

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

JOSEPH HAYDN'IN ERKEN VE SON DÖNEM PİYANO
SONATLARININ İRDELENMESİ VE
KARŞILAŞTIRILMASI

Verda KARAÇİL CERİT

2502150567

TEZ DANIŞMANI

Prof. Sibel ATAL DEVRİM

İSTANBUL – 2020



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
**SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI**



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : VERDA KARAÇİL CERİT Numarası : 2502150567
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı /
Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/
SANATTA YETERLİK Danışmanı : PROF. SİBEL ATAL DEVRİM
Tez Savunma Tarihi : 02.03.2020 Saati : 11.00
Tez Başlığı : JOSEPH HAYDN'IN ERKEN VE SON DÖNEM PİYANO SONATLARININ İRDELENMESİ
VE KARŞILAŞTIRILMASI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. SİBEL ATAL DEVRİM		Kabul
2- PROF. FATMA BAHAR YÜCELEN		Kabul
3- PROF. DR. AYŞE SENA GÜRŞEN OTACIOĞLU		—
4- DOÇ. SİBEL KUDATGOBİLİK		Kabul
5- DR. ZEYNEP OYA BİYİKLİOĞLU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. BURCU AKTAŞ URGUN		KABUL
2- DOÇ. SABRİYE BAHAR BİRİCİK		

ÖZ

JOSEPH HAYDN'IN ERKEN VE SON DÖNEM PİYANO SONATLARININ İRDELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

Verda KARAÇİL CERİT

Bu Sanatta Yeterlik tezi ile Viyana Okulu kurucularından ve Klasik Dönem'in önemli bestecilerinden Franz Joseph Haydn'ın erken ve son dönem piyano sonatlarının teknik ve müzikal açıdan analizi, yorumu, çalışma önerileri, karşılaştırılması ele alınmıştır.

Bestecinin yaşamı, müzik dili ve sanatsal gelişiminden dönemsel olarak bahsedilerek sonatlarının nasıl şekillendiği ortaya konmuştur. Özellikle, fazla bilinmeyen erken dönem sonatlarını tanıtmak amaçlanmıştır. Son dönem sonatları ise sık tercih edilmekte olduğu için, yorum açısından nasıl daha iyi bir düzeye ulaşılabileceği üzerinde durulmuştur. Literatür araştırmasında yoğun olarak İngilizce ve Almanca kaynaklardan yararlanılmıştır.

İcra edecek kişinin eserlerin formunu ve müzikal yapısını kavraması sonucunda, sonatlarda farklı tınıları keşfetmesine yardımcı olacak bu çalışma, eserlerin yorumlanmasında faydalı bir kaynak olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Joseph Haydn, müzikte Klasik Dönem, piyano, sonat, yorum.

ABSTRACT

ANALYSIS AND COMPARISON OF JOSEPH HAYDN'S EARLY AND LAST PERIOD PIANO SONATAS

Verda KARAÇİL CERİT

With this thesis, the technical and musical analysis, interpretation, work suggestions and comparison of the early and last piano sonatas of Franz Joseph Haydn, one of the founders of the Vienna School and one of the most important composers of the Classical Era, were handled.

The composer's life, music language and artistic development are mentioned periodically and how sonatas are formed are explained. Especially, it is aimed to introduce his early period sonatas that are not known much. Since last period sonatas are preferred frequently, it has been emphasized how to reach a better level in terms of interpretation. English and German sources were intensively used in the literature research.

This study, which will help the performer to discover different sounds in sonatas as a result of his understanding of the form and musical structure of the works, will be a useful source in the interpretation of the works.

Keywords: Joseph Haydn, Classic Music Era, piano, sonata, interpretation

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı; Klasik Dönem Müziği'nin baş mimarlarından olan F. J. Haydn'ın besteciliğinin erken ve son dönemine ait sonatları tanıtmak, her açıdan inceleyerek ve çeşitli çalışma yöntemleri sunarak, yorumcunun eseri bilinçli bir şekilde seslendirmesini sağlamaktır.

Bu çalışmada çeşitli kaynaklardan yararlanarak Klasik Dönem Müziği'nin oluşumu ve gelişmesinden bahsedip, bestecinin müziğinin tarihsel açıdan nasıl şekillendiğini ve eserlerine yansımaları ele aldım. Bestecinin on sonatını detaylı olarak teknik ve müzikal açılarından irdeleyip analizlerini yaptım. Analizlerin ışığında erken ve son dönem piyano sonatlarındaki detayları karşılaştırdım. Çeşitli çalışma önerilerinde bulunarak teknik ve tınısal açıdan farklı püf noktalarına değindim. Dolayısıyla ileride yapılacak çalışmalarda öğrenciler ve öğretmenler için yararlı bir kaynak olacağını umuyorum.

Ayrıca bu tezi hazırlarken hiçbir zaman yardımlarını esirgemeyen, ince bir titizlikle yaklaşan ve engin bilgisinden faydalandığım tez danışmanım Prof. Sibel Atal Devrim'e, analizlerin oluşturulmasındaki özverili çalışmaları ile Sanatçı Öğr. El. Mete Sakpınar'a, Sanatta Yeterlik piyano eğitimim boyunca her zaman yanımda olan Öğr. Gör. İrakli Chumburidze'ye, gerekli literatürü temin etmemi sağlayan dostlarım Dr. Nastasja Gondzalvo'ya, Öğr. Gör. Gonca Yerlikaya'ya, Naz Altınel'e, her zaman desteğini hissettiğim çok değerli eşim Ersen Cerit'e, bana her konuda büyük katkıları olan fedakâr anneme ve babama çok teşekkür ederim.

Verda KARAÇİL CERİT

İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK DÖNEME KISA BİR BAKIŞ

1.1. Müzikte Klasik Dönem	3
1.1.1. Klasik Müzik Dönemi’ni Hazırlayan ve Ona Ait Akımlar	5
1.1.1.1. Rokoko	5
1.1.1.2. Mannheim Okulu	6
1.1.1.3. <i>Sturm und Drang</i> (Fırtına ve Coşku)	7
1.1.1.3.1. Klasik Dönem Müziğinin ve Müzisyenin Toplumdaki Yeri	8
1.1.1.4. Viyana Klasik Müzik Okulu	9
1.1.2. Klasik Dönem Müzik Yazısında Gelişmeler	11

İKİNCİ BÖLÜM

FRANZ JOSEPH HAYDN'IN YAŞAMI VE SANATSAL GELİŞİMİ

2.1. Haydn'ın Yaşamı (1732 – 1809).....	13
2.2. Haydn'ın Müzik Dili	18
2.3. Haydn'ın Sanatının Gelişim Dönemleri.....	21
2.3.1. Birinci Dönem	21
2.3.2. İkinci Dönem.....	22
2.3.3. Üçüncü Dönem.....	26
2.3.4. Dördüncü Dönem	27
2.3.5. Beşinci Dönem	29
2.4. Haydn'ın Tüm Yapıtlarının Listesi	31

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FRANZ JOSEPH HAYDN'IN ERKEN VE SON DÖNEM PİYANO SONATLARININ İRDELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Sonatın Tanımı ve Tarihsel Gelişimi	34
3.2. Haydn'ın Yedi Erken Dönem Sonatı'nın Analizi, Teknik, Müzikal Açıdan Yorumu ve Çalışma Önerileri	37
3.2.1. Sonat, Hob: XVI: 2, Si bemol Majör	40
3.2.2. Sonat, Hob: HVI: 5, La Majör.....	49
3.2.3. Sonat, Hob: HVI: 6, Sol Majör	57
3.2.4. Sonat, Hob: HVI: 12, La Majör.....	66
3.2.5. Sonat, Hob: HVI: 13, Mi Majör	72
3.2.6. Sonat, Hob: HVI: 14, Re Majör	79
3.2.7. Sonat, Hob: HVI: 16, Mi bemol Majör	87

3.3. Son Dönem “İngiliz Sonatları”nın Analizi ve Teknik, Müzikal Açıdan Yorumu ve Çalışma Önerileri	93
3.3.1. Sonat, Hob: XVI / 52, Mi bemol Majör	94
3.3.2. Sonat, Hob: HVI: 51, Re Majör	108
3.3.3. Sonat, Hob: HVI: 50, Do Majör	114
3.4. Erken ve Son Dönem Sonatlarının Karşılaştırılması	125
SONUÇ	128
KAYNAKÇA	130
EKLER	133
ÖZGEÇMİŞ	136

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Scarlatti Sonat, K.127.....	38
Şekil 2:	Bach Goldberg Varyasyonları.....	38
Şekil 3:	Grupettonun 4 Farklı Yazılışı	39
Şekil 4:	Ana temanın Duyuluşu.....	40
Şekil 5:	2. Temanın Gelişi ve Üç Adımdan Oluşan Köprüler	41
Şekil 6:	Ana Tema, 2. Tema ve Köprüler.....	42
Şekil 7:	2. Bölümün Girişi.....	43
Şekil 8:	Kromatik bir Geçit ve Kontrapunktal bir Yapı	44
Şekil 9:	2. ve 3. Adımlar ve Kapanış Teması	45
Şekil 10:	Menuet'nin Girişi	46
Şekil 11:	Menuet'nin (a) Bölmesinden sonra (b) Bölmesi	47
Şekil 12:	A Teması ve Senkope Eşlikler	50
Şekil 13:	Koda	51
Şekil 14:	63 – 84. Ölçüler.....	52
Şekil 15:	2. Tema.....	52
Şekil 16:	Menuet'nin Girişi	53
Şekil 17:	Trio'nun Girişi.....	53
Şekil 18:	Ana Tema	54
Şekil 19:	Kapanış Teması	54
Şekil 20:	Gelişme Bölmesi	55
Şekil 21:	A Bölmesinin Bitişi.....	55
Şekil 22:	Ana Temanın Girişi.....	57
Şekil 23:	Köprüler	58

Şekil 24:	Gelişme Bölmesi	58
Şekil 25:	Yeni bir Motif.....	59
Şekil 26:	(a) ve (b) Bölmesi.....	60
Şekil 27:	Trio Bölmesi.....	60
Şekil 28:	Adagio Bölümünün Girişi	61
Şekil 29:	Ana Temanın Duyuluşu ve Köprüler	62
Şekil 30:	A' Bölmesi	63
Şekil 31:	Kodetta	63
Şekil 32:	Ana Temanın Girişi.....	66
Şekil 33:	Ana Temaya Benzer bir Motif	67
Şekil 34:	B Bölmesi.....	67
Şekil 35:	Köprüler	68
Şekil 36:	Menuet'nin Girişi	69
Şekil 37:	Trio	69
Şekil 38:	(b) Bölmesi.....	69
Şekil 39:	Son Bölümün Ana Teması	70
Şekil 40:	29 – 69. Ölçüler	71
Şekil 41:	Ana Tema ve Senkope Yürüyüşler.....	72
Şekil 42:	Bas Yürüyüşleri.....	73
Şekil 43:	Kanonun İlk Girişi.....	73
Şekil 44:	İmitasyondan Oluşan Kısım	74
Şekil 45:	64 -79. Ölçüler.....	74
Şekil 46:	Menuet'in Teması	75
Şekil 47:	Trio Bölmesi.....	76
Şekil 48:	Soru – Cevap Diyaloglar	77

Şekil 49:	2. Tema.....	77
Şekil 50:	Serbest İşleme	78
Şekil 51:	Köprü ve Kodetta	78
Şekil 52:	Ana tema	80
Şekil 53:	Kanonlar ve Ritmik Farklılıklar	81
Şekil 54:	Köprüler	82
Şekil 55:	Kodetta'ya Doğru Gidiş	82
Şekil 56:	Menuet'nin Girişi	83
Şekil 57:	Trio Bölmesinin Ana Teması	83
Şekil 58:	Son Bölümün Ana Teması	84
Şekil 59:	Köprüler	85
Şekil 60:	62 – 77. Ölçüler.....	85
Şekil 61:	Kodetta	86
Şekil 62:	Ana Temanın Duyuluşu	88
Şekil 63:	Tematik Yapının Oluşumu	88
Şekil 64:	Serbest İşleme	89
Şekil 65:	2. Temanın Gelişi	89
Şekil 66:	Menuet'nin Girişi	90
Şekil 67:	(b) Bölmesi.....	90
Şekil 68:	Trio Bölmesi.....	91
Şekil 69:	Son Bölüm.....	91
Şekil 70:	Kodetta	92
Şekil 71:	İlk Bölümün Açılışı.....	95
Şekil 72:	Kromatik ve Disonan Geçişler	95
Şekil 73:	(c) Bölmesi	96

Şekil 74:	Kodetta	96
Şekil 75:	Gelişme Bölmesi	97
Şekil 76:	Kontrapunktal Sekvensler	97
Şekil 77:	Motifin Sağ ve Sol Elde İşlenmesi.....	98
Şekil 78:	C Teması	98
Şekil 79:	Yeniden Sergi.....	99
Şekil 80:	C Temasının Tekrar Duyuluşu	99
Şekil 81:	2. Bölümün Teması	100
Şekil 82:	Temanın 2. ve 3. Duyuluşu	101
Şekil 83:	B Bölmesi.....	101
Şekil 84:	Kodetta	102
Şekil 85:	Son Bölümün Ana Teması	103
Şekil 86:	Zayıf Vuruşlara Gelen Aksanlar	103
Şekil 87:	Kodetta	104
Şekil 88:	Gelişme Bölmesi	104
Şekil 89:	İki Elin Paylaşımlı Çalışı.....	105
Şekil 90:	Yeniden Sergi'ye Varış	105
Şekil 91:	Kodetta	106
Şekil 92:	İlk Bölümün Girişi	108
Şekil 93:	Sağ Elde Duyulan Küçük bir Motif.....	109
Şekil 94:	32–43. Ölçüler	110
Şekil 95:	Kodetta'ya Varış	110
Şekil 96:	Son Bölümün Yatay Hareketleri	111
Şekil 97:	Çeşitli Tonlara Geçişler.....	112
Şekil 98:	Ana Temanın Küçük Bir Kesidinin Sağ ve Sol Elde Duyuluşu.....	112

Şekil 99:	Yeniden Serginin Bitişi	113
Şekil 100:	Sergi Bölmesinin Girişi.....	115
Şekil 101:	Ana Temanın Sol Elde Duyuluşu.....	116
Şekil 102:	Ana Temanın Sağ Elde Duyuluşu	116
Şekil 103:	Kodetta	117
Şekil 104:	Gelişme Bölmesi	117
Şekil 105:	Motiflerin İşlenmesi	118
Şekil 106:	Kodetta	119
Şekil 107:	2. Bölümün Ana Teması.....	120
Şekil 108:	2. Tema.....	120
Şekil 109:	Ana Temanın Tekrar Duyuluşu.....	121
Şekil 110:	Kodetta	121
Şekil 111:	Son Bölümün Duyuluşu	122
Şekil 112:	92–113. Ölçüler	123
Şekil 113:	Re minör Tonunda Gelen Küçük bir Kesit.....	123
Şekil 114:	Kodetta'ya Doğru Gidiş	123

KISALTMALAR LİSTESİ

Çev. : Çeviri

Hob. : Hoboken

Op. : Opus



GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, F. Joseph Haydn'ın piyano edebiyatında önemli bir konuma sahip ilk ve son dönem piyano sonatları teknik ve müzikal açıdan detaylı incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

Viyanalı Okulu kurucularından biri olan Haydn'ın, eserlerinin form ve müzikal biçimi, Klasik Dönem müziğinin temelini oluşturmuş, kendisinden sonra gelen bestecilere öncülük etmiştir.

Bestecinin ilk dönem piyano sonatları Esterhazy Sarayı'nda kaldığı sürede şekillenmiş, sarayda izole bir hayat sürmesinden ötürü hem çiraklık hem de ustalık döneminde eserlerini belli talepler ve kalıplar içinde bestelemiştir. Son dönem sonatları ise 1790 yılında Londra'ya davet edildiği ve besteciliğinde en yüksek mertebeye ulaşması nedeniyle onursal doktor ünvanını aldığı zaman dilimine denk gelmiş, kendine ait bir müzik dili oluşmuş ve piyanoların gelişmesiyle özgür, yenilikçi fikirleri eserlerine yansıtmıştır. Haydn'ın müziğinin anlatımında mizahın olduğu kadar neşenin de yeri öne çıkmaktadır.

Haydn'ın müziğinin iyi kavranabilmesi için müzik sanatında klasik müzik döneminin oluşumuna ve bu döneme ait akımlara ilişkin bilgi sunulmasının son derece yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu nedenle tezin ilk bölümünde Aydınlanma Çağı'nın müzikte Klasik Dönem'e yansımaları, Klasik Dönem'de ortaya çıkan akımlarla oluşan müzik stili, getirilen yenilikler, sanatçının toplumdaki konumu ve okulların müzik sanatına katkıları anlatılmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde, Haydn'ın müziğinin ilk ve son dönem sonatlarının arasındaki farkı değerlendirebilmek amacıyla bestecinin profesyonel olarak çalıştığı saray dünyasından özgürlüğe kavuştuğu zamana kadar geçen süreçte beste yaptığı ortam, koşullar, hayatındaki önemli insanlar anlatılmış, bestecinin sanatındaki gelişim dönemleri beş bölüme ayrılarak her biri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Bu yolla bestecinin erken ve son dönem piyano sonatlarına ilişkin analizlerin okuyucu açısından daha anlaşılır olması amaçlanmıştır.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde, sonat kavramı açıklanmış, sonat biçiminin barok dönemden Klasik Dönem'e kadar olan tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimler ile gelişimi ve yapısı ele alınmış, Haydn'ın müziksel açıdan izlediği yol ve kendine özgü bestecilik dilinden bahsedilmiştir. Haydn'ın erken dönem Hob: XVI: 2, 5, 6, 12, 13, 14, 16 numaralı ve son dönem Hob: XVI: 50, 51, 52 numaralı sonatlarının oluşum, biçim, form ve müzikal açılardan analizleri yapılmış, bunun yanı sıra eserlerin piyano ile icrasında teknik ve tınısal açılardan dikkat edilmesi gereken noktalara işaret edilmiş, incelenip ve karşılaştırılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK DÖNEME KISA BİR BAKIŞ

1.1. Müzikte Klasik Dönem

Klasik dönem, müzik tarihinde J. S. Bach'ın ölüm tarihi olan 1750 yılında başlayıp, Beethoven'ın ölüm tarihi olan 1827'ye kadar süren periyod olarak kabul edilir. Ancak bazı müzikologlara göre dönemin sona ermesi 1789 Fransız İhtilali iken, bazılarına göre de 1770 – 1820 arasını kapsayan yıllardır. Klasik Dönem'e klasik isminin verilmesi, bugün kullandığımız çoğu müzikal form ve yapının söz konusu yılların mirası olmasından ötürüdür. Haydn ve Mozart ile başlayıp geliştirilen klasik üslup Beethoven ile zirveye ulaşmış, bestecileri ve müzikal formları ile oldukça geniş bir dönemdir.

‘Klasik’ sözcük olarak, eski Yunan ve Roma sanatında klasikleşmiş oluşumu yeniden ortaya koymak, klasik değerlerden uzaklaşmadan, yüzyıllar boyu değerini koruyan ve güncel kalan eserler sunmak demektir.¹

“Müzikte klasik kavramı; evrenselliği, tarihsel müzik akımlarının birleşimini, orantıyı, yalınlığı, açık seçikliği, öz-biçim ve biçem (tarz) özdeşliğini içerir. Başka bir deyişle, müziği oluşturan ezgi, ritim, armoni, biçim (form) sorunlarını en iyi şekilde çözerek, akla en uygun şekilde birleştirmeyi ifade eder.”²

Klasik Dönem'in ortaya çıkmasında Aydınlanma felsefesinin önemi büyüktür. Aydınlanma 18. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan, düşünürlerin, batıl inançlar ve cehaletin karşısında durmasını sağlayan, insanın gerçeğine akıl yoluyla doğru bilgiye ulaşacağı fikrini savunan düşünce sistemidir. Bu düşünce sisteminin etkisiyle bilim, sanat, edebiyat ve felsefe alanında büyük gelişmeler olmuştur.³ Aydınlanma düşüncesinin simgesi olan doğa, yalınlık ve tutku, müzikte Klasik Dönem'in de ifade şeklidir.

¹ Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.51.

² Kaygısız, Müzik Tarihi, **Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999, s.162.

³ Kaygısız, a.g.e, s. 150.

Genel olarak Aydınlanma felsefesi ile insan kendi hayatını detaylı bir şekilde gözden geçirmiş ve sorgulamıştır. Bu dönemde ön plana çıkan fikirler; insancıl anlayış, öz iradenin gelişmesi, emeğe değer verilmesi, bilginin önemi, özgürlüğün ve eşitliğin öne çıkmasıdır. Aydınlanma Çağı, İngiltere’de John Locke (1632 – 1704) , Fransa’da Charles-Louis de Secondat Montesquieu (1689 – 1755) ve François-Marie Arouet Voltaire (1694 - 1778) ile başlayıp Fransa’da yüzyılın sonlarına doğru meydana gelen Fransız Devrimi’ne kadar sürmüştür.⁴

Sir Isaac Newton (1643 – 1727) ve Nicolas Kopernik (1473 – 1543) ile evren-dünya anlayışına yenilikçi fikirler getirilmiş, Rene Descartes’ın (1596 – 1650) tarih ve astrolojiyi sorgulayıcı tutumu ile bir reform getirilmiştir. Büyük düşünürler Montesquieu ve Rousseau (1712 – 1778) doğallığı, özgürlük ve eşitliği savunmuşlardır. Hatta Rousseau şöyle demiştir: “İlkin insanlar özgür doğdular ve yaşadılar. Toplumsal yaşama geçerken aralarında sözleşme yaptılar, ancak bu uygulanmadı. Şimdi yeniden doğallığa geçmeliyiz ve yeniden sözleşmeyi ⁵ imzalamalıyız.”⁶

Aydınlanma düşüncesinin mimari, resim, edebiyat alanlarında olduğu gibi müziğe de etkisi büyük olmuştur. Bu dönemde Voltaire ve Rousseau, Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) ve Christoph Willibald Gluck (1714 – 95), Georg Friedrich Haendel (1685 – 1759) ve Jonathan Swift (1667 – 1745) (Gulliver’in Maceraları kitabının yazarı) sık sık görüşüp edebiyat, sanat ve felsefe hakkında fikir alışverişi yapıyorlardı. Dolayısıyla Rousseau’nun insandaki doğa ile ilgili içgüdüleri üstüne görüşleri, 18. yy sanat ve edebiyat dünyasına yansımıştır. 18. yüzyıldaki kuramcılara göre müzik, uyumlu seslerle duyguları kamçılayan ve herhangi kalıbı örnek almaksızın, kendi doğal akışı içinde güzel olan bir sanat dalıdır.⁷

⁴ Server Tanilli, **Uygurlık Tarihi**, Alkım Yayınevi, 23. Baskı, İstanbul, 2006. s.107.

⁵ *Toplumsal Sözleşme: Rousseau tarafından 1762 tarihinde kaleme alınan aynı adlı eserde öne sürülen, toplumsal sözleşme veya sosyal sözleşme; bireylerin karşılıklı uzlaşma, bazı kurallara uymak üzerinde anlaşma ve birbirlerini şiddet, sahtekarlık veya dikkatsizlikten korumak için birleştirdiğini varsayan bir kavramdır.

⁶ Kaygısız, a.g.e., s.152.

⁷ İlyasoğlu, a.g.e.,s.51.

Bu dönemde özellikle opera ve oratoryo alanında gelişmeler yaşanmış, müziğin yapıtaşlarında da değişim ve ilerlemeler olmuştur. Rousseau, Rameau ve Gluck (1714 – 95) gerçekçi operanın yaratılmasına öncülük etmiş, klasik operayı biçimlendirmiştir: Bundan böyle operada tek bir perdede resitatif, koro ve arylalar toplanabilmiştir.

Klasik üslup, Fransız, Alman, Çek, Polonyalı ve İtalyan müzisyenlerin ortak malıdır. “Tek bir sürekli müzik yapısının içinde başından sonuna süre giden dramatik bir çatışmadan ve önceki kuşağın müziğiyle (barok dönemin) ritim ağırlıklı müziğin karşılıklı etkileşiminden oluşan bu yeni “klasik üslup”, birçok ulusun ürünüydü.”⁸ Roman Rolland (1866-1944) bunu insanlığın zaferi olarak adlandırıyor ve ekliyordu, “Bu sanat, herkesin, tüm Avrupalıların malı, besini haline geldi çünkü bütün ırklar bu sanatta elbirliğiyle çalışmış, hepsi de ona kendilerinden bir şeyler katmışlardır.”⁹

1.1.1. Klasik Müzik Dönemi’ni Hazırlayan ve Ona Ait Akımlar

1.1.1.1. Rokoko¹⁰

Rokoko akımında doğadan elementler bitkiler ve hayvanlar, iç mimari, dinsel olmayan unsurlar ve erotizm üzerinde durulmuş, özel yaşamdaki unsurlara önem verilmiştir. Rokoko döneminde romantizmin ilk tohumları atılmıştır. 1726 – 1775 yılları arasında soylular tarafından benimsenen Rokoko akımı, Fransa’da ortaya çıkan Klasik Dönem’i hazırlayan bir yeniliktir. Mimari alanda kavisli, süslü ama aynı zamanda zarif yapılar dikkat çekmektedir. *Galant*¹¹ sözcüğü bu akımda ilk olarak duyulmaktadır. Resim alanında gösteriş ve zarafet ön plana çıkmıştır. Müzik alanında ise, süslü ve zevkle dinlenen küçük eserler şeklinde kendini göstermiş, ciddi yapıtların tercih edilmemesine sebep olmuştur. Besteci Rameau’nun müzik ve dansın ön planda yer aldığı baleli operaları, bu dönemi yansıtan güzel bir örnektir. Rokoko döneminde “Opera Buffa” olarak adlandırılan komik operalar da filizlenmiştir. J. C.

⁸ Sidney Finkelstein, **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları, Çev: M. Halim Spatar, İstanbul, 1. Baskı, 1995,s.80.

⁹ Finkelstein, a.g.e, s.80.

¹⁰ *Rokoko: 18. yy’ın başında Fransa ve Avrupa’da meydana gelen barok stilin üslubuna karşı bir hareket şeklinde oluşan yapılarda gösterişli bir tarz.

¹¹ * Galant: Rokoko stili olarak bilinir. Anlamı: nazik, zarif.

Bach'ın (1685 – 1750) klavsen için oluşturduğu ve W. A. Mozart'ın (1756 – 1791) da ilk dönem yapıtları bu döneme uygun düşmektedir.¹²

1.1.1.2. Mannheim Okulu

Klasik Dönem'in oluşumuna 1720 yılında kurulan Mannheim Okulu'nun etkisi damgasını vurmuş ve üç kuşak boyunca Viyana Okulu'nun temel öğelerini kapsayan önemli çalışmaları ortaya koymuştur.

