanca duygular ile bestelemiş ve piyano çalmaya teşvik etmek için Maximiliane Brentano’ya adamıştır. Op. 110 La bemol Majör sonatı üstüne çok araştırma yapılmış ve müzik eleştirmenleri tarafından bir başyapıt olarak görülmüştür. Bestecinin içe dönük imgelerini taşıyan yapıt, 1821 yılında yazılmıştır.

**Küçük bir motifi işleyerek, onu değerli ve büyük bir yapıta dönüştürme ustalığını göstermiş, Müzik Tarihine ve tüm dünyaya damgasını vurmuş bir besteci olan Beethoven, müziğinin gücüyle düşünsel, sanatsal anlamda bir devrim yaratmıştır.**

## **ABSTRACT**

Beethoven was born at the time when the society was going through a phase of remarkable changes. Under those circumstances Beethoven did not feel distant to the French Revolution of 1789 that affected all of Europe and adopted the principles of “freedom, equality and fraternity”. During the time he lived in Bonn he had contact with famous writers, thinkers and artists and that lively background was quite useful for his cultural accumulation and the formation of his world view. Beethoven was already a famous pianist when he moved to Wien. He gained reputation as a composer from 1796 onwards. He had always a free spirit and democratic perception in that he always composed the way he wanted and did not much care for the requests of nobles who commissioned pieces of music. The deterioration of his hearing at an early age and unanswered feelings of love relationships disappointed him gravely and pushed him out of the social life with more and more introvert, resentful and aggressive behaviours. Even if he discontinued composing for 10 years and despite all difficulties he faced, he never gave up and was eventually able to overcome difficulties heroically thanks to his strong will.

Beethoven had a deep and characteristic literary language by developing what he inherited from Haydn and Mozart together with his own expressions. Beethoven is accepted as a successful composer of sonatas, whose the last sonata of his Beethoven's middle period, Op.90 in e minor was inspired by the marriage of his friends Count Moritz von Lichnowsky and actress Stummer after overcoming various difficulties and was composed in 1814. Op.101 in A Major, which was composed in the mature period and is generally considered to be a difficult piece to perform, was presented to Dorothea Ertmann, the outstanding pianist from Wien. Ertmann performed the piece in February 1816 when the composer was alive. Beethoven took a long break, then came up with one of his most mature and popular works: the sonata Op.109 in E Major composed to reflect the heroic feelings for freedom in 1820 and dedicated to Maximiliane Brentano to encourage her in playing the piano. The sonata Op.110 in A flat Major was studied extensively and is considered a masterpiece by music reviewers. The piece involves the introvert images of the composer and was composed in 1821.

Beethoven mastered the art of working a small motif and turning it into a valuable and great work. Beethoven is one of the most influential composers in the history of music. He revolutionized the thinking and art with the power of his music.



## ÖNSÖZ

Aydınlanma döneminin büyük bestecisi Ludwig van Beethoven'ı tanıdıktan sonra müziğe bakışım değişti. Müziğin insan ruhunu nasıl etkileyebileceğini, duygu ve düşüncelerinde nasıl bir iz bırakabileceğini öğrenmemde Beethoven müziğinin önemli olduğunu düşünüyorum. Çalma tekniğimin ilerlemesi, müzikal anlamda olgunlaşarak yorumumun bugünkü seviyeye gelmesi Beethoven'ın piyano sonatları sayesinde. Tez konusu karar aşamasındayken Almanya Würzburg Hochschule für Musik Okulu'nda Prof. Silke-Thora Matthies dört sonatı belirlememde fikir vererek beni cesaretlendirdi, bu konuyu ele aldım.

Tezimi yazmaya başladığım andan itibaren gerekli tüm tavsiye ve yardımları yapan, her zaman bana güvenen ve destek olan değerli danışman hocam Yrd. Doç. Aslı Tuncay'a, sorularımı hiçbir zaman yanıtsız bırakmayan, kafamda beliren çelişkileri gideren ve beni yönlendiren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan'a minnettarlığımı belirtirim.

Lise yıllarımdan beri piyano çalışımda bana çok emek veren, ince bir titizlikle beni geliştiren, her zaman yanımda olan ve araştırma sürecinde değerli fikirlerini benimle paylaşan fedakâr hocam Prof. Nilgün Alkan'a ve katkılarını esirgemeyen Prof. Silke-Thora Matthies'e şükranlarımı sunarım.

Gerekli kaynakları temin etme konusunda beni yalnız bırakmayan hocam Heather Özaltun'a, İngilizce çevirilerde yardımcı olan sevgili arkadaşım Aziz Sapaev'e, ayrıca tez çalışmamda benimle görüşlerini içtenlikle paylaşan sevdiğim arkadaşım Merve Dedeoğlu'na, bana her türlü desteğini hissettiren değerli arkadaşım Ersen Cerit'e teşekkür ederim.

Beni bugünlere getirip iyi bir müzisyen olmamda ve her konuda büyük katkıları olan, destekleyen ve yüreklendiren sevgili annem Hülya Şahin ve babam Necati Şahin'e teşekkürü bir borç sayarım.

Verda Karaçil

## İÇİNDEKİLER

### LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN OP. 90 Mİ MİNÖR, OP. 101 LA MAJÖR, OP. 109 Mİ MAJÖR, OP.110 LA BEMOL MAJÖR PİYANO SONATLARININ İNCELENMESİ

Sayfa

YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK .....	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
KISALTMALAR .....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	x
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: KLASİK DÖNEMDEN ROMANTİZME GEÇİŞ VE BEETHOVEN'İN BİYOGRAFİSİ.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Klasik Dönemden Romantizm Geçiş Dönemine Kısa bir Bakış .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1.1 Fransız Devrimi'nin Oluşumu .....</b>	<b>4</b>
<b>1. 2 Bir Sanatçı Olarak Ludwig van Beethoven'ın Biyografisi.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2.1. Beethoven'ın Eserleri.....</b>	<b>19</b>
<b>2. BÖLÜM: OP. 90 Mİ MİNÖR, OP. 101 LA MAJÖR, OP. 109 Mİ MAJÖR, OP. 110 LA BEMOL MAJÖR SONATLARININ İNCELENMESİ .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 Sonat Kavramı.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1.1 Tarih İçindeki Gelişimi.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1.2 Beethoven'ın Sonat Biçimi .....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 Sonat, Op.90 No:27, mi minör .....</b>	<b>25</b>

2.2.1 Birinci bölüm .....	26
2.2.2. İkinci Bölüm .....	33
2.3 Sonat, Op.101 No.28, La Majör .....	41
2.3.1 Birinci Bölüm.....	42
2.3.2 İkinci Bölüm .....	46
2.3.3 Üçüncü Bölüm .....	50
2.4 Sonat, Op.109 No.30, Mi Majör .....	62
2.4.1 Birinci Bölüm.....	64
2.4.2 İkinci Bölüm .....	70
2.4.3 Üçüncü Bölüm .....	73
2.5 Sonat, Op.110 No.31, La bemol Majör.....	83
2.5.1 Birinci Bölüm.....	84
2.5.2 İkinci Bölüm .....	90
2.5.3 Üçüncü Bölüm .....	93
<b>SONUÇ.....</b>	<b>105</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>107</b>
EK 1 .....	108
EK 2 .....	109
EK 3 .....	110
EK 4 .....	111
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>112</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>113</b>

## TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: <b>Op.2 No.3 Pişano Sonatı 3. Bölüm'den bir Kesit</b> .....	10
Tablo 2: <b>Op.7 Pişano Sonatı 1. Bölüm'ün Girişİ</b> .....	11
Tablo 3: <b>Op.7 Pişano Sonatı 2. Bölümün Sonu</b> .....	12
Tablo 4: <b>Op.13 'Pathetique' Sonatı 1. Bölümün Girişİ</b> .....	13
Tablo 6: <b>Op.57 'Appassionata' Sonatı 1. Bölümden Bir Kesit</b> .....	15
Tablo 7: <b>Op.90 Birinci Bölüm Giriş Kısmı</b> .....	26
Tablo 8: <b>25. – 45. Ölçüler</b> .....	27
Tablo 9: <b>47. – 53. Ölçüler</b> .....	27
Tablo 10: <b>55. – 83. Ölçüler</b> .....	28
Tablo 11: <b>84. – 109. Ölçüler</b> .....	29
Tablo 12: <b>109. -116. Ölçüler</b> .....	29
Tablo 13: <b>117. – 129. Ölçüler</b> .....	30
Tablo 14: <b>130. – 149. Ölçüler</b> .....	30
Tablo 15: <b>180. – 197. Ölçüler</b> .....	31
Tablo 16: <b>Birinci Bölümün Sonu</b> .....	32
Tablo 17: <b>İkinci Bölümün Girişİ</b> .....	33
Tablo 18: <b>5.- 23. Ölçüler</b> .....	34
Tablo 19: <b>Temanın İkinci Kez Duyuluşu</b> .....	34
Tablo 20: <b>B Bölmesi</b> .....	35
Tablo 21: <b>60. – 70. Ölçüler</b> .....	36
Tablo 22: <b>102. – 123. Ölçüler</b> .....	36
Tablo 23: <b>124. – 143. Ölçüler</b> .....	37
Tablo 24: <b>B Bölmesi</b> .....	37
Tablo 25: <b>197. -229. Ölçüler</b> .....	38
Tablo 26: <b>230. – 251. Ölçüler</b> .....	39
Tablo 27: <b>Temanın Son Kez Duyuluşu</b> .....	40
Tablo 28: <b>Op.101 Birinci Bölümün Girişİ</b> .....	42
Tablo 29: <b>5. – 25. Ölçüler</b> .....	43
Tablo 30: <b>Kapanış Teması</b> .....	43
Tablo 31: <b>Gelişme Bölmesinden Bir Kesit</b> .....	44
Tablo 32: <b>53. – 58. Ölçüler</b> .....	45
Tablo 33: <b>Birinci Bölümün Sonu</b> .....	45
Tablo 34: <b>İkinci Bölümün Girişİ</b> .....	47
Tablo 35: <b>12. – 19. Ölçüler</b> .....	47
Tablo 36: <b>30. – 39. Ölçüler</b> .....	48
Tablo 37: <b>Bas ve Soprano Partilerinin Diyalogları</b> .....	48
Tablo 38: <b>B Bölmesi</b> .....	49
Tablo 39: <b>B Bölmesinin Ana Temaya Bağlanışı</b> .....	50
Tablo 40: <b>Üçüncü Bölümün Girişİ</b> .....	51
Tablo 41: <b>Ana Temanın Duyuluşu</b> .....	52
Tablo 42: <b>19. – 32. Ölçüler</b> .....	53
Tablo 43: <b>Köprü</b> .....	54
Tablo 44: <b>B Bölmesi</b> .....	55
Tablo 45: <b>Füg Bölmesinin Girişİ</b> .....	56
Tablo 46: <b>114. – 137. Bölümler</b> .....	57
Tablo 47: <b>138. – 147. Ölçüler</b> .....	57

Tablo 48: <b>Diziler Arasındaki Diyaloglar</b> .....	58
Tablo:49 <b>Füg Bölmesinin Bitişi</b> .....	59
Tablo 50: <b>Arpejlerin Ana Temaya Bağlanması</b> .....	59
Tablo 51: <b>208. – 222. Ölçüler</b> .....	60
Tablo 52: <b>C Bölmesinin Girişi</b> .....	61
Tablo 53: <b>287. – 309. Ölçüler</b> .....	61
Tablo 54: <b>Son Bölümün Koda Bölmesi</b> .....	62
Tablo 55: <b>Op.109 Birinci Bölümün Girişi</b> .....	64
Tablo 56: <b>9. – 11. Ölçüler</b> .....	65
Tablo 57: <b>Köprü</b> .....	66
Tablo 58: <b>16. – 34. Ölçüler</b> .....	67
Tablo 59: <b>35. – 44. Ölçüler</b> .....	67
Tablo 60: <b>45. – 53. Ölçüler</b> .....	68
Tablo 61: <b>55. – 62. Ölçüler</b> .....	68
Tablo 62: <b>Köprü</b> .....	69
Tablo 63: <b>Birinci Bölümün Sonu</b> .....	69
Tablo 64: <b>Ana Tema</b> .....	70
Tablo 65: <b>9. – 24. Ölçüler</b> .....	70
Tablo 67: <b>B Bölmesi</b> .....	72
Tablo 68: <b>124. – 131. Ölçüler</b> .....	73
Tablo 69: <b>Koda</b> .....	73
Tablo 70: <b>Üçüncü Bölümün Teması</b> .....	74
Tablo 71: <b>İlk Çeşitleme</b> .....	75
Tablo 72: <b>İkinci Çeşitlemeden Bir Kesit</b> .....	76
Tablo 73: <b>Üçüncü Çeşitlemenin Girişi</b> .....	77
Tablo 74: <b>Dördüncü Çeşitlemenin Girişi</b> .....	77
Tablo 75: <b>Dördüncü Çeşitlemenin B Bölmesi</b> .....	78
Tablo 76: <b>Beşinci Çeşitleme</b> .....	79
Tablo 77: <b>Altıncı Çeşitlemede Ritimsel Değişiklikler</b> .....	80
Tablo 78: <b>Trillerin Başlangıcı</b> .....	81
Tablo 79: <b>Triller Eşliğinde Temanın Duyuluşu</b> .....	81
Tablo 80: <b>Tema'nın Tekrar Gelişi ile Bitiş</b> .....	82
Tablo 81: <b>Op.110 Ana Tema</b> .....	85
Tablo 82: <b>Köprü</b> .....	85
Tablo 83: <b>B Bölmesi</b> .....	86
Tablo 84: <b>Serim Bölmesinin Sonu</b> .....	86
Tablo 85: <b>Gelişme Bölmesi</b> .....	87
Tablo 86: <b>Yeniden Serime Girişi</b> .....	87
Tablo 87: <b>63. – 69. Ölçüler</b> .....	88
Tablo 88: <b>Köprü</b> .....	88
Tablo 89: <b>95. – 104. Ölçüler</b> .....	89
Tablo 90: <b>Kodetta</b> .....	90
Tablo 91: <b>(a) Bölmesi</b> .....	91
Tablo 92: <b>(b) Bölmesi</b> .....	91
Tablo 93: <b>'Trio' Bölmesi</b> .....	92
Tablo 94: <b>Koda Bölmesi</b> .....	93
Tablo 95: <b>İkinci Bölümün Girişi</b> .....	94
Tablo 96: <b>Resitatif'in Devamı</b> .....	94

Tablo 97: <b>Adagio Bölmesi</b> .....	95
Tablo 98: <b>12. – 19. Ölçüler</b> .....	96
Tablo 99: <b>A Bölmesinin Sonu</b> .....	96
Tablo 98: <b>B Bölmesi</b> .....	97
Tablo 99: <b>Cevabın Bas ve Tenor Partisinde Duyuluşu</b> .....	98
Tablo 100: <b>Temanın Alto Partisinde Gelişi</b> .....	98
Tablo 101: <b>Temanın Unison olarak Duyuluşu</b> .....	99
Tablo 102: <b>Cevap ve Temalar</b> .....	99
Tablo 103: <b>Bas ve Tenor Partisinde Cevabın Duyuluşu</b> .....	100
Tablo 104: <b>Füg Temasının Ters Biçimi</b> .....	101
Tablo 105: <b>Nota Değerlerinde Değişiklikler</b> .....	101
Tablo 106: <b>Temponun Hızlandırılması</b> .....	102
Tablo 107: <b>Koda</b> .....	103
Tablo 108: <b>Füg Teması ile Bitiş</b> .....	104

## GİRİŞ

Bu tez ile Ludwig van Beethoven'ın dört önemli sonatı olan; Op.90 mi minör, Op.101 La Majör, Op.109 Mi Majör, Op.110 La bemol Majör Piyano Sonatları incelenmiş ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne sunulmuştur.

Beethoven'ın 32 Piyano Sonatı piyano edebiyatında tanınmış ve seçkin bir konuma sahiptir. Özellikle dört sonatın seçilmesinin sebebi; bestecinin geç dönemlerinde düşüncelerinin daha olgunlaşmasının getirdiği eski unsurların içinde barındırılan farklı özellikleri keşfederek armonik ve tematik yapılar, tonal değişimler, virtüözite ve müzikalite bakımından yenilikçi fikirler kullanması dolayısıyla daha geniş boyutlu eserler yaratmış olmasıdır. Bu yüzden tez konusu olarak seçilip, incelenmiştir.

Tezin birinci bölümünde, öncelikle 18. yüzyılın 19. yüzyıla bağlandığı dönemde yaşanan siyasi olaylar, toplumun hangi koşullar içinde olduğu, Aydınlanma ile yeni düşüncelerin ortaya çıkışı ve klasik müziğe yansması ile meydana gelen gelişmeler anlatılmıştır. Fransız Devrimi'nin nedenleri, oluşumu ve sonuçları, sanatçılara etkisi ve klasik dönemin bitişi ile romantizme geçişten bahsedilmektedir. Beethoven'ın hayatı ve müziği üç döneme ayrılarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla besteci toplumsal olaylar ile değerlendirilerek, müzik stiline nasıl bir oluşum sürecinde geliştiği ve şekillendiği hakkında ön bilgi verilmektedir. Bu kapsamda dört sonatın incelenmesi daha net ve anlaşılır bir biçimde olacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, sonat kavramı ve sonatın Barok dönemden Beethoven'ın dönemine kadar olan tarihsel süreci, sonat formunun yapısı ve bestecinin sonat biçimine getirdiği yenilikler ele alınmış ve kendi oluşturduğu müzik dili tanıtılmıştır. Op. 90 mi minör, Op.101 La Majör, Op.109 Mi Majör ve Op.110 La bemol Majör sonatlarının ne zaman, ne amaçla yazıldığı anlatılmıştır. Geleneksel klasik yapıyı koruyan Beethoven'ın, yeni ilişkiler içinde karmaşık ruh hali ile kendine özgün hem dramatik hem destansı, şiirsel bir biçimi meydana getirdiği dört sonatı özümşenerek incelenmiştir.

Sonuç bölümünde, incelenen dört sonatın oluşturduğu önem örneklerle desteklenerek anlatılmış ve Beethoven'ın sonat biçimi anlayışını ileriye götürerek bir farklılık teşkil ettiğinden ötürü piyano müziği açısından değerli bir konuma sahip olduğunun üzerinde durulmuştur.



# 1.BÖLÜM: KLASİK DÖNEMDEN ROMANTİZME GEÇİŞ VE BEETHOVEN'İN BİYOGRAFİSİ

## 1.1 Klasik Dönemden Romantizm Geçiş Dönemine Kısa bir Bakış

Beethoven, Klasik dönemin hazinesini Romantik döneme aktaran bir köprü olarak, romantizmin direklerini kurmuş büyük bir bestecidir. Onun müziğinde var olan devrimci ruh, 18. ve 19. yüzyıllar arasında klasik dönemin bitişiyle romantizmi hazırlayan ortamda yeni bir düşünce ve anlayışın ortaya çıkması ile meydana gelmiştir.

Klasik dönem 18. yüzyıl'ın yarısında müzik, resim ve edebiyatta ortaya çıkan Aydınlanma ile belirmiş, 19. yüzyıl'ın başlarına kadar sürmüştür. 1740–1815 yılları arasındaki dönemde Avusturya, Kraliçe Maria Theresia ve İmparator 2. Joseph tarafından yönetiliyordu. Devlet dış ülkelerden gelen baskı içindeydi. İmparator ailesi ise reformlarla bu baskılara karşı koymaya çalışıyordu. Ancak toplum içinde de aklın ve bilimin yol göstericiliğinde Aydınlanma düşüncesi oluşmaya başlamıştı. Aydınlanma, felsefeden edebiyata aklın gittikçe gelişip egemen olduğu, hayatın ve gerçeğin sorgulandığı bir tarihsel dönemdir. İlk defa Roma ve Napoli'de ortaya çıkan Aydınlanma toplumsal alanda, eğitimde, bilimde ve estetikte reformlar amaçlıyordu. Habsburg Hanedanı bu yeni düşünceyi benimsedi.

Aydınlanma hareketi ile birlikte insanın, doğanın gerçeğine akıl yoluyla ulaşabileceğinin farkına varması sonucunda sanata ve sanatçıya ayrı bir değer verilerek özgür bir ortam yaratıldı. Bilimsel çalışmaların etkisiyle müzik sanatı farklı bir boyuta taşındı. Örneğin: Bach'ın ölümünden sonra kontrpuan tekniğinden-dikey armoniden-uzaklaşıldı, armonik eşliklerin oluşturduğu yatay ses çizgisi uygulandı. Abartılı beste teknikleri terk edilip, yalın bir üslupla yeni, farklı, doğal ve ifadeli tınılar elde edildi. Bu yeni oluşan müzik döneminin amacı, tekniği ve biçimi, cümle yapısını ve enstrümanı öne çıkarmaktı. Ancak yaratıcılık belirli kalıplar içinde, dengeli, tutarlı ve netti. Bu dönem Haydn ve Mozart'ın en parlak çalışmalarıyla doruk noktasına ulaştı. Beethoven'ın ilk (1789–1802) ve ikinci dönemine ait (1802–

1815) çoğu yapıtları klasiktir. Fakat Viyana Müzik Okulu, klasik öncesi barok müziğin de ince işçiliğini zengin bir anlatımla korudu.

Klasik dönem müziğinin gelişiminde yüksek aristokrasinin destekleyici rolü büyük oldu, krallığın ekonomik sıkıntılarının artmasıyla da, 18.yüzyıl'ın ortalarında müziğin potansiyeli saraydan yüksek soylu sınıfa doğru ilerledi. Saray ve malikâneler müzisyenlere açıldı, canlı bir müzik ortamı yaratıldı. Ancak Fransız Devrimi'nin Avusturya'ya getirdiği ekonomik bunalım aristokrasiyi etkiledi, sanatçılar korunamaz hale geldi. Burjuvazi, soylu kesimi örnek alarak bestecileri, virtüözleri himayesi altına aldı. Böylece memur statüsünden çıkan müzisyenler özgür çalışan sanatçı konumuna geldi. Artık felsefede, edebiyatta, resimde ve müzikte kendini hissettiren burjuvazi sanatı temsil ediyor, tiyatrolar açıp, konserler düzenliyordu. Duygu ve düşünceleri ön plana çıkan sanatçılar özgürleşmişti.

### **1.1.1 Fransız Devrimi'nin Oluşumu**

18.yüzyıl'da filozoflar kilisedeki otoriter, dinsel tutumu eleştiriyorlardı, örflerden ziyade akılla ilerleneceğini ve insan haklarını savunuyorlardı. 1794'e kadar süren devrim hareketinin oluşumu düşünsel ve kültürel akımlardan etkilenerek Montesque, Rousseau, Voltaire'nin hazırlıklarına dayanmaktaydı.

Fransız halkı bu dönemde “soylular”, “ruhban”, “halk” biçiminde üç sınıfa ayrılarak yönetiliyordu. Maddi durumu yüksek olan soylular ve ruhbanın haksız ayrıcalıklara sahip olması, yeni zenginleşen burjuvaziyi rahatsız ediyordu. Geçimini ticaret ve zanaatla sağlayan burjuvazinin geliri toprağa bağlı değildi. Adaletsiz vergi dağılımı, köylülerin ilkel koşullar altında ve sefalet içinde yaşamaları, feodalitenin soylulara ve ruhban sınıfa sağladığı ayrıcalıklarından dolayı ezilmeleri, mali ve iktisadi sıkıntının giderek artması devrimin oluşmasına neden oldu.<sup>1</sup>

1789'da toplanan soylular ve burjuvazi kralın yetkilerini azaltmakta anlaştı, ayrıcalıkları ortadan kaldırdı. Anayasayı hazırlayacak olan Millet Meclisi 9 Temmuz 1789'da Kurucu Meclis adını aldı. Bütün bunlara rağmen Meclis'te cumhuriyetçi

---

<sup>1</sup> Server Tanilli, *Uygurluk Tarihi*, 23. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, 111–112 s.

düşünceler henüz yaygın değildi. 14 Temmuz 1789'da halkın ayaklanarak ünlü Bastille Hapishanesi'ni basması ve tutukluları özgürlüğe kavuşturması sonucunda devrim başlamış oldu.

