

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

LUDWIG van BEETHOVEN’IN KLASİK SONAT FORMUNA KATKILARI

Berna Tülay UĞURLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA/2010

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

LUDWIG van BEETHOVEN’IN KLASİK SONAT FORMUNA KATKILARI

Berna Tülay UĞURLAR

Danışman: Yrd. Doç. C. Hakan ÇUHADAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA/2010

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. C. Hakan ÇUHADAR
(Danışman)

Üye: Doç. Vania BATCHVAROVA

Üye: Yrd. Doç. Dr. Mustafa BAYIK

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../2010

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

LUDWIG van BEETHOVEN’IN KLASİK SONAT FORMUNA KATKILARI

Berna Tülay UĞURLAR

Yüksek Lisans Tezi, Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Yrd. Doç. C. Hakan ÇUHADAR

Mayıs 2010, 117 Sayfa

Klasik batı müziğinin en önemli bestecilerinden biri olan Ludwig van Beethoven, 1770 yılında Almanya’nın Bonn kentinde doğmuştur. Küçük yaşta müzik eğitime başlayan Beethoven, olağanüstü yeteneğiyle ve aldığı eğitimle klasik döneme adını yazdıran besteciler arasında yer almıştır. Klasik batı müziğine yaptığı formel ve fikirsel yeniliklerin yanı sıra, insan duygularına, doğayı anlamaya, felsefi ve devrimsel bakış açısıyla kendini adanmış ve klasik batı müziğinde, günümüzde icra ettiğimiz eserlerini bestelemiştir. Bu devrimsel bakış, eserlerine tamamen yansımış ve Fransız Devrimi’nin ortasında bulunan Beethoven’ı döneminin diğer bestecilerinden oldukça farklı fikirsel yeniliklere sürüklemiştir.

Eserleri üç döneme ayrılan Beethoven, devrim fikriyle beraber, ilk kez İtalya’da süit formundan ayrılarak başlıca bir form haline gelmeye başlayan Sonat Formu’nu formel ve fikirsel olarak geliştirmiştir. Özellikle sonatlarında kalıpları kıran, yeni çığırılar açan Beethoven, klasik dönemin en sıra dışı bestecisi olarak bilinmektedir. Yaşadığı klasik dönemin yanı sıra, klasik dönemden bir sonraki dönem olan romantik döneme de armonik ve fikirsel olarak faydalı olmuştur. Günümüz icracıları da dâhil olmak üzere kendi döneminden itibaren her icracının, Beethoven’ı anlamak ve eserlerini icra etmek için öncelikle bestecinin sonatlarını incelemesi ve çalışması gerektiği düşünülmektedir. Müzikal bir devrimci olan Beethoven’ın sonat formuna getirdiği yenilikler klasik batı müziği edebiyatı için oldukça önemli tarihsel bir devrim niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, sonat formu, sonat allegrosu, müzik formları.

ABSTRACT**CONTRIBUTIONS TO THE CLASSICAL FORM OF SONATAS BY LUDWIG
van BEETHOVEN****Berna Tülay UĞURLAR****Master Thesis, Department of Music****Supervisor: Asst. Prof. C. Hakan ÇUHADAR****May 2010, 117 Pages**

One of the most important composers of Western classical music as a 1770 Ludwig van Beethoven was born in Bonn, Germany. From Beethoven to the musical education began at an early age, with extraordinary talents and her training in the name of the classical period were among the composers. Has made to Western classical music as well as formal and intellectual innovation, human feelings, to understand nature, and devoted himself to philosophical and revolutionary perspective on Western classical music, composing Works that were performed today. This revolutionary view, fully reflected in the Works of Beethoven and the French Revolution in the middle of the other composers of the period was quite different from the drag on innovation.

Divided into three periods of Beethoven works, along with the idea of revolution, leaving the first time in Italy as a major form of suites starting to become a form of the sonata form as developed formal and intellectual. Sonatas, especially in breaking new ground and opens Beethoven, composer of the classical period is known as the most unusual. The addition of live classical periodi classical period in the next period, the Romantic period has been useful as a harmonic and intellectual. Our performers on the day of that period, including works from every performer to understand and to perform Beethoven's first sonata the composer's review and should work. Beethoven's sonata form as a musical revolutionary innovations in literature, classical music is very important to carry a historical breakthrough.

Keywords: Beethoven, sonata form, sonata-allegro form, musical forms.

ÖNSÖZ

Öncelikle tez danışmanım Yrd. Doç. C. Hakan ÇUHADAR'a, araştırma yöntemleri dersleriyle bilgilerini aktaran Yrd. Doç. Dr. Ahmet DOĞANAY'a, dünya çapında bir piyanist olan piyano hocam Öğr. Gör. G. Can ÇOKER'e, bu tezin yazılmasında yardımcı olan keman sanatçısı arkadaşım Betül YETKİN'e ve maddi manevi bütün desteğini benden esirgemeyen babam Vecih UĞURLAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Berna Tülay UĞURLAR

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
EKLER LİSTESİ	viii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Cümlesi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Sayıtlılar.....	3
1.5. Sınırlılıklar.....	4
1.6. Yöntem.....	4
1.6.1. Araştırma Modeli.....	4
1.6.2. Veri Kaynakları, Verilerin Toplanması ve Analizi.....	5

BÖLÜM II

LUDWIG van BEETHOVEN'IN HAYATI

2.1. İlk Gençlik Yılları.....	6
2.2. Orta Çağı.....	8
2.3. Olgunluk Çağı.....	11
2.4. Beethoven ve Fransız Devrimi.....	13

BÖLÜM III

MÜZİK FORMLARI

3.1. Şarkı (Lied) Formları.....	16
3.1.1. Bir Bölmeli Şarkı Formu.....	16
3.1.2. İki Bölmeli Şarkı Formu.....	16
3.1.3. Üç Bölmeli Şarkı Formu.....	17
3.1.4. Katlı (Triolu) Şarkı Formu.....	19
3.2. Rondo Formu.....	20
3.2.1. Rondo Formunun Gelişmesi ve Tarihçesi.....	20
3.2.3. Rondo Formu Çeşitleri.....	20
3.3. Füg Formu.....	21
3.4. Süit Formu.....	21
3.5. Uvertür.....	21
3.6. Senfoni.....	22
3.7. Konçerto.....	22

BÖLÜM IV

SONAT FORMU

4.1. Sonat Formu.....	24
4.1.1. Barok Dönem Sonat Formu.....	25
4.1.2. Klasik Dönem Sonat Formu.....	26
4.1.3. Sonatin.....	27
4.1.4. Sonat Formunda Kural Dışı Kuruluşlar.....	28

BÖLÜM V

LUDWIG van BEETHOVEN'IN SONAT FORMUNA KATKILARI

5.1. Sonat Biçimi.....	30
5.2. Sonatın Tarihçesi.....	32

5.3. Ön Klasik Çağ Sonatı.....	33
5.4. Klasik Çağ Sonatı.....	34
5.5. Ludwig van Beethoven'ın Sonatı.....	34
5.5.1. Beethoven'on Op.2 No.1 Piyano Sonatının Analizi.....	37
5.6. Beethoven'daki Diyalektik Düşünce.....	39
5.7. Beethoven'ın Sonat Formuna Katkıları.....	42

BÖLÜM VI

LUDWIG van BEETHOVEN İLE İLGİLİ GÖRÜŞLER, SÖZLER	44
---	-----------

BÖLÜM VII

SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç.....	47
7.2. Öneriler.....	47
KAYNAKÇA.....	48
EKLER.....	49
ÖZGEÇMİŞ.....	117

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1 : Bir bölmeli Şarkı Formuna Örnek.....	16
Şekil 2 : İki bölmeli Şarkı Formuna Örnek.....	17
Şekil 3 : Üç bölmeli Şarkı Formuna Örnek.....	18
Şekil 4 : F. Chopin'in op.31 no.2 Scherzo'sundan Katlı Şarkı Formu Örneği.....	19

EKLER LİSTESİ

	Sayfa
Ek 1: Beethoven'ın Eserlerinin Listesi.....	49
Ek 2: Tanımlar.....	62
Ek 3: Beethoven'ın Piyano Sonatlarından Örnekler.....	64
Ek 4: Beethoven'a Ait Resimler.....	113

BÖLÜM I

GİRİŞ

Günümüzde klasik batı müziğinin sadece batı toplumlarında değil, dünyanın dört bir tarafında yayılması ve eğitiminin verilmesi insanoğluna zihinsel ve fikişel açıdan yapılan en önemli yatırımlardan biridir. Sanatın temel bölümlerinden belki de en önemlisi olan müziğin ilk insanın var oluşundan bu yana geçirdiği evrim ve gelişim, dünyaya ve insana yapılan yatırımlar arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Bu gelişim sürecini araştırmak ve takip etmek, günümüz insanına ve sanatçısına sınırsız yollar açmakta, sanatsal üretim adına yeni fikirler vermektedir.

Ludwig van Beethoven'ın doğduğu yıl olan 1770'de Wolfgang Amadeus Mozart 14 yaşındadır ve olgunluk dönemine girmektedir. 30 yaşındaki Joseph Haydn, Esterhazy Prenslerinin sarayına çekilmiştir. Mozart, Beethoven ile sadece bir kez karşılaşmış, 1809 yılına kadar yaşayan Haydn ise genç Beethoven'a birkaç ders verme fırsatını yakalamıştır. Viyana'ya yerleşen Beethoven'ın op.1 trioları ve ilk senfonileri ustayı şaşırtmıştır. Viyana halkı Haydn ile Mozart'ı, senfoni, kuartet, piyano ve orkestra için konçerto, oratoryo, opera gibi çok farklı türleri mükemmel seviyelere taşıyan müziğin ustaları olarak kabul etmiştir. Tarih, Viyana halkını haklı çıkaracaktır. Aynı halk, Beethoven'ın, Habsburglar'ın başkentine yerleşmesinden on yıl sonra, müzik yaşamlarının içine giren bu garip kişinin seleflerinin yeteneklerine sahip olduğunu ve derin değişimler hazırladığının farkına varmıştır. Ama gerçekte, müzik dünyasındaki çağdaşlarından çok azı, müziğinin gelecek yirmi beş yıl içinde kat edeceği mesafeyi önceden görebilmiş, 1815 ile 1826 yılları arasında bestelediği eserleri, onu yaşayan en büyük besteci olarak gören, seven ve sayan sadık yorumcuları için bile anlaşılmaz olmuştur (Knight, 2005).

Beethoven çağının ötesinde bir dahi; özgürlükçü düşünceleri, mücadelecilik kimliğiyle dönemin sorunlarına kayıtsız kalamayan, fırtınalı duygularını ve siyasi görüşlerini bestelerine de yansıtan bir müzik adamıdır. Beethoven'ın müziği devrim otoritesi altında olmasına rağmen romantiktir. Bir besteci olarak misyonunu yerine getirmeye çalışır, politika onu ilgilendirse de öncelikli kaygısı değildir. Sağırılığı onun, kendi dünyasının müziğine kulak kesilmesine neden olmuştur. Belki de müziğindeki

garip ve tılsımlı tat bundan ileri gelmektedir. Ailevi sıkıntılarını, yayıncılarla kavgasını, öfkesini ve coşkunu tuttuğu defterlerden anlamak mümkündür. Hakkında bu zamana kadar yazılmış bütün yazılar, kitaplar ve makaleler göz önünde bulundurularak Beethoven'ın müzik adına adanmış hayatını ve yaptığı müzikal devrimleri incelemek, her müzisyenin başlıca görevlerinden biri olmalıdır. Gelişim ve değişimin hızına yetişilemeyen iki binli yıllarda Beethoven'ı araştırmak ve anlamak müzik bilimciler, icracılar ve besteciler için oldukça önemlidir.

Beethoven'ı anlamak ve doğru icra etmek için biyografisini, eserlerini ve müzik felsefesini araştırmanın yanı sıra, Beethoven ile birlikte klasik batı müziğinin klasik dönemde özellikle “Klasik Sonat Formu”nda oluşan yenilikleri bilmenin çok önemli olduğu düşünülmektedir.

1.1.Problem Cümlesin

Ludwig van Beethoven'ın klasik dönem, “Klasik Sonat Formu” ile klasik sonat formunun birinci bölümü olan “Sonat Allegrosu” bölümüne yaptığı formel yenilikler ve müzikal katkılar nelerdir?

1.2.Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacında; klasik dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Ludwig van Beethoven'ın kendi döneminde yaptığı yenilikleri, fıkırsel devrimleri ve klasik batı müziğinin önemli temel formlarından biri olan “Klasik Sonat Formu” ile klasik sonat formunun birinci bölümü olan “Sonat Allegrosu” formuna yaptığı yenilikleri incelenmiştir.

Bu amaçlar doğrultusunda, aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Klasik dönemde Ludwig van Beethoven'ın klasik batı müziğine yaptığı yenilikler doğrultusunda besteciliğinin önemi nedir?
2. Ludwig van Beethoven'ın müziğini anlamının klasik batı müziği icracılarına müzikal katkıları nelerdir?
3. Klasik batı müziğinde klasik sonat formunun diğer form kalıplarından farkı, yeri ve önemi nedir?

4. Ludwig van Beethoven'ın, klasik batı müziğinde önemli bir form olan klasik sonat formuna, form bilgisi ve müzikal anlamda katkıları nelerdir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Klasik dönemin ve bu dönemin önemli bestecilerinden biri olan Beethoven'ı bilmek ve anlamak, kendi döneminin hemen sonrasından günümüze kadar olan süreçteki bütün icracılar için çok önemlidir. Nasıl ki bir kitabı anlayarak okuyabilmek için yazarı ve yazarın yaşadığı dönemi bilmek, kitabı anlamada çok önemli bir yer tutuyorsa bu müzik için de geçerlidir. Bu geçerlilik doğrultusunda bir icracıya düşen görev, icra ettiği ya da edeceği eserlerin yaratılış dönemini ve bestecisini iyi tanımdır.

Barok dönemin başlamasıyla beraber müzikte belirli standartlar belirtmeye başlanmıştır. Bunlar günümüzde konservatuarlarda ve müzik okullarında “Form Bilgisi” adı altında bir ders olarak öğretilmektedir. Bu standartlara form kalıpları adı verilmektedir. Bu form kalıplarından en geniş kapsamlı ve önemli olan form kalıbı klasik sonat formudur.

Klasik dönemde, klasik sonat formuna yaptığı formel ve müzikal yenilikler Beethoven'ın, döneminin en önemli bestecilerinden biri olmasını sağlamıştır. Beethoven'ın gerek klasik sonat formuna yaptığı yenilikleri, gerekse klasik dönem içerisindeki yerini ve önemini bilmek, müziği icra etmek ve seyirciye sunmak için olmazsa olmaz bir kuraldır.

“Müziğin asıl gücü, insanı bestecinin hayal dünyasına sürüklemesidir” diyen Beethoven, besteciye anlamanın ve onun dünyasına girebilmenin yolunun besteciye anlamaktan geçtiğini dolaylı yoldan belirtmektedir.

1.4.Sayıtlılar

1. Ludwig van Beethoven klasik dönemin en önemli bestecilerindendir.
2. Klasik sonat formu, klasik batı müziğinin en önemli formlarından biridir.

1.5. Sınırlılıklar

1. Bu araştırma, klasik dönem bestecilerinden Ludwig van Beethoven'ın biyografisi, müzikal bakış açısı ve klasik sonat formuna yaptığı yenilikler ile sınırlandırılmıştır.
2. Araştırma, veri toplama aracı olarak, doküman tarama ve gözlem ile sınırlandırılmıştır.
3. Araştırma, doküman tarama ve gözlem ile belirtilen maddeler doğrultusunda elde edilen bulgularla sınırlandırılmıştır.

1.6. Yöntem

Bu bölümde, araştırmanın modeli ve veri kaynaklarının toplanması ile analizinden söz edilmiştir.

1.6.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, Ludwig van Beethoven'ın biyografisini, müzikal görüşlerini ve klasik sonat formuna katkılarını araştırmayı hedeflediğinden doküman tarama modelinde doküman bilgisi ile yapılan bir çalışma olmuştur.

Doküman tarama modeli geçmişte ve günümüzde halen aynı geçerliliğini koruyan bilgileri var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan birey ya da durum, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Bireyi ya da durumu herhangi bir şekilde değiştirmek ya da farklı göstermek amaçlanmaz.

Araştırma sürecinde nitel verilerden yararlanılmıştır. Bu nedenle tarama modeline uygun veri toplama teknikleri, nitel araştırmaya hizmet edebilecek şekilde doküman tarama ve gözlem teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın bu iki veri toplama yönteminin desteklenmesinin araştırmayı güvenilir kılmada önemli olduğu düşünülmüştür.

1.6.2. Veri Kaynakları, Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada, Ludwig van Beethoven hakkında yazılmış kitaplar, ansiklopediler, makaleler ve internet kaynakları kullanılmıştır. Yapılmış olan bu araştırmada, Ludwig van Beethoven'ın doğum tarihinden başlayarak bütün hayatı boyunca klasik batı müziği adına yaptığı besteler, yenilikler ve devrimler, kendi dönemi de dahil olmak üzere günümüze kadar ulaşan bütün bilgileri klasik batı müziği çerçevesinde analiz edilmiştir.

Ludwig van Beethoven ile ilgili yapılmış araştırmalar şunlardır:

1. Ludwig van Beethoven'ın hayatı ve felsefesi,
2. Ludwig van Beethoven'ın müziğini anlamak,
3. Ludwig van Beethoven'ın eserleri,
4. Klasik sonat formu ile Beethoven arasındaki ilişki,
5. Ludwig van Beethoven'ın klasik döneme yaptığı müzikal katkılar.

BÖLÜM II

LUDWIG van BEETHOVEN'IN HAYATI

2.1. İlk Gençlik Yılları

16 Ocak 1770'de Almanya'nın Bonn kentine doğan besteci Flaman asıllı Alman besteci, ilk müzik derslerine dört yaşındayken babasıyla keman ve klavye çalışarak başladı. Yedi yaşına geldiğinde halk önünde konser verebilecek derecede keman, klavye ve org çalıyordu. Ludwig van Beethoven'ın müzisyen babası Johann van Beethoven, oğlunun müziğe olan olağan üstü yeteneğinin daha çok gelişmesi için başka öğretmenlerle çalışması gerektiğini düşünerek, Beethoven'ın kendisinden sonraki ilk hocası olan Tobias Pfeiffer ile müzik çalışmalarına devam etmesini sağladı. Ancak Tobias Pfeiffer kısa bir süre sonra Bonn'dan ayrılmak zorunda kalınca Johann van Beethoven oğlu için Bonn prensliğinin en iyi piyanisti olarak tanınan Van den Eeden'i öğretmen olarak tuttu. Eeden Beethoven'a dedesinin eski bir arkadaşı olduğu için ücretsiz ders veriyordu. Fakat bir süre sonra çok yaşlandığı için derslere son vermeleri gerekti. Beethoven'ın üçüncü öğretmeni Christian Gottlieb Neefe çağının en tanınmış, en değerli müzisyenlerinden biriydi. Beethoven'a bestecilik dersleri vermeye başladı. Neefe, Beethoven'daki yeteneği görüyor ve onunla titizlikle çalışıyordu. J.B. Cramer'in çıkardığı “Müzik Dergisi” nin bir sayısında küçük Beethoven'ın adından bahsettirerek müzik tarihine adını ilk geçiren kişi Neefe oldu (Gültekin, 2001, 16).