Mannheim Okulu'nun kurucusu Bohemyalı besteci ve kemancı Johann Stamitz (1717-1757)'dir. Okula katkısı olan Stamitz'in iki oğlu Karl ile Johann Anton ve Carl Ditters von Dittersdorf (1739 - 1799), Franz Xavier Richter (1709 – 1789), Johann Schobert (1735 – 1767), Ignaze Holzbauer (1711 – 1783), Giovanni Battista Sammartini (1700 – 1775) ve Luigi Boccherini (1743 – 1805)'dir.¹³ Mannheim'lı bestecilerin senfonik anlamda stili Mozart ve Haydn'ı hazırlamıştır.

Stamitz orkestrasına usta müzisyenleri almış, senfoni biçimini oluşturup bir orkestra geleneği yerleştirmiştir. Bu dönemden önce orkestralarda belli bir düzen yoktu. Stamitz ve çevresindeki bestecilerin amacı, bu karmaşık düzeni bilimsel temellere dayandırarak yeniden yapılandırmak ve dengeli bir topluluk ortaya koymaktı. Orkestra tarihinde ilk kez yaylı ve üflemeli çalgılar bir araya getirilmiş ve çalgıların biçimi, tınısı ve nüansları incelenmiştir. Çalgı sanatının gelişimi, ses çizgilerinin güçlenip hafiflemesi, orkestrasyon ve dinamizm ile birlikte müzik tarihinde “Mannheim Okulu *crescendo* 'ları” olarak bilinen kavram ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine besteci Johann Schobert orkestra için (1720-1767),

*“Dünyada seslendirme bakımından Mannheim orkestrasından ileri bir orkestra yoktur. Onun forte'si bir gök gürlemesi, crescendo'su bir çağılayan, diminuendo'su şırıldayan bir derenin akışı, piano'su tatlı bir bahar rüzgarı gibidir.”*¹⁴ demiştir.

¹² İlyasoğlu, a.g.e., s.49.

¹³ Mimaroglu, a.g.e.,s.66.

¹⁴ Say, a.g.e.,s.279.

Stamitz, orkestrada büyük nüanslar elde edilmesini sağlayarak, sonorite ve ses ustalığını ön plana çıkarmıştır. Klasik üslup olarak da *basso continue*¹⁵ bir yana bırakılıp özgürce bir melodi yönetiminde zengin bir armoni biçimiyle müziksel akış sağlanmıştır. Eserlerin içinde dans ritimleri de kullanılmaya başlanmış ancak müziğin hareketi dramatik ritmik karşıtlıklar ve ses gürlükleri ile birleştirilmiştir.

Mannheim Okulu'nun çalgı tınları üzerindeki araştırmalarının bir diğer getirisi ise “konçerto” ve “senfonik konçertant”ın ortaya çıkmasıdır. Konçerto ile piyano, yaylı çalgılar ve nefesli çalgıların tek başlarına solist olarak orkestra eşliğiyle virtüözitelerini gösterdiği bir müzik biçimi oluşmuştur. “Senfonik Konçertant” biçiminde ise, bütün çalgıların tek bir eserde toplu olarak çaldığı ama zaman zaman kendi tınlarını gösterdiği küçük bir senfoni olarak ortaya çıkmıştır. Böylece Mannheim Okulu'nun getirdiği en büyük yenilik, çalgıları ve ses olanaklarını tanımak, yeni tınlar keşfetmenin getirdiği yol ile bir düzen içerisinde somut eserler vermek olmuştur.

Kilise ve saray etkisinde olan Barok müziğinin aksine müzik bu dönemde yavaş yavaş halka inmeye başlamış, saraylardaki salonlar yerini halkın da müziğe ulaşabilmesini sağlayan büyük konser salonlarına bırakmıştır. Bu dönemde senfoni çok büyük gelişim göstermiş, J. Haydn (1732 – 1809) ile zirveye ulaşmıştır. Opera, bale, sonat ve konçerto da dönem müziğinde önemli bir yere sahip olmuştur.

1.1.1.3. *Sturm und Drang* (Fırtına ve Coşku)

18.yy'ın sonlarına doğru Alman düşünce hayatında feodalizme¹⁶ karşı bir hareket gelişmiştir. Bu akım edebiyat ve sanatta duygulara önem veren, sezgiyi ön plana çıkaran, otoriteye karşı bir söylem ve geleneğe karşı bir üslup oluşturmuştur. *Sturm und Drang* dönemi, akıl ve mantığın akımı olan Aydınlanma Çağı'nın aksine duygu ve sezginin çağıdır.

“Alman edebiyatında, adını Friedrich Maximilian Klinger'in (1752-1831) romanından almış olan bu akım 1770'lerin derin duyarlılığını simgelemiştir. Ön

¹⁵ * *Basso continue*: Sürekli bas.

¹⁶ * Feodalizm: Derebeylik.

romantizm olarak da nitelenen bu duyarlı stil, sezgi ve duyguyu, herşeyin temeli olarak görmüştür. Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) ve Johann Christoph Friedrich von Schiller’in (1759 – 1805) de başlangıçta bu akımdan etkilendikleri kaynaklarda belirtilmektedir.”¹⁷

1750’lerde Alman kültür yaşamı, bir yanda Fransızların Rokoko akımı, öte yanda yüz elli yıldır Avrupa’yı yönlendiren İtalyan tekniği etkisindedir. Böylece, *Sturm und Drang* dönemi, müzikte de Barok ve Klasik öncesi stillerin kalıplaşmış kuralları yerine öznelliği, kişisel duyguların yeni bir ifade tarzını geliştirmiştir.¹⁸

Almanların kendilerine özgü müzik stilleri, KlasikDönem’in etkisiyle birlikte ilerlemiştir. Bu derin müzik dili, orta sınıfın sanatıdır ve barok duyarlılığından tamamen uzaklaşmadan, farklı düşünceleri müzikte her öğeye işlemiştir. Duyguların güçlü değişimleri eserlere yansımıştır. Örnek olarak; ses gürlüklerinde büyük farklılıklar, tempolarda ani değişiklikler, noktalı ritimler, senkoplar, armoni ve modülasyonlarda, kromatik çıkış ve inişler uygulanmıştır. Yaylı çalgılarda parmağın tel üzerinde titremesi ile yapılan *vibrato* ve *tremolo* bu dönemde geliştirilmiştir.

Bu dönem 1780 yılına kadar sürmüştür. Başta Haydn’ın senfonileri olmak üzere J. Stamitz, C. P. E. Bach’ın yapıtları bu döneme örnek gösterilmektedir. *Sturm und Drang*, Haydn, Mozart tarafından geliştirilen ve L.van Beethoven (1770 – 1827) tarafından doruk noktasına çıkan klasik üslubun özünü oluşturuyordu. Bu akım, anti feodal düşüncenin ve yurtsever ulus duygusunun bütün dünyaya yayılmasına sebep olmuş, 19. yüzyıl romantik akımını hazırlamıştır.

1.1.1.3.1. Klasik Dönem Müziğinin ve Müzisyenin Toplumdaki Yeri

18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın başında, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nu Kraliçe Maria Theresia ve 2. Joseph yönetiyordu. 1750’lerde müzik saray ve malikânelere girmişti. Krallığın yükü artmış, sanatçıları ve

¹⁷ İlyasoğlu, a.g.e.,s.49.

¹⁸ İlyasoğlu, a.g.e.,s.49.

orkestraları bünyesinde çalıştıramaz duruma gelmişti.¹⁹ Bu durum karşısında Esterhazy, Lichnowsky, Lobkowitz ve Schwarzenberg gibi prenslikler sanatsal etkinlik düzenleyip adından söz ettirmiş ve kültür odak noktası olmuştu. Bestecilerin açısından bakılırsa, kapalı bir yaşamda prenslerin isteği doğrultusunda beste yapmak zorundaydılar ama eserler bir o kadar da özgün olmalıydı. Haydn, “*Ödevim dolayısıyla her hafta çeşitli toplum olaylarına ilişkin çok yönlü besteler sunmak zorundayım. Dinleyiciler pek değişmediği için, düzenlediğim programlar da her zaman değişik olmak zorunda*” demiştir.²⁰

18.yy’ın ortalarında burjuvazi güçlenerek tiyatrolar açmış, bağımsız bir şekilde konserler düzenlemeye başlamıştır. Bu yüzyılın sonlarına doğru canlı müzik ortamı oluşmuş, halk ve sanatçı bir araya gelmiştir. Başta Viyana olmak üzere diğer Avrupa şehirlerinde müzikle ilgili araç gereçler, nota basım imkânları, nota satışı yapan dükkânlar ve yayınevleri çoğalmış, çalgı yapım atölyeleri açılmıştır. Çalgıda ise klavsen yerine piyano rağbet görmeye başlamış, Steinway ve Steicher aileleri piyano yapım atölyelerini 1794 yılında kurup üretime adım atmıştır. Sonraki yıllarda ise Bösendorfer piyanoları piyasaya sürülmüş, müzik ortamı canlanmış ve zenginleşmiştir.

1.1.1.4. Viyana Klasik Müzik Okulu

Fransa’da yükselen, İtalya’ya yayılan aydınlanma hareketi orta Avrupa’da da etkisini gösterdi. Avusturya – Macaristan İmparatoru 2. Joseph ve Kraliçe Maria Theresa ister istemez bazı konularda reform yapmaya kalkıştılar. Bu harekete kayıtsız kalamayan prenslikler şatolarında özel orkestralar kurarak bestecilere müzik yapma olanakları hazırladılar. Soyluların malikanelerinde gelişen bu müzik ortamı Gluck’tan başlayıp Haydn, Mozart ve Beethoven’a kadar giden Viyana Klasik Müzik Okulu sürecini oluşturdu. Bu besteciler halk kültürlerini evrensel kültürle harmanlayarak Avusturya – Viyana üslubunu yarattılar.

Haydn 30 senesini Prens Esterhazy’nin Eisenstadt’taki şatosunda geçirmiş,

¹⁹ Kaygısız, a.g.e.,s.161.

²⁰ Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 20.

Mozart'ın birçok operası Schwarzenberg şatosunda seslendirilmiş, Beethoven da çeşitli bestecilerle Prens Lichnowsky'nin şatosunda konserler vermiştir. Soylular ve burjuvazi balolarda birlikte yer almışlardır. Soyluların sanata olan bu desteği, Avusturya'nın dengeli, uyumlu, tarihsel gelişimi ve kültür ortamı ile birleşince Viyana Müzik Okulu ortaya çıkmıştır.

“Avusturya'nın doğasında kendine özgü, öyle bir nitelik vardır ki, ruhsal ve ussal gerilimleri kolaylıkla uyuma getirir, dengeler, evrensel bir kültürle, halk kültürlerini yaratıcı biçimde kaynaştırır, dış etkenleri dönüşüme uğratarak, bilişime vardırıarak, tipik bir Avusturya üslubunun elde edilmesini sağlar.”²¹

C. W. Gluck'un (1714 – 1787) opera sanatına yeni bir boyut kattığı dönem, bu zaman dilimine denk gelmektedir. Bestecinin amacı ise, şiire önem vererek müziği onun üstüne kurması, solistin şarkı söyleme güzelliğine erişmesi için gereksiz süsleme, tril ve uzatmaları kaldırarak müziği sade ve yalın hale getirmesidir.

“Avusturya'lı Haydn ve Mozart ve uzun süre Viyana'da yaşamış olan Alman Beethoven, klasik kavramının bu ortak görüşü içinde birleşirler. Ortak bir temele dayanan müzik dili sorunlarının çözümleri, bestecilerin birbirinden çok farklı karakterlerine, yaradılışlarına, çok çelişkili anlam ve anlatılışlarına karşın, bu ortak temel anlatı birbirleriyle kıyaslanabilecek niteliktedir. Bu bakımdan klasik müziğin oluşumunda, belirli estetik bir amaçtan çok, çelişkili amaçlarının barışıklığı içinde ancak daha çok dâhilerin yakalayabileceği en uygun bir denge sağlanmıştır. Viyana Klasik Müzik Okulu'nun ortak müzik dilinin Haydn, Mozart ve Beethoven'ın gençlik yapıtlarında, Viyana'ya özgü bir anlayış ve zevk içinde geliştiğini de ekleyebiliriz.”²²

Halk şarkılarından, danslardan kaynaklanan ezginin merkez olduğu, motiflerin cümlelerin içinde ikili, üçlü gruplar halinde simetri oluşturduğu, üç sesli akor sistemiyle ayrıntılı eşlikli birleşik kadanslarla zenginleştirilmiş Viyana'nın kendine has zarafeti ve zevk anlayışı müziği şekillendirmiştir.

²¹ Say, a.g.e.,s.291.

²² Pamir, a.g.e.,s.24.

1.1.2. Klasik Dönem Müzik Yazısında Gelişmeler

Haydn ve Mozart klasik üslubun başlıca mimarlarıydı. Bu üslubun temelini atanlar ise Claudio Monteverdi'den Bach'a kadar uzanan Barok bestecilerdi. Klasik üslubun oluşabilmesi için ise Barok müziğin tutuculuğunun yıkılması, kendi biçimlerini geliştirmesi ve onun üstüne yeni fikirler eklenmesi ile mümkündü.²³

Bu yeni gelişmelerin en önemlisi Ortaçağ'ın majör ve minör ses dizisinden oluşan ve tonalite çemberi içinde hareket edebilen müzik yapım sisteminin kurulmasıdır. Buna göre eserler, halk şarkılarından, danslardan oluşan temalar kendi içinde modüle edilip açıkça bir tondan diğerine geçti ve armoni birleşimleri ile dramatik anlatımlar oluşarak müzikte zengin bir şarkı dizisi, uzun müzik cümleleri inşa edildi. Anahtarlar yeniden düzenlendi. Barok'ta ki tekdüzelik terk edilip farklı ritim kalıpları kullanıldı. Motifler geliştirilerek karşıtlık düşüncesi ile birleşti, böylece yapının kendine has bir karakter ve kişiliği oldu. Kromatik ve disonan diziler de eserlerde yer buldu. Şifreli bas yerini akorlardan oluşan Alberti bas ya da ayrıntılı eşliğe bıraktı.

Çalgıların teknik kapasitesi, ses genişliği ve diğer çalgılarla olan uyumu ile anlatımı incelendi. Orkestralar kuruldu ve her çalgının orkestradaki yeri belirlendi.

Bu dönemde müzik biçimlerinin sınırları zorlandı, temalar genişletildi ve geliştirildi. Kontrpuanın sınırları zorlandı onu bir bütün içerisinde destekleyen armoni ile zenginleşti. Ustaca bir anlatımla, hem sade hem de mantık çerçevesi içerisinde görkemli ve yalın bir ifadeye ulaşıldı.

Erken Klasik Dönem'de sonat üç bölümden oluşuyordu, Haydn ve Mozart'ın dönemini kapsayan klasik sonat dört bölümlü olarak geliştirildi, Beethoven ile beraber yeni bir kimlik kazanıp bu yeni yapı ile yaylı dörtlüler, oda orkestrası,

²³ Rosen, Charles, **Classical Style**, Expanded Edition, W.W. Norton & Company, New York, 1998. s.29.

konçertolar oluřtu, senfoninin temel biçimi řekillendi.

Vokal müzik alanında lied, koro, dini eserler içerik bakımından daha da geliştirildi. İtalyan operası Avrupa sahnelerinde kendini göstermeye başlayıp ciddi ve komik olarak ikiye ayrıldı. Bu dönemde Mozart'ın "Sihirli Flüt" operası da sıkça opera sahnelerinde sergilendi.

Klasik Dönem'de oda müziği alanında da yeni biçimler üstünde çalışmalar arttı. Açık havada çalınan eğlencelere eşlik eden neşeli, canlı ve lirik müzik türleri olan "Divertimento", "Nocturne" "Viyana Serenad"ı gibi bir klasik senfoni biçiminin küçüğü olan türler yaygınlaştı.

Bu dönemde çalgılar ve olanakları gelişti, çalgı müziği ilerledi, çalgı metodlarının hazırlanması ihtiyaç haline geldi. Tempolar en ince ayrıntısına kadar belirtildi.

İKİNCİ BÖLÜM

FRANZ JOSEPH HAYDN'IN YAŞAMI VE SANATSAL GELİŞİMİ

2.1. Haydn'ın Yaşamı (1732 – 1809)

Mozart ve Beethoven'ın hocası olan “Baba Haydn”, Klasik Dönem’de sonat, yaylı çalgı kuarteti, senfoni ve koral yapıtlarının yaygınlaşmasına büyük katkı sağlayan müzik tarihinin önemli bir bestecisidir.¹ 1 Nisan 1732 yılında Avusturya’nın doğusunda yer alan Rohrau kasabasında dünyaya geldi. Ailesinde müzikle uğraşan kimse yoktu, annesi köy beylerinin evinde aşçı, babası da köyün bekçisi ve tamircisiydi, yalnız müzikle ilgilenirdi. Sesinin güzelliğini ve yeteneğini müzik öğretmeni keşfetti, 6 yaşındayken de Hainburg adlı kasabaya gönderilerek Katolik Kilise’sinde koro üyesi oldu. Dolayısıyla çok küçük yaşta ayrıldığı ailesinin ziyaretine çok seyrek gidebiliyor, kıt kanaat geçiniyor ve zamanının çoğunu okulda ve kilisede müzik yaparak geçiriyordu. Burada temel müzik eğitimi alıyor, akrabası olan Matthias Frank’tan dersler alıyor, keman ve klavsen çalmayı öğreniyordu, ancak güçlü ve pozitif kişiliğiyle zor koşullara da dayanmasını iyi biliyordu. Besteciye 2 yıl sonra farklı bir teklif geldi. Haydn’ın sesi yumuşak ve güzel olduğu için Viyana’da St. Stephan Katedrali Koro Şefi olan Georg Reutter’ın ilgisini çekti ve korosuna besteciye davet etti.²

Babasının izniyle küçük Haydn büyük umutlarla 1740 yılında Viyana’ya taşındı, şefin yetenekli öğrencilerden oluşan kilise çocuk korosuna katıldı, aynı zamanda keman ve şan dersleri de almaya başladı. Zengin ailelere konser vermeye gidiliyor, kilisede çocuklara ölmeyecek kadar yiyecek veriliyordu. 1745’te kardeşi Michel de bu koroya katıldı ve besteci kardeşine de düzenli dersler vermeye başladı. Okulda dokuz yıl kaldı. Ergenlik çağına girdiği için sesi değişmeye başladı ve bunun sonucunda koroya uygun olmadığı ve Reutter’le da anlaşamadığı için korodan uzaklaştırıldı. Besteci 17 yaşında geçim derdine düştü, işsiz ve sefil bir şekilde kaldı,

¹ İlyasoğlu, a.g.e.,s.56.

² Say, a.g.e.,s.288.

Viyana sokakları ve lokantalarda keman çalarak müzik yaptı. Bu zamanlarda maddi durumu çok iyi olan yüksek mertebedeki kişilerin baloları için dans müziği ve serenadlar besteledi ve pazar ayinlerinde org çaldı.

Haydn, müzik eğitimini tamamlamak istiyordu, Carl Philipp Emmanuel Bach'ın (1714 – 1788) besteleri ve bilinen kuramsal kitaplar üzerine çalışmalar yaptı. 1751 yılında bir Mass besteledi, tiyatrocu arkadaşı Felix Kurz'un ona komik opera bestelemesini tavsiye etmesi üzerine “der neue krumme Teufel” (Yeni Kambur Şeytan) adlı eseri yazdı ve sahnelendi. Operanın müdürünü alaya alan bir konu içerdiği için oyunun daha sonra Stattheater'da sahnelenmesi yasaklandı.³

22 yaşında da Viyana'da İtalyan besteci ve müzik adamı Nicola Porpora ile tanışarak onun yanında uşak oldu ve ondan İtalyanca öğrendi, eğitimini daha da ilerletti, aynı zamanda onun eşlikçiliğini de yaptı. Bestecinin yeteneği başkaları tarafından yavaş yavaş keşfedilmeye başladı ve 1755 yılında Haydn konser vermek üzere Karl Edlen von Fűrberg'in şatosuna davet edildi ve çok beğenildi. Burada kemancı ve oda müziği bestecisi olarak görevlerini başarıyla sürdürdü. Onun için on sekiz kuartet, “divertimento”⁴ ve “cassation”⁵ besteledi. Böylece ilk oda müziği eserleri ortaya çıkmaya başlamış oldu. Besteci, 1759 yılında Fűrberg'in önerisi üzerine Kont Ferdinand Maximilien Morzin'in orkestrasının şefliğine yükseldi, orkestraya üflemeli çalgıları da ekleyerek genişletti ve ilk senfoni denemeleri bu zamanlarda olmuştur.(Ör. Re Majör senfonisi)⁶

1761 yılında talihin yüzüne gülmesiyle iyi bir mevkiye sahip olabilme düşüncesiyle verdiği mücadele sonuçsuz kalmadı ve Avrupa'nın en zengin kodamanlarından Esterhazy prenslerinin himayesi altına girdi. Prens Nicolaus, hem bir müziksever hem de iyi bir *baryton* ⁷(bariton) çalan bir kişiydi. Sarayında bu

³ Say, a.g.e.,s.289.

⁴ *Divertimento: Style galant tarzında bestelenmiş birçok bölümden oluşan çalgısal bir süit'tir.

⁵ *Cassation: Bir tür divertimento olan tür bir gece müziğidir ve açık havada çalınır. *Style galant* zamanında kullanılmıştır.

⁶ Say, a.g.e.,s.289.

⁷ *Baryton*: 18. yy'da kullanılan yaylı çalgılar bölümünde çello grubuna ait 6 telli enstrümanıdır.

kadar yetenekli bir besteciye sahip olmaktan dolayı çok gururluydu.⁸ Haydn onun için birçok eser besteledi. Yalnız prensin koşulları ağırdı. Esterhazy'lerin yanında çalışmak üzere imzaladığı Esterhazy'nin sözleşmesi tipik bir feodal ilişkilerin örneği idi. Prensın arzu ettiğı türde beste yapabileceğini, Ekselanslarının bilgisi olmadan eserlerin kopya edilemeyeceğı ve başka besteler yapamayacağını belirtmiştir.⁹ Özetle, besteci prensin istediğı eserleri besteleyecek, sarayda oturacak, o istediğı zaman da konser verecek ve hizmetlilerle beraber kalıp yemek yiyecekti. Özgürce çalışma yapabilme ortamına sahipti, müzik çalışmalarından memnundu. Hatta her hafta iki opera yönetmeli ve iki konser düzenlemeli, dolayısıyla durmaksızın yeni besteler yetiştirmesi gerekiyordu. Birkaç yıl içinde 30 senfoni, orkestra için 12 menuet, 6 yaylılar için trio, çok sayıda sonat, klavsen konçertoları ve korno için konçerto bestelemiştir. Bestelediğı birçok eseri, 1761 ile Prens Nikolaus'ın ölümü arasında yazıldı. Prens *baryton*'u iyi çaldığı için besteci bu enstrüman için birçok eser bestelemek zorunda kaldı. Prens bestecinin saraydaki görevini aksatmaması şartıyla özel ders vermesine olanak tanımişti ve bu dönemde öğrencilerinden biri de Beethoven olmuştur. Bu katı kurallara rağmen besteci Esterhazy' e tam 30 sene hizmet etmiştir.

Prensın kuralları çok katıydı, bu nedenle Haydn izinsiz dışarıya adımını atamazdı. Bu duygu hali eserlerine de yansımıştır. Sarayda yine bir gün konser vardı ve prens dostlarını davet etti. Konserin son eseri “Veda Senfonisi” idi. Haydn bu eserde hem kendi hüznünü hem de uzun zamandır ailelerini göremeyen orkestra üyelerinin duygularını yansıtır. Birinci bölümü sakin geçer, eserin ikinci bölümü hüzünlü bir havada devam eder. Özellikle üflemeli çalgıların acıklı bir ifadeyle anlatımı dikkat çeker. Üçüncü bölümde ise, coşku ve aynı zamanda öfke dolu temalar duyulur. Aniden nefesli sazlar susar ve arkasından ağır bir bölümü seslendirerek eseri bitirirler. İşi biten çalgıcılar mumları söndürüp salondan birer birer ayrılırlar. En son salonda iki kemancı ile Haydn kalır, kemancılar da ayrıldıktan sonra besteci üzgün ve yorgun bir ifadeyle kafasını nota sehпасına dayar ve bekler ve

⁸ Sidney Finkelstein, Besteci ve Ulus,.82.

⁹ Geiringer, Karl, **Haydn, A Creative Life in Music**, Norton & Company, New York, 1946, s.53.

en sonunda prensten izin çıkar.¹⁰

Haydn, Prensle izin durumunu ayarladıktan sonra, Esterhazy sarayının dışında da tanınmaya başlar, besteleri tüm Avrupa’da ilgi görüyor, konser ve operaları dilden dile dolaşıyor, saraydan çok fazla ziyaretçi akınına uğruyordu. Viyana gazetelerinde ‘halkın ulusal sevgilisi’ diye anılıyordu.¹¹ Diğer bir yandan da yurtdışından ısmarlanan besteleri yetiştirmeye çalışıyordu. Senfoni ve yaylı dörtlüleri Amsterdam, Leipzig, Paris ve Londra’da basılıyordu. Ancak bestecinin kalbinde uzaklara gitme özlemi yatmaktaydı, özellikle de operanın beşiği olan İtalya’ya ve müziğin popüler olduğu Fransa ve İngiltere’ye.

Buna rağmen, her zaman bir toprak kölesi gibi patronlarına bağlı kalmak zorundaydı ve yaptığı yolculuk için hep onlardan izin almak durumundaydı. Bazen de isteği kibarca reddediliyordu ve Haydn bunun üstüne “Sürgit köle olmak gerçekten de acı, ama Tanrı’nın isteğine karşı gelemem”, demiştir.¹²

Haydn, 1785’te Mozart ile tanışmış ve onun yeteneğini keşfeden hocası olmuştur. Onun büyük bir besteci olacağını babasına şu şekilde dile getirmiştir: “Tanrı huzurunda yemin ederim ki, oğlunuz bugüne kadar gelmiş en büyük bestecidir.”¹³ Başta Mozart, Haydn müziğinin etkisinde yazmıştır, ama ilerleyen zamanlarda da Haydn’in eserlerinde Mozart’tan esinlendiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda iki besteci arasında sıkı bir dostluk kurulmuştur. Mozart, Haydn’in Londra’ya gideceğini duyduğu zaman:

“Baba, senin dünyada seyahat etmek hakkında hiç bir bilgin yok ve çok az yabancı dil konuşuyorsun” demiş, Haydn da, ”Benim dilim bütün dünyada anlaşılır.” diye cevap vermiştir.¹⁴ Haydn, Mozart’ın öldüğü zaman da, “Viyana’ya döndüğümde Mozart’ı kaybettiğimi hissettim ve bu beni çok üzdü. Bir dehanın

¹⁰ Runciman, John F., **Haydn**, Dodo Press, İngiltere, 2007, s.21.