26 Ağustos 1789'da "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi" kabul edildi, kilisenin ve soyluların elinden toprakları alınıp ayrıcalıklar kaldırıldı. Böylece burjuvazi giriştiği mücadeleyi kazanmış oldu.

Ahmet Say, "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi" için insanların özgür ve eşit olduğu düşüncesinin demokrasinin temelini oluşturduğuna, bütün toplumsal sınıf ve katmanların, yasaların gözünde eşit olduğunu, zengin ya da yoksul, herkesin birer "yurttaş" ve yurttaşların eşitliği ilkesinin, demokrasinin ilk koşulu olduğunu dile getirmiştir.<sup>2</sup>

1792 yılında Fransa'da krallık devrildi. Konvansiyon (Ulusal meclis) "Cumhuriyet" i ilan etti. Ulusal meclisin bir bölümünü oluşturan 'Jakobenler' (Tarafsız kesim) karşıdevrimcilerle mücadele etti. 1804'te yönetimi ele geçiren Napolyon Bonaparte imparator oldu. Böylece Devrim sona erdi ve devrime esin kaynaklığı etmiş olan insanların özgür ve eşit olması gerektiği yolundaki düşünceler birçok ülkeye yayıldı.

Demokratik düşüncenin yaşama geçirilerek toplumlarda uygulanabilmesi resim, heykel ve mimarlık dallarında olduğu gibi, müziğin de demokratlaşmasına yol açmıştır. "*Fransız Devrimi, binlerce yıldır diyemesek bile, yüzlerce yıldır edilgince benimsenen birçok ilkeye son verdiği zaman, gerçekten yeni diyebileceğimiz çağlara ulaştık. Büyük Devrim gibi, sanat anlayışındaki birçok değişiklik de Us Çağı'nın sonucudur.*"<sup>3</sup>

Devrim insanlarla o kadar bütünleşmişti ki, müzik demokratlaşmış; saraylardan çıkıp halka inmiş, vatan şarkıları, dindışı kantatlar milletin kahramanlık ve cesaret duygularını yansıtan bir simge olmuştu. Devrimden etkilenen, ona kayıtsız kalmayan Jean François Lesueur (1760- 1837), Etienne Nicholas Mehul (1763-

---

<sup>2</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Altıncı Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006, 313 s.

<sup>3</sup> A. Say a.g.e., 314 s.

1817), François-Joseph Gossec (1734- 1829) ve Luigi Cherubini (1760- 1842) gibi besteciler, Fransız Devrimi döneminde halkı yureklendirecek, vatanseverlik duygularını ortaya çıkaracak, opera ve algısal alanda besteleri ile müziğe katkılar sağlamışlardır.

Besteciler, dununurler, yazarlar devrim süresince, yaşanan olaylardan dolayı çok etkilendiler. Hem ekonomik hem de ruhsal açıdan acı çektiler. Savaşı, barışı, şiddeti, yenilgiyi, demokrasiyi, feodal despotizmi, kralların, imparatorun baskısını gördüler, kendi memleketlerine ve uzun süre hayatlarını sürdürdükleri ülkelerinin içinde bulunduğu durumuna üzüldüler.

Fransız Devriminin yaşandığı dönemde kültürün ve sanatın başkenti Viyana’da yaşayan Beethoven Viyana Müzik Okulu’nun üç temsilcisinden biriydi. Bu yıllarda Almanya’nın Bonn Üniversitesi’nde ogrenim gören Beethoven, Devrim’e duyarsız kalmamış, Viyana demokrasisiyle ilgili idealini şu sözlerle dile getirmiştir: *“ozgurluğu her şeyin üstünde sevmek hatta taht ve ta önünde bile olsa gerçeğe asla hıyanet etmemek.”*<sup>4</sup>

Fransız Devrimi, büyük toplumsal olayların ve değişimlerin yaşandığı yeni bir dönemi başlatmış, romantizme zemin hazırlamıştır. Sanatçılar da kilisenin ve sarayın baskıcı tutumuna başkaldırarak eserlerini özgür bir ortamda yaratabilmişlerdir. Aydınlanma’nın sonlarına doğru duygu ile akıl birbirinden ayrıldı. Fakat din duygusunun ağırlıklı olmasından dolayı akılcılıktan uzaklaşıldı. Aydınlanma hareketine tepki oluştu. İ dünya ve duygular önemsenmediği için bir boşluk meydana geldi. Bu boşluğu dolduran ise Romantizm oldu. Ancak 19. yüzyıl’ın ortalarına doğru akıl ve duygunun dengesi bozuldu, her şeyi duygularla açıklama yolu benimsendi. Rousseau’nun: “Ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim, ama gene de başkayım” dediği bir dönemde birey daha kendine yonelmış, kendi başkalığının farkına varmış, duygularını özgürce anlatabilmeyi amaçlamış ve dile getirmiştir.

---

<sup>4</sup> A.Say, a.g.e., 314 s.

Romantik akımın öncüsü olarak bilinen J. J. Rousseau hem akılcı hem de lirik üslubuyla bilinirdi. *Emile* adlı eseri çocuklara tek düze düşünerek hayata at gözlükleriyle bakmamaları gerektiğini, akılcı yöntemlerle adım atmalarını tavsiye ediyordu. Bununla beraber duygusallığı ön planda tutan eserleri de vardı.

W. von Goethe (1749–1832), F. von Schiller (1759–1805), G. E. Lessing (1720–1781), F. Hölderlin (1797–1843) I. Kant (1724–1804), W. F. Hegel (1770–1831), B. Brentane gibi sanatçı ve düşünürler akıl ve duyguyu dengeli bir biçimde koruyarak romantik akıma zemin hazırlamış, kültürel yükselişe katkıda bulunarak önemli eserler vermişlerdir. Edebiyatın yanında doğa bilimleri ve felsefeye de ilgi duyan Goethe 1774'te yazdığı ilk romanı *Die Leiden des jungen Werther*'de (Genç Werther'in Acıları) hem anlatımı hem de duygularının coşkuluğu ile çağdaş gençliğin duygu ve düşüncelerini yansıtmakta büyük başarı sağlamış, evrensel bir üne kavuşmuştur. Diğer yandan Goethe'nin *Egmont* eserinde halkı İspanyolların Hollanda'yı işgaline karşı örgütleyen kahraman "Egmont" karakteri Beethoven'a *Egmont Uvertürü*'nde esin kaynağı olmuştur.

Bu devrimci hareket sonucunda felsefe, kültür, sanat alanında yeni ufuklar, yollar açılmış, insan dış dünyayı akıl yoluyla inceleyip duygularıyla birleştirmiş, kendisini tanımaya olanak vererek doğaya, çevreye, dünyaya, olaylara farklı açılardan bakarak yorumlamayı öğrenmiştir.

## **1. 2 Bir Sanatçı Olarak Ludwig van Beethoven'ın Biyografisi**

Flaman kökenli bir aileden gelen Beethoven, 16 Aralık 1770 yılında Köln Elektörlüğü'nün Bonn kentinde doğdu. Kutsal Roma İmparatorluğu'na bağlı bir prenslik olan Köln Elektörlüğü, Rhein Irmağı üzerinde olduğundan dolayı o dönemde devrimlerin yaşanacağı Fransa'dan çıkan düşüncelere karşı duyarlı idi. Babası sarayda koro şefi ve annesi de bir aşçının kızı olan besteci, 4 yaşında klavye ve keman çalmaya başladı. Baskıcı bir eğitimle büyüyen Beethoven, 13 yaşına geldiğinde ailesine katkıda bulunmak istediğinden ötürü saray orkestrasına viyolacı olarak girdi, aynı zamanda sarayda da org çalmaya başladı. Avusturya İmparatoru II. Joseph'in kardeşi Maximilian, 1787'de Beethoven'ın hocası Neefe'in tavsiyesiyle

onu Viyana'ya gönderdi. Bir süre Mozart'tan ders aldı. Mozart genç bestecinin yeteneği karşısında şaşırılmış ve onun hakkında şöyle demiştir: “*Bu çocuğa dikkat edin; bir gün gelecek, dünya ondan bahsedecek.*”<sup>5</sup>

Besteci 1789'da, Bonn Üniversitesi'ne kaydoldu. Fransız Devrimi rüzgârının estiği bu yıllarda Bonn Üniversitesi ileri düşünceleri temsil ediyordu. Goethe, Lessing ve Schiller'in sık uğradığı yer olan Bonn tam bir kültür şehriydi. Beethoven'ın dünya görüşünü bu yazarların doğa ve yurt sevgisi biçimlendirmiştir. Onun idealizmini, Schiller'in *Don Carlos*'u, Goethe'nin *Goetz von Berlic-hingen*'i, Lessing'in *Nathan der Weise*'si, oluşturmuş; duygularını harekete geçiren ise *Der Junge Werther* olmuştu.<sup>6</sup> Besteci şair ve ateşli bir devrimci olan Eulogius Schneider'den edebiyat dersleri aldı, fikirleri özgürlük ve eşitlikten yana olan Beethoven'ın üzerinde etkili oldu.

Besteci 1792'de Viyana'ya yerleşip Haydn (1732–1809), Albrechtberger (1736–1809) ve Salieri'den (1750–1825) dersler aldı. İlk günlerinde Bonn'dan gelen maaşıyla geçiniyordu, ancak 1794'te Fransız orduları Ren bölgesine girip işgal edince sağlanan ödenek kesildi. Babası ölünce kardeşleri de onunla birlikte yaşamak için Viyana'ya göç ettiler. Prens Lichnowski'nin konutunda kalan Beethoven gelirini yapıtlarının basılı notalarını satarak, konser ve dersler vererek sağlıyordu. 1796'da Prens Beethoven'a ilk kez, Prag, Dresden, Nürnberg ve Berlin'de konser turnesi ayarladı. Bu yüzden Beethoven 13 numaralı *Pathetique* sonatını Prens'e adanmıştır. Zaman geçtikçe birtakım soyluların desteğiyle Viyana'da da tanınan piyanist, besteciliğiyle de göz dolduruyor, ancak yurt özlemi çekiyordu. Viyana'da kalmak durumundaydı, çünkü müzisyenlerin destek görebileceği bir yerdi, önem verdikleri tek sanat dalı müzikti. Zaman zaman bir gün tekrar yurduna dönmenin ve sanatını kendi halkıyla paylaşmanın hayalini kuruyordu. Feodalitenin egemen olduğu saraylar ulusal ve yurtsever düşünceleri hoş karşılamaz hatta reddederdi. Beethoven buna feodal olmayan şu anlayışı da katar; kendisi kiralanmış, yetenekli bir zanaatçı

---

<sup>5</sup> Edouard Herriot, *Beethoven*, çev. Cevza Aktüze, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 39 s.

<sup>6</sup> Frida Knight, *Beethoven ve Devrim Çağı*, çev. M. Halim Spatar, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005, 9 s.

değildir, “sanatçı” dır. Ayrıca bir sanatçı olarak gelişmesine, insan olarak gelişmesinin de eşlik etmesini zorunlu görür.<sup>7</sup>

Beethoven zengin bir müzik birikimine sahipti, çünkü Bach’ın oğullarının kurduğu Mannheim Okulu, Mozart ve Haydn’ın oluşturduğu Viyana Okulu’yla yetişti. İlk bestelerinde Haydn ve Mozart’ın etkileri görülmektedir.

Beethoven’ın yaratıcılık evresi üç döneme ayrılır:

1) Gençlik dönemi 1801 yılına kadar sürer. İlk eserleri klasik formlardan oluşur, net anlaşılır bir yapı sergiler.

2) Orta yaş dönemi 1801 ile 1815 yılları arasında geçer. Bestecinin en yaratıcı olduğu bu yıllarda klasik formları biraz esneklik kazanır, daha gelişir, uygulamada gerilim ve çözülüm ilişkisine önem verilir.

3) Olgunluk dönemi 1815’ten 1827’ye kadar uzanır. Bu yıllarda anlatımları oldukça müzikal, ifadelerini çekinmeden ortaya koyan, kendi müzik dilini oluşturmuş bir besteci vardır.

Devrim 1792’den itibaren Fransa’nın içinden dış ülkelere doğru hızla yayılıyor, bir yandan halk devrimi benimserken diğer yandan da başka bir halk devrimin karşıdevrim tarafından püskürtüldüğüne şahit oluyordu. Devrimin fikirleri ülkelerin sınırlarından bile geçiyordu. Büyük toplumsal değişimler, protestolar, patlamaların yaşandığı tüm Avrupa kıtasındaki olaylar bazılarını korkutuyor ya da sevindiriyor ama ona bir şekilde kayıtsız kalınmıyor tepki veriliyordu.

Beethoven, feodalizmin kırılmasıyla oluşan ve feodalizm milliyetçiliğini yaratanların karşısına geçen tipik bir burjuva milliyetçisi örneği idi. Dolayısıyla siyasi hareketliliğin yaşanması her sanatçı gibi Beethoven’ın eserlerine de yansıyor. Toplum içinde sanatçı, kişiliğini açıkça ortaya koyarak yeni bir kimlik kazanmıştı. Toplum hizmet etmekten ziyade, kendi içinden geldiği gibi duygularını aktararak adeta halkın sesini dile getiren bir kahraman gibi eserlerini yaratıyordu.

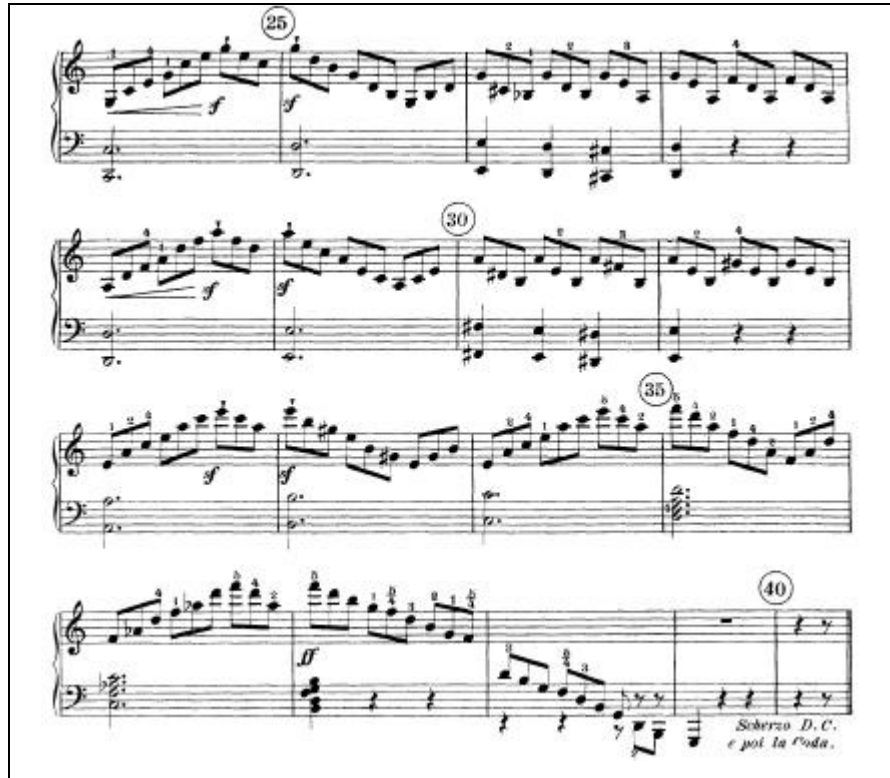
Beethoven müziğinin ilk döneminde bestecinin piyanist tarafı ön plandaydı. Viyana Okulu’na bağlı kalarak, hocalarının öğrettiği şekilde eserler yazdı. Onların

---

<sup>7</sup> Sidney Finkelstein, *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul, 1995, 110 s.

düşüncelerine öykündü. Genellikle deneme şeklinde küçük formlarda, basit ve anlaşılır yapıtlar verdi. Bu döneminin yaratılarında ilerde geleceğin büyük bir bestecisi olacağına dair ilk sinyalleri vermişti. 1795'te Mozart ve Haydn'ın klasik etkilerini birebir taşıyan piyano için Op.2 No.1, 2, 3 numaralı sonatlarını besteledi. 3 sonatı da Haydn'a ithaf etti.

Mozart ile Haydn'ın müziği birbirine benzer, ayırt edilmesi zordur, genelde basit ve sade, yapıda eserler yaratmışlardır. Ancak Beethoven tarzını hemen belli eder, klasik biçimde yazmış olduğu ilk dönem yapıtlarında bile o özgür ruh, dramatizm, ihtiras hissedilir. Beethoven çok çalışarak, deneyerek ve düşünerek yapıtlar üretebilmiştir. Mozart ise daha küçük yaşta harikalar yaratmıştır. Beethoven'in eserleri Mozart'ın eserleri gibi ince esprili değildir. Mozart'ın çizmiş olduğu yol daha zarif ve uçarıdır.



Tablo 1: Op.2 No.3 Piyano Sonatı 3. Bölüm'den bir Kesit



Besteci ile Haydn arasındaki fark ise, Haydn'ın daha çok halk ezgilerini kullanmış, neşeli şarkılar yazmış olmasıdır. İlk kuartetlerinde Haydn etkisi vardır. (Op.18) Beethoven psikolojik olarak kendi iç hesaplaşmalarını eserlerine yansıtmıştır, küçük motifler oluşturup onları armoni ile birleştirerek uzun cümleler haline getirir. 1797'de bestelediği Op.7 Piyano Sonatı (1.bölüm) örnek verilebilir.



**Tablo 2: Op.7 Piyano Sonatı 1. Bölüm'ün Girişi**

Beethoven müziğinin en önemli özelliği ustaca karşıtlıkların sergilenmesidir. Bu zıtlıklar hem dünya olaylarından hem de kendi karakterinden kaynaklanır. Besteci Shakespeare'den etkilenmiş, özellikle yazarın *Venedik Taciri* adlı oyununda Trolius ve Cresida'nın ciddi-komik tarzları müziğine yansımıştır. Beethoven'ın Op.7 Piyano Sonatı'nın *Largo* bölümünde son cümle bir *pianissimo* ile bitecek hissi verirken besteci ölçünün zayıf vuruşunda olan bas partisinde gelen bir sesin hırçınca bir *fortissimo* nüansı ile vurgulanmasını ister.



**Tablo 3: Op.7 Piyano Sonatı 2. Bölümün Sonu**

Bu zıtlıklar Mozart ve Haydn'ın eserlerinde de görülür, ancak Beethoven'da doruğa ulaşmıştır. Bu kadar karşıtlıkların olmasının nedeni kendi karmaşık ruh halinden kaynaklanır. Her eserinde bir kavga sahnesi, bir çatışma görülmektedir. Dingin bir şekilde devam eden bir ezginin bir yerinde aniden kakışimli ses, uygu ya da o ortama ters gelen bir ritim belirir. Tıpkı Op.13 *Pathetique* Sonatı'nda olduğu gibi. Sonatın ilk bölümünün girişinde motif sakince başlar, ardından yedi kez inici çıkıcı hareket yapar. Devamında ise her motifin sonunda bas sesi ile kuvvetli bir vurgu yapılarak hırçın bir ifade oluşur.



**Tablo 4: Op.13 *Pathetique* Sonatı 1. Bölümün Girişi**

Beethoven müziğinin ikinci dönemi olan en verimli zamanları 1801 ile 1815 yılları arasında geçti. Başarısı en üst düzeydeydi. Besteci özgür iradesini kullanarak, bağımsızlığını ilan etti. Prenlerin, kralların, soyluların her isteğini yerine getirmede, direndi. Beethoven, “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” diyen Fransız Devrimi’ne hayrandı. Napolyon’u insanlığı kurtaracak, saltanatı yıkacak bir kahraman olarak görüyordu. 3. *Senfonisi*’ni bu yüzden ona adadı (1804)<sup>8</sup>. Besteci Napolyon’un İmparatorluğunu ilan ettiğini duyunca, çok sinirlenmiş *Eroica*’nın ithaf sayfasını yırtmıştır. Napolyon orduları Avusturya’da prensin sarayına geldiğinde besteciye dinlemek istemiş, ancak Beethoven piyano çalmak istememiş adeta Napolyon’dan intikamını almıştır. Prens bu durum karşısında besteciye şatoda hapsedeceğini söyleyerek tehdit etmiş, buna rağmen Beethoven dinlememiş ve prene şu mektubu yazmıştır: “*Prens, sen bugünkü halini doğuşuna ve şansına borçlusun, ben ise kendi kendimi yetiştirdim. Bugüne*

<sup>8</sup> Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi*, Birinci Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999, 190 s.

*kadar binlerce prens geldi geçti, bundan sonra da binlercesi yaşayacak. Fakat yeryüzünde sadece bir tek Beethoven vardır.”<sup>9</sup>*

Besteci kimsenin özel hizmetine girmiyor, eserleri hakkında pazarlık etmeyi de beceremiyordu. Kendine verilen siparişleri kabul ediyor, kendi dilediği gibi yazıyor ve şekillendiriyordu. Aranılan bir besteci olmuştu. Fransa’da, Rusya’da, İngiltere’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde de tanınıyordu.

Bu dönemde Beethoven klasik yapıları giderek kırmış, formları esneterek geliştirmiş, ritmik dinamizme daha önem vermiş, armonide ise gerilim-çözülüm ilişkisi üzerinde durmuştur. Eserlerinde dramatik bir anlatım dile getirilmiştir. Onun bestelerinde müzik yeni bir anlayışa, romantizm akımına doğru yönelmeye başlamıştır.

Bach, Händel, Haydn, ve Mozart’ın klasik yanlarını özümsemiş, onların fikirleriyle kendi tarzını oluşturma yolunda ilerlemiştir. Op.22 Si bemol Majör Piyano Sonatı ile bu dönem başlamış ve ardından onu Do Majör 1. Senfonisi, Do minör 3. Piyano Konçertosu izlemiştir.

Bestecinin genç yaşında başlayan sağırılığı giderek ağırlaştı, onu hırçın bir hale getirdi. 1802’de işitme duyusunu iyice yitirdi ve bunalıma girdi. Toplumdan uzaklaştığının farkına varınca daha da çılgına döndü. Sosyal hayattan kopmanın eşliğine geldi, içine kapandı. Melodiler bir anda beyinde belirlediğinde onları notaya dökmek isterken kulağının iniltisi ile birlikte besteleyip düzenlemek onun işini daha da zorlaştırdı. Ancak iradesi öyle sağlamdı ki, hiçbir şey onu yaratmaktan alıkoyamadı. Beethoven’ın bu kararlılığını gören Viyana soyluları ve dostları onu yalnız bırakmadılar. Nitekim 1809’da Beethoven’ın Viyana’da yaşamaya devam etmesi koşuluyla Prens Lobkowitz, Prens Kinski ve Arşidük Rudolph tarafından ona aylık gelir bağlandı.

1801 ile 1806 yılları arasındaki en önemli yapıtları olan Op.27 *Ayıştığı* Op.28 *Pastoral* Op.47 *Kreutzer* isimli Piyano ve Keman Sonatı’nı, Op.53 *Waldstein* Piyano Sonatı’nı ve Op.56 Piyano, Keman ve Viyolonsel Konçertosu, Op.72 *Fidelio*

---

<sup>9</sup> M. Kaygısız, a.g.e, 190 s.

Operası'nı ve Op.57 *Appassionata* Piyano Sonatı'nı besteledi. Prens Razumovsky'e adadığı ve onun ismini kullandığı Op.59 Üç Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Op.58 Sol Majör 4. Piyano Konçertosu'nu, WoO Piyano için 32 Çeşitlemeleri'ni yazdı. Besteci bu eserlerinde hem klasik hem de romantik öğeleri birlikte işlemiştir. Karmaşık ruh hali ve gelgitlerle dolu kişiliği eserlerine yansımıştır.