Knight’a göre, (2005, 5) 20 Haziran 1782 tarihinde Neefe saray tiyatro topluluğu ile bir süre için Munster'e giderken yerine kilise baş orgcusu olarak 11 yaşındaki Beethoven'ı getirdi. Ertesi yıl ise Neefe, kilisenin bütün koro, orkestra ve tiyatro başkanlığını üzerine almış, oyunların provalarıyla uğraşmak, temsil sırasında orkestrada klavye çalmak gibi işleri de genç öğrencisine vermişti. Bu arada Beethoven, bir yandan daha ileri aşamadaki müzik derslerine, diğer yandan bestecilik çalışmalarına devam etti. Bu çalışmaların meyvesi olarak 1783 tarihinde ilk üç sonatı yayınlandı. 1787 tarihine kadar Bonn'daki görevlerine devam eden Beethoven, bu tarihte Avrupa'nın müzik merkezi olan Viyana'ya gitme şansını yakaladı. Burada Wolfgang Amadeus Mozart ile piyano çalışma fırsatı oldu ve Mozart ile birkaç ders yaptı. Annesinin ölüm haberi gelince yeniden Bonn'a dönerek 1789 tarihinde Bonn üniversitesine kaydoldu. Burada

Eulogius Schneider'in derslerine girdi. Schneider, dönemin koyu devrimcilerindendi ve bu devrimcilik ruhu Beethoven'ı da etkisi altına aldı. Beethoven Bonn üniversitesinde eğitim aldığı üç yıl boyunca Fransız Devrimi ile yoğruldu.

Gültekin'e göre, (2001, 19) 1783-1789 yılları arasında piyano sonatları, çeşitlemeleri ve rondolarından, ses dizisinin bütün notalarından başlayıp geri dönen org prelüdlerinden, piyano ve yaylı çalgılar kuartetlerinden oluşan verimli, sıra dışı teknik ustalıklar sergilemişti.

Beethoven'ın ilk gençlik yıllarındaki kompozisyonları, onun üstün yetenekli bir çocuk olduğunun ilk sinyallerini vermekteydi. Beethoven, Bonn'dan ayrılmadan önceki son yıllarında kilise baş orgculuğu, saray piyanistliği yaptığı gibi orkestrada da alto çalışıyordu. Bu yoğunluk nedeniyle besteciliğe kısa bir süre ara vermesi gerekti. Kazancını yaptığı işlerin yanı sıra verdiği özel derslerden çıkarıyordu. Böyle geçen birkaç yılın ardından 1792 yılında konser vermek üzere Bonn kentine gelen Haydn ile tanıştı. Beethoven yeni yazdığı bir kantatı Haydn'a sundu ve Haydn ona mutlaka Viyana'ya gitmesi gerektiğini söyledi. Bunun üzerine Beethoven 1792 yılının sonlarına doğru Bonn sarayının prensi Maximillian'ın maddi desteğiyle Viyana'ya gitti (Say, 2008, 78).

Viyana'da Haydn ile çalışmalara başlayan Beethoven, çok geçmeden Haydn'ın en yakın arkadaşı oldu. Ancak bir süre sonra aralarında görüş ayrılığı başladı. Haydn klasik kurallarından taviz vermiyordu, Beethoven ise Haydn'ın kendine artık bir şey öğretmediğini düşünüyordu. Bu düşüncelerini Viyana'ya gittiği ilk günlerde tanıştığı Joseph Gelinck'e anlatınca ünlü bir piyanist ve besteci olan Gelinck onu dönemin en tanınmış müzik bilgini Johann Schenk ile tanıştırdı. Schenk Beethoven'ın taslak defterini gözden geçirince Haydn'ın birçok yanlış düzeltmemiş olduğunu söyledi. Bunun üzerine Beethoven bir daha Haydn'dan ders almadı. Ancak üç piyano sonatını (fa minör, la majör ve do majör) Haydn'a adadı (Gültekin, 2001, 47).

Haydn ile derslere devam etmediğini öğrenen Bonn prensi Maximillian Beethoven'a yaptığı maddi yardımı kesince Beethoven, bestelediği eserlerden ve özel derslerinden para kazanmaya başladı. Oldukça iyi para kazanan Beethoven kendini her adımda bir kat daha ileri götürecek aşamalar kaydediyor, ruhundaki coşkunu melodi zenginliği ortaya döküldükçe beste tekniğinde büyük ustalıklar kazanıyordu. Eğitiminin

son derslerini de insan sesi ve sahne için yazılacak müzik eserleri üzerine çalıştığı Salieri'den alan Beethoven, artık bir hocaya ihtiyaç duymayacak bir seviyeye geldi.

1794 yılında kendisi de zamanında Mozart'tan ders almış olan ve konağını bir müzik derneği haline getiren prens Lichnowsky, ülkesinin prensliğinden desteği kesilen Beethoven'ı kendi konağına davet ederek onu bu müzik akademisinin başkanlık tahtına oturttu. Beethoven, bu konakta yaşadığı süre içinde üç büyük triosunu besteledi ve yayınlattı. Bu üç trio için çağın ünlü piyanisti J.B.Cramer “ İşte arkadaşlar, Mozart'ın ölümünü bize unutturacak adam” yorumunu yaptı (Knight, 2005, 43).

Kaygısız'a göre, (2004, 193) Beethoven 1796 tarihinde Nurnberg, Prag, Berlin gibi Avrupa kentlerinin içinde olduğu bir konser turnesine çıktı. Oldukça başarılı geçen bu konser turnesi aynı zamanda Beethoven'ın olgunluk çağının başlangıcının sinyallerini veriyordu. Verimli konserlerin yanı sıra oldukça başarılı bestelere de imza atmaya başladı. 1801 tarihi onun olgunluk çağının da başlangıcı oldu.

2.2. Orta Çağı

1801 tarihinde Beethoven gerek hayatının, gerek sanatının olgunluk çağına adım attı. Son beş yıldır ilk eserlerine oranla oldukça güçlü eserler besteleyen Beethoven; 1796'da op.5 viyolonsel sonatı-op.2 piyano sonatı, 1797'de op.7 piyano sonatı-Avusturya savaş şarkısı, 1798'de op.10 piyano sonatı- op.12 keman sonatı, 1799'da birinci senfoni- op.13 piyano sonatı, 1800'de op.18 yaylı kuarteti besteledi. Bütün bestelediği bu eserlerde Mozart'ın etkisi seziliyorsa da bu etki tarih sırasıyla gittikçe azalıyor, her yeni eserde Beethoven kendi gücünü daha çok gösteriyordu (Gültekin, 2001, 74).

1801'de bestelediği op.24 ilkbahar sonatı ile op.28 piyano sonatı sanatının gerçek dönüm noktası oldu. Genç besteci kendini bulmuş, ileride kendini çok yükseklerle eriştirecek olan merdivenin ilk basamağına adım atmış oldu.

Beethoven'ın hastalığının başlangıcı, olgunluk döneminin başlangıcı olan 1801 yılından üç yıl önceye dayanıyordu. 1798 yazında, piyano başında uzun bir çalışma sonrası kulaklarının uğultusuyla başlayan rahatsızlığı, üç yıl içinde tamamen sağırılığa dönüştü. Bu durumundan utanan Beethoven önceleri hiç kimseye söylemedi. Sadece

birkaç doktorun haberi vardı ve sürekli değişik ilaçlar kullanarak bu durumdan kurtulmaya çalıştı. Ancak ne denediyse de nafile sonuçlandı. İyileşmek bir yana giderek daha da kötüleşti. 1802 tarihinde doktorlarından birinin tavsiyesiyle Viyana yakınlarındaki Döbling'de bir köy evine yerleşti. Burada kendisini sadece doktoru olan Schmidt ve Bonn'dayken yakın aile dostu olan Franz Ries'in oğlu Ferdinand Ries ziyaret etti. Franz Ries'in ricası üzerine oğlu Ferdinand Ries'e piyano dersleri verdi.

Sağırılığı nedeniyle bunalıma giren Beethoven, insanlardan kaçan ve durumundan utanan bir karamsarlığa büründü. Ancak çalışmalarına hiç ara vermedi. 1802 yılında neredeyse tamamen sağırlaşmasına rağmen ikinci senfonisini bitirdi. Yine aynı yıl içerisinde üç piyano-keman sonatı (op.26, op.30, op.22) besteledi. Bestecilik dışında hiçbir şeyle uğraşmayan Beethoven'ın eserlerinin satılışına kardeşi Karl yardım etti (Beethoven bu durumdan duyduğu memnuniyeti vasiyetnamesinde belirtmiştir.) (Gültekin, 2001, 74).

Say'a göre, (2008, 79) 1803 yılı sağırılığının iyice ilerlemesine rağmen Beethoven için oldukça verimli geçti. Üçüncü piyano konçertosu op.37 ile Kreutzer sonatını o yıl içinde yazdı. Uzun zamandan beri kafasının içinde kurguladığı üçüncü senfoniye de aynı yıl kâğıt üzerine dökmeye başladı. O tarihlerde Fransız General Napoleon Buonaparte'ın halkçı ve eşitçi olmak adına kazandığı zaferler Beethoven'ı derinden etkiledi ve yazmaya başladığı üçüncü senfonisinin çok güçlü bir eser olmasını isteyen Napoleon için daha çok çalışmaya başladı. Senfoni 1804 yılı başlarında tamamlandı. Kont Lichnowsky ve Ferdinand Ries bir gün Beethoven'ın çalışma masası üzerinde senfoninin ilk kopyasını gördüler. Kapağında büyük harflerle BOUNAPARTE yazıyordu. Eserin bu kopyası Viyana'daki Fransız büyükelçisine gönderilecek, o da başkonsül Napoleon Buonaparte'a sunacaktı. Ancak buna gerek kalmadan, 18 Mayıs 1804'te Napoleon senatodan çıkarttığı bir kararla kendini imparator ilan ettirdi. Cumhuriyetin, halkçılığın, özgürlüğün kahramanı gibi görünen bu adamın başına imparatorluk tacını geçirmesi Beethoven'ı hayal kırıklığına uğrattı. Bu olayı öğrenmesinin hemen ardından senfonisinin ilk sayfasını yırttı ve başka bir kâğıt alarak üzerine Eroica (Kahramanlık Senfonisi) yazdı. Üçüncü senfoni olan Eroica ilk kez 1805'te çalındı. 1806 'da da notaları basılıp yayınlandı.

Beethoven'ın doğa sevgisi çocukluğundan beri vardı. Daha sonraları bu sevgi tutku halini aldı. Sağırılığı ilerledikçe, tek avuntu kaynağı olarak doğaya bir din gibi

sarıldı. Ancak açık havada yaşayabiliyormuş gibi hissediyordu. Hayatının önemli bir alışkanlığı haline gelen yürüyüşlerinden birinde, öğrencisi Ferdinand Ries'i geride bırakarak koşar adım ilerlerken kendine bir şeyler söylemeye çalışan Ries'i susturarak şöyle dedi: “Sus! Sonatımın sonuna geliyorum.” Bunun üzerine hemen eve dönüp piyanonun başına geçti ve fa minör piyano sonatını bestelemeye başladı. Beethoven'a göre insan gibi sanatta doğanın bir parçasıydı. İnsan doğaya el atmadıkça sanatı bulamazdı. Sanatta doğadan geçmedikçe insana ulaşamazdı (Gültekin, 2001, 98).

1805 yılında dördüncü piyano konçertosunu besteleyen Beethoven'ın, aynı yılın Kasım ayında Fidelio operası sahneye konuldu. Fidelio operası Beethoven'ın tek operası olmuştur. Bu operanın konusu Fransız yazarı Jean Nicolas Bouilly'nin bir melodramından alınmıştır. Beethoven operasının adını gençken aşık olduğu Eleonore'u hatırlattığı için Leonore olmasını istedi. Ancak opera müdürü Baron von Braun eserin adının Fidelio olmasına karar verdi. Başta buna çok sinirlenen Beethoven sonradan bu durumu kabul etti ve opera Fidelio operası oldu. Fidelio operası Kasım ayı sonunda üç gece oynadıktan sonra sahneden kaldırıldı. Opera başarısız olmuştu. Arkadaşları Beethoven'a eserde bazı değişiklikler yapması gerektiğini söylediler de Beethoven buna şiddetle karşı çıkıyordu. Fakat yoğun ısrarlar nedeniyle prens Lichnowsky'nin konağında bir toplantı tertip edildi. Toplantı altı saat sürdü. Uzun tartışmalar sonucu opera üç bölümden iki bölüme indirildi. Fidelio bu yeni şekliyle An der Wien tiyatrosunda 29 Mart 1806 akşamı sahneye koyuldu. Sonuç ilkinden farklı olsa da pek parlak değildi. Birkaç temsilden sonra yeniden sahneden kalktı (Knight, 2005, 80).

Kaygısız'a göre, (2004, 195) 1806 yılının Eylül ayında operasının başarısızlığından dolayı bunalan Beethoven Macaristan gezisine çıktı. Bu geziden dağarcığında yeni bir eserle geri döndü. Op.57 piyano sonatı.

Operasının başarısızlığını insanların anlayışsızlığına dayandıran besteci, kendisine değer vermeyenlerden öğ almak istercesine arka arkaya büyük çapta eserler besteledi. Bunlar; Coriolanus uvertürü, Rosumowsky kuarteti, dördüncü senfoni ve dördüncü piyano konçertosudur. Yine bu hızla ertesi yıl beşinci senfoniye besteledi.

1808 yılının ilk günlerinde Beethoven yeniden Heiligenstadt vadisine gitti. Ona göre doğa en güzel eserini burada vermişti. Yeniden geldiği bu vadide yepyeni bir eser yazmaya hazırlandı. Altıncı senfonisi olan Kır Senfoni. Kır senfoni doğanın çeşitli

tablolarını, bestecinin hayalde renkler, çizgiler, hareketler yaratmasını bile melodileriyle, gözler önünde canlandıran dramatik bir eser oldu.

1809 yılı başlarında Beethoven, uzun bir geziye çıkma planları yapıyordu. Önce Almanya, ardından İngiltere ve İspanya ile gezisini sonlandıracaktı. Ancak Avusturya, İngiltere'nin yandaşı olarak, o yıl Fransa'nın Avrupa'daki egemenliğine son vermek üzere bir atılım yaptı. Napoleon, İspanya'da güçlüklerle karşılaştığı sırada, Avusturya Tyrol bölgesini aldı, Bavyera'yı istilaya başladı. Napoleon İspanya'dan çekilince bütün gücüyle Orta Avrupa'ya yöneldi ve yıldırım gibi Almanya'nın üzerine indi. Ratisbonne (Regensburg) savaşında Avusturya orduları Tuna'ya kadar geri püskürtüldü, Fransız birlikleri Viyana üzerine yürümeye başladı. Bunun üzerine Viyana karmakarışık bir yer haline geldi. 1809 yılının Ekim ayına kadar süren bu karmaşa Beethoven için oldukça verimsiz geçti. Çünkü Viyana'da her şey çok pahalılaşmış, sokaklar çok tehlikeli yerler haline gelmişti (Gültekin, 2001, 98).

14 Ekim 1809'da imzalanan barış antlaşmasından sonra Viyana yeniden eski neşesine, canlılığına kavuşmaya başladı. 1809 yılının bitmesiyle beraber Beethoven'da olgunluk çağının ilk evresine başlamış oldu. Savaş, özgürlük, Hürriyet, vatan sevgisi ve buna benzer bütün duygularla olgunluk evresine başlayan Beethoven, artık dâhiyane eserler üreteceği en verimli dönemine başlamış oldu.

2.3. Olgunluk Çağı

1810 yılında Beethoven yalnız Viyana, Avusturya ve Almanya'da değil bütün Avrupa'da çağın en büyük müzik sanatkârı olarak kabul edildi. On beş yıldır işitme duyusunu kaybetmiş olan deha, doğanın hayran olduğu seslerinden yoksun olmasına rağmen, yarattığı eserlerle müzik sanatının en yüce, en derin ve en güzel eserlerini bestelemeye başladı. Bir sanatkâr olarak çok mutlu olan Beethoven, bir insan olarak kendini eksik görmekten hiçbir zaman vazgeçmedi. Kendini sanatının coşkusu içinde ne kadar unutsa da, sık sık artık işitemediği düşüncesiyle mutsuz, melankolik acılar içinde hissediyordu. Çok yoğun buhran geçirerek başladığı olgunluk çağının ilk iki yılı verimsiz geçti. Bu dönemde Egmont uvertüründen uyarlanmış bir oyun ilk kez temsil edildi.

Knight'a göre, (2005, 88) Beethoven, Goethe'nin aynı isimdeki sahne eseri için bestelediği bu uvertürün ardından üç yıl büyük formda bir eser yazmadı. Sadece birkaç lied yazdı. Viyana'dan ayrılmadan önce, 1812 Mayıs'ında yedinci senfonisini tamamladı. Eser ancak 1813 yılının son ayında sahnelenebildi. Orkestrayı Beethoven yönetti. Orkestra yönetiminde çok başarılı olmasa da kendisi öyle istedi. Sonuçta, yedinci senfoni beklenen etkiyi yaratamadı. Yedinci senfoninin ardından yine aynı yıl sekizinci senfoniye besteleyen Beethoven, bu senfonisinin başarısının ispatlanması için uzun bir süre beklemek zorunda kaldı.

1815 ile 1816 yılları Beethoven'ın hayatında, uzun sürecek sıkıntılı bir dönemin başlangıcı oldu. Kardeşi Karl'ın ölümü üzerine kardeşinin oğlunun bakımını Beethoven üstlendi. Ancak üstadın kardeşi ölmeden önce vasiyetinde oğlunun bakımını Beethoven'ın yalnız başına değil, kendi karısı Johanna ile beraber sürdürmesini istediği yazıyordu. Beethoven ile Johanna anlaşamadıkları için olay mahkemeye intikal etti. Mahkemeyi Beethoven kazandı ve küçük Karl'ın bütün bakımı Beethoven'a kaldı. Küçük Karl'ın bakımı ile uğraşmaktan başka hiçbir şeye vakit ayırmayan Beethoven'ın hayatının ve besteciliğinin en durgun dönemleri 1815 ile 1818 yılları arasında oldu. Bu birkaç yıllık durgunluk döneminden kurtulmak isteyen Beethoven, iki büyük senfoni yazmak istiyordu. Birinin ilk melodilerini yazmaya başladı. İkincisini daha yeni yeni tasarlıyordu. Bunların ilki olan dokuzuncu senfoniye altı yılda tamamladı (1817-1823). İkincisi olan 10. senfoni ise ölümü üzerine, tamamlayamadığı bir eser olarak kaldı (Gültekin, 2001, 100).

Knight'a göre, (2005, 88) Beethoven, bu iki senfoninin yanı sıra, heybetli bir dini eser yazmak istiyordu. Bu eseri (Missa Solemnis) 1822'de tamamladı. İnsan sesleriyle çeşitli çalgıları senfoni alanında birleştirmek düşüncesiyle 1823 yılında bitirdiği dokuzuncu senfonisi ilk kez 7 Mayıs 1824 yılında seyirciyle buluştu.

Senfoninin çalınmaya başlamasıyla beraber halk öylesine büyüldü ki, senfoninin her bölümünün sonunda kendilerini tutamayarak alkışladılar. Son bölümde koro başlayınca coşku son sınırı da aştı. “Neşeye Övgü” isimli bu son bölümün sözleri herkes tarafından ezbere biliniyordu. Konser bittiğinde halk Beethoven'ı ayakta alkışladı ve Beethoven tam istediği gibi, insanüstü bir eser yaratmanın gururuyla en büyük emeline ulaştı.