¹¹ Klein, Rudolf, **Haydn**, Verlag Herder, Freiburg, 1981, s.44.

¹² Geiringer, a.g.e.s.53.

¹³ Butterworth, Neil, **Haydn**, Omnibus Press, Macaristan, 1987, s 69.

¹⁴ A.e, s. 69.

keşfedilip anlaşılabilmesi için bir yüzyılın üstünde bir zaman geçecektir.”¹⁵

1784 yılında Haydn başarılarından ötürü Prusya kralından bir altın madalya aldı, 1787’de bestelediği ‘Son Yedi Söz’ adlı eserini Cadiz Katedrali için besteledi.

1790 yılında Prens Nicolaus Esterhazy öldü ve yerine oğlu Prens Anton geçti ve sarayın orkestrasını dağıttı. Müzikten hiç anlamadığı için Haydn’a karışmıyordu. Böylece besteci istediği şekilde besteliyor seyahatlere çıkabiliyordu. Bu sırada Londra’nın ünlü emperyalosu besteciye bir teklif yaptı, İngiltere’ye çağırdı. Besteci Londra’lılar ve saray çevresinin büyük saygı ve sevgisini görmüştür. Hatta Oxford Üniversitesi tarafından onursal doktora unvanına layık görüldü. Bu dönemde yazdığı yapıtlar meşhur ‘Salomon Konserleri’ adı altında toplandı.

Besteci 1793 yılında Viyana’ya döndü ve genç Beethoven’a dersler verdi. Haydn’ın bestelerine hayran olmasına rağmen Beethoven, kişilik farklılıkları nedeniyle besteci ile anlaşamadı.

1794’te besteci İngiltere’ye bir kez daha gelerek bir yıl kaldı ve “Londra Senfonileri” adlı altı eserini burada yazdı. Kral ve Kraliçe besteciden memnun kaldıkları için onun sarayda kalmasını teklif ettiler ancak Haydn kendi memleketi olan Viyana’ya çok bağlıydı ve düzenini değiştiremeyecek kadar da yaşlıydı. Artık zengin ve mutlu bir adam olan besteci uluslararası düzeyde tanınıyordu. Yurda döndükten sonra dinine bağlı olan Prens II. Nicholas için 6 Missa besteledi. 1798 yılında “Yaratılış Oratoryosu”nu yazdı. Özellikle bu büyük başyapıt müzik tarihinin önemli eserleri arasına girmiştir. 1801’de de Mevsimler Oratoryosu’nu besteleyen Haydn, bu eser sayesinde çok büyük bir başarı elde etmiştir.

1800’lü yılların başında bestecinin sağlığı bozulmaya başladı. Hatta dialog ve mektuplarında giderek başarısız olduğunu ve zihinsel kabiliyetinin yavaşladığını sık sık dile getirmiştir.. Hayatta çalışırken her zaman güçlü ayakta kalmayı başarmış bir adamın bu kademeli düşüşü ona büyük acılar yaşatmıştır. Viyana Fransızlar tarafından bombalanırken besteci 31 Mayıs 1809 yılında öldü. Cenazesinde Fransız

¹⁵ Butterworth, a.g.e.,s.96.

genarelleri de yer almış, Mozart'ın *Requiem*'i eşliğinde kaldırılmıştır. 1809 Mayıs ayında "Hundthurm" kilisesine gömüldü. Akıl almaz olaylardan sonra bestecinin kafatası çalındı, geriye kalan kemikleri elden ele dolaştıktan sonra sonunda Viyana Eisenstadt'taki Küğseverler Derneği'nde sergilendi ve 5 Haziran 1954'te de resmi bir törenle Eisenstadt'taki kemiklerinin yanına kondu.¹⁶

Haydn, hayattayken birçok yapıtını yayımlamıştır. Ünü bütün dünyaya yayılmış, müziği 1880'li yıllarda, Fransa, İtalya, Almanya, İngiltere ve Rusya'da bile çalınmıştır. Müzik tarihinde, Klasik stili yaratan bir besteci olarak anılır. Köylülükten gelen bir halk insanı olduğunu belirten Haydn, her zaman bilgiçlikten uzak mütevazî kişiliğini ortaya koymuş, bu alçakgönüllü yaklaşımı da eserlerine yansıtmıştır.¹⁷

Haydn, Mozart gibi bir harika çocuk olarak doğmamıştır, ama kendisini sabırla çok geliştirmiş, kariyere geç yaşta başlamış ve 30 yaşından sonra eserleriyle üne kavuşmuştur. Haydn'ın müzik sanatına kazandırdıklarını anlayabilmek için, bestecinin yaşamını dönemlere ayırarak incelemek yerinde olur. Haydn'ın yaratış evrimi, genellikle 18. yy'ın ikinci yarısına denk gelir ve beş dönem içerisinde incelenir.

2.2. Haydn'ın Müzik Dili

Haydn'ın müziği kendi karakteri gibidir. Dolayısıyla Haydn'ın halkçı, iyimser, ince ruhlu, alçakgönüllü, esprili, yardımsever, dünyevi, gerçekçi, deneyci ve araştırmacı karakteri müziğini biçimlendirmiştir.

Haydn ve Mozart'ın müziği birbirine benzer unsurlar taşımaktadır. Tabii burada ikisinin iyi dost olmalarının payı büyüktür. İki bestecinin solo eserleri ve orkestralamadaki ustalıkları stil ve biçim açısından birbirini etkilemiş, karşılıklı olarak eksiklerini tamamlayarak yapıtlarında büyük başarı elde etmiş ve klasik müzik sanatına katkıları çok olmuştur.

¹⁶ Say, a.g.e.s.290.

¹⁷ İlyasoğlu, a.g.e.s.59.

Kişilik olarak bu iki besteci birbirinden farklıydı. Mozart usta bir dahi, ilgi çeken ve uçarı, küçük yaşta olgun eserler vermiş, virtüöz piyanist, opera alanında çok başarılı ancak ekonomik olarak zayıf ve çaresiz bir besteciydi. Haydn ise, insan ilişkilerinde dikkatli, bir dahi olmasa da büyük bir şef, kendi kendini sabırla eğitmiş, müzik alanında azimle durmadan çalışmış, bestelemesi çok uzun zaman almış, besteleri Mozart'tan sonra olgunluğa erişmiştir. Yaşamının yarısı bir prensliğin gölgesinde geçmiştir.¹⁸ Kralların, soyluların emrinde çalışmış bir burjuva devrimcisidir.

Haydn klasiktir, müziği *galant* stili özelliklerini taşır ancak Romantik akımı da hazırlayanlar arasındadır. Londra'da bulunduğu yıllarda çevresi genişlemiş, yazar ve filozoflar ile yakın ilişkiler içinde bulunmuştur. Bestecilik yıllarının son üç dönemi Almanya'da gelişen Romantik edebiyat akımı dönemine denk gelmektedir. *Sturm und Drang*'ın başlıca temsilcileri Schiller ve Goethe de Fransız yeni klasik akıma karşı gelerek özgür anlatım yolunu oluşturmuşlardır.¹⁹

Bestecinin müziğini ayrıcalıklı kılan onun köylülükle olan bağları ve kendini halktan biri olarak görmesidir. Besteci Orta Avrupa, Slovak ve Avusturya'dan çeşitli folk müziğinin öğelerini almış ve zenginleştirmiştir. “*Haydn, bu folk gerecini, bir komedi ya da basit toprak adamları arasında bir pastoral gezinti olarak değil, en yüksek dramatik kompozisyonun gereci olarak görüyordu.*”²⁰

Esterhazy sarayı 1776 – 1790 yılları arasında önemli İtalyan opera kültürü merkezlerinden biriydi. Sarayda çalıştığı bu dönemde Haydn hemen hemen 100 opera yönetmiştir. Bu kadar çok opera yönetmenin tecrübesi besteciliğine yansımış; piyanoda şarkı söyleme (*cantabile*) biçimine önem vermiş ve sonatlarında melodik bir yapıyı tercih etmiştir.²¹ Bu etki daha çok son sonatlarında belirgin bir şekilde görülmektedir.

¹⁸ Say, a.g.e.,s..291.

¹⁹ Kaygısız, a.g.e.s.167.

²⁰ Finkelstein, Sidney, **Müzik Neyi Anlatır**, s.46.

²¹ Celestini, **Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn: eine vergleichende Studie**, Schneider, Tutzing, 2004. s.126.

Haydn senfoni ve yaylı dörtlülerin babası diye anılmıştır. İlhan Mimaroglu, kuartetin ve senfoninin de bir sonat olduğunu, bestecinin bu formları başlattığı için değil, kendi fikirlerini katarak özverili bir çalışma ile geliştirdiği için bu şekilde bir sıfat kullandığını dile getirmiştir.²²

Kuşkusuz Haydn tüm ezgilerinde geleneksel halk motiflerini kullanmamıştır. Halk müziğinden olan bir melodi etkileyici bir şekilde işlenmiş ve sanatsal yoğunluk ile ortaya çıkmıştır. En önemli olan ise halk motifleri ve ezgilerinin, yaylı çalgılar kuarteti ve senfonilerde başarılı bir şekilde harmanlanmış olmasıdır. “*Haydn senfoniye, Beethoven’den devr alarak Fransız Devrimi’nin ortaya çıkardığı “iç” ve “dış” güçlü çatışmaları dile getirmek üzere kullanabileceği bir biçime sokmuştur.*” Yaylı çalgılar kuartetleriyle derin anlatım gücünü ortaya koymuştur.²³

Haydn’ın kimi zaman “şakacı” kimi zaman dramatik müzik dili piyano sonatlarına da yansımıştır. Kendisi iyi bir piyanist olduğu için çalgıdaki farklı tınıları elde edebilmekle de ilgilenmiştir. O yüzden besteci piyano eserlerinde çeşitli, klavsen, forte piano ve grand piyanoları (Broadwood piyanoları) kullanmıştır. Hatta bir keresinde kendisi “*Birkaç piyano sonatını daha iyi bestelemek için bir forte piano satın almak için kendimi zorladım.*”²⁴ demiştir.

Bestecinin ciddiyetle yaklaştığı sonat, kuartet ve senfonilerinin formlarının halk üslubundan yararlanılarak müzikal gelişmeleri şöyleydi: Birinci bölüm iki temadan oluşan bir sergiyle açılır. İkinci tema, birinciden farklı bir tonalitede gelir, farklı tonlara geçiş yapılır ve gelişme bölümüne gelinir. Tema tekrar başlangıç tonunda duyulur ve Koda ile sergi bölümü sonlanır.

Birinci bölüm karşılıklı diyaloglardan oluşmuştur. Gelişme bölümü bestecinin elinde daha kapsamlı hale gelmiştir, anlatım derinleşmiştir. Bu bölmeden sonra ana temanın tekrar duyulması onun için olağan olduğu için bu kısmı da değişimden geçirmiştir. Koda da gelişme bölümünde dramatik anlatımda uyumla bağlanan bir

²² İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık, 7. Basım, İstanbul, 2006, s.71.

²³ Finkelstein, **Besteci ve Ulus**, s.88.

²⁴ Parrish, Carl, **Haydn and the Piano**, Journal of the American Musicological Society, University of California Press, Vol.1, No.3, 1948, s.27 – 34, s.27

bölmeye dönüşmüştür. Bestecinin motifleri, tonalite, ritmik değişiklikler ve nüans farklılıklarıyla sürdürülerek mizahi derin içsel anlatımını coşkuyla birleştirmiştir. Ağır bölüm ise, çok çeşitli ritimlerin görüldüğü duygu yoğunluğu olan temalardan meydana gelmiştir. Besteci sonat, senfoni ve yaylı dörtlülerinin şarkıyı andıran ağır bölümlerinde gelişimsel ve bazen beliren dramatik bir karakter kazandırmıştır. Son bölüm Menuet ve Trio da ise müzikal bir biçimde dansları kullanmış, kapanış kısmında genelde neşeli bir şekilde hazırlanan bir finale yer vermiştir.

Haydn, derin bir düşün gücüyle yazdığı halk şarkılarından esinlenmiş operalar da bestelemiştir. Aslında opera alanına yakınlık duymamıştır, çünkü sözlere bağlı kalmak istememiştir. Onun için müzik üzerine söz yazmak belli kalıplara uymak zorunda olmaktı. Bununla beraber bestecinin operalarının kimi Gluck, kimi ise Scarlatti izlerini taşır. Günümüze kalan operaları pek sahnelenmez. Esterhazy Sarayında sahnelenen operaların “hafif” olanları öğretmeni Porpora’nın etkisinde, diğerleri ise ciddi İtalyan operasını örnek alan niteliktedir.

2.3. Haydn’ın Sanatının Gelişim Dönemleri

2.3.1. Birinci Dönem

Haydn’ın Viyana’da bulunduğu ikinci on senesi olan 1750 – 1760 yılları arasını kapsayan süreye en erken dönem denilmektedir. Besteci henüz besteciliğin başında, çıraklık olarak adlandırılabilir gelişim zamanındadır. Bu dönemde Haydn her ne kadar kendinden önceki bestecilerin yolunu tercih ederek, tarz olarak aynı stilde yazmış olsa da fikirleri orijinaldir. Örneğin bestecinin klavsen sonatlarında C.P.E. Bach’ın etkisi hissedilmektedir. Bu dönemdeki çalgısal müziğinin en önemli özelliği ise üç bölümlü olmasıdır, dolayısıyla besteci trio, kuartet ve sonatlarında bu yolu izler. Haydn stil olarak da *galant*’ı (Rokoko stili olarak bilinir. Anlam olarak zarif ve incelikli demektir.) benimser, eşlikte basso continuo’yu kullanır, noktalı ritimler, uzun kısa triller, mordanlar ve apojatürlere eserlerinde sıkça yer verir.

Haydn bu dönemde on sekiz yaylı dörtlüsü, dans biçiminde olan ilk iki senfonisi, on iki Menuet, birkaç tane piyanolu trio, on tane divertimento ile partita tarzında piyano sonatı ve bir org konçertosu bestelemiştir.²⁵ Yirmi yedi yaşındaki Haydn aynı zamanda bahçe eğlencelerinde ve av partilerinde çalınacak divertimento, yaylı kuartetleri ve üfleme çalgılar için de besteler yapmıştır.

Haydn birçok besteciye göre içine kapalı olmayan, dünyadan zevk alan, sevinci de hüznü de yaşayan bir besteciydi. Onun bu kişiliği eserlerine de yansımıştır. Sade bir divertimento yapısında olan ilk senfonisi örnek olarak verilebilir. Re Majör ilk senfonisini 1759 yılında Kont Esterhazy'nin sarayında göreve gelmeden iki yıl önce Kont Morzin'in Çekoslovakya'daki sarayında bestelemiştir. Bestecinin bu eseri en erken dönemine ait olmasına rağmen sağlam bir armoni eşliğindeki melodilerin zenginliği göze çarpmaktadır. Mannheim stilineki crescendolarla başlar ve temalar oldukça yoğundur, kulağa hoş gelen kontrast motiflerden oluşan bölüme saray dansı²⁶ hakimdir. Neşeli bir atmosferde ve canlı tempodan oluşan bölüm geleneksel bir tarzda biter.

2.3.2. İkinci Dönem

Haydn'ın besteciliğinin ikinci dönemi 1761-70 yılları arasında geçer ve Kont Morzin ve Esterhazy Sarayı için yaptığı eserleri kapsamaktadır. Bu dönemde bestecinin amacı hizmet ettiği soylular için hızlıca besteler yapabilmek ve yeni eserler yetiştirmek olduğu için, içinde bulunduğu zengin ortamdan faydalanmış ve dolayısıyla birçok alanda eserler vermiştir. Ağırlıklı olarak senfoni ve opera alanında çalışmış, Prens Esterhazy *baryton* adlı çalgıyı çaldığı için de ona özel 175 eser bestelemiştir. Haydn daha çok çalgı eserlerinde kendini geliştirmiş, sahne alanında benzer ustalığa ulaşamamış olsa da opera ve operet alanında “La Cantarina”, “Lo Speziale”, “La Marchesa Napola” gibi başarılı gösterilecek yapıtları üretmiştir.²⁷ Bu dönemin sonlarına doğru eserlerinde *Sturm und Drang* etkisi görülen besteci, klasik

²⁵ İlhan Mimaroglu, a.g.e.,s.68.

²⁶ *Saray Dansı: Diğer ismi Menuet'dir. 15. yy'da saraylarda uygulanan bir Fransız dansıdır. 18.yy'da daha çok senfoni ve sonatların ara bölümlerinde Trio ile birlikte kullanılmıştır. ABA formunda yazılır.

²⁷ Hadden, Cuthbert, **Haydn**, The Temple Press Letchworth, Büyük Britanya, 1934, s. 44

stiline kendi yeni anlayışını getirmiş, ona yeni renk ve derin bir anlatım katarak, bir dil oluşturmuştur.

1761 yılında “Le Matin” (Sabah), “Le Midi” (Öğle) ve “Le Soir” (Akşam) Sabah, Öğle ve Akşam” adlarından oluşan 6, 7 ve 8 nolu konçerto yapısında olan senfonileri bestelemiştir.²⁸

Haydn 1764 yılında, Do Majör tonunda, 4 sesli koro ve orkestra için yazılan, düet, koro, resitatif ve arialardan oluşan, aynı zamanda kiliselerde de söylenmiş olan “Te Deum” Kantatını bestelemiştir.²⁹

Bu dönemde besteci sonat, dörtlü ve senfonilerinde üç bölümlü yapıdan dört bölümlü (hızlı-ağır-menuet-hızlı) klasik forma geçiş yapmıştır ve gelişim bölmelerine daha derin ve dramatik bir ifade katmıştır. Bestecinin yeni anlayışını Hadden şu şekilde dile getirir:

*“Style galant’ın durağan orta partilerine ve salt ezgisel anlayışına karşı, bütün partilere eşit değer veren akıcı bir kontrapunkt anlayışının geri gelişi, bir ezgi çizgisinin partiden partiye atlarken partilerde susların kullanılması gibi zor bir yazı yöntemi.”*³⁰

Divertimento; Haydn’ın ilk döneminden itibaren tercih ettiği sade bir müzik türüdür ve toplam 66 adet bestelemiştir. Daha sonraki dönemlerde besteciler tarafından çok kullanılmayan bu müzik türünü, besteci beş parti halinde yazmış ve kendi yaratıcı kişiliğiyle birleştirerek biçimlendirmiştir. Rokoko tarzını yansıtan bu eserler, bestecinin orkestralama denemeleri olarak da gösterilir.

1767 yılında besteci op.37 Re majör piyano konçertosunu bestelemiştir. Solo pianoforte ya da klavsen için yazılan eser 1784 yılında Viyana’da ilk kez basılmıştır. Ünlü klavsenist Wanda Landowska Paris konserinde bu eseri çalarak tanıtmıştır. Klasik stilde bestelenmiş olan konçerto zarif bir şiirsellikle örülmüştür. Konçertonun

²⁸ Butterworth, a.g.e.,s.44.

²⁹ A. e.,s.47.

³⁰ Say, a.g.e., s.292.

en ilgi çekici kısmı olan son bölümü Macar tarzında ulusal bir çigan müziğini andıran danslardan oluşur. İyi bir piyanist olan Haydn'ın toplamda on dört tane piyano konçertosu vardır ve bu eserler genelde canlı, zarif ve parlaktır.³¹

Haydn, Esterhazy Sarayı'nda çalışırken, orkestranın meşhur viyolonselcisi için birçok konçerto da bestelemiştir. Viyolonsel konçertolarının ilk başta kaybolduğu düşünülmüştür. Esterhazy Orkestrasında çalışan viyolonselci Joseph Weigl (1740- 1820), çalgıların partilerinin kopyasını yazarken bestecinin adını eklemeyi unutmuştur. 1961 yılında Prag Ulusal Müzesi'nde müzik bölümünde görev yapan kişiler bestecisi belli olmayan bu viyolonsel konçertosunu bulmuştur ve daha önce bulunan eser ile karşılaştırma yapıldıktan sonra Haydn'a ait olduğu tespit edilmiştir. Köln'de Joseph Haydn Enstitüsü tarafından onaylandıktan sonra da müzik tarihine geçmiştir.³²

1765 yılında Do majör tonunda olan viyolonsel konçertosu, yaylı çalgılar iki korno ve iki obua için bestelenmiştir. Haydn viyolonselin virtüözitesi ve müzikalitesini gösteren parlak pasajlar yerine sade, temaları geleneksel klasik bir üslupta, ancak uzun cümleler şeklinde bestelemeyi tercih etmiştir. Bütün çalgıların beraber çaldıkları tutti bölümünde de viyolonsel bas partilerini duyurarak diğer çalgılarla çalmaya devam eder. Eser etüde benzeyen bir tema ile açılırken, diğer bölümler *galant* stilinde olup, etkileyici ton değişimleri zengin bir atmosfer oluştururken süslemeler de gösterişli bir ortam yaratır.³³

Haydn, 1761-1766 yılları arasında yirmi senfoni bestelemiştir. Bu senfonilerin anlatım gücü zengindir. Besteci, orkestranın olanaklarını usta bir biçimde gösterir ve orkestra üyelerini kimi zaman solist olarak ön plana çıkarır.

Bestecinin dinsel eserlerindeki ünü, 1767'de yazılmış bir “Stabat Mater” ile daha genişlemeye başlamıştır. Bu küçük oratoryo Paskalya'dan önceki Cuma için yazılmış, besteci ve şarkıcı Johann Adolf Hasse'ye ithaf edilmiştir. Haydn bu

³¹ Klein, a.g.e.,s.41.

³² Butterworth, a.g.e.,s.44.

³³ Aktüze İrkin, **Müziği Okumak**, 3. Cilt, Pan Yayınları, İstanbul, 2003-2004, s.1033

yapıtından ötürü İngiltere ve Fransa’da büyük beğeni almıştır.³⁴ Bu eserin arkasından da besteci “Büyük Org Mes”’ini bestelemiş ve böylece Haydn’in kilise müziğindeki başarısı dikkat çekmiş, resmi olarak görevi 1766’da Esterhazy ile birlikte Eisenstadt’a bağlanmıştır.³⁵

Besteci, op.49 numaralı “La Passione” adlı senfonisini 1769 yılında bestelemiştir. Bu senfoninin Paskalya’dan önceki kutsal hafta içinde yer alan bir dini tören nedeniyle yazılmış olduğunu müzikolog Alfred Einstein belirtmiştir.³⁶ Bu yıllarda Eisenstadt’ta büyük bir yangın çıkmış ve bestecinin 39 ve 49 numaralı Senfoni’lerinin orijinallerine ulaşılammış ve kaybolmuştur. Haydn uzmanı Karl Geiringer (1899-1989) de o yüzyılda *Sturm und Drang* adlı edebiyat akımının Haydn’ı etkilediği ve dini törenlerde karanlık, hüznü ve ağır bir atmosfer hakim olduğu için senfonilerinin birkaçını bu yüzden minör tonda yazmış olduğunu ifade etmiştir.³⁷ Bu nedenle bestecinin minör tondaki “Lamentation” ve “La Passione” senfonilerinin çok karakteristik, ifadeli, iç çekiş motifleri ve melodik oluşumlar ile cesur armonik değişimlerden meydana geldiği görülmektedir.

“La Passione” senfonisi ağır tempoda, uzun ve dramatik bir anlatımda yazılmıştır. Geiringer’a göre Haydn bir haç taşıma anını canlandırmayı düşündüğü için kendine özgü, kısa zamanda yazılan kolay bir beste biçimini de yapmayı tercih etmemiştir.³⁸

22 Mart 1770 yılında Esterhazy orkestrası ve şancıları ilk kez Viyana’da temsil yapmıştır. Haydn’ın “La speziale” adlı operası, Avusturya’lı aristokrat Gottfried Freiherr’in evinde sahnelenmiş ve bu performans o sezonun en çok ilgi çeken eseri olarak değerlendirilmiştir.³⁹ Bir yıl sonra 16 Eylül’de parti misafirlerinin birçoğu Esterhazy sarayında bestecinin komik operası olan “Le Pescatrici”nin ilk performansına katılmışlardır. Bu eser Prens Esterhazy’nin yeğeni olan Kontes

³⁴ Klein, a.e.,s.46.

³⁵ A.g.e, s.46.

³⁶ Butterworth, a.e.,s.50.

³⁷ Butterworth, a.e.,s.50.

³⁸ Geiringer, a.e. s.216.

³⁹ Hadden, s.55.

Lamberg'in düğününün olduğu sene bestelenmiş ve librettosu C. Goldoni'ye ait olan bu operada Haydn hem komik hem de dramatik elementleri bir arada sergilemiştir. Eserde ciddi karakterler, Prens Lindoro ve gelini Eurilda ciddi ve özenli arylar söylemiş, komik figürler olan iki balıkçı ve onların aşıkları ise basit ve halk şarkılarını seslendirmiştir.⁴⁰ Önceki operasının aksine, Haydn "Le Pescatrici"de özellikle ilk perdede yedili grupları tercih ederek daha fazla küçük müzik toplulukları kullanmıştır.

2.3.3. Üçüncü Dönem

Haydn'ın müziğinin üçüncü dönemi 1771 ile 1780 yılları arasında gelişmiştir. Anlatım olarak derin ve zariftir, aynı zamanda esprili, mizahi bir yaklaşım da sergiler. Besteci Rokoko tarzında bestelemiş, kontrpuan tekniğini tercih etmiştir: özellikle Do minör piyano sonatı bu duruma örnek verilebilir. Dramatik öğelerin ortaya çıkmasıyla beraber *Sturm und Drang* baş göstermeye başlamıştır. Özellikle "Veda", "Tutku" ve "Rüya" senfonilerinde bu özellikler belirgin bir biçimde görülür.

Haydn'ın dehası 1769, 1772 ve 1774 yıllarında özellikle üç yaylı kuartetinde belirginleşmiştir. Bu eserleri Amsterdam, Paris, Londra ve Berlin'de yayımlanmıştır. Op.9, 17 ve 20 "Güneş Kuartetleri" olarak adlandırılır. Nedeni ise o yıllarda Berlin Yayınevi'nde güneş ambleminin olmasıdır. Bestecinin bu yapıtları dört bölümlü formdan oluşur. Uzun cümleler halinde, melodisi kolay anlaşılır, ifadeli ve son bölümlerde kontrapunkt tekniği virtüözite ile birleşir. Tematik çalış, motiflerin duyuluşu, akraba tonlara gidişi ustalıklı sağlanır, içgüdüsel olarak kulakta algılanır.