**Tablo 6: Op.57 *Appassionata* Sonatı 1. Bölümden Bir Kesit**

Op.31 piyano sonatları ve *Appassionata* ile bestecinin stiline genişlediği ve zenginleştiği görülür. Hatta kendisine bunun sırrı sorulduğunda Shakespeare'in *Fırtına*'sını okumayı tavsiye eder. Bir anlamda yazardan esinlendiği söylenilir. Örneğin: Shakespeare *Fırtına*'sında adanın ormanlarının görülmesi ve ırmakların seslerinin duyulması gibi cansız varlıkları ekleyerek drama peri oyunları katmıştır. Beethoven'da bu tür yaratılardan etkilenmiş, ancak taklit etmeden kendi eserlerine yansıtmıştır. Özellikle besteci, 31 sayılı sonatlarında tonaliteleri durmadan değiştirerek sınırları zorlamıştır. Gökyüzü, deniz ve doğanın renklerinin değişimi gibi görüntüler katmış, temalarda şiirsel bir atmosfer yaratmıştır.

Mükemmele ulaşmak Beethoven için çok önemlidir. Her zaman en iyiye ulaşmak istediğinden ötürü yapıtları üstünde çok düşünmüş, çalışmıştır. Hatta bu eserleri tamamlamak uzun yıllarını almıştır. Ancak güzele ulaşmak isterken sadelikten de ödün vermemiştir. Bu konuda Gluck'ten etkilenmiştir. Beethoven'ın sadeliği onun soylu ruhunun mütevazılığıyla birleşmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıntılı bir düşünceyi sadeliğe kavuşturmak ve onu inandırıcı hale getirmek için de gücünün en son damlasını kullanmıştır. Besteci her zaman mantığa uygun olanı yapmak ve daha iyiye ulaşmak için uğraşmıştır. Aynı zamanda besteci en sade bir müzik materyalini nasıl değerli bir sanat eseri haline getireceğini bilir. Schumann da onun bu niteliğini doğrular: *“Beethoven, sokaktaki bir ezgiyi bulur ve onu evrensel nitelikteki bir özdeyişe yükseltir.”*<sup>10</sup>

*“Nesnellik ve saltlık kavramları, Bach'ın müziği için de geçerlidir. İnsan doğasını aşan bir müziğin tüm ayrıntılarını kavramak ve açıklamak başka türlü olası değildir. Ancak bu iki sanatçıda arka planlardaki kavramların niteliği farklıdır. Bach, Tanrıya sığınarak yaratır. Beethoven ise, insanlığın tüm sorunlarını kendinde içerir. Bir başka deyişle, insanlığın acılarını, tutkularını, özgürlük özlemlerini, çelişkilerini ve savaşımını bilir. Onları kendi içinde yaşar ama yine de dünyaya ve müziğe bakış açısı hep daha öteye, değişmeye, salt olana uzanır. Yapıtının demirlerini uzaklara demirlemeden içi rahat etmez.”*<sup>11</sup>

*“Beethoven'ın gerçekçiliğinin en önemli yanı, onun müziğinin düzenlenişine baştan aşağı hareket, dramatik eylem, çatışma ve gerçek yaşamda karar kılıştan başka hiçbir şeyin yol göstermemesidir. O, bunlara, gününün toplumsal çatışmalarını anlamış, bunların uğrunda mücadeleye katılmış ve yaşantıya bilginin aydınlığını katmış bir insanın gözüyle bakar.”*<sup>12</sup>

Beethoven'ın müziğinin ikinci döneminde bestelediği son üç Piyano Konçertosu ve No.2–8 arasındaki Senfonileri'nin ayrı bir önemi vardır. Çünkü müzik daha da halka inerek konser salonlarına rağbet artmıştır. Çalgı müziği feodal salonlardan orta sınıfın desteklediği salonlara geçmiştir. Konser salonu müziğin kalitesini ortaya koyan nezih bir ortamdı. Akustik açıdan da olumluydu. Senfonilerin, konçertoların halka çalınması toplumsal bir hareketti. Bu yüzden klasik müzik konser salonlarında dinlenilmeye teşvik edilmiştir. Bu devrimci hareketi sadece bilet satın

<sup>10</sup> M. Kaygısız, a.g.e., 196 s.

<sup>11</sup> Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, İkinci Basım, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1998, 38–39 s.

<sup>12</sup> S. Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, çev: M. Halim Spatar, Üçüncü Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, 59 s.

alan halk değil, aynı zamanda aristokrasiye, kiliseye bağlı çalışan sanatçılar da desteklemiş ve senfoni, konçerto gibi yapıtların üretiminin artması ve dinlenilmesi için çaba sarf etmişlerdir.

Beethoven müziğinin üçüncü dönemi ise 1827 yılına kadar sürer. Bu dönemde beste yapmaya yaklaşık on yıl ara vermiştir, nedeni ise 1814'te Napolyon'un yenilgisi, Kutsal İttifak'ın baskısının artmış olmasıdır. Bu dönemde Avrupa gerilemiş, kendi içine kapanmıştır. Ayrıca o dönemde yönetimde halkın zevk anlayışı ön plana alınmış, hafif operalar tercih edilmesiyle Beethoven'ın müziği eskisi kadar seslendirilmemeye başlanmıştır. Diğer yandan sağırılığı da ruhsal durumunu iyice etkilemiş, en yakın dostuna şüpheyle bakmaya başlamış (Schindler ile arası bozulmuştur); sosyal açıdan kendisini soyutlamıştır. Bu yılların siyasi durumu Beethoven'ı çok etkilemiş sağlığının bozulması da ona üzgün ve umutsuz günler yaşatmıştır.

Dış dünyayı yıllardır duymadığı için belleğindeki sesler iyice arınmış ve yoğunlaşmıştır, bu yüzden olgunluk döneminin besteleri dramatik gösteriden uzak, içedönük yapıtlardır. Ancak mücadelelerini temsil eden duygu ve düşüncelerini özgürce anlattığı kendine ait bir müzik dili oluşmuştur.

Beethoven Bach'ın *Füg Sanatı*, *İyi Tampere Edilmiş 48 Prelüd-Füğü* ve *Goldberg Çeşitlemeleri*'ni incelemiştir, o yüzden yapıtlarında suit, füg, çeşitleme kullanmıştır. Tema ve çeşitlemeye piyano için yazdığı *Diabelli Çeşitlemeleri* örnek gösterilebilir. Besteci bu tekniğe yenilikler getirir: her çeşitleme yeni ve farklı anlamlar içerir. Op.101, Op.106, Op. 109, Op.110 ve Op.111 onun son büyük 5 piyano sonatıdır. Çoğuna genellikle bir hüznün, boğuşma havası egemendir, ancak umutsuzluğun içinden gelen bir umutta vardır. Adeta bu eserleri Beethoven'ın son nefesleridir.

Besteci, başta yaylı çalgılar kuartetleri (Op.127, 130, 131, 132, 135) olmak üzere, son dönem oda müziklerini klasik bir biçim olan üç ya da dört bölümle sınırlandırmamıştır. Çeşitleme ve füg yapısını tercih etmiş, hatta aralıksız yedi bölüm bile kullanmıştır.

Beethoven'ın bestelediği birbirinden değerli 9 senfoni, müzik tarihine altın harflerle yazılmıştır. Sonat formu biçiminde yazmış ve biçimleri geliştirerek yenilikler yaratmıştır. Örneğin Haydn'ın senfonilerinde 3. bölüm olarak kullandığı *Menuetto*'yu kendi yaratılarında *Scherzo*'ya çevirmiştir. *Menuetto* bir saray dansıdır. Böylece senfonilerinin 3. bölümü neşeli, canlı çalınmaktadır.

Besteci piyano için 32 sonat bestelemiştir. Her bir sonatın piyano edebiyatında değerli bir konumu vardır. Aynı zamanda iyi bir araştırmacı olan Beethoven, piyanonun özelliklerinin farkına varmış, derin sonoriteler yaratmış, hedeflediği nüanslar üzerinde epey düşünerek eserler üretmiştir. Böylece bu yapıtlarıyla piyano çalma tekniğini daha ileri düzeye taşımıştır. Ezgilerin armoni yürüyüşleri içinde yer almasından, armoninin sınırlarının gittikçe zorlanarak ses kavramının büyük bir hacim kazanması ile kendi piyano müziğine has bir dil oluşmuştur. Gerek teknik gerekse müzikal ifade açısından piyano öğrencisinin gelişimine büyük katkıları olduğu için tüm dünyada müzik okulları tarafından yeterli seviyeye gelindiğinde çalınması mutlaka önerilir.

Beethoven Klasik mi yoksa Romantik döneme ait bir besteci midir? Bu sorunun cevabını vermek oldukça zor ve bu şekilde sınırlandırmakta yanlış olabilir. Hiçbir dönemin başladığı ve bittiği zaman kesin olarak belirtilemez. Ancak romantizmin ilk belirtilerinin 19.yy.'ın başlarında sanatçıların yapıtlarında görüldüğü söylenilebilir.

Beethoven kendisinden sonra gelen bestecilere örnek olmuş, ileriki dönemleri hazırlamış bir bestecidir. Her ne kadar bestecinin duygularını dışa vuran zengin anlatımı, başta romantizme yakınlık gösterse de aslında onun ulaşmak istediği dramatik üsluptur. Ezgi parçacıklarının birçoğu gerilimde kalmış, çözülmemiş bir hava yaratır ve bir süre sonra sonuca ulaşır. Bu yüzden de romantizm ona bazı çevrelerce yakıştırılmıştır. Onun bu dramatik, coşkulu anlatımı bir anlamda çevresinin romantiklerden oluşmasından kaynaklanıyordu. Hölderlin, Tieck, Schelling gibi dönemin yazar, filozof ve sanatçılarıyla sık sık görüşürdü. Ancak Arnold von Schmitz; "*Beethoven en küçük bir ayrıntıyı yapısal açıdan da düşünür. Bu ayrıntının tüm yapıt tarafından taşınıp taşınamayacağını ölçer. Bütünün içindeki*



oranı tartar. Kendisini Schumann gibi bir duyguya kapıp koyuvermek, Beethoven'ın harcı değildir,"<sup>13</sup> demiştir. Bu açıdan Beethoven'ın eserlerinin içyapısı kadar biçimi de klasiktir. Tamamıyla kendini romantik akıma bırakmamıştır. Bazı kaynaklarca, bestecinin sanatçı çevresinden olan ressam Betina Brentano'nun Beethoven portresindeki romantik üslup ve dramatik yüz ifadesinin, bütün yüzyıla büyük bir etki yaptığı söylenir. Fakat Arnold von Schmitz portreyi inceledikten sonra Beethoven'ın yüz çizgilerini ortaya çıkararak romantiklerden ayırmıştır.

Sonuç olarak Beethoven'ın müziği, kendisinden önceki bestecilerin hepsinden ayrı ve daha fazla olarak "kişilik" in dolaysız bir dışavurumu özelliğindedir.<sup>14</sup> Onun müziğinde güçlü dinamizm, ateşli dışavurum, isyanlar, kamçılayıcı duygular dile getirilir. Bazen masum ve çocuksu bir ruha rastlanır, mücadele dolu anlatımlar yerini sıcak, dingin ifadelerle de bırakır. Özetle besteci, klasik biçimleri katı kalıplardan uzaklaştırarak esnetmiş, onlara farklı bir anlam, yumuşaklık, genişlik, yeni bir anlatım gücü kazandırmıştır. Haydn ve Mozart gibi kendinden önceki klasik bestecilerin geliştirdiği 'sonat formu'ndan uzaklaşmamış, hatta bu biçimi daha da ileri götürmüştür. Beethoven'ın teması bir müzik cümlesinin olgunlaştırılmış hali, bir görüş, fikir adeta kendi başına bir kişilik olmuştur. Bu yüzden Beethoven hem fikirleri ile hem de yazdığı eserler ile devrim ve yenilikler yaratan bir dahi konumuna ulaşmıştır.

### 1.2.1. Beethoven'ın Eserleri

Eserlerinin toplamı 256'dır.

Sonatlar: *Keman* için 10; *Piyano* için 32 sonat bestelemiştir. 22 *Variation* ve *Bagatel*'ler, *Dans*'lar, *Rondo*'lar'ı da bulunmaktadır.

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

---

<sup>13</sup> L. Pamir, a.g.e., 43 s.

<sup>14</sup> A. Say, a.g.e., 319 s.

Diğer Oda Müziği Eserleri: *Arşidük* Piyano Triosu Op.97 (1811); Yaylı Çalgılar Kenteti; Piyanolu Kenteti; Üfleme Çalgılar Sekizlisi (1793). Tenor ve piyano için şarkıları (*Uzaktaki sevgiliye -Andieferne Geliebte*) Op.98 (1816).

Konçertoları: Piyano Konçertosu Op.15 No.1, Do Majör (1798); Piyano Konçertosu Op.19 No.2, Si Bemol Majör (1795), Piyano Konçertosu Op.37 No.3, Do minör (1801); Piyano Konçertosu Op.58 No.4, Sol Majör (1806); Piyano Konçertosu Op.73 No.5, Mi Bemol Majör *İmparator* (1809); Keman Konçertosu Op.61 Re Majör (1806); Piyano-keman-çello için Üçlü Konçerto Op.56 Do Majör.

Solo Çalgı ve Orkestra Yapıtları: *Romans* op. 40 Sol Majör (keman ve orkestra için) (1798-99), *Romans* Op.50 Fa Majör (keman ve orkestra için) (1802).

Uvertürleri: *Coriolan*, Op.62 (1807); *Leonora* No.1, 2, 3, Op.138 (1805-6); *Egmont*, Op.84 (1810); *Atina Harabeleri* Op.113 (1811); *Kral Stephan* Op.117 (1811); *Tarpeia* (1813).

Senfoniler: Op.21 No.1 Do Majör (1800); Op.36 No.2 Re Majör (1802); Op.55 No.3 '*Eroika*' Mi bemol Majör (1809); Op.60 No.4 Si bemol Majör (1806); Op.67 No. 5 do minör (1808); Op.68 No.6 '*Pastoral*' Fa Majör (1808); Op.92 No.7 La Majör (1812); Op.93 No.8 Fa Majör (1812); Op.125 No.9 '*Koral*' re minör (1824).

Bale Müziği: *Bir Şövalye Balesi* (1790), *Prometheus'un Yaratıkları* op.43.

Koral müzik: *İsa Zeytin Dağında Oratoryosu* (Christus am Olberg) Op. 85 (1803); Op.86 Do Majör *Missa*, (1807); *Koral Fantezi*, Op.80 do minör (1808); *Missa Solemnis* Op.123 Re Majör (1819–1823)

Opera: *Fidelio* Op.72 (1804)

## 2. BÖLÜM: OP. 90 Mİ MİNÖR, OP. 101 LA MAJÖR, OP. 109 Mİ MAJÖR, OP. 110 LA BEMOL MAJÖR SONATLARININ İNCELENMESİ

### 2.1 Sonat Kavramı

Sonat, bir ya da iki enstrüman için bestelenmiş, ender olarak iki, genellikle üç veya dört bölümlerden oluşan, kendine ait belirli bir kalıp içinde yazılan, anlatım gücü yüksek bir eserdir. Latince “Sonare” sözcüğünden gelmektedir.

Müzik edebiyatında Sonat ve Sonat Formu ayrı anlamlar içermektedir. Sonat başlı başına bir yapıt olduğu halde Sonat Formu (sonat allegrosu) senfoni, sonat, konçerto ve oda müziği eserlerinin ilk allegro bölümünün bir düzene uygun olarak yazıldığı bir yapıdır.

Sonatta motiflerden oluşan temalar, ana tonaliteden meydana gelir, eserin karakterini ve yapısını içerir. Başlangıç bölümünden itibaren, armonik ve tartımsal hareketlenmelerle gerilim ve çatışmanın yanında uyum ve ahenk duyguları ortaya çıkar. Müziksel düşünceler yaratılır, ardından ana tonaliteye dönerek karara bağlanır. Bütün bunlar sonatın, senfoninin konçertonun ve oda müziğinin çatısıdır.

Klasik dönem sonatları genelde üç ya da dört bölümden oluşur. İlk bölüm “sonat allegrosu” formunda, genellikle canlı bir tempodadır. İkinci bölüm (*Adagio*, *Largo*, *Andante*) çoğunlukla şarkı (*lied*) formundadır. Üçüncü bölüm (*Allegretto*, *Presto*, *Vivace*) ise Katlı şarkı formunda bir *Menuetto* veya *Scherzo*’dur. Bazen de *Rondo* formu olabilir. Ancak bazı sonatlarda ikinci ve üçüncü bölümlerin yer değiştirdikleri görülür. Eğer dört bölüm ise bazen füg veya tema ve çeşitlemeler de yer alabilir.

#### 2.1.1 Tarih İçindeki Gelişimi

Kelime olarak “sonat” seslendirmek demektir. İlk kez 1561 yılında G. Gorzani, Lauta için yazdığı yapıta “*Sonat per luito*” ismini vermiştir. 1750 yılına doğru giderek yaygınlaşan sonatı, besteciler eserlerinde tercih etmiştir.

Barok dönemin ilk yıllarında “*Sonata da chiesa*” (kilise sonatı) adıyla yazılıyordu. Andre Gabrieli 1568’de beş çalgı için yazdığı esere ilk defa ‘sonat’ adını vermişti. İleriki yıllarda ise bu ciddi eserler çeşitli danslardan oluşan “*Sonata da camera*” (oda sonatı) biçiminde ortaya çıktı. A. Corelli özellikle eserlerinde bu iki tarzı kullandı. Kilise sonatlarını Corelli’den sonra A.Vivaldi, G. Tartini, H. Purcell, G. P. Telemann, G.Haendel ve J. S. Bach sürdürmüştür.<sup>15</sup>

17. yüzyılda trio sonatlar (üçlü sonatlar) iki keman ve sürekli bas için besteleniyordu. Sürekli bas çalgıları ise çembalo, lauta, viola da gamba veya viyolonsel. Polifon üslupta yazılan Bach’ın üçlü sonatları bu gruba girer.

Sonat kavramına farklı bir yaklaşımı getiren D. Scarlatti’nin (1685–1757) yapıtları tek bölümden oluşur ve iki bölmelidir. Her bir bölmenin sonunda tekrar işareti vardır. Bestecinin sayısız sonatları bulunmaktadır.

18. yüzyılın başında D. Alberti kırık uygu ve arpejlerden oluşan sol el eşlikli çembalo için sonatlar yazmıştır. Hatta kendisinin bu yarattığı müzik tarihinde “Alberti Bası” diye geçer. Alberti bu sonatların birinde o dönemde senfonilerde kullanılan tek dans müziği olan *Menuetto*’yi çeşitlendirerek kullanmış ve bu biçim ileriki yıllarda çok tercih edilmiştir.

Barok dönemin sonatları iki bölümden oluşmaktaydı. İlk bölüm *Adagio* ya da *Largo*, ikincisi *Allegro* veya *Presto*’dur. Genelde tek temalı olan sonatların *Adagio* ve *Allegro* bölümleri A B A şeklinde olup üç bölmeli şarkı (*Lied*) formundaydı.

Üç bölümlü sonatların temposu *Presto-Largo-Presto* idi. Vivaldi’nin bütün *Konçerto*’larında kullandığı bu kalıbı Bach da genellikle tercih etti. Sonat tek temadan oluşurken Bach ve D. Scarlatti bazı eserlerinde iki fikri işlemeye başladılar. Mannheim Okulu’nda Stamitz ve E. Bach karşıt iki temanın kullanılmasını sağlayarak Viyana Sonatları’nı hazırladılar. Klasik çağda bu zihniyet doruğa ulaştı, sonraki evrelerde besteciler bu tekniği daha da geliştirdiler. Bu şekil günümüze kadar geçerliliğini korudu.

---

<sup>15</sup> Nurhan Cangal, *Müzik Formları*, 2. Basım, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2008, 141 s.

Klasik dönem sonatı serim, gelişme, yeniden serimden oluşur. Sonat formunun planı aşağıdaki biçimde gösterilir:

### 1. Bölme - Serim

- 1. tema (A) ana tonalitede ilerler, varış köprüsü ve ardından 2. tema diğer bir adıyla yan temaya doğru gidilir.
- 2. tema (B) majörlerde genellikle Çeken yani 5. derecede, minörlerde ise ilgili majör tonunda gelir.
- Bitiş teması (C) yan temanın tonunda devam eder ya da küçük bir Koda (Kodetta) yapılır.

### 2. Bölme - Gelişme

1. bölmede geçen esas ve yan temalar çeşitli tonalitelere doğru giderek işlenir ve esas tonun Çeken uygusuna gelinir.

### 3. Bölme - Yeniden Serim

- 1. tema ana tonalitede gelir, varış köprüsü geldikten sonra yan temaya doğru gidilir.
- 2. tema majörlerde Çeken tonunda duyulur, minörlerde ise ilgili majör ya da adaş majörüne geçiş yapılır.
- Ana ton hâkim olur, Koda'ya bağlanır ve ana tonda biter.

Sonat formunun şeması şu şekildedir:

SERİM                      GELİŞME                      YENİDEN SERİM  
[A B C] || [Temaların İşlenmesi] [A B C Koda] ||

## 2.1.2 Beethoven'ın Sonat Biçimi

Beethoven'ın sonat biçiminde küçük motiflerden koskoca bir mimariyi inşa ettiği bilinir. “Serim” bölümünde çok belirgin iki karşıt tema vardır. İlk tema ‘erkeksi’, güçlü, cesur ikinci tema ise ‘kadınsı’, tatlı, zarif ve narindir. Bu şekilde müzikte dramatik ve karakteristik bir anlatımın oluşmasını sağlar. Temalar serimden sonra hemen değişim geçirir ve çeşitli tonalitelere doğru gidiş yapar. “Gelişme” bölümünde ise temaların geliştirilmesi ile adeta bir savaş atmosferi hissedilir.

Motiflerin her gelişinde armoninin yardımıyla gerilim giderek artar. Beethoven motiflerin biçimlerini tematik nesne ve ezgilerle büyük bir ustalıklarla kaynaştırmıştır. Ancak Beethoven eserlerini çok titizlenerek yazdığı için eser dinlendiğinde bir bütün olarak duyulmaktadır. “Yeniden serim” bölmesine kadar tonalitenin sınırları hep zorlanılır. Etkili bir şekilde de sonuca ulaşılır.

Klasik dönemde motif, motiflerden oluşan temalar, sonat biçimi Mozart, Haydn ve Beethoven’ın buluşu olmuştur. Onlar adeta klasik müziğin temelini inşa etmişlerdir. Romantik dönemde ise bu anlayış, yerini çok derin ve şiirsel bir üsluba bırakmıştır.

Mozart’ın yazdığı sonatlara göre Beethoven’ın sonatları tutkulu bir derinlik ve güç içeriyordu. Mozart kendi döneminde Tanrı’nın ona bahsettiği bir hayal gücüyle yazmıştı. Beethoven ise Büyük Fransız Devrimi’ni, yaşadığı fırtınaları yansıtmıştı. Beethoven, aklına gelen küçük fikirleri hep not eder ve bu küçük motiflerden koskoca bir eser meydana getirirdi. Haydn’ın anlatımında temaların hareketliliği, işçiliği ön plandadır, Beethoven bu işçiliği daha da geliştirmiş, yeni buluşlara yelken açmıştır.

Sidney Finkelstein’in da dediği gibi: “*Sonat formunun değeri, fırtınaları, çelişik ruhsal durumları, sorunları ve kararlarıyla insan psikolojisini bu denli yörgünelabilir bir biçimde yakalayabilmesinden kaynaklanır.*”<sup>16</sup> Yazarın bu değerlendirmesi Beethoven’ın sonatlarına birebir uymaktadır.