Dokuzuncu senfonisinin başarısı nedeniyle hemen 10. senfonisini ve requiemi yaratma düşüncesiyle yoluna devam etmek isteyen Beethoven, hastalığının ağırlaşması nedeniyle çalışamaz hale geldi. Eskiden beri çektiği karın sancıları, son yakalandığı karın zarı iltihabı, bunun sonucu olan su toplama, bir ara geçirdiği sarılık ve ayrıca bir süreden beri çektiği romatizma ağrıları ona rahat vermedi. 26 Mart 1827 günü bütün hastalıklarına yenik düşen Beethoven hayata gözlerini yumdu.

2.4. Beethoven ve Fransız Devrimi

Fransız devrimi başladığında Beethoven on dokuz yaşındaydı. Fransız devriminden doğan fikirlerin müzikteki en büyük anlatımının, Almanya'da doğmuş ve yaşamını Viyana'da geçiren birinden gelmesi çelişkili görünse de, devrim dünya çapında bir olaydı. Fransa'da birkaç yıl süreyle, “İnsan Hakları Bildirgesi” ni, erkekler için genel oy hakkını, kilisenin devletten ayrılması ilkelerini esas kabul eden bir yönetim iş başında bulundu. Ayaklanmalarıyla devrimin başlamasına neden olan Fransız köylüleri ve emekçileri, Alman ve Avusturya prenslerinin komutasındaki gerici feodal ordulara geri adım attırdılar. Orta sınıf, peşinde koştuğu iktidarı ele geçirir geçirmez solun karşısına geçti ve demokratik kazanımların çoğunu silip Napoleon diktatörlüğünün temelleri atılmaya başlandı. Ancak bu diktatörlük, toprak sahibi soyluluğun değil, büyük banker ve sanayicilerin egemenliği için oluşturulan bir düzendi. Yeni egemen sınıf, fabrika, mal, hisse senedi ve parasal sermaye sahiplerinden oluşuyordu. Piyasa rekabeti yeni özgürlük biçimi haline geldi. Topraktan uzaklaştırılan halk yığınları, emek ve becerilerini pazaryerinde satışa sunarak özgürlük kazandıklarına inandırılmaya çalışıldı.

Fransız devrimi Avrupa'yı tamamıyla sarstı. Seçilmiş feodal ordular, Fransız emekçileri ve Napoleon bütün Avrupa'ya hâkimiyetlerini göstermek için çalışıyorlardı. Avrupa ülkelerinin prensleri kurtuluş olarak halkın ulusal kurtuluş duygularına başvurdular. Özel kişi ya da toplulukların ulusça kullanmaya ve kullanılmaya, körelmiş tüm dağınık çıkarlarının ortak tehlikeye girme duygusu kitleleri kaynaştırdı. Ulusal bilinç, ulusal gururu kamçıladi. Böylece, halkoyunun müjdecisi olan açıklık ilkesinin doğuşu başladı. Taşlaşmış alışkanlıklara etkili bir darbe indirildi.

Bütün bu olup bitenlerin Beethoven'ın müziğine fazlasıyla yansıdığı görülmektedir. Napoleon'un imparatorluğunu ilan edişi ve Alman prensliklerini denetim

altına alması Beethoven'ı büyük hayal kırıklığına uğratmış ve eşitlikten, halktan yana düşündüğünü sandığı Napoleon'a kızgınlığı yaratılarına da yansımıştır. Ayrıca Fransız yanlısı ve cumhuriyetçi duygularını, üstelik Avusturya imparatorluk ordularının bu duygular tarafından bozguna uğratıldığı bir sırada, açığa vurması ve eserlerinde özellikle de üçüncü senfonisinde bu konuyu alenen işlemesi Fransız devriminin Beethoven'ın hayatındaki önemini açıkça gözler önüne sermektedir.

Beethoven'ın müziği üç döneme ayrılmaktadır. Birinci dönem henüz bir müzisyen olarak yolunu arayan, zenginlere müzik dersi verip onların konserlerinde çalan, gelecekteki devrimci ruhun ilk sinyallerini fazlasıyla veren fakat müziğe özgü feodal karakteri de üzerinde taşıyan dönemdir. İkinci dönem, müziğinin biçim ve içerik anlamında yeni dünya görüşü ile yoğrulduğu ve özellikle Fransız devriminin etkisi altında eserlerini bestelemeye adım attığı dönemdir. Üçüncü dönem ise, ikinciden sekizinciye kadar senfonilerini, Fidelio operasını, keman konçertosunu, son üç piyano konçertosunu, Egmont ve Coriolanus uvertürlerini, geleneksel salon müzik biçimlerine yepyeni bir dramatik ve coşkusal zenginlik getiren bir dizi yaylı çalgılar kuarteti ve piyano sonatlarını bestelediği, devrimci fikirlerini sakınmadan gösterdiği ve ayrıca sadece fikirsel olarak değil, form açısından da sonat formunda yaptığı gelişmelerin müzik tarihinde günümüzdeki haline gelmesini sağladığı dönemdir.

Fransız devrimi döneminde çalgı müziğinin feodal salonlardan orta sınıf desteğindeki salonlara geçişi devrimci bir gelişmedir. Senfonilerin halka çalınması da başlı başına toplumsal bir eylemdir. Bunun gerçekleşmesini sağlayan da, sadece izleyiciler değil, aristokrasi ve kilise adına çalışan müzisyenlerdir. Beethoven 'da bu müzisyenler arasında yerini almıştır. Bu dönemde yazdığı senfoniler ve sonatlar, toplumsal söylevlerdir. Özellikle orta tabaka insanlarına bir sesleniş niteliği taşımaktadır. Senfoni ve sonatların halka ulaşmasını sağlamaktaki temel sebep bu formların popülerleşmesini istemeleridir. Beethoven, eserlerinin bu özelliklerin yanı sıra müzik tarihinin en derin anlatıma sahip eserler olmasına ayrıca önem vermiştir. Eserleri, izleyicilerine tipik, gerçekçi, tanıdık gelmenin yanı sıra derin ve aydınlatıcı yaşamlardan örnekler sunarak sanatçı ile izleyici arasında anlaşılacak kaygısıyla bir bağ kurmaktadır. İleri görüşlü, zamanının çok ötesinde ileri düşünceler taşıyan ve toplumsal özgürlük, eşitlik kaygısını asla bırakmayan Beethoven'ın müziği çağının diğer müzisyenlerinden ayıran en önemli özelliği olmuştur.

Beethoven'ın müziğinde ve özellikle son dönem sonatlarında, kendisinin gerçekçiliği birçok biçimde ortaya çıkmıştır. Bu gerçekçiliklerden biri, ezgilerinde ve temalarında var olan beşeri imgelemdir. Bu, onun çağındaki toplumsal yaşamın bir ürünüdür. Diğer i se Beethoven'ın müziğinin gelişmesindeki yeni aşamadır. Görkemli bir toplu çalgı olarak senfoni orkestrasının ve halk konser salonlarının olanaklarından yararlanma ustalığıdır. Beethoven'ın son dönem piyano sonatlarında her şey dinleyicinin kulağına seslenir, açık açık cesaretle söylenir ve duyulması istenir. Kontrpuan kulağa her zaman açıkça çarpar, dramatik bakımdan da yerli yerindedir. Armonik sapmalar ve kakışımli sesler, daha sonra gelen kimi bestecilerin yapacakları gibi değer katına çıkarılmamıştır. Psikolojik yönden tam yerini bulmuştur. Beethoven'ın gerçekçiliğinin en önemli yanı, onun müziğinin düzenlenişine baştan aşağı hareket, dramatik eylem, çatışma ve gerçek yaşamda karar kılıştan başka hiçbir şeyin yol göstermemesidir. Bütün bunlara, gününün toplumsal çatışmalarını anlamış, bunların uğrunda mücadeleye katılmış ve yaşantıya bilginin aydınlığını katmış bir insanın gözüyle bakar.

BÖLÜM III

MÜZİK FORMLARI

3.1. Şarkı (Lied) Formları

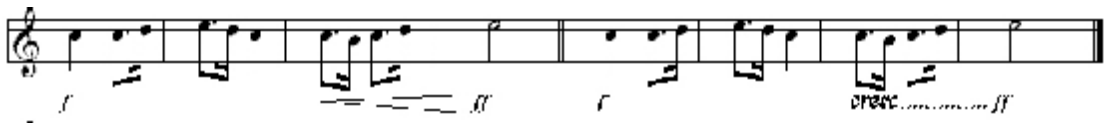
Sekizer ölçülük motiflerden oluşan şarkı formları üç dönemin bütünlük göstermesiyle oluşur. Şarkı formları, insan sesi kullanılarak yazılan sözlü eserlerin yanı sıra, çalgı için yazılan eserlerde de kullanılır.

Şarkı formları dört ayrı yapıda incelenebilir:

- 1- Bir bölmeli şarkı formu
- 2- İki bölmeli şarkı formu
- 3- Üç bölmeli şarkı formu
- 4- Katlı (triolu) şarkı formu

3.1.1. Bir Bölmeli Şarkı Formu

Bir bölmeli şarkı formunun teması sekiz ölçüden oluşur. Bu sekiz ölçülük tema, ana tondan dominant tonuna gidip geri ana temaya dönüş yaparak bir bölmeli şarkı formunu oluşturur. Bu tema bazen genişletilerek bazen de sadece bir motif ile yazılarak oluşturulabilir. Genişletilmiş iki cümlelik şarkı formu bir bölmeli şarkı formunda sık rastlanır. Şeması şöyledir: A (a-b)



Şekil 1. Bir bölmeli şarkı formuna örnek

3.1.2. İki Bölmeli Şarkı Formu

Aralarında ritimsel ve melodik bağlılık bulunan iki dönemden oluşan form iki bölmeli şarkı formunu oluşturur. Birinci bölme, dominant tonunda karar kılarak ikinci bölmeye hazırlık yapar. İkinci bölme birinci bölmenin motifinden yola çıkarak

dominant tonda yeni bir temaya başlar. Birinci bölme A, ikinci bölme B harfleriyle gösterilir. B bölmesinden sonra bir coda veya codetta ile iki bölmeli şarkı formu sona erer. Şeması şöyledir: A (a-b) B (c-d)



Şekil 2. İki Bölmeli Şarkı Formuna Örnek

3.1.3. Üç Bölmeli Şarkı Formu

Üç kısımlı şarkı formunda birinci ve üçüncü bölmeler çoğunlukla birbirinin aynısıdır. İkinci bölme farklıdır. Birinci bölme ana tondan dominant tonuna giderek karar kılar, ikinci bölme birinci bölmeden farklı bir tonda ve temadadır. İkinci bölme, sonuna doğru birinci bölmenin tonuna dönerek üçüncü bölmeye hazırlık yapar. Üçüncü bölme tekrar ana tondadır ve birinci bölmeyle aynıdır.

Üç kısımlı şarkı formunda ikinci bölme birinci bölmeden uzundur. İkinci bölmeden üçüncü bölmeye geçişte ton değişimi ve yeniden ana tona dönüş için bir köprü ile bağlantı yapılır.

Cangala'a göre (2008, 47), bölme sonunda bir durak yapılabileceği gibi iki bölme birbirine bir köprü ile de bağlanabilir. İkinci bölme üç farklı yapıda kurulabilir:

- 1- Birinci bölme ile arasında tam benzerlik olabilir.
- 2- İkinci bölme, birinci bölmenin bir motifinin ya da motif bölümünün işlemesinden gelişip oluşabilir.
- 3- İkinci bölmenin birinci bölme ile hiçbir ilgisi olmayabilir.

Şeması şöyledir: A (a-b) B (c-d) A (a-b)

Birinci Bölme: A (a-b)



İkinci Bölme: B (c-d)



Üçüncü Bölme: A (a-b)



Şekil 3. Üç Bölmeli Şarkı Formuna Örnek

3.1.4. Katlı (Triolu) Şarkı Formu

Katlı şarkı formu üç bölmeli şarkı formuna yeni bir bölme eklenmesiyle oluşur. Bu yeni bölme, şarkı formlarının ardı ardına gelmesiyle sıralanarak katlı şarkı formunu oluşturur. Menuet ve scherzolar genellikle katlı şarkı formunda yazılırlar. Katlı şarkı formunda çoğu kez üç bölmeli biçim duyurulur. Bu üç bölmeli biçim tonik tonunda karar kılar. Ardından trio bölmesi gelerek katlı şarkı formu sona erer. Trio bölmesinden sonra bir codetta veya coda ile sona erer. Nadir olarak üç bölmenin trio'ya bağlanması geçiş köprüsü ile kurulur.

Cangala'a göre (2008, 58), Barok çağdan sonraki eserlerde, trio ile şarkı arasında bir ayrılık görülmektedir. Trio bölmesindeki farklılıklar şöyle özetlenebilir:

- 1- Trio, ayrı bir tema üzerine kurulmuş olabilir.
- 2- Ender olarak aynı tonda kalmakla birlikte, daha çok üçüncü derecede veya dördüncü derece tonunda bulunur.
- 3- Tempo genellikle daha ağır olduğu gibi, daha hızlı da olabilir. Ancak, pek çok eserde tempo değişmez.
- 4- Ender olarak ölçü değişikliği yapılır.
- 5- Trionun formu çoğu zaman üç bölmelidir. İki bölmeli de olabilir. Tek bölmeli olduğunda ise çok farklı bir yapısı vardır.

Şeması şöyledir: A (a,b) – B (c,d) – A (a,b) – C (e,f) – D (g,h) – A (a,b) – B (c,d) – A (a,b)



Şekil 4. F. Chopin'in 2 No'lu Scherzo'sundan Katlı Şarkı Formu Örneği

3.2. Rondo Formu

Rondo formu ana temanın (A), diğer temalar araya girerek defalarca duyurulmasıyla oluşan formdur. Yapı olarak üç kısımlı ve katlı şarkı formlarına benzeyen rondo formunda bölmeler, şarkı formlarına göre daha uzundur. Özellikle 18. yüzyıl sonatlarının don bölümü olarak kullanılan rondo formu neşeli, hareketli ve akıcı karaktere sahiptir. Ayrıca bu form sonatların son bölümü olabileceği gibi başlı başına bir eser de olabilir. Rondo sözcüğünün aslı Latince rondellus olup, Fransızlar “rondeau”, Almanlar “rundgesang” sözcüklerini kullanırlar. Tekrar eden rondo temasına bazen “ritornel” veya “refrain” de denilmektedir. “Rondino, rondinetto ve rondolette” sözcükleri ise küçük rondo veya rondocuk anlamına gelmektedir.

3.2.1. Rondo Formunun Gelişmesi ve Tarihçesi

Önceleri şarkılı bir dans olan rondo, giderek özel bir müzik formu durumunu alır. Birçok kez tekrar edilen ana tema koro tarafından, bu tema arasındaki ara temalar ise solo şarkıcılar tarafından söylenir. Kökü 13. yüzyıla dek gitmektedir. Eski Fransız rondoları, daha sonra klasik çağa örnek olmuş, birçok kez tekrar edilen ana tema bu formun esasını ortaya koymuştur.

Ludwig van Beethoven rondo formunu geliştirerek sonat formunun son bölümü olarak kullanmıştır. Beethoven'dan sonra, 19. yüzyılda daha az kullanılan rondo formu, çağdaş müzikte pek ender görülmektedir.

3.2.2. Rondo Formu Çeşitleri

Rondo yapısının bütünüyle üç büyük bölmeden oluşması, rondo temasının yanında üçüncü bölmede yeniden duyulan önemli bir yan temanın bulunması, orta bölmenin geniş tutulup eser içinde dengeyi ve gelişimi sağlaması, varış ve dönüş köprülerinin temalar arasındaki bağıntıyı kurması ve büyükçe bir coda ile eserin sona ermesi büyük rondo formunun özellikleridir (Karolyi, 2007, 120).

Küçük ve büyük rondo formu şemaları kısaca şöyle gösterilebilir:

Küçük rondo: A B A C A

Büyük rondo: A B A C A B A Coda

3.3. Füg Formu

Barok dönemde J.S.Bach'ın klasik batı müziğine kazandırdığı füg formu Latince ve İtalyanca kaçmak anlamına gelen fugare sözcüğünden türemiştir. 14., 15, ve 16, yüzyıllarda İtalyanlar fuga adını vermişlerdir. 17. yüzyılın ikinci yarısında füg, chanzone, capriccio, fantasie, ricercare ve tiento başlıklı eserlerden ayrı tutulmuştur. 17. yüzyılda füg başlı başına bir eser olmuştur.

Fügün, Lully (1632-1687) ile Fransız Uvertürüne, Froberger ile birlikte süite ve İtalyan sonata da chiesa ustalarının trio sonatlarına girmesi ile önemi daha da artmıştır. Çalgısal füğün bu gelişmesi yanında, vokal fügler pek fazla gelişme gösterememiştir. Bach motet, kantat, missa ve passionlarında en güzel örneklerini sergilemiştir. Haendel de oratoryolarında fügen en iyi şekilde kullanmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısında füg en gelişmiş durumuna özellikle Bach tarafından getirilmiştir. Zamanla armoninin eserlere üstünlüğü ve motif geliştirme tekniği, fügen ikinci plana atmasına ve önemini yitirmesine rağmen, dini müzik eserlerinde füg, stil özelliklerini korumuştur. Haydn, Mozart Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms ve Bruckner'in missa, requiem ve oratoryolarında kullanılmış ve böylece fügen 20. yüzyıla kadar gelinmiştir (Cangal, 2008, 215).

3.4. Süit Formu

Onyedinci ve 18. yüzyıl boyunca çalgı için yazılan en önemli formlardan biri olan süit, belli üsluplarda dans parçalarından oluşur. Barok dönemde süit bölümlerini oluşturan en önemli danslar Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue'dir. Süiti oluşturan bu dört dans dışında bazen başka danslar da süitin bölümleri arasında yerini almıştır. Bunlar; menuet, gavotte, passepied, bouree, musette ve passacagliadır. Bu danslar arasında allemande, courante, sarabande ve gigue dışında menuet, passacaglia ve chaconne, süitin bölümleri olarak kullanılmanın dışında, kendilerine özgü bir önem kazanmışlardır.

3.5. Uvertür

Uvertür bir sahne eserinin başında perde açılmadan önce sunulan orkestra eseridir. Barok uvertürü ve klasik uvertür olmak üzere iki türü vardır. 17. ve 18.

yüzyılda uvertür, sadece açılış müziği olarak değil oratoryo ve süitlerin ilk bölümü olarak da kullanılmıştır.

3.6. Senfoni

Senfoni, sonatın tüm orkestraya uyarlanmış biçimidir. Ses rengi zenginliği ve müzikal doruk noktalar gibi müzikal olanakları sağlaması bakımından, senfoni yazısı müzik tarihinin en çok kullanılan formlarından biridir. Senfoni, müzik edebiyatının büyük ölçekli romanı olup, en narin duygulardan kahramanlıklara kadar bütün anlatımları, orkestra içerisindeki çalgılarla anlatıp karşılığını bulabilir. Senfoninin genel olarak formel düzeni sonat formunun formuyla oldukça benzer. İlk bölümü sonat formunda olduğu gibi bir sonat allegrosu olarak yazılır. İkinci bölüm genellikle şarkı formunda ağır, ve üçüncü bölüm ise rondo formunda hızlı final bölümüdür.

3.7. Konçerto

Konçerto, solo çalgılar ile orkestra için yazılan eserlere verilen isimdir. Konçertoda soloyu ve orkestrayı oluşturan taraflar bir bakımdan birbirlerini tamamlar. Latince de concertare kelimesinin anlamı, omuz omuza çarpışmaktır. Bu kelimenin anlamı solo ve orkestra paylaşımını ve bütünlüğünü ifade eder.

Küçük bir çalgı grubunun tüm orkestra ile yarıştığı konçerto türüne Concerto Grosso adı verilir. Concerto Grosso, Barok dönemdeki orkestra müziği türlerinin en önemlilerinden biridir. Önceleri çok bölümden oluşmasına rağmen, Vivaldi ile birlikte, birbirine bağlı üç bölüm (hızlı, ağır, hızlı) Concerto Grosso'nun son form yapısını oluşturur.

Solo konçerto, bir solo çalgının bir orkestra eşliğinde sunulması anlamına gelir. Zaman zaman solo çalgıların sayısı arttırılarak iki, üç hatta dört çalgı bile kullanılabilir.

Viyana klasiklerinden bu yana (Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert) konçertolar çoğunlukla üç bölümlüdür. Konçertonun bu üç bölümü yapısal olarak sonatın birinci, ikinci ve dördüncü bölümleriyle örtüşür. Sonat formunda üçüncü bölüm olarak kullanıla triolu menuet konçertoda kullanılmaz. Birinci bölümün ya da çok nadir olarak diğer bölümlerin arasına kadans yerleştirilir. Kadans, orkestra beklerken solistin teknik becerilerini sergilemesi için yaratılan bir fırsattır. Önceleri kadans, solistin o

bölümün ana temasından yola çıkarak yaptığı doğaçlamalarla kurulurdu. Ama Beethoven'dan bu yana besteciler kadansları genellikle kendileri yazmaktadır.

BÖLÜM IV

KLASİK SONAT FORMU VE SONAT ALLEGROSU

4.1. Sonat Formu

Sonat kelimesi, Latince seslendirmek, çalmak anlamına gelen sonare sözcüğünden türemiştir. 16. yüzyılın sonlarına doğru, çalgısal müziğin önem kazanmasıyla beraber birçok İtalyan besteci, çalgılarla çalınan müzik eserlerine canzona da sonat adıyla sonat kelimesini kullanmaya başlamışlardır. İlk kez G. Gorzani 1561 yılında lauta için yazdığı esere sonate per luito adını koymuştur. 1700 yıllarına yaklaşırken sonat kelimesi tam anlamıyla müzik formları arasında yerini almaya başlamış ve her çeşit eser ve çalgı için sonatlar yazılmaya başlanmıştır. Dans müziğinin gelişimini oluşturan süit formunun aksine, sonatın kökleri Fransız-Flaman kaynaklı bir vokal müzik türü olan chasona dayanır. 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyılın başlarında sonat, süitin aksine, daha ciddi nitelikler taşıyan, bazıları iki bazıları da üç bölmeli biçimde yazılmış çeşitli bölümler içeren bir eser olmuştur. Ancak daha sonraları sonata da camera (oda sonatı) ile sonata da chiesa (kilise sonatı) olarak ikiye ayrılmıştır. Stil, form ve bütünlük yönlerinden her çağ sonatının kendine özgü özellikleri vardır. Andrea Gabrieli sonat adını ilk kez 1568 tarihinde beş çalgı için yazmış olduğu kendi eserinde kullanmıştır. O dönemlerde sonat, dini içerikli bir eserin başlangıcı olarak yazılmıştır. Oysa 1685 yılına baktığımız zaman sonatın oda sonatı olarak kullanılmış olduğunu A. Corelli'nin op. 2 ve op. 4 keman ve çembalo sonatlarında görürüz (Finkelstein, 2000, 59).

Sonat türleri zaman içinde değişim göstermiş ve 18. yüzyılın ortalarına doğru diğer formların önüne geçerek klasik döneme damgasını vurmuştur. Sonat, bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini takip eden çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşan anlatım gücü en yüksek çalgısal eserler arasında yer almaktadır. Her çalgı için yazılan sonat formu piyano için, tek kişi tarafından ya da iki kişiyle dört el çalınabildiği gibi, iki piyano için de yazılmıştır. Diğer çalgı için yazılan sonatlar ise piyano, çembalo veya org eşliği ile icra edilen, virtüözitesi ana çalgıda olan eserlerdir. Sonat ve sonat formu (sonat allegrosu) ayrı kavramlardır. Sonat senfoni, kuartet, kentet, süit, konçerto... gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat formu ise, bu türdeki eserlerin

genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form ve yapı anlamına gelmektedir.

Klasik dönem bestecilerinin yazdıkları sonatlar genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuştur. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri sonat allegrosu ve rondo formları gibi büyük formlarda, orta bölümleriye şarkı ve dans formlarında yazılmış küçük bölümlerden oluşmuştur. Birinci bölüm, sonat allegrosu formunda ve hızlı tempoda yazılmıştır. Sonat formunda yazılmış çoğu eser bu formda yazılmıştır. Bunun yanında ender olarak şarkı formunda da yazılabilir. İkinci bölüm, ağır tempoda, birinci bölümden farklı bir karakter ve tonalitede ve çoğunlukla şarkı formunda yazılmaktadır. Üçüncü bölüm, katlı triolu şarkı formunda bir menuettir. Beethoven ve Beethoven'ın döneminden sonraki besteciler bu bölümü çoğunlukla scherzo olarak yazmışlardır. Dördüncü bölüm, canlı karakterde bir rondo formudur. Dördüncü bölüm bazen tema ile çeşitlemeler, pek nadir olarak da füğ formunda yazılmıştır.

Sonatin bölümleri, genellikle kısa aralarla birbirlerinden ayrılırlar. Bazen ise durmadan bir bölüm diğerine bağlanabilir. Bu bağ attaca sözcüğüyle belirtilir. Hatta bazı sonatlar hiç ara verilmeden attaca ile sonuna kadar çalınır. Sonatin bölümleri arasında stil, ifade, müzikal olarak kapsadığı şeylerin hepsi bir bütünlük içinde olmalıdır. Her bölümün kendi içinde bir bütünden oluşması yeterli değildir. Bütün bölümler birbirine bağımlıdır.

4.1.1. Barok Dönem Sonat Formu

Barok dönemi sonatları genellikle ağır-hızlı ve ağır-hızlı olmak üzere iki büyük bölümden oluşmuştur. Ağır bölümler hızlı bölümlerin prelüdü olarak yazılmaktadır. Bölümler arasında ton aynı kalmakla birlikte, ölçülerde değişiklik yapılmıştır. Barok dönemin sonat formunda yazılan hızlı bölümlerin form yapıları Cangal'a göre (2008, 146) şöyle özetlenebilir: Ana tonda bir tema duyurulur, bu tema yeni bir tona doğru hazırlık yaparak gelişir. Bu yeni ton majör eserlerde beşinci derece tonu, minör eserlerde ise paralel (ilgili) majör tonda duyurulur. Bazen, minör beşinci derece tonunda da duyurulabilir. Yeni tonda yapılan tam kararlı birinci bölme sona erer ve çoğunlukla tekrar yapılır. İkinci bölmede birinci bölmenin yakın tonlarına geçilir, tema üzerinde taklidi gelişmeler yapılarak modülasyon ile ana tona dönülür. Ana tonda duyulan

temanın tekrarı ya da taklitleri ile üçüncü bölme başlar. Böylece barok dönemi sonat formunun hızlı bölümleri genellikle üç bölme olarak görülür.

Barok dönemi sonat formunda tek tema hâkimiyeti vardır. Ağır tempoda yazılan bölümlerin formu çoğunlukla A B A şeklinde üç bölmeli şarkı formunda yazılır. Ağır-çabuk-ağır-çabuk olarak dört bölümden oluşan sonatlar daha çok Corelli zamanında görülmektedir. Bazı kilise sonatlar ve oda sonatlarının çoğu beş veya daha çok bölümlü yazılmıştır. Bunu yanı sıra, 1650 sonrası özellikle Venedik'te kalıp bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu yapı üç bölümden oluşan, ilk ve son bölümlerin hızlı tempoda, orta bölümün ağır tempoda yazılan bir kalıptır. Bu sonat şekli, Bologna okulundan Giovanni Batista Vitali'nin (1644-1692) eserlerinde daha belirgin bir hal almıştır. Üç bölümlü kalıp, A. Scarlatti'nin ortaya koyduğu çabuk-ağır-çabuk uvertürü anımsatır.

4.1.2. Klasik Dönem Sonat Formu

Klasik dönem sonat formunda çift temalı forma geçilmiştir. Ancak bu geçiş birdenbire olmamıştır. Bach, D. Scarlatti, Pergolesi gibi barok dönem bestecilerinin bazı eserlerinde iki fikri işlediği görülmüştür. Ayrıca C.P.E. Bach da iki temalı sonat formu için bazı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Mannheim bestecilik okulunda Stamitz, Richter ve C.P.E. Bach 18. yüzyılın ortalarına doğru, eski İtalyan sonatı ile Viyana klasikleri sonat formu arasında bir geçiş sağlayarak, iki zıt tema üzerine sonat yazma evresinin başlangıcını oluşturmuşlardır. Sonat formu, tek temalı yazılmak yerine birbirine zıt iki temalı yazılmaya başlanmıştır. Klasik dönemde bu şeklin en yüksek gelişimine ulaşılmıştır ve esas olarak aynı şekilde kalarak günümüze kadar ulaşmıştır. Sonat formu (Sonat Allegro) sonatın birinci bölümünün formudur. Yalnız sonatın değil düo, trio, kuartet gibi oda müziği ile konçerto ve senfonilerin birinci bölümleri de bu formda yazılmaktadır.

Klasik dönem sonat formu üç bölmeden oluşur. Sergi, gelişme ve yeniden sergi. Sergi bölmesinde temel olan fikirler tanıtılır. İşlemeye elverişli ana tema duyurulur. Genişletilmiş bir cümle ya da periyod olan ana tema canlı bir karaktere sahiptir. Ana temanın tam ya da dominant kararı ile sona eren ölçü, varış köprüsünün başladığı yerdir. İkinci temaya doğru gelişen bu köprüde çoğunlukla ana tema motiflerinden akıcı bir şekilde işlemler yapılır. Bazen besteci bu köprüde yeni fikirler kullanabilir fakat gideceği ikinci temadan yararlanmaz. Modülasyon yapılarak ikinci temanın

dominantında yarım karara gelir. Sergi bölmesinin ana veya yan temaları arasında duyulmuş olan ve epizod denilen yeni müzik fikri, özgür yapılmış bir ara cümledir. Sakin, yumuşak, lirik bir karaktere sahip olan ve böylece ana tema karakterine zıtlık teşkil eden ikinci tema, majör eserlerde dominant tonunda, minör eserlerde ise ilgili majöründe duyurulur. İkinci temanın sona ermesiyle, ritim yönünden keskin, kısa ve öz fikirlerle dolu, canlı karakterde, daha hareketli bir bitiş teması başlamış olur. İkinci tema tonalitesinde duyulan bitiş teması ve küçük bir bölme sonu codası ile sergi bölmesi sona erer. Klasik dönem sonatlarının birçoğunda birinci bölme tekrar edilir. Kimi zaman dönüşte dolap kullanılır, ikinci dolaba ayrı bir bitirişle gelinip gelişme bölmesine gidilir. Gelişme bölmesinde sergideki tema ve motifler ele alınarak çeşitli şekiller içinde işlenir. Besteci sergide kullandığı her fikir üzerinde durabileceği gibi, fikirler arasından birkaç tanesini ya da yalnız birini seçebilir ve bu fikirlerin çözümlemesini, birbiri içine girerek işlenişleriyle çözümlenişini ana tona dönerek sağlar. Ana tona dönüş, gelişmenin en yüksek noktası ve ulaşılması istenilen hedef olduğu için, gelişme boyunca ana tondan kaçınılır. Tercih edilen bütün tonlara modülasyon yapılarak dominantta gelir ve dominantın çözümü ile ana tona ulaşılmış, serginin tekrarına giriş yapılmış olunur. Klasik dönem bestelerinde bu ikinci bölme genellikle uzun süren dominant ile hazırlanır. Gelişme bölmesinin uzunluğu çoğu kez sergi kadardır. Yeniden sergi bölmesi, ana temanın ana tonda duyurulması ile başlar ve birinci bölmedeki temalar ana ton hâkimiyeti içinde tekrar edilir. Yalnızca ikinci temaya doğru bağlantıyı meydana getiren varış köprüsü sonu dominantta karar kılar. Minör tondaki eserler sergide ikinci temayı ilgili majörde duyururken, burada çoğunlukla adaş majör tonda duyurulur.

Karolyi'ye göre (2007, 122) kimi zaman majöre karışmış minör etkisinde ikinci tema duyurulur. Yeniden serginin sonuna bir coda eklenir. Coda kısa ya da uzun olabilen bir son sözdür. Amacı bütün bölümü toplamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak ve belki ikinci bir yüksek noktaya ulaşmaktır.

4.1.3. Sonatin

Genellikle iki, kimi zaman da üç ve dört bölümden oluşan küçük sonattır. Kısa oluşu, sade yapısı ve teknik zorluk derecesi oldukça düşük olması ile sonat formundan farklıdır. İki bölümlü olan sonatinlerin ilk bölümü küçültülmüş sonat formunda, ikinci bölümü ise küçük rondo, varyasyon ya da katlı şarkı formunda yazılmaktadır. Üç

bölümlü sonatinlerde ise, iki bölümlüye ek olarak ortada, şarkı formunda yazılmış bir andante ya da menuet bulunur. Canlı son bölüm çoğunlukla rondo formundadır. Pek çok besteci eserlerinde sonatine yer vermiştir. Bunlardan bazıları, Clementi, Dussek, Kuhlau, Cramer, Mozart ve Beethoven'dır.

Sonatinin birinci bölümünde çoğu kez varış köprüsü yoktur. Sonatinin ana teması sekizinci ölçüden oluşur. Bu sekiz ölçünün ikinci cümlesi dominant sonuna doğru gelişir. Sekizinci ölçüde kendini gösteren ikinci tema, hem ana temanın bitişi, hem de ikinci temanın başlangıcını oluşturur. Dominant tonda tam karar varıldığında, birinci bölme yani sergi sona erer. 15 ölçü devam eden sergi bölmesinin varış köprüsü, bitiş teması ve codettası olamamaktadır. Gelişme bölmesinin ilk dört ölçüsünde, ana temanın motifi, ana tonun minöründe duyurulur. İkinci dört ölçüsünde ise, dominant üzerinden ana ton hazırlanır. Sekiz ölçülük gelişme bölmesini izleyen yeniden sergi bölmesinde, ana tema ve ikinci tema ana tonda duyurulur ve tam kararla sonatin sona erer.

Zamanla sonatin gelişme gösterdikçe gelişme bölmesindeki işlemler önem kazanır ve sonat allegrosuna doğru bir gidiş izlenir. Gelişmekte olan bu form bağımsız bir bölme yapısı kazandığında, artık tam bir sonat allegrosu olmuştur.

4.1.4. Sonat Formunda Kuraldışı Kuruluşlar

Klasik sonat formunun genel kuralları ile hareket eden besteciler kimi zaman kuraldışına da çıkmışlardır. Bu kural dışı kuruluşları şöyle sıralayabiliriz:

- a) ikinci tema, ana temanın aynısı olabilir.
- b) İkinci tema ana tema özelliğindeki motiflerden kurulmuş olabilir.
- c) Bütün temalar aynı tematik malzemenin kullanılmasından elde edilebilir.
- d) Sonatın temaları birbirleriyle aynı karakterde olabilir.
- e) Temalar arası ritmik benzerlik bulunabilir.
- f) Gelişme bölmesinde yeni bir fikir geliştirilebilir.
- g) Eğer sonatın ağır bölümü sonat formunda yazılmışsa çoğu kez gelişme bölmesi kalkar. Bu durumda serginin bitiş köprüsüne bağlanan codettadan sonra hemen yeniden sergiye geçiş yapılır ve bölmeler arasında tekrar işareti kullanılmaz.

h) yeniden serginin başlangıcında ana tema yerine ikinci tema gelebilir. Bu durumda ana tema yan temadan veya bitiş temasından sonra duyurulur.

ı) Sergi bölmesinde duyulan tema ve köprülerde işlenen fikirler, yeniden dergi bölümünde aynı anda üst üste gelebilir (Cangal, 2008, 161-162).

BÖLÜM V

LUDWIG van BEETHOVEN'IN SONAT FORMUNA KATKILARI

5.1. Sonat Biçimi

Beethoven'ın senfoni, sonat ve oda müziği eserlerinde görülen müzik düzenine verilen genel ad “sonat biçimi”dir. Sonat biçimi, basit olarak kendi dramatik yaşamını somutlayan çalgı müziği olarak tanımlanabilir. Temalar, yani konular, ana tonalite olarak saptanan diziden yola çıkar. Bunlar, başlangıçta bölümünden uzaklaşma gerilimin ve çatışmanın birikmesi duygusuyla armonik ve tartımsal bir biçimde geliştirilir ve ardından açılış tonalitesine dönerek karara vardırıılır. Ama bu durumda temalar değişik bir ışık altında görünürler.

Beethoven'ın müziğinde sonat biçimini işleyen temel prensip, her adımda sanatçının bizzat yaşadığı ve müziğine yansıttığı yaşam biçiminin görülmesidir. Ruhsal durumun ya da coşkulara yer alan değişikliklerin her aşaması, her çatışma ve her çözüm, gerçek ve inandırıcı görünmek zorundadır. Dolayısıyla müzik, dinleyicinin tasarımında onun benzeri bir yaşamı yansıtır ve canlandırır. Beethoven'ın müziği sürekli olarak bir dizi dramatik karşıtlıklar içinde dolaşır. Bir tema ya da müzik cümlesini, ona karşıt bir tema ya da müzik cümlesi yanıtlar. Bir tartımdaki pasaja başka bir tartımdaki pasaj karşılık verir. İleriye doğru hareket yaratan kakışimli bir sesi, uyşumlu bir ses yanıtlar. Tiz notalı parçaları, pes notalılar, solo çalgı seslerini kitlesel sesler, bir tonaliteyi bir başka tonalite karşılar. Bu müzik, çalgılara uygun şekilde yazılmış, o çalgıların tüm olanaklarını bulup çıkaran, aynı zamanda da daha önceki şarkı ve dram müziğinin uzun gelişimi sayesinde gerçekleşmiş bulunan bir müziktir. Uzun bir resitatif ya da iç monolog özelliğini taşıyan bir temanın ya da konunun birtakım armonik değişimler içindeki hareketi, yeniden güçlü tartımsal ve şarkı karakterinde parçalarla çözüme bağlanır. Eserin sonu, çatışmaların özetini ve çözüme bağlanmasını oluşturur. Amaç çatışmanın kendisi olmayıp onu iyice işlemek ve güçlü bir sona ulaştırmaktır. Bu yüzden de müzik sadece dinleyicilerin duygularını yansıtmakla kalmayıp bestecinin düşüncesi aracılığıyla dinleyicileri dönüştürür. Dinleyicilere bir parçasını oluşturdukları tarihsel ve toplumsal harekete ilişkin artan bir bilinç verir. Beethoven'ın bu gerçekçi

müziği, büyük bir mücadele ve düşünce sürecini özetler, dolayısıyla da ne biçimi ne de içeriği bakımından yinelenmez.

Beethoven'ın müzik fikri, nesneler arasında var olan ilişkilerin, o nesnelere dokunan, nesnelerin arasında dolaşan ve içinde yaşayan kişinin zihnine yansımış şeklidir. Toplumsal fikirler de, insanlar arasında var olan ilişkilerin, içinde insanların yer aldığı tarihsel hareket ve mücadelelerin kişiler tarafından algılanmış şeklidir. Bu fikirlere coşkular eşlik eder. Bu da, doğa ve insanlarla ilişkisini bu şekilde irdeleyen ve dile getiren Beethoven'ın beşeri bir varlık olduğunun açık örneğidir.

Beethoven, sonatlarını bizzat yoğun bir çatışma ve hızlı bir değişim süreci içinde bulunan dünyanın bilincinde olduğunu sergileyerek, fırtınalı ve coşkulu çatışmalarla doldurmuştur. İlerleme uğrunda mücadelede verilen kayıpların bilincinde olan besteci, derin acıları ve trajik duyguları dile getirmiştir. Bütün bunları coşkun bir sevinç ve zafer anlatımı içinde çözüme vardırmıştır. Böylece değişimin iyi bir şey olduğuna, insanlığın bu sayede yaşamın ve gelişimin yepyeni güçlerini keşfettiğine ilişkin fikirler ileri sürmüştür.

Beethoven'ın sonatları kendi zamanında çok çalınıp beğenilmiştir. Günümüzde anlaşılması zor olarak nitelendirdiğimiz sonatları, kolaylıkla icra edilmiştir. Oysa bir iki kuşak sonra sonatlarının ve diğer eserlerinin büyük bir bölümünü yeniden keşfetmek, bu eserler için mücadele verilmek zorunda kalınmıştır. Bu süreç günümüzde de devam etmektedir. Ay ışığı ve apaasionata gibi piyano sonatları, günümüzde tutkulu bir aşkı anlatan eserler olarak icra edilse de zamanında feodal toplum baskılarının çatışmalarını ifade etmektedir. Oysa kilise müziğinde, feodal denetim altındaki opera müziğinde ve çağın var olan büyük mimari biçiminde, gerçekçilik davasını savunmaya ve göstermeye imkân yoktur. Bu nedenle, Beethoven'ın gerçekleştirdiği biçimiyle senfoni salonlarına sinmiş olan kilise ayinlerinden ve feodalizmden arıtılmış engin bir içerik, deneyim zenginliği, coşturucu drama yeterli bir biçim haline gelmiştir.

Beethoven'ın büyük gerçekçiliklerinin sonucu, müziği arıtmak değil, eski ve yetersiz biçimlerin tümünü müzikten uzaklaştırıp silmek olmuştur. Bu gerçekçiliklerin sağladığı özgürlük, yalnızca Beethoven'ın son noktasına getirdiği senfoni ve sonat geleneğinde değil, Beethoven'dan sonra yaratılan, düzenlenişi ve içeriği açısından yaşamın hareket ve akışını, insan beyninin zengin bir betimlemesi olarak izlemek

zorunda olan her tür müzikte görülmektedir. Onun sanatı, burjuva gerçekçiliğinin müzikteki klasik yaratıcısı olmuştur. Burjuva gerçekçiliğinin yüceliği kadar sınırlılıkları da sergilenir. Toplum hareketlerini, öncelikle toplumdan ayrı bir kahramanlık olarak betimlemesiyle, sözsüz müzikte ısrar etmesiyle, kimi zaman gizemli imgeleri kullanmasıyla, en ilerici burjuva düşünürlerinin bile gerçekçi bir biçimde çözemedikleri özgürlük ve ilerleme sorunlarını cesurca ele alışıyla Beethoven, müziğinin konser salonlarını müziksel deneyimin temel merkezi olarak kullanmasına ve amatör katılımlı müziğe karşıt olarak profesyonel müziğe öncelik tanınmasına imkân sağlamıştır. Bütün bu toplumsal ve devrimci, ilerici hareketler sonat biçimine de tamamıyla yansımış ve günümüze kadar gelen sonat formuna son noktasını koymuştur.

5.2. Sonatın Tarihçesi

Sonat formu, kendi adıyla ilk kez 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Canzone ile süitin bir birleşimi olan sonat çok bölümlü, müzikal açıdan oldukça geliştirilmiş, bir veya birkaç çalgı için yazılmış çalgısal bir formdur. Bu bakımdan oda müziği türlerinden bir sayılabilir. Sonat, birlikte çalma müziği olmakla birlikte özellikle Kuhnau'dan itibaren tek çalgı için yazılmaya başlandığını unutmamak gerekir. 16. yüzyılın sonunda İtalyan'lar canzone da sonar olarak adlandırdıkları, çalgılar, org veya bakır nefesli çalgılar için yazılmış eserlere dikkat çekse de, bir süre sonra sonat terimi polifonik (çok sesli) nitelikte, çalgısal bir eser için kullanılmaya başlamıştır (Hodeir, 2003, 85).

Sonat formu ilk çıktığı zamanlarda ikinci derece bir tür olmuştur. Bir kantat ya da opera eserinin giriş bölümü olarak kullanılmaktadır. 1650'lere doğru Almanlar süitlerin ya da partitaların girişine sonatı koymuşlar ve bir süre sonra süit gibi dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü eserlere sonat demeye başlamışlardır. Aynı tarihlerde İtalyanlar, füğ alt yapılı kilise sonatını (sonata da chiesa), dans alt yapılı oda sonatından (sonata da camera) ayırmışlardır. İki biçimin de ortak özellikleri vardır. Örneğin her ikisinde de dört bölüm vardır ve genellikle her ikisinde de keman kullanılır.

Onyedinci yüzyılın sonunda Couperin, Fransa'ya İtalyan sonatını tanıtmıştır. Bir süre sonra Almanlar sonat biçimini daha da geliştirmiştir. Kuhnau sonatı tek çalgıya uyarlamış, J.S. Bach keman ve çembalo için ilk sonatlarını bestelemiştir.

Onsekizinci yüzyılın ortalarına doğru klasik sonat formu için büyük bir değişim olmuştur. Süit ile sonatın hiçbir ilgisi kalmamıştır. C.P.E. Bach, Stamitz gibi bestecilerle sonat formu iki temalı halini almıştır. Sonraki dönem bestecilerinden Haydn, Mozart ve Beethoven ile günümüze kadar taşınan bütün özelliklerini kazanan sonat, bir biçim haline gelmiştir. Bu biçim, 18.yüzyılın ortalarından sonra Beethoven ile birlikte oda müziği eserlerinin, senfonik eserlerin örnek formu olmuştur.

Sonatin biçimsel özellikleri diğer biçimlerden çok daha önemlidir. Çünkü sonatın evrimi, bestecilerin yeteneklerinin yanı sıra zekâlarının da en dikkat çekici yanı olmuştur. Ses düzeni tek sesli bütün düzenlerden çokça üstün olan sonat biçimi, müzikal yapısı incelenmesine ve araştırmalar yapılmasına oldukça ihtiyaç gerektiren bir hal almıştır.

5.3. Ön Klasik Çağ Sonatı

Onyedinci yüzyıl iki keman ve sürekli bas için yazılmış trio sonat çağıdır. Bu sonat türün polifoniktir. Oysa 18. yüzyılın başlarında, tek keman ve sürekli bas için yazılan sonat türüne geçiş yapılır. A. Corelli'nin eserlerinde 17. yüzyılın sonunda ön klasik çağ sonatına eğilim görülür. Bu eserlerde sonat ile süit arasında yapısal olarak çok fark yoktur. Sonatın yapısı tam olarak kesinleşmemiştir. Corelli, oda sonatlarının çoğunda geleneğe uyarak süitin iki bölmeli biçimini kullanarak A B A şemasına uygun bir yol çizmiştir. A teması sergi bölmesinde benzer bir tona giderek yeniden sergi bölmesinde tekrar ana tona döner. Ağır bölümler ve kilise sonatının (sonata da chiesa) füglü bölmesi özgürce ele alınır ve tema tekrar duyurulmaz. Bazen de iki tema denilemese de allegro bölümünün ilk bölmesi biri tonik (birinci derece) diğeri dominant (beşinci derece) tonunda duyurulan iki ayrı temadan oluşur.

Ön klasik çağ sonatlarında ilk bölüm olan sonat allegrosu tek temalıdır. Sergide A teması ana tonda duyurulur. B teması A temasının dominantında karar kılar. Ara müziğinde ton değiştirilir. A ve B temaları üzerinde çeşitlemeler yapılarak ana tona hazırlanılır. Yeniden sergide ise A teması ve B teması ana tonda çalınır.

5.4. Klasik Çağ Sonatı

İlk bakışta ön klasik çağ sonatıyla klasik sonatın başka biçimleri var gibi görünse de ön klasik çağ sonatından klasik çağ sonatına geçiş belli belirsizdir. 18. yüzyıl bestecileri süitin iki bölmeli yapısını üç bölmeli yapıya geçirerek bu kuruluştaki her bir bölme üzerine çalışmışlardır. Klasik çağ sonatında B teması A temasından bağımsız bir hal almaya başlayarak kişilik kazanıp daha sonraları da tam bir zıt öge olarak ortaya çıkmaktadır. A teması ana tona ne kadar bağlıysa B teması da farklı ya da benzer bir tonla bağlantı kurar ve iki zıt tema doğar. Yeniden sergi bölmesinde ise eseri ana tonda bitirme zorunluluğu sebebiyle B teması birinci dereceye dönüş yapmak zorundadır. Bu iki bölme arasında orta bölme vardır. Diğer iki bölmenin bütün bağı orta bölmeye bağlıdır. Orta bölme Beethoven'ın sonatlarında başlıca bir özellik kazanmıştır. Beethoven orta bölmeyi geliştirip genişletmiştir. Gelişme adı verilecek bu bölme, 18. yüzyılın ortalarından itibaren günümüzde de kullandığımız halini almıştır.

Klasik çağ sonatlarında ilk bölüm olan sonat allegrosu iki temalıdır. Sergi bölmesinde A teması ana tonda gelir. B temasına giden köprü dominant tonda kurulur ve B temasına gider. B teması köprü gibi dominant tonda gelir. Ancak bazen A temasından etkilenen B temasının üç cümlesi olabilir. Dominant tonda bitirilen kalış melodisi bazen C teması olarak adlandırılabilir. Gelişme bölmesinde A ve B temaları (bazen C) ana tona dönüşü hazırlar. Yeniden sergi bölmesinde ise ana tonda A teması duyurulur. Ton değişirimi bir köprü kurulur ancak ana tona yeniden döner. Ana tonda B teması da duyurulduktan sonra ana tonda bölüm bitirilir.

Onsekizinci yüzyıl ortalarında sonatın genellikle üç bölümü vardır. Dört bölümlü sonatlar seyrek. İlk bölüm olan sonat allegrosunun hemen ardından gelen ağır bölüm, üç kısımlı şarkı formunda olmaktadır. İkinci bölümleri birinci bölümle yakın tonlarda yazmak bu dönemde bir geleneğe dönüşmüştür. Üçüncü bölüm olan final ise, Fransız okulunun kullandığı rondo formundan oluşmaktadır. Bir süre sonra ise bütün bir biçim olan rondo-sonat olarak kullanılmaya başlamıştır.

5.5. Ludwig van Beethoven'ın Sonatı

Beethoven, sonatın süitten ayrılıp klasik döneme kadar geçirdiği değişim ve gelişimlerle birlikte sonat biçimini geldiği en son form halinde eserlerinde kullanmıştır.

Ancak bununla beraber sonat formuna yaptığı yeniliklerle yeni bir biçim yaratmıştır. Sonatın ilk bölümü olan sonat allegrosunda A ve B temalarını birbirinden tamamen farklı yazmıştır. A teması siyahken, B teması beyaz olarak nitelenebilir. Eser boyunca bu ilkeye bağlı kalarak hareket eder. Ton değişimi olmayan köprü ve gelişme bölmelerinde bazen A teması bazen de B teması ön plana geçer. Gelişme bölmesi Beethoven'ın sonatlarında 18. yüzyılın diğer sonatlarına göre çok daha önemlidir. Sonatlarının gelişme bölmesi, A ve B temaları kadar ilgi çekici olmuş ve o zamana kadar kimsenin yapmadığı yepyeni kavramlarla geliştirilmiştir.

Vincent d'Indy'ye göre (Hodeir, 2003, 91) Beethoven'ın sonatlarında altı çeşit gelişme yolu vardır:

- 1- Ritimsel gelişme: Farklı melodiler ve armoniler üstünde tek ritmin sürekliliği
- 2- Ezgisel gelişme: Ezgi aynı kalırken, armoni ve ritimde değişiklik,
- 3- Armonik gelişme: Armoni aynı kalırken, ritim ve ezgi değişikliği,
- 4- Çoğaltma: Bir temanın herhangi bir ögesini, yeni sesler ekleyerek, ezgisel sınırını geliştirerek yapılan geliştirme,
- 5- Azaltma: Temanın bazı seslerinin kaldırılması,
- 6- Üst üste yığma: Birkaç tema ya da cümlelerin birleştirilmesi.

Beethoven'ın sonatlarında B teması üç ayrı kesimden oluşur. Klasik dönem sonatlarında çok gelişmemesine rağmen rastlanan bu özellik Beethoven'ın sonatlarında kural olmuştur. A ile B temaları arasındaki köprünün uzunluğu, yeniden sergiden sonraki bitiriş codasını işaret eder. Bu coda bazen oldukça uzun tutulur. Beethoven'ın bazı sonatları dışında diğer tüm sonatları, sonatın geleneksel kuruluşuyla aynı kuruluş içindedir. Üç bölümlü sonatlar çoğunluktadır, iki bölümlü sonatları çok azdır. Dört bölümlü sonatlarında Beethoven, final ile ağır bölüm arasına menuet yerine scherzo koymuştur. Klasik çağ sonatlarında olduğu gibi bu bölüm Beethoven'ın sonatlarında da şarkı (lied) formundadır. Sonat formunun içinde yer alan bölümler Beethoven'la birlikte sonata ait isimler almıştır. Birinci bölüm sonat allegrosu, ikinci bölüm sonat liedi, üçüncü bölüm menuet yerine scherzo ve son final bölümü de sonat rondosu isimlerini almıştır.

1780 tarihinden sonra klasik biçim, senfoni ve sonat formlarıyla en parlak çağını yaşamıştır. Sonat formuyla bestelenen senfoni, oda müziği eserleri ve sonatlar Beethoven'ın mükemmellik ilkesiyle hem özgür hem de bağımlı yazılmış eserlerdir. Eserler için bulunan temaların geliştirilmesi açısından oldukça özgür, fakat bu temaların işlenmesi ve eser haline getirilmesi sırasında sonat formunu bozabilecek, formdan uzaklaşabilecek her türlü yeni fikirden uzak durması gerekliliğiyle bağımlıdır. Sonat formunun sergi, geliştirme ve yeniden sergi bölmeleri form açısından yer değiştiremez fakat tema karşıtlığı ve tema gelişimi açısından özgürdür. Armoni ve cümle yapısı sonat formunun genel anlamdaki niteliğinin göstergesi, melodi ve tema ise sonat formunun özgünlüğünü ifade etmektedir. Beethoven'ın sonat formuna getirdiği yeniliklerin dışındaki en önemli özgünlüğü, eserlerinin temelini oluşturan müzik düşüncesidir. Bütün form kalıplarına, kurallarına uyarak ancak daha önce aklın müzikle bağlantısını onun gözüyle kuran bir besteci olmamıştır (Finkelstein, 2000, 63).

Beethoven'ın müziğinin içinde bir ana madde ve bu maddeden kaynaklanan oluşumun yaratıcılığı görülür. Küçük bir motiften büyük bir eser yaratabilen bir bestecidir. 17. yüzyılda eserlerde kullanılan tek temadan bütün bir eseri yaratma ilkesi Beethoven tarafından da kullanılmıştır. Yarattığı eserlerde Beethoven, melodi ve biçimi kurallarına uygun kullanırken eserlerinde görülen büyüklük, daha kâğıda dökülürken bir bütünlük içerisinde düşünülmüş ve bitirilmiş olarak kabul edilmelidir. Onun sonatları bütüne varım savaşımı olarak nitelenebilir. Çünkü sonat formu, temaların bütünlüğe ulaşması ve bir bütün haline gelmesi ilkesini, iradesini taşımaktadır. Bu nedenle ana düşünceyi sadece teknik olarak tanımlamak ve sınırlamak mümkün değildir.

Sonat formunun yazım ve kullanım açısından ulaştığı en son noktayı kullanan Beethoven, sonat formuna teknik yeniliklerden daha çok müzikal açıdan katkıda bulunmuştur. Herhangi bir arka planın varlığını müziksel bir düşüncenin oluşumu için kullanmıştır.

Yaratıcılığın kökeni, insana özgü tüm duygular ve ruh hallerine dayanmaktadır. Bu duygular ve ruh hallerinden esinlenebilmek için, insan düşünsel iradesiyle kendi iç dünyasında yoğunlaşır ve özgür duruma getirebilmeyi amaçlar. Bu süreçte kendi benliğinden sıyrılıp, kişisel olandan uzaklaşarak nesnel bir tutum içerisine girer. Yaratıcı eserin hem içinde hem de dışındadır. Kurallar ve yöntemler aracılığıyla içinde yoğunlaşan duyguları kullanır ve yaratıcılığın sürecini besler. Bu süreç imgelerle,

duygularla, soyut simgelerle müziğe yansır. Beethoven'ın yaratısı ve dehası tam da bu tanıma uygun olarak gelişmektedir. Kişisel olanı nesnellığe dönüştürerek, iç dünyasındaki çatışmaları, uyuşumları, soruları, cevapları kısacası tüm duyguları ve fikirleri somutlaştırır.

Bir motiften yola çıkarak bir temayı geliştiren, değişimler ve çeşitlemelerle beslenen yaratı süreci dışavurumu simgelemektedir. Motif ve temalar, sonat formunun karakterini ve anlatımını içerdikleri gibi, yaratı açısından bütünleşmeyi sağlar. Tek bir motif olan çıkış noktası, sürecin tamamlanmasıyla birlikte müzikal düşünceyi belirler. Beethoven bu tutku ve yeteneğini daha ilk dönem sonatlarının (op.2/1 ve op.2/2) ilk bölümlerinde yansıtmaktadır. Op.2/1 fa minör sonatının ilk bölümünde Beethoven'ın seçtiği ana tema bütün bir bölümü oluşturmaktadır. Ana tema, yoğunluğunu korur, yeniliklere girer ve ikinci temanın ezgisini var eder. Temalar, gelişme bölmesinde ana düşünceyle iç içedir ve bu ilişki daha ilk temadan nasıl gelişeceğinin sinyallerini verir. Bestecinin müzikal düşüncesi, motifi, cümleyi, ana temayı ve bütünü kapsamaktadır.

Beethoven'da motif, tema ve melodi iç içedir. Onun eserleri dinlenirken motif, tema ya da melodi bütünlük içinde duyulur. Bu oluşum Beethoven'ın bütün piyano sonatlarında mevcuttur. İlk, orta ve son dönem sonatlarının bazılarında motifler ve temalar nispeten göze çarpmaktadır. Op.2/1-3, op.10/1-2-3, op.13, op.27/1, op.53, op.57, op.101, op.109, op.110, op.111 bu oluşuma örnek sonatlardan bazılarıdır (Hodeir, 2003, 93).

5.5.1. Beethoven'ın Ek 3.'te Yer Alan op.2 no.1 Piyano Sonatının Analizi

Birinci bölüm; Sonat-allegro formundadır. İlk sekiz ölçü sergi bölmesinin birinci temasını duyurur. Bu tema A harfiyle gösterilir ve bölümün ilerleyen bölmelerinde de sık sık karşımıza çıkacaktır. Dokuzuncu ölçüde birinci temanın ana motifi bir kez duyurularak ikinci temaya hazırlık yapmak amacıyla 11 ölçülük bir bağlantı köprücüğü başlar. Dokuz ile 20. ölçüler arası ikinci temanın armonisi ve ton değişimi hazırlanır. Ana tema neşeli karakterdeyken 20. ölçüden itibaren başlayan ikinci tema dramatik karakterde başlar. Böylece Beethoven'ın sonat formunun birinci bölümü olan sonat-allegro kısmına yaptığı ilk yenilik ile karşılaşırız. Birinci tema ile ikinci tema birbirlerinden farklı karakterde ve tondadır.

20. ölçüde başlayan ikinci tema, birinci temadan daha uzundur. 20. ölçüden 40. ölçüye kadar olan kısım ikinci temayı oluşturur. İkinci tema devamlı ton değişiminin gerçekleştiği yerdir. İkinci temanın sona erdiği 41. ölçüde, sekiz ölçülük bir köprü başlar. Bu köprü sergi bölmesinin bitip gelişme bölmesinin başladığını belirten köprüdür. Köprü, birinci temanın başka bir tonda tekrar duyurulmasını hazırlamak amacıyla yazılmıştır.

49. ölçüde başlayan gelişme bölümünde 49 ile 55. ölçüler arasında birinci tema, dominantından (beşinci derece) duyurulur ve hemen ardından ikinci tema gelir. 56. ölçüde başlayan ikinci tema 17 ölçü devam eder. 73. ölçüde yeniden sergi bölümüne hazırlık yapan ve birinci temanın en belirgin motifinin sürekli duyurulduğu 28 ölçülük bir süreç başlar. Gelişme bölümü birinci ve ikinci temanın ardı ardına gelmesiyle başlayıp, iki temanın iç içe geçirilerek duyurulmasıyla 100. ölçüde sona erer.

101. ölçüde yeniden sergi bölümü başlar. Birinci tema yeniden sekiz ölçü duyurulur. 108. ölçüde *a tempo* ile gelişme bölümünün sonlarına doğru sıkça duyurulan birinci temanın motifi üst üste beş kez duyurulur. 11 ölçülük bir bağlantının ardından 120. ölçüde sergi bölümünün ikinci teması farklı tonda yeniden duyurulur. Farklı tonda olmasına karşın tema ve melodi, sergi bölümüyle aynıdır. 140. ölçüde sonat-allegro bölümünün bitirilişini hazırlayan 13 ölçülük bir coda ile birinci bölüm sona erer.

İkinci Bölüm; Üç kısımlı şarkı (lied) formundadır. 16 ölçü süren birinci kısmın ilk sekiz ölçüsünde ana tema duyurulur. Bu kısım sakın karakterde ve Majör tondadır. 16. ölçünün son notasında birinci kısmın ilgili minörüne geçiş yapılarak ikinci kısım başlar. 10 ölçü süren ikinci bölümün son iki ölçüsünde yeniden ana tona dönüş yapılır. 27. ölçüden 31. ölçüye kadar ikinci kısmın bitirilişi ve yeniden birinci kısma geçişi sağlayan beş ölçülük codetta duyurulur. 32. ölçüde birinci kısım yeniden başlar. Ancak tema aynı ton ve karakterde olmasına karşın ufak nota değişimleriyle çalınır. 20 ölçü süren birinci tema, 52. ölçüde bir önceki codettanın geliştirilmiş halinin başlamasıyla sona erer. 52. ölçüden 61. ölçüye kadar coda duyurularak üç kısımlı şarkı formunda yazılmış olan ikinci bölüm sona erer.

Üçüncü Bölüm; Menuet-trio olarak yazılmıştır. Fa minör tonda yazılmış olan menuet bölümü $\frac{3}{4}$ 'lük ritimdedir ve 14 ölçü sürer. 15. ölçüde sürekli ton değişimleri başlar. 27. ölçüye kadar devam eden ton değişimlerinin ardından 28. ölçüden itibaren

yeniden ana tona (fa minör) dönüş yapılır. 28. ölçüde menuet bölmesinin ana teması sol elde duyurulur ve 12 ölçü devam eden bu bölme 40. ölçüde sona erer. 41. ölçüde başlayan trio bölümü, menuet bölümünün majöründe ve zıt karakterdedir. Menuet bölümü gibi $\frac{3}{4}$ 'lük ritimde yazılmasına rağmen menuetin aksine canlı bir karaktere sahiptir. 73. ölçü ile sona eren trio bölümünden yeniden fa minör tonundaki menuet bölümüne geçiş yapılır. Menuet bölümü yeniden çalınarak üçüncü bölüm sona erer.

Dördüncü Bölüm; Katlı (triolu) şarkı formunda bir rondodur. Rondo formunun canlı, enerjik ve neşeli olan karakteristik özeliğinin tamamı bu bölümde görülmektedir. İlk 34 ölçü A bölümünü oluşturur. 34. ölçüde B bölümü başlar. B bölümü A bölümünün devamı niteliğindedir. 50. ölçüde A temasının yeniden gelmesiyle B bölümü sona erer. Sekiz ölçü süren A teması, 58. ölçüde yerini yepyeni bir fikir olan C bölümüne bırakır. C bölümü, A ve B bölümünden daha uzun, tamamen farklı bir karakterde ve sürekli ton değişimlerinin duyurulduğu bölmedir. 109. ölçüye kadar süren C bölümünün ardından A bölümüne yeniden dönüşü sağlamak için 29 ölçülük bir köprü çalınır. Bu köprüde A bölümünün motiflerine oldukça sık rastlanır. 138. ölçüde yeniden gelen A bölümü, bölümün en başında çalınan A bölümüyle aynı tondadır fakat geliştirilmiş halidir. 138 ile 173. ölçüler arası geliştirilmiş haliyle duyurulan A bölümü 173. ölçüde B bölümüyle devam eder. 189. ölçüde A bölümünün ana teması son kez sekiz ölçü boyunca duyurularak katlı şarkı formunda yazılmış olan prestissimo bölümü sona erer.

Dört bölümden oluşan bu sonatın bölümleri armonik açıdan birbirine bağlıdır. Birinci bölüm fa minör, ikinci bölüm Fa majör, üçüncü bölüm fa minör ve dördüncü bölüm fa minör tondadır. Klasik sonat formunun bütün kurallarına uygun olarak yazılmış bu sonat, Beethoven'ın sonat formunda yaptığı bütün yenilikleri göstermektedir. Ton olarak birbiriyle uyum içinde olan bölümlerin karakteristik yapılarıysa birbirinden bağımsızdır. Beethoven'daki çatışma ve kısa motiflerden büyük bir eser yaratma fikirleri bu sonatta açıkça verilmiştir.

5.6. Beethoven' daki Diyalektik Düşünce

Beethoven'ın eskiz defterlerinde, özel çalışmalarında nesnelliğe ve gerçekçiliğe doğru giden yol takip edildikçe, mükemmelliğe varmak için gösterilen büyük çabayı sadece tutku olarak nitelemek yeterli değildir. Bu yol çok daha derindir. Sanat tarihinde mükemmellik, her dönemde, her biçimde karşımıza çıkar ve ulaşılacak istenilen son

nokta olmuştur. Ancak Beethoven'ın eserlerinde karşımıza çıkan mükemmelliğe sanat tarihinin başka bir döneminde rastlamak zordur. Bu mükemmelliğe ulaşmak için Beethoven pek çok sapa yola sapmış ve bu yollardan geçip arınarak ilahi sona ulaşmıştır.

Beethoven gerek armonik, gerekse melodi açısından anlaşılması çok zor olan en üstün sadeliğe ulaşmıştır. Onun sadeliği, derinlemesine bir boyutla soylu bir ruhun geniş bir alandaki bileşiminden oluşmuştur. Yaratıcılığının her döneminde Beethoven, aynı oranda sadeliğe ulaşamamış olsa bile, düşünce zinciri hep eşittir. En ayrıntılı bir düşünceyi, ses bileşimini amaçladığı sadeliğe ulaştırmadan ve ona nesnel olarak en inandırıcı biçimi bulmadan eserlerini tamamlamamıştır. Son noktada ulaştığı biçimde de artık hiçbir şey göze batmamakta, sivrilmemektedir.

Mükemmellik, Beethoven için sadece parçalanmamış bir yapı ve bütünselliğe varmak anlamına gelmez. Onun için mükemmellik, özellikle sadelik ve gereklilik demektir. Bir başka nokta da Beethoven'ın sadelik uğruna tinsel içerikten fedakârlık yapmamasıdır. Beethoven eserlerinde sadeleştikçe, kazandırdığı ruh daha da yoğunlaşır ve zenginleşir. Örneğin appasionata sonatının orta bölümündeki ana tema, yoğunluğu açısından belirli bir özelliği içerir. Ses bileşimleri güçlü bir duyguyu taşımakla birlikte, nesnelliklerini korur. Oysa tek tek bakıldığında bütünün içine yerleştirilmiş olan motif parçacıkları ve küçük cümleler birbirinden bağımsız olarak incelenebilir. Çünkü her bir motifin kendi içinde varmış olduğu mükemmellik, tek başına ele alınabilecek niteliktedir.

Hangi kültürle ve anlayışla yaklaşılsa yaklaşılsın, Beethoven yorumlarının hiçbirine tümüyle doğru bir icradır denilemez. Çünkü onun müziği dünyanın derinliklerine açıktır. Müziksel olayların ve eserlerindeki konuların tümü saydamdır. Bu olaylar ve konularla tüme varılır. Beethoven'ın eserlerinde ana temalar arka plan temalarıyla iç içe girerek bütünleşmektedir. Dinleyicinin bu bütünlüğü hissedebilmesi ise ana temayı anlamasından geçmektedir.

Beethoven insanlığın tüm sorunlarını kendinde arar. Diğer bir deyişle, insanlığın acılarını, özgürlük özlemlerini, tutkularını, çelişkilerini ve savaşımalarını bilir, onları kendi içinde yaşar. Yine de dünyaya ve müziğe bakışı her zaman daha ileriye uzanır. Eserlerindeki karşıtlıklar hem dünya olaylarından hem de yakın ve uzak kavramlarının

karşıtlılılarıyla gelişir. Özellikle ilk dönem eserlerinde, özellikle de sonat formunda bu karşıtlıklar dengeyi bozabilir. Örneğin op.7 piyano sonatının largo bölümünde, son cümle yumuşak bir şekilde ilerlerken, ölçünün zayıf vuruşunda bastaki bir sesin sertçe vurgulanması ve bu vurguya fortissimo eklenmesi tam bir karşıtlığı simgeler. Ancak Beethoven'ın eserlerinde efektlerden oluşan karşıtlıkların dışında daha çok derin nitelikleri içeren karşıtlıklarla karşılaşılır. Bu karşıtlıklar incelenirken, birbirlerinde apayrı bir havayı getiren bölümlere ve bir bölümün içindeki çifte ruh haline gelişine, kaynaşmasına değinmek gerekir.

Beethoven'ı anlamak için sorulması gereken önemli sorulardan biri de klasik mi yoksa romantik mi olduğu sorusudur. Bu soruya ancak birbirlerinde ayrılmaz karşıtlıkları inceledikten sonra cevap verilebilir. Klasik sözcüğünün mükemmelliğin bir örneği olarak tanımlanması, klasik midir romantik midir sorusuna cevap verebilme kesinliğini sağlamamaktadır. Çünkü mükemmelliğin örneklerine gotik, romantik, hatta ilkel sanatlarda da rastlamak mümkündür. Fakat klasik sözcüğüyle, Antik Yunan'dan bugüne dek, yüzyıllar boyunca gelişen ve bütün sanatçıların düşüncelerinde ve eserlerinde karşımıza çıkan belirli bir dünya görüşü olarak bakılacak olursa, Beethoven'ın sanatına da yaklaşılmış olur. Beethoven'ın romantik dönem bestecisi olarak anılması da, eserlerindeki zengin, duygulu ve coşkulu anlatımından kaynaklanmaktadır. Özellikle son dönem eserlerinde daha çok görülen duygu yoğunluğu Beethoven'ı klasik dönem mükemmelliğiyle birlikte her iki döneme de ait kılar. Eserlerinde kullandığı karşıtlıklar burada bir kez daha karşısına çıkar. Bu karşıtlıklardan söz ederken sonat biçimi de incelenmelidir. Çünkü klasik dönemin ve Beethoven'ın en önemli amaçlarından biri sonat biçimi ve onun gelişimidir. Romantik dönem bestecilerinden Weber ve Schubert'in başlangıç dönemlerindeki sonat biçimlerine bakıldığı zaman, özellikle Beethoven'ın sonat biçimleriyle kıyaslandığında dönem olarak bir sonraki dönem olmasına karşın yazdıkları sonat biçimleri çok geride kalmıştır. Çünkü bu sanatçıların, ilk dönem eserlerinde biçim sadece ezgisel konuları içeren bir şemadır, çerçevedir. Schubert'in ancak son dönem eserlerinde Beethoven'a yakın bir biçim görülmektedir.

Beethoven, op.101, 110, 109 ve 111 piyano sonatlarında yoğun bir duygu ve romantik eğilim içindedir. Birçok ezgi parçacıkları bu sonatlarda sonuca vardırılmamış hissi verir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi Beethoven en küçük bir ayrıntıyı

yapısal açıdan da düşünür. Bu ayrıntının tüm eser tarafından taşınıp taşınamayacağını ölçer. Bütünün içindeki oranını tartar. Bu bakımdan Beethoven'ın içyapısı kadar, biçimi de klasiktir. Sonat biçiminin sergi bölmesindeki karşılıklı iki temanın nasıl gelişecekleri önceden belli değildir. Ancak gelişme bölmesinde iki tema birbirlerinden ayrılırlar, ana düşüncelerden uzaklaşarak zengin bir yola girerler ve diyalektik karşılımlarına çıkar. Yeniden sergi bölmesinde ise ana düşünce, başka bir çözüme ulaşarak sonuca ulaşır. Bu gerilim ve çözümleri Beethoven, güçlü bir dinamizm, keskin ritim örgüsü ve tonaliteyi zenginleştirerek desteklemiş ve geliştirmiştir. Bu bakımdan Eroica Senfonisi, en mükemmel sonat senfonisi olarak nitelenir.

Beethoven'ın klasik bir besteci olduğunu kabul eden herkes klasisizm deyimini de kabul eder. Klasisizm dünya armonisini bilen, ancak eserlerde geri planlardaki temellerden yoksundur. Bu bakımdan klasikten ayrılır. Klasisizmin temeli de kendi içinde kapalı bir biçimdir. Klasik bir biçimde yazılmış sanat eseri, dünya olaylarının arka plandaki kavramlarına da açıktır. Bu arka planın kavramları zayıf ya da güçlüyse yapının klasik olup olamayacağı tartışılabilir. Önemli olan klasik biçimlerde, ön plandaki olayların arka plandaki olaylarla güçlü bir biçimde desteklenmesidir.

5.7. Beethoven'ın Sonat Formuna Katkıları

Klasik dönem, klasik batı müziği dönemleri arasında en köklü yeniliklerin yapıldığı dönemdir. İsimleri klasik dönemden önce de duyulmuş olan form kalıpları, klasik dönemle beraber gelişim ve yeniliklerinin son aşamasına ulaşmıştır. Bu gelişim ve yenileşmenin mimarları elbette dönemin bestecileridir. Kalıcı yenilikler sağlamak, bu dönem bestecilerinin temel ilkesi olmuştur. Bu kalıcı yeniliklerin yaratıcıları arasında en önemli bestecilerden biri olan Beethoven, müzikte kendi döneminin diğer bestecilerinden oldukça farklı bir yol çizmiştir. Diğer klasik dönem bestecileri çoğunlukla form ve armoniyle ilgilenirken Beethoven, form ve armoninin yanı sıra bestelerinde fikre ve fikirlerinin insanlara ulaşmasına önem vermiştir. Örneğin, bir maddeyi (temayı) ele alıp, o maddeyi sadece işleyip bir kalıba sokmakla yetinmeyip, maddenin insanlar üzerindeki duygusal ve fikirsel etkileşimini de ön planda tutmuştur. Çünkü Beethoven'a göre maddeyi şekillendirmek değil, şekillendirirken insanın duygu ve düşüncelerini ne kadar sadelik ve gerçekçilikle ifade etmeli sorusu esastır.

Eserlerinde ve özellikle sonat formunda diğer bestecilere göre daha uzun olan gelişme, köprü ve coda bölmeleri Beethoven'ın sonat formuna yaptığı en büyük yeniliktir. Bu bölmelerin diğer klasik dönem bestecilerinin eserlerindeki gelişme, köprü ve codalarından daha uzun olmasının nedeni ise sergi bölmesindeki A ve B temalarını neredeyse bütün detaylarıyla işlemek ve bu temaları işlerken insanoğlunun bünyesinde barındırdığı hemen her duyguyu yansıtabilmek ve ifade edebilmektir. Duyguları bütün ayrıntılarıyla ifade ettiği bölmelerin uzunluğu, doruk noktası olan final bölmesine doğru giderken teker teker basamakları çıkmaya benzetilebilir. Bu nedenle, Beethoven'ın sonatlarının son sayfaları olan coda bölmeleri adım adım çıkılan zirvenin en yüksek basamağıdır.

Beethoven'ın fikirsel yeniliklerinin yanı sıra sonat formuna getirdiği diğer yenilik ise sonat formunun birinci bölümü olan sonat allegrosunun sergi bölmesindeki A ve B temalarını tamamen zıt karakterde yazmasıdır. Kendi dönemi de dâhil olmak üzere klasik dönemden önceki dönemde yazılan B teması, A temasının geliştirilmiş haliyken Beethoven, B temasını A temasından tamamen bağımsız, zıt bir karakterde yazmıştır. Böylece B teması da A teması kadar ana tema niteliği kazanmıştır. Bu yenilik Beethoven için insanın duygu ve fikirlerindeki çatışmayı, ayrıca insanın diğer insanlarla olan kültürel ve toplumsal çatışmasını da yansıtmaktadır.

Beethoven'ın sonat formuna yaptığı bu yenilikler sadece kendi dönemine ait değil, klasik dönemin ardından gelen romantik dönem bestelerine de yansımıştır. Romantik dönemin temel prensibi olan duygulara yönelik üretim fikrinin ilk temellerini kendi döneminde Beethoven atmıştır.

Beethoven'ın eserleri dünya müzik edebiyatı için çok önemlidir. Toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimler nedeniyle zaman ilerledikçe Beethoven'ı anlamak zorlaşsa da günümüz klasik batı müziği icracıları için Beethoven, sonu olmayan bir öğreti niteliği taşımaktadır. Bir temayı oluşturan birkaç notayı nasıl düşünmeli ve nasıl icra etmeliyiz sorusuna en büyük yanıt Beethoven'dan gelmektedir. Tümünden gelim ve tüme varım felsefesiyle eserlerini besteleyen Beethoven'ı doğru anlamak, klasik batı müziği icracıları için temel bir yöntem olmalıdır.

BÖLÜM VI

LUDWIG VAN BEETHOVEN İLE İLGİLİ GÖRÜŞLER, SÖZLER

“Beethoven'ın özgürlükten sarhoş ruhundan fışkıran bu derin insanlık duygusu, senfoninin sınırlarını kırmaktadır. Çünkü engel tanımayan dostluk anlayışı, altın kafeslere çarparak insafsızca yaralanmıştı. O denli acı çekiyordu ki, bu ruh, en ateşli yoldan, insanlığın sözcüsü olmayı amaç edindi. Derin tutkuların içinde en fakir ruhlu kardeşlerine bir bir seslendi. Ama kimler gerçekten işitebildi ki bu sesleniş?” (Kaygısız, 2004, 196)

C. Debussy

“Beethoven'ın imajinasyonunun özelliği onun bizi, yalnızca tüm müziği değil, tüm hayatı, tüm duyguları ve tüm düşünceleri tekrar tekrar yeniden değerlendirdiğimiz bir yüksekliğe çıkartmasıdır.” (Tame, 2005, 12)

E. Newman

“Beethoven sokaktaki bir ezgiyi bulur ve onu evrensel nitelikteki bir özdeyişe kavuşturur.” (Kaygısız, 2004, 196)

R. Schumann

“Beethoven en küçük bir ayrıntıyı yapısal açıdan da düşünür. Bu ayrıntının tüm yapıt tarafından taşınıp taşınamayacağını ölçer. Bütünün içindeki oranını tartar. Kendisini Schumann gibi bir duyguya kapıp koyuvermek Beethoven'ın harcı değildir.” (Kaygısız, 2004, 196)

Arnold Schmitz

“Beethoven'ın cenaze kantatı başından sonuna kadar Beethoven'dır. Güzel ve soylu Pathos'u, duygusu, düşlemi, yoğunluğu, belki de şiddeti, anlatımı bakımından yüce bir yapıt; bunların hepsinde, sonraki yapıtlarının tümünde gözlemleyebileceğimiz ve onlarla özdeşleştirebileceğimiz özellikler buluruz.” (Knight, 2005, 16)

J. Brahms

“Gerilim ve çözölme bakımından Eroica senfonisi en mükemmel sonat-senfonisidir. Beethoven'ın devrim ölkülerinin yanı sıra, Prometheus iradesi, derin karşıtlığı içindeki Faust motifi, fırtınalarıyla Shakespeare, bestecinin sonat yapısının arka plandaki kışkırtıcı esin kaynaklarından bazılarıdır.” (Kaygısız, 2004, 196)

E. Bloch

“Bu gence dikkat edin! Günün birinde dünyaya, üzerinde konuşulacak bir şeyler verecek.” (Knight, 2005, 7)

W.A. Mozart

“Beethoven varlığını, sonradan edindiğı ve doğuştan sahip olduğı şeyler üzerine inşa etti. Geleneksel anlatım biçim ve araçlarını özümledi, kendine yabancı gelen etkileri zamanla eleyip attı ve kendi öznel doğasının baskısını izleyerek, ulaşmak istediğı en iyiye yöneldi, kendi kişisel üslubunu yarattı.” (Knight, 2005, 25)

Nottebohm

“Beethoven özgün ve kendi yolunu izleyen bir dahidir. Sırası geldiğinde müzikte Mozart gibi bir devrim gerçekleştireceğini biliyoruz. Buna büyük adımlarla ve hızla yaklaşıyor.” (Knight, 2005, 25)

Allegemeine Musilalische Zeitung

“Beethoven'ın eserleri usta işi, ciddi, derin anlam ve özellikler taşıyan, buna karşılık zaman zaman biraz da fazlaca göz kamaştıran yapıtlardır.” (Knight, 2005, 52)

A. Kutzebue

“Ruhsal durumunun ve aceleciliğinin kendine haksız oyunlar oynadığı, tepeden tırnağına iyi ve sevecen bir insan. Ona ne denli zarar verirse versin, çaresiz bir duruma düşen herkesi bağışlayan bir insandı.” (Knight, 2005, 59)

F. Ries

“Bir provada etkili bir rubatoya varıncaya kadar en ince nüansları icracılarla tek tek tartıştı. Çalgıcıların, onun bestelediğı yapıtların sihirli gücüyle, tam da onun istediğı gibi ve artan bir heyecanla, hep birlikte çalmaya başladıklarını görünce, yüzü sevinçten

bambaşka bir hal alırdı; duyduğu zevk ve memnuniyet bütün yüz çizgilerine yansırıdı.”
(Knight, 2005, 59)

C. Czerny

“Beethoven karşısındakini beğenmeyerek ya da tersleyerek gücendirecek kadar açık sözlü, toleranslı ve samimiydi: Memnun kalmadığı hiçbir şeye yürekten gülmezdi... Kendilerini ona hamileri olarak empoze eden pek çok kişiyle ilişkilerinde, kaba dürüstlüğüyle işleri kimi zaman aşırıya vardırdı. Yanlılık yalnızca, o dürüst Alman kalbini hep dilinin üstünde taşımasında ve hiçbir zaman yaltaklanmayı bilmemesindeydi. Bir de şu var: Seçkin bir üstatla olan ilişkileriyle caka satma sevdasında olan hamilerin onu bir oyuncak haline getirmelerine izin vermemiştir. Ve bu yüzden de eksantrik yapısıyla tanışacak sabrı olmayanlar tarafından yanlış anlaşılmıştır yalnızca.” (Knight, 2005, 60)

Ignaz Xaver Ritten von Seyfried

BÖLÜM VII

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgulara dayalı sonuçlar tartışılmıştır. Ayrıca bu konuda çalışma yapmak isteyen araştırmacılara yönelik önerilerde bulunulmuştur.

7.1. Sonuç

Yapılan bu araştırma ve değerlendirme sonrasında ulaşılan sonuç şudur: Klasik batı müziğinin en önemli bestecilerinden biri olan Ludwig van Beethoven, klasik batı müziğinin temel formlarından biri olan sonat formuna formel ve fikirsel yenilikler getirmiştir. Bu yenilikler doğrultusunda besteciler ve icracılar, Beethoven'ın yaptığı bu yeniliklerden faydalanmış ve hem klasik dönemi hem de klasik müzik formlarından biri olan sonat formunu öğrenerek bestelerinde ve icralarında kullanmışlardır.

Yaşamı boyunca oldukça zor dönemlerden geçen Beethoven'ın her şeye rağmen öğrenme ve çalışma azmi ölünceye kadar devam etmiş, günümüze kadar ulaşan müzikal fikirleri ve besteleriyle geleceğe ışık tutmuştur. Bu doğrultuda klasik dönemi anlamak ve dönemin form yapılarını incelemek klasik batı müziğini doğru icra etmek için en temel öğretilerden biridir.

Beethoven'ın sadece sonat formuna değil, diğer formlarda bestelediği eserleri de fikirsel devrim açısından yeniliklerle doludur. Bütün bu yenilikler klasik müzikçiler ve klasik batı müziği tarihi için devrimsel nitelik taşımaktadır.

7.2. Öneriler

Bu tezin önerisi, özellikle yeni nesil müzisyenlerin geçmiş dönem bestecilerini ve eserlerini anlamak için o dönemin bestecilerinin biyografilerini, eserlerini, felsefelerini ve bestelenen eserlerin form yapılarını araştırmalarıdır. Bir eseri icra etmeden önce bestelenen eserin tarihine, sosyolojik yapısına, dönemin şartlarına dair yapılan araştırmaları icra ederken göz önünde bulundurmaları önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin (2002), *Müziği Okumak*, (1. Basım), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, Cevat Memduh (2006), *Sanat Yolculukları*, (1. Basım), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cangal, Nurhan (2008), *Müzik Formları*, (2. Basım), Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cook, Nicholas (1999), *Müziğin ABC'si*, (Çev. T. Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Finkelstein, Sidney (2000), *Müzik Neyi Anlatır*, (Çev. M. Halim Spatar), İstanbul: Kaynak Yayıncılık.
- <http://www.muzikvesoz.com/s579-Beethoven-biyografi.html>” 07.06.08
- http://en.wikipedia.org/wiki/Sonata_form” 05.06.08
- <http://www.e-hadi.net/biyografi/Beethoven.htm>” 05.06.08
- <http://www.beethovenlives.net/index>.” 05.06.08
- <http://home.planet.nl/-ekici000/>” 05.06.08
- <http://www.metu.edu.tr/-ilerol/>” 05.06.08
- Hodeir, Andre (2003), *Müzikte Türler ve Biçimler*, (Çev. İ. Usmanbaş), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, Evin (1992), *Müziğin kanatlarında*, (1. Basım), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karolyi, Otto (2007), *Müziğe Giriş*, (Çev. M. Nemutlu), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaygısız, Mehmet (2004), *Müzik Tarihi*, (2. Basım), İstanbul: Kaynak Yayıncılık.
- Knight, Frida (2005), *Beethoven ve Devrim Çağı*, (Çev. M. Halim Spatar) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Mimaroğlu, İlhan (1987), *Müzik Tarihi*, (1. Basım), İstanbul: Varlık Yayıncılık.
- Noli, Fan S. (2007), *Eroica*, (Çev. N. Oral) İstanbul: Belge Yayıncılık.
- Oransay, Gültekin (1977), *Müzik Form Bilgisi*, (1. Basım), Ankara: Yaygın Yayıncılık.
- Pamir, Leyla (1989), *Müzikte Geniş Soluklar*, (1. Basım), İstanbul: Ada Yayıncılık.
- Say, Ahmet (2008), *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır*, (1. Basım), İstanbul: Evrensel Basım Yayıncılık.
- Tame, David (1994), *Beethoven ve Ruhsal Yol*, (Çev. R. Ekiz) İzmir: Dönüşüm Yayıncılık.

Ek 1: Ludwig van Beethoven'in Eser Listesi

Op.1

3 Piano Trios (E-flat Major, c Minor)

Op.2

3 Piano Sonatas No.1,2,3 (f Minor, A Major, C Major)

Op.3

String Trio (E-flat Major)

Op.4

String Quintet (E-flat Major)

Op.5

2 Sonatas for Piano and Violoncello (F Major, g Minor)

Op.6

Sonata for Piano, 4 Hands (D Major)

Op.7

Piano Sonata No.4 (E-flat Major)

Op.8

Serenade for String Trio (D Major)

Op.9

3 String Trios (g Major, D Major, c Minor)

Op.10

3 Piano Sonatas No.5,6,7 (c Minor, F Major, D Major)

Op.11

Clarinet Trio (B-flat Major)

Op.12

3 Violin Sonatas No.1,2,3 (D Major, A Major, E-flat Major)

Op.13

Piano Sonata No.8 (c Minor) (“Pathetique”)

Op.14

2 Piano Sonatas No.9,10 (E Major, G Major)

Op.15

Piano Concerto No.1 (C Major)

Op.16

Quintet for Winds and Piano (E-flat Major)

Op.17

Horn Sonata (F Major)

Op.18

6 String Kuartets (F Major, G Major, D Major, c Minor, A Major, B-flat Major)

Op.19

Piano Concerto No.2 (B-flat Major)

Op.20

Septet (E-flat Major)

Op.21

Symphony No.1 (C Major)

Op.22

Piano Sonata No.11 (B-flat Major)

Op.23

Violin Sonata No.4 (a Minor)

Op.24

Violin Sonata No.5 (F Major) (“Spring”)

Op.25

Serenade for Flute, Violin, Viola (D Major)

Op.26

Piano Sonata No.12 (A-flat Major)

Op.27

2 Piano Sonatas

No.13 (E-flat Major) (“Sonata quasi una fantasia”)

No.14 (c-sharp Minor) (“Moonlight”)

Op.28

Piano Sonata No.15 (D Major) (“Pastorale”)

Op.29

String Quintet (C Major)

Op.30

3 Violin Sonatas No.6,7,8 (A Major, c Minor, G Major)

Op.31

3 Piano Sonatas No.16,17,18 (G Major, d Minor, E-flat Major)

Op.32

Song (“An die Hoffnung”)

Op.33

7 Bagatelles for Piano (E-flat Major, C Major, F Major, A Major, C Major, D Major,
A-flat Major)

Op.34

Variations for Piano (F Major)

Op.35

Variations for Piano (E-flat Major) (“Eroica”)

Op.36

Symphony No.2 (D Major)

Op.37

Piano Concerto No.3 (c Minor)

Op.38

Piano Trio (arrangement of Op.20) (E-flat Major)

Op.39

2 Preludes for Piano (C Major, C Major)

Op.40

Romance for Violin and Orchestra (G Major)

Op.41

Serenade for Flute and Piano (arrangement of Op.25) (D Major)

Op.42

Notturmo for Piano and Viola (arrangement of Op.25) (D Major)

Op.43

Ballet (“The Creatures of Prometheus”)

Op.44

Variations for Piano Trio (E-flat Major)

Op.45

3 Marches for Piano, 4 Hands (C Major, E-flat Major, D Major)

Op.46

Song (“Adelaide”)

Op.47

Violin Sonata No.9 (a Minor) (“Kreutzer”)

Op.48

6 Songs (after Gellert)

Op.49

2 Piano Sonatas No.19,20 (g Minor, G Major)

Op.50

Romance for Violin and Orchestra (F Major)

Op.51

2 Rondos for Piano (C Major, D Major)

Op.52

8 Songs

Op.53

Piano Sonata No.21 (“Waldstein”)

Op.54

Piano Sonata No.22 (F Major)

Op.55

Symphony No.3 (E-flat Major) (“Eroica”)

Op.56

Triple Concerto for Piano, Violin and Cello (C Major)

Op.57

Piano Sonata No.23 (f Minor) (“Appassionata”)

Op.58

Piano Concerto No.4 (G Major)

Op.59

3 String Kuartets (F Major, e Minor, C Major) (“Razumovsky”)

Op.60

Symphony No.4 (B-flat Major)

Op.61

Violin Concerto (D Major)

Op.62

Overture (c Minor) (“Coriolan”)

Op.63

Piano Trio (arrangement of Op.4) (E-flat Major)

Op.64

Sonata for Piano and Violoncello (Arrangement of Op.3) (E-flat Major)

Op.65

Aria (“Ah! Perfido”)

Op.66

Variations for Piano and Violoncello (F Major)

(over “Ein Madchen oder Weibchen” from Mozart’s “Magiv Flute”)

Op.67

Symphony No.5 (c Minor)

Op.68

Symphony No.6 (F Major) (“Pastorale”)

Op.69

Sonata for Piano and Violoncello (A Major)

Op.70

2 Piano Trios (D Major “Geistertrio”, E-flat Major)

Op.71

Wind Sextet (E-flat Major)

Op.72

Fidelio

Op.73

Piano Concerto No.5 (E-flat Major) (“Emperor”)

Op.74

String Kuartet (E-flat Majot) (“Harp”)

Op.75

6 Songs

Op.76

Variations for Piano (D Major)

Op.77

Fantasia for Piano (g Minor)

Op.78

Piano Sonata No.24 (F-sharp Major)

Op.79

Piano Sonata No.25 (G Major)

Op.80

Fantasia for Soli, Choir, Piano and Orchestra (“Choral Fantasy”)

Op.81

Sextet for String and Horns (E-flat Major)

Op.82

4 Ariettas and a Duet

Op.83

3 Songs (after Goethe)

Op.84

Incidental Music to “Egmont”

Op.85

Oratorio (“The Mounr of Olives”)

Op.86

Mass (C Major)

Op.87

Trio for 2 Oboes and English Horn (C Major)

Op.88

Song (“Das Glück der Freundschaft”)

Op.89

Polonaise for Piano (C Major)

Op.90

Piano Sonata No.27 (e Minor)

Op.91

“Wellington’s Sieg” (“Battle Symphony”)

Op.92

Symphony No.7 (A Major)

Op.93

Symphony No.8 (F Major)

Op.94

Song (“An die Hoffnung”)

Op.95

String Kuartet (f Minor) (“Serioso”)

Op.96

Violin Sonata No.10 (G Major)

Op.97

Piano Trio (B-flat Major) (“Archduke”)

Op.98

Song Cycle (“An dße ferne Geliebte”)

Op.99

Song (“Der Mann von Wort”)

Op.100

Song (“Merkenstein”)

Op.101

Piano Sonata No.28 (A Major)

Op.102

2 Sonatas for Piano and Violoncello (C Major, D Major)

Op.103

Wind Octet (E-flat Major)

Op.104

String Quintet (arrangement of Op.1/No.3) (c Minor)

Op.105

6 Variation Cycles for Flute and Piano

Op.106

Piano Sonata No.29 (B-flat Major) (“Hammerklavier”)

Op.107

10 Variation Cycles for Flute and Piano

Op.108

25 Scottish Folksong Arrangement

Op.109

Piano Sonata No.30 (E Major)

Op.110

Piano Sonata No.31 (A-flat Major)

Op.111

Piano Sonata No.32 (c Minor)

Op.112

“Meeresstille und glückliche Fahrt”

Op.113

“Die Ruinen von Athen”

Op.114

Choir for “Die Weihe des Hauses”

Op.115

Overture (“Namensfeier”)

Op.116

Terzet (“Tremata, empi, tremata”)

Op.117

“König Stephan”

Op.118

“Elegischer Gesang”

Op.119

11 Bagatelles for Piano

Op.120

33 Variations for Piano (“Diabelli”)

Op.121-a

Variations for Piano Trio (G Major)

Op.121-b

“Opferlied”

Op.122

“Bundeslied”

Op.123

Mass (D Major) (“Missa Solemnis”)

Op.124

Overture (C Major) (“Die Weihe des Hauses”)

Op.125

Symphony No.9 (d Minor)

Op.126

6 Bagatelles for Piano

Op.127

String Kuartet (E-flat Major)

Op.128

Song (“Der Kuss”)

Op.129

Rondo a capriccio for Pian (G Major) (“Rage over a lost Penny”)

Op.130

String Kuartet (B-flat Major)

Op.131

String Kuartet (c-sharp Minor)

Op.132

String Kuartet (a Minor)

Op.133

“Grosse Fuge” for String Kuartet (B-flat Major)

Op.134

“Grosse Fuge” for Piano, 4 Hands (arrangement of Op.133)

Op.135

String Kuartet (F Major)

Op.136

Cantata (“Der glorreiche Augenblick”)

Op.137

Fugue for String Quintet (D Major)

Op.138

Overture (C Major) (“Leonore No.1”)

Ek 2 : Tanımlar

Allegro : Bir eserin çabuk çalınacağını belirten müzik terimi.

Allemande : Alman dansı. 4/4'lük tempoda, orta hızda.

Alto : En pes kadın veya çocuk sesi.

Appassionata : Tutkulu, ateşli, ihtiraslı (anlatım).

Armoni : Akorların kuruluşu, türleri, çevrilmesi, bağlanması, yürüyüşü ve melodilerle uğraşan bilim.

Bas : En kalın erkek sesi.

Canzona : Barok Dönem'de şarkı. Halk şarkısı. Madrigallerin bir bölümü.

Coda : Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtı bitiren bölüm. Kuyruk.

Courante : İtalyan ve Fransız dansı. 3/4'lük, 3/2'lik ve 6/4'lük tempoda, hızlı.

Çeşitleme : Bir temanın, bir konunun, bir düşünün değişikliklerle tekrarlanması

Dominant : Dizinin beşinci sesi.

Ezgi (Melodi): Ritim ögesinden yararlanarak, bir biçim için art arda çizilmiş notalar.

Forte : Güçlü gürültüde çalınması öngörülen.

Form Bilgisi : Müzik eserinin biçimini inceleyen müzik bilimi.

Gigue : İngiliz ya da İrlanda kökenli hızlı dans.

Kantat : Kahramanlık ve din konularında yazılıp bestelenen şiir veya şiirin orkestra eşliğindeki tek veya çok sesli bestesi.

Klasisizm : Kuralcı sistem.

Kuartet : Dört çalgı ya da dört ses için müzik. Dört çalgılı ya da dört sesli topluluk.

Konçerto : Genellikle tek, bazen de birden çok çalgı için, orkestra eşliğiyle yazılmış beste.

Largo : Çok ağır, geniş (tempo).

Menuet : 17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan, küçük (menu) adımlarla oynandığı için bu adı alan, üç zamanlı saray dansı.

Motif : Anafikir. Çekirdek. Bir müzik düşüncesinin en küçük birimi. Göze. Motive (İng.).

Oratoryo : Solo, koro ve çalgı için yazılan, oyun ögesi içermeyen kutsal nitelikteki müzik yapıtıdır

Oda müziği : Az sayıda çalgı için ve özel toplantılarda çalınmak amacıyla bestelenmiş müzik.

Opera : Müzikli sahne oyunu.

Pes : Kalın ses.

Polifoni : Çokseslilik. Birden çok melodinin müziğin yazılış kurallarına göre bir araya getirilmesi.

Prelüd : Bir yapıtın ana bölümüne giriş parçası.

Recitativo : Resitatif. Opera ya da oratoryonun içinde konuşurcasına, özgür ritimli şarkı söyleme biçimi.

Requiem : Cenaze töreni için yazılmış kilise müziği.

Rondo : Ana motifin birçok kez yinelenmesiyle oluşturulan bir beste türü.

Sarabande : 16. yüzyılda gitar ve kastanyet eşlikli oynanan İspanyol dansı.

Scherzo : 1. Şakacı, nükteli çalgısal parça. 2. Senfoni ya da sonatların üçüncü bölümü.

Tartım : Ritm.

Tema : Bir bestede başlıca müzikal fikir ya da konu.

Tiz : İnce ses.

Tonalite : Bir bestede ya da bir beste bölümünde bütün nota ve akorların, bir “çıkış noktası” durumundaki notayla ilgilerini düzenleyen sistemlerin bütünü.

Trio : Üç ses ya da çalgı için yazılmış beste. Böyle bir besteyi çalan topluluk.

Uvertür : Müzikli sahne eserlerinin başında çalınan çalgılı açış kısmıdır.

Ek 3: Beethoven'ın Sonatlarından Bazı Örnekler

Op.2 No.1 Piyano Sonatı

1. **Allegro. (M.M. $\text{♩} = 112$.)**

PT. ***p*** ***cresc.***

f ***poco rit.*** ***p*** ***a tempo.*** ***poco marc.***

ST. ***sf*** ***legato.***

29901-17

Translation Copyright, 1976, by Oliver Ditson & Co.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics like *f*, *p*, *sf*, and *mf* are used throughout. Performance instructions include *con espressione*, *legato*, and *poco rit.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A tempo change is marked with *Tempo 12* and a key signature change to D major. The piece concludes with a *Close.* instruction.

Poco più tranquillo. (♩ = 104.)
Close.
con espressione.

poco rit.

Tempo 12

legato.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Treble has triplets and slurs. Bass has chords and triplets. Dynamics: *fp*, *sf*.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has slurs and triplets. Dynamics: *sf*, *poco marcato*.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has slurs and triplets. Dynamics: *sf*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has slurs and triplets. Dynamics: *sf*, *cresc.*, *p*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has slurs and triplets. Dynamics: *sf*, *cresc.*

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has slurs and triplets. Dynamics: *decresc.*, *pp*.

29901-17

α) easier:

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *pt.* (pizzicato) instruction. The third system contains *sf* (sforzando) markings and a *poco rit.* (poco ritardando) instruction. The fourth system includes a *poco more.* (poco morendo) instruction. The fifth system features a *cresc. un poco.* (crescendo un poco) instruction. The sixth system includes a *st.* (staccato) instruction. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

29901=17

Musical score for piano, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings (sf, f, p, cresc.). The piece concludes with a *Tempo I* marking.

Clôse.
 poco più tranquillo.
 con espress.

Tempo I

Adagio. (♩ = 55.)
cantabile.
FT.

dolce. *p*

cresc.

sf *pp* *p*

sf *ST.* *mf* *M.D.* *ten.*

M.D. *ten.* *ten.*

29901=17



b) The left hand subdued, but the sustained bass notes somewhat prominent as compared with the 16th.

c) d) e) f) g)

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, *sfz*, *pp*, *dim.*, *p*, and *sfz*. A section marked *PT.* begins in the fifth system. The piece concludes with a final chord and a small coda marked with a double bar line and a repeat sign.

29901 = 17

29901 = 17

This page of musical notation is for a piano piece, likely a sonata or concerto, given the complexity of the fingerings and the inclusion of a Coda. The score is written for piano (p) and includes various dynamic markings such as *cresc.*, *sf*, *pp*, and *sfz*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes numerous fingerings (1-5) and slurs. The piece concludes with a Coda section. The page number 29901-17 is visible in the bottom left corner.

Menuetto. Allegretto. ($\text{♩} = 63$.)

29901=17

a) b) c) OR:

Trio. *a tempo.* *p* *cresc.*

mf *p* *pp* *p* *poco rit.* *a tempo.* *cresc.* *dim.*

29901 = 17 *Men. D.C.*

The musical score for the Trio section, measures 17 through 22, is presented in a single system. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is written for piano and includes various dynamic markings: piano (p), mezzo-forte (mf), piano (p), pianissimo (pp), and piano (p). The tempo is marked 'a tempo.' at the beginning and 'poco rit.' followed by 'a tempo.' later in the section. The piece concludes with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'Men. D.C.' (Meno D.C.) instruction. The score is numbered 29901 = 17.

Prestissimo. (♩ = 104.)

PT.

ST.

29901 = 17

h) Piano and Forte in this Theme are to be always sharply contrasted, and without gradual transition.

b) **c)**

15

Close I.

15

mf

cresc.

dim.

p

Close II.

dim.

p

1.

dim.

2.

T.

23901-17

16

sempre piano e dolce.

16

This page of musical notation is for a piano piece, likely a sonata or concerto, in a minor key (three flats in the key signature). The notation is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The piece begins with a tempo marking 'MT.' (Moderato) and a dynamic marking 'p' (piano). The first system includes a first ending bracket labeled '1)' and a second ending bracket labeled '2)'. The second system includes a tempo change marking 'CRESC.' (Crescendo). The third system includes a first ending bracket labeled '1)' and a second ending bracket labeled '2)'. The fourth system includes a first ending bracket labeled '1)' and a second ending bracket labeled '2)'. The fifth system includes a first ending bracket labeled '1)' and a second ending bracket labeled '2)'. The notation includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, sf, p). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

29901=17

d) The left hand must be kept subdued in this accompaniment.

b)  c)  d) 

This page of musical notation is for a piano piece, likely from a 20th-century repertoire given the complexity and dynamics. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings such as *p*, *sf*, *mf*, *pp*, *f*, *cresc.*, and *decresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata. The page number '17' is visible in the top right corner.

PT.

p

fp

sf

ST.

29901 = 17

⌘ The left hand here and at the repetition somewhat prominent as carrying the melody.

19

19

Close I.

Close II.

29901-17

Op.13 No.8 Piyano sonatı

Sonate N^o 8.

Grave.

attacca subito il Allegro.

Original-Verleger: C. A. Spina in Wien.

B. 131.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Allegro di molto e con brio.

The musical score consists of seven systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo and mood are indicated as *Allegro di molto e con brio*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system also includes a piano (*p*) and a crescendo (*cresc.*) marking. The third system features a fortissimo (*ff*) marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system includes a fortissimo (*ff*) marking. The fifth system includes a fortissimo (*ff*) marking. The sixth system includes a fortissimo (*ff*) marking. The seventh system includes a fortissimo (*ff*) marking and a repeat sign at the end.

B. 131.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The systems are as follows:

- System 1:** The right hand plays a series of eighth notes with slurs and ties. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *decresc.*
- System 2:** The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more complex accompaniment with some rests. Dynamics include *pp*, *p*, and *cresc.*
- System 3:** The right hand features a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.
- System 4:** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *cresc.*
- System 5:** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.
- System 6:** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *cresc.*
- System 7:** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

B. 131.

Tempo I.

First system of musical notation. The treble and bass staves are in 2/4 time. The key signature has two flats. Dynamics include *sf*, *sf*, *p*, and *decresc. pp*. The system concludes with the instruction *attacca subito Allegro molto e con brio.*

Allegro molto e con brio.

Second system of musical notation. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*.

Third system of musical notation. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*.

Fourth system of musical notation.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *p*.

Sixth system of musical notation. Dynamics include *pp* and *cresc.*.

B. 131.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The piece features several trills in the right hand and a variety of rhythmic patterns in both hands. The notation is arranged in a standard format for a piano score, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff of each system.

f *pp* *cresc.*

sf

p *f* *cresc.*

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

p cresc.

This page of musical notation consists of seven systems of staves. The first four systems are grand staves (treble and bass clef). The fifth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The sixth and seventh systems are grand staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piece concludes with a final chord in the seventh system.

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

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system begins with a *cresc.* marking. The second system ends with a *p* marking. The third system begins with a *cresc.* marking. The fourth system begins with a *f* marking. The fifth system begins with a *f* marking and ends with a *Grave.* marking. The sixth system begins with a *cresc.* marking, followed by a *f* marking, then a *decresc.* marking, and ends with a *pp* marking. The seventh system begins with a *cresc.* marking and ends with a *ff* marking.

The tempo marking *Allegro molto e con brio.* appears above the sixth system. The page number *B. 131.* is located at the bottom center.

Adagio cantabile.

The musical score is written for piano in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand is characterized by flowing eighth-note patterns, often beamed in groups of four. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords. The second system features a trill in the right hand at the end of the first measure. The third system continues the melodic flow. The fourth system shows a more active left hand with eighth-note chords. The fifth system includes a fermata over a half note in the right hand. The sixth system concludes with a crescendo (*cresc.*) marking and a final chord. The piece ends with a double bar line.

B. 131.

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 131-132) features a crescendo in the right hand, marked *cresc.*, and a piano dynamic *p* in the left hand. The second system (measures 133-134) continues the melodic lines. The third system (measures 135-136) includes triplets in both hands, marked *pp3* and *3*. The fourth system (measures 137-138) shows a crescendo in the right hand, marked *cresc.*. The fifth system (measures 139-140) features a fortissimo dynamic *f* and a decrescendo marking *decresc.*. The sixth system (measures 141-142) includes a pianissimo dynamic *pp* and a triplet in the right hand.

10 (130)

10 (130)

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

B. 131.

This musical score consists of seven systems of piano notation. The first system (measures 130-131) features a complex texture with dense chords and rapid sixteenth-note passages in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *cresc.* The second system (measures 132-133) continues the texture, with the right hand showing more melodic movement. The third system (measures 134-135) introduces a change in the right hand's texture, with more sustained notes and arpeggiated figures. The fourth system (measures 136-137) shows a shift in the left hand's accompaniment. The fifth system (measures 138-139) features a more active right hand with frequent sixteenth-note runs. The sixth system (measures 140-141) includes a *pp* dynamic marking and features a more melodic right hand. The seventh system (measures 142-143) concludes with a *pp* dynamic and includes triplet markings in the right hand.

RONDO.
Allegro.

p

tr.

sp

dulce

p

B. 131.

This page contains seven systems of musical notation for piano, written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as triplets, crescendos, and dynamic markings.

- System 1:** Features a series of triplet eighth notes in both the treble and bass staves.
- System 2:** Includes a triplet in the treble staff and a series of eighth notes in the bass staff.
- System 3:** Contains a triplet in the treble staff and a series of eighth notes in the bass staff. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, and *p*.
- System 4:** Features a triplet in the treble staff and a series of eighth notes in the bass staff. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.
- System 5:** Includes a triplet in the treble staff and a series of eighth notes in the bass staff. Dynamic markings include *f* and *p*.
- System 6:** Features a triplet in the treble staff and a series of eighth notes in the bass staff. Dynamic markings include *f* and *p*.
- System 7:** Includes a triplet in the treble staff and a series of eighth notes in the bass staff. Dynamic markings include *f* and *p*.

B. 131.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The systems are arranged vertically, with each system containing a grand staff (treble and bass clefs).

Key features of the notation include:

- System 1:** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a sustained chord.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with various note values and slurs.
- System 3:** Includes a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a triplet of eighth notes.
- System 4:** Features a piano (*p*) dynamic and a *dolce* (sweet) articulation marking. The right hand has a triplet of eighth notes.
- System 5:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a triplet of eighth notes.
- System 6:** Ends with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes.

The notation is highly detailed, with many slurs, ties, and specific note values, indicating a complex and expressive piece.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble staff featuring eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a whole note chord and triplet eighth notes. The second system continues the melody in the treble staff, with a piano (*p*) marking in the final measure. The third system features a more complex texture with chords and moving lines in both staves. The fourth system includes the lyrics 'ca - lan' under a long note in the treble staff. The fifth system has the lyric 'do.' under a note, followed by a piano (*p*) marking. The sixth system concludes with a series of sixteenth-note patterns in the bass staff and a final melodic phrase in the treble staff.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingerings.

- System 1:** Treble clef has a *cresc.* marking. Bass clef has a *p* marking and a *cresc.* marking. Both staves end with a *sf* marking.
- System 2:** Treble clef has a *sf* marking. Bass clef has a *sf* marking.
- System 3:** Treble clef has a *p* marking and a *cresc.* marking. Bass clef has a *p* marking.
- System 4:** Treble clef has a *sf* marking. Bass clef has a *sf* marking.
- System 5:** Treble clef has a *sf* marking. Bass clef has a *sf* marking.
- System 6:** Treble clef has a *sf* marking. Bass clef has a *sf* marking.

The score concludes with a double bar line.

Op.109 No.30 Piyano Sonatı

Op. 109.

Vivace, ma non troppo. Sempre legato.

Sonate N°30.

p dolce

cresc.

Adagio espressivo.

f p cresc. p cresc. p cresc.

f p cresc. p

f dimin. p

espressivo cresc.

Original-Verleger: A. M. Schlesinger in Berlin.

B. 153.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ri - dan - do
dimin.

Tempo I.

dolce

sempre legato
cresc.

cresc.

sempre legato
sf

sf
cresc.

8.

p

legato

legato cresc.

Adagio espressivo.

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

f

ff *dim.* *cresc.* *f*

p espressivo *cresc.*

B. 153.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system features sixteenth-note runs in both hands, marked with '6' (sextuplets) and 'dimin. 6'. The second system includes triplet markings ('3') and performance instructions: 'ritar. dando' (ritardando), 'Tempo primo.' (return to original tempo), and 'legato'. The third system continues with 'legato' markings. The fourth system shows a change in texture with block chords in the right hand and moving lines in the left. The fifth system includes 'legato' and 'cresc.' (crescendo) markings. The sixth system features 'dimin.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'cresc.' markings. The seventh system concludes with 'f' (forte), 'p' (piano), and 'p' markings, ending with a double bar line and a fermata.

At the bottom of the page, the text 'B. 153.' is centered, and 'Qw. *' is located at the bottom right.

Prestissimo.

ff
ben marcato

p

legato

legato

p
un poco espressivo

a tempo.

p
cresc.

sempre più crescendo

rinf.

p

p *pp* *cresc.*

dimin.

p

una corda *sempre più piano*

pp *pp*

tutte le corde

ff

ff

p espressivo

a tempo.

cresc.

p

cresc.

sempre più cresc.

p

p

pp cresc. ff trill p cresc. f staccato

Gesangvoll mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo.

mezza voce crescendo p

cresc. sf mezza voce

VAR. I.
Molt' espressivo.

cresc.

1. 2. *cresc.*

sf *mezza voce* *cresc.*

1. 2.

VAR. II.
Leggieramente.

p *cresc.*

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

tr *tr* *tr* *tr*

tenacemente

cresc. *dim.* *p*

pp *cresc.* *decresc.*

B.153.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes dynamics *cresc.*, *dimin.*, and *p*. The second system features trills (*tr*). The third system includes *cresc.*, *p*, *cresc.*, and *dim. p*. The fourth system is marked **VAR. III. Allegro vivace.** and includes *f*. The fifth system includes *p*, *cresc.*, and *f*. The sixth system includes *f*, *p cresc.*, *f*, and *p*. The seventh system includes *cresc.* and *f*.

VAR. III.
Allegro vivace.

p

VAR. IV.*Etwas langsamer, als das Thema.**Un poco meno andante cioè un poco più adagio come il tema.*

piacevole

cresc.

crescendo poco a poco

dim.

1.

2.

ll. 153.

Musical score for piano, featuring six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (three sharps), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, *f più forte*, *dimin.*, *dolce*, and *pp*. Tempo markings include *Allegro, ma non troppo.* and *VAR. V.*. The score is marked with *Q.w.* and *** throughout.

VAR. V.
 Allegro, ma non troppo.

B. 153.

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second system features a melodic phrase in the treble and a bass line with a dynamic marking of *sempre f*. The third system continues the melodic development in the treble and a steady bass line. The fourth system has a dynamic marking of *f* in the treble and a bass line with a dynamic marking of *f*. The fifth system includes a dynamic marking of *p* in the treble and a bass line with a dynamic marking of *f*. The sixth system features a dynamic marking of *sempre piano* in the treble and a bass line with a dynamic marking of *f*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

sempre f

f

p

sempre piano

f

14 (110) **VAR. VI.**
Tempo primo del tema.

Cantabile

crescendo *poco a poco*

B. 153.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system features a piano (p) dynamic marking. The third system includes an 8-measure rest in the treble staff. The fourth system also includes an 8-measure rest in the treble staff. The fifth system features a 7-measure rest in the treble staff. The sixth system includes an 8-measure rest in the treble staff. The piece concludes with the notation "B. 153." at the bottom center.

B. 153.

8.

tr.

8.

tr.

dimin.

più dimin.

cantabile

pp

cresc.

p

cresc.

ritard.

B. 153.

Q.ω.

Ek 4: Beethoven'a Ait Resimler

Ludwig van Beethoven



Ludwig van Beethoven



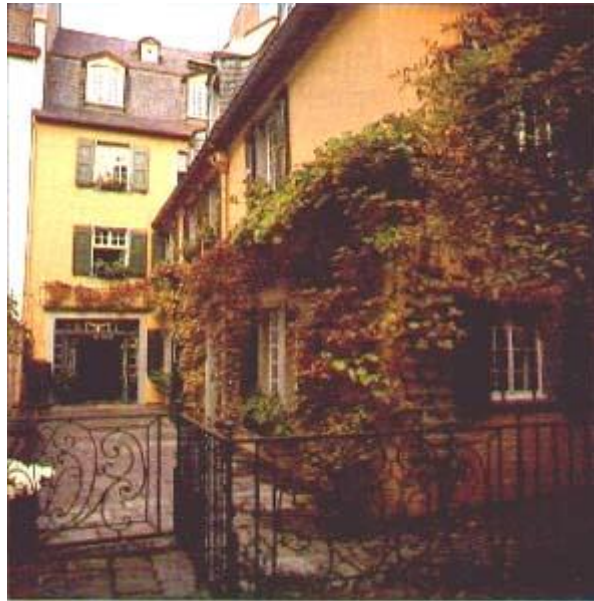
Johann van Beethoven, Beethoven'in Babası



Maria Magdalena, Beethoven'in Annesi



Carl van Beethoven, Beethoven'ın Oğlu



Beethoven'ın Doğduğu Ev



“Moonlight” Ayışığı Sonatı’nın El Yazması

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Berna Tülay UĞURLAR
Doğum Yeri ve Tarihi : Adana/ 07.11.1983
Medeni Hali : Bekâr
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : bernaugurlar@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

2007-2010 : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Adana.
2001-2005 : Lisans, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı, Adana.
1995-2001 : Ortaokul-Lise, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı, Adana.
1991-1995 : İlkokul, Recep Birsin Özen İlköğretim Okulu

İŞ TECRÜBESİ

2006- : Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
 “Öğretim Görevlisi”