MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

W.A.MOZART'IN PİYANO SONATLARI

(Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması)

Hazırlayan:

20126205 – Elif Gökçe TUĞRUL

Danışman:

Prof.Hülya TARCAN

İSTANBUL-2015

Elif Gökçe TUĞRUL tarafından hazırlanan **W. A. Mozart'ın Piyano Sonatları** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20/05/2015

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :	İmzası :
Jüri Üyesi : Prof. Hülya TARCAN (Danışman)	.....
Jüri Üyesi : Prof. Seher TANRIYAR	.....
Jüri Üyesi : Doç. Ece DEMİRCİ	.....
Jüri Üyesi : Doç. Sibel KUDATGOBİLİK (İst. Üniv. Öğr. Üyesi)	.....
Jüri Üyesi : Doç. Dilek YONAT BATIBAY (Marmara Üniv. Öğr. Üyesi)	.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ III

ÖZET IV

SUMMARY V

1.GİRİŞ: W.A.Mozart'ın Müziğindeki Temel Kavramlar ve Etkiler 1

2. W.A.Mozart'ın Yaşamı 7

2.1. W.A.Mozart'ın Çocukluğu 7

2.2. Mozart Ailesinin Gezileri 10

2.3. Viyana Yılları 12

2.4. Mozart'ın Yaşadığı Dönemde Bestecinin İçinde Yaşadığı Toplumsal Koşullar 18

3.Rokoko Çağı ve Klasik Dönemde Müzik 26

3.1. Rokoko ve Klasik Dönem Öncesinde Müzik 26

3.2. Klasisizme Geçiş: Rokoko Çağı'nda Müzik 28

3.3.Klasik Dönem'de Müzik 30

4.W.A.Mozart'ın Piyano Müziği 36

4.1.Solo Piyano Eserlerine Genel Bakış ve Döküm 36

4. 2. Piyano Konçertolarına Genel Bakış ve Döküm 41

4.3. Piyanolu Oda Müziği Eserlerine Genel Bakış ve Döküm 44

5.Sonat Formunun Tarihsel Gelişimine Bakış 48

5.1. Mozart'ın Çağdaşı Bestecilerin Sonat Anlayışı ve Bu Bestecilerin Mozart Üzerindeki Etkileri 51

6.W.A. Mozart'ın Piyano Sonatlarının Dönemlerine Göre İncelenmesi ve Analizleri.....78

6.1. K 279-284 Salzburg-Münih Sonatları.....78

6.2. K 309-311 Sonatlar.....138

6.3. K 330-333 Sonatlar.....180

6.4. K 457, K 533, K 545, K 570, K 576 Viyana Sonatları.....224

7.SONUÇ.....289

8.KAYNAKÇA.....290

9.ÖZGEÇMİŞ.....292

ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik eğitimim sırasında Mozart'ın K333 Si bemol Majör Sonatı'nı çalışırken, Wolfgang Amadeus Mozart'ın besteci olarak büyük dehasına hayranlığım arttı ve piyano için bestelemiş olduğu diğer eserleri de detaylı olarak incelemeye başladım. Eser Metni Çalışma'mda incelediğim 18 Piyano Sonatı boyunca, bestecinin hem kişiliğinin hem de kullandığı kompozisyon tekniğinin evrimine tanıklık etmek heyecan vericiydi. Bu eserleri analiz ederken, J.S.Bach ve Scarlatti'den ve çağdaşı olan bestecilerden etkilendiğini görmek, ayrıca Beethoven'a ışık tutmasını da tespit etmek çalışmamın başlıca amaçlarından biri oldu.

Mozart sonat formu söz konusu olduğunda, bir geçişi simgelemenin yanı sıra, olağanüstü doğaçlama yeteneğinin yönlendirdiği besteci olarak karşımıza çıkar; bu yüzden diğer Klasik Dönem bestecilerinin (Haydn ve Beethoven) sonatlarından farklı olarak, temaların hücresel yapılarından ziyade doğaçlama anında oluşan uzun veya kısa müzik cümlelerinin ön plana çıktığı ve "fikirler dizisi" olarak sonat bölümü boyunca sıralandığı görülür. Bu gerçeğin ışığında bazen 1.Fikir, 2.Fikir gibi numaralandırma yöntemini kullandım. Bazen bu fikirler A veya B'ye benzetilebiliyordu; o zaman da ek parantez içinde harf yöntemini tercih ettim. A-Köprü-B oluşumuyla örtüştüğünde ise, Beethoven Sonatlar'ın analizinde yaptığımız gibi temaları harfle isimlendirdim.

Analizleri yaparken kaynak olarak ders notlarımı kullandım (Prof.H.TARCAN, Sanatta Yeterlik ders aşaması, Piyanoda Klasisizm).

"Mozart stili"ne dair bana kazandırmış olduğu piyano çalış prensipleri ve stilistik özellikler için ve Mozart'ın on sekiz Piyano Sonatı'nı analiz etmede bana yol gösterdiği için hocam, değerli piyanist ve akademisyen Prof.Hülya Tarcan'a ve bana her zaman en büyük desteği vermiş olan aileme içtenlikle teşekkür ederim.

Elif Gökçe Tuğrul

ÖZET

Mozart'ın 1775-1789 arasında bestelediği solo sonatları (piyano) dört grupta değerlendirilmelidir. Buna göre;

1.Grup: *"Salzburg-Münih Sonatları"* olarak bilinen K 279-284 sonatlardır. Bu sonatlarında *galant* stil etkisi belirgindir. Süslemeler ve minyatür görünüm egemendir.

2.Grup: *"Mannheim Sonatları"* olarak bilinen K 309-311 sonatlardır.Yoğun bir çok-seslilik arayışı ve orkestral yazı ön plandadır.

3.Grup: *"Paris Sonatları"* olarak bilinen K 330-333 sonatlardır. Mozart'ın doruğa eriştiği dönem diye nitelendirilebilir. Virtüozite, dramatik yapı ve aynı zamanda öznelliğe yöneliş gözlemlenir (Romantizme işaret).

4.Grup: *"Viyana Sonatları"* olarak bilinen K 457, K 533, K 545, K 570, K 576 sonatlardır. Mozart'ın son sonatlarıdır ve geç dönem eserleri olarak kabul edilir. Opera karakterleri, çok-sesli arayışlar ve virtüozite tam bir dengeye oturmuştur. Armonik olarak deneysel kullanımlar sıklıkla görülür.

Johann Christian Bach ve Joseph Haydn'ın öncülük ettiği doğrultuda yürüyen Mozart, özellikle "*Empfindsamkeit*" akımının önemli temsilcisi Carl Philipp Emanuel Bach'ı da çok iyi incelemiştir.

Mozart'ın çok renkli kişiliği, tema bulmaktaki olağanüstü yaratıcılığı, doğaçlama gücüyle öne çıkardığı "fikirler dizisi" gibi özellikleriyle, Beethoven'a ilham kaynağı olan bir sonat formu anlayışı geliştirmesini sağlamıştır. Mozart'ın sonatlarında kontrastlar, şakacılık, insan sesinden başlayarak tüm enstrümanların izdüşümü ve virtüozitesini klavye üzerinde yakalamak mümkündür. Mozart'ın sonatları, müziğin soyuttan somuta yönelişinde (Klasisizm'den Romantizm'e) büyük bir adım olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sonat formu, Viyana Klasikleri, *Galant* stil, *Empfindsamkeit*, Mozart.

SUMMARY

Mozart's Piano Sonatas should be examined under four groups:

1.Group: K 279-284, known as *"Salzburg-Munich Sonatas"*. In these sonatas, the *galant* style is obvious. Ornamentations and subtle texture are distinctive.

2.Group: K 309-311, known as *"Mannheim Sonatas"*. An intensive polyphony aim and orchestral writing is prominent.

3.Group: K 330-333, known as *"Paris Sonatas"*. With these sonatas Mozart reached his highest level of virtuosity and dramatic structure. Tendency for nominativity is observed (sign for Romanticism).

4.Group: K 457, K 533, K 545, K 570, K 576, known as *"Vienna Sonatas"*. These are the last piano sonatas of Mozart and among his late works. The use of opera characters, polyphony and virtuosity have reached the perfect balance. Harmonically experimental usage is often seen.

Mozart, whose composition style was effected deeply by Johann Christian Bach and Joseph Haydn, also studied carefully the works of Carl Philipp Emanuel Bach, whose works are eminent examples of *"Empfindsamkeit"*.

Mozart's colourful personality and the special features of his music such as his outstanding gift for composing themes and creating "series of ideas" which is a natural consequence of his improvising ability exposed a new Sonata allegro concept which also influenced Ludwig van Beethoven. It is possible to capture the contrasts, humour, virtuosity and the projection of human voice and other instruments on keyboard. Mozart's Sonatas have become an important step for the transition between subjectivism and objectivism (Classicism to Romanticism).

Key words: Sonata form, Vienna Classics, *galant* style, *Empfindsamkeit*, Mozart.

GİRİŞ:

W.A.MOZART'IN MÜZİĞİNDEKİ TEMEL KAVRAMLAR VE ETKİLER

"Tutkular ... hiçbir zaman bıkkınlık uyandırma noktasına kadar götürülmemeli ve müzik, en dehşetli durumlarda bile, hala zevk vermeli, kulağı asla rahatsız etmemeli, yani daima müzik olarak kalmalıdır."[1]

Mozart'ın bu sözleri, onun müzik anlayışının anlaşılması için anahtar niteliktedir. Olağanüstü yeteneklerle donatılmış olarak dünyaya gelişi, döneminin ilerici düşünce biçimini benimsemiş, ileri düzeyde müzik bilgisine sahip Leopold Mozart[2] gibi bir baba tarafından çok küçük yaştan itibaren yoğun bir eğitim verilmiş olması, çocuk yaşta tüm Avrupa'da "mucizevi harika çocuk" olarak ünlenmesi ve saray çevreleri içerisinde büyümesi, Fransız Devrimi öncesi Aydınlanma düşüncesiyle beraber artan "insanlığın eşit ve özgür olduğu" idealinin de etkisiyle döneminin toplumsal yapısının ona biçtiği "zanaatkar-sanatçı" rolü olan "saray müzisyenliği"ne isyan ederek, kendine "serbest çalışan müzisyen" olarak bir kariyer geliştirmiş olması, hiçbir koşulda tam olarak karşılık görmemiş "sevilme isteği", karakterinin barındırdığı iyimser ve çocuksu yön ile umutlarını tüketen kötümser tarafı, cesur atılımcılığı ve reformist yönüyle toplum tarafından kabul görmek arzusu gibi birbiriyle çelişen özellikleriyle yüzyıllardır ilgi çeken çok renkli ve çok boyutlu bir karakter olan Mozart, müzik tarihinin üzerinde en çok konuşulan kişisi, en "parlak" bestecisidir demek mümkündür.

---

[1] Paul GRIFFITHS, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, 145.

[2] Leopold Mozart (1719-1787): W.A.Mozart'ın babası olmanın yanı sıra, dönemin önemli pedagog, saray müzisyeni ve bestecisi.

Mozart'ın müziğinde önemli yere sahip kavramlara ve onun müzik yaşantısına yön veren etkilere kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Sturm und Drang Akımı, Mannheim Orkestrası ve *Empfindsamkeit* Stili

1760-70'lerde ortaya çıkan *Sturm und Drang* (Fırtına ve Gerilim) akımı Alman edebiyat tarihinde özel bir yere sahiptir. Akımın ismi Klinger'in[3] 1776 tarihli, akıma adını veren oyunundan alınmış olsa da, bu akımın kökenleri daha eskiye dayanır.[4] Bu hareket özünde Rousseau'nun[5] fikirlerinin etkilerini taşıyordu ve Herder[6], Lessing[7], Goethe[8], Schiller[9] ve Klopstock[10] gibi ünlü yazarların eserlerinde etkisini sürdürmüştü. Bu yazarlar birey üzerinde yoğunlaşarak, insanın yani bireyin toplum içindeki rahatsızlığını konu alan eserler yazdılar. *Sturm und Drang* akımı, kabul edilmiş olağan değerlere başkaldıran ve toplum içindeki yalnızlığından dolayı acı çeken asi deha olgusunu geliştirmiş, 18.yüzyılın neoklasik değerlerini reddeden bir düşünce benimsemiştir. Bu akımın sanatçıları, kişisel özgürlüğe, özellikle sanatçının tüm kural ve yerleşik yargılardan bağımsız olarak, kendi dehasını maksimum geliştirmesi gerektiğine inanıyorlardı. *Sturm und Drang*'ın en önemli temsilcilerinden olan Goethe'nin 1774'te yazdığı "Genç Werther'in Acıları" adlı yapıtı bu akımı en açık biçimde temsil eden örneklerden biridir. Müzikte ise *Sturm und Drang'ı* en çok benimsemiş kuruluş olarak Mannheim Orkestrası'ndan bahsedilebilir. Besteci, kemancı ve orkestra şefi Johann Stamitz'in[11] 1741/42'de kadrosuna dahil edildiği ve 1750'de yöneticiliğine getirildiği bu orkestra, dramatik

---

[3] Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831): Alman oyun ve roman yazarı.
[4] Reinhard G.Pauly, **Music in the Classic Period,** 27.
[5] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): Aydınlanma'nın önemli filozof ve yazarı.
[6] Johann Gottfried Herder (1744-1803): Alman Romantizmi'nin ünlü filozof, şair, ve yazarı.
[7] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1782): Alman yazar, filozof ve eleştirmen.
[8] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): Ünlü Alman şair, yazar, filozof, doğabilimci.
[9] Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805): Ünlü Alman şair, yazar, filozof.
[10] Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803): Alman şair ve yazar.
[11] Johann Stamitz (1717-1757): Mannheim Orkestrası'nın kurucusu olan Çek asıllı Alman kemancı, besteci ve orkestra şefi.

zıtlıklar oluşturan nüans karşıtlıklarıyla dinleyicileri çok etkilemiştir. "*Orkestra crescendosu*" terimini müzik tarihine kazandıran bu orkestranın üyeleri her biri virtüöz olan çok iyi enstrümancılardır. Mozart da 1777 yılında bu orkestrayı dinlediğinde çok etkilendiğini ifade etmiştir. Stamitz ve daha sonra Cannabich[12], "generaller ordusu" olarak betimlenen Mannheim orkestrasını yönetmiş dönemin önemli müzik insanlarıdır. Dönemin bir başka önemli müzik insanı olan besteci ve eleştirmen Christian Schubart[13], orkestrayı şöyle tasvir etmiştir:

"Burada *forte*, gök gürültüsüdür, *crescendo* bir çağlayandır, *diminuendo* uzaktan fokurdayarak akan kristal bir deredir, *piano* bir bahar esintisidir." Bu söylem üç *piano*'dan, yani *pianopianissimo*'dan çarpışan *fortissimo*'ya yükselen ve tekrar düşen ünlü "Mannheim *crescendosu*'nu tanımlıyordu.[14]

Sturm und Drang akımıyla büyük yakınlığa sahip olan bir diğer stil de *Empfindsamkeit'dır* (duyarlılık-duygusallık). Bu stildeki eserlerde, içten ve duyarlı bir anlatım benimsenmiştir. Karşıtlık öğesi sık sık kullanılmıştır. Ritimlerde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizm kullanımında, nüanslarda, tematik anlatım ve sesin yorumunda zıtlık ilkesi ve anlatımcı (*espressivo*) bir müzik ve yorumculuk ön plana çıkmıştı. Amaç dinleyiciyi bulunduğu yerde türlü heyecanlara, duygulara, şaşkınlıklara, acıya, arzulara sevk etmekti. *Empfindsamkeit*'ın müzikte en iyi temsil edildiği eserler Carl Philip Emanuel Bach'ın[15] eserleri olarak kabul edilmektedir. Duygu değişimlerini, çabuk geçişleri iyi ifade edebilmek ve dinleyicide etki bırakabilmenin en iyi yolu, çok uzun olmayan cümleler kurmak ve dinamiklerin -nüanslar- ve ritimlerin aniden değiştiği bir yapı kurmaktı. C.P.E.Bach, gerek sonatlarında gerekse senfonilerinde bu ilkeleri ustaca kullanmıştır. C.P.E.Bach "*Versuch über das Clavier zu spielen*" (*Klavye Çalışı Üzerine Deneme*) adlı, döneminin çok önemli kitabında müziğin duyguların sanatı olduğunu ve

---

[12] Johann Christian Cannabich (1731-1798): Alman kemancı, besteci ve orkestra şefi.
[13] Christian Schubart (1739-1791): Alman şair ve müzik eleştirmeni.
[14] Harold SCHONBERG, **Büyük Besteciler**, 81.
[15] Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788): Ünlü Alman besteci ve pedagog.

dinleyenlerin kalbine hitap ettiğini ve dolayısıyla yorumcunun da eserin duygusal yapısını hissetmek ve hissettirmekle yükümlü olduğunu belirtmiştir.[16]

C.P.E.Bach'ın yapıtlarında ve genel olarak *Empfindsamkeit* üslubundaki eserlerde, tondaki tatlılık ve üsluptaki zarafet, Fransız klavsencilerinin *galant*[17] stilinden farklılıklar göstermektedir. Onların yüzeysel anlatımından çok daha derin ve ciddi boyutlara sahip, süslemenin melodiye ek bir unsur olmaktan çıkıp, anlatımcılığın bir öğesi olarak melodinin bir parçası haline gelmesi de C.P.E.Bach'ın ve *Empfindsamkeit* üsluplu müziğin *galant*'dan ayrıştığı noktalardır.

Mozart'ın Üslubundaki Popüler Müzik Niteliği ve *Galant* Stil

Mozart'ın üslubunda popüler müziğin (güncel müzik) etkisi büyüktür. "Popüler müzik"ten kasıt, dönemin dinleyicilerinin ve toplumunun beğenisini kazanmayı amaçlayan, zamanın moda akımlarını gözeten anlayıştır. Bu *serenade*'ların, yürüyüşlerin, eğlencenin, aşk şarkılarının ve "gece müziği"nin (Örnek: *Eine kleine Nachtmusik*) kentli popüler müziğidir. İtalyan üslubuna, Fransız saray geleneğine çok şey borçlu olan, buna karşılık aynı zamanda Viyana'ya da özgü duruma gelen, parlak, havalı bir müziktir. Mozart'ın birçok *serenad*'ı ve *divertimento*'su, aynı zamanda da ilk senfonileri ve konçertoları, *galant* söylemin melodi bakımından arıtılmış bir biçimde ele alınışının örnekleridir ve başarısı, bu söylemi yadsımasında değil, değişik biçimlerle yansıtmasındadır.

---

[16] Reinhard G.PAULY, **Music in the Classic Period**, 24.

[17] *Galant, galanterie*'den türetilmiştir bir sıfattır, çapkınlık ve süslülük içeren bir anlamı vardır. Davranış biçiminin duygulardan öncelikli oluşunu ifade eder.

Mozart özünde şen ve kaygısız, nükte ve sevecenlikle işlenmiş olan *galant* üslubu, tam bir armonik hareket ve modülasyon ustalığıyla ele almış ve kullanmıştır. Ancak Mozart'ın müziğini *galant* üsluptan ibaret "yüzeysel ve hoş zevklere yönelik" müzik olarak düşünmek büyük bir yanlış olacaktır. Mozart, "saraylı" havasındaki "hoş" müziklerin yanı sıra, derin huzursuzlukları ve trajik duyguları açığa vuran, kimi zamanlar bir iç monolog düzeyine ulaşan derinlikli müziklerin de bestecisi olabildiği için, büyük bir dahi besteci olarak anılmaktadır.

İtalyan Operası Etkisi

18.yüzyılın başında İtalya'da opera, *opera seria* ve *opera buffa* olarak birbirinden net biçimde ayrılmış iki farklı türe sahipti. *Opera seria*, Pietro Metastasio'nun[18] yazdığı dramatik yapısı yüksek, gerilimli, trajik ve ciddi karakterlerin yaşadığı çelişkileriyle zengin içerikli librettoların doruğa ulaştırdığı operalardır. Benedetto Marcello[19], Niccolo Jommelli[20], Johann Adolf Hasse[21], Johann Willibald Gluck[22] bu türün en önemli örneklerini vermiş bestecilerdi. *Opera buffa* ise, *opera seria*'nın ciddiyetine ve ağırbaşlığına *Rokoko* çağının bir tepkisi olarak ortaya çıkmıştır denebilir. 1750lerde çok sevilen bir tür haline gelen *opera buffa*, güncel konulara dayanan, basit insanların komik halleriyle dinleyicileri/seyircileri eğlendirmeyi amaçlayan bir türdü. Ariaların kısa, müziğin görece basit olduğu bu tür ile, karakterleri ve içeriği ciddi olan *opera seria* 18.yüzyılın ikinci yarısında git gide birbirine yaklaştı ve keskin ayrımları ortadan kalktı. Mozart'ın operaları bu iki anlayıştan da özellikler taşıyan, hem ciddi, hem de belli bir hafiflik dozuna sahip eşsiz eserler olarak hem halkın hem de yüksek kademeden dinleyicilerin beğenisini kazanmıştır.

---

[18] Pietro Metastasio (1698-1782): İtalyan libretto yazarı ve şair.
[19] Benedetto Marcello (1686-1739): İtalyan besteci.
[20] Niccolo Jommelli (1714-1774): İtalyan besteci.
[21] Johann Adolf Hasse (1699-1783): Döneminin ünlü Alman opera bestecisi.
[22] Christoph Willibald Gluck (1714-1787): Ünlü Alman besteci.

Vermischter Geschmack

Quantz'ın[23] Alman bestecilere tavsiye ettiği "*vermischter Geschmack*" anlayışına mükemmel biçimde ulaşabilmiş tek bir besteci olduğu kabul edilir, o da W.A.Mozart'tır. Quantz yarattığı bu terimiyle, Alman olmayan müziklerin her birinin kendi stilistiğinin, yapısının ve müziğe yapmış olduğu katkılarının incelenerek, tüm "iyi" özelliklerinin alınması ve bunların Alman müzik geleneğinin yapısıyla bir "sentez" oluşturulacak şekilde beraberce kullanılmasını salık vermiştir. Quantz böylece "uluslararası" bir anlayışa ulaşılacağını, ancak bunun yine de "Alman müziği" olarak anılacağını öngörmüştü.[24]

Fransızlar'ın *galant*'ını, İtalyan operasının lirik melodilerini alıp Almanlar'ın kontrpuan geleneğiyle birleştirmek ve tüm bu ülkelerin kendi stilistik özelliklerindeki danslarını müzikte kullanmak, Mozart'ın büyük bir başarıyla gerçekleştireceği bir sentez olmuştur. İşte bu nedenledir ki, Mozart'ın müziğinde J.S.Bach[25] ve Friedrich Händel'den[26] miras zengin kontrpuan, Fransız sarayının *galant* stili ve keyfi yaklaşımı, Alman *Singspiel* geleneğinin önemli eserlerini üretmesine kaynaklık eden Alman halk müziği, İtalyan operasının melodi ve çeşitleme zenginliğini, Johann Christian Bach'ın[27] İtalyan karakteristiğini ve İngiliz zarafetini yansıttığı sonatlarının ve *Empfindsamkeit*'ın en önemli bestecisi Carl Philip Emanuel Bach'ın dışavurumculuğunu ve kontrast açısından zengin karakterlerinin etkisini bulmak mümkündür. Bunların yanı sıra dönemin Avrupası'nda hem korkulan hem ilgi duyulan Doğu figürü olarak Türkler'in etkisi de Mozart'ın müziğine dahil ettiği bir diğer unsur olagelmiştir (*turquerie*).

---

[23] Johann Joachim Quantz (1697-1773): Alman besteci.

[24] Reinhard G.PAULY, **Music in the Classic Period**, 53.

[25] Johann Sebastian Bach (1685-1750): Barok dönemin ve müzik tarihinin en büyük dahilerinden kabul edilen Alman besteci, organist, *Kapellmeister*.

[26] Friedrich Händel (1685-1759): Barok dönemin en önemli isimlerinden biri olan Alman ve daha sonra İngiliz besteci.

[27] Johann Christian Bach (1735-1782): Ünlü Alman besteci.

2.W.A.MOZART'IN YAŞAMI

2.1.W.A.Mozart'ın Çocukluğu

27 Ocak 1756 günü saat 20.00'de, Salzburg'da Getreidegasse'deki 9 numaralı evin üçüncü katında bir erkek çocuk dünyaya geldi. Yeni doğan bu bebeğe, doğumgününe rastlayan azizin adı olan Johannes Chrisostomus, annesinin babasının ilk ismi olan Wolfgang ve vaftiz babasının ismi olan Theophilius'un isimleri verildi ve böylece bebek Johannes Chrisostomus Wolfgang Theophilius Mozart adını aldı. Sonraki yıllarda Theophilius adı, önce Almanca karşılığı olan Gottlieb'e (Tanrı'nın Sevdiği) ve ardından sözcüğün İtalyanca'sı Amadeus'a dönüşecekti. Mozart ise 1770lerin sonundan itibaren imzasını Wolfgang Amadé olarak atacaktı. Müzik tarihi bu bebeği 19.yüzyıldan sonra Wolfgang Amadeus Mozart olarak tarihe geçirdi. Bebeğin annesi otuz altı yaşındaki Anna Maria, babası otuz yedi yaşındaki Leopold idi ve beş yaşında, herkesin Nannerl diye seslendiği Maria Anna isimli bir de ablası vardı.

Çok küçük yaşından itibaren müziğe büyük bir ilgi duyan Wolfgang'ın yeteneği kendini hemen gösterdi. Ablasının klavsen ve keman derslerini izleyen Mozart, böylece ders verilen kişi kendisi olmasa da büyük bir hızla müzik bilgisi edinmeye başladı. Baba Leopold Mozart, oğlunun olağanüstü yeteneğini hemen fark ederek, onu da eğitmeye başladı. Wolfgang Amadeus Mozart 1761 yılında ilk bestesini yapmış ve klavsen için iki parça bestelemişti.

Wolfgang Amadeus Mozart'ın çocukluğunda ilgisi yalnızca müzikle sınırlı değildi. Etrafında gördüklerine ve yeni öğrendiği her şeye aşırı bir merak duyuyor,

hayatına katılanlar bir anda tüm dünyası oluyordu. Leopold Mozart, oğlunun öğrenmeye karşı tutkusunu müzik yeteneğiyle ustaca birleştirmeyi başararak, ona baskıcı şekilde değil, rahat biçimde yaklaşarak, ilk müzik bilgilerini öğretmiştir. Mozart'ın, müziğe dair kuralları böylesi doğallıkla, adeta varoluşuyla iç içe kullanmasında, olağanüstü boyuttaki yeteneğinin yanı sıra, çocukluğunun bu rahat öğrenme ortamının ve babasının özgürleştirici tavrının da etkisi olduğu bugün iyi bilinmektedir.[28] Wolfgang Amadeus Mozart'ın çocukluğuna dair olmakla birlikte, ileriki yaşlarda da kendisini sürekli gösteren "sevilme ihtiyacı"na da kısaca değinmek faydalı olacaktır. Etrafındaki insanlar tarafından sevildiğini sürekli olarak duymak isteyen bir çocuk olduğu Mozart'ın pek çok biyografisinde geçen bir bilgidir. İlk kapsamlı Mozart biyografisini yazan Nissen'in[29] yazdıklarına göre, Wolfgang çevresinde bulunanlara, günde onlarca defa kendisini sevip sevmediklerini sorar, olumlu yanıtlarını alınca sevinirdi. Şaka için bile olsa, cevap olumsuz olursa derin bir korku ve üzüntüye kapılır ve hemen gözleri dolardı.[30] İçinde yaşadığı toplum tarafından kabul edilmek ve hem yakınları hem de tüm toplum tarafından sevilme ve ilgi görme isteği Mozart'ın yaşamı boyunca devam edecektir.

Mozart'ın babası Leopold Mozart (1719-1787), keman çalmanın prensipleri üzerine kaleme aldığı ve döneminin önemli bir kaynak kitabı haline gelen pedagojik eseri *Versuch einer gründlichen Violinschule'yi* (*Temel Keman Eğitimi Denemesi*) 1756'da yayımlamış önemli bir pedagogdur. Kitap kısa zamanda Fransızca ve Felemenkçe'ye çevrilerek başarı kazandı. 1763'te, kırk üç yaşındayken orkestra şef muavinliğine atandı ancak daha fazla yükselemedi. Leopold Mozart'ın hayatının en büyük misyonu, iki çocuğunu, özellikle oğlu Wolfgang'ı donanımlı bir müzik insanı olarak yetiştirmek oldu.

---

[28] Aydın BÜKE, **Mozart, Bir Yaşam Öyküsü**, 24

[29] Georg Nikolaus von Nissen (1761-1826):Mozart'ın karısı Constanze'nin ikinci eşi. Müziğine büyük hayranlık duyduğu Wolfgang Amadeus Mozart'ın ilk kapsamlı yaşamöyküsünü kaleme almıştır. Yapıt 1828 yılında yayımlanmıştır. Günümüzde bile temel başvuru kaynağı olarak kabul edilmektedir.

[30] Maria PUBLIG, **Mozart, Dehanın Gölgesinde**, 39.

Leopold Mozart, 'Aydınlanma Çağı'nın örnek aydını' olarak nitelendirilebilir. Küçük yaşından itibaren içinde bulunduğu çevre ve okuduğu okullar dolayısıyla Katolik düşünce biçimini benimsemişti. Ancak döneminin düşünsel ve bilimsel gelişmelerini büyük bir merakla takip eden araştırıcı kişiliğiyle kendini sürekli geliştirmesi, onu aklın ve bilimin önderliğini kabul etmiş aydın bir kişiye dönüştürdü. Karşılaştığı sorunları aklın önderliğine başvurarak çözmeyi bir prensip olarak benimsedi. Çocuklarının eğitimi söz konusu olduğunda, kalıplaşmış ve eski yöntemler yerine, ilerici bir pedagojik yaklaşımla hareket etti. Augsburg'dan Salzburg'a gelmesinde de, daha sonra –her ne kadar Wolfgang'ın teşvikiyle gerçeklese de - Viyana'daki 'Hayırseverlik' Mason Locası'na girmesi ve bu locada bir ay içerisinde 'acemilik'ten 'çıraklığa' ve sonra'üstatlığa' yükselmesi de, hedefinin bilincinde olarak kendini entelektüel düzeyde geliştirme isteğinin ve sosyal yaşamın şartlarına göre hareket etme becerisinin göstergeleri olarak düşünülebilir.

Mozart'ın annesi Anna Maria (1720-1778), orta sınıf bir burjuva ailesine mensuptu. Herkesin 'Salzburg'un en güzel çifti' diye adlandırdığı, 1747 yılında gerçekleşen Leopold'le evliliği süresince yedi kez doğum yapan Anna Maria'nın sadece iki çocuğu hayatta kaldı. (Maria Anna ve Wolfgang Amadeus) Yaşamları ve çocuklarının eğitimleri ile ilgili önemli kararları Leopold'ün aldığı, Salzburg'da kaldıkları veya seyahat ettikleri zamanlarda ailenin huzurlu şartlara sahip olmasından Anna Maria'nın sorumlu olduğu, mutlu bir aile yaşantıları oldu. Oğluna eşlik ettiği Paris yolculuğu sırasında, otel odalarının soğuk ve elverişsiz şartları yüzünden hastalanan Anna Maria Mozart 1778 yılında Paris'te öldü.

Mozart'ın yetenekli ablası Maria Anna Walburga Ignatia veya aile içinde seslendikleri şekliyle Nannerl (1751-1829), Wolfgang Amadeus ile birlikte çocukluk yıllarını Avrupa'nın önemli saraylarında konserler vererek geçirmiş olmasına karşın, evlenme çağına geldiği 1769 yılından itibaren topluluk önünde konserler vermesi dönemin kadınlara yönelik kısıtlayıcı ahlak kuralları yüzünden artık mümkün olmayınca, Avrupa'da gezilerine ve eğitimine devam eden kardeşinin aksine,

Salzburg'daki evlerinde kalmaya başladı. 1783 yılında babası Leopold'ün isteği üzerine dul ve beş çocuklu Baron Berchtold ile evlendi. Üç çocuk annesi olarak, yaşadığı süre boyunca kardeşi Wolfgang Amedeus'un her zaman destekçisi oldu.

2.2. Mozart Ailesinin Gezileri

Leopold Mozart, hem çocuklarının yeteneklerini gösterip, onların saraylarda konserler vermeleri için, hem de görgülerini ve ufuklarını arttırmak adına, Wolfgang ve Nannerl'le Avrupa'nın hemen hemen bütün merkezlerine yolculuklar yapmıştır. Çocuklarını para kazanmak adına yollara düşüren, çıkarcı ve despot bir baba olmadığı bugün artık kabul edilmiş olan Leopold Mozart, onların tek öğretmeniydi. Değişik ülkelere, şehirlere yapılan bu seyahatlerde, şehirlerin sanat merkezleri ziyaret ediliyor, resim ve mimari üzerine Leopold Wolfgang ve Nannerl'i bilgilendiriyordu. Konserlere ve operaya götürdüğü iki harika çocuk, bu sayede Salzburg'un kısıtlı çerçevesi ve baskıcı Katolik ortamından uzakta, özgür bireyler olarak yetişiyordu. Leopold, gittiği şehirlerde, saygın dostlarının yazdıkları tavsiye mektupları aracılığıyla nüfuzlu kimselerle bağlantıya geçiyor ve çocukların saraylarda, konser salonlarında yeteneklerini sergilemeleri için büyük uğraş veriyordu. Bu sayede Wolfgang Amadeus Mozart, çocukluğunu kralların ve kraliçelerin, soyluların, sanatçıların arasında geçirdi ve kendisini tüm bu insanlarla eşit hissederek büyüdü. Gelecekte, aristokrasiye boyun eğmemesi ve kendisini kraliyet ailelerinden kesinlikle aşağıda görmemesinde, Leopold Mozart'ın oğluna da geçmiş olan gururlu yapısının yanı sıra, Wolfgang'ın çocukluğunu Avrupa'nın bu en üst mertebesindeki insanlarla arkadaşmışçasına ilişkiler kurarak geçirmiş olmasının da etkisi büyüktür.

Ocak 1762'de Münih'e yapılan yolculuk, Wolfgang Amadeus Mozart'ın ilk seyehatiydi. Bunu, eylül 1762'de Viyana; haziran 1763- kasım 1766 arasında Almanya'nın çeşitli kentleri, Brüksel, Paris, Londra, Hollanda'yı kapsayan Büyük Avrupa Gezisi; aralık 1769- mart 1771 arasındaki ilk ve ağustos-aralık 1771'deki ikinci ve kasım 1772-mart 1773'deki üçüncü İtalya Gezisi izlemiştir. 1773 itibariyle Wolfgang Amadeus Mozart, harika çocukluk günlerini geride bırakmış, eğitimini tamamlamış ve kendini Avrupa'nın büyük başkentlerinde kanıtlamış bir besteci olarak anılmaya başlamıştır. Wolfgang'ın ve Leopold'ün bundan sonraki adımları, ona kalıcı bir iş sağlamak üzere atılmıştır.

23 Eylül 1777'de Wolfgang Amadeus Mozart ve annesi Anna Maria Mozart beraber son yolculuklarına çıktılar. On beş ay sürecek bu yolculuğa ne yazık ki Mozartlar için çok üzücü bir olayın yaşanması damga vuracak ve gezinin renkli atmosferi Anna Maria'nın Paris'te ölümüyle noktalanacaktır.

Paris'e giderken uğradıkları Mannheim'da, Mozart bir iş bulabileceğine inanmaktaydı; ancak bu gerçekleşmedi. Mannheim'da geçirdiği süre boyunca Mannheimlı besteciler Christian Cannabich ve Ignaz Holzbauer ile tanışan Mozart, döneminin orkestralarına göre çok kalabalık olan kadrosu ve üyelerinin muazzam virtüozitesi ve tüm orkestranın beraber yaptığı nüanslar ile dinleyenler üzerinde büyük etki uyandıran Mannheim Orkestrası'nı dinleme şansını elde etmişti. Mannheim iş bulmak yönündeki beklentilerini karşılamamış olsa da, Mozart'ın Mannheim Orkestrası'nı dinlemesi, onun düşüncelerinde etkin rol oynayacaktı. Bu şehrin Mozart'ın hayatındaki diğer bir önemi de, Weber ailesi ile tanışması olmuştur. Çok güzel soprano bir sese sahip kızları Aloisia'ya beslediği ilgi tek taraflı kalacak ve Mozart, Aloisia'dan kendi hisleri derecesinde yoğun bir karşılık göremeyecektir. Ancak ileride, bir başka Weber olan Constanze ile evlenecektir. Wolfgang Amadeus Mozart'ın bu uzun gezisi, iş bulmak yönündeki tüm umutlarını boşa çıkarmıştır.

16 Ocak 1779 yılında Salzburg'a varır varmaz Wolfgang Amadeus Mozart resmen Saray Orgculuğu'na atanmıştır. Ancak bu görevinde çok uzun süre kalmamıştır.

2.3.Viyana Yılları

1781 yılında görev için çağrıldığı Viyana'da, Başpiskopos'la arasında oluşan bir münakaşa yüzünden Mozart, Salzburg Saray Orgculuğu görevinden istifa etmiş ve uzun zamandır hayalini kurduğu şekilde, Viyana'da herhangi bir işverenin kısıtlamalarına maruz kalmak zorunda kalmadan, hayatının son on yılını bu şehirde, özgür bir besteci ve piyanist olarak sürdürmüştür.

Mozart'ın o sıralar üzerinde çalıştığı operası *K 384 Die Entführung aus dem Serail* (*Saraydan Kız Kaçırma*) 16 Temmuz 1782 günü Viyana'da Burgtheater'de İmparator II.Joseph'in de katılımıyla sahnelendi. Özellikle İmparator'un beğeni ve takdirini kazanan eser, halk tarafından da çok sevildi ve pek çok kez temsili yapılarak, Mozart'ı tüm Viyana'nın konuştuğu ünlü bir besteci konumuna yükseltti. Operasının başarı kazanmasının ardından, Mozart'ın bir süredir arzu ettiği şeye, Constanze Weber ile evliliğine sıragelmiş oldu. Babasından beklediği yazılı izin bir türlü gelmeyince, Mozart daha fazla bekleyememiş ve 4 Ağustos 1782 günü Viyana'da ünlü St. Stephan Kilisesi'nde Constanze Weber ile evlenmiştir. Babasını Constanze ile evlenmeye ikna etmeye çalıştığı döneme ait bir mektubu aşağıda alıntılanmaktadır:

"*...Constanze ev işlerinden anlıyor ve dünyanın en iyi kalbine sahip. Onu seviyorum, o da beni tüm kalbiyle seviyor. Söyleyin bana bundan daha iyi bir eş isteyebilir miydim? Size şunu söylemem lazım, görevimden istifa ettiğimde aramızda hiçbir şey*

yoktu. Onların evinde kaldığım süre boyunca bana olan içten ilgisi bu aşkın doğmasına neden oldu."[31]

Karısı Constanze'yle ilişkilerine dair pek çok kitap yazılmış ve Constanze savurgan ve kaprisli bir kadın olarak genelde negatif şekilde betimlenmiştir. Samimi bir ilişkileri olduğu bilinen Mozart ve Constanze'nin huzurlu ve kavgasız bir evlilik hayatları olduğunu söylemek güç olsa da, ruhsal iniş çıkışlarının sıklığı ve şiddetli değişimleri bilinen Mozart'ın, Constanze'ye çok değer verdiği mektuplarından anlaşılmaktadır. Constanze'den uzakta olduğu 16 Nisan 1789 tarihinde yazdığı mektup, bestecinin karısına karşı hassasiyetini ve her zaman neşeli ve şakacılığını koruyan üslubunun yanı sıra, daha önce de pek çok kez kendini gösteren kıskançlığının bir maddeyle kendini belli etmesi bakımından önemlidir. Sevgisini göstermekten hiç çekinmeyen Mozart, sevildiğini de aynı oranda hissetmek isteyen bir karakterdedir. Yeterince ilgi görmediğini hissettiğinde, kolaylıkla kıskançlık gösterebildiği ve şakayla karışık da olsa hislerini açıkça belirttiği, aşağıda alıntılanmış mektupta görülecektir:

"...Sevgili karıcığım senden bazı ricalarım var:

1.Senden kesinlikle hüzünlü olmamanı rica ediyorum,

2.Sağlığına dikkat et ve bahar havasına güvenme,

3.Evden dışarı tek başına çıkma, aslında olabildiğince az yürü,

4.Sana olan aşkımdan emin ol, sevgili portreni karşıma koymadan sana tek bir mektup bile yazmadım,

6.[32]*Ve sonuncu ricam, mektuplarının daha fazla bilgi içermesi. Benim ayrıldığım gün enişten Hofer'in gelip gelmediği, söz verdiği gibi sık uğrayıp uğramadığı,*

---

[31] **Mozart Briefe**, Derleyen: Albrecht GOES, 102, 104.

[32] Sayıların 6 ve 5 diye devam etmesi, Mozart'ın mektuplarında sıklıkla rastlanan şakalarından biri olmalıdır.

Langeler'in ziyarete gelip gelmedikleri, portrem üzerinde çalışmanın nasıl gittiği, günlerinin nasıl geçtiği beni çok ilgilendiriyor.

5.Sadece senin ve benim şerefimi dikkate almanı değil, aynı zamanda gerçekleri göz önünde bulundurmanı da istiyorum. Bu ikazım için lütfen bana kızma, aslında bu yüzden beni daha çok sevmen gerekir.

Hoşça kal sevgilim, her gece ve her sabah saatlerce senin portrenle konuştuğumu unutma. Ayın 18'inde buradan ayrılıyoruz...

O stru! Stri! Seni 1.095.060.437.082 kez öper ve kucaklarım. Bu sayıyla konuşma alıştırması yapabilirsin.

Her zaman sadık kocan ve arkadaşın.

W.A.Mozart"[33]

Mozart'ın Viyana'daki günleri oldukça yoğun geçiyordu. Sabah erken saatlerde beste yapıyor, çoğunlukla ikiye dek öğrencileriyle ilgileniyordu. Öğle yemeğinin ardından biraz dinleniyor, akşamları da genellikle konser ya da dostlarının evlerindeki toplantılara katılmak için dışarıda oluyordu. Rahatsız edilmeden çalışmak için ona sadece geceleri kalıyordu. Mozart'ın yaşamına bakıldığında, en verimli yılları kabul edilen bu yıllarda, kalabalığa ve karmaşaya rağmen kendisini izole ederek beste yapmaya yoğunlaşmakta olan Mozart'ın ne denli başarılı olduğu ve en büyük başyapıtlarını bu dönemde bestelemiş olduğu fark edilir.

Mozart, 1783 yılına konser projeleri umuduyla ve yeni opera siparişi hayaliyle girmiştir. Tiyatro yöneticisi Orsini-Rosenberg de kendisine İtalyan tarzı bir opera bestelemek isteyip istemediğini sormuştur. II.Joseph'in yasakladığı İtalyan operaların temsili yeniden serbest bırakılmıştır. Kısa bir süre sonra Baron von Wetzler'in evinde tanışacağı İtalyan libretto yazarı Lorenzo da Ponte ile ortak

[33] **Mozart Briefe**, Der:Stefan KUNZE, 382.

çalışmaları, Mozart'ın başyapıtlarından olan üç büyük operanın *(Figaro'nun Düğünü, Don Giovanni, Cosi Fan Tutte)* bestelenmesiyle sonuçlanacaktır.

17 Temmuz 1783'te Mozart çiftinin ilk çocukları dünyaya gelmiştir. Bu erkek bebek Raimund Leopold Mozart adıyla vaftiz edilmiştir. Temmuz sonunda Salzburg'a doğru yola çıkan Wolfgang ve Constanze çifti, bebeklerini o dönem yaygın bir alışkanlık olarak bir süt anneye bırakmışlardı. Ancak bu bebek maalesef uzun ömürlü olmayacak ve 19 Ağustos'ta vefat edecektir. Mozart çifti Salzburg'da üç ay kalacak ve bebeklerinin ölümünden ancak geri döndükleri Kasım ayında haberdar olacaklardır. Mozart 21 Eylül 1784'te ikinci kez baba olmuştur. Carl Thomas Mozart adıyla vaftiz edilen bu erkek bebek Mozart'ın hayatta kalacak ilk çocuğu olacak ve 1858'e dek yaşamını sürdürecektir. 14 Aralık 1784'te Wolfgang Amadeus Mozart'ın hayatında önemli bir olay gerçekleşmiş ve besteci '*Zur Wohltätigkeit*' (Hayırseverlik) locasına katılarak mason olmuştur. Maria Theresia döneminde yasak olan ve gizlilikle varlıklarını devam ettirmiş olan mason locaları, II.Joseph'in tahta geçmesiyle tekrar serbest bırakılmış ve üye sayıları hızla çoğalarak soylu sınıf dışından da localara katılımlar gerçekleşmiştir. Mozart bir süre sonra '*Zur wahren Eintracht*' (Barış) locasına geçmiş, daha sonra zorunlu birleşmelerin ardından '*Zur Wahrheit*' (Hakikat) locası üyesi olmuştur.

Mozart 29 Nisan 1786'da *Figaro'nun Düğünü*'nü tamamlamış, eser 1 Mayıs gecesi Viyana'da Ulusal Saray Tiyatrosu'nda K 492, *Le Nozze di Figaro* adıyla sahnelenmiş ve büyük bir başarı kazanmıştır. Günümüzde opera repertuarının en sık sahnelenen yapıtları arasında yer alan *Figaro'nun Düğünü*, Mozart'ın opera alanında bestelediği ilk büyük başyapıtıdır. Bu eseriyle operanın XVIII. yüzyıldaki doruğunu belirlemiştir. Operası, Viyana'nın sınırlarını aşmış ve yüzyıllardır gerçek bir kültür ve müzik kenti olarak ünlenmiş olan Prag'da sahnelenmeye başladığı andan itibaren büyük başarı kazanmıştır. Prag'daki yetkililer bu büyük başarıya tanıklık etmesi için Mozart'ı şehirlerine davet etmişlerdir. Mozart'a bu yolculuğunda karısı Constanze ve başka müzisyen dostları da eşlik etmiştir. Mozart Prag'a geldikten sonra, yeni

operasının şehrin günlük yaşamının bir parçası haline geldiğini gözlemlemiştir. Yollarda laternacılar yapıttan bölümler çalıyor, akşamları balolarda Figaro'nun ezgilerinden uyarlanmış parçalarla dans ediliyordur. Prag Operası yöneticileri Mozart'ın kentte olmasından yararlanarak, sonbaharda başlayacak yeni sezonda sahnelenmek üzere besteciye yeni bir opera siparişi vermişler ve konuyla ilgili Mozart'ı tamamen serbest bırakmışlardı. Mozart ise konu seçimini, bir önceki operasının librettosunun yazarı Da Ponte'ye bırakmış, o da *Don Giovanni*'yi seçmiştir.

Mozart ve Da Ponte XVII.yüzyıldan beri sanat tarihinde değişik şekillerde ortaya çıkan 'Don Juan'ın maceraları üzerine çalışmalara hemen başladılar. Ancak operanın besteleniş sürecinde Wolfgang'ın hayatındaki en büyük ve sarsıcı üzüntü gerçekleşecek ve babası Leopold Mozart 28 Mayıs 1787'de yaşama veda edecekti. Babasının ölümünden cenazesi kalktıktan sonra haberi olan Mozart derin bir sarsıntı yaşamıştı ve içinde bulunduğu ruh hali ve düşüncelerini eserine yansıttığı düşünülür. *Don Giovanni*'nin sonunda canlanan heykel figüründe, Mozart'ın babasının hayaletini simgeleştirdiği müzik tarihçilerinin çoğunlukla kabul ettiği bir yorumdur.

29 Ekim 1787 gecesi Prag'da sahnelenen *K 527, Il Dissoluto Punito ossia Don Giovanni (Cezalandırılan Ahlaksız veya Don Giovanni)* büyük bir başarı kazanmıştır. Mozartlar Constanze'nin ilerleyen hamileliğinden ötürü Viyana'ya dönmüşler, ancak 27 Aralık 1787'de dünyaya gelen ve Theresia Constanzia Adelheid Friedricke Maria Anna ismiyle vaftiz edilen kız bebekleri altı ay sonra yaşama veda edecektir.

Kasım ayında vefat eden Christoph Willibald Gluck'un ardından Viyana Sarayı'nda yeni bir görev dağılımı yapılmış ve Wolfgang Amadeus Mozart 7 Aralık günü yayımlanan resmi bir belgeyle 800 gulden yıllık ücretle 'Krallık Bestecisi' olarak atanmıştır. Gluck'a ödenen 2000 gulden düşünüldüğünde, Mozart'ın 800

guldenlik maaşıyla, nisan ayında vefat eden Joseph Starzer'in yerine atandığı ve Gluck'un yerine bir atama yapılmadığı anlaşılmaktadır.

Don Giovanni, 7 Mayıs 1788'de Viyana'da sahnelendi. Ancak İmparator'un eseri *Figaro'nun Düğünü*'nden bile daha çok beğenmesine karşın, halk Mozart'ın bu operasını anlamadı ve beğenmedi. Mozart'ın ısrarlar üzerine birkaç değişiklik yapmasına rağmen, opera yeniden sahnelendiği her seferinde de durum değişmedi ve bu başarısızlık Mozart'ı büyük bir şaşkınlık ve hayalkırıklığı içinde bıraktı. Mozart'ın yaşadığı bir başka hüzün de, çocukluk yıllarından itibaren kendini göstermiş olan çok sevilme isteği ve etrafındaki yakınları tarafından sevildiğinden hep şüphe duymuş olmasından kaynaklanıyordu. Viyana'ya yerleşmesinin ve 'serbest sanatçı' olarak yaşamını mücadeleyle geçirmesinin yarattığı dışsal koşulların yaşamının ilk yıllarına oranla kötüleştiği bu ileriki yıllarında, sevilmiyor olma duygusu ve buna bağlı olarak birçok düzlemde –karısı tarafından, başka kadınlar ve tüm insanlar tarafından, yani bir müzisyen olarak olduğu kadar, bir erkek olarak da- hissettiği güçlü ve tatmin edilmemiş bir sevilme ihtiyacı giderek artan biçimde ortaya çıkmıştır.[34]

26 Temmuz 1791 yılında Mozartlar'ın bir oğulları daha olur ve Franz Xaver Wolfgang Mozart adıyla vaftiz edilen bebek, babasını hiç tanıyamadan, henüz dört aylıkken yitirecek ancak uzun yıllar annesinin en büyük destekçisi olarak sağlıklı bir yaşam sürecektir. Kasım başında rahatsızlanan Mozart'ın hastalığı, 20 Kasım'dan sonra bestecinin tümüyle yatağa bağlı kalmasına neden oldu. Bir yandan da elinden geldiğince *Requiem*'i tamamlamaya uğraşıyordu. Mozart'ın hastalığı kasım ayı sonunda giderek ağırlaşmaya başladı. Resmi raporlarda, romatizmadan kaynaklanan ateşli bir hastalık tanısı konulmuştu. Günümüze dek süren uzun araştırmalar, bestecinin sağlığının mikrobik bir enfeksiyon sonucu bozulduğu savını kuvvetlendirmektedir (Sifilisten sarılığa pek çok iddia mevcuttur).

---

[34] Norbert ELIAS, **Mozart, Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine**, 14.

5 Aralık 1791 gecesinin ilk saatlerinde Wolfgang Amadeus Mozart yaşama veda etti. 7 Aralık günü St.Stephan Kilisesi'ne getirilen Mozart'ın cenazesi, törenin ardından, mezarlığa götürülmek üzere hazırlandı. Akşam altıdan önce cenaze gömmek yasaktı. Mezarlıkta tören yapılmıyor, defin işlemi sırasında yalnızca mezarcı ve isterlerse ölünün sadece birkaç yakını bulunuyordu. Havanın kötü oluşunun da muhtemel etkisiyle Mozart'ın cansız bedeninin defnedilmesi sırasında mezarı başında yalnızca mezarcı bulunuyordu. Wolfgang Amadeus Mozart'ın nereye gömüldüğünü yalnızca mezarcı biliyordu. 1808 yılına kadar kocasının mezarının yerini araştırmayan Constanze, bu konuya eğildiğinde, 1791'de Mozart'ı defnetmiş olan mezarcı ölmüştü. Mozart'ın mezarının yeri bugün de bilinmemektedir.

Cenaze törenini izleyen günlerde Wiener Zeitung'da yayımlanan haber şöyleydi:

"Ayın 4'ünü 5'ine bağlayan gece, İmparatorluk Saray Bestecisi Wolfgang Mozart öldü. Çocukluk günlerinden başlayarak, ender rastlanan müzik yeteneği sayesinde tüm Avrupa'da tanınıyordu.Tanrı vergisi yeteneğini başarıyla geliştirerek yarattığı, herkes tarafından sevilen ve takdir edilen eserleri, onun büyük ustalar mertebesine ulaştığının en iyi kanıtıdır. Ölümü müzik sanatında yeri doldurulamaz bir kayıptır."[35]

2.4. Mozart'ın Yaşadığı Dönemde Bestecinin İçinde Yaşadığı Toplumsal Koşullar

18.yüzyılın ikinci yarısında Almanya'da, edebiyat ve felsefe alanlarında, kişinin kendisini saraylı-aristokrat beğeni kuralından bağımsız kılması mümkündü. Bu alanlarda eserler veren insanlar kendi kitlelerine kitaplar aracılığıyla

[35] Aydın BÜKE, **Mozart, Bir Yaşam Öyküsü**, 318.

ulaşabiliyordu; ve 18.yüzyılın ikinci yarısında Almanya'da çok geniş ve gelişmekte olan bir burjuva okuyucu kitlesi olduğu için burada oldukça erken bir tarihte, saraylı olmayan burjuva grupların beğeni ilkelerine uygun olan ve onların saraylı-aristokrasinin egemenliği karşısında giderek artan özbilinçlerini dile getiren yeni kültür biçimleri gelişebildi. Ancak aynı dönemde müzik alanında –özellikle de Avusturya ve imparatorun sarayının bulunduğu başkent Viyana'da ve diğer daha küçük Alman devletlerinde – durum oldukça farklıydı. Bu alanda etkin olan insanlar Fransa'da olduğu gibi Almanya'da da, saraylı-aristokrat çevrelerin (ve onların örneğini izleyen şehirli-burjuva kentsoyluların) takdirine, desteğine ve beğenisine bağımlıydı. Yani Mozartlar'ın yaşadığı dönemde, sosyal açıdan kabul görmek ve aynı zamanda kendisini ve ailesini geçindirecek durumda olmak isteyen bir müzisyen, saraylı-aristokrat kurumların ve onların uzantılarının oluşturduğu sistemin içinde bir konum edinmek zorundaydı. Protestan ülkelerde, genellikle kentsoylu bir grup tarafından yönetilen büyük, yarı-özerk şehirlerde kilise orgcusu veya orkestra şefi olma şansı da vardı. Ancak burada da, daha önceden saray müzisyeni ünvanını almış olmak, profesyonel müzisyen için bir avantaj sayılırdı.

Müzisyenler, çalıştıkları saraylarda pastacılar, aşçılar veya oda hizmetkarları kadar gerekliydi ve saray hiyerarşisi içinde bu hizmetlilerle genellikle aynı konumdaydı. Salt enstrümancı veya besteci olarak bir müzisyen, saraylılar arasında kariyer sahibi olmak istiyorsa, yalnızca müzisyen olarak yetileriyle değil, aynı zamanda düşük konumlarına uygun olarak kıyafetleri, duruşlarıyla da tüm saraylı davranış ve duyum kuralına ayak uydurmak zorundaydı. Mozart'ın yaşadığı dönemde müzisyenin sosyal konumu, güçlü ve sosyal açıdan yukarıda konumlanmış bir insanın emirlerine boyun eğen bir hizmetkar olmaksa da, bu topluluk içinde istisnalar da vardı. Bazı müzisyenler virtüoz ya da besteci olarak, kendilerine özgü yetenekleri sayesinde saraylıların öylesine hoşuna gidebilirdi ki, ünleri, hizmet ettikleri yerel sarayların ötesine, toplumun daha yüksek, hatta en yüksek kesimlerine yayılabilir, bu çevrelerde itibar görebilirlerdi. Bu tür durumlarda saraylı soylular tarafından müzisyen burjuvaya neredeyse kendileriyle eş konumda davranılabilirdi. Müzisyen, W.A.Mozart'ın durumunda olduğu gibi, yeteneklerini sergilemek için

iktidar sahiplerinin saraylarına davet edilir, imparator ve krallar da onun sanatından aldıkları keyif ve çalışmalarına duydukları hayranlığı açıkça dile getirirdi. Müzisyen de onların masasında yemek yiyebilir ve geziler sonrasında sık sık onların evlerinde kalabilir, dolayısıyla da hem onların yaşam biçimini hem de beğenilerini yakından tanımış olurdu.

Önemli bir sanatçının neredeyse iki sosyal dünyada yaşıyor olması onun ayırt edici özelliğiydi. Mozart'ın tüm yaşamı ve tüm eserleri bu karşıtlıktan etkilenmiştir. Bu karşıtlık elbette ki yalnızca Mozart'a özgü değildir; söz konusu karşıtlığa ve onun insanların duruşları üzerinde bıraktığı etkiye saraylılar arasında yaşayan diğer burjuva sanatçılar ve entelektüellerde de rastlamak mümkündür. Kendisine özgü sanatsal veya entelektüel yetenekleriyle diğerleri arasında kendilerini belli eden burjuva kökenli insanlara kimi Paris salonlarında veya Almanya ve İtalya dahil pek çok Avrupa ülkesinde, soylular tarafından kendileriyle neredeyse eşit haklara sahiplermiş gibi davranılıyor olması, tüm 18.yüzyıl boyunca Avrupa'nın büyük bölümünde karşılaşılan bir durumdu. Mozart da bir taraftan müzik beğenisini devraldığı saraylı-aristokrat çevrelerde hareket ediyordu; burada kendisinden saray kurallarına uygun davranması bekleniyordu. Her ne kadar kendisi de çok gururlu olsa ve oğlunu özgür bir birey olarak yetiştirmeye çabalamış olsa da, hayatın koşullarının ve sosyal şartların da farkında olan baba Leopold, oğluna hayatı boyunca saraylılara hizmet edecek bir saray müzisyeni olarak saray diplomasisinde ustalıklı davranmayı, iktidar sahiplerine övgülü sözler etmeyi öğretmeye de çabalamıştı. Ancak Wolfgang'ın müziğinde nasıl olağanüstü bir doğaçlama unsuru varsa, kişisel ilişkilerinde de alışılmadık bir doğrudanlığa, hatta pervasızlığa sahipti. Küçük bir sarayın yakınlarında büyüdüğü ve tüm çocukluğu boyunca bir saraydan diğerine seyahat ettiği halde saraya özgü yapmacık davranışları hiçbir zaman benimsemedi. Babasının tüm uğraşlarına rağmen, Wolfgang Amadeus Mozart bir orta sınıf burjuva vatandaşın sahip olduğu duruşu yaşamı boyunca korudu. [36]

[36] Norbert ELIAS, Mozart, **Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine**, 20-27.

Mozart'ın davranışlarında çelişkiler olmadığını söylemek mümkün değildir. İnsanların saray yapmacıklığından edindiği üstünlük duygusunu, saygın bir insan olarak görülme arzusunu da taşıyordu. Saraylılarla eşdeğerde görülme hakkına sahip olduğunu düşünüyor olmalıydı. Küçüklüğünden beri, peruk da dahil olmak üzere, saray tarzında giyinmeyi, doğru adımlarla yürümeyi, iltifatlar yapmayı da öğrenmişti. Ancak tahmin edilebileceği üzere içten içe, tüm bu abartılı jestler ve yaşam tarzı hoşuna gitse de, bir yandan da tüm bunları alaya almaya başlamıştı.[37] Mozart'ın durumu çok özel bir durumdu: Bir yandan saray aristokrasisine sosyal açıdan bağımlı ve onlardan daha düşük düzeyde biri olarak konumlanmışken, olağanüstü müzik yeteneği dolayısıyla kendisini onlardan üstün olmasa da, en azından eşdeğer hissediyor olmalıydı. Romantizmin "dahi" kavramını henüz tanımayan ve sosyal kuralların, ileri düzeyde bireyselleşmiş dahi bir sanatçıya meşru konum sağlamayan bir toplumda doğmuş, olağanüstü yetenekli ve yaratıcı bir insandı. [38] Mozart, saraylı topluluk içindeki burjuva sanatçıya özgü bir temel ikirciklik yaşıyordu. Saray soyluları ve onların beğenisiyle özdeşlikle, diğer yandan da onlar tarafından küçük düşürülmeye karşı beslediği öfke, bu çelişkili durumun iki yüzüdür. Mozart, lütuflarını beklediği saraylıların, hepsi olmasa da çoğunun, onun müziğini neredeyse hiç anlamadığını ve olağanüstü yeteneğininse hiç farkında olmadıklarının bilincinde olmalıydı.[39]

Babası Leopold Mozart ise zanaatkarlık geleneğinden gelen biriydi. Oğlunun ustası olan babasının, onun bir gün kendi ustalığını geçeceği inancıyla, hünerlerini ve zanaatkarlık becerilerini bu gelenek çerçevesinde oğluna aktardığı açıkça bellidir. 17. ve 18. yüzyılın saray ve kilise müziğinin, özellikle de saray çevresinde hala büyük ölçüde zanaatkar sanatı karakteri taşıdığını ve sanatçılar ile onlara sipariş verenler arasındaki oldukça büyük sosyal eşitsizliğin etkisi altında olduğu düşünülürse, bu müzik geleneğinin kendine özgü durumuna ilişkin bir bakış geliştirilebilir. [40]

---

[37] A.g.k. 27.
[38] A.g.k. 28.
[39] A.g.k. 28, 29.
[40] A.g.k. 32.

Bir hizmetkar olmanın ötesinde önemi olmayan besteci ve müzisyenler, saray müzisyeni olarak, bağlı bulundukları sarayın tüm kurallarına uymak ve kralın, lordun, yani söz sahibi olan aristokrat kişinin tüm isteklerini emir olarak uygulamakla yükümlüydüler.

1781'de bağlı bulunduğu Salzburg Başpiskoposluğu'ndaki görevinden istifa ederek Viyana'ya taşınan ve hayatının bundan sonraki dönemini "serbest bir sanatçı" olarak kazanmaya karar veren W.A.Mozart'ın bu davranışının dönem için büyük cüret ve cesaret olduğunu belirtmekte fayda vardır. Babası Leopold'ün kaygıyla izlediği bu süreç ve sonrası ekonomik ve toplumsal şartlar bakımından W.A.Mozart için oldukça zorlu geçmiş olsa da, "kaprisli patron"lara bağımlı olmadan özgürce çalışabilen Mozart bu alışılmadık atılımı sayesinde ideallerini gerçekleştirebilen bir besteci olabilmiştir.

Salzburg'daki görevinden ayrılıp Viyana'ya yerleşirken Mozart, döneminin müzisyenlerinin henüz denemediği bir "ilk"i gerçekleştiriyordu. "Serbest bir sanatçı" olarak geçimini öncelikle, kendisini davet eden soyluların evlerinde müzik dersleri vererek veya kendisi için ayarlanacak konserlerle ve "*Akademi*" isimli, gelirini doğrudan konser verenin aldığı konserler vererek ve bestelerinin basılmış notalarından ve eser siparişleri için ödenecek ücretlerden sağlamayı düşünüyordu. Salzburg'daki görevinden ayrılmaya karar verip sabit bir işi olmadığı halde Viyanalıların takdirine güvenmeyi tercih eden Mozart, kendi sınıfından bir sanatçıyla karşılaştırıldığında o dönemde hiç de alışık olunmayan bir adım atmış oldu.

Bu noktada, 18.yüzyılda konser olgusunun gelişimine kısaca bakmak faydalı olacaktır. Böylece Mozart'ın Viyana'da nasıl bir zihniyet içerisinde konserler düzenlemeye gayret ettiği daha iyi anlaşılacaktır.

Konser kavramı üç belirgin aşamadan geçer:

1-Davetliler için konserler (özel konserler)

2-Kayıt olanlar için düzenlenen konserler (abonman konserler)

3-Bilinmeyen insanların oluşturduğu bir topluluk için düzenlenen ücretli konserler (halk konserleri)

Mozart'ın döneminde, özellikle Viyana'da, bu son aşamaya ulaşılmamıştı. Konserlerinin taşıdığı riski müzisyenin kendisi üstlenmek zorundaydı –dolayısıyla girişimin boşa çıkmaması için yeterli sayıda insanın ilgisinin olduğunu gösteren bir ön ödeme, bir kayıt sistemi gerekliydi. [41]

Aydınlanma Düşüncesi ve Sanatçının Toplum İçerisinde Değişen Konumu

Aydınlanma düşüncesi 18.yüzyılın özellikle ikinci yarısında gelenekçi ve dinci anlayışa karşı ilerlemeciliği, katı usçuluğa karşı duygu-us dengesini savunan düşüncedir. Aydınlanmanın kökeninde elbette Descartes'la[42] birlikte başlayan eleştirel bakış açısı yatar. Aydınlanma düşünürleri gerçekte, Rönesans'la birlikte başlayan hümanizma devinimlerinin, bu devinimlerle gelen insancı ve olumlu bakışın, tüm dogmalardan kurtulmak isteyen yeni bakış açılarının kalıtımından yararlanmıştır. Böylece Aydınlanma devinimi, insanın tam tamına evrensel bir boyutta toplumsal haklarıyla ve ödevleriyle yeniden ve oldukça ayrıntılı bir biçimde sorgulandığı bir düşünce devinimi oldu. Aydınlanma düşüncesinin temelinde insana

[41] A.g.k. 40.

[42] René Descartes (1596-1650): Ünlü Fransız filozof.

saygı ve kendi kendine egemen olma dilekleri kadar bireyin tüm yetkeye başkaldırma istemi vardır.[43]

Saraylılar içinde büyümüş olan Mozart kendisini onlarla eşit olarak duyumsadığı çocukluk ve gençlik yıllarının ardından, para kazanmak zorunda olduğu erişkinlik yıllarına gelince, toplumsal sınıfların ortasında çelişkili bir konumda hissetmiş olmalıdır. Bir yandan dönemin aydınlarının düşüncelerini yakından takip eden ve çocuklarını bu yeni ve özgürlükçü anlayış ve yöntemlerle yetiştirmiş olan babası Leopold Mozart'ın ona aktarmış olduğu Aydınlanmacı zihniyet, bir yandan onun dehasını ve müziğini anlamayan aristokratlar karşısında duyduğu üzüntü ve onları küçümseyen tavrı, ancak diğer yönden de parasal olarak bu insanlara bağımlı olması ve hayatın zor şartlarının farkında olan gerçekçi babası Leopold tarafından, bir yandan da sürekli olarak soylulara itaat etmesi gerektiği konusundaki uyarılar, Mozart'ın onurlu ve doğrudan kişiliği için zorlayıcı olduğu bir gerçektir. Fransa'ya yaptığı pek çok gezide, ihtilal öncesi insanlar arasında gizliden gizliye yayılmaya başlamış olan *"her insanın doğuştan itibaren hür ve eşit haklara sahip olduğu"* yönündeki Fransız Devrimi'nin idealleri de, Mozart'ın içinde bulunduğu tüm ortamların etkilerine açık olan ruhuna erken yaşlarından itibaren sızmış olmalıdır. 1781'de Viyana'ya taşınarak büyük bir risk ile kendi kendini "serbest çalışan bir sanatçı" ilan etmesinin temelinde, dönemin bu özgürlükçü düşüncelerinin fısıltıyla yayılan atmosferinin de etkisi büyüktür.

Rousseau ve Voltaire'in[44] öncülük ettiği, "her insanın eşit olduğu" ideali, sanat eserlerinde kendini göstermeye 18.yüzyılın ortalarında başlamıştır. İnsanlık üzerine düşünmek, diğer kültürlerin araştırılmasına ve diğer inanç ve yaşama biçimlerine saygı duyulmasına doğru bir yönelim gelişmesini sağlamıştır. Mozart'ın eserlerine bu yönden bakacak olursak, *Saraydan Kız Kaçırma* ve *Sihirli Flüt* operalarında yer alan Türk paşası ile Mısırlı yüksek rahibin bilge ve yüksek ahlaklı

[43] Afşar TİMUÇİN, **Düşünce Tarihi 2**, 269.
[44] Voltaire (1694-1778): Asıl adı François Marie Arouet olan Aydınlanma'nın ünlü Fransız filozofu.

olarak işlenmiş olmaları, önceki yüzyıllardaki Doğu'nun yalnızca "barbar ve zalim" olduğu yönündeki dar bakış açısından çok farklıdır.[45] Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* operasındaki "her bireyin hür doğduğu ve eşit olduğu" düşünceleri de, librettosunun uyarlandığı tiyatro oyununun yazarı olan Beaumarchais'den ve Fransız Aydınlanması'ndan ne denli etkilendiğini ayrıca göstermektedir.

[45] Reinhard G.PAULY, **Music in the Classic Period**, 64.

3.ROKOKO ÇAĞI VE KLASİK DÖNEM'DE MÜZİK

3.1.Rokoko ve Klasik Dönem Öncesinde Müzik

1730'da Bach, Leipzig yöneticilerine "Zevk şaşılacak biçimde değişmiş, öylesine ki, eski müzik formu artık kulaklarımızı hoşnut etmez bir hal almış durumda" [46] diye yazmıştır. 1737'de Johann Adolphe Scheibe[47], Bach'ın, sadece kontrpuan üzerinde çalışması ve füge benzer taklit konusundaki ısrarı nedeniyle biçemden uzaklaşmış görünebilen müziğine ilişkin "abartılı ve karmakarışık" diye bir eleştiri yayımladı.[48] Barok Çağ'ın bitmekte olduğu o günlerde, dönemin anlayışı da değişmekteydi. Händel de tıpkı Bach gibi, kendi alışkanlıklarını sürdürmekte ısrar ediyor ve *opera seria* yazmaya devam ediyordu. Bir süre Händel'le de çalışmış olan oyun yazarı John Gay[49] folk şarkılarına benzeyen üslubu ve içeriğiyle Händel'in yapıtlarının iğneleyici bir düzeltisi olarak *"The Beggars Opera"*yı yazdı ve başarı elde etti. Napolili besteciler Niccolo Jommelli[50] ve Niccolo Piccini[51] kısa müzik cümleleri ve ezgiselliği ile popüler melodiye benzeyen bir stil üzerinde duruyorlardı. İtalya'da çok beğenilen bu yeni stil ve anlayışın hakim olduğu bu zamanlarda Bach çok bilgili, Händel çok sofistike kalıyordu. Daha genç kuşağın müziği hafiflik, basitlik, doğrudan doğruya hoşa gitme gibi güzel sanatlarda *rokoko* stilinin özelliğini oluşturan niteliklere olumlu bakıyordu. Scheibe birkaç yıl sonra Bach'ı tam olarak *galant*-dışı olarak dışlayacak, Almanya'da geleceği temsil edecek besteciler olarak Johann Adolf Hasse[52] ve Carl Heinrich Graun'u[53] ilan edecekti. Avrupa'da git gide yayılan 'eğlence merakı' da başka iki enstrümancının daha adlarını duyurmasına

---

[46] Paul GRIFFITHS, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, 121.
[47] Johann Adolphe Scheibe (1708-1776): Alman besteci ve döneminin önemli teorisyeni.
[48] Paul GRIFFITHS, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, 121.
[49] John Gay (1685-1732):İngiliz şair ve oyun yazarı.
[50] Niccolo Jommelli (1714-1774): Napoli konservatuvarında yetişmiş İtalyan opera bestecisi.
[51] Niccolo Piccini (1728-1800): Napoli konservatuvarında yetişmiş İtalyan opera bestecisi.
[52] Johann Adolf Hasse (1699-1783): Alman operacı ve besteci.
[53] Carl Heinrich Graun (1703/4-1759):Alman operacı ve besteci.

neden oldu. İtalyan Antonio Locatelli[54] ve Fransız Jean-Marie Leclair.[55] Döneminin bu iki ünlü virtüozu İtalya'da Corelli geleneğiyle yetişmişlerdi ve kendi yazdıkları konçertolar, sonatlar ve gösterişli parçalarla turneler yapıyor, insanları zarif ama gösterişli müzikleriyle etkiliyorlardı. Dinleyicilerin bu gösterişçi virtüozlar tarafından eğlendirildiği aynı dönemde (1720) Bach, solo keman için üç sonat ve partitasından oluşan derlemesiyle karşı bir tarz sunmuştu. Leclair'in XV.Louis'nin sarayındaki işi çok sürmedi. Versailles, sadece Potsdam'daki Büyük Friedrich'in değil, başka hükümdarların model olarak aldıkları, zarif ve ince müziğin merkezi olan bir kentti. Bu niteliklerin, derin anlatım, heyecanlı ritim, kendine özgü özellik, renk ve hatta tuhaflık ile birlikte var olabileceği, uzun bir süre sessiz kalmış olan Rameau[56] tarafından bu dönemde kanıtlandı. 1722 yılında yayımladığı *Traité de l'Harmonie* isimli armoni kitabıyla majör-minör sistem arasındaki ilişkileri ele almakla kalmadı, sonrasında bestelediği operalarla "Kederli, acı çeken, yumuşak, narin, hoş, neşeli ve şaşırtıcı akorlar vardır" diye belirtererek, akorların birbirleriyle nasıl ilişkiler kurduklarını ve dinleyenler üzerinde nasıl işledikleri konusundaki bilgisini de ortaya koydu.[57] 1752'de Paris'e gelen bir İtalyan kumpanyasının sahnelediği operaların gördüğü büyük ilgi ve Rameau'nun müziğinden çok farklı oluşları Fransızlar arasında *"Querelle des Bouffons" (Soytarılar Kavgası)* olarak bilinen bir tartışma ortamına neden oldu. Beraberinde hep tartışılagelmiş olan bir sorunu da tekrar gündeme getirdi: İtalyan müziğinin mi yoksa Fransız müziğinin mi daha üstün olduğu sorusunu. Müziği merkezi sorun olarak kabul eden filozof Jean-Jacques Rousseau'nun görüşü, esas ölçüt olarak "doğaya yakınlık"ın alınması gerektiğiydi. Dinleyenlerin Fransız ve İtalyan müziğine verdikleri tepkileri gözlemlemesi sonucu vardığı sonuç, İtalyan müziğinin dinleyenleri yumuşattığı ve neşelendirdiği yönündeydi, dolayısıyla doğaya daha yakın olan ve daha üstün olan müzik İtalyan müziğiydi.[58]

---

[54] Antonio Locatelli (1695-1764): İtalyan keman virtüözü ve besteci.
[55] Jean-Marie Leclair (1697-1764): Fransız keman virtüözü ve besteci.
[56] Jean-Philippe Rameau (1683-1764): Fransız klavsenist, teorisyen ve besteci.
[57] Paul GRIFFITHS, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, 124.
[58] A.g.k. 124

1750-60'lardaki müzik, -Versailles ve Potsdam gibi saraylardaki konserlerde, bunların yanı sıra Londra ve başka kentlerde halkın bir araya geldiği yerlerdeki konserleri içine alan ve sergilenen solo parçadan, senfoni ve konçertoya kadar her türlü enstrümantal müziği kapsayan- konser müziği ve İtalyan operası anlamına geliyordu. Bu, aynı zamanda çoğunlukla, Rousseau'nun doğaya yakınlık diye nitelediği şeyi yeni bir arayış anlamına geliyordu. Bu, dinleyenin ilgisini daha canlı tutan dinamik bir orkestra yazış stiline ve duygunun doğruluğuna yakınlıktı. Büyük kentlerin çoğunda konser ve opera yaşamı saray tarafından desteklendiği halde, müzik gitgide burjuvaziye hitap ediyordu. Basımcılar sadece büyük konaklarda veya müzik toplantılarında kullanılan konçertoları ve yeni senfonileri basmaya devam ettiler, ama özellikle Londra'da bu ticaret gitgide mütevazi evlerde icra edilen eserlere, şarkılara ve oda müziğine ve yavaş yavaş yükselişini sürdüren piyano albümlerine dönüşmekteydi. 1761'de Londralı piyano yapımcısı Johannes Zumpe'nin, evlerinde *Hausmusik* yapmaya hevesli bu kişileri hedefleyerek küçük "duvar piyanosu"nu piyasaya sürmüş olması, müziğin toplumsal işlevinin değişmeye başladığının iyi bir göstergesidir.