Jean Chantavoine *Beethoven* adlı eserinde: “*Beethoven, sonatın o çağlara değin oldukça sert olan yapısını heyecanına, mizacına uygun olarak yumuşatmıştır. Bütünlüğünü korur ve pekiştirir ama bu, bir tonalite ya da plan birliğinden daha çok, vurgu birlikteliğidir; dışarıdan geleceğine içten gelir,*” demiştir.<sup>17</sup> Wagner’de Beethoven’ı bir sonat bestecisi olarak kabul etmiş ve besteciyi; “*Sesler evrenine bir peçenin arkasından bakar*” şeklinde nitelemiştir.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> S. Finkelstein, a.g.e., 115 s.

<sup>17</sup> E. Herriot, a.g.e., 66 s.

<sup>18</sup> E. Herriot, a.g.e., 66 s.

## 2.2 Sonat, Op.90 No:27, mi minör

Beethoven bu sonatı, 1814 yılında Alplerin eteğindeki Baden’de bestelemiş ve Kont Moritz von Lichnowsky’ya adanmış, bununla ilgili çok önemli bir şey ima etmişti. Dul kalan Kont, Stummer adındaki genç bir şarkıcıya büyük bir sevgi besliyordu, ancak sosyal sınıf farkı evliliği zorlaştırmaktaydı. Kont Moritz’in abisi Prens Lichnowsky (1756–1814) Beethoven’ın da dostlarından. Prens Lichnowsky’nin ölümü bu evliliğin önündeki engelleri kaldırdı. Mutlu gelin Bayan Stummer, Beethoven’ın bu sonatıyla küçük de olsa bir ölümsüzlüğe kavuşmuştu. Dostu Schindler’in anlattığına göre hiçbir şeyden haberi olmayan Kont Moritz Lichnowsky’nin, 90 no’lu Sonatın besteci için hangi fikri ifade ettiğini sordu. Kont’a kahkahalar içerisinde; “Bu sonatta, Kont ile karısının ölümsüz aşk hikâyesini müziğe dönüştürmek istediğini”, başlık konulmak istendiği takdirde ilk bölüm için “mantık ile duygular arasındaki mücadele”, ikinci bölüm için ise “sevgili ile sohbet” diye yazılabileceğini söylemiştir. Besteci ilk bölümde bu evliliğin oluşturduğu sorunları anlatır. Sevimli bir *rondo* olan ikinci bölümde ise, sevgililerin diyaloglarını ve sonunda galip gelen büyük aşkın getirdiği anlamı açıklamak için sadece aklın yetmediğini aynı zamanda duyguların da yürekte katıldığını dile getirir.

Besteci bu bölümde mi minör tonunu çok usta bir şekilde kullanmıştır. Geleneklerin tamamıyla dışına çıkmayan kendine ait özgün bir dil geliştirmiş, birbiri içine geçen ritmik yapıları hem “coşkulu”, hem de “içli” ve “duygulu” bir şekilde ifade etmiştir. Beethoven bu sonatta vatansever duyguların öne çıkması ve iki bölümde tempoların aşırıya kaçmadan yorumlanmasını istediği için tempoları Almanca belirtmiştir. Birinci bölümde ne kadar heyecanlı ve melankolik bir anlatım hâkim ise, son bölüm o kadar melodiktir.<sup>19</sup> Bu yüzden hem enerjik, hem de duygu yüklü bir ifade ile icra edilmesi gerekir. Piyanist Arthur Schnabel bu sonatın hiçbir şekilde kuru ve didaktik olmadığını, insanı ikna edebilen, hayal gücünü canlandıran bir yapıya sahip olduğunu dile getirmiştir.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Joachim Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, G-Henle Verlag, Frankfurt, 1995, 462 s.

<sup>20</sup> J. Kaiser, a.g.e., 467 s.

Özetle bestecinin ikinci döneminin son piyano sonatı olan Op.90, teknik pasajlardan biraz uzak şiirsel ve öyküsel olduğu kadar tutkulu bir karakteristik yapı çizen, edebi açıdan anlatımı güçlü bir eserdir.

### 2.2.1 Birinci bölüm - *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*

Sonatin A bölümü (ana tema) canlı, anlamlı, kısa ve dönüşümlü *forte* ve *piano* nüansı ile başlar. Burada ilk iki ölçüde motifler dikkat çekmektedir. Genel olarak bölüm temasal özelliğinden daha çok motifsel özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Bu motiflerdeki başlangıç sesleri aynıdır ve sürekli tekrarlanır. Ancak ısrar edici biçim ritmik notaları daha önemli kılmaktadır. 1. - 15. ölçüler arası 8 motiften oluşur, ilk dört motif 'cesur' bir şekilde konuşan erkek sesini, devamında gelen 4 motif ise 'tatlı' bir ifadeyle bayan sesine benzetilebilir, bir *ritardando* ile yarım kadansa geliriz. 16. - 23. ölçüler arasında 4 motif görülür, yine bir *ritardando* ile mükemmel otantik kadansa varılır.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.\*

27.

10

15

20

ritard.

in tempo

ritard.

Tablo 7: Birinci Bölüm Giriş Kısmı

29. ölçüden 45. ölçüye kadar köprü sürer ama kendi içinde yeni bir materyal başlar. Kararlı bir ifadeyle Çeken yedili uygusu ile Do Majöre, ikinci bir Çeken yedili uygusu ile la minöre ve Si bemol Majör ile birazdan gelecek olan yan temanın



köksüz Çeken uygusuna kadar 3 motif elde edilir, modülasyonlar yapılır. *Crescendo* gürlüğü ile 40. ölçünün son vuruşunda si minör uygusunun Çeken dokuzlusu ile uygu 'görkemli' bir hale gelir ve A bölmesi 45. ölçüye geldiğinde biter.

The image shows a musical score for measures 25 to 45. It consists of three systems of music. The top system is a vocal line starting at measure 25, marked 'a tempo'. The middle system is a piano accompaniment starting at measure 30, with measure numbers 30, 35, 40, and 45 circled. The bottom system continues the piano accompaniment, marked 'cresc.' and ending at measure 45. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tablo 8: 25. – 45. Ölçüler

B bölmesi (yan tema) 45. ölçüde si minör tonunda sol elde eşlik eden uygularla başlar. Gittikçe *crescendo* ile yükselir ve si minörün köksüz Çeken uygusu ile gerilim artar, küçük bir *ritardando* ile 55.ölçüye bağlanır.

The image shows a musical score for measures 47 to 53. It consists of two systems of music. The top system is a piano accompaniment starting at measure 50, marked 'pp' and 'cresc.'. The bottom system is a vocal line starting at measure 50, marked 'ritard.' and 'dim.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tablo 9: 47. – 53. Ölçüler

55. ölçüden itibaren bu küçük motifler ana temanın motifi üzerine kurulur, ama tartımsal ve ezgisel değişikliklere uğrar, 61. ölçüye kadar sürer. Ardından aynı fikir üzerine tartımsal çeşitlemeler gelir. 69. ölçüde napoliten altılı ve Çeken yedili uygulamaları, sağ elde duyulan Sol-Fa diyez figürü ile si minör tonalitesine geçişi 8 ölçü geciktirir, gittikçe ses kaybolarak 79. ölçüye bağlanır ve serim bölmesi biter.

The image displays a musical score for measures 55 through 83. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The violin part is in the upper register, playing a melodic line with various articulations and dynamics. The score includes markings for dynamics such as *p*, *pp*, *ff*, and *dim.*, as well as articulations like accents and slurs. The measures are numbered 55, 60, 65, 70, 75, and 80. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

**Tablo 10: 55. – 83. Ölçüler**

82. ölçüde dingin bir atmosfer içinde gelişme bölmesi başlar. Bu bölümde küçük motiflerden oluşan temalar işlenir. Giderek sesin yükselmesi ile 'tutkulu' bir ifadeye doruk noktasına ulaşılır. 100. ölçüde köprü aniden *piano* nüansı ile gelir ve soprano partisi kromatik bir pasajla inerken, bas partisi de zıt bir hareket sergiler.

This musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 84 and ends at 89, marked 'Cresc.'. The second system starts at measure 90 and ends at 95, marked 'f'. The third system starts at measure 96 and ends at 101, marked 'f'. The fourth system starts at measure 102 and ends at 107, marked 'Cresc.'. The fifth system starts at measure 108 and ends at 109, marked 'pp'.

**Tablo 11: 84. – 109. Ölçüler**

*Piano* nüansında sağ elde işlemler ile başlayan 108. – 113. ölçüler arasında melodi önce sopranoda, 113. ölçüden itibaren de tenor partisinde gelir, yavaşça bir *crescendo* ile modülasyonlar uzatılır. Tutkulu bir anlatımın sonucunda *forte* gürlüğü ile doruk noktasına ulaşılır.

This musical score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 110 and ends at 113, marked 'pp'. The second system starts at measure 114 and ends at 116, marked 'pp'.

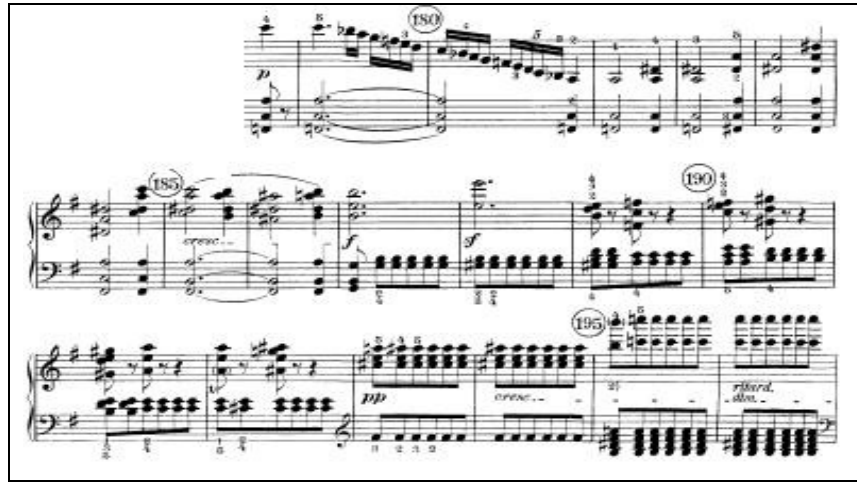
**Tablo 12: 109. -116. Ölçüler**

Tablo 13: 117. – 129. Ölçüler

132. ölçüde mi minör tonuna tekrar dönüldüğünde tartımsal olarak genişletme yapılır. Gittikçe kaybolarak gelişme bölmesi biter, beklenildiği gibi yeniden serim bölmesini hazırlar.

Tablo 14: 130. – 149. Ölçüler

144. ölçüde ‘kahraman’ bir ifade ile yeniden serim gelir. *Forte-piano* gürlüğünde soru-cevap şeklinde gelen motifler diyaloglar ile devam eder. 144. ölçüden 166. ölçüye kadar baştaki temanın aynısıdır. 168. ölçüde ise köprü Do Majörde gelir, diziler ile gelen motifler başta gelen 29. ölçüden 35. ölçüye kadar yinelenir. 180. ölçüde tema Fa Majörde duyulur ve giderek mi minör tonunu hazırlarken köksüz Çeken (beş altı) uygusu getirilerek cümle bitirilmez. 185. ölçünün ilk vuruşunda ise aynı tonun Çeken yediliyle ‘ateşli’ bir atmosfere girer ve gerilim çözüme doğru ilerler.



**Tablo 15: 180. – 197. Ölçüler**

188. ölçüde B bölmesi bu kez mi minör tonunda gelir. Tekrar geçici modülasyonların gelmesi ile sesin şiddeti de artırılır. Aynı tema tartımsal çeşitlemelere uğrar. 216. ölçüde napoliten altılı uygusu duyulur ve *piano* nüansından gittikçe azalır. Do-Si figürü ile ardı ardına Çeken yedili, Eksen ve Çeken yedili uygusunu getirilerek Do notasının gelişi geciktirilir. Ardından kısa bir Kodetta bölmesi gelir, onun içinde ana tema bir kez daha duyulur ve yorgun bir şekilde sona yaklaşırken ses azalarak bölüm biter.

Tablo 16: Birinci Bölümün Sonu

Genel olarak birinci bölümün formunu şu şekilde gösterebiliriz:

### SONAT ALLEGROSU

SERİM

GELİŞME

YENİDEN SERİM

[A B]

[Motiflerin, temaların işlenmesi]

[A B Kodetta]

(mi) (si)

(mi)

### 2.2.2. İkinci Bölüm – *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*

Sonata'nın ikinci bölümü sevgililerin diyaloglarını ve verilen mücadelenin sonunda gerçekleşen bağlılığı dile getiren şiirsel bir *rondo*'dur<sup>21</sup>. Beethoven bu bölümü "sevgili ile sohbet" diye tanımlamıştır.

Beethoven bu bölümü hem dingin hem de 'şarkı söyler' bir biçimde yorumlanmasını istemiştir. Üç bölmeli şarkı (lied) formunda ve Mi Majör tonalitesinde olan ikinci bölüm bir çeşit 'ninni'yi anımsatan bir melodiyle başlar. Ana tema *piano-crescendo* nüansında sunulur. A bölümünün ilk dört ölçüsü öncül, devamında gelen dört ölçüsü ise soncudur. Eser genelde bu formda devam eder.



**Tablo 17: İkinci Bölümün Girişi**

Öncül-soncul ilişkisi ile ana tema geldiğinde 3 kere duyulur. Bu durumda ilk sekiz ölçü (a), diğer 8 ölçü de (b) bölmesidir. 17. ölçüde de bir oktav yukarısından gelir. Tekrarı olan (a) bölümü ile ana tema biter.

<sup>21</sup> *Rondo*: İlk başta duyulan temanın, eserin devamında da sıkça gelmesinden oluşan bir form biçimidir. Zarif ve canlı bir yapıya sahip rondo iki çeşitten oluşur: Küçük rondo: A B A C A. Büyük rondo: A B A C A B A.

Tablo 18: 5.- 23. Ölçüler

Tablo 19: Temanın İkinci Kez Duyuluşu

32. ölçüde aynı zamanda içinde (c)'yi de barındıran B bölümü diyaloglar ile başlar. Burada *forte-piano* zıtlığı aksanlarla daha belirginleşir, 40. ölçüye kadar sürer ve Mi Majörün Çekenine doğru bir eğilim gösterilir. 41. ölçüde Si Majörde tema



önce *piano*, sonra ise 3'lüsünden *pianissimo* nüansında gelir. 56. ölçüde kısa bir geçit ile diğer bölmeye bağlanır.

The image displays a musical score for a section labeled 'B Bölmesi'. The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system starts at measure 35 and ends at measure 40. The second system starts at measure 40 and ends at measure 45. The third system starts at measure 45 and ends at measure 50. The fourth system starts at measure 50 and ends at measure 55. The fifth system starts at measure 55 and ends at measure 60. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic range. The music is written for piano and includes various articulations and phrasing marks. The score is numbered 487 in the top right corner.

**Tablo 20: B Bölmesi**

60. ölçüde (d) bölümünde önce Mi Majöre, ardından aynı cümle ile mi minöre geçiş yapılır. Ana tonaliteye yönelinir ve ana temaya (A) bağlanır. Burada da 70. - 103.ölçüler arasında değişmeden ana tema tekrarlanır.

Tablo 21: 60. – 70. Ölçüler

103. ölçüde mi minör tonuna modülasyon yapılır, köprü devam eder, ardından sol elde kırık oktavlar ile sesin şiddeti artırılarak Do Majöre gidilir. Tonal açıdan C işlevi üstlenen B bölümü gelerek köprü geliştirilir, arka arkaya birbirine zıt, hüzünlü ve umut dolu bir karakter sunularak giderek tonalitede oynamalar yapılır: ezgi do minöre götürülür, tekrar değiştirilir, do diyez minöre en sonda Do diyez Majöre aktarılır. Mi Majörün Çeken yedili uygusuna gelerek ana tonaliteye bağlanır.

Tablo 22: 102. – 123. Ölçüler

**Tablo 23: 124. – 143. Ölçüler**

140.-172. ölçüler arasında A bölümü sürer. Bir sonraki ölçüde B bölümünün içinde (c) kısmı gelir. Burada aksanlarla *piano-forte* karşıt diyalogları yer alır. Çeken yedili uygusuna yönelir. Daha önce Si Majörde gelen tema bu kez Mi Majörde sunulur.

**Tablo 24: B Bölmesi**

200. ölçüde *dolce* ile başlayan (d) bölümü gelir ve ardından tema bir *crescendo* ile fa diyez minör tonuna aktarılır ve gerilim artar. Aksanlarla Do Majörün köksüz Çeken uygusu ile doruk noktasına ulaşılır, *piano* nüansında yankısı gelir.

Tonaliteyle küçük değişimlerin ardından geçit gelir ve 218. lde çeken, Eksen uygusuna bağlanır.

The image displays a musical score for measures 197 through 229. The score is written for piano and voice. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *dim.*, *rit.*, and *rit.*. There are also markings for *arco.* and *arco.*. The score is divided into systems, with measures 197-200, 201-205, 206-210, 211-215, 216-220, 221-225, and 226-229. The number 493 is written in the top right corner of the score.

Tablo 25: 197. -229. ller

Devamında gelen geitle 230. lde sol elde tenorda ana tema duyulur. 4 l sonra da soprano partisinde gelir. 238. lde ise ana temanın 2.cümlesi viyolonsel sesini anımsatan bir Şekilde tenor partisinde duyulması ile (b) bölmesi başlar.

The image displays a musical score for measures 230 through 251. It consists of four systems of music. The first system (measures 230-234) includes a vocal line for soprano (labeled 'a. tenore') and piano accompaniment. The second system (measures 235-239) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 240-244) features a vocal line and piano accompaniment, with the word 'cresc.' written below the piano part. The fourth system (measures 245-251) concludes the passage with a vocal line and piano accompaniment, also marked with 'cresc.'. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The piano part includes various articulations and dynamics such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

**Tablo 26: 230. – 251. Ölçüler**

252. ölçüde temanın küçük bir motifi soru-cevap şeklinde önce sopranda, sonra tenor partilerinde karşımıza gelir. Karşılıklı küçük diyaloglarla son kez ana tema (a) duyulur ve umut dolu bir ifade ile sonlandırılır.

**Tablo 27: Temanın Son Kez Duyuluşu**

Bu sonatın ikinci bölümün form şemasını şu şekilde gösterebiliriz:

**RONDO**

A      B      A      B (C)      A      B      A  
(a b a)    (c d)    (a b a)    (d)    (a b a)    (c d)    (a b a)

### 2.3 Sonat, Op.101 No.28, La Majör

Beethoven'ın üçüncü dönemine ait son beş piyano sonatının ilki olan bu eseri, Viyana'nın bunalımlı dönemi olan 1816 yılında bestelemiştir. Bu yıllarda Beethoven arka arkaya acılı olaylar yaşamaktaydı. Prens Lobkowitz'in ve yeğeni Karl'ın ölümü, yayıncılarla bitmeyen anlaşmazlıkları, insanlar ile çatışmaları ve davaları, aylığını alamaması ve dolayısıyla maddi durumunun düzelmemesi, Viyana halkının Alman müziğinden ziyade ucuz eğlenceleri tercih etmesinden ötürü hayatından bezmişti. Schindler'e göre bu üzüntü verici durumların sonucunda *pianoforte* için yazılan "hayali duyular" başlığı altında anlatım gücü yüksek bir sonat ortaya çıkmıştır.<sup>22</sup> Besteci eseri, Viyana'da dönemin üstün başarılı piyanisti olan Frelin Dorothea Ertmann'a adamıştır. George R. Marek, *Ludwig van Beethoven (Bir Dâhinin Hayatı)* adlı kitabında uzun araştırmalardan sonra Op.101 Piyano Sonatı'nı adadığı bayan piyanistin ölümsüz sevgilisi olduğunu iddia etmiş ama herkes bu fikri onaylamamıştır.<sup>23</sup> Beethoven bu sonatı ilk kez halk önünde 1816'ın Şubat ayında seslendirilmiştir. Bayan Ertmann'ın piyanoda en önemli özelliği serbest ölçüleri usta bir şekilde kullanmasıydı. Parçadaki en ince ayrıntıları çıkarıyor, nüansları büyük bir itina ile belirliyordu. Fiziki güzelliği, iyi bir eğitime sahip olması ve konservatuara içten hizmetiyle Beethoven'ın şiirsel anlatımına katkıda bulunmuştu.

Besteci Op.90 mi minör Sonatında olduğu gibi bu yapıtında da almanca tempo işaretlerine başvurmuştur. Sonatın ilk bölümü kısa zamanda birbirini arkasına geliştirilen iki temanın lirik ve tutkulu olduğu kadar bunalımlı bir anlatımından oluşur. Fa Majör tonalitesinde sunulan ikinci bölüm *scherzo*'<sup>24</sup>dur ve kararlı bir karakterde olup bir marş gibi işlenmiştir. Son bölüm ise derinlikli bir yapı ile başlar, ancak arkasından gelen neşe, coşku ve değişen ruh halinin hâkim olması dinleyeni şaşırtır. Beethoven son sonatlarını yazdığı yıllarda içe dönük olduğu halde aynı zamanda araştırmacı bir karakter sergilediği için eserlerine inançtan ziyade umut duygusunu yansıtmıştır. Bestecinin La Majör Sonatı üzerine çok şey söylenmiştir.

<sup>22</sup> Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, s.110.

<sup>23</sup> J. Kaiser, a.g.e, 476 s.

<sup>24</sup> *Scherzo*: Şaka anlamına gelen canlı, senkoplar, keskin vurgular, staccato'lardan oluşan 2/4, 3/4 ya da 6/8'lik ölçülerde yazılmış eserin bir küçük bir bölümüdür.

“Richard Wagner ilk bölüm için: “‘Sonsuz’ bir melodinin numunesi” değerlendirmesini yapmıştır. 1817 yılında Steiner tarafından yayınlanmış olan sonat hakkında virtüözite ve müzikalite açısından “La tonunda icrası zor sonat” denilmiştir. Bu yüzden piyanistler Gulda, Backhaus, Arrau, Schnabel bu sonatın üzerinde çok titiz çalışılması gerektiğini vurgulamışlardır.”<sup>25</sup>

Genel itibariyle Beethoven’ın Op.101 Piyano Sonatı, farklı karakteristik ruh hallerini içinde barındıran, daha çok dinleyeni düşündürmeye sevk eden karmaşık ve enerjik bir yapı sergileyerek piyano edebiyatında büyük bir sonat olarak yerini almış bir eserdir.

### 2.3.1 Birinci Bölüm – *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*

Bestecinin yazdığı almanca talimata göre besteci, ilk bölümün biraz canlı, ‘içten’ bir ifade ve müzikalite ile çalınmasını istemiştir. Tonalitesi La Majör olan sonat şiirsel bir ifadeyle başlar. Tamamen arzu ve özlem üzerine bir anlatımdan oluşur; ana tema Çeken akoru ve onun önemine dayalıdır.<sup>26</sup> Tek temalı formdadır. A bölmesi motiflerden oluşur. Beethoven’ın son sonatları alışıl gelmiş sonat formunun biraz dışındadır bu yüzden yoruma açıktır. Örneğin ana temanın altı ölçü sürmesi pek olağan değildir. Ana tema Mi Majör tonuna doğru yönelir.



Tablo 28: Birinci Bölümün Girişi

<sup>25</sup> J. Kaiser, a.g.e., 475 s.

<sup>26</sup> A. Bernhard Marx, *Introduction to the Interpretation of the Beethoven Piano Works*, 142 s.



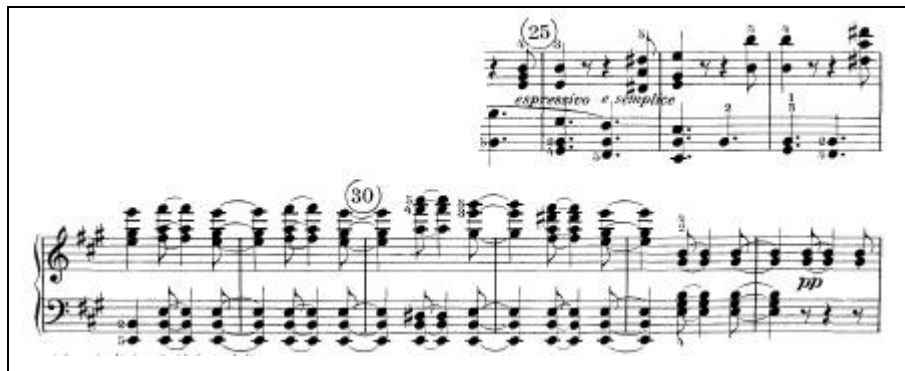
Tonalitenin Çeken uygulunda yan tema gelir. 16. ölçüden itibaren dört parti arasında karşılıklı 'hoş' bir anlatımlı diyalog geçer, üç kez *crescendo* talimatı verilir ve üç kez de *decrecendo* nüansları uygulanır.