Bu forma bir örnek bestecinin 1772 yılında yazılmış olan no.47 Sol Majör "Palindrom" adlı dört bölümlü senfonisi gösterilir. Bu isim aslen Yunancadan gelir ve yeniden seyir demektir. Sağdan ve soldan da okunduğunda aynı anlama gelir. Eserin bu adı taşımasının nedeni ise, bestecinin kontrpuan tekniğini kullandığı bu eserin Menuet bölümünde *al roversa* tersine uygulanan bir üslup

⁴⁰ A.g.e, s.55.

kullanmasındandır.⁴¹ Eserin en dikkat çekici bölümü eski Fransız dansı olan Menuet ve Trio'da adımların oldukça kısa ve ritmik oluşu cümlelerin ters duyulduğu duygusunu verir. Bu bölümün önemli unsuru ise Haydn'ın forte-piano aksanlarıyla Macar etkisi yaratan folklorik elementler ve halksal motifleri usta bir şekilde kullanmasıdır.⁴²

Haydn'ın, Esterhazy'deki görevi büyük bir hızla devam ederken arşidük Ferdinand ve eşi Beatrice d'Este'nin ziyareti için bir Türk temasını kullanarak (Mozart'ın "Sevil Berberi" adlı operasında da benzer bir tema vardır.) 1775 yılında "L'incontro improvviso" (Beklenmedik Ziyaret) adlı bir komik opera bestelemiştir. Bu eserle birlikte Avusturya Macaristan İmparatorluğu zamanında Türklerle ilgili oluşan kötü hatıralar zamanla hafızalardan silinmiş ve Almanya ve Avusturya'da Türk müziği ve sanatının popülaritesi artmıştır.⁴³

18 Kasım 1779 yılında Esterhaza'da yer alan opera evi yandığı zaman Haydn "L'isola Disabitata" adında bir opera bestelemiştir. Bu eser sözleri P. Metastasio tarafından yazılmış, orijinal olarak dört karakterli bir oda müziği operası idi.⁴⁴ Ciddi ve dramatik bir karakteri olmasına rağmen bu eser, diğer Haydn operalarından çok farklı değildi ama Gluck'un etkisinde olan bir eserd. Bu eserde bir diğer alışılmadık durum şöyle gelişmiştir: Haydn daha önceki eserlerinde yaylıların bas seslerini çembalo ile kullanıp ikinci resitatifleri de bu bas sesleri ile desteklerdi, burada ise onları orkestra tarafından monolog ve diyalog şeklinde kullanmıştır.

2.3.4. Dördüncü Dönem

Haydn'ın besteciliğinin dördüncü dönemi 1781 – 1790 yılları arasına rastlar. Bu dönem de yazı dili daha olgunlaşmıştır. Kendisi de kimi eserlerini özel bir tarzda bestelediğini ima etmiştir. Piyano sonatlarında ise Mozart'ın akıcı melodik tarzı hissedilse de müziği kendi üslubuyla harmanlayarak oluşmuştur. Piyano sonatları ve

⁴¹ Geiringer, Karl, **Haydn, A Creative Life in Music**, Norton & Company, New York, N.Y.,1946.m s.233

⁴² Hodgson, Antony, **The Music of Joseph Haydn, The Symphonies**, Tantivity Press, 1976, s.

⁴³ Butterworth, s.57.

⁴⁴ Klein, a.g.e.,s.65.

yaylı kuartetleriyle biçim olarak benzeşir.

Haydn bestecilik çalışmalarına 1781 yılında op. 33 “Ruslar” adlı altı yaylı kuartetiyle devam etmiştir. Eser, Rusya’nın büyük prensi Paul’a adandığından dolayı bu ismi almıştır. Dokuz yıl aradan sonra op.17 ve op.20 yaylı dörtlülerini bestelemiştir. Bu yapıtlar, özenle bestelenmiş ve Viyana’nın yüksek kültür tarzı ile birleşmiştir. Tema melodik detaylara ayrılarak işlenmiş ve dört sese eşit bir şekilde paylaştırılmıştır. Çok dikkat çekici bir fantazi temaya uygulanmış, kendi içinde çözümlenmiş ve kuartetin farklı çalgılarına dağıtılmıştır. Bu altı yaylı çalgılar kuartetlerinin bazıları Scherzo şeklinde yazılmıştır, çünkü ilk kez dans cümlelerinin dört cümlesi Menuet formunda değil Scherzo şeklinde kaleme alınmıştır.

Bestecinin bir diğer popüler operası “Orlando Paladino”dur. Esterhazy’de iki yıl içersinde otuz kez Almanya ve Avusturya’da da sahnelenmiştir. 16. yüzyılda Aristo’nun karakterlerinin kukla figürü şeklinde sergilenmesini anlatan komedi ve trajedi karışımı bir eserdir.⁴⁵

Haydn’ın İspanya için 1785 yılında bestelediği tek minör kuarteti op. 42’dir. Diğer altı kuarteti de 1787’de Prusya kralı yazmıştır. Tüm bu yaylı kuartetler ifadesel olarak karakteristik bir yapı sergilemekle beraber, senfonik eserlerde de görülebilecek bir sürpriz, mizah duygusu da barındırmaktadır.

Besteci 1785 ve 1786 yıllarında da “Paris Senfonilerini” bestelemiştir. Besteci bu altı senfoniye Olimpiyat Kulübü için yazmıştır. Dizinin beste olarak sırası şu şekildedir: no.83, 87, 85, 82, 86 ve 84’tür. İlk yayınlanan no. 85’in isimi “La Reine” ‘dir. Senfonilerinden no.83 “La poule” (Tavuk) ve no.82 “L’ours” (Ayı) için besteci hayvan adlarını kullanılmıştır.⁴⁶ 1789 yılında Fransız İhtilali olduğu için eserler Paris’te seslendirilememiştir. Senfoniler dört bölümlüdür. Orkestranın ses hacmini arttırmak için de ek olarak büyük orkestralarda kullanılan çalgılar tercih edilmiştir. Örneğin kırk viyola ve on kontrabas istenmiştir. Bu senfonilerden “Kraliçe” adlı senfoni Kraliçe Marie Antoinette’ye adanmıştır. Zarif bir tarzda

⁴⁵ Klein, a.g.e, s. 67.

⁴⁶ Klein, a.e.,s.68.

Fransız stiline uygun yazılan eserde diğer senfonilerinden farklı olarak flüt ve iki fagot da kullanılmıştır. İkinci tema olarak Veda Senfonisi'nin motifi tercih edilen dört bölümden oluşan senfoni bir Romans ve eski güzel bir Fransız halk şarkısı teması üzerine varyasyonlardan meydana gelmektedir. Haydn'ın geç dönem yazı dilini taşır, süslemeler de bu olgunluğa erişmiş bir tarzda kullanılmıştır. Orkestra çalgıları arasında dağılım ve uyumun dengesi bestecinin olgunluk dönemine güzel bir örnek teşkil eder.

Bestecinin son ve en önemli eserleri Esterhazy sarayında 1788 ve 1790 yılları arasında yazılan op.54, 55 ve 64 olan on iki yaylı çalgı kuartetidir. Bu eserleri Esterhazy Orkestrasında çalan bir kemancı olan Johann Tost için bestelenmiştir.⁴⁷ Çalgının anlatımını süslemek için bütün bu dörtlülerin belirgin bir keman girişi vardır.

Bestecinin, bu dönemin önemli eserlerinden bir diğeri de klavsen ya da piyano için bestelenmiş olan no.2 “Arianna a Naxos” adlı Kantatıdır. Acı dolu bir aşk hikayesi'dir. Akdeniz'de derin kayalarla dolu Naksos adasında geçmektedir ve Teseo'nun Akdeniz'de kayalık Naksos adasında terk ettiği Arianna'nın büyük üzüntüsü anlatılır. 1789 yılında yazılmış olan eserin daha sonra G.A Schneider tarafından orkestra için düzenlemesi yapılmıştır.⁴⁸

2.3.5. Beşinci Dönem

Haydn'ın 1791 - 1803 yıllarından itibaren tamamen kendi tarzını oluşturduğu ve bestecilik anlamında da en yüksek seviyeye eriştiği dönem olmuştur. Haydn, Londra'ya gittiği zaman Oxford Üniversitesi tarafından ‘Doktor’ ünvanı almıştır. Bunun üzerine Beethoven, ilk üç piyano sonatının üstüne ‘Müzik Doktoru Bay Joseph Haydn’a ithaf edildi’ diye yazmıştır.⁴⁹ Bu dönemin en önemli eserleri Londra Senfonileri, oratoryo olarak Son Yedi Söz, Mevsimler ve Yaratılış’ tır. Bestecinin bu eserlerinde derin düş gücünü de kullandığı romantizm eğilimi de görülmektedir.

⁴⁷ Butterworth, a.e.,s.76.

⁴⁸ Aktüze, s.1019.

⁴⁹ Aktüze, a.e.,s.1056.

Emprezaryo ve kemancı Jean Baptiste Deshayes Salomon, Haydn'ı Londra'ya davet etmiştir ve besteci 1791-92'de ve 1794-95 yılları arasında 12 Senfoni bestelemiştir. Yaklaşık kırk kişilik kalabalık bir orkestradan oluşan senfonileri Haydn yönetmiştir. Re Majör tonda bestelenmiş olan eser no.104, bestecinin 12. Senfonisi olup “Londra Senfonisi” olarak bilinmektedir. Eser, İngiltere’de ilk seslendirilişinden sonra çok olumlu eleştiriler almış, besteciye de karşılığında yüklü bir ücret ödenmiştir Senfoni, karşıt fikirler ve aniden gelen suslar içeren varyasyonlardan oluşur. Bestecinin tema olarak bir Hırvat halk şarkısını tercih ettiği bilinir. Kornonun gaydayı anımsatır şekilde kullanılması, neşeli bir köy dansını çağrıştırır.⁵⁰

Altmış beş yaşına basan bestecinin vefatına yakın yıllarda yazdığı müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan koral eserlerinden biri de “Die Schöpfung” (Yaratılış) adlı oratoryosudur. Bu eser J. Milton’un “Kayıp Cennet”⁵¹ adlı eserinin üzerine Londra’da bestelenmiştir. Besteci, 1796’da yazmaya başladığı eseri bütün gücüyle çalışarak iki senede bitirebilmiştir. Haydn: “Bu oratoryoda olduğu kadar hiçbir eserde bu kadar kendimi dindar hissetmemiştim. Tanrı’ya eserim için bana güç versin diye her gün dizlerimin üstünde dua ettim.” demiştir.⁵² Almanca ve Latince’den oluşan bu eser, ilk kez 1798 yılında özel seyirciye açık olarak Viyana Schwarzenberg Saray’ında seslendirilmiştir. Besteci yüz seksen kişilik orkestrayı kendisi yönetmiştir. Librettosu ve çevirisi ise Viyana Saray yöneticisi, müzisyen ve menajer olan Baron Gottfried von Swieten tarafından yapılmıştır. Haydn, ilk dönem eserlerinde yer verdiği halk müziği unsurlarının meyvesini, son dönem eserlerinde başarılı bir şekilde almıştır. Temelde bu tipik Avusturyalı çizgi, bestecinin eserleri arasında her zaman mevcuttu, ancak müzikal anlatımın doruğa ulaştığı zamanda kendini daha belirgin göstermiştir.

Haydn’ın “Die Jahreszeiten” (Mevsimler) adlı oratoryosunda bestecinin naif özelliği, geçmişe yönelik bağları, gelenek tarzı ile birleşmiş, kendi usta anlatımıyla

⁵⁰ Aktüze, a.e., s.1068.

⁵¹ J. Milton: Kayıp Cennet Şeytan’ın Adem ve Havva’yı ikna etmesi ve cenneti beraber terk etmelerini anlatan bir epik şiirdir. <https://www.britannica.com/biography/John-Milton/Paradise-Lost#ref362242>

⁵² August Reissmann, **Joseph Haydn, Sein Leben und Werke**, Berlin, Verlag von J. Buttentag, 1879s.236.

onun müziğini özel kılmıştır. Oratoryo formu büyüktü. Anlatım olarak dini unsurların tamamen özgürce kullanılması sahne için kesinlikle yasaktı. “Yaratılış”ın aksine “Mevsimler”, 18. yüzyıldan itibaren yeni oluşum döneminde, ancak bundan sonra sayısız kez, özellikle de alegorik⁵³ olarak tasvir edilmektedir.⁵⁴ Eser üç bölümden oluşur: Birinci bölümde, birden dörde kadar olan günlerde bir kaos canlandırılır, evren ve yıldızların oluşması anlatılır. Hayvanlar ve insanların yaratıldığı ikinci bölümde ise, üç baş melekten bahsedilir. Üçüncü bölümde, cennetin yer aldığı yedinci gün konu olur, Adem ve Havva’nın birbirlerine olan aşkı koro ile desteklenerek mutlu bir sonla eser tamamlanır. Hayvanlar ve Kuşların ötüşü, kurbağanın sesleri, gök gürültüsü ve şimşegin ritminin çalgılarda eşit dağılması ve gerçek bir yağmuru yansıtmaları, kış mevsiminde kar yağması, çığın oluşması gibi doğal olaylara eserde de yer verilmesi, Haydn’ın yaratıcı gücünü ortaya koyduğunun bir göstergesidir.

1793 yılında “Appony” adı altında Haydn altı kuartet bestelemiş ve Kont Appony’ye adamıştır. Bestecinin bu dönemde orkestra eserlerine karşı büyük ilgisi vardı, bu yüzden Op.71 No. 1-3, op. 74 No. 1-3 kuartetleri senfonik bir karaktere sahiptir.⁵⁵ Eserlerindeki bir diğer yenilik ise birinci bölümlerinin giriş (Introduction) kısmı ile başlamasıdır.

2.4. Haydn’ın Tüm Yapıtlarının Listesi

765 eseri bulunmaktadır.

Sonatlar: 52 Sonat (1761- 94), 6 tane Varyasyon (1793).

Yaylı Çalgılar Kuartetleri: 70 tane. Op.20 No.1-6 (1772);Op.33 No.1-6 (1781); Op.50 No.1-6 (1787); Op.54 No.1-3 (1788); Op.55 No.1-3 (1788); Op.64 No. 1-6 (1790); Op.71 No.1-3 (1793); Op. 74 No.1-3 (1793); Op. 76 No.1-6 (1797); Op.77 No.1-2 (1799); Op.103 (tamamlanmamış) (1803)

⁵³ *Alegorik: Soyut bir düşünceyi görsel bir nesne ile anlatmak, heykel, resim vs.

⁵⁴ Schnerich, Alfred, **Joseph Haydn und Seine Sendung**, Amalthea Verlag, Zürich, 1922,s.142.

⁵⁵ Klein, Rudolf, **Joseph Haydn**, Verlag Herder, Freiburg, 1981.,s.84.

Senfoniler: 106 tane. En bilinen örnekleri: Le Soir (1761), Hornsignal (1765), Alleluja (1765), Fire (1766-68), The Echo (1766-68), La Passione (1768), Lamentatione (1768), Maria Theresia (1769), Trauer (1770-71), Mercury (1771), Palindrome (1772), Farewell (1772), Tempora mutantur (1773), Il distratto (1774), L'Imperiale (1777-79), La Roxelane (1777), La Chasse (1782), La Poule (1785), La Reina (1785-86), L'Ours (1786), Oxford (1789), The Miracle (1791), Military (1794), The Clock (1794), Drum-roll (1795), London (1795)

Üvertürler: 16 tane. Philemon and Baucis (1773), King Lear, Il Mondo della Luna (1777), L'isola disabitata (1779), Armida (1783), Orlando Paladino (1782)

Konçertolar: 6 adet Piyano Konçertosu. 2 tane Do Majör, 2 tane Fa Majör, Sol Majör ve Re Majör (6 Çello Konçertosu (1761-1780), 1 Kontrabas Konçertosu 8 Org Konçertosu.(1765-1782) Keman Konçertosu no.1-3 (1765); Konçertant Senfoni (1792, Trampet Konçertosu (1796), 2 Flüt Konçertosu.

Divertimentolar: 47 adet. Cassation (1766), Notturmo No.7 (1788-1792), Scherzando No. 4 (1765), Kindersinfonie Do Majör.

Operalar: 11 tane. La Canterina (1766); Le Pescatrici (1770); Il Mondo della Luna (1777); L'isola disabitata (1779); La fedelta premiata (1780), Armida (1783), Orlando (1782), Orfeo ed Euridice (1791) Laurretta (1791) 5 tane kukla operası mevcuttur.

Solo Vokal Müzik: Solo Kantatlar (Arianne a Naxos- 1790); The Storm (1792), triolar, 12 İngiliz halk ezgileri uyarlamaları, vokal kuartetler ve triolar.

Koro Müziği: 14 Missa (1750- 1802), Stabat Mater (1767), Libera me (1790) Nelson (1798), Theresa (1799), Creation (1801),

Oratoryolar: Il Ritorna di Tobia (1775), Son Yedi Söz (Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz) (1796), Yaratılış (Die Schöpfung) (1798), Mevsimler (Die Jahreszeiten) (1801).

Ayrıca 12 piyano eseri (1765-1790), 6 adet yaylı çalgılar için duo ve 21 adet

trio, 38 adet piyanolu trio , birçok kentet,7 adet marş, 30 adet orkestra ve piyano için dans müziği, *baryton* çalgı için 150 adet çeşitli duo ve trio mevcuttur. ⁵⁶



⁵⁶ İlyasoğlu, a.e., s.60.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FRANZ JOSEPH HAYDN'IN ERKEN VE SON DÖNEM PİYANO SONATLARININ İRDELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Sonatın Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Sonat, bir ya da iki çalgı için yazılmış, genellikle üç ya da dört bölümden meydana gelen, bir veya iki kişi tarafından beraber çalınan anlatımı yüksek bir sanat eseridir. Senfoni ve oda müziğinin çatısıdır. Kelime olarak anlamı, seslendirmek, çalmaktır. Karşıt anlamı ise İtalyanca *cantare*, şarkı söylemektir. Almanca: Sonata, Fransızca: Sonate ve İngilizce de Sonata olarak adlandırılmıştır.¹

Bu eserler piyano, keman, viyola, viyolonsel vb. veya nefesli çalgılardan solo ya da piyano eşlikli çalgı için bestelenir.

Sonat ve Sonat Formu birbirinden farklı anlamlar içerir. Sonat bir form değil, başlı başına büyük bir yapıt olmasına rağmen Sonat Formu (sonat allegrosu) senfoni, sonat, konçerto, Trio, Kentet vb. türdeki eserlerin ilk allegro bölümünün bir form ve düzen biçiminde meydana gelmesidir.

Üç ya da dört bölümden oluşan sonatların ilk bölümü sonat allegrosu formunda ve hareketli bir tempodadır. İkinci bölüm ağır (Largo, Adagio, Andante) ve şarkı (Lied) formundadır. Üçüncü bölümün Viyana klasiklerinde Menuette ve Trio'dan oluşan bir yapısı vardır, klasik ve romantiklerde ise tempo olarak Presto, Vivace şeklinde canlı bir Scherzo, Rondo biçimindedir. Şayet dört bölüm mevcut ise, o zaman tema ve çeşitlemeler ya da Füg de bulunabilir.

Barok dönemin ilk zamanlarında çalgı eserlerine Toccata denilirdi. Sonat kelimesi ilk kez G. Gorzani tarafından 1561 yılında “Sonat per luito” (Laute için sonat) olarak geçmiştir. Bu tarihten sonra sonat kavramı gelişmeye başlamıştır.

¹ Feridunoğlu, Lale, **Müziğe Giden Yol**, İnkılap Yayınları, 2004, s.97.

1568 yılında A. Gabrieli ilk defa beş çalgı için yazdığı esere sonat ismini vermişti. Bu yapıtlar “Sonata da chiesa” (kilise sonatı) ve “Sonata da camera”² adı altında anılıyordu.³ A. Corelli özellikle bu iki tarzı tercih etmiştir, ilerleyen yıllarda da H. Purcell, A. Vivaldi, G. Tartini, G. Haendel, D. Buxtehude, J. Kuhnau ve J. S. Bach bu biçimi devam ettirmiştir.

17. yüzyılda, bir sürekli basın iki çalgıya eşlik ettiği trio sonatlar anlayışı öne çıkmıştır. Polifon üslupta yazılan eserlerde bas çalgılar olarak viyolonsel, viola da gamba, çembalo, lauta kullanılmıştır. Bach’ın üçlü sonatları bu gruba dahildir.

Barok çağında önce sonat tek temalı ve iki bölümlü bir yapı olmuştur. Sonat formunda yazılan ilk bölüm ağır, ikinci bölümü de hızlı tempoda üç bölmeli şarkı (Lied) formunda bir Prelüd’dür.

Leipzig’te Johann Kuhnau (1660 – 1722) ilk kez İtalyan keman sonatını piyanoya (klavsen) uyarlayarak, bölümleri Prelüd, Füg, Adagio ve Prelüd’ün tekrarı olarak belirlemiştir.

D. Scarlatti (1685 – 1757) Kuhnau’yu takip etmiş, sonatı daha da geliştirmiştir. İki bölmeden oluşan tek bölümlü eserleri, çoğunlukla tek temalıdır ve 1730 yılında *Essercisi per gravicembalo* adı altında 30 sonattan oluşarak yayınlanmıştır.⁴

Kırık akor ve arpejlerle oluşan bas eşliğini 18. yüzyılın başında D. Alberti (1710-1746) getirmiştir. Besteci, bu biçimi çembalo sonatlarında uygulamıştır. Bu yeni buluş müzik tarihine “Alberti Bası” olarak geçmiş ve birçok eserde tercih edilmiştir.

Klasik Dönem’e doğru Vivaldi (1669 – 1741) tüm konçertolarında, Bach’da eserlerinde üç bölüm kullanmıştır. Hızlı – Ağır – Hızlı tempoda olan sonatlarda, tek temalardan oluşan uygulamalar geliştirilerek çift temalı sonatlara geçiş yapılmıştır.

² *Oda Sonatı: Çeşitli danslardan oluşan bir biçim.

³ Cangal, Nurhan, **Müzik Formları**, 2.Basım, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2008, s.141.

⁴ Cangal, a.g.e.,s.145.

18. yüzyılın ortalarına doğru Mannheim Okulu'ndan Stamitz, C.P.E. Bach temalarda karşıt fikirleri işlemiş, böylece İtalyan sonatı üslubu bırakılmış Viyana Klasikleri sonat biçimi benimsenmiştir. Klasik çağda bu yeni buluş Beethoven ile birlikte doruğa ulaşmış, diğer dönemlerdeki besteciler de bu fikri geliştirerek bu formun korunmasını sağlamışlardır.

Sonat Formu (Sonat allegrosu) sadece sonatlarda değil, oda müziği eserleri, senfoni ve konçertoların birinci bölümlerinde de uygulanır.

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

1. Bölme - Serim

- 1. tema (A) ana tonalitede ilerler, köprü 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) 2. temanın tonunda devam eder ya da küçük bir Koda (Kodetta) yapılır.

2. Bölme - Gelişme

A ve B temaları çeşitli tonalitelere doğru giderek işlenir ve ana tonun gelişi hazırlanır.

3. Bölme - Yeniden Serim

- 1. tema ana tonalitede gelir, köprü ile bağlanır.
- 2. tema ana tonunda duyulur, minörlerde ise ilgili majöre ya da adaş majöre 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] ⁵

3.2. Haydn'ın Yedi Erken Dönem Sonatı'nın Analizi, Teknik, Müzikal Açıdan Yorumu ve Çalışma Önerileri

Haydn'ın erken dönem sonatları müzikal olarak geç barok ile ön Klasik Dönem arasındadır. Bestecinin bu döneme ait piyano sonatlarında sıkça kullandığı “partita” / “divertimento”ya yer vermesi ve onları çembalo için yazması bu duruma örnek olabilir. XVI: 6 ve 14 numaralı sonatları dışındaki erken dönem sonatlarının, “Viyana divertimento” stiline ait olduğu görülür. Divertimento 'ların özellikleri kısa nefesli cümleler, zengin *galant* tarzda motifler, bir periyodda tek ritmin tekrarı, akorlardan oluşan tema, sade armoni, tonal akrabalıkların uyumu ve iki sesli sadeleşmiş eşliklerdir. Partita ise süitle eş anlamlıdır ancak burada tempo işaretleri esnetilmeden birebir uygulanır. Her zaman danslardan oluşmayan ‘Suit’'in divertimento 'ya geçişini sağlayan bir biçimdir.⁶

Haydn'ın yedi erken dönem sonatları çalıştay niteliğini taşır çünkü besteci kompozisyon alanında daha yolun başındadır ve M. Clementi, Scarlatti ve C.P.E. Bach'ın etkisinde besteler ancak kendi müzik dilini oluşturmaya başlar.⁷Buna örnek olarak çeşitli minör ton kullanımları, resitatifli pasajlar, özgür ritmik bir biçim, zengin gerilimli disonans eğilimleri ve karakteristik temaları verilebilir. (Bkz. Haydn Sonat Hob: HVI: 13, Scarlatti K.127, Bach Golberg Varyasyonları, Haydn Hob: XVI: 52.1. Bölüm, 20. ölçü)

⁵Hodeir, Andre, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev: İlhan Usmanbaş, 4.Basım, Pan Yayıncılık, 2016, s.90.

⁶ Zinck, **Analytische Ansätze zum Sonaten an ausgewählten Klaviersonaten von Joseph Haydn**, Würzburg Hochschule für Musik, 1998, Onaylanmış Yüksek Lisans Tezi,s.5.

⁷ Wackernagel, Bettina, **Joseph Haydn's frühe Klaviersonaten: ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts**, Schneider, Tutzing, 1975, s.17.



Şekil 1: Scarlatti Sonat, K.127



Şekil 2: Bach Goldberg Varyasyonları

Haydn'ın Bestelerinde Kullandığı Genel Süslemeleri:

Haydn'ın müzik dilinde kullandığı tril, mordan ve apojatürleri 2 kitaptan etkilenmiştir: İlki C. P. E. Bach'ın "Klavye Enstrümanları Hakkında Bir Deneme" (Essay on True of Playing Keyboard Instruments) (1753), ikincisi ise L. Mozart'ın "Keman Çalmanın Temel Prensipleri Üzerine Bir İnceleme" (Treatise on the Fundamentel Principles of Violin Playing) (1756) 'dir.⁸ Bestecinin müziğinde birçok çeşit süsleme bulunmaktadır, kimisi kurallara göredir, kimisi de farklı yollarla uygulanmaktadır.