3.2. Klasisizme Geçiş: Rokoko Çağı'nda Müzik

Rokoko, 18.yüzyılın başında Fransa'da gelişmiş bir sanat akımı olup, Barok Dönem'den Klasik Dönem'e geçişi sağlayan etkin sanat üslubudur. Önceki yüzyılın anlayışı olan Barok stilin ağdalı gösterişine, aşırı detaya ve süsleme merakına, simetri ve oranlara atfedilen büyük öneme tepki olarak gelişmiştir. Rokoko genel olarak zarif renkler ve incelmiş süslemelerle kendini gösteren, gösteriş ve törenselliğe değil, samimiyet ve gündelik olana, ciddiyet yerine keyife ve oyuncu-şakacı tavıra, ağır ve hacimlinin yerine hafif olana *(leggiero)* önem veren bir üsluptur. Aydınlanma'nın ve rasyonalizmin yükselişi ile 18.yüzyılın ortalarından itibaren etkisini yitirmiş ve Klasik Dönem'in başlamasıyla etkisi zayıflamıştır.

Rokoko'nun sanatın her alanında yaratmış olduğu Barok sonrası kırılma ise, Klasik Çağ'ın estetik beğenisinin oluşmasında önemli rol oynamıştır.

İsmini bitkisel süsleme motiflerinden almıştır. Rokoko, "deniz kabuğu" anlamında kullanılan *rocaille*'den türemiştir.[59] Rokoko Çağı ve sanatı, Fransız sarayına özgü özellikte olduğundan, Aydınlanma felsefesinin gözettiği "her bireyin doğuştan hür ve eşit olması gerektiği" düşünce biçimi karşısında, "keyfiyete övgü ve saraylı" niteliği yüzünden hayatta kalamamıştır. Diğer sanat alanlarında olduğu gibi, Klasik Dönem'e ait müziğin, Barok Dönem'in pek çok özelliğinden arınmış olmasında ise, müziğin aradaki Rokoko Çağı'nda "arındırılmış ve hafifletilmiş" oluşunun etkisi büyüktür. Sanat tarihi açısından çok kısa bir zaman dilimi olan birkaç on yıl etkin olmuş olsa da, Rokoko Çağı tüm sanatlar için önemli bir rol oynamıştır.

Rokoko üslubu özellikle 17.yüzyılın sonunda çok etkin olan yoğun Barok süslemelerden arınmış müzik dilini tanımlar. Bu dönemde, polifoninin ve kontrpuan ustalığının seyreltildiği, daha basit yapılı, uzun cümlelerden kaçınılan, melodi güzelliğinin ön planda olduğu bir müzikal dil benimsenmiştir. Genel olarak bahsedilecek olunursa, Rokoko Çağı'nda resimde ve dekorasyonda daha pastel renklerin ve sadeliğin, gösterişten uzak durulan samimi ve basit bir anlayış, mimaride ise önceki dönemlere göre daha köşeli formda ve anıtsallıktan uzak, daha küçük çaplı yapılara önem verilmiştir.

Rokoko Çağı ve üslubunun her zaman beraber anıldığı *galant* ise, 18.yüzyılın elegan, kibar, soylu ve zarif, saray stilini temsil eder. *Galant* üslup müzikte, Barok geleneğin aşırı süslemeli yazısından arınmış, yoğun polifoni ve kontrpuan kullanımından vazgeçilmiş, sadeleşmiş ve basitleşmiş, kolay ve kısa melodiler ve ona eşlik eden basit eşlik partisi şeklinde, özellikle klavsen müziğine denk

[59] İlke BORAN, Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 128.

gelmektedir. Fransız Barok müziğinin, Alman Barok müziği ile kıyaslandığında yoğunluktan ziyade süslemelere ve işlemelere önem verdiği görülmektedir; dolayısıyla Rokoko Çağı'nın Fransız klavsen müziği ve *galant* üslup, içerik olarak hafif ve teknik yönden de gösterişten uzaktır. Rokoko Çağı'nın Almanya'da geliştirdiği üslubu olarak, *galant*'tan farklı özellikler taşısa da *Empfindsamkeit* kabul edilebilir. *Empfindsamkeit*'ın en önemli ismi olan C.P.E.Bach'ın yapıtlarında ve genel olarak *Empfindsamkeit* üslubundaki eserlerde, tondaki tatlılık ve üsluptaki zarafet, Fransız klavsencilerinin *galant* stiliyle benzerlik gösterse de; Fransızlar'ın yüzeysel anlatımından daha derin ve ciddi boyutlara sahip, süslemenin melodiye ek bir unsur olmaktan çıkıp, anlatımcılığın bir öğesi olarak melodinin bir parçası haline geldiği yapısıyla *Empfindsamkeit, galant* üsluptan büyük farklılık gösterir.

Bestecilerin Rokoko Çağı veya *galant* bestecisi diye doğrudan adlandırılmaları doğru kabul edilmemekte, bahsedilen yıllarda yaşamış bestecilerin eserlerinde *galant* üslubu yansıtan etkiler olduğundan bahsedilmektedir . *Empfindsamkeit*'la özdeşleştirilen Carl Philip Emanuel Bach ismi mevcutken, eserlerinde galant stilinin özelliklerini taşıyan bestecilerden bahsedilebilinir: Johann Christian Bach, Johann Quantz, Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Sammartini, Giuseppe Tartini, Baldassare Galuppi, Johann Stamitz, Domenico Alberti, Luigi Boccherini ve Pietro Locatelli, isimlerini sayabileceğimiz besteciler olmakla birlikte; Haydn ve Mozart'ın özellikle erken dönem eserlerinde de *galant* üslubun etkileri görülmektedir.

3.3.Klasik Dönem'de Müzik

18.yüzyılda eski inanışlardaki değişimlerin bir sonucu olarak, kiliseden ve doğaüstü olandan yavaş yavaş uzaklaşılmaya başlandı. Aydınlanma eğiliminin

kaynağında, gücünü tarihsel köklerden alan "klasikleşme" yer alır. Resimde klasik üslubun başlıca temsilcisi Jacques-Louis David[60], Antik Yunan ve Roma sanatını temel alarak, gereksiz ayrıntıları ayıklamış, yalınlığı hedefleyen bir anlatım ortaya koymuştur. Bu dönem, müzikte de etkisini göstermiştir. Burjuva konser dinleyicisinin ortaya çıkışıyla birlikte, sanatçının toplumsal rolü değişmeye başlamıştır. Konser etkinliklerinin fazlalaşması, çalgısal müzik alanında eskiye oranla daha fazla sayıda eser bestelenmesine yol açmıştır. Solo sonatlar, oda müziği yapıtları, senfoniler Klasik Dönem bestecilerinin başlıca ürünleri olmuştur.

'Klasik' kavram olarak, Antik Yunan ile Roma'dan kaynaklanır. Özellikle görsel sanatlarda ve mimaride antik kaynaklara yönelim kolaylıkla izlenebilir. Müzik tarihinde Klasik Dönem'in başlangıcı çeşitli kaynaklara göre farklı tarihleri işaret eder. Genel olarak 1720-40 arasında başlayan ve 1800'lerin başına kadar etkisi devam eden dönemi kapsamaktadır. Ancak Avrupa'nın tümü için aynı tarihsel kesiti kabul etmek mümkün değildir. Her bölgenin birbirinden farklı tarihlerde "klasik" olarak tanımlanan nitelikler sergiledikleri görülür. Klasik kavramı 18.yüzyılın ortalarında özellikle Haydn ile Mozart'ın olgunluk dönemi yapıtları için kullanılır. Soylu bir sadelik, denge ve biçimde mükemmellik nitelikleriyle Barok dönemin süslemeli, hatta abartılı anlatımına karşı tepkisel bir yönelimdir. Klasik dönemin modernist anlayıştaki yenilikçiliği ve mükemmeliyetçiliğine, rokoko çağının keyfiliği ve hafifliğinden geçerek ulaşılmış olduğu da ayrıca unutulmamalıdır.

Klasik Dönem'in başlangıcıyla birlikte halka açık konserlerin düzenlendiği, *opera seria* (ciddi opera) ve *opera buffa* (komik opera) ayrımının azaldığı, hatta ikisinin karışımı bir opera anlayışının geliştiği bir müzik ortamı doğmuştur.[61] Ayrıca bu dönemde geleneksel aristokrat sanat koruyuculuğu yerine, gelişen burjuva kesimin sanatı desteklediği görülür.

---

[60]Jacques-Louis David (1748-1825): Tarihin en önemli ressamlarından biri olan Fransız ressam.
[61] İlke BORAN, Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,** 128.

Klasik Dönem müziğinde armoni artık destekleyici olmaktan çok taşıyıcı olduğundan, eski sürekli bas kullanma uygulaması bırakılmıştı. Klasik üslup, "Barok bası"nı yani *basso continuo*'yu bir yana bıraktı ve müziksel akışı, özgürce akan bir melodi dizesi aracılığıyla artırdı. Artık "bas"ın denetimi altında olmadan, buna karşılık bas tarafından desteklenen devinim içinde zengin ve özgür bir armoniye ve içsel seslere etkinlik olanağı sağlanıyordu. Dans ritimleri de kullanılıyor, ama müziğin hareketini dramatik ritim karşıtlıkları, melodik temalar ve ses gürlükleri biçiminde gerçekleştirerek, bu dans formlarının etkileri kırılıyordu. Daha erken evrelerinde, yaklaşık 18.yüzyıl ortalarında, bir yandan entelektüel kontrpuan karmaşıklıkları ve dans yapısının getirdiği biçimsellikler bertaraf edilmiş, bir yandan da müziğe yadırganmayan tatlı bir duygu kazandırılmıştı. İki bölümlü kalıp, Scarlatti'nin sonatları ve Bach'ın süitlerinde olduğu gibi, hala yerindeydi; ama şimdi, bu daha dinamik çağda, ikinci bölüm, birincinin yansıması ya da yanıtı değildi. Onun yerine, birinci bölümden alınan fikirler dolambaçlı tarzda işlenerek, ana parçalarına bölünerek ve uzak tonalitelere götürülüp tekrar birinci bölüme geri döndürülerek aşağı yukarı tam tamına tekrarlanıyordu. Sonat allegrosu formunun ilkesi buydu. Bu form Klasik Çağ'da, sonatların ve diğer yapıtların (senfonilerin, yaylı çalgı dörtlülerinin) birinci bölümlerinin hemen hemen değişmez biçimi haline geldi.

18.yüzyıl ve daha öncesinin müziğinin, "saate" ayak uydurmasına karşılık, Haydn, yönlendirilmiş armoni ve sonat aracılığıyla sadece zamanın kendisini denetim altına almak, yalnızca kendi gözlemimizi değil, aynı zamanda, zaman deneyimimizi değiştirme ve işlemden geçirme deneyimimizi canlandırır görünür.[62] "Saat zamanı" hala oradadır, önemli biçimde ölçü ritminin içindedir. Ama temaların armonik dizileri ve gelişimleri müziğe hemen hemen bizim kendi yaşam koşulumuzu, duygulu ve sezgili varlık oluşumuzu verir. Bu "düşünce müziği" Aydınlanma olarak bilinen döneme, rasyonalizm dönemine aittir.

---

[62] Paul GRIFFITHS, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, 136.

Bilgi ve güzel sanatların yayılmasını amaçlayan Aydınlanma, müzik alanında piyano yapımına ve yayımcılığa olanaklar sağlayan ticaretin gelişimine de katkı sağlamıştır. [63] Muzio Clementi[64] Londra'da her iki girişimi yönetirken, Haydn'ın öğrencisi Ignaz Pleyel[65] aynı şeyi Paris'te yapıyordu. 1800'de Philedelphia'da John Isaac Hawkins'in[66] yaptığı duvar piyanosu hızla öteki firmalar tarafından benimsendi ve piyanonun burjuva evlerinin vazgeçilmez eşyası olması da böylece gerçekleşti.

1770 dolaylarında Haydn, müzikte iğneleyici özdeyiş, muzip sürpriz, zeki nükte, fışkıran neşe gibi öğelerle bestelerinde büyük bir mizah anlayışı göstermeye başlamıştı. Temalar biçimindeki müziksel karakterlerin, çok ters tartışmalar boyunca ilerleyebilen ama kutlayıcı bir uzlaşmaya varacak olan karşılıklı konuşmaları halini alacak sonat formu, Haydn için aslında bir komediydi.[67] Haydn'ın 1770'lerdeki yapıtları aynı dönemde yazdığı operalarından daha mizahidir. Bu yapıtlar arasında, senfonilerin yanı sıra, Haydn'ın alabildiğine benimseyeceği yeni bir beste türü, iki keman, viyola ve viyolonselden oluşan yaylı çalgılar dörtlüsü vardı. Bu yapıtlar, konser malzemesi olmanın yanı sıra, aynı dört bölüm serisine sahip küçük oda senfonileriydi; yerleri de, amatör müzisyenlerin bunları çalacakları evleriydi. Yaylı dörtlüsü, daha çok, yüz yıl önce müzikte Trio-sonatın işlevini yerine getiriyor, çağın küçük çaplı en karakteristik müzik hareketinin örneğini veriyordu. Bu durumda karşılıklı söyleşen bağımsız partilerin hareketinde anlaşmazlık ve keder paylaşımı anları bulunabiliyorsa da, özünde genelde neşeliydi.[68] Haydn opus 33 dörtlülerine bunların "tamamen yeni ve özel bir tarzda" olduğunun notunu eklemişti. Bununla, özellikle iki bas çalgının (viyola ve viyolonselin) artık başkalarına hizmet etmek veya eşlik etmenin ötesinde, bireysel önem kazanmış olduğunu vurgulamak istemiş

---

[63] A.g.k. 136.

[64] Maruzio Clementi (1752-1832): Roma doğumlu olup hayatının çoğunu İngiltere'de geçirmiş ünlü piyanist, besteci, yayımcı, pedagog.

[65] Ignaz Pleyel (1757-1831):Avusturya doğumlu Fransız piyano yapımcısı ve besteci.

[66] John Isaac Hawkins (1772-1855): İngiliz asıllı, Amerika'da da uzun süre yaşamış olan mühendis, kimyacı, girişimci. Piyano yapımında ilk defa metal kullanarak, tellerin yere dik açıyla bu metal üzerine gerildiği, klavyenin yükseltildiği ilk duvar piyanosunu 1800 yılında Philedelphia'da yapmış ve patentini aynı yıl almıştır.

[67] Paul GRIFFITHS, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, 143.

[68] A.g.k. 143.

olmalıdır. Haydn ve Carl Ditters von Dittersdorf'un[69] kemanlarda, Mozart'ın çok sevdiği bir çalgı olan viyolada ve Johann Baptist Wanhal'ın[70] viyolonselde yer aldığı bir Viyana besteciler dörtlüsünde sık sık bir araya geliyorlardı.

Haydn ve Mozart'ın yaratıcılığı, nitelik bakımından zamanın en önde gelenleri arasında yer alır. Bestecilerin henüz saray ya da kamu görevlileri olarak tam destek görmedikleri ve yasal olarak kendi telif haklarına sahip olmadıkları çağın, örneğin Monteverdi ve Bach arasındaki çağın bestecileri, geçimlerini kazanmak için beste yapmayı sürdürmek zorundaydılar. Purcell, Vivaldi ve sayısız başka besteci çok sayıda eser yaratma zorunluluğu ile yüz yüze gelmiş ve bunu yapmışlardı. Buna karşılık Haydn ve Mozart'ta, bu, kendi kendini inşa duygusu, sanki "kendilerini bestelermişçesine" beste yapma duygusu halini almaya başlar. Mozart'ın Paris'teki bestecilere ilişkin düşüncelerini yazdığı mektuplardaki yorumlar, kendi değerini bildiğini göstermekle kalmaz, bestelemeyi kişisel bir kader olarak gördüğünü de gösterir. Buna ilişkin başka kanıtlar, 1782'den itibaren tuttuğu ayrıntılı yapıt kataloğunun sayfalarındadır. (Haydn da daha basit türde bir kayıt listesi tutuyordu.) Mozart, ısmarlanan bir yapıtı gerçekleştirmek ya da yakın bir gelecekteki konser için malzeme üretmek üzere, neredeyse her zaman yazmış olmasına karşılık, yarattığı yapıt, bir yapıtın bir başka yapıt üzerine yapacağı etkileri keşfetme isteğini düşündürür. Da Ponte operalarını gerçek bir üçleme yapan da budur: *Don Giovanni*, *La nozze di Figaro* (*Figaro'nun Düğünü)*'nde işlenmiş bazı ses tiplerini ve ilişkileri yeniden ele alıp inceler, *Cosi fan tutte* her iki öncelinde olan ihanet ve kendi kendini aldatma durumlarını yakından inceler. Haydn da, yaylı dörtlüleri ve senfonilerini aynı şekilde adım adım geliştirir. Bach'ın bir parçasını tam 1710'lardaki ya da 1730'lardaki biçimsel temellere tarihlemek güç olabilir; buna karşın Haydn'ın 1790'da 1770'deki besteciden çok farklı bir besteci olduğu fark edilir.

---

[69] Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799): Avusturyalı besteci ve kemancı.
[70] Johann Baptist Wanhal (1739-1813): Bohemyalı besteci.

1778'de Viyana'da Artaria ailesinin başında bulunduğu müzik notası basımı işi gelişmeye başlamıştı. Hem Haydn'ın hem Mozart'ın birçok yapıtının ilk baskılarını yapmışlardı. Basım sanayisindeki bu büyüme sayesinde Haydn ve Mozart'ın müzikleri Avusturya'nın başkentinde olduğu kadar, Londra ve Paris'te de basıldığı, çalındığı, beğenildiği için, klasikçilik uluslararası olan ilk üsluptu ve merkezi Viyana'ydı. Haydn ve Mozart'a 19.yüzyılın başında başlayan saygı, onların çağdaşlarının ve hatta öncüllerinin, 18.yüzyıl ortalarında son derece değerli görülen bestecilerin, yani Hasse, Graun, Jommelli, C.P.E.Bach'ın ünlerini yitirmeleriyle sonuçlandı. Bu dönemde, Haydn ve Mozart'ın katına, tam yanlarına ulaşabilecek tek besteci, Almanya'nın Bonn kentinden Viyana'ya 1792'de gelen Ludwig van Beethoven[71] olacaktı.

[71] Ludwig van Beethoven (1770-1827): Haydn ve Mozart'la beraber Klasik Dönem'in büyük bestecisi.

4.W.A.MOZART'IN PİYANO MÜZİĞİ

Kendi konserlerinde çalmak üzere bestelediği piyano konçertoları, yine konserlerinde çalmak ve öğrencilerine çalıştırmak için bestelediği sonatları ve varyasyonları ile Mozart, piyano edebiyatı için çok önemli bir külliyatın yaratıcısıdır.

Kendisinden önceki ve çağdaşı olan bestecilerden etkilendiği söylenebilirse de, Mozart öznel dilini ve anlatım biçimini mükemmel şekilde yakalamış ve kendisinden sonraki bestecileri yüzyıllar boyu etkilemiştir.

4.1.Solo Piyano Eserlerine Genel Bakış ve Döküm

Sonatlar

1775 yılında Münih'te bestelenmiş olan Sonatlar:

- Sonat No. 1 C-Dur/ Do Majör K 279 (189d)
- Sonat No. 2 F-Dur/ Fa Majör K 280 (189e)
- Sonat No. 3 B-Dur/ Si bemol Majör K 281 (189f)
- Sonat No. 4 Es-Dur/ Mi bemol Majör K 282 (189g)
- Sonat No. 5 G-Dur/ Sol Majör K 283 (189h)
- Sonat No. 6 D-Dur/ Re Majör K 284 (205b) (Dürnitz Sonatı)

Mozart'ın bu ilk altı sonatı, eski, geleneksel yaklaşımdadır. Mozart bu sonatlarını "zor sonatlar" olarak tanımlarken, eserlerin iç yapılarını değil, çalış tekniklerinin zorluğunu kast etmiştir.[72]

1777-78'de Mannheim ve Paris'e yaptığı seyahati sırasında bestelenmiş sonatlar:

- Sonat No. 7 C-Dur/ Do Majör K 309 (284b)
- Sonat No. 8 D-Dur/ Re Majör K 311 (284c)
- Sonat No. 9 a-moll/ la minör K 310 (300d)

Mozart, Mannheim ve Paris'te bestelediği bu üç sonatında, bundan önceki sonatlarındakinden farklı olarak, çok daha öznel ve dramatik bir dil geliştirmiştir. Piyanonun ilk sonatlarında olduğu gibi yer yer orkestra transkripsiyonu olarak kullanılması prensibine bu sonatlarda artık pek rastlanmaz. Paris'te, annesinin ölümü üzerine derin sorgulamalara girdiği tahmin edilen çok üzüntülü döneminde bestelenmiş olan K 310 la minör sonatı, H.Abert'in deyişiyle, "Mozart'ın ilk trajik sonatı"dır. Romantizmi haber veren bir başyapıttır da denebilir.

1783'te Viyana veya Salzburg'da bestelenmiş Sonatlar ve Linz'de bestelenmiş Sonat (K 333) :

- Sonat No. 10 C-Dur/ Do Majör K 330 (300h)
- Sonat No. 11 A-Dur/ La Majör K 331 (300i) (3. Bölüm: Rondo alla turca)
- Sonat No. 12 F-Dur/ Fa Majör K 332 (300k)
- Sonat No. 13 B-Dur/ Si bemol Majör K 333 (315c)

Mozart hem klavye tekniği hem de kompozitoryal teknikler bakımından, kendi zirvesine ulaşmıştır. Bu dört sonat, büyük dramatik unsurlar taşımaktan ziyade, zarif üslupta ve soyut yapılanmaya sahip olarak nitelendirilebilir.

---

[72] Selen BUCAK, **Mozart'ın Piyano Eserleri ve Yorumu Üzerine Bir Çalışma**, Yüksek Lisans İnceleme Metni, 88.

1784-89'da Viyana'da bestelediği Sonatlar:

- Sonat No. 14 c-moll/ do minör K 457 (Fantasie c-moll K 475 ile basılmıştır)|
- Sonat No. 15 F-Dur/ Fa Majör K 533
- Sonat No. 16 C-Dur/ Do Majör K 545 (Sonata facile)
- Sonat No. 17 B-Dur/ Si bemol Majör K 570
- Sonat No. 18 D-Dur / Re Majör K 576

Mozart'ın son sonatları olan bu eserler, yoğun içerikleri ve dramatik yapılarıyla dikkat çekicidir.

Varyasyonlar

Barok dönemde özellikle çok sevilen bir biçim olan Tema ve Varyasyonlar, Klasik Dönem'de de sıklıkla kullanılmıştır. Bir motifi, temayı neredeyse hiçbir zaman aynı şekilde ikinci kez kullanmayan Mozart, çeşitleme konusundaki zengin hayal gücünü ve ince ayrıntılara duyduğu özenini doğaçlama ustalığıyla birleştirerek piyano için pek çok varyasyon yazmıştır.

- Christian Ernst Graaf 'ın bir Hollanda Şarkısı üzerine 8 Varyasyonu („Laat ons juichen, Batavieren!") K Anh. 208 (24)
- „Willem van Nassau" üzerine 7 Varyasyon D-dur/ Re Major K 25 (1766)
- Johann Christian Fischer'in Menuet'si üzerine 12 Varyasyon K 179 (189a) (1774)
- Antonio Salieri'nin „La Fiera di Venezia" operasından bir tema („Mio caro Adone") üzerine 6 Varyasyon K 180 (173c) (1773)
- N. Dezède'nin „Lison dormait" Teması üzerine 9 Varyasyon K 264 (315d) (1778)

- „Ah, vous dirai-je Maman“ üzerine 12 Varyasyon K 265 (300e) (1778)
- A. E. M. Grétry'nin „Les Mariages Samnites“ operasından „Dieu d'amour“ Koro parçası üzerine 8 Varyasyon K 352 (374c) (1781)
- „La belle Françoise“ üzerine 12 Varyasyon K 353 (300f) (1778)
- „Je suis Lindor“, Romanze in Beaumarchais' „Barbier“ üzerine 12 Varyasyon K 354 (299a) (1778)
- Giovanni Paisiello'nun „I filosofi immaginarii“ Operasından „Salve tu, Domine“ üzerine 6 Varyasyon K 398 (416e) (1783)
- „Come un agnello“ üzerine 8 Varyasyon K 460 (454a) (1784)
- Gluck'un „Die Pilger von Mekka“ operasından „Unser dummer Pöbel meint“ üzerine 10 Varyasyon G-Dur/ Sol Majör K 455 (1784)
- Bir Allegretto üzerine 12 Varyasyon B-Dur/Si bemol Majör K 500 (1786)
- Bir Allegretto üzerine Varyasyonlar K 54 (547b) (1788)
- Duport'un Menuet'si üzerine 9 Varyasyon K 573 (1789)
- „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ üzerine 8 Varyasyon K 613 (1791)
- Klarnetli Kenteti'nin Final Teması üzerine 6 Varyasyon K 581 K Anh. 137

Fanteziler

Mozart'ın çağdaşlarından C.P.E.Bach'ın da çok sık kullandığı bir tür olan Fanteziler, besteciye form kurallarına bağlı kalmadan eser yaratma özgürlüğü verdiği için, yaratıcılıklarını maksimum düzeye ulaştıran bir alandı. Büyük bir doğaçlama ustası olan Mozart, bu konudaki hünerini, opera yazmadaki büyük yatkınlığı ve yeteneğiyle kullanarak, bugün çok değerli kabul edilen Fantezi'lerini bestelemiştir.

- Fantezi c-moll/do minör K 396 (385f)
- Fantezi d-moll/ re minör K 397 (385g)

- Fantezi c-moll/ do minör K 475 (c-moll-Sonat K 457 ile beraber basılmıştır)
- Präludium (Fantezi) ve Füg C-Dur/ Do Majör K 394 (383a)

Dört El Piyano ve İki Piyano Eserleri

Ablası Nannerl ve müzisyen arkadaşları Cannabich gibi isimlerle beraber çalınmak üzere yazılmış olan dört el ve iki piyano için sonatlar, bu alandaki repertuvarın çok değerli eserleri olarak günümüzde sıklıkla çalınmaktadır.

Sonatlar

- Sonat C-Dur/ Do Majör K 19d Dört el için (1765)
- Sonat B-Dur/ Si bemol Majör K 358 (186c) Dört el için (1774)
- Sonat D-Dur / Re Majör K 381 (123a) (1772) Dört el için
- Sonat D-Dur/ Re Majör K 448 (375a) İki piyano için (1781)
- Sonat F-dur/ Fa Majör K 497 Dört el için (1786)
- Sonat C-dur/Do Majör K 521 Dört el için (1787)
- G-Dur Sonatı üzerine bir Çalışma K 570 (1787)

Çeşitli Parçalar

- Allegro G-dur / Sol Majör (Taslak) K 357 Dört el için (1786)
- Sonatensatz B-dur / Si bemol Majör (Taslak) K 375b (Anh. 42.) İki piyano için (1782)

- Sonatensatz B-dur /Si bemol Majör (Taslak) K 375c (Anh. 43.) İki piyano için (1782)
- Füg G-dur / Sol Majör (Taslak) K 375d (Anh. 45) İki piyano için (1782)
- Füg g-moll/ sol minör (Taslak) K 401 (375e) Dört el için für Klavier zu 4 Händen (1782)
- Füg c-moll/ do minör K 4262 Piyano için (1783)
- Andante üzerine 5 Varyasyon K 501 Dört el için (1786)
- Adagio f-moll/ fa minör ve Allegro F-Dur/Fa Majör Org için K 594 (1790) (Dört el versiyonu da mevcut)
- Org parçası f-moll/ fa minör K 608 (1791) (Dört el için uyarlama)
- Larghetto ve Allegro İki piyano için (K deest)

4. 2. Piyano Konçertolarına Genel Bakış ve Döküm

Mozart'ın çocukluk dönemine ait, J.C.Bach, Schobert, Raupach, Honauer, C.P.E.Bach ve Eckhard'ın eserlerinden yaptığı uyarlamalar olan "Çocukluk Konçertoları"nın ardından, kendi besteci kimliğiyle yazdığı ilk konçerto 1773 tarihli olan K 175'tir. Bu tarihten itibaren Mozart çıktığı turnelerde seslendirmek, daha sonra kendi düzenlediği konserlerde çalmak üzere yirmi iki konçerto bestelemiştir. "Çocukluk Konçertoları" ile birlikte konçertolarının toplam sayısı yirmi yedidir.

1773-79'da yazdığı altı konçerto (K 175, K 238, K 242, K 246, K 271, K 365) "Salzburg Konçertoları" olarak kabul edilir. Özellikle ilk üç konçerto *galant* tarzdadır. Mozart'ın halkın beğenisine ve anlama düzeyine göre yazdığı bu konçertolar zarif eserlerdir. İleriki konçertolarında ulaşacağı trajik ve derin anlatım burada mevcut değildir. 1782-83'te bestelediği üç konçerto (K 413, K 414, K 415), Viyana'ya taşınıp "serbest çalışan müzisyen" olarak yaşamaya başladığı ilk yılların

ürünüdür. Bu yıllarda Viyanalılar'ın sevgisini ve ilgisini kazanmaya çalışan Mozart, bu konçertoları onların zevkine ve anlayışlarına göre bestelemiştir. Artık çok bilinçli bir besteci kimliğine ulaşmış müzisyen sıfatıyla, Mozart bu konçertolarıyla ilgili olarak babasına 28 Aralık 1782'de yazdığı mektupta bu eserleri şöyle anlatmıştır:

"...çok kolay ve çok güç arasında zevkli bir ortalama oluşturuyorlar; çok parlaklar, kulağa çok hoş geliyorlar, ve de yavanlığa kaçmadan doğal olabiliyorlar. Orada burada sadece uzman olanların tatmin olabilecekleri bazı pasajlar da var; ancak bu pasajlar öyle bir şekilde yazılmış ki daha az eğitimli kişiler de neden olduğunu bilmeseler de hoşlanmadan edemezler."[73]

1784 yılında altı konçerto (K 449, K 450, K 451, K 453, K 456, K 459) besteleyen Mozart'ın bu ve 1785'te bestelediği üç (K 466, K 467, K 482) ve 1786'da bestelediği üç konçerto (K 488, K 491, K 503); yani toplamda on iki adet olan konçertoları bir grup olarak düşünülür. Bu konçertolarda, önceki konçertolarına göre daha incelikli bir form anlayışı ve derinleşmiş düşünsel özelliğin gelişmiş olduğu söylenebilir.[74] Yapı daha karmaşık ve cesurdur; daha önce fazla gelişmemiş olan solo ve orkestra arasındaki ilişki yakınlaşmış ve çeşitlenmiştir; orkestrasyon daha zenginleşmiştir [75]. Bu konçertolar duygusal açıdan önceki konçertolarından farklıdır; her bir konçertonun ayrı bir kişiliği vardır ve temaların dramatik ve bireysel karakteri önem kazanmıştır.[76] Bestecinin öznel dünyasını anlatan psikolojik derinliğe sahip pasajlar burada müziğe yoğun anlam katar. 1788'de (K 537) ve 1791'de birer (K 595) konçerto yazmış olan Mozart'ın bu son eseri de, Mozart konçertoların son grubuyla beraber değerlendirilir.

Piyano Konçertosu No. 1 F-Dur/ Fa major, K 37

Piyano Konçertosu No. 2 B-Dur/ Si bemol major, K 39

---

[73] Selen BUCAK,**Mozart'ın Piyano Eserleri ve Yorumu Üzerine Bir Çalışma**, Yüksek Lisans İnceleme Metni, 68.
[74] A.g.k. 71.
[75] A.g.k. 71.
[76] A.g.k. 72.

Piyano Konçertosu No. 3 D-Dur/ Re major, K 40

Piyano Konçertosu No. 4 G-Dur/ Sol major, K 41

Üç Piyano Konçertosu D-Dur/ Re major, G-Dur/ Sol major ve Es-Dur/ Mi bemol major, K 107

Piyano Konçertosu No. 5 D-Dur / Re major, K 175

Piyano Konçertosu No. 6 B-Dur/ Si bemol major, K 238

Piyano Konçertosu No. 7 F-Dur/ Fa major Üç piyano için, K 242

Piyano Konçertosu No. 8 C-Dur/ Do major, "Lützow", K 246

Piyano Konçertosu No. 9 Es-Dur/ Mi bemol major, "Jeunehomme", K 271

Piyano Konçertosu No. 10 Es-Dur/ Mi bemol major İki piyano için, K 365

Piyano Konçertosu No. 11 F-Dur/ Fa major, K 413/387a

Piyano Konçertosu No. 12 A-Dur/ La major, K 414/385p

Piyano Konçertosu No. 13 C-Dur/ Do major, K 415/387b

Piyano Konçertosu No. 14 Es-Dur/ Mi bemol major, K 449

Piyano Konçertosu No. 15 B-Dur/ Si bemol major, K 450

Piyano Konçertosu No. 16 D-Dur/ Re major, K 451

Piyano Konçertosu No. 17 G-Dur/ Sol major, K 453

Piyano Konçertosu No. 18 B-Dur/ Si bemol major, K 456

Piyano Konçertosu No. 19 F-Dur/ Fa major, K 459

Piyano Konçertosu No. 20 d-moll/ re minor, K 466

Piyano Konçertosu No. 21 C-Dur/ Do major, K 467

Piyano Konçertosu No. 22 Es-Dur/ Mi bemol major, K 482

Piyano Konçertosu No. 23 A-Dur/ La major, K 488

Piyano Konçertosu No. 24 c-moll/ do minor, K 491

Piyano Konçertosu No. 25 C-Dur/ Do major, K 503

Piyano Konçertosu No. 26 D-Dur/ Re major, "Coronation", K 537

Piyano Konçertosu No. 27 B-Dur/ Si bemol major, K 595

Piyano ve orkestra için Rondo D-Dur/ Re major, K 382

Piyano ve orkestra için Rondo A-Dur/ La major, K 386

4.3. Piyanolu Oda Müziği Eserlerine Genel Bakış ve Döküm

Barok dönemde çok yaygın olan Trio-sonat formu, Klasik Dönem'de yerini yaylı dörtlüsüne bırakmış olsa da, Haydn, Mozart ve Beethoven yaylı dörtlülerinin yanı sıra besteledikleri piyanolu trio'ları (üçlüleri) ile de piyanolu oda müziği repertuvarına büyük katkı yapmışlardır. Öncelikle evlerde yarı amatör müzisyenler ve müzik eğitimi almış burjuvalara yönelik *Hausmusik* amacıyla yazılmış olan bu eserleri, kendileri de arkadaşlarıyla bir araya geldiklerinde çalmaktaydılar. Teknik seviyeleri, kendi piyano sonatları ve konçertolarıyla yarışır nitelikte olan Mozart'ın piyano-keman sonatları, piyanolu trioları, piyanolu kuartetleri (dörtlüleri), piyanolu üflemeli kentetleri (beşlileri) oda müziğinin çok önemli temel eserleri olarak görülmektedir.

Piyano ve Keman Sonatları

Piyano ve keman için Sonat C-Dur/ Do Majör K 6

Piyano ve keman için Sonat D-Dur / Re Majör K 7

Piyano ve keman için Sonat B-Dur/ Si bemol Majör K 8

Piyano ve keman için Sonat G-Dur/ Sol Majör K 9

Piyano ve keman için Sonat G-Dur / Sol Majör K 10

Piyano ve keman için Sonat F-Dur/ Fa Majör K 55

Piyano ve keman için Sonat C-Dur / Do Majör K 56

Piyano ve keman için Sonat F-Dur/ Fa Majör K 57

Piyano ve keman için Sonat Es-Dur/ Mi bemol Majör K 58

Piyano ve keman için Sonat C-Dur/ Do Majör K 59

Piyano ve keman için Sonat E-Dur/ Mi Majör K 60

Piyano ve keman için Sonat A-Dur/ La Majör K 61

Piyano ve keman için Sonat C-Dur/ Do Majör K 296

Piyano ve keman için Sonat G-Dur/ Sol Majör K 301

Piyano ve keman için Sonat Es-Dur/ Mi bemol Majör K 302

Piyano ve keman için Sonat C-Dur/ Do Majör K 303

Piyano ve keman için Sonat e-moll/ mi minör K 304

Piyano ve keman için Sonat A-Dur / La Majör K 305

Piyano ve keman için Sonat D-Dur / Re Majör K 306

Piyano ve keman için Sonat F-Dur / Fa Majör K 376

Piyano ve keman için Sonat F-Dur/ Fa Majör K 377

Piyano ve keman için Sonat B-Dur/ Si bemol Majör K 378

Piyano ve keman için Sonat G-Dur/ Sol Majör K 379

Piyano ve keman için Sonat Es-Dur/ Mi bemol Majör K 380

Piyano ve keman için Sonat A-Dur/ La Majör K 402

Piyano ve keman için Sonat C-Dur/ Do Majör K 403

Piyano ve keman için Sonat B-Dur/ Si bemol Majör K 454

Piyano ve keman için Sonat Es-Dur / Mi bemol Majör K 481

Piyano ve keman için Sonat A-Dur / La Major K 526

Piyano ve keman için Sonat K 547 F-Dur/ Fa Majör

Piyanolu Trioları

Divertimento (Trio) B-Dur/ Si bemol Majör K 254

Piyanolu Trio G-Dur/ Sol Majör K 496

Piyanolu Trio Es-Dur/ Mi bemol Majör K 498 "Kegelstatt-Trio"

Piyanolu Trio B-Dur/ Si bemol Majör K 502

Piyanolu Trio E-Dur/ Mi Majör K 542

Piyanolu Trio C-Dur/ Do Majör K 548

Piyanolu Trio G-Dur/ Sol Majör K 564

Trio için Üç Bölüm K 442 (Taslak)

Piyanolu Kuartetleri

Piyanolu Kuarteti g-moll/ sol minör K 478

Piyanolu Kuarteti Es-Dur/ Mi bemol Majör K 493

Piyano Kentetleri

Piyano ve Üflemeliler için Kentet Es-Dur/ Mi bemol Majör K 452

Piyano ve Üflemeliler için Kentet Es-Dur / Mi bemol Majör K 452a (= Anh. 54) (Taslak)

5.SONATIN TARİHSEL GELİŞİMİNE BAKIŞ

Barok dönemin klavyeli çalgılar için en sık bestelenmiş formları, tek başına veya grup olarak *süit*'i oluşturan dans bölümleri, varyasyonlar, *toccata*'lar, tek başına füg ler veya prelüd-füglerdi. Barok sonat, org veya klavsenin *basso continuo* olarak kullanıldığı birkaç enstrüman için yazılmış eserlerdi.

Geç Barok Dönem'de, ülkelere genel olarak değinecek olursak, Almanlar kontrpuan tekniğinde ustalaşmış ve kilise müziğine bağlılıklarını sürdürmüş, Fransızlar ise daha çok saray geleneğinin dans müziklerine ilgi duymuş ve opera alanında müzikler bestelemiştir. 1730'larda enstrümantal alanda gerçekleşen büyük değişimi başlatanlar İtalyanlar olmuştur. Giovanni Battista Sammartini[77] ve Domenico Scarlatti[78], besteleriyle Klasik Dönem'in sonat anlayışının hazırlayıcıları olmuştur.[79] İtalyanlar'ın açtığı bu yoldan giden Johann Christian Bach, Mozart'ı etkileyecek zarif üslubuyla İtalyan müziği etkisindeki gelişimin devamını sağlamıştır. Wagenseil ve Carl Philip Emanuel Bach iki farklı yaklaşımla Alman geleneğinin sonat formunun gelişimindeki önemli temsilcileridir. Schobert, Adlgasser, Rutini, Paradies, Clementi ve daha pek çok bestecinin katkılarıyla sonat formu Haydn ve Mozart'ın dehasıyla mükemmelliğe ulaşmıştır.

Scarlatti'nin sonatları kısadır ve neredeyse tamamı tek bölümlüdür. *Sonata* sözcüğünün kelime anlamını çok iyi yansıtacak bir yapıya sahiptir: Uzunluğu veya formu fark etmeksizin, şarkı olarak söylenmeyen, enstrümanla çalınan parça (*canzon di sonare*). Bu eserler tonal ilişkilere göre ayrılan tekrarlı iki kesit olarak düzenlenmiş yapıtlardı. Tekrarlı iki kesitten ilki çeken (dominant) fonksiyonda,

---

[77] Giovanni Battista Sammartini (1700-1775): İtalyan besteci.
[78] Domenico Scarlatti(1685-1757): 550'den fazla klavsen sonatı ile ünlü İtalyan besteci.
[79] Charles ROSEN, **Sonata Forms**, 133.

diğeri ise kapanışı gerçekleştirdiğinden eksen (tonik) fonksiyonunda kurulmuştu. Bu temel plan 18.yüzyılın solo vokal müzikleri ve çalgı müziklerini yönlendiren bir şema olmuştur. 1745'te yazdığı sonatlarında Scarlatti, iki bölümlü yapıyı kullanmış ve bu iki bölümü bazen benzer tarzda, bazen de birbirine zıtlık oluşturacak şekilde kurgulamıştır. Klavyeli çalgılar için dönemin teknik anlayışının çok üzerinde buluşlar içeren bu yapıtlar, atlamaları, arpejli pasajları, repete teknikleri, çapraz el kullanımları ile virtüozitesi yüksek yapıtlardır. Scarlatti'nin *Rokoko* tarzındaki kısa sonatları, son derece zarif karakterde ve hafiflik içeren bir yapıdadır. Aralarında Mozart'ın da bulunduğu pek çok besteci Scarlatti'nin İtalyan tarzını yansıtan sonat yazısından çok etkilenmiştir.

Klasik sonatın ve özellikle Sonat allegrosu formunun gelişiminde, ilk kırılmayı başlatan bir diğer besteci olan Sammartini'ye bakıldığında, senfonilerinde, *İtalyan Konçertosu* gibi yapıtlarında, sonat allegrosu formunun yapı taşları olan ekspozisyon (sergileme) ve developman (gelişme) kesitlerinin öncülleri görülür.[80] Bu eserlerde ekspozisyon ve re-ekspozisyon'daki (yeniden sergileme) gibi aynı temaların farklı tonal ilişkilerle kullanıldığı birinci ve üçüncü kısım arasında, ileride daha karakteristikleşecek olan developman kesitinin öncülü olacak şekilde bir ara bölüm bulunur.[81]

1730'lar ve 40'larda, Domenico Alberti, Sammartini, Johann Stamitz gibi bestecilerin eserlerinde öznellik son derece azdır. Bestecinin bireysel kimliğinin ürünü olarak yarattığı temalar ve müziğe, ilk olarak Scarlatti'de rastlanıldığı söylenebilir.[82]

---

[80] A.g.k.141.
[81] A.g.k. 143.
[82] A.g.k. 143.

Sonat formunu geliştirecek ilerlemelerin geri kalanı Almanlar tarafından gerçekleştirildi. Ünlü müzikolog Hermann Abert, birbirinden farklı iki Alman geleneği olduğunu belirtmiştir: Kuzey Alman geleneği sonatın her bir bölümünde duygu bütünlüğünü kurmak için tematik bütünlüğü gözetmiştir; Güney Alman geleneği, Viyana geleneği olarak da anılan bu diğer gelenek ise, etkili kontrastlar kurmak adına tematik materyalde çeşitliliğe gitmiştir. Bu iki ayrı gelenek 1750'lerde bir araya gelerek Haydn'ın müziğinde bir senteze ulaşmıştır.[83]

Kuzey Alman geleneğinin en önemli temsilcisi olarak Carl Philipp Emanuel Bach'tan söz edilebilir. Hatırlanması kolay melodileri sunduğu başlangıç kısımları, dönüşüme uğratarak geliştirdiği orta kesiti ve tekrar baştaki kolay hatırlanır melodileri kullandığı sonuç kesiti ile Sonat allegrosu formunun gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Temaların bahsedildiği şekilde geliştirilip sonra tekrar orjinal halleriyle kullanılması ilkesi Barok dönemde de geçerli olsa da, bugün bilinen anlamda Sonat allegrosu formuna bu ilkeleri yapı kurmak amacıyla bilinçle oturtmuş besteci olarak C.P.E.Bach kabul edilir. Konçertolarında *ritornello*[84] ilkesini sürdürürken, geleneksel hızlı-yavaş-hızlı kalıbını (İtalyan sonat geleneği) devam ettirmiştir; ancak kadanslara (kalışlara-*fermata*'lara) farklı anlamlar yüklemesiyle iki temalı biçimi, özellikle 1760'lardan sonra, farklı bir gelişim çizgisine ulaştırmıştır. Melodi gelişiminden çok, tonal karşıtlıklara yer vererek, özellikle yapıtın orta bölümlerinde dramatik doruk noktaları oluşturmuştur. Bu özelliği ve tonalite ve armonideki zıtlıklar ilkesini benimsemesi ile, sonat-allegro'sunun gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Diğer bir Alman geleneği olarak kabul edilen, Güney Alman veya Viyana geleneğinde ise Kuzey Alman geleneğinde "tematik ve duygusal bütünlük" ilkesi yerini, "temalarda çeşitlilik" ilkesine bırakır. Bu geleneğin en önemli bestecisi olarak

---

[83] A.g.k. 143.

[84] *ritornello*: Özellikle Barok Dönem'de yaygın olarak kullanılan, temaların eserin içinde farklı yerlerde tekrar kullanılarak, eserde bütünsellik oluşturulması ilkesi.

developman kesitinde de yeni temaların ortaya çıktığı gözlemlenir. 1750'lerde gelişmiş bu stil, aslında Geç Barok Dönem'in konçerto formundan gelmektedir; şöyle ki ikinci solo kısmın yeni bir tema ve yeni materyallerle başlaması Geç Barok konçerto geleneğinde kullanılan bir yöntemdir. Wagenseil'in eserlerini incelediğini bildiğimiz Mozart'ın, kendi sonatlarındaki fikir ve tema çeşitliliği ve bugün klasik bir kalıp dahilinde incelediğimiz Sonat allegrosu formunun prensiplerinin dışında olarak, sürekli ve ani olarak yeni temaların gelmesinin kökeni, yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere Wagenseil'ın temsil ettiği Viyana geleneğinden gelmektedir. Elbette Mozart'ın müthiş doğaçlama yetisi de gözardı edilemez.

5.1. Mozart'ın Çağdaşı Bestecilerin Sonat Anlayışı ve Bu Bestecilerin Mozart Üzerindeki Etkileri
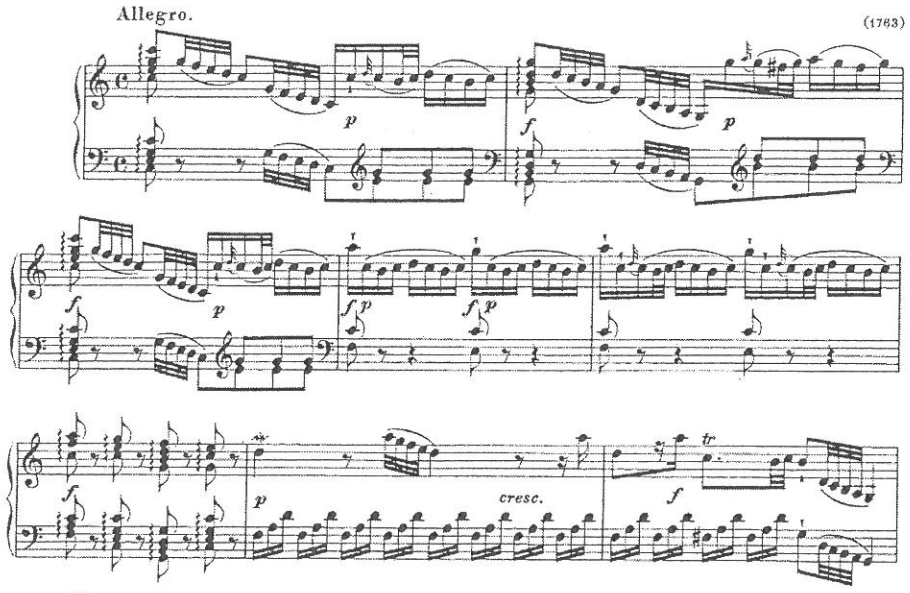
1760-70'lerde klavyeli çalgılar sonatları çoğunlukla "*avec accompagnement de violin ad libitum*" (istenirse kemanla birlikte çalınmak üzere) idi. Dönemin ünlü bestecilerinin eserlerine bakarken, bu olguyu göz ardı etmemek gerekir. Schobert, Honauer, Raupach, Eckard ve Hüllmandel gibi Mozart'ın Paris'te bulunduğu süre içerisinde eserleriyle tanıştığı bestecilerin ya da J.C.Bach, C.P. Emanuel Bach, Haydn, Clementi, Wagenseil, Adlgasser, Eberlin, Rutini, Mysliveček, Dušek'in kesin olarak hangi eserlerini dinlemiş veya incelemiş olduğu bilinmemekle beraber, Mozart'ın tüm bu bestecilerin eserlerini bildiği bilinmektedir. Ayrıca kendi babası olan Leopold Mozart'ın bestelemiş olduğu eserler de Mozart'ın ilk eserlerinin oluşumda elbette ki etkili olmuştur.

Leopold Mozart (1719-1787):

1756 yılında yayımladığı *"Gründliche Violinschule" (Temel Keman Eğitimi)* adlı pedagojik eseri, dönem için çığır açıcı olmuştur.

Leopold Mozart'ın piyano eserlerinden üç tanesi günümüze ulaşmıştır.Johann Ulrich Haffner'in antolojisinde *Oeuvres melées* (karışık eserler)'de yer alan Fa Majör, Si bemol Majör ve Do Majör tondaki bu eserlerde Leopold'ün geleneksel bir yaklaşımda olduğu gözlemlenir. Hızlı-yavaş- hızlı veya minuet şeklinde yapılandırılmış bu eserlerden Fa majör ve Do majör tondakilerin ilk bölümleri re-ekspozisyon kısımları olmayan gelişmiş iki kısımlı formdadır. Si bemol Majör sonatta ise re-ekspozisyonun işlenişi sonat allegrosu formuna uygundur.[85]
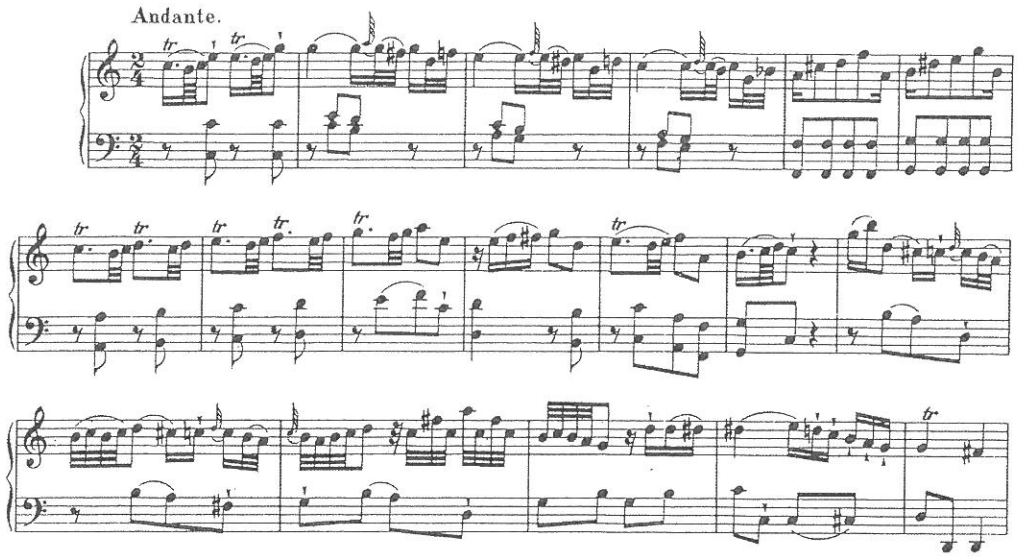
Örnek 1



Leopold Mozart, 3.Sonat, Do majör, 1.bölüm, 1.-8.ölçüler.
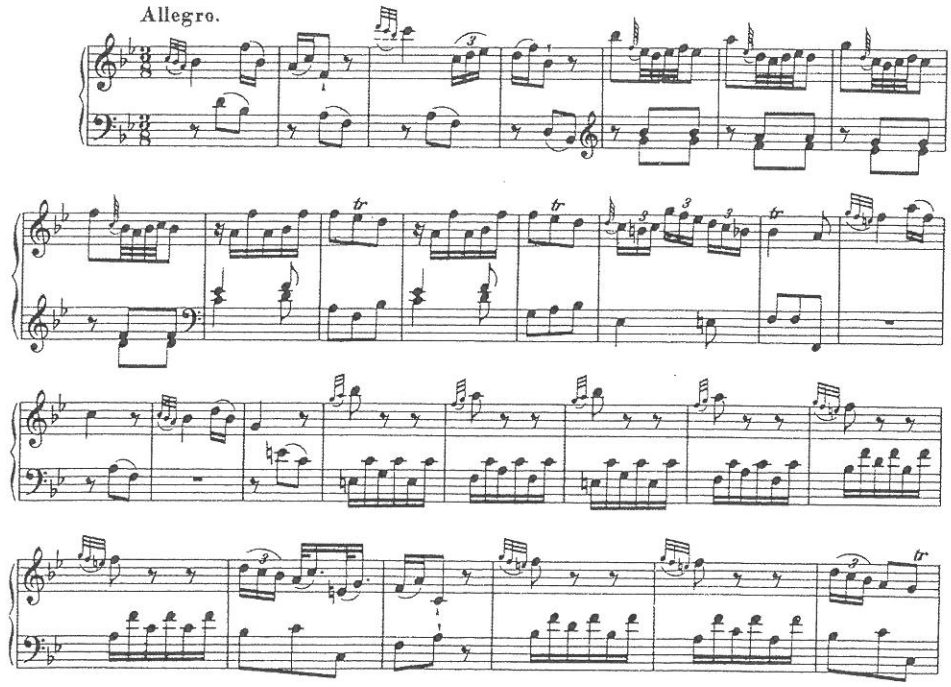
[85] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 20.

Örnek 2



Leopold Mozart, 1.Sonat, Fa Majör, 2.bölüm, 1.-18.ölçüler.

Örnek 3



Leopold Mozart, 2.Sonat, Si bemol Majör, 3.bölüm, 1.-29.ölçüler.

Leopold'ün eserlerinin Mozart'ın ilk eserleri üzerinde etki ettiği düşünülmektedir. Özellikle majör tondan minör tona geçişlerde ve developman veya developman benzeri kesitlerde, ana temanın minör şekilde işlenmesi fikri Leopold'ün eserlerinden Wolfgang A.Mozart'a aşılanmış olmalıdır.[86] Ancak unutulmamalı ki developmanda minör kullanımı Scarlatti'de de mevcuttu, farklı Tema olarak.
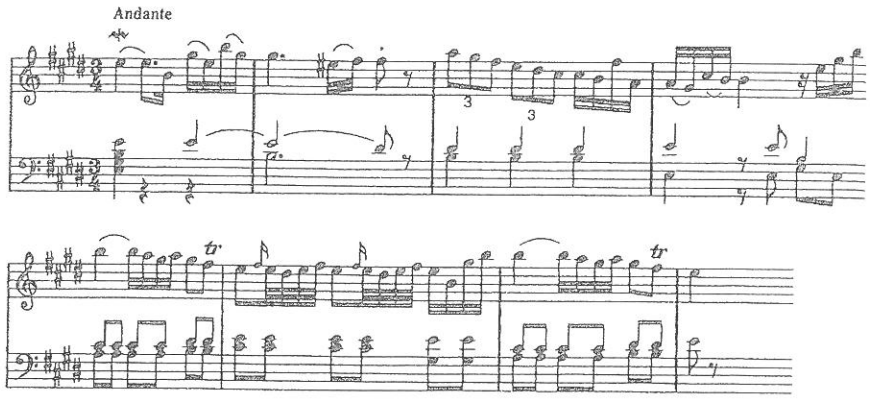
Anton Cajetan Adlgasser (1729-77) ve Johann Ernst Eberlin (1702-62):

1760'tan itibaren Salzburg Katedrali'nin ve Dreifältigkirche'nin organistliğini yapmış olan Adlgasser ve Salzburg'un Kapellmeister'liği görevini sürdürmüş olan hocası Eberlin'in eserleri, büyük ihtimalle Wolfgang A.Mozart için eski moda anlayıştaydılar. Ancak Wolfgang A.Mozart'ın doğduğu dönemde Salzburg'un önemli müzik insanları olan bu bestecilere kısaca değinip örnekler vermek yerinde olacaktır. Eberlin'in Haffner'in antolojisinde yer alan La Majör Sonatı'nın ilk bölümünün sonat allegrosu formunda, ekspozisyonun politematik oluşu ve developman kısmında minör tonlara yapılan modülatif gelişimler ve minuet-trio olan üçüncü bölümünün ardından gelen dördüncü bölümün füg oluşu dönem için önemli sayılabilecek atılımlardır.[87] Adlgasser'in aynı tonalitede olan ve yine Haffner'in antolojisinde yer almış olan sonatı ise barok süitlerde kullanılan klavyeli çalgılar materyalleri ile erken klasik dönemin anlayışlarının başarılı bir bileşimi olarak bestelenmiştir. Adlgasser'in Wolfgang A.Mozart üzerinde, cümlelerin geliştirilmesi yöntemlerini öğrendiği aşamada sıradan bir örnek oluşturmanın dışında pek bir etkisi olduğu söylenmemektedir.

---

[86] A.g.k. 20.
[87] A.g.k. 21.

Örnek 4
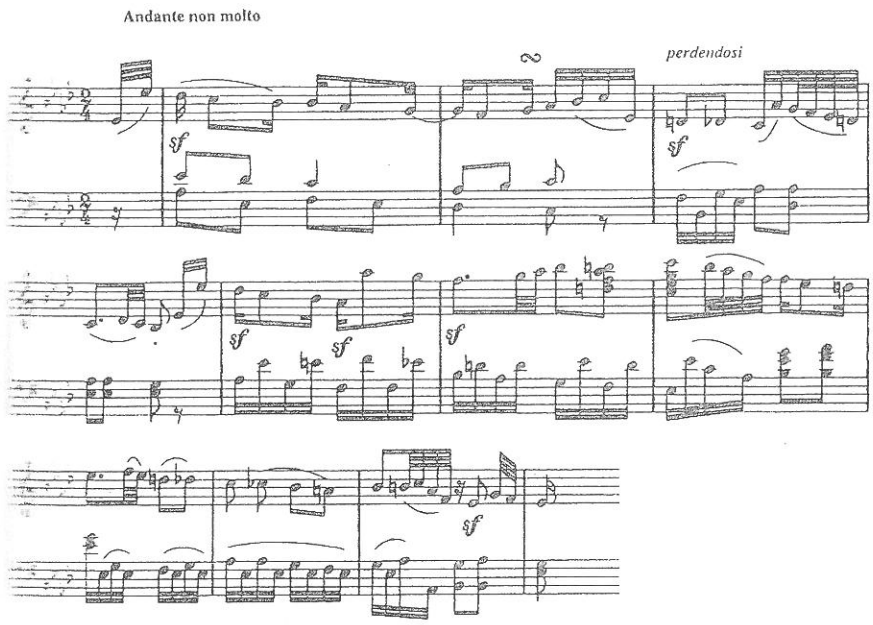


Adlgasser, La Majör Sonat, 2.bölüm, 1.-8.ölçüler.

Josef Antonin Stepan (Steffan) (1726-1797):

Sonat formunda tonal orantının oturtulması konusunda önemli sayılabilecek katkılar yapmış bir bestecidir.[88] Sonat allegrosunda re-ekspozisyonun, ekspozisyondaki temaların ana tonda yeniden işlenmesi prensibiyle hareket etmesi, formun oturmasına etki etmiştir. Stepan'ın eserlerinde kimi zamanlar gözlemlenen yüksek nitelikteki lirik anlatım dili, Mozart'ın bu konudaki üstün yeteneğine eşdeğer olmasa da, benzerlikler göstermektedir.

[88] A.g.k. 20.

Örnek 5



Stepan (Steffan) Sonat no.57, Mi bemol Majör, 2.bölüm, 1.-11.ölçüler.

Georg Christoph Wagenseil (1715-77):
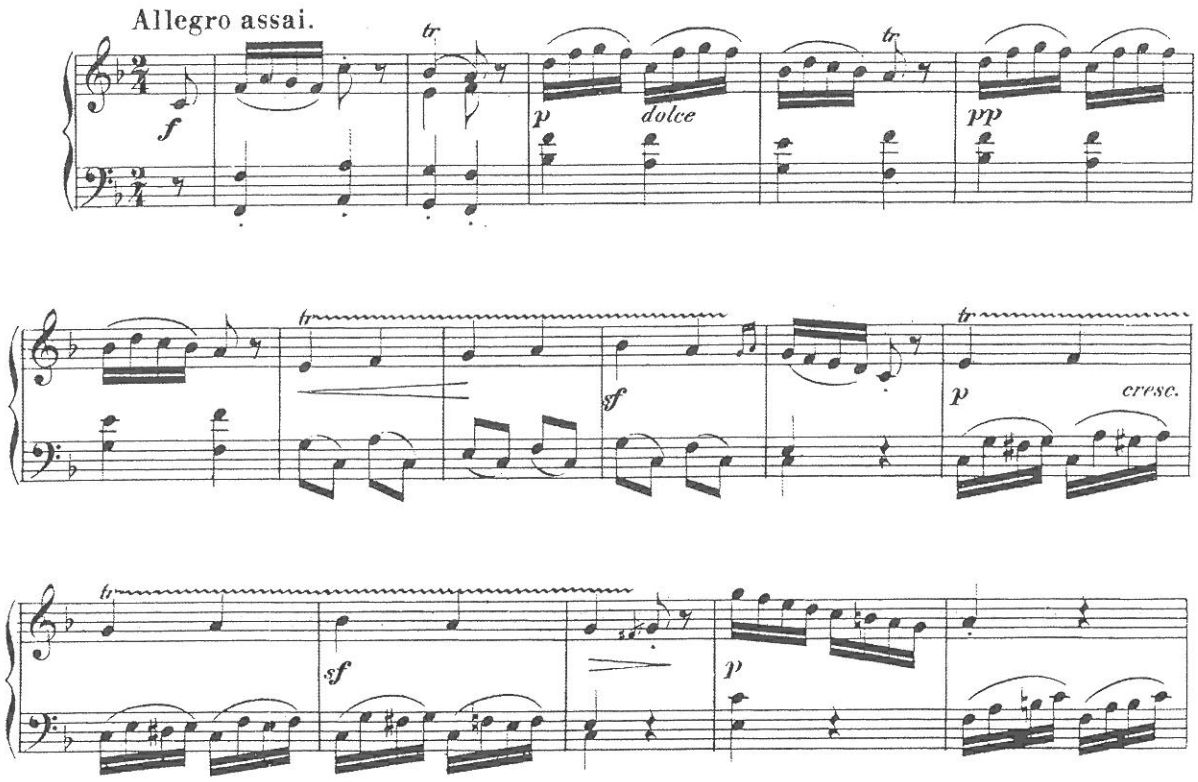
Mozart'ın babası Leopold'ün "*Nannerl-Notenbuch*" (Nannerl-Not defteri)' a not ettiğine göre, Mozart Wagenseil ile 13 Ekim 1762'te Schönbrunn Sarayı'nda tanıştı.[89] Mozart'ın Viyana'ya yaptığı sonraki ziyaretlerde de ikisinin tekrar bir araya geldiği bilinmektedir.

Wagenseil'in solo sonatın gelişimine yaptığı katkı, hocası Fux'un eserlerinde olduğu gibi Geç Barok süitlerdeki dans bölümlerinin ard arda sıralanması

[89] Agk 18.

prensibinde yarattığı belirgin kırılmada yatar.[90] Wagenseil'in Viyana'da basılan *Divertimento*'larından op.1 no.1'den bir örnek aşağıda yer almaktadır. Bu *Divertimento*'lar genelde üç bölümlü eserlerdir. Wagenseil'in dönemin ünlü bir virtüözü olarak sahip olduğu ününü yansıtan gösterişli pasajlarla şaşırtıcı şekilde bezeli olmasalar da, bu eserler melodik kontrastlar ve dengeleyici yan unsurlarıyla kayda değerdir.

Örnek 6



Wagenseil, Fa Majör Sonat, 1.bölüm, 1.-16.ölçüler.

Mozart, Paris'e yaptığı ilk gezide Alman besteciler Schobert, Eckard, Honauer ve Raupach'ın eserleriyle tanışmıştır. Ve 1767'de bu bestecilerin keman eşlikli veya solo sonatlarından pek çok bölümü aranje edip, kimi malzemelerini

[90] A.g.k. 19.

kullanıp geliştirerek K 37, 39, 40 ve 41 piyano konçertolarını bestelemiştir. Bu bestecilerin Mozart üzerindeki en belirgin etkileri onun erken dönemde bestelediği keman-piyano sonatlarında gözlemlenebilir. Bu sayılan bestecilerden en çok Schobert üzerinde durulmuş olsa da, Mozart onun sadece op.17 no.2 eserinin tek bir bölümünü 1767'de K 39 Si bemol majör konçertosunun yavaş bölümünde kullanmıştır.

Johann Schobert (1735-1767):

Schobert genelde üç bölümlü eserler bestelemiştir. İkinci bölüm olarak *polonaise* bestelemeyi tercih etmiştir (op.1 no.2, op.4 no.2, op.14 no.1). Çoğunlukla final olarak da *minuet* (kimi zaman varyasyonlu olarak) veya gelişmiş iki kısımlı formlar kullanmıştır. Schobert, döneminin önemli bir müzik insanı olarak, eleştiri yazıları da yazmıştır.

Johann Eckard (1735-1809):

1763'te basılmış olan op.1 altı sonatı ve op.2 sonatları üç bölümlü olmakla birlikte, iki adet tek bölümlü sonatı bulunmaktadır ve diğer sonatları iki bölümlüdür. Günümüze ulaşmış olan sekiz adet sonatı bilinmektedir.

Leontzi Honauer (1730-1790):

Üç ciltte topladığı piyano sonatları lirik bir stil ve tematik kontrastlar barındırmaktadır. Bu kitaplardaki 18 sonatının haricinde oda müziği eserleri de yazmış, dönemin önemli piyano öğretmeni ve bestecisidir.
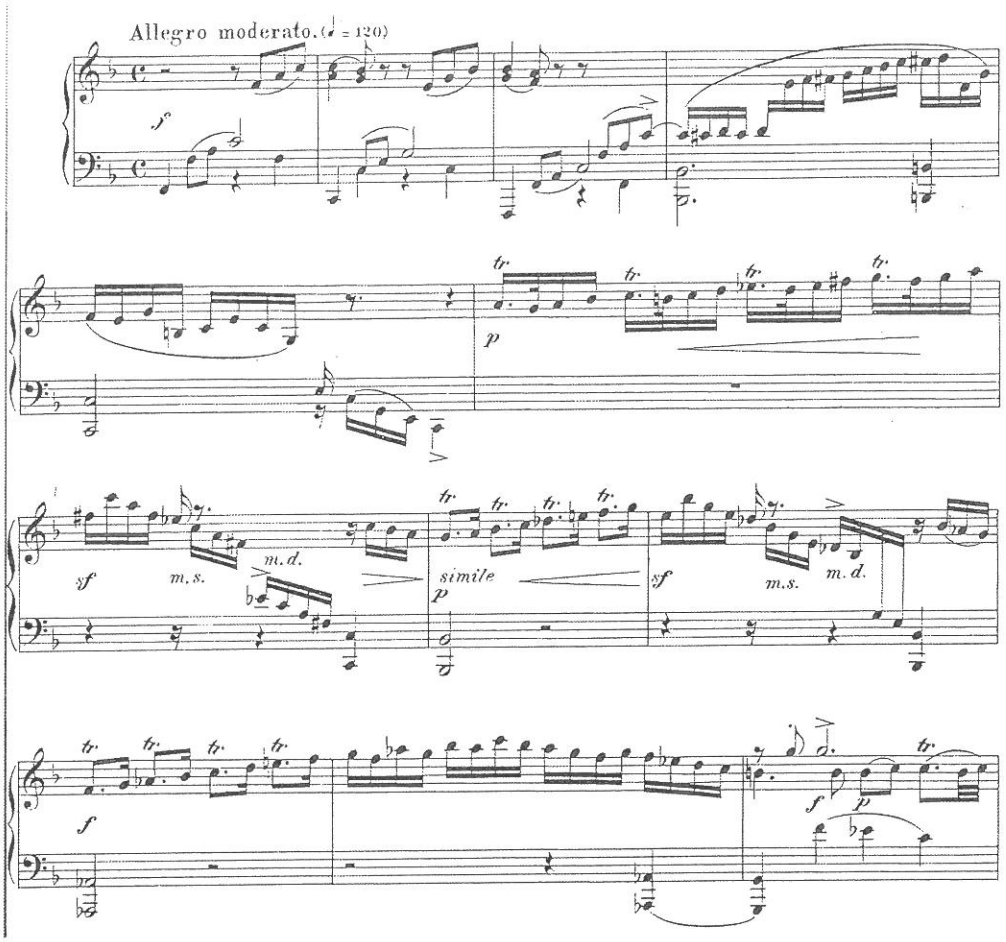
Pietro Domenice Paradies (1707-1791):

Napoli'de Porpora'nın öğrencisi olmuştur. Paradies'in sonatları iki bölümlüdür ve Barok stille Erken Klasik Çağ'ın özelliklerinin beraberce kullanıldığı karma yapıdadır.

Paris yolculuklarının ardından Londra'ya giden Mozartlar, burada Pietro Domenice Paradies'in (*Sonate di Gravicembalo*-12 sonat) ve Johann Christian Bach'ın (op.5 - 6 sonat) sonatlarının notalarını edinmişlerdir. Leopold Mozart'ın bu bestecilerin eserlerine oldukça önem verdiği, Nannerl'e yazdığı mektubunda " *özellikle Paradies ve J.C.Bach'ın eserlerine titizlikle çalışması gerektiği*"ni belirtişinden anlaşılabilir.[91]

[91] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 24.

Örnek 7



Paradies Sonat No.11, Fa Majör, 1.bölüm, 1.-12.ölçüler.

Johann Christian Bach (1735-1782):
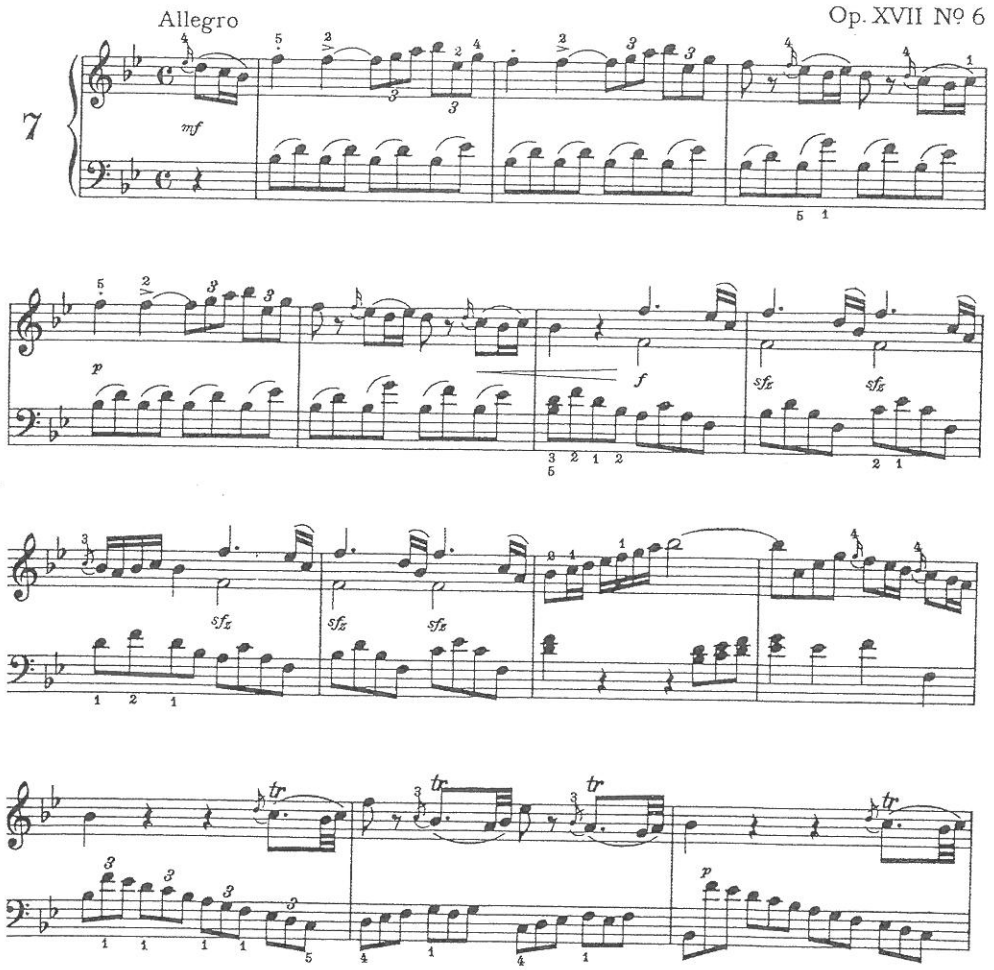
Wolfgang A.Mozart, "Londralı" Bach olarak anılan Johann Christian Bach ile Nisan 1764-Ağustos 1765 arasında kaldıkları Londra'da tanışmıştır. J.C.Bach'a hem kişi hem de besteci olarak saygı ve hayranlık duymuştur. İleriki yıllarda, öğrencilerine verdiği derslerde de (Mannheim, 1778) Johann Christian'ın sonatlarını

öğrencilerine çalıştırmıştır.[92] 1772'de Johann Christian'ın op.5 sonatlarından 2,3 ve 4 numaralıları, konçertolarında kullanmıştır.