The image shows a musical score for measures 5 to 25. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system starts with a circled '5' and includes markings for 'poco ritard.' and 'a tempo'. The second system has a circled '15' and includes 'dim.' and 'cresc.' markings. The third system has a circled '20' and includes 'cresc.' and 'p' markings. The fourth system has a circled '25' and includes 'cresc.' and 'espressivo' markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Tablo 29: 5. – 25. Ölçüler

25. ölçüde ise kapanış teması başlar ve giderek kaybolur.



The image shows a musical score for measures 25 to 30. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a circled '25' and includes markings for 'espressivo e semplice'. The second system has a circled '30' and includes a 'pp' marking. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Tablo 30: Kapanış Teması

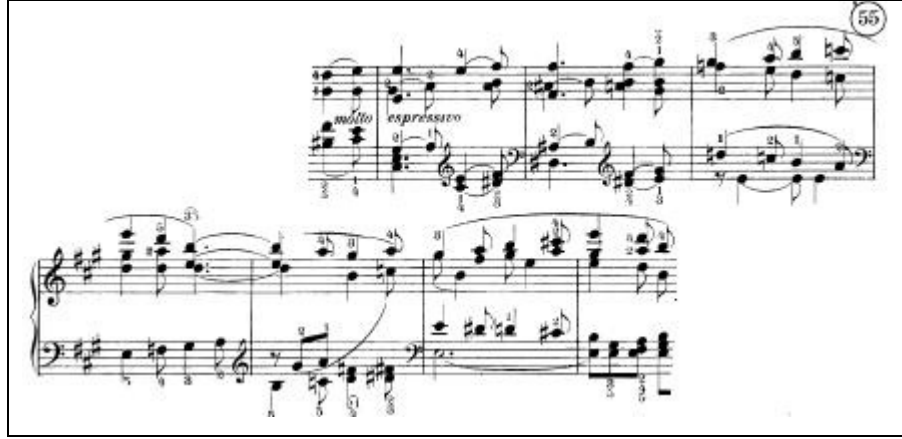
Gelişme bölümü, 35. ölçüde ana temanın motifinin tenor partisinde duyulması ile başlar. 41. ölçüde soprano partisine geçer ve gittikçe 'ateşli' bir anlatıma yönelir. Aniden gelen *piano-forte* gürlükleri ile gerilim bir kat daha artar. Vurgular zayıf zamanlara gelmekte, dolayısıyla senkoplar oluşmaktadır. Sağ ve sol elde diyalog biçiminde gelen senkoplar ana temaya bağlanan uyguların armonik yükselişi ile birleşerek *fortissimo* yoğunlaşmasına kadar ısrarcı edici bir biçim ortaya koyar.<sup>27</sup>



**Tablo 31: Gelişme Bölmesinden Bir Kesit**

53. ölçüde yeniden serim bölümü başlar, ancak 55. ölçüde ana tema kısa bir süre la minör tonunda duyulur. Beethoven son kez bu bölüm ve bu sonatında *molto espressivo* kullanmıştır. Ardından beklenildiği gibi La Majör tonunda şiirsel tema karşımıza gelir.

<sup>27</sup> Siegfried Mauser, *Beethovens Klaviersonaten ein Musikalischer Werkführer*, Verlag C.H. Beck, München, 2001, 126 s.



Tablo 32: 53. – 58. Ölçüler

5 ölçü sonrasında ise bas partisinin eşliği ile B bölmesi başlar. 77. ölçüde kapanış teması duyulur, dingin bir ifade ile senkoplu uygular devam eder, cümlenin biteceği hissi verilirken aniden *crescendo* gürlüğünün desteği ile köksüz Çeken armonisinin gelmesi, yükselen bir gerilim yaratır. Ardından 'şaşırtan' bir şekilde *piano* nüansına düşerek temayı sürdürür. 97. ölçüde Kodetta yine karşılıklı diyalog halinde gelir ve son ölçüde Çeken-Eksen uygu bağlantısı çözümü ile bölüm sona erer.



Tablo 33: Birinci Bölümün Sonu

Genel olarak bu sonatın birinci bölümünün form biçimini şu şekilde gösterebiliriz:

### SONAT ALLEGROSU

SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
[A ]	[Temaların işlenmesi]	[A Kodetta]
(La)	(Mi)	(La) (La)

#### 2.3.2 İkinci Bölüm –*Lebhaft Marschmaeßig*

Beethoven *scherzo* bölümünü, “*alla marcia*” biçiminde adlandırarak marş anlamına gelen bir karakterde istemiştir. Ancak askeri olmayan bir marş anlamındadır, eğer vals ifadesinde örnek verirsek: Bach’ın *menüetleri* ve Chopin’in *valsleri* de dans etmek ifadesinde değil, aksine sanatsal dans parçalarıdır. Ancak bu marş tabiri üzerinde koşulan hızlı bir marş değil, tersine vurgulu ve sabit adımlar çalınır ifadesindedir. Hatta bir dönem ünlü bir piyanist ve 1920’li yıllarda da yazar olan Gottfried Galtson Araştırma Kitabı’nda bu sonatın ikinci bölümü hakkında şöyle demiştir: “*Bir piyanist ne kadar eksiksiz, temiz, vurguları yerli yerinde ve tempoyu da yavaş alırsa, alla marcia canlılığı o kadar yoğun ortaya çıkar.*”<sup>28</sup>

Beethoven’ın her sonatında olduğu gibi bu sonatında da huzursuzluklar, iç hesaplaşmalar vardır, ancak bu anlatımda ani değişimler daha sık meydana gelir. Katlı üç bölmeli *lied* (şarkı) formundan oluşan ve tonalitesi Fa Majör olan bölüm, karakteristik ve ‘kahramanca’ bir biçimde başlar. Marş havasını veren ritmik öge ise uzun-kısa (noktalı sekizlik-onaltılık) bir şekildedir ve bölümün sonuna kadar sürer. Güçlü vurgular, aniden gelen *piano* nüansları ve geçici modülasyonlar adeta savaş atmosferi hissini uyandırır. (a) bölmesi 12. ölçüye kadar devam eder.

---

<sup>28</sup> J. Kaiser, a.g.e., 484 s.



Tablo 34: İkinci Bölümün Giriş

La Majöre geçildiğinde (b) bölmesi başlar. Bu kısımda hep karşılıklı diyaloglar vardır. Sadece dört ölçü kadar duyulan tonun yerini, tekrar Fa Majör ve sonra re minör alır. Karakter aynıdır ama kısa modülasyonlar oluşturulur.



Tablo 35: 12. – 19. Ölçüler

Örneğin 23. ölçüde sol minör, 26. ölçüde. Re bemol Majör tonuna gelinir. 32. ölçüde gelen *pianissimo* nüansı ile basta Re bemol-Do gerilimi yaratılarak ana temaya geçiş gecikir. Fa Majör tonuna doğru yönelirken ise sağ elde gelen uygulaların desteğiyle coşkulu bir atmosfer oluşur ve giderek 'ateşli' bir ifadede ilerler.



**Tablo 36: 30. – 39. Ölçüler**

40. ölçüden itibaren 4 ölçü sıkıştırılmış (*stretto*) temalardan meydana geldiği için küçük bir füğ izlenimi verir. 44.'ten 50. ölçüye kadar soprano-bas partilerinin soru-cevap şeklinde devam etmesinin ardından köksüz Çeken uygusu *sforzando* ile vurgulanıp aniden *piano* nüansına düşülür ve sol elde çapraz bir hareket ile temanın küçük bir motifinin yankısı duyulur. Büyük bir *crescendo* ile A bölümü biter.



**Tablo 37: Bas ve Soprano Partilerinin Diyalogları**

Bir kanonik yapıda *Trio* olan B bölümü Si bemol Majörde tonunda gelir ve dingin bir ifade içerisinde sunulur. Karşılıklı sekvenslerle *crescendo* yapılarak devam edilir. 65. ölçüde Fa Majör tonuna yönelir.

**Tablo 38: B Bölmesi**

76. ölçüde tema bas partisinin desteği ile tenor partisinde duyulur. Sesin gürlüğü giderek yükselir, *forte* nüansına varılacak bir hareketlenme olur ama aniden *pianissimo* nüansı gelir. Fırtına öncesi bir sessizlik gibi gizemli bir ifadeye Çeken yedili uyusuna tekrarlar yaparak ısrar edici bir biçim yaratılır. Do Majöre kısa bir şekilde değinilir ve ardından ses gürlüğü artarak Eksene bağlanır. Böylece B bölümü sona erer. Tekrar başa dönülür ve 'son' (*fine*) yazısında biter.



**Tablo 39: B Bölmesinin Ana Tema Bağlanışı**

İkinci bölümün form analizini şu şekilde gösterebiliriz:

#### KATLI 3 BÖLMELİ LİED FORMU

A	B	A
(a b)	(c d)	(a b)
(Fa)	(Si bemol)	(Fa)

#### 2.3.3 Üçüncü Bölüm –*Langsam und sehnsuchtsvoll –Gescwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*

Genel itibariyle tek bölmeli formdur. Temposu yavaş olan bu küçük bölme dokunaklı, özlem dolu bir şiiri anımsatmaktadır. Bu bölüm, sonatın ilk bölümü ile benzerlikler gösterir. Besteci, dingin bir anlatım yaratmak ve onu desteklemek için baştan sona kadar sol pedal kullanılmasını istemiştir. Karşıtlıklar, simetriler la minör evrenini zenginleştirir. Motifler sık tekrar edilir ama Beethoven'ın besteleme dili sayesinde kesinlikle monoton bir atmosfer oluşmaz. Her gelişinde belli bir yoğunlukta, önceden tahmin edilemeyen ve beklenmedik bir şekilde duyulur.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Siegfried Mauser, *Klaviersonaten ein musikalischer Werkführer*, Verlag C. H. Beck, München, 2001, 126 s.



Bu kısa bölme için A denilebilir. 1'den 9. ölçüye kadar çok bağlı bir şekilde çalınır. 9. ölçüden itibaren ilgili majörüne gidilir, köksüz Çeken yedili uygusu ile gelen kanonlar gizemlilik yaratır. Sağ elde her gelişinde başka türlü sona eren, sol elde ise daima bir sonraki bölümün akışına doğru yönelen ve yükselen büyük gerilimli armoniler oluşur. 'Ateşli' bir ifadede kromatik olarak gelen modülasyonların ardından diğer bölmeyi hazırlamak sebebiyle Mi Majöre bağlanılır, aydınlığa doğru yönelen bir anlatımı içeren kadans ile bu bölme sona erer.

21. ölçüden itibaren bu içtenlik ve hassasiyet dolu ifadeler yerini karışık bir bilmeceyi andıran finale bırakır. Sonatın şaşırtıcı bir virtüözite sergileyen ilk bölümü La Majör tonalitesinde tekrar dingin ifade ile karşımıza çıkar. Kısa bir bekleyişten sonra geçitler bir *crescendo* desteğiyle sıkıştırılır, yukarı doğru bir hareketlenme olur. Kromatik inişli dizinin ardından sağ elde *piano* nüansına düşen trillerin yoğunlaşarak çıkışıyla *Allegro* temposunda serim bölmesine başlanılır.

Zeitmaß des ersten Stückes.  
Tempo del primo pezzo: tutto il cembalo ma piano  
Alle Saiten.  
dolce  
25 stringendo  
presto.  
cresc.  
Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.  
Allegro.  
29

**Tablo 40: Üçüncü Bölümün Girişi**

Martin Cooper *Beethoven'ın Son On Yılı* adlı kitabında bu sonatın son bölümünün girişiyile ilgili şunları söylemektedir: “ *Besteci Allegro finaline bu şekilde kromatik bir dizi ve üçlü inen uygu ile başladığı için olumlu bir sonuca ulaşmıştır.*”

*Bu durak, sadece ilk temanın düzenlemesi esnasında değil, aksine daha sonra da önemli bir rol oynamaktadır.”<sup>30</sup> Keskin ve karakteristik bir yapıya sahip ana tema, kanon biçiminde başlar. Tema önce sağ elde soprano, sonra sol elde tenor partisinde duyulur. Bu şekilde diyaloglar meydana gelir.*

The image displays a musical score for a piano introduction and a vocal entry. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the piano introduction in the right hand (soprano) and left hand (tenor). The second system shows the vocal entry in the right hand (soprano) and piano accompaniment in the left hand (tenor). The third system continues the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 5, 10, and 15 are circled in the score.

**Tablo 41: Ana Temanın Duyuluşu**

<sup>30</sup> J. Kaiser, a.g.e., 494 s.

The image shows a musical score for piano, measures 19-32. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with a 'cresc.' marking. The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measures 20, 25, and 30 are circled. The score ends with a fermata and a 'p' dynamic marking.

**Tablo 42: 19. – 32. Ölçüler**

Büyük bir *crescendo* gürlüğünün desteği ile coşku bir kat daha artar ve ana tema tekrar duyulur. Ana tonalitenin Çekenine gidilir ve 33. ölçüde köprü duyulur. Temanın ezgisel yönünün çıkıcı bir hal almasıyla müzikteki gerilim artar. Aksanla doruk noktasına ulaşılır ve A bölümü biter.

**Tablo 43: Köprü**

Farklı karakterlerden oluşan B bölümü 49. ölçüden 90. ölçüye kadar sürer. Zarif bir tınıyla başlayan yan temanın aniden gelen bir *forte* gürlüğü ile ifadesi değişir. Ardından *piano* nüansına düşülür. 59. ölçüden itibaren tema sağ elde önce soprano partisi, sonra alto partisinde duyulur. Kısa zamanda büyük bir *crescendo* ile görkemli bir hal alarak doruk noktasına ulaşır ama cümle bitmez, sorgular ve yanıtlar nitelikte bir anlatım gelir. Besteci A bölümünü yineler. Kısa bir geçitle adaş majörüne vardıldıktan sonra köprüyle fuge bağlantılır.

Tablo 44: B Bölmesi

90. ölçüde gelişme bölümü sürprizli bir *fügetta* olarak karşımıza çıkar. Beethoven biçimi genişlettiğini, yapıtı da yükselttiğini düşündüğü bu usulü son sonatlarında tercih etmiştir. Ancak kontrpuana dayanan gelişmenin öğeleri tamamiyle birbirinden kopmaz, her ikisinin karışımından meydana gelir.<sup>31</sup> Tonalitesi la minör olan füg 4 seslidir. Serimde tema bas partisinin üçlüsü ile başlar, *pianissimo* nüansında gizemli bir ifade içinde sunulur, 99. ölçüye kadar sürer. Ardından tenor

<sup>31</sup> E. Fischer, a.g.e., 111 s.

partisinin cevabı duyulur. Bas partisinin ezgisini de karşı ezgi tamamlar. 105. ölçüde karşı ezginin armonisi genişletilir ve alto partisi temayı verir.

The image shows a musical score for a fugue section, measures 90 to 110. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'a tempo'. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score starts at measure 90, marked with a circled '90'. The Soprano part begins with a whole note chord. The Alto part begins with a half note chord. The Tenor part begins with a quarter note chord. The Bass part begins with a quarter note chord. The score continues through measures 95, 100, 105, and 110. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The measure numbers 90, 95, 100, 105, and 110 are circled in the original image.

**Tablo 45: Füg Bölmesinin Girişi**

113. ölçünün son yarım vuruşunda da son olarak soprano partisi karşılık verir ve sesin şiddeti arttırılır. Temanın bittiği yeri ara müziği örer. Fügün gelişme bölümü 123. ölçüde temanın bas partisinde cesur bir şekilde duyulmasıyla başlar, karşı ezgi geldikten sonra ara müziği devam eder.

This musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 114-119) features a complex texture with many sixteenth notes and includes a circled measure number 115. The second system (measures 120-124) contains a circled measure number 120 and a *tr* (trill) marking. The third system (measures 125-130) includes circled measure numbers 125 and 130, along with *sf* (sforzando) and *f* (forte) markings. The fourth system (measures 131-137) contains a circled measure number 135 and a *dim.* (diminuendo) marking. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

**Tablo 46: 114. – 137. Bölümler**

Sesin kuvveti azaltılır, 140. ölçüde Do Majör tonalitesinde alto partisinin cevabının gelmesi gecikmez. 150'den 160. ölçüye kadar temaya ait belirli motifler diyaloglar halinde sunulur.

This musical score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 138-143) includes a circled measure number 140 and a *p* (piano) marking. The second system (measures 144-147) includes a circled measure number 145 and a *sempre ff* (sempre fortissimo) marking. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

**Tablo 47: 138. – 147. Ölçüler**

Ardından tonalitesi mi minör olan *crescendo–decrecendo* dizilerin inişi ve çıkışı ile gerilim artar. Birbirlerine paralel olarak ana temanın motifi kullanılırken, füğün sonuna yaklaşıldıkça temanın ateşliliği ve coşkusu giderek güçlenir.



**Tablo 48: Diziler Arasındaki Diyaloglar**

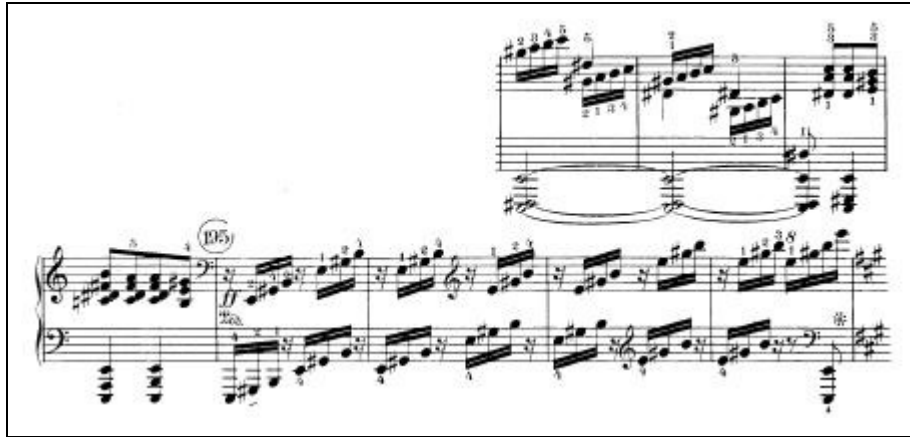
177. ölçüde füğün sonuç bölmesi, temanın motifleri ile la minör tonalitesinde *stretto* (sıkıştırarak) olarak gelir. *Sforzando* vurgularının desteği ile müziğin karakterinde giderek daha keskin bir atmosfer yaratılır, bunun sonucunda hırçın bir ifade oluşur, şiddetlenir.





**Tablo:49 Füg Bölmesinin Bitişi**

192. ölçüde ise görkemli bir Koda'nın ardından gösterişli arpejler ile doruk noktasına doğru bir hareketlenme olur. Dolayısıyla varış köprüsünde La Majörün Çeken uygulamasına yönelinir ve büyük bir coşkuyla ana temaya bağlanarak sonatın üçüncü bölümünün gelişme bölümü sonlanır.



**Tablo 50: Arpejlerin Ana Temaya Bağlanması**

200. ölçüde yeniden serim bölümü başlar. Bu gelişimde temanın tekrarı tenorda öne çıkarılmadan farklı bir şekilde duyulur. 208. ölçüde motifler: ölçü ölçü

önce soprano devamında ise alto partisindedir. Tekli, altılı bir dizi gelir ve köprü ile Re Majöre varılır. Fakat tema gelinen tonda başlar ve La Majör tonalitesine doğru yönelir. Güçlü bir *crescendo* gürlüğünün ardından aksan ile belirtilerek Çeken yedili uygusu A bölmesini sonlandırır. 271. ölçüye kadar aynı biçimde devam eder.

The image displays three systems of musical notation. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The middle system shows a piano accompaniment with a *cresc.* marking. The bottom system continues the piano accompaniment with a *p dolce* marking. Measure numbers 210, 215, and 220 are circled in the score.

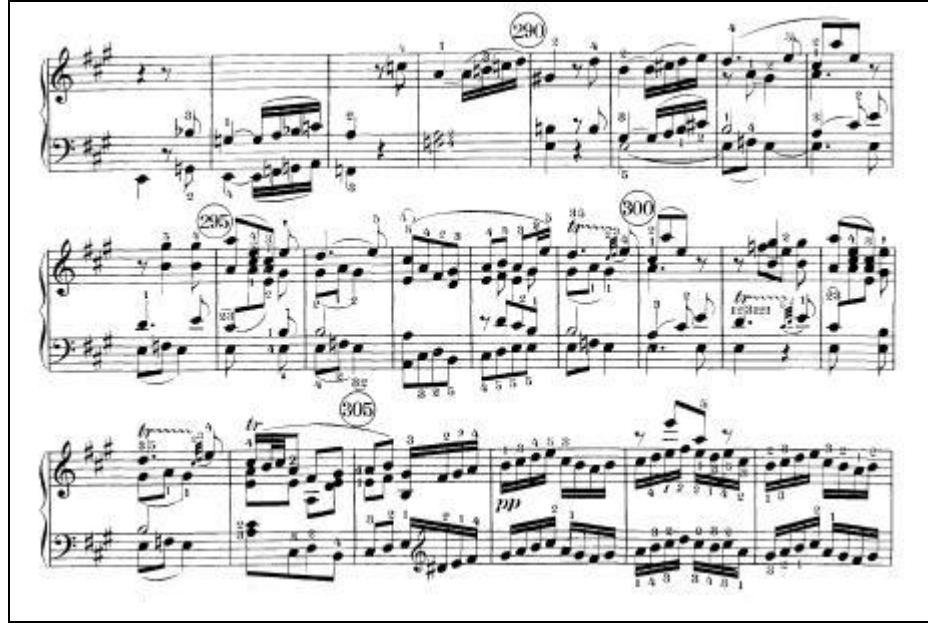
**Tablo 51: 208. – 222. Ölçüler**

C bölümünde soprano-bas partilerinin gizemli diyalogu karşımıza çıkar ve 280. ölçüde aniden Re Majörün Çeken yedili uygusu keskin bir ifadeyle majör tonda gelen oktava bağlanır, devamında ise minör tonda duyulan oktav yankı şeklinde sunulur. Kısa bir süre için Fa Majör tonalitesinin sınırlarına girilir, yinelenen motifler ile birlikte *crescendo* gürlüğü yapılır ve *pianissimo* nüansına yönelir.



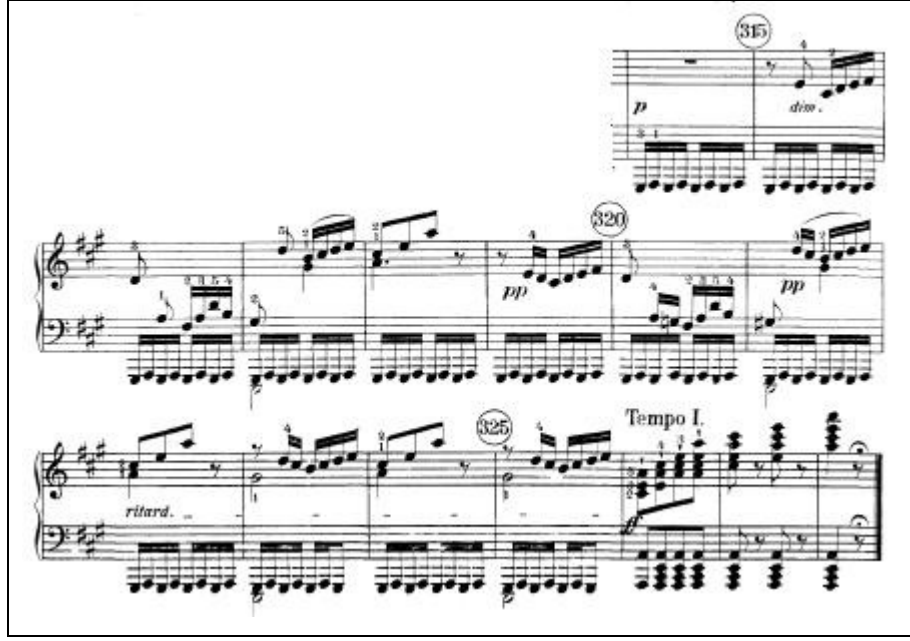
Tablo 52: C Bölmesinin Girişi

B bölümünü tekrar edecek hissi yaratılarak, trillerin diyalogu içinde sona yaklaşılr.



