

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**LUDWİG VAN BEETHOVEN'IN OP.102
NUMARALI PİYANO VE VİYOLONSEL
İÇİN YAZMIŞ OLDUĞU SONATLARIN
FORM VE İCRA TEKNİKLERİ
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

TÜRKAY İKİZLERLİ

TEZ DANIŞMANI
Doç. TANJU ARABOĞLU

EDİRNE 2024

Tezin Adı: Ludwig van Beethoven ‘ın Op.102 Numaralı Piyano ve Viyolonsel İçin Yazmış Olduğu Sonatların Form ve İcra Teknikleri Bakımından İncelenmesi

Hazırlayan: Türkay İKİZLERLİ

ÖZET

Ludwig van Beethoven hem Klasik Batı Müziği’nin hem de Klasik Dönemin önde gelen bestecilerindendir. Yazmış olduğu eserlerin hemen hemen hepsi ile kendine has yenilikler kazandırmıştır. Sonat formu da bunlardan biridir. Beethoven, sonat formunda yazmış olduğu eserlerde dönemin klasik düzeninden ziyade alışılmışın dışında bazı değışiklikler yapmıştır. Bu tezin de içeriğini oluşturan Op.102 No.1&2 sonatlarında da işlediğı bu değışiklikleri görmekteyiz. L. V. Beethoven’ın piyano ve viyolonsel için yazdığı başka eser olmadığından bu sonatlar, her viyolonselci için gerek yay kullanımı, nüans şiddeti farklılığı, armonik farklılıklar açısından iyi bir örnek niteliğindedir. Sonat formunda yazmış olduğu eserler; Senfoniler, oda müziğı eserleri, solo enstrüman için sonatlar, orkestra için yazılmış eserler. L. V. Beethoven, bu araştırmanın da konusu olan piyano ve viyolonsel sonatlarında da klasik düzenin dışına çıkıp kendine has bir imza atmıştır. Klasik bir şekilde “serim, gelişme, yeniden serim” yapısını bu çalışmada da göreceğimiz gibi farklı bir şekilde almıştır.

Bu çalışmada Piyano ve Viyolonsel için yazdığı bu sonatlarda virtüözite olarak icracıları nelerin beklediğini, Beethoven’ın bu sonatları nasıl işlediğini, form olarak nasıl ele alabileceğimizi ve Beethoven’ın müzikal tarzı ile sonat formunu nasıl kullandığını bir viyolonselci olarak meslektaşlarıma anlaşılır bir şekilde anlatıp sunacağım.

Anahtar Sözcükler: Ludwig van Beethoven, Piyano ve Viyolonsel, Sonat formu

Name of Thesis: Analysing Ludwig van Beethoven's Op. 102 Sonatas for Piano and Cello in terms of Form and Performance Techniques

Prepared by: Türkay İKİZLERLİ

ABSTRACT

Ludwig van Beethoven is one of the leading composers of both Classical Western Music and the Classical Period. With almost all of the works he has written, he has brought his own innovations. Sonata form is one of them. In the works he wrote in sonata form, Beethoven made some unusual changes rather than the classical order of the period. The works he wrote in sonata form are symphonies, chamber music works, sonatas for solo instrument, works written for orchestra. In his piano and cello sonatas, which are also the subject of this research, L. V. Beethoven went beyond the classical order and made a unique signature. As we will see in this study, he took the classical structure of "exposition, development, reintroduction" in a different way.

In this study, I will try to explain and present to my colleagues as a cellist what awaits the performers in terms of virtuosity in these sonatas for piano and cello, how Beethoven handles these sonatas, how we can handle them as a form, and how Beethoven uses the sonata form with his musical style.

Key Words: Ludwig van Beethoven, Piano and Violoncello, Sonata Form

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ÖRNEKLER LİSTESİ	v
KISALTMALAR LİSTESİ	viii
 BÖLÜM I.....	 1
GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Tanımlar	3
 BÖLÜM II	 7
YÖNTEM.....	7
2.1. Araştırma Modeli	7
2.2. Verilerin Toplanması	7
2.3 Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması	7
 BÖLÜM III.....	 8
BULGULAR VE YORUM	8
3.1. Beethoven’ın Yaşamı	8
3.2. Klasik Dönem Öncesi Evrimi	11
3.3. Klasik Dönemde Belirgin Farklar	12
3.4. Bestecileri.....	13
3.5. Beethoven’ın Nüans Kullanımı.....	14
3.6. L. v. Beethoven’ın Müzikal Açısından Etkilendiği İsimler	28
3.7. L. V. Beethoven’ın Sonat Formunda Yazdığı Eser Listesi	30

3.7.1. Sonat Formu	32
3.7.2. Üç bölümlü yapı	32
3.7.3. Serim.....	34
3.7.4. Gelişme.....	36
3.7.5. Yeniden Serim.....	37
3.7.6. Koda.....	38
3.7.7. Batı müziği tarihinde sonat formunun önemi	39
3.8. L. V. Beethoven'ın Viyolonsel Sonatlarını Yazma Aşamaları.....	40
3.9. L. V. Beethoven Viyolonsel Sonatı Op.102 No.1	45
3.9.1. I. Bölüm: Andante.....	46
3.9.2. II. Bölüm: Allegro Vivace	49
3.9.3. III. Bölüm: Adagio.....	51
3.9.4. IV. Bölüm: Allegro Vivace	54
4. Op. 102 No. 2	62
4.1. I. Bölüm: Allegro con brio	69
4.2. II. Bölüm: Adagio con Molto Sentimento D'afetto.....	76
4.3. III. Bölüm: Allegro Fugato	81
5. L. v. Beethoven Döneminde Viyolonselciler / Viyolonselci Besteciler	95
5.1 Op.102 No.1 ve No.2 Sonatlarının İcra Bakımından İncelenmesi.....	97
BÖLÜM IV	99
SONUÇ.....	99
KAYNAKÇA.....	101
İNTERNET KAYNAKLARI	102

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Beethoven, Op.102 No.1 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Do Majör, Birinci bölüm (1. ve 2. Ölçü)	47
Örnek 2: Diyagram 6.1: Do majör Viyolonsel Sonatı Op. 102 No. 1, Andante	48
Örnek 3: Beethoven, Do majör Piyano ve Viyolonsel sonatı, Birinci bölüm (Ölçüler 28-32)	49
Örnek 4: Beethoven, Do majör Piyano ve Viyolonsel Sonatı Op. 102 No. 1, üçüncü bölüm (ölçü 1)	52
Örnek 5: Beethoven, Do majör Piyano ve Viyolonsel Sonatı Op. 102 No. 1, üçüncü bölüm (ölçüler 10-12)	53
Örnek 6: Beethoven, Op. 110 La bemol Majör piyano sonatı, Final. (Ölçüler 1-4).	56
Örnek 7: Beethoven, Consecration of the House Overture, Op. 124.....	57
Örnek 8: Beethoven, Op.102 No.1 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (ölçüler 122-125).....	59
Örnek 9: Op.102 No.1 Piyano ve Viyolonsel Sonatının final bölümü	61
Örnek 10: Triple konçerto Birinci bölüm, (ölçüler 501- 502)	61
Örnek 11: Beethoven, Re majör Sonat Op,102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (1-4. ölçüler)	70
Örnek 12: Beethoven, Re majör Piyano Trio Op.70 No.1, Birinci bölüm (1-5 ölçüler).....	70
Örnek 13: Beethoven Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (Ölçüler 13-14).....	71
Örnek 14: Beethoven, Re Majör sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (ölçüler 25-27)	72
Örnek 15: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (29-35. ölçüler)	73

Örnek 16: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (49-45. ölçüler)	73
Örnek 17: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (68-72. ölçüler)	75
Örnek 18: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, İkinci bölüm (1-8. ölçüler)	78
Örnek 19: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, İkinci bölüm (25-28. ölçüler)	79
Örnek 20: Beethoven, Re majör sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, İkinci bölüm (ölçüler 25)	80
Örnek 21: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (5-11. ölçüler).....	84
Örnek 22: Nottebohm, Zweite Beethoveniana, p. 318 (Mendelssohn 1), Op.102 No.2'nin finali için fugal taslak	84
Örnek 23: Nottebohm, Zweite Beethoveniana, s. 318 (Mendelssohn 1), Op.102 No.2'nin finali için fugal taslak	85
Örnek 24: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (180-183. ölçüler)	85
Örnek 25: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (224-29. ölçüler)	86
Örnek 26: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (ölçü 149-46).....	88
Örnek 27: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (ölçü 139-42).....	88
Örnek 28: J.S. Bach, La minör füğ, Well- Tempered Clavier, ikinci kitap (1-3. ölçüler).....	89
Örnek 29: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (97-99. ölçüler)	91

Örnek 30: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (235-40. ölçüler)	91
--	----



KISALTMALAR LİSTESİ

Adı geçen eser: a.g.e.

Forte: Kuvvetli güçlü (Kısalt. *f*)

Fortepiano: Önce güçlü sonra hafif (Kısalt. *fp*)

Fortissimo: Çok güçlü (Kısalt. *ff*)

Mezzoforte: Yarı kuvvetli; ne yüksek ne de hafif sesle (Kısalt. *mf*)

Opus: 1500’lü yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralamak için kullandıkları tanım. (Kısalt. *Op.*)

Örnek: Örn.

Pianissimo: Çok hafif (Kısalt. *pp*)

Piano: Hafif, yumuşak sesle (Kısalt. *p*)

Pianoforte: Önce hafif sonra güçlü (Kısalt. *pf*)

BÖLÜM I

GİRİŞ

Viyolonselın algısal olarak yeri solo, orkestra, oda müziğı alanlarında sürekli değışmiş ve gelişmiştir. Tarihsel olarak baktığımızda Barok döneme kadar olan süreçte orkestralarda ana melodiye eşlik eden, bas ses görevi gören bir enstrüman görevindeyken, Fransız ihtilali ile değışen enstrüman yapısıyla beraber yavaş yavaş solo enstrüman konumuna evrilmeye başlamıştır. Enstrümanın yapısal olarak değışmeye başlamasıyla birlikte viyolonsel için yazılan eserler de çeşitlenmeye başlamıştır. Gerek solo gerek piyano eşlikli gerekse orkestra ile solist olarak icra edilebilen bir enstrüman haline evrilmiştir. Barok Dönemden sonra Klasik Dönem ile başlayan müzikal değışim ile sonat formu da işleniş bakımından değışime uğramıştır. Klasik Dönemde viyolonsel için bestelenen sonat formundaki eserlere baktığımızda Beethoven'ın viyolonsel sonatları ön plana çıkmaktadır.

Beethoven'ın viyolonsel sonatlarının farklı olmasındaki ana sebeplerden bir tanesi de bestecinin sonat formunu alışılmış düzeninden farklı bir şekilde ele almasıdır. Bu farklılık; serim, gelişme, yeniden serim ve tekrarlanan bir gelişme bölümünden oluşmasıdır. Bu düzene baktığımızda sonat rondosu olarak da adlandırılabilen eser formuna dönüşmüş olarak görmekteyiz. Beethoven, yazdığı piyano eşlikli birçok sonat formundaki eserlerinde bu düzeni kullanmıştır. Müzikal açıdan ilk kez duyulan bu düzen Beethoven'ın imzası haline gelmiştir.

Bu çalışmada göreceğimiz içerikler, Beethoven'ın Op.102 No.1 ve No.2 piyano ve viyolonsel için yazmış olduğu sonatlarda sonat formunu kullanım biçimi, kullandığı müzikal dil, eser olarak bir sonatı ele alışı, sonat formunda alışılmışın dışında kullandığı düzeni ve bunların hepsinin analizi olacaktır.

1.1. Problem

Klasik Batı müziğinde bestelenen eser türleri arasında sonat formunda bestelenmiş eserler mevcuttur. Senfoni, oda müziği eserleri, solo enstrüman için sonatlar, orkestra için bestelenen sonatlar bu eserlere örnektir. Eser çalışma esnasında, eser analizi yaparken sonat formunda karşılaştığımız değişimler, Beethoven'ın sonat formunu ele alışı bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Beethoven'ın yazmış olduğu Op.102 No.1 ve No.2 piyano ve viyolonsel sonatlarında kullandığı sonat formunun analizi yapılmış, eserlerin icrasındaki zorluklar ele alınmış ve çalışma yöntemleri sunulmuştur.

1.2. Amaç

Beethoven'ın yazdığı Op.102 No.1 ve No.2 piyano ve viyolonsel sonatları bir viyolonselcinin eğitim süresince çalışacağı önemli sonatlardandır. Bu sonatların teknik ve müzikal icrası sırasında yaşanan zorluk ve anlaşılmazlıkları ortadan kaldırmak için araştırma yapılmış, viyolonsel icracılarının bu konuda destek alabileceği bir çalışma amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Ludwig van Beethoven'ın Op.102 No.1 ve No.2 piyano ve viyolonsel sonatları birçok yönden viyolonsel repertuarı için önemli bir yer tutmaktadır. Piyano ve viyolonselin eser içindeki konumu, sonat formunun Beethoven tarafından farklı bir biçimde ele alınması bu araştırmanın önemli konularındandır. Bu konular ışığında yapılan bu araştırmanın, eseri icra edecek viyolonselcilerin karşılaştacağı zorluklar için yol gösterici olacağı düşünülmüştür.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma “Ludwig van Beethoven’ın yazdığı Op.102 No.1 ve No.2 piyano ve viyolonsel sonatlarıyla sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Kapellmeister: Kapellmeister, bir müzik topluluğunun, özellikle bir koronun ya da küçük bir orkestranın şefidir.¹

Armoni: Armoni kelimesinin kökeni aslında Yunan Mitolojisinde yer alan “Harmonia” kelimesine dayanmaktadır. Kulağa hoş gelecek bir müziğin uyumu anlamını taşır. Uyum içindeki seslerin bağlantılarına ve bu bağlantılardan ortaya çıkan akor dizilerinin dikey çok sesliliğine armoni denmektedir.

Ritornello: Ritornello, zıt materyallerin farklı bölümleriyle dönüşümlü olarak tekrar eden bir müzik bölümüdür. Tekrarlama tam veya az ya da çok çeşitli olabilir. Konçerto grossoda tüm orkestra (tutti) ritornelloya sahiptir; solo grup (concertino) zıt bölümlere sahiptir.²

Kontrpuan: Kontrpuan, bir müzik kompozisyonunda farklı melodik çizgileri birleştirme sanatıdır.³

¹ <https://www.vocabulary.com/dictionary/kapellmeister>

² <https://www.britannica.com/art/ritornello>

³ <https://www-britannica-com.translate.goog/art/counterpoint-music>

Senfoni: Orkestra için bestelenmiş sonat formunda yazılan bir yapıttır. 18. Yüzyılın başlarında belirli bir formu işaret etmiş ve yalnız orkestra için bestelenen bu eserlere “senfoni” denmektedir.⁴

Uvertür: Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parçadır. Opera, baştan sona bestelenmiş, sololu, korolu, orkestralı sahne oyunudur.⁵

Arkaik modalite: Müzikte, klasik dönemden önceki dizi (ses üzerine adı belirtilen modlar) yazılışı anlamına gelmektedir.

Resitatif: Kişilerin sözlerini konuşurcasına bir şarkıyla söyledikleri bölümdür. Şarkı müziğinde şiirin sözlerini ortaya çıkarmaktadır.⁶

Dominant: Müzikte, bir ses dizisinin 5. Derece (ses) sidir.

Subdominant: Müzikte, bir ses dizisinin 4. Derece (ses) sidir.

Tonik: Müzikte, bir ses dizisinin 1. Derece (ses) sidir.

Konçerto: İtalyanca kökenli olan konçerto terimi; sanatçının bir veya birkaç müzik çalgısıyla virtüözitesini (çalma ustalığı) ve müzikal yeteneklerini dinleyiciye sunmak amacıyla icra edilen müzik parçasının genel adıdır. Günümüzde bu sözcük,

⁴ <https://cevadmemduhalar.itu.edu.tr/senfonik-muzik-radyo-konusmasi.html#:~:text=18.%20yüzyılın%20başlarında%20belirli%20bir,enstrümantal%2C%20yani%20çalgılı%20bir%20formdur.>

⁵ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Uvertür>

⁶ Andre Hodeir, *Müzikte Türler ve Biçimler*, İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, (01.10.2016)

orkestra eşliğinde solo bir enstrüman için bestelenen müzik eserleri için kullanılmaktadır.⁷

Scherzo: İki ayrı parçalı müziktir; bu yönüyle menüete benzemiştir. Menüet gibi üç vuruşludur ama, genel olarak daha hızlı parçalardır. 19. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. İtalyanlar, bu terimi oynak havalı, din dışı çalgı ve ses toplulukları için kullanmaktadırlar. Bununla birlikte Scherzo bir terim ve tür olarak L. v. Beethoven'la, besteci bu türe sonat ve senfolarında menüet karşılığı olarak yer verdikten sonra, tam anlamıyla yerleşmiştir.⁸

Füg: Müzikte iki ya da daha fazla ses için bir kontrpuantal bir besteleme tekniğidir. Bir füg genellikle sergi, gelişme ve füğün eksen perdesindeki konu (tema) ya dönüş yaptığı final bölümü olmak üzere üç kısımdan oluşur. L. v. Beethoven, fügları sonatlarına dahil ederek epizotun amacını ve kompozisyon tekniğini sonraki dönemin bestecileri için yeniden şekillendirmiştir. L. v. Beethoven'ın erken dönem piyano sonatlarında füg kesitler vardır. Ayrıca Eroica Senfonisi'nin (1805) ikinci ve dördüncü bölümlerde füg yazım stili görülür.⁹

Çembal: Klasik dönemde çalınmış olan Harpsikord adlı bir müzik enstrümanıdır.

Süit: Değişik etkide ama aynı tonda ve çoğunlukla aynı biçimde yazılan dans parçalarının birbiri ardına dizilmesine denir. Birkaç parçadan oluşmuş çalgısal türlerin

⁷ <https://www.spartanburgphilharmonic.org/blog-entries/2022/1/12/whats-a-concerto>

⁸ Andre Hodeir, a.g.e., s.95

⁹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Füg#:~:text=Füg%2C%20müzikte%20iki%20ya%20da,eser%20boyunca%20sıklıkla%20devam%20eder>

en eskisidir. Sütün yapısı barok dönemde ortaya çıkmıştır. J. S. Bach, Fransız besteci F. Couperin, ilerleyen dönemlerde Maurice Ravel de bu türde eserler yazmıştır.¹⁰

Ensemble: Enstrümantal veya vokal olarak bilinen müzik topluluğu.

Fermata: Bir sesin uzatılması gerektiğini gösteren işaret.

Alterasyon: Akorun fonksiyonunu değiştirmeden, belirli seslerini diyez veya bemol olarak değiştirmektir.¹¹

Stentorian: Çok güçlü veya yüksek ses.¹²

Ekspozisyon: Bir eserin temel müzikal yapısının tanıtımı (serim).¹³

Tremolo: Bir veya birkaç sesin sürekli bir şekilde tekrarlanması.

Sforzando: Aniden, aksanlı.

¹⁰ Andre Hodeir, a.g.e., s.114

¹¹https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/178281/mod_resource/content/0/OPE%20406%20ARMONİ%20IV%20DERS%20MATERYALİ.pdf#:~:text=Alterasyon%2C%20akorun%20fonksiyonu%20değiřtirmeden%2C%20akorun,diyez%20veya%20bemol%20olarak%20değiřtirmektedir.

¹² <https://www.dictionary.com/browse/stentorian>

¹³ <https://sanatyorum.com/muzik/eroica-senfonisi/#:~:text=Ekspozisyon%2C%20basit%20bir%20şekilde%20izah,adapte%20olmamız%20dah a%20kolay%20olur.>

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu tez çalışmasında betimsel araştırma modeli uygulanmış, tarama yöntemi kullanılmış, konuya dair sorunlarla ilgili olarak dokümanlar taranmıştır. Araştırmanın betimsel bir araştırma modeli olması için kaynak tarama teknikleri uygun görülmüştür.

2.2. Verilerin Toplanması

Bu betimsel araştırmada yararlanılmak üzere konu ile ilgili kitap, tez, makale, biyografiler ve Beethoven'ın yakınlarının mektupları gibi kaynaklar taranmıştır.

2.3 Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak karşılaştırılmış, “Ludwig van Beethoven’ın Op.102 numaralı piyano ve viyolonsel için yazmış olduğu sonatların form ve icra teknikleri bakımından incelenmesi” ile elde edilen bulgular sonatların analizi, icra zorlukları gibi problemlerin aşılmasında yol gösterici olacak şekilde çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1. Beethoven'ın Yaşamı

1776'daki Amerikan Devrimi ve bir Anayasa'nın oluşturulması, zaten aydınlanma fikirlerinden etkilenmiş olan Fransa için bir örnek teşkil etmiştir. Azınlığın ayrıcalıklarına ilişkin toplumsal hoşnutsuzlukla birleştiğinde, birkaç yıl sonra 1789'da patlak verecek olan Fransız Devrimi için zemin oluşmuştur. Napolyon, Beethoven için hayranlık duyulan bir lider olmaktan çıkıp acı bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Gazeteler, edebiyat ve üniversite aracılığıyla aktarılan Aydınlanma fikirlerinden gelen güçlü bir etkiyle Bonn, ayrıcalıklı bir mali duruma sahip olmuştur. Tiyatro, edebiyatta ve özellikle müzikte kültürel ilerlemenin merkezinde olmuştur. Beethoven bugünkü Almanya'nın Bonn kentinde doğmuştur ve bu şehir, Habsburg ailesi tarafından yönetilen Kutsal Roma İmparatorluğu'nun bir parçası haline gelmiştir. Köln'ün seçkin prenslerinin ikamet ettiği bir şehir olan Bonn, Aydınlanma fikirlerinden etkilenerek kültürel açıdan önemli bir merkez haline gelen bir şehir olmuştur. Beethoven'ın ailesi varlıklı bir aile olup, babası bir müzisyen ve annesi ise bir saray danışmanı Beethoven'ın büyükbabası ise Bonn'daki Prens Elektör'ün sarayında ünlü bir şarkıcı ve kapellmeister olarak tanınmıştır.¹⁴

Beethoven 1770 yılında Almanya'nın Bonn kentinde doğmuştur. Beethoven'ın ebeveynleri, orta derecede yetenekli bir müzisyen olan Johann van Beethoven ile varlıklı bir saray danışmanı, senatör ve tüccar ailesinden gelen Maria Magdalena Leym olmuştur. Bestecinin baba tarafından büyükbabası, Bonn'daki Prens Elektör'ün

¹⁴ Ann Arbor, Mich. (1991), The Beethoven Compendium : a guide to Beethoven's life and music

sarayında ünlü bir şarkıcı ve kapellmeister olan eski bir Ludwig van Beethoven'dır.¹⁵ Bu büyükbaba ve vaftiz babası Beethoven'ın hafızasında önemli bir yere sahip olmuştur. Fransa'da yaşanan değişimden etkilenen Alman yazar ve filozoflar, tarihte siyasi özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin hüküm süreceği yeni bir dönemin başladığına inanmışlardır. Beethoven'ın ergenlik çağında, Kant'ın (1724-1804) idealist felsefesinin yansımaları Bonn Üniversitesi'nde duyulmuş ve Schiller'in (1759-1805) kahramanlarının dramatik eserlerindeki yeni devrimci ve kişisel özgürleşme ruhuyla örtüşmüştür. İkisinin sanat ve edebiyat ile olan ilişkisi onu küçük yaşta edebi eserler ile tanışmasına, daha sonra bu eserlerdeki konu ve karakterleri eserlerinde işler. Benzer şekilde Goethe (1749-1832) de erken dönem eserlerinde anlatı geleneklerinden çeşitli kırılımlara gitmiştir. Eserlerinde baskıya karşı nefreti dile getirmiş ve özgürlüğün erdemlerini övmüştür.¹⁶

Beethoven Viyana'ya müzik eğitimi almak ve kariyerini geliştirmek için gitmiş ancak annesinin ölümü onu Bonn'a dönmeye zorlamıştır ve uzun yıllar boyunca ailesinden sorumlu kişi olmuştur. 1792'de Bonn'dan ayrılmıştır. 18. yüzyıl boyunca çeşitli sosyal, ekonomik ve diğer gelişmeler müzisyenlerin durumlarını yavaş yavaş değiştirmiştir. Bu değişimlerin başında, müziğe karşı doymak bilmez bir iştah duyan bir orta sınıfın ortaya çıkması ve kilise ile sarayın kurumsal işçi patronları olarak önemlerinin azalması gelmiştir. Halka açık konserlerin sayısı artmış, bu da gezgin enstrüman virtüözlerinin yükselişini hızlandıran bir gelişme olmuştur. Elbette Beethoven Viyana'da adını besteci olarak değil, parlak bir piyanist olarak duyurmuştur. Ancak müzik evlerde özel olarak da geliştirilmiş ve bu belirleyici gelişme yeni besteler için büyük bir talep yaratmıştır.¹⁷

Müzik yayıncılığı da enstrüman üretimi gibi buna bağlı olarak genişlemiş ve besteciler için yeni bir iş imkanı oluşmuştur. Kurumsal müzisyenlik yerini varlıklı

¹⁵ Thayer, 1967.

¹⁶ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.).

¹⁷ <https://archive.org/details/interpretingmusi00robe/mode/2up>

bireyler ya da gruplar tarafından kişisel müzisyenliğe bırakmıştır; ancak bu sistem bile Napolyon Savaşları sonrasında aristokrasinin azalan serveti nedeniyle çökmüştür. Nihayetinde ortaya çıkan (ve halen devam eden) üstünlük, ödeme yapan bir halkın himayesinde olmuştur. Beethoven hayatı boyunca üç tür himayeyle karşılaşmış ve bunlardan yararlanmıştır.

Müzisyenin bir sanatçı olarak ortaya çıkmasına katkıda bulunan farklı daha ince faktörler de olmuştur ve bunlardan ikisi özellikle Beethoven ile ilişkilendirilmiştir. Birincisi, enstrümantal müziğe yavaş yavaş tanınan güçlendirilmiş statü olmuştur. Beethoven'ın eserleri bu olmadan düşünülemez olmuştur. Enstrümantal müziğin bu yeni statüsüyle bağlantılı olarak, sanat eserinin işlevsel bir nesnenin aksine, özerk bir estetik nesne olarak ortaya çıkmıştır. Bu gelişme, bestecilik ve icracılık meslekleri arasında bir ayrıma yol açmıştır; bundan böyle bir bestecinin, eserlerini bizzat icra etmek zorunda kalmadan, kendini eser yaratmaya adanmış düşünülebilir olmuştur. Besteciler artık eserlerini üyesi oldukları bir sınıfa değil; kendi alanlarına çekecekleri şekilsiz bir kalabalığa sunmuşlardır. Beethoven'ın sağırlığı sonunda onu profesyonel icradan ve diğer kamusal müzik yapımından uzaklaştırmıştır. Bu yüzden tam zamanlı bir besteci olarak ciddiye alınma olasılığı kariyeri için çok önemli olmuştur. Alternatif olarak, tam zamanlı bir besteci olarak zorunlu kariyeri başkaları için bir yol açmıştır. İkinci önemli ek faktör ise, psikolojiye artan ilginin teşvik ettiği 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başındaki deha kültürü olmuştur. İster icracı (Paganini, F. Liszt) ister besteci olsun, sanatsal dehaya sıradan insanın üstünde bir statü tanınmış ve müzik hizmetçisi artık bir anakronizm haline gelmiştir.¹⁸

¹⁸ Hatten, S. Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes, Mozart, Beethoven Schubert*, Indiana University Press, (22.11.2004)

3.2. Klasik Dönem Öncésinin Evrimi

Klasik Tarz: 1750 – 1800

Klasik Önceleri

18. yüzyılın orta yılları, Barok dönemin çok sesli tarzından, armonik eşlikli melodiye dayalı daha basit bir anlayışa geçişe tanık olmuş ve bu, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın büyük Viyana Klasik tarzının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu Klasik öncesi dönem yaklaşık 1775'e kadar sürmüştür ve Rokoko ve gösterişli stil, Empfindsamkeit (duygusallık) ve Sturm und Drang'ı (kelimenin tam anlamıyla fırtına ve stres) kapsamıştır.

Bu terimler, stil içindeki çeşitlilik hakkında bir fikir vermiştir. İlk ikisi özellikle Viyana/İtalyan tezahürü; Carl Philippe Emanuel Bach'ın Kuzey Almanya ifade tarzına yönelik ve Sturm und Drang, Alman edebiyatındaki daha önceki bir hareket aracılığıyla müziğe gelen, dönemin sonlarına doğru daha yaygın bir etki olmuştur.

J.S. Bach'ın muazzam dehasına rağmen İtalya, Barok dönemde önde gelen sanat merkezi olmayı sürdürmüştür. 18. yüzyılın ortalarında, İtalyan etkisi güçlü kalmasına rağmen Viyana, Avrupa'nın müzik başkenti olmuştur. Büyüyen bir Alman kültürünün belirtisi, Büyük Frederick döneminde Berlin'in ve daha az ölçüde Mannheim, Leipzig ve Dresden'in öne çıkması olmuştur. Fransa ve İngiltere, uluslararası kültür merkezleri olarak daha genel yollarla katkıda bulunmuşlardır.

3.3. Klasik Dönemde Belirgin Farklar

Dönem, Barok üslubun aşırılıklarına, ihtişamına ve karmaşıklığına karşı bilinçli bir tepkiye ve daha basit ve daha doğrudan çekici bir üsluba doğru yönelmeye tanık olmuştur. Operanın gelişimi dışında, enstrümantal müzik vokal müziğin önüne geçmiştir. Sonat ve konçerto yoğun bir şekilde gelişmiş, senfoni ve yaylı çalgılar dörtlüsü kurulmuştur. Sadelik her açıdan belirgin olmuştur: Biçim, tonalite ve uyum, melodi ve tematik gelişim ve enstrümanların işleyişi gelmiştir.