J.C.Bach'ın op.5 sonatları içerisinde en gelişmiş olanı no.4 Mi bemol Majör kabul edilir. Ekspozisyonunda tematik, geçit işlevindeki köprüler ve kadans işlevindeki materyaller bilinçle kurulmuş ve böylece gelişmiş anlayışta bir ekspozisyon oluşmuştur. Johann Christian Bach'ın sonatlarında A ve B temalarının birbirine karşıt şekilde kurgulanması, developman kısmında bu temaların tekrar kullanılması, geçit görevinde melodik köprülere yer verilmesi, bir anda beliren yeni, yan fikirlerin eseri zenginleştirmesi gibi prensipler, W.A.Mozart'ı oldukça etkilemiştir. J.C.Bach'ın *cantabile* melodi zenginliğiyle dikkat çeken eserlerinin salt lirik özellikleri ve zarafetleri değil, yapılarının kurulumu, ritmik öğelerin ve nüansların kullanılması gibi ilkelerin benzerlerine Mozart'ın müziğinde de rastlanılması, genç Mozart'ın J.C.Bach'ı ne ölçüde takdir ettiğinin ve ondan ne kadar çok etkilendiğinin göstergeleridir.
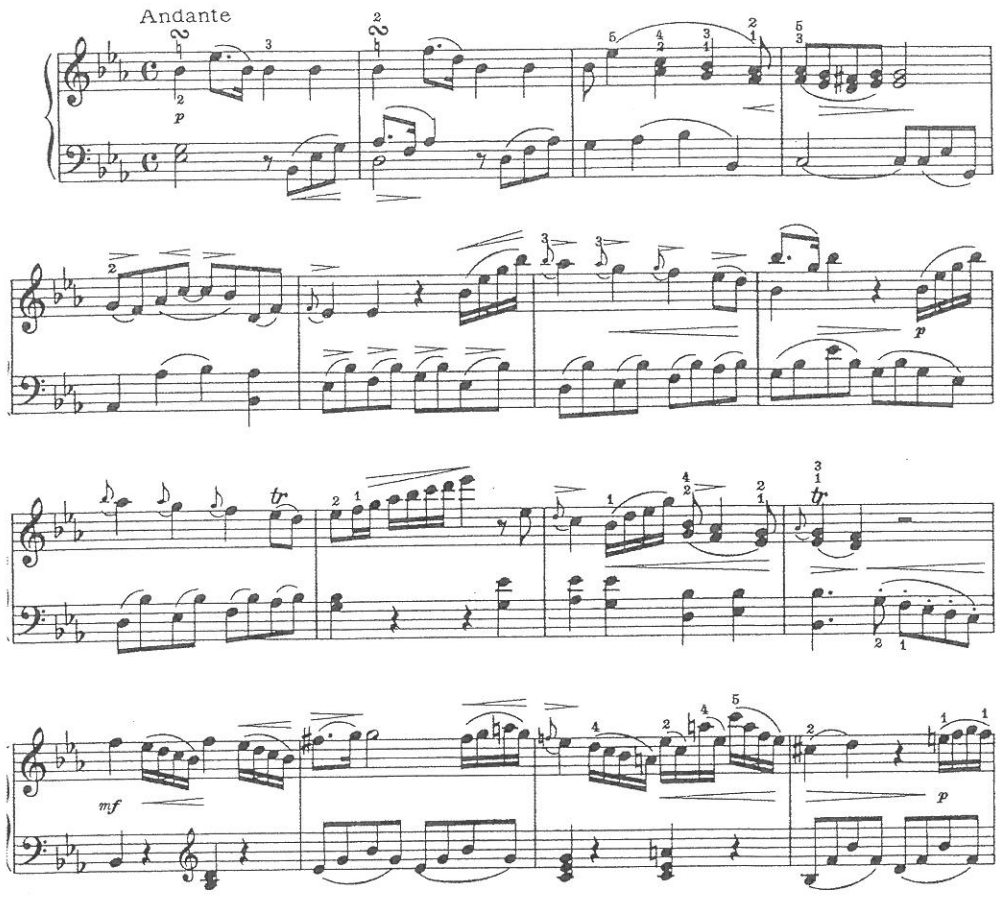
[92] A.g.k. 24.

Örnek 8



Johann Christian Bach Sonat op.17 No.6, Si bemol Majör, 1.bölüm, 1:-14.ölçüler.

Örnek 9



Johann Christian Bach, Sonat Op.17 No.2, do minör, 2.bölüm, 1.-16.ölçüler.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788):

Eğitimini önce ağabeyi Johann Chistian Bach ile sonra Milano'da Martini ile sürdürdü. Mozart'ın yaşadığı dönemde Viyana'da C.P.E.Bach'ın eserleri kolayca bulunabilen çok popüler eserlerdi. 1742 tarihli *"Prusya"* Sonatları, 1769 tarihli *"Sonates a l'usage des Dames"(Hanımlar için Sonatlar)* , 1760 tarihli *"Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen"(Klavye için Değişken Tekrarlı Altı Sonat)* sonatlarını Mozartlar biliyor olmalıdırlar. Nitekim oğlunun sonatlarının

basılması için Breitkopf'a mektup yazan Leopold Mozart'ın, *"Belki Carl Philipp Emanuel Bach'ın "mit veränderten Reprisen" sonatlarıyla aynı stilde olan bu piyano sonatlarını da basmak isteyebilirsiniz."* şeklindeki ifadesi, [93] C.P.E.Bach'ın özellikle 1760 tarihli bu sonatlarını Mozartlar'ın yakınen bildiğini göstermektedir. "Aynı stilde" derken Leopold Mozart'ın tam olarak neyi kast ettiği bilinmese de ve Mozart'ın K 309 sonatının yavaş bölümündeki temanın her yeni tekrarının başka bir çeşitlemeyle işlenmesi, bu benzerliğe iyi bir örnek olarak düşünülebilir.

Şarkı söyler nitelikte, dışavurumcu bir stil, *Empfindsamkeit* üslubu için çok önemlidir. C.P.E. Bach *"Versuch über das Clavier zu spielen"* isimli kapsamlı kitabında, insan sesinin, melodik besteleme tekniği için en mükemmel model olduğunu belirtmiş ve her zaman sade güzelliği ifade etme amacında olarak aşırı süslemelerden uzak durulmasını tavsiye etmiştir.[94] Sonat ve *fantasia*'larındaki *reçitativo*'ya benzeyen kısımlardan da C.P.E.Bach'ın vokal konusuna ne kadar önem verdiği gözlemlenir.
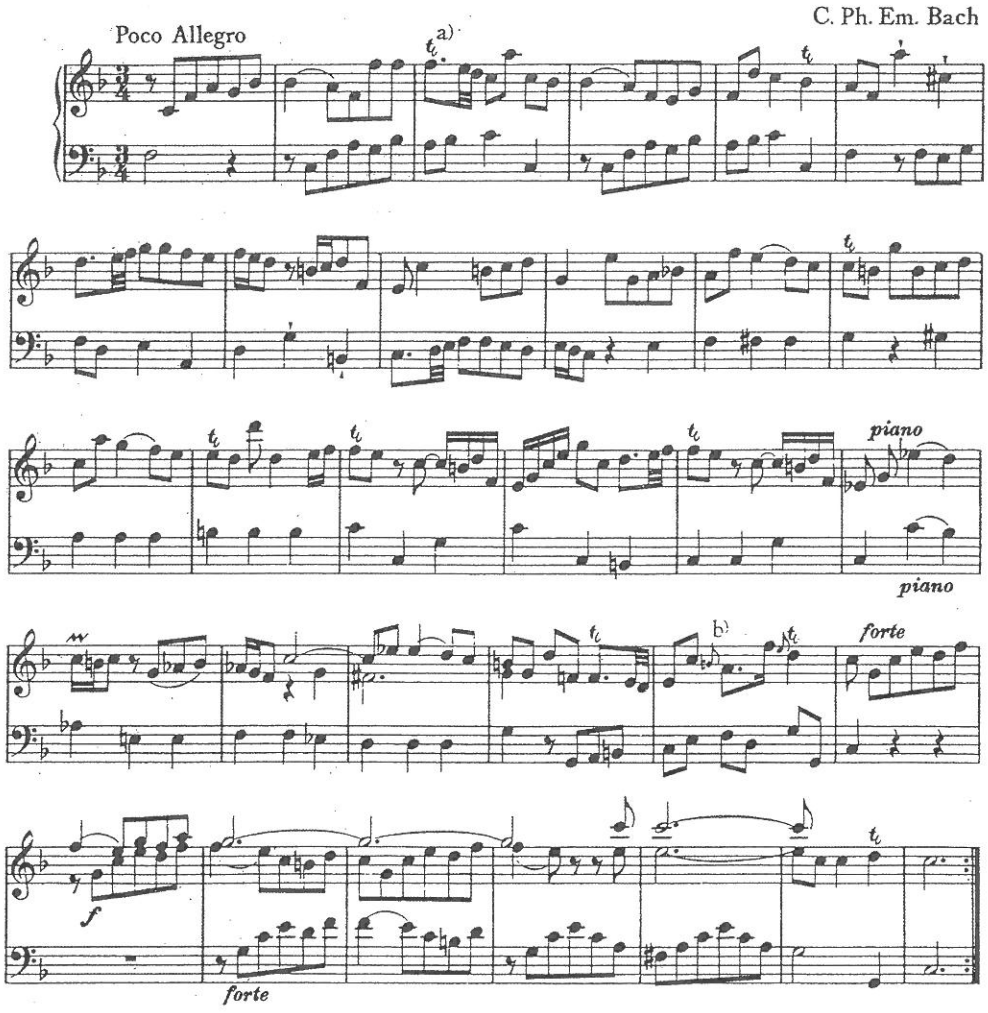
Hafif ve tatlı bir ton içerdiği ve çeşitli ses renkleri, gölgelemeleri ve basış farklılığına cevap veren bir enstrüman olmasından dolayı C.P.E.Bach'ın en çok tercih ettiği enstrüman *klavikord* idi. Barok Dönem'in klavyeli çalgısı ve enstrümantal müzikte ve operalarda gerek *basso continuo* olarak kullanılan, gerekse solo enstrüman olarak en çok tercih edilen klavyeli çalgı ise klavsendi; ve Klasik Dönem'de yerini *pianoforte*'ye bırakacak ve Romantik çağda gelişimi tamamlanarak bugün kullandığımız piyanolara ulaşılacaktı. Ancak tatlı seslerinden ötürü 17.yüzyıl-18.yüzyılın başında sevilen çalgılar olan *viola d'amore* ve *viola da gamba*'nın sonraki yıllarda unutulması gibi, *Empfindsamkeit* stilinin en sevilen çalgısı olan *klavikord* da sonraki yıllarda kullanılmaz olacak ve klavsene göre daha gelişmiş olan yapısının daha da geliştirilerek ulaşılan *pianoforte*, müzik tarihinde en çok eserin yazıldığı enstrüman olacaktır.

---

[93] A.g.k. 29.
[94] A.g.k, 24.
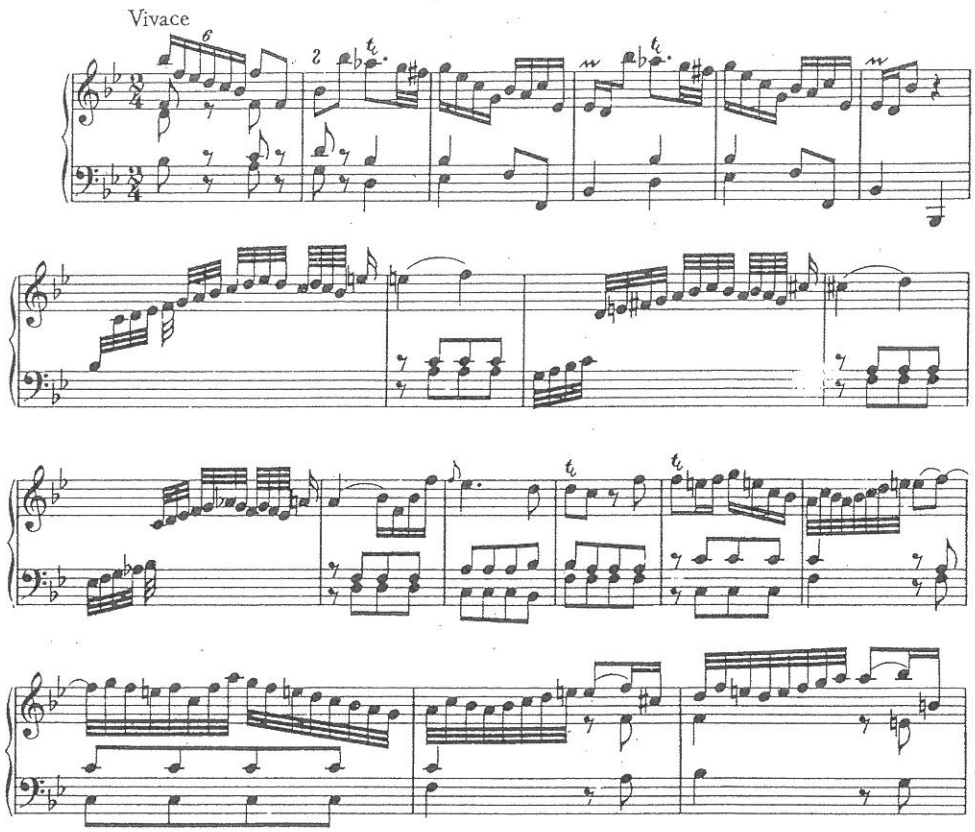
Barok Dönem'in konsepti olan bir bütün bölümün tek bir duyguyu anlatması prensibi, C.P.E.Bach'ın eserlerinde biraz kırılmış ve örneğin "Prusya Sonatları"nda birbirine kontrast oluşturacak zıt karakterlerde pek çok temayı aynı bölüm içerisinde getirmesi, Mozart'ın sonatlarının bu yönden öncülü sayılabilir. Eserlerinin, tüm duyguları ifade etmesine rağmen, her zaman belli bir hafiflik taşıması da C.P.E.Bach'ın ve *Empfindsamkeit* stilindeki müziğin en önemli karakteristiğidir.

Örnek 10
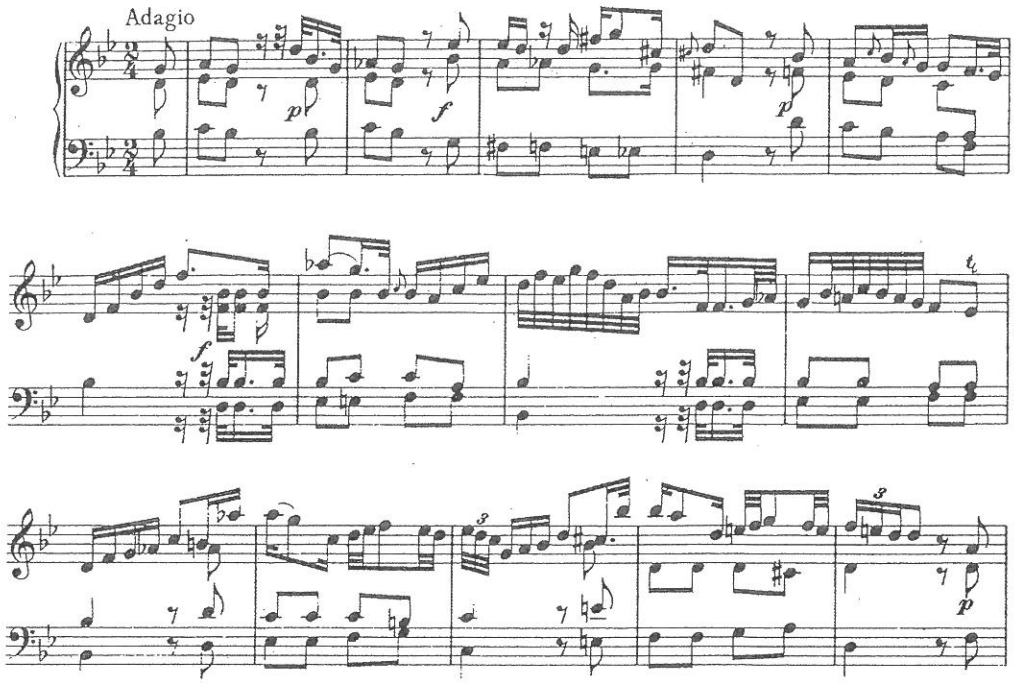


Carl Philipp Emanuel Bach, *Prusya Sonatları*'ndan, No.1, Fa majör, 1.bölüm, 1.-31.ölçüler

Örnek 11



C.P.E.Bach, *Prusya Sonatları*'ndan, No.2, Si bemol Majör, 1.bölüm, 1.-19.ölçüler.

Örnek 12



C.P.E.Bach, *Prusya Sonatları*'ndan, No.2, Si bemol Majör, 2.bölüm,1.-14.ölçüler.

"Versuch über das Clavier zu spielen" kitabından yapılacak bazı alıntılarla, C.P.E.Bach'ın besteci ve eğitimci olarak düşüncelerini daha iyi anlamak mümkün olacaktır:

" Süslemeler/ 25- Bizim İtalyan bel canto'ya çok şey borçlu olan bugünkü beğenimiz, Fransız süslemelerinin talep ettiklerinden fazlasına ihtiyaç duyuyor. Pek çok ülkenin süslemelerini bir araya getirmek zorunda kaldım. Bunlara kendim birkaç yenilik ekledim. Hangi enstrümanla yapılacak olursa olsun, en iyi performansın Fransız süslemelerinin kesinlik ve parlaklığına ve İtalyan şarkılama biçiminin tatlılığına sahip olması gerektiğine inanıyorum. "[95]

"Süslemeler/ 26- ...İnanıyorum ki, tüm stilleri dinlememiş birisi, mantıklı bir eleştiri getiremez ve en iyisinin hangisi olduğuna karar veremez. Büyük bir adamın [babası J.S.Bach'ı kastediyor] şu sözüne ben de katılıyorum;bir tat ötekinden daha iyi olsa

[95] C.P.E.BACH, **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments**, 85.

da, her biri kendi içinde iyi bir şey barındırıyor ve hiçbiri yapılacak yenilik ve eklemeler olmaksızın hayatta kalabilecek kadar mükemmel değil. Bu eklemeler ve yenilikler sayesinde bugünkü noktaya ulaşılabildi ve bu sayede daha da ileriye gidilecek; ancak elbette ki yalnızca tek bir stilin geliştirilmesiyle değil. İyi olan her şey, kökenine bakılmaksızın kullanılmalıdır."[96]

"Performans / 2-İyi bir performansı ne sağlar? Eserin gerçek içeriği ve etkisini bilinçli şekilde duyuracak, şarkı söyleme özelliğine sahip olma yetisi. Herhangi bir pasaj, nasıl yorumlandığına göre çok değişebilir."

"Performans / 13- Bir müzisyen ancak kendisi de duygusal olarak müzikten etkileniyorsa, dinleyicileri de etkileyebilir. Kendisini dinleyecek olanda uyandırmak istediği duygusal etkilerin ve heyecanın aynısını bizzat taşımayan bir müzisyen, bu etkiyi dinleyicisinde de uyandıramaz. Üzgün bir pasaj çalarken kendisi de üzülmelidir... Neşeli pasajlarda da yorumcu kendisini aynı şekilde uygun ruh haline sokmalıdır... Bunların ötesinde, bestecinin eseriyle hissettirmek istediği duygusal alt yapıyı mükemmel şekilde anlamış ve hissediyor olmalıdır..."

Muzio Clementi (1752-1832):

Roma'da Borroni'nin öğrencisi olduktan sonra, 1766'da İngiltere'ye gelmiştir. Sayısı 100'ü aşan sonat ve *fortepiano* için toplamda 200 kadar eser bestelemiştir. Mozart Clementi'yi besteci ve icracı olarak yakından tanıyor ve enstrüman çalmadaki ustalığına saygı duysa da besteci olarak onu kıymetsiz buluyordu. 7 Haziran 1783 tarihli babası Leopold'e yazdığı mektupta Clementi'den açıkça bahsetmiştir:

---

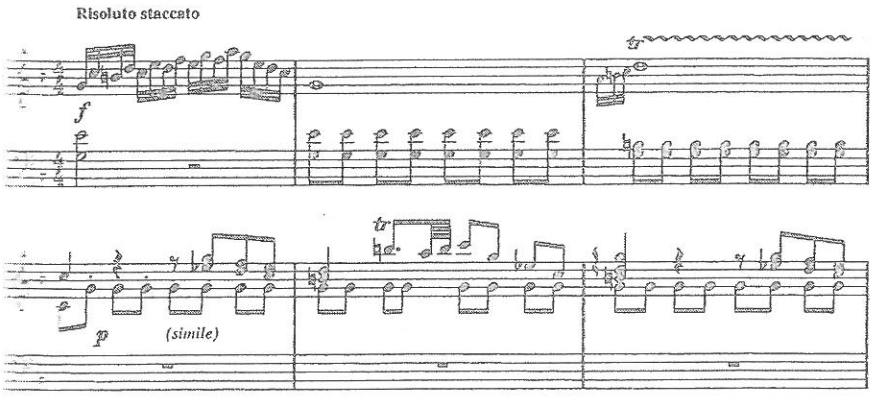
[96] A.g.k. 85.

"...eserleri tamamen değersiz. Altılılar ve oktavlar dışında kaydadeğer hiçbir pasaj içermiyorlar. Clementi tüm İtalyanlar gibi bir "ciarlatano" (şarlatan). Çalışında veya piyano eserlerinde hiçbir duygu dışavurumu, zevk, duygu yok.[97]

Giovanni Maria Rutini (1723-1797):

Leopold Mozart'ın mektuplarından Mozartlar'ın Rutini'nin sonatlarını bildikleri ve çaldıkları anlaşılmaktadır.[98] op.2, op.6 ve op.7 sonatlarından op.7 hakkında Metastasio'nun, "asil ve doğru armonileri ve az rastlanır buluşlarla süslü fantezi gücü"nü övdüğü bilinmektedir.[99] Op.7 sonatlarının her biri bir prelüd ile başlamakta ve ardından iki bölüm gelmektedir. Sonatların ilk bölümleri genellikle sonat allegrosu formundadır. Developman kısımlarında bölümün temalarının minör tonda gelmesi, serbest armonik yapıda başlayarak tonaliteye bağlanan pasajlar, Mozart'ın ilk sonatlarından K 279 ve 280'de de sıkça rastlanılan niteliklerdir.

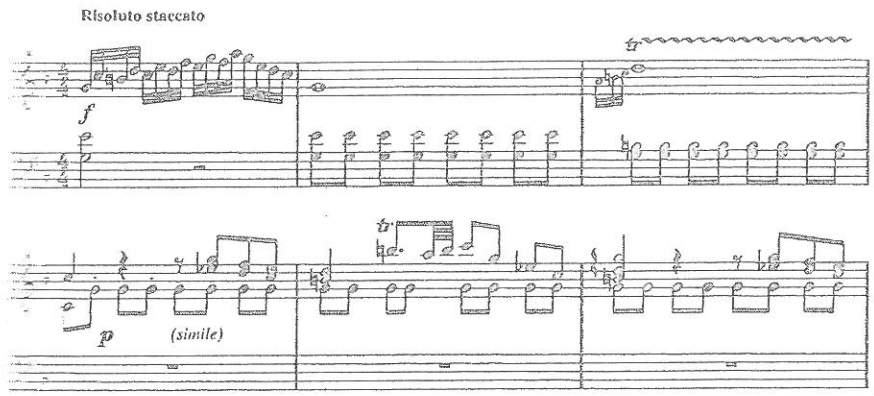
Örnek 13



Rutini Sonat op.7 No.2 Fa Majör, 2.bölüm, 19.-24.ölçüler.

[97] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 17.
[98] A.g.k. 32.
[99] A.g.k. 32.

Örnek 14
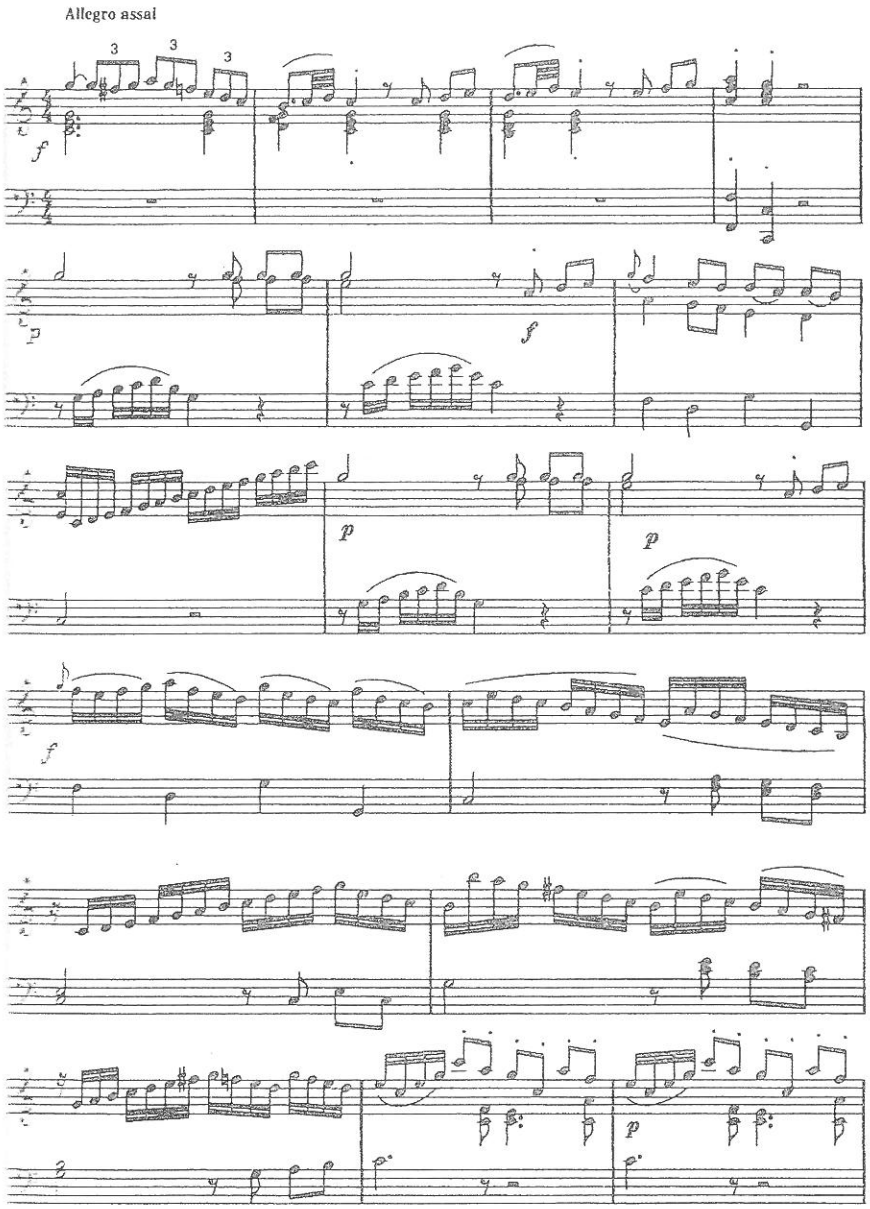


Rutini Sonat op.7 No.5 Mi bemol Majör, 2.bölüm, 12.-18.ölçüler.

Nicholas-Joseph Hüllmandel (1756-1823):

3 Temmuz 1778 tarihli mektubunda Wolfgang A.Mozart Hüllmandel'in sonatlarını "çok hoş" olarak tasvir edip, babasına bu sonatların birer kopyalarını satın almayı teklif etmiştir.[100] C.P.E.Bach'ın öğrencisi olan Hüllmandel, Hamburg'daki eğitiminin ardından Paris'e yerleşmiştir. 1778'de üç cilt halinde sonatlarını yayımlamıştır. Hüllmandel'in pasajlarındaki süreklilik fikrini çok iyi kontrol edebilmesi, tema ve ritimleri zengin bir çeşitlilikle işleyebilmesi ve aynı pasaj veya temanın her gelişinde farklı şekilde variye edilmesi veya süslenmesi ilkeleri, Mozart'ın Hüllmandel'in eserlerini takdir etmesindeki başlıca unsurlardır diye düşünülmektedir.[101]

[100] A.g.k. 32.
[101] A.g.k. 32.

Örnek 15



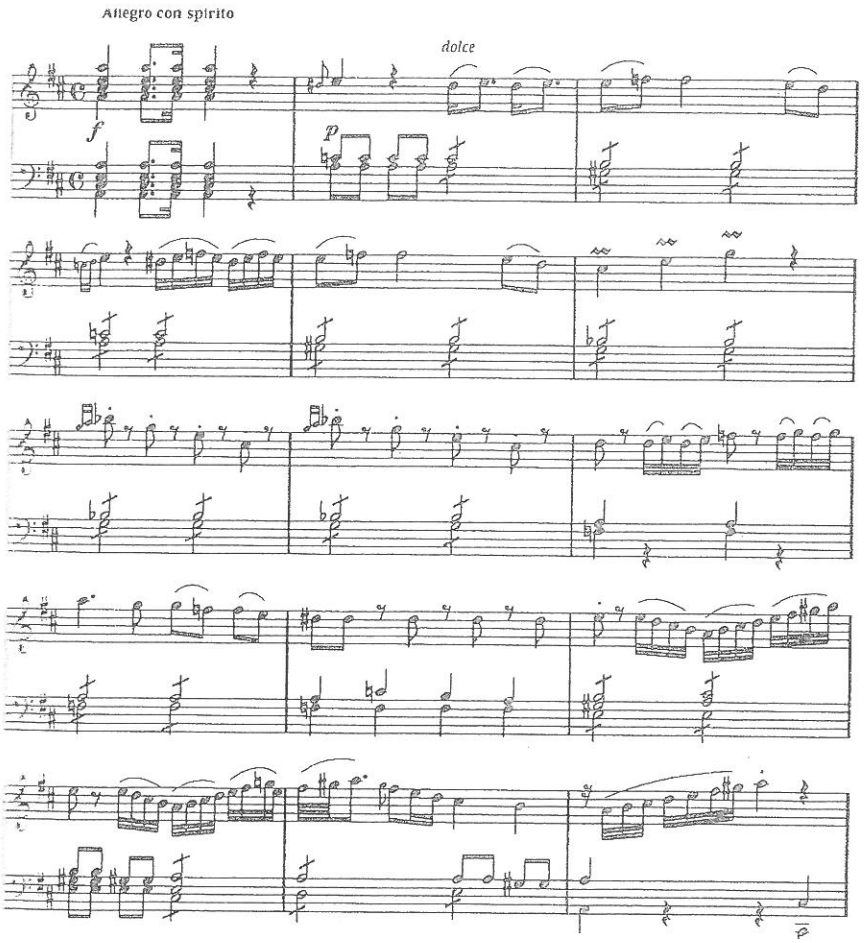
Hüllmandel Sonat op.1 No.4 Do Majör, 1.bölüm, 1.-17.ölçüler.

Josef Mysliveček (1737-81):

Mozart gibi Bologna Accademia Filarmonica tarafından ödüllendirilen bu besteci özellikle operalarıyla tüm Avrupa'da ünlenmiş, döneminin önemli ve güçlü müzik adamıdır. İtalya'da ona duyulan saygıdan ve elde ettiği gelirler sayesinde istediği şancıları kiralama lüksüne dahi sahip olan Mysliveček, ekim 1777'te kendisini Münih'te ziyaret eden Mozart'a da yardım etmeye çalıştıysa da başarılı olamamıştır.[102] Mozart, babasına Mysliveček'in piyano sonatlarını Münih'te çaldığını ve ablası Nannerl'in de bu sonatları öğrenmesi gerektiğini yazmış ve "*oldukça kolay ve kulağa hoş gelen bu parçaların kolay ezberlenir yapıda ve titizlikle çalındığında çok etkileyici olduklarını*" ifade etmiştir.[103] Hepsi de iki bölümlü olan bu sonatların altı tanesi günümüze ulaşmıştır.

[102] A.g.k. 38.
[103] A.g.k. 38.

Örnek 16



Josef Myslivecek Sonat Re Majör, 1.bölüm, 1.-15.ölçüler.
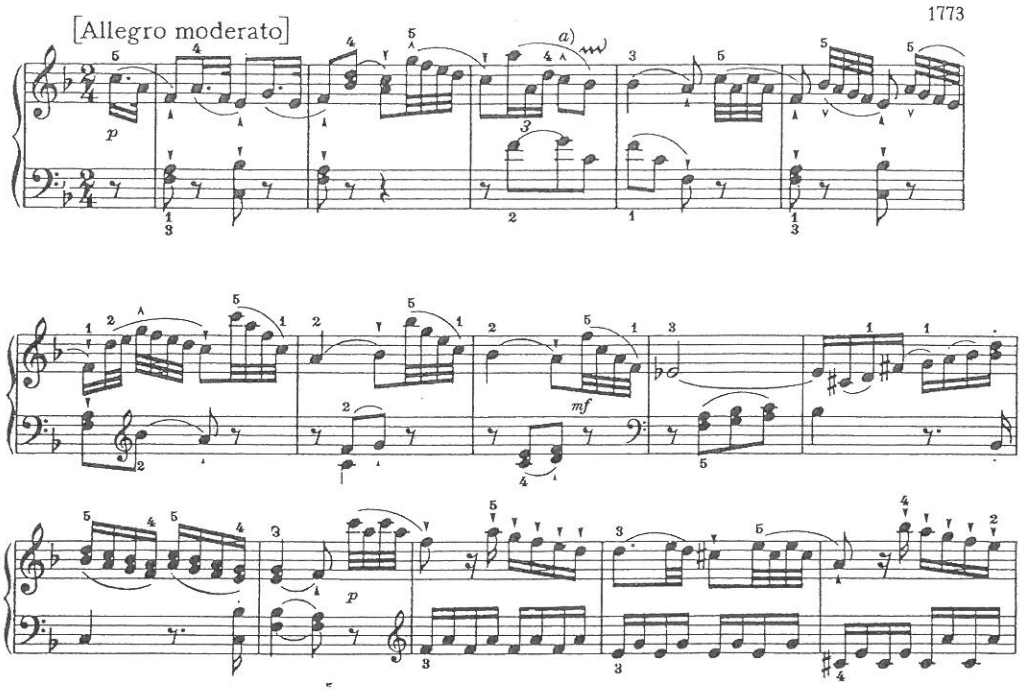
Joseph Haydn (1732-1809):

İçlerinde Alfred Einstein gibi önemli müzikologların olduğu bir grup müzikbilimci, Mozart'ın ilk sonatları olan 1775'te Mannheim'da bestelenmiş olan K 279-84 sonatlarının, Haydn'ın 1773 yılında Esterhazy Prensi Nicklaus için bestelediği Hob. XVI. No.21-26 sonatlarını model olarak aldığını savunmaktadır.[104] Haydn'ın 23.sonatıyla Mozart'ın K 280 sonatlarının hem aynı tonda yazılmış

[104] A.g.k. 40.

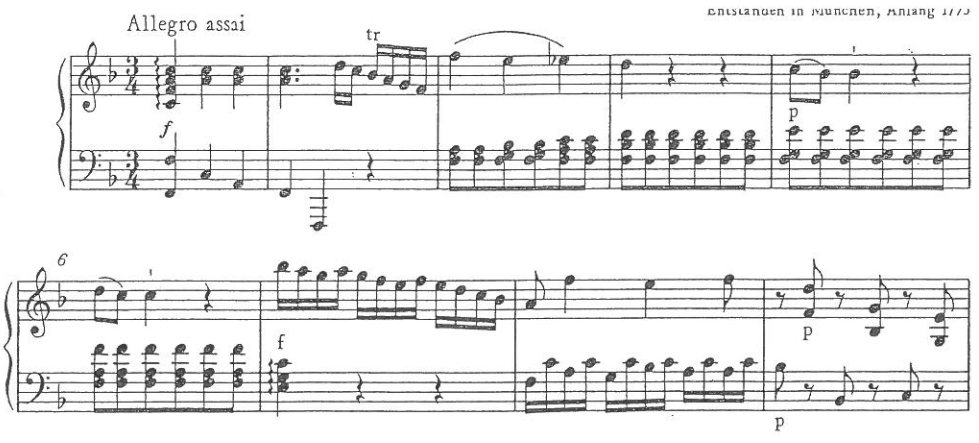
olmaları hem de yavaş bölümleri olan ikinci bölümlerinin birer *siciliana* olması, bu tezlerinin en önemli kanıtıdır.

Örnek 17
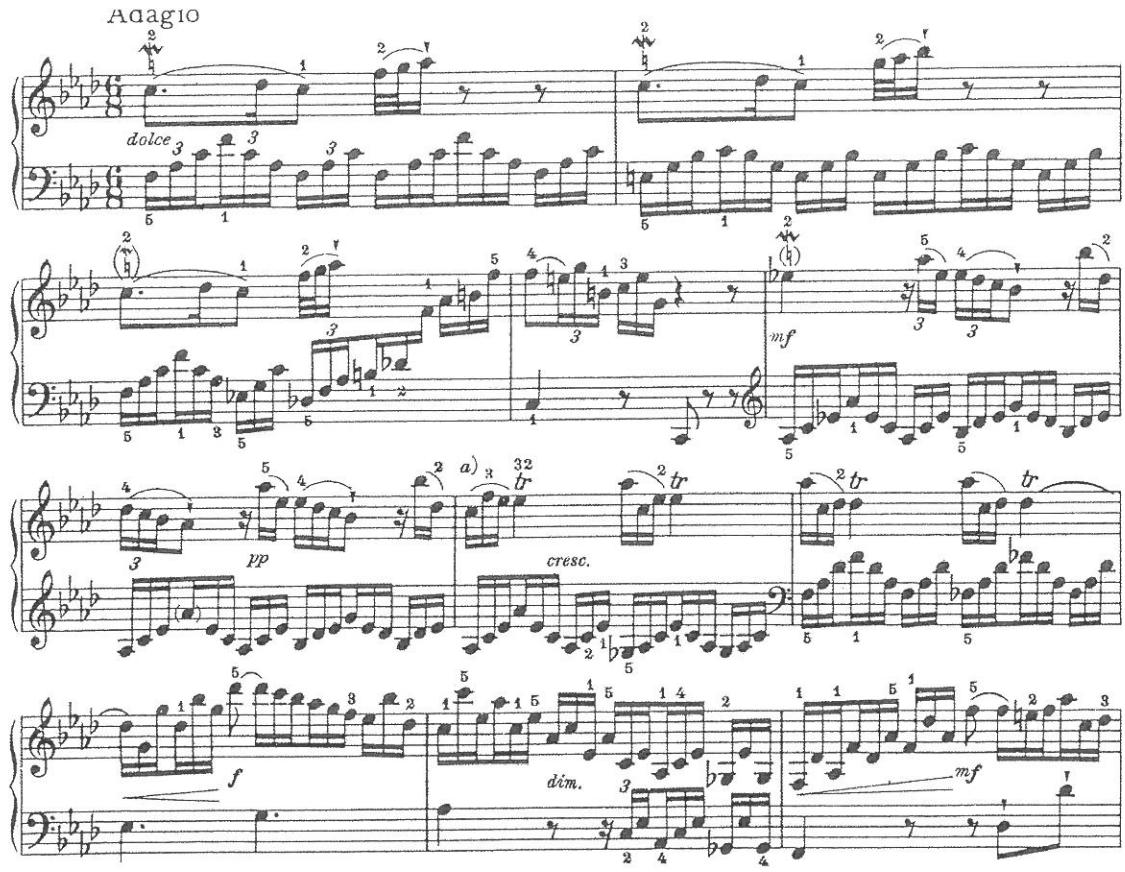


Haydn Sonat, Hob. XVI. No.23 Fa Majör Sonat, 1.Bölüm, 1.-15 .ölçüler.

Örnek 18
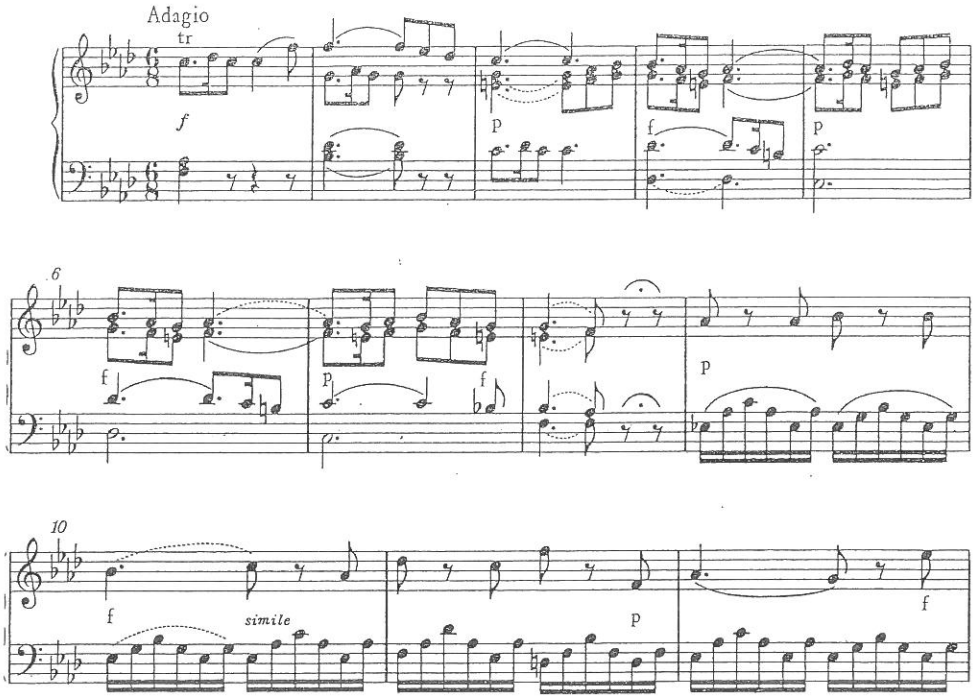


Mozart Sonat K 280, Fa majör Sonat, 1.Bölüm, 1.-9.ölçüler.

Örnek 19



Haydn Sonat, HVI. No.23 Fa Majör Sonat, 2.Bölüm, 1.-11 .ölçüler.

Örnek 20
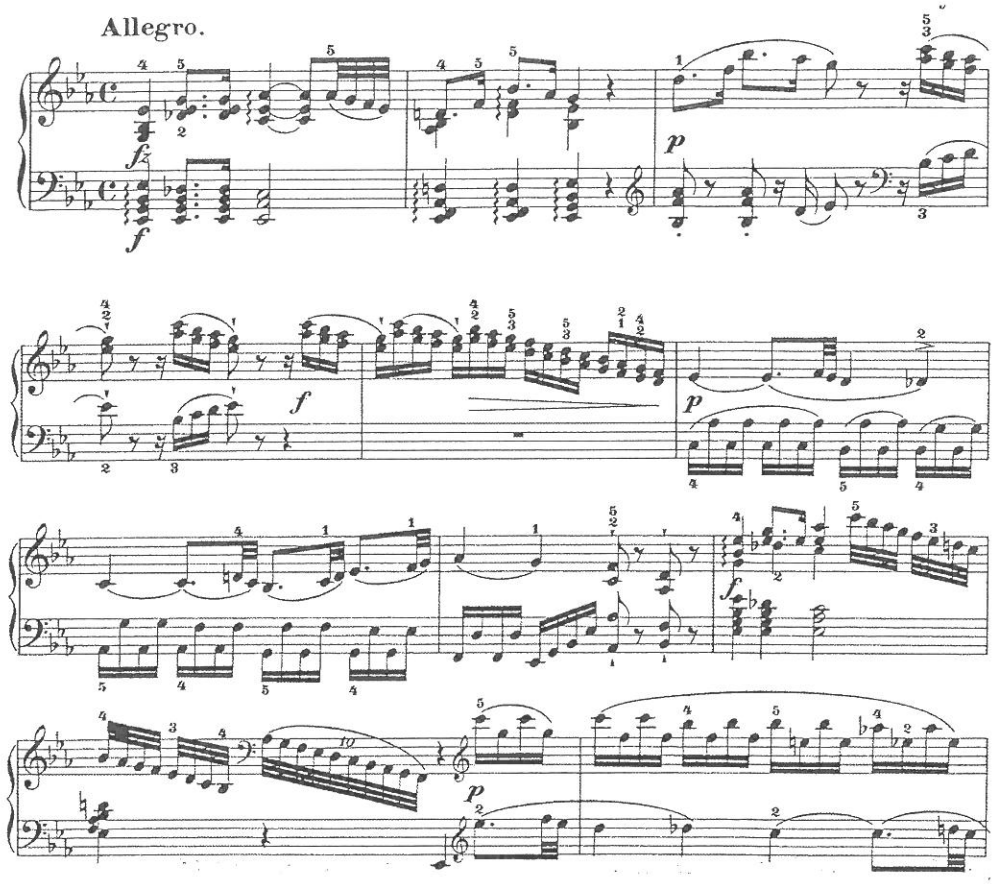


Mozart Sonat K 280, Fa majör Sonat, 2.Bölüm, 1.-12 .ölçüler.

1785 yılında besteleyeceği yaylı dörtlülerini Haydn'a ithaf edecek olan Mozart'ın, bu eserlerini yazmadan önce uzunca süre Haydn'ın yaylı dörtlülerini incelediği ve Haydn'ın müziğine ve kişiliğine büyük saygı ve sevgi beslediği bilinmektedir; Haydn'ın müziğinin Mozart'ı çokça etkilemiş olduğu kabul edilmektedir. Söz konusu olan piyano sonatları arasındaki benzerlikler ve farklılıklarla ilgili tartışma halen devam etmektedir, ancak genç Mozart'ın Haydn'ı, zamanının diğer bestecilerinden ayrı bir yerde tutarak kendisine örnek aldığı ve eserlerini büyük zaman harcayarak incelemiş olduğu bilinen gerçeklerdir. Haydn'ın da Mozart'tan ne denli etkilenmiş olduğu, Mozart'ın Viyana'daki evinde tanıştığı Leopold'e söylediği ve onun da kızı Nannerl'e yazdığı mektubundaki kelimelerden anlaşılmaktadır:

"Tanrı'nın önünde sizi temin ederim ki, oğlunuz tanıdığım en büyük besteci. Hem zevkli, hem de beste yapmanın tüm inceliklerini biliyor."[105]

Örnek 21



Haydn Sonat Hob.XVI No.52 Mi bemol Majör Sonat, 1.- 11.ölçüler.

1770'de Bonn'da doğan Ludwig van Beethoven ile birlikte Wolfgang Amadeus Mozart ve Joseph Haydn, Viyana Klasikleri olarak anılmakta ve gerek solo piyano (veya klavyeli çalgılar) eserleri, gerekse diğer büyük müzik türleri için besteledikleri eserleri ile Klasik Dönem'in üç büyük bestecisi olarak tarihe geçmişlerdir.

---

[105] Aydın BÜKE, **Mozart, Bir Yaşam Öyküsü**, 227.

6.W.A.MOZART'IN PİYANO SONATLARININ DÖNEMLERİNE GÖRE İNCELENMESİ VE ANALİZLERİ

6.1. K 279 - 284 Salzburg - Münih Sonatları

Mozart'ın K 279-284 ilk altı piyano sonatı 1775 yılında Münih'te tamamlanmıştır. Bu sonatları bestelemeye Salzburg'da mı başlamıştır ya da yolculuğu sırasında mı bestelemiştir, bu konuda kesin bir bilgi bulunmamaktadır.[1] Ancak Mozart'ın *Urtext* [2] notalarında da belirtildiği üzere kesin olan şudur ki, Mozart bu altı sonatı Münih'te 1775 yılının ilk aylarında tamamlamıştır.

Bestecinin hayatının bu dönemine kadarki ilk on dokuz yılında tamamlamış olduğu eserlere genel olarak bakılacak olunursa; Mozart, çocukluk dönemi olarak kabul edilen dönemde piyano için K.19 Do Majör 4 el için Sonat (1765), K.24 Sol Majör 8 Varyasyon (1766), K.25 Re Majör 7 Varyasyon (1766)'u ve sonrasında K.381 4 el için Re Majör Sonat (1772), K.180 Sol Majör 6 Varyasyon (1773), K.358 4 el için Si bemol Majör Sonat (1774) ve K.179 Do Majör 12 Varyasyon (1774)'u bestelemiştir. 1767-1773 yılları arasında Çocukluk dönemi konçertoları olarak adlandırılan ilk beş piyano konçertosunu yazmıştır (K.37, 39, 40, 41, 175). 1764-66 yıllarında yine Çocukluk dönemi ürünlerinden olan K.6-9, K.10-15, K.26-31 olmak üzere on altı adet keman-piyano sonatı bestelemiştir. Mozart 1770-73 arasında on üç adet yaylı dörtlü, bir adet yaylı beşli (1770'de K.80, 1772'de K.155-160 *Milanese Quartetler*'i, 1773'te K.168-173 *Viennese Quartetler*'i, 1773'te K 174 yaylı

---

[1] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 51.

[2] **Mozart Klaviersonaten, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Bärenreiter Verlag**,Vorwort, IV.

beşlisini) bestelemiştir. Mozart'ın, 1775 yılına kadarki hayatının ilk on dokuz yılında otuz adet senfoni bestelemiş bir besteci olduğuna da ayrıca dikkat çekmek gerekir.

Mozart'ın Münih Sonatları olarak anılan KV 279-284 Piyano sonatlarını bestelediği dönemde *La finta giardiniera* (1774-74) ve *Il re pastore* operasını (1775) ve beş keman konçertosunu (1775 - K.207 No.1 Si bemol Majör, K.211 No.2 Re Majör, K.216 Sol Majör, K.218 Re Majör, K.219 La Majör) bestelemekte olduğu da dikkate alınmalıdır.

Mozart'ın bestelediği 1775 tarihli, ilk beş sonat olan K 279, K 280, K 281, K 282 ve K 283 birbiriyle benzerlikler göstermektedir. Aynı yıl bestelediği düşünülen "Dürlitz" Sonatı olarak bilinen K 284 ise, ilk bölümünün orkestral yapısı, uzunluğu, son bölümünün varyasyonlu yapısı ve içerdiği teknik zorluklar bakımından ilk beş sonattan oldukça farklıdır.

Mozart'ın bestelediği bu ilk altı sonatı konserlerinde seslendirdiği bilinmekle beraber, ilk beş sonat (K 279-283) Mozart'ın yaşadığı dönemde basılmamıştır. Babasının ısrarlı girişimleri sonucu K 284 sonatı, K 333 ve K 454 piyano-keman sonatı ile birlikte 1784'te "Opus.VII" olarak Viyana'da, Torricella tarafından basılmıştır.[3] K 279 sonatın el yazması kayıp olduğundan, bugün kullanılan *Urtext* edisyon, 1799 yılında Leipzig'de Breitkopf & Härtel'in yaptığı ilk baskıya göre hazırlanmıştır.[4]

---

[3] A.g.k. IV.
[4] A.g.k. IV.

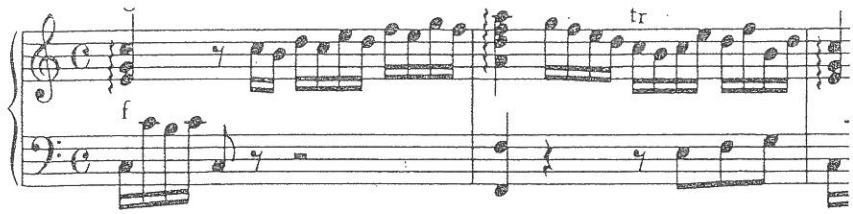
1.Sonat K 279 (189d) Do Majör

I.Bölüm: Allegro

Sergileme 1-38				Gelişme 39-57	
1.Fikir	2.Fikir	3.Fikir	4.Fikir	5.Fikir	Dönüş köprüsü
1	5	16	20	48	51

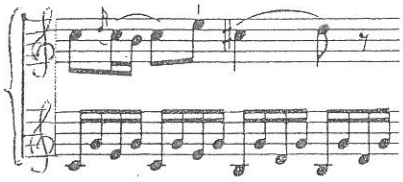
Yeniden Sergileme 58-100			
1.Fikir	2.Fikir	3.Fikir	4.Fikir
58	62	70	74

Örnek 22



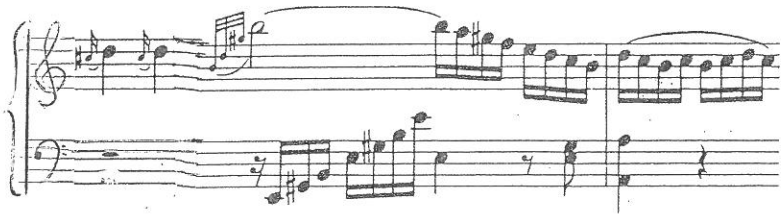
1.Fikir, 1.-2. ölçüler.

Örnek 23



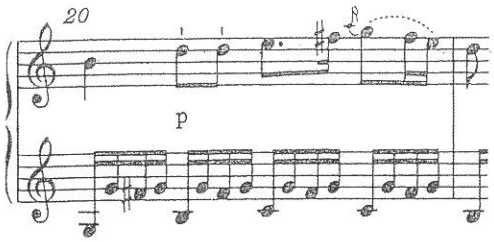
2.Fikir, 5.ölçü

Örnek 24



3.Fikir, 16.-18.ölçüler.

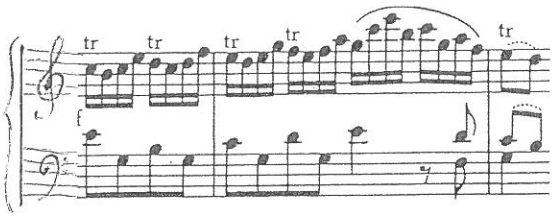
Örnek 25



4.Fikir, 20.ölçü.

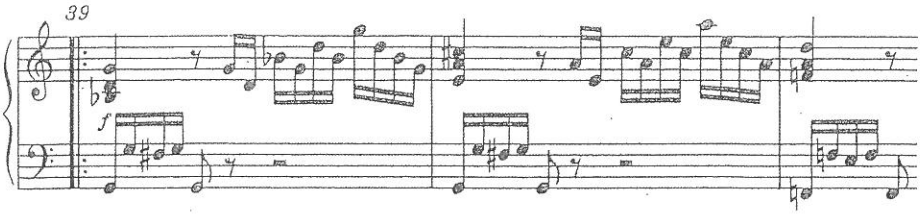
Bu bölümde sıkça rastlanılan triller, özellikle 14.-15.ölçülerdeki süslemeli kullanım, Barok dönem geleneğinden kalma, J.C.Bach'ın *galant* tarzdaki sonatlarına yakın, Rokoko çağını yansıtan bir özellik olarak dikkat çeker.

Örnek 26



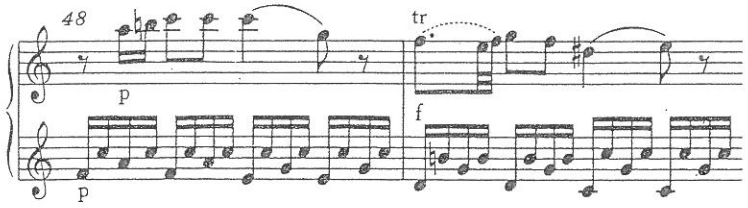
13.-14.ölçü.

Örnek 27
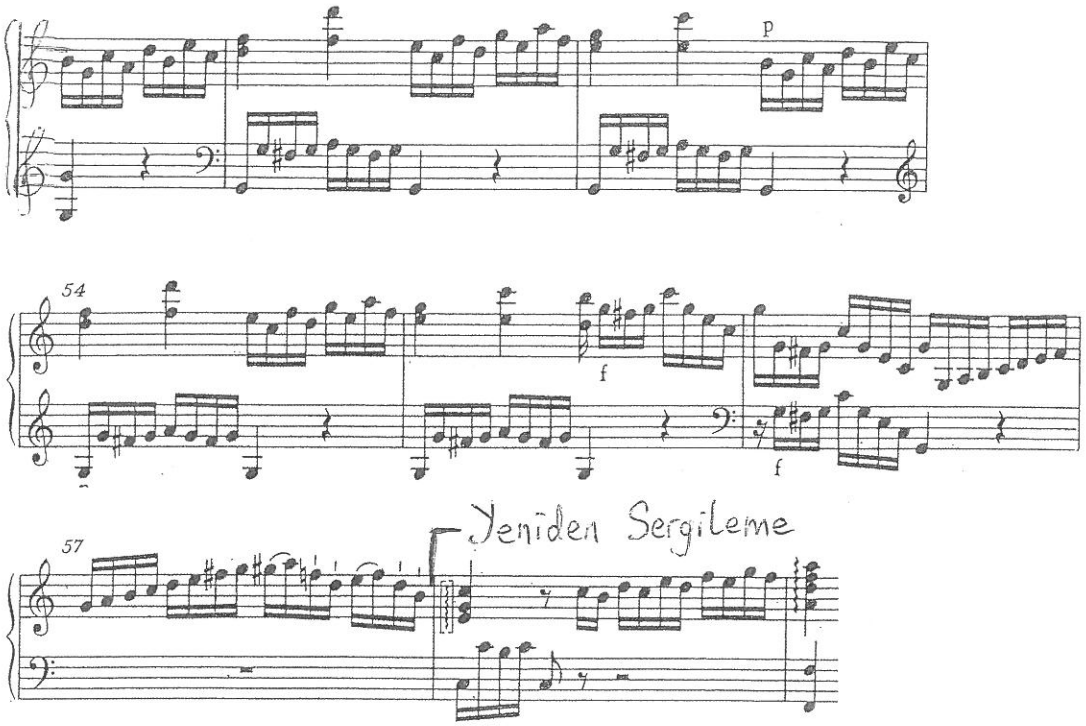


Gelişme başlangıcı ve modülasyonlar, 39.-41.ölçüler.

Örnek 28



5.Fikir (Gelişme), 48.-49.ölçüler.

Örnek 29



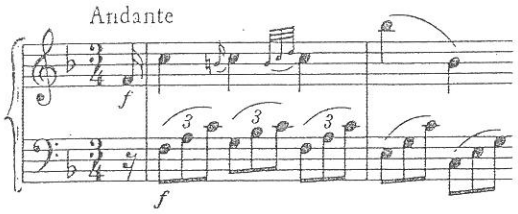
Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 51.-59.ölçüler.

II.Bölüm: Andante

A-B-A Lied görünümündeki bu bölümde B kesitinde Gelişme'ye yöneliş gözlemlenir (Lied Sonat arayışı).

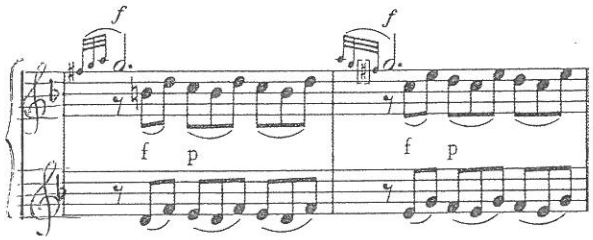
A kesiti	B kesiti	A kesiti
1- 28	29- 42	43- 74

Örnek 30



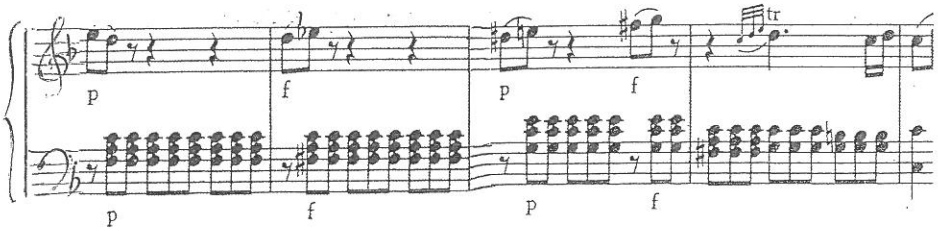
A kesiti. Tema 1.-2. ölçüler.

Örnek 31



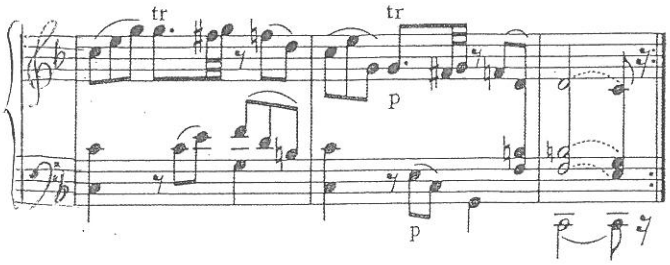
3-sesli çalışma, 11.-12.ölçüler.

Örnek 32



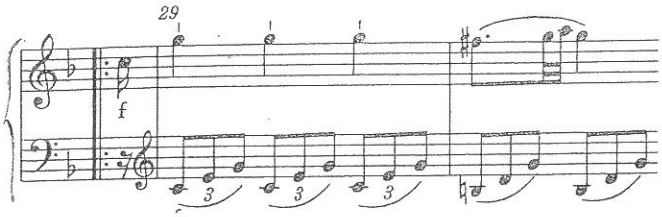
Operalarda, orkestranın şancılara eşlik etme biçiminin tipik bir örneği, dramatik yapıyı arttırmak için kullanılmış eşlik partisi burada da mevcut, 22.-25.ölçüler.

Örnek 33



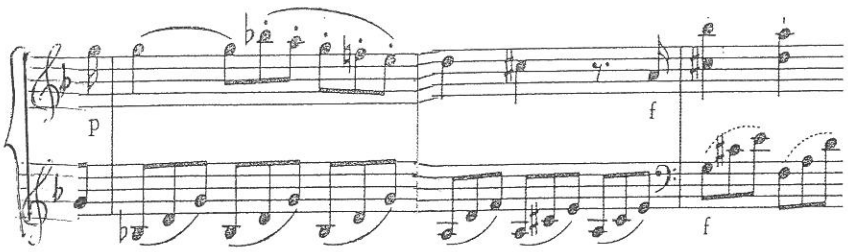
Coda, 26.-28.ölçüler.

Örnek 34



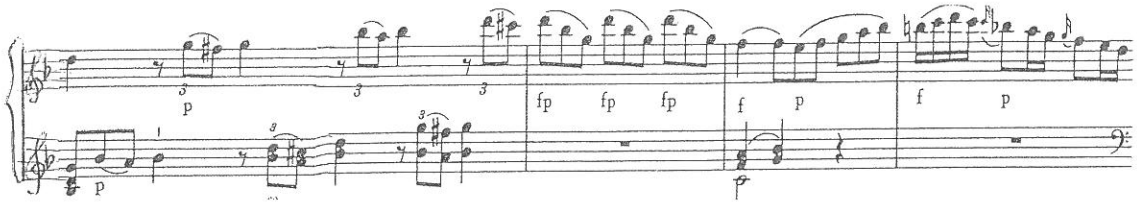
B kesiti, Tema, 29.-30.ölçüler.

Örnek 35



Modülasyon (Gelişme), 31.-33.ölçüler.

Örnek 36

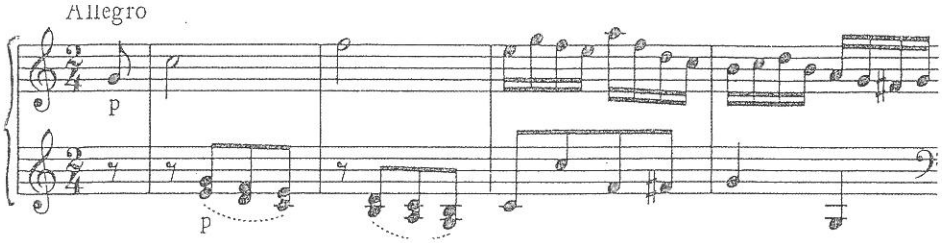


Dönüş köprüsü, 38.-42.ölçüler.

III.Bölüm: Allegro
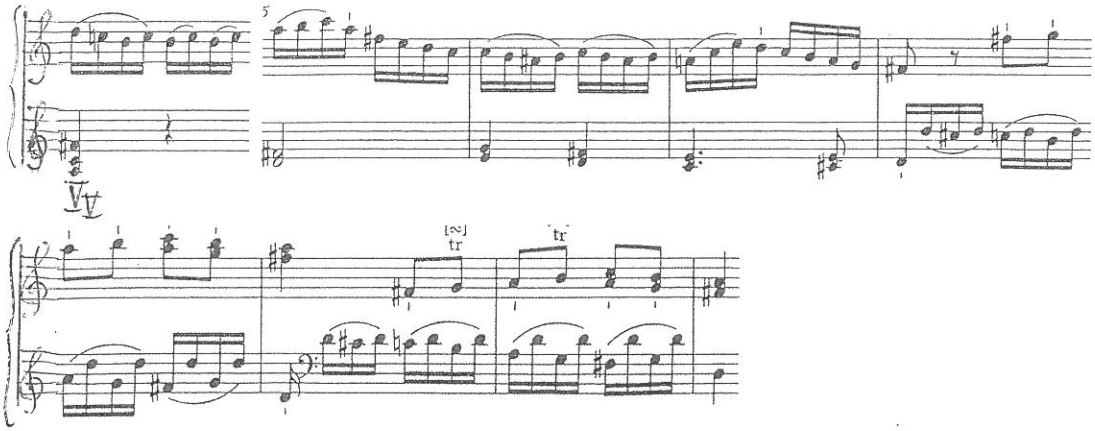
Sergileme 1- 56				Gelişme 57- 84	Yeniden Sergileme 85- 158			
A teması	Köprü	B teması	Coda	Dönüş köprüsü	A teması	Köprü	B teması	Coda
1	14	23	38	77	85	100	109	135

Örnek 37



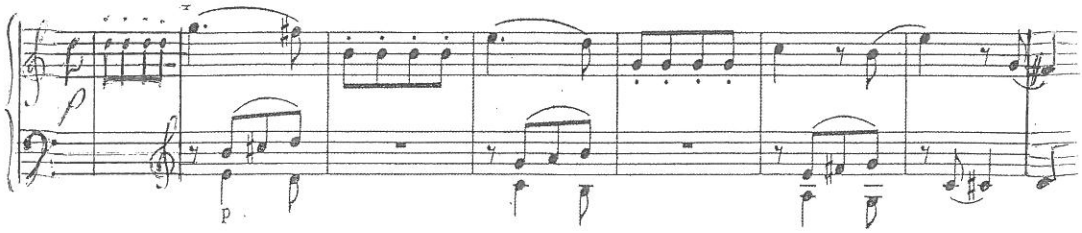
A teması, 1.-4.ölçü.

Örnek 38
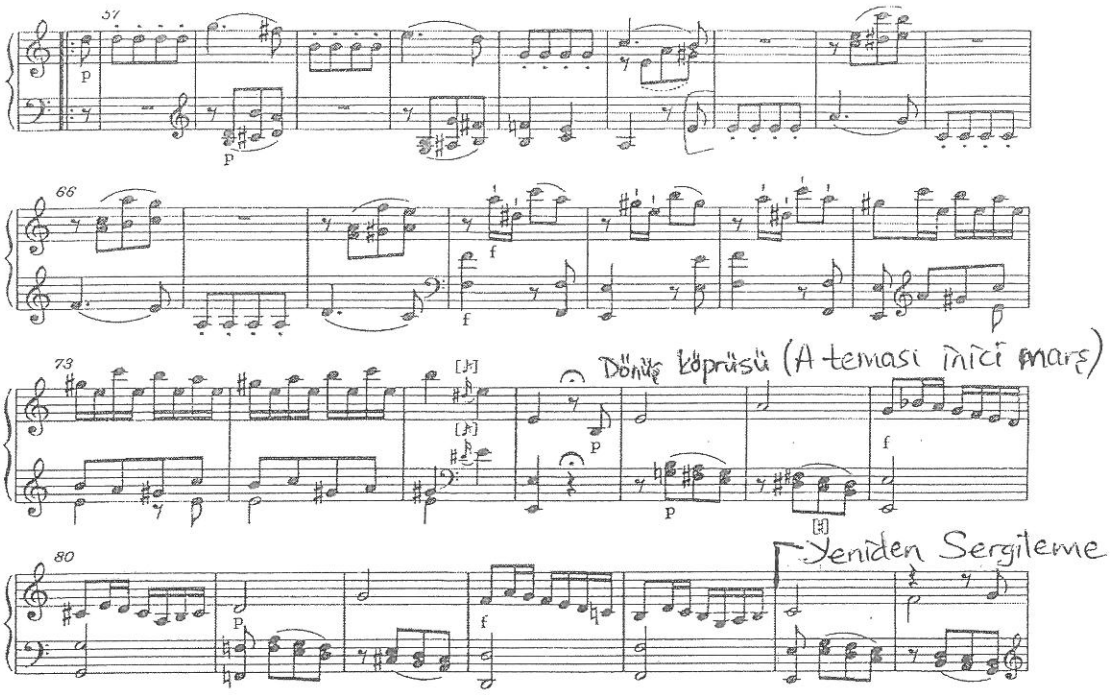


Köprü, 14.-22.ölçüler.

Örnek 39
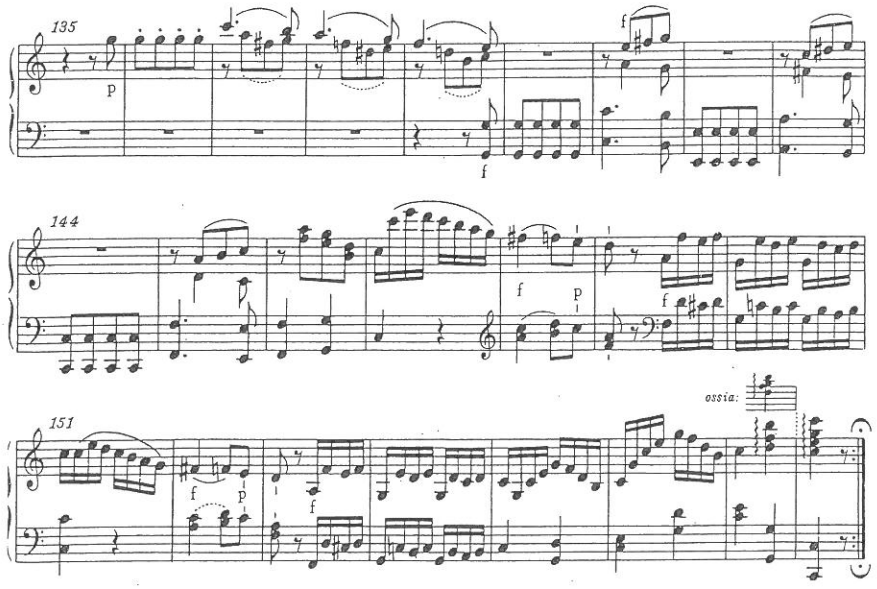


B teması, 23.-30.ölçü.

Örnek 40



Gelişme ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 57.-86.ölçüler.

Örnek 41



Coda, 135.-158.ölçüler.

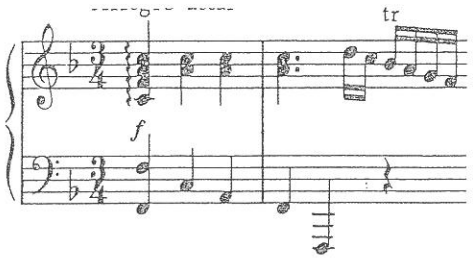
2.Sonat K 280 (189e) Fa Majör

I.Bölüm: Allegro assai

Sergileme				Gelişme	
1-		56		57-	82
1.Fikir	Tonal Kadans	2.Fikir	2.Tonal Kadans	Yeni Fikir	Dönüş köprüsü
1	13	27	43	57	75
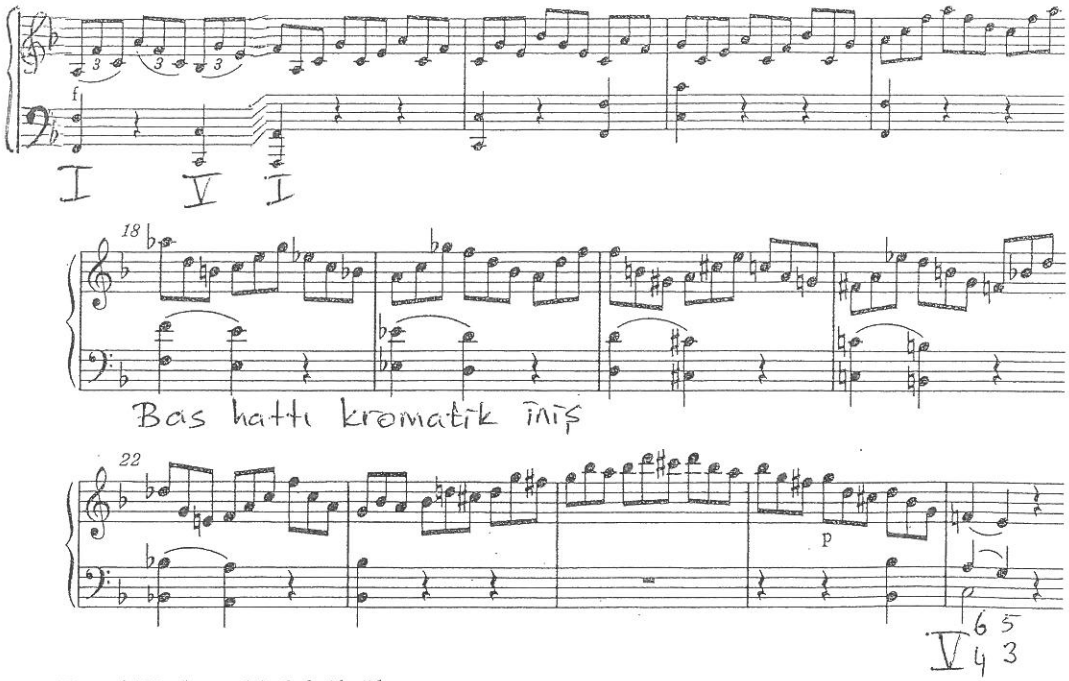
Yeniden Sergileme			
83-		144	
1.Fikir	Tonal Kadans	2.Fikir	2.Tonal Kadans
83	95	109	131

Örnek 42



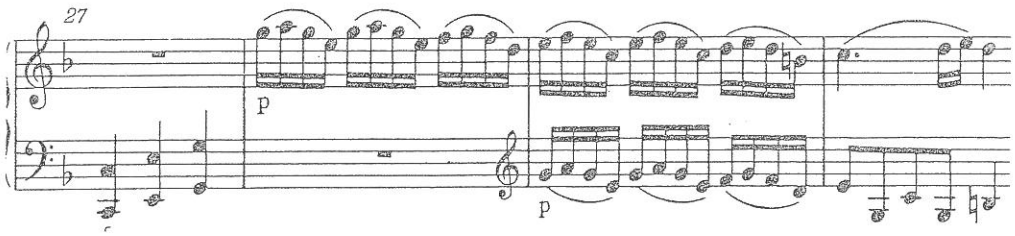
1.Fikir, Kök, 1.-2.ölçüler.