Tablo 53: 287. – 309. Ölçüler

Bir geçitle Koda bölümüne varılır. Sorgular nitelikteki dingin karakter yavaşlayarak gittikçe yok olur, yerini tipik bir Beethoven bitişi olan güçlü uygulara bırakır ve bölüm sona erer.



**Tablo 54: Son Bölümün Koda Bölmesi**

Üçüncü bölümün de form biçimini şu şekilde gösterebiliriz:

Giriş	SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
[1.bölümün teması]	[A köprü B Kodetta]	[A'(füg)]	[A köprü B Kodetta C Coda]
(La)	(La) (Mi)	la	(La) (Re) (Re, La) (La)

## 2.4 Sonat, Op.109 No.30, Mi Majör

Beethoven bu sonatı 1820 yılında bestelemiş ve Maximiliane Brentano'ya adamıştır. Kısa adıyla Maxi'ye piyano çalmasını teşvik etmek için daha önce de bir sonat ithaf etmişti. Bu sonatı yazdığı anda ise Maxi 19 yaşındaydı. Beethoven yanlış anlaşılacak için babasına şöyle demiştir:

*“Size sormadan Maxi'ye benden bir eser ithaf etmekle şımarıklık ettim. Lütfen bunu sizin ve tüm aileniz için her zaman sürececek bağlılığımın bir işareti olarak kabul ediniz. Ancak bu ithaftan herhangi kötü bir anlam, hatta bir ödül beklentisinde olduğum anlamını çıkarmayınız. Bu, beni çok incitir.”<sup>32</sup>*

<sup>32</sup> J. Kaiser, a.g.e., 558 s.

Beethoven bu yıllarda halkın özgürlük uğruna savaşıma gücünü, cesaret ve kahramanlığını gözlemlemiş, aynı duygular içinde olduğunu hissetmişti. Bu duygularla on yıl aradan sonra Op.109, 110 ve 111 sonatlarını Mödling'deki geçici yazlığında bir çırpıda yazmıştı. Böylece arkadaşlarının, kendisinin zihinsel durumuna ilişkin kaygılarını dindirmiş, tekrar sağlıklı bir şekilde beste yapabildiğini ispat etmiştir.

Kaiser, Heinrich Schenker'in ( Universal-edition Viyana 1914) yorumladığı sonatın final analizinden şu şekilde bahsediyor: “*Tema, vücutta adeta hayal gibi, barış dolu bir ruhla dolaşır, bizimle vedalaşarak kendi değişimi ve kaderiyle yüzleşerek, kısa bir süre önce geldiği o hayal ülkesine süzülüp geri dönmektedir.*”<sup>33</sup>

Üç bölümden meydana gelen sonat, bestecinin son döneminde yazdığı en ünlü sonatlarından biridir. Hem içten ve anlamlı ifadeler hem de tutkulu, ateşli patlamaları Eserin ilk bölümü *Vivace* temposunda olup özgür düşünceleri, hayalleri anlatır. *Prestissimo* temposunda olan ikinci bölüm adeta bir savaş sahnesini anımsatır. ‘Çeşitlemeler’ den oluşan son bölüm ise, içerik olarak virtüöziteyi gösteren zor ve gösterişli pasajlar içerir. Jürgen Uhde, bu sonatta figürlerinin çoğunun tek bir melodi dizisine dayandığını ifade etmiştir. Ona göre daha ilk bölümde ve bunu takip eden *prestissimo* istenilen ikinci bölümde çeşitleme teması kendini hemen belli etmektedir.<sup>34</sup>

Op.109 Sonatı, tüm bütünlüğü içinde zarif bir anlatım ile başlayan ve çeşitlemeler üzerine kurulu *Vivace* bölümü’nde dingin ve incelikli bir ifade ile sona erer. Ancak her ne kadar ikinci bölümünün hem marş ve hem de melankolik biçemiyle çelişse de her zaman piyanistler tarafından konser programlarında tercih edilen bir eser olmuştur.

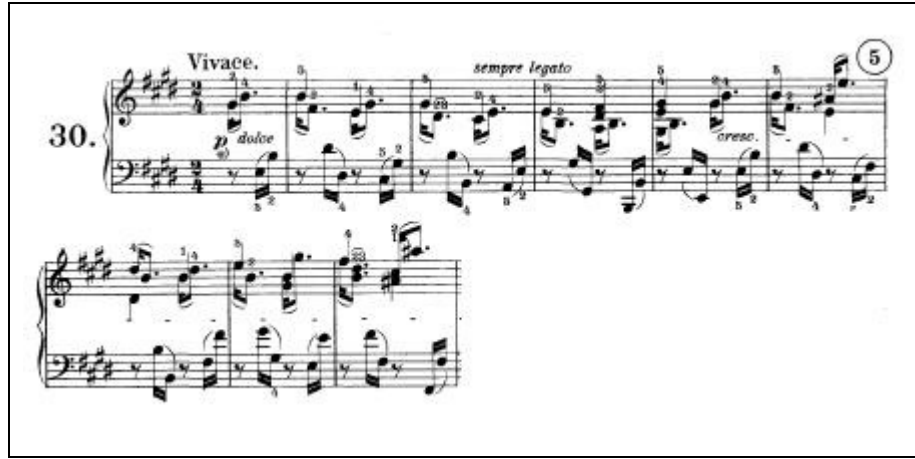
---

<sup>33</sup> J. Kaiser, a.g.e, 559 s.

<sup>34</sup> Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik Band 3 Sonaten 16-32*, Reclam-Verlag, Stuttgart, 1974, 465 s.

## 2.4.1 Birinci Bölüm - *Vivace*

Tonalitesi Mi Majör olan birinci bölümün temposu genelde *Vivace* ve *Adagio* biçimindedir. Serbest formda olup, iki motiften oluşur. Dingin bir anlatımla başlar, genelde pek alışık olunmayan sağ elde kısa – uzun (onaltılık noktalı sekizlik) ile sol elin uzun – kısa (sekizlik iki onaltılık) ritimleriyle birleşir ve bu sunum tek el seslendiriyormuş izlenimini verir ve 9. ölçüye kadar devam eder.



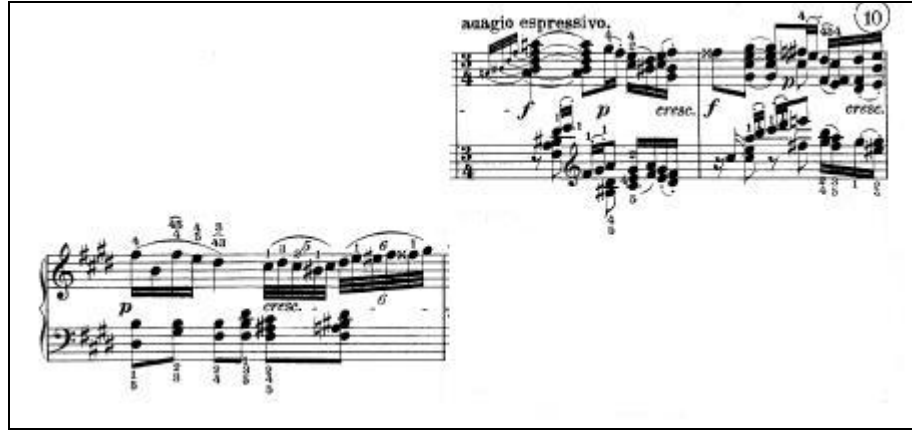
**Tablo 55: Birinci Bölümün Girişi**

Besteci, bu bölümde ritmik karakterler yaratmış, onları çeşitlendirmiş, tempolar ile olabildiğince oynamalar yapmıştır. *Adagio espressivo* açıklamasıyla birden A bölmesine zıt bir do diyez minör tonalitesinde B bölmesi başlar. İlk bölmenin bu kadar kısa sürmesi Beethoven'ın istisnai durumlarından biridir. Aniden ağırbaşlı, edebi bir anlatıma geçiş yapılır. Paul Mies *Metinlerde Eleştirel Araştırmalar* isimli eserinde şöyle yazmaktadır:

“Op.109 Piyano Sonatı'nın birinci bölümünde, bölüm tanımlamasının hemen arkasında “sempre legato” ifadesi yer almaktadır. 22, 36 ve 52, 54, 66, 69, 86 ölçülerinde ise legato. Bu, Beethoven'ın bir bölüm veya eseri içerisinde yaptığı tanımlamalar için iyi bir örnektir. [...] Tanımlamalar, belli bir ifade etkisindeki vurgulamalar için her zaman bir ipucudur.”<sup>35</sup>

<sup>35</sup> J. Kaiser, a.g.e., 560 s.

Op.109 sonatının ilk bölümünde yaklaşık yarım düzine *legato* tavsiyeleri şüphesiz sadece *Vivace* bölümlerinde görülmektedir. *Adagio* bölümü başladığında hiç *legato* ifadesi yazılmamıştır, bunlar daha çok ikinci tema için ön görülmüşlerdir. Besteci, *Adagio*'yu “staccato”, *Vivace*'yi “dolce ve espressivo” karakterde istemiştir. Aslında ikinci temanın duyulduğu *Adagio* bölümünde gerilim dolu patlamalara yer verilerek genelde akla yakın, alışılmış ifadeler beklenirken birbiriyle çelişen, zıt anlatımlar kullanılmıştır. Beethoven melodik, duygu yüklü ve canlı bir karakter, ani bir heyecan dönüşü yapmıştır. Hızlı bölüm bağlı, çekingen ve şiirsel, yavaş bölüm ise dışa dönük, çoğu kez kesik bağlı (non-legato), biraz şiddetli kontrastlarla dolu ifadelere sahiptir. *Adagio* bölümü Mi Majör tonunun köksüz Çeken yedili uygusu ile başlar.



**Tablo 56: 9. – 11. Ölçüler**

Gerilim 12. ölçüde köksüz Çeken uygusu arpejinin gelmesiyle artar. Nüanslarda açılıp-kapanmalar oluşarak anlatım desteklenir. Beklenildiği gibi 14. ölçüden itibaren Si Majör tonalitesine doğru bir hareketlenme olur. Otuz ikiliklerden oluşan işlemlerden sonra geniş bir *ritardando* ile baştaki tempoya dönülür.

The image displays a musical score for the piece 'Köprü' by Ludwig van Beethoven. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic, with a crescendo (cresc.) marking. The second system continues the melodic line with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The third system features a more complex melodic line with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The fourth system concludes the piece with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A footnote at the bottom of the score reads: "† The fingering in italics and the pedal indications are Beethoven's."

**Tablo 57: Köprü**

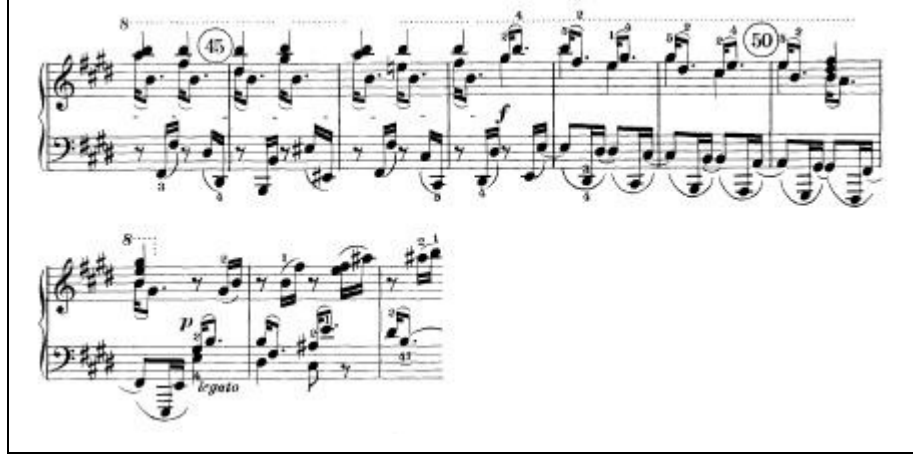
Temanın geliştirilmesi 16. ölçüden 55. ölçüye kadar sürer. Çok bağlı bir biçimde *piano* nüansında başlayan tema melodik bir biçimde gelir ve hep bir önceki notaya dönerek ısrar edici bir biçim sergilenir, sesin şiddeti artarken aksanlarla birleşerek gerilim dolu bir atmosfer yaratılır.



Tablo 58: 16. – 34. Ölçüler

35. ölçüden itibaren, Çeken uygulamasına dokunarak tonun eksenine doğru yönelmeye, Mi Majör tonalitesi sınırları içine girmeye başlar. Giderek inceleme tırmanılarak temanın ‘ateşli’ ve ‘tutkulu’ ifadesi güçlendirilir, köprüyle beraber doruk noktasına ulaşır.

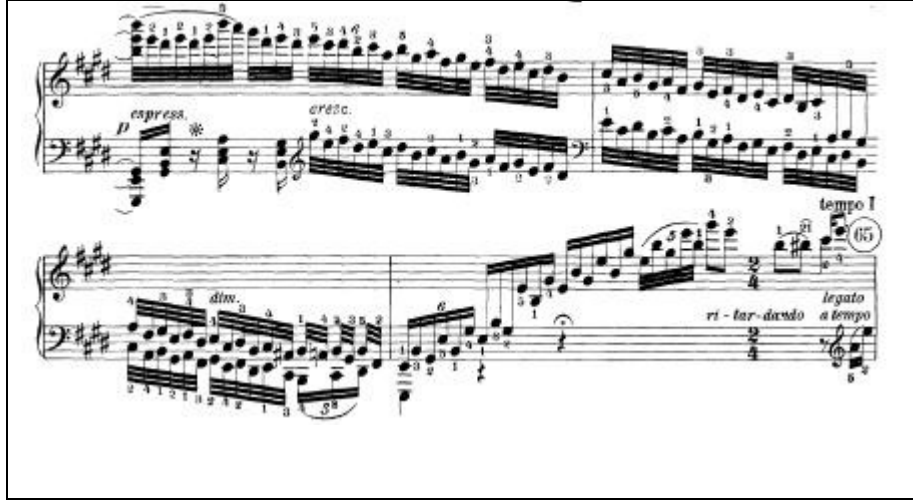
Tablo 59: 35. – 44. Ölçüler



Tablo 60: 45. – 53. Ölçüler

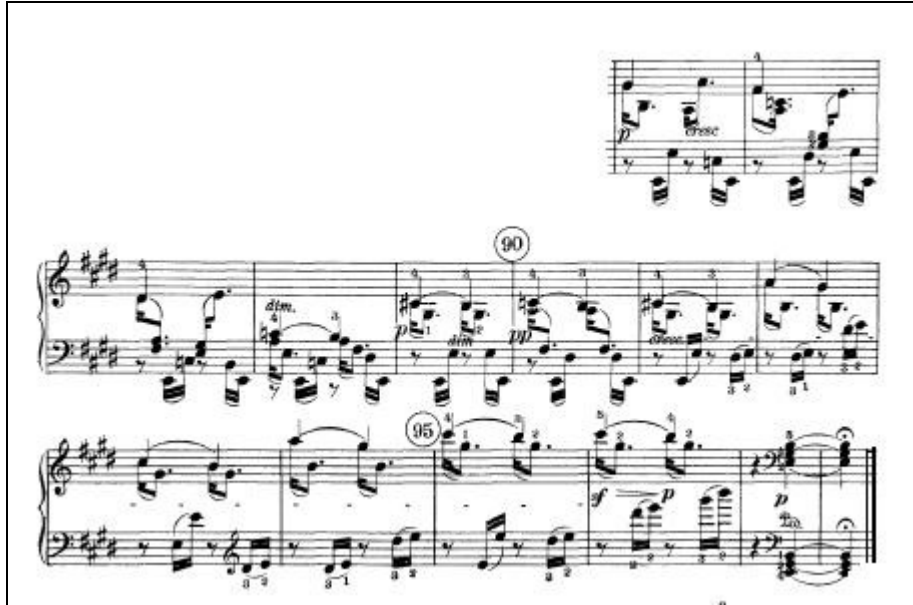
Yeniden serim başlar ve sadece dört ölçü kadar ana tema sürer. 58. ölçüde B bölümü bu sefer fa diyez minör tonalitesinde karşımıza çıkar. Dingin bir ifade ama dokunaklı sağ ve sol el diyalogları duyulur. Ardından tonal değişimler meydana gelir ve Do Majör tonuna gidilir.

Tablo 61: 55. – 62. Ölçüler



Tablo 62: Köprü

Mi Majör tonuna gelinir, otuz ikilikler eşliğindeki köprü, *crescendo-decresendo* yaparak ana temaya bağlanır. 86. ölçüde gizemli bir ifade ile Koda bölmesi sunulur sesin şiddeti azalır ve sürprizli bir *crescendo* nüansı ile doruk noktasına ulaşılır, ancak *piano* nüansında birinci bölüm sona erer.



Tablo 63: Birinci Bölümün Sonu

Genel olarak bu sonatın birinci bölümünün form şeması şu şekildedir:

### SONAT ALLEGROSU

SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
[A B]	[Temanın İşlenmesi]	[A B Koda]
(Mi) (do diyez, Re)	(Si)	(Mi) (fa diyez, Do) (Mi)

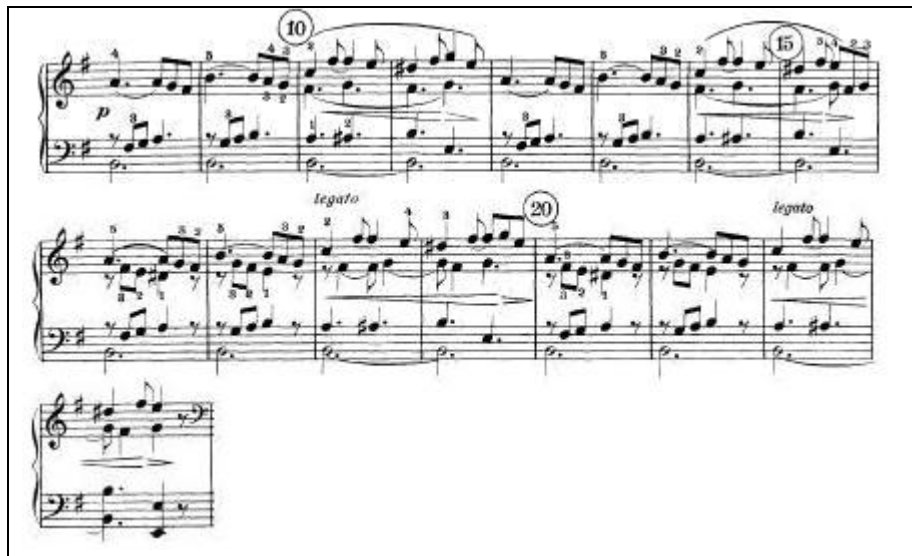
#### 2.4.2 İkinci Bölüm -*Prestissimo*

*Prestissimo* temposunda olan ikinci bölüm mi minör tonalitesinde gelir. Ana teması cesur, marş karakterinde başlar, bas partisinde ise keskin ve hırçın bir anlatım vardır. Öncül (a) ve soncul (b) diyaloglar sunulur.



Tablo 64: Ana Tema

9.- 24. ölçüler arasında ısrarcı biçim tutku dolu, gerilimli, melankolik anlatımları meydana getirir. (b) bölmesi olarak sonculdur.



Tablo 65: 9. – 24. Ölçüler

33. ölçüde tema, fa diyez minörde ölçünün ikinci vuruşunda 9. ölçüye karşıt bir harekette gelir ve sağ elde oktavların ateşliliğinin ardından aniden *piano* nüansına düşmesiyle sürpriz bir etki yaratılır. Tema, Do Majöre gider, ardından si minör (Çeken) tonuna doğru yönelir.

The image displays a musical score for measures 33 to 65. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked *a tempo*. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The score is divided into measures, with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65 indicated in circles. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Tablo 66: 33. – 65. Ölçüler

B bölümü kahraman bir ifade ile başlar. Sesin gürlüğü azalarak mi minör tonalitesine doğru bir hareketlenme gerçekleşir. Temanın 'canlı' anlatımı dinginleştirilerek gizemli ve umutsuz bir atmosfer içine girer. Si minörün Çeken uygulamasında bir süre kalınır ve bir oktav üstünde yankı etkisi yaratılır. A bölümünün tekrar gelişini hazırlanır.

The image displays a musical score for the B section of a piece. It consists of three systems of music. The top system shows a vocal line with a forte (f) dynamic and a piano accompaniment. The middle system features a piano accompaniment with a piano (p) dynamic and a vocal line starting at measure 70. The bottom system continues the piano accompaniment and vocal line, with measures 75, 80, and 85 marked. The vocal line includes the lyrics "sul una corda" and "sempre più". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

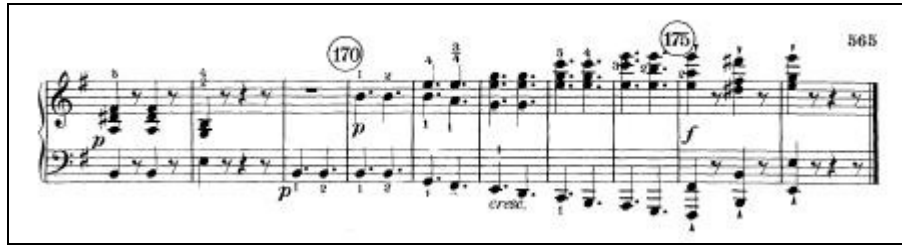
**Tablo 67: B Bölmesi**

105. ölçüde ana tema tekrar duyulur ve A bölümü kararlı bir şekilde ilerler. 124. ölçüde küçük ama bir geliştirim etkisi yaratan bir kısım gelir.



**Tablo 68: 124. – 131. Ölçüler**

132. ölçüde (b) bölmesi bu gelişinde mi minör tonunda sunulur. 144. ölçüden itibaren iki ölçüde bir tonal değişim gerçekleşir. Sonuç kısmına doğru karşılıklı diyalog halinde gelen mi minör armonik diziler Koda bölümüne bağlanır, bir *crescendo*'nun katkısıyla *forte* gürlüğüne ulaşılır ve görkemli bir şekilde ikinci bölüm sona erer.



**Tablo 69: Koda**

İkinci bölümün form analizi şu şekildedir:

A B A (Şarkı Formu)

(mi) (si) (mi)

### 2.4.3 Üçüncü Bölüm – *Andante molto cantabile ed espressivo*

Son bölüm dingin, şiirsel bir tema üzerine 6 çeşitlemeden<sup>36</sup> oluşur. Çok ifadeli ve şarkı söyler anlamına gelen “*molto cantabile ed espressivo*” açıklaması yer

<sup>36</sup> Çeşitleme (Varyasyon): Bir temanın, ezgi, tartım ve armoni açısından tekrarlanarak değişime uğraması, farklı anlatımlarda gelmesidir.

alır. Karakteristik olarak farklı bir şekilde gelişen ve sonra tekrar dönen bir tema ile başlar. İki bölmeli formda olup, tonalitesi Mi Majör'dür. Temalar A ve B bölmelerinden meydana gelir. Bu bölüme ait ilginç bir durum vardır: Eserin 1., 3., 5. ve 7. ölçülerin 2. vuruşlarında her gelişinde Mi notasını tekrar etmektedir. Beethoven müziksel anlamda bölünmeyi önlemek için 4. ve 5. ölçüyü kasıtlı olarak, “ruhsal bağlantıyı” zorlayan bir *crescendo* işareti ile bağlamıştır. O yüzden ilk iki ölçünün tam anlamıyla *mezza voce* karakterde yorumlanması devamında ses şiddetinin artması istenmiştir.