Biçim konusunda ise Klasik türün temeli atılmıştır. Konsept olarak kontrpuanlı üçlü sonat yerini eşlikli sonata bırakmış ve çok sesli klavyeli eserlerin yerini klavsen veya fortepiyano sonatları almıştır. Çok bölümlü orkestra süitinin yerini üç bölümlü senfoni almıştır. Bu senfoni, bir düzenleme faktörü olarak giderek sonat formunu benimsemiştir. Konçerto, ritornello stiline unsurlarını korumuş ancak dokusal ilkelere armonik ilkelere geçişi vurgulayarak sonat formunun özelliklerini de birleştirmeye başlamıştır. Melodik buluş, armonik organizasyon ve yeni dokular, yeni tarzın temel bileşenleri olmuştur. Bununla birlikte çoğu zaman, özellikle ilk iki unsur, tarzın ortaya çıkardığı ilk eserlerin kalıcı şöhretini garantilemek için yeterince iyi ele alınmamıştır.

Melodi, form ve karakter yaratan temel destekleyici unsur olarak ön plana çıkarılmıştır. Bu açıdan buluş doğal olarak gerçekleşmemiş ve Friedrich Blume'un (1970, s.48) söylediği gibi: *Besteciler sekiz ölçülü fazın basit metrik düzenini sadakatle takip ederek, bireysel dürtüden yoksun, küçük eklemelerle, çok kısa bölümlerden oluşan melodiler ürettirler. Tematik geliştirme hem temaların doğası gereği hem de bestecilerin kontrpuan kullanmadan geliştirme konusundaki deneyim eksikliği nedeniyle zor olmuştur.*

Orkestranın rolü Barok uygulamalara göre çarpıcı biçimde değişmiştir. Orada, müziğin kontrpuan içeriğine tüm bölümler eşit derecede katkıda bulunmuş ve belirli enstrümanlar için de yazmaya yönelik çok az girişimde bulunulmuştur. Klasik öncesi dönemde melodik çizginin ağırlığı birinci kemanlara, armonik, tematik olmayan bas çello ve baslara verilmiş ve iç yaylı kısımlar basit bir eşlik rolüne indirgenmiştir. Nefesli çalgılar ilk başta yalnızca forte pasajlardaki yaylı kısımları iki katına çıkardı, daha sonra yavaş yavaş destekleyici çalgılar olarak kullanılmıştır. Daha sonralarına kadar solist olarak ele alınmadı veya bireysel renklerinden tamamen yararlanılmamıştır.

Klavye müziğindeki değişiklik özellikle dikkat çekicidir. Org, ilginin çoğunun sağ el ile sınırlı olması sebebiyle yerini klavsen ve fortepiyano enstrümanlarına bırakmıştır. Sol el nadiren tematik veya virtüöz aktiviteyi paylaşıyor, ancak basit akorlarla veya "Alberti bas" stilinde armonik olarak oldukça durağan kalırken bir aktivite izlenimi yaratan bir armoni eşliği sağlanmıştır. Melodi çizgisi, çeşitli melodilerle süslenmiştir. Süsler; dolayısıyla aralıksız ama çoğu zaman yönsüz hareket, öne çıkan bir özellik olmuştur.

3.4. Bestecileri

Klasik öncesi bestecilerin başlıca sınırlaması, tüm hayati unsurları aynı anda nadiren bir araya getirmeleri olmuştur. Örneğin: senfoni, İtalyan uvertüründen doğmuştur. Sammartini gibi İtalyan besteciler tarafından Viyana'ya götürülmüş ve halka açık konserlerin sayısı ve popülaritesi arttıkça Dittersdorf, Michael Haydn, Monn ve Wagenseil tarafından daha da geliştirilmiştir. Bu aşamada hızlı, hafif, dansa benzer bir finali olan üç veya dört hareketli bir forma dönüşmüştür. Daha da geliştirildiği Mannheim'a yayılmıştır. Johann Stamitz, daha uzun çalışmalar elde etmek için daha büyük ölçekli kontrastlara ihtiyaç olduğunu fark etmiştir. Bunu, birbiriyle uyumlu bir şekilde kontrast oluşturan daha uzun, ton açısından istikrarlı bölümler

oluşturarak başarmıştır. Monotonluğu önlemek için ritmi ve dinamik momentumu arttırmış, daha fazla süreklilik sağlamak için cümleleri birbirine bağlamaya çalışmıştır. Orkestra renklerinden daha fazla yararlanmıştır. Biçimdeki doğal zayıflıklar, yeterince ağır bir özetin olmayışı ve nispeten zayıf bir son, yalnızca Joseph Haydn tarafından Sturm und Drang'ın duygularını içeren yaklaşık 1766-74 senfonilerinde çözülmüştür. Mozart'ın ilk senfonileri, İtalyan etkisindeki 'Londra' Bach, Johann Christian'a göre modellenmiş ve üç bölümlü planı korumuştur. Finaller hala yetersiz ve ikinci bölümler çok basit olmasına rağmen, orkestra yazımı alanında, özellikle de nefes kullanımında ilerlemeler olmuştur.¹⁹

Konçerto, Barok dönemde ritornello ilkesine sıkı sıkıya dayanan bir form olarak gelişmiştir. 18. yüzyılın ortalarında sonat formunun bazı unsurlarını özümsemek için değişikliklere uğradı, en popüler solist olarak kemanın yerini yeni stile daha iyi uyum sağlayan klavyeli enstrümanlar almış ve denge orkestral bölümden solo bölümlere kaydırılmıştır. Konçerto kompozisyonunun ana merkezleri Berlin olmuştur (C.P. E. Bach), Mannheim (Stamitz ailesi ve Vanhal), Londra (J.C. Bach) ve Viyana (Monn, Wagenseil, M. Haydn ve İtalyanlar Sammartini, Leo ve Boccherini). Her merkezde gelişen stilin farklı yönleri geliştirilmiştir: Berlin'de uyum, ifade ve (malzemenin özetlenmesi açısından) biçim denemeleri; Mannheim'da melodi ve daha geniş yelpazedeki solo enstrümanların kullanımıyla meşgul olma; Londra'da J.C. Bach daha fazla tematik farklılaşmayı hedeflemiştir. Viyanalı besteciler öncelikle biçimsel sorunlarla ve solistin parlak yazısıyla ilgilenmişlerdir.

3.5. Beethoven'ın Nüans Kullanımı

L.v. Beethoven'ın stili bir dizi faktör tarafından şekillendirilmiştir. İlk olarak; erken yaşlardan itibaren dönemin tüm bestecileri tarafından paylaşılan ortak müzik dili

¹⁹ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.)

olan majör – minör tonal sistemi özümsemek zorunda kalmıştır. Bu dil de “Alberti bas” gibi standart kalıplara ve motiflere, belirli karakteristik formlara, akor ilerlemelerine ve kadanslara dayanan bir dil olmuştur. Beethoven’ın müziği ayrıntılı olarak incelenmese de açıkça algılanabilir. L. v. Beethoven’ın müziğinde, aldığı resmi müzik eğitiminin, teori ve pedagojik derslerin de etkisi olmuştur. 18. yüzyıl boyunca, özellikle Fransız estetik yazılarında, doğanın bir taklidi olarak Aristotelesçi sanat doktrini çok önemliydi. Müziğin, örneğin resimden daha az taklit yeteneğine sahip olması, tutkuları veya duyguları ifade etmeye çok uygun olduğu ve aynı şekilde dinleyicide de benzer duyguları uyandırabileceği alternatif fikrine yol açmıştır: Müziğin amacı, duyguları uyandırmaktır; bunu, duygunun doğal ifadesine uygun ses dizileri aracılığıyla yapmıştır. Böylece, müzik söz konusu olduğunda taklit doktrininin yerini büyük ölçüde ifade doktrini almıştır. Bununla birlikte, müzikal temsilin düşük özgüllüğü ve özellikle de müziğin ahlaki kavramları ifade etmedeki yetersizliği, (çünkü sanat, ahlaki aşılamanın güçlü bir aracı olarak değerlendirilmiştir) birçok yazarın salt enstrümantal müziğe düşük bir değer vermesine yol açmıştır; anlamlı olabilmesi için operada olduğu gibi sözlerle birleştirilmesi gerekmiştir.

Romantik görüş oldukça farklılaşmıştır. Evrensellik, rasyonellik ve açıklık idealleri yerini bireyselliğe, irrasyonelliğe ve belirsizliğe en yüksek değeri veren bir düşünce tarzına bırakmıştır. Mutlak hakikat ve bilginin ulaşılabilir olduğu inancının yerini, bu kavramlara asla ulaşamayacağı şeklindeki karşıt inanç almıştır. Romantik sanatçının çabası, asla ulaşamayacağı sonsuza doğru olmuştur ve bu mücadele giderek hedefin kendisinden daha önemli hale gelmiştir. Nihai gerçekliğin ulaşılabilir olmadığı, özünün sonsuza dek belirsiz kalacağı duygusu, Schlegels ve Jean-Paul gibi bazı erken dönem Romantik eleştirmenlerin fikirlerini ifade etme biçimlerini bile etkilemiştir: trajedi önemli bir edebi biçim haline gelmiştir; metinler kasıtlı olarak eksik ya da anlaşılabilir bırakılarak, okuyucunun bunlar üzerinde aktif bir şekilde düşünmesini ve böylece anlam yaratılmasına katkıda bulunmasını sağlamak için hedef oluşturulmuştur. Bu nedenle Friedrich Schlegel'in 1797 tarihli *Kritische Fragmente* (Eleştirel Fragmanlar) kitabının 20. sayfasında şöyle yazmaktadır: “*Klasik bir metin*

*asla tamamen anlaşılır olmamalıdır. Ama kültürlü olanlar ve kendilerini geliştirenler her zaman ondan daha fazlasını öğrenmek istemelidir.”*²⁰

Böyle bir ortamda, enstrümantal müziğin sanatların en küçüğü değil, en büyüğü olarak görülmesi kaçınılmaz olmuştur. Tam da kesin bir göndergeden yoksun olması nedeniyle en gerçek ve en çok anlam yüklü olanıdır; öyle ki Schopenhauer nihayetinde müziğin diğer sanatlar gibi fikirlerin imgesi değil, iradenin kendisinin imgesi olduğunu ve hatta müziğin ‘fenomenal dünyanın kendisinin netliğini bile aşan, benzersiz bir evrensel dil’ olduğunu iddia etmiştir. Beethoven’ın bu fikir değişimlerinin farkında olduğu şüphelidir. Yine de daha sonraki müziğindeki bazı nitelikler, Schlegel’ler ve diğerleri tarafından teşvik edilen bazı edebi ideallerle oldukça yakından örtüşüyor gibi gözükmüştür. La Majör Op.101 Piyano Sonatı’nın ilk bölümünün açılışı son derece bilerek yapılmıştır ve finalin başlangıcından önce açılış ölçülerinin yeniden kullanılması bir parçalanma izlenimi oluşturmuştur. Eserin bir dizi ayırık, kapalı hareket olduğu hissi verilmiştir. Hammer klavier Sonatı’nın finali ya da Grosse Fuge gibi parçalarda hem icracı hem de dinleyici üzerinde yaratılan zorlanma hissi neredeyse estetik etkinin hesaplanmış bir parçası gibi görünür; müzik zaman zaman anlaşılmazlığa meydan okur gibi gözükmektedir.

Romantik estetiğin Beethoven üzerindeki etkisi ne olursa olsun, Beethoven’ın kısa sürede en önemli Romantik besteci ve müziğinin de enstrümantal müziğin özel Romantik niteliklerinin en üstün örneği olarak görülmeye başlandığına şüphe bulunmamıştır. Klasik değerlendirme, Hofmann’ın 5. Senfonisi için yaptığı değerlendirmedir.²¹ Holmann’a göre, “sadece enstrümantal müzik... müziğin kendine özgü doğasını saflıkla ifade edebilir... Müzik tüm sanatlar arasında en romantik olan müzik olmuştur. Hoffmann, Beethoven’ın enstrümantal müziğinin devasa ve ölçülemez olanın alanını açtığını vurgular ve böylece Burkes ve diğerlerini

²⁰(Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven’s Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.)

²¹ (Forbes 1971, s. 151-152).

çağrıştırmaktadır.” Yine Hoffmann’a göre Beethoven’ın müziği diğer sanatlar gibi dehşet saçar, lacas’ın imgesi, taetrie’nin büyüünün kendisidir ve hatta müzik fenomenal dünyanın netliğini bile aşan benzersiz bir evrensel dildir.²²

Müzik estetiğindeki bu büyük değişim üzerine daha fazla düşündüğümüzde, 18. yüzyıl ‘akıl çağı’ ile son yüzyıl duygu çağını birbirinden ayırmanın zorluğu daha da belirginleşmiştir çünkü Hoffmann ve Schopenhauer’in tipikleştirdiği estetik, metafiziksel bir estetik olarak daha iyi düşünülebilirken, müziğin dinleyici üzerindeki etkisine yaptığı vurguyla 18. yüzyılınki tam olarak bir “duygu” estetik olmuştur. İkinci görüşün, müzikal yapı meselelerine rasyonelleştirici bir yaklaşımla ayırt edilen müzik hakkındaki modern analitik düşüncenin başlangıcıyla eşzamanlı olması da tesadüf olmamıştır. Aslında Hoffmann’ın incelemesi aynı anda hem metafizik estetiğin klasik bir ifadesi hem de bu tür bir analizin ilk örneklerinden biri olmuştur.²³

Enstrümantal müziğe ilişkin erken orta çağ metafizik görüşünün en önemli mirası; müzik eserinin tamamen özerk ve kendi kendini gerekçelendiren bir nesne olabileceği fikri olmuştur: Yani, müziğin (özellikle de enstrümantal müziğin) herhangi bir dışsal amaca hizmet etmesi gerekmez; bir senfoniye ya da yaylı çalgılar dörtlüsünü orada olmasından başka hiçbir sebep olmaksızın dinleyebilir ve düşünebiliriz. Beethoven’ın müziğinin bu düşüncenin yerleşmesindeki önemi de küçümsenmemelidir: Beethoven’ın çağının estetik bilincine kazandırdığı yeni kavrayış, müzikal bir metnin, edebi ya da felsefi bir metin gibi, akustik sunumunda ortaya konan ama tümüyle yer almayan bir anlam barındırdığı, müzikal bir yaratının “çeşitli yorumlarını aşan bir fikir eseri” olarak var olabilmesi olmuştur.

L. v. Beethoven’ın resmi eğitimi erken yaşlarda babasından aldığı derslerle başlamıştır, ancak 1778’li yıllarda asıl öğretmeni Christian Gottlob Neefe olmuştur.

²² (Le Huray, 1981, s. 324-5).

²³ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven’s Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.).

Tam olarak ne öğretildiği bilinmese de Neefe, L. v. Beethoven'a kompozisyonun temel prensiplerini ve temel bası öğretmiştir. Ayrıca onu J. S. Bach'ın Well-Tempered Klavier adlı eseriyle tanıştırmıştır ki bu eserin kendisi de önemli bir etki yaratmıştır. L. v. Beethoven, J. Haydn ile çalışmak üzere Viyana'ya taşındığında zaten önemli sayıda eser bestelemiştir ve bu nedenle bir sonraki kompozisyon derslerinin daha büyük formlardaki alıştırılardan oluşacağı düşünülmüştür. Ancak günümüze ulaşan kaynaklar bu kadar ileri düzeyde alıştırılmaları bize göstermemektedir. Bunun yerine, bu dönemin bir kısmında L. v. Beethoven'ın iki, üç ve dört bölümlü katı tür kontrpuanında yaklaşık üç yüz temel alıştırma çalıştığını ortaya koymuştur: J. Haydn tarafından ilk olarak 1725'te yayınlanan Fux'un Gradus ad Parnassum'undan türetilen alıştırılmalar bunlardan biridir.²⁴

Daha önceki eğitime ve genel müzikal anlayışına rağmen, Beethoven bu alıştırılarda oldukça fazla sayıda hata yapmıştır. Ancak J. Haydn'ın düzeltmeleri Beethoven'ın serbest kompozisyondaki stili üzerinde çok az etki bırakmıştır. Gerçekten de bazı durumlarda, katı kontrpuan tekniğinde teknik olarak bir hata olan şey, L. v. Beethoven'ın stilinin karakteristik bir özelliği haline gelmiştir. Dolayısıyla Beethoven daha sonraki yıllarda Ferdinand Ries'e, J. Haydn'dan 'hiçbir şey öğrenmediğini' söylediğinde bir anlamda doğruyu söylüyordu. Bu tür kontrpuan derslerinden büyük ölçekli eserlerin nasıl besteleneceğini öğrenmedi ve talimatlar genel stilini önemli ölçüde değiştirmemiştir. J. Haydn'ın ısrarlarına rağmen, o dönemde yayınladığı eserlerin başlık sayfasına "J. Haydn'ın öğrencisi" ibaresini koymayı reddetmesinin bir nedeni de kesinlikle bu olmuştur. J. Haydn için şu anda kayıp olan daha ileri düzey alıştırılmalar yapmış (mürekkebin tekdüzeliğine bakılırsa, günümüze ulaşanlar muhtemelen en fazla üç ila dört ay sürmüştür); ancak J. Haydn'ın eğitiminden sadece kontrpuanı nasıl öğreteceğini öğrenmiş olacak ki, yıllar sonra

²⁴ Ann Arbor, Mich. (1991), The Beethoven Compendium : a guide to Beethoven's life and music

Arşidük Rudolph'a verdiği derslerde Haydn'ın yöntemlerine yakın olduğu görülmüştür. (Haydn'ın gerçek müziğinden ne öğrendiği ise bambaşka bir konudur)²⁵

J. Haydn 1794 başlarında Londra'ya gittiğinde L. v. Beethoven resmi eğitimine Albrechtsberger ile devam etmiştir. J. Haydn ile ilerleme kaydedememesi, füğ, oktavda ters çevrilebilir kontrpuan, tiz ve 12'li, kanon ve çift füge geçmeden önce Albrechtsberger ile tür kontrpuanı üzerine daha fazla çalışma yapmış olmasıyla doğrulanmıştır. Bu daha ileri düzeydeki kontrpuan çalışmasının besteciliğine ne kadar etki ettiği belirsizdir, ancak 1795 civarındaki eserlerin, aksi takdirde içereceklerinden daha ilginç çokseslilik içerebileceği öne sürülmüştür. L. v. Beethoven'ın fugal tekniklere ve kanona olan ilgisi ancak son on yılında gerçekten artmıştır; ancak bu eğitim onun emrinde ek bir kompozisyon kaynağı olduğu anlamına gelmiş ve sıradan fugal yazımının yanı sıra zaman zaman Albrechtsberger ile öğrendiği türden kontrpuan hilelerine de başvurmuştur. Albrechtsberger'den aldığı eğitimin sonunda Beethoven yirmi dört yaşını çoktan geçmiştir ancak müzik eğitiminin hâlâ eksik olduğunu düşünmüştür. Emanuel Forster ile yaylı çalgılar dörtlüsü kompozisyonu çalıştığı ve bu türde ancak 1800-01'de tam olarak ustalaştığı görülmüştür. Bir başka eksiklik de vokal yazımında, özellikle de İtalyan tarzında olmuştur. Opera alanında kendini kanıtlamak ve her müzik türünde ustalaşmak istediğinden, 1799'da Viyana'nın önde gelen İtalyan opera bestecisi Salieri'ye başvurmuştur. Salieri için yaklaşık iki yıl boyunca, İtalyan vokal stili hakkında daha fazla deneyim kazanmak ve İtalyan söz dizimi ile ilgili sorunları açıklığa kavuşturmak amacıyla dört bölüme kadar eşliksiz vokal yazımında bir dizi alıştırma üretmiştir. İlk egzersizler kısa (her biri ortalama yirmi beş ölçüden az) ve neredeyse tamamen homofonik olmuş ancak Beethoven bunları bazı daha büyük eserlerle takip etmiştir. Bunlardan ilki soprano ve yaylılar için reçitatif ve aya, nonturbarti (WoO 92) idi. Eserin otografisinde Salieri'ye ait olduğu anlaşılan çok sayıda düzeltme yapılmıştır. Bu Salieri'ye sunulan son eser olabilir, ancak Beethoven 1801-1802'de ona da göstermiş olabileceği üç büyük ölçekli İtalyan eseri daha yazmıştır: Tremate, empi, tremate (Op.116) üçlüsü, tamamlanmamış Graziealinganni

²⁵ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.).

ve Neigiorituoifelici (WoO 93) düeti. Bunların hemen ardından İtalyan opera tarzında büyük ölçekli bir eser olan Christus am Oelberge gelmiştir. Bu oratoryo Salieri çalışmalarının doğal bir devamını oluşturmuştur: Nonturbarti gibi bir soprano aryası, Neigiornituoifelici gibi soprano ve tenor için bir düet ve Tremate gibi soprano, tenor ve bas için bir trio içerir. İki trio aslında aynı anahtarda ve hatta oldukça farklı devam etmelerine rağmen neredeyse aynı açılışa sahiptir. Salieri'den aldığı eğitimden sonra L. v. Beethoven artık kompozisyon dersi almamıştır ancak hayatı boyunca kısmen teorik yazıları inceleyerek kendi kendini eğitmeye devam etmiştir. Müzik teorisine hem kendi adına hem de besteciliğe yardımcı olması açısından her zaman canlı bir ilgi duymuş ve müzik teorisinin de etkisi çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır. Armoni teorisi konusunda L. v. Beethoven, Rameau'nun Almanya'da tanınan akor çevrimi teorilerinin etkisi altında yetişen ilk büyük bestecilerden biri olmuştur.

L. v. Beethoven'ın zamanında modern anahtar teorisi sağlam bir şekilde yerleşmiştir ancak eski modların etkisi minimal olsa da 1817'de kompozisyon eğitimi almadığından şikayet etmemiştir. Müzik hem takip edilecek bir model hem de ele alınacak bir meydan okuma olarak hizmet ederek kendi yaratıcılığı için bir teşvik görevi olarak görmüştür. L. v. Beethoven 1779'dan itibaren sarayın orgcusu Christian Gottlob Neefe'den ders almaya başlamıştır. C. G. Neefe ona sadece klavye çalma konusunda o zamana kadar olduğundan daha sistematik bir yaklaşım sunmakla kalmamış, aynı zamanda J.S. Bach'ın eserlerini temel alarak kompozisyon konusunda da ders vermiştir. Öğrencisinin müziğe olduğu kadar edebiyat ve felsefeye de geniş ve genel bir ilgi duymasını sağlamaya çalışmıştır. Maximilian Franz, L. v. Beethoven'ın 1787'de Wolfgang Amadeus Mozart'la tanışmak için Viyana'ya yaptığı ve L. v. Beethoven'ın annesinin ölümüyle ne yazık ki yarıda kesilen ilk ziyaretini ve 1787'deki ikinci ve son seyahatini finanse etmiştir. Bonn'un sınırlamaları ne olursa olsun, L. v. Beethoven'ın saraydaki müzik kurumundaki hizmeti ona geniş bir müzik deneyimi kazandırmış ve buradayken entelektüel ufku genişleten geniş bir kültürlü insan çevresiyle kaynaşmıştır. L. v. Beethoven'ın 1792'de kendini içinde bulunduğu Viyana,

şüphesiz Avrupa'nın önde gelen müzik şehri olmuştur. Her tür müzik gelişmiş ve opera muhtemelen en popüler olan tür olmuştur.²⁶

Beethoven, her ne kadar geleneksel ifade biçimlerini değiştirmiş olsa da, aslında özünde Klasik, 18. yüzyıl armonik dilinden vazgeçmemiştir. Bununla birlikte, olgunluk dönemindeki müziğinde, motivik ilişkilerin formların şekillenmesinde tonalite ile güç için rekabet etmeye başladığı sıklıkla görülmüştür. Bu sadece geleneksel tonik-dominant anahtar ilişkilerinden kaçınılmasıyla değil, aynı zamanda armonik ilerlemelerin tonalitenin geleneksel “yasaları” tarafından öngörülen rotayı izlememesiyle de ortaya çıkmıştır. Örneğin Sekizinci Senfoni'nin finalinde, 88. ölçüden itibaren Fa majör akoru bağlamsal olarak Do majörün subdominantı olarak duyulur ve normalde ana anahtar olan Fa majöre dönüş için birkaç ölçüden oluşan bir geçiş pasajı gerekir ancak Beethoven, herhangi bir armonik açıklama sunmadan ana temanın ana anahtarda tekrarına geçmiştir. Op.130 numaralı kuartetin beşinci bölümünde 49. ölçüdeki Mi Majör akoru La bemol minörün dominantı olarak işlev görür ancak Beethoven bu akoru herhangi bir modülasyon pasajı olmaksızın parçanın başlangıcını geri getirmek için kullanmıştır. Nadir de olsa bu tür örnekler, 19. yüzyıl ortasındaki uygulamayı öngören işlevsel armoniye yönelik bir tutum değişikliğine işaret etmiştir.

18'inci yüzyıl armoni kurallarını gevşetmenin bir başka yolu da dominant tonik yerine üçüncü-ilişkili ilerlemeler kullanmaktır. Üçüncüyle ilişkili armoniler Beethoven'ın eserleri boyunca, ancak her zaman geleneksel tonal ilişkiler çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Op.70, No.2 Mi bemol majör (1809) Piyano Üçlüsü'nün üçüncü bölümündeki istisnai bir pasajda (89-108. ölçüler) Armoni La bemol majör ve Mi majör arasındaki ilişkiye odaklanırken, pasajı anlamak için gereken enharmonik değişim (La bemol için Sol diyez), aynı kök üzerine inşa edilen majör ve minör akorlar (La bemol majör, Sol diyez minör) arasındaki etkileşimle birleştiğinde, pasaja

²⁶ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.).

Schubert'in olgun eserleriyle daha kolay ilişkilendirilebilecek çok farklı bir armonik söz dizimi hissi vermiştir. Majör-minör tonalitenin daha arkaik bir modalite için terk edildiği durumlar sayıca azdır ve neredeyse hepsi programatik çağrışımlara sahiptir veya bir metnin düzenlemelerinde ortaya çıkmıştır.

Missa Solemnis'in Credo'sundan "Et incarnatus" (1819-23) Re minör ve Do majör arasındaki ilişkiyi ön plana çıkaran bir tür doryan modunda yazılmıştır ve işlevi, ardından gelen Re majör 'Et homo factus est' ve Re minör 'Crucifixus' ile tezat oluşturacak şekilde Re'ye dayalı 'uhrevi bir tonalite' sağlamaktır. Başka bir deyişle "Majör-minör tonalitenin kesin olarak olumsuzlanması".²⁷

La minör Op.132 Kuartet'in üçüncü bölümü olan 'Heiliger Dankgesang', besteci tarafından Lidyan modunda tanımlanır, ancak bölümün koro temelli bölümlerini do majörde, dominanttan ziyade subdominant eğilimli olarak duymak da mümkündür.

Op.135 Fa majör Kuartet'in finalinde (1826), artmış üç sesli akorların gelişiminde yeni bir eğilim fark edilebilir (ölçü 1-4, 83-4, 243-6), fakat bunlar açıkça değiştirilmiş diyatonik akorlar olarak algılanabilir (örneğin, açılıştaki Do-Mi-La bemol, Fa minörün dominantı olan Do-Mi-Sol'un yerine geçer) ancak Beethoven'ın eserlerinin hiçbir yerinde, yüzyıl ortası Rusların tam ton deneyleri ya da geç dönem Wagner ve Liszt'in atonalitesi gibi 'egzotik armonilerin' gerçek öngörülleri tespit edilememiştir.

Beethoven, öğretmeni Christian Gottlob Neefe'den Bach'ın Well-Tempered Clavier'indeki Prelüd ve Fügleri küçük yaşta öğrenmiştir. Bu deneyimden fugal ve daha genel kontrpuan dokularına ömür boyu sürecek bir hayranlık kazanmıştır.

²⁷ (Dahlhaus, 1987).

Karmaşık kontrpuan yazımı ona tesadüfen gelmemiştir. Onun bu zorluğu, öncelikle kariyerinin her aşamasında Viyanalı öğretmenleri Haydn ve Johann Georg Albrechtsberger, kendisi ve kendi öğrencisi Arşidük Rudolph için yaptığı sayısız kontrpuan alıştırmalarıyla kanıtlanmıştır. Daha sonraki eskiz defterlerinin çoğuna hakim olan fugal doku taslaklarından da benzer sonuçlar çıkarmak mümkündür. Örneğin Missa Solemnis'teki 'Et vitam venturi' fügen, Credo'nun geri kalanından daha fazla çabaya mal olmuştur. Eskiz defterlerinde, Fux'un "Gradus ad Parnassum" ve Mattheson'un "Der vollkommene Capellmeister" gibi eserlerinden alıntılarının yanı sıra, karier bestecilerin (özellikle Bach ve Handel) kontrpuan müziğiyle yaşam boyu süren bir meşguliyet de bulunmuştur.

Beethoven'ın geç dönem üslubunda Yüksek Barok'un sert kontrpuan disiplinlerine bir dönüş olduğunu söylemek yaygın olsa da (örneğin Hammerklavier ve Op.110 sonatlarının fügenleri, Dokuzuncu Senfoni'nin Scherzo'su ve geç kuartetlerin yanı sıra Op.132'deki Heiliger Dankgesang'ın koral prelüdlerinde görüldüğü gibi), fugal dokuların tüm dönemlerin müziğinde sıkça yer aldığı akılda kalmıştır. Fügen, işaret edildiği üzere, bir Beethoven'ın müziğindeki "düzleştirme" etkisi²⁸, bir sonat formunun daha dinamik bölümleri arasında dramatik olarak farklılaşmamış zaman genişlikleri yaratır, ancak nadiren bir "öğrenilmişlik" gösterisi için tasarlanmıştır. Alternatif olarak, örneğin Missa Solemnis'in birçok alt bölümünde ve Handel'ci uvertür Die Weihe des Hauses Op.124'te (1822) olduğu gibi, daha eski bir çağın stilini çağrıştırmak için kasıtlı olarak kullanılmıştır.