Örnek 43
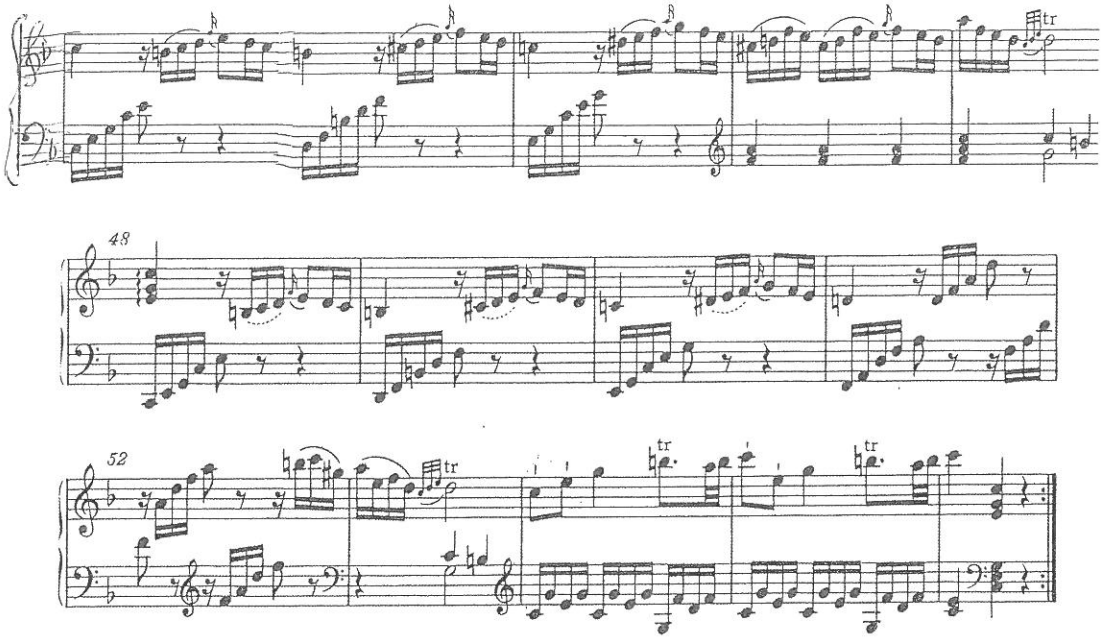


Tonal Kadans,13-26.ölçüler

Örnek 44



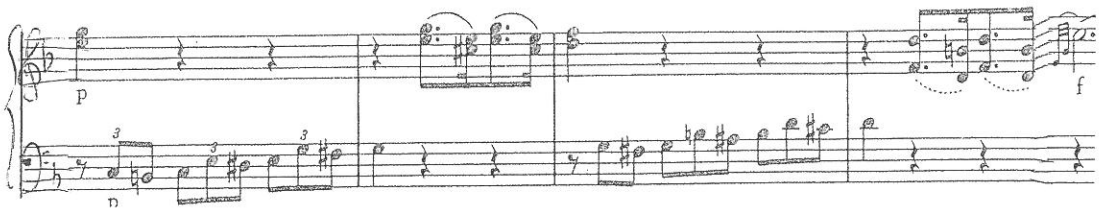
2.Fikir, 27.-30.ölçüler.

Örnek 45



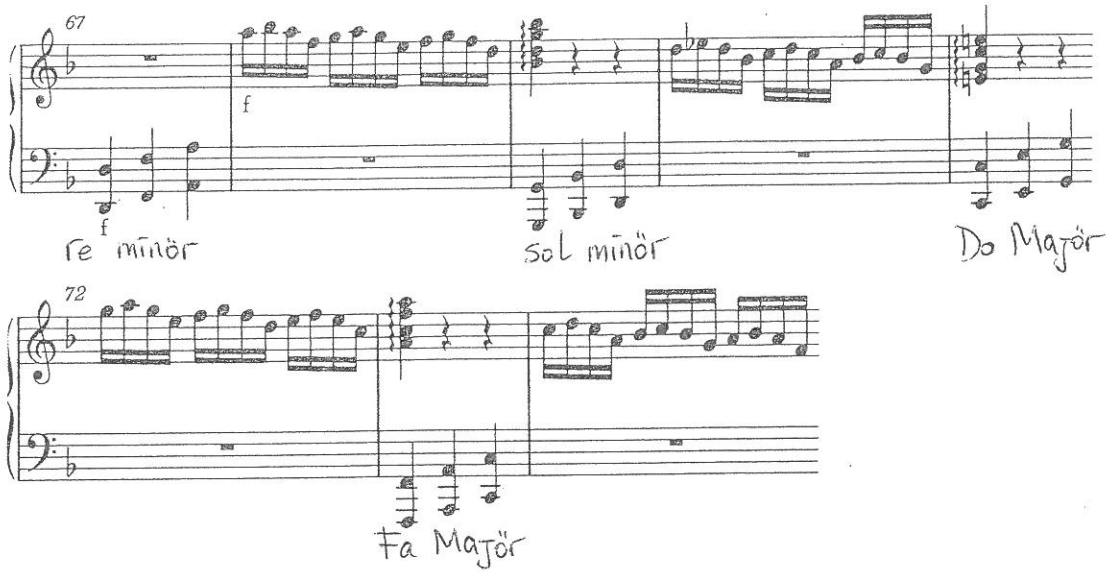
2.Tonal Kadans (birimler on altılıklar) 43.-56.ölçüler.

Örnek 46
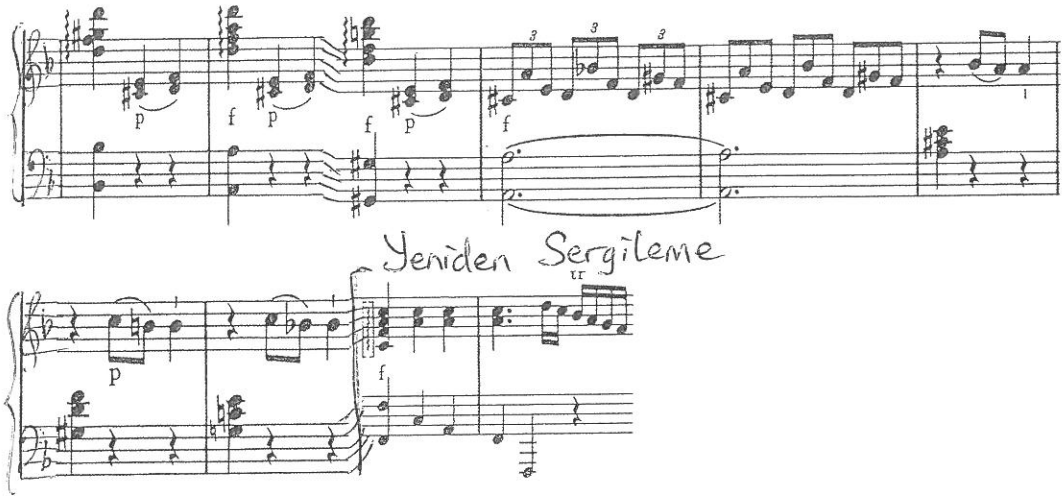


Gelişme'nin başlangıcı (Yeni fikir) 57.-61.ölçüler.

Örnek 47



2.Fikir'in dönüş köprüsü öncesi kullanımları, 67.-75.ölçüler.

Örnek 48
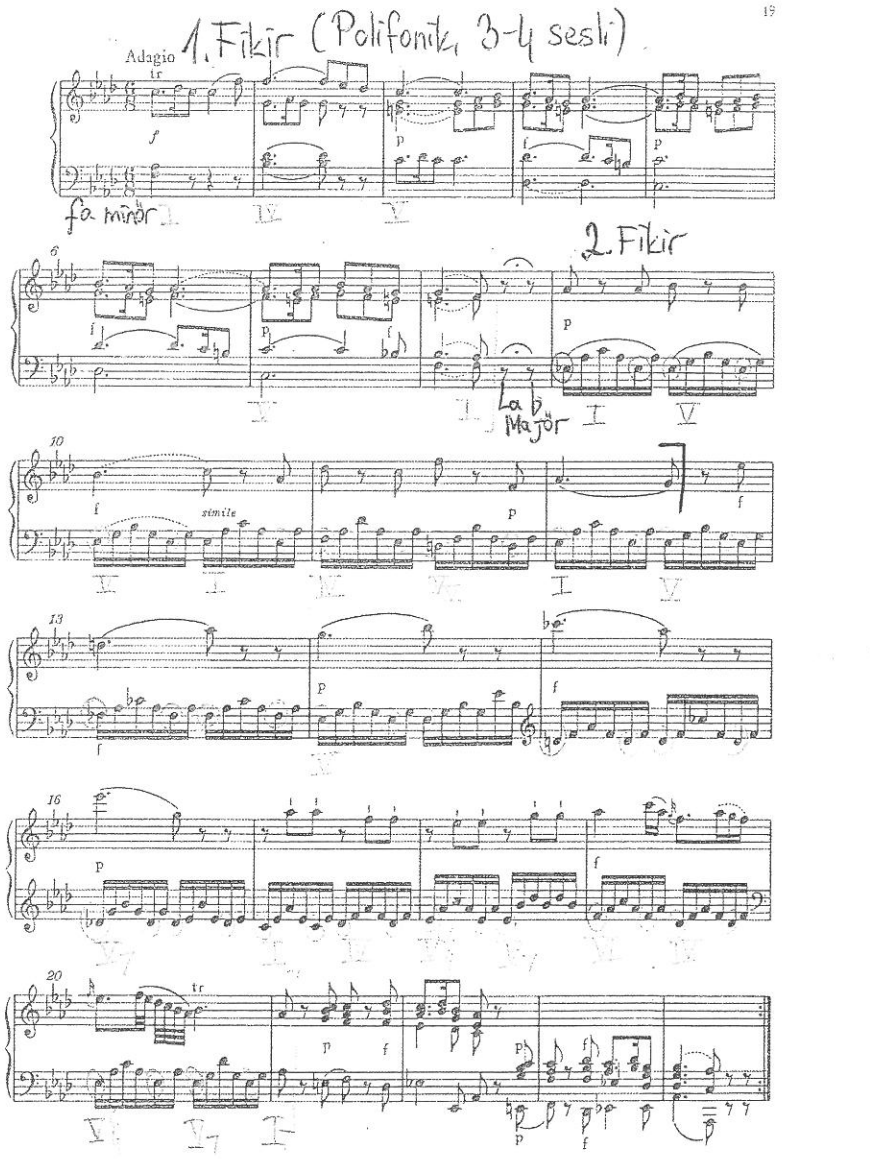


Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 75.-84.ölçüler.

II.Bölüm: Adagio:

İki kesitli Scarlatti sonatlara paralel bir yapılanma görülür.
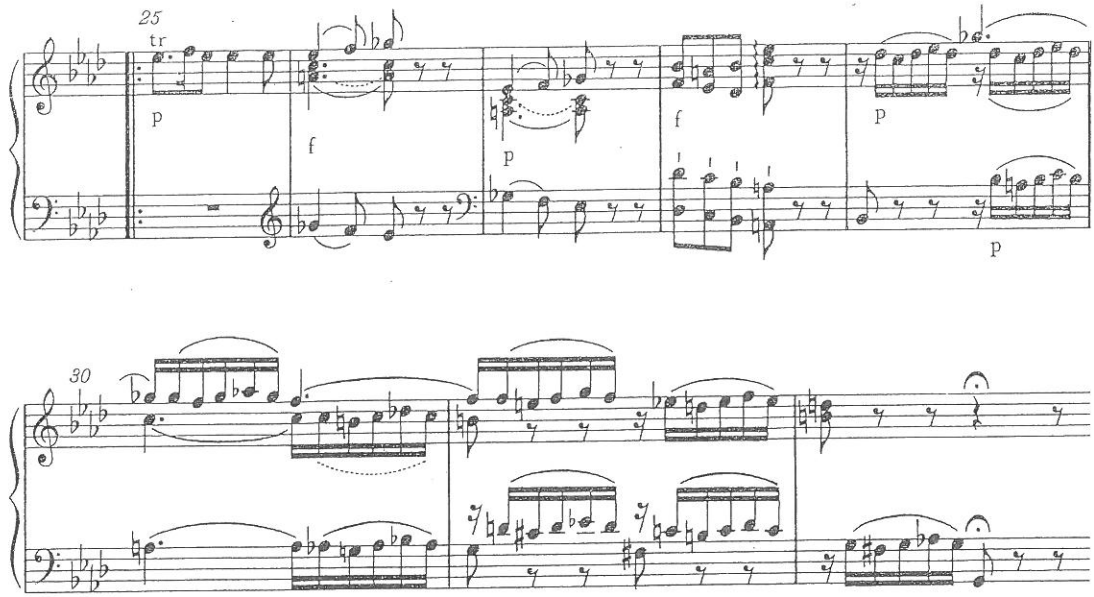
1.Fikir	2.Fikir	(Gelişme)	1.Fikir	2.Fikir
1 - 8	9- 24	25	37- 42	43-57

Örnek 49



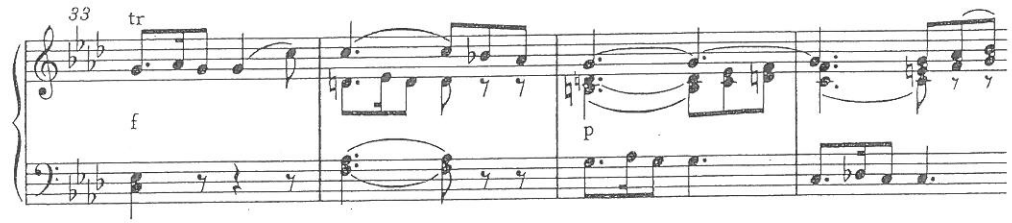
1.ve 2.Fikirler, 1.-24.ölçüler.

Örnek 50



Gelişme (1.Fikir hücreleriyle), 25.-32.ölçüler.

Örnek 51



1.Fikir'e dönüş, 33.-36.ölçüler.

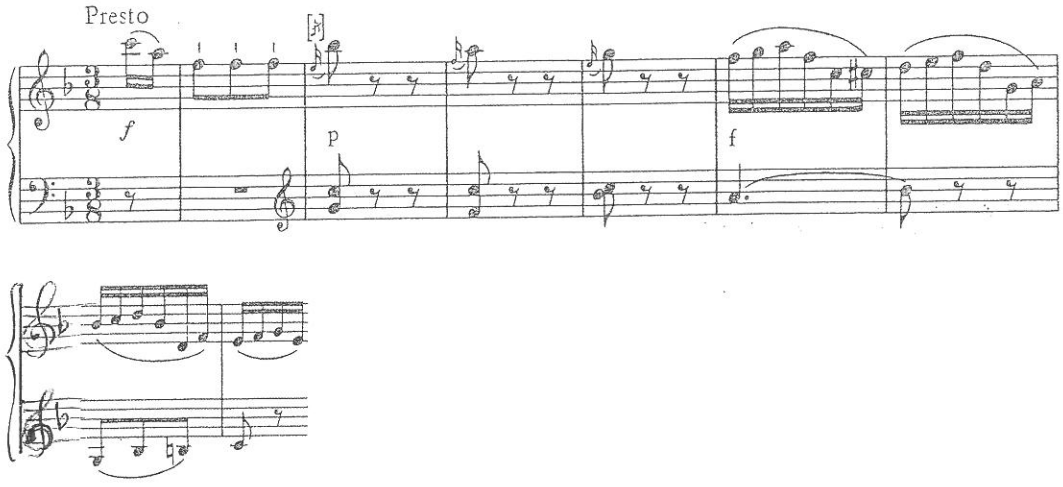
III.Bölüm: Presto

Tüm bölüm Haydn tarzı bir yaklaşımla dört ölçülük motiflerin ard arda eklenmesiyle oluşmuştur. Temalar sürekli biçimde birbirine bağlanarak, uzar gider. Temaları birbirinden ayıran unsur *fermata* veya uzun suslardır.

Sergileme					Gelişme
1 -				77	78 - 106
A teması	Tonal Kadans	Köprü	B teması	Coda	
1	25	29	38	67	
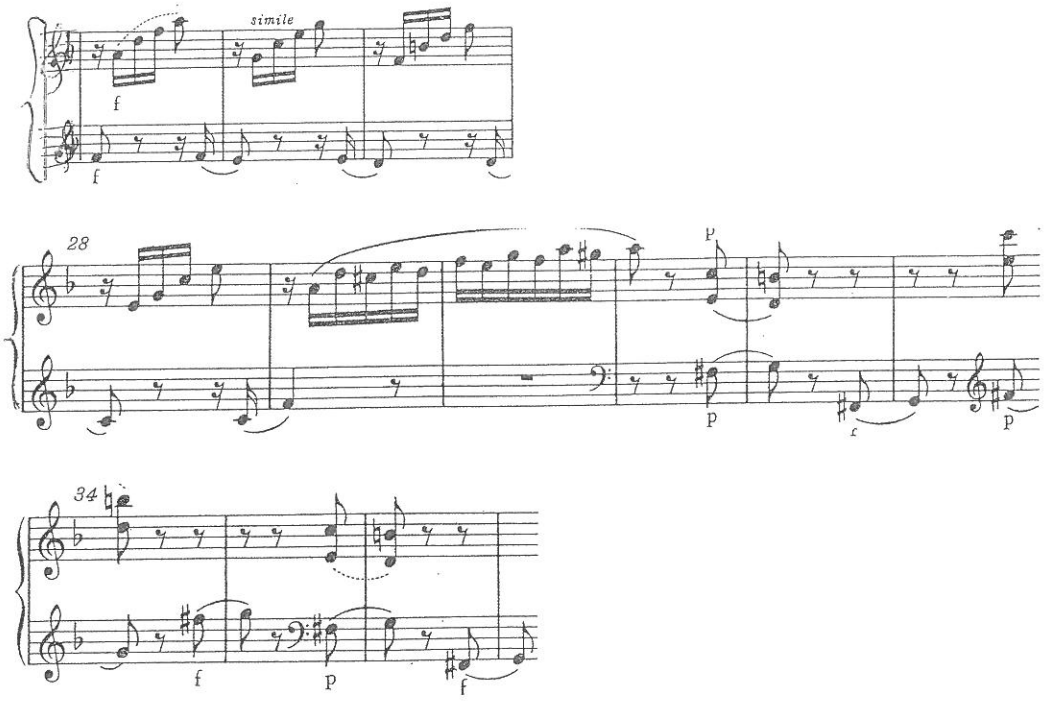
Yeniden Sergileme				
107 - 190				
A teması	Tonal Kadans	Köprü	B teması	Coda
107	132	140	149	178

Örnek 52



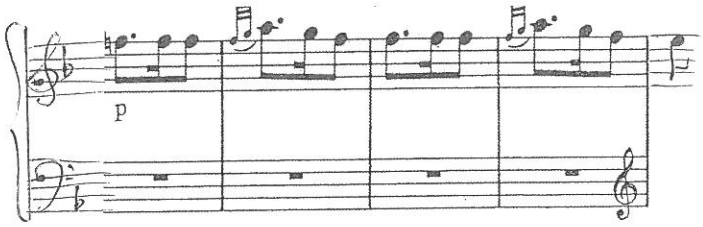
A teması, 1.-8.ölçüler.

Örnek 53
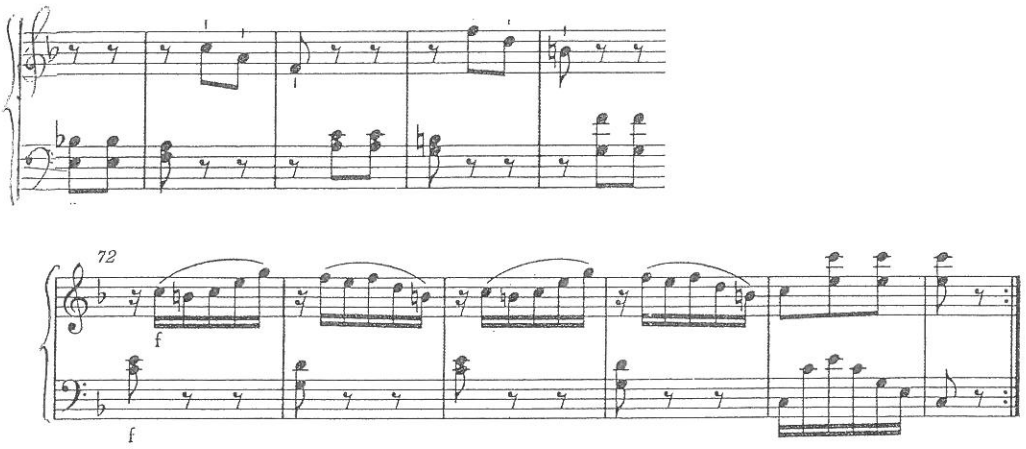


Tonal kadans ve köprü, 25.-37.ölçüler.

Örnek 54
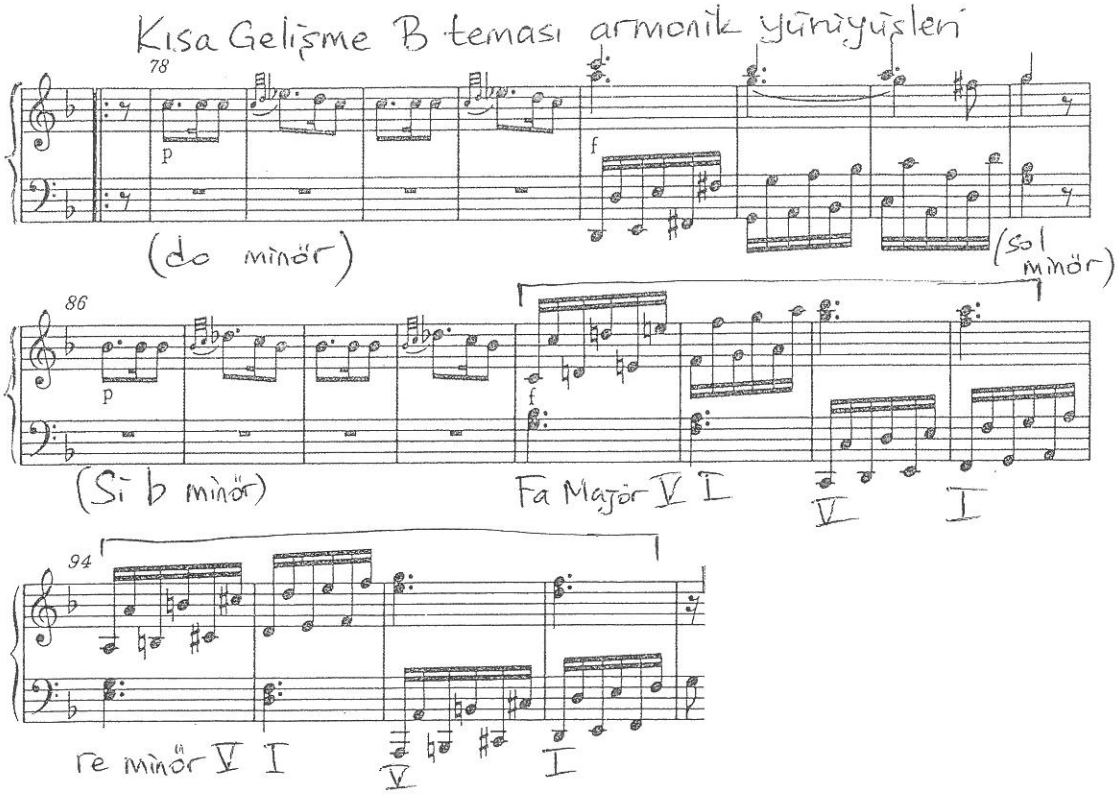


B teması 38.- 71.ölçüler.

Örnek 55



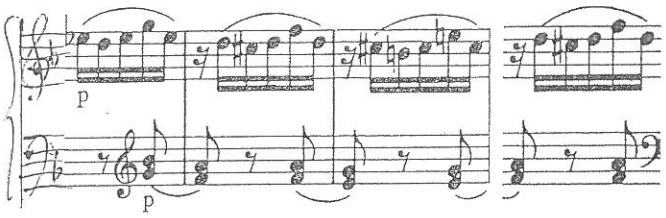
Coda, 67.-77.ölçüler.

Örnek 56



Kısa Gelişme (B teması armonik yürüyüşleri), 78.-97.ölçüler.

Örnek 57
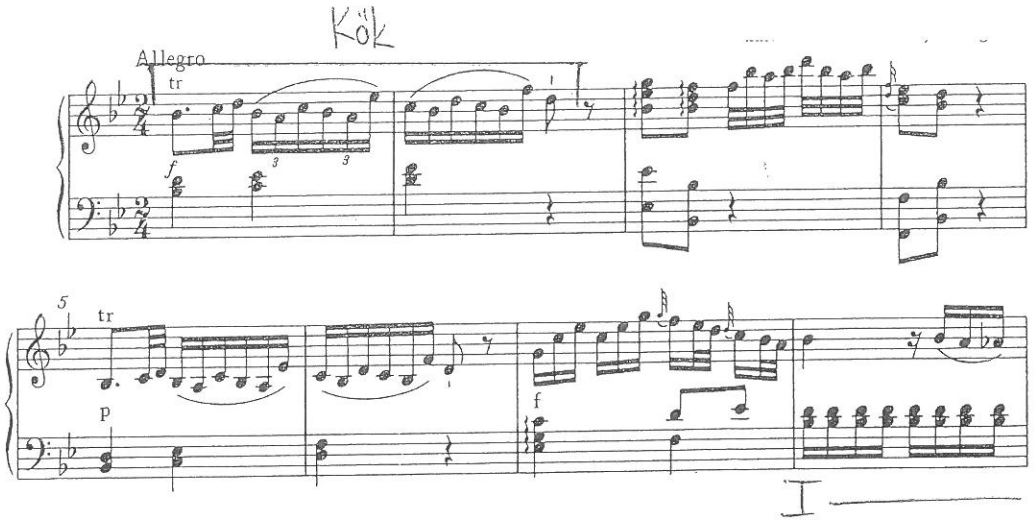


İlgili minöre (re minör) yöneliş, 98.-101.ölçüler.

3.Sonat K 281 Si bemol Majör (189f)

I.Bölüm
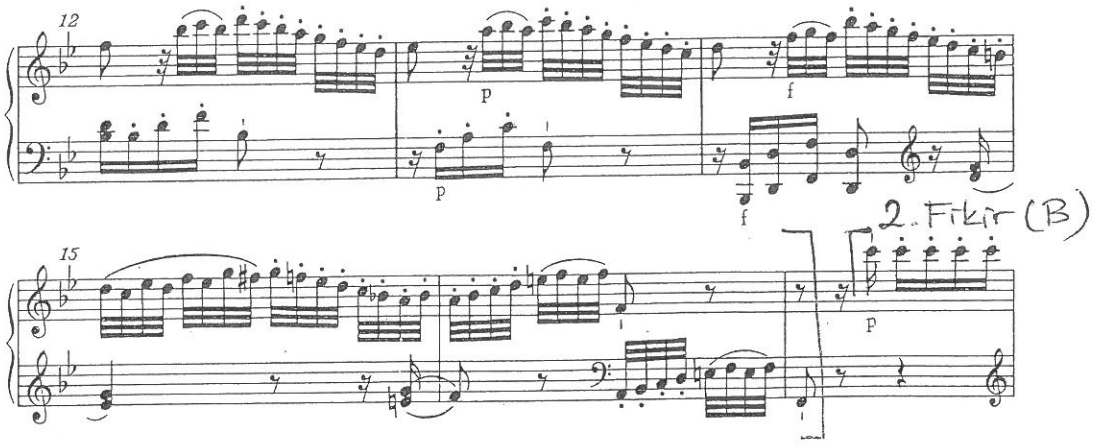
Sergileme				Gelişme	Yeniden Sergileme			
1- 40				41- 69	70- 109			
A teması	Köprü	B teması	Coda	Dönüş köprüsü	A teması	Köprü	B teması	Coda
1	12	17	34-40	55	70	81	86	103

Örnek 58



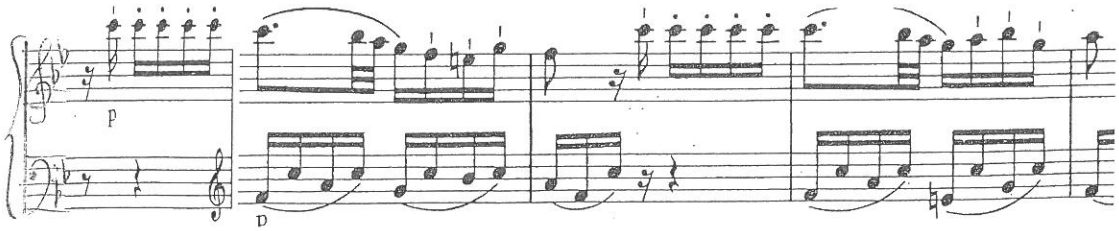
1.Fikir (A teması) 1.-8.ölçüler

Örnek 59



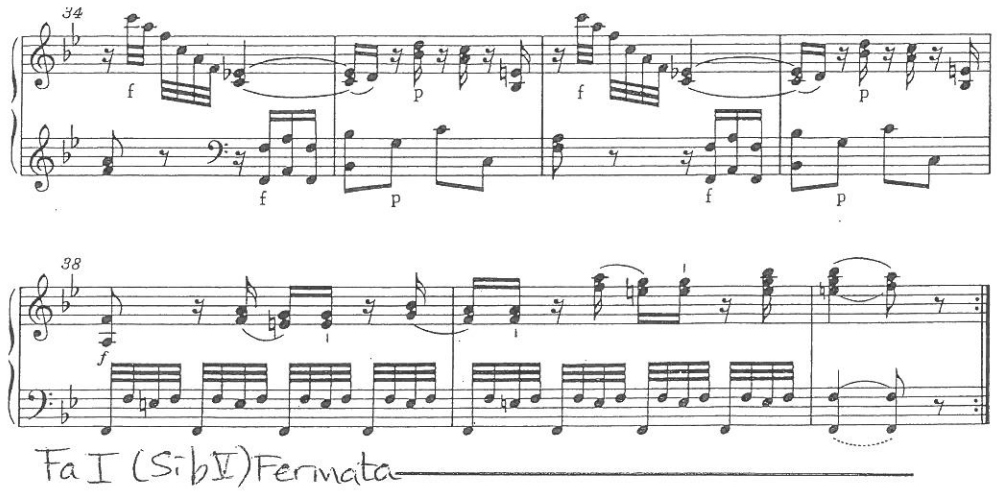
Köprü, 12.-17.ölçüler.

Örnek 60



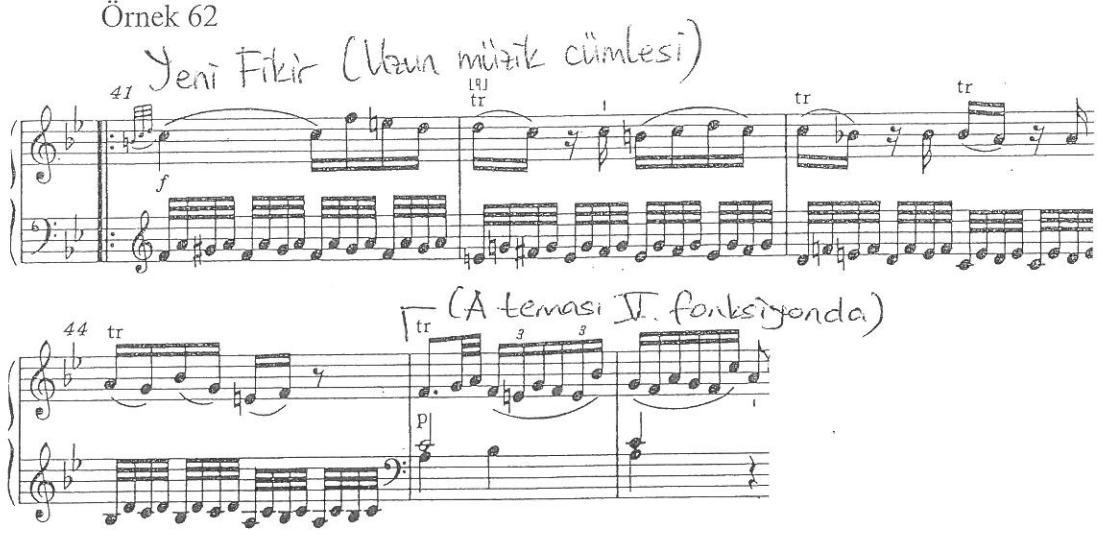
2.Fikir (B teması), 17.-21.ölçüler

Örnek 61
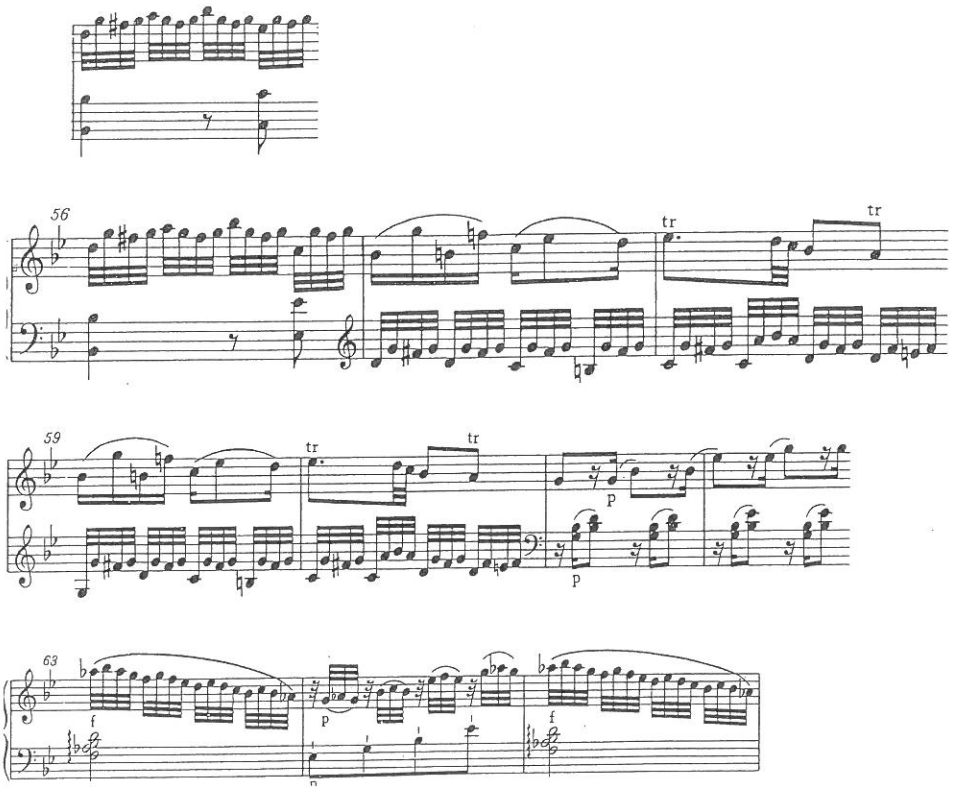


Coda, 34.-40.ölçüler

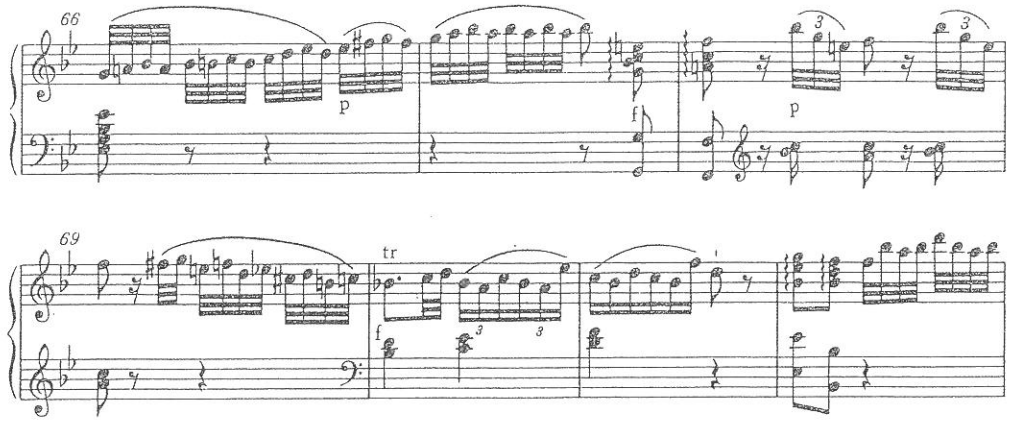
Örnek 62



Gelişme'nin başı, 41.-46.ölçüler.

Örnek 63



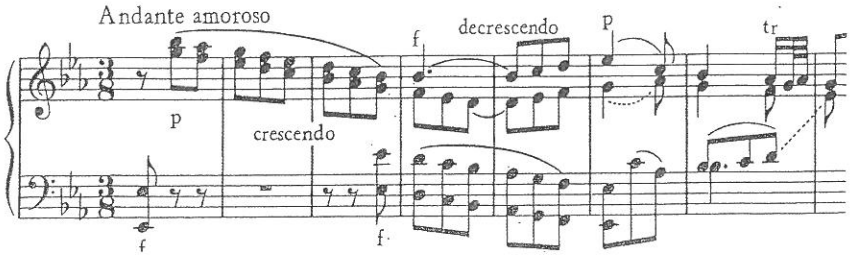


Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergilemenin başı, 55.-72.ölçüler

II.Bölüm: Andante amoroso
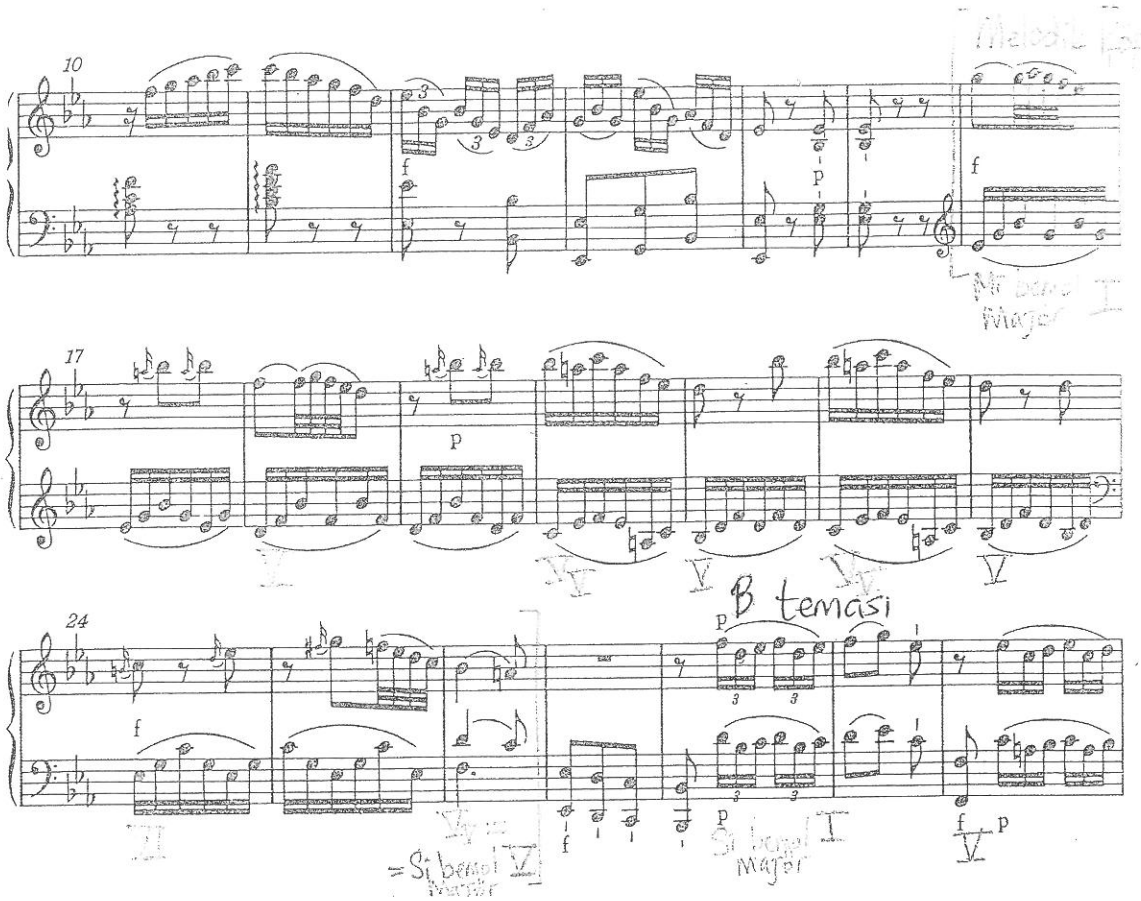
A kesiti	B kesiti	(Gelişme)	A kesiti	B kesiti
1-12	28-46	47-58	59-70	88-103

Örnek 64



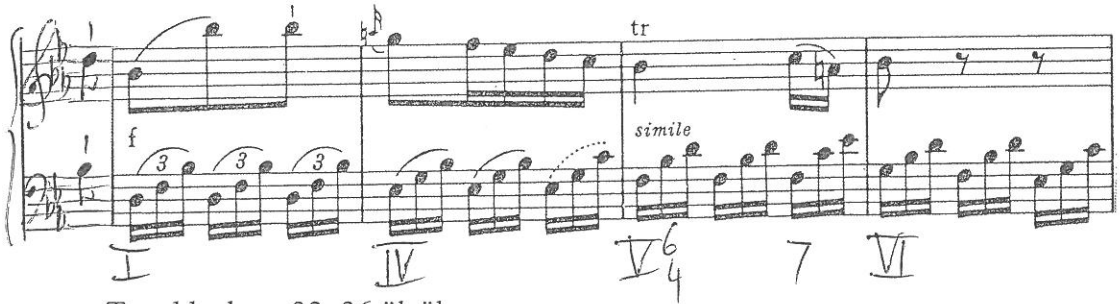
A teması, 1.-6.ölçüler

Örnek 65
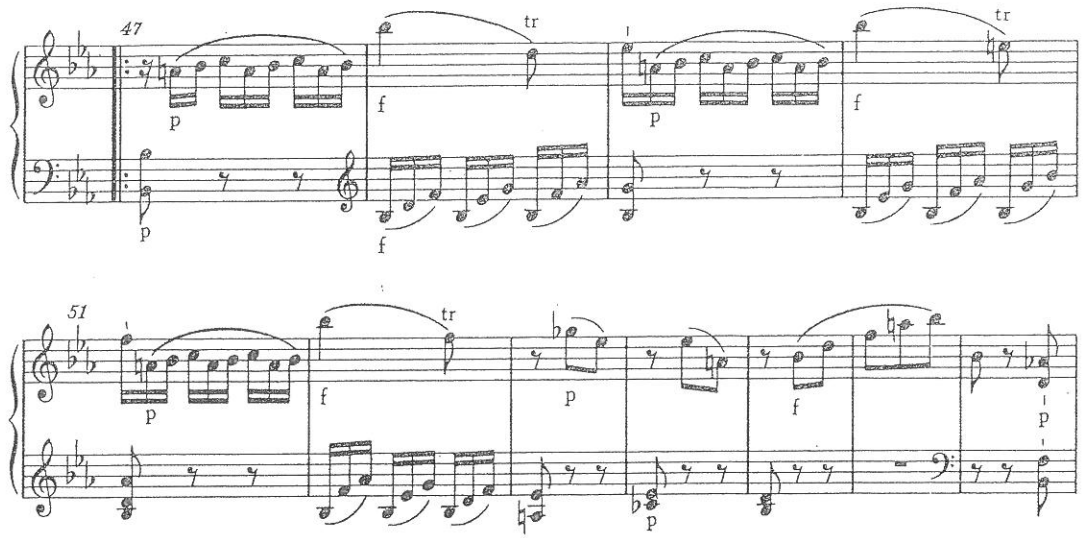


Melodik köprü 16.-26.ölçü, B temasının başı 28.-30.ölçüler. Scherzando karakteri dolayısıyla B teması denebilir ise de, aslında sadece I-V-I Tonal tespit mevcuttur.

Örnek 66



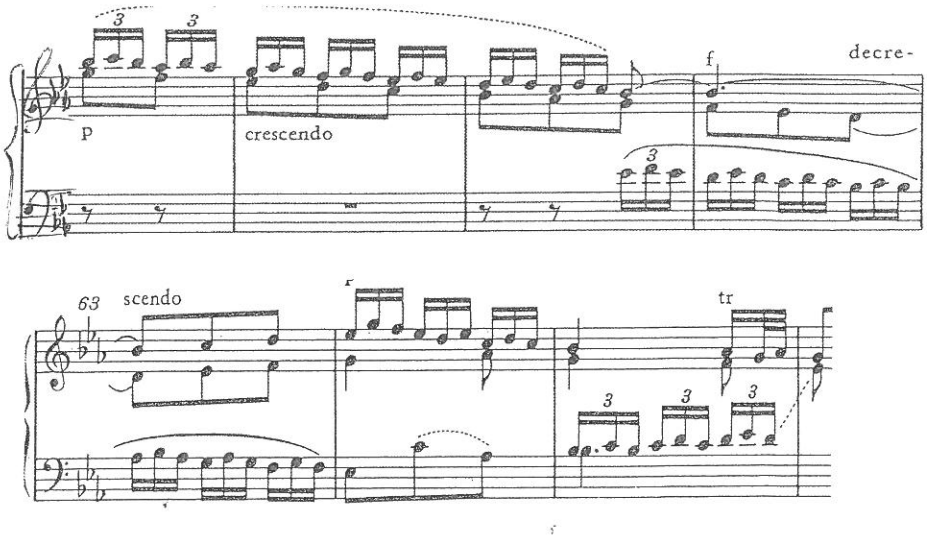
Tonal kadans, 32.-36.ölçüler.

Örnek 67



Gelişme, B teması üzerinden cümle geliştirilmiş, 47.-57.ölçüler.

Örnek 68



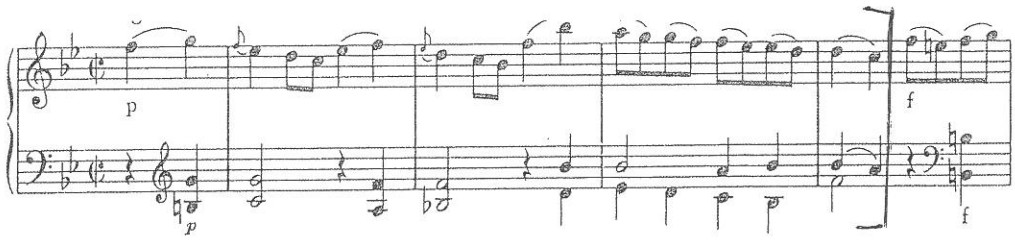
A teması variant, 59.-67.ölçüler.

III.Bölüm: Rondeau, Allegro

K 279 ve 280'de Sonat allegrosu formunda yazdığı final bölümlerinin ardından Mozart K 281 Si bemol Majör bu sonatının finalinde bir Rondo bestelemiştir. Bu bölüm Gavotte ritmindedir.

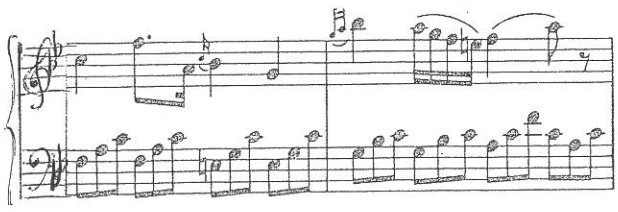
A kesiti	B kesiti	A kesiti	C kesiti	A kesiti	B kesiti	A kesiti
1	27	44	52	71	124	142

Örnek 69



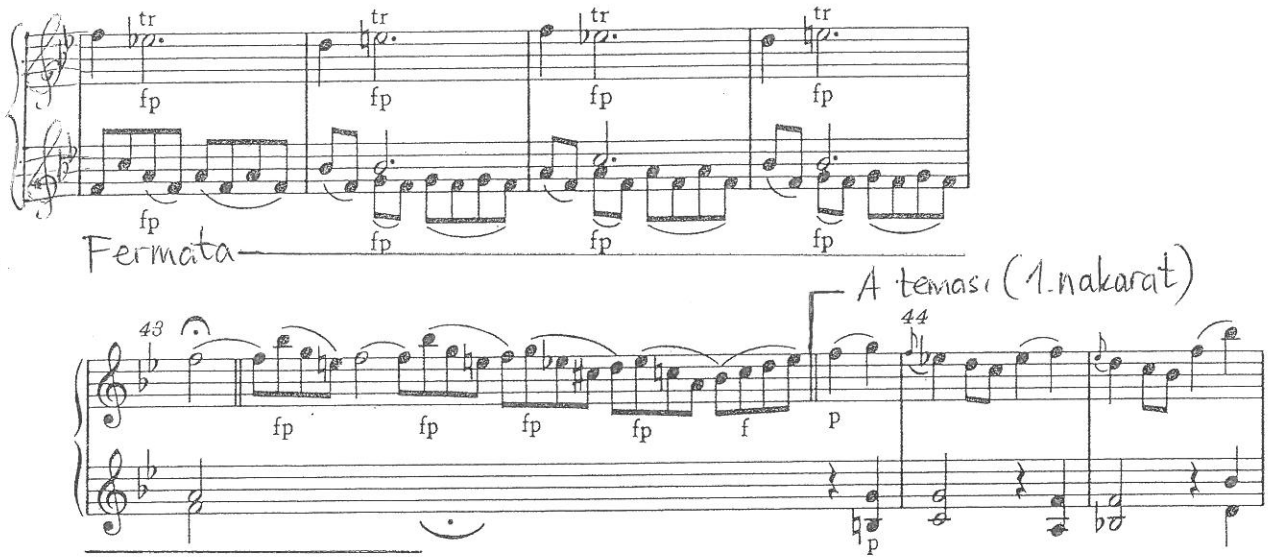
A teması (1.nakarat), 1.-4.ölçüler

Örnek 70



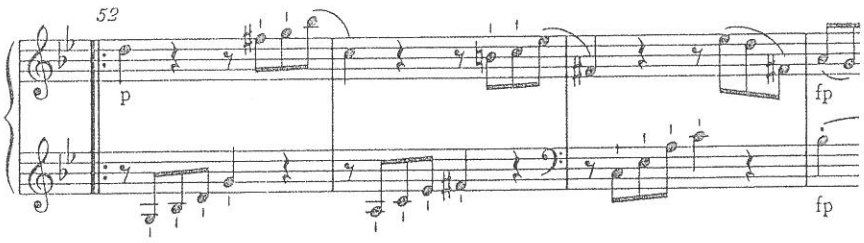
B teması (2.nakarat), 28.-30.ölçüler.

Örnek 71
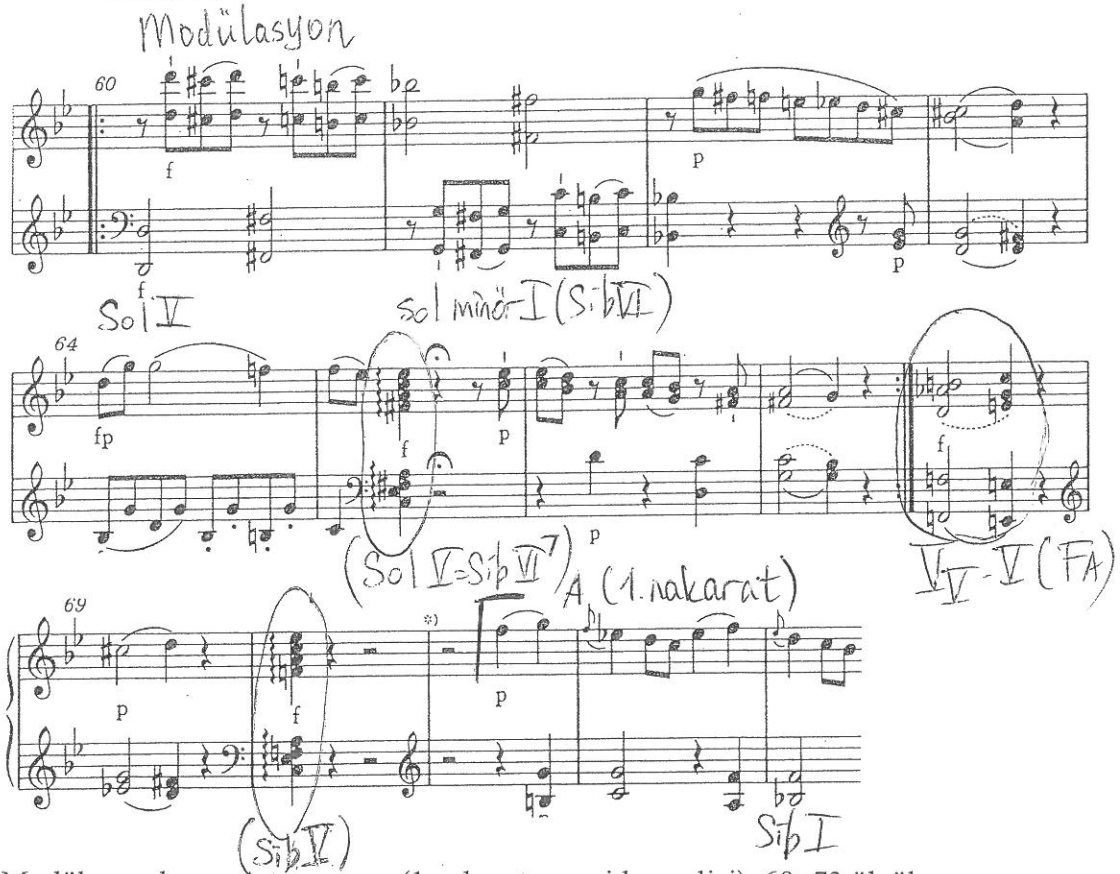


Fa I (Si bemol V) Fermata ve ve A temasının yeniden gelişi, 39.-45.ölçüler.

Örnek 72



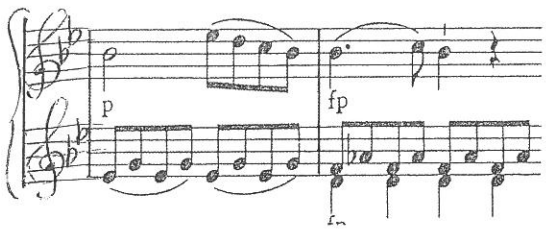
C kesitinin başı, 52-55.ölçüler.

Örnek 73



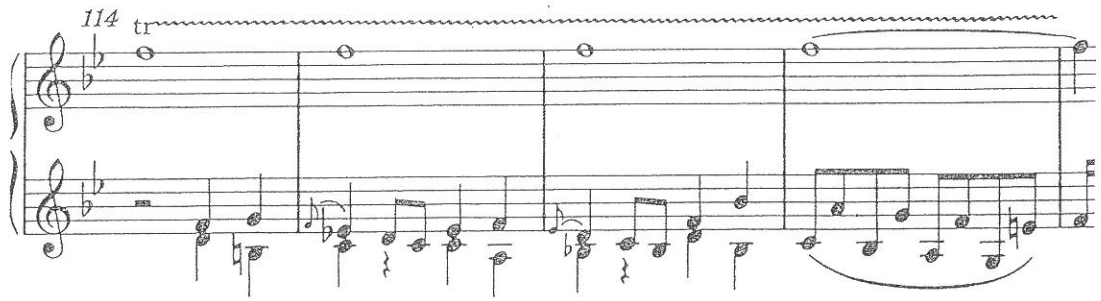
Modülasyonlar ve A temasının (1.nakaratın yeniden gelişi), 60.-73.ölçüler.

Örnek 74



1.nakaratın inici hücreleri kullanılmış. Bir *Cadenza* gibi değerlendirilebilir. 90.-91.ölçüler.

Örnek 75



A teması (1.nakarat), 114-118.ölçüler.
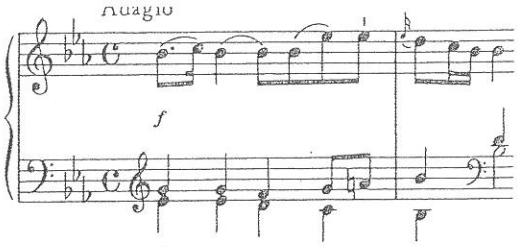
4.Sonat K 282 (189g) Mi bemol Majör

Mozart'ın bu sonatı, ilk üç sonattan (K 279, 280, 281) çok farklı şekilde kurulmuş bir yapıya sahiptir. İlk üç sonatta *Hızlı-Yavaş-Hızlı* olan bölümler burada *Yavaş-Hızlı-Hızlı* şekildedir.

I.Bölüm: Adagio

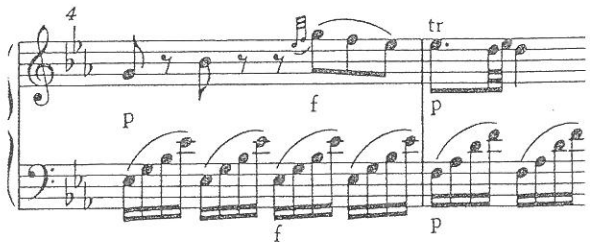
<table>
<tr><td>A kesiti</td><td>B kesiti</td><td>(A kesiti)</td><td>B kesiti</td><td>Coda</td></tr>
<tr><td>1- 8<table><tr><td>A teması</td><td>Melodik köprü</td></tr><tr><td>1</td><td>4</td></tr></table></td><td>9- 15</td><td>16 - 26<table><tr><td>A teması</td><td>Melodik köprü</td></tr><tr><td>16</td><td>22</td></tr></table></td><td>27-33</td><td>34-36</td></tr>
</table>

Örnek 76



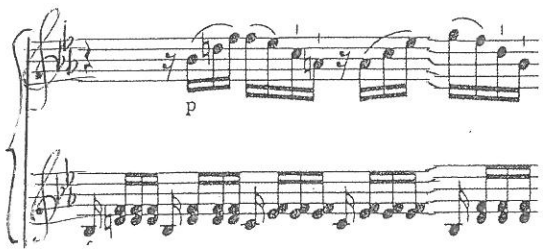
A teması, 1.-2.ölçüler

Örnek 77
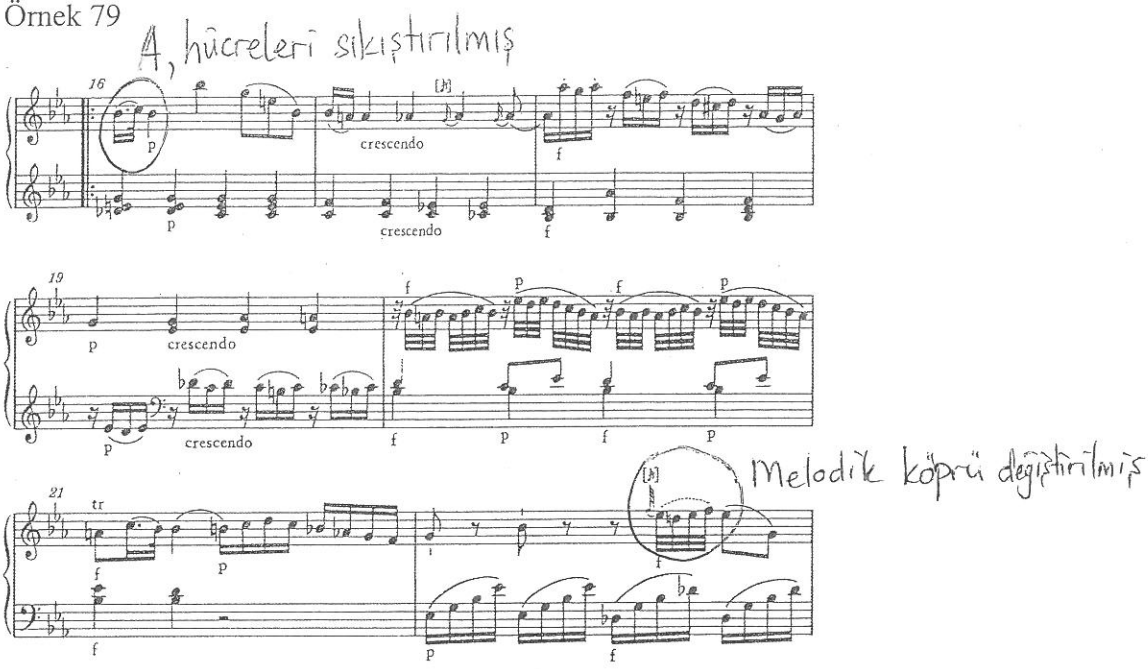


Melodik köprü, 4.-5.ölçüler

Örnek 78



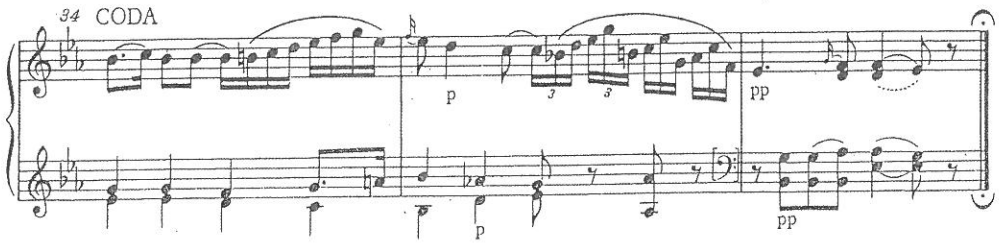
B teması, 9.-10.ölçüler.

Örnek 79



A temasının hücreleri sıkıştırılarak kullanılmış. A kesiti ve melodik köprünün değiştirilerek kullanılmış başlangıcı, 16.-22.ölçüler

Örnek 80
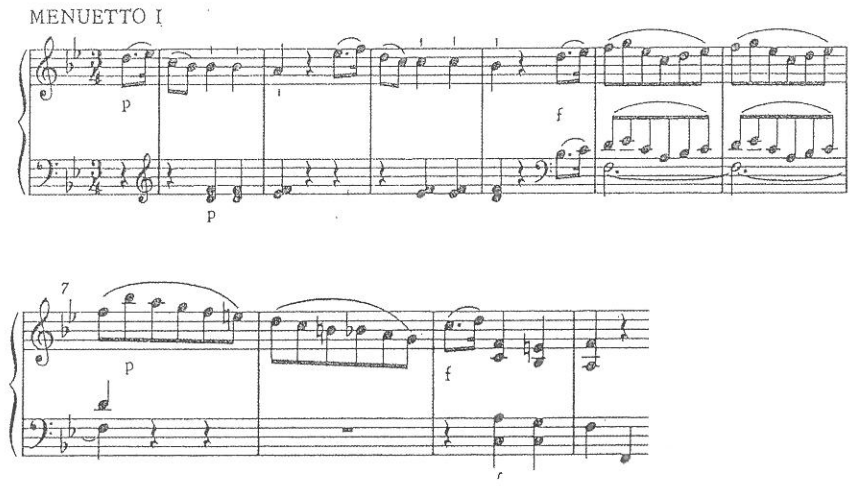


Coda, 34.-36.ölçüler.

II.Bölüm: Menuetto I ve Menuetto II

Mozart bu sonatında formları serbestçe kullanmıştır. Bu yaklaşımının en açık örneği ise sonatın ikinci bölümünde görülür. Menuetto formunun gereği olan Trio

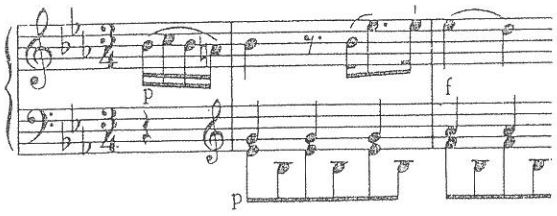
veya Scherzo'ya burada rastlanmazken, Barok Süitlerde görmeye alışkın olduğu şekilde Menuetto I ve Menuetto II ile karşılaşılır. İlk bölüm olan Adagio'nun lirik ve ağırbaşlı havasının bir *Sarabande*'ı ve üçüncü bölümün dansvari atmosferi, bu Sonatın adeta bir Süitin ard arda çalınan karakteristik bölümlerine benzetilmesine neden olmaktadır.

Örnek 81



Menuetto I'in teması, 1.-10.ölçüler.
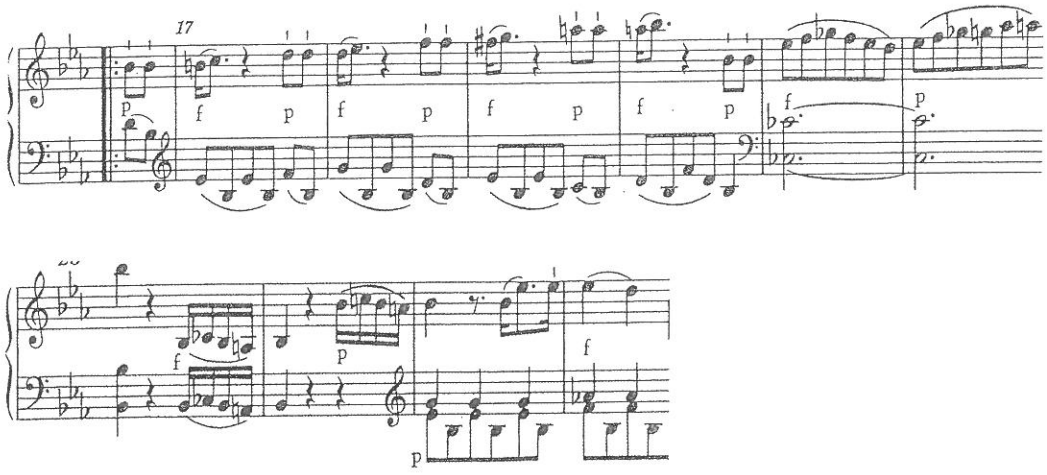
Örnek 82



Menuetto II'nin teması, 1.Bölümdeki A teması kullanılarak oluşturulmuş, 1.-8.ölçüler.

Menuetto II, kendi içinde a (1) – b (17) – a (24) yapmaktadır.

Örnek 83

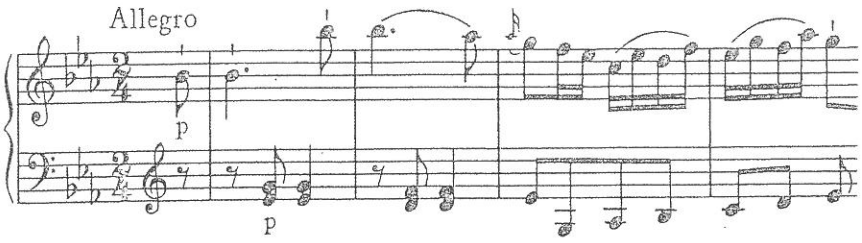


Menuetto II, b ve a'nın yeniden gelişindeki başlangıcı, 17.-26.ölçüler.

III.Bölüm:Allegro

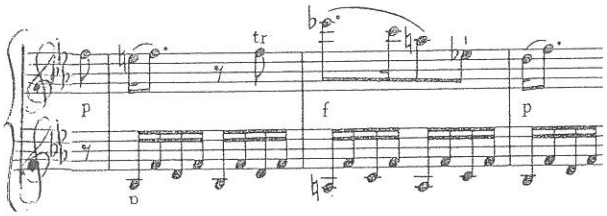
Sergileme			Gelişme	Yeniden Sergileme		
1- 39			40 - 61	62 - 102		
1.Fikir	2.Fikir	3.Fikir	Dönüş köprüsü	1.Fikir	2.Fikir	3.Fikir
1	9	16	48	62	70	77

Örnek 84



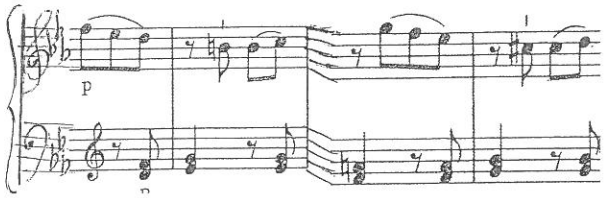
1.Fikir, 1.-4.ölçüler.

Örnek 85



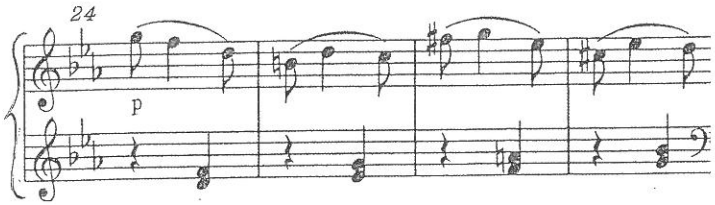
2.Fikir, 9.-11.ölçüler..

Örnek 86



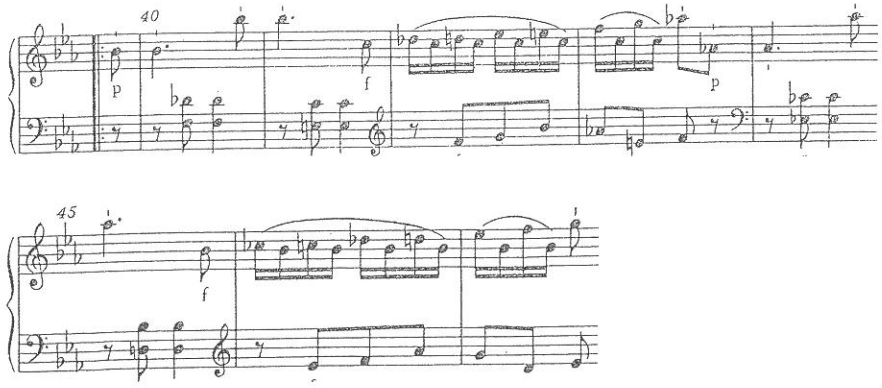
3.Fikir, 16.-19.ölçüler.

Örnek 87
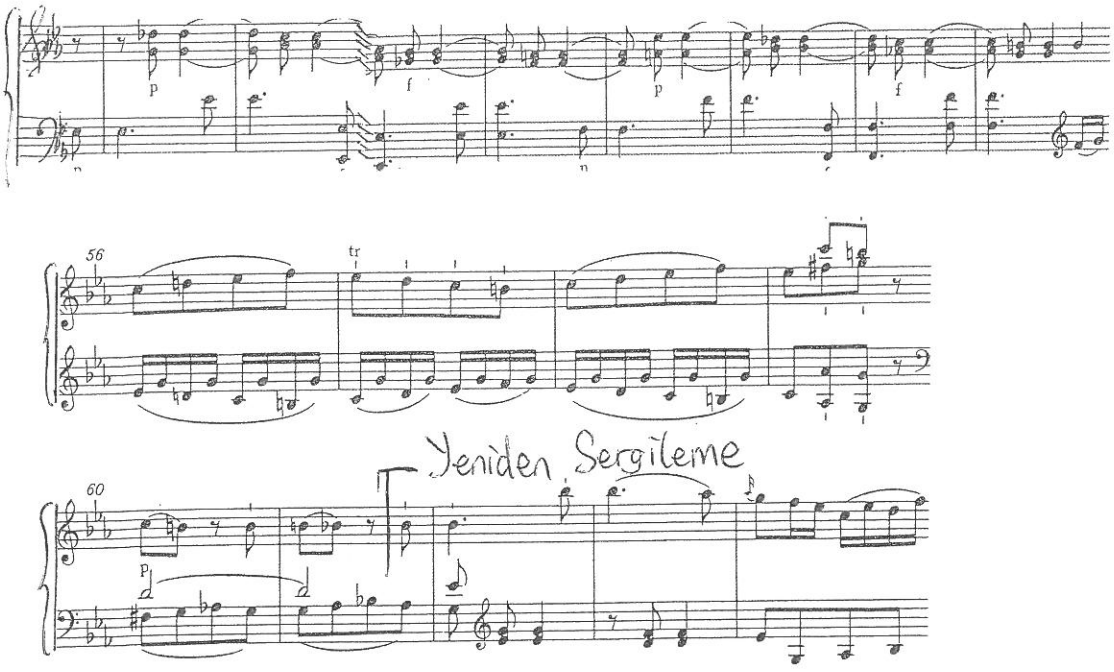


3.Fikir variant, 24.-27.ölçüler.

Örnek 88



1.Fikir üzerinden Gelişme başlıyor (armonik yürüyüş), 40-47.ölçüler.

Örnek 89



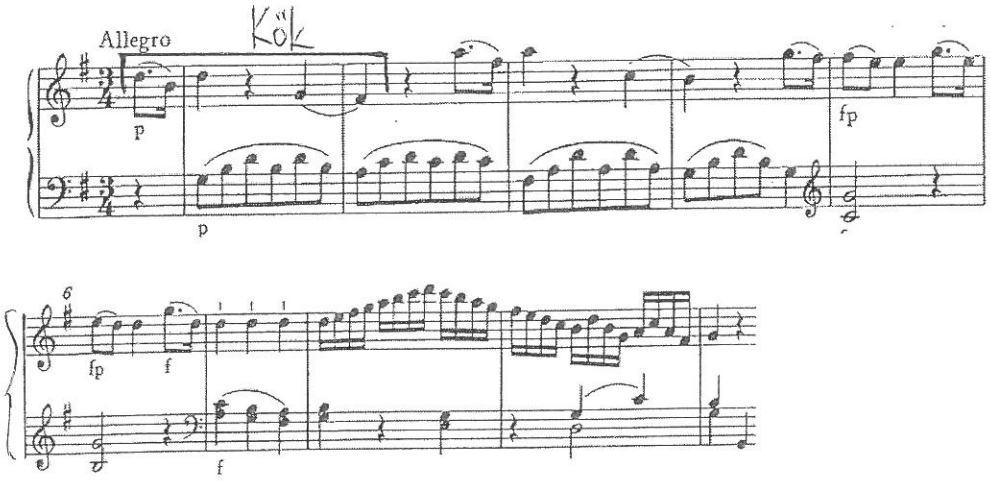
Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 48.-64.ölçüler.

5.Sonat K 283 (189h) Sol Majör

I.Bölüm: Allegro

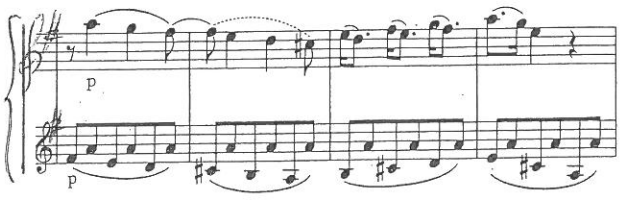
Sergileme		Gelişme	Yeniden Sergileme		
1 - 53		54 - 71	72 - 120		
1.Fikir	2.Fikir	Dönüş köprüsü	1.Fikir	2.Fikir	Coda
1	23	62	72	90	110

Örnek 90



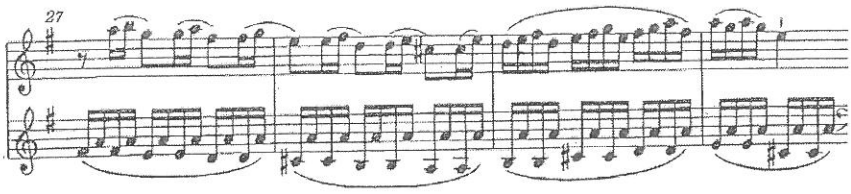
1.Fikir (A teması), 1.-11.ölçüler

Örnek 91



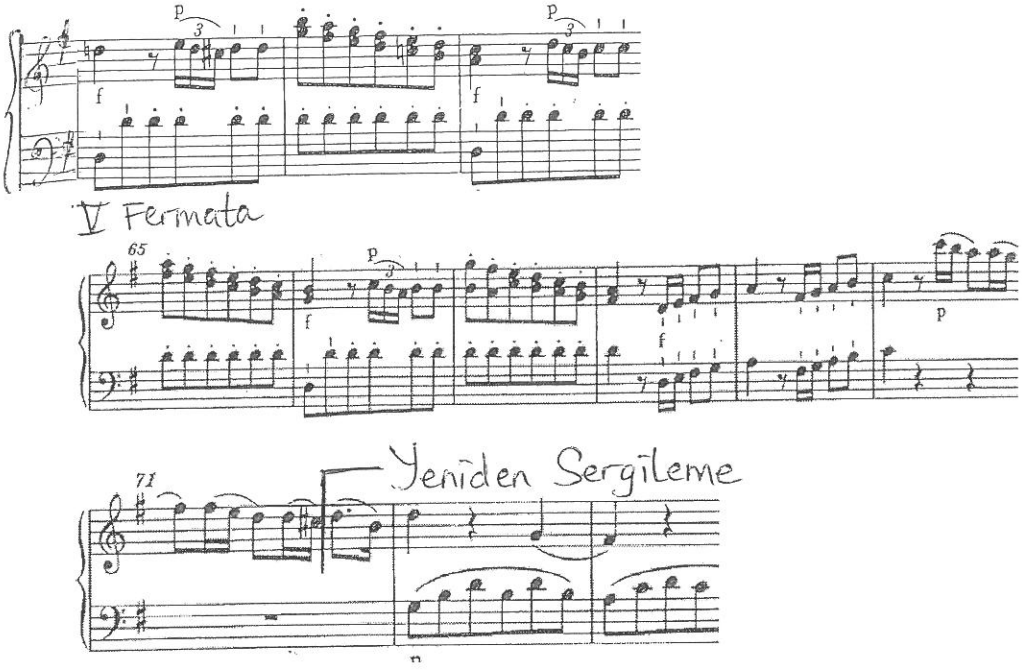
2.Fikir (B teması), 23.-26.ölçüler.

Örnek 92
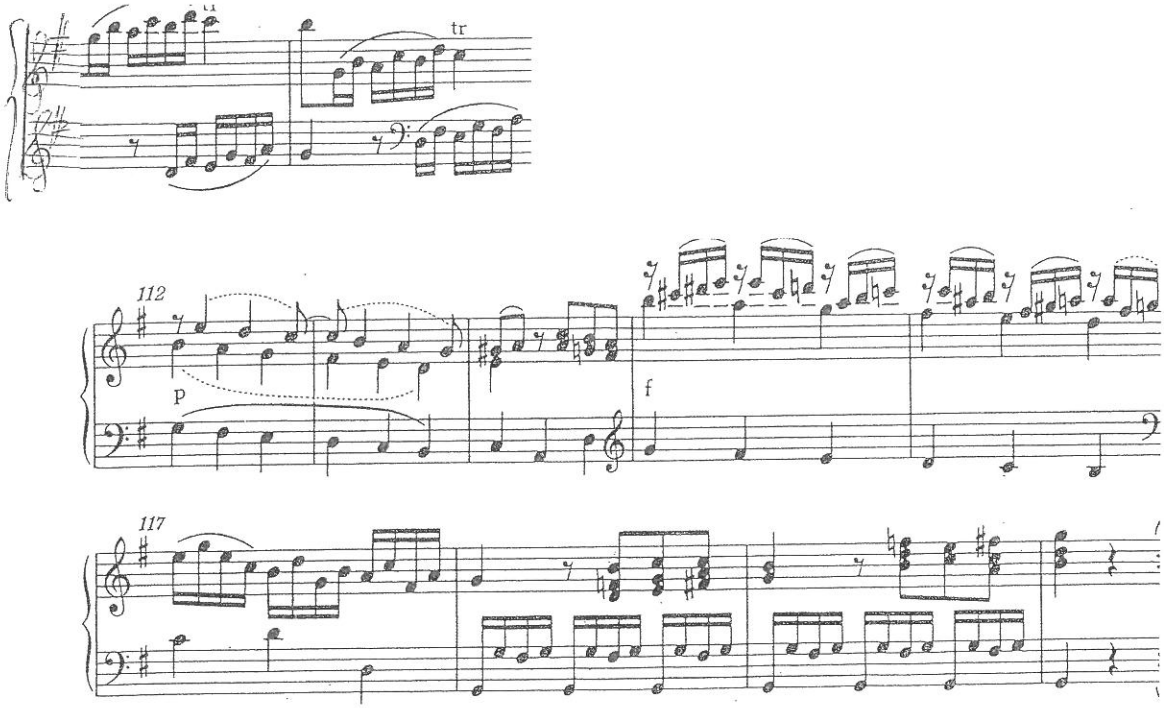


2.Fikir (B teması) variant, 23.-30.ölçüler.

Örnek 93



Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 62.-73.ölçüler.

Örnek 94



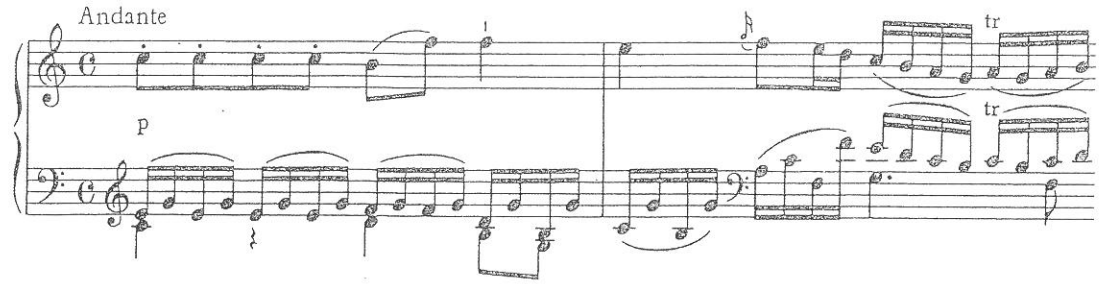
Coda, 110-120.ölçüler.

II.Bölüm:Andante

Scarlatti'nin iki kesitli sonat kalıbı kullanılmıştır.

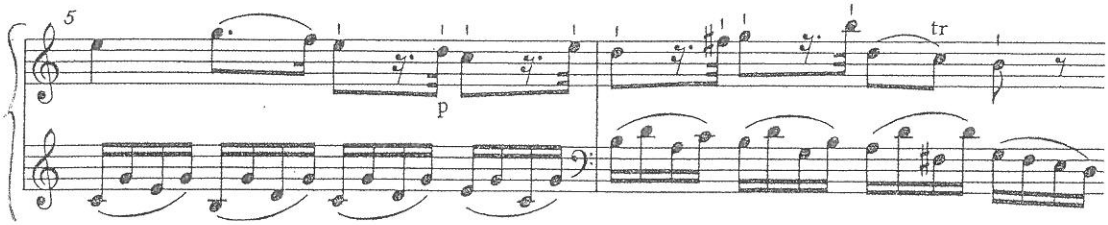
1.Fikir	2.Fikir	2.Fikir variant	Gelişme	1.Fikir	2.Fikir	2.Fikir Variant	Coda
1	5	9	15	24	28	32	38

Örnek 95



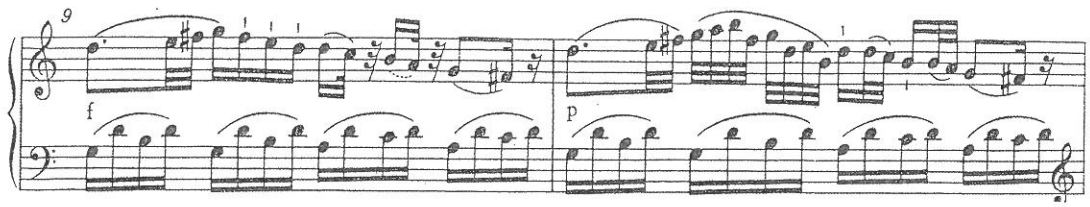
1.Fikir, 1.-2.ölçüler.

Örnek 96



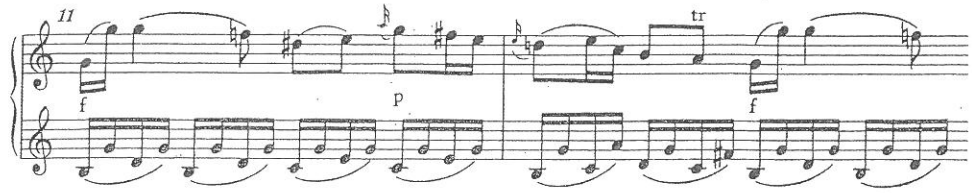
2.Fikir, 5.-6.ölçüler

Örnek 97
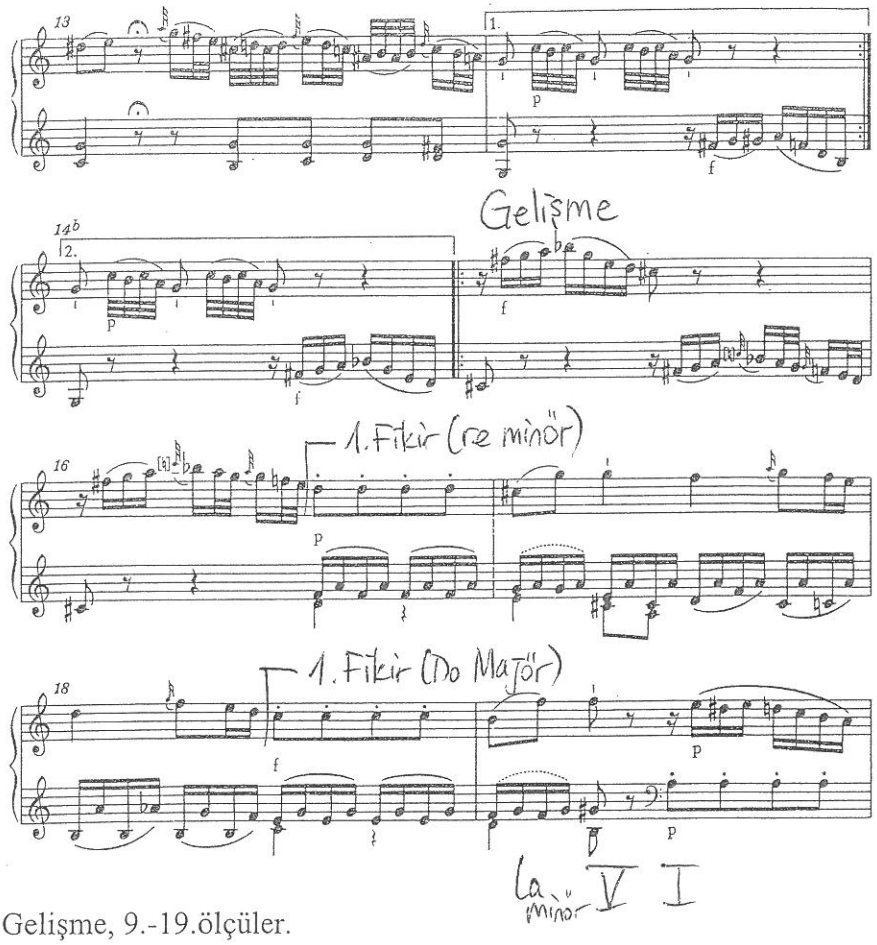


2.Fikir variant, 9.-10.ölçüler.

Örnek 98



Tonal kadans, 11.-12.ölçüler.

Örnek 99

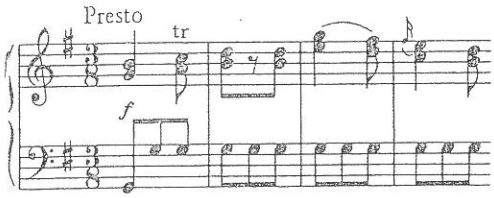


Gelişme, 9.-19.ölçüler.

III.Bölüm: Presto

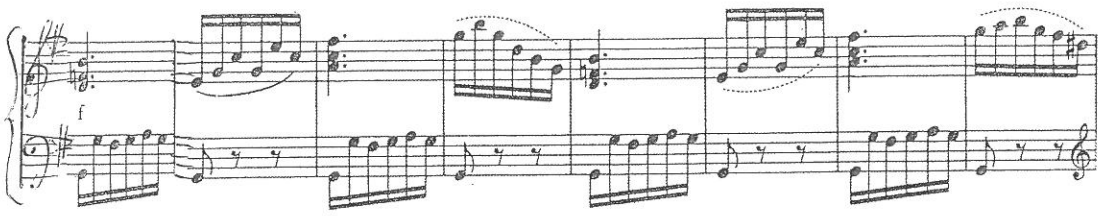
Sergileme			Gelişme	Yeniden Sergileme		
1 - 102			103- 171	172 - 277		
A teması	Köprü	B teması	Dönüş köprüsü	A teması	Köprü	B teması
1	33	41	123	172	204	212

Örnek 100



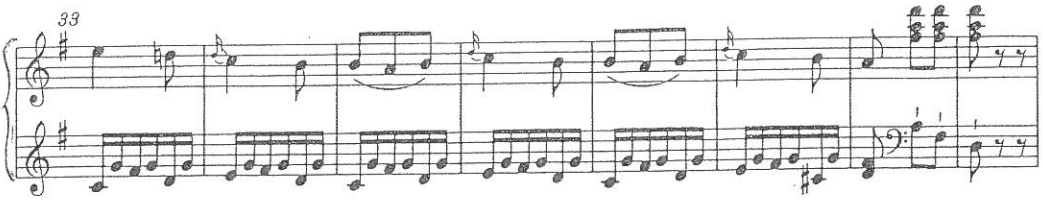
A teması, 1.-4.ölçüler.

Örnek 101



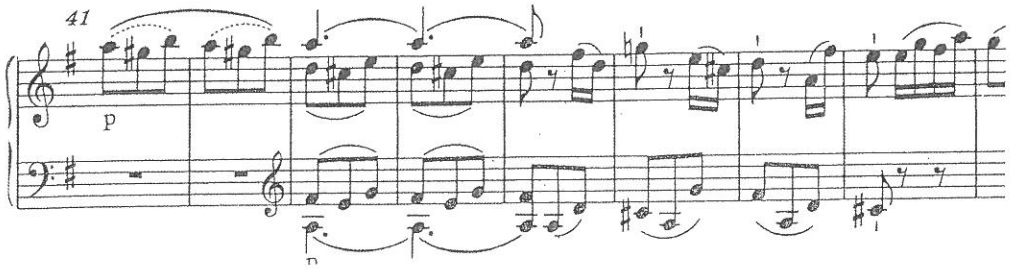
Tonal kadans, 25.-32.ölçüler.

Örnek 102
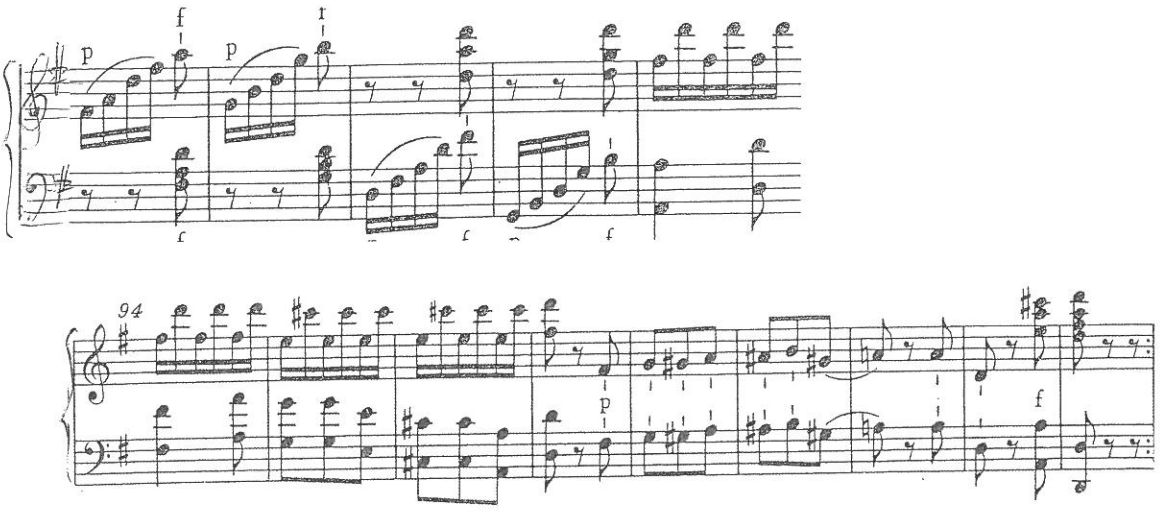


Köprü, 33.-40.ölçüler.

Örnek 103



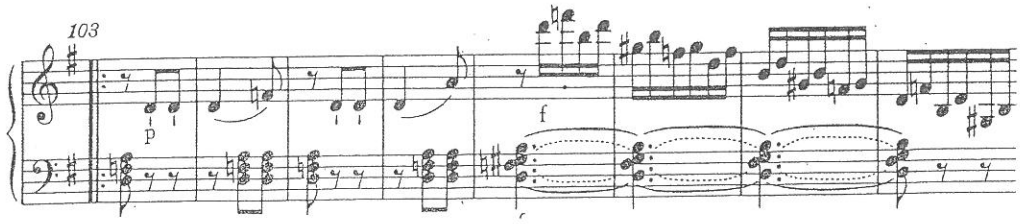
B teması, 41.-49.ölçüler

Örnek 104
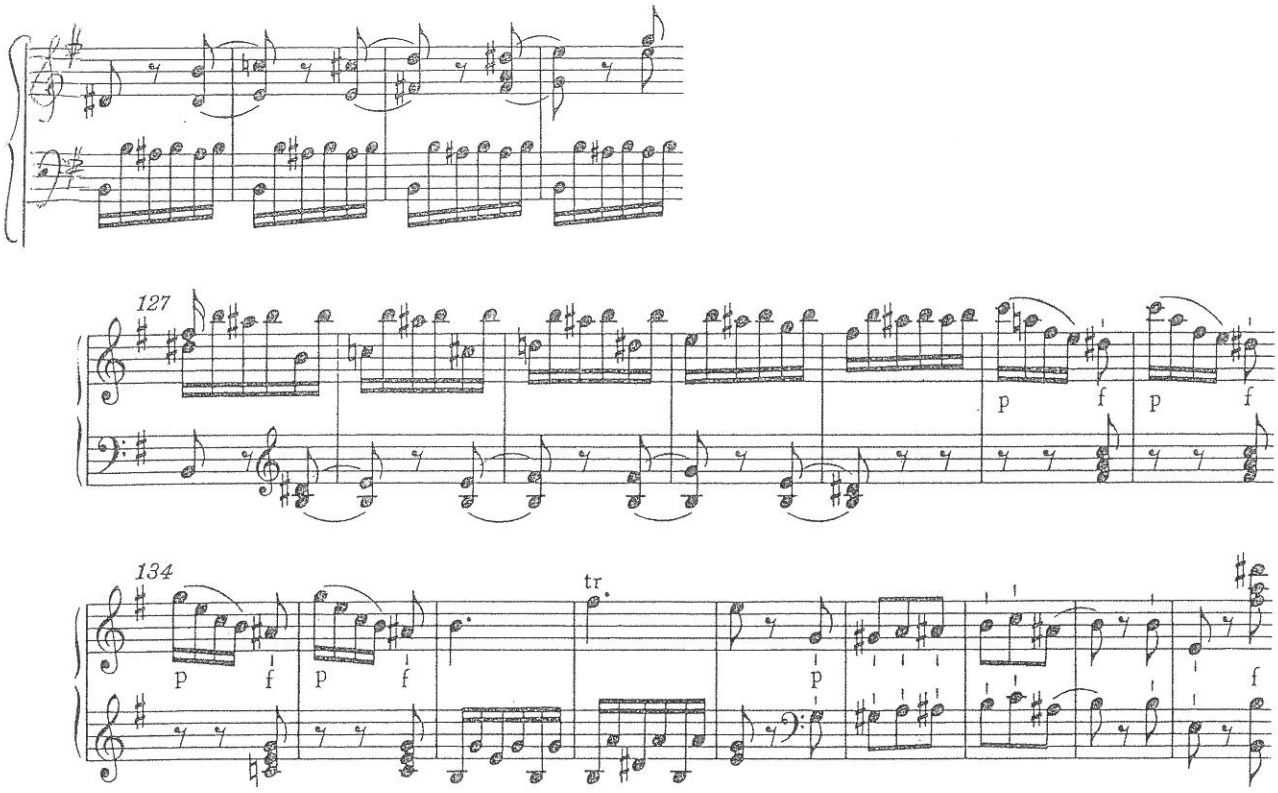


Karar (*Conclusion*), 89.-102.ölçüler.
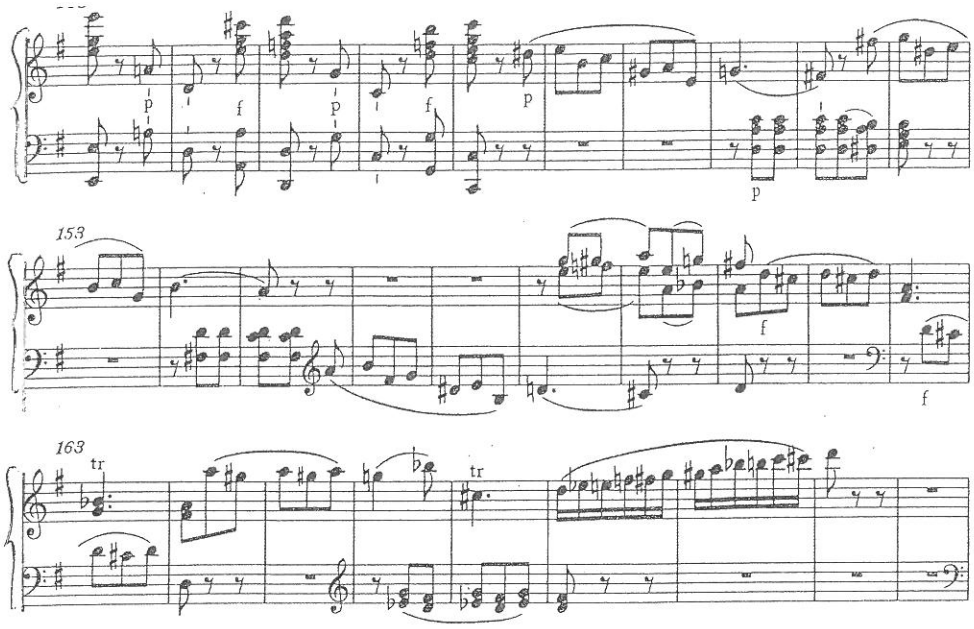
Örnek 105



Gelişmenin başı, yeni fikir (akordan oluşmuştur), 103.-110.ölçüler.

Örnek 106





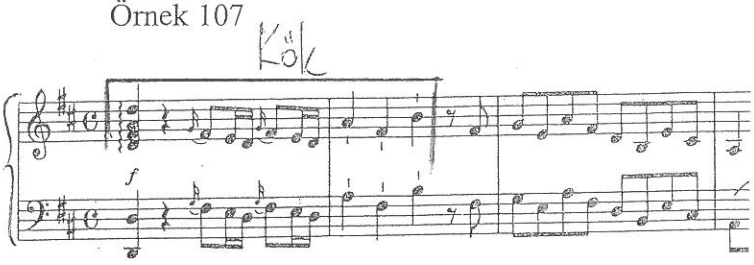
Dönüş köprüsü, 139.-171.ölçüler.

6.Sonat K 284 (205b) Re Majör

I.Bölüm:Allegro
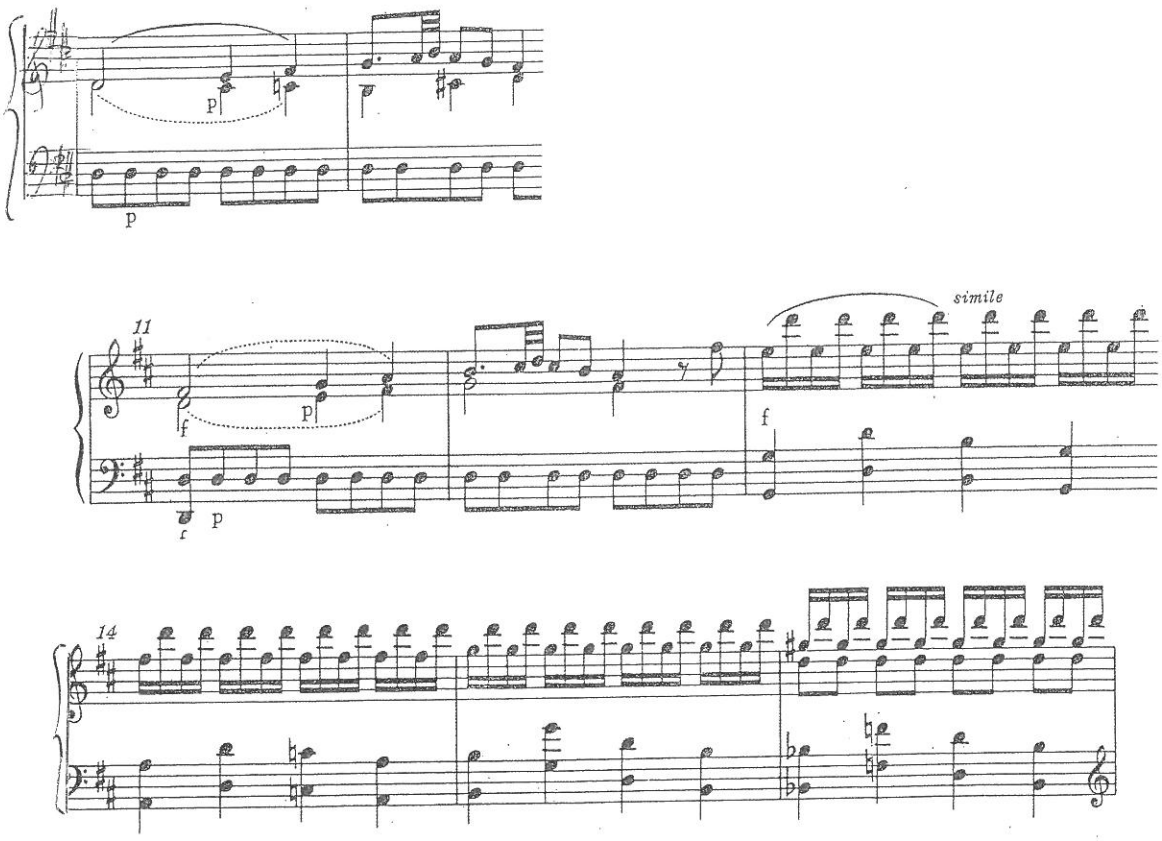
Sergileme				Gelişme	Yeniden Sergileme			
1 - 51				52 - 71	72- 127			
A teması	Köprü	B teması	Coda	Dönüş köprüsü	A teması	Köprü	B teması	B teması
1	9	22	38	60	72	80	93	110
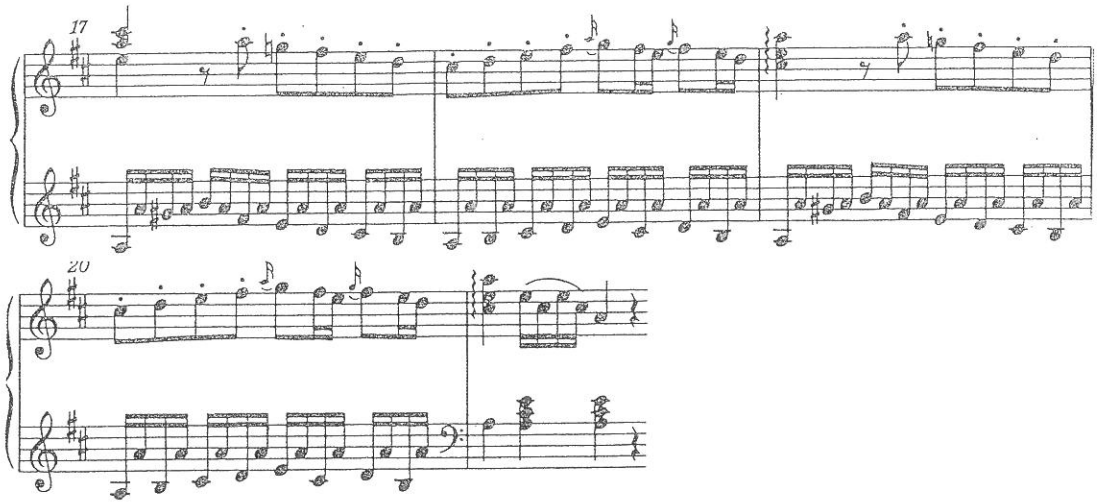
Örnek 107



A teması, 1.-4.ölçüler

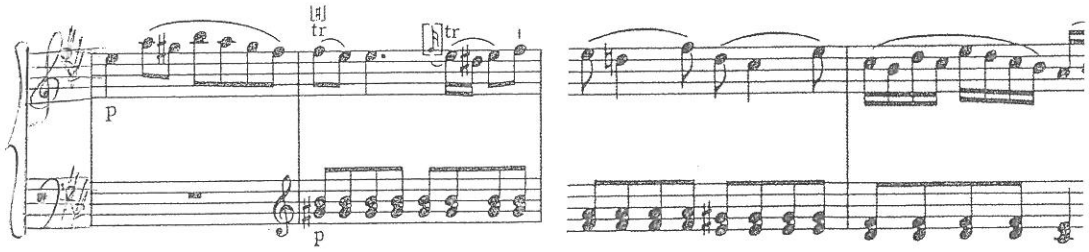
Örnek 108
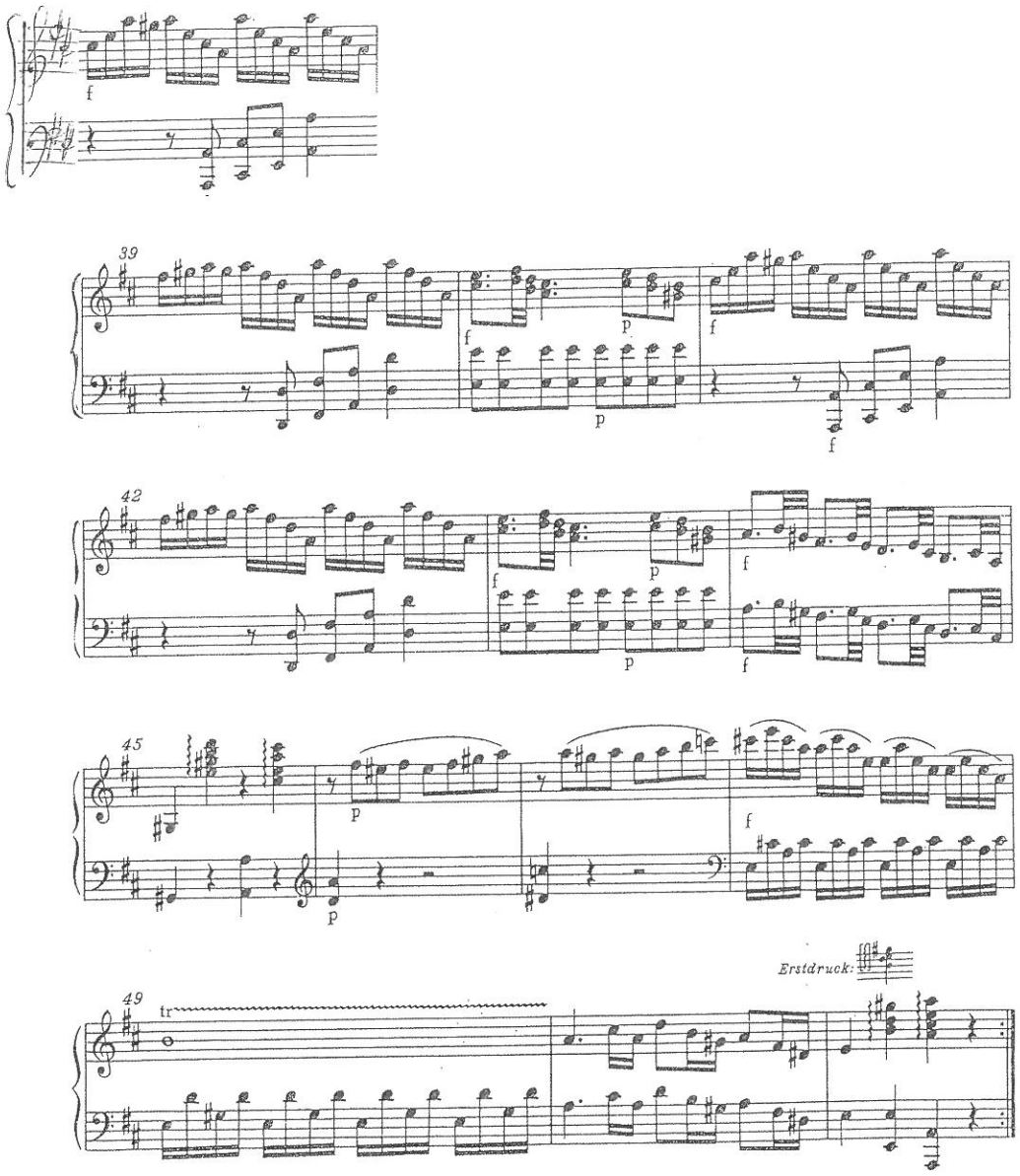




Köprü, 9.-21.ölçüler.

Örnek 110



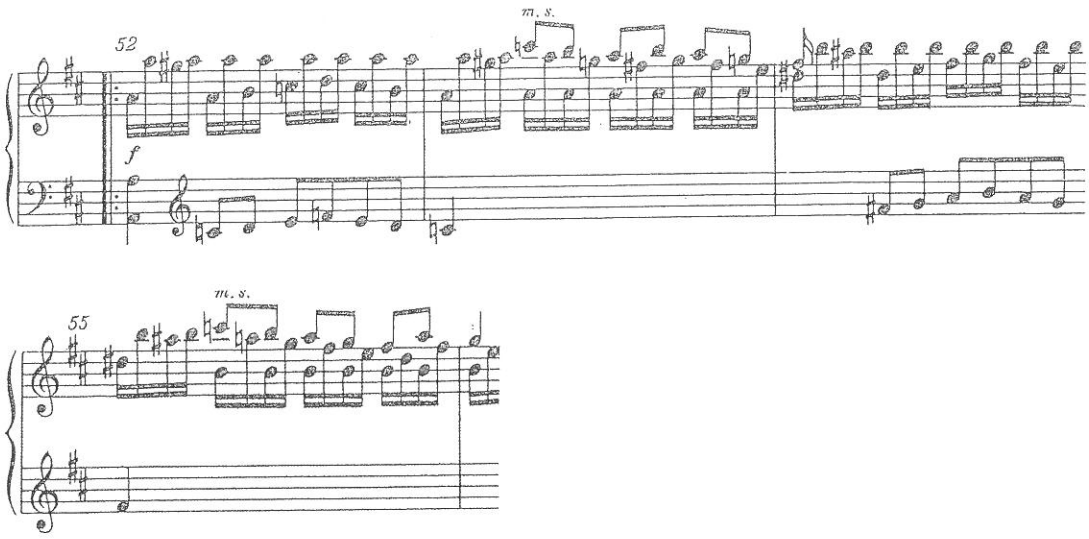
B teması, 22.-25.ölçüler.

Örnek 111
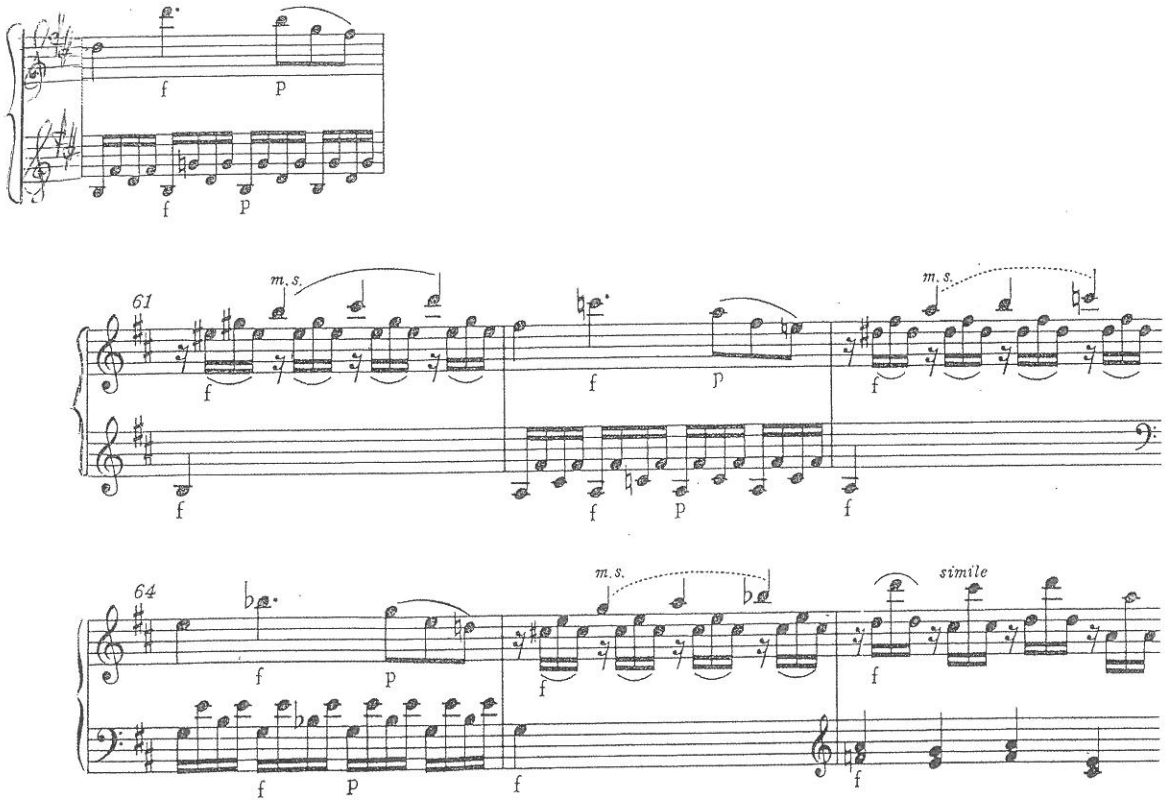


Coda, 38.-51.ölçüler.
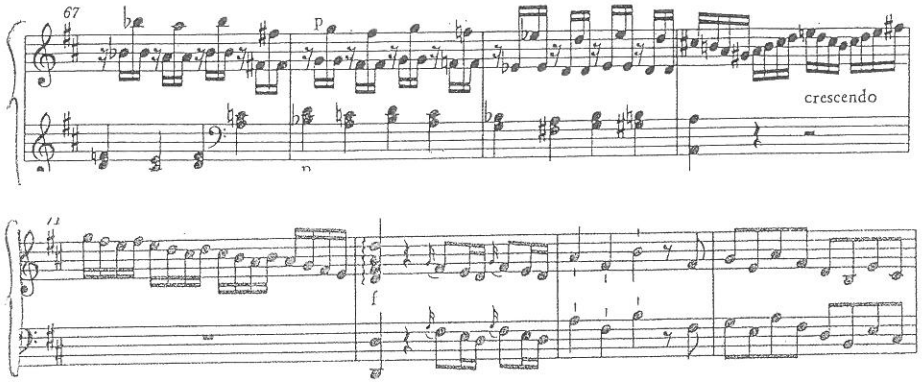
Örnek 112



Gelişmenin başlangıcı, 3-sesli çalışma, 52.-56.ölçüler.

Örnek 113





Dönüş köprüsü,06.-74.ölçüler
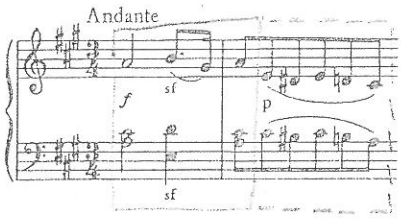
II.Bölüm: RONDEAU EN POLONAISE, Andante

Fransızca bölüm adının da belirttiği şekilde, Mozart'ın Paris gezisinden ve orada dinlediği ve incelediği Fransız müziğinden etkiler taşıyan bir bölümdür. Rondo türü, *galant* çağın en sevilen biçimiydi.[1] Sürekli yinelenen ve çoğunlukla neşeli olan temasını izlemek dinleyenler için kolay oluyordu ve onları yormuyordu.

A kesiti	B kesiti	A kesiti	B kesiti	A kesiti	Coda
1	17	31	53	70	84

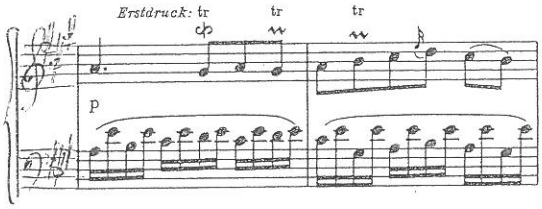
[1] Hermann ABERT, **Mozart**, 278.

Örnek 114



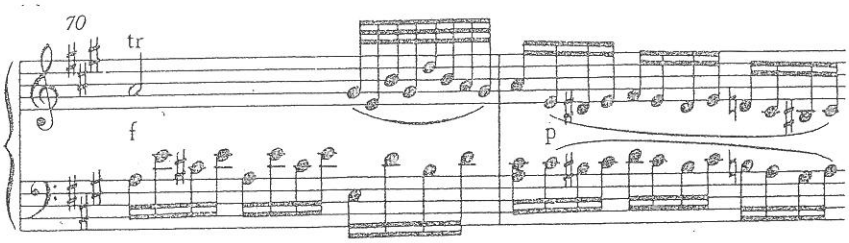
A teması (1.nakarat), 1.-2.ölçüler

Örnek 115
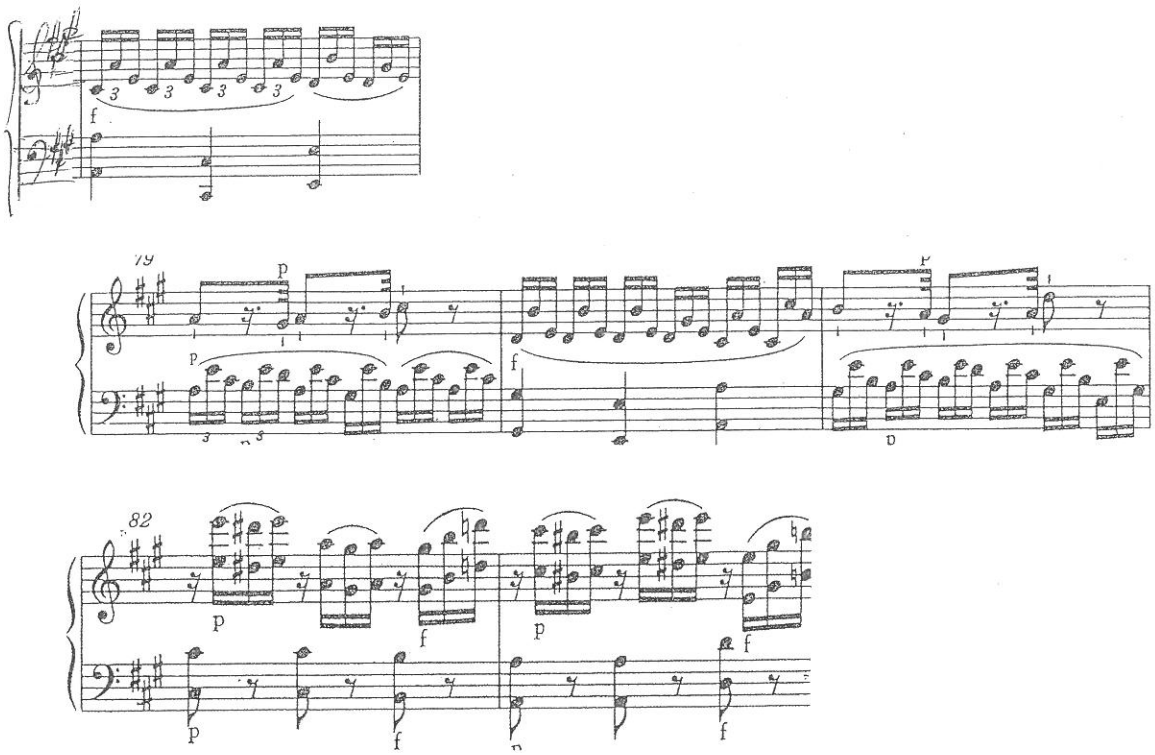


B teması (2.nakarat), 17.-18.ölçüler.

Örnek 116
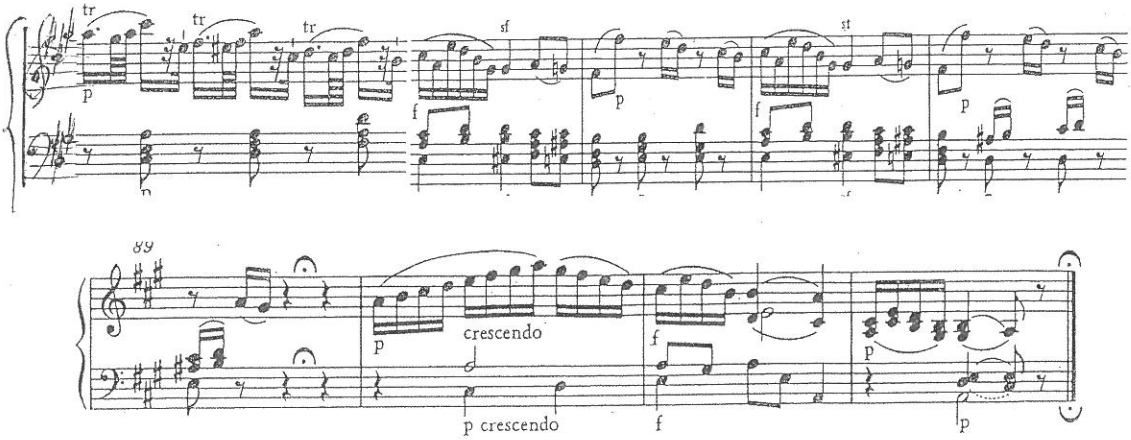


A temasının (1.nakarat) variant, 70.-71.ölçüler.

Örnek 117



Karar, 78.-83.ölçüler.

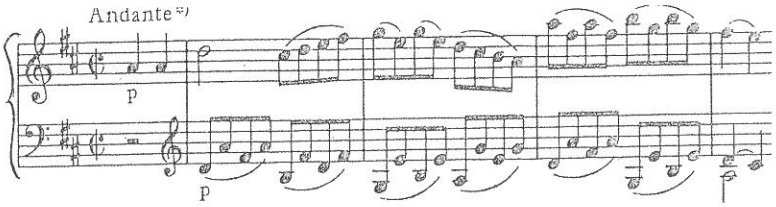
Örnek 118



Coda , 84.-92.ölçüler.

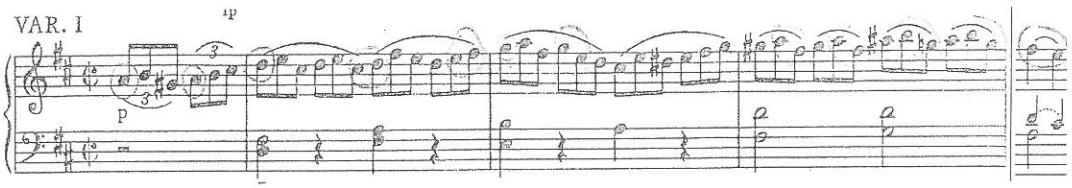
III.Bölüm: Tema ve Varyasyonlar:

Örnek 119



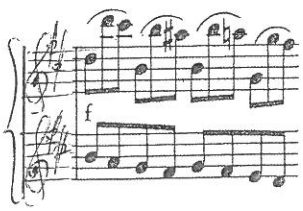
Tema, 1.-5.ölçüler.

Örnek 120



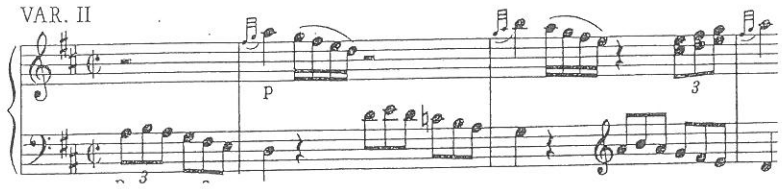
Varyasyon I'de, üçleme virtüozitesi kullanılmıştır. Ayrıca gizli tema kullanımı mevcuttur, 1.-5.ölçüler

Örnek 121



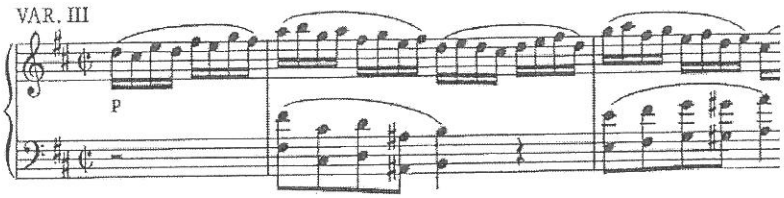
1.Varyasyonun ikinci yarısında ikileme-üçleme yerleşimi vardır, 10.ölçü.

Örnek 122
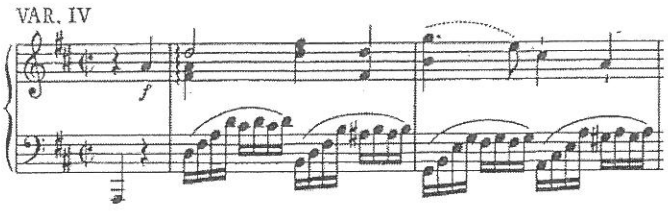


2.Varyasyon, 1.-4.ölçüler.

Örnek 123



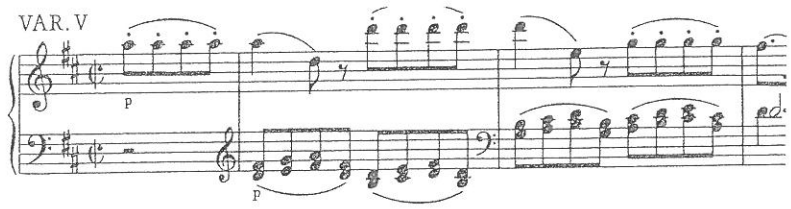
3.Varyasyon, on altılıklar ve blok oktav kullanımı,1.-3.ölçüler.

Örnek 124



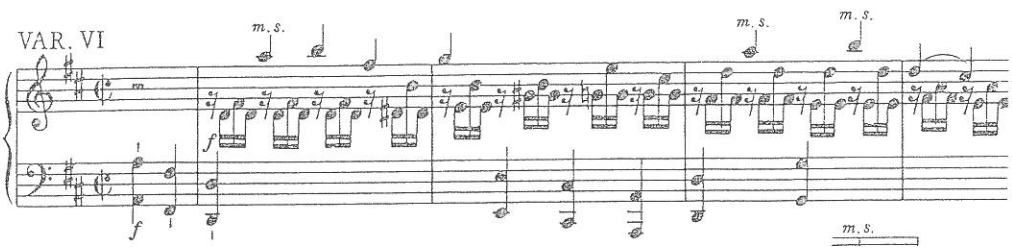
4.Varyasyon temanın sağ elde doğrudan kullanımı, 1.-2.ölçüler.

Örnek 125



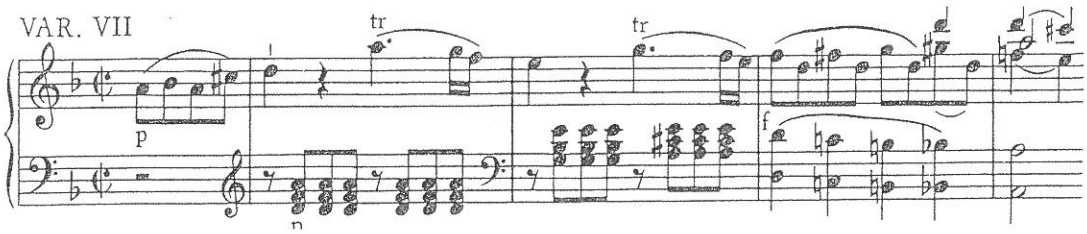
5.Varyasyon, sol eldeki legato çift ses, sağ elde portato repete nota kontrastı, 1.-3.ölçüler.

Örnek 126



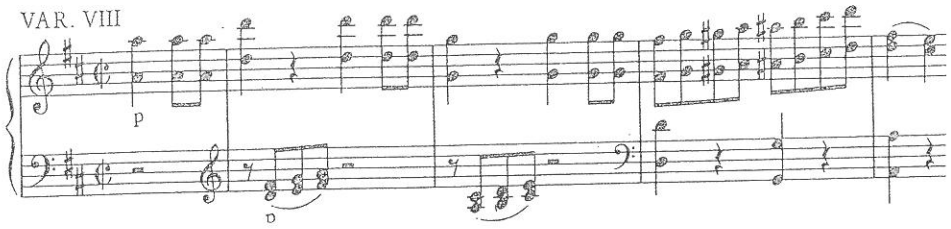
6.Varyasyon, çapraz teknik (Scarlatti etkisi), 1.-4.ölçüler.

Örnek 127
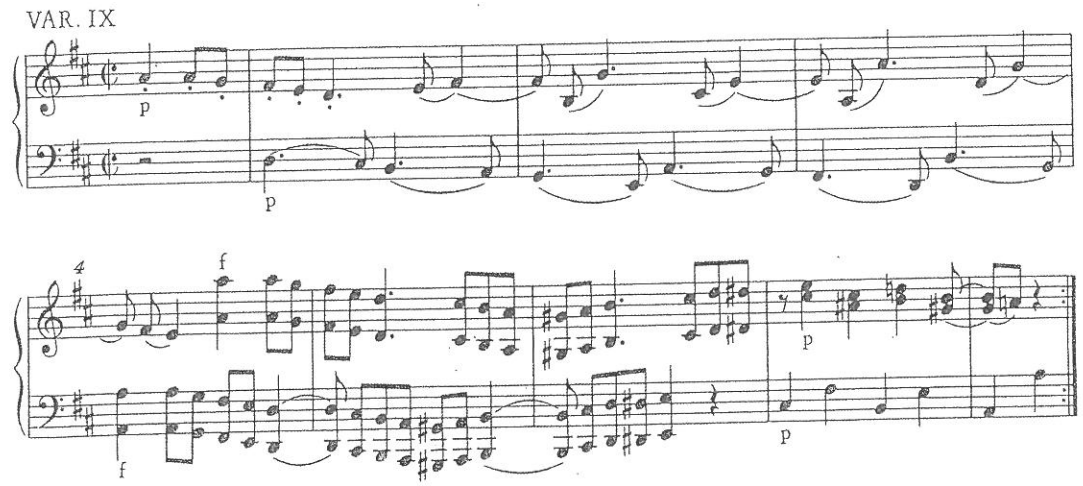


7.Varyasyon Tema ve eşlik olarak düşünülmüş ve çok-sesli yazılıma kısaca değinilmiş, 1.-4.ölçüler.

Örnek 128
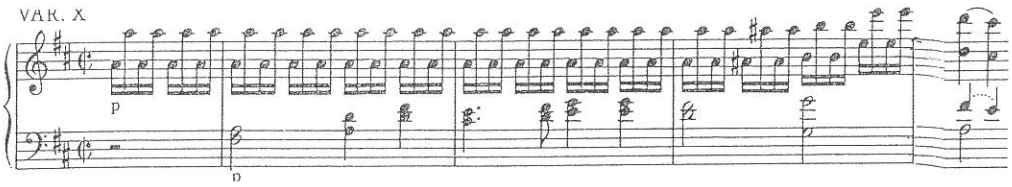


8.Varyasyon oktav ve çift ses tekniği görülüyor, 1.-4.ölçüler.

Örnek 129



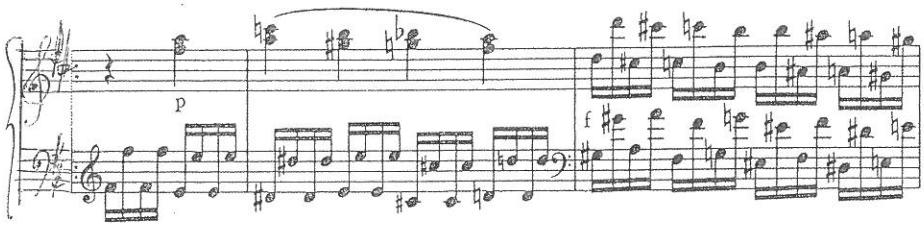
9.Varyasyonun başlangıcında, ileride Beethoven op.81a Sonat'ın 1.bölüm Codetta'sında da göreceğimiz senkoplu çok-sesli çalışma var. Daha sonraki ölçülerde sol el-sağ el dengesi korunarak blok oktavlara yer verilmiş, 1.-8.ölçüler.

Örnek 130



10.Varyasyon'da ritim dahilinde tremolo kapsamında on altılıklar görüyoruz, tema sol elde, 1.-4.ölçüler.
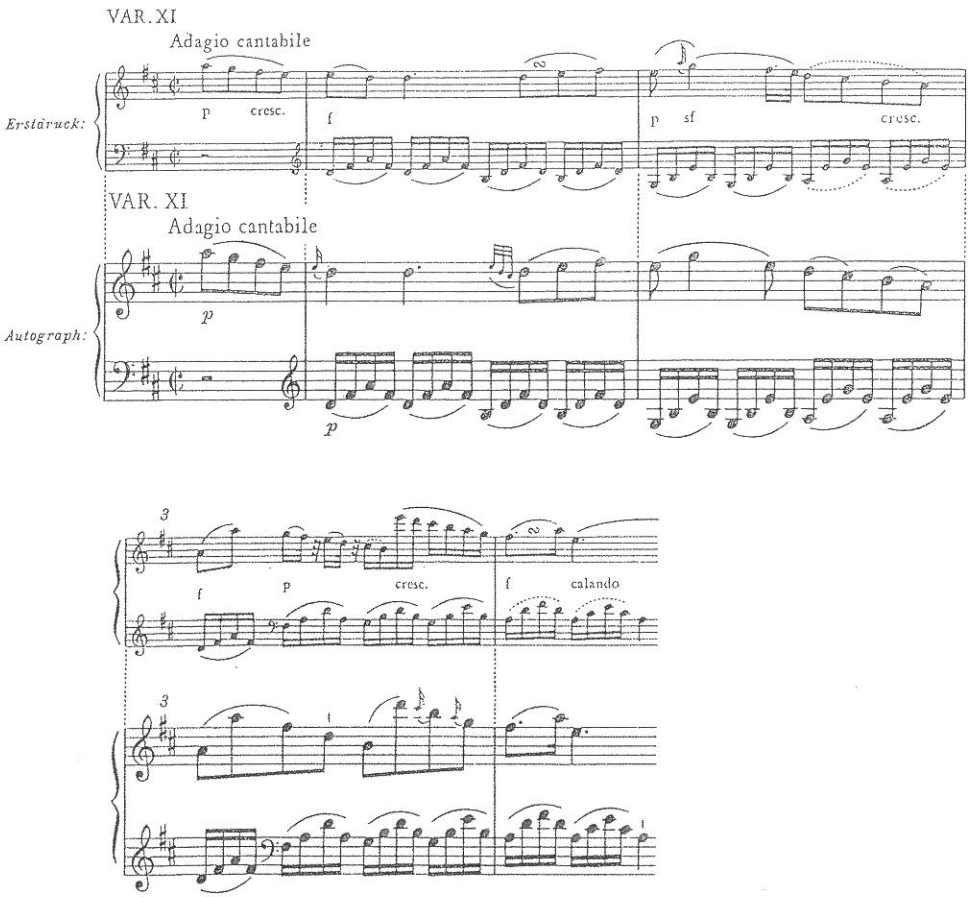
Örnek 131



10.Varyasyon'un ikinci yarısında, sol elde başlayan kırık oktavlar iki elde devam ettirilerek büyük bir teknik atılım gerçekleştiriliyor, 8.-10.ölçüler.

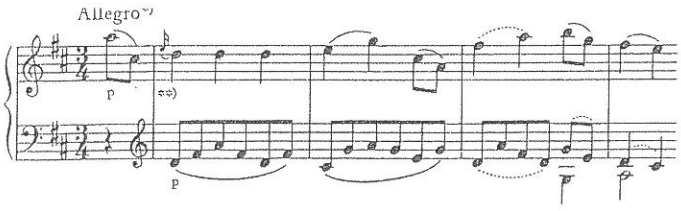
XI.Varyasyon Adagio cantabile başlığını taşımakta ve bestecinin süslemelerle işlenmiş gelişmiş kompozisyon yöntemlerini iyi yansıtan bir bölümdür. 1784'te Viyana'da yapılan ilk baskısıyla, Mozart'ın elyazması arasında oldukça büyük farklılıklar vardır.

Örnek 132
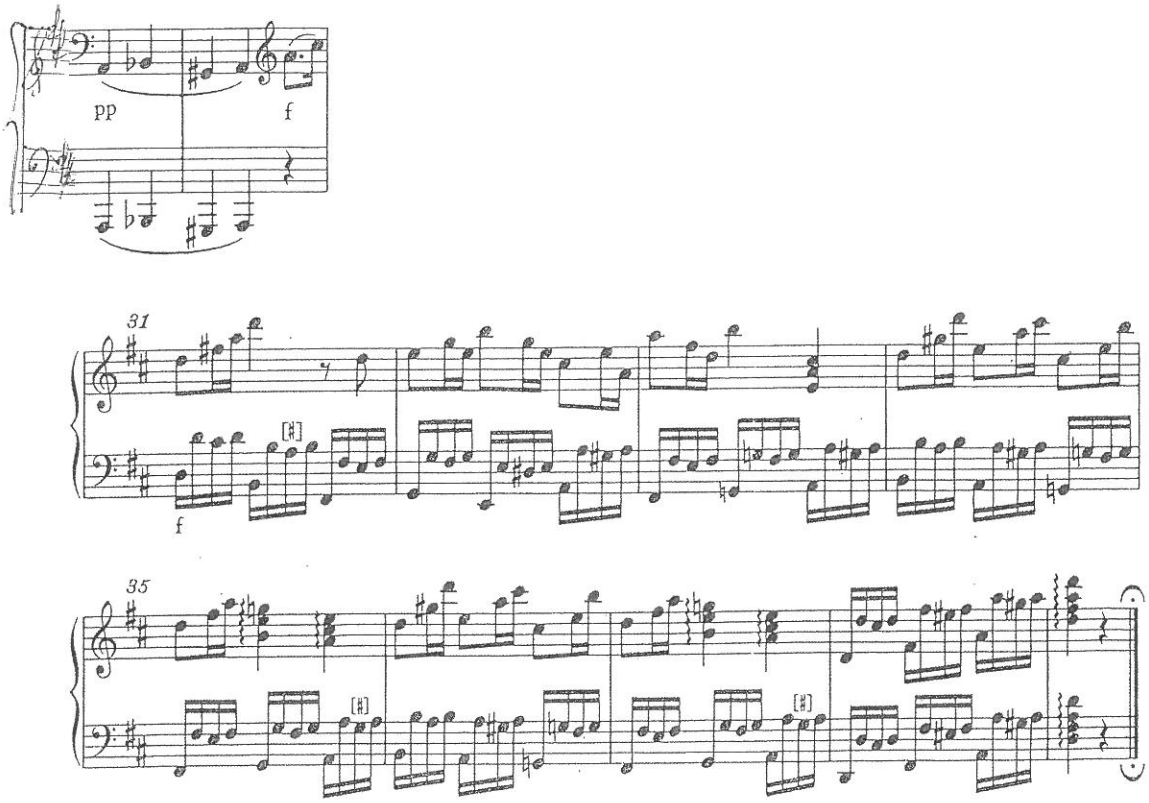


11.Varyasyon, piyano eşliğinde bir *aria* gibi düşünülmelidir, 1.-4 ölçüler.

Örnek 133



12.Varyasyon sadelik içinde başlıyor fakat gösterişli bir final gibi bölümü sonlandırıyor, 1.-4.ölçüler.

Örnek 134



Coda, 29.-39.ölçüler.

6.2. K 309-311 Sonatlar

Mozart'ın ilk altı sonatı olan K 279-286 Münih sonatlarını tamamladığı 1775 senesinden iki yıl sonra 1777 Mannheim'da bestelediği K 309 ve K 311 sonatları ve Paris'te 1778 yazında bestelediği K 310 sonatı, Mozart'ın ilk sonatlarından büyük farklılıklar gösterir. Bu sonatlar Mozart'ın 23 Eylül 1777'de annesiyle çıktığı (ve annesinin 3 Temmuz 1778'de Paris'te ölümüyle Mozart'ın büyük bir acı yaşadığı) Mannheim, Augsburg ve Paris'te kaldığı, 16 Ocak 1779'a Salzburg'a dönmesinden önceki bir buçuk senelik uzun gezisi sırasında yazılmışlardır. Bu gezinin Mozart'ın sanatına en büyük katkısı, 1777 yılında Mozart'ın Mannheim'da, dönemin ünlü Mannheim Orkestrası'nı dinlemesiyle müzikal anlayışında ve bestelerinde oluşan yenilik olmuştur. Cannabich'in evinin sürekli konuğu ve ailenin yakın ilgi gösterdiği dostları olarak Mozart, Cannabich'in yönetimindeki Mannheim Orkestrası'ndaki müzisyenlerin niteliklerinin ve sayıca fazlalığının dönemin diğer orkestralarına göre üstünlüğü, *forte* ve *piano* düzeylerde yapılan nüanslardaki dönemin alışılmış sınırlarını aşan gücünden çok etkilenmiştir. Mozart'ın *galant* stilden Mannheim Orkestrası'nın ve orkestra için besteleyen bestecilerin stiline ve dolayısıyla *Sturm und Drang* akımına yaklaşması da bu sayede gerçekleşmiştir.

Mannheim'da bulundukları sırada Aloysia Weber'e karşı duyduğu hisler, Mozart'ın ilk aşkı olarak onu kişi olarak nasıl olgunlaştırdıysa, müziğini de etkilemiştir denilebilir. Ailesinin Aloysia ile ilgili kurduğu hayallere gerçekçi nedenlerle karşı çıkması Mozart için üzüntüye sebep olmuşken, ne Mannheim ne de Paris'te mesleki olarak aradığı iş imkanlarını bulamaması da onun için bir başka hayal kırıklığı olmuştur. 3 Temmuz 1778'de Paris'te iken annesinin ani gelişen hastalığı sonucu vefat etmesi; babası Leopold ve sevgili kızkardeşi Nannerl'den uzakta tek başına baş etmek zorunda kaldığı bu derin üzüntü ve suçluluk duygusu da Mozart'ı kişi olarak olgunlaştırmış olmalıdır. Üst üste yaşadığı bu değişimleri ve

ruhsal yapısındaki etkileri Mozart'ın bu dönem bestelediği müziklerinde ve dolayısıyla piyano sonatlarında gözlemlemek de mümkündür.

1775 yılına ait K 279-284 Salzburg-Münih sonatlarından sonra 1777'ye kadarki dönemde bestelediği eserlere bakacak olursak, 1776 tarihli K 238 No.6 , KV 242 No.7, K 246 No.8 piyano konçertolarını, piyano trio için K 254 Divertimento'sunu, K 257 Credo Missa'sını önemle anmak gerekir. Mannheim'da bulunduğu sırada K 271 No.9 "*Jeunehomme*" piyano konçertosunu, K 296 No.17 keman-piyano sonatını, K 313 flüt konçertosunu, K 314 obua konçertosunu, K 285-298 flütlü kuartetlerini bestelemiştir. Paris'e ulaşmalarının ardından da K 264, K 265, K 252, K 253 piyano varyasyonlarını ve K 297 No.21 "Paris" Senfoni'sini tamamlamıştır.

Mozart'ın K 309, K 310, K 311 sonatları *"Opus IV"* olarak 1782 yılında Paris'te Franz Joseph Heina tarafından basılmıştır. K 309'a ait el yazması günümüze ulaşmamıştır. K 310 ve K 311'in el yazmaları ise bugün Krakow'daki Jagiellonska Kütüphanesi'nde ve New York'taki Pierpoint Morgan Kütüphane'sinde muhafaza edilmektedir.[1]

7.Sonat K 309 (284b) Do Majör:

Mozart Mannheim'da bulunduğu sırada neredeyse her gün Christian Cannabich'in[2] evine gidiyordu. Bu ziyaretleri sırasında Cannabich'in büyük kızı Rosa'yla tanışan ve onun çok iyi piyano çaldığını gören Mozart (31 Ekim 1777), kızın babasının kendisine gösterdiği yakınlığa ve yardımlarına bir karşılık olarak

[1] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 64.
[2] Christian Cannabich (1731-98): Dönemin önemli müzik insanı, kemancı, hoca ve Mannheim Orkestrası'nın lideri.

Rosa Cannebich için bir sonat yazmaya başladı. Rosa'yı dinlediği 31 Ekim günü sonatın birinci bölümünü tamamlayan Mozart, 6 Kasım'da ikinci, 8 Kasım'da üçüncü bölümleri besteledi. Böylece K 309 sonatın tamamlanması dokuz gün sürmüş oldu.[3] 6 Aralık 1777'de babası Leopold'e yazdığı mektubunda, bu sonatın nasıl yazıldığını ve Rosa Cannabich'i anlatan Mozart, genç kızı "*çok güzel, çekici, çok zeki ve yaşıtlarına göre çok olgun; oldukça ciddi, fazla konuşmasa da, konuştuğu vakit çok tatlı ve arkadaş canlısı bir tonla konuşuyor.*" şeklinde tasvir etmiştir.[4] Aynı mektubunda Mozart, genç Danner'ın ona bu sonatın ilk bölümünü tamamladığında , sonatın Andante'sinin nasıl olacağını sorduğunu, kendisinin de "*Rosa'nın karakterini yansıtacak şekilde*" diye cevap verdiğini yazmıştır.[5] Andante'yi tamamladığında Rosa'ya çaldığını ve genç kızın bölümü çok beğendiğini yazan Mozart, müziği dinleyen Danner'ın da "*Çok doğru, andante tıpkı onun* [Rosa'yı kastetmektedir] *gibi.*" diye cevap verdiğini yazmıştır.[6] Aynı mektubunda Mozart babasına "*Dün* [5 Aralık 1777] *tüm sonatı çok takdir edilecek şekilde çalmasından* [Rosa'nın] *ötürü tarif edilmez bir keyif aldım. Andante'yi (ki çok hızlı çalınmamalı) içten duygularla çalıyor ve çalmaktan çok hoşlanıyor.*" diye yazmıştır.[7] Bu yazışmanın önemli kısmı, Mozart'ın K 309 sonatının Andante'sinin 'çok hızlı çalınmamasını' istediğini öğrenmemizdir. Leopold Mozart'ın 11 Aralık 1777 tarihli cevabında ise, sonata hızlıca baktığını, eseri "*ilginç*" olarak değerlendirdiğini ve "*Mannheim stilinde pek çok şey olduğunu, ancak neyse ki Mozart'ın kendi stilini bozacak kadar çok olmadıklarını*" yazdığını görmekteyiz.[8]

---

[3] Hermann ABERT, **Mozart**, 402.
[4] A.g.k. 402.
[5] A.g.k. 402.
[6] A.g.k. 402.
[7] A.g.k. 403.
[8] A.g.k.403.

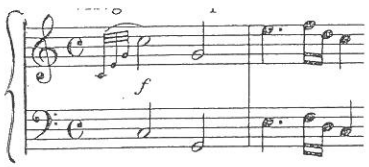
I.Bölüm:Allegro con spirito

Bundan önceki sonatlarında *spirito* şeklinde, kendi bestelediği müziği tasvir edecek terimlere pek sık başvurmamış olan Mozart'ın[9] burada kullandığı ifade, onun 1775'ten bu yana geçirdiği değişimin ilk göstergesidir. *p* ve *f* nüansların önceki sonatlara göre çok daha büyük bir keskinlik ve kararlılıkla kullanıldığı gözlemlenir. Mozart'ın müzikal dilinde, form yapısında ve temaların konumlandırılmasında da çok daha olgun hareket ettiği gözlemlenmektedir.

Bu bölüm sonat allegrosu formunda yazılmıştır. İlk altı sonatına kıyasla burada temalar, köprüler, coda daha belirgindir, developman kesiti uzun ve çok iyi işlenmiştir.

<table>
<tr><td>Sergileme</td><td>Gelişme</td><td>Yeniden Sergileme</td></tr>
<tr><td>1- 58
<table><tr><td>A teması</td><td>Köprü</td><td>B teması</td><td>Coda</td></tr><tr><td>1</td><td>21</td><td>35</td><td>54</td></tr></table></td><td>59 - 93
<table><tr><td>Dönüş köprüsü</td></tr><tr><td>73</td></tr></table></td><td>94 - 155
<table><tr><td>A teması</td><td>Köprü</td><td>B teması</td><td>Coda</td></tr><tr><td>94</td><td>116</td><td>129</td><td>148</td></tr></table></td></tr>
</table>
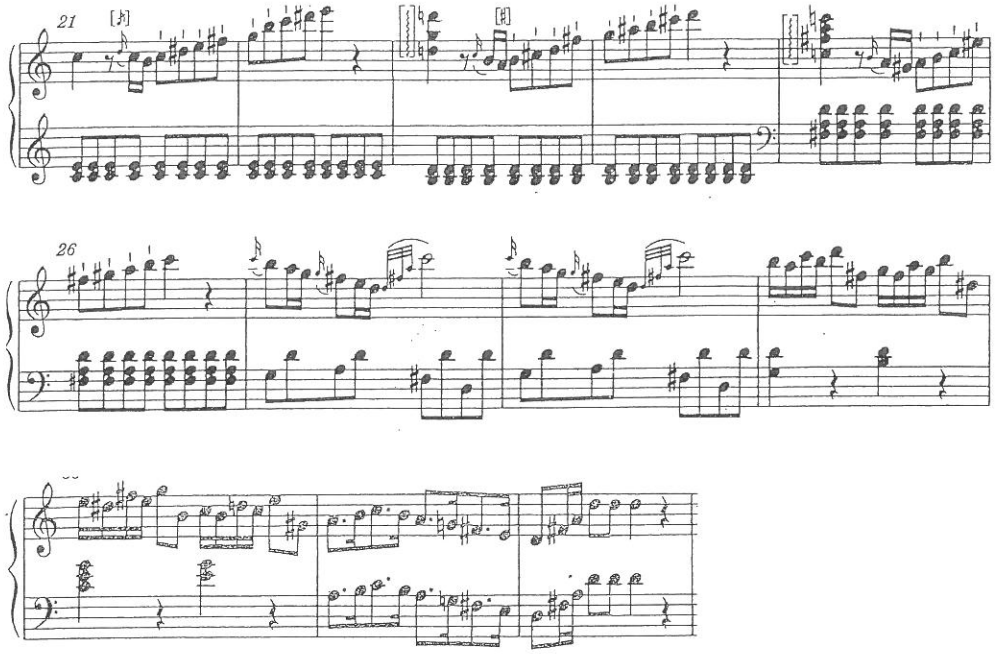
Örnek 135



A teması, 1.-2.ölçüler.

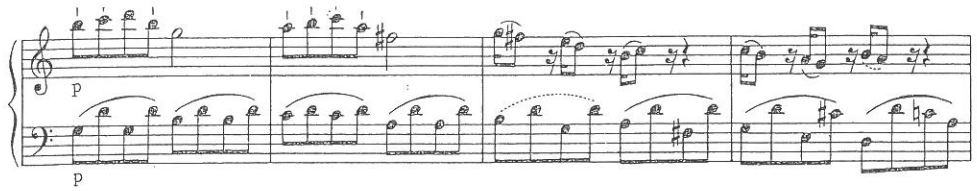
[9] K 280 2.bölümde "*amoroso*" istisnai bir kullanımdır, KV 280 1.bölümde kullanılmış olan Allegro "*assai*" ise, burada kastedilenden ziyade, tempo belirteci olarak kullanılmıştır.

Örnek 136



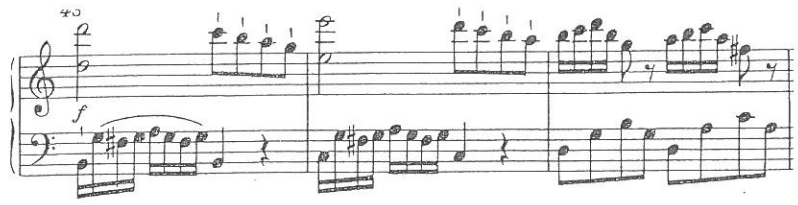
Köprü, 21.-33.ölçüler.

Örnek 137



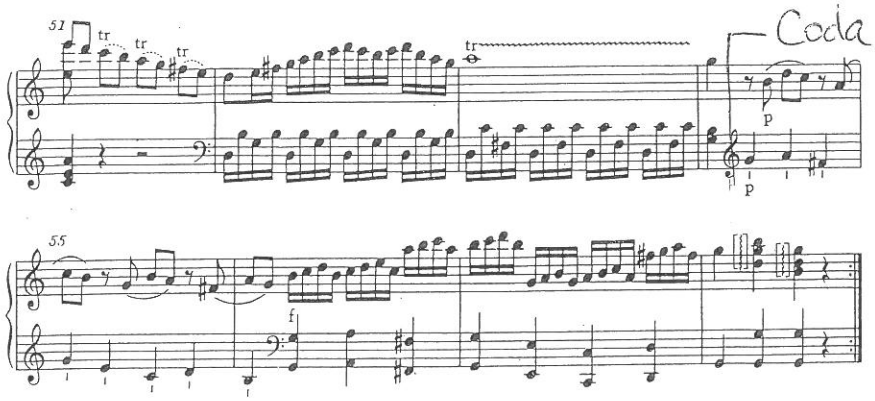
B teması, 35.-38.ölçüler.

Örnek 138
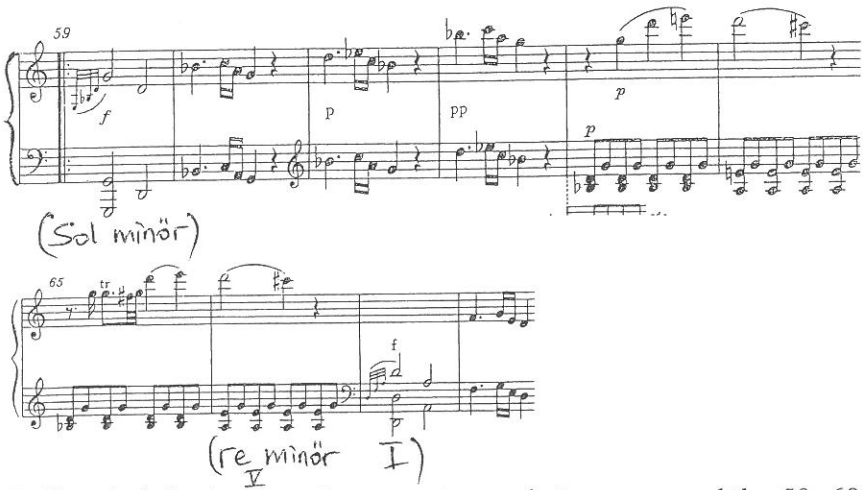


B teması variant, 43.-45.ölçüler.

Örnek 139



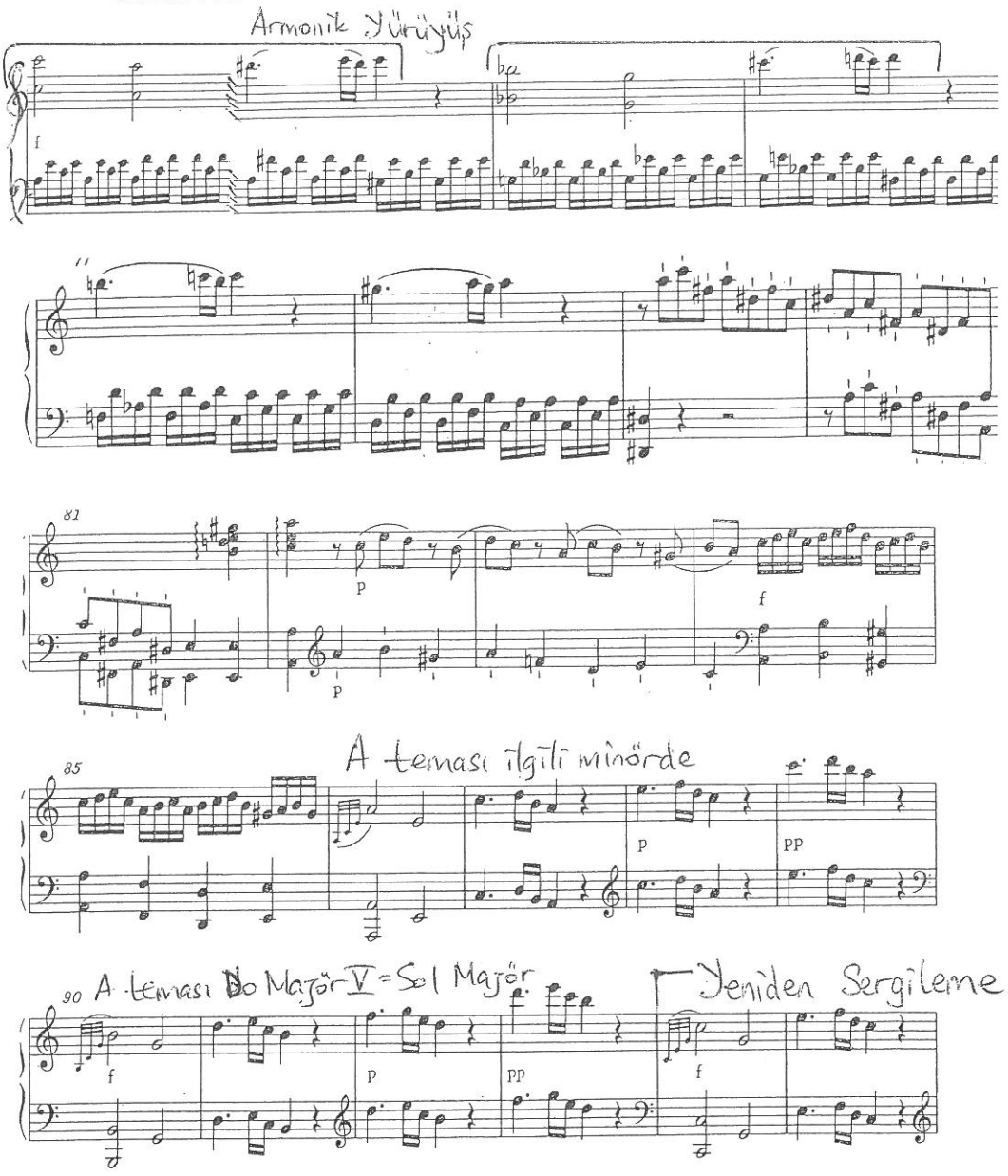
Coda öncesi ve Coda; 51.-58.ölçüler.

Örnek 140



Gelişme'nin başlangıcı, A teması önce minör, sonra modüle, 59.-68.ölçüler.

Örnek 141



Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 73.- 95.ölçüler.

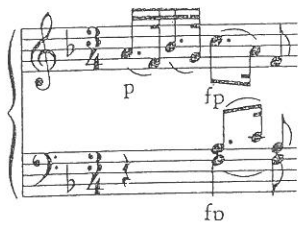
II.Bölüm:Andante un poco adagio

Bu bölüm, daha önce açıklandığı üzere Cannibach'ın on üç yaşındaki kızı Rosa'nın müzikal bir portresidir. Bu ağır bölüm Tema ve Çeşitlemeler görüntüsü arz

ediyor. Fakat besteci bu formu sistematik olarak kullanmamış. Geliştirilmiş Lied formuna işaret eden bir yapısı var.
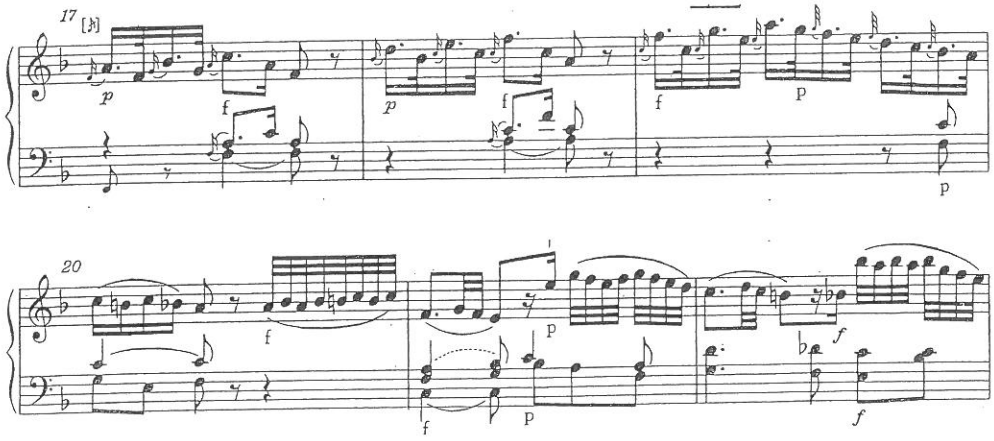
1.Fikir (A)	2.Fikir (B)	1.Fikir (A)	2.Fikir(B)	1.Fikir (A)	Coda
1	33	45	53	65	75

Örnek 142



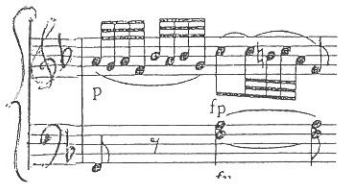
1.Fikir (A teması), 1.ölçü.

Örnek 143
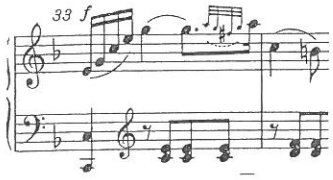


1.Fikir'in çeşitlendirilerek kullanımına (1.variant) örnek, 17.-22.ölçüler

Örnek 144
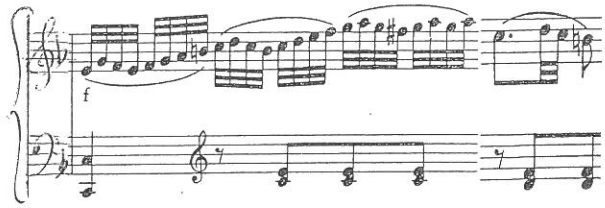


1.Fikir 2.variant, 25.ölçü

Örnek 145



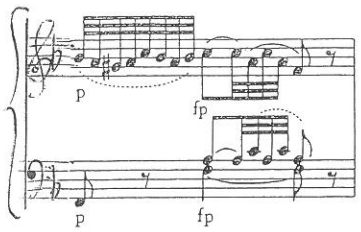
2.Fikir (B teması), 33.-34.ölçüler.

Örnek 146



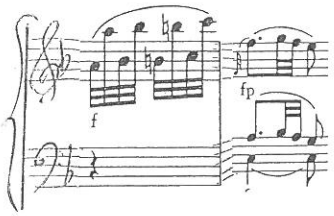
2.Fikir (B teması) 1.variant, 53.-54.ölçüler.

Örnek 147



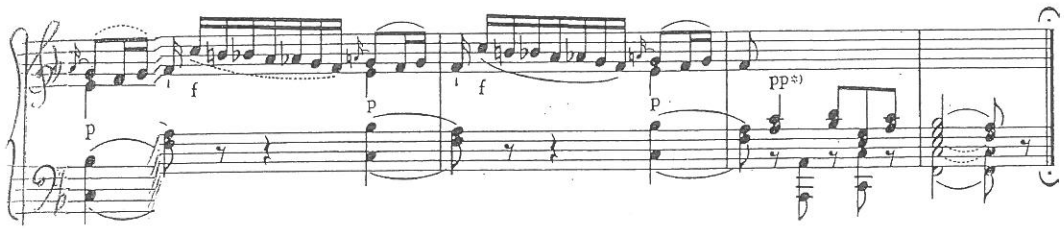
1.Fikir (A teması) 3.variant, 65.ölçü.

Örnek 148



1.Fikir (A teması) 4.variant, 72.-73.ölçüler.

Örnek 149
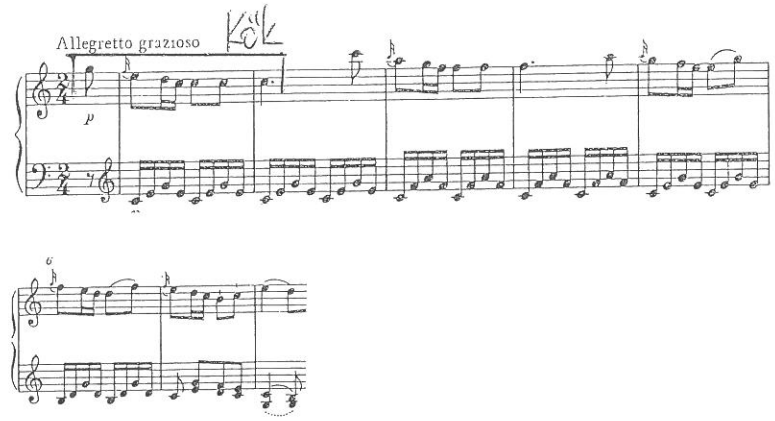


Coda,75.-79.ölçüler.

III.Bölüm: RONDEAU, Allegretto grazioso
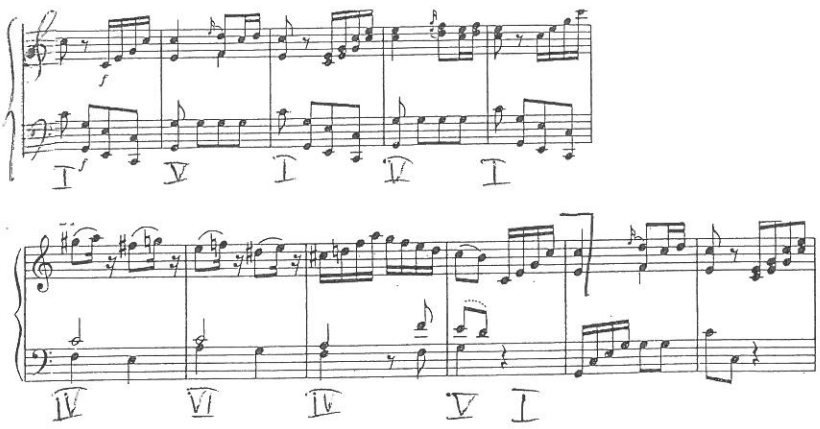
A kesiti	B kesiti	A kesiti	B kesiti	A kesiti
1	40	93	143	189

Örnek 150
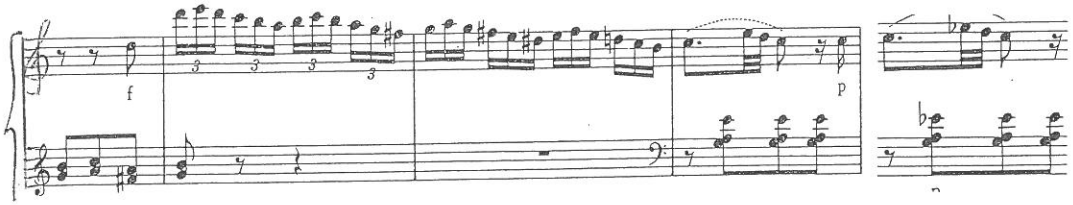


A teması (1.nakarat),1-8.ölçüler.

Örnek 151
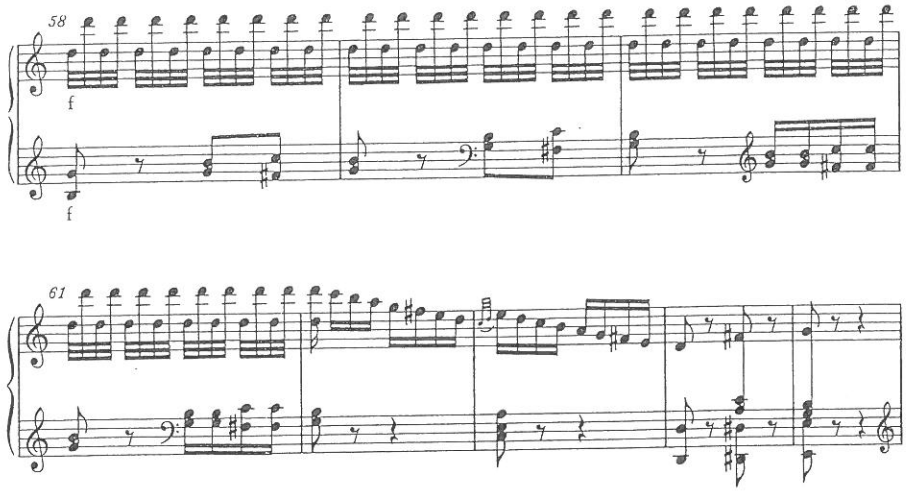


Tonal kadans, 19.-29.ölçüler.

Örnek 152



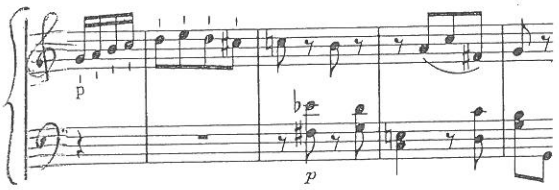
B teması (2.nakarat), 40.-43.ölçüler.

Örnek 153



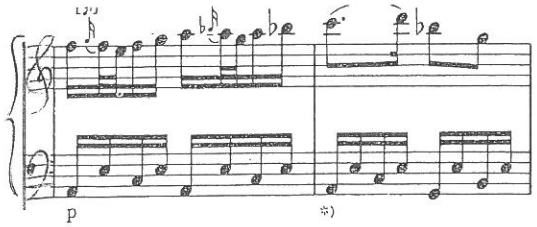
Orkestra tuttisini anımsatan V.fonksiyonda Fermata, 58.-65.ölçüler.

Örnek 154



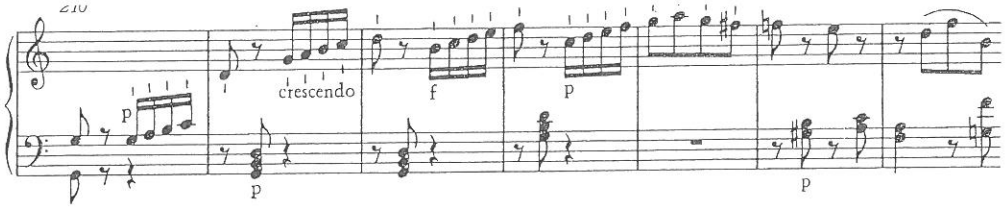
Tonal kadans-melodik, 77.-81.ölçüler

Örnek 155
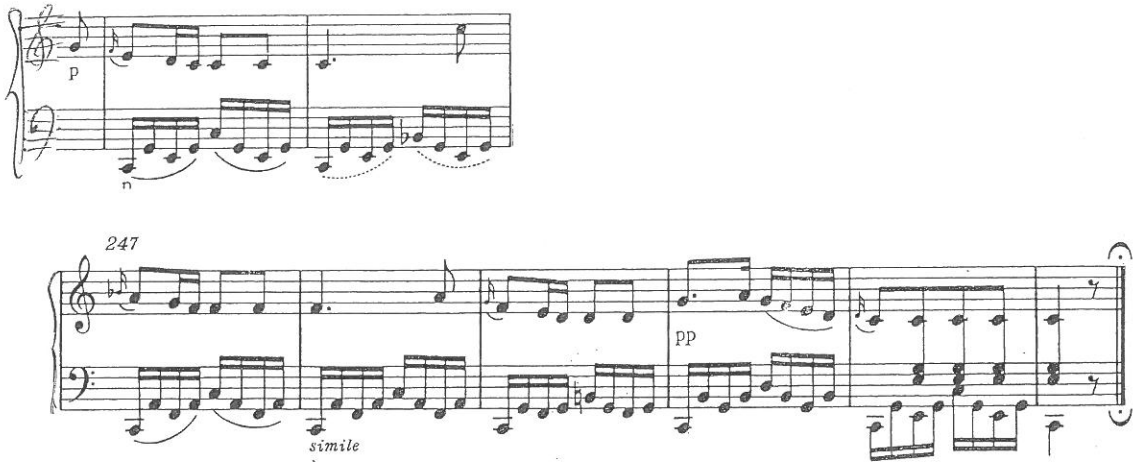


Fa I (Do IV), 117.-118.ölçüler (bkz. Örnek 154.)

Örnek 156



Tonal kadans, Sol I =Do V, 210.-217.ölçüler (bkz. Örnek 154)

Örnek 157



Codetta, 245.-252.ölçüler.

8.Sonat K 311 (284c) Re Majör

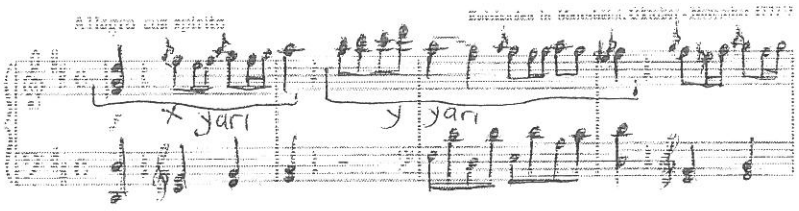
K 309'la aynı zamanlarda Ekim-Kasım 1777'te bestelenen bu sonat, pek çok yönden K 284 Re majör sonatı andırmaktadır. K 309'un özellikle son bölümünde gördüğümüz orkestral yapı bu sonatın ilk notalarından itibaren çok belirgindir.

7.Sonat'ın K 309, 8.Sonat'ın K 311 ve 9.Sonat'ın K 310 olarak numaralandırılmasının nedeni tam olarak bilinmemektedir. Mannheim'da ard arda yazılmış olan 7. Do majör Sonat ve 8. Re majör Sonat'ın Köchel numaralandırılmasına göre K 309 ve K 310 diye anılması mantığa yakınken, neden Paris'te yazılan 9.Sonat'ın K 310 ve ondan önce yazılmış olan 8.Sonat'ın Köchel tarafından K 311 diye numaralandırıldığı halen bilinmemektedir.

I.Bölüm:Allegro con spirito
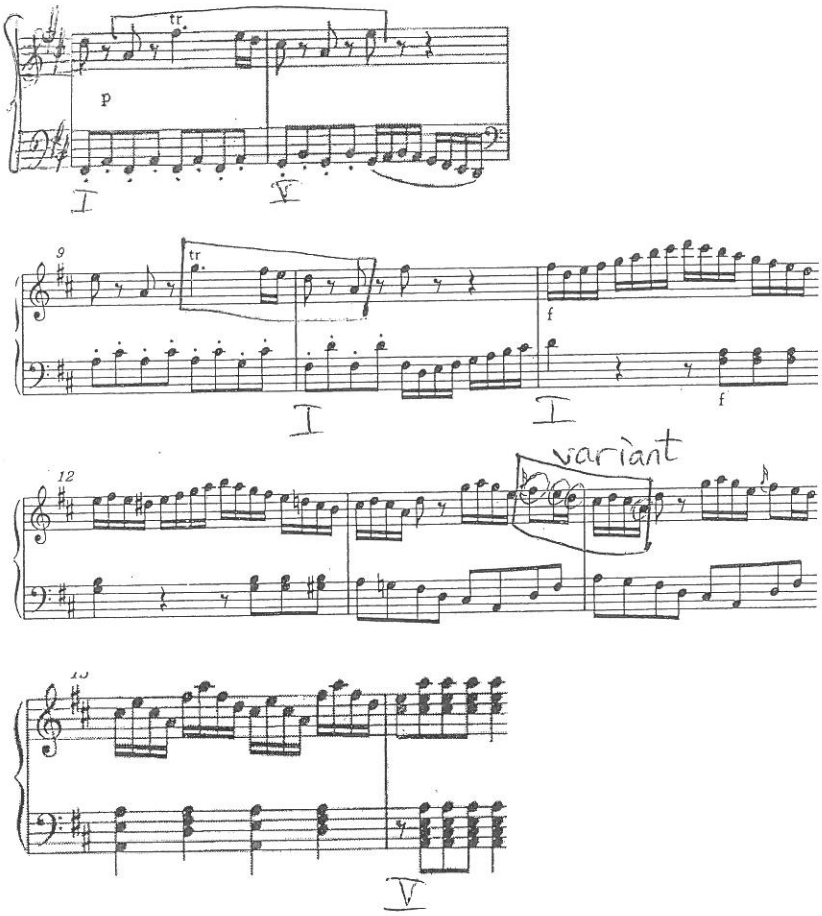
<table>
<tr><td>Sergileme</td><td>Gelişme</td><td>Yeniden Sergileme</td></tr>
<tr><td>1 - 39</td><td>40- 78</td><td>79 - 112</td></tr>
<tr><td>
<table>
<tr><td>1Fikir (A teması)</td><td>2.Fikir (B teması)</td><td>3.Fikir (Karar)</td></tr>
<tr><td>1</td><td>16</td><td>29</td></tr>
</table>
</td><td></td><td>
<table>
<tr><td>2.Fikir (B teması)</td><td>1.Fikir (A teması)</td><td>Coda</td></tr>
<tr><td>79</td><td>99</td><td>105</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

Örnek 158



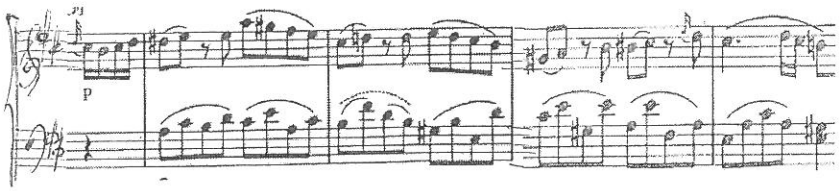
A teması, 1.-4.ölçüler.

Örnek 159



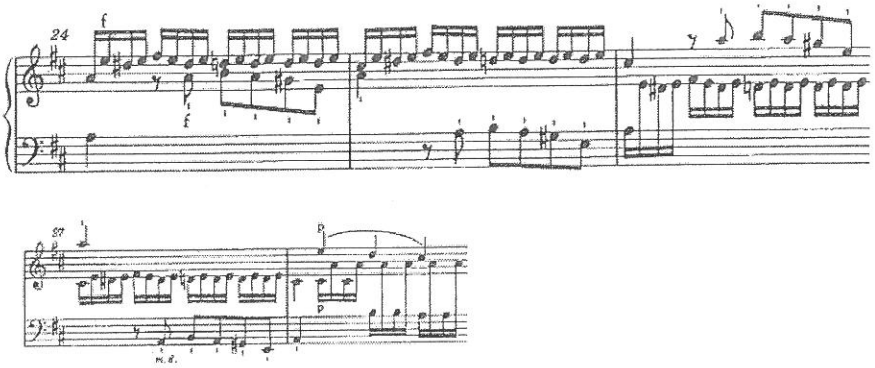
Tonal kadans ve köprü (1.Fikir'in tamamlanması), 7.-16.ölçüler.

Örnek 160



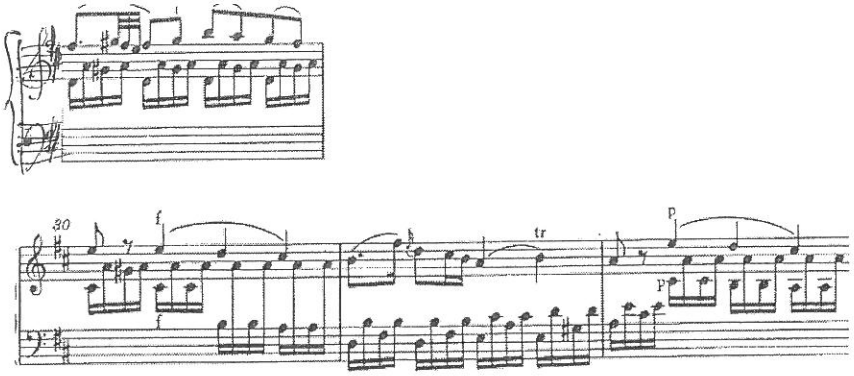
2.Fikir (B teması), 17.-20.ölçüler

Örnek 162
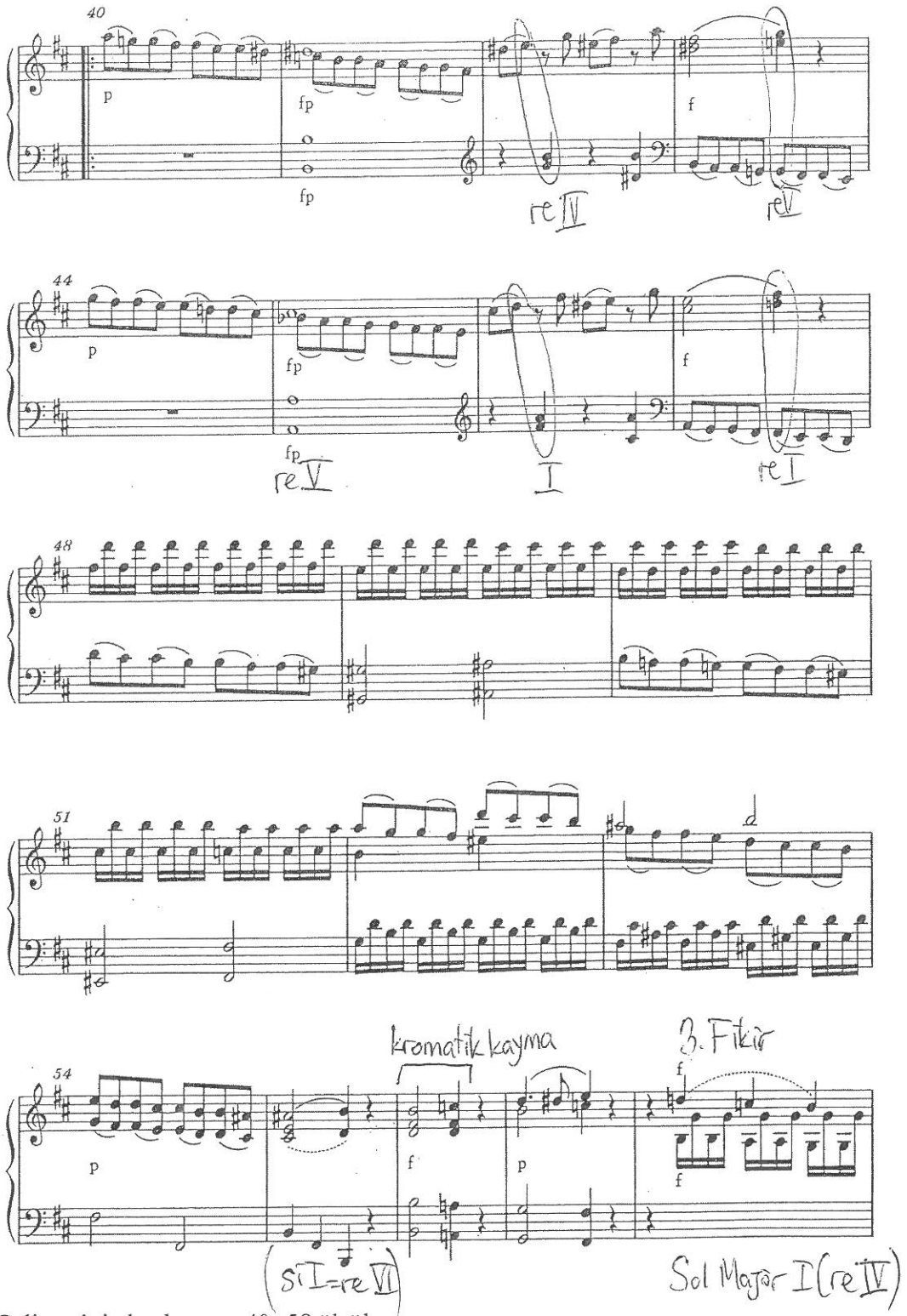


Tonal kadans, 3-sesli çalışma, 24.-28.ölçüler.

Örnek 163
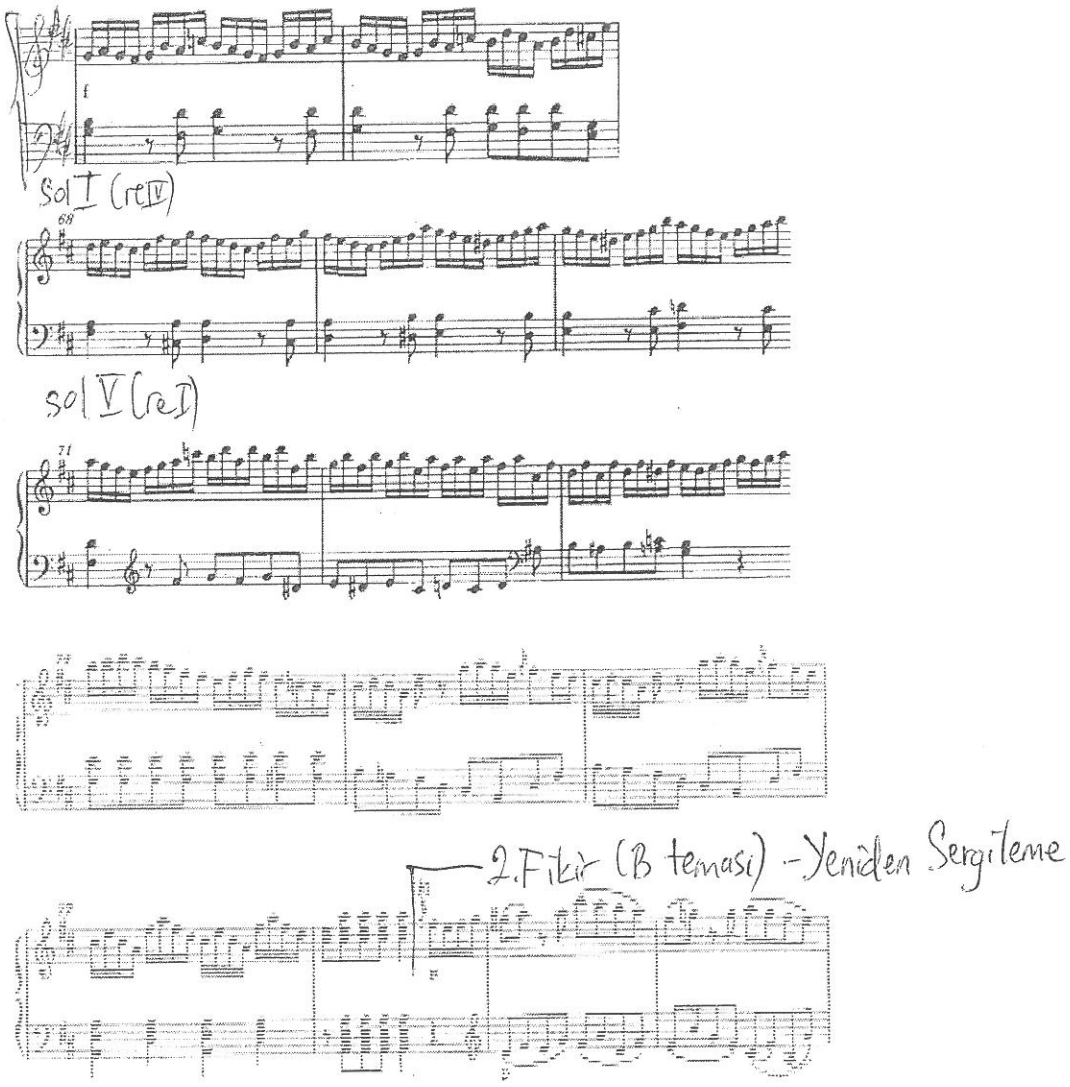


Karar (3.Fikir) başlangıcı,

Örnek 164
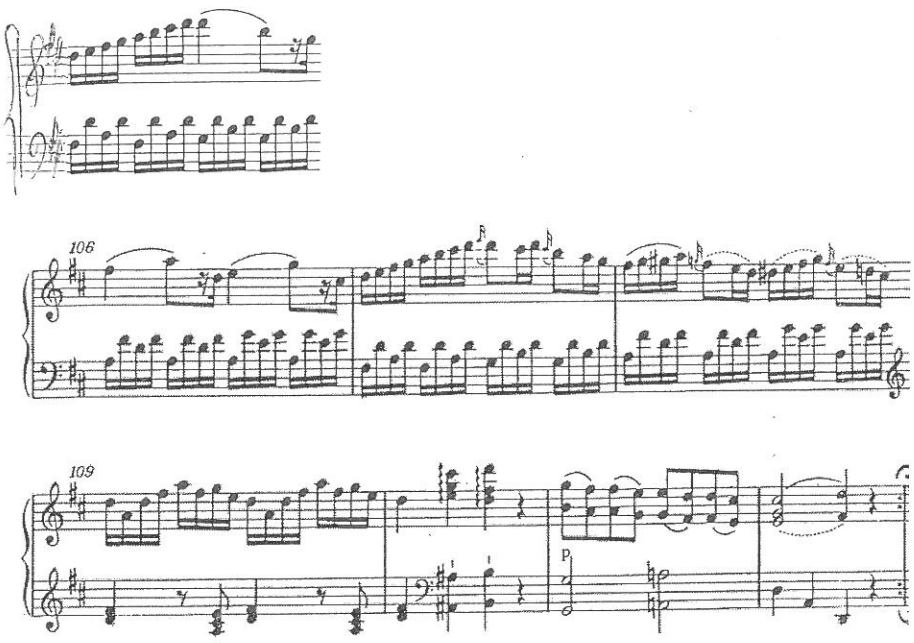


Gelişme'nin başlangıcı, 40.-58.ölçüler

Örnek 165



Bir Cadenza gibi değerlendirilmesi gerek ölçüler ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 66.-80.ölçüler.

Örnek 166

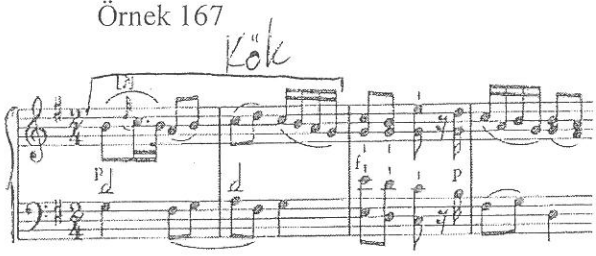


Coda, 105.-112.ölçüler.

II.Bölüm:Andante con espressione

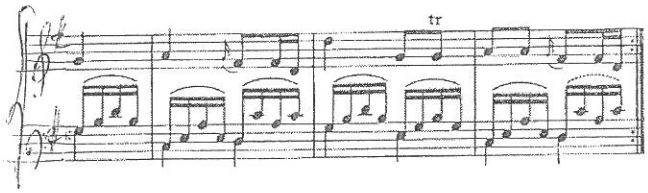
1.Fikir	2.Fikir (Kısa bir Gelişme sağlıyor)	1.Fikir	2.Fikir (variantlı)	1.Fikir (variantlı)	Coda
1	17	39	53	75	82

Örnek 167
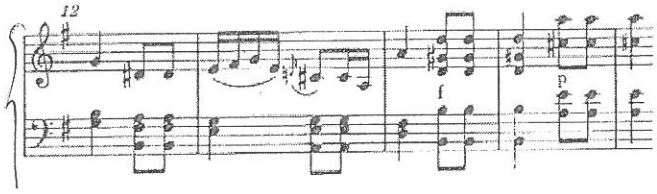


1.Fikir (A teması), 1.-4.ölçüler

Örnek 168
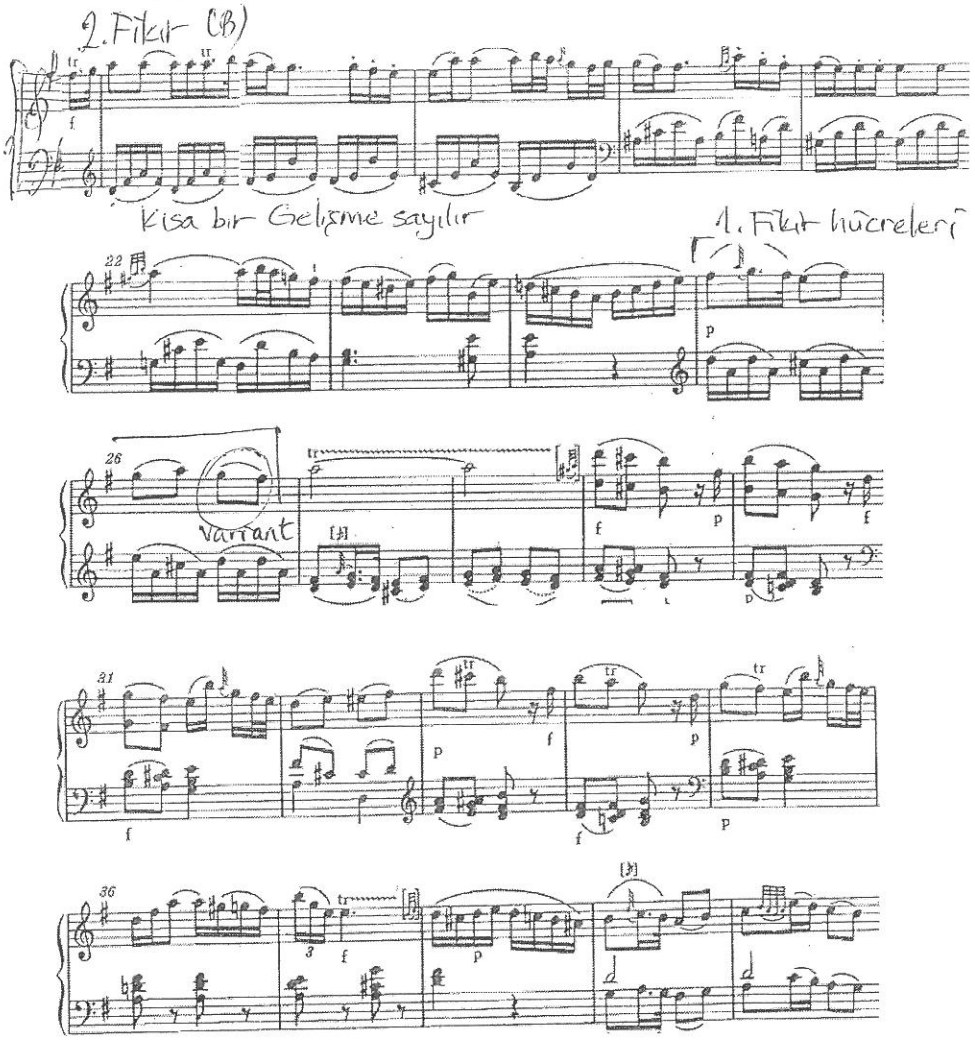


Karar, 8.-11.ölçüler.

Örnek 169
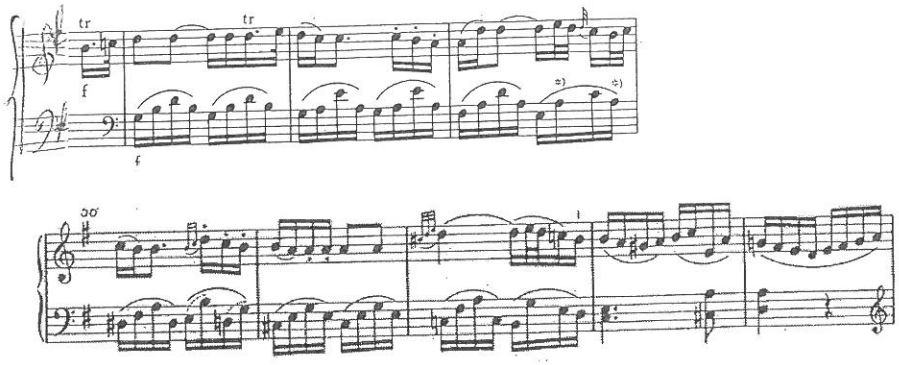


I-V Tonal işlem (modülasyon), 12.-16.ölçüler.

Örnek 170



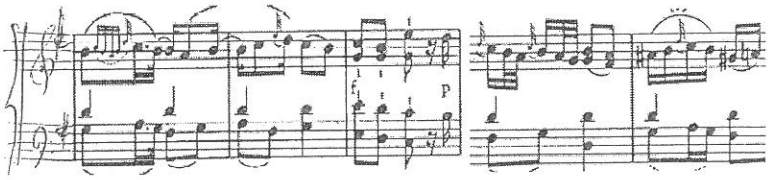
2.Fikir (B teması), Kısa bir Gelişme gibi düşünülebilir ve ardından 1.Fikir'in yeniden gelişi, 17.-40.ölçüler.

Örnek 171
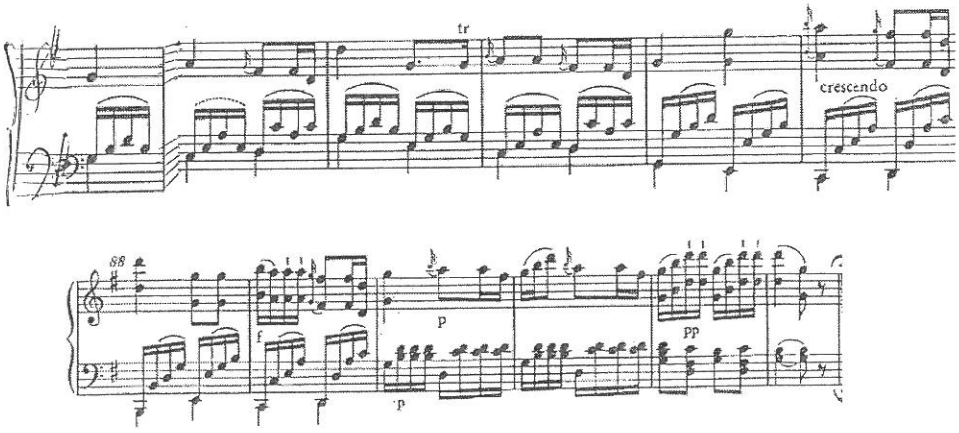


2.Fikir (B teması) ikinci gelişi, variantlı, 53.- 60.ölçüler.

Örnek 172



1.Fikir'in variantı, 75.-79.ölçüler.

Örnek 173



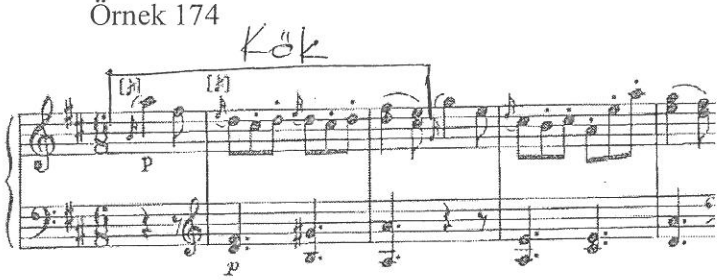
Coda, 82.-93.ölçüler.

III.Bölüm: RONDEAU, Allegro

Bu bölüm Rondo formunda olmakla birlikte, A ve B temaları arasında köprü kullanılmıştır; bu yüzden Sonat Allegrosu'na işaret eden melez bir form oluşmuştur. Ayrıca C fikri bir Gelişme'ye sebebiyet verdiğinden ve Rondo'nun son tekrarında B ana tonda geldiği için Sergileme-Gelişme-Yeniden Sergileme tablosu ortaya çıkmaktadır. Rondo formu + Coda ve Sonat Allegrosu bu bölümde bir potada eritilmiştir.
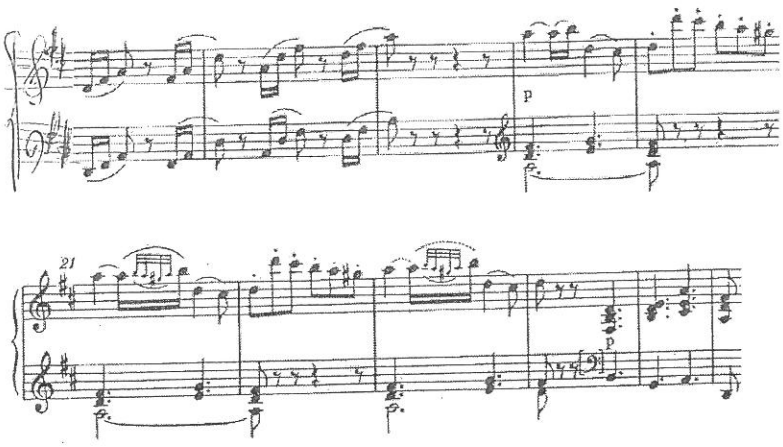
A kesiti	B kesiti	A kesiti	C kesiti	Kadans	A kesiti	B kesiti	A kesiti
1	41	87	119	173	174	206	248

Örnek 174
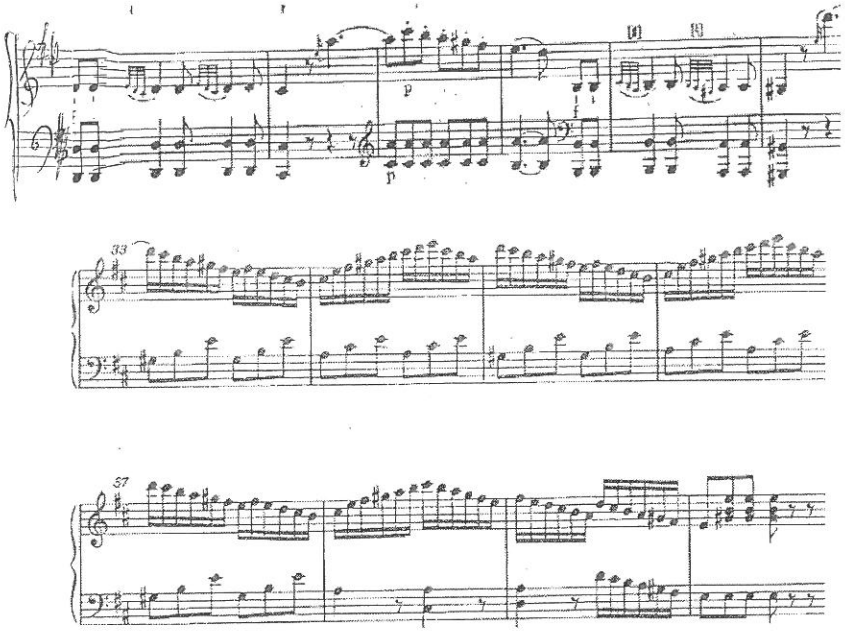


A teması (1.nakarat), 1.-5.ölçüler.

Örnek 175
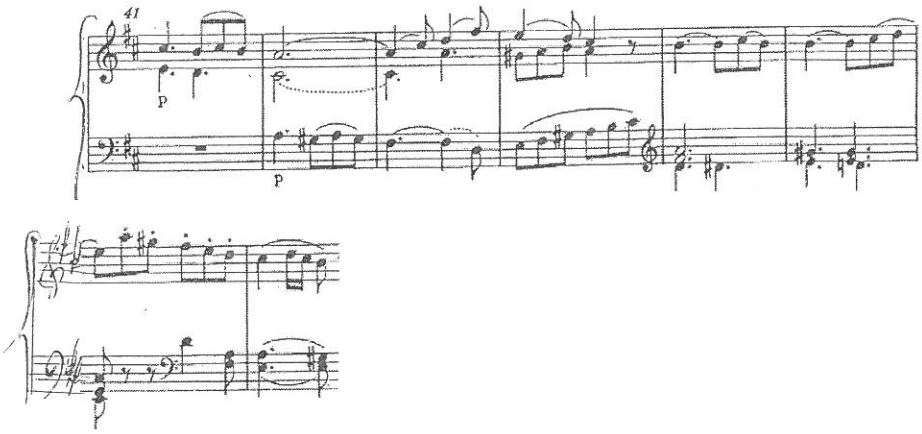


Karar, 16.-26.ölçüler.

Örnek 176
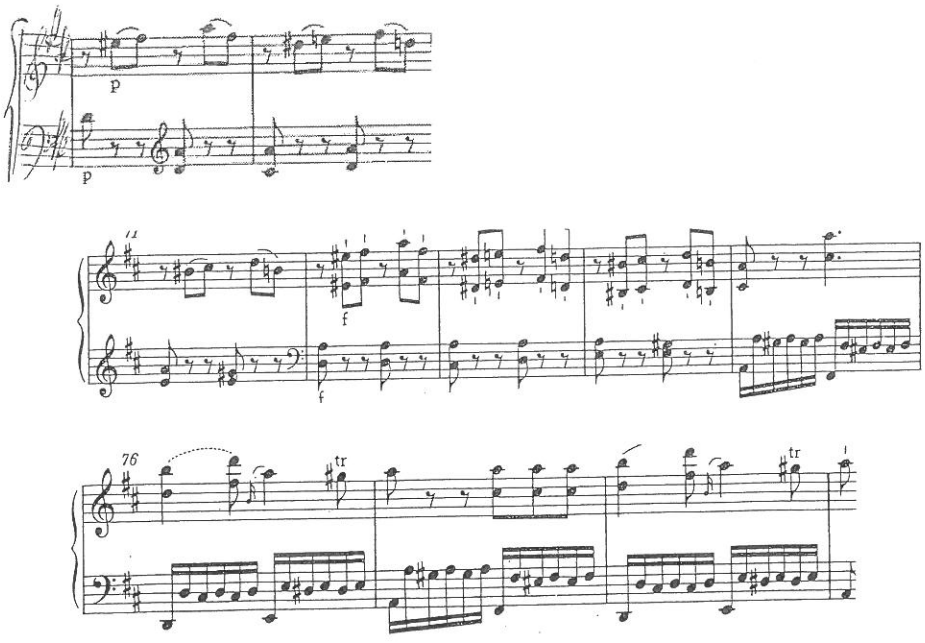


Köprü, 26.-40.ölçüler.

Örnek 177
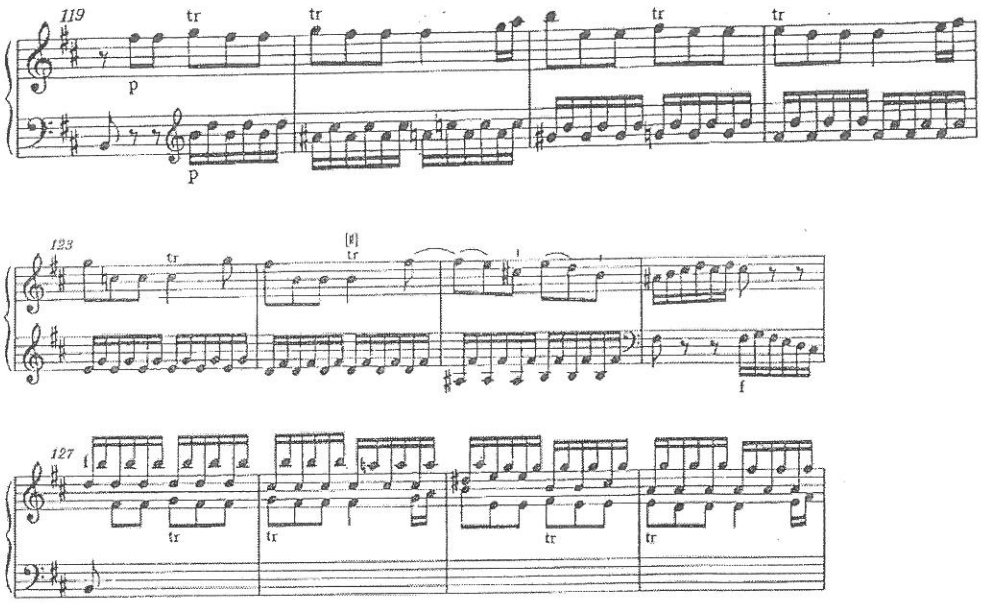


B teması (2.nakarat), çok-sesli çalışma (3-sesli) 41.-48.ölçüler.

Örnek 178
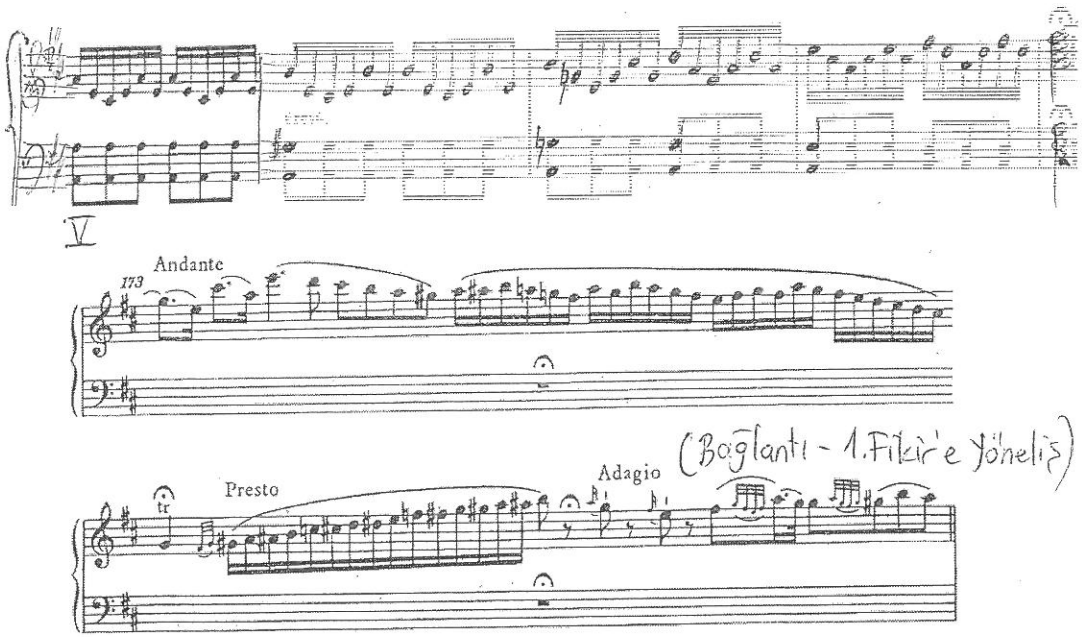


Tonal Kadans, 69.-79.ölçüler.

Örnek 179



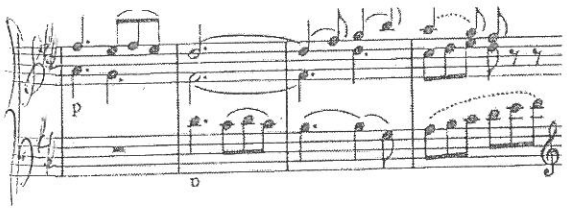
C kesitinin başı, 119.-130.ölçüler.

Örnek 180
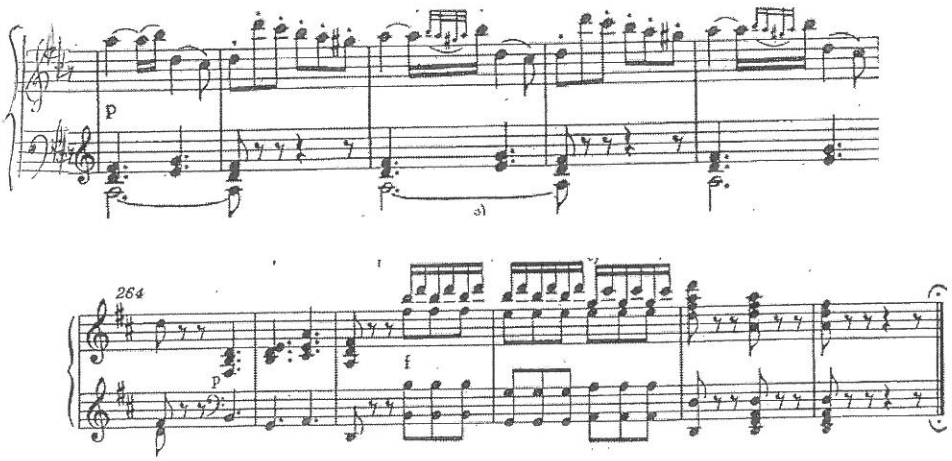


Kadans, 173.ölçü.

Örnek 181



B teması (2.nakarat), Re I'de geldiği için Yeniden Sergileme kapsamında, 206.-209.ölçüler.

Örnek 182



Coda, 259.-269.ölçüler.

9.Sonat K 310 (300d) la minör

Mozart'ın bu sonatı onun ilk trajik piyano sonatıdır. Keman-piyano için K 304 mi minör sonatı ile pek çok benzerlikler taşır. K 304'ün derin bir acıyı sessizce anlatan hüzünlü ikinci bölümü ve K 310'un genel isyankar ve üzüntülü atmosferi düşünüldüğünde, bu eserlerin, Mozart'ın annesinin ölümü ardından, besteci derin bir özlem ve yalnızlık içindeyken bestelenmiş oldukları düşünülebilir. K 310 la minör

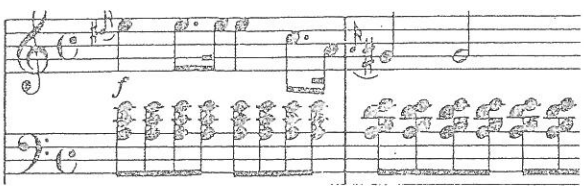
sonatın Mozart'ın 23 Mart 1778'de geldiği Paris'te geçirdiği 1778 yazında bestelendiği bilinmekle birlikte, annesinin 3 Temmuz tarihindeki ölümünün öncesinde mi sonrasında mı bestelendiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak isyankar kimi hüzünlü ve karanlık atmosferine bakarak, Mozart'ın bu eseri annesinin ölümünün ardından, onun ölümü karşısındaki isyanı ve derin üzüntüsü ile yazmış olabileceği düşünülülebilir ise de bu konuda tarihi bir veri bulunmamaktadır.

Ani geçişli *pp,p,f* nüanslarda ve müziğin fırtınalı karakterinde Mozart'ın eseri bestelemeden az zaman önce Mannheim Orkestrası'nı dinlemiş olmasının etkileri de hissedilir. Bu eseriyle Mozart *Sturm und Drang* akımına yakın, *Empfindsamkeit* özellikleri taşıyan bir eser bestelemiştir.

I.Bölüm: Allegro maestoso
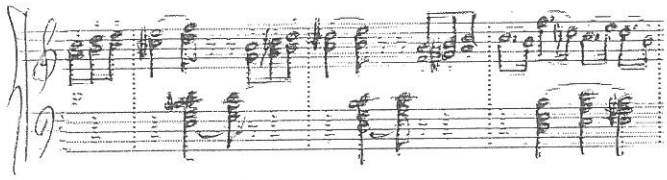
<table>
<tr><td>Sergileme</td><td>Gelişme</td><td>Yeniden Sergileme</td></tr>
<tr><td>1 - 49
<table><tr><td>A teması</td><td>Köprü</td><td>B teması</td></tr><tr><td>1</td><td>12</td><td>23</td></tr></table></td><td>50 - 79
<table><tr><td>Dönüş köprüsü</td></tr><tr><td>70</td></tr></table></td><td>80- 133
<table><tr><td>A teması</td><td>Tonal kadans</td><td>B teması</td></tr><tr><td>80</td><td>88</td><td>104</td></tr></table></td></tr>
</table>

Örnek 183
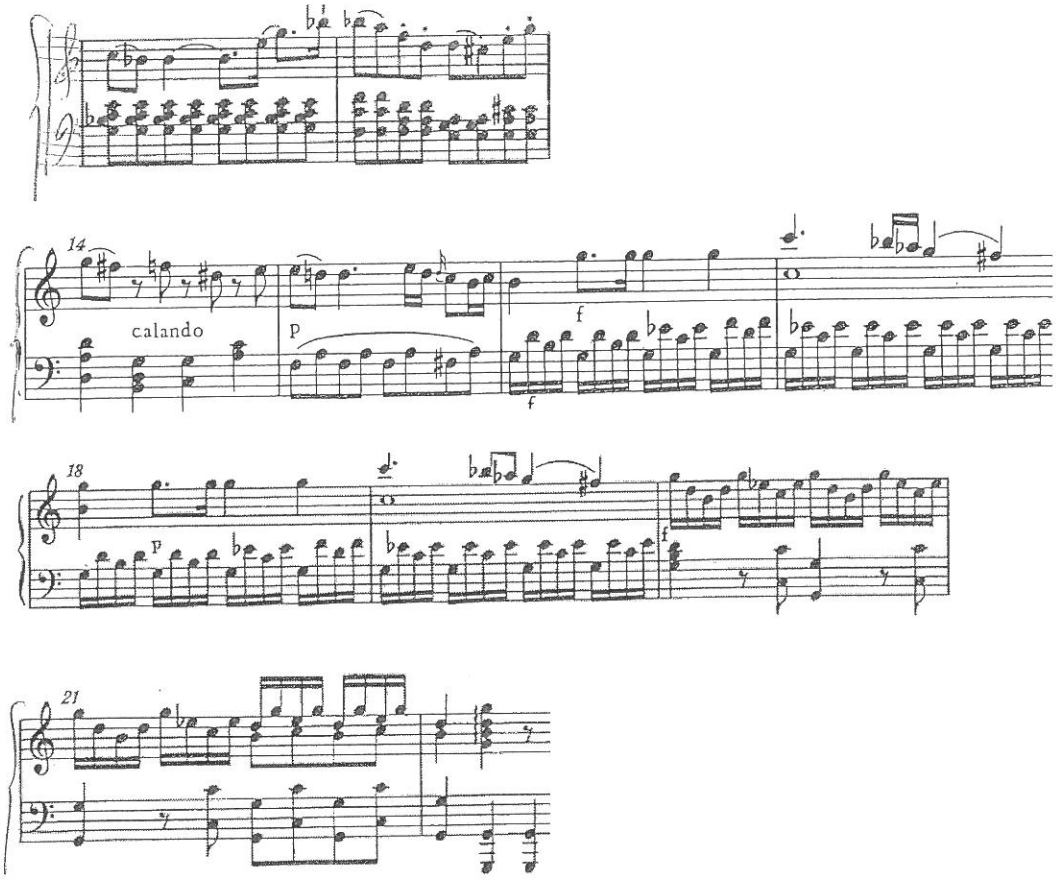


A teması, 1.-8.ölçüler.

Örnek 184
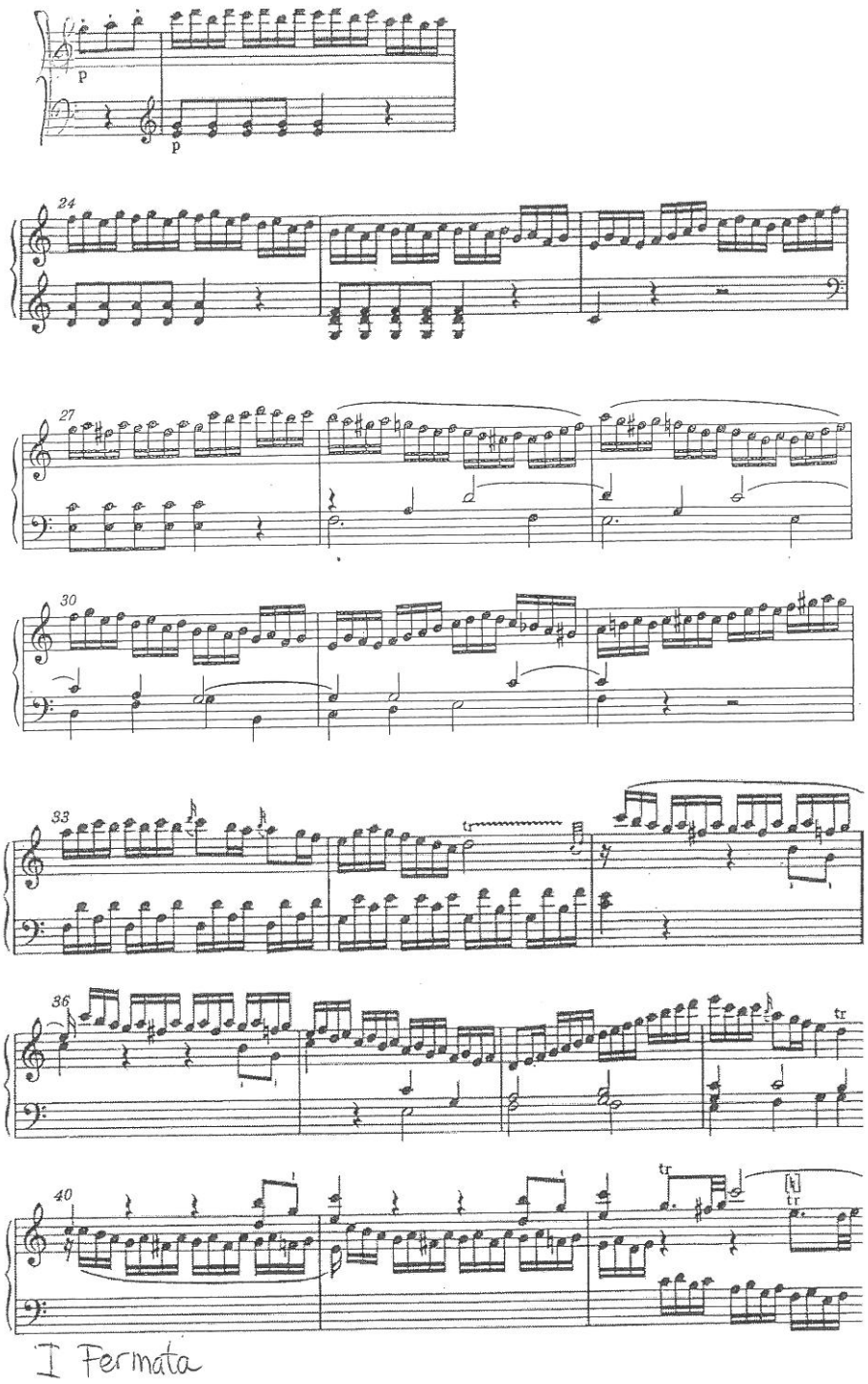


Tonal kadans, 5.-8.ölçüler.
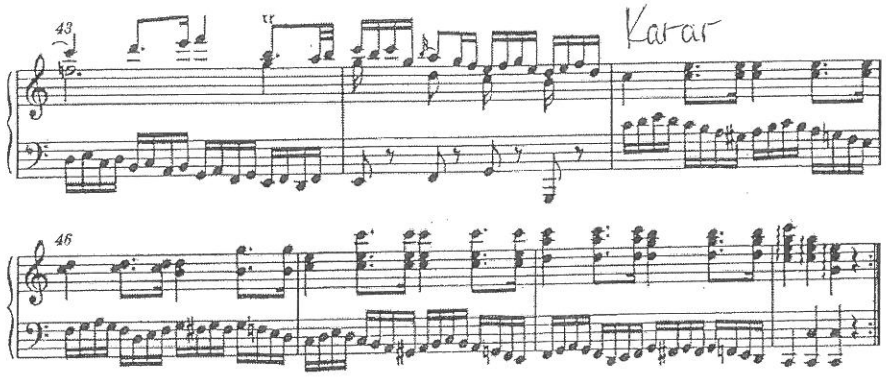
Örnek 185



Köprü, 12.-22.ölçüler.
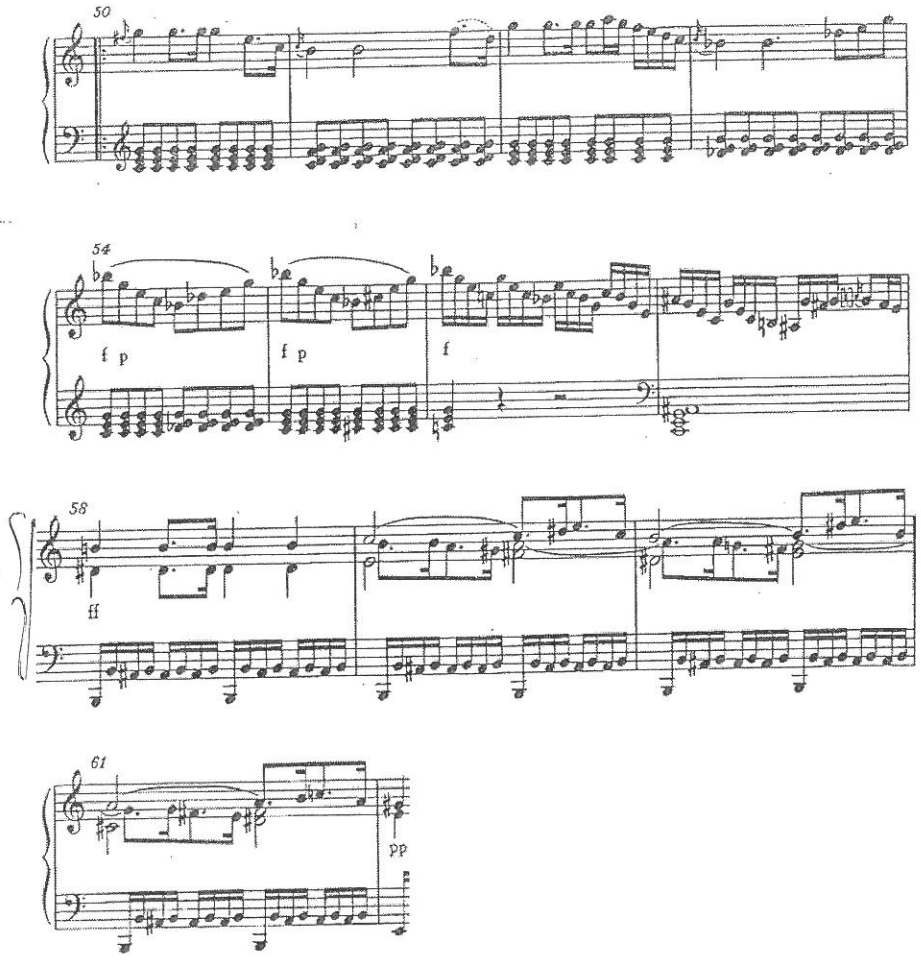
Örnek 186
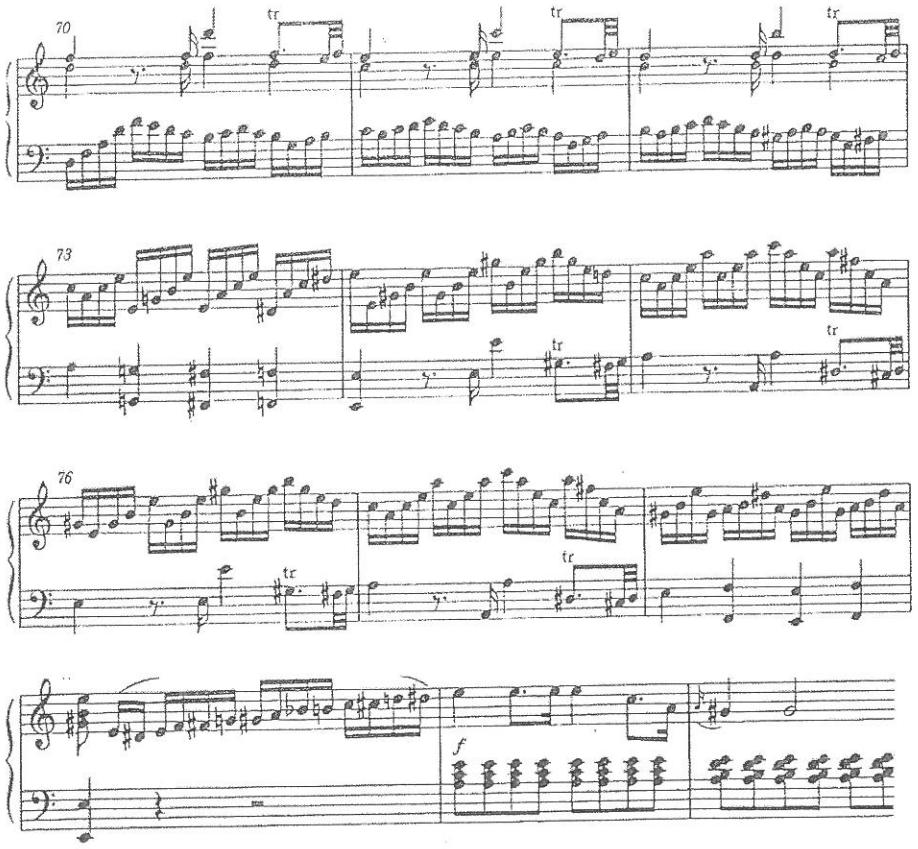




B teması (ilgili Majörde), 23.-34.ölçüler.

Örnek 187



Gelişme başlangıcı (sürekli modülasyonlar), 50.-62.ölçüler.

Örnek 188



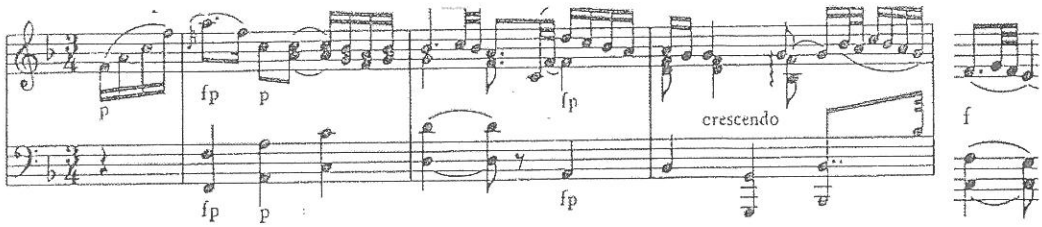
Dönüş köprüsü olarak değerlendirilebileceğimiz ölçüler ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 70.-81.ölçüler

II.Bölüm:Andante cantabile

<table>
<tr><td colspan="4">Sergileme</td><td>Gelişme</td></tr>
<tr><td colspan="4">1- 31</td><td>32 - 53</td></tr>
<tr><td>1.Fikir (A teması)</td><td>1.Fikir 2.variant Köprü gibi kullanılmış</td><td>2.Fikir (B teması)</td><td>Karar</td><td rowspan="2"><table><tr><td>Dönüş köprüsü</td></tr><tr><td>43</td></tr></table></td></tr>
<tr><td>1-7</td><td>8-14</td><td>15-18</td><td>22</td></tr>
</table>

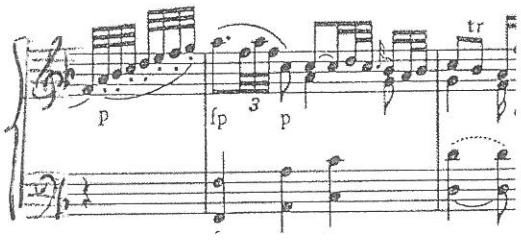
Yeniden Sergileme			
54 - 86			
1.Fikir (A teması)	1.Fikir 2.variant Köprü gibi kullanılmış	2.Fikir (B teması)	Karar
54	61	68	77

Örnek 189
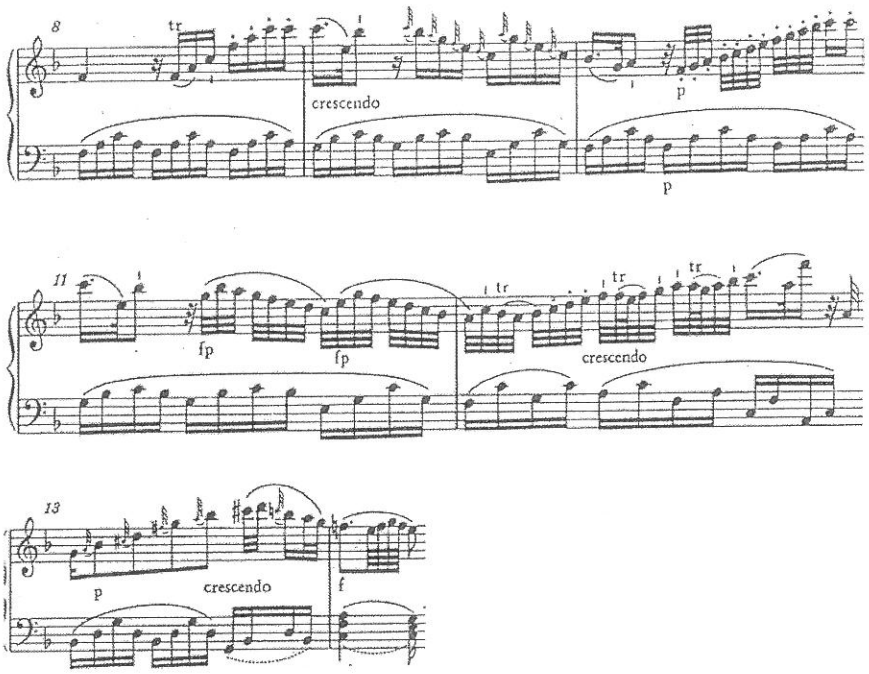


1.Fikir (A teması), 1.-7.ölçüler.

Örnek 190



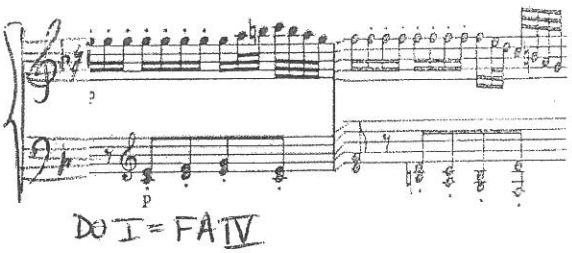
1.Fikir (A teması) 1.variant, 4.-6.ölçüler.

Örnek 191



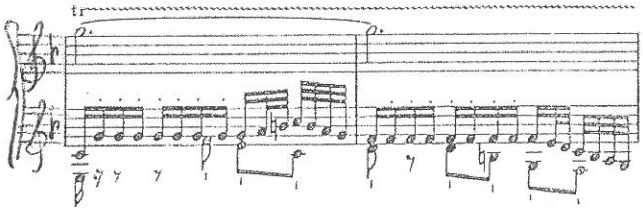
1.Fikir 2.variant, köprü gibi kullanılmış, 8.-14.ölçüler

Örnek 192
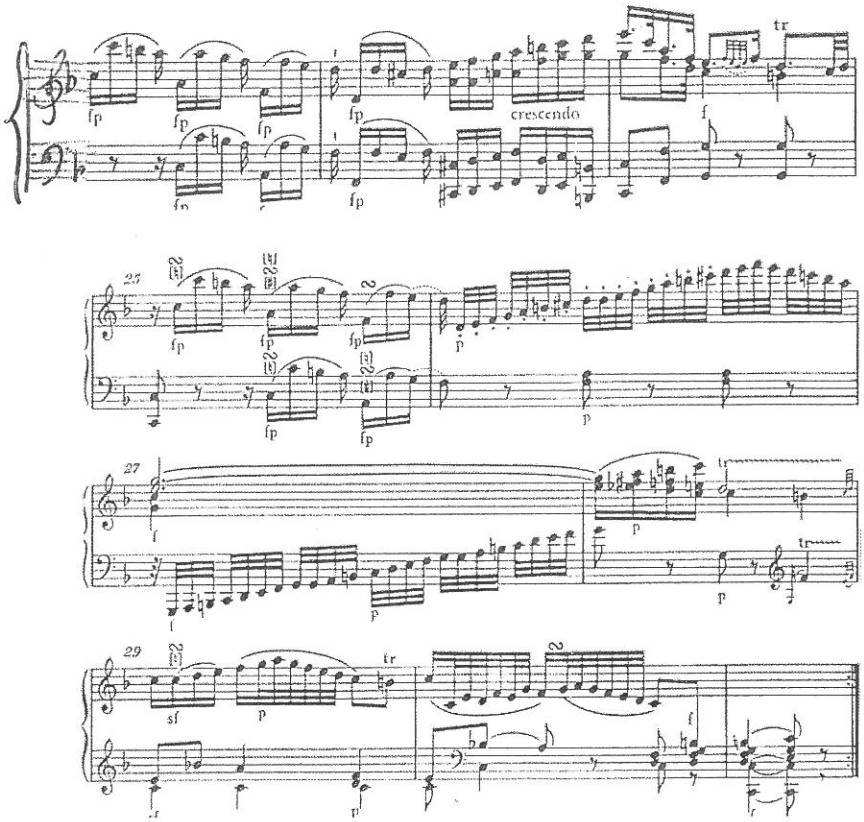


2.Fikir (B teması), 15.-16.ölçüler.

Örnek 193



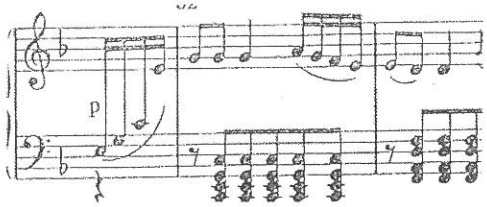
2.Fikir (B teması), sol elde kullanılmış, 17.-18.ölçüler.

Örnek 194
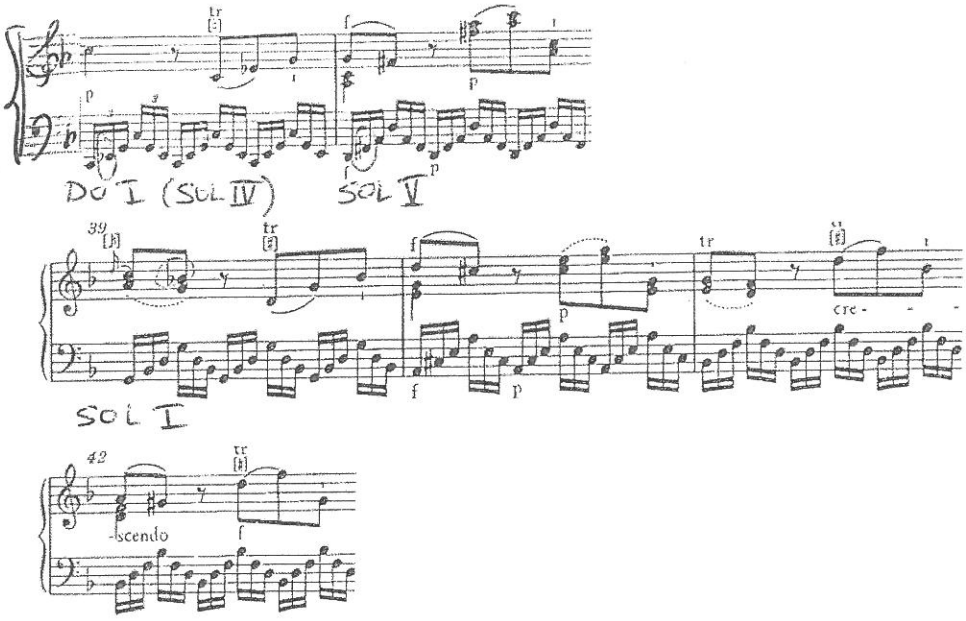


Karar (Epilog), 22.-31.ölçüler.

Örnek 195
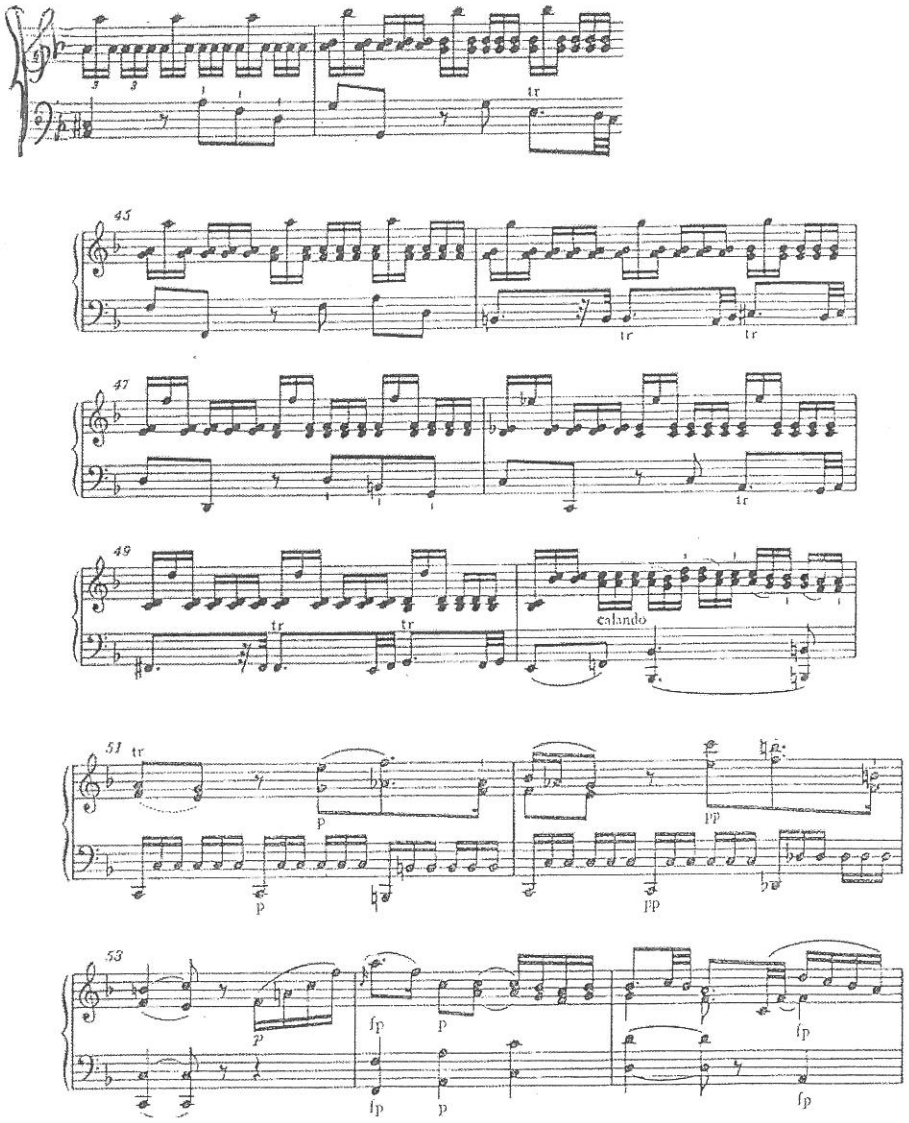


Gelişme, 1.Fikir genişletilmiş (*augmentation*), 31.-33.ölçüler.

Örnek 196
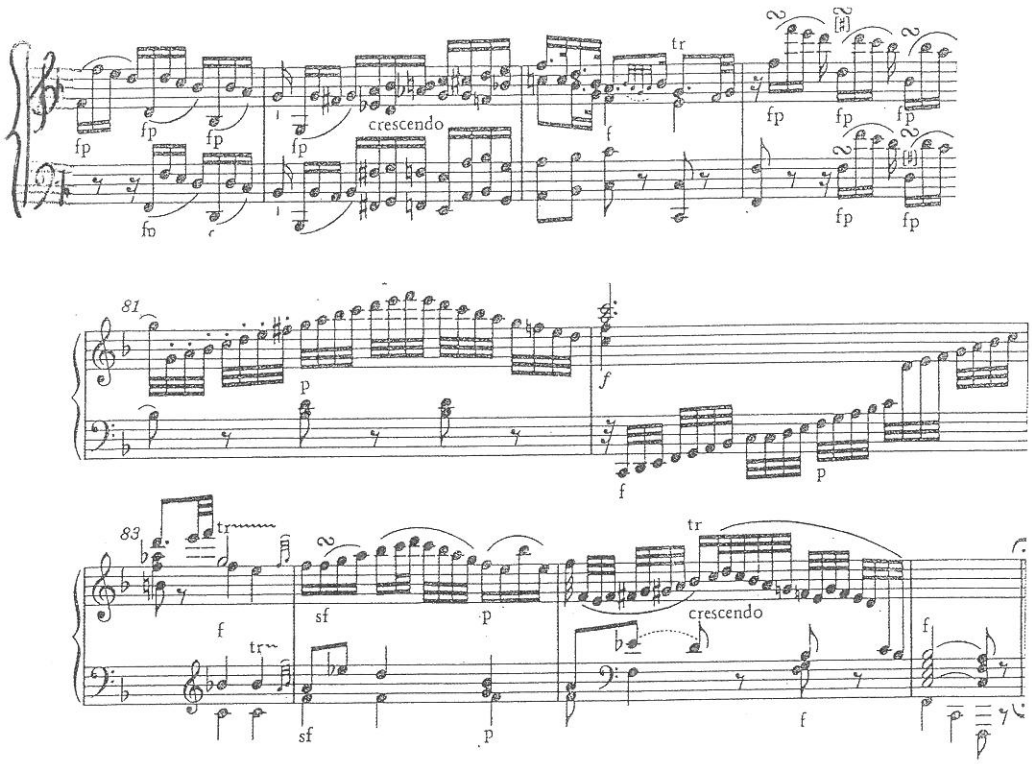


Modülasyon, kromatik kayma, 37.-42.ölçüler.

Örnek 197



Dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 43.-55.ölçüler.

Örnek 198



Karar, (Epilog) 77.-86.ölçüler.

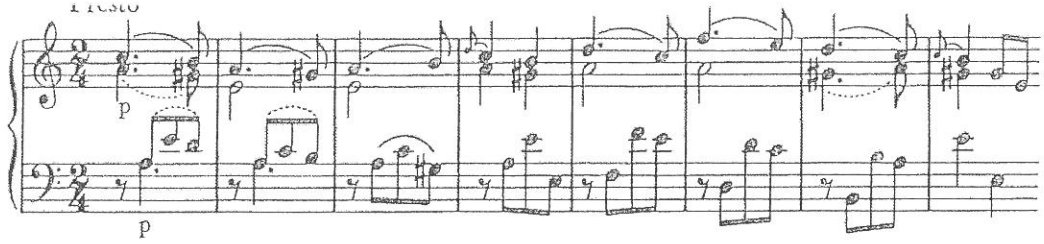
III.Bölüm:Presto

Presto başlıklı çok dramatik karakterdeki bu bölüm, Menuetto-Trio formunda olacak şekilde A-B-A şeklinde bestelenmiştir.

A	B	A
1	143	175
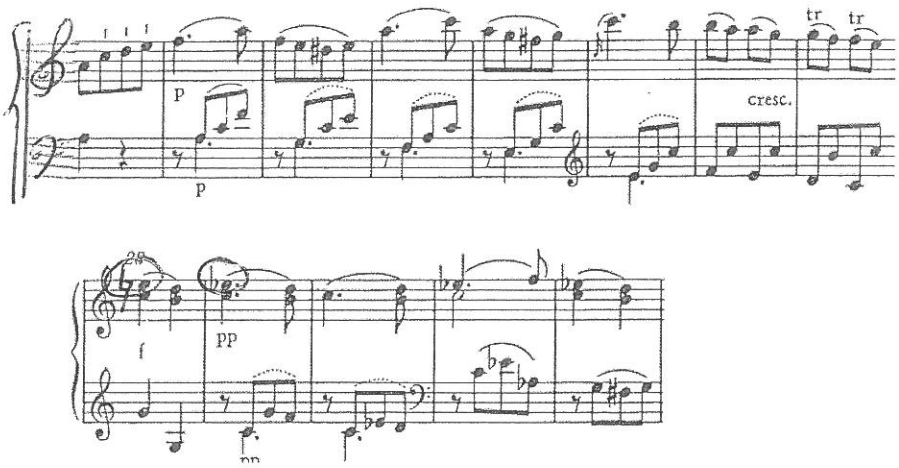
Coda
245 -252

Örnek 199
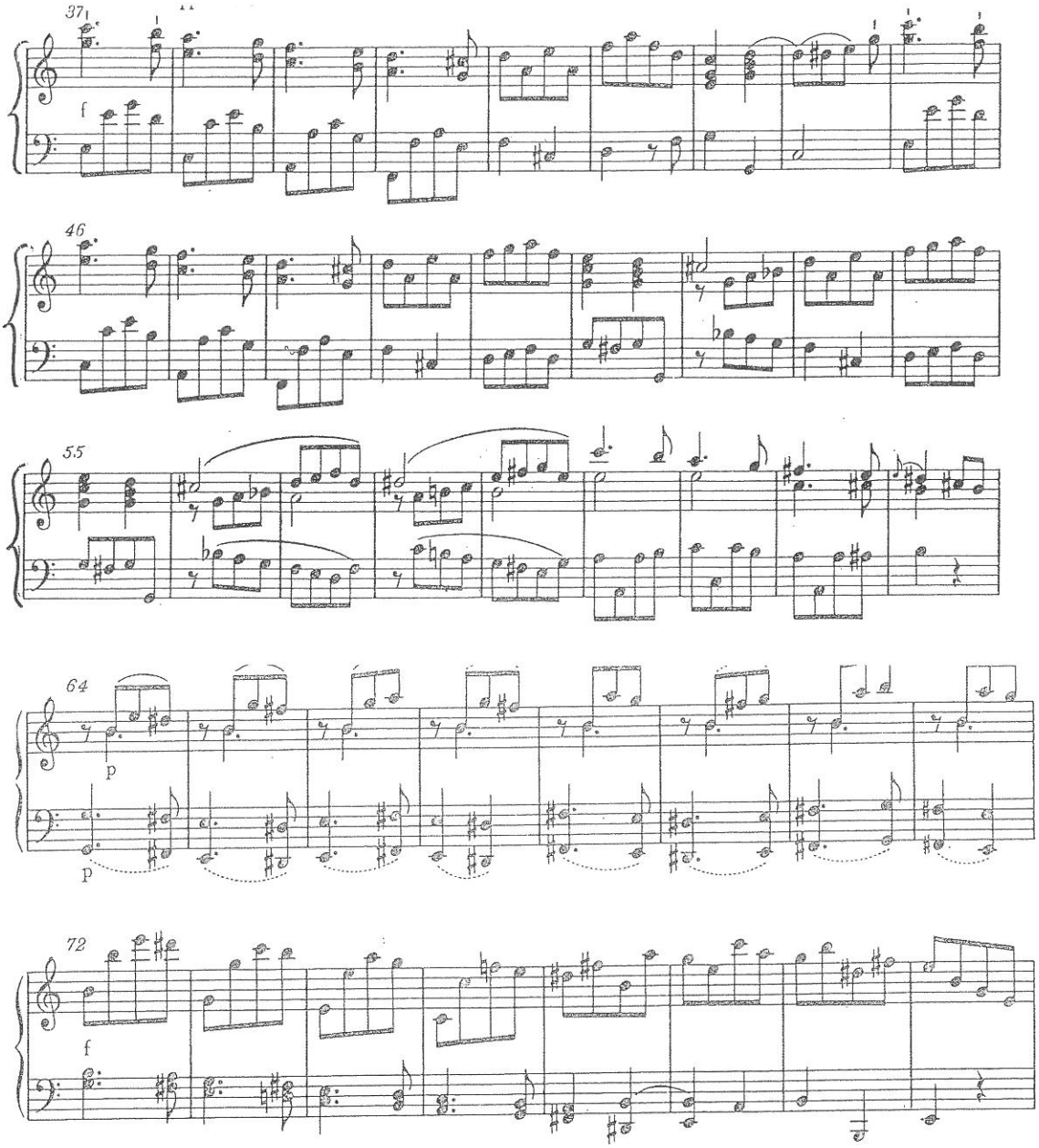


Ateması, 1.-28.ölçüler.

Örnek 200



A kesitinin devamı ve kromatik kayma, 28.-32.ölçüler
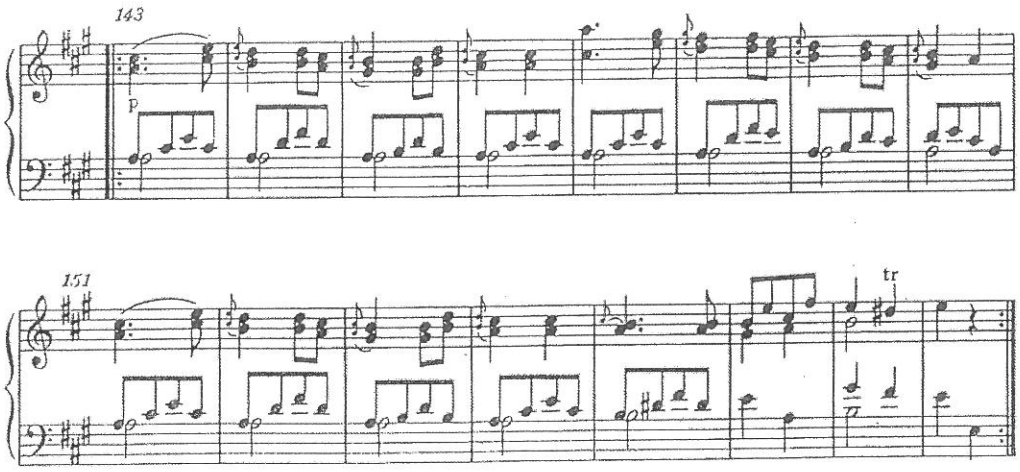
Örnek201



37.-79.ölçüler.(37.ölçüde başlayan hareketi 2.Bölüm Karar hareketi -22.-23.ölçüler ve 77.-78.ölçüler- ile karşılaştırınız.)

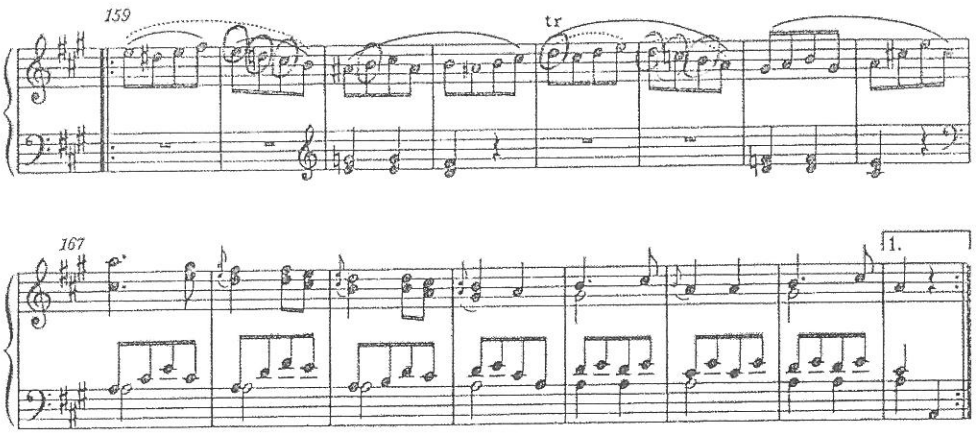
Karar'daki 2.bölümü hatırlatan işlem ileride Beethoven ve Schumann Sonatlar'daki devingen kullanıma öncülük eden bir oluşum diye değerlendirilmeli.

Örnek 202
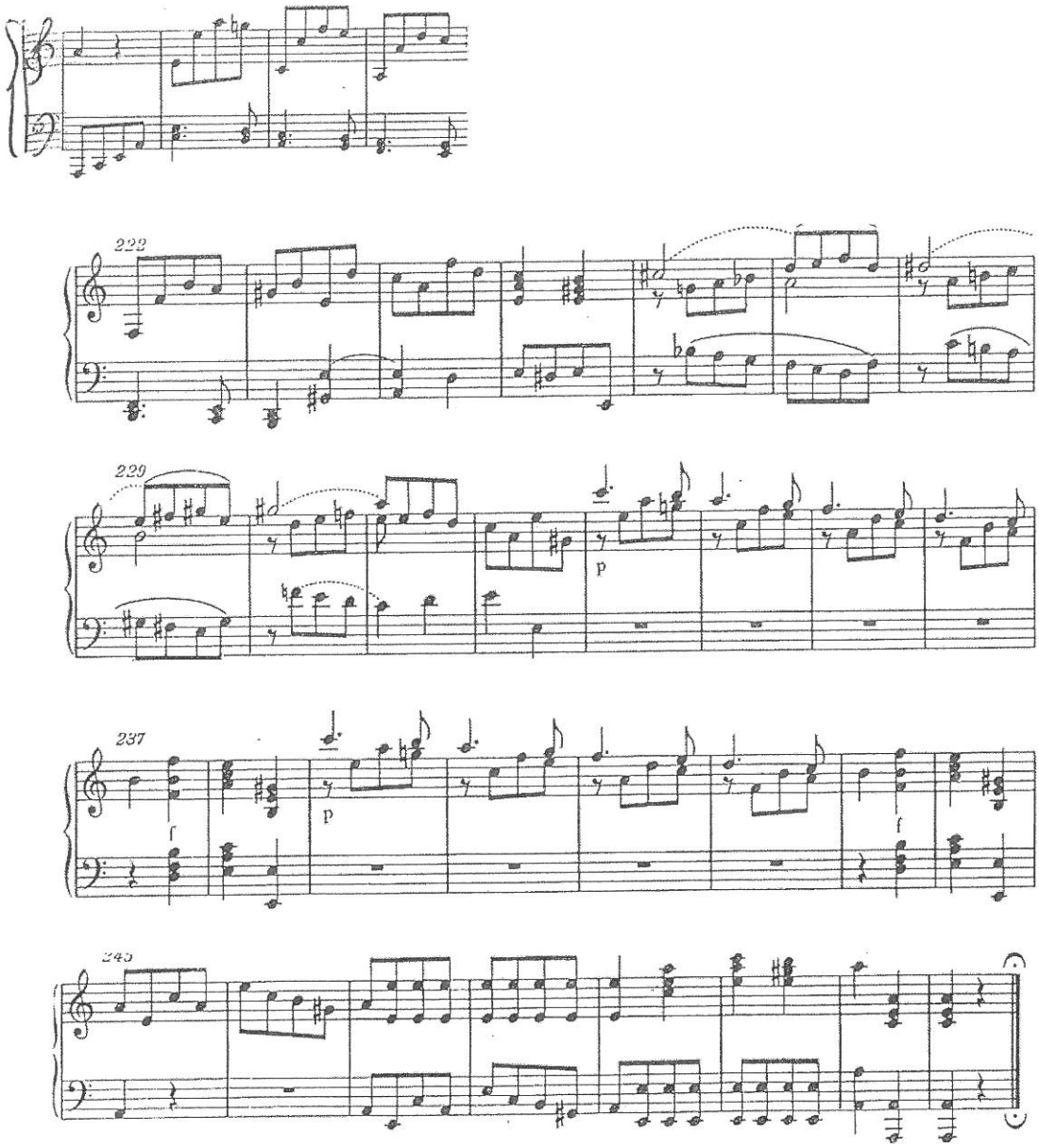


Maggiore B (Trio) kesiti, 143.-158.ölçüler.

Örnek 203



B kesiti teması gizlenerek çalışılmış, 159.-174.ölçüler.

Örnek 204



Karar (Coda), -2.Bölüm Karar'a bakınız, 218.-252.ölçüler.

6.3. K 330-333 Sonatlar

Mozart'ın K 309-311'i bestelediği yıl olan 1778'ten beş yıl sonra K 330-332 sonatlarını 1783 yılında bestelediği kabul edilmektedir. K 330-332'yi Salzburg veya Viyana'da bestelediği kabul edilmekte ancak kesin olarak bilinmemektedir. K 333'ü ise Linz'de bestelediği düşünülmektedir.[1] Babasına 20 Temmuz 1778'de gönderdiği mektubunda *"birkaç adet piyano sonatı göndermeyi planladığından"* bahsetmekte ve bu planını ablası Nannerl'e yazdığı 31 Temmuz 1778 tarihli mektubunda yinelemektedir[2]. Bu sonatlardan birinin K 310 olduğu kesinse de, bahsettiği *"birkaç adet"* sonatın diğerleri hangileridir bilinmemektedir.[3] 9 Haziran 1784 tarihli, babası Leopold'e yazdığı mektubunda ise *"ablasına bir zamanlar ilki Do majör, ikincisi La majör ve üçüncüsü Fa majör, üç piyano sonatını gönderdiğinden"* bahsetmektedir.[4] Bu mektubun kaynaklığında ve bahsi geçen bu üç eserin stilistik olarak K 310'la benzerliklerinden yola çıkarak, K 330-332 sonatların da Paris'te bestelenmiş olabileceği de ihtimal dahilindedir.[5] Mozart'ın elyazmalarının kağıtları üzerinde yapılan araştırmalara göre ise, K 330 ve K 331, 1783'te Viyana veya Salzburg'da, K 332 de aynı dönemde veya biraz daha önce bir tarihte, Salzburg veya Münih'te bestelenmiş olmalıdır.[6] Görüldüğü üzere, Mozart'ın bu sonatları ne zaman nerede bestelediğine dair kesin bir kanıt yoktur, yalnızca varsayımlar vardır. Müzikologların detaylı araştırmaları devam etmekle birlikte, bu sonatların *Urtext* kataloglarda ve notalarda yer alan besteleniş tarihi 1783 yılıdır. K 330-332'inin Viyana veya Salzburg'da, K 333'ün ise Linz'de bestelendiği kabul edilmektedir.

---

[1] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 68.
[2] **Mozart Sonatas, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Bärenreiter**, Vorwort IV.
[3] Hermann ABERT, **W.A.Mozart**, 508.
[4] A.g.k. 508.
[5] A.g.k. 509.
[6] A.g.k. 509.

Besteleniş zamanlarında bir belirsizlik olsa da, bu eserlerin ilk basım tarihleri kesin olarak bilinmektedir. K 330-332'nin ilk basımı Artaria tarafından 1784'de Viyana'da yapılmıştır. K 333 ise ilk defa Viyana'da, 1784 yılında Torricella tarafından *"op.VII"* adı altında K 284 sonat ve K 454 keman-piyano sonatıyla beraber basılmıştır.

K 330-332 Sonatlar'ın el yazmaları bugün kısmi olarak mevcuttur, K 333'ün el yazmasının ise tamamı mevcuttur. K 330 Jagiellonska Kütüphanesi, Kraków'da, K 331'in günümüze ulaşmış tek sayfası Lizbon'da Antonio de Almeida'nın özel koleksiyonunda, K 332 Princeton Üniversitesi William H.Scheide Koleksiyonu'nda, K 333 ise Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin'de muhafaza edilmektedir.

7-9 No'lu sonatlarından 10.-13.sonatlarını bestelediği 1883 yılına kadar arada geçmiş olan beş yılda Mozart, *"Zaide"* (1779), *"Idomeneo"* (1781) ve *"Saraydan Kız Kaçırma"- "Entführung aus dem Serail"* (1782) operalarını bestelemiştir. *"L'oca del Cairo"* operası ise K 330-333 Sonatları bestelediği 1783 yılında bestelenmiştir.

1779'da K 318 No.32 Sol majör ve K 319 No.33 Si bemol majör senfonilerini, 1780'de K 338 No.34 Do majör senfonisini, 1782'de K 385 No.35 *"Haffner"* Senfonisi'ni bestelemiştir. K 330-332 sonatlarla aynı yıl K 425 No.36 Do majör *"Linz"* ve K 444 No.37 Sol majör senfonisini yazmıştır.

1782'de K 413 No.11 Fa majör, K 414 No.12 La majör ve K 415 No.13 Do majör Piyano Konçertoları'nı bestelemiştir.

1782-1785 tarihleri arasında "*Haydn*" Dörtlüleri olarak bilinen K 387 No.14 Sol majör (1782), K 421 No.15 re minör (1783), K 428 No.16 Mi bemol majör (1782), K 458 No.17 Si bemol majör "*Av*" Dörtlüsü'nü (1784) ve K 464 No.18 La majör ve K 465 No.19 Do majör "*Dissonans*" Dörtlüleri'ni (1785) bestelemiştir.

1779'da K 317 "*Coronation Missa*"yı, 1779'da K 364 Mi bemol majör "*Sinfonia concertante*"yi, 1780'de K 337 Do majör "*Missa Solemnis*"i ve 1782-83'te K 427 do minör "*Büyük Missa*"sını bestelemiştir.

1781 yılında K 376 No.24 Fa majör, K 337 No.25 Fa majör, K 378 No.26 Si bemol majör, K 379 No.27 Sol majör, K 380 No.28 Mi bemol majör keman-piyano sonatlarını ve keman-piyano için K 359 "12 Varyasyon"u ve K 360 "6 Varyasyon"u bestelemiştir. Ayrıca 1782 tarihli tamamlanmamış K 402, 403, 404- No.29, 30, 31 üç adet keman-piyano sonatı mevcuttur.

1782 yılında K394 No.1 Do majör, K 396 No.2 do minör ve K 397 No.3 re minör *Fantasie*'leri ve 1783'te K 398 Fa majör "6 Varyasyon"u bestelemiştir.

1780 yılında Haydn ile tanışan ve onun yaylı dörtlülerini çok dikkatle inceleyip, yeniden yaylı dörtlü yazmak için iki yıl bekleyen Mozart'ın hayatında bu tanışıklığın dışında iki büyük olay daha gerçekleşmiştir. 1781 yılında Salzburg'daki "Saray Müzisyenliği" görevinden ayrılan Mozart, Viyana'ya taşınarak "serbest çalışan bir müzisyen" olarak yaşamaya başlamıştır. Onun hayatını tamamen etkileyen bir diğer olay ise Mozart'ın 1782'de Constanze ile babası Leopold Mozart'ın rızası olmaksızın evlenmesidir. Artık babasının yönlendirmelerine göre hareket eden Mozart değil, kendi kararlarını alıp uygulayan "bağımsız" bir Mozart vardır. Elbette ki, hayatındaki bu "özgürleşmeler" müziğine de yansımıştır.

10. Sonat K 330 (300h) Do Majör

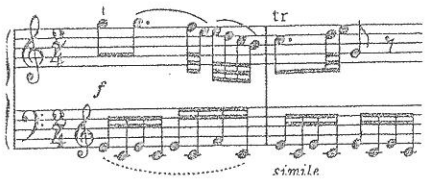
I.Bölüm:Allegro moderato

Buradaki "fikirler dizisi"nden oluşan yapılanma ileride Beethovenien Sonat allegrosu'na öncülük edecek düzeydedir:

1.Fikir (A teması) – 2.Fikir (melodik köprü) – 3.Fikir (B teması)
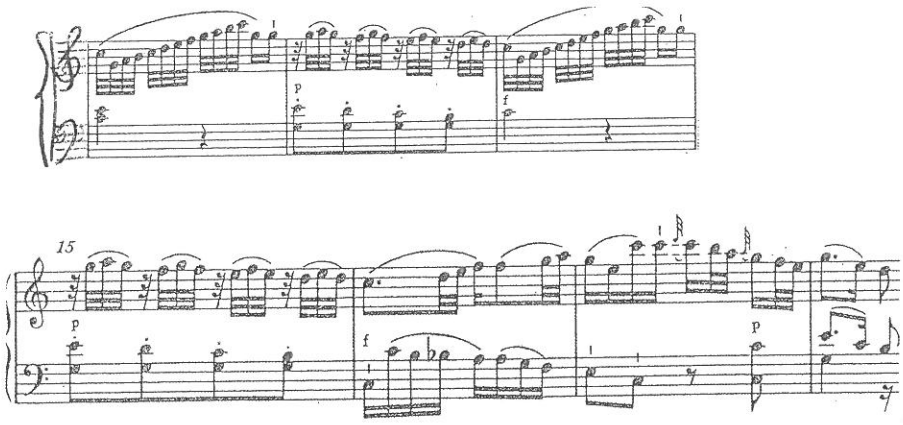
<table>
<tr><td colspan="3">Sergileme</td><td>Gelişme</td><td colspan="4">Yeniden Sergileme</td></tr>
<tr><td colspan="3">1 - 58</td><td>59 - 87</td><td colspan="4">88 - 150</td></tr>
<tr><td>1.Fikir (A teması)</td><td>2.Fikir (Melodik köprü)</td><td>3.Fikir (B teması)</td><td rowspan="2"></td><td>1.Fikir (A teması</td><td>2.Fikir(Melodik köprü)</td><td>3.Fikir (B teması)</td><td>Coda</td></tr>
<tr><td>1</td><td>19</td><td>35</td><td>88</td><td>106</td><td>122</td><td>141</td></tr>
</table>

Örnek 205



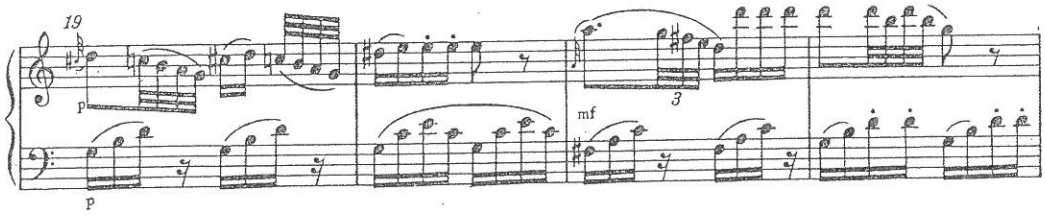
A teması 1.-2.ölçüler

Örnek 206



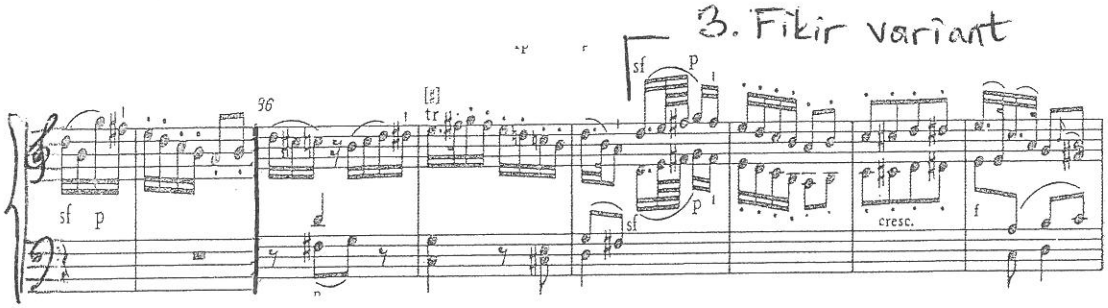
Tonal kadans, 12.-18.ölçüler

Örnek 207



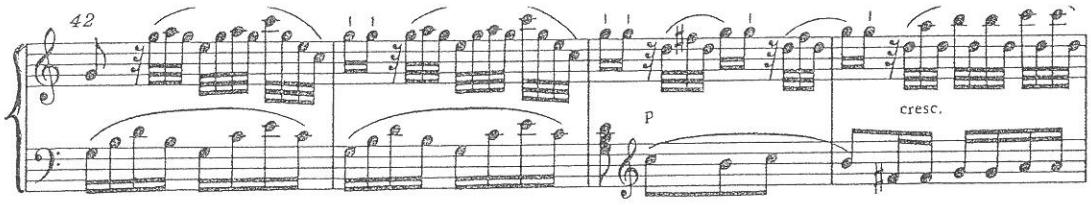
2.Fikir (Melodik köprü), 19.-22.ölçüler.

Örnek 208



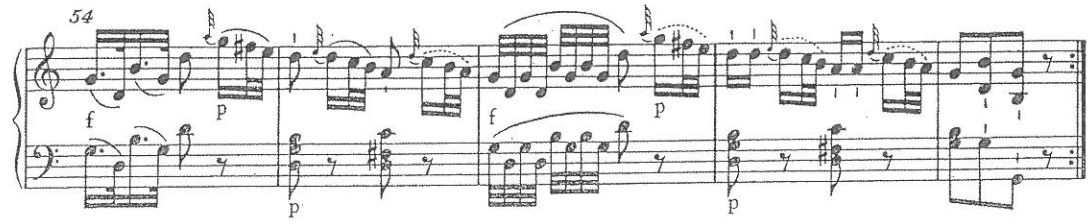
3.Fikir (B teması) ve variantı, 34-41.ölçüler.

Örnek 209



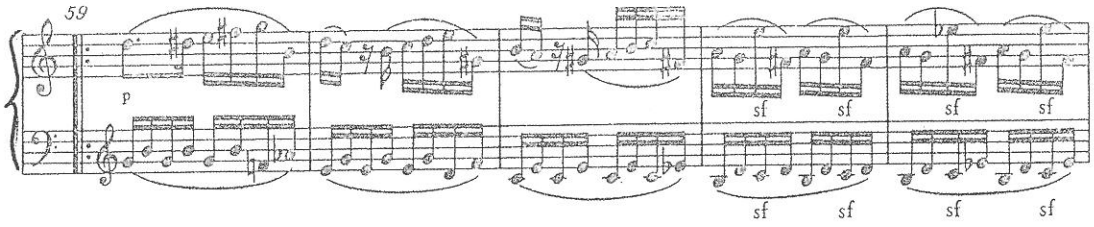
Coda'nın girişi, 42.-45.ölçüler.

Örnek 210
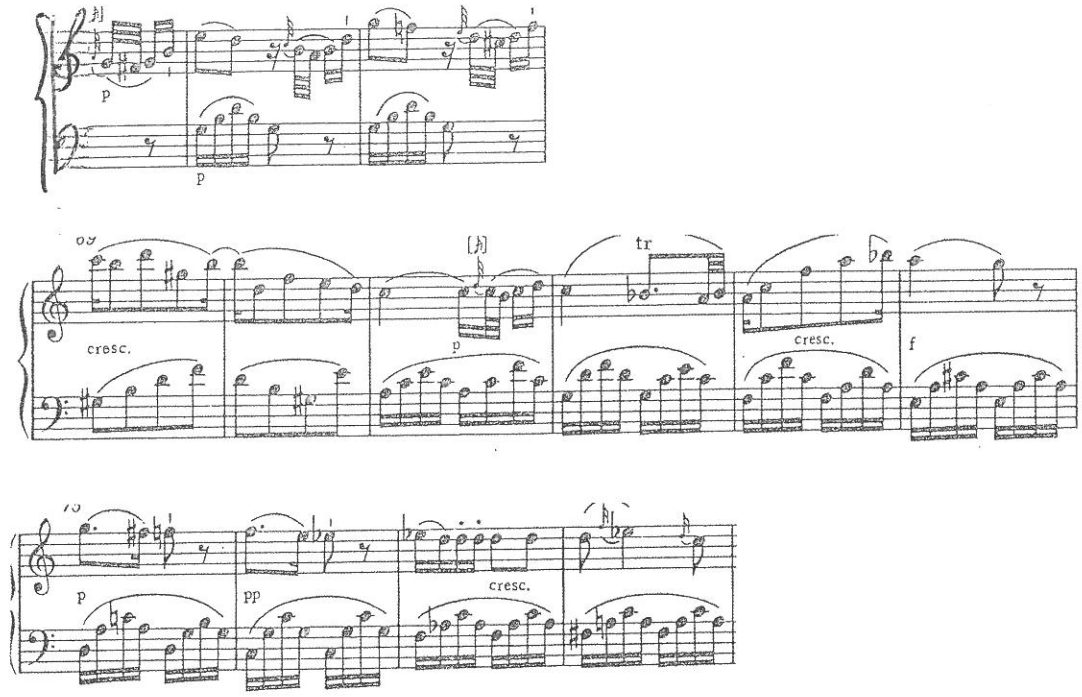


Coda, 54-58.ölçüler.

Örnek 211



Gelişme'nin başlangıcı, Yeni Fikir (4.) 59.-63.ölçüler.

Örnek 212

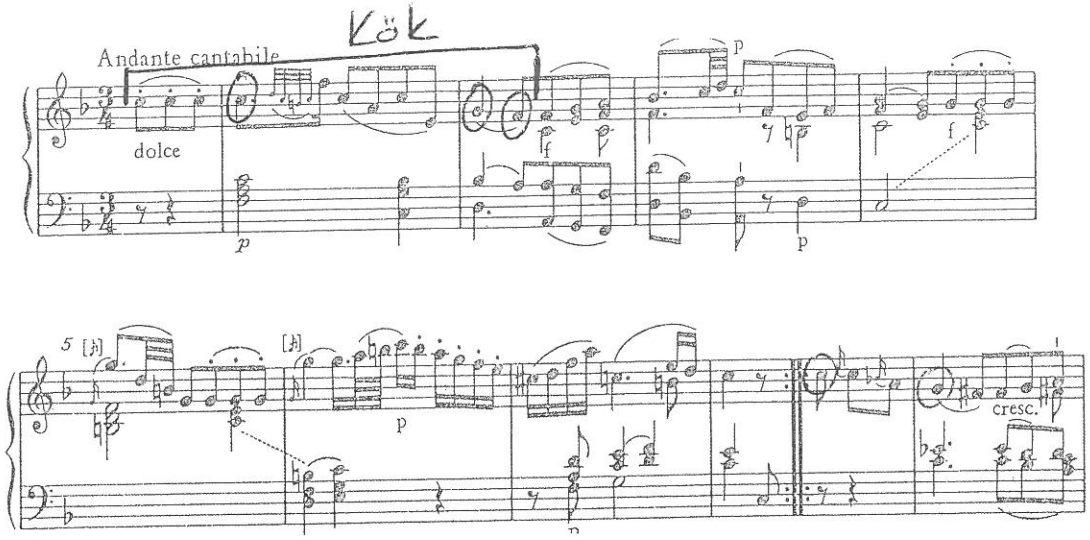


Modülasyon süreci, 67.-78.ölçüler.

II.Bölüm:Andante cantabile

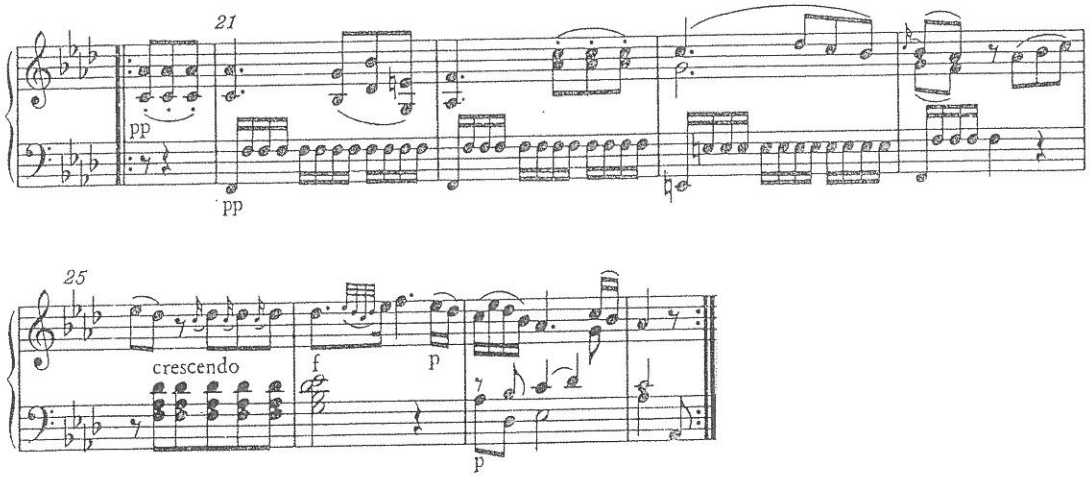
A	B (minör)	A	Coda
1	21	41	61

Örnek 213



A teması, 1.-8.ölçüler.

Örnek 214



Minör kesitin (B) başı, 21.-28.ölçüler

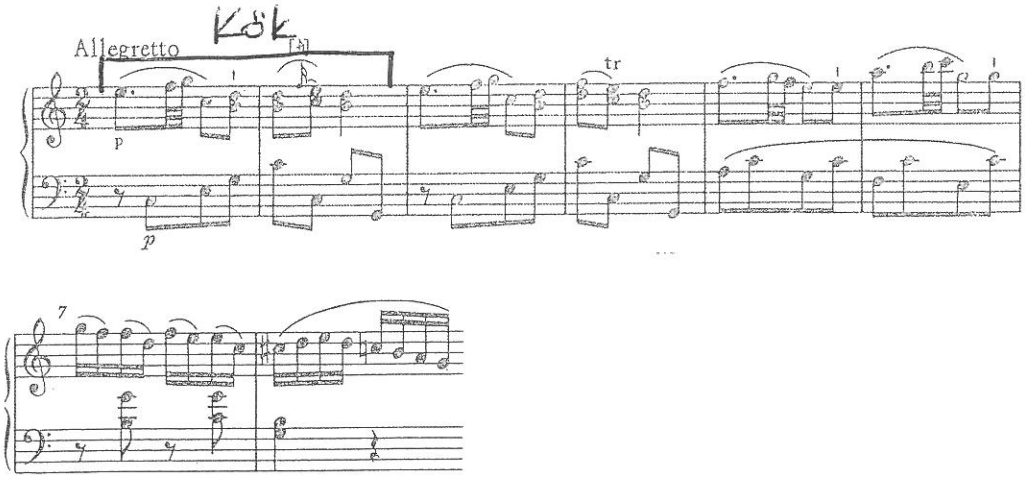
III.Bölüm:Allegretto

Bu bölümle 1.bölümün aynı form kalıbına uyduğu görülmektedir.

Sergileme				Gelişme
1 - 68				69 - 95
1.Fikir (A teması)	2.Fikir (Melodik köprü)	3.Fikir (B teması)	Codetta	
1	21	33	61	

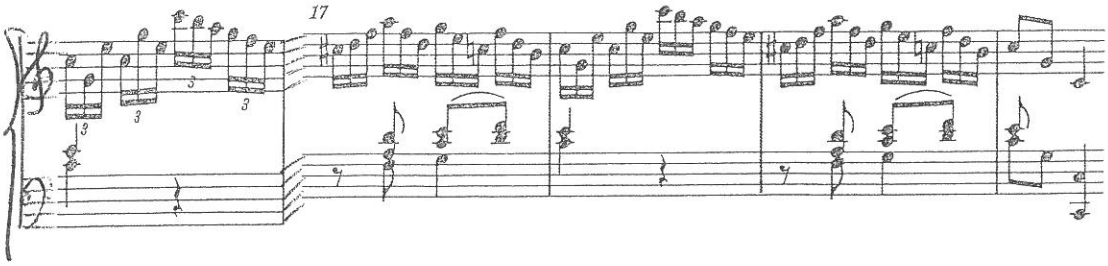
Yeniden Sergileme			
96 - 171			
1.Fikir (A teması)	2.Fikir (Melodik köprü)	3.Fikir (B teması)	Coda
96	116	131	160

Örnek 215
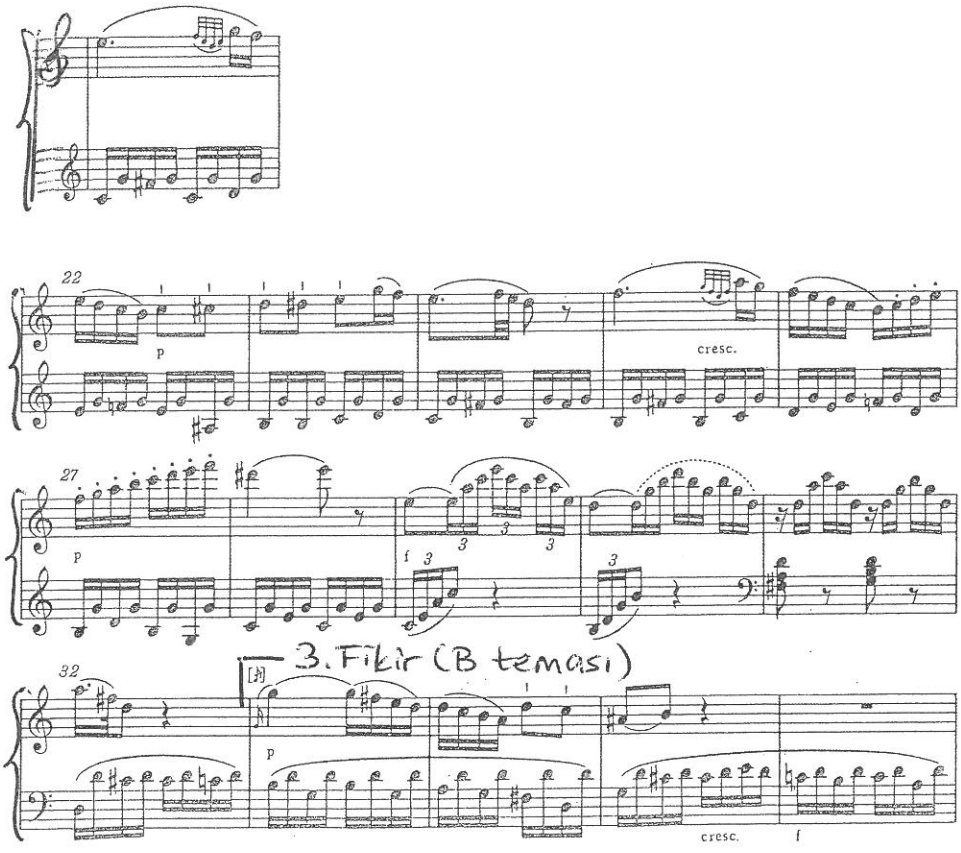


1.Fikir, (A teması), 1.-8.ölçüler.

Örnek 216



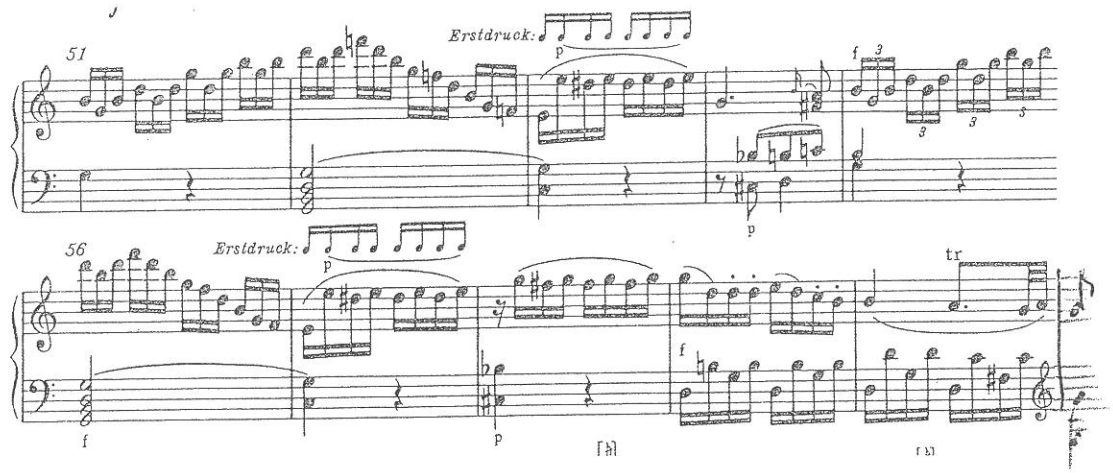
Tonal kadans, 16.-21.ölçüler.

Örnek 217



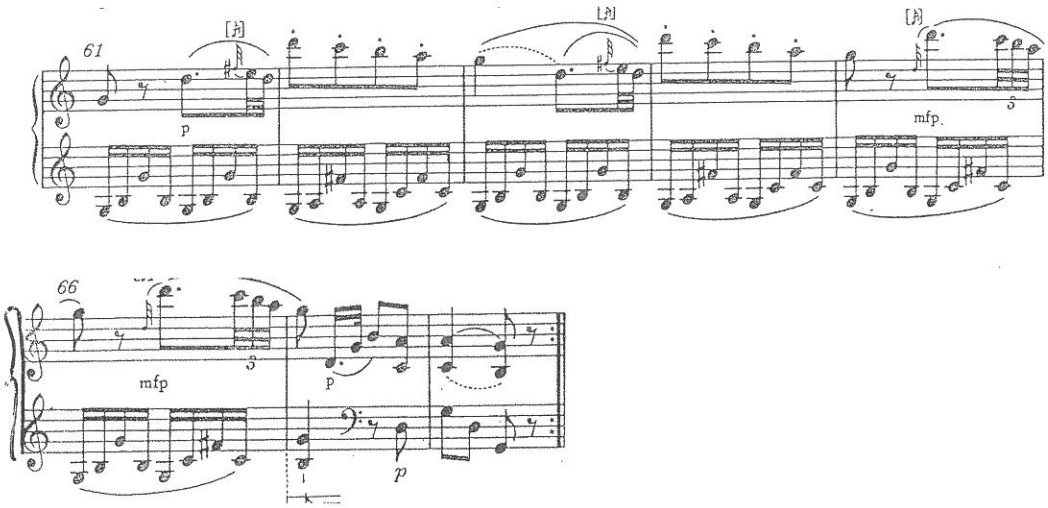
2.Fikir (Melodik köprü) ve 3.Fikir'in (B teması) başı, 21.-36.ölçüler

Örnek 218
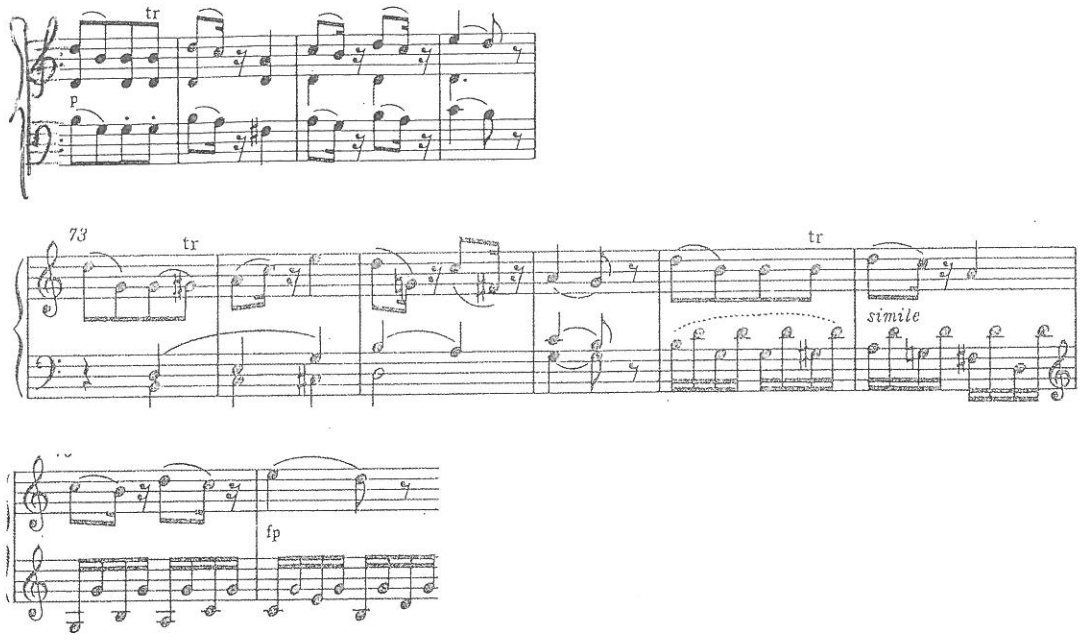


Tonal kadans, 51.-60.ölçüler

Örnek 219



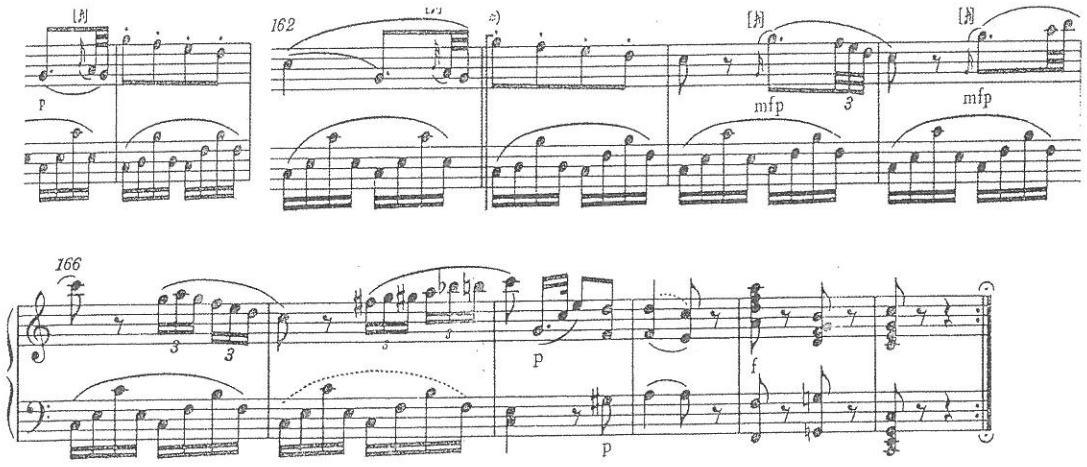
Codetta, 62.-68.ölçüler.

Örnek 220



Gelişme'nin başlangıcı, 4.Fikir ve variantı,69.-80.ölçüler.

Örnek 221



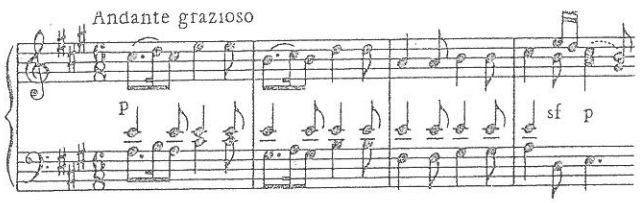
Coda, 160.-171.ölçüler.

11.Sonat K 331 (300i) La Majör

Son bölümü ünlü "*Alla Turca*" olan bu sonat, varyasyonlu birinci bölümü, menuet-trio formundaki ikinci bölümü ve stilize edilmiş Mehter Müziği etkili son bölümüyle zengin içerikli bir sonattır. Mozart'ın "*Saraydan Kız Kaçırma*" Operası'nda da çokça kullanacağı Türk teması, sonatın ilk bölümlerinde daha az hissedilirken, son bölümünde birden gerek armonik yapısı gerekse B kesitinde kullanacağı Mehter Takımı'nın büyük davullarının izdüşümü, Mozart'ın müziğinde büyük ve cesur bir atılımdır. Osmanlı Devleti'nin 1529 ve 1683 yılında gerçekleştirdiği Viyana'yı kuşatma girişimlerinden ve 18.yüzyıl sonunda dahi hala bu iddianın sürmesinden ötürü, Avusturyalılar Türkler'i 18.yüzyılın sonunda hala bir tehdit olarak görüyorlardı. Ancak bu kuşatmalar sırasında Türk kültürüyle tanışan Avusturyalılar için Türkler, onları egemenlikleri altına almak isteyen bir imparatorluk olmanın dışında, Doğu ve egzotizm demekti. Padişahın yüzlerce kadınının olduğu haremi oluşundan baharatlar, esanslar ve sarıklı şalvarlı kıyafetleri ile Türkler ve Doğu, Batı'nın git gide ilgisini çekmekteydi. Büyük Alman şairi Goethe'nin 1814-19'da yazacağı *West-Östlicher Diwan* ile bu ilginin doruğa çıkacağı dönemin öncesinde, erken bir tarih olan 1783'te Mozart da dönemin "moda" olmuş bu yeni kültüründen (*Turqueries*) etkilenip eserlerinde kullanmıştır.
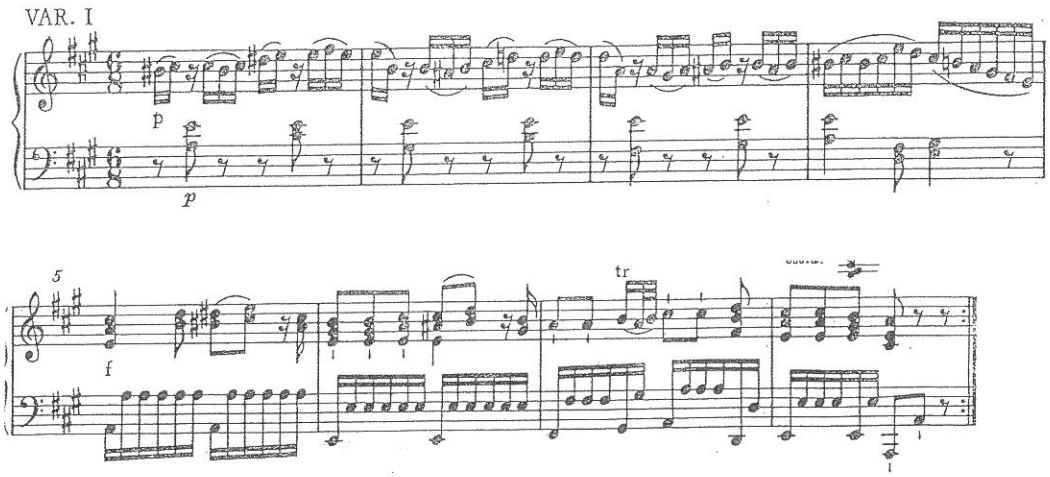
I.Bölüm:Andante grazioso

Örnek 222
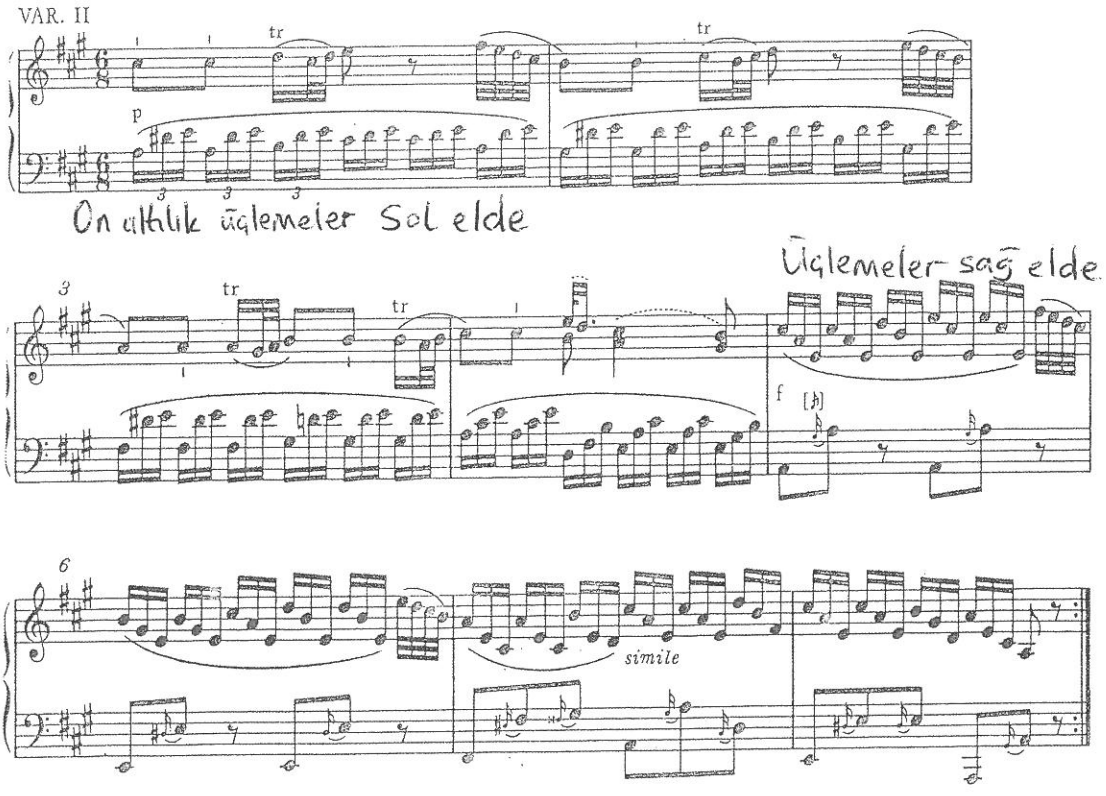


Tema, 1.-4.ölçüler.

Örnek 223



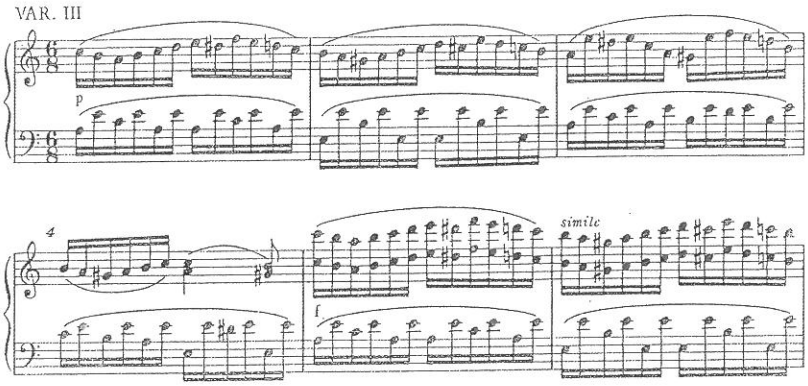
Varyasyon 1, suslar 16'lıkların yerine kullanılmış ve sol elde repete notalarla teknik arayış mevcut, 1.-8.ölçüler.

Örnek 224



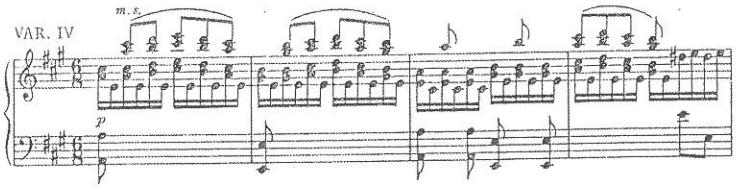
Varyasyon 2, 1.-8.ölçüler.

Örnek 225



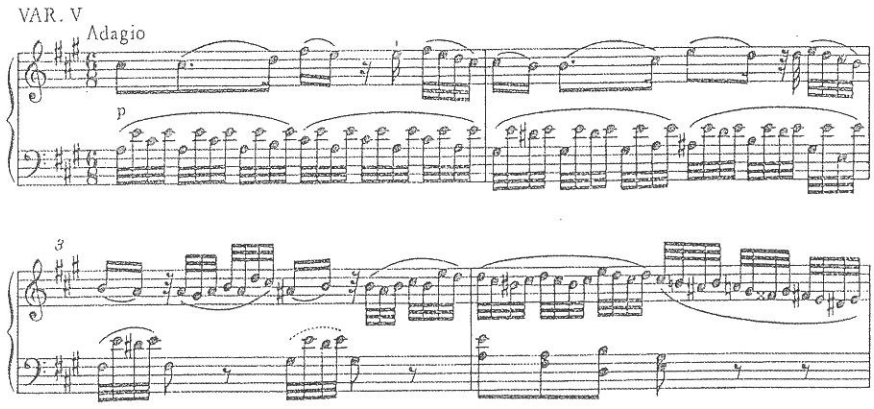
Varyasyon 3, *minore,* 1.-6. ölçüler.

Örnek 226



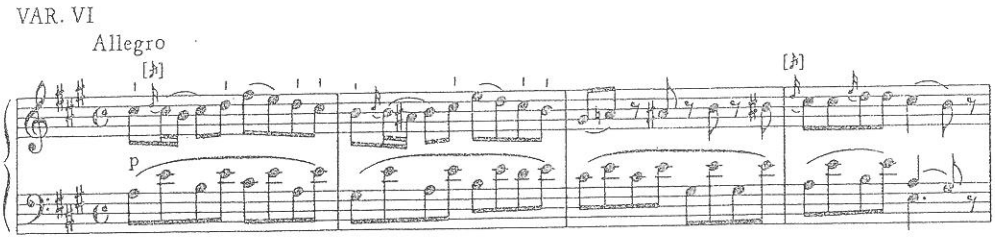
Varyasyon 4, çift ses tekniği ve çapraz el kullanımı (Scarlatti etkisi), 1.-4.ölçüler.

Örnek 227



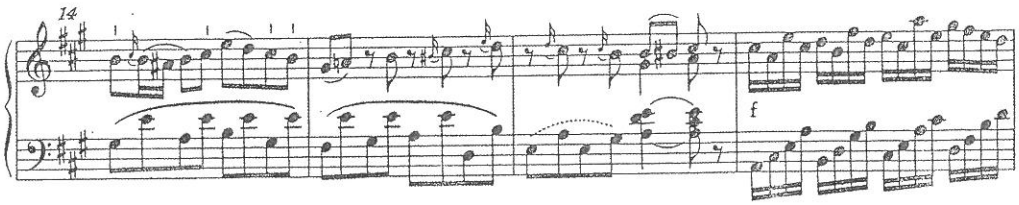
Varyasyon 5,"*lirik* çeşitleme"dir, *aria* ve eşliği gibi, 1.-4.ölçüler.

Örnek 228
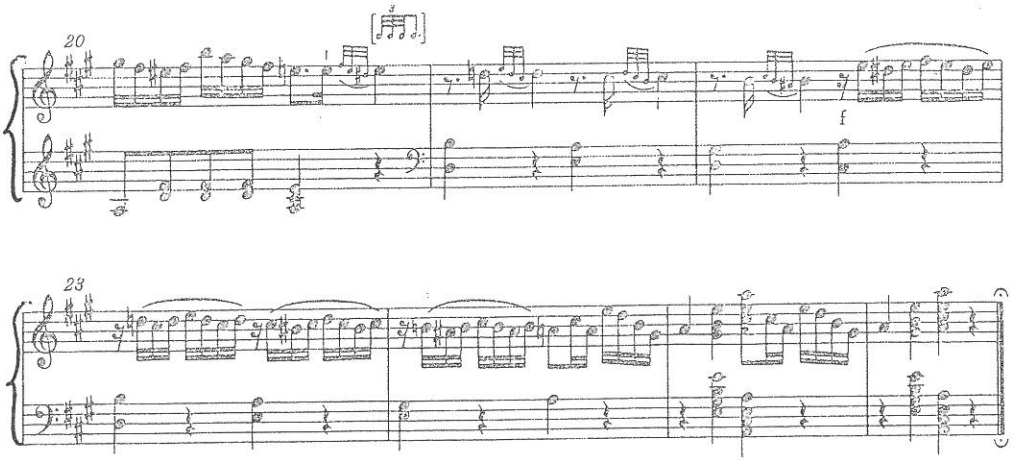


Varyasyon 6, "*Scherzando* çeşitleme", ikiye bölünebilir ölçü sistemi, 1.-4.ölçüler.

Örnek 229



Varyasyon 6, çarpmalar eklenmiş, 14.-17.ölçüler.

Örnek 230
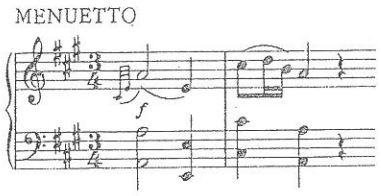


Varyasyon 6, çarpmalar grupetto'ya dönüştürülmüş ve sonra 16'lıklarla son defa çeşitlendirilmiş, 20.-26.ölçüler.

II.Bölüm:Menuetto, Trio

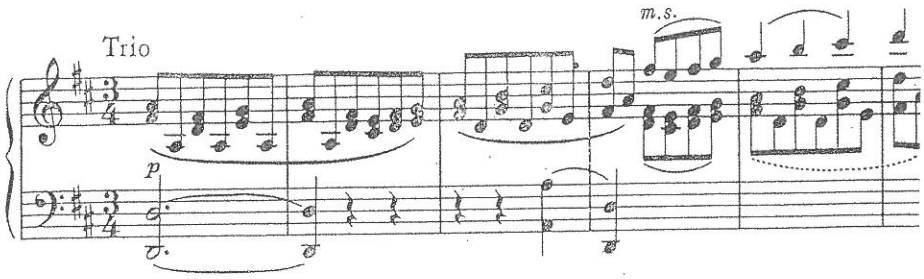
La majör tonda Menuetto ve Re majör Trio ile bu bölümde de dört ölçülük yapılanma vardır.

Örnek 231



Menuetto, tema (K 309/ 7.Sonat'a gönderme), 1.-2.ölçüler.

Örnek 232



Trio, 1.-6.ölçüler.

III.Bölüm: ALLA TURCA, Allegretto

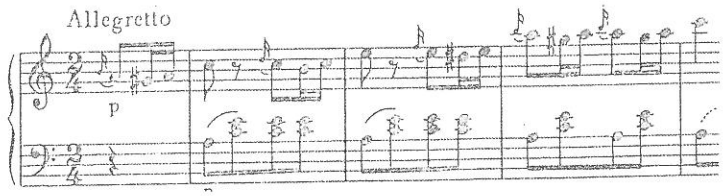
Bu Alla Turca marşın salt doğaçlamaya dayandığını iddia etmek mümkündür. "*Turqueries*" diye tanımlanan vurmalı çalgılar efektleriyle ismini almış olan bu

bölüm, la minör- Do Majör bağlantısında A kesiti, La Majör'de yazılmış düz ve çevrilmiş olarak kullanılan ve özellikle "*Turqueries*" efekti içeren B kesiti ve tekrar A kesiti + Coda'dan oluşmuş bir yapıya sahiptir. Ancak bölümü, ikiye bölünür sistemle yazılmış olması ve genel karakteri dolayısıyla Lied formu diye değerlendirmek mümkün değildir; Minuetto-Trio-Minuetto kalıbına ne ritmik ne de karakter yapısı uymadığından, yukarıda açıkladığımız form yerleşimi aşağı yukarı fikir verse bile, Türk Marşı'nın değişik fikirlerin ve buluşların kullanıldığı bir doğaçlama ürünü olduğu iddia edilmelidir.

3.Fikir ve çevrilmesi tekniği, ileride Schumann Konçerto'daki esas temanın 1.bölümde düz, 3.bölümde çevrilmiş olarak kullanılmasına öncülük ediyor diye düşünülebilir.

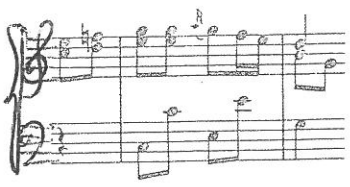
A kesiti	B kesiti	A kesiti+ Coda
1	25	65

Örnek 233



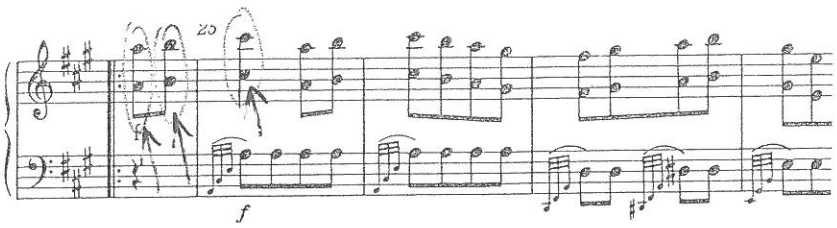
Alla Turca, 1.Fikir, 1.-4.ölçüler.

Örnek 234
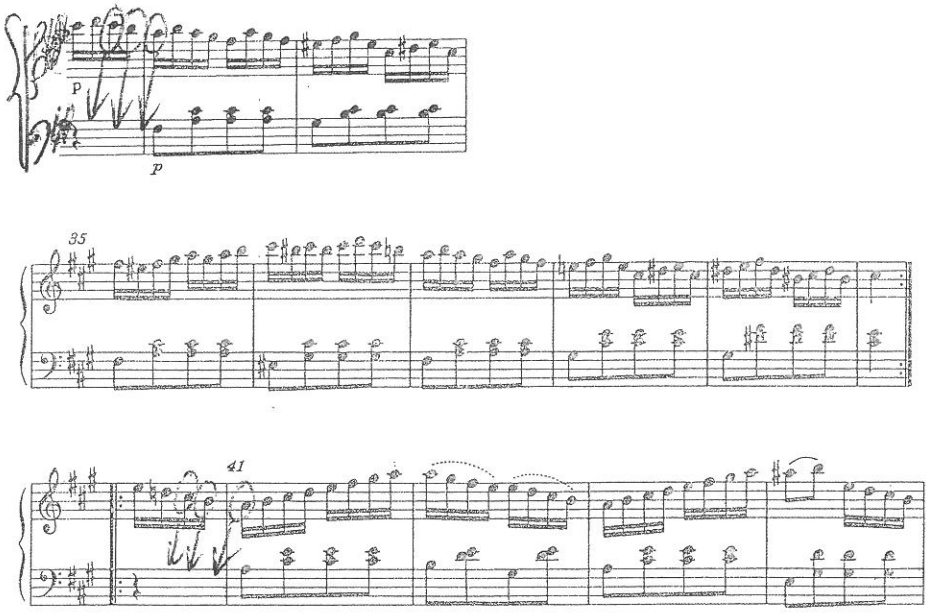


Alla Turca, 2.Fikir, 8.-10.ölçüler.

Örnek 235



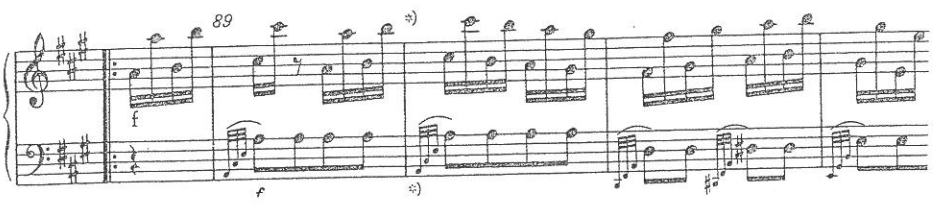
Alla Turca, B kesiti, 3.Fikir, *Turqueries*, 25.-28.ölçüler.

Örnek 236
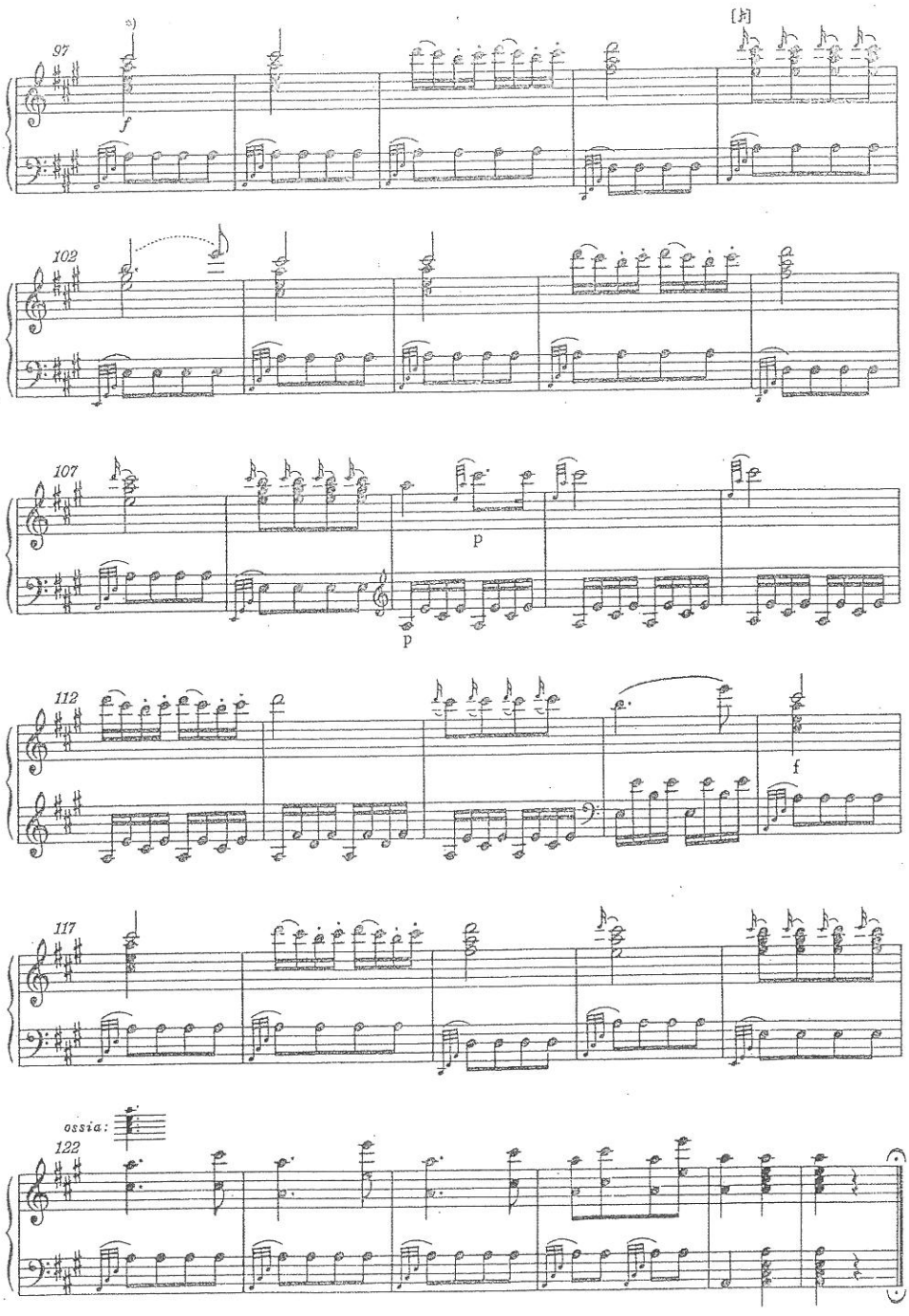


3.Fikir, çevrilmiş kullanım, 32.-44.ölçüler.

Örnek 237



2.Fikir variant, 89.-92.ölçüler.

Örnek 238



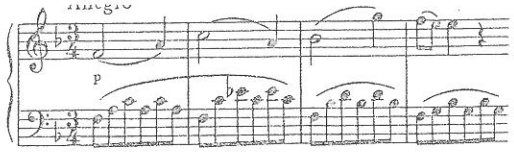
Alla Turca, Coda, kırık arpejli akorlar, çarpmalar ve repete baslarla, *Turqueries* etkisi doruğuna ulaşmıştır, 97.-127.ölçüler.

12.Sonat K 332 (300k) Fa Majör

Sergileme				Gelişme
1 - 93				94 – 132
A1 teması	A2 teması	Köprü	B teması	Dönüş köprüsü
1		23	41	109

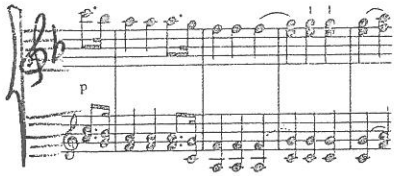
Yeniden Sergileme				
133 – 229				
A1 teması	A2 teması	Köprü	B teması	Coda
133	144	155	177	222

Örnek 239
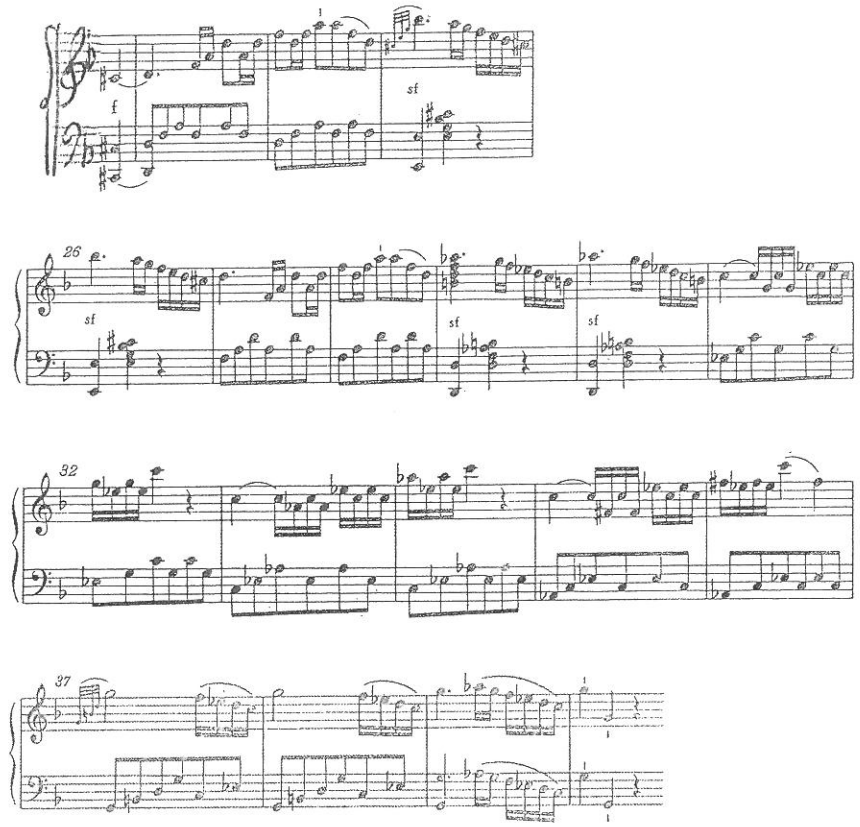


A1 teması, 1.-4.ölçüler.

Örnek 240



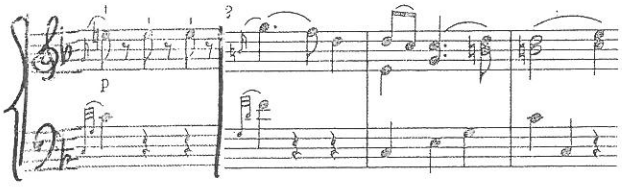
A2 teması, 12.-16.ölçüler.

Örnek 241



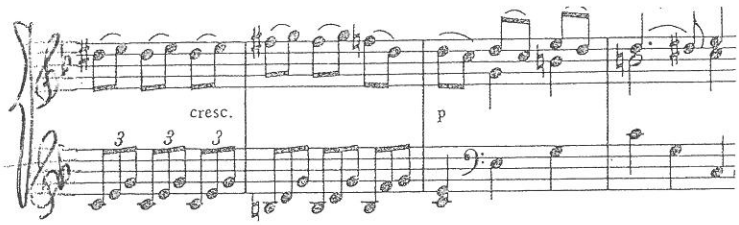
Köprü, 23.- 41.ölçüler.

Örnek 242
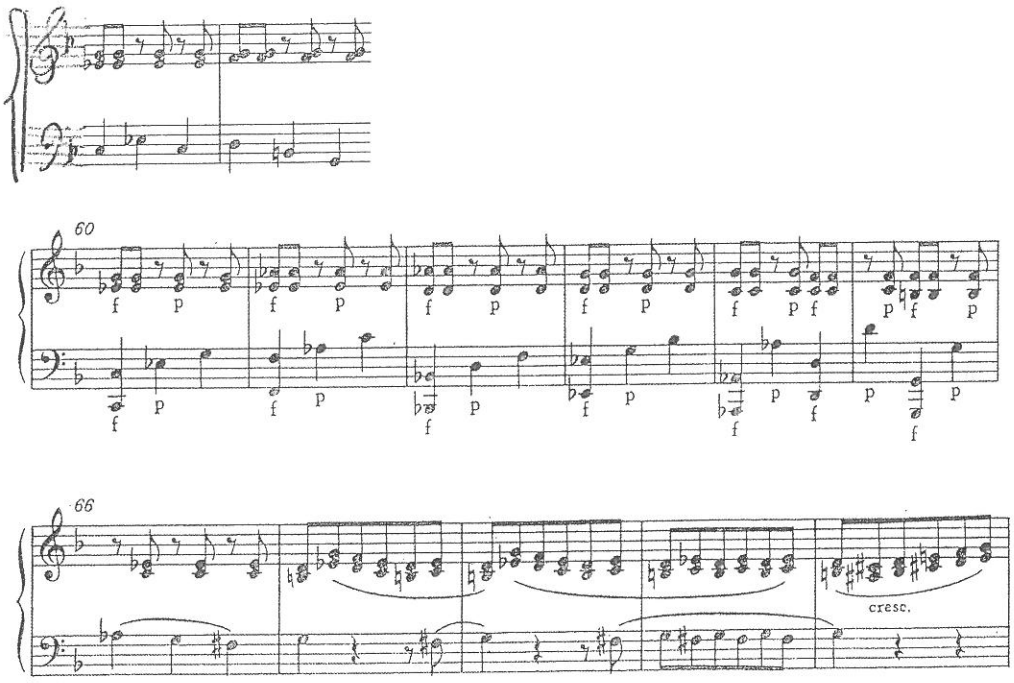


B teması, 41.-44.ölçüler.

Örnek 243
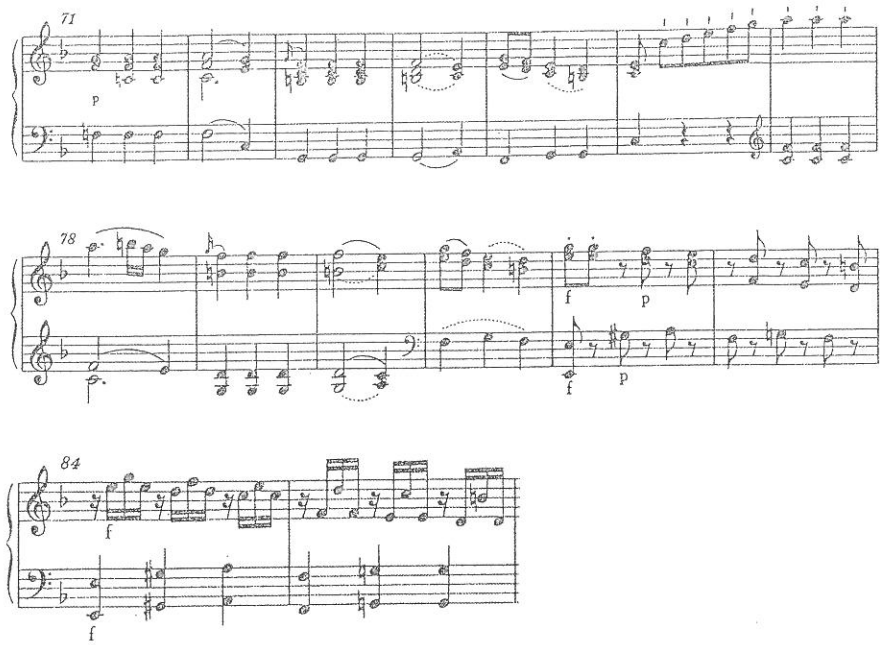


B teması variant, 49.-52.ölçüler.

Örnek 244



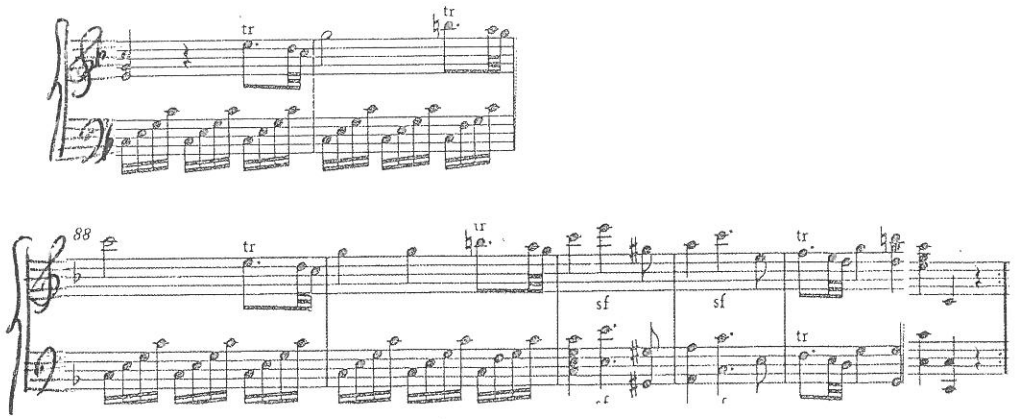
Modülasyonlu süreç, 58.-70.ölçüler.

Örnek 245



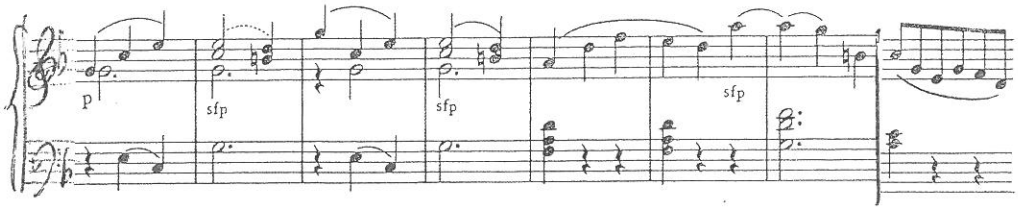
Tonal kadans,Do majöre yöneliş, 71.-85.ölçüler.

Örnek 246
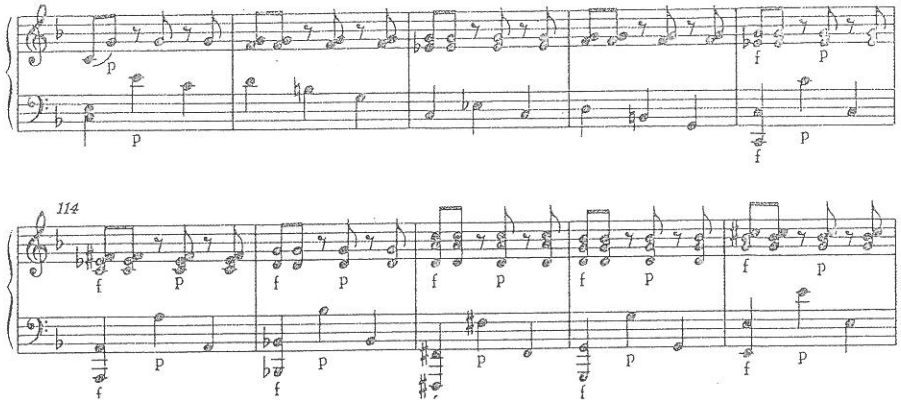


Karar, 86.-93.ölçüler.

Örnek 247



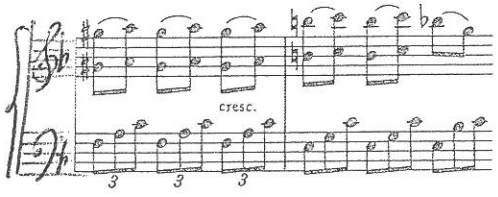
Gelişme'nin başı, (Yeni fikir), 94-101.ölçüler.

Örnek 248
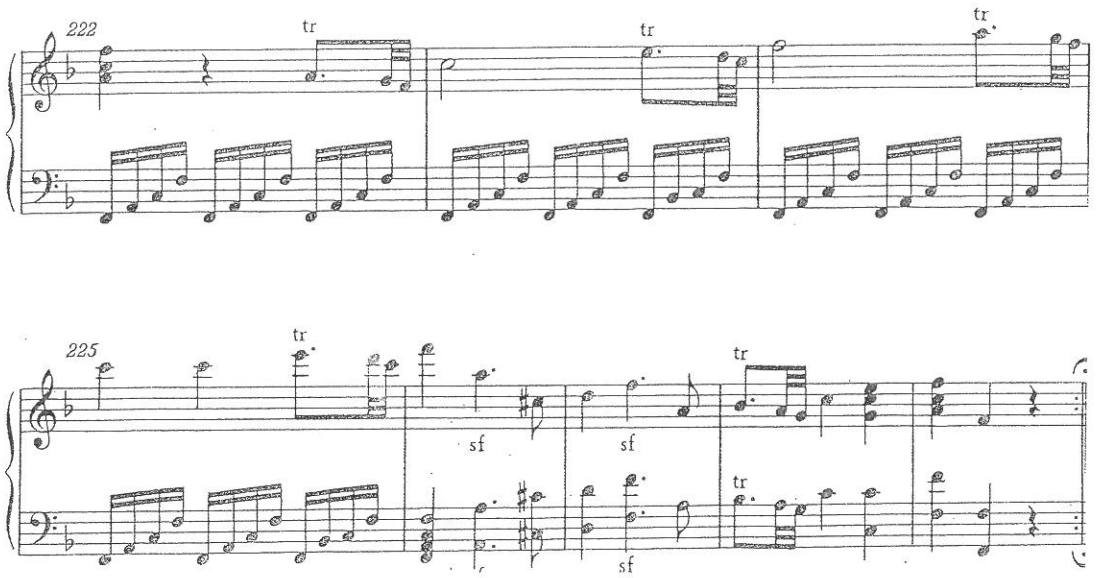


Dönüş köprüsünün başlangıcı (58-70.ölçüler tekrarlanarak), 109.-118.ölçüler.

Örnek 249



3'e 2 problemi ileride Beethoven'ı etkileyecektir, 185.-186.ölçüler.

Örnek 250



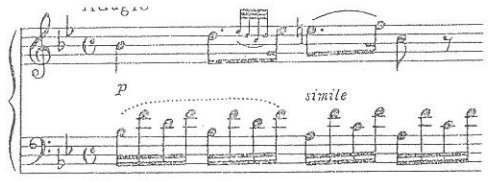
Coda, 222.-229.ölçüler.

II.Bölüm:Adagio

A kesiti	B kesiti	A kesiti	B kesiti
1	9	21	29

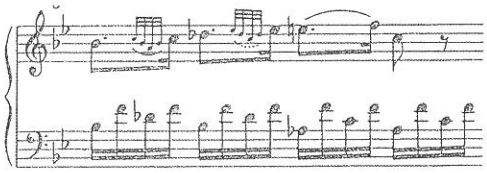
Bu bölüm Lied formundadır ve Mozart'ın en şairane yavaş bölümlerindendir.Bir opera aryasını andıran yapısıyla A teması 1.-4.ölçülerde daha huzurlu atmosferdeyken, 5.ölçüde minör olarak gelmesiyle bölüme bir anda bir hüzün atmosferi yayılır.

Örnek 251



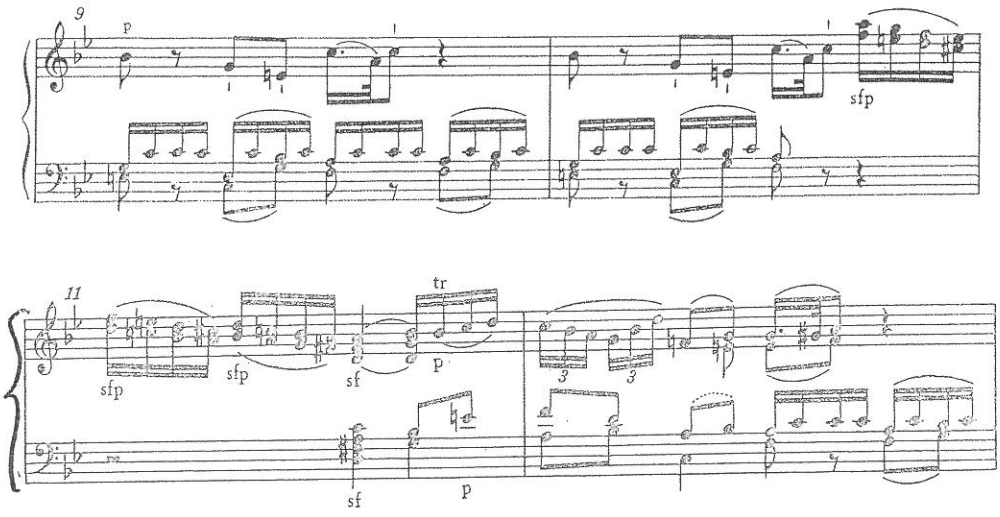
A teması, 1.ölçü.

Örnek 252
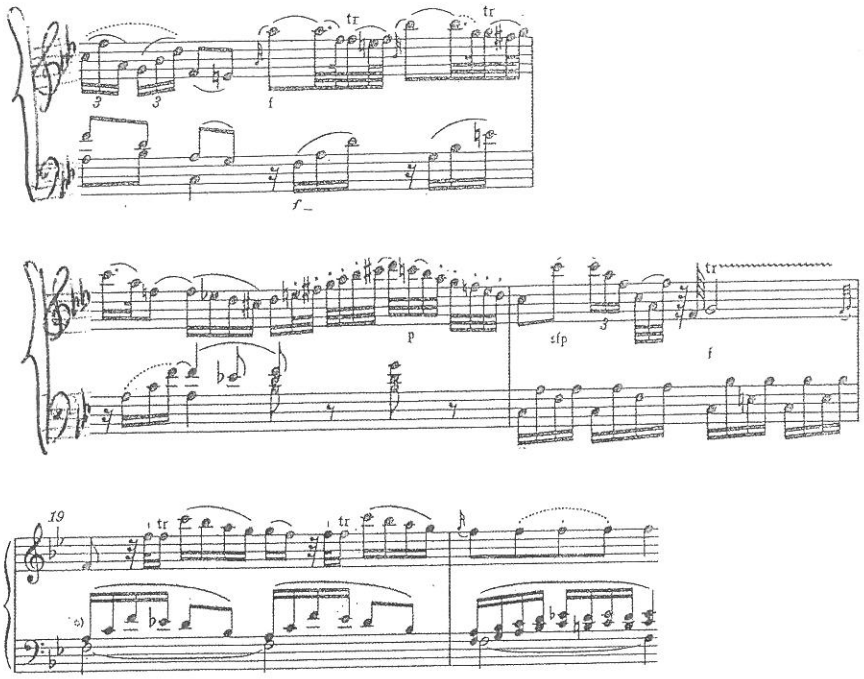


A teması, *minore*, 5.ölçü

Örnek 253
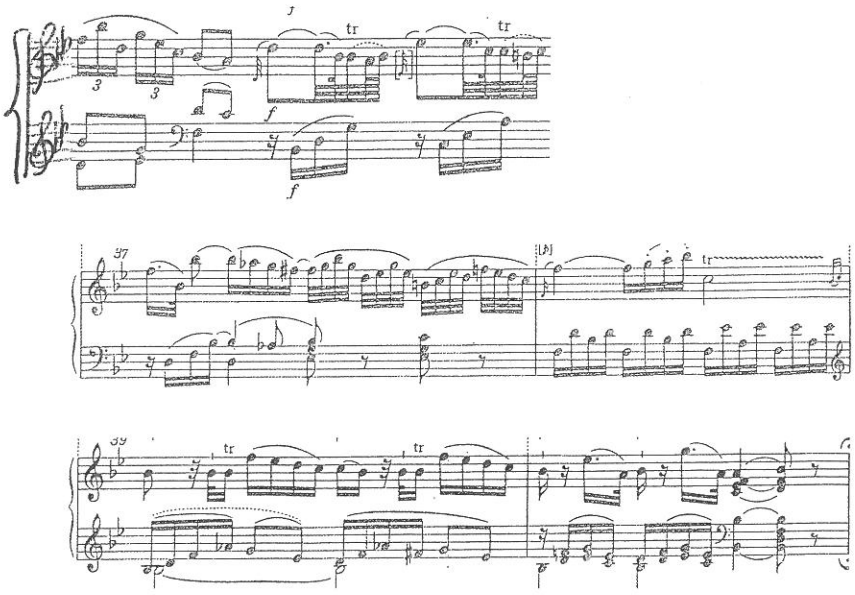


B teması, 9.-12.ölçüler.

Örnek 254



Tonal kadans - *koloratur* 'lara gönderme (Temayı sonlandıran replik), 16.-20.ölçüler.

Örnek 255



Tonal kalış ve karar, 36.-40.ölçüler.

III.Bölüm:Allegro assai

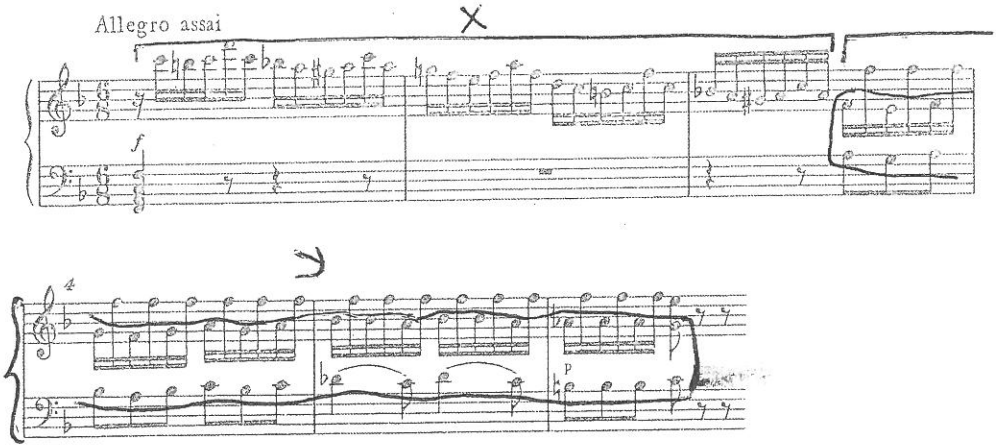
Sergileme		Gelişme	Yeniden Sergileme	
1 - 90		91- 145	148 -	245
1.Fikir (A teması)	2.Fikir (B teması)	Dönüş köprüsü	1.Fikir (A teması)	2.Fikir (B teması)
1	50	98	148	185

1.Fikir (A teması) x ve y diye adlandıracağımız çift yapılanmadan oluşmaktadır;

x, işleme ve geçit notalarıyla doldurulmuş Fa majör I.fonksiyon akoru,

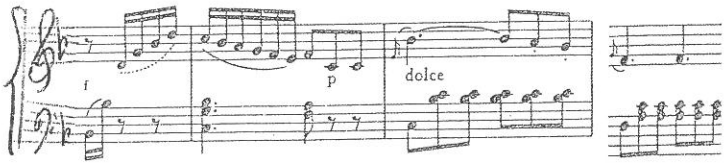
y, sol el ve sağ elin birlikte oluşturdukları altılı aralıkla yapılanmış tematik yürüyüşün sağ elde kırık aralıklarla süslenmesi şeklindedir. x yapılanması aslında y yapılanmasına hazırlık olarak düşünülebilir. Bu yüzden y yapılanması esas tematik işlem olarak değerlendirilmelidir.Ayrıca bu final bölümü, Barok sonatların ve kesitsel *Toccata*'ların etkisinde oluşturulmuş bir yapıya sahiptir.

Örnek 256
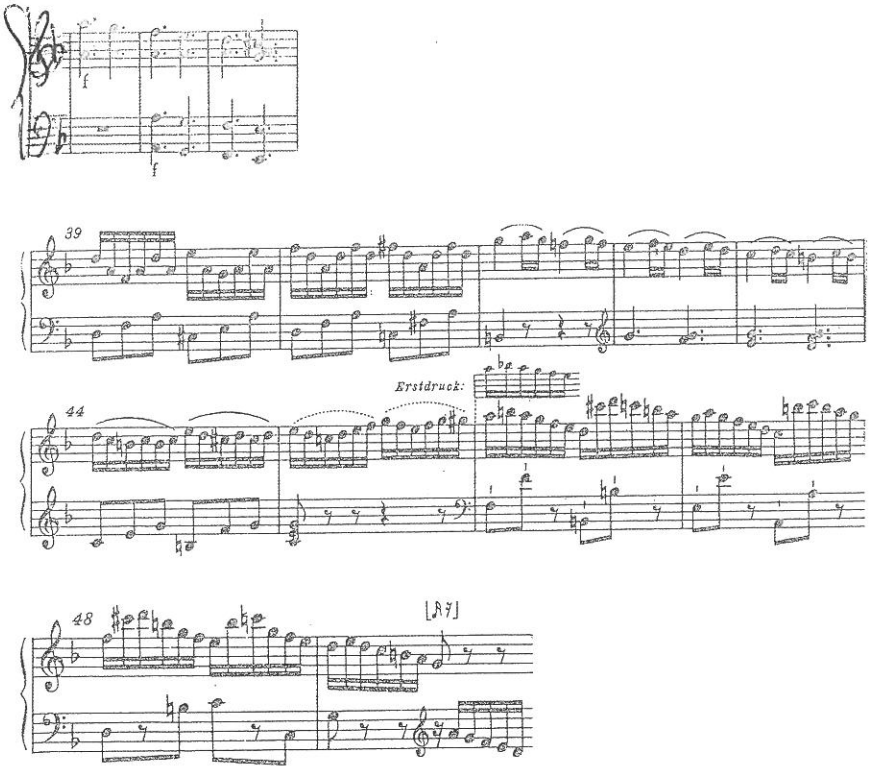


1.Fikir (A teması), 1.-6.ölçüler.

Örnek 257
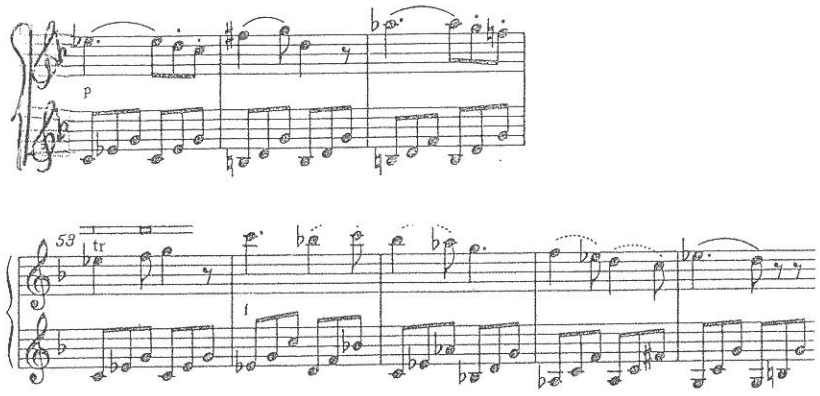


Tonal kadans (akor kendi melodi çizgisini oluşturmuş), 13.-16.ölçüler.

Örnek 258



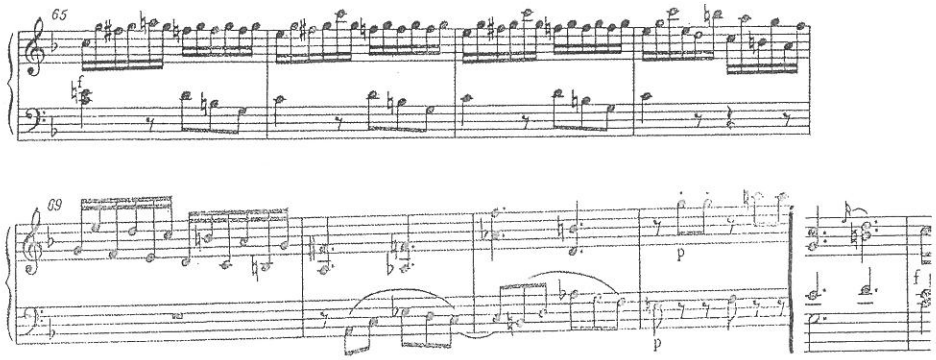
Modülasyon süreci (2.Fikir'e bağlantıyı gerçekleştirdiği için bir çeşit köprü işlevi görmektedir) 36.-49.ölçüler.

Örnek 259
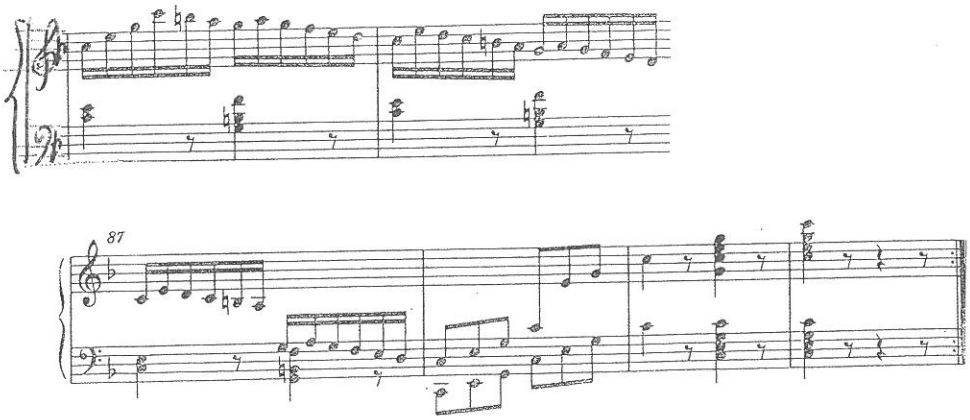


2.Fikir (B teması), *minore*, 50-58.ölçüler.

Örnek 260



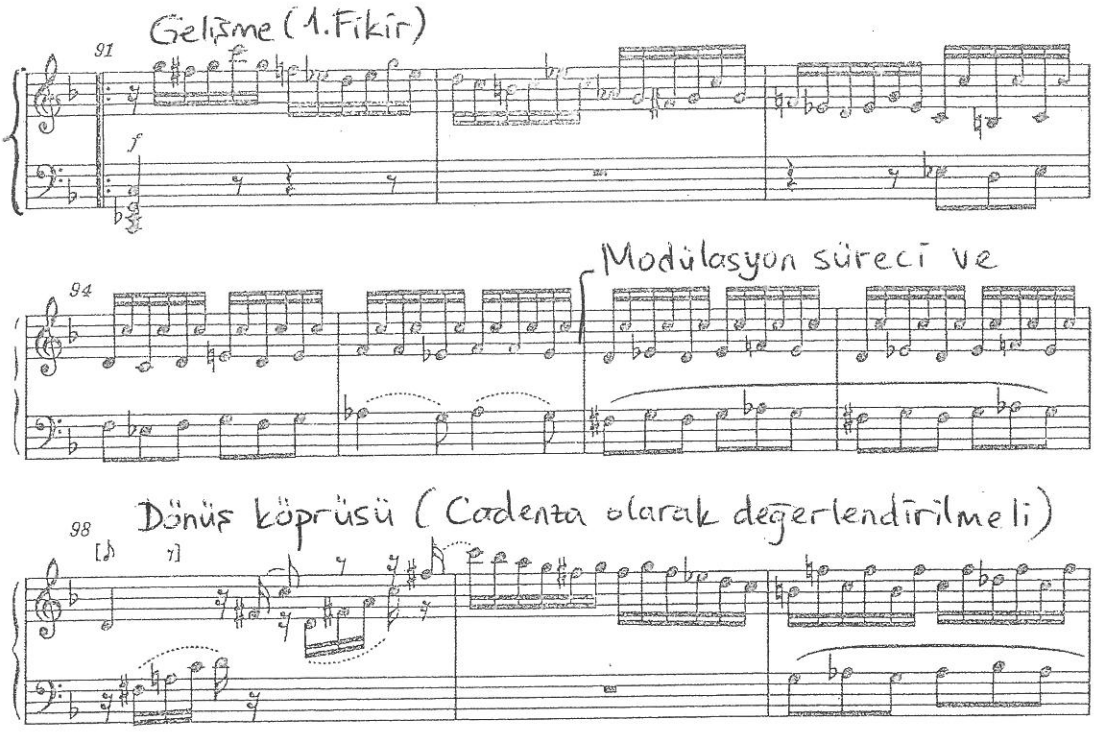
Karar, 65.-74.ölçüler.

Örnek 261



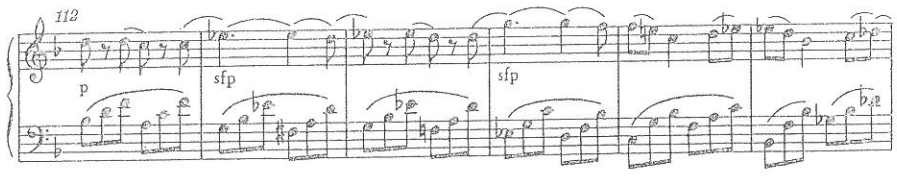
Codetta, 85.-90.ölçüler.

Örnek 262



Gelişme'nin başlangıcı, 91.-103.ölçüler.

Örnek 263



Akor soprano partisinde kendi ezgisini oluşturuyor, 112.-117.ölçüler.

13.Sonat K 333 Si bemol Majör

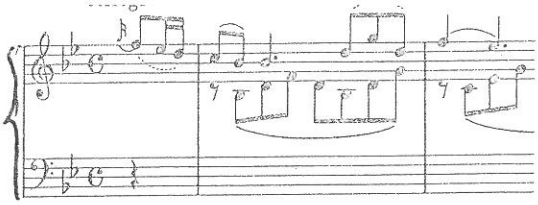
Mozart bu sonatında operayı piyanoya taşımış gibidir. Her bölümde, gerek cümlelemeler, bağlar, gerekse teatral jestler yönünden bir operanın sahnelendiğini hissettiren pek çok ayrıntı vardır.

I.Bölüm: Allegro

Sergileme				Gelişme	
1 – 63				64 – 93	
A teması	Köprü	B teması	Coda		Dönüş köprüsü
1	18	23	50		86

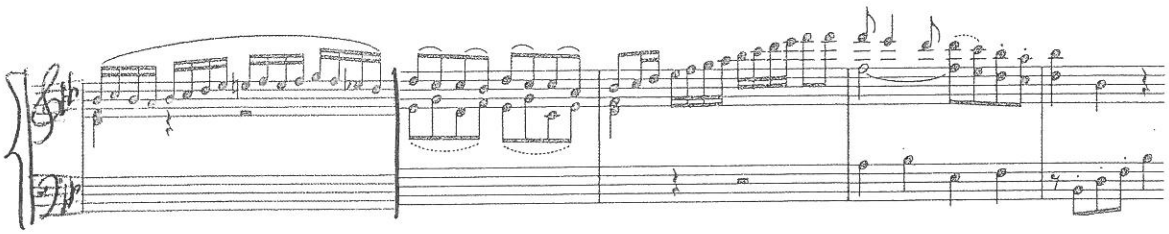
Yeniden Sergileme			
94 - 165			
A teması	Köprü	B teması	Coda
94	114	119	152

Örnek 264



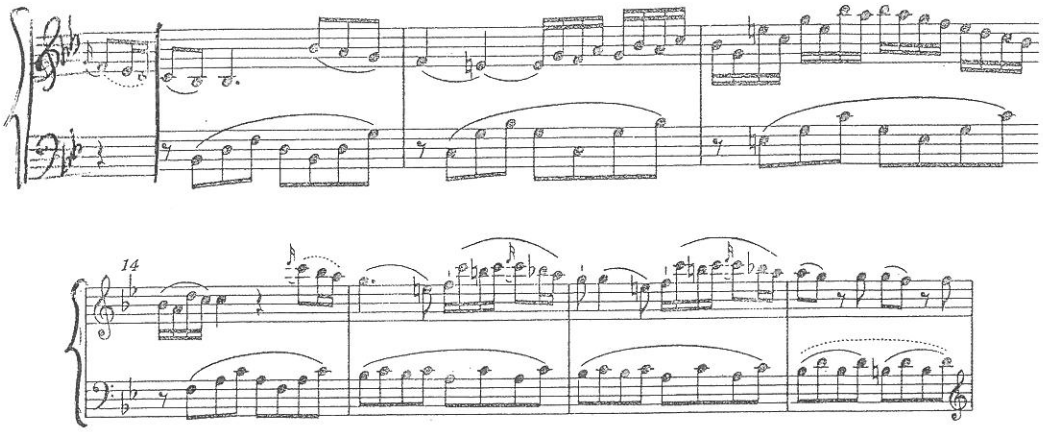
A teması, 1.-2.ölçüler.

Örnek 265



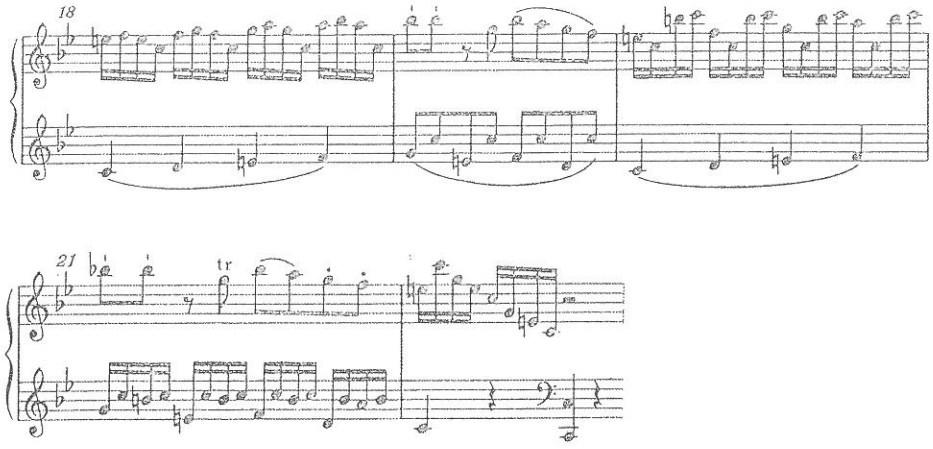
Tonal kadans, 6.-10.ölçüler

Örnek 266
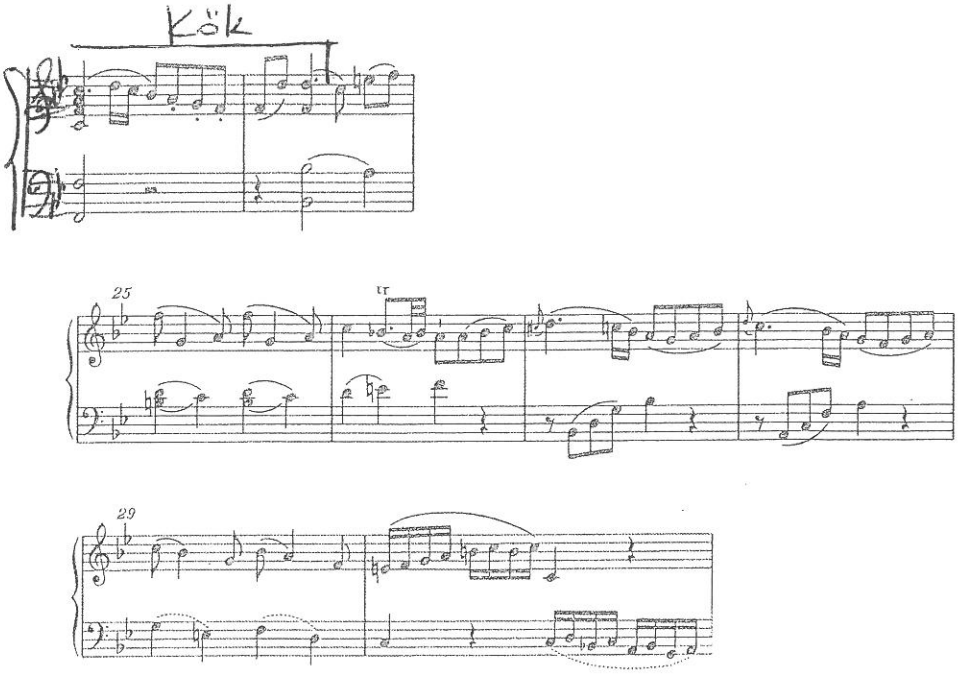


Köprü başlangıcı, 10.-17.ölçüler.

Örnek 267
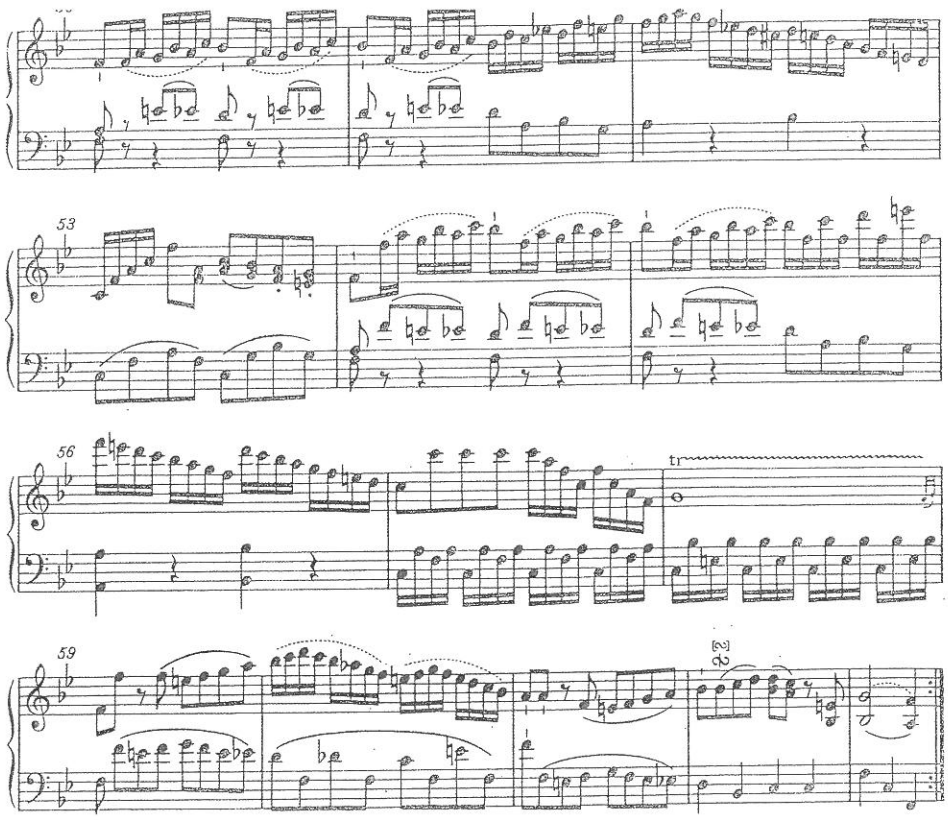


Köprü sonuçlanması, 14.-22.ölçüler.

Örnek 268



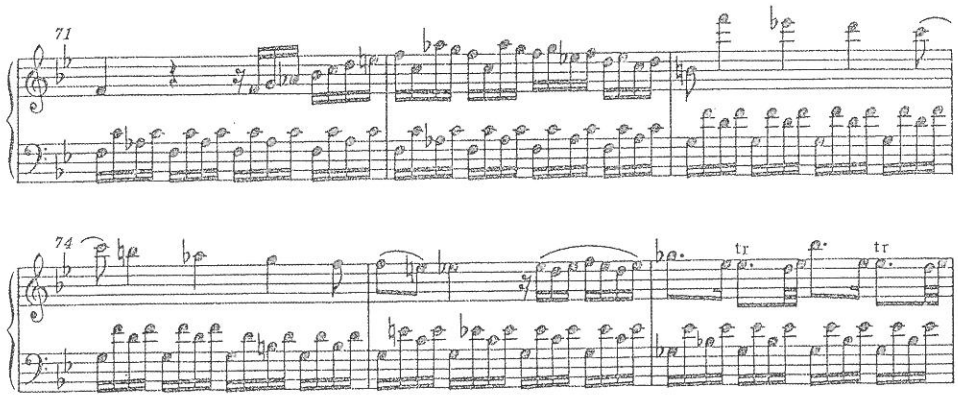
B teması, 23.- 30.ölçüler.

Örnek 269
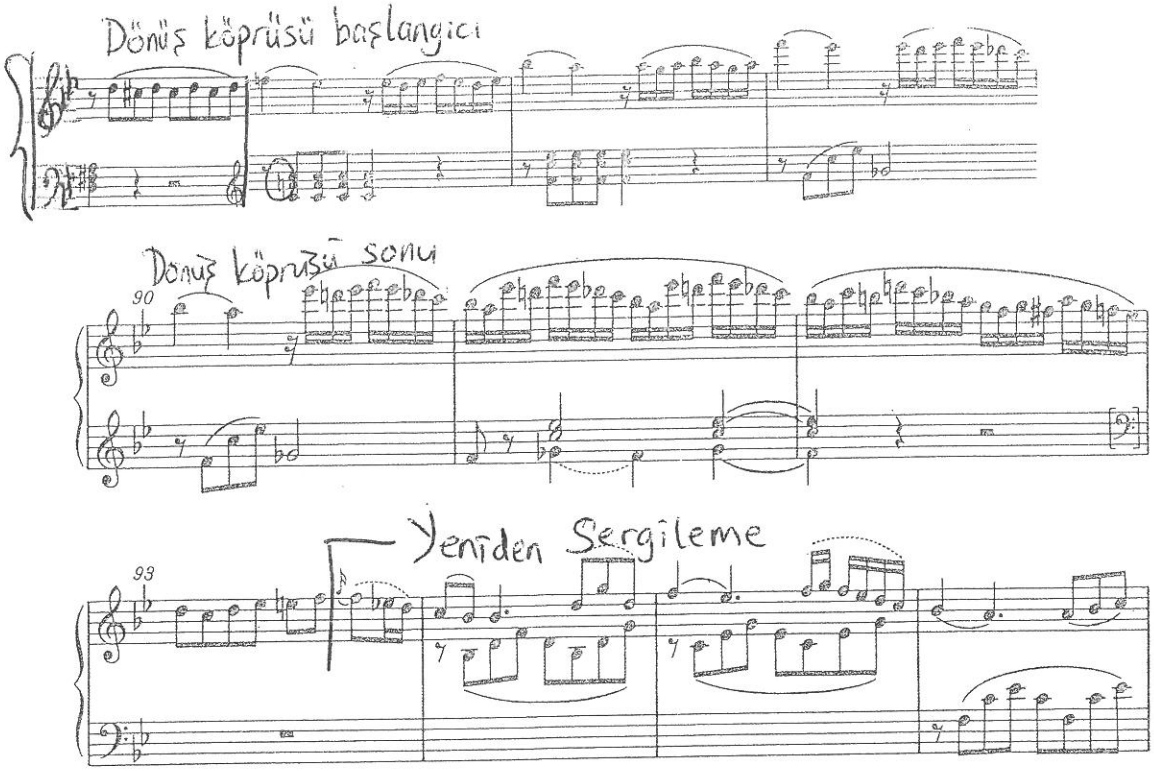


Coda, 50.-63.ölçüler.

Örnek 270



Gelişme'de minör ölçüler, 71.-76.ölçüler.

Örnek 271



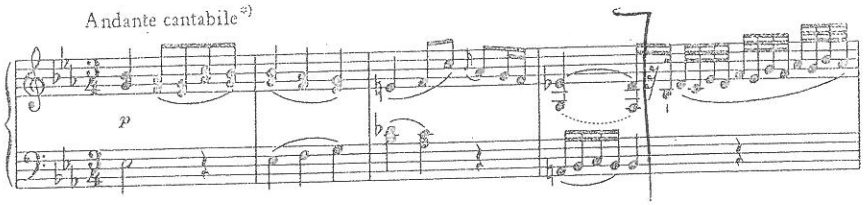
Dönüş köprüsü başlangıcı, sonu ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 86.-96.ölçüler.

II.Bölüm: Andante cantabile

A-köprü-B görünümü itibariyle bu bölüm Sonat allegrosu'na işaret etmekle beraber, bölümün tamamı ele alındığında Sergileme kesiti A, Gelişme kesiti B, Yeniden Sergileme kesiti A olarak bir Lied gibi değerlendirilmelidir. Gelişme'de meydana gelen minörden majöre tematik yöneliş bir ara müziği olarak gözlemlenmektedir. Bu çeşit bir yapılanmanın kökeninde opera etkisi aramak gerekir.

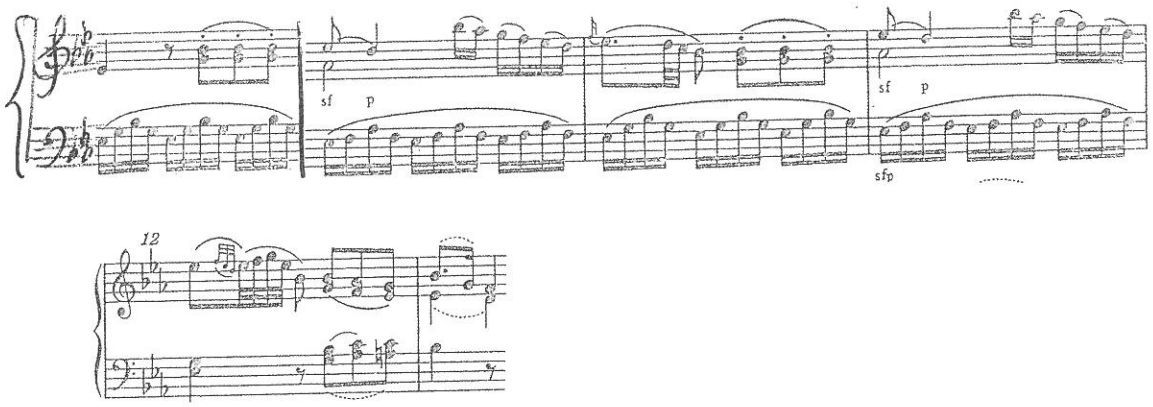
A Kesiti		B Kesiti (Gelişme)		A Kesiti	
1		32		51	82
1.Fikir	2.Fikir		Ara müziği	1.Fikir	2.Fikir
1	14		35	51	64

Örnek 272



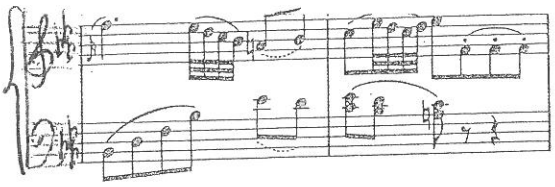
1.Fikir, 1.-8.ölçüler.

Örnek 273



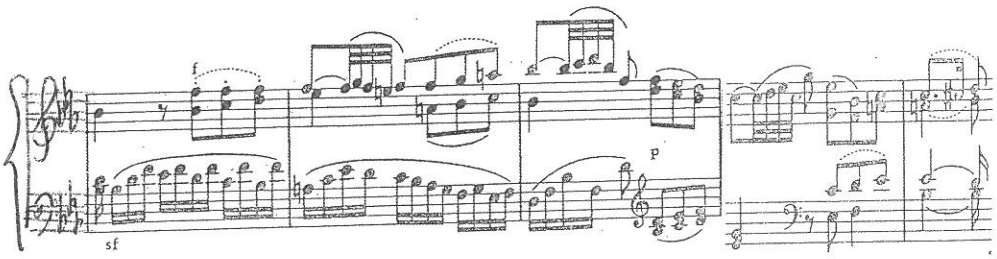
Tonal kadans, 8.-13.ölçüler.

Örnek 274



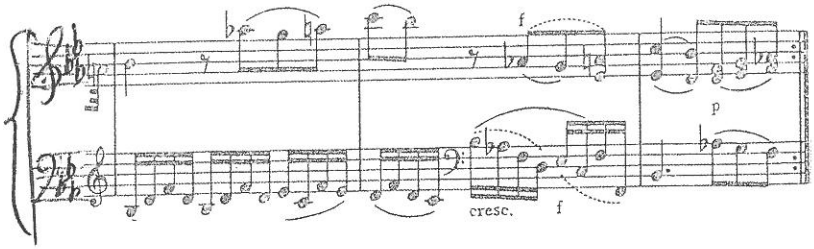
2.Fikir, 14.-15.ölçüler

Örnek 275



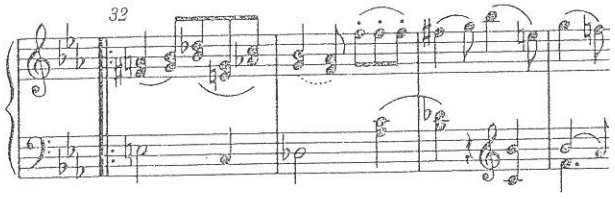
Tonal kadans (üst part çok-sesli) 21.-25.ölçüler.

Örnek 276
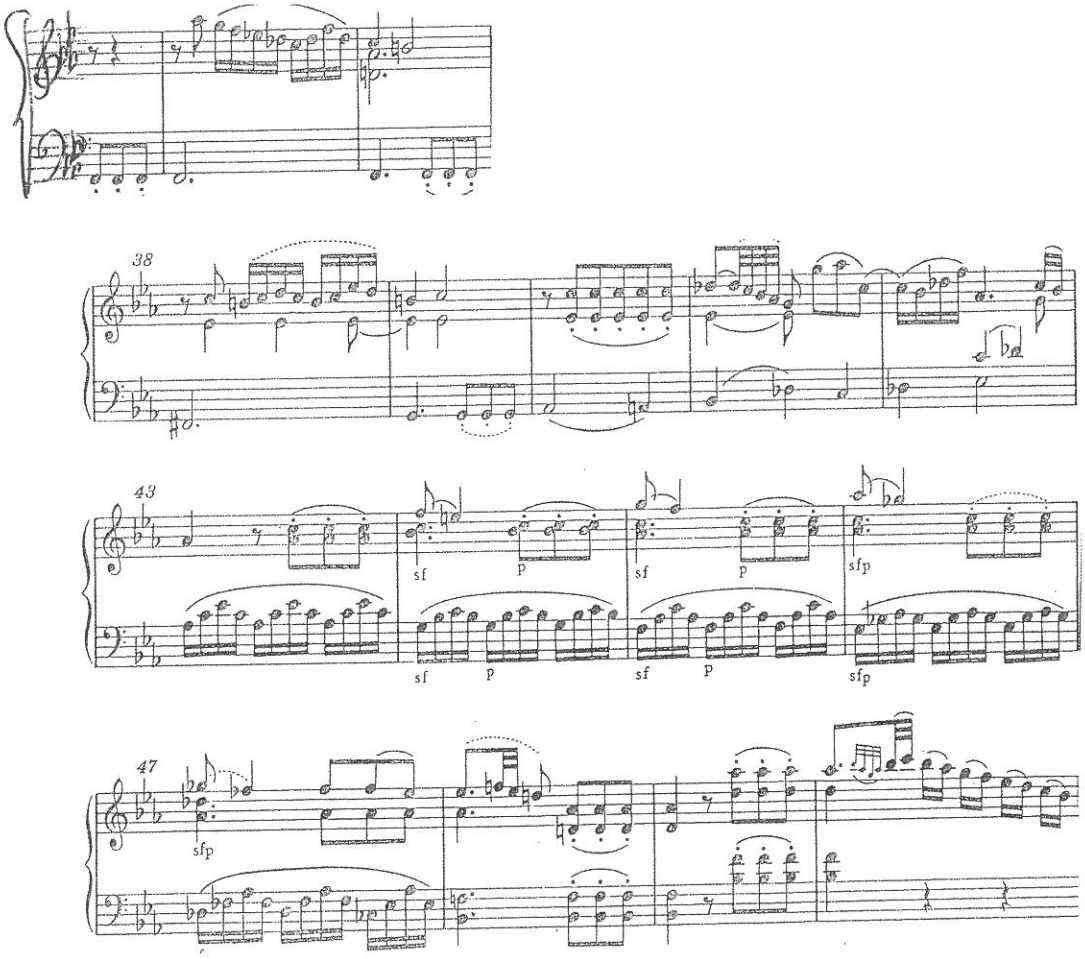


Karar, 29.-