Tril: Uzun ya da kısa triller genelde vuruşla başlar ve diğer nota ile devam eder. Kimi zaman ana nota ile çalınır, kimi zamanda apojatürlü olanlar bir üst notadan veya aşağıdan başlar. (Bkz. Sonat, Hob: XVI:6, 1. Bölüm)

Mordan: Mordan vuruşla başlayarak, başladığı notadan ya aşağıdaki notadan kendisine döner ya da üstündeki notadan döner, kısa ya da uzunca olabilir. (Bknz. Sonat Hob: HVI:6, 2. bölüm)

⁸ Zinck, a.g.e, s.65.

Apojatür (Küçük nota apojatürü): Genellikle vuruşla çalınır, ana notaya dökülür, kısa ya da uzun olabilir. Uzun olanlar notanın değerini alır. Kısa biçimdekiler ise kısa ve aksansız çalınır. Çeşitleri aşağıdaki şekilde gösterilmiştir. (Bkz., şekil: 3)

Grupetto (Dönüş): “Haydn Süslemesi” olarak bilinir. Yarı mordan şeklinde nitelendirilir. Dört grup notanın oluşturduğu bir biçimdir. Çalış ise, asıl notadan başlayarak üstte yer alan komşu notadan sonra altından kendisine dönerek yapılır.(Bkz. Sonat,HVI:52, 1. Bölüm)

I. 	II. 	III. 	IV. 
notanın üstünden, vurusun başında  hız ve ritim çalgıya, tempoya, karakter ve stile göre değişir.	önceki verilen notanın üzerinden a  alternatif öneriler b  eğer $\text{c} \text{ } \text{ } = \text{ } \text{ } :$ c 	sıklıkla notadan önce a  ya da b  muhtemelen C. P. E. Bach'ın önerisinden değil c 	erken dönem eserlerde noktanın üstünde kabul edilir a  sonra b  veya c  d  aynı eserlerin daha sonraki çalışmalarında gösterilen notasyon

Şekil 3: Grupettonun 4 Farklı Yazılışı⁹

⁹ Laszlo, Somfai, “How to Read and Understand Haydn’s Notation in Its Chronologically Changing Concepts”, Uluslararası Joseph Haydn Kongresi, Viyana, 1982. s.30.

3.2.1. Sonat, Hob: XVI: 2, Si bemol Majör

İlk Bölüm – Moderato

SONAT ALLEGROSU

Sergi			Gelişme	Yeniden Sergi		
A	B	C (kapanış teması)		A	B	C
(Si bemol)	(Fa)	(Fa)	(Temaların İşlenmesi)	(Si bem.)		

1765 yılından önce yazılmış olan bestecinin bu sonatı orta tempoda ve sonat formu biçimindedir. Aslında besteci genelde ikinci bölümleri Menuet ve Trio'ya ayırmasına karşın bu sonatında onlara son bölümünde yer vererek eserini bitirmeyi tercih etmiştir.

Çift sesler ile başlayan ana temanın ilk cümlesi 10. ölçüye kadar sürer ve köprü ile devam edilir.



Şekil 4: Ana temanın Duyuluşu

22. ölçüde Fa Majörde ana temanın küçük bir kesiti kullanılır ve 23. ölçüde 2. tema üçleme *aufakt* (anakruz) ile başlar. 31. ölçüde çiftler bağlı onaltılıklar ile köprü üç adım şeklinde yorumlanabilir. Temanın ikinci gelişi 39. ölçüdedir.

21

26

(a) 44

Edition Peters 11333

31

36

101

Şekil 5: 2. Temanın Gelişi ve Üç Adımdan Oluşan Köprüler

47. ölçüde soru – cevap şeklinde kapanış teması başlar ve Çeken tonunda sergi tamamlanır. Aynı zamanda Kodettalarda ana temaya benzer şekilde bir motif de yer alır.

Gelişme bölmesinde ise (62. ölçü) ana tema Fa Majör tonunda sunulur, ilk bölmeden çeşitli motifler ve 2. tema geliştirilir. Köprünün 1. adımı 78. ölçüde ikişer bağlı sekvensler ile sol minör tonda, ikinci adımı 85. ölçüde ve üçüncü adımı da 89. ölçüde gelir.



Şekil 6: Ana Tema, 2. Tema ve Köprüler

93. ölçüde ise kapanış teması ve B teması tekrarlanır. 102. ölçüde ana tona dönülür ve serginin tekrarı yapılır. Kodettaya kadar olan bölümde köprülerle beraber üç motif kullanılır. Gelişmeye dönülür ve bölüm sona erer.

İkinci Bölüm – Largo

TEK BÖLMELİ LİED FORMU

A köprü A köprü

(sol) (Si b) (Si b) (sol)

Ağır bir tempoda seyreden ikinci bölüm Sol minör tonunda duyarlı bir ifadede ilerler. Besteci çeşitli ritimsel öğelere, mordan ve trillere önem vermiştir. Ana tema önce iki kez sol minör, bir kez de Si bemol Majör tonunda duyulur. Temanın ikinci giriş kısmı ise 5. ölçüdür. 9. ölçüde köprünün birinci adımı, 12. ölçüde ise ikincisi görülür.



Şekil 7: 2. Bölümün Girişi

17. ölçüde kromatik seslere yer verilen bir geçit duyulur. 22. ölçüde kromatik geçişlerin uygulandığı bir kapanış teması gelir. Ana tema 27. ölçüde Si bemol Majör tonunda duyulur. 33. ölçüde 1. adım kontrapunktal bir kromatik yapıya dönüşür.



Şekil 8: Kromatik bir Geçit ve Kontrapunktal bir Yapı

39. ölçüde sol minör tonunda 2. adımda serbest bir işleme görülür ve reprise yapılır. 3. adım ise 47. ölçüde oluşur. Adımlar I ve V. derecelerde gerçekleşir. 50. ölçüde Sol minör olarak kapanış teması ile bölüm biter.



Şekil 9: 2. ve 3. Adımlar ve Kapanış Teması

Üçüncü Bölüm – Menuet ve Trio

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A (Menuet)

B (Trio)

A (Menuet)

a

b

a

b

a

b

(Si bem.)

(Fa)

(si bemol)

(Re bemol)

(Si bem.) (Fa)

Menuet ve Triodan oluşan üçüncü bölüme ait Menuet, Si bemol Majör tonalitesinde birleşik üç bölmeli formda yazılmıştır. İlk cümle 5. ölçüye kadar ikinci cümle ise 11. ölçüye kadar olan kısımdır ve tekrara kadar (a) bölmesidir. (b) bölmesi ise 15. ölçüde başlar ve ton Fa Majördür. Genelde cümle sonları noktalı sekizlik ve onaltılık ile biter. Tekrar ana tonaliteye dönülse de ana tema tekrarlanmaz.



Şekil 10: Menuet'nin Girişi

Trio ise Si bemol minör tonunda olup genelde sekizlikler ve birbirini kanon şeklinde takip eden sol ve sağ el cümlelerinden (a) bölmesi oluşur. (b) bölümünde ana tonun ilgili majörü olan Re bemol Majöre gidilir. Tekrar Menuet'ye dönülerek bölüm sona erer.



Şekil 11: Menuet'nin (a) Bölmesinden sonra (b) Bölmesi

Teknik ve Müzikal Açıdan İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

Birinci bölümün önemli özelliği onaltılık üçlemelerdir. Bu ritmik yapıda *aufтакт*'ın yer alması adeta bir tamamlayıcı özellik taşır ve müziğin karakterine 'şakacı' bir ifade katar. Dolayısıyla cümlelerin akışını bozmamak için üçlemeleri vurgulayarak çalma eğiliminden kaçınmak gerekir. İki bağlı sekizliğin ilkinde bilek hafif aşağı inerken ikincisi bileğin yukarı hareketi sırasında basılır, bu yaylanma hareketi müziğin şakacı karakterini ortaya koymaya yardımcı olacaktır. İlk cümlede, yapının öncülde çıkıcı, sonculda da inici olduğu görülmektedir, müziğin doruk noktası düşünüldüğünde çok abartmadan *crescendo* ve *decrescendo* mantıklı olacaktır. Sol el eşlik görevini görmekte, yalnız üçlemeler aynı şekilde bu kısımda da destekleyici olmak durumundadır. Bu pasajda duyulan triller ise yukardan değil, bir önceki notada kendi içinde bulunan notayı içinde barındırdığından dolayı alttan çalınmaktadır. Değer olarak uzun notalarda tril uzatılabilir, ancak hızlı notalarda, örneğin 16'lık değerlerde olanlarda kısa tutulması tavsiye edilir, o zaman tril daha iyi duyulacak ve tempoya uygun olacaktır.

Çalışma Önerileri: Sağ elde açılışı yapan altılı ve üçlüler birkaç kez gelecektir. (Bkz. Şekil:4) Çalışma olarak elin rahat bir şekilde geçişinin sağlanması

için altılı ve üçlü notaların yeri hazırlanarak tuşların üstünde sessiz çalışması yapılır, böylece bir süre sonra el kolaylıkla yukarı ulaşacaktır. Gelişme bölmesinde 77. ölçüden itibaren sağ elin aralıklı olarak çift bağlara atlayışı gelir. (Bkz.Şekil: 6) Sessiz ve göz kapalı aralık çalışması uygulanarak bileğin hafif bir yaylanma hareketi ile pasajlar pekiştirilir.

Köprüde minör tondan majör tona geçiş, kompozisyon açısından Scarlatti etkisi taşır, bu müziğe gizemli bir hava katsa da, ikişer bağlı onaltılıklar bu atmosferi yumuşatmaktadır. 2. tema *staccato* üçlemeler ile desteklenmiştir, cümlelerin doruk noktası ise 27. ölçüdeki la bemoldür. Bu uzun cümle sağ ve sol elin birbirini takip eden pasajlarıyla sona erer. Burada önemli olan, cümlelerin bölünmemesi için *crescendo* 'ları basamak şeklinde yorumlamaktır. 36. ölçüde sağ ve sol elde duyulan yedili aralık bestecinin kendi stilinin oluşmasının ilk denemeleri olarak göze çarpar ve bu tarz uzak aralıkları, Haydn ileri dönemlerinde Londra Sonatları'nda daha fazla kullanacaktır. Kapanış temasını hazırlayan köprünün 3. adımındaki çarpmalar hafif çalınmalıdır. Eşlik görevinde olan sağ eldeki kırık oktavların küçük bilek hareketiyle çalınması beşinci parmağa küçük bir vurgu yapılmasını sağlar ve ölçünün güçlü vurularını belirgin hale getirir, sol eldeki tekrarlı motif serginin bitiş hissini 5. derece ile verir. (Ölçü: 136.)

Gelişme bölmesinde tema çeşitli şekilde geliştirilir. Burada Örneğin 78. ölçüde ikişer bağlı üçlemelere geçişle daha farklı bir karakter ortaya çıkar. Müzik dinginleşme eğilimindeyken aniden üçlemeler ve triller ile neşeli bir atmosfer oluşturur. Yeniden sergi ile bölüm sona erer.

Ağır bir tempoda olan ikinci bölümde melankolik ifadeyi verebilmek ve eserin bağlı duyulabilmesi için sağ elde tuşun dibine daha fazla hissederek çalmak doğru bir yaklaşım olacaktır. Yavaş bölümlerde mordan ya da trilleri bilek ağırlığı vererek çalmak şarkı söyler bir biçimi destekleyecektir. 9. ölçüde *staccato* 'lar *piano* nüansında olduğu için bileği hafif esnek bırakarak küçük hareketlerle yapılan parmak *staccato*'su kullanmayı gerektirir. Farklı ritimleri içeren 12. ölçüde önce bağlı ardından bilek yumuşak bir biçimde kullanılarak altmış dördlük notalara kuvvet uygulayıp geri çekerek ifade değiştirilir.

Menuet ve Trio anlatım bakımından birbirinden farklıdır, Menuet neşeli bir ifadeyi sergilerken Trio ise ona zıt ve duyarlıdır. Menuet’de iki farklı karakter vardır, tema bağlı bir biçimde sunulurken, bölmeyi tamamlayıcı karakter ise 11. ölçüde bağısız olarak karşımıza gelir. Birçok trıl’in geldiği Menuet bölümünde önceki nota trıl’in içinde yer alıyorsa trıl’i aşağıdan almak doğru bir yaklaşım olacaktır. Örneğin, 4.,13., ve 15. ve 16. ölçüde olduğu gibidir.

3.2.2. Sonat, Hob: HVI: 5, La Majör

İlk Bölüm – Allegro

SONAT ALLEGROSU									
SERİM			GELİŞME				YENİDEN SERİM		
A	B	Koda	(işleme)				B	Koda	
(La)	(Mi)		(Mi)	(La)	(Si)	(La)	(La)		

1763 yılında, partita /divertimento tarzında klavsen için bestelenmiş olan eser La Majör tonundadır. İki bölmeli sonat formunda yazılan bölüm Allegro temposunda, canlı ve neşeli bir anlatıma sahiptir. Besteci burada, *Alberti bas*’lara, ritim kalıpları olarak daha çok onaltılık ve altılamalara, durağan ve senkope eşliklere yer vermiştir. İlk 6 ölçüde duyurulan A temasından sonra köprüler beş adımda gerçekleşir: 1. adım 7. ölçüde, 2. adım 12., 3. adım 16, 4.adım 22. ve 5. adım 26. ölçüde gelir.



Şekil 12: A Teması ve Senkope Eşlikler

30. ölçüde yeni bir öge kullanılır ve 37. ölçüde mükemmel kadansa gelerek A bölmesi biter. 2. Tema Mi minör tonda sağ elde kırık akorlar ile başlar, sol elde oktavlarla desteklenir. 49. ölçüde ise işleme 1. derece duyulur ve Koda'ya bağlanır ve sergi bölmesi sona erer.



Şekil 13: Koda

Gelişme bölümünde ana tema Mi Majöre (tierce de picardie)¹⁰ geçer. 69. ölçüde köksüz çeken dokuzlu (sansibl yedili) ile tril’li sekvensler duyulur. Çeşitli tonalitelerle yukardan aşağıya doğru üçlü kırık akor ve aralıklı hareketler meydana gelir dolayısıyla bölme oldukça hareketli bir hal alır.

¹⁰ *Tierce de picardie: Minör tonda devam eden bir eserin son cümlesinin aniden majörde sonlandırılması ya da diğer cümlelerin majör tonda başlaması.



Şekil 14: 63 – 84. Ölçüler

120. ölçüde La Minörde (yarım kadans) kararın hemen ardından La Majöre geçiş yapılır. 128. ölçüde kapanış teması ile bölüm ana tonda sona erer.



Şekil 15: 2. Tema

İkinci Bölüm – Menuet ve Trio

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A		B		A	
a	b	a	b	a	b
(La)	(Mi)	(la)	(La)	(La)	(Mi)

Menuet ve Trio, birleşik üç bölmeli formda yazılmış olan 2. bölüm La Majör ve La minör tonlarındadır. Her biri tekrarlı, sade, yalın ve anlaşılır bir şekilde bestelenmiştir. Menuet'nin (b) bölümünde tema Çeken tonuna gitmekte son ölçü de ise tekrar ana tona dönmektedir.



Şekil 16: Menuet'nin Girişi

Bağlı ve *piano*, *pianissimo* 'dan oluşan nüansları içeren Trio bölümü La minör tonda sunulur. 9. ölçüde La Majör 13. ölçüde ise Sol Majör tonlarına uğranılır, *reprise* de aynı tema gelmez.



Şekil 17: Trio'nun Girişi

Üçüncü Bölüm – Presto

SONAT ALLEGROSU

SERİM			GELİŞME	YENİDEN SERİM		
A	B	Kodetta		A	B	Kodetta
(La)	(Mi)		(Mi) (Si)	(La)	(la)	(La)

Presto ve 3/8'lik olan bölüm, canlı ve neşeli üslupta olan bir ana tema ile dikkat çekmektedir. La Majör tonalitededir ve 11. ölçüde ise ana tonun 5. derecesine gidilir ancak Mi Majörde kalınır.



Şekil 18: Ana Tema

23. ölçüde B bölümü (2.tema) Mi minör tonda *piano* nüansı içinde sunulur. (a) bölümünden sonra kapanış teması bu kez Mi Majör'dedir ve tekrar yapılır.



Şekil 19: Kapanış Teması

Gelişme bölümü 45. ölçüde Mi Majörde ana temanın küçük bir kesidi ile başlar. Köprüler 52. ölçüde başlar.



Şekil 20: Gelişme Bölmesi

Daha sonra 67. ölçüde gelen küçük motif benzer bir şekilde 80. ölçüde sol elde taklit edilmektedir. Ana tema tekrar 86. ölçüde La Majör tonunda gelerek A bölümü biter.



Şekil 21: A Bölmesinin Bitişi

La minör tonda ise B bölümü farklı bir motif ile sunulur ve 117. ölçüde kapanış temasına bağlanır.

Teknik, Müzikal İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

Birinci bölümde, tema sağ elde La Majör gam ile başlar, sol elde ise önce eşlik ardından ise senkoplarla devam eden bir biçim yer almaktadır. Her bölme birbirinden farklıdır. Üçlemeler de hem *auftakt* hem de ölçü başlarında gelerek tril'leri öne çıkartmaktadır. 11. ölçüde gelen üçlemenin devamında hafifçe aşağı yukarı bir bilek hareketi müzikal olarak çıkışı, *crescendo* yapmayı destekler. 22. ölçüde kısa soru-cevap bölmelerinde tril'e eli yukarıdan düşürerek çalmak cümlelerin bütünlüğünü sağlayacaktır. Klasik Dönem'de çoğunlukla triller üstten başlamakta, yalnız trilden önce gelen notaya bakmak gerekebilir: 22. ölçüde tril üstten, 23. ölçüde ise önceki nota yukarıdan geldiği için tril'in kendi notasından başlaması gerekir. Bileğin yukardan kullanıldığı yerlerden biri de 2. temanın giriş yaptığı sol elde oktavlar ve sağ elde altılı aralıkların olduğu kısımdır. İşlemelerde ise sağ elde üçlemelerin ilk notasını belirgin çalmak uygun olur. 79. ölçüde parmak numarası olarak 2-4-3 ya da 2-3-2 de kullanılabilir. Aynı ölçüden itibaren tempo hızlı olduğundan apojatür şeklinde de yorumlanabilir. "Peters" edisyonunda tril'in yer aldığı 115. ölçüde güçlü parmak olduğu için 3-5-3 gösterilmektedir, ancak alternatif olarak 2-3-2 parmak numarası da tercih edilebilir.

Çalışma Önerileri: Altılama gelen onaltılıklarda çalış açısından yukarı gidiş aşağıya dönüşten biraz daha kolaydır, (Bkz.Şekil:13) Arpejlerin elde pozisyonları hazırlanarak çalışma uygun olur. 85. ölçüde kırık arpejlerin yatay hareketlerle aşağıya inişi sağlanır. Üçlemelerin başına küçük bir aksan yapılarak yine de melodik bir gidiş sağlanır.

Menuet ve Trio'dan oluşan ikinci bölüm 3/4'lük olduğu için ilk iki ölçüde sağ elde yer alan nota değeri ikilik olan üçlüler de aksan yapma eğilimi olabilir, ancak kuvvetli zaman ilk vuruşa geldiği için bu durumda kontrollü bir şekilde üçlülerini basmak gerekir.

3/8'lik olan son bölümün cümlelerinin hedef noktasını genelde iki ölçü sonrası şeklinde düşünmek gerekir, bu şekilde cümleler ölçü ölçü değil bütün olarak algılanacaktır. 67. ölçüde gelen bağlarda ölçülerin son vuruşunda bileği hafifçe

yukarı kaldırmak vurgu yapılmasını önleyecektir.

3.2.3. Sonat, Hob: HVI: 6, Sol Majör

İlk Bölüm – Allegro

BASİT İKİ BÖLMELİ FORM

A	Kodetta	B	Kodetta
(Sol)	(Re)	(Re)	(Sol)

1760 - 1766 yılları arasında bestelenen Sol Majör sonatın ilk bölümü Allegro temposunda, canlı ve neşeli bir ifade ile başlar. Bu eser bestecinin ilk dönem sonatlarından olmasına rağmen, ritmik çeşitlilik ve müzikalite açısından oldukça gelişmiş bir düzeydedir. Basit iki bölmeli bir formdan oluşan bölümün virtüöziteyi öne çıkaran bir yapısı vardır. Ana tema 2. ölçüye kadar öncül ve 4. ölçüde de soncul olarak duyulur.



Şekil 22: Ana Temanın Girişi

Devamında aynı tonda adım şeklinde köprülerle ilerler, birinci adım 8. ölçüde La Majöre kadar, ikinci adım 10. ölçünün son vuruşundan itibaren, üçüncü adım ise aynı tonda tril'ler ile devam etmektedir. 14. ölçünün son vuruşunda Kodetta başlamaktadır ve Re Majör tonda sergi sona erer.



Şekil 23: Köprüler

Gelişme bölmesinde ana tema Re Majör tonuyla duyulur, sol elde de ayrı bir melodi vardır. 21. ölçüden itibaren farklı motifler uygulanır ve geçitte inici ve çıkıcı yürüyüşler meydana gelir. Kodettada kullanılan noktalı ritim ile 23. ölçüde tematik bir yapıya geçilir. Bu kısımda gidilen tonlar: La minör, Mi minördür.



Şekil 24: Gelişme Bölmesi

27. ölçüde geçit başlar, bu kez Do Majör tonunda tekrarlı öge kullanılır. Sağ elde noktalı ritimde duyulan çift sesler marş atmosferi yaratır. 30. ölçünün son

vuruşunda sergide ilk adım olan Do Majör üzerinde noktalı onaltılığın tekrar geldiği görülür. Sergide dominantın 2. adımında olan Sol Majör bas hareketi tekrar gelir. İki Kodetta arasında bir motif belirir, Sol minör tonundadır. Öncül–soncul olarak görülebilir. 43. ölçüde Sol Majör tonunda Kodetta ile tekrar yapılarak bölüm sona erer.



Şekil 25: Yeni bir Motif

İkinci Bölüm – Menuet ve Trio

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A (Menuet)			B (Trio)			A (Menuet)		
(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(a)
(Sol)	(Re)	(Sol)	(sol)	(Sib)	(sol)	(Sol)	(Re)	(Sol)

Birleşik üç bölmeli formdan oluşan Menuet ve Trio da Sol Majör tonundadır. Menuet neşeli bir karakterdedir. 10. ölçüde (a) bölümü Re Majör tonunda biter, ancak bu tonda uzun süre kalınmaz. (b) bölümü ana tonda devam ettikten sonra ana tema tekrar duyulur ve 28. ölçüde Sol Majör’de tekrar yapılarak biter.



Şekil 26: (a) ve (b) Bölmesi

Trio bölümü Sol minör tonda olup mordanlarla dikkat çekmekte, özellikle ısrarcı bir ifade oluşturmaktadır. 12. ölçüde ilgili majörüne gider ve 23. ölçüde ana tema tekrar Sol minörde duyulur ve Menuet'ye dönüşür.



Şekil 27: Trio Bölmesi

Üçüncü Bölüm – Adagio

TEK BÖLMELİ ŞARKI FORMU

A A Kodetta
(sol) (Sib) (sol)

Sol minör tonda olan bu bölüm, şarkı söyler bir ifadeyle başlar. Genelde altılamalardan oluşur ve bağlı çalınır. 10. ölçüde Çeken tonuna gidilir, tema tekrar duyulur. Bu bölmede aynı şekilde ilerler. 19. ölçüde ana tona dönülür ve bölüm biter.



Şekil 28: Adagio Bölümünün Girişi

Dördüncü Bölüm – Molto Allegro

TEK BÖLMELİ FORM

A A' Kodetta
(Sol) (Re) (Sol) (Mi) (Sol)

3/8'lik olan son bölüm canlı, hareketlidir, Sol Majör tonundadır ve tek bölmeli formdadır. Genelde altılamalardan oluşur. 11. ölçüde Re Majör tonunda köprü duyulur ve dominant yedili akorları iki ele bölünür.



Şekil 29: Ana Temanın Duyuluşu ve Köprüler

23. ölçüde bu bölmenin kapanış teması gelir ve *reprise* yapılır. 35. ölçüde tema Sol Majördedir ve sekvenslerle devam edilir. 49. ölçüde bölme Mi minör *forte* nüansı ile bitirilir. 61. ölçüde tekrar Sol Majöre dönülür.



Şekil 30: A' Bölmesi

79. ölçüde köprü önce *piano* ile ardından *forte* ile duyulur. Kodetta Re minörden Sol Majöre bağlanır ve bölüm sona erer.



Şekil 31: Kodetta

Teknik ve Müzikal İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

İlk bölümün ana temasında sağ ve sol el artikülasyon ve ritim bakımından birbirinden farklı gitmekte, iki elde de ayrı bir melodi varmış gibi duyulmaktadır. Dolayısıyla bu bölüm birçok bakımdan birkaç öğeyi içinde bulundurmaktadır. Melodik bir yapıya sahip olduğu kadar ifade olarak da bağlıdır. O yüzden hareketlerin küçük ve yatay olarak düşünülmesi tuşenin akıcılığını sağlayacak,

bölüm aynı zamanda zarif duyulacaktır. Suslar ile ölçüye girişi sağlayan *aufтакт* 'lar tamamlayıcı unsurlardır. Örneğin 8. ölçüde iki otuzikilik - iki onaltılığın arkasından sağ elin devreye girmesi, anlatımı daha akıcı hale getirir. Orkestra renklerinden elde edilen bölmeler vardır. Örneğin, 5. ölçüde yer alan çift sesler korno sesini andırır. 8. ölçüde küçük nota fa diyezini değerini alır. 11. ölçüde yer alan triller de aşağı doğru iniçi adım olduğundan ötürü yazılan notadan tril yapmaya başlamak mantıklı olacaktır. Arka arkaya trillerin geldiği bölmede sol elde duyulan 4'lü ve 5'li aralıklı eşlikler bilekten çalınarak hafiflik sağlanabilir. 22. ölçüde tril üstten ve 23. ölçüde ise önceki nota yukarıdan olduğu için trilin kendi notasından başlaması uygun olur. Gelişme bölümünde karşılıklı dialogları belli edebilmek için sağ elde gelen motifi *piano*, birbiri ardından iki el duyulan ölçünün ise *forte* alınması uygun olacaktır (örneğin 22. ölçüde olduğu gibi). Tematik yapılar ve tekrarlı notalar nüanslarla zenginleştirilerek çeşitlilik yaratılmıştır. 27. ölçüden itibaren farklı bir bölme geldiğinden *crescendo* 'ları basamak şeklinde düşünerek çalmak 31. ölçüde çift seslerdeki doruk noktasına (kulminasyon) doğru bir şekilde ulaşılmasını sağlayacaktır. 40. ölçüde tril sırayla aşağı inmektedir, o yüzden notadan çalınarak icra edilir.

İkinci bölümde Menuet'nin 11. ölçüsünde kırık bir akor ile giriş görülmektedir. Eser Klasik Dönem'e ait olduğu için yorum olarak sağ elde gelen küçük değerde re notası ile sol elde si notasının aynı anda çalınması tavsiye edilir. Romantik dönemde bu durum değişmiş olup, küçük notalar önce çalınarak icra edilirdi. 12. ölçüde yer alan tril, aşağı doğru iniş olduğu için Do'dan alınır. 18. ölçüde gelen apojatür ise dörtlük olarak değerlendirilir. Ölçüden önce gelen noktalı *aufтакт* onaltılıklarda bileği hafifçe yukarı kaldırarak ölçü başına klavyeye yerleşerek başlamak otuzikilik notaların daha keskin duyulmasını sağlayacaktır.

Trio bölümünde sağ elde duyulan mordanlar dikkat çeker. İlk cümlede yer alan mordanlar anlatım olarak "iç çekiş" ifadesi olarak düşünülebilir. 3. ölçüdeki mordanın ilkinde parmak numarası olarak 2-3, ikincisinde 3-4 şeklinde olursa diğer ölçüye baş parmak ile başlanabilir. *Forte* nüansında *staccato* notalar parmaktan çalınarak sol eldeki oktavlarla desteklenmektedir.

Üçüncü bölüm bestecinin kendi duygularını içten ve hoş bir şekilde ortaya koyduğu bir Adagio'dur. Stile sadık kalmak ve ifadeleri abartmamak kaydıyla piyanoda çeşitli renkler kullanılır. Örneğin, ilk ölçüde sol minör tonda gelen ana temadaki hüznü ifadeyi verebilmek için *piano* nüansında sol elde sekizlikler kol ve bilek yardımıyla çalınarak hafiflik elde edilir, sağ elde tuşun dibine biraz daha fazla gidilerek koyu bir renk tercih edilir. Sağ elde trillerin duyulduğu pasajlarda sol elde yer alan melodiyi çıkartmak karşılıklı bir dialog sağlayacaktır.

Dördüncü bölüm 3/8'lik olduğu için güçlü vuruşlar ilk zamanda gelir, dolayısıyla ilk ölçüde çalarken ikişer bağlı notanın ilkinde el fazla yukarıdan düşerse hem ters bir yerde aksan tehlikesi hem de doruk noktasına ulaşmayı kaybetme olasılığı doğacaktır. O yüzden hareket koldan değil, bilek yardımıyla küçük bir şekilde yapılırsa tema daha sağlıklı anlaşılır olacaktır. 9. ve 11. ölçüde arpej *forte* – *piano* nüansı ile çeşitlendirilirse renk farkı ilkinde biraz hiddetli, ikincisinde ise dingin bir ifade ortaya çıkacaktır. 24. ölçüde bileği hafifçe yukarıdan atarak sağ elde duyulan çift seslerle, 27. ölçüde gelen cesur arpej girişimleri arasında fark elde etmek kolay olacaktır.(13, 28 ve 29.ölçüler) 55. ölçüde sağ elde yer alan tekrarlı notalara elin pozisyonunu değiştirmeyecek şekilde başparmak ile başlamak da mümkündür. Yalnız bu ölçülerde 1. parmak güçlü olduğu için doğal olarak aksan oluşturma tehlikesi vardır, bu yüzden parmağın kontrolü sağlanarak *crescendo* yapılmalıdır.

Çalışma Önerileri: 15. ölçüde iki el kombinasyonu yer almaktadır. Önce artiküle, ardından klavyeden uzaklaşmadan sağ elde duyulan ayrı notaları aynı anda hazırlayarak çalışma yapılabilir. Çift seslerde üst sesler çıkarılır.

3.2.4. Sonat, Hob: HVI: 12, La Majör

BASİT İKİ BÖLMELİ FORM

A	B	A	Kodetta
(La)	(La) (Re)	(La) (Mi)	(La)

İlk Bölüm - Andante

Bestecinin La Majör tonunda olan bu sonatı 1767 yılında Divertimento biçiminde yazılmıştır.¹¹ Basit iki bölmeli formda olan eser Scarlatti etkisinde olup Barok tarzda bestelenmiştir. Haydn diğer sonatlarına göre burada daha geleneksel üsluplara bağlı kalır. Bölüm Andante temposunda olup ritimsel anlamda fazla çeşitlilik göze çarpmamaktadır. Tema sağ elde bir trille ‘melodik’ ifadeli ve dialog şeklinde başlar. Küçük cümleler *crescendo* ve *decrescendo*’lar ile desteklenir. Sağ el genelde onaltılık üçlemelerden ve çıkıcı - inici arpejlerden oluşur, genelde ritimsel olarak altılamalara yer verilir.



Şekil 32: Ana Temanın Girişi

8. ölçüde Mi Majöre uğranılır, ardından Si Majöre gitme çabası içinde olunur ama tam olarak o tonda kalınmaz. 11. ölçüde ana temaya benzer bir motif Si Majör tonunda gelir. 18. ölçüde Kodetta'ya bağlanarak Mi Majörde *piano* nüansında A bölmesi biter.

¹¹ Zinck, a.g.e, s.45.



Şekil 33: Ana Temaya Benzer bir Motif

Sağ elde uzun bir tril devam ederken gelişme bölümünde sol elde de arpejler sürmektedir. Geçici olarak Re Majör (IV. derece) duyulur ve tekrar La Majöre dönülür. 29. ölçüde *pianissimo* nüansında başlayan sekvensler ısrar edici bir şekilde *forte*ye ulaşır. Ana tema 38. ölçüde ana tonda tekrar gelir. 46. ölçüde Mi Majörde trillerin ardından 53. ölçüde Kodetta ile bölüm sona erer.



Şekil 34: B Bölmesi



Şekil 35: Köprüler

İkinci Bölüm:

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A (Menuet)			B (Trio)			A (Menuet)		
(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(a)
(La)	(Mi)	(La)	(la)	(Do)	(la)	(La)	(Mi)	(La)

La Majör tonunda olan bu bölüm Menuet ve Trio'dan oluşmaktadır. Bölüm, birleşik üç bölmeli formdadır, genelde üçleme ve senkoplu ritimlere sahiptir. (a) bölmesinde ana tonun 5. derecesine gelir ve 17. ölçüde tekrar ana temaya döner. Mükemmel Kadans ile Trio bölümüne bağlanır.



Şekil 36: Menuet'nin Girişi

La minör tonunda olan Trio ise kromatik inici bas partisi üzerinde bağlı ve tamamen senkoplu yürüyüş içermektedir. Sekvenslerden oluşan büyük bir *crescendo* ile *forte*'ye ulaşılır ve 14. ölçüde ilgili majöre varılır. Bu bölümde çeşitli tonlara geçici olarak gidilir. Büyük bir *decrescendo*'nun ardından 24. ölçüde sağ elde kromatik bir iniş gerçekleşir ve La minör tonunda Trio bölmesi sona erer.



Şekil 37: Trio



Şekil: 38 (b) Bölmesi

Üçüncü Bölüm – Finale

TEK BÖLMELİ FORM

A	Kodetta	A	Kodetta
(La) (Mi)	(La)	(La) (Re) (La)	(Re) (La)

Tek bölmeli serbest bir formdan oluşan bu bölüm bestecinin sonatları içinde en kısa bölüme sahip olanlarından biridir. La Majör tonunda olup, 3/8’liktir. Sol elde kimi zaman Alberti Bas’larının eşliğine sağ elde de kimi zaman mordanlara yer verilen bölüm Vivace temposundadır ve bölme tekrarı vardır.



Şekil 39: Son Bölümün Ana Teması

Mi Majöre varıldığında ise gelişme niteliğinde bir *interlud*¹² sunulur ve 36. ölçüde ana tema tekrar La Majörden duyulur. 45. ölçüde ise temanın re tonundan taklidi duyulur ve onaltılık yürüyüşler bu kez Re Majördedir. Bir süre sonra La Majöre dönülür, 65. ölçüde *aufтакт* ile Kodetta duyulur ve bölüm biter.

¹² *Interlud: Ara müziği.



Şekil 40: 29 – 69. Ölçüler

Teknik, Müzikal olarak İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

Birinci bölümün dikkat çekici yönlerinden biri üçlemelerin işlenmesidir. Kendi içinde *crescendo* ve *decrescendo* ile zenginleşen iniş ve çıkışlı onaltılıklar şarkı söyler şekilde ve bağlı çalınır. Girişte başlanan tril notadan, 22. ölçüde tekrarlı notalardan sonra duyulan triller ise üstten çalınabilir. Birbirini tamamlayan soru – cevap yapısında pasajlar, bölümün sonuna kadar devam eder. 34. ölçüde sağ elde tek hareketli düşüş daha akıcı olmayı sağlayacaktır. 47. ölçüde tril bitiminde sol elde gelen do notasına küçük bir vurgu yapılırsa, cümle eksik duyulmayacaktır.

Menuet bölümü bir vals temposunda yer alır, sol elin son dörtlüğü hafif çalınırsa ölçü başına küçük bir aksan verildiğinde 3/4'lük hissi sağlanmış olur. Sol elde paralel olarak uyum sağlamış ikinci ve üçüncü dörtlükler birbirine bağlanmıştır. Trio bölmesinin en önemli özelliği sağ ve sol elin birbirine senkoplu devam etmesidir, dolayısıyla ölçü başlarında gelen bas notasını öne çıkartmak armoninin değişimini göstermek açısından yardımcı olabilir. Bu bölmede düşülecek müzikal hata ölçülerde yer alan motifleri ayrı ayrı yorumlamaktır. Hâlbuki doruk noktası 6.

ölçüde cümlelerin bitimine kadar devam eder, diğeri ise bölme sonuna kadar sürmektedir.

Final, oldukça hızlı olduğu için akıcı çalınmayı gerektirir. Bu yüzden özenli ama hareketleri biraz mekanikleştirerek çalışmak yorumu kolaylaştırır. İlk ölçüde gelen mordana ilk notadan sol elin notasıyla küçük bir aksan verilir. 29. ölçünün devamında sol elde duyulan üst parti öne çıkartılarak armoni değişikliği belirgin bir şekilde gösterilir.

3.2.5. Sonat, Hob: HVI: 13, Mi Majör

Birinci Bölüm: Moderato

TEK BÖLMELİ FORM

A	Kodetta	A	A	Kodetta
(Mi) (Si) (Si)		(Mi)	(Mi)	(Mi)

1767 yılında yazılmış olan bestecinin bu sonatı Mi Majör tonunda olup Partita / Divertimento biçimindedir. Ana tema öncül - soncul şeklinde ana ton akoruyla *forte* ile kararlı bir giriş yapar, *piano* ile devam eder.



Şekil 41: Ana Tema ve Senkope Yürüyüşler

13. ölçüde köprü adımlarından sonra, Çeken tonuna gidilir. 16. ölçüde bas yürüyüşlerini ortaya çıkartmak yerinde olacaktır. 24. ölçüde *aufackt* ile Kodetta

başlar ve A bölmesi bu şekilde biter.



Şekil 42: Bas Yürüyüşleri

31. ölçüde *basso ostinato* 'lar ile kanonsal bir yapı sergilenir. A bölümünde gelen adımlar farklı olarak ters şekilde gelir. 37. ölçüde tekrar ana tema duyulur. 42. ölçüde ise senkope yürüyüşler dikkat çeker.



Şekil 43: Kanonun İlk Girişi



Şekil 44: İmitasyondan Oluşan Kısım

46. ölçüde az önce gelen onaltılık hareketler do diyez minör tonunda devam eder. 67. ölçüde inici ve çıkıcı yürüyüşler mevcuttur. 77. ölçüde Kodetta ana tonda duyurularak 1. bölüm sona erer.



Şekil 45: 64 -79. Ölçüler

İkinci Bölüm: Menuet ve Trio

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A (Menuet)	B (Trio)	A (Menuet)
(Mi) (Si)	(mi) (Si) (mi)	(Mi)

Birleşik üç bölmeli formdan oluşan bölüm, ilk bölüm ile aynı ton olan Mi Majör tonundadır. Menuet neşeli bir karaktere sahiptir, ritmik özellikler olarak ikişer bağlar dikkat çekmektedir. (b) bölmesi Çeken tonundadır ve 15. ölçüde tema tekrar ana tonda gelir.



Şekil 46: Menuet'in Teması

Trio bölmesi Mi minör tonda hüznü bir ifadeyle ama *forte* olarak başlar ve oldukça bağlıdır. Tek (a) olarak adlandırılabilir. 18. ölçüde Si Majöre varılır ama uzun kalınmaz. Bir sonraki ölçüde ise tema Mi Majörde uygulanır ve tekrar yapılarak mükemmel kadans ile bölüm biter.



Şekil 47: Trio Bölmesi

Üçüncü Bölüm: Presto

ÜÇ BÖLMELİ FORM

A	B	Kodetta	A	Kodetta
(Mi) (Si)	(Si)	(Si)	(Mi)	(La)

Auftakt ile başlayan bölüm, Mi Majör tonundadır ve tonun akorlarıyla giriş yapılır. Hızlı bir tempodadır ve kısa notalar bölüme canlılık verir. Üç bölmeli formdan oluşur, müzikal olarak soru – cevap şeklinde bir dialog izlenir. 9. ölçüde tema Mi minör'den gelir ancak soncul kısmı biraz değişikliğe uğratılmıştır.



Şekil 48: Soru – Cevap Diyaloglar

Köprü 19 – 26 arasında yer alır ve mükemmel kadans yapılıdır. Bitiminde ise 2. tema başlar ve gelen çift seslerde de majör- minör değişimler dikkat çekmektedir.



Şekil 49: 2. Tema

(b) bölümünde sol elde sağ elin motiflerine “Alberti” baslar eşlik eder. Bölümde çeşitli tonlara uğranılır. 5. dereceye vararak ana tema Mi Majöre tekrar bağlanır. Mi minörde *piano*’dan başlayarak güçlü bir *crescendo* ile devam edilir.

100. ölçüde Kodetta ve ana temadan küçük bir kesit ile tekrar ana tonda bölüm biter.



Şekil 50: Serbest İşleme



Şekil 51: Köprü ve Kodetta

Teknik, Müzikal Açıdan İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

Sonata'nın ilk bölümünde sol el kimi zaman yatay olarak ilerlemekte ve yürüyüşlerden (*ostinato*) oluşmakta, aynı zamanda sağ eli bazen paralel bazen de ardarda bir şekilde tamamlamaktadır. O yüzden baslara ayrı bir önem vermek gerekir. Aynı zamanda bu bölüm birçok artikülasyon çeşidini içinde barındırır, bu yüzden edisyona sadık kalmak bestecinin stili açısından önem teşkil eder. Bölümün karakterini belirleyen sembolik ritimsel kalıp, noktalı sekizlik onaltılık ve ikişer bağlı

staccato 'lardır. Bu öğelerde tekrarlı notaları farklı parmak numarası ile değiştirmek önerilir, örneğin 13. ölçüde olduğu gibidir. Bölüm bitiminde duyulan 83. ölçüde yer alan trilde, kendinden önceki nota bir alt ses olduğu için trile notadan başlamak mantıklı olacaktır, bir sonraki ölçüde ise trilin kendisinden önceki notayla arası fazla olduğu için üstten başlanabilir.

İkinci bölümde Menuet'nin sade bir yapı sergilediği görülür ve ikişerli bağlı notalardan oluşur. Trio ise *ostinato bas* ve 2'li ve 3'lü bağlı *staccato* 'lu artikülasyon şekliyle dikkati çeker.

Son bölümde klavyeye ön koldan düşülerek tek hareketle çalınan yerlerden biri ana temanın girişidir. Bölümün karakterinin marş havasında olmasını sağlayan sol elin sus ile beraber girişinde yer alan oktavlardır ve ritmi veren odur. 28. ölçüde sağ elde duyulan 2. tema orkestrada flüt ve fagotun sesini andırır, dolayısıyla *piano – forte* şeklinde diyalogu ortaya çıkarmak yerinde olacaktır. Sol elde duyulan bas yürüyüşler de adım adım *crescendo* ile desteklenir. Ana temanın tekrar bağlandığı sol – mi altılı aralığı için başparmağı kullanmak ve daha kuvvetli olduğu için *piano* yapmak zor olduğundan parmak numarasını değiştirmek tavsiye edilir. İki farklı *staccato* çeşidi kullanılabilir, örneğin 2. temanın geldiği yerlerden biri olan 28. ölçü ön kol desteği ve 44. ölçüde ise *staccato* parmakla çekilerek tercih edilir.

Çalışma içinse son bölümün 15. ölçüsünde sağ elde duyulan ayrı notalar aynı anda hazırlanır, akor şeklinde çalışılır. Bu şekilde el kırık arpejleri pozisyonda algılayarak kavramış olur.

3.2.6. Sonat, Hob: HVI: 14, Re Majör

Birinci Bölüm – Allegro moderato

SONAT ALLEGROSU

Serim			Gelişme				Yeniden Serim		
A	B	Kodetta	(Motif ve temaların gelişimi)				A	B	Kodetta
(Re)	(La)	(Re)	(La)	(La)	(si)	(Mi)	(La)	(Re)	(mi)

Re Majör tonunda gelen bölüm sonat allegrosu formunda olup Allegro moderato temposundadır. Bu ilk bölümde dikkat çeken temanın ve köprülerin yukarı doğru bir tırmanış içinde olmasıdır. Bölümde her çeşit ritmik çeşitlilik vardır, dolayısıyla küçük cümleleri nüanslar ile sınıflandırma yapılabilir. Akılda kalıcı bir melodiyle başlanılır ve 8. ölçüde Çeken tonuna varılır.



Şekil 52: Ana tema

Aralardaki köprüler çeken yedili akorlarıyla gelir. 17. ölçüde 2. tema sağ ve sol elde ayrı birer karakter olarak duyulur. 24. ölçüde köprü çeken dokuzlu akorları ile oluşturulur ve birbirini izleyen kanonların ardından, 32. ölçüde Kodettada La Majöre doğru gidilerek sağ elde kısa üçlemeler ile *piano* nüansıylA A bölmesi biter.



Şekil 53: Kanonlar ve Ritmik Farklılıklar

Gelişme bölümünde ana tema La Majör tonunda giriş yapar, 46. ölçüde köprü 3 adım şeklinde duyulur: ikincisi 50. ölçüde ve üçüncüsü ise 57. ölçüde gelir. Çeşitli tonlara (Si minör, Mi Majör, La Majör ve Fa diyez Majöre) gidilir. *Crescendo* nüansı ile devam eder ve *forte*ye ulaşılır. Şaşırtıcı bir şekilde Si minörde Kodetta senkoplu motiflere bağlanır ve La Majörün ardından Re Majöre dönülür.



Şekil 54: Köprüler

Yeniden sergide ana tema tekrar duyulur, kalıplar aynıdır. Köprüler adımlar şeklinde tekrar gelir. Sergi ile arasında tek fark köprü ve Kodettanın farklı tonlarda gelmesidir. 107. ölçüde Kodetta ile mükemmel kadans yapılarak bölüm biter.



Şekil 55: Kodetta'ya Doğru Gidiş

İkinci Bölüm – Menuet ve Trio

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A (Menuet)	B (Trio)	Kodetta	A (Menuet)
(a) (b) (a)	(a) (b) (a)		(a) (b) (a)
(Re) (La) (Re)	(re) (Fa) (re)	(Re)	(Re) (La) (Re)

Birleşik üç bölmeli formdan oluşan bölüm Re Majör tonundadır, (a) bölümü ilk bölümde ana temanın küçük bir motifine benzer bir kesit kullanır. (b) bölümü Çeken tonunda olup *sforzando* ile başlar. 15. ölçüde (a) bölümü tekrar gelerek Trio bölümüne bağlanılır. Sürpriz bir şekilde paralel tonunda duyulan bu bölmede bağlı bir anlatım vardır. 16. ölçüde ana tonun ilgili majörüne varılır ve Kodetta ile biter.



Şekil 56: Menuet'nin Girişi



Şekil 57: Trio Bölmesinin Ana Teması

Üçüncü Bölüm – Presto

TEK BÖLMELİ FORM

A	Kodetta	A	Kodetta
(Re) (La)	(La)	(Re)	(Re)

Tek bölmeli formda ve Re Majör tonunda yazılmış bu bölüm hızlı bir tempodadır. Ana temada *piano* nüansı içinde dört ölçü öncül ve dört ölçü soncul ilişkisi içindedir. Tema soru soran bir ifadede karşımıza gelir.



Şekil 58: Son Bölümün Ana Teması

11. ölçüde köprüler temadan motifleri adım şeklinde kullanır ve 23. ölçüde ise köprü sağ elde aralıklı onaltılık seslerden oluşarak 31. ölçüde Mi Majöre varılır. Kapanış teması şeklinde küçük bir motifin ardından 40. ölçüde Kodetta La Majörde duyulur böylece Çeken tonuna gidilir.



Şekil 59: Köprüler

Gelişme bölümü sağ elde oktav, yedili, altılı gibi kırılan aralıklarla meydana gelir. Aniden Re minöre geçiş yapılır ve 54. ölçüde geçici Mi bemol Majör tonunda motifler geliştirilir. Temadan alınan küçük motif La Majör tonunda köprü olarak gelir, 66. ölçüde 1. adım, 72. ölçüde alberti bas'lı 2. adım meydana duyulur.



Şekil 60: 62 – 77. Ölçüler

80. ölçüde köprü Re Majörde duyulur, 88. ölçüde bas *sforzandola*’ıyla desteklenir. 97. ölçüde ana temadan küçük bir kesit duyurularak 104. ölçüde Kodetta’ya bağlanır ve bölüm sona erer.



Şekil 61: Kodetta

Teknik, Müzikal Açıdan İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

Hem anlatım *cantabile* ifadede hem de marş havasında hızlı bir tempoda olan ilk bölüm trilleri ile göz doldurur. 24. ölçüde diğer ölçüye bağlı notalarda Ç7 – E bağlantısında toniğe küçük bir aksan verilirse motifin nereye gideceği daha iyi anlaşılır. 27. ölçünün devamında duyulan tril dört nota şeklinde olabilir. Gelişme bölmesinin 46. ölçüsünde sol ve sağ el birbirini tamamlamakta, 50. ölçüde ise partiler üç sesli olmaktadır, dolayısıyla sol notasında gelen bas eşliğini bu bağlamda değerlendirmek uygundur. Bu bölümde anlatım hemen hemen her ölçüde değiştiği için, çeşitli teknik ve renkler kullanmak bu bağlamda doğru bir yaklaşım olacaktır.

Menuet ve Trio birbirinden oldukça farklı karakterlerdir, ilk bölme *marcato* ikinci bölme ona zıt bir karakterde daha bağlı biçimde gelir. Menuet’de 7. ölçüde yer alan tril’i, motif ya da cümle bitişi olduğu için sonunu apojatür ile bitirmek uygun olacaktır. 9 – 15 arası uzun bir cümle gelmekte, onu ölçü ölçü değil tam tersine doruk

noktasını 13. ölçüde yer alan si notasını baz alarak çalmak bölmenin bir bütün olarak algılanmasını sağlayacaktır. Trio'da 2. ölçüde bulunan tril'in ise beşleme şeklinde çalınması, cümleyi bitirme açısından uygun olabileceği düşünülebilir.

İlginçtir ki son bölümde besteci tek bir motifi baz alarak cümle ve köprüler yaratmıştır. Çift sesli noktalı vuruşta ve marş havasında başlayan motif, bölümün sonuna kadar zaman zaman karşımıza çıkmaktadır, bileği küçük hareketlerle aşağıdan yukarı kaçırarak icra edildiği takdirde *piano* nüansı elde edilecektir. Gelişme bölmesinde sekvensleri doğru çözümleyebilmek için bağları doğru yerde bitirmek gerekir: örneğin 66. ölçüde olduğu gibi diğer küçük cümle Si bemolde biter, bu durumda bilek hafif yukarı kalkarak ve sol notasında tekrar aşağıya inerek diğer cümleye başlar. Besteci bu bölümün ölçü girişlerinde çok kez sus kullanmıştır, bu yüzden sol ve sağ el kombinasyonunda klavyeden fazla uzaklaşmadan çalmak doğru bir yaklaşım olacaktır.

Çalışma Önerileri: 1. bölüm 25. ölçüde aralık çalışması sessiz el pozisyonu hazırlanarak ve göz kapalı şekilde pekiştirilir, sağ elde 5. parmağın öne çıkarılarak icra edilmesi melodiyi belirleyici bir rol oynayacaktır. Son bölümde çift seslerin geldiği pasajlarda önce üst ses çalışılır, üst ses tutulu alt parti tekrarlanır. 23. ölçüde sol elde oktavların geldiği pasajlarda *sforzando* ve aksanlı olan nota tek çalışılırsa duyulması gereken sesi ortaya çıkaracaktır.

3.2.7. Sonat, Hob: HVI: 16, Mi bemol Majör

İlk Bölüm – Andante

DÖRT BÖLMELİ FORM

A B A B

(Mi bem.) (Fa) (Si bem.) (do) (fa) (sol) (do) (Si) (Mi bem.)

Haydn'ın 1750 – 55 arası bestelenen bu sonatı Mi bemol Majör tonunda bir Divertimento'dan oluşur. Tema şarkı söyler bir ifadede *piano* nüansında başlar. Ölçü başlarında nota değeri olarak noktalı onaltılık otuzikilik vardır, üçlemeler

çoğunluktadır ve sağ elde aralıklı onaltılıklar gelmektedir. 5. ölçüde köprü duyulur ve 11. ölçüde tema küçük değişikliklerle tekrar duyulur.



Şekil 62: Ana Temanın Duyuluşu

17. ölçüde serbest bir geçit Köksüz Çeken Yediliye bağlanır. İki bölmede de kısa bir kadans dikkat çekmektedir. 18. ölçüde (b) bölümü Fa Majöre varır ve yeni bir tematik yapı ortaya çıkar, ikincil tema ile 21. ölçüde Si bemol Majör tonuna varır, köprüye ulaşılır ve bu bölme tekrarlanır



Şekil 63: Tematik Yapının Oluşumu

Gelişme bölümü de yapı olarak farklı değildir, ana tema tekrar duyulur. Bölme, minör tonda gelir, önce Fa minör, Sol minör ve devamında Do minöre uğrar, Köksüz Çekenden sonra büyük bir *crescendo* ile Si b Majörün Çeken Yedili akorunda bekler.



Şekil 64: Serbest İşleme

Beklemeden (point d'orgue) sonra bu kez ikincil tema Si bemol Majörde duyulur ve köprü ile kararlı bir şekilde ana tona geçer ilk bölüm *reprise* ile birlikte sona erer⁵⁶



Şekil 65: 2. Temanın Gelişi

İkinci Bölüm – Menuet ve Trio

BİRLEŞİK ÜÇ BÖLMELİ FORM

A (Menuet)			B (Trio)			A (Menuet)		
(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(a)	(a)	(b)	(a)
(Mi bem.)	(sol)	(Mi bem.)	(do)	(Do)	(do)	(Mi bem.)	(sol)	(Mi bem.)

Birleşik üç bölmeli formda bestelenen Mi bemol Majör tonunda olan Menuet noktalı ritimleriyle dikkat çekmektedir. 10. ölçüde (a) bölümü Sol minöre uğrar ve (b) bölümü Köksüz Çeken Minör Dokuzlu ile başlar. Tekrar (a) ana tonda gelerek Trio'ya bağlanır.



Şekil 66: Menuet'nin Girişi



Şekil 67: (b) Bölmesi

Menuet'nin ilgili minöründe olan Trio bölümü birbirini takip eden sağ ve sol elden oluşur. 11. ölçüde Do Majör tonunda sağ ve sol el yer değiştirir. Çeken Yedilinin ardından Do minöre döner ve Menuet tekrarlanır.



Şekil 68: Trio Bölmesi

Üçüncü Bölüm: Presto

BASİT İKİ BÖLMELİ FORM

A	B	A	Kodetta
(Mi bem.)	(Si bem.)	(Mi bem.)	(Mi bem.)

İki bölmeli serbest bir formda olan son bölüm de Mi bemol Majör tonunda ve Presto temposunda oldukça hızlıdır. Ritim olarak genelde üçlemeler ve sekizlikler tercih edilmiş, zaman zaman geniş aralıklara yer verilmiştir.



Şekil 69: Son Bölüm

16. ölçüde (Si bemol Majörde) Çeken pedalı oluşturularak, tekrar yapılır. Ana tema 35. ölçüde ana tonunda duyulur ve 46. ölçüde Kodetta duyulur, *piano* nüansında bölüm sona erer, tekrar yapılır.



Şekil 70: Kodetta

Teknik, Müzikal Açıdan İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

İlk bölümde çeşitli ritim ve form kalıplarından meydana gelen iki kontrast karakter vardır; kimi zaman serbest, şarkı söyler bir anlatım kimi zaman da eşlikse bölme yer alır. Sağ elde duyulan noktalı ritim marş ifadesinde değildir, tuşun dibine giderek hassas bir ifadede seslendirilir buna sol elde senkoplu sekizlikler eşlik eder. Hatta ilk 4 ölçüde besteci bir çelişki yaratmıştır; o da noktalı değerdeki vuruşun motifin son vuruşu olmasıdır. Aslında müzikal olarak ters bir algı yaratılmaktadır, ancak bir aksan yapılmasından kaçınılmalıdır. Çeşitli edisyonlara (Peters) göre, noktalı otuz ikilikten sonra sekizlik gelen si bemol notasında tril yapılabilir. Sonatın bir özelliği trillerin genelde ölçünün zayıf zamanlarında gelmesidir. Bölüm 18. ölçüden itibaren canlı, hareketli bir karaktere dönüşür. Bu yapı birkaç kez gelecektir. Bütün onaltılıkların net ama akıcı bir bütünlük içinde duyulması gereklidir.

Menuet bölümünde ifade açısından anlatım şiirsel, akıcı bir niteliktedir. 3/4'lük olmasına rağmen besteci ana temanın çift sesli motifinde güçlü vuruşu ikinci vuruşa koyarak tartısal (ritimsel) bir senkop yaratmıştır. Ona eşlik eden sol el de ise değerler kısa olmalıdır, böylece dans ifadesi ortaya çıkar. İkişer bağlı notalar iki farklı değerde sunulmaktadır. Birincisi susla beraber üçleme, ikincisi onaltılık ve noktalı sekizlik şeklindedir. İlk kısımda sekizlikte yer alan aksan “su damlası”na

benzetilebilir ve elin küçük doğal düşüşüyle çalınmalıdır. İkinci gelişinde de noktalya ifade aksanı verilir, akabinde armoniye uyumlu bir biçimde pedal kullanılır.

Trio bölmesinde yorum açısından renk çeşitliliği gözetilmelidir. Örneğin ana tema (a) bölümü *portato* biçiminde çalınır, (b) bölümü ise pedalın armoniye uygun olarak soru – cevap şeklinde kullanılmasıyla yorumlanabilir.

Son bölümde yer alan triller farklı çalınabilir ancak aktif bir hız bakımından uzun triller tercih edilememektedir. Örnek verilirse, giriş temasında apojatür şeklinde, 9. ölçüde aşağı inici üçleme olarak çalınması uygun olur. Son bölümde, B bölümünde tiz seslerde gelen sekizliklerde duyulan melodiyi öne çıkartmak müzikal olarak bir farklılık yaratacaktır.

Çalışma Önerileri: İlk bölümün 17. ölçüsünde yukarıdan inici Fa Majör gam gelmektedir. Bunun arp gibi duyularak zarif bir tuşe ile çalınması isteniyorsa o zaman önce 5-4-3-2-1, devamında geçiş yerini 3-2-1, 4-3-2-1 şeklinde çalışılır. Böylece avuç içi boşluğu hissedilmiş olacaktır. 24. ölçüde ise onaltılıkların hızlı tempoda eşit olmasını istiyorsak ritmik çalışmaların dışında notaları tersten çalarak bir çalışma yapılabilir. Mi-re-mi-si ya da re-mi-re-si şeklinde önce ağır, sonra hızlandırılır.

3.3. Son Dönem “İngiliz Sonatları”nın Analizi ve Teknik, Müzikal Açıdan Yorumu ve Çalışma Önerileri

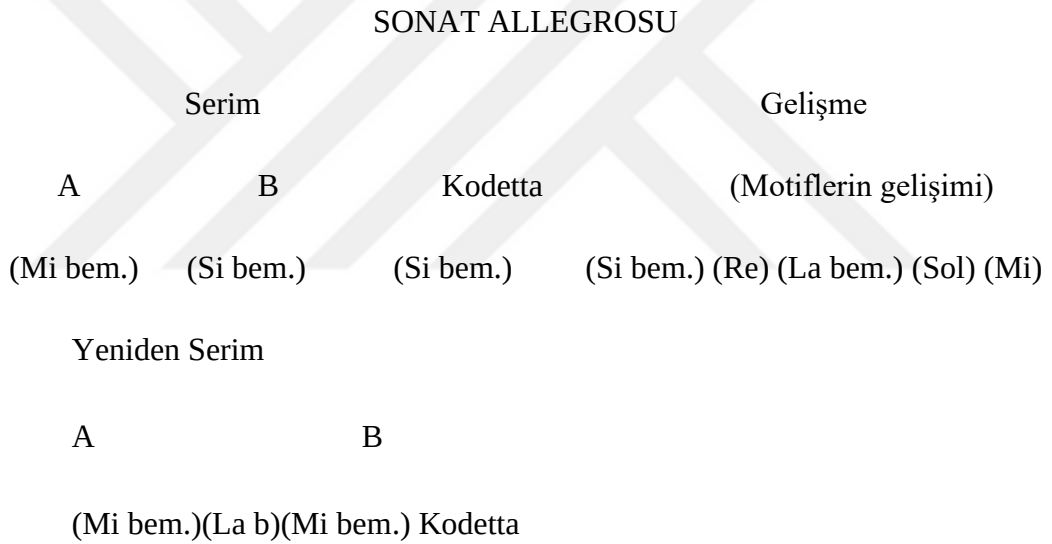
“İngiliz Sonatları”, Hob: HVI / 50, 51 ve 52:

Haydn’ın bu sonatları, ustalığını yakaladığı beşinci periyoduna ait piyano için bestelediği son eserleridir. Önce No: 52 Mi bemol Majör, ikinci No. 51 Re Majör ve en son ise No:50 Do Majör Sonatı bestelenmiştir. Besteci bu eserleri 1794 - 1795 yılları arasında Londra’da yazmıştır, Broadwood piyanoları ile tanışmış, piyanonun olanaklarını o döneme göre olabildiğince zengin bir biçimde kullanmıştır. Eserler M. Clementi’nin öğrencisi olan konser piyanisti Theresa Jansen’a adanmıştır. Bu eserler bestecinin klasik stiline olgunluğa eriştiği, form ve müzikalite açısından C.P.E.

Bach'ın da biraz etkisi hissedilse de kendi müzik dilini ortaya koyduğu çalışmalardır. Aynı zamanda müzikal belirli tutumlar ve akorların efektleri İngiliz bestecilerden Clementi, Dussek ve J.B. Cramer ile benzerlikler gösterir. Bu eserlerde bir piyanistin virtüözitesini sergilediği, iki ve üç sesli akorların kullanıldığı sonatlara oranla yedili ve sekizli akorlar tercih edilmiştir. Önceki sonatlara göre daha müzikal ve teknik açıdan daha görkemli bir yapı sergiledikleri için besteci bu sonatları “Konser sonatları” olarak adlandırmıştır.¹³

3.3.1. Sonat, Hob: XVI / 52, Mi bemol Majör

Birinci Bölüm – Allegro



Bestecinin bu sonatı ritmik çeşitlilik, disonan sesler ve soru cevap şeklinde gelen diyaloglarla dikkat çeker. Bu bölümde piyanistin ustalığı özellikle parça içinde geçen otuz ikilik notaları ve noktalı on altılık, otuz ikilik nota değerlerini titizlikle aynı eşitlikte icra etmesi ile belli olur. (Bkz, şekil: 74, 40-43. ölçüler) Canlı, parlak olan bölüm, klasik öğeleri barındırsa da romantizm eğilimi de armonik değişimler ve kromatik pasajlarda görülür. (Bkz, şekil: 72, 11-17. ölçüler)

Sergi ana temanın kırık Mi bemol Majör akorlarıyla görkemli bir şekilde başlar. 3. ölçüde çift seslerle inici adımlarla La bemol Majör tonunda gelen yan

¹³ Zinck, a.g.e.,s.71.

temaya bağlanılır. Ardından yarım kadans ile tekrar ana tema duyulur.



Şekil 71: İlk Bölümün Açılışı

Kromatik iniş ve disonan geçişten sonra 17. ölçüde ana temanın küçük bir kesiti Çeken akorunda belirir. Do Majör, Si bemol Majör tonlarına geçişler yapılır.



Şekil 72: Kromatik ve Disonan Geçişler

(c) bölümünde Si bemol Majör tonunda iki bağlı noktalı artikülasyonlardan oluşan farklı bir motif gelir. Besteci sürpriz bir şekilde 30. ölçünün son iki vuruşunda Re bemol Majöre geçiş yapar ve ana temanın soncul kısmını Si bemol minör (Çeken) tonunda hazırlar. Cesur bir ifadeyle *fortissimo* nüansında Kodetta duyulur ve *piano* nüansında sergi kapanır.



Şekil: 73 (c) Bölmesi



Şekil 74: Kodetta

Gelişme bölümü ise çeşitli tonalitelere esnek gidişleriyle önem kazanır. İlk üç ölçüde önce Si bemol Majör, ardından Sol Majör ve Do Majörde kalır gibi görünse

de (c) teması inici adımlarla ilerler.



Şekil 75: Gelişme Bölmesi

50. Ölçüde Mi bemol Majör, devamında Re majör gelir. 52. ölçüde kontrapunktal ve sekvenslerden oluşan yürüyüşlerden sonra 56. ölçüde B teması ortaya çıkar. Bu cümle 66. Ölçüde Sol Majör tonunda kararlı bir ifadeyle son bulur.



Şekil 76: Kontrapunktal Sekvensler



Şekil 77: Motifin Sağ ve Sol Elde İşlenmesi

Piano nüansı içinde C teması Mi Majör tonunda zarif bir şekilde gelerek La Majör tonuna bağlanır. B teması tekrar duyulduktan sonra Mi bemol Majöre ulaşır.



Şekil 78: C Teması

Serginin tekrarı 79. ölçüde A teması ile başlar, bağlı bir biçimde 83. ölçüde La bemol Majör tonunda B teması duyulur. Besteci 87. ölçüde kanon ve soru – cevap usulünü tercih etmiştir. C teması son kez naif bir ifadeyle ana tonalitede ortaya çıkar ve kararlı kadans akorları yerini Kodetta’ya bırakarak ilk bölüm sona erer.



Şekil 79: Yeniden Sergi



Şekil 80: C Temasının Tekrar Duyuluşu

İkinci Bölüm – Adagio

ÜÇ BÖLMELİ ŞARKI FORMU

A	B	A	Kodetta
(Mi)	(mi) (Sol)	(Mi) (Si)	(Mi)

Bu ağır bölüm üç bölmeli şarkı (Lied) formundan oluşur, ritimsel öğeler ve birçok artikülasyon çeşidi yer almaktadır. Zarif, derinlikli ve düşündürülen ifadelerle dolu bu bölümün ana teması Mi Majör tonunda başlar. A bölmesi *piano* nüansında başlayıp La Majöre doğru bir açılım gerçekleşir. 7. Ölçüde yarım kadans ile Si Majör'e gidilir.



Şekil 81: 2. Bölümün Teması

Temanın ikinci gelişi Köksüz Çeken Dokuzlu akoru ile tekrar duyulduktan sonra üçüncü gelişi 13. ölçüde gerçekleşir. Buraya kadar *piano* nüansı içinde devam ederken mükemmel kadans ile A bölmesi biter.



Şekil 82: Temanın 2. ve 3. Duyuluşu

B bölümü mi minör tonda kararlılığını belli eder ve aşağı doğru yürüyüşlerin ardından mükemmel bir uyum içinde kromatik pasajlar Çeken Yedili akoru ile Sol Majör tonuna bağlanır. İkincil tema 29. ölçüde tekrar emin bir ifade ile duyulur. Köksüz Çeken Dokuzlu akorunda gelen arpej ana temaya ulaşır.



Şekil 83: B Bölmesi

A bölümü tekrar Mi Majör tonunda 33. ölçüde gelir. Sağ elde 43. ölçüde duyulan zarif oktavlar dışında pek bir fark görülmez. Sağ el ve sol el yer değiştirmesi ile Kodetta belirir, mükemmel kadans ile bölüm kendi tonunda son bulur.



Şekil 84: Kodetta

Üçüncü Bölüm – Finale / Presto

DÖRT BÖLMELİ FORM

A B Kodetta A B Kodetta

(Mi bem.) (do) (Fa) (Si bem.) (fa) (Do) (La bem.) (Mi bem.) (do) (Mi bem.)

Canlı ve ritmik olan üçüncü bölüm ilk bölüme oranla daha sade bir yapıya sahiptir ve dört bölmeli sonat formundadır. Ana ve yan tema çok fazla işlenmez, serginin motifleri farklı tonlarda ortaya çıkar. Serginin ilk cümlesi Mi bemol Majör tonunda başlar, aynı cümle farklı bir ton olan Fa minörde (II. derece) tekrar eder. Cümle 18. ölçüde değişikliğe uğratılarak köprüye dönüşür, ‘Tatlı’ bir ifadeyle devam ederek kısa süreli başka tonlara gidilir.(Bkz.86, 30-44. ölçüler)



Şekil 85: Son Bölümün Ana Teması

Kararlı bir şekilde mükemmel kadans Fa Majörde gerçekleşir ve ikinci temaya bağlanır. Bu kısımda dikkat çeken ise ölçülerin sonunda zayıf vuruşlara aksan gelmesi ve devamında aksanların yer değiştirmesidir.



Şekil 86: Zayıf Vuruşlara Gelen Aksanlar

Çeken tonunda akorların duyulmasından ardından Kodettadan sonra tekrar başa dönlür.



Şekil 87: Kodetta

Gelişme bölümünde besteci 103. ölçüde gelen motifi alıp işler, ton ise öncelikle Fa minördür. Sergide gelen ana tema bu kez Alt Çeken, La bemol Majör tonunda gelir. 128. ölçüde piyanistin dikkat etmesi gereken husus ise bütün sesleri aynı dengede çalabilmesidir.



Şekil 88: Gelişme Bölmesi

Bu kısım aynı rejisterdan iki el paylaşımlı bir şekilde çalınan artikülasyon biçiminde sunulur. Si bemol Majör, Mi bemol Majör en sonda Sol Majöre varılır. Sağ ve sol el soru – cevap şeklinde karşılıklı birbiriyle dialog halindedir.



Şekil 89: İki Elin Paylaşımlı Çalışı

197. ölçüde Si bemol Majör tonunun Çeken Yedili akorunda *fermata* yapılır. Küçük bir Adagio kısım ile 204. ölçüde ana temaya tekrar bağlanılır. 251. ölçüde ısrarlı bir biçimde gelen akorlardan sonra Do minörde kısa bir duruş olur, 281. ölçüde Si bemol Majöre varılır. Cümle devam eder ana tonda Kodetta ile yeniden sergi biter.



Şekil 90: Yeniden Sergi'ye Varış



Şekil 91: Kodetta

Teknik ve Müzikal Açıdan İrdeleme ve Çalışma Önerileri

Haydn'ın sık seslendirilen eserlerinden biri olan bu sonatın ilk bölümü, kırık akorlarla ve armonik ve ritmik açıdan oldukça zengin olan görkemli bir girişle açılır. Armoni ve ritmik açıdan oldukça zengin olan sonatın ilk bölümü kırık akorlarla görkemli bir giriş sağlar, arkasından tatlı bir ifadeyle bir motif gelir, bu iki farklı karakterin oluşturduğu öncül – soncul ilişkisini göstermek gerekir. Besteci kromatik geçişleri ustaca bu son sonatlarında kullanmıştır, onlardan biri 11. ölçüde gelmektedir. Sağ ve sol elin uyumu dikkat çekicidir ve sol elde duyulan motifi ortaya çıkartmak yerinde olacaktır. 19. ölçüde triller tempo içinde oldukça hızlı olduğu için trilleri üçleme şeklinde ele almak çalış açısından rahat olacaktır. İlk bölümde yer alan otuzikilik nota değerlerini düz bir şekilde çalmak pek önerilmez, çünkü hepsinin kendi içinde bir anlatımı vardır, dolayısıyla nüans olarak *crescendo* ve *decrescendo* 'ları kullanmak, çalışı akıcı bir hale getirir.

27. ölçüde gelen 2. tema ile atmosfer değişir, özellikle ikili bağları hafif çalmak uygun olur, bilek tekniği kullanılırsa daha şakacı ve tatlı ifade ortaya çıkar.

58. ölçüde sol elde duyulan noktalı sekizlik iki otuzikilik ritmi ise soru – cevap şeklindedir, anlatım olarak renk farklılığı düşünülebilir, ancak parça parça değil bütün bir cümle şeklinde düşünülmelidir. 112. ölçüde yukarı doğru tırmanış olan teknik pasajı da sadece parmak tekniği değil, otuzikilik grupların gidişatı boyunca kolu hafifçe sağa kaydırarak, geçişlerde az bilek tekniğine yer vermek çalış açısından rahatlığı sağlayacaktır.(Benzer şekil: 74)

Lirik bir anlatıma sahip olan ikinci bölüm, çeşitli ritmik öğelerden ve zaman zaman her ölçüde değişen artikülasyonlardan oluşur, önemli olan birbirine bağlı uzun cümleler yaratmaktır. Kimi edisyonda (Peters) akorlar kırık olarak yazılmıştır, bu akorlar dalga biçiminde sert olmadan en tiz ses ortaya çıkartılarak zarif bir şekilde çalınır. Besteci bu sonatında da kromatizme yer vermiştir, ancak kromatizm burada geçiş amacıyla kullanılmaktadır, amaç, hangi partide gelirse gelsin ana tema girişlerini ortaya çıkartmak olmalıdır.

Canlı, enerjik bir çalış gerektiren son bölümün akıcılığını sağlamak için her ölçüyü bir vuruş şeklinde düşünmek ve büyük hareketlerden kaçınmak tavsiye edilir, böylece ölçülerin başına aksan gelmemiş olacaktır. Bestecinin Re Majör Londra Sonatında olduğu gibi burada da ters zaman olan *aufтакт*'a vurgu yapması, sürpriz bir ifade olarak değerlendirilir. Motiflere karşıt bir durum yaratılır. 146. ölçüde sağ ve sol el kombinasyonlarının geldiği yerde önemli olan hızlı tempoda dengeyi sağlamaktır bu yüzden de iki elin hareketi birbirine yakın olmalıdır.

Çalışma Önerileri: İlk bölümde kırık akorların sağlam bir şekilde icra edilmesi için tekrarlı ayrı ayrı sol-mi ve re bemol-sol aralık çalışması uygulanabilir. 6. ölçüde sağ ve sol elde gelen *legato* için önceki notayı tutarak diğeri basılır, devamında sol elde uygulanır. Böylece tuşun dibi daha çok hissedilerek icra edilir. 27. ölçü bileğin zıplatıldığı yerlerden biridir, önemli olan ikinci notalara doğru düşmektir, o yüzden fa-re, fa-do vb. şekilde aralık çalışması ile el çabukluğu geliştirilir. 41. ölçüde ilk sekizliğin son notası ve ikinci sekizliğin ilk notası tekrarlı çalışılır. Otuzikilikler başparmağa vurgu yaparak alınırsa pasaj bir süre sonra elin boşluğu sağlanarak icra edilecektir.

Son bölüm: 90. ölçüde önce aralıklar tersten çalışılır ardından elin pozisyonu değişmeden hızlı bir şekilde bir sonraki aralığı yakalama çalışması yapılır. Bu şekilde pasaj telaşsız bir ifade ile icra edilir. 109. ölçüde birlikte çalınan aralıklarda üst sesler tek tek çalışılarak yoğunluk tiz seslerde sağlanır. Eşitliği öne çıkartan yerlerden birisi de 128. ölçüdür. El, başparmak geçişleri yapmadan pasaj pasaj sıralı çalışılır, başparmak geçişleri bir süre sonra anlaşılmayacaktır.

3.3.2. Sonat, Hob: HVI: 51, Re Majör

İlk Bölüm: Andante

ÜÇ BÖLMELİ FORM

A	B	A	A
(Re)		(Re)	(Re)

Bestecinin diğer sonatlarına göre oldukça *cantabile* biçimde yazılmış Andante temposunda olan bir sonatıdır. İki bölümden oluşur, ritim kalıpları olarak çoğunlukla üçlemeleri içerir. Bu bölüm üç bölmeli form olarak yazılmıştır. Sağ ve sol el ters hareketle coşkulu bir ifade ile A temasını sergiler dört ölçü öncül, dört ölçü soncul ile oluşmuştur.



Şekil 92: İlk Bölümün Girişi

İki ölçülük geçitten sonra 11. ölçüde köprüyle sağ elde bağlı etkili bir melodinin oluşturulduğu oktavlar devam eder ve Sol Majöre modüle edilir. Burada

tekrar dörder ölçülük öncül ve soncul bulunur. Temalar Re Majör tonunda. I ve V. derecelerden duyurulur.



Şekil 93: Sağ Elde Duyulan Küçük bir Motif

İkinci tema hazırlanır ve 32. ölçüde gelir. Mükemmel Kadans ile 41. ölçüde biter. Ana tema bir kez daha sunulur. Buradaki fark ise baştaki konunun onaltılık notalarla çeşitlendirilmesidir. Çeken Yedili akoru ile sergi kısmı sona erer.



Şekil 94: 32-43. Ölçüler

Gelişme bölümünde kısa, bağlı ve kısa aksanlı şekilde çeşitli artikülasyonlar istenir. Köprü geliştirilir. 80. ölçüde Fa Majöre uğranıldıktan sonra yeniden serginin teması *forte* nüansı ile duyulur. İkinci tema (100. ölçüde) son kez gelir ve 107. ölçüde yer alan Kodetta ile bölüm sakın bir biçimde mükemmel kadans ile bitirilir.



Şekil 95: Kodetta'ya Varış

İkinci Bölüm: Presto

ÜÇ BÖLMELİ FORM

A B A

(Re) (La) (Re) (Re)

Haydn bu bölümü de üç bölmeli formda bestelemiştir ve Re Majör tonundadır. Haydn'ın diğer sonatlarına göre farkı, motiflerin kimi zaman arpej kimi zaman da yatay olarak sekvens şeklinde ilerlemesidir. Örneğin bu bölümde Alberti Bas hiç kullanılmamış, sağ elde beşli ve altılı aralıklara yer verilmiştir. Genelde bağlıdır ve ölçünün zayıf vuruşuna aksanlar gelmektedir. Ana tema *aufтакт* ile *forte* olarak başlar.



Şekil 96: Son Bölümün Yatay Hareketleri

23. ölçüde Alt Çeken tonuna La Majöre uğranılır ve tema tekrar duyulur. 47. ölçüde köprü başlar, Re Majörde gelen motifler önce Si minör, La Majör, Re Majör ve Çeken Yedili akorları ile çeşitlendirilir.



Şekil 97: Çeşitli Tonlara Geçişler



Şekil 98: Ana Temanın Küçük Bir Kesidinin Sağ ve Sol Elde Duyuluşu

70- 109. ölçü arası ana tema işlenir, çeşitli tonlara gidilir. Mükemmel kadans ile köprü'nün ilk adımı son bulur. 109- 131. ölçüler arasında ise ikinci köprü birinci köprüde kullanılan materyali değerlendirir. İki el kombinasyonlarının geldiği yerlerde farklı partiler öne çıkarılır. Örneğin, 146. ölçüde sağ elin en tiz sesi bir motif şeklindedir. 162. ölçüden itibaren ise sağ elde farklı renk amacıyla mezzo partisi öne çıkarılır. Bu bölümde müzik homofonik anlayışın yanı sıra polifonik olarak da ele alınmıştır. Kimi zaman 3'lü 6'lı vb. paralel hareketler, kimi zaman ise senkoplu ara partiler ile diğer bölümlerden farklı bir akıcılıktadır. Vurgular ters vuruşlara gelerek mi minöre gidilir ve devamında La Majör ve Re Majöre varılır. Ana tema son kez 131. ölçüde sunulur, Mi minörden sonra Re Majöre dönülür ve mükemmel kadans ile sonat son bulur.



Şekil 99: Yeniden Serginin Bitişi

Teknik, Müzikalite Açısından İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

Bu eser, bestecinin son sonatlarından olmasına rağmen teknik olarak hızlı ve zorlayıcı pasajları içermez, daha çok müzikalite ön plandadır. Bölüm bir introduksiyon ile başlar, sağ ve sol el birbirini tamamlayıcı anlamda art arda duyulur ve temanın kendi motifi de 3. ölçüde belirir. 11. ölçüde lirik bir ifadede oktavlar yan tema şeklinde ortaya çıkar. Sağ elde çalınan onaltılıkların anlatımından ötürü sol elin üçlemelerinin son sekizliğinde çalınması mümkündür. Oktavlarla çalınan 21. ve 23. ölçülerde ve buna benzer oktavların bilek tekniği ile hafice zıplatılarak çalınması zarif bir yorum sağlayacaktır. 29. ölçüde gelen *forzando* 'lar genelde 3. parmak ile alınmış ve başka parmak numarası ile değiştirilmemiştir. Çünkü güçlü olan bu parmak ile aksan yapmak daha rahat olacaktır. 34. ölçüde yer alan üçlü aralıklara sol elde oktavlar eşlik eder. Oktav onaltılıklar aniden geldiği için 11. ölçüden farklı

olarak üçlemenin altına değil sonrasına getirilerek yorumlanması önerilir.

İkinci bölümün dikkat çeken özelliği, üçlü - altılı iniş ve çıkışlı arka arkaya devam eden cümlelerin olmasıdır. O yüzden piyanistin kendi için nefes alabileceği yerleri belirlemesi gerekir. Ritimsel anlamda çelişki yaratan bir durum vardır, o da güçlü ölçü vuruşunun ters zamana denk gelmiş olmasıdır. Özetle güçlü vurgu *aufтакт*'a getirilerek bir dans formu olgusu pekiştirilmiştir. Ana temanın çeşitlendirildiği yerlerde vurguların tekrar belirtilmesi temanın gelişinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Partilerdeki çok sesliliği bağlarla uyumlu yorumlamak, cümlede yukarı çıkarken *crescendo*, aşağıya inerken ise *decrescendo* 'nun düşünülmesi tavsiye edilir.

Son bölüm için çalışma önerileri: Yatay hareketlerle ilerleyen son bölümde sağ ve sol elde kimi zaman dört parti karşımıza çıkmaktadır. Tutulu sese sağlam basılır ve kimi zaman hafif olmasını sağlamak için her iki elde tutulu sesler bağlarken, melodinin üstündeki parti kendisinden sonra gelen notalarla tekrar edilir. Bu şekilde bağımsızlık sağlanmış olunur. Sağ elde çift seslerde melodinin olduğu parti 4. ve 5. parmaklarla yalın çalışılarak parlak duyulması sağlanır. Pasaj içerisinde uzak mesafeler için bir sonraki ulaşılması gereken aralık sessiz ve hızlı bir şekilde hazırlanarak elin doğru yere düşmesi sağlanır.

3.3.3. Sonat, Hob: HVI: 50, Do Majör

İlk Bölüm: Allegro

DÖRT BÖLMELİ FORM

A	A	A	B	Kodetta	A	A	B	Koda
(Do)	(Sol)	(Sol)	(Sol)	(Sol)	(sol)	(Fa)	(La bem.)	(Mi) (Sol)(re) (Do) (Do) (Do)

Haydn bu sonatında forte piano kullanmayı tercih etmiştir, nedeni ise bu çalgının onun besteleme konusunda beklentilerini daha fazla karşılamasıdır. Allegro temposunda ve 4/4'lük ölçüde bestelenmiş olan bölüm sonat allegrosu formundadır. Sergi bölümü Do majör tonundadır. İlk tema *piano* nüansında başlar ve güçlü bir

crescendo ile doruk noktasına ulaşır ve bir süre orada kalır. Motifler üçlü, beşli, altılı ve yedili aralıklar şeklindedir. 7. ölçüde ana tema akorların kırılması ve apojatürler ile çeşitleme şeklinde gelir. Hatta bu başlangıç Hob:XVI:52'inci sonatı andıran bir giriştir. 15. ölçüde ana tema biter ve köprü adımları başlar.



Şekil 100: Sergi Bölmesinin Girişi

20. ölçüde köprüde tema sol elde oktavlar şeklinde Çeken tonunda, sağ elde ise eşlik gam şeklinde duyulur ve dördüncü ve beşinci derecelere vararak az mükemmel kadans gerçekleşir.



Şekil 101: Ana Temanın Sol Elde Duyuluşu

İlk tema 30. ölçüde sağ elde çift seslerde güçlü bir nüansta öne çıkar. İkinci tema çift seslerde üç ayrı kez 34., 42. ve 47. ölçüde belirir ve Do Majör, Sol Majöre modüle edilir, mükemmel kadansa bağlanır. 47. ölçüde başlayan kapanış teması mükemmel kadans ile sergiyi sonlandırır.



Şekil 102: Ana Temanın Sağ Elde Duyuluşu



Şekil 103: Kodetta

Gelişme bölümünde, ana tema sol elde Sol minör tonunda sunulduktan sonra sağ elde gelen gam eşlikler küçük motifler halinde değerlendirilir. 60. ölçüde Fa Majör tonuna varılıp, tril ve apojatürler ile canlılık kazandırılır.



Şekil 104: Gelişme Bölmesi

Önceki gelen kapanış temasının küçük bir kesimi kullanılır ve *piano* nüansına düşülerek, 73. ölçüde gelen özellikle sağ pedalın tutularak çalındığı iki ölçüyü hazırlar. Sakin bir ifadeden sonra ana temanın motifleri bölünür. Öncelikle sağ elde yedili ve oktavlı eşlikler gelir, devamında sol el bu yolu izler. Gidilen tonlar: Sol Majör, La minör, Re minör ve Do Majör'dür. Bölüm Çeken Yedili akorundan sonra ana temaya bağlanır.



Şekil 105: Motiflerin İşlenmesi

101. ölçüde yeniden sergi duyulur, sekvenslerin ardından sağ pedalın tutulduğu motif senkop halinde bu kez Do Majör'de *pianissimo* olarak dört ölçü uzatılır. Kromatik pasajlar kapanış teması ve Kodetta'yı hazırlar. *Forte* – *piyano* dialoğundan sonra kararlı bir şekilde ilk bölüm tekrar ile sona erer.



Şekil 106: Kodetta

İkinci Bölüm: Adagio

ÜÇ BÖLMELİ ŞARKI FORMU

A	B	A	B
(Fa) (La)	(Do)	(Fa)	(Fa)

Üç bölmeli bir şarkı formu olan ikinci bölüm Adagio temposunda ve tonalitesi de Fa Majör tonundadır. Tema üç kez çeşitlendirilir. İlki 5., ikincisi 13. ölçüde ve üçüncüsü ise 15. ölçüde Çeken tonu Do Majör'e modüle edilerek sunulur. *Cantabile* ifadesinde yorumlanan bölüm çeşitli ritimlere açıktır.



Şekil 107: 2. Bölümün Ana Teması

18. ölçüde sağ elde 2. tema *staccato* bir biçimde sol elde çift sesli eşliklerle duyulur. 20. ölçüde ise bu tema oktav şeklinde Do Majör tonunda gelir. Buna karşılık sağ elde bir melodi duyulur, noktalı onaltılık sekizlik ritmi ve aksanıyla ısrar eden bir yapı sergilenir. 24. ölçüde sağ elde yatay olarak bir taklit öne çıkmaktadır, devamında bu motif ara partilerde karşımıza gelecektir.



Şekil 108: 2. Tema

Köprüden sonra Çeken Yedili akoru gelir ve ana tema 34. ölçüde Fa majörden tekrar eder, yalnız bu kez farklı ritimle dikkat çeker: sağ elde sekizlik, sağ ve sol elde kırık oktavlardır. 38. ölçüde tema 2. kez gelir. Fa Majör'ün Çeken Yedili uygusu

daha önce Do Majör’de duyulan motife bağlanır.



Şekil 109: Ana Temanın Tekrar Duyuluşu

56. ölçüde *crescendo* devamında *diminuendo*’ya dönüşerek Çeken Dokuzlu akorunda durulur. Ana temanın küçük bir kesiti taklit edilerek Mükemmel Kadans ile bölüm biter.



Şekil 110: Kodetta

Üçüncü Bölüm: Allegro molto

ÜÇ BÖLMELİ FORM

A

B

A

(Do) (Do) (Sol) (re) (Do) (Do) (Do) (re) (si) (Re) (sol) (Do)

Canlı, pozitif ve şakacı olan bu bölüm Do Majör tonunda olup üç bölmeli formdan oluşan çift varyasyondur. Bu biçimin özelliği ise, temanın sağ ve sol elde farklı şekilde birçok kez gelmesidir. İki bölümlü olan Eksen bölmesi ‘tatlı’ bir ifadede başlar. Bir soru – cevap şeklinde giden tema 10. ölçüde cümle Si Majörde sonlanır gibi olur, A teması Do Majörden tekrar devreye girer, melodi 14 ve 16. ölçülerde La minör ve Sol Majör’den duyurulur. Çarpmalar tema tekrarlandığında çalınır. Özellikle sağ elde yarım tonlu sekizlikler vardır ve cümlenin gidişini etkiler. 25. ölçüde ana tema Do Majör’de gelir.



Şekil 111: Son Bölümün Duyuluşu

İkinci bölmede sağ elde duyulan sekizlikler Re minöre kararlı bir şekilde ve ardından Sol minöre *diminuendo* ile gidiş yapar. 91. ölçüde tekrar ana tema duyulur.

Devamında başka tonlara uğranılır, sürprizli gelen motifler *piano* nüansındadır.



Şekil 112: 92–113. Ölçüler

137. ölçüde temanın küçük bir kesimi beklenen Sol minörde gelir ve Do Majör'e döner. Ara motifler kullanılır ve 156. ölçüde tema do minörden ve hemen ardından *Napoliten* altılısının duyurulması ile Eksen tonu Do Majöre dönen A teması kararlı bir şekilde bölümü Koda'ya ulaştırır.



Şekil 113: Re minör Tonunda Gelen Küçük bir Kesit



Şekil 114: Kodetta'ya Doğru Gidiş

Teknik, Müzikal Açıdan İrdeleme ve Çalışma Önerileri:

İki temadan oluşan ilk bölüm oldukça hızlı bir tempodadır, dolayısıyla eser ağır çalışıldıktan sonra tek hareketle klavyeye düşülerek çalınması uygun olacaktır. Nüans ve renk farklılığı belirgindir ve bir bakıma piyanistin virtüözitesini önceki sonatlara göre daha ön plana çıkarır. İkinci temanın sunulduğu kısımda sol el bilekten atılarak hafif çalınmakta ancak altta gelen sekizlikler belirgin olmalıdır. 20. ölçüde sol elde duyulan ana temayı çıkartmak ön koldan çalınarak mümkün olabilir, yalnız sağ eldeki gam ile olan eşliği de önemsemek gerekir, çünkü o da kendi içinde *crescendo* ve *decrescendo* yaparak bir dalgalanma etkisi yaratmaktadır. Sağ eldeki çıkıcı üçlülerde parmak numarası olarak 4-2 ve 3-1 kullanmak elin pozisyonuna uygun düştüğü için tuşeye sağlam bir şekilde basmayı destekleyecektir. 54. ölçüde sol elde gelen sekizlikler ön kol yardımıyla parmaktan çekerek çalınırsa tema daha belirginleşecektir. 60. ölçüde vuruşun son sekizliklerinde triller gelmektedir. Tempo hızlı olduğu için uzun tril yapmaya zaman yoktur, o yüzden apojatür şeklinde tercih edilmesi uygun olur. 73. ölçüde ton değişmektedir, besteci de bu yüzden pedal kullanımını uygun görmüştür ve özellikle belirtmiştir. Mistik bir atmosfer düşünülerek hafif bir renk elde edilir ve aynı form, gelişme bölmesinde de senkoplu bir şekilde duyurulur.

Sonatin ikinci bölümü anlatım bakımından bağlı, şarkı söyler gibi ve aynı zamanda uçarı ifadededir. Aynı tempoda birbirinden farklı artikülasyondaki iki tema, yorum açısından birbirine zıt karakterler oluşturdukları için tempo değişikliği hissi yaratır. 13. ölçüde yer alan dominant yedili arpejini sadece bilekten değil, ön kol ve dirseğin desteğiyle rotasyon hareketi, esnek bir çalışma sağlayacaktır.

Son bölüm, bir dans karakterindedir ve ana tema sık sık gelmektedir. Teknik olarak ölçüyü bir vuruş içinde değerlendirmek ve tek hareket şeklinde düşünmek eserin bir bütün olarak algılanmasına yardımcı olacaktır. Ana tema orta ve bir üst oktavdan duyulur, bu yüzden ilki “ciddi” bir ifade, ikincisi ise “şakacı” şekilde yorumlanabilir. Alt ve üst oktavların yorum farklarını oluşturabilmek için teknik olarak bilek, önkol ve parmak gibi farklı tuşelerin kullanılması öngörülebilir.

Çalışma Önerileri: İlk bölümde sol elde 10. ölçüde gelen eşliklerde do notası tutularak diğer notalar tekrar edilir. 34. ölçüde sağ elde duyulan üçlülerin temiz icra edilebilmesi için önce ayrı seslerle, ardından birleştirerek ve üçlülerin sırayla yeri hazırlanarak sessiz çalışması yapılabilir Sol elde 37. ölçüde duyulan aralıkların tersten çalışılması öngörülebilir, aynı pasajlar sağ elde de uygulanır.

3.4. Erken ve Son Dönem Sonatlarının Karşılaştırılması

İlk Dönem Sonatları:

İlk Bölüm:

- Geç Barok, ancak aynı zamanda ön Viyana Klasik stilindedir.
- Haydn ilk dönem sonatlarının birçoğunu Divertimento ya da Partita şeklinde bestelemiştir. Özellikle C.P.E Bach'ın etkisindedir. Örneğin; Sonat: Hob: HVI: 5, 12, 13, 16.
- *Galant* stili hakimdir. (Bkz. XVI: 6, Trio bölümü, Şekil: 23)
- Kısa cümlelerden oluşmaktadır. (Bkz.Şekil:17)
- Gayet anlaşılır armonik geçişler ve akraba tonlara gidilir. (Bkz.Şekil:25)
- Temanın üçlülerden oluştuğu görülmektedir. (Bkz. Şekil:15)
- Çalıştay niteliğindedir, Haydn kompozisyon yeteneğini pekiştirmek amacıyla bestelemiştir.
- Gelişme bölümü kısadır, çok farklı tonlara gidilmez. (Bkz.Şekil: 6)

İkinci bölüm:

- Üç bölmeli şarkı formunda olan ikinci bölümler Menuet ve Trio'dan oluşur.
- Sade ve açık bir besteleme dilinde oluşmuştur. (Bkz: Sonat: Hob: XVI: 12)

Son bölüm:

- Son bölümler ise oldukça kısa tutulmuştur. En fazla üç sayfadır ve Presto temposundadır.(Bkz., Hob: XVI: 13 Final)

- Son bölümün gelişme bölmesi genellikle ana tema çekende duyulur. (Bkz., Hob: XVI: 5)
- Canlı, hareketli bir yapı sergiler.
- Coğunlukla *reprise* vardır.

Son Dönem İngiliz Sonatları:

- Haydn besteciliğinin ilk döneminde yer alan sonatlarını o yıllarda güncel olan klavsen için bestelemiştir, ancak enstrümanın kapasitesi sınırlı olduğundan dolayı besteci nüans ve artikülasyonları çok çeşitlendirememiştir.¹⁴ Haydn'ın yaşadığı bu dönemde piyano yapımcısı John Broadwood, önce beş buçuk oktavlık piyano üretmiş ancak besteci müziğinin son döneminde bu piyanoyla tanışmış ve piyanonun kapasitesi genişlediği için Haydn bu imkandan yararlanarak son sonatları geliştirmiştir.
- Besteci kimi zaman her ölçüde değişen, çok çeşitli nüans kullanmış ve teknik açıdan erken dönem sonatlarına nispeten virtüöziteyi daha ön plana çıkaran eserler üretmiştir. Bu yüzden “Konser Sonatları” şeklinde adlandırılmıştır.
- Yedi, sekiz sesli akorlar uygulanmıştır.
- “Open Pedal”¹⁵ kullanılmıştır. (Bkz.,Hob: XVI:50, 1. bölüm)
- *Hammerklavier* (çekiçli piyano) de kullanılmıştır.
- Bölümlerde yer alan bazı melodik bölmeler Schubert'in stilini andırır. (Bkz., Hob:XVI:51, 1. bölüm)
- Gelişme bölümleri genelde melodik / tematik şekilde sunulmaktadır.
- Birinci bölümlerde ana temanın girişi parlaktır ve kısa olarak kırık akorlarla başlar.(Bkz.Hob: XVI: 52, 1. bölüm)
- İkinci bölümler genelde ağır, bağlı ve ifadelidir. Ritimlerde çeşitlilik göze çarpar. (Bkz.Hob: XVI:52, 2. bölüm)

¹⁴ Laszlo, Somfai, **The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: instruments and performance praktice, genres and styles**, Chicago Press, Chicago, 1995, s. 115.

¹⁵ *Open Pedal: Pedalın uzun süre tutularak farklı bir efekt verilmesi.

- İkinci bölüm genelde ağır tempoda ve *cantabile* biçimindedir.
- Birinci ve üçüncü bölümler uzun ve tekrarlıdır.
- Belirgin disonan pasajlar mevcuttur. (Bkz.Hob: XVI:52, 1. bölüm)
- Gelişmelerde köprüler uzatılmış, şarkı söyler biçimde gelen motifler ve teknik pasajlar bir arada kullanılmıştır.
- Artikülasyonlar çeşitlendirilmiştir. Örneğin pasajlarda sol elde kısa notalar çalınırken sağ el bağlı gelmektedir. Bir cümle bağlıyken, arkasından iki bağlı, devamında kısa çalınmaktadır. Örneğin; Hob: HVI: 52 Mi bemol Majör Sonatı'nın birinci bölümünde olduğu gibi.

Üç sonat da “konser sonatları” kategorisinde yer alır, fakat kendi içinde ritmik ve karakter farklılıkları vardır ve hiçbiri birbirine benzemez.

SONUÇ

“Baba” Haydn olarak bilinen besteci, sonat, oda müziği ve senfoni alanında oldukça başarılı eserler ortaya koymuş ve Müzik Tarihi’ne önemli katkıları olmuştur. Tam bir klasik olan besteci geleneksel bağları koruyarak, halk müziğinden tema ve motifleri ustalıkla işleyerek kullanmış, sevinç, hüznün, espriyi, kendi kişiliği ve üslubuyla birleştirerek müziğine yansıtmış çok önemli bir müzisyendir.

Bestecinin piyano literatüründe değerli bir konuma sahip olan erken ve son dönem piyano sonatlarının yapısı, formu teknik olarak ele alınmış, müzikal açıdan ise müzik cümleleri, piyanodan elde edilecek tınılar incelenmiş, yorumu yapılmış, dönemler birbiri ile karşılaştırılmıştır. Amaç, hem bu eserleri tanıtmak, detayları ortaya çıkarmak hem de icra edecek kişiye kolaylıklar sağlamak ve farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Çünkü sanatçı seslendireceği eser hakkında ne kadar bilgi sahibi olursa yorumu da o kadar anlaşılır ve net olacak, sağlıklı bir dinleti sunacaktır.

Tezin içeriğinde bestecinin müziğini tanıtmadan önce Klasik Dönem müziğine değinilmiş, Aydınlanma Çağı’nın etkisi, müzik akımlarının onu hazırlaması, o yüzyılda bestecinin toplumdaki konumu, klasik müzik alanında ne tür gelişmeler olduğu anlatılmıştır.

Haydn’ın yirmi sekiz yılını Esterhazy’nin sarayında geçirmesi onun yaşamında büyük bir rol oynamıştır. Eserlerini Mozart ya da Beethoven gibi özgür bir ruhla bestelememiştir, o nedenle müzik dilinin oluşumunda ve karakterinde bu etkileşimi bulmak mümkündür. Yıllar geçtikçe çiraklıktan olgunluğa müziği değişmiş dolayısıyla beş dönem çeşitli örneklerin eşliğinde ele alınmıştır.

Bestecinin ilk dönem sonatları ilk denemeleridir. Günümüzde bu eserler pek popüler değildir, eğlenceli ve canlı bir yapıya sahiptirler, aynı zamanda divertimento ve menuet - trio biçimini tanımak için de faydalı olmaktadır.

Haydn’ın son dönem sonatları ise en çok tercih edilen akıcılığın, virtüözitenin, yeri geldiğinde dramatik anlatımın da sergilendiği yapıtlardır. İncelenmesi eserleri derinlemesine öğrenerek çalışma için gereklidir. İcra edecek

kişi cümlelerin nerede başladığını ve son bulduğunu görecek, ton geçişlerini fark edecek, bu şekilde o eseri daha iyi kavramış olacaktır. Bestecinin yaşadığı ortam, koşullar ve duyguları çerçevesinde bakılarak yorum konusuna da ışık tutulmuştur. Haydn'ın ilk ve son dönem sonatları karşılaştırılıp farkları ortaya konmuş, piyanistlere rehber olması amaçlanmıştır.



KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin: **Müziği Okumak**, 3. Cilt, Pan Yayınları, İstanbul, 2003-2004.
- Butterworth, Neil: **Haydn**, Omnibus Press, Macaristan, 1987.
- Cangal, Nurhan: **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, 2. Baskı, Ankara, 2008.
- Celestini Federico: **Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn: eine vergleichende Studie**, Schneider, Tutzing, 2004.
- Feridunoğlu, Lale: **Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı**, İnkilap Kitapevi, 2. Baskı, İstanbul, 2004.
- Finkelstein, Sidney: **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları, Çev: M. Halim Spatar, İstanbul, 1. Baskı, 1995.
- Geiringer, Karl: **Haydn, A Creative Life in Music**, Norton & Company, New York, N.Y., 1946.
- Hadden, J. Cuthbert: **Haydn**, The Temple Press Letchworth, Büyük Britanya, 1934.
- Hodeir, Andre: **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev: İlhan Usmanbaş, 4. Basım, Pan Yayıncılık, 2016.
- Hodgson, Antony: **The Music of Joseph Haydn, The Symphonies**, Tantivity Press, 1976.
- İlyasoğlu, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

- Kaygısız, Mehmet: **Müzik Tarihi, Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.
- Klein, Rudolf: **Joseph Haydn**, Verlag Herder, Freiburg, 1981.
- Laszlo, Somfai: **“How to Read and Understand Haydn’s Notation in Its Chronologically Changing Concepts”**, Uluslararası Joseph Haydn Kongresi, Viyana, 1982.
- Mimaroglu, İlhan: **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006.
- Pamir, Leyla: **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- Parrish, Carl: **Haydn and the Piano** (makale), Journal of the American Musicological Society, University of California Press, Vol.1, No.3, 1948, s.27 – 34
- Reissmann, August: **Joseph Haydn, Sein Leben und Werke**, Berlin, Verlag von J. Buttentag, 1879.
- Rosen, Charles: **Classical Style**, Expanded Edition, W.W. Norton & Company, New York, 1998.
- Runciman, John F.: **Haydn**, Dodo Press, İngiltere, 2007.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006.
- Schnerich, Alfred: **Joseph Haydn und Seine Sendung**, Amalthea Verlag, Zürih, 1922.

- Somfai, Laszlo: **The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: instruments and performance practice, genres and styles**, Chicago Press, Chicago, 1995.
- Tanilli, Server: **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınevi, 23. Baskı, İstanbul, 2006.
- Wackernagel, Bettina: **Joseph Haydns frühe Klaviersonaten: ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts**, Schneider, Tutzing, 1975.
- Zinck, Alexander: **Analytische Ansätze zum Sonaten an ausgewählten Klaviersonaten von Joseph Haydn**, Würzburg Hochschule für Musik, 1998, Onaylanmış Yüksek Lisans Tezi.
- İnternet Erişimi: <https://www.britannica.com/biography/John-Milton/Paradise-Lost#ref362242> Erişim Tarihi: 03.07.2018
- [https://imslp.org/wiki/PianoSonatas\(Haydn%2CJoseph\)](https://imslp.org/wiki/PianoSonatas(Haydn%2CJoseph)) Erişim Tarihi: 07.11.2017

EKLER



Ek 1: F. J. Haydn



Ek 2: *Baryton*



Ek 3: Haydn'ın kullandığı çalgılardan klavikord



Ek 4: John Broadwood'un geliştirdiği beş buçuk oktavlı piyano



Ek 5: Klavsens



Ek 6: Fortepiano

ÖZGEÇMİŞ

İzmir’de doğan ve opera sanatçısı bir aileden gelen Karaçıl Cerit, 1997’de girdiği İzmir D.E.Ü Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü’nden, Prof. Nilgün Alkan öğrencisi olarak 2008’de Lisans ve 2010’da Master programından “pekiyi” dereceyle mezun oldu. 2008’de İzmir Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Cesar Franck’ın piyano için “*Tema ve Senfonik Varyasyonlar*” adlı eserini seslendirdi.

2010 yılında Almanya “Würzburg Hochschule für Musik”te Piyano Bölümü’nde Prof. Silke-Thora Matthies’in öğrencisi oldu. Ayrıca lied piyanisti Holger Berndsen ve Prof. Yuuko Amanuma ile korrepitasyon çalıştı. 2013 yılında başarılı bir şekilde Piyano ve Pedagoji bölümlerinden mezun oldu. 2015 yılında da “Hamburg Hochschule für Musik und Theater” Master-Lied piyanistliği bölümünde, Prof. Burkhard Kehring’in sınıfından “pekiyi” dereceyle mezun oldu. Maritim ve Elisa Mayer Şan yarışmalarında finale kaldı. 2014’te 1. Uluslararası Mahler Liedduo Yarışması’nda “Lied Piyanisti Özel Ödülü”ne layık görüldü.

Karaçıl Cerit’in katıldığı Masterclass’larda çalıştığı piyanistler: Hüseyin Sermet, Gülsin Onay, Toros Can, Martin Berkofsky, Ilya Itin, Kemal Gekiç, Vladimir Krypan, Francesco Libetta, Prof. Peter Florian, Prof. Detlef Kaiser, Prof. Wolfgang Manz, Björn Bohlin, Prof. Gerold Huber. Eğirdir Klasik Müzik Festivali’nde ve Uluslararası Marmaris Bosphorus Müzik Akademisi’nde yer alıp çeşitli okullarda Masterclass’lar düzenledi. Uluslararası Gümüşlük Müzik Akademisi, Antalya Pera Piyano, İstanbul Uluslararası Pera Müzik ve Hamburg Uluslararası Çin festivallerine katılıp, Almanya’nın birçok şehrinde, Avusturya’da, yurtiçinde İzmir Goethe Enstitüsü, İsmet İnönü Kültür Merkezi, İzmir Sanat, Ankara Mozarthaus, İstanbul Yeldeğirmeni Sanat, Kozyatağı, Caddebostan Kültür Merkezi, Süreyya Operası ve birçok şehirde resitaller vermiştir. 2019 yılında “Hamburg Hochschule für Musik”e davet edilmiş, A. A. Saygun’un “İnsan Üzerine Değişler” lied albümü hakkında Almanca olarak seminer verip workshop yapmıştır.

Karaçıl Cerit, 2016 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda öğretim elemanı olarak çalışmakta ve Sanatta Yeterlik çalışmalarını Prof. Sibel Atal Devrim ve Öğr. Gör. İrakli Chumburidze ile sürdürmektedir. Ayrıca konserlerine solo, oda müziği piyanisti ve korrepitör olarak devam etmektedir.