**Tablo 70: Üçüncü Bölümün Teması**

Çok ifadeli ve ağır icra edilmesi istenen birinci çeşitlemede, ‘içten’ ve akıcı bir anlatım hâkimdir. Dikkat çeken bir husus vardır: motiflerdeki nota değerleri sıkıştırılmıştır. Örneğin temanın ilk ölçüsündeki noktalı dörtlük ritminde gelen Mi notası bu çeşitlemede noktalı sekizlik olarak gelir.



VAR. I.  
molto espressivo.

The image shows a musical score for a variation, labeled 'VAR. I. molto espressivo.' in 3/4 time. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (p, f, cresc.), articulation (accents), and fingerings. The score is divided into three systems, with measures 8, 9, 12, 16, and 19 marked with circled numbers. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a 'cresc.' marking. The second system features a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to measure 12. The third system begins with a forte (f) dynamic and includes a 'mezzani tempi' marking, followed by another 'cresc.' marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

**Tablo 71: İlk Çeşitleme**

Karşıtlıklardan oluşan ikinci çeşitleme ise, zarif bir anlatımla karşımıza çıkar. 8. ölçüden itibaren küçük armonik değişimler meydana gelir. Bu bölümün 13.-16. ve 29.-32. ölçüler arasında dinamik gerilimler ortaya çıkar. Devamı da benzer şekildedir.

566

VAR. II.  
leggiermente.

The image shows a musical score for Variation II, marked 'leggiermente'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as dynamics (p, p, cresc., dim., cresc., p, ff, ff), articulation (accents), and performance instructions (leisurely). There are also circled numbers 1 and 8 indicating specific measures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Tablo 72: İkinci Çeşitleme'den Bir Kesit

Üçüncü çeşitleme canlı, ritmik ve akıcı bir anlatımla sunulur. Tema önce sağ, devamında sol elde keskin bir ifade ile duyulur. Müziğin coşkulu karakteri 20. ölçüden itibaren oktavlarla desteklenir.



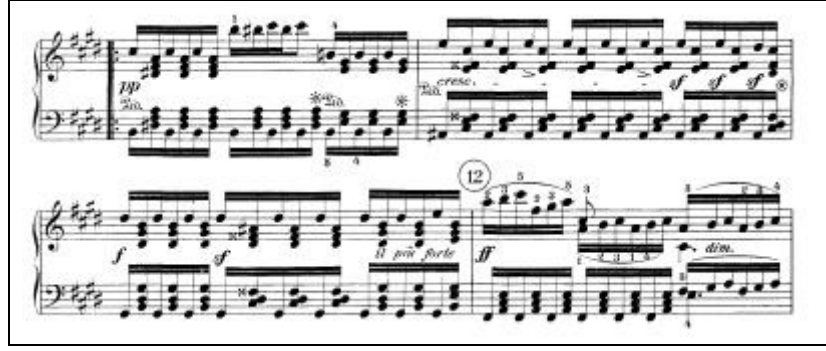
**Tablo 73: Üçüncü Çeşitlemenin Girişi**

Dördüncü çeşitlemeyi Hans von Bülow, Goethe'nin Faust'ta kutsal güçlere altın kâseleri elden ele dolaştırdığı dizelerden esinleniyormuş şeklinde yorumlamaktadır.<sup>37</sup> A bölmesi ağırbaşlı ve öyküsel bir ifadedir. B bölümünün köksüz Çeken yedili uyguluları ile örülmesi, gerilim ve ihtirash anlatımlara neden olur. Sonuna doğru tema dinginleştirilir ve kaybolarak biter.



**Tablo 74: Dördüncü Çeşitlemenin Girişi**

<sup>37</sup> S. Mauser, a.g.e, 141 s.



**Tablo 75: Dördüncü Çeşitlemenin B Bölmesi**

Beethoven, bu bölümü orijinal baskıdan farklı olarak el yazısında, 4 çeşitleme şeklinde düşünmüştür. Son ikisinde sadece tempo notları yer almaktadır. Bu durumdan anlaşıldığı üzere, besteci 4. çeşitlemeden sonra gelen bölümleri *varyasyon* dizisi olarak görmektense bir bütün olarak anlaşılmasını istemiştir.<sup>38</sup>

Beşinci çeşitleme, karakter olarak 4 sesli bir kanon biçiminde karşımıza gelir. Keskin noktalı bir tartım ve enerjik bir anlatım hâkimdir. Soprano partisi ile başlayan bölümde bas partisi ise bir dörtlük esten sonra girer. Bu kısımda dikkat çeken bir nokta ise: soprano ile bas partilerinin kendi aralarında tersine çevrilerek yankılanmasıdır. 8. ölçüye kadar A, 9- 16. ölçüler arasında A' bölümü denilebilir. B bölümü 17. ölçüde gelir, 6 ölçü sonra önceden sağ elde gelen ünison yerini altılılara ve üçlülere bırakır. B' ise 25. ölçüden itibaren sürer.

<sup>38</sup> Claus Raab, *Beethovens Kunst der Sonate die drei letzten Klaviersonaten Op. 109, Op. 110, 111 und ihr Thema*, PFAO-Verlag, Saarbrücken, 1996 52 s .

Allegro ma non troppo.

4

8

12

20

30

35

piano

ritardando

pizzicato

Tablo 76: Beşinci Çeşitleme

Şarkı söyler bir biçimde istenilen altıncı çeşitlemede tema önce altoda duyulur, ritmik figürler göze çarpar. Nota değerleri gittikçe küçülür, sıkıştırılır. Örneğin ilk ölçülerde eşlik eden partinin ritimleri dörtlük başlarken devamında sekizliğe, otuz ikiliğe dönüşür.

**Tablo 77: Altıncı Çeşitlemede Ritimsel Değişiklikler**

Otuz ikilik notaların trile çevrilmesi ile gerilimde artış sağlanır, dolayısıyla hep bir *crescendo* nüansı istenilir. Temada da aynı fikirler değiştirilmeden işlenir. Teknik açıdan en can alıcı nokta ise 13–35. ölçüler arasında geçmektedir. Anlatım giderek tutkulu ve ateşli bir hale dönüşür, *forte* gürlüğünde dile getirilir.

**Tablo 78: Trillerin Başlangıcı**

**Tablo 79: Triller Eşliğinde Temanın Duyuluşu**

Ardından gelen ölçülerde sesin giderek azalmasıyla 36. ölçüde tema bir ışık gibi belirir, sonu içten, dingin ve dinsel bir duyguyu yansıtan iki tema ile biter.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of notation. The score is in G major and 2/4 time. The first system begins with a forte (ff) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The second system features a piano (pp) dynamic. The third system is marked 'cantabile' and includes circled numbers 1 and 4. The fourth system has 'cresc.' and 'p' markings, with circled numbers 8 and 12. The fifth system ends with 'ritard.' and circled number 16.

**Tablo 80: Tema'nın Tekrar Gelişi ile Bitiş**

Üçüncü bölümün genel formu şu şekildedir:

İki Bölmeli Form

A B

(Mi)



## 2.5 Sonat, Op.110 No.31, La bemol Majör

1821 yılında bestelenen eser, kimseye adanmamıştır. Beethoven sonatlarının en güzeli olarak övülen sonat bestecinin kişiliğini derinlemesine tanıtır ve adeta bir kendi kendine konuşmadır. Beethoven'ın dinletmek istediği çalgıların müziği değil, insan sesidir. Dramatik ve dokunaklı anlatımlar olduğu kadar umut dolu ifadeler de yer verilir.

Op.110 La bemol Majör sonatı, müzikle ilgili çok sayıda özel araştırmaların yapılmasına da neden olmuştur. Stravinsky tarafından “*Füg bölümü sonatın doruk noktasıdır*” şeklinde methedilmiştir.<sup>39</sup> Sonatın can alıcı noktası kontrpuanın ustalıklı kullanılmasında yatmakta ve her türlü tanımlamayı geçersiz kılmaktadır. Armin Knab “Op.110 La bemol Majör piyano sonatının Beethoven'a özgü bütünlüğü” isimli makalesini yayınlamıştır. Karl Michael Komma 1967 yılında Stuttgart'daki Ichthys Yayınevi vasıtasıyla iki değerli cildi “El yazısından sonraki aslına uygun kopya”, “El Yazısının Hikâyesi ve Şekli, Metin Karşılaştırılması, Konu Bütünlüğü ve Şekli” isimli bir ek ile birlikte yayımlamıştır. Komma'nın tezlerinden biri şöyledir: “*Opus 110, Avrupa müzik tarihinin doruk noktalarından olan bir başyapıttır; çünkü klasik müziği barokla birleştirmektedir, ayırıcı özellikte romantizm ve romantik klasikçiliğe işaret etmektedir.*”<sup>40</sup>

Ana tema ilk bölümün doğrudan Op. 109'un varyasyonlu bölümünün final temasına bağlantılı olması ve Op.110'un da aynı şekilde final sonatı olarak tanımlanabilmesi nedeniyle çoğu kez Op.109'un ve Op.110'un birbirine benzediği öne sürülmektedir. Ancak benzerlikler dışsal ve yüzeyseldir, farklılıklar ise daha önemli ve daha esastır. Bestecinin Op.110 Sonatının besteleme tekniği Bach, Haydn ve Mozart'ı andırır, biraz da romantik eğilimler içerir.

Bu sonatın parlaklığı daha parlak, üzüntüsü daha buruk, coşkulu anlatım tarzı daha olumludur. Oda müziği gibi başlayan eser, diğer bölümlerinde gittikçe devleşerek adeta bir opera biçimini almaktadır. Sonatın *moderato cantabile molto espressivo* karakterinde gelen birinci bölüm, büyük bir incelik ve duygusallık

---

<sup>39</sup> J. Kaiser, a.g.e, 582 s.

<sup>40</sup> J. Kaiser, a.g.e, 582 s.

yaratarak “sanatsal yaratıyı” bilinçli bir şekilde ortaya koymaktadır. *Allegro molto* karakterinde gelen ikinci bölümde bağımsız, şaşırtıcı bir virtüözite ön plana çıkar. *Adagio ma non troppo – fuga allegro ma non troppo* ibaresi taşıyan üçüncü bölüm ise insan ruhuna dokunan kutsal bir müzik ya da bir yakarış anlatılır.

Tek bir notayı, tek bir armoniyi, tek bir jesti kastettiği anlamı tüm gücüyle ifade etme gereksinimi, Beethoven’ın yaratıcılığında çok erken bir zamanda ortaya çıkmış olmasına rağmen, son yıllarında bu tarz eserlerinde daha baskın rol oynamıştır.<sup>41</sup> Brahms, Reger, Bartok, Schönberg ve Webern Beethoven’ın geç dönem yapısal ve anlatımsal gücüne çok şey borçludur, ancak bu kadar ileri gidememişlerdir.

Op.110 Sonatı, gerek armoni yapılarının zenginliği ile gerekse temaların işlenişindeki derin anlatım bakımından “Avrupa müzik tarihinin doruk noktasında” olarak Beethoven’ın en olgun eserlerinden biri olarak kalacaktır.

### **2.5.1 Birinci Bölüm – *Moderato cantabile molto espressivo***

Sonat allegrosu formunda olan ilk bölümde Mozart’ı andıran karakterler vardır. Armonik ve tematik yapı hem çok düşündürücü hem de derin ve ağırbaşlıdır. Eserdeki birçok motif, ilerde gelecek olan füğün teması ve birinci bölümün ana teması dâhil olmak üzere, bu aralık çerçevesinde oluşur. *Moderato cantabile molto espressivo* karakterinde olan bölümün tonu La bemol Majör’dür ve serim bölmesinin 1.teması ufak bir açılış izlenimi verir. Ardından sol el eşliği ile birlikte sağ elde duyulan 2.tema dokunaklı bir ifadede sunulur.

---

<sup>41</sup> Charles Rosen, *The Classicak Style: Haydn , Mozart , Beethoven*, W. W. Norton&Company, Inc.,500 Fifth Evanue, Newyork, N.Y., 1971, 491 s.

**Tablo 81: Ana Tema**

*Crescendo-decrescendo* açılıp kapanmasıyla 12. ölçüde sağ elde otuz ikiliklerden oluşan uçarı pasajlara ulaşılır ve giderek sesin şiddetinin artması ile gerilim ve heyecan artar. Varış köprüsüyle tonalitenin Çekenine doğru bir hareketlenme olur ve doruk noktasına ulaşılır.

**Tablo 82: Köprü**

20. ölçüde B bölümünün girişinde hassas ve dingin yapıyı sağlamak için tema, çok bağlı bir biçimde gelir. 25. ölçüde trillerle yükselen bir gerilim yaratılır. Devamında sol elin ifadeleri çelloyu, sağ eli de kemani andıran bir şekilde ilerler.

**Tablo 83: B Bölmesi**

‘Tutkulu’ ifadelerin ardından aniden *piano* nüansına inilir ve kromatik iniş yerini umut dolu bir anlatıma bırakır. İncelere tırmanarak geçidin sonundaki Re bemol ile ilgili minörüne ulaşılır ve serim bölümü sona erer.

**Tablo 84: Serim Bölmesinin Sonu**

40. ölçüde fa minör tonalitesinde gelişme bölümü başlar. Birinci tema geliştirilir, diğer temanın tonal değişimler ile desteklenerek sol elde duyulması anlatımı etkili kılar ve A bölümüne doğru ilerlenilir.

**Tablo 85: Gelişme Bölmesi**

Sol elin eşliğiyle ana tonalitede gelen yeniden serim bölümüne bağlanır. Bu kısımda serim bölümünün ilk açılış dört ölçüsü daha zengin bir doku ile yeni bir anlama kavuşturulur. Tema sol ele geçer ve *crescendo* gürlüğü ile ısrarcı bir biçim oluşturulur.

**Tablo 86: Yeniden Serime Girişi**

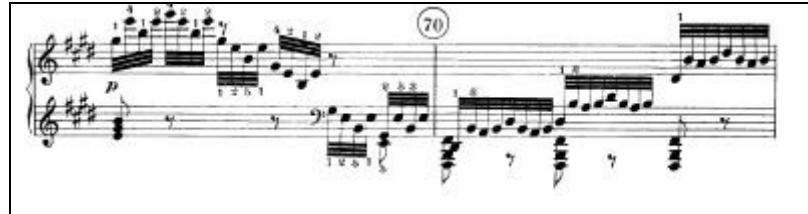
Tonal değişimler meydana gelirken sesin kuvveti gittikçe azaltılır ve ikinci tema ise Re bemol Majör tonalitesinde duyulur.

Beethoven, en yenilikçi fikirlerini kullanır. Re bemol Majöre geçiş, do diyez minör gelirken majör moduna değiştirilir. Duygu yüklü bir an yaşanır ve tekrar umut dolu ifadede tema duyulur.



**Tablo 87: 63. – 69. Ölçüler**

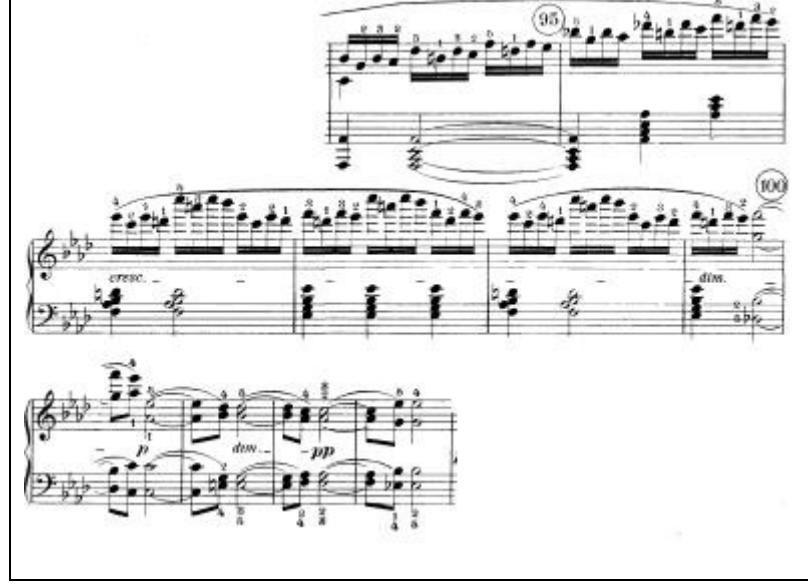
Besteci bu değişimi fark ettirmeden ustaca Mi Majöre tonuna ulaştırır. Yeni efektler denemekten ziyade eski unsurları içinde barındırdığı yeni özellikleri keşfetmeyi tercih eder. Beethoven sıradan unsurlarla yenilikçi fikirlerini kendine özgü olarak kaynaştırmıştır.



**Tablo 88: Köprü**

76. ölçüde tekrar B bölmesi gelir ama bu sefer ana tonalitede duyulur. 2. tema ise bu gelişinde *espressivo* karakterinde istenir. Trillerin gerilim ve heyecan

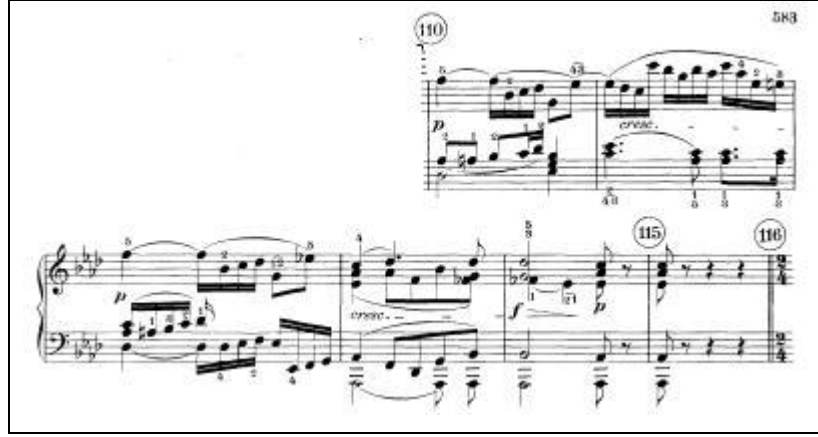
yüklü ifadelerinin ardından soprano partisinde kromatik inen gamı köprü takip eder. 95. – 104. ölçüler arası serim bölmesinde gelen B bölmesinden farklı ilerler.

The image displays a musical score for measures 95 to 104. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in soprano clef, featuring a melodic line with a chromatic descent and a fermata over measure 104. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, showing a series of chords and a melodic line that moves from a higher register to a lower one. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and a melodic line. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'dim.', 'p', and 'pp'. Measure numbers 95 and 100 are circled in the original image.

**Tablo 89: 95. – 104. Ölçüler**

Son bir kez A bölümü gelir ve 111. ölçüde Kodetta bölümüne bağlanır. Sol elde temanın kısa bir kesiti duyulur, kadansa kadar iki kez sesin şiddeti artırılır ancak *piano* nüansına ulaşılır. Eksen üzerine Çeken uygusu (altı beş) kurulur ve bölüm ana tonalitede sona erer. Beethoven bu bölümde dinleyenleri bir konuda yanıltmaktadır. İlk bölümün sonu, bölümü güzel bir şekilde tamamlanmasına rağmen, son iki uygu kısa, *piano* nüansı içinde yeterince tamamlayıcı algılanmamaktadır, böylece ardından gelen *scherzo*'nun direk devamı olarak algılanmasını sağlamaktadır.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> C. Rosen, a.g.e., 495 s.



**Tablo 90: Kodetta**

Birinci bölümün genel olarak form şeması şu şekildedir:

SONAT ALLEGROSU

SERİM

GELİŞME

YENİDEN SERİM

[A varış köprüsü B] [Temaların işlenişi] [A köprü B köprü A Kodetta]  
(La bem.) (Mi bem.) (fa) (La bem., Re bem.) (Mi, La bem.) (La bem.)

**2.5.2 İkinci Bölüm – *Allegro molto***

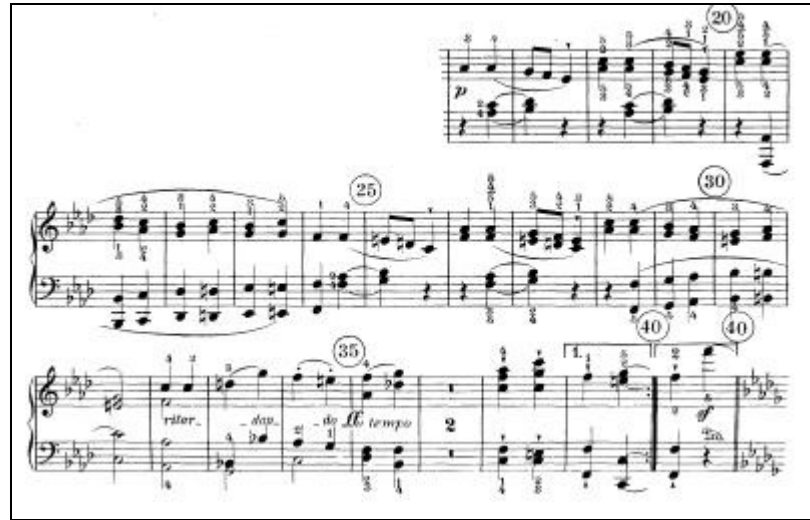
Op.109'un Prestissimo'suna karşıt olarak bir *Scherzo* olan ikinci bölümün tonalitesi ilk bölümün ilgili minörüdür (fa minör). Temposu akıcı ve ritmiktir (*allegro molto*) ve virtüözite gerektiren pasajlardan oluşan değişken bir karaktere sahiptir. Beethoven, bölümde geçen *piano-forte* diyalogunu soru-cevap niteliğinde ustaca kullanmakta ve aynı zamanda *fortissimo* gürlüklerinin bitişinde genelde frenlenen bir yapı sergileyerek dinleyeni aniden şaşırtmaktadır. A bölmesini sol eldeki oktavlar destekler. Öncül-soncul ilişkisi göze çarpar. Örneğin ilk dört ölçü öncül, devamında gelen dört ölçü de soncudur. 1–16. ölçüye kadar (a) bölmesi sürer ve tonalitenin ilgili majörüne gelinir (La bemol Majör).





**Tablo 91: (a) Bölmesi**

17. ölçüde (b) bölümü başlar. Bir *ritardando*'nun ardından aniden keskin ve hırçın bir karakterde gelen *fortissimo* gürlüğüne bağlanır.



**Tablo 92: (b) Bölmesi**

Re bemol Majör tonalitesinde duyulan bir trio ile B başlar. Sekiz ölçü öncül, diğer sekiz ölçü soncul olarak devam eder. *Scherzo*'nun trio bölümü, paralel dördüleri inici olarak değiştirmektedir. Buradaki oluşum öylesine ilginçtir ki, Beethoven ona şekil vermekte oldukça zorluk çekmiştir. Trionun el yazmasında sayfalarca karalama ve değiştirmeler bulunmuş ve sonat bittikten sonra besteci bu bölüme geri dönmek zorunda kalmıştır. *Leggiero* karakterindeki pasajları kapsayan bölüme nüanslar ani gelir ve şaşkınlık verici bir atmosfer yaratır. Ana temaya

yaklaşıldıkça sesin şiddeti giderek azaltılır ve hatta besteci tarafından *una corda* istendiği için sol pedal da kullanılır.

The image displays a musical score for a piano trio, specifically the Trio section. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered from 45 to 90. The score features various dynamics including *p* (piano), *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *una corda* and *dim* (diminuendo). The music is characterized by intricate piano textures and a steady bass line.

**Tablo 93: Trio Bölmesi**

96. ölçüde ana tema (A bölümü) duyularak Koda bölümüne bağlanır. Kararlı bir şekilde gelen uygular eserin biteceği hissini verir ancak majöre dönüşerek bir *diminuiendo* yapılır ve yerini *piano* nüansına bırakır.



**Tablo 94: Koda Bölmesi**

İkinci bölümün genel olarak form analizi şu şekildedir:

A	B	A	Koda		
a	b	c	a	b	
(fa)	(La bem., fa)	(Re bem.)	(fa)	(La bem., fa)	(Fa)

### 2.5.3 Üçüncü Bölüm - *Adagio ma non troppo*

- *Fuga – Allegro ma non troppo*

- *Meno allegro*

Dramatik bir anlatımdan oluşan son bölümde bölümün formu serbest bir biçimde gelişir ve tempolar oldukça değişkendir. *Adagio ma non troppo* temposunda başlanır, fügü devam edilir, bitişe doğru füğün teması kullanılarak sonuca bağlanır.

Beethoven özellikle bu bölümün talimatında “ma non troppo” ifadesine başvurmuştur, çünkü tempolar değişkenlik göstermektedir ve anlatımın aşırıya kaçılmaması, yani amaçlanan etkinin bozulmaması için “o kadar fazla değil” hatırlatması kullanılmıştır.

Si bemol minör tonalitesinde başlayan bölüm ağırbaşlı, öyküsel ve dingin bir ifadeyle karşımıza çıkmaktadır. 4. ölçü resitatif olarak gelir.



**Tablo 95: İkinci Bölümün Girişi**

Geçici bir süre için Mi Majör tonuna geliriz ancak Çeken yedili uygusunun ardından mi bemol minöre modüle edilir ve sesin şiddeti giderek azalır. ‘Şarkı söyler’ (*cantabile*) bir karakterde yorumlanması ve sol pedalın (*una corda*) kullanılması istenmiştir.

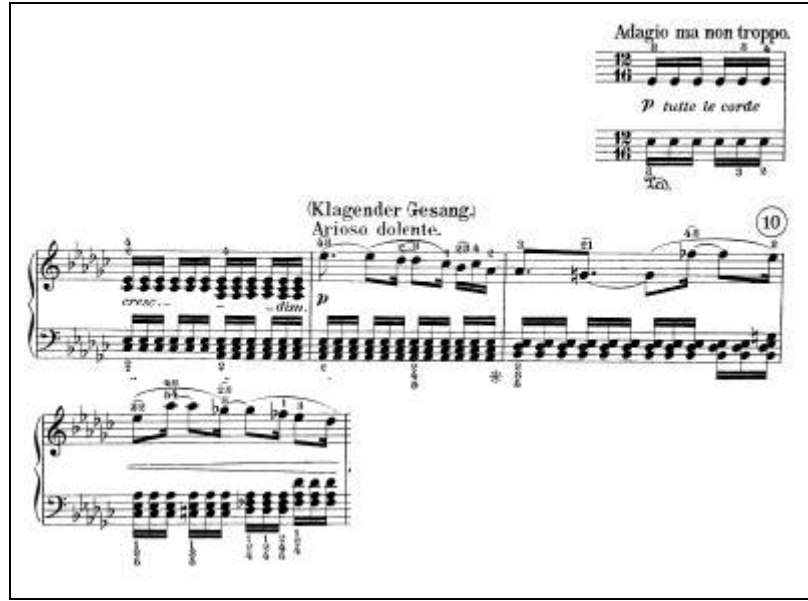


**Tablo 96: Resitatif'in Devamı**

Tekrar *adagio ma non troppo* temposuna dönülür ve sol pedal bırakılır. Motifin her türüne verilen ritim ve onların armonik yapıları burada büyük bir rol oynamaktadır: *scherzo*'da 1, 2 ve 4 numaralı ölçülerdeki güçlü vuruşlarda hep konsonans notalar bulunuyorsa, *Arioso*'da aynı motifin çoğunlukla disonans notaları güçlü vuruşlara gelecek şekilde değiştirilmiştir.

Re bemol, Si bemol ve La bemol notaları özellikle 18. ve 19. yy’larda operada sıkça tercih edilmiş ve keder ifadesi olarak algılanan *appoggiatura*’lar olarak kullanılmıştır. *Arioso* (gücünü kaybetmiş, kederli bir şekilde) tekrar geldiğinde bu *appoggiatura*’lar bir ‘ağlama’ belirtisi olarak duyulabilir.<sup>43</sup>

Senkoplarla ve büyük aralıklarla oluşturulmuş tema, bazen umut dolu bazen de hüznü, yorgun bir ifade ile karşımıza çıkar.



**Tablo 97: Adagio Bölmesi**

Sol elde gelen uyguların desteğiyle temaya güçlü bir anlatım kazandırılır. 12. ölçüde Do bemol Majör tonalitesine gidilir ve 7 ölçü kadar devam edilir. 19. ölçüde ilgili minörüne geçiş yapması bu bölmeyi oldukça dokunaklı kılar ve gittikçe umutsuzluk duygusu ifade edilir.

<sup>43</sup> C. Rosen, a.g.e., 498 s.

The image shows a musical score for measures 12 to 19. It consists of three systems of staves. The top system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of 'p' and 'cresc.'. The middle system shows an alto part with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of 'decrease.'. The bottom system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of 'cresc.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Tablo 98: 12. – 19. Ölçüler**

21. ölçüde alto partisinin öne çıkarılması ile derinlik artar. *Crescendo* ve *decrecendo* gürlükleri ile tema giderek kaybolur ve bir *pianissimo* ile son bulur ve ateşli bir fuge bağlanır.

The image shows a musical score for measures 20 to 25. It consists of two systems of staves. The top system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of 'p'. The bottom system shows an alto part with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Tablo 99: A Bölmesinin Sonu**

Beethoven B bölümünü iki sesli bir fuge şeklinde sunar, fügen teması bu bölümün devamının çeşitli yerlerinde bulunur. Paralel dördütlü aralıklardan oluşan

bölme, kendilerine dikkat çekecek kadar yeterince özeldirler. Finalde bile bu tema, ritmik olarak, füğün eksilmesi ile sergilenecektir.<sup>44</sup>

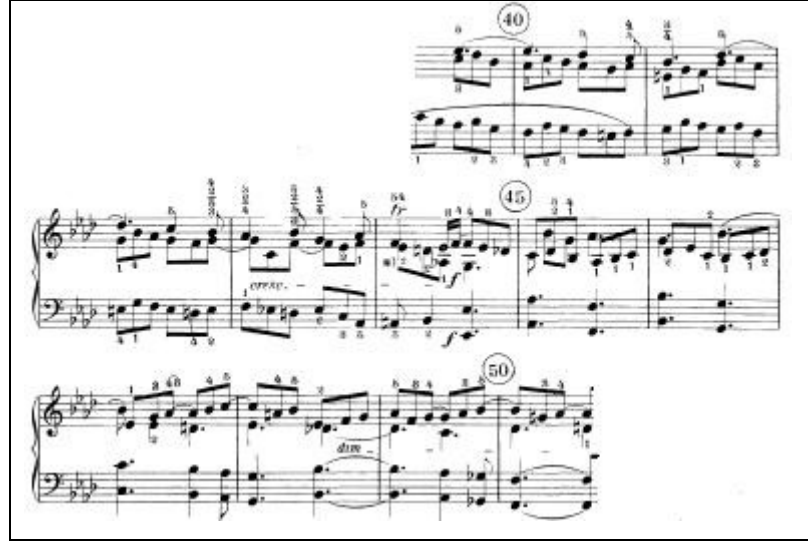
Nota değeri 6/8 olan füğ, La bemol Majör tonalitesinin ilk sesiyle tenor partisinde duyulur. Temada yer alan paralel dörtlü aralıklar, birinci bölümün ana temasıyla çağrışım yapar. 4 ölçü kadar devam eden tenor partisinden sonra ana tonun 5. sesiyle alto partisi temaya cevap verir. 30. ölçünün vuruşun ikinci yarısında karşı ezgi, 36. ölçünün yarısında da tema soprano partisinde gelir.



**Tablo 98: B Bölmesi**

Gerilim giderek artar ve 40. ölçünün ikinci vuruşunda duyulan ara müziğini dolduran karşı ezgi, kararlı bir ifadeye dönüşen cevabın bas ve tenor partisinde ünison bir biçimde gelmesine kadar sürer.

<sup>44</sup> C. Rosen, a.g.e., 496 s.



**Tablo 99: Cevabın Bas ve Tenor Partisinde Duyuluşu**

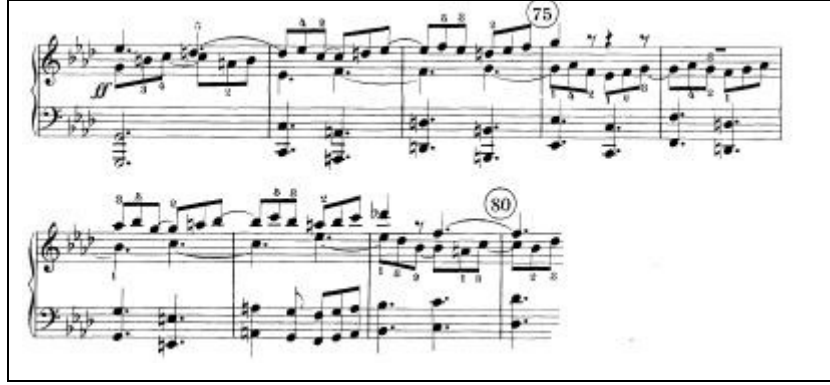
Ara müziği alto partisine geçer, karşı ezgi de soprano ve tenor partisinde geçerek yer değiştirirler. *Piano* nüansına düşülerek tema altoda 1. bölme içinde son kez duyulur ve serim bölmesi dinginleştirilmiş bir ifade ile biter.



**Tablo 100: Temanın Alto Partisinde Gelişi**

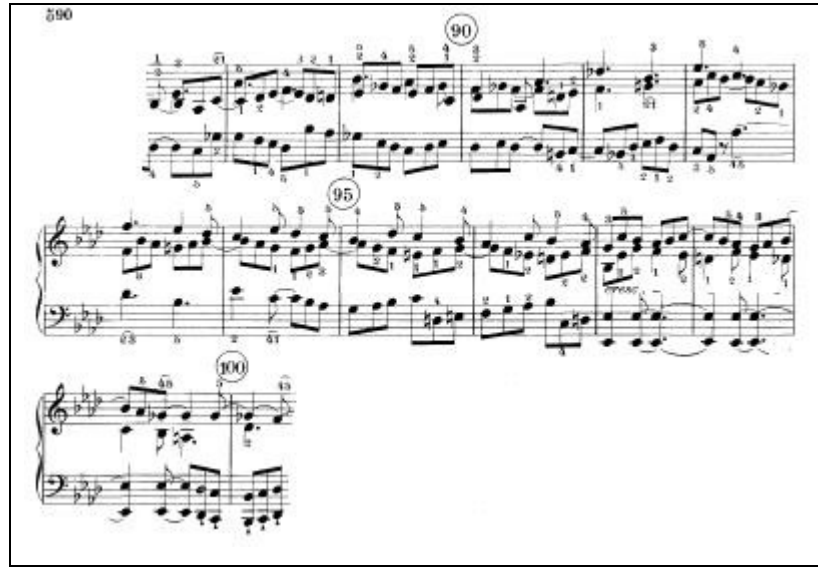
Gelişme bölümünde temanın Çekeni olan Mi bemol Majör tonalitesine geçer. *Crescendo* gürlüğü ile ses yükseltilecek bir zafer atmosferi elde edilir. 73. ölçüde bir kararlı bir anlatıma sahip tema bas ve tenor partilerinde oktav katlanarak kısaltılmış bir biçimde gelir.





**Tablo 101: Temanın Unison olarak Duyuluşu**

*Piano* nüansında gizemli bir ifadeyle 88. ölçünün son yarısında cevap, 90. ölçüde soprano partisinde tema duyulurken, 94. ölçüde tema bu kez tenor partisinde gelir. Karşı ezgi ile ara müziği bir süre devam ettikten sonra füğün görkemli bitişine doğru bir heyecanlı bir atmosfer oluşturulur.



**Tablo 102: Cevap ve Temalar**

Temaya verilen cevap tekrar bas ve tenor partisinde sekizli katlanarak geldikten sonra tekrar *piano* nüansına düşürülür, sol elde oktavların yükselen artışı ile temanın ateşliliği ve tutkusunu son kez soprano partisinde ortaya çıkar ve füğ bölmesi sona erer.



**Tablo 103: Bas ve Tenor Partisinde Cevabın Duyuluşu**

Füg bölmesinin bitişiyle küçük bir kadansa bağlanılır. La bemol Majörün Çeken yedili uygusu duyulur ve tonalitenin yarım ton kayması sol minöre geçişi baş döndürücü bir etki yaratır. A bölümünde gelen şiirsel tema tekrar karşımıza çıkar. 132. ölçüde Kodetta bölümü gelir ve onu küçük bir füg takip eder. Beethoven fügle devam ederek ateşli bir atmosfer oluşturacak görkemli bitişi hazırlamaktadır. La bemol Majör tonalitesinde gelen füg temasının tersine çevrilmiş hali (inverse) Sol Majör tonalitesinde duyularak farklı bir durum yaratılmaktadır. Alçak bir sesle sunulan tema, alto partisinde tonalitenin 5. sesi ile başlar. Cevap Eksen sesinde gelir ve onu karşı ezgi tamamlar. 144. ölçüde tema tenorda ve 148. ölçünün yarısında da cevap kısa bir biçimde soprano partisinde duyulur. 153. ölçüde tema genişletilmiş ama baştaki temaya ters bir şekilde devam eder. Temanın ve cevabın devam ettiği kısımları da karşı ezgi işler.

592 *Distesso tempo della Fuga.*  
*poi a poi di nuovo risente*  
*Nach und nach wieder auflebend*

*sempre più corda*  
*L'inversione della Fuga. (Die Umkehrung der Fuge)*

**Tablo 104: Füg Temasının Ters Biçimi**

160. ölçünün yarısında bas ve tenor partileri oktav halinde La bemol Majör tonalitesinde gelen fügle bağlantı yapar sesin şiddeti yükseleceği için susturucu pedal kaldırılır. Nota değerleri giderek küçülür, sıkıştırılır, tempo hızlanır ve gerilim artar.

**Tablo 105: Nota Değerlerinde Değişiklikler**

168. ölçüden eserin bitişine kadar önce gelen bölmelere biraz farklı yapıda ilerlenilir, ancak füğün teması kullanıldığı için C bölmesi denilmeyebilir. Bir süre tema La bemol Majörün Çeken tonu olan Mi bemol Majör'de duyulur.

Meno allegro. Etwas langsamer.

pizz. m. d.

170

cresc.

pizz. m. d.

pizz. m. d. wieser geschwinder

**Tablo 106: Temponun Hızlandırılması**

174. ölçüde ana tonalitede canlı, enerjik ve kararlı bir karakter sergileyerek doruk noktasına doğru ilerler. Füğün teması sol elde duyulur ve *sforzando* vurguları ile keskinlik desteklenir. 178. ölçünün son yarısında cevabı alto partisi verir.



**Tablo 107: Koda**

184. ölçünün son vuruşunda da tema soprano partisine geçer. Tema giderek inceleme tırmanır, yükselir, 207. ölçüde *fortissimo* gürlüğüne varır. Çeken yedili uygulamalarıyla gerilim artar, La bemol Majör arpeji ve güçlü uygulamalar ile dramatik ifade zirveye ulaşarak eser son bulur.

**Tablo 108: Füg Teması ile Bitiş**

Üçüncü bölümün genel olarak sonat formu şu şekildedir:

A B A B' Koda

(si bem.,La bem.) (füg) (sol) (Sol) (Mi bem., La bem.)

## SONUÇ

Sonat alanında son derece başarılı bir besteci olarak kabul edilen Ludwig van Beethoven, her bir sonatı üzerinde çok düşünüp emek sarf ederek bestelemiştir. Kendi bağımsız kişiliğini koyduğu özellikle son dönem eserleri yaratıcılığının doruk noktasının simgeleridir. Op.90 mi minör, Op.101 La Majör, Op.109 Mi Majör ve Op.110 La bemol Majör sonatlarının çözümünün sonucunda sonat biçimine buluşsal, yepyeni bir anlayış getirerek, piyano edebiyatına farklı bir boyut kazandırmıştır. Teknik bakımdan iddialı pasajlar tercih etmiş, tınısal açıdan ani değişimler yaratarak çok yönlü bir anlatıma yer vermiş, piyanonun olanaklarından olabildiğince yararlanmıştır. Kuraldışı tonaliteler, sık modülasyonlar, ritim ve tempoların değişken yapısı, müzik formlarının bir arada kullanılması (füg ve çeşitlemeler) bu sonatların en belirgin özelliğidir, kompozisyon dili açısından zengin bir yapı sergilemektedir. Besteci sonatların özellikle “gelişme” bölümünde motif ve temaları titizlik ile işlemiş, onlara ayrı bir kimlik kazandırmıştır.

Beethoven’ın Op.90 mi minör sonatı, iddiasız bir virtüöziteden oluşur ve öyküsel olduğu kadar melankolik bir anlatım sergiler. Klasik formda yazılmasına rağmen cesur değişimlerle örülmüş zengin armoni yapısı eseri etkili kılmaktadır. Şarkı söyler bir biçimde yorumlanması amaçlanan eser ifadeli çalışması açısından oldukça önemlidir.

Hem klasik hem de serbest bir formda yazılmış olan Op.101 La Majör sonat, teknik pasajları ile dikkat çeker, bu yüzden birçok kaynağa göre icrası zor biçiminde tanımlanmaktadır. Armoni yürüyüşleri birbiri içine geçmiş karmaşık bir biçim oluşturan, düşündürücü bir yapı çizmektedir. Ritmik sağlamlığın kazanılması, aktif ve enerjik bir yorumun sağlanması bakımından öğretici bir eserdir.

Bestecinin Op.109 Mi Majör sonatı, piyano repertuarlarında sık yer alan, popüler bir eserdir. Teknik bakımdan değişken tempolara ve çeşitlemelere yer verilen eserde mücadele dolu kahramanca duygular ön plana çıkmaktadır. Şiirsel ifadeler de dikkat çekmekte ve özellikle tema ve çeşitlemelerden oluşan son bölüm tartımsal anlamda önem taşımaktadır. Güçlü ve yoğun ifadelerin gösterişli bir

virtüözite ile birleşmesiyle ortaya çıkan dramatik anlatım dili ile piyano edebiyatına yenilikler kazandırmıştır.

Op.110 La bemol Majör sonat, besteleme dili olarak etkili bir biçim ortaya koyan, bestecinin en dokunaklı ve içe dönük yapıtlarından biridir. Armonik ve tartımsal değişimler içeren eserin füg bölmesi kullanılması ve füğün tema ile ustaca kaynaştırılarak finale bağlanması sıra dışı bir yapı çizmektedir. Dışavurumcu, karakteristik ve karşıt fikirler ile dolu dramatik biçem bestecinin yeni sonoriteler keşfetmesiyle yaratıcılığının doruk noktasına ulaşmıştır. Eser, hem tınısal hem de armonik ve tematik açıdan deneysel özellikler taşıdığı için sonat biçiminde farklı bir konuma sahip olmuştur.

Beethoven, klasik dönemi romantik dönem ile birleştirerek kendine has bir yazı dili oluşturmuş ve sonat biçimine yepyeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu orijinal fikirler, Op.90 mi minör, Op.101 La Majör, Op.109 Mi Majör ve Op.110 La bemol Majör sonatları ile ön plana çıkmıştır. Müzik formunun birçok unsurunun bir arada kullanılarak bütünlüğü bozulmadan doğal duyulması, onun ustalığının göstergesidir. Mücadeleci ve devrimci ruhu, güçlü dinamizmi olduğu kadar masumiyetini, yaşama inancını, iç dünyasını yeni tınılar ve oluşumlar ile sonatlarına aktarmış ve dinleyiciyi şaşırtmıştır. Çağdaşlarına ve kendinden sonra gelen kuşakların idolu olmuştur. Bu durumda Beethoven müziğiyle bu çağda olduğu gibi yüzyıllar boyu tüm müzisyenleri aydınlatmaya ve konser programlarında hep seslendirilmeye devam edecek, tüm dünyada etkisini ebediyen koruyacaktır.



# **EKLER**

EK 1

**“HALKA YOL GÖSTEREN ÖZGÜRLÜK”** Eugene Delacroix'in 1830 tarihli tablosu



**EK 2**

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**



**EK 3**

**KONT MORITZ VON LICHNOWSKY**



**EK 4**

**MAXIMILIANE BRENTANO**



## KAYNAKLAR

1. Cangal, Nurhan; *Müzik Formları*, 2. Basım, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2008.
2. Finkelstein, Sidney; *Besteci ve Ulus*, Çev: M. Halim Spatar, 1. Basım, Pencere Yayınları, İstanbul, 1995.
3. Finkelstein, Sidney; *Müzik Neyi Anlatır*, Çev: M. Halim Spatar, 3. Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.
4. Fischer, Edwin; *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, im Insel – Verlag, 1956.
5. Herriot, Eduoard; *Beethoven*, Çev: Cevza Aktüze, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.
6. Kaiser, Joachim; *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, G-Henle Verlag, Frankfurt, 1975.
7. Kaygısız, Mehmet; *Müzik Tarihi*, 1. Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.
8. Knight, Frida; *Beethoven ve Devrim Çağı*, Çev: M. Halim Spatar, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005.
9. Marx, Bernhard Adolf; *Introduction to the Interpretation of the Beethoven Piano Works*, 1863, Çev: Louise Fannie Gwinner (1987), Clayton F. Summy Co, Chicago, 1895.
10. Mauser, Siegfried; *Beethovens Klaviersonaten ein musikalischer Werkführer*, Verlag C.H. Beck, München, 2001.
11. Pamir, Leyla; *Müzikte Geniş Soluklar*, 2. Basım, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1998.
12. Raab, Claus; *Beethovens Kunst der Sonate die drei letzten Klaviersonaten op.109, 110, 111 und ihr Thema*, by PFAO – Verlag, Saarbrücken, 1996.
13. Rosen, Charles; *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W.W.Norton&Company, Inc., 500 Fifth Avenue, Newyork, N.Y.,1971.
14. Say, Ahmet; *Müzik Tarihi*, 6. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006.
15. Tanilli, Server; *Uygurluk Tarihi*, 23. Basım, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006.
16. Uhde, Jürgen; *Beethovens Klaviermusik Band 3 Sonaten 16–32*, Reclam-Verlag, Stuttgart, 1974.
17. [www.imslp.org](http://www.imslp.org) Beethoven sonatlarına ait çalışmada gösterilen tablo örnekleri, erişim: 02.02.2010

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı, Soyadı:** Verda KARAÇİL

**Doğum yeri ve yılı:** İzmir, 1985

**Yabancı Dil:** İngilizce, Almanca

### **Eğitim:**

Lisans, 2004 – 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Piyano, Piyano Ana Sanat Dalı.

Lise, 2000 – 2004, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Piyano, Piyano Ana Sanat Dalı.

**İş tecrübesi:** 2004, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Resital.

2005, Alman Kültür Merkezi, Resital.

2006, D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi, Resital.

2007, İzmir Sanat, Resital.

2009, Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi, Resital.

2009, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Resital.

2004 – 2008, Konak Belediyesi Ege Çağdaş Oda Korosu.

2008 – 2010, İzmir Büyükşehir Belediyesi İzmir Sanat Korosu.

27 Mart 2008 yılında Cesar FRANCK'ın Piyano ve Orkestra için "Senfonik Varyasyonlar" adlı eserini şef Ender Sakpınar yönetiminde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile solist olarak seslendirdi.

13 Ekim 2008 yılında Carl OFF'un iki piyano ve vurmali çalgılar topluluğu için yazılmış olan "Carmina Burana" adlı eserini şef Gianna FRATTA yönetiminde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Vurmali Çalgılar topluluğu ve İzmir Sanat Korosu ile seslendirdi.