Birinci Senfonisini yirmi dokuz yaşına kadar tamamlamamış olsa da, Beethoven'ın orkestra yazım tarzı Viyanalı meslektaşlarınıninkine yakın ve sonraki çeyrek yüzyıl boyunca, bazı ünlü pasajlar ve efektler bir yana bırakılırsa, radikal bir şekilde değişmemiştir.

²⁸ (Kerman, 1983)

Yaylılar, Haydn ve Mozart'ın senfonilerinde olduğu gibi dokuya hala hakim, Birinci Senfoni'de nefesliler daha ön planda görünüyorsa, bu belki de Mozart'ın olgun piyano konçertolarının (Beethoven'ın yakından tanıdığı bir repertuar) orkestral dokularına bağlanabilir; burada nefesliler konçerto stiline klavye solisti kadar katkıda bulunmuştur. Önemli bir melodik ses olarak viyolonsele (genellikle viyolalar tarafından ikiye katlanır) duyulan erken ilgi dikkat çekmiştir, bu da yaylı çalgılar dörtlüsü geleneği aracılığıyla Mozart'a kadar gözlemlenebilmiştir. Beethoven'ın orkestrasyonunun belki de en önemli yeni özelliği, melodi çalamayan enstrümanlar için temalar tasarlamasında yatmıştır. Bu nedenle Beethoven'ın orkestral bestelerindeki en unutulmaz anlardan bazıları, normalde Haydn ve Mozart tarafından solo partiler verilmeyen enstrümanları, örneğin kornoları (Eroica'dan itibaren neredeyse her senfonide görülmüştür) ve timpaniyi içermektedir. Elbette, 19. yüzyılda üflemeli çalgı üretimi ve çalma tekniğindeki gelişmeler, Beethoven'ın bir senfonist olarak geliştikçe orkestral bölümlerini daha yorucu ve solistik olarak daha zorlayıcı hale getirdiği anlamını taşımaktadır.²⁹

Beethoven'ı geniş ölçekte sonat bölümleri yazmaya neyin motive ettiğini belirlemek zordur ancak 18. yüzyılın en uzun birinci bölüm formları Mozart'ın geç dönem piyano konçertolarında ve ayrıca bazı yaylı çalgılar beşlisinde görülmüştür.

Muhtemelen Beethoven her iki repertuardan da bir şeyler öğrenmiştir. Beşliler (özellikle Do majör K.515) ifade genişlikleri için, konçertolar ise tema bolluğu için yazılmıştır. Beethoven burada kendi çözümünü bulmuş, bir değil iki ayrı gelişme yazmış ve bunları daha sonra başka geçiş materyalleriyle birleştirmiştir. Op.59 No.1, burada 152. ölçüde toniğe dönüşün yakın olduğuna dair açık bir gösterge vardır, serimden ancak kırk ölçü sonra gerçekleşmektedir. Ancak şimdi armoni ana anahtardan uzaklaşır ve sonunda bu bölüm bir fugatoya yol açarak gelişme bölümünü doksan ölçü daha uzatmıştır. Benzer bileşik gelişme bölümleri Eroica Senfonisi'nde

²⁹ Ann Arbor, Mich. (1991), The Beethoven Compendium : a guide to Beethoven's life and music

ve “Waldstein”, ‘Appassionata ve ‘Hammerklavier’ Sonatlar’ında görülmektedir. Anıtsal yapıları sonraki nesiller üzerinde daha derin bir etkiye sahip olsa da, sonat formlarının minyatürleştirilmesi Beethoven için daha az bir başarı değildi, daha sonraki ustalık eserleri arasında Op.78 Fa diyez majör, Mi minör Quartetto Serioso Op.95 ve Sekizinci Senfoni’dir. Göreceğimiz gibi, geç dönem müziğinin en ilginç özelliklerinden biri, önemli parçaların çok uzun ve çok kısa bölümlerden oluşan bir seçkiden şekillendirilmesidir. Beethoven en başından beri bilinçli olarak çok bölümlü bir eserin çeşitli bölümlerini birbirine uymasına önem vermiştir. Bunu pek çok farklı şekilde yapmıştır. Aşağıdaki inceleme bunlardan yalnızca birkaçına değinmektedir. Dış bölümler arasında özellikle güçlü bir manevi bağ vardır ve Beethoven bu ilişkiyi, aralarında tematik bağlantılar kurarak daha kesin bir şekilde tanımlamaya çalışmıştır. Örneğin Op.1 No.3 Trio’nun dış bölümlerinin ana temalarındaki Do-Mi bemol aralığına yapılan vurgu veya Op.1 No.1’i hatırlatan birinci bölümdeki arpejden Si bemol’e. Daha incelikli bir şekilde, Piyano Sonatı Op.2 No.3’ün ikinci bölümü, armonideki ani değişim ve temanın gelişimiyle ilkinin hatırlatmaktadır.

Bu örnekler geç kuartetlerdeki benzer prosedürlerin yanında önemsiz kalabilir, örneğin Op.130’un birinci, üçüncü ve son bölümlerinde (Grosse Fuge ile) Si bemol majör-La majör üzerindeki oyun ve Op.132’de Sol diyez majör-La majör kullanılan benzer bir prosedürdür ancak bestecinin bu konulardaki bilincini erken bir aşamada göstermiştir.

Bir diğer bütünleştirici teknik ise, bölümlerin uzun ve kesintisiz müzik parçaları oluşturmak üzere bir araya getirilmesidir. Bu teknik ilk olarak 1801’de quasi una fantasia adlı iki sonatta öne çıkmıştır. Bunlardan ilkinde, bölümlerin tuhaf şekilleri herhangi birinin tek başına anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Bu nedenle bağlantılar deyim yerindeyse “bölümlerinin toplamından daha büyük” bir sonatla sonuçlanmıştır.

Beethoven pek çok eserinde yavaş bölümü takip eden scherzo ya da finale, son kadansı eksilmiş yedili ya da dominant yedili gibi kararsız bir akorda keserek ya da

uzatarak bağlamıştır. Bu yöntemin en eski örneklerinden biri Appassionata (1805) görülmektedir. On yıl sonra neredeyse bir klişe haline gelmiş ve Keman Sonatı Op.96, Arşidük Trio Op.97 ve Re majör Piyano ve Viyolonsel Sonatı Op.102 No.2 tersine, bir final sessiz ve/veya armonik olarak merkezin dışında başlamış, böylece önceki yavaş bölümden büyümüş gibi görünmüştür. Bunun örnekleri arasında Dördüncü Piyano Konçertosu ve Si bemol majör kuartet Op.130'da (her iki finalde de) kullanılmıştır. Beethoven bazen yavaş bölümü finale bağlayan kısa bir geçiş de yazmıştır. (Keman Konçertosu, 1806; Beşinci Piyano Konçertosu, 1809)

Bu prosedürle bağlantılı olarak, yavaş bölümün boyutu küçültülür, böylece daha çok finale bir giriş gibi davranır ve dolayısıyla Klasik tarzdaki eserlerde yavaş bölümün sağlaması amaçlanan kontrastı zayıflatmaktadır. Beethoven aslında Waldstein Sonatını bestenin geç bir aşamasında bu şekilde yeniden şekillendirmiş, orijinal, uzun yavaş bölümü (daha sonra ayrı bir parça olarak Andante Javori, WoO 57 olarak yayınlanmıştır) bastırmış ve onun yerine yirmi sekiz ölçülük kısa bir bölüm koymuştur. Final Rondosuna giriş daha sonraki sonatlarda, viyolonsel ve piyano için Op.69 ve solo piyano için Op.101, finalden hemen önceki kısa parçanın bir giriş mi yoksa çok kısaltılmış bir yavaş bölüm mü olduğu kesinleştirilememiştir.

Yukarıda anlatılan tekniklerin çoğu, Beethoven'ın müziğinde giderek daha belirgin bir özellik haline gelen başka bir olguyla ilişkilendirilebilir, son bölüme doğru itme eğilimi ve böylece eserin entelektüel veya psikolojik ağırlığının başlangıçtan (Haydn ve Mozart'ın eserlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi) sona doğru kaydırılması olarak nitelendirebiliriz. Bunun belki de en iyi bilinen örneği, finali Do majör tonunda görkemli bir şekilde sona eren beşinci senfonisidir.

Finalin önceki bölümleri gölgede bırakmasının getireceği zorluklardan kaçınan Beethoven, yine de önceki bölümlerin temposuyla finale doğru hareketi aktarmıştır. Quasi una fantasia setinden hemen önceki Sonatta, Op.26 La bemol majör, bir tema ve

varyasyonlarla başlamış, tam bir sonat bölümünün dramatik karakterini finale kadar saklamıştır. Ana anahtarda sonat formunda bir finale götüren hareketlerin çok farklı bir düzenlemesi, bölümlerinin planlanması Do diyez minör Op.131 Kuartet'in önemli bir özelliği olan hareketlerin planlanması yaratıcı sürecin büyük bir bölümünü oluşturmuştur. Başka yerlerde, Beethoven'ın müziği ya bu bölümün alışılmadık şekli nedeniyle finale doğru ilerler (Eroica Senfonisi, La bemol majör piyano sonatı Op.110) ya da tüm eser sadece iki bölümden oluştuğu için (Piyano Sonatları Op.54, 78 ve 90, ve özellikle Do minör Op.111) dinamiği dördüncü bölümde doruğa ulaşan bir eğri izleyen altıncı senfoni (Pastoral) benzersiz bir konuma sahiptir ve finalde sona ermektedir.

Beethoven'ın Mahler ve birçok dördüncü yüzyıl bestecisi üzerinde profound etkisi olan bir teknik olan, daha büyük besteleri bir araya getirmek için farklı boyut ve kapsamdaki müzikal parçaları kullanmasını konu alan örnekler gösterilmiştir. Bölüm olarak kabul edilemeyecek kadar kısa, giriş olarak kabul edilemeyecek kadar akortlu müzik bölümleri, bu konuda örnek gösterilebilir.

La bemol majör Op.110 numaralı piyano sonatında (1821-2) yavaş bölüm rolünü, yedi ölçü giriş ve resitatiftten önce gelen “Arioso dolente” (ya da ‘Klagender Gesang’) başlıklı on altı ölçülük bir ezgi üstlenmektedir. Bu malzeme önceki hızlı bölümlere ve ardından gelen fugal finale göre çok ince olduğundan, Beethoven seksen sekiz ölçü sonra fügen keserek ‘Arioso Dolente’yi yeniden hatırlatır ve bu şekilde bir sonatın yavaş bölümü ve finali, iki bileşen arasında mükemmel bir denge ile tek bir bölüm halinde kaynaştırılmıştır.

Geç kuartetlerdeki en alışılmadık düzenleme Op.131 Do diyez minördür, Beethoven bunu yedi numaralı bölüme ayırmıştır. İç bölümler önemli bir çeşitlenmeler dizisi (no.4) ve bir scherzo (No.5) içerir, ancak aynı zamanda yirmi sekiz ölçülük bir adagio ile bağlantılı bir enstrümantal resitatif (No.3) quasi un poco andante (No.6),

yine yavaş bir bölüm için çok kısadır, ancak yavaş bölüm için yeterince hazırlayıcı değildir. Final için bir giriş olarak adlandırılır. Neredeyse iki yüz ölçülük bir Allegro molto vivace olan eserin ikinci bölümü bile tam bir bölüm değil, kesilmiş bir bölüm olarak görülmektedir. Ayrıca, Dörtlü'nün tonal şemasında sadece ilk ve son bölümler ana anahtardadır:

No	1	2	3	4	5	6	7
	C#	D	(b)	A	E	G#	C#

Açılış füğünün kendisi tonal olarak dengesiz olduğu için herhangi bir bölümün bağımsız bir müzikal ifade olarak algılanmasına olanak verilmemiştir. Beethoven, çeşitli tekniklerle, eserlerinin çoğunda 'hareket' kavramını yıkmış ve eseri bir bütün olarak sanatsal ölçü birimi haline getirmiştir.

3.6. L. v. Beethoven'ın Müzikal Açıdan Etkilendiği İsimler

L.v. Beethoven'ın hayatı iki merkezde geçmiştir: Doğduğu yer olan Almanya'nın Rheinland eyaletindeki Bonn'da şekillenme yılları, Avusturya İmparatorluğu'nun başkenti ve Avrupa'nın müzik başkenti olan uzak Viyana'da ise başarı yılları geçirmiştir. Bonn'da seyahat etmek için çok az fırsatı olmuştur. 1792'de evi haline getirdiği Viyana'dan 1796'da ilki Prag, Dresden ve Berlin'e, ikincisi Pressburg'a (Bratislava) olmak üzere iki konser turnesine çıktı ve 1798'de Prag'a bir ziyaret daha gerçekleştirmiştir. Bundan sonra şehirden sadece kırsal kesimde yaz tatilleri için ayrılmıştır. Bonn'daki Blectoral sarayının uzun bir müzik geleneği varmış

ve L. v. Beethoven ailesinin üçüncü kuşağına iş imkanı sağlayan kişi olmuştur. Saray orgcusu yardımcılığı, cembalistlik, saray ve tiyatro orkestralarında viyolistlik gibi çeşitli görevler ona geniş bir müzikal altyapı sağlamıştır. Son zamanlarda, aralarında Franz Ries, Rombergler, Simrock ve Reicha'nın da bulunduğu, kalıcı dostlar haline gelen ve kariyerini çeşitli şekillerde etkileyen bazı seçkin müzisyenlerle birlikte çalmıştır.³⁰

Oda müziğinin önde gelen temsilcilerinden biri kemancı ve orkestra şefi Ignaz Schuppanzigh olmuştur. Uzun bir dönem boyunca Viyana'da birçok yaylı çalgılar dördlüsünü yönetmiştir. 1796'da Prens Lichnowsky'nin sarayında haftada bir kez Förster, J. Haydn ve W. A. Mozart'ın eserlerini seslendiren I. Schuppanzigh, kısa sürede L. v. Beethoven ile de kalıcı ve verimli bir dostluk kurmuştur. İlk olarak L. v. Beethoven'ın Op.18 Yaylı Çalgılar Dördlülükleri'nin ilk seslendirilişiyle onun oda müziğinin Viyana'da tanıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. 1804'te halka açık ilk yaylı çalgılar dördlüsü resitallerini veren başka bir dördlü kurmuştur. 1808'de Kont Razumovsky, I. Schuppanzigh'i Kont'un üç Op.59 Yaylı Çalgılar Dördlüsünü seslendirmesi için Schuppanzigh'i görevlendirmiştir. Bu kuartet, Razumovski'nin sarayının yıkılmasının ardından ancak 1832'de terk edilmiş ve bunun üzerine I. Schuppanzigh Viyana'dan ayrılmıştır. Daha önceki seyahatleri onu tüm Avrupa'ya götürmüştür. Bu kez Rusya'ya gitmiş ve burada J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven ve F. Schubert'in müziğini tanıtmıştır. Viyana'ı ziyaret eden virtüöz sanatçılar sadece dinleyicileri arasında popüler olmakla kalmamış, aynı zamanda yerli müzisyenlere de ilham kaynağı olmuşlardır.

Pek çok sanatçı ve besteci L. v. Beethoven'ın müziğine ilham vermiştir. Örneğin: Mandolin Sonatını (WoO 43) Wenzel Krumpholz için, Korno Sonatı Op.17'yi Johann Wenzel Stich (Punto olarak bilinmeyi tercih ederdi) için ve Keman Sonatı op. 47'yi (Kreutzer) George Bridgetower için bestelemiştir. Daha az bilindik

³⁰ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.).

bir eseri olan Piyano ve Viyolonsel için yazmış olduğu Op.5 No.2 numaralı sonatının virtüöz kontrbasçı Dragonetti tarafından çalınması, L. v. Beethoven'ı bu enstrümanın potansiyeline karşı uyarmış ve orkestral çalışını etkilemiştir.³¹

3.7. L. V. Beethoven'ın Sonat Formunda Yazdığı Eser Listesi

Eser Adı:	Tarih:
Piyano ve Orkestra için konçerto WoO. 4	1784
Piyano ve Orkestra için konçerto Op.19 No. 2	İlk iki bölüm 1787-1789, final 1795'te bestelenmiştir
Piyano ve Orkestra için konçerto Op.15 No. 1	1796-1797
Piyano ve Orkestra için konçerto Op. 37 No. 3	1800-1801
Piyano ve Orkestra için konçerto Op. 58 No. 4	1805-1806
Piyano ve Orkestra için konçerto Op. 73 No. 5	1809-1810
Keman ve Orkestra için konçerto WoO. 5	1790-1792
Keman ve Orkestra için konçerto Op. 61	1806
Obua ve Orkestra için konçerto Hess. 12	1792-1793
Piyano, Viyolonsel ve Keman için üçlü konçerto Op. 56	1803
Senfoni No. 1 Do majör Op. 21	1799-1800
Senfoni No. 2 Re majör Op. 36	1801-1802
Senfoni No. 3 Mi bemol majör Op. 55 "Eroica"	1803-1804
Senfoni No. 4 Si bemol majör Op. 60	1806
Senfoni No. 5 Do minör Op. 67 "Fate"	1804-1808
Senfoni No. 6 F majör Op. 68 "Pastoral"	1808
Senfoni No. 7 La majör Op. 92	1812-1813

³¹ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.)

Senfoni No. 8 Fa majör Op. 93	1812-1814
Senfoni No. 9 Re minör Op. 125 “Choral”	1822-1824
Piyano ve Orkestra için Rondo Si bemol majör WoO. 6	1793
Keman ve Orkestra için Romance Op. 50 No. 2	1798
Keman ve Orkestra için Romance Op. 40 No. 1	1802
Choral Fantasy Op. 80	1808
Piyano trio Mi bemol majör Hess. 48	1790-1792
Piyano trio Mi bemol majör WoO. 38	1791
Piyano trio Si bemol majör Allegretto WoO. 39	1812
Üç Piyano trio Op. 1 No. 1 Mi bemol majör	1795
Üç Piyano trio Op. 1 No. 2 Sol majör	1795
Üç Piyano trio Op. 1 No. 3 Do majör	1795
Piyano trio Op. 11 No. 4 Si bemol majör	1797
Piyano trio Op. 70/1 No. 5 Re majör “Ghost”	1808
Piyano trio Op. 70/2 No. 6 Mi bemol majör	1808
Piyano trio Op. 97 No. 7 Si bemol majör “Archduke”	1811
Piyano trio için Allegretto WoO. 39 Si bemol majör	1812
Yaylı kuartet Op. 18/1 No. 1 Fa majör	1799
Yaylı kuartet Op. 18/2 No. 2 Sol majör	1799
Yaylı kuartet Op. 18/3 No. 3 Re majör	1799
Yaylı kuartet Op. 18/4 No. 4 Do minör	1799
Yaylı kuartet Op. 18/5 No. 5 La majör	1799
Yaylı kuartet Op 18/6 No. 6 Si bemol majör	1800
Yaylı kuartet Op. 59/1 No. 7 Fa majör	1806
Yaylı kuartet Op. 59/2 No. 8 Mi minör	1806
Yaylı kuartet Op. 59/3 No. 9 Do majör	1806
Yaylı kuartet Op. 74 No. 10 Mi bemol majör “Harp”	1809
Yaylı kuartet Op. 95 No. 11 Fa minör “Serioso”	1810-1811
Yaylı kuartet Op. 127 No. 12 La bemol majör	1824
Yaylı kuartet Op. 130 No. 13 Si bemol majör	1825

Yaylı trio Op. 3 No. 1 Mi bemol majör	1794
Yaylı trio için Serenade Op. 8 Re majör	1796
Yaylı trio Op. 9/1 No. 3 Sol majör	1797
Yaylı trio Op. 9/2 No. 4 Re majör	1797
Yaylı trio Op. 9/3 No. 5 Do minör	1797
Umlauf's Singspiel Die Schöne Schusterin WoO. 91	1795-1796
Vestas Feuer Fragment Hess. 115	1803
Fidelio Op. 72	1804-1805
Germania, Finale of Die Gute Nachricht WoO. 94	1814
Es Ist Vollbracht Finale of Die Ehrenpforten WoO. 97	1815

3.7.1. Sonat Formu

Sonat formu, başta sonatlar, senfoniler ve yaylı çalgılar dörtlüleri olmak üzere çeşitli Batı enstrümantal türlerinin ilk bölümüyle en güçlü şekilde ilişkilendirilen müzikal yapıdır. Bu form, 18. yüzyılın ikinci yarısında olgunlaşarak, 19. yüzyılın ortalarına kadar en derin müzikal düşüncelerin çoğuna enstrümantal bir araç sağlamış ve daha sonraki birçok bestecinin yöntemlerinde belirgin bir şekilde yer almaya devam etmiştir.

Sonat formu bazen ilk hareket formu olarak adlandırılrsa da, çok hareketli eserlerin ilk hareketleri her zaman sonat formunda olmadığı gibi, bu form sadece ilk hareketlerde de ortaya çıkmamıştır. Aynı şekilde, sonat-allegro formu varyantı da yanıltıcıdır, çünkü allegro gibi hızlı bir tempoda olması gerekmez.

3.7.2. Üç bölümlü yapı

Sonat formunun temel unsurları üç tanedir: müzikal konunun belirtildiği, keşfedildiği veya genişletildiği ve yeniden ifade edildiği serim, gelişim ve yeniden

serimdir. Ayrıca, genellikle yavaş tempoda bir giriş ve bir koda veya kuyruk bölümü de olabilir, ancak bu isteğe bağlı bölümler temel yapıyı etkilemez.

Sonat formu ilk bakışta üç bölümlü ya da üçlü formun bir türü gibi görünmektedir. Üçlü formun üç bölümü, bir ilk bölüm (A), ardından zıt bir bölüm (B) ve ardından ilk bölümün tekrarından (yani A B A) oluşmaktadır. Bölümler temel yapı açısından değil, tamamen lirik veya karakter zıtlığı açısından birbirleriyle ilişkilidir. Aslında sonat formunun üç bölümü, 17. ve 18. yüzyılın başlarında müzikte öne çıkan ikili ya da iki bölümlü formdan gelişmiştir. İkili formda yapı sadece temaların değil, aynı zamanda tonalitelerin ya da anahtarların, yani her bölümde kullanılan belirli nota ve akor kümelerinin birbirleriyle ilişkisine bağlı olmuştur. Böylece, tekrarlanan ilk bölüm, ikinci bölümün başladığı yeni anahtarda sona ererek doğrudan ikinci bölüme yol açmaktadır. Yine tekrarlanan ikinci bölüm, yeni anahtardan bittiği orijinal anahtara geri döner. Böylece ikinci bölüm birinci bölümü tamamlamaktadır.

Sonat formunda serim ikili formun ilk bölümüne, gelişme ve yeniden serim ise ikinci bölümüne karşılık gelmektedir. Serim orijinal anahtardan yeni bir anahtara geçer; gelişme birkaç anahtardan geçer ve yeniden serim orijinal anahtara geri döner. Bu, ikili formda orijinal anahtardan uzaklaşma ve orijinal anahtara geri dönme hareketini göstermektedir. İkili formla ilişkili olarak, sonat formu karmaşık bir form olarak göze çarpmaktadır.

Serimde, genellikle zıt müzikal ifadeler sunulmaktadır. Gelişmede bunlar diyalektik olarak ele alınır; yani birleştirilir, parçalanır, yeniden birleştirilir ve başka bir şekilde değişim ve çatışmaya sokulur. Yeniden serimde yeni bir bakış açısı altında yeniden ifade edilmektedir. Parçalar arasındaki bu organik ilişki, sonat formunu üçlü formdan daha yüksek, daha karmaşık bir tür olarak göstermiştir. Sonat formunun zaman zaman bileşik ikili form olarak tanımlanması, kökenlerinin daha önceki formda olduğunu vurgulaması, ancak ek karmaşıklığına dikkat çekmesi açısından yararlıdır.

3.7.3. Serim

Zıtlığa, hatta çatışmaya yapılan vurgu, sonat formundaki bir bölümün serimini daha önceki bir ikili formun ilk bölümünden ayıran unsurdur. Örneğin bir Barok süit ya da enstrümantal sonattaki ikili bölümün ilk kısmı açıkça farklılaşmış iki tema içerebilir, ancak vurgu kontrasttan ziyade süreklilik ve müzikal dokunun tekdüzeliği üzerine olmuştur. Sonat formunda vurgu daha dinamiktir; bölüm içinde daha güçlü bir zıtlık duygusu vardır. Genellikle zıt alanlara verilen terimler “birinci konu/ikinci konu” veya “ana grup/yardımcı grup” olmuştur. Bunlar yanıltıcı terimlerdir, çünkü basit bir tema zıtlığını ima etmektedirler.

Gerçekte sonat formundaki serimi karakterize eden şey anahtar kontrastı ya da tonal kontrast olmuştur. Genellikle serimin açılışı eserin tonik ya da “ana” anahtarına sıkı sıkıya bağlıdır. Serimin sonraki bölümleri kararlı bir şekilde yakından ilişkili ancak farklı bir anahtara geçmektedir. Seçilen ikinci anahtar neredeyse değişmez bir şekilde ana anahtarla en yakından ilişkili iki anahtardan biridir. Eğer ana anahtar majör bir anahtar ise, dominant anahtar seçilir; eğer ana anahtar minör ise, göreceli majör anahtar seçilmektedir. (Baskın anahtar, anahtar notası toniğin beş ton üzerinde olan anahtardır, Do-Sol gibi; göreceli majör, göreceli minörün üç ton üzerinde bir anahtar notaya sahiptir, La minör-Do majör gibi). Böylece serim, bölümün geri kalanının (gelişme ve yeniden serim) uzlaştırmaya çalışacağı bir tonalite veya anahtar alanı karşıtlığı yaratmaktadır. Anahtarların zıtlığı ile karşılaştırıldığında, bölümün kaç temaya sahip olduğu sorusu küçük bir yapısal öneme sahiptir. Mozart’ın Do Majör Senfoni No.41, K 551’in³² ilk bölümünde olduğu gibi, sonat formundaki bir bölüm sıklıkla açıkça tanımlanmış iki ana temaya sahiptir. Haydn’ın Senfoni No. 85 Si bemol Majörün (1785?) ilk bölümü gibi sadece bir tane de olabilir. Ya da Brahms’ın Mi Minör Senfoni No.4’ünün (1884-85) ilk bölümünde olduğu gibi, yarım düzineden fazla güçlü karakterize temaya sahip olabilir.

³² (1788; Jüpiter)

Sonat formundaki bir bölümün tematik organizasyonu, serimin ve dolayısıyla tüm bölümün karakterini iki özel açıdan etkilemiştir. İki tema ya da tema grubu açıkça birbirinden ayrıldığında, bunların dağılımı dinleyicinin bölümün tonal tasarımının (yani anahtarların düzeninin) ana noktalarını özümsemesine yardımcı olmuştur. Öte yandan, temalar arasındaki bu tür bir farklılaşma gizlendiğinde veya tonalitelerin organizasyonuyla çeliştiğinde, tematik tasarım ve tonal şema arasındaki gerilim, formun inceliğini ve ilgisini büyük ölçüde artırabilmektedir. Böyle bir gerilim, hareket içinde yalnızca melodi ve anahtar etkileşimi değil, iki etkileşim arasında bir etkileşim üretebilmektedir. Bunu başarmanın oldukça basit bir yolu, Haydn'ın Mi bemol Majör Senfoni No.99'unun (1793) ilk bölümünde gösterilmiştir. Burada, Senfoni No.85'te olduğu gibi, ilk tema dominant anahtarında yeniden ifade edilmiştir. Bu yeniden ifade başta ikinci konu gibi görünebilir ancak daha sonra, temalar açısından gerçek ikinci konu olan başka bir farklı motif tarafından takip edilmektedir. Aynı zamanda ikinci konunun düzgün, neredeyse epigramatik karakteri onu, her iki ana konu da ifade edildikten sonra serimi tamamlamak için sıklıkla kullanılan bir koda temasına benzetmiştir.

Temalar arasındaki etkileşim, Mozart'ın Re Majör Senfoni No.35, K 385'in³³ ilk bölümünde daha da yüksek bir incelik seviyesine ulaşmıştır. Birinci temanın kontrpuan olarak devam ettiği ikinci tema, dominantın “içinde” değil “üzerinde” ifade edilir; yani, armonileri dominant anahtarı önerir, ancak ana veya tonik anahtarın bir parçası olarak kalır. Böylece ikinci tema tonik üzerine yeni bir bakış açısı olarak duyulur. Daha sonra, dominant anahtar kendi başına sağlam bir şekilde kurulduğunda, Mozart melodisi ilk temayla yakından ilişkili olan yeni bir konu sunar. Bu zengin ve muğlak yapıda, yeni tanıtılan motif, anahtar kriterine göre ikinci konu olarak kabul edilir; tamamen tematik terimlerle, neredeyse kodanın veya sonuç bölümünün başlangıcını oluşturduğu söylenebilir.

³³ (1776; Haffner)

3.7.4. Gelişme

Sonat formundaki ikinci ve üçüncü ana bölümlerin işlevleri doğal olarak serimde kurulanlardan kaynaklanmaktadır. Amaçları, serimin ortaya çıkardığı tonalite ve tema çatışmalarını tartışmak ve çözmektir. Gelişme bölümü tonal bir akış alanıdır, genellikle modülasyon yapar ya da sık sık anahtar değiştirir ve yerleştiği anahtarlar muhtemelen serimde bulunan anahtarlarla sadece uzaktan ilişkilidir. Sıklıkla ana temaları daha küçük öğelere ayırarak ve bu öğeleri birbirleriyle yeni tonal veya kontrpuantal ilişkilere sokarak ilerlemektedir. Yani, temalar veya tema parçaları yeni anahtarlarda ortaya çıkabilir; görünüşte yeni melodiler oluşturmak için birleştirilebilir; kontrpuan veya karşı melodi olarak birbirlerine karşı çalınabilmektedirler. Klasik dönemde kullanılan geliştirme yöntemlerinin en iyi örneklerinden biri Mozart'ın Re Majör Senfoni No.38, K.504³⁴ eserinin ilk bölümünde görülmektedir. Gelişimin bir başka kaynağı, serimin görünüşte önemsiz bir özelliğini yakalamak ve onu kapsamlı bir şekilde geliştirerek gizli önemini göstermektir. Bir diğeri ise tamamen yeni bir malzeme sunmaktır. Bu, sıkı bir tartışma sırasında bir rahatlama anı sağlayabilir (Mozart'ın Do Majör Piyano Sonatı, K.330'un [1781-83] son bölümünde olduğu gibi); veya bestecinin büyük ölçekli bir bölümün kapsamını genişletmesine izin verebilir (Beethoven'ın Mi bemol Majör Senfoni No.3'ün [1803; Eroica] ilk bölümünde olduğu gibi). Bazen böyle bir tema sadece yeni gibi görünebilir. Örneğin Beethoven'ın Si bemol Majör 4. Senfonisi'nin (1806) ilk bölümünde, genellikle "yeni" olarak tanımlanan gelişme teması, aslında serimde zaten duyulan bir motifin süslenmiş bir versiyonudur.

Klasik gelişme bölümündeki yaygın taktiklerden biri, serimi bitiren koda temasıyla başlamaktır. Beethoven'ın Sol Minör Piyano ve Viyolonsel Sonatı No.2'nin (1796) ilk bölümü buna bir örnektir. Bu yöntemin ve bir bütün olarak gelişme bölümünün etkisi, modern icracılar arasında bestecinin Klasik dönemin neredeyse tüm sonat formundaki bölümlerinde mevcut olan, tüm serimi tekrar etme talimatını

³⁴ (1786; Prag)

görmezden gelme eğilimi nedeniyle genellikle gizlenir. Bu tekrar atlandığında, bölümün tematik dengesi bozulur ve gelişimin yerleşik bir düzenlilikten aniden ayrılmasının dramatik etkisi ortadan kalkabilir. Müzik, zamanın kontrollü kullanımının temel olduğu bir sanattır. Bir hareketin zamansal yapısı, bütünün oranlarını ciddi şekilde değiştirmeden değiştirilemez.

3.7.5. Yeniden Serim

Gelişim bölümünün başlangıcı gibi, gelişimin yeniden serime geçtiği nokta da tüm sonat formundaki yapının en önemli psikolojik anlarından biridir. Ana argümanın sonunu ve bu argümanın dinleyicinin zihnini hazırladığı nihai sentezin başlangıcını işaret eder. Klasik ustalar bu kavşağı ele alışlarında farklılık gösterirler. Hepsi de genellikle uzun bir gerilim pasajıyla buna hazırlanır. Mozart'ta tonik anahtarın ve konunun geri dönüşü abartısız bir dakiklikle yönetilir, gerçek yeniden serim anı neredeyse fark edilmeden çalınır. Haydn ve Beethoven ise gelişini gösterişli bir şekilde kutlama eğilimindedir.

Yeniden serim, bölümün ana konusunu yeni bir denge durumunda sunmaktadır. Serimin ana konuları neredeyse her zaman öncekiyle aynı sırada duyulur, ancak şimdi her iki konu da tipik olarak tonik anahtardadır, oysa serimde birincisi tonik, ikincisi dominant anahtardadır. Gelişmedeki müzikal olayların bir sonucu olarak, dinleyici konuları yeni bir ilişki içinde algılar - tıpkı bir tepeye tırmanırken bir vadinin bileşenlerini ayrı ayrı gören ve sonra zirveye ulaştığında tüm manzarayı ilk kez bir bütün olarak gören bir gezgin gibi. Yeniden serim, anlatımın unsurlarını tekrarlama gerçekliği açısından büyük farklılıklar gösterebilir. Bazen, Mozart'ın Si bemol Majör Sonatının ilk bölümünde olduğu gibi, K.570 (1789), başlangıçta tonikten dominant anahtara giden geçişteki küçük bir değişiklik, gerekli anahtar perspektif değişikliğini gerçekleştirmek ve ikinci konuyu tonik anahtarda tutmak için yeterlidir. Diğer durumlarda (örneğin Beethoven'ın Eroica'sının ilk bölümü ve Haydn'ın senfonik

bölümlerinin çoğu), yeniden serimde orijinal materyalde geniş kapsamlı değişiklikler ve yeniden düzenlemeler yapılmaktadır. Bir müzikal form ilkesinin her canlı tezahüründe olduğu gibi, yöntemler eserden esere büyük farklılıklar gösterir; ancak sonuç her zaman sonat formu için gerekli olan zıtlıkların uzlaşmasını sağlamaktır.

Büyük ölçekli bir sonat bölümü genellikle, tam bir yeniden serim süreciyle bile tamamen çözülemeyen anahtar ve tema çatışmaları yaratır. Bu durumda, bölüm bir koda veya sonuç bölümü ile tamamlanabilir. Beethoven çoğu zaman koda'yı o kadar uzatır ki, Fa Minör Piyano Sonatı No.23'te (1804-05; Appassionata) olduğu gibi neredeyse ikinci bir gelişme bölümü haline gelir. Ancak bu, sonat formunun ana bölümden önce gelen giriş bölümünden daha önemli bir unsuru değildir.

3.7.6. Koda

Koda, müzikal kompozisyonda, genel bir kural olarak, daha önce duyulan tematik materyalin uzantılarına veya yeniden detaylandırılmasına dayanan bir sonuç bölümü olarak bilinmektedir (tipik olarak bir sonat bölümünün sonunda). Kodanın kökenleri, Avrupa'da Orta Çağ'ın sonlarına kadar uzanmaktadır; bu dönemde koda adı verilen süsleme bölümleri görece basit çok sesli parçaların uzatılması görevini görmektedir. Klasik senfoni ya da sonatın sonat-allegro formunda, tipik koda bölümü yeniden serim bölümünün hemen ardından gelir ve böylece bölüm sona ermektedir. Koda oldukça kısa, sadece birkaç ölçü olabilir veya bölümün geri kalanına göre oldukça büyük boyutlarda olabilmektedir. Genellikle koda, serimde vurgulanan tonik-dominant ilişkisine (sırasıyla gamın birinci ve beşinci derecelerine dayanan) tonal bir karşı denge olarak subdominant armoniyi (gamın dördüncü derecesine dayanan) içermektedir. Genişletilmiş kodanın çokça bilinen bir örneği Wolfgang Amadeus Mozart'ın Senfoni No.41 Do majör, K.551'in (1788; Jüpiter) finalinde, daha önce duyulan beş bağımsız motifin karmaşık bir fugal doku içerisinde birleştirilmesidir. 135 ölçü uzunluğundaki bir diğer büyük koda ise Beethoven'ın Mi bemol majör 3.

Senfonisi'nin (1804) ilk bölümünde yer almaktadır; ana tema bölümün dramatik doruk noktasında üstünlük elde etmiş bir şekilde dönüşmüş olarak karşımıza çıkmaktadır. “Codetta” (küçük koda) kısa bir sonuçtur, serimin sonuna vurgu için birkaç kez tekrarlanabilen dominant-tonik bir kadanstır.³⁵

3.7.7. Batı müziği tarihinde sonat formunun önemi

Sonat formu, stillerin ve müzikal organizasyon ilkelerinin karmaşık tarihçesinde yalnızca bir bölümdür. Çeşitliliği sonsuz gibi görünen bu form, 1750'den bu yana Batı müziğinin en büyük eserlerinden bazılarının temelini oluşturmuştur. Klasik dönemdeki çoğu sonatın ve sonat tarzı bestelerin (senfoniler ve yaylı çalgılar dördlülere gibi) tipik olarak hızlı tempolu ilk bölümü buna örnektir. Daha önceki formlar melodik unsurların nispeten yumuşak bir arayüzüne öncelik verirken, sonat formu süreklilik yerine çatışmayı vurgular ve nihayetinde etkisini tonal organizasyonun patlayıcı gücünden almaktadır.

Klasik dönemde birçok çalgı müziği gelişmiştir. En önemlisi sonattır. Senfoni kadar önemli olan diğer biçim de dört çalgı için yazılan yaylı çalgılar Kuartetidir. Bir diğeri ise Operadır. Opera, Mozart ve Gluck yapıtlarıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Sonat, klasik dönemin en önemli çalgı müziği biçimleri arasında yer almaktadır. Klasik dönemle birlikte oda müziğinin de yeni biçimleri gelişmiştir. Saydığımız bütün türler toplumun değişen yeni yapısına göre şekillenmişlerdir. Viyana Serenadı, divertimento, cassation, nottuno, gibi Barok orkestra süiti ile Klasik senfoni arasında köprü oluşturan hafif türlerdir.

³⁵ <https://www.britannica.com/art/coda-music>

3.8. L. V. Beethoven'ın Viyolonsel Sonatlarını Yazma Aşamaları

Eylül 1814'den Haziran 1815'e kadar Viyana, Napolyon'un fetihlerine - Prusya Kralı, Rusya Çarı, Avusturya İmparatoru ve İngiliz ve Fransız Bourbon monarşilerinin bakanlarına, eşlik eden aristokratların, askeri namzetlerin ve çeşitli muhtelif kişilere ev sahipliği yaptı. İleri gelenlerin hepsi Avrupa haritasını yeniden çizmeye ve kıtanın geleceğini belirlemeye niyetli olmuşlardır. Bu gösterişli gösteri olarak bilinen Viyana Kongresi, büyük Avrupalı güçlerin katıldığı ilk uluslararası zirve olmuştur. Gündüzleri, kraliyet ailesi ve diplomatlar Viyana'nın Arnavut kaldırım sokaklarını özel kıyafetler ve gösterişli kıyafetlerle çapraz geçmiş ve Hofburg'da ve yakındaki görkemli konutlarda bir araya geliyor; burada ana oyuncular Napolyon'un parçalanmış imparatorluğunu yeniden yapılandırmaya başlarken müzakere etmiş ve pazarlık yapmıştır. Geceleri, Habsburg'un başkenti maskeli balolar, görkemli ziyafetler ve konserler; yabancı soyluların, davetli delegelerin ve kendi kendini atamış temsilcilerin yanı sıra entrikalardan oluşan ısıltılı kaoslarla çalkalanmıştır. Viyana kapılarını belki de yüz bin kadar ziyaretçiye açmıştır. Kraliyet ailesi de dahil olmak üzere pek çok kişinin dudaklarından adı geçen besteci Beethoven olmuştur. Kongrede kutlanan şenlikler arasında, Beethoven'ın, Eylül 1814'de çeşitli devlet başkanlarının önünde gerçekleştirdiği, şimdiki adı Fidelio olan, yeniden tasarlanmış operası Leonore ve 29 Kasım'da Avusturya Prusya Kralı ve Avusturya İmparatoriçesi'nin de aralarında bulunduğu büyük bir coşkulu seyirci önünde müziğinin bir başka konseri de yer almıştır. 1815'e gelindiğinde Beethoven'ın fiziksel sağlığı da kötüleşiyordu; enfeksiyonlar (büyük olasılıkla kolitten kaynaklanıyor), kronik ishal ve öngörülemeyen davranışlarını, rahatsızlığını ve sinirliliğini şiddetlendiren karın ağrısı.³⁶

Beethoven'ın arkadaşları tavrında derin değişiklikler olduğunu fark etmiştir. Kafası karışmış ve insan sevgisinden yoksun olarak gözlemlemiştir. Dolayısıyla

³⁶ (Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Boydell Press, Woodbridge, 2017).

Beethoven müziği kongrenin gündeminde belirgin bir şekilde yer almasına rağmen, giderek artan bir izolasyonla karşı karşıya kalmıştır. Yedinci ve Sekizinci Senfonilerin üretildiği yıl olan 1812'den sonra Beethoven'ın üretkenliği önemli ölçüde azalmıştır. Orijinal olarak Johann Nepomuk Maelzel'in 1813 tarihli ilginç panharmonicon'u için bestelediği 'Savaş Senfonisi' Wellington's Victory adlı eseri dışında onun kaleminden önemli hiçbir şey akmamıştır.³⁷

Beethoven, 1814 yılı itibarıyla müziğinde yeni bir döneme ve içindeki yeni bir besteci kişiliğin yer aldığı yeni yaklaşımların oluşmasını içeren bir döneme girmiştir. O halde Beethoven'ın Viyana Kongresi sırasındaki kompozisyon faaliyeti pek çok açıdan karakterine aykırı olmuştur. Kongre sırasında artan vatanseverlik ateşi Beethoven'ın müziğinin coşkulu bir şekilde karşılanmasını garantilemiştir. Lewis Lockwood tarafından grotesk bir parodi olarak ve William Kinderman tarafından sanatsal kisvede aşırı genişletilmiş bir iddia olarak tanımlanan Der Glorreiche Augenblick, Beethoven'ın müziğiyle ilişkilendirilen karmaşıklık, incelik ve duygusal genişlikten yoksun olmuştur.

Beethoven kasıtlı olarak güçlerini azaltmış ve ilham almak için giderek daha fazla içe dönmüş, belki de zamanı gelince doğal olarak yeni fikirlerin ve müzikal kavramların ortaya çıkacağına inanmıştır: 1815'te olgun döneminin eşiğine adım atmasını sağlayan Viyolonsel Sonatları. Bu sonatlar; deneysel biçimsel şemaları, kontrpuan tekniklerine dikkat çeken ve dinleyicinin rahatlığının sınırlarını zorlayan ve aşan dikenli armonik sözdizimine sahip olmuştur. L. v. Beethoven o yıllardan sonra biraz daha duygusal bir arayışa giriyor ve biriyle tanışıyor. Bu kişi onu duygusal olarak etkiliyor ve o çellist için sonatlarını yazmak istiyor ve kendisini kahvaltıya davet ediyor. Eserleri daha çok soyut bir kavram çevresinde devam ediyor. Kavramların ifadesini anlatan eserler yazıyor.³⁸

³⁷ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

³⁸ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

L. v. Beethoven, yazı, yetenekli bir piyanist ve Beethoven'ın müziğinin hayranı olan, besteciyle dostluğu en azından 1803'e kadar uzanan Kontes Marie von Erdödy'nin konuğu olarak geçirmiştir. Linke'nin Erdödy malikanesinde geçirdiği zaman hakkında, orada bulunmasının Beethoven'a bir kez daha viyolonsel ve piyano birlikteliğine, Linke ve kontes tarafından çalınabilecek ve büyük olasılıkla çalınmış olan müziğe yönelmesi için ilham verdiği dışında hiçbir şey bilinmemektedir. Kulaklarının ağır işitmesi ve aralarında kardeşi Caspar Carl'ın sağlık durumunun kötüye gitmesi ve Prens Kinsky'nin varisleri tarafından vaat edilen yıllık gelirin zamanında alınmasına ilişkin endişelerin de bulunduğu "pek çok şeyden rahatsız" olması nedeniyle Beethoven, ruh halini yeterince toparladığı 1815 yazına kadar Jedlesee'yi ziyaret edemedi. Adı Almanca'da 'sol' anlamına gelen viyolonselciyle dalga geçen Beethoven kontese şöyle yazmıştır: Viyolonselci nehrin sol yakasından başlayarak herkes sağ yakaya geçene kadar çalmalıdır, bu da nüfusun hızla artmasına neden olacaktır. Bunu daha iyi huylu atışmalar izledi: "Viyolonselcinin viyolonsel şeklinde pişmiş zencefilli keki olsun, böylece parmaklarıyla olmasa bile midesiyle ve ağzıyla üzerinde çalışabilir.³⁹ En kısa zamanda birkaç günlüğüne geleceğim ve iki viyolonsel sonatını da yanımda getireceğim." Beethoven, Jedlesee'de kendisini bekleyen müzik ve dostluk beklentisinin yanı sıra, Viyana Kongresi'nin curcunalı atmosferinden kaçma ihtimalini de memnuniyetle karşılamış olmalıdır. Bestecinin Erdödy'nin malikanesine yaptığı ziyarete dair hiçbir kayıt günümüze ulaşmamıştır, dolayısıyla Viyana dışındaki dostlarına kavuşmak için yaptığı planları gerçekleştirip gerçekleştirmediğini muhtemelen hiçbir zaman kesin olarak bilemeyeceğiz. Beethoven'ın yerleşik olmayan doğası göz önüne alındığında, yeni viyolonsel sonatları üzerinde çalışırken şehirde tam olarak nerede yaşadığını saptamak da mümkün değildir; sık sık taşınmak onun doğasında vardı ve genellikle bir daireyi kiralarken başka bir yerde yaşıyordu.⁴⁰

Beethoven 1815 yazında Viyana'nın güneyinde, giderek daha çok sevmeye başladığı Baden'de de zaman geçirdi ve o sonbahar şehrin kuzeyindeki Unterdöbling'e

³⁹ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

⁴⁰ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

gitti. Sonatlar üzerinde bu yerlerin herhangi birinde ve ayrıca Jedlese'e'yi ziyaret ederken çalışmış olabilir. Viyana'ya döndüğünde Beethoven Linke'ye bir davetiye göndererek çellisti kahvaltıya davet etmiş ve kendi yayını getirmesini rica etmiştir. Bilinmeyen tarihi bir yana, notanın anlamı ve bağlamı spekülasyona davetiye çıkarmaktadır. Beethoven son sonatlarından bazılarını çellistle birlikte çalmak istemiş miydi? Besteci viyolonsel kısmı için tavsiye istemiş miydi? Ve eğer Linke Beethoven'ın elindeki çelloyu çaldıysa, bestecinin bir yayı, belki de kullanışlı bir yayı yok muydu? Tourte'un viyolonseli miydi ki çellisten kendi viyolonselini getirmesini istemek zorunda kaldı? Kesin olarak bildiğimiz bir şey var: Beethoven'ın son çello sonatlarının yazıldığı dönemde Linke bestecinin en güvendiği çellisti. 1815 yılına gelindiğinde, 35 yaşındaki Linke Viyana'nın en seçkin çellistleri arasında yer alıyordu. Bunlar arasında imparatorluk Kapelle ve Hoftheater orkestrasından Phillip Schindlöcker de vardı; yukarıda adı geçen Maximilian Willmann, yok edilen Tiyatro'nun bir üyesiydi. İnzivaya çekildi. Viyana'nın kuzeydoğusunda. Bestecinin Erdödy'nin malikanesine yaptığı ziyarete dair hiçbir kayıt günümüze ulaşmamıştır, dolayısıyla Viyana dışındaki dostlarına katılma planını gerçekleştirip gerçekleştirmediğini muhtemelen hiçbir zaman kesin olarak bilemeyeceğiz.⁴¹

Şimdi, 1815'te, son viyolonsel eserlerini tasarlarken, enstrümanlar arasındaki denge kompozisyon açısından vazgeçilmezdi ve şimdi bunu sonuna kadar keşfedebilirdi. Böylece Beethoven oda müziği idealini yüceltmek için yeni yollar aradı. Bunlardan biri doğaçlama dünyasının sınırlarında müzik yazmaktı; bu müzikte her iki enstrüman da “ karşılıklı olarak paylaşılacak ve daha da geliştirilecek fikirleri kendiliğinden üretebiliyordu”.⁴²

Beethoven topluluk üyelerini dengelemek için yeni yollar keşfederken, geç dönem stilinin unsurlarını da güçlendiriyordu: örneğin, yakıcı lirizmi; kontrpuan yalınlığı ve biçimsel deneyler. Beethoven'ın geç dönem müziğinin çoğu gibi, son iki

⁴¹ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

⁴² Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

viyolonsel sonatı da henüz tasarlanan başka hiçbir esere benzemiyor, dinleyicilerin gözlerini kamaştırıyor, şaşırtıyor ve cevaplardan çok sorular soruyordu. Op.102'nin imzalı notalarında iki tarih görülür: No.1, 1815 için, "Temmuz sonuna doğru"; No.2 için, "Ağustos başında sonat". Beethoven her iki çello sonatını da Jedlesce'deki Linke ve Kontes Erdödy'ye götürmeyi planlamıştı, ancak ikinci sonat üzerindeki çalışmalar en erken Kasım 1815'e kadar devam etti. Bir önceki yaz mevsiminde Beethoven'ın ruh hali ne olursa olsun, Kasım besteci için karanlık bir aydı.

Tarihçiler, Beethoven'ın sağırlığı ve kötüleşen sağlığı gibi geri dönüşü olmayan gerçeklerin yanı sıra bu olaylara da dayanarak onun bu dönemdeki beste üretkenliğinin eksikliğini açıklamışlardır. Gerçekten de 1816 yılında sadece tek bir önemli beste yapmıştır: Op.101 La Majör Solo Piyano Sonatı. Sonatın ne olabileceğine dair kalıpları yıkan ve yeniden şekillendiren destansı bir eser olan Si Bemol Majör Op.106 Hammerklavier Sonatı (1818'de tamamlandı) üzerinde çalışmaya başlamadan önce bir yıl daha geçmiştir. Bununla birlikte, 1815 ile 1818 arasındaki oldukça durağan dönemde Jedlesce'li dostları için hazırladığı özel hediyeler, daha sonra yazacakları için son derece önemliydi. Beethoven'ın geç dönemdeki stiline habercisi olan Op.102 sonatları, Lockwood'un ifadesiyle, Beethoven'ın içinde bulunduğu bunalımdan çıkışı ve soyut biçimsel tasarımlar, cüretkâr armonik gambitler ve cüretkâr manzaralardan oluşan özgün müziğidir. Major, müzikal ifadeyi harekete geçirdiğinde Beethoven'ın dönüşümünün de bununla bağlantılı bir ilişki içerdiğini öne sürer. Başlangıçta iki sonattan ilkinin "FrejeFreie" ya da "Free" Sonata für Klavier und Violonschell' Do majör olarak sunmuş olsa da Beethoven daha sonra bu alışılmadık başlığı kullanmamayı tercih etmiştir.⁴³

⁴³ Lockwood, L. (2013), *Beethoven: Müzik ve Hayat*, Ebru Kılıç, İş Bankası Kültür Yayınları

3.9. L. V. Beethoven Viyolonsel Sonatı Op.102 No.1

Her ne kadar bu “özgürlüğü” farklı şekillerde yorumlayabilsek de Do majör sonat çağdaşlarının sonat beklentilerine ve geleneklerine uymamaktadır. Öncelikle, Beethoven başlangıçta tematik olarak bağlantılı ve ara vermeden çalınan birkaç bölüm tasarlamıştır. Bu nedenle, sadece birinci ve ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümleri birbirine bağlayıp ilişkilendirmekle kalmamış, aynı zamanda ikinci bölümün sonuna bir fermata ile bir dinlenme ölçüsü eklemiştir; sanki ölçülü sessizliğin, eserin ikinci yarısıyla yeniden başlamadan önce müziğin tamamen kesilmesi değil, kısa bir duraklama anlamına geldiğini ima eder gibi. Op.102 No.1’deki bölümlerin sıralanışı, Beethoven’ın alışılmadık, yeni bir yol aradığının bir başka açık göstergesidir. Dört bölüm yavaş ve hızlı tempolar arasında gidip gelir ve Beethoven’ın birinci ve ikinci bölümler ile üçüncü ve dördüncü bölümleri bölme kararıyla pekiştirilen bütünün kapsayıcı bir ikili bölünmesine işaret eder. Bununla birlikte, yavaş bölümlerin buradaki rolü belirsizdir: ikisi de tek başına kendi kendine yeterlidir, ancak ikisi de yaklaşık yirmi yıl önceki iki Op.5 sonatında olduğu gibi, sadece bir sonraki hızlı bölüme yavaş bir ön hazırlık işlevi görüyor gibi gözükmektedir.⁴⁴

Do majör ile açılan Andante ile Do majörün temel anahtar olarak otoritesine meydan okuyan La minörle başlayan Allegro vivace arasındaki tonal gerilim de sarsıcıdır. Buna ek olarak, Beethoven geleneksel formların rutin uygulamalarından kaçınmaya kararlı görünüyor.

Eğer ikinci bölüm yeterince açık bir sonat formundaysa (zorunlu olarak ekspozisyonunu tekrarlar), yine de zamanın normlarına uymayan bazı özgürlüklere ihanet eder. Birincisi, La minördeki fırtınalı fortissimo açılıştan sonra, ciddi şekilde kısaltılmış, minimal ikinci tematik grup, minör dominant Mi minör lehine beklenen medyant Do majöre dönüşü basitçe geçirir. Beethoven’ın orta dönem eserlerinin pek

⁴⁴ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

çoğunda dramatik bir şekilde izlediği gibi, burada sonat formu şablonunun zahmetli, metodik bir şekilde işlenmesi söz konusu değildir, aksine biçimsel sürecin birkaç cesur vuruşla yok edilmesi söz konusudur. Bu yeni özgürlüklere düşkünlük arzusu, çeşitli akademisyenlerin sonat formunda, bir rondo ya da bir çeşit çeşitleme olarak yorumladıkları finalde daha da artar. Aslında, Allegro vivace kendine özgüdür: sonat formunu ve rondoyu fugal ele ments ile karıştırır, tahmin edilemez ve biçimsel olarak özgür kalan bir finalde bir araya gelirken, zaman zaman kontrpuan katı ve disiplinini ima eder.⁴⁵

Beethoven'ın ifade özgürlüğü arayışı, eserin tamamını anlamının anahtarını sağlayan iki yavaş bölümde zirveye ulaşır. Andante ve Adagio biçimsel olarak dört bölümün en dağınık olanlarıdır ve doğaçlama ve fantezi alanına yaklaşırlar. Adagio'daki beklenmedik Andante çağrışımlarıyla birbirine bağlanan bu bölümler, Elaine Sisman'ın da gözlemlediği gibi, “fantezi, imge, icat ve belleğin örtüşen alanlarını” kucaklayarak, adı üstünde “özgürlüğü” ilan eder. Biçimsel kısıtlamalardan kurtulmaya duyulan bu özlem, sonat formu ve kontrpuan kullanımıyla iki hızlı bölümde yapısal kontrolün göreceli olarak yeniden kurulmasıyla dengelenmektedir. Özgürlük ve kontrol bu çığır açan partiyonun sayfalarını canlandırır ve hassas bir denge içinde asılı kalır; özgürlük ihtiyacı besteciye alışılmadık tematik ve armonik coşuklara ilham verirken, uyum ihtiyacı eseri yeniden bir zemine oturtma eğilimindedir.

3.9.1. I. Bölüm: Andante

Beethoven Op.102 No.1'i yine bir viyolonsel solosuyla, mütevazî, yumuşak bir dolce cantabile açılışla başlatır, ancak yine de sonatın bütünü için ana malzemeyi özünde barındırır.

⁴⁵ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)



**Örnek 1: Beethoven, Op.102 No.1 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Do Majör,
Birinci bölüm (1. ve 2. Ölçü)**

Teneramente (şefkatle) olarak işaretlenen viyolonsel cümlesi üç bölümden oluşur: (1) Do'dan Sol'e doğru alçalan bir dörtlüyü dolduran gam benzeri bir figür (C-B-A-G) ve (2) yön değiştirerek yukarıya, beşinci bir üstteki tiz Sol'e doğru uzanan on altılık notalardan oluşan bir figür, (3) piyano bastaki viyolonsele cevap vermeye ve onu taklit etmeye hazırlanırken başka bir inici dörtlük (G-F-D) ile hareketi tamamlar. Görünüşte zahmetsiz ve alçak gönüllü olan bu dördüncü motif ve bu motifin devamı aslında sonat boyunca çok önemli bir rol oynar, çünkü Beethoven'ın dört bölümü oluşturmak için ihtiyaç duyduğu tüm malzemeyi, ne kadar çeşitli ve farklı görünürlerse görünsünler, kendisinden türettiği ana fikri oluşturur. Andante'nin bu açılış iki ölçüsü, açılış notalarından doğaçlama bir dizi fikir üretir ve bölümün sadece beş ölçüsünde bir fermata üzerinde duraklamadan önce tonikten dominant'a doğru yavaş bir armonik rota çizer. Gerçekten de Beethoven'ın başlangıç jestleri - materyalini tematik olarak adlandırmakta tereddüt edilir - Beethoven fikirleri tam olarak tanımlamadan ararken ve test ederken, yirmi yedi ölçülük genişletilmiş bir doğaçlama gibi ortaya çıkan Andante'nin bütününe bir mikrokozmos olarak işlev görür. Bir solukta yükselen müzik, cümleler birbirlerinin içine geçerken, ensemble özgürce ve kesintisiz bir şekilde ilerlerken, çok sesli rahat bir diyalog içinde birbiriyle uyumlu ve karşılıklı yer değiştiren orijinal malzemeden bölümler ile dolanır. Bu arada doğaçlamanın izleri, 20. ölçüde çellonun kısa, görünüşte otuz saniyelik notası ve tabii ki Andante'nin kapanışına doğru piyano kadansı da dahil olmak üzere her yerde belirgindir. Takip eden ölçüler rüya gibi bir trans hali etkisini genişletir: piyano basındaki hafifçe gürleyen, tekrarlanan arpejlerin üzerinde, senkoplu girişler son ölçünün dördüncü vuruşuna kadar uyumlu hale gelmez; ancak piyanonun abartısız oktavları viyolonselin

açık, pizzicato Do teliyle buluştuğunda, kapanış anlık olarak gerçekleşir. Armonik olarak, bölümün büyük bir kısmı, tonik kapanıştan önce dominantın statik bir biçimde uzamasını önerir ve sürekli olarak bir dizi fermati ile vurgulanır.⁴⁶

Beethoven aslında sadece dördüncü ve beşinci ölçülerde bize en az üç form vererek dominantı bir ifade aracı olarak kullanır; önce basit bir dominant üçlüsü olarak ve ardından üçlükler ekleyerek sonoriteyi dominant yediliye ve son olarak ilk fermata'da sürdürülen daha acil bir dominant dokuzluya yoğunlaştırır. Altıncı ölçüde açılış motifini tekrar kullandıktan sonra, ikili birleşirken, Beethoven bir kez daha müziği dominant dokuzluya doğru yönlendirir ve diğer beş ölçüden sonra ikinci bir ifade duraklamasına ulaşır. Üçüncü ve son yaklaşım, Beethoven'ın bölümün üçüncü fermatasın'a ulaşmadan önce malzemesini tam on dört ölçü boyunca detaylandırmasıyla daha geniş boyutları doldurur, şimdi kısa piyano kadansı ile gerçekleştirilir. Kapanış ölçülerinde, daha sonra tonik Do majör üzerinde oyalanır, dominant yedilideki duraklamaların birikmiş uyumsuzluklarını çözer ve gecikmiş ama beklenen toniğin sakinleştirici bir onayını sağlar (bkz. Diyagram 6.1).

Section 1		Section 2		Section 3		Closing
Cello solo	piano	 cello and piano	 cello and piano			
C	V-V ⁷ -V ⁹	C	V ⁹ C V	V ⁷ (piano cadenza)	C	C
1		5 6	10 11	24	(24)	27

Örnek 2: Diyagram 6.1: Do majör Viyolonsel Sonatı Op. 102 No. 1, Andante

Etki, dominanttan toniğe doğru büyük ölçekli bir ilerleme, Beethoven'ın orta dönem müziğinin çoğunun karakteristik özelliği olan çatışma ve çözümün çok daha dramatik, hedefe yönelik kullanımındaki hiçbir şeye benzemeyen merkezli bir gerilim ve serbest bırakma duygusudur.

⁴⁶ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 134.

3.9.2. II. Bölüm: Allegro Vivace

Allegro vivace'de belki de en çarpıcı olan, birçok çelişkili ruh hali ve en şiddetli jestlerden en etkileyici dinginliğe ani geçişlerdir. Agresif açılış teması dramayı tam olarak yakalar: sahnede patlar, yavaş Andante'yi keser, çözer ve duyularımızı sarsar: şiddete karşı soğukkanlılık; La minöre karşı Do majör; fortissimoya karşı piyano; ilk ölçünün inatçı çeyrekleri ve sekizliklerinin yerini takip eden sıkıştırılmış, itici ritimlere bırakmasıyla Beethoven'ın ritimlerinin çekilmesi ve itilmesi; ve viyolonsel ve piyanonun ancak daha sonra ortak bir diyaloga devam etmek için dehanat unison bir ifade ortaya koyması. Yine de, ana tematik jestin, sonatın başladığı viyolonsel solosuyla ilgili olduğu ortaya çıkıyor. Her iki tema da oktavı bir dördütlü artı bir beşliye böler, böylece La-minör tema açıkça ilk Do-majör jestten türemiştir.⁴⁷



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP51945-PMLP09407-Beethoven - Cello Sonata Op.102 No.1 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP51945-PMLP09407-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.1_(B%26H).pdf)

Örnek 3: Beethoven, Do majör Piyano ve Viyolonsel sonatı, Birinci bölüm (Ölçüler 28-32)

Sadece birkaç ölçü sonra, ikinci bir ifade için enerjisini yeniden toplamadan önce stentorian açılış kısa bir süre söner. Neredeyse tam bir ölçü sessizlikten sonra Beethoven, etkileyici, sonra tutkulu ve sonunda unutulmaz, hüznü güzellikte bir

⁴⁷ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e s. 135.

kadansla veda eden' olarak tanımlanan lirik bir figür olan kontrast bir ikincil temanın başlangıcı olduğu iddia edilen şeyi sunmaktadır.⁴⁸

Bölüm La minör olduğu için, geleneksel modülasyon bu yeni materyal için göreceli majör olan Do majöre olacaktır, ancak bu bölüm kontrastla ilgilidir ve muhtemelen Beethoven'ın diğer üç bölümde olduğu gibi yaygın olan Do majörden kaçınma niyetidir. Sonuç olarak, ikinci bir temanın ipucu buharlaşır ve bunun yerine Beethoven hızlı bir şekilde Mi minöre geçiş yapar, bu tonal bölge viyolonselde ve ardından piyanoda birkaç ölçü süren üçlemelerle giderek daha da tedirgin hale gelir. Yaklaşık otuz ölçü sonra (ölçü 69). Beethoven dominant minörü tamamen güvence altına alır ve ekspozisyon, başladığı militan tonları yeniden seslendirerek sona erer. Gelişme bölümü için Beethoven beklenmedik bir kibire başvurur: açılış temasına bu tonda başlamadan önce hızlıca do majöre döner. Elbette Andante'nin ve bir bütün olarak sonatın anahtarıdır. Ancak gerçek toniğin bu güçlü yeniden canlanması, bu bölümdeki diğer jestlerin çoğu gibi kısa ömürlüdür. Bunun yerine Beethoven, 80. ölçünün alt vuruşunda sarsıcı bir pes fa sesi getirerek, viyolonsel ve piyano arasında, ilk temanın ısrarlı noktalı ritimlerinden ve ileri itici hareketinden yararlanan taklitçi bir kontrpuan pasajı oluşturur. Bu yeni kalıp da kısa kesilir ve dışarıda kalan bir perde tarafından yeniden yönlendirilir, bu durumda pes bir Si bemol (ölçü 89) enfes güzellikte dört ölçü boyunca uzar. Ardından, piyano tizindeki agresif tremoloların altında, viyolonsel yeniden serim duyurur, önce yanlış anahtar olan Re minörde ve sonra kararlı bir şekilde beklenen La minörde. Beethoven'ın yeniden serimi, Fa majöre çok kısa bir şekilde değinen sahte ikinci tema haricinde, şimdi La minörde yeniden düzenlenmiş olan serimin olaylarını kompakt bir şekilde takip eder. Sonunda, elbette, dokuz ölçülük gergin bir koda ile La minör galip gelir. Piyanodaki tedirgin tremololara karşı, viyolonsel yükselen, gam benzeri çizgiler çizer ve bunlar her seferinde yüksek piyano tizindeki alçalan benzerleri tarafından cevaplanır. Nihayetinde, iki enstrüman son, fırtınalı kadans ve tam bir dinlenme ölçüsü için bir araya gelir, ikincisi sonatın birinci ve ikinci yarılarını ayıran zor bir fermata ile uzatılır. İlk bölümün ve fikirlerin

⁴⁸ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 136.

nispeten özgür birlikteliğinin aksine, Beethoven Allegro vivace'nin her unsurunu kontrol etmeye niyetli görünüyor: örneğin, iyi işlenmiş ilk teması, yoğun ritimleri ve aşırı dinamikleri - ve bu özellikleri kompakt, verimli bir sonat formu hareketi içinde içeriyor. Beethoven sadece 153 ölçü içinde (son ölçüdeki ilginç fermata da dahil edilirse 154 ölçü) elindeki malzemeyi tüketir ve fazlalıkları ayıklar. Bölüm, Beethoven'ın iki kariyer sonatının Allegroları ile karşılaştırıldığında, Beethoven'ın malzemesini nasıl bir disiplinle yönettiği tamamen ortaya çıkar.⁴⁹

	Total measures	development
Op. 5 No.1 (Allegro)	366	60
Op. 69 (Allegro ma non tanto)	280	57
Op. 102 No.1 (Allegro vivace)	127	22

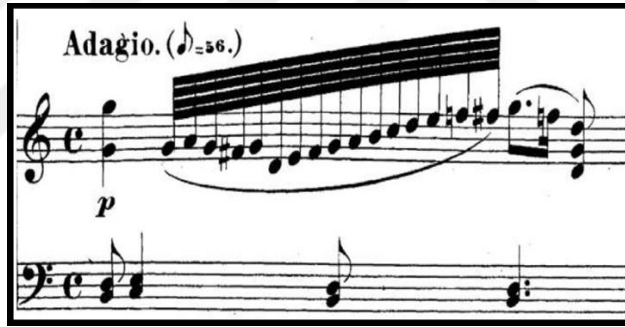
Beethoven'ın bu sonattaki ilk özgürlük düşünceleriyle aklından ne geçtiğini muhtemelen hiçbir zaman kesin olarak bilemeyecek olsak da, ikinci bölüm kesinlikle biçimsel sürecin kararlı bir teleskopu. Beethoven, yıllar önce Prusya hükümdarı için yazdığı Op.5 sonatlarında (ve elbette orta dönem 'kahramanca' eserlerinin çoğunda) test ettiği gibi, geniş jestlerle çok fazla şey söylemek yerine, müziğinin ifade gücünü sıkıştırarak artırdı. Kontrasta prim vermek - minimum zaman aralığında maksimum drama - sonat formunda bir bölüme, stratejik olarak yerleştirilmiş birkaç olaya dayanan ve geri kalanını dinleyicinin hayal gücüne bırakan bir bölüme izin verdi.

3.9.3. III. Bölüm: Adagio

Beethoven başlangıçta ikinci ve üçüncü bölümleri “attacca il seguente” ifadesiyle birbirine bağlamayı planlamış, ancak daha sonra fikrini değiştirmiştir.

⁴⁹ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 137.

Böylece, hepsi de sonatın açılış viyolonsel solosuna dayanan dört bölümlük kesintisiz bir döngü, her biri Allegro vivace ile bağlantılı fantazi benzeri yavaş bir girişten oluşan iki paralel yarıya dönüştü. Ancak üçüncü bölüm söz konusu olduğunda besteci, onuncu ölçüde andantenin açılış ölçülerini ve bununla birlikte birinci bölümün açılışındaki malzemeyi hatırlatarak sonat döngüsünü birleştirmiştir. Üçüncü bölüm böylece iki kısma ayrılır: (birinci bölümdeki Andante gibi) dominant Sol majörün etrafında gezinme eğiliminde olan Adagio, sırayla geri dönen Andante'yi tanıtmaya hizmet eder ve daha sonra takip eden finalin ve bir bütün olarak sonatın anahtarı olan Do majörü yeniden kurar. Statik dış seslere karşı, Beethoven Adagio'yu aslında sonatın açılışındaki konturları tekrarlayan süslü bir piyano jestiyle açar: bir oktav yükselişin ardından inen bir dörtlü ve sonra tekrar inen bir dörtlü.

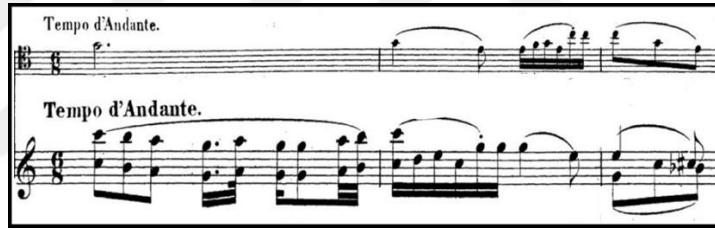


[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP51945-PMLP09407-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.1_\(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP51945-PMLP09407-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.1_(B%26H).pdf)

**Örnek 4: Beethoven, Do majör Piyano ve Viyolonsel Sonatı Op. 102 No. 1,
üçüncü bölüm (ölçü 1)**

Çok geçmeden viyolonselin alt perdesinde yankılanmasına rağmen, üçüncü ölçüde akıcı altmış dörtlük notalar piyanoda hafifçe otuz ikilik notalara dönüşür ve viyolonsel ve piyanoda dolambaçlı, kromatik aralıklar, kısa yarım adımlar ve eşlikle çarpışan yukarı doğru zorlayıcı eksilmiş yedililer duyarız.

Pasajı “*sforzandi*” ile noktalayan Beethoven, her iki enstrümanda da kasvetli, içi boş oktavlarla etkiyi daha da yoğunlaştırır, ta ki sanki tükenmiş gibi pandaya geri dönüp anlık olarak dinlenene kadar. Başka bir ruh hali değişikliğiyle, şimdi teneramente olarak işaretlenen Beethoven, üç lirik ölçüyle Andante’nin kalitesini geri kazandırır. Kargaşasız, baskın bir Sol majör tonalitesi üzerinde (takip eden Tempo d’Andante ve Allegro vivace’nin Do majörünü hazırlar), melodik, şarkı söyleyen çizgiler, açılışın doğaçlama karakterini ima ederek sakın bir şekilde ilerler. Ardından, bir dizi trilden ve ilk bölümün 2. ölçüsündeki inici dörtlü üzerinde duran kısa bir çello kadansından sonra Beethoven, Andante’nin piyano tarafından sunulan ve armonize edilen, viyoloncelin sıcak tenor perdesinde sürekli bir Sol ile yukarıda süzüldüğü açılış materyalini yeniden sunar.⁵⁰



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP51945-PMLP09407-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.1_\(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP51945-PMLP09407-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.1_(B%26H).pdf)

**Örnek 5: Beethoven, Do majör Piyano ve Viyolonsel Sonatı Op. 102 No. 1,
üçüncü bölüm (ölçüler 10-12)**

Çok geçmeden viyolonsel piyano ile melodik bir diyaloga girer ve piyanodaki suskun bir trile karşı, dominanttaki trilde piyanoya katılmadan önce Andante temasının son bir dolce ifadesini sunar. Burada Beethoven kapanış beklentimizi boşa çıkarır: bölümün resmi bir sonu yoktur; bunun yerine, tril Do majöre çözülürken, final, ilk başta geçici olarak, Andante’nin özlü alçalan dörtlüsünü (C-B-A-G) tersine çevirerek ve onu sorgulayıcı bir yükselen dörde (G-A-B-C) dönüştürerek başlar, hemen belirsiz

⁵⁰ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 137.

bir fermata ile kontrol edilir. Viyolonsel aynı jesti ve duraklamayı taklit eder ve ancak o zaman final ciddi bir şekilde başlar.⁵¹

“Sonate pastorale” etiketli bir viyolonsel sonatı için iki ve bir salonluk esrarengiz ölçüler, Beethoven'ın üstünkörü “u.s.w.” (ve benzeri) yorumuyla can sıkıcı bir şekilde kesilir ve bizi bu viyolonsel ilhamının ne olabileceğini merak etmeye bırakır. Beethoven'ın tamamladığı daha büyük eserler Mendelssohn 1'de temsil edilmektedir: Namensfeier Uvertürü Op.115, Meeresstille und glückliche Fahrt kantatı Op.112 ve bizi ilgilendiren iki Piyano ve Viyolonsel Sonatı Op.102. Özellikle bir taslak, Beethoven'ın Op.102 No.1'in finali için orijinal niyetlerini ortaya koyar ve bölüme uygun bir yaklaşım sağlar. Bu eskiz, Gustav Noteböhm'in ölümünden sonra Zweite Beethoveniana adıyla yayımlanan makalelerinin bir cildinde ilk kez yer aldığı 1887 yılından beri akademisyenlerin erişimine açıktı ancak Op.102 piyano ve viyolonsel sonatları için tam önemi kavranmamıştır ve bu nedenle burada yeniden değerlendirilmeyi hak etmektedir.

3.9.4. IV. Bölüm: Allegro Vivace

Cracow'daki Biblioteka Jagiellonska'nın önemli Beethoven koleksiyonları arasında, bestecinin 1815'in büyük bölümünde kullanmadan önce bir araya getirip dikmiş olabileceği bir cep eskiz defteri de yer alıyor. Daha önce Felix Mendelssohn Bartholdy'nin küçük kardeşi Paul Mendelssohn Bartholdy'nin elinde bulunan Mendelssohn 1, bilinen adıyla eskiz defteri, Paul'un oğlu Ernst von Mendelssohn Bartholdy'ye geçmiş ve 1908'de Berlin Stadtbibliothek'e bırakılarak Dünya Savaşının son aylarına kadar burada kalmıştır. 1. Naziler tarafından diğer pek çok paha biçilmez el yazmasıyla birlikte saklanmak üzere Silezya'ya götürülen Mendelssohn 1, sonunda otuz yaprağının bugün arşivlendiği Krakow'a ulaşmıştır: Eskizler arasında, Re majör

⁵¹ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 138.

piyano konçertosu da dahil olmak üzere birçok terk edilmiş proje için çeşitli karalamalar bulunmaktadır.⁵²

Dört ölçülük konusu, yükselen bir dördüncü motifin aynı ölçüdeki üç yinelemesinden ve cevap dominantta bir beşli yukarıya girmeden önce konuyu tonik perdeye güvenli bir şekilde getiren bir ölçülük bir uzantıdan oluşuyordu. Muhtemelen viyolonsel konuyu, piyano ise tizdeki cevabı almış olmalıdır; büyük olasılıkla, konu ve cevabın ek girişleri bir oktav aşağıdan takip ederek dört sesteki fugal bir açılımı dolduracaktır.⁵³

Beethoven'ın J. S. Bach ve Handel'e duyduğu derin ve kalıcı ilgiye ihanet eden, sıralı tekrarları ve beşinci ve altıncı ölçülerdeki titiz süspansiyonlarıyla barok kontrpuanın yeniden canlandığını düşündürür. Her ne olursa olsun, Beethoven bir noktada bu katı kontrpuan uygulamasını reddetmiş ve Op.102 No.1'in finali için başka bir çözüm bulmuştur; ironik bir şekilde, aslında fugal alt-bölümün çoğunu, şimdi fugal olmayan bir bağlamda da olsa, bölümün açılışı olarak hizmet edebilmesi için muhafaza etmiş olsa bile. Fugal seçeneğini gerçekten takip etmiş ve tam olarak gerçekleştirmiş olsaydı, final, Op.102 No.2'nin finalini, Op.101, Op.106 (Hammer klavier) Piyano Sonatlarını ve Op.110'u içeren beyinsel ve yine de duygu yüklü bir dizi eserle, kontrpuanı tamamen kucaklayan geç dönem hareketlerinin ilklerinden biri olurdu. Op.110 ve tabii ki, başlangıçta Op.130 Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün finali olarak tasarlanan Grosse Fuge. Beethoven'ın füğ taslağı, dördüncü aralığa yayılan ardışık motifleriyle, daha sonra fügler de dahil olmak üzere formal kontrpuan bağlamlarında iş bulan konular üretti. En azından diğer üç eser, Op.110 Piyano Sonat'ının finali (1821), Op.415 Evin Kutsanması Uvertürü (1822) ve Op.129 Missa solemnis'in Dona nobis pacem'i (1823), fugal konularını orijinal olarak Op.102 No.1 için planlanan altı ölçülük taslaktan izler. Op.110'u sonlandıran doruk fügen söz konusu olduğunda.

⁵² Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 138.

⁵³ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 139.

Beethoven, yükselen dörtlülerle hareket eden bir konuyu, son dörtlünün alçalan basamaklı hareketle doldurulmasıyla devise etmiştir (Örn. 6).⁵⁴



https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP455654-PMLP01488-Polona_42938427.pdf

Örnek 6: Beethoven, Op. 110 La bemol Majör piyano sonatı, Final. (Ölçüler 1-4)

Beethoven füğün ikinci yarısında ayna ters çevirme yöntemini kullanmış ve böylece orijinal kalıbı, yükselen basamaklı hareketle dengelenen alçalan dörtlülerden oluşan bir kalıba dönüştürmüştür. Op.102 No.1’de ters çevirme yoluyla dörtlülerin ters çevrilmesi için bir emsal bulmak belki de çok zor değildir, ancak orada prosedür bölümler arasında gerçekleşir: yani, ilk hareketin açılış teması, alçalan kademeli dörtlü ile finalin başında yükselen bir kademeli dörde dönüştürülür. En azından Schindler’e göre, Beethoven’ın ruhunun Handelci olduğunu söylediği bir eser olan Evin Kutsanması Uvertüründe, Allegro con brio’nun açılış teması, Örn. 6’da olduğu gibi, yükselen bir dörtlüden dönen ve benzer bir alçalan dizi ve ritmik profille işlenen barok bir fugal konu olarak ortaya çıkar, karşı konuda benzer süspansiyonların kullanılmasından bahsetmeye bile gerek yoktur. Burada, Op.102 No.1 için yukarıda bahsedilen füğ taslağı ile olan bağlar neredeyse sadece tesadüf olarak geçilemeyecek kadar çarpıcıdır. Son olarak, Missa solemnis’in “Dona nobis pacem” bölümünde Beethoven yine dörtlülere dayanan bir füğ konusundan yararlanır, ancak burada dörtlüler adım adım bestelenir ve Op.110’nun finalini anımsatan bir şekilde yükselir (Örn. 7).

⁵⁴ Ann Arbor, Mich. (1991)



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP00601-Beethoven -
Consecration of the House \(Die Weihe des Hauses\), Op. 124.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP00601-Beethoven-_Consecration_of_the_House_(Die_Weihe_des_Hauses),_Op._124.pdf)

Örnek 7: Beethoven, Consecration of the House Overture, Op. 124 (Ölçüler 89-91)

Özetle, Op.102 No.1'in fugal finali için bir taslak olarak başlayan şey, Beethoven'ın geç dönem stiline temel işaretlerinden birini gösteren bir dizi eserde yeniden şekillendirildi ve yeniden kullanıldı: kontrpuan en bilgilili türden bir nokta. Şimdi Op.102 No.1'e dönecek olursak, finalin son hali tam bir füğ olarak başlamasa da, Beethoven bölümdeki tüm fonal kontrpuan izlerini yok etmemiştir; aşağıda gelişme ya da B bölümü olarak tanımlayacağımız kısım aslında neredeyse bir füğ seviyesine yükselen taklitçi kontrpuan kullanır ve bu nedenle füğ taslağının belirsiz bir anımsatıcısı olarak etkileyicidir. Her ne olursa olsun, nihayetinde beşinci ve son viyolonsel sonatı Op.102 No.2'nin son bölümünü yazana kadar tam gelişmiş bir fugal final idesini erteledi. Beethoven bu kararı vererek Op.102 No.1'in görece özgür doğasının altını çizmiştir. Buna paralel olarak, Op.102 No.2'ye bir fugal final yerleştirerek, Beethoven bu esere tam anlamıyla bir kontrol, yani fugal kontrpuan titizliğinin getirdiği çizgisel kontrol getirmiştir. Bununla birlikte, Bölüm 7'de daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz gibi, Op.102 No.2'deki füğ katı olmaktan çok uzaktır ve aslında birçok açıdan özgürce tasarlanmıştır; bu durum besteciyi şaşkın çağdaşlarının azımsanmayacak eleştirilerine maruz bırakmıştır.⁵⁵

Op.102 No.1'de kontrol ve özgürlüğün tek önemli göstergesi kontrpuan ya da kontrpuan yokluğu değildir. Daha önceki bölümlere ilişkin tartışmamızda müziğin

⁵⁵ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 141.

sıklıkla doğaçlama jestlere yöneldiğini belirtmiştik. Finalin başlangıcı da bir istisna değildir: Önceki bölümlerin daha ciddi doğasından kopan Beethoven, finalini mizahla açar, sanki nereye varacağını bilmediği bir fikir kırıntısıyla başlıyormuş gibi birkaç yanlış, hatta komik başlangıç ve durak içerir. Elbette, bu dört notalı jest - temel G-A-B-C - yine doğrudan sonatın serbest açılış jestinin ana hatlarını hatırlatır. Bu kedi-fare oyunu bir kez başladığında ve tema tanımlandığında, bu heyecanlı hareket ciddi bir şekilde başlayabilir. Ancak Beethoven burada da finalini basitçe sonat formunda bir bölüm ya da bir rondo, hatta bir melez olarak değerlendiren geleneksel yola direnmiştir. Bunun yerine, her üç seçenekten de unsurlar ödünç almıştır; bu da eseri bir bütün olarak ele alma özgürlüğünün bir başka göstergesidir.⁵⁶

Fügal taslağın bir kalıntısı ve uzantısından oluşan ilk tema, tonik Do majör üzerinde kesin bir kadansa ulaşmadan önce piyano ve viyolonsel arasında roller tersine çevrilerek tekrarlanır. Kısaltılmış köprü daha sonra sekiz ölçü içinde dominant'a geçer, ilk bölümdeki tanıdık inici dörtlü (C-R-A-G) yeniden yerleştirilir ve sol majördeki "ikinci" tema (D-C-B-A,) olarak hizmet etmek üzere transpoze edilir.

Dinlenme, dramatik bir şekilde işaret eder ki bu da serimin sonudur. Bölümü sonat formunda okumaya devam edersek, 75. ölçüde beklenmedik viyolonsel dronlarıyla gelişimin başlangıcını bulabiliriz. Mi bemol majörden do majöre ve la bemol majöre üçer üçer inen ve piyanoda yükselen dördüncü motifin kısa patlamalarıyla. Paralel beşlileri ile Beethoven'ın ilk viyolonsel sonatının finalinin uzak bir anısını çağrıştıran dronlar, yavaş yavaş tamamen başka bir tarza, taklitçi kontrpuan tarzına teslim olur. Başlangıçta sessiz olan ve daha sonra yoğunluğu artan yükselen dördüncü motif şimdi aciliyet, sonunda müziği yeniden serime hazırlık için dominant'a doğru iter. Beethoven, 122. ölçüde ortaya çıktığında, piyano ilk temanın yükselen dörtlüsünü özellikle yakın bir taklitle sunarken biraz mizaha düşkündür,

⁵⁶ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

aslında o kadar sıkıdır ki, geçen bir dokuzlunun çarpışması notanın anlık olarak yanlış hizalandığı izlenimini verir (Örn. 8).



https://ks1.kimslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP03792-Beethoven_-

[Cello Sonata No4.pdf](#)

**Örnek 8: Beethoven, Op.102 No.1 Piyan ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü
(ölçüler 122-125)**

Beethoven daha sonra, şimdi güvenli bir şekilde tonik Do majörde, ekspozisyondaki olayları tekrar ele alır ve yeniden serim, bu sonat formundaki bölümün nihai sonu olan 182. ölçüde belirleyici kadansa ulaşır ve “gelişme” bölümüne paralel olduğu izlenimi veren bir pasaj başlatarak, bölümü sonat formunda okumamızı etkili bir şekilde bozar ve finalin formu sorusunu yeniden açar. Şimdi çello dronları la bemolden fa ve re bemole iner, ancak Beethoven önceki taklitçi kontrpuanı takip etmek yerine, çello beşlilerini on beş ölçü uzatarak Martin Cooper’ın kısa piyano kadansı olarak tanımladığı şey için durağan bir halı sağlar. Viyolonsel, gölgede kalmaya hiç niyeti olmadan, refakatsiz bir dizi kadans benzeri, konçerto esintili arpej başlatarak kendini gösterir. Birkaç ölçü sonra topluluk nihayet konsorsiyum halinde çalışmaya başlar, kadansın sonunu işaret eden dekoratif trillere doğru daralmadan önce birlikte kaslı arpej figürasyonunu ele alır.⁵⁷

Yine de, aralarında hem ikincil tematik malzemenin hem de tekrarlanan bir serimin olmaması ve yeniden serimin ardından bir ikincil gelişmenin eklenmesi gibi

⁵⁷ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 142.

çeşitli tutarsızlıklar, Beethoven'ın finalini, örneğin Op.59 No.2 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde olduğu gibi, sonat biçimli bir bölümden başka bir şey olarak okumayı önerir. Burada da benzer şekilde sonat ve rondo unsurlarıyla bezenmiş, ruhlu bir final söz konusudur. Bu gibi faktörleri göz önünde bulundurarak, daha önce sonat formunun serim ve gelişim bölümleri olarak duyduklarımızı A ve B olarak etiketlersek, ABAB şeklinde rondo benzeri bir kalıp ortaya çıkmaya başlar. Son ölçülerdeki yazılı kadans ve açılıştaki yükselen dörtlünün geri dönüşünü de eklersek, formu aşağıdaki gibi şemalandırabiliriz:

A		B		A	B'	cadenza-like	A'
Piano		cello	Piano	cello	piano		
C	G		C				C
		drones	i.C.	drones	i.C.		
1	47	75	122	184	200		237

Bu yüzden Beethoven'ın konseptini bir sonat-rondo olarak okumanın doğru olabileceği kanısına varılıyor. Her iki durumda da final, Beethoven'ın eseri “serbest sonat” olarak tanımlamasına uygun olarak biçimsel bir serbestlik sergiler. Bu finalin karakteri göz önüne alındığında, bestecinin 1815 yazında, kongrenin ve müziğinin görkeminden kurtulup daha samimi ve sofistike müzik yapma biçimlerine yönelebildiği için yüksek bir ruh hali içinde olduğu kolayca hayal edilebilir. Jedlesce'deki arkadaşlarına bir mektup yazan Beethoven, “gelir gelmez (Linke'nin) hayatını zorlaştırmayı kendime iş edineceğim” diye yazmıştı. Öyle görünüyor ki Beethoven çellist arkadaşıyla Do majör finalin konçertant unsurları hakkında şakacı bir şekilde alay ediyordu: aşırı register değişimleri ve virtüözik pasajlar, örneğin, on yıl önceki üçlü konçertonun ilk bölümünün sonlarına doğru akla gelen, koda'nın geniş üçlemeleri gibi.



Örnek 9: Op.102 No.1 Piyano ve Viyolonsel Sonatının final bölümü
(ölçüler 217 - 220)



Örnek 10: Triple konçerto Birinci bölüm, (ölçüler 501- 502)

Linke'nin yeteneklerine olan sarsılmaz inancını yansıtmamanın yanı sıra, Beethoven'ın iyi huylu şakaları, neşeli temaları, yanlış başlangıçları ve armonik sürprizleriyle finalinin özünü yakalıyor ve bizi sayısız hayal kırıklığıyla boğuşan huysuz, hırçın besteci imajımızı bir anlığına bir kenara bırakmaya zorluyor. Bunun yerine, Erdödy'nin kır malikanesinin sakin ortamında arkadaşlarıyla şakalaşırken ve onlarla geçireceği birkaç pastoral güne bakarken Beethoven'ın da yaşayabileceği neşeye dair ferahlatıcı bir bakış yakalıyoruz. O halde burada, Viyana'nın dış mahallelerinin ötesinde ve güvenilir yoldaşların eşliğinde Do Majör sonat muhtemelen ilk kez canlandı. Eğer öyleyse, Linke ve Erdödy, bestecinin üçüncü ve son evresinin müziğiyle, son bir viyolonsel sonatına yol açacak ve bestecinin hayatının geri kalanında hız kesmeden devam edecek yoğun bir keşif dönemiyle ilk yüzleşmeler arasında olacaktı.⁵⁸

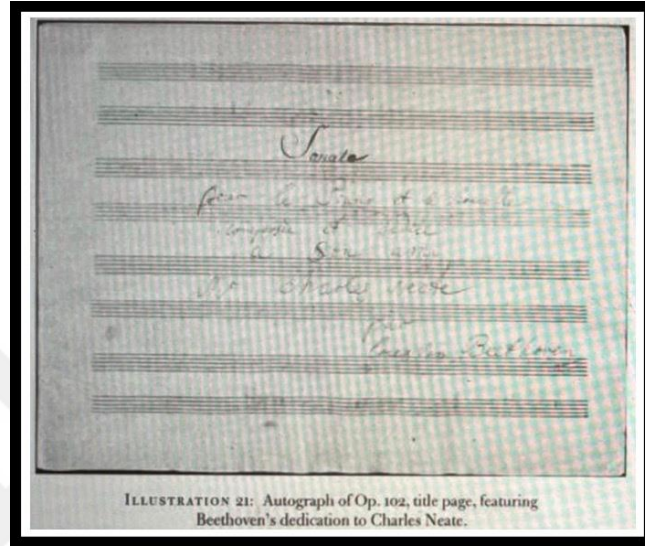
⁵⁸ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 144.

4. Op. 102 No. 2

1817’de, Bonn’daki Simrock firması Op.102’yi çıkarmıştır. Bu vesileyle bestecinin viyolonsel eserlerinden herhangi biri ilk kez seslendirilmiş oldu.

Viyolonsel partiyonu piyano partiyonunun üzerinde küçültülmüş olarak nota formatında yayınlandı (alışlageldiği üzere viyolonsel partiyonu ayrıca basıldı). Bu özellik Allgemeine musikalische Zeitung’daki bir eleştirmenin gözünden kaçmadı ve yayıncı piyano partisinin üzerinde viyolonsel partiyonunu vermemiş olsaydı her iki icracı için de provaların ne kadar zor olacağını itiraf etti. Anton Schindler’e göre Op.102’nin ortaya çıkışı, Beethoven’ın kısa süre önce iki piyano sonatı Op.90 ve Op.101’de başlattığı ve içine Almanca tempo işaretleri eklemeye başladığı kısa ömürlü bir yeniliğin de sonu oldu. Beethoven’ın amacı, Ignaz von Mosel’e yazdığı bir mektupta belirttiği gibi, “müzikal barbarlık günlerinden kalma” olan “Allegro” gibi geleneksel İtalyan terimlerinden kaçınmaktı, çünkü ... “neşeli” den ne daha fazla ne de daha az anlamına gelen allegro’dan daha saçma ne olabilir ve çoğu zaman bu tempo tanımının bu anlamından ne kadar uzaklaşıyoruz, böylece müziğin kendisi tasarımın tam tersi oluyor. Ancak İngiliz yayıncılar Op.101’deki “Lebhaft, marschmässig” (canlı, marş gibi) gibi Almanca ikamelere itiraz ettiler ve Beethoven, Op.102 Simrock sürümünde tanıdık ‘Allegro’, ‘Andante’ ve benzerlerini yeniden kullanarak mecbur kaldı. İlginçtir ki, Carly Simrock tarafından yapılan bu baskıda herhangi bir ithaf yoktu, ancak eser 1819’da bu kez Viyanalı Artaria firması tarafından yeniden basıldığında, yeni baskıda Kontes Erdödy’ye bir ithaf yer aldı. Döngüyü anlamak için, Beethoven’ın o Mayıs ayında Viyana’ya gelen İngiliz çellist ve besteci Charles Neate ile arkadaş olduğu 1815 yılına kısaca dönmemiz gerekiyor. Yaz boyunca Neate besteciyi neredeyse her gün ziyaret etti ve Wenzel Rampl’ın Op.102’nin el yazması kopyası da dahil olmak üzere el yazmalarını inceledi ve Şubat 1816’da bir İngiliz yayıncıya satmak üzere Londra’ya giderken yanına almayı planladı. Neate’in çabalarına karşılık Beethoven, İngiliz’in özel albümüne bir çift kanon yazmakla

kalmamış, son iki viyolonsel sonatının el yazması başlık sayfasına Neate’e bir ithaf ekleyecek kadar ileri gitmiştir.⁵⁹



İLLÜSTRASYON 21: Op. 102'nin otografisi, başlık sayfası, Beethoven'ın Charles Neate'e ithafını içeriyor.⁶⁰

Ne yazık ki Neate'in besteci adına Londra'da yürüttüğü müzakereler başarısızlıkla sonuçlandı. Ekim 1816'da Neate uzun bir mektupla sonatların zorlukları nedeniyle reddedildiğini açıkladı, ancak zorluğun teknik taleplerinden mi yoksa alışılmadık derecede ilerici, hatta radikal müzikal yaklaşımlarından mı kaynaklandığını belirtmedi. Neate gelen birkaç teklifi geri çevirse de -burada para çok kısıtlı ve zaman alışılmadık derecede az- yine de bunları birkaç 'profesör' (yani profesyonel müzisyenler) için çalarak itibarlarının doğal olarak artacağını ve daha iyi teklifler almayı umduğunu düşünüyordu. Hiçbiri gelmedi ve Nisan 1817'ye gelindiğinde Beethoven'ın sabrı tükeniyordu. İngiliz'e yazdığı mektupta Beethoven, "Klavier-Sonaten mit Violonschell" için bir yayıncı bulması için ona bir ay daha süre verdi: Eğer o zamana kadar sizden bir yanıt alamazsam, bunları Almanya'da

⁵⁹ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 147.

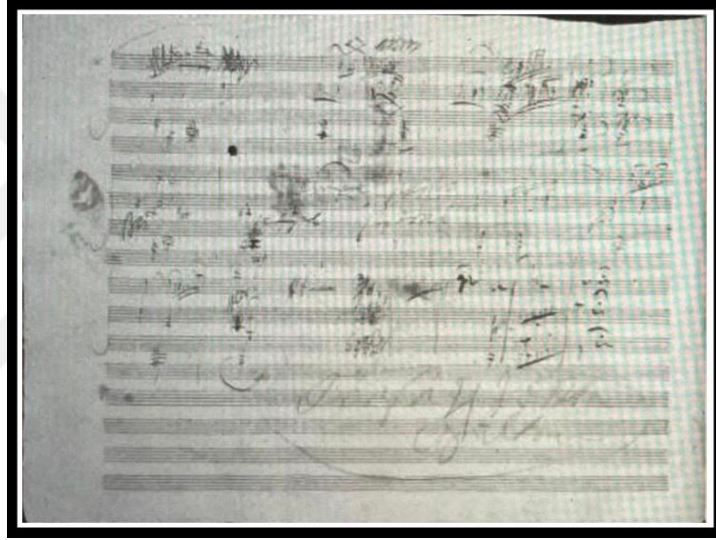
⁶⁰ Ann Arbor, Mich. (1991), *The Beethoven Compendium : a guide to Beethoven's life and music*

yayınlayacağım Aslında Beethoven bu aşamada Simrock’la görüşmelere başlamış olmalı ki, Neate’e yazdığı mektuptan da anlaşılacağı üzere: “Bu eserler hakkında sizden de diğerleri kadar az şey duyduğum için, onları bana acilen yalvaran bir Alman yayıncıya verdim...” Neate’nin sonatları en az 70-80 altın dükaya satabileceğini düşünen Beethoven, ona sonatların aynı gün İngiliz ve Alman firmalarından temin edilmesini istediğini yazdı.

İngiliz ve Alman firmalarından aynı gün. Bu, bestecinin günlüğünde de belirttiği gibi, aynı anda birden fazla yayıncıya başvururken uyguladığı bir taktikti: “Tüm eserlerinizde, şimdi viyolonsel sonatında olduğu gibi, Londra’daki ve Almanya’daki yayıncıların birbirlerinden haberi olmadan, yayıncıya yayın gününü belirtme hakkını saklı tutacaksınız. Çünkü aksi takdirde daha az ödüyorlar. Ayrıca gerekli de değildir. Bu besteyi sizden başka biri sipariş etmiş gibi davranabilirsiniz.” Bununla birlikte, viyolonsel sonatları için bir İngiliz yayıncı bulunamamış ve Beethoven Neate’e ithafını geri çekmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, bu sonatların ilk baskısına hiçbir ithaf eşlik etmemiştir. İlginçtir ki, Mayıs 1816’da Beethoven Kontes Erdödy’yi Viyolonsel sonataının ithafında bir değişiklik olacağı konusunda uarmıştı, ancak bu ne sizi ne de beni değiştirecekti. Belki de o zaman Beethoven hala Neate’in İngiltere’de galip geleceğine inanıyordu, böylece gelecekteki bir İngilizce yayının başlık sayfasında duyurulacak resmi bir ithafın önü açılmış olacaktı. Ancak bu sonuç alınamayınca Beethoven sonunda Artaria’ya sonatları 1819’da başlık sayfasında “Á Madame La Comtesse Marie Erdödy” yazısıyla yayınlaması talimatını verdi. Linke’nin adının ithaf için neden hiç öne çıkmadığını merak edebiliriz. Ne de olsa Linke, Beethoven’ın o dönemdeki en güvendiği çellisti olarak son iki sonatın yaratımıyla yakından ilgiliydi. Yıllar sonra, bestecinin Grosse Fuge’deki viyolonsel partisinin birkaç ölçüsünü yeniden yazmasını önerecek kadar ileri gidecekti, böylece icracının eserin ana motiflerinden birini gönderirken dört teli de hızlı bir şekilde geçmesi gibi garip bir zorunluluktan kaçınacaktı. Gerçekten de, bestecinin Prens Galitzin için Rusya’ya gönderdiği 1825 tarihli iberprüfte Abschrift’te (düzeltilmiş kopya) açıkça görüldüğü gibi, Beethoven’ın bu motifle ilgili ilk düşüncesi çellistin defalarca Do telinden La teline sıçramasını gerektiriyordu. İcracılarının karşılaştığı

pratik zorlukları umursamamasıyla ünlü olan Beethoven, bu durumda Linke'nin tavsiyesine akıllıca uymuş ve pasajı, daha sonra 1827'de Artaria tarafından yayınlandığı şekliyle garip geçişleri ortadan kaldıracak şekilde yeniden yazmıştır.⁶¹

Tüm bu hususlar, viyolonselcinin besteciyle olan bağlarının bu ithafı gerektirecek kadar güçlü olduğunu göstermektedir.



İllüstrasyon 22: Op. 10z No, 2'nin otografisi, düzeltmelerle birlikte. Füg konusunun açılışı sağ altta yer almaktadır.

Berlin Deutsche Staatsbibliothek'te muhafaza edilen Op.102 No.2'nin elyazması, kardeşi gibi bol miktarda silme ve düzeltme içeriyor. Beethoven'ın düşüncelerini hızlıca kâğıda döküp alternatiflerini karalayarak yeniden işlediğini gösteren işaretler genellikle mürekkeple çizilmeden önce kurşun kalemle notaya alınmış (İllüstrasyon 22). Fugal finalin elyazmasına üstünkörü bir bakış bile, o kadar aceleyle yazıldığını ortaya koyar ki, artikülasyonun ayrıntılarının çoğu yoktur ve kopyacıya sayısız ayrıntıyı ele almak zorunda bırakmaktadır.

⁶¹ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 149.

Op.102 No.1, açılıştaki çekirdek benzeri motifin birbiri ardına akan fikirlere yayılmasıyla serbest bir sonat ‘quasi una fantasia’ karakterini çağrıştırırken, Re majör sonatın üç bölümü birbirinden farklı ve tematik olarak bağımsızdır. Op.102 No.1, örneğin, sadece viyolonsel için Do majörde yumuşak bir tema ile başlar ve La minörde sonat formunda bir bölüme dönmeden önce bir dizi doğaçlama jestle devam ederken, Op.102 No.2 herhangi bir ön hazırlık olmaksızın aniden başlar. Burada piyano, iddialı, kompakt Allegro con brio’yu sert bir Re majörde meydan okuyan, uzak bir figürle başlatır. Aynı şekilde, iki eserin finalleri de birbirinden farklıdır. Birinci final, Beethoven’ın eseri “özgür bir sonat” olarak tanımlamasını hatırlatırcasına, biçimsel olarak muğlak ve kontrpuanın nadide dünyasını ima eden bir bölüm sunar. Öte yandan, ikinci final, Wilhelm von Lenz’in tahminine göre çalınamaz ya da çalınamaz olmaktan öteye gitmeyen, zamanın uygun bir füğün tam olarak ne olduğuna dair beklentilerini ciddi şekilde zorlayan, alışılmadık bir füğ olsa da, adanmış bir fügdür. Bir de Op.102 No.2’nin orta bölümü vardır, Beethoven’ın eserlerindeki tek uzun yavaş bölümdür.⁶²

Yine de iki Op.102 sonatının ortak bir özelliği vardır: Her biri kendi tarzında Beethoven’ın oda müziği idealini kavramaya çalışır. İlk Op.5 piyano ve viyolonsel sonatlarından itibaren izini sürdüğümüz gibi, besteci ister klavye eşlikli virtüöz bir viyolonsel eseri isterse eşlikli bir klavye sonatı olarak tasarlansın, eski onsekizinci yüzyıl türünün kalıntılarını atarak iki enstrüman arasında gerçek bir ortaklık yaratmanın yollarını yavaş yavaş keşfetmiştir. Op.69’un taslaklarının da ortaya koyduğu gibi, Beethoven’ın üçüncü viyolonsel sonatıyla ilgili en önemli kaygısı, malzemesini bölümler arasında nasıl eşit ve doğal bir şekilde dağıtacağıdır. Enstrümanlar arasındaki eşi benzeri görülmemiş eşitlik seviyesi bu konuya değinir: klavye topluluğu sabitlemeye hizmet ediyorsa, Beethoven yine de fikirlerini eşit, hatta inatçı bir şekilde dağıtır. Beethoven bu eğilimi son sonatlarında da devam ettirmiş, ancak iki önemli fark ortaya çıkmıştır. İlk olarak Op.69’da uzun, kesintisiz cümlelere güvenir. Bu tür birçok örnek arasında, Allegro ma non tanto’da viyolonselin ilk bölümdeki ilk teklifinin yanı sıra ikincil temayı (38. ölçüde başlayan) on iki ölçü

⁶² Ann Arbor, Mich. (1991)

boyunca döndürmesi; scherzo'da sekiz ölçülük cümlelerin tutarlı değişimi; Adagio'da sekiz ölçülük cümlelerin her iki çalgı arasında eşit bölünmesi; ve finalde, sekiz ölçülük açılış viyolonsel melodisi, cevap veren piyanoda gece ölçüleriyle tekrar yansıtılır. Buna karşın, geç sonatlarda benzer bir ifade biçimi neredeyse hiç yoktur. Çizgileri çok daha sıkı örülmüştür ve çok daha sık değiş tokuş edilen kompakt motivik hücrelerden oluşur. Bu teknik, Beethoven'ın bir buçuk ölçülük bir değişimi hızla yarım ölçülük motif parçalarına sıkıştırdığı Op.102 No.1'in en başından itibaren açıktır.⁶³

Bu son eserlerde birkaç ölçüden daha uzun cümleler çok azdır ve nadiren bir tür kesintiye uğrar. Bu yaklaşım, örneğin Op.102 No.1'in mizahi finalinde, Op.102 No.2'nin Adagio con molto sentimento d'affetto'sunun koro tarzı ifadesinde veya belki de en açık şekilde, viyolonsel piyanonun cümlelerini diğer her ölçüde güçlü bir şekilde kazanmış alçalan jestlerle kestiği bu bölümün açılış materyalinin dönüşünde (ölçü 51) belirgindir. Op.102'nin daha kısa cümle uzunlukları ve enstrümanlar arasındaki hızlı alışverişler topluluğun ortaklığını teşvik ediyorsa, Beethoven ideal eşitlik arayışını Op.102 No.2'nin fugal finalinde gerçekleştirir. Doğası gereği füğ, seslerin iki enstrüman arasındaki dağılımında bağımsızlık ve eşitlik talep eder. Beethoven'ın başarısı, viyolonsel sesinin sonorite ve ton üretimi açısından diğerlerinden radikal bir şekilde farklı olduğunu düşündüğümüzde daha da dikkat çekicidir; yine de Lockwood'un anlayışlı bir şekilde savunduğu gibi, bu eşitsizlik tam da bu bölüme canlılığını ve gücünü veren şeydir, La majör Op.101 Piyano Sonat'ının finaliyle birlikte. Beethoven'ın Op.102 No.2'deki fugal düşünceleri, son on yılında gerçek bir kontrapuntal saplantıya' dönüşen şeyin başlangıcını işaret eder. Genellikle onun kontrpuan ve onun tüm öğrenilmiş araçlarının beyinsel alemine yeniden girişini, orta döneminin kahramanca dramalarını tükettikten sonra artık giderek soyutlaşan ve etrafındaki müzikal gerçekliklerden uzaklaşan bir iç mabede çekilen, sağırılık tarafından hapsedilmiş bir bestecinin geç dönem üslubunun simgesi olarak görürüz.

⁶³ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 150-151.

Muhtemelen, bulanık bir anı gibi, Beethoven'ın saplantısı, en anlaşılmaz kontrapuntal yapılarının temelini atıldığı on yıllar önceki öğrencilik yıllarını hatırlatıyordu.⁶⁴

İlk olarak, Bonn’da Christian Gottlob Neefe’nin öğrencisi olan on iki yaşındaki çocuk, Bach’ın müziğinin sınırlı bir takipçi kitlesine ve dolaşıma sahip olduğu bir dönemde “Wall Tempered Clavier” ile tanışmıştı. Yıllar sonra, belki de 1817 civarında, Beethoven’ın kendi füg bestelerini takip ederken, Bach’ın sanatının inceliklerini daha iyi kavramak için bu füglerin bir kısmını elle kopyalaması Neefe’nin vesayetinin bir kanıtıdır. Beethoven’ın kontrpuan üzerine kendi resmi çalışması, yaklaşık yirmi yıl önce Viyana’da Haydn ve ardından Haydn 1794’te Londra’ya gittiğinde Beethoven’ın başvurduğu, eski tarz müzisyen olarak tanınan Johann Georg Albrechtsberger ile ciddi bir şekilde başlamıştı. Albrechtsberger’in rehberliğinde Beethoven, J. J. Fux’un Gradus ad Parnassum (Parnassus’a Giden Adımlar (1725)) adlı eserini model alan geleneksel bir kontrpuan alıştırma programını izleyerek yaklaşık bir buçuk yıl boyunca kontrpuan, kanon ve füg ilkelerini takip etti. Fuxian rejimi, öğrencilerin önceden var olan bir cantus firmus’a karşı yeni bir müzik bestelemelerini ve bu sırada uyumsuzlukların ve konsonansların nasıl ele alınacağını, parçalardaki sıçramaların nasıl yönetileceğini ve benzerlerini düzenleyen bir dizi kuralları uymalarını gerektiriyordu. Fuxian türü kontrpuan, eğlenceli bir bulmacayı canlandırıcı, beyinsel bir müzikal satranç oyununa dönüştürebilir; bu sayede bir parçayı hareket ettirmek, diğer parçalar için seçenekleri ciddi şekilde kısıtlayan ve nadiren de olsa şah mat etmeye yol açan zincirleme sonuçlar doğurabilir. Haydn’ın aksine Albrechtsberger, öğrencisine arzuladığı müzikal nektarı sağlayan gayretli bir eğitmen olduğunu kanıtladı.

Albrechtsberger’in ölümünden birkaç yıl sonra, 1817’de, kendisinden bir kompozisyon öğretmeni önermesi istendiğinde Beethoven, “Albrechtsberger’imi kaybettim ve başka kimseye güvenim yok” diye cevap vermiştir: Onun yönetiminde

⁶⁴ Lockwood, L. (2013)

Beethoven beş Fuxian türünde ve kontrpuanın diğer ileri formlarında ustalaşmayı tamamlamıştı ve 1795'e gelindiğinde, Viyana'nın bu en saygın müzik geleneğinde yetişmiş olan, kendisinden önce Haydn ve Mozart, kendisinden sonra Schubert ve Bruckner gibi bestecilerin oluşturduğu uzun bir çizgide hak ettiği yeri almıştı. Orta dönemi boyunca Beethoven fügları ve fugal pasajları bestelerine dahil etmek için birçok fırsat buldu; örneğin Do majör Mass, Wellington'un Zaferi ve Prometheus varyasyonları Op.35 ('Alla Fuga' olarak adlandırılan final), üçüncü Razumovsky Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün finalinden bahsedebiliriz. Bu uygulama, 1815'te Op.102 No.2'nin son bölümündeki fuge geri döndüğünde onu iyi bir yerde tutacaktı.⁶⁵

4.1. I. Bölüm: Allegro con brio

İlk bölümün açılış hamlesi bir oktav yukarıya sıçrayan beş notadan oluşan bir patlama, ardından bir basamak daha yüksekte tekrarlanır ve onda bire kadar uzanmaktadır. Beethoven'ın yine piyanist Kontes Erdödy düşünülerek bestelenen Op.70 No.1 'Hayalet Trio'sunun başlangıcıyla çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır. Her iki eser de Martin Cooper'ın "doğrudan vuruş" olarak tanımladığı, oktavlar halinde yazılmış, güçlü bir şekilde yontulmuş, yükselen Re majör tema ile başlamaktadır.

İki fikir de yeterince ayırt edici. Viyolonsel sonatını karakterize eden patlayıcı, beş notalı jest, Re majörde tekrar dinlenmeye gelen on altılıkların alçalan bir çağlayanını serbest bırakır. Öte yandan, üçlünün dört notalı tekrarlanan motifi, kendi biriken enerjisiyle dört oktava yayılır ve fortinin tamamen keşfedilmemiş perdesi tarafından durdurulana kadar ısrarla daha yükseğe çıkar (Örn. 11 ve 12).

⁶⁵ Ann Arbor, Mich. (1991)



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 11: Beethoven, Re majör Sonat Op,102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı,
Birinci bölüm (1-4. ölçüler)**



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 12: Beethoven, Re majör Piyano Trio Op.70 No.1, Birinci bölüm
(1-5 ölçüler)**

Yine de her motif yerini viyolonselin tenor perdesinde daha yavaş hareket eden, dolce bir cümleye bırakır. Sonatta, viyolonsel sonraki birkaç ölçü boyunca zıt bir ikincil cümle sunarken, üçlüde keman 9. ölçüde yaylılar tarafından paylaşılan acı verici lirik bir çizgi açar.

Tekrar sonata odaklandığımızda, Beethoven'ın iki tür kontrasta çok daha yavaş nota değerleri tarafından kontrol edilen on altılık notaların itici gücü ve dar ve geniş aralıkların yan yana getirilmesine dayandığını ve böylece ilk bölümdeki gerilimin ve rahatlamanın çoğunu yaratmak için müzikal zamanı ve mekanı manipüle ettiğini gözlemlemekteyiz. Piyanodaki kıvrımlı alçalan gamın ardından, viyolonsel görkemli, iki oktavlık bir arpejle pes Re'den çıkar, esasen piyanonun açılış sıçramalarını genişletir ve etkileyici bir diminuendo ile sarılmamış enerjilerini dağıtır.

Piyanodaki oktav sıçramasını bir oktav aşağıya inerek tersine çeviren viyolonsel, şimdi ayrıık sıçramalarını yavaş yavaş daraltarak tam ve yarım adımlarla hareket eder. Ancak daha sonra enerjik oktav sıçramaları, önce piyanoda geri döner ve piyanonun basındaki gürleyen tremololar eşliğinde viyolonsel tarafından cevaplanır (Örn. 13).



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 13: Beethoven Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm
(Ölçüler 13-14)**

Beethoven'ın viyolonseli birkaç ölçü, üçlüde ise keman 9. ölçüsünde yaylılar tarafından paylaşılan acıklı lirik bir çizgi açar. Tekrar sonata odaklandığımızda, Beethoven'ın iki tür kontrasta dayandığını görebiliriz, (On altılık notaların itici gücü çok daha yavaş nota değerleriyle kontrol edilir, dar ve geniş aralıkların yan yana gelmesi sağlanır) ve böylece ilk bölümdeki gerilimin ve serbest bırakmanın çoğunu oluşturmak için müzikal zamanı ve mekanı kontrol eder. Piyanodaki kıvrımlı alçalan gamın ardından, viyolonsel görkemli, iki oktavlık bir arpejle Re'nin altından çıkar, esasen piyanonun açılış sıçramalarını genişletir ve etkileyici bir diminuendo ile sarılmamış enerjilerini dağıtır. Piyanodaki oktav sıçramasını bir oktav aşağı inerek tersine çeviren viyolonsel, şimdi ayrıık sıçramalarını kademeli olarak daraltarak tam ve yarım adımlarla hareket eder. Ancak daha sonra enerjik oktav sıçramaları, önce piyanoda geri döner ve piyanonun basındaki gürleyen tremololar eşliğinde viyolonsel tarafından yanıtlanır.

Tremololar kendi başlarına yeterince tanıdık, stok bir piyano figürüdür ve yorum gerektirmeyebilir. Ancak bazı bağlamlarda tremololar, Haydn'ın 100 numaralı Askeri Senfoni'de ve muhtemelen 105 numaralı Senfoni (Drumroll) ve Mi bemol majör Piyano Sonatı Hob. xvi: 52 gibi 1790'lardaki diğer eserlerinde niyetlendiği gibi askeri çağrışımları çağrıştırabilir. Askeri bir mecaz fikri gerçekten de Op.102 No.2'nin ilk bölümünde müzik dışı bir anlatı olasılığını getirir ve serimden sonraki iki pasajı açıklamaya yardımcı olur. İlk olarak, ikinci temaya geçişte, Beethoven piyano ve viyolonsel arasında beş yarım notadan oluşan bir dizi değiş tokuş yapar, eşleştirilmiş, bulamaçlı grace notalarla süslenir ve bir davul figürünü taklit etmeyi amaçlamış gibi görünen fırçalama, perküsif bir etki yaratır. Viyolonsel tarafından tanıtılan ve daha sonra piyano tarafından tekrarlanan ve uzatılan zıt lirik ikinci tema hakkında askeri bir şey yoktur. Ancak serimin kapanış bölümünde bir askeri figürle daha karşılaşıyoruz, bu figür viyolonsel tarafından başlatılır ve ardından piyano tarafından oktavlar halinde tekrarlanır. Keskin staccati'lerle ifade edilen bu kapanış figürü bir fanfare ya da marşın habercisidir (Örn. 14). Birlikte ele alındığında, tremololar, vurmali yarım notalar ve kapanış figürü askeri referanslar sunuyor ve dahası, bu ilk bölümü bestecinin de dahil olduğu köklü savaş müziği geleneğiyle ilişkilendiriyor demek mümkün.⁶⁶



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven - Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf /](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf/)

**Örnek 14: Beethoven, Re Majör sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı,
Birinci bölüm (ölçüler 25-27)**

⁶⁶ Ann Arbor, Mich. (1991)



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 15: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı,
Birinci bölüm (29-35. ölçüler)**

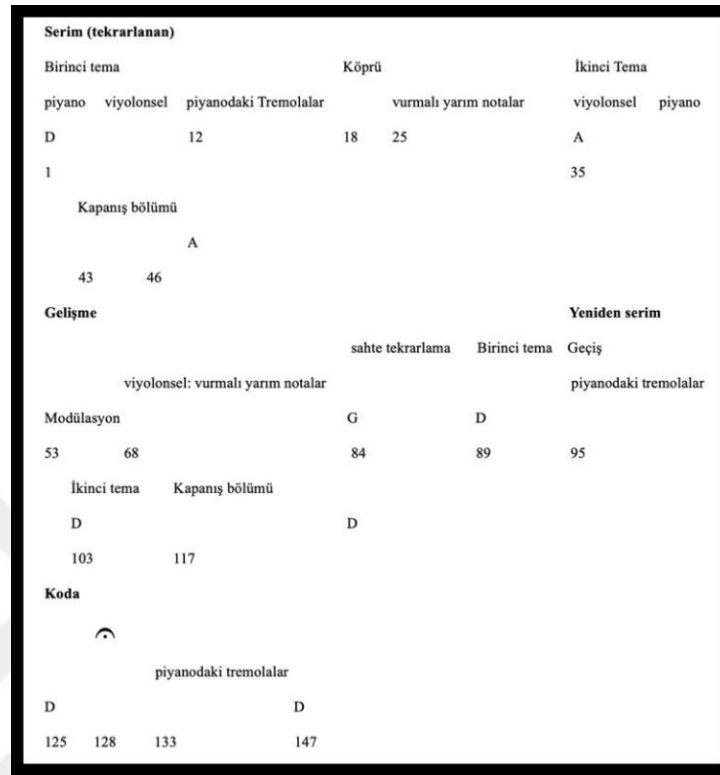


[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 16: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı,
Birinci bölüm (49-45. ölçüler)**

Diyagram 7.1, birinci bölüm boyunca bu göndermelerin ilerleyişini kronize eder. Beethoven'ın diğer eserleri de çeşitli askeri imalar içerir; elbette en açık olanı, klişe olmasa da basmakalıp savaş müziği figürleriyle dolu bir eser olan Wellington's Victory'dir (1819). Ancak genellikle göz ardı edilen, açıkça programatik olmayan diğer bazı eserlerin de askeri mecazlar sergilediğidir. Örneğin, Keman Konçertosunu açan sessiz timpani vuruşları ve aynı eserin yavaş bölümünde, acil bir silahlanma çağrısı gibi araya giren beklenmedik, fortissimo Do majör gamları vardır. Beşinci Senfoni'nin (1808) yavaş bölümündeki parlak Do majör fanfarları ve 'Arşidük' Piyanolu Trio'nun (1812) birinci bölümünün kapanışına yakın fanfarları da anabiliriz.

DİAGRAM 7.1: Askeri İmalar Op.102 No.2: Allegro con brio



Op.30 No.3 keman sonatı söz konusu olduğunda bu işaretlerin nedeni anlaşılabilir; zira Beethoven bu çalkantılı eseri Napolyon'a karşı nihai koalisyonun başlıca müttefiklerinden biri olan Rus Çarı 1. Aleksnadre'ye ithaf etmiştir. Diğer örneklerde, imalar ya dönemin sert gerçekliğini yansıtıyor gibi görünüyor - Viyana Napolyon'un güçleri tarafından iki kez kuşatıldı - ya da daha uzak bir mesafede, belki de Beethoven'ın Waterloo Savaşı'ndan ve Napolyon'un ikinci kez tahttan çekilmesinden sadece birkaç ay sonra yazdığı Op.102 No.2'deki motivasyonunda olduğu gibi, savaşların bir yansımasını göstermektedir. Bu yorumun ışığında, belki de 1823'de tamamlanan, birkaç yıl uzakta olan Missa solemnis'teki "Dona nobis pacem'in" dikkat çekici örneğini de sıralayabiliriz; burada Beethoven, uzaktaki trompet fanfarlarını ve davul figürlerini çağırarak barış duasına savaş anılarını ekleme özgürlüğünü kullanmıştır. Op.102 No.2'nin ilk bölümündeki çeşitli askeri imalar

sadece birkaç saniye içinde gönderilmiş olsa da, toplu olarak Beethoven'ın sadece elli dört ölçüye ihtiyaç duyduğu serimin karakterini etkilerler.⁶⁷

Op.102 No.1'deki kısalık, sadece otuz bir ölçüye sıkıştırılmış olan gelişimi de işaret eder. Viyolonselın açılış motifini yeniden canlandırmak için tekrarlanan girişimlerine rağmen, topluluk La ve Re majörün armoni alemlerinden verimli bir şekilde geçerek sonunda Do majörün ilgisiz dünyasına yerleşirken göreceli durağanlık noktalarına dokunur. Burada piyano, serimin geçişinde oldukça önemsiz bir fikir olarak ortaya çıkan şeyi, şimdi sürüklenen bir dizi tuş aracılığıyla yeniden canlandırır. Pasajın cerie doğası, carlier perküsyon motifinin geri dönüşüyle daha da artar. Serimde önemsiz gibi görünen bir jesti ele geçiren Beethoven, şimdi askeri zarafet notalarını viyolonselın en derin perdesine yerleştirerek bu fikri genişletir. Bir dizi hızlı tel geçişi gerektiren ve tedirgin edici tritonları vurgulayan yazının doğası (Sol-Do# ve birkaç ölçü sonra Do-F#) gerilimi yaratır ve güçlendirir (örn. 17).⁶⁸



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven - Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 17: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Birinci bölüm (68-72. ölçüler)

Bu motif viyolonsel partisine en az on bir kez girerek, müzik pianissimo eksiltilmiş yedinci sonorite üzerinde durmadan önce davul benzeri kalıbı sıkıca güçlendirir. Anlaşıldığı üzere, yeniden serim için zayıf bir hazırlık görülmektedir. Beethoven sanki gelişmeyi kasıtlı olarak önceden kısaltmış, daha gösterişli orta bölümlerinin karakteristik dramasının çoğunu ortadan kaldırmış gibidir. Fakat sırada gidişata zıt bir ölçü gelir: besteci aniden dönerek piyanodaki yeniden serime sol majörün 'yanlış' anahtarında başlar. Viyolonsel de girmek için kendi ölçüsünü

⁶⁷ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 156.

⁶⁸ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 157.

beklemez, bunun yerine piyanoya verdiği cevapla erkenden devreye girer. İkili, hafif bir ayarlama müziği tonik Re majöre doğru eğmeden önce birkaç ölçü boyunca strettoda ilerler, böylece doğru yeniden serim başlayabilir. Beethoven burada, serimdeki olayların izini sürerken, on ölçüyü çıkararak ve yeniden serimi elli bir ölçüden kırk ölçüye indirerek daha fazla yapısal sıkıştırma gerçekleştirir. Sanki bir işaret üzerine piyano tremoloları kısa süreliğine geri döner, ancak gelişimde çok belirgin bir şekilde yer alan davul figürü burada yer almaz. Daha sonra, serimdeki üçüncü askeri ima, muzaffer fanfare figürleri, çello ve piyanoda yeniden ortaya çıkar, ancak şimdi fortissimo'nun üç ölçü boyunca uzatılır. Tüm bölümün dinamik doruğunda, ikili şimdi ana beş notalı konuyu bir kez değil, üç kez vurgulayarak ilan eder; sıçramaları bir oktav ve onda birin ötesine geçerek, değişen kayıtların sınırlarını test eden zorlayıcı bir on dörde kadar ilerler. Bir fermata, müziği dramatik bir duraklamaya getirir. Geriye kalan on dokuz ölçülük koda, Beethoven'ın minimum araçla yoğun bir drama yaratma yeteneğinin nefes kesici bir örneğidir. Koda, ikinci temanın kısa bir anımsatmasıyla açılır; ardından, sanki başka bir dünyadan gelmiş gibi, Beethoven beklenmedik bir şekilde piyano basına unutulmaz pianissimo tremololar ekler, beklenmedik bir şekilde Do diyezde başlar ve çello gibi kromatik olarak yükselir.

Yumuşak bir şekilde tam notalar halinde bir dizi geniş sıçrama yapar: önce yükselen onlular, ama sonra dalan bir alçalan on dördü. Son olarak, tek ölçülük bir kreşendo ile burada forte seviyesine ulaşan tremololar askeri mücadele fikrini canlandırır, icracılar kendilerini karanlık derinliklerden yukarı çeker ve son bir telaşla bölümü muzaffer ve kararlı bir şekilde kapatır.

4.2. II. Bölüm: Adagio con Molto Sentimento D'afetto

Beethoven'ın etkileyici Adagio'sunun genel hatları yeterince açıktır: Re minördeki dış bölümlerle paralel majördeki zıt bir orta bölümü çerçeveleyen üçlü

formda bir bölüm (ABA) hazırlamıştır. Ancak bu yapıyı genişleten, Beethoven'ın yazdığı en söylemsel pasajlardan biri olan olağanüstü bir geçiştir. Beethoven, fugal finali tanıtmak için dominant üzerinde basitçe uzatmak ve kadans yapmak yerine, yol boyunca beklenmedik bir şekilde Si bemol majör ve Do diyez minörün ilgisiz anahtarlarına dokunur. Her ne olursa olsun, Re majör füğün girişi, Diyagram 7.2'de gösterildiği gibi minör ve majör modlar arasındaki değişimi sürdürür.

DİYAGRAM 7.2: Re majör Sonat, Op.102 No.2 Özet

-Adagio ve Allegro fügato'da Modal Alternasyon:

Adagio			Allegro, Allegro fügato	
A	B	A'	Geçiş	Füg
D minör	D majör	D minör		D majör
1-24	25-50	51-66	67-85	

Ancak bu kapsayıcı plan yeterince açıksa, Adagio'nun büyük bir kısmı yorumlama gücümüzü sınırlar. Adagio con molto sentimento d'affetto, Beethoven'ın burada yoğun duygular aradığını, belki de orta bölümün umutlu alternatifinde teselli bulan o derin kayıp duygusunu sesle yakalamaya çalıştığını ve geç piyano sonatlarının benzer yavaş bölümlerinde çok güçlü bir şekilde ifade edilen keder ve teslimiyetin çatışan duygularını ortaya koyduğunu itiraf ediyor. Viyolonsel, dört sade cümleyi piyanonun cılız akor eşliğiyle seslendirir. Müzik sanki belirli bir yer ya da zamana ait değilmiş gibi uzak geliyor ve bunun nedeni Beethoven'ın melodiyi, bölümün varsayılan anahtarı olan Re minöre uygun bir şekilde düşmeyecek şekilde tasarlamış olmasıdır. Daha ziyade, Re minöre zayıf bir bakıştan sonra, ilk cümle Fa majöre, ikincisi Re dominantına, üçüncüsü Do majöre geçer ve dördüncüsü, Re minörü kesin bir şekilde perçinlemek yerine, La minörde yarım bir kadansla sona erer. Bununla birlikte, piyano armonilerini göz ardı edip sadece viyolonsel melodisini kendi başına ele alırsak, tonik Re perdesinin olmadığını ve melodinin La perdesine doğru, bizi La

minördeki melodiyi (ama piyano akompanya - panimentini değil) duymaya teşvik eder (Örn. 18).⁶⁹



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven - Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 18: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, İkinci bölüm (1-8. ölçüler)

Tonal bulanıklık hissine katkıda bulunan bir diğer unsur da viyolonsel çizgisinde Si bemol (3. ölçü) ve Si natural (5. ölçü) perdeleri arasındaki belirsizliktir. İkincisi melodiyi La minörde duymaya zorlarken, ilki melodiyi antik kilise modlarının dünyasına taşır (burada ilk yarım adımla karakterize edilen Frig modu). Beethoven'ın bu Adagio'da duraksayan bir tonal-modal alan yaratması, ince bir şekilde, Op.132'deki 'Heiliger Dankgesang' adlı daha ayrıntılı deneyinin habercisidir. Lidya modunda serbestçe bestelenmiş bir koral (başka bir kilise modu, bu Fa üzerine inşa edilmiş ve arkaik bir hava katmak için Si bemol yerine Si natural kullanılmış) modern Re majör anahtarındaki bölümlerle dönüşümlü olarak yer alır, böylece Op.102 No.2'nin Adagio'sunda olduğu gibi modalite ve tonalite etkileşime girer ve çapraz bir şekilde oluşum gösterir. Viyolonsel sonatlarında daha önce görülen hiçbir şeye benzemeyen koral, altıda bir (Si-Do) gibi dar bir aralığa sahiptir; ayrıca, ikinci cümlede orta noktada azalan ince on altılık nota dışında, sekizlik nota ritmi baştan sona sabittir. Basitçe mezza voce olarak işaretlenen koral, yoğunluk bakımından değişiklik göstermez: Beethoven gerçek dinamik geçişlerden kaçınır ve son cümle için tek bir mütevazı saç tokası sağlar. Allegro con brio'ya ya da Adagio'nun dinamik detaylarla dolu orta bölümüne üstünkörü bir bakış, bu açılışın ne kadar alışılmadık derecede durağan olduğunu ortaya koyar. Yine de koralde duygusal olarak uyuyan hiçbir şey yoktur.

⁶⁹ Hatten, Robert S. (2004), a.g.e. s. 158.

Aksine, ritmi en aza indirmek müziğin duygusal içeriğini güçlendiriyor. Koral sona erdikten sonra Beethoven 9 ölçüsünde, yine Re minör ‘Hayalet’ Trio'nun Largo’sunun ürkütücü ruhunu ve Op.101 Piyano Sonatı’nın (Örn. 19) yavaş bölümünün hüznü karakterini çağrıştıran, alçalan bir sıçrama ve etkileyici bir dönüşle işaretlenmiş yeni bir figür sunar. Bu figüre eşlik eden, piyanonun basındaki noktalı ritimde dört notalı üçlü bir motiftir.⁷⁰



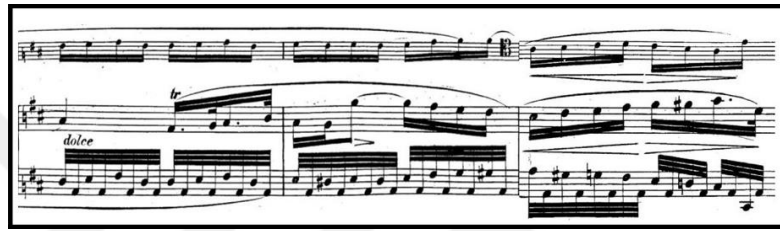
[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven - Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 19: Beethoven, Re majör Sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, İkinci bölüm (25-28. ölçüler)

Bu figüre eşlik eden, piyanonun basındaki noktalı uyakta dört notalı bir triadik motif, şimdi anahtarı La minör olarak belirler ve bir cenaze marşını anımsatan ağlamaklı bir yürüyüş modelini harekete geçirir. Bu görkemli alayın üzerinde dönüş figürü piyano ve viyolonsel arasında değiş tokuş edilir ve enstrümanlar rollerini değiştirmeden önce kasvetli, üç oktavlık bir versiyonda tekrarlanır. Şimdi piyano açılış koraline devam ederken çello eşlik eder ve Re minörde tempolu bir kapanış getiren iki saz daha sunar. Beethoven daha sonra rolleri bir kez daha değiştirerek La bölümünü sonlandırır: Piyanonun yüklü marşının üzerinde viyolonsel etkileyici bir şekilde çalkalanan figürasyonu ve birkaç ölçü sonra koralin ölçülü tınlarını üstlenir. Ortadaki Si bölümü ruhani bir vaha, belki de La bölümünün cenaze gerçeklerinden kaçışa dair

⁷⁰ (Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. (1991)

ütöpk bir vizyon sunar. Tonal açıdan artık kendi yerindedir ve Re majör, önceden devredilmiş olanın modal ve tonal belirsizliklerini ortadan kaldırır. Beethoven iki dolce çizgisi ile çalışır piyano tizinde tanıtılan ve büyük ölçüde akıcı on altılıklarda hareket eden son derece etkileyici, tırmanan bir tema ve viyolonselde, yine on altılıklarda ve piyano basındaki mırıldanan otuz ikinci nota eşliğı ile aşağıdaki üçte birde gölgelenen sallanan bir karşı konu (Örn. 20).



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 20: Beethoven, Re majör sonat Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı,
İkinci bölüm (ölçüler 25)**

Dengeleyici Re majöre geçişle birlikte Beethoven yeni bir müzikal alana girer; zarif, yükselen çizgiler, dekoratif triller ve önceki hayalet marşın stygian düşüşleriyle belirgin bir kontrast oluşturan canlı sıçramalarla sınır tanımayan sıcaklıkta cümleler sunar. Bu bölümün iyimser karakterini daha da güçlendiren, piyano ve viyolonsel arasında geçen dalgalı, dekoratif arpejlerdir. Birkaç ölçü sonra Si'deki malzeme tekrarlanır, ancak bölüm Re majörde sessizce kapanmadan önce roller yine tersine çevrilir. Re minör anahtar imzasının ve onunla birlikte koralin geri dönüşü, bu üçlü formlu bölümün üçüncü bölümünü işaret eder. Burada piyano, bir önceki hayalet marşın hepsi de bastırılmış bir pianissimo içinde icra edilir.

Etkileyici dönüş figürünün ardından piyano, ritmik olarak törensel üçlemeler ve sol elde iki oktavlık sıçramalar içerecek şekilde ayarlanmış olan bastaki tören düzenine devam eder. Bu ritüel piyanoda devam ederken, viyolonsel koralin son

nağmeleriyle son bulur ve bölüm Re minörde sona erer ya da öyle görünür. Ancak Beethoven şimdi Re minörün kaçınılmazlığına ve sonluluğuna, bizi bir kez daha, bu kez acımasız, cenaze dünyasından füğün soyut alemine ve serbest bırakma duygusuna taşıyan olağanüstü bir koda ile sessizce meydan okuyor. Bu son dokuz-genç ölçü, bu görevi tamamen pianissimo dinamiği içinde, gelecek olanın örtülü imaları ile başarır: yükselen, adım adım noktalı bir figür - merkezi Re-majör bölümün gölgeli bir hatırası - iki kez viyolonselde ve bir kez de piyanoda, fugal konunun belirsiz bir habercisi gibi görünür. Beklenti hissini artıran, Si bemol majöre kısa süreli armonik sapma ve ilk bölümün koda'sındaki benzer bir anı yankılayan, burada tonal bir endişe bağlamında ortaya çıkan, sanki anlık olarak yolumuzu kaybetmişiz gibi, tamamen beklenmedik Do diyez minöre dalmadır. Çello duraklamadan önce iki yükselen arpeji yavaşça gevşetirken dominant yediliye son dönüş bu anormalliği düzeltir. Beethoven böylece sadece birkaç ölçü içinde atmosferi bir kez daha değiştirir, duygu yüklü Adagio'dan çıkış yolunu kolaylaştırır ve ardından gelecek öncü Allegro fügato'ya hazırlanır.⁷¹

4.3. III. Bölüm: Allegro Fugato

Martin Cooper tarafından “kendisinden önce gelen lirik, şarkı benzeri Adagio con molto sentimento d'affetto'nun vazgeçilmez dengeleyicisi” olarak tanımlanan üçüncü an, Beethoven'ın 1796 Berlin seyahati sırasında başlayan bir sürecin doruk noktasıydı. Muhtemelen bestecinin Op.5'teki niyeti, şüphesiz kraliyet hamisi Prusya Kralı Frederick William II'ye bir saygı jesti olarak göze çarpan bir viyolonsel partisini teşvik etmektir. Ancak viyolonsel sonatları o zamanlar obbligato viyolonsel partisine sahip piyano sonatları olarak görüldüğünden (ve genellikle yayınlandığından), piyano hala topluluğa hakim olma eğilimindeydi. Bununla birlikte, viyolonselin renklerinden, menziline ve sustain yeteneklerinden yararlanarak ve - yine krala hürmeten - ona piyanodan daha fazla bağımsızlık vererek, Beethoven iki enstrüman arasındaki gerçek eşitlik potansiyelini ortaya çıkarmaya başladı. Bu süreci, viyolonselin ilk bölümün

⁷¹ Ann Arbor, Mich. (1991)

açılış temasını duyurma onuruna sahip olduğu ve Beethoven'ın topluluk içinde en uygun dengeyi sağlamakla oldukça meşgul olduğu La majör Op.69 Sonat'ta daha da ilerletti. Ardından Op.102'deki son iki sonatta son adımı attı ve enstrümanları eşitleme konusundaki deneylerinin zirvesine ulaştı. Op.69'un geniş çizgileriyle belirgin bir tezat oluşturan, Beethoven'ın geç sonatlarında meşgul olduğu sıkı motivasyon figürleri, enstrüman içinde benzeri görülmemiş düzeyde bir alışverişe olanak tanımıştır. Piyano yazısını bileyerek ve incelterek, füğdeki bölüm yazısının netliğini geliştiren nispeten sade dokular yarattı. Buna karşılık, viyolonsel eldeki göreve tam anlamıyla katkıda bulunabilir: burada iki ya da üç sesle sınırlı olmasına rağmen dört sesli bir fügenü sürdürebilen piyanonun ve bazen bas partisi olarak da olsa genellikle tenor aralığında tek bir sesi tutarlı bir şekilde icra eden viyolonselin çatışan kaynaklarının nasıl dengeleneceği.

Kendi başına dört sesli bir fügenü sürdürebilen ancak burada iki ya da üç sesle sınırlı kalan piyanonun ve bazen bas partisi olsa da genellikle tenor aralığında tek bir sesi sürekli olarak icra eden viyolonselin çatışan kaynakları. Kasım 1915'e gelindiğinde, belki de finalinin füğal mancuverlerini kurcalarken, 15 yaşındaki besteci neredeyse taş gibi sağırdı ve neredeyse müziğin tınısına dair hafızasına güvenmek zorunda kalmıştı. Yine de, bu zorlu bölümün pek çok pasajının da gösterdiği gibi, Beethoven, görünüşte aşılmaz bir paradoksla yüzleşirken, o zaman için ancak avangart müzik olarak tanımlanabilecek bir şeyi yazmaktan çekinmemiştir: Çağdaş zevki kabul edilebilir olanın sınırlarına kadar zorlayan, şaşırtıcı derecede yeni ve öğütücü derecede uyumsuz bir müzikal deyim bağlamında on sekizinci yüzyıl kontrpuanının titizliğini ve kabalığını nasıl çağırabilirim. Başka bir deyişle, Beethoven titiz kontrol (füğal kontrpuan) ve sınırsız özgürlüğün (kontROLSÜZ, yoğunlaştırılmış uyumsuzluğun yeni seviyelerini serbest bırakan kışkırtıcı bir müzik dili) çatışan taleplerini dengelemeye çalışmıştır. Sonuç, sade, ağırbaşlı bir türün sınırlarını test etti; viyolonsel sonatı türünü bakır, keşfedilmemiş topraklara fırlatan ve bestecinin çağdaşlarının çoğunu şaşkınlık ve şaşkınlık içinde bırakan belirleyici bir cesaret eylemi. Ne de olsa bu eser, Beethoven'ın oda müziği bölümleri arasında tamamen fügenü olarak bestelenen ilk eser olacak ve belki de geç dönem üslubunun en radikal tezahürünün ilk görünüşleri

arasında yer alacaktı. Beethoven'ın, eser kataloğunda oldukça göze batan bir aykırılık olan bu ilk deney için sahne olarak fügen ve onun yarı alçaltılmış geleneklerini, hepsi de kontrpuanın yükseltilmiş saf tarzının simgesi olarak seçmiş olmasında belli bir ironi vardır. Ancak Beethoven, küstahça orijinal bir şey sunma konusunda ısrarcı olmasaydı Beethoven olmazdı. Anton Schindler'in yaklaşık yedi yıl sonra, Şubat 1893'te, Beethoven'ın sohbet kitaplarından birinin (Konversationshefte) kenarındaki bir yorumuna inanacak olursak, besteci son modaya boyun eğmeyi reddetmiş; bunun yerine, yeni ve orijinal olanın kendi kendine ortaya çıktığını savunmuştur (gebiert sich selbst). Beethoven'ın iddiası, bestecinin geç dönem eserlerindeki meydan okuyucu modernizmleri öngören ve elbette Op.133 numaralı anıtsal Grosse Fuge'da zirveye ulaşan bir bölüm olan 'yeni ve orijinal' Allegro fugato için özellikle uygun görünmektedir. Gerçekten de, daha önceki viyolonsel sonatları ve hatta Op.102 No.2'nin birinci ve ikinci bölümleri bağlamında bakıldığında, fügen, soyut müzik yapmanın saf bir alanı olan oda idealine yönelik onlarca yıllık bir arayışın kaçınılmaz ve mantıklı bir şekilde yerine getirilmesi olarak görünür. Finalin William Kinderman tarafından karakterize edilen "grenli, hatta sert kalitesi", bölümün yeterince mütevazı kökenlerini yalanlar: fügenin başlangıcı masum bir yükselen gamdır, önce tek başına çello, sonra piyano tarafından sorulan basit bir sorudur. Bu motif, Op.102 No.1'in finalinin açılışını hatırlatır; burada piyano ve ardından viyolonsel, sanki olası bir temayı kısaca ima eder ya da önerir gibi, dördüncünün yükselen motifini sunar.⁷²

Tema daha sonra oraya ulaştığında, bir fügen başlangıcını ima eder, ancak ortaya çıktığı gibi bu Beethoven tarafından seçilmemiş bir opsiyondur. Op.102 No.2'nin finalinde ise viyolonsel ve piyanoda yükselen gamlar fugal bir konu ortaya çıkarır. Tempo allegro fugato'ya kayar ve bölüm ilerlemeye başlarken, geleneksel fugal teorisine göre hemen ardından piyanoda 'doğru' bir tonal cevap gelen altı ölçülük uygun bir konu oluşturmak için çelloda gam genişletilir ve detaylandırılır (Örn. 21).

⁷² Ann Arbor, Mich. (1991)

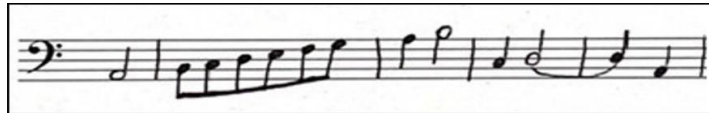


[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
_Cello_Sonata_Op.102_No.2_\(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 21: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (5-11. ölçüler)

Beethoven'ın füg üzerine yaptığı en eski çalışmalar arasında Mendelssohn 1 olarak bilinen cep defterinde yeniden kordon altına alınmış birkaç kayıt bulunmaktadır. Burada, bestecinin 1815'de kontrpuana kararlı bir şekilde dönüşünün kesin kanıtı olan, füg konuları için aralıklı olarak yazılmış bir dizi not buluruz. Bu konular, Beethoven'ın sanki bir on sekizinci yüzyıl füg risalesinden çıkarmış gibi oldukça akademik bir izlenim bırakan Re majör de dahil olmak üzere çeşitli anahtarlardadır.

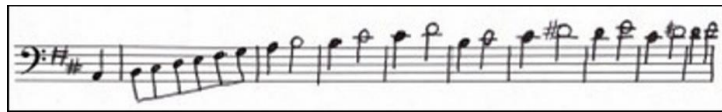
Bu konu için herhangi bir nota belirtmemiş ve daha fazla takip etmemiştir, ancak Op.102 No.2 ile anahtarını ve üçlü ölçüsünü paylaşır; viyolonsel için rahat bir bas perdesinde yer aldığı göz önüne alındığında, bestecinin düşündüğü ilk seçenek olabilir (Örn. 22).



Örnek 22: Nottebohm, Zweite Beethoveniana, p. 318 (Mendelssohn 1), Op.102 No.2'nin finali için fugal taslak

Beethoven'ın Op.102 No.2 için nihai olarak karar verdiği konu, elbette, bir oktav dizisi boyunca yükselir ve ardından dörtte bir daha yukarıya doğru basamaklı yükselişine devam eder. Konu kısa bir sekizlik nota patlamasıyla başlarsa, alt vuruşun

vurgusunu azaltan ve ritmik vurguyu ikinci vuruşa kaydıran bir çeyrek ve bir yarım notadan oluşan bir iambik kalıpla devam eder (bkz. yukarıda Örnek 22). Bu konunun Beethoven'ın ilgisini erken çektiği, sanki daha fazla uzatmadan detaylandırma potansiyelini keşfetmek için diğer seslerle stretto benzeri kombinasyonlarda yaptığı birkaç eskizden anlaşılmaktadır. Bu eskizlerden biri, dramatik füğün sonuna doğru meyvesini verecek bir fikir olan tırmanma, gam benzeri modeli genişletir.



**Örnek 23: Nottebohm, Zweite Beethoveniana, s. 318 (Mendelssohn 1), Op.102
No.2'nin finali için fugal taslak**

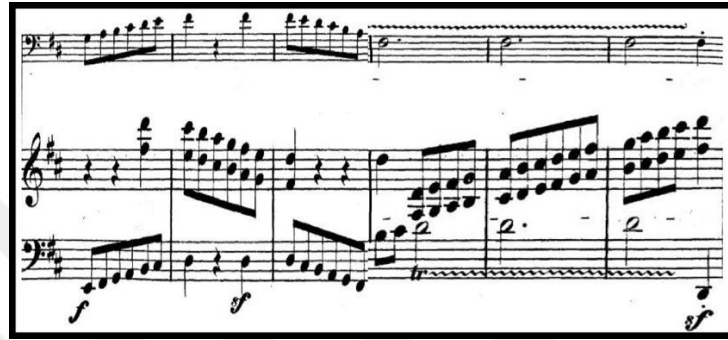


[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

**Örnek 24: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final
bölümü (180-183. ölçüler)**

Beethoven'ın konusunun fugal teoriye uygun olduğunu ve bestenin alışılmadık sonraki seyri konusunda bizi uyaracak hiçbir şey söylemediğini gözlemleyebiliyoruz. Eserin genel biçimsel hatlarını incelediğimizde, Beethoven'ın Barok dönemden itibaren füglerde bulunan ve iyi test edilmiş bir şablonu benimsediğini görürüz. Beethoven özellikle bir çifte füğ, yani bir konuyla başlayıp onu detaylandıran ve yapısal bir aradan sonra ikinci bir konu ekleyen ve nihayetinde ikisini birleştirerek sonuçlandıran bir füğ yazmayı hedeflemiştir. Buna ek olarak, Beethoven eseri, hem stretto (seslerin birbirini sıkı, üst üste binen kalıplarla taklit etmesi) hem de ayna ters

çevirme (veya konunun konturlarını ters çevirme) ve kapanış ölçülerinde, bastaki statik trillerin üzerinde ilk konunun doruk noktalarını gösteren uzun pedal noktaları da dahil olmak üzere, birkaç özel fugal yapaylığı barındıracak şekilde tasarlamıştır (Örn. 25).



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 25: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (224-29. ölçüler)

Diyagram 7.3 tüm kompozisyonun temel planını ortaya koymaktadır:

DİYAGRAM 7.3: Op.102 No.2, Füg'ün Özeti⁷³

DOUBLE FUGUE		
First subject	Second subject	First and second combined
Inversion		pedal points

Birkaç ayrıntı daha ekleyerek, en azından ilk füg için, konunun başlangıçta tipik bir konu, cevap, konu ve cevap ardışıklığı ile tam, dört sesli bir açıklamada görüldüğünü ve Diyagram 7.4'ün gösterdiği gibi, ilk füğün geri kalanının daha sonra

⁷³ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

konunun bireysel ifadeleri ve daha serbest bölümler arasında değiştiğini ekleyebiliriz. Beethoven'ın Allegro füğünün genel planı yeterince açıktır ve füğ kompozisyonunun zengin geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak Beethoven için geleneksel olan, rutin olan burada sona erer. Sonuçta ortaya akademik bir füğ değil, Maynard Solomon'un deyişiyle Beethoven'ın geç dönem üslubunun ayırt edici özelliklerinden biri olan "retrospektif ve modernist eğilimlerin göze çarpan birleşiminin" bir örneği çıkmıştır. Partisyonda ilerledikçe, aşağı yukarı standart açılış seriminden sonra, müzik en az üç önemli şekilde keşfedilmemiş bölgelere doğru sürüklenmeye başlar. İlk füğ yapısal düzeydedir:

DİYAGRAM 7.4: Op. 102, No. 2, Füğün resmi planı

Allegro (introduction)		Allegro fugato					
Konu 1'in parçası		1. Konunun Serimi				Bölüm	
		Viyolonsel konusu		Piyano cevapı			
1		4	10	16	22	28	
	Konu	Bölüm	Konu	Bölüm	Konu	Bölüm	Konu
	Viyolonsel		Piyano		Piyano		Piyano
34	41	46	53	56	63	72	79
	Konu	Bölüm	Kısmi konu	⊖	Kısmi serim / Konu 2		
	görünmez ayna		görünmez ayna, piyano		viyolonsel konusu		piyano cevapı
101	108.	112		142	143		147
	Konu 2 (viyolonsel) /	Konu 1 (stretto)			Konu 1	Kadans	
	Konu 1 (piyano)	Pedal noktası (V)		Pedal noktası (I)			
154		185	199	226		244	

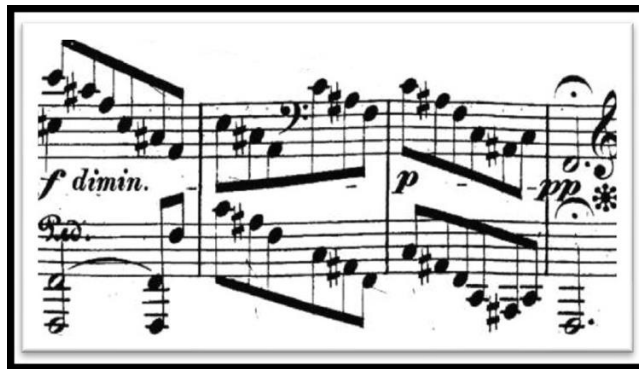
Birincisi yapısal düzeydedir; Beethoven sonunda 143. ölçüde ikinci konuyu ortaya koyduğunda, bunu tam olarak detaylandırmaz, bunun yerine sadece dört nota ile sınırlar (Örn. 26).



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_\(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 26: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (ölçü 149-46)

Beethoven ikinci konuyu (önce Si majör tonunda ama sonra tonikten beklenmedik sapmayı düzeltmek istercesine Re majöre dönerek) sunduktan sadece on ölçü sonra iki konuyu birleştirmeye başlar ve sanki ikinci füğ bir şekilde büyük ölçüde kısaltılmış gibi göze çarpan eliptik bir etki yaratır. İki füğ arasındaki ara yeterince açıktır: Beethoven birinci füğü piyanoda genişleyen, alçalan Fa diyez majör arpej ve duraklama ile törensel bir şekilde sona erdirir (Örn. 27).



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_\(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 27: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (ölçü 139-42)

İkinci füğ başladığında, alçalan üçüncü, yükselen dördüncü ve alçalan yediliden oluşan genişleyen, yelpaze benzeri konturları nedeniyle önemli beklentiler yaratır.

Bach'tan Handel'e, Haydn'dan Mozart'a kadar birçok on sekizinci yüzyıl minör tonlu füğünde yer alan bir konuyu güçlü bir şekilde anımsatmaktadır. Haydn ve Mozart'a kadar. Beethoven'ın majör tonlu versiyonu, Handel'in Messiah'ından 'And with His Stripes' ve J. S. Bach'ın Well-Tempered Clavier'den La minör Füğ'ü gibi öncüllerini sadece ince bir şekilde gizler (Örn. 28).⁷⁴



<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP02197-BWV0889.pdf>

**Örnek 28: J.S. Bach, La minör füğ, Well- Tempered Clavier, ikinci kitap
(1-3. ölçüler)**

Ancak Bachian bir kimeradan biraz daha fazlasıdır; çünkü Beethoven doğrudan son bölüme atlamak için ikinci füğü terk eder, iki konuyu kısaca birleştirir ve ardından dominant ve tonik üzerindeki büyük pedal noktaları üzerinde ilkinin stretto olarak ele alır. Müziğin sürüklenişinin ikinci yönü, kayıtların yenilikçi bir şekilde ele alınmasıdır: özellikle piyano kısmı, kayıttan kayda geniş sıçramalarla karakterize edilir. Satırlar arasında viyolonsel için alan yaratan boşluklar bırakır, ancak yine de bu müziğe tedirgin edici, belirgin bir şekilde sınırlı bir nitelik katar, genellikle geniş ölçüde ayrılmış ve yer değiştirmiş kayıtlar üzerinde yayılır. Üçüncüsü ise

⁷⁴Ann Arbor, Mich. (1991)

uyumsuzlukların vizyoner ve özgür bir şekilde ele alınmasıdır: Beethoven, fugal sürecinin kendisinin istikrarlı bir şekilde yoğunlaşmasıyla birlikte uyumsuzluk kullanımını giderek daha fazla serbest bırakmaya kararlı görünüyor. Yani, fugal olaylarının kreşendo benzeri etkisine eşlik eden birinci konu, çok sayıda stretti örneği, ayna ters çevirme ve birinci konu ile kombinasyonlar, yapısal duraklama, iptal edilen ikinci konu, birinci konu ile kombinasyonu ve doruktaki pedal noktaları Beethoven'ın zamanının diyatonik diline artık dayanmayan süper yüklü, kromatik bir müziğin yansımasını yaratan, görünüşte amansız bir uyumsuzluk birikimidir. Örnek. 29, neredeyse her vuruşun uyumsuz olduğu kısa ama özellikle karmaşık bir örneği göstermektedir.⁷⁵

Fügün nasıl sonlandırılacağı Beethoven için özel bir zorluk teşkil ediyordu. Kromatik uyumsuzlukların sarsıcı bir bölüm boyunca aralıksız devam etmesi, sağlam ve dengeleyici bir jest gerektiriyordu: tonik Re majörün yeniden stabilize edilmesi. Beethoven'ın çözümü, ilki dominant üzerinde yedi ölçü tril yapmaktan, ikincisi ise tonik üzerinde yirmi sekiz ölçü tril yapmaktan oluşan ve üç farklı perdede görünen Re perdesinin yer aldığı çok daha ayrıntılı bir olaydan oluşan iki genişletilmiş pedal noktası oluşturmaktı. Bu pedal noktaları boyunca Beethoven sistematik olarak uyumsuzlukları, müziği uçurumun ötesine iten kromatik tahriş edici unsurları ortadan kaldırmaya başladı. Bunun yerine, üçerli ve altışarlı olarak ikiye katlanan Re majör gamlarının yukarı ve aşağı süpürüldüğü, yarı saydam, diyatonik güzellikte bir pasaj sundu. Ama bir kez daha, Beethoven muhalif değilse Beethoven değildi. Ve böylece, kapanış ölçülerinde, konunun son ifadesini, Barok'a son bir selam veren bir jest olan geniş bir hemiola (Örn. 29) ile sonuçlanan ısrarlı çift kalıplara düşen, çınlayan çift oktavlarda kromatik yarım adımlar sokarak değiştirdi.

⁷⁵Ann Arbor, Mich. (1991)



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 29: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (97-99. ölçüler)



[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven -
Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

Örnek 30: Beethoven, Re majör Op.102 No.2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Final bölümü (235-40. ölçüler)

Bu pasajın pürüzlü hatları, Beethoven'ın türden son ayrılışı olan Grosse Füg'ün kromatik keskinliklerini öngörür. Ancak bu proje hâlâ yaklaşık yedi yıl sonraydı. Beethoven, sanki kendini dizginlemek istercesine, son derece alışılmadık bir eser için daha mütevazı bir sonuç seçti: kapanış perdesinde orijinal üçlü ölçüyü yeniden kazanmak için üç kez ileri sürülen cesur bir V^7-1 kadansı.

Kısacası, geleneksel bir füğ olarak başlayan şey, Beethoven'ın hayal gücünün daha özgür alemlerine uçuşuyla füğal yapının ilkelerine sürekli meydan okunduğu için giderek daha da uzaklaşır.

Nihayetinde, sonattan ve onu tamamlayan füğden ne anlamalıyız? Op.102'nin başlangıcından bu yana, bu müziği anlamamanın dinleyiciler için uzlaşmaz bir şekilde sorunlu olduğu kanıtlanmıştır. 1818'de Beethoven'ın deneysel kontrpuanını kavrayamayan bir eleştirmen Allgemeine musikalische Zeitung'da şöyle yazmıştı: “Bu iki sonat, sadece bu form için değil, tümüyle piyanoforte için uzun zamandır yazılmış en dikkat çekici ve tuhaf piyano eserleri arasındadır. Buradaki her şey farklı, bu ustadan bile şimdiye kadar aldıklarımızdan çok farklı. Şunu da eklersek yanlış anlamasın: Burada durduğu haliyle, düzenleniş biçimiyle, yerleştiriliş ve dağıtılış biçimiyle pek azı, daha da alışılmadık ve tuhaf olsun diye tasarlanmış gibi görünüyor.”⁷⁶

Altı yıl sonra, Berlinli bir eleştirmen sonatlara bir kez daha bakmış ve bir kez daha özellikle füğü tatmin edici bulmamıştır: “Konu böylesine ciddi bir icra için fazla neşelidir ve bu nedenle önceki iki bölümle fazla tiz bir tezat oluşturur. Keşke Beethoven füğü bu kadar kasıtlı bir şekilde kullanmasaydı, çünkü onun büyük dehası her formun üzerinde yeterince yükselmiştir.” Kuşkusuz bu iki sonat, Kinderman'ın Kongre döneminin abartılı sanatsal maceraları olarak tanımladığı dönemin ardından geldiği için besteci için yeni bir başlangıca işaret ediyordu. Belki de ikinci sonattaki füğün basit gerekçesi, Beethoven'ın diğer önemli örnekleri gibi (ister “Eroica” Senfonisi'nin “Marcia funebre'sinde” ya da Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde ya da Op.102 No.2'ye bağlamsal olarak daha yakın olan Op.101,106 ve 110 Piyano Sonatlarında, Op.131 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün başında ya da Op.133 Grosse Füğün tamamında), belli bir ağırbaşlılık ve nihai ihtişam hissi sağlamıştır. Op.102 No.2'de füğ, ilk iki bölümün tüm ağırlığını dengelemeye hizmet ederek sonatın kapanışında

⁷⁶ Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. (1991)

canlandırıcı bir müzikal itkiye izin verir ve bunu en zorlu kontrpuan dilinde ve aynı anda hem antik hem de ilerici bir tarzda başarır. Allegro fugato, viyolonsel ve piyanodaki müzikal çizgileri, uyumsuzluk tedavisinin alışılmış kolaylıkları için aşırı bir endişe duymadan birbirlerine karşı yerleştirmeyi kutlayan saf bir kontrpuan dünyasına sığındı. Bu olağanüstü müzik, aslında, Beethoven'ın son on yılında onu meşgul eden aşkın geç stilinin son vizyonları için bir prototipti. Beethoven'ın Re majör fügen, bestecinin daha önce bestelediği hiçbir şeye ne benziyor ne de kulağa hoş geliyordu. Sanki besteci viyolonsel ve piyano için yazmaktan vazgeçmiş ve bunun yerine eseri herhangi bir anda viyolonsel ya da piyano olabilecek eşit derecede bağımsız dört ses için tasarlamış gibidir. Başka bir deyişle, Beethoven enstrümanların kendisinden ziyade fügendeki seslerin nasıl etkileşime girdiğiyle ilgilenmiş görünmektedir. Belki de en önemlisi, final seçimi, topluluğun neler başarabileceğine dair idealize edilmiş bir vizyonu düşünmek için çello-piyano ikilisinin sınırlarını aşmasına da izin verdi. Ne kadar tuhaf olursa olsun, fügen Beethoven'ın oda müziği idealine yönelik arayışını sonuca ulaştıran en güvenilir aracı sunuyordu. Son olarak, fügen sonatın sonuna yerleştirilmesi, bizi eserin bütünü için müzik dışı bir anlatı olasılığını düşünmeye zorlayabilir.

Beethoven'ın enstrümantal eserlerinin programatik yorumlarına düşkünlüğün şüpheli sonuçlara yol açan zorlu bir girişim olabileceğini baştan kabul etmeliyiz. 1930'larda Arnold Schering, Beethoven'ın sonatlarının ve diğer eserlerinin müzik dışı ilham kaynaklarıyla, özellikle de Shakespeare, Goethe ve diğerlerinin oyunları ile eşleştirilerek çözülmeyi bekleyen hermeneutik bilmeceler olduğu tezini bir dizi dikkat çekici yayınlara ileri sürmüştür. Böylece "Serioso" Quartet'i Othello'yu okuyarak ya da Piyano Sonatı Op.31 No.3'ü "As You Like It'e" dönerek anlayabilirsiniz. Schering hiçbir zaman Op.102 No. 2'nin "kilidini açmaya" çalışmadı, ancak Op.102 No.1'i Goethe'nin Plüton tarafından kaçırılıp Yeraltı Dünyasına getirilen efsanevi mevsim tanrıçası Proserpina'yı (1778) konu alan monodramına uyarlamaktan kendini alamadı. Böylece Schering, Goethe'nin dizelerini viyolonsel sonatındaki motiflere ve temalara özenle uyarlamaya başladı. Açılıştaki baştan çıkarıcı çello motifinin, Proserpina'nın nar tanelerini tattığı sahneden esinlendiğini keşfetti. Burada "Laß dich genielen,

freundliche Frucht!” (Ey dost meyve, tadını çıkarmana izin ver) şarkısını söylüyor ve Schering bu şarkıyı Op.102 No.1’in açılış viyolonsel solosuna uyarlıyor.)⁷⁷

Bazen bir sonat sadece bir sonattır. Ancak yine de bazen besteci, notaların ötesinde bir açıklama gerektiren ipuçları bırakır. Örneğin Op.110 Piyano Sonatında bestecinin niyeti bu gibi görünmektedir; burada açıkça bir ağıt (a klagender Gesang) olarak tanımlanan yavaş bölüm, öğrenilmiş aygıtlardan (bu durumda, eksiltme, çifte eksiltme, ayna ters çevirme, stretto ve pedal noktası) tam olarak payını alan canlandırıcı bir fugal finalden önce gelir ve ona dahil edilir. Benzer şekilde, Op.102 No.2, kaybedilen bir şeyin yasını tutan ağıt benzeri bir yavaş bölüm ile daha önce hiç yazılmamış bir fügen, keşfedilmesi ‘ber aspera ad astra’, meşhur zorluklardan yıldızlara doğru ilerleme sürecini gerektirse bile, bulunan bir şeyin vizyonunu yan yana getirir. Belki de bu proto anlatı, Beethoven’ın askeri motifler aracılığıyla çatışmanın az çok açık işaretlerini içerdiği kompakt bir sonat formu olan birinci bölüme ışık tutmaktadır. İlk bölüm gerçek çatışma deneyimlerini veya Napolyon anılarını, ikinci bölüm eskiye duygusal bir vedayı, üçüncü bölüm ise tamamen entelektüel ve ruhani olanın alanı olan yeni ve tamamen orijinal bir yola çıkışı tasvir edebilir. Bu açıdan bakıldığında, Allegro fugato hem bir viyolonsel sonatının sınırlarını zorlamış hem de bir viyolonsel sonatının ne olabileceğinin zirvesini temsil etmiştir. Bu sonuca varmak için, belki de fügen sadece bir seçenek değildi; bu aşamada Beethoven bunu tek seçenek olarak algılamış olabilir. Çünkü edebi kahramanı Homeros’un yüzyıllar önce Odysseus’un ağzından söylediği gibi, ‘Neden aynı yeri tekrar kat edelim?’

... Bu benim

“Bir kez anlatılmış ve bu kadar açık bir şekilde anlatılmış bir hikayeyi tekrarlamak için ne kadar zekisiniz?”⁷⁸

⁷⁷ Ann Arbor, Mich. (1991)

⁷⁸ Ann Arbor, Mich. (1991)

5. L. v. Beethoven Döneminde Viyolonselciler / Viyolonselci Besteciler

1815'e gelindiğinde 35 yaşındaki Linke, Viyana'nın en seçkin çellistleri arasında sayılıyordu. Bunlar arasında imparatorluk Kapelle ve Hoftheater orkestrasından Phillip Schindlöcker; 1813'te ölen, yukarıda adı geçen Tiyatro ve der Wien'in bir üyesi olan Maximilian Willmann; İngiliz viyolonselci, piyanist ve besteci Charles Neate; ve Beethoven'ın kişisel arkadaşı ve Gesellschaft der Musikfreunde'nin kurucu üyesi Vincenz Hauscka. Nicolaus Kraft hala aktif bir kariyer sürdürmesine rağmen Viyana Kongresi sırasında Stuttgart'a gitmiştir. Viyana'nın yerlisi olan ve zamanla hem yurtiçinde hem de yurtdışında önemli bir viyolonselci haline gelecek olan Joseph Merk ise şehre ancak 1815'te, iki yıllık bir turnenin ardından dönmüştür. Parlak bir virtüöz ve saygın bir oda müzisyeni olan Merk, Schubert'in yakın arkadaşı ve müzikal meslektaşydı; Schubert, erkek sesler için dörtlüsü 'Geist der Liebe'yi' (D. 747) Merk'in konserlerinden biri için yazmıştır. Merk, Beethoven'ın çevresine 1825'te, besteci Op.127 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün bir icrasını Merk, kemancı Joseph Mayseder ve diğer meslektaşlarına emanet ettiğinde katılmıştır. Merk daha sonra birlikte sahne aldığı Hummel ve Liszt ile yakın ilişkiler kurdu; Chopin, viyolonselciyi özellikle sevdiği için ona Op. 3'ün Giriş ve Polonez'ini ithaf etti ve Mendelssohn, çellistle bilardo oynayarak bir dizi ışıltılı, virtüöz varyasyon üzerinde çalışmıştır.”⁷⁹

Merk'in etütleri viyolonsel pedagoji literatürünün temelini oluşturmuş ve Linke bile arkasında Beethoven'ın daha sonraki viyolonsel eserleriyle kabaca çağdaş bir dizi beste bırakmıştır. Ancak besteci olarak tüm bu viyolonselcilerin iki ortak özelliği vardı: enstrümanın virtüöz olanaklarına odaklandılar ve hiçbiri tam anlamıyla sonat yazmadı; bunun yerine opera temaları üzerine varyasyonlar da dahil olmak üzere popüler parçalar üretmeyi tercih ettiler. Bernhard Romberg'in müziği bazı açılardan bir istisna olarak öne çıkmaktadır. Diğer çellistlerin müziğiyle karşılaştırıldığında,

⁷⁹ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

Romberg'in eserleri daha yüksek bir yaratıcılık ve incelik düzeyi ortaya koymaktadır. Dahası, Romberg çok daha iddialı bir ölçekte besteler yaptı: viyolonsel sonatlarının yanı sıra viyolonsel konçertoları, konçertolar, düolar vb..⁸⁰

Ancak Romberg viyolonsel meslektaşlarının çoğundan daha ilham verici bir besteci olduğunu kanıtlasa da besteciliğe yaklaşımında bir viyolonselcinin bakış açısını korudu ve tipik olarak enstrümanın zengin lirik niteliklerini ve virtüözitesini kendi menfaati için kullandı. Buna karşın Beethoven için ise, viyolonsel için yazmak, gerçek bir birliktelik yaratmak amacıyla enstrüman ve piyano arasında kademeli olarak bir tür denge arayışı içermiştir; her ne kadar bu eserler, Beethoven'ın zamanında zorunlu piyano sonatları olarak görülmeye devam etse de viyolonsel parçaları. Op.69 La Majör Sonat ile bu hedefe ilk kez tam olarak ulaştığını göstermiştir.⁸¹

1815'te, son viyolonsel eserlerini tasarlarken, enstrümanlar arasındaki denge kompozisyon açısından vazgeçilmezdi ve şimdi bunu sonuna kadar keşfedebilirdi. Böylece Beethoven oda müziği idealini yüceltmek için yeni yollar aradı. Bunlardan biri doğaçlama dünyasının sınırlarında müzik yazmaktı; bu müzikte her iki enstrüman da “karşılıklı olarak paylaşılacak ve daha da geliştirilecek fikirleri kendiliğinden üretebiliyordu”. Beethoven topluluk üyelerini dengelemek için yeni yollar keşfederken, geç dönem stiline unsurlarını da güçlendiriyordu:

Örneğin, yakıcı lirizmi; kontrpuan yalınlığı ve biçimsel deneyler. Beethoven'ın geç dönem müziğinin çoğu gibi, son iki viyolonsel sonatı da henüz tasarlanan başka hiçbir esere benzemiyor, dinleyicilere cevaplardan çok sorular soruyordu. Op. 102'nin imzalı notalarında iki tarih görülür: No.1, 1815 için, “Temmuz sonuna doğru”; No.2 için, “Ağustos başında sonat”. Beethoven her iki çello sonatını da Jedlesce'deki Linke

⁸⁰ Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

⁸¹ Ann Arbor, Mich. (1991)

ve Kontes Erdödy'ye götürmeyi planlamıştı, ancak ikinci sonat üzerindeki çalışmalar en erken Kasım 1815'e kadar devam etmiştir.⁸²

Bir önceki yaz mevsiminde Beethoven'ın ruh hali ne olursa olsun, Kasım besteci için karanlık bir aydı. Tarihçiler, Beethoven'ın sağırılığı ve kötüleşen sağlığı gibi geri dönüşü olmayan gerçeklerin yanı sıra bu olaylara da dayanarak onun bu dönemdeki beste üretkenliğinin eksikliğini açıklamışlardır. Gerçekten de 1816 yılında sadece tek bir önemli beste yapmıştır: Op.101 La Majör Solo Piyano Sonatı. Sonatın ne olabileceğine dair kalıpları yıkan ve yeniden şekillendiren destansı bir eser olan Si Bemol Majör Op.106 Hammerklavier Sonatı (1818'de tamamlandı) üzerinde çalışmaya başlamadan önce bir yıl daha geçmiştir. Bununla birlikte, 1815 ile 1818 arasındaki oldukça durağan dönemde Jedlesee'li dostları için hazırladığı özel hediyeler, daha sonra yazacakları için son derece önemliydi. Beethoven'ın geç dönemdeki stilinin habercisi olan Op.102 sonatları, Lockwood'un ifadesiyle, Beethoven'ın içinde bulunduğu bunalımdan çıkışı ve soyut biçimsel tasarımlar, cüretkâr armonik gambitler ve cüretkâr manzaralardan oluşan özgün müziğidir. Major, müzikal ifadeyi harekete geçirdiğinde Beethoven'ın dönüşümünün de bununla bağlantılı bir ilişki içerdiğini öne sürer. Başlangıçta iki sonattan ilkinin 'FrejeFreie' ya da 'Free' Sonata für Klavier und Violonschell' Do majör olarak sunmuş olsa da Beethoven daha sonra bu alışılmadık başlığı kullanmamayı tercih etti.⁸³

5.1 Op.102 No.1 ve No.2 Sonatlarının İcra Bakımından İncelenmesi

Op.102 No.1 ve No.2 sonatlarının icra sırasında icrayı daha temiz ve kaliteli tutabilmek için belli yay ve müzikalite çalışmaları yapmak gerekmektedir. L. v.

⁸² Moskvitz, M. D. & Todd, R. L. (2017)

⁸³ Ann Arbor, Mich. (1991)

Beethoven'ın genel müzik düşüncesini, eserlerinde işlediği konuları ele aldığımızda gerek nüans olarak gerekse müzikalite olarak uçlarda gezdiğini görebiliriz. Yazmı olduğu en meşhur eseri olarak kabul edilen 9. Senfoni'yi dinlediğimizde, meşhur melodisini nasıl eitleyip nüans farklarını ustaca kullandığını, forte ve piano gibi nüanslarını orta düzeyde değil de ikisini de uçlarda kullandığını görebilmekteyiz. Bu çalışmanın da konusunu oluşturan piyano ve viyolonsel sonatlarını çalışırken yay kullanımını rahatlatmak için “legato” çalışması yapmak için David Popper'in Op.73 No.3 etüdünü, Alfredo Carlo Piatti'nin Op.25 No.7 kaprisi çalışılabilir. “Staccato” ve “detashe” çalışmaları yapmak için yine D. Popper'in Op.73 No.5 ve No.6 etüdünü, A. C. Piatti'nin de Op.25 No.1 kaprisi çalışılabilir.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Bu çalışmada 1770 yılında Almanya'nın Bonn kentinde dünyaya gelen Ludwig van Beethoven'ın Op.102 No.1 ve No.2 Piyano ve Viyolonsel sonatları incelenmiş, elde edilen bulgular karşılaştırılarak söz konusu eserlerin icrasında kolaylık sağlanmak amaçlanmıştır. L. v. Beethoven Klasik dönemin öncü bestecilerinden biridir. Yaşadığı dönemde yaptığı yeni bazı yeniliklerle ilkleri başarmış ve örnek alınan bir besteci haline gelmiştir. Herkesin duyduğu ve bildiği 9. Senfonisinde o güne kadar hiç yapılmayan yapıp Senfoniye insan sesi yani koro eklemiştir.

Yazmış olduğu Op.102 No.1 ve No2 Piyano ve Viyolonsel sonatları, bestecinin viyolonsel repertuvarında yazdığı önemli eserler arasındadır. Op.102 No.1 ve No.2 piyano ve Viyolonsel sonatları bir viyolonselcinin eğitim hayatı süresince mutlaka çalışması gereken ve çalınan eserlerdir. Hem yay tekniği gelişimi hem nüans kullanımı hem de Beethoven'ın müziğini anlamak için önem arz etmektedirler. Her iki sonatta da farklı iki Beethoven müzikalitesi görmekteyiz. L. v. Beethoven, Op.102 No.1 ve No.2 Piyano ve Viyolonsel sonatlarını yazdığı sırada yaşamını olumsuz etkileyen sağırılık ile mücadele etmekteydi ve bu yaşadığı olumsuz durum yazmış olduğu ilk piyano ve viyolonsel sonatları arasında müzikal farklılıkları da beraberinde getirmiş oldu. Gerek cümleler arası geçişler gerek müzikalite olarak bestecinin yaşamış olduğu rahatsızlık iki eserde de kendisini göstermektedir. Beethoven'ın müzik düşüncesini anlayabilmek için form incelemesi yapılmıştır. Bir viyolonselci icra kısmında yay tekniklerini doğru kullanırsa sonatlarda anlatılmak istenen konuyu, duyulması gereken nüansları dinleyiciye daha rahat aktarabilir.

L. v. Beethoven'ın nüans kullanımını anlamadan bu eserleri icra etmek doğru bir yol olmayacaktır. Çalışmanın içinde de bahsedildiği gibi Beethoven'ın sonat formunu kullanımı alışlagelmiş olmadığından dolayı eserleri iyi okuyup analiz etmek gerekmektedir. Klasik “Serim”, “Gelişme”, “Yeniden serim” kalıbını kendi tarzı ile

geliştiren besteci “Serim”, “Gelişme”, “Yeniden serim” ve eseri başlangıç anahtarına döndürerek “Serim’e” bağlayıp Sonat formundaki birçok eserini bu şekilde bitirdiği gözlemleyebiliriz.

Sonuç olarak bu çalışmada iki sonatın bir araya toplanması ve icrasında yaşanabilecek analiz, icra teknikleri gibi zorlukların giderilmesi işlenmiştir. Viyolonsel repertuarı için önemli bir yer tutan bu iki sonat için tez, makale, kitap vb. kaynaklar incelenmiş olup, form ve icrasında kolaylık sağlanması adına elde edilen bütün bulgular yardımı ile bu çalışma ortaya çıkarmıştır.



KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004): *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul
- Ann Arbor, Mich. (1991), *The Beethoven Compendium : a guide to Beethoven's life and music*
- Bali, S. (2022), *Beethoven: erken dönem*, Kitap kurdu, İstanbul
- Büke, A. (2021), *Beethoven, müziğin dönüm noktası*, Can sanat yayınları, İstanbul
- Cooper, B. & Coldicott, A. L. & Marston, N. & Drabkin W. *The Beethoven Compendium A Guide to Beethoven's Life and Music*. Borders Press, Thames and Hudson, 1991.).
- Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press
- Hodeir, A. (2016): *Müzikte Türler ve Biçimler*, Usmanbaş, İ., Pan yayıncılık
- Karlıdağ, Mehmet Semih. “Ludwig van Beethoven’ın Viyolonsel-Piyano Sonatı Formuna Kazandırdığı Yenilikler”. *idil*, 100 (2022 Aralık)
- Kutluk, F. (2020), *Beethoven*, h2o yayıncılık, İstanbul
- Lockwood, L. (2013), *Beethoven: Müzik ve Hayat*, Ebru Kılıç, İş Bankası Kültür Yayınları
- Moskovitz, M. D. & Todd, R. L. *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Boydell Press, Woodbridge, 2017
- Say, A. (2002): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi yayınları, Ankara
- Schonberg, Harold C. (2020), *Büyük besteciler*, Ahmet Fethi Yıldırım

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2777947>

<https://www.atauni.edu.tr/yuklemeler/00add67a9a20ce6a82db21bc989a0c46.pdf>

<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP02197-BWV0889.pdf>

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven - Cello Sonata Op.102 No.2 \(B%26H\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP51978-PMLP09411-Beethoven_-_Cello_Sonata_Op.102_No.2_(B%26H).pdf)

[https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP03792-Beethoven - Cello Sonata No4.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP03792-Beethoven_-_Cello_Sonata_No4.pdf)

<https://www.britannica.com/art/coda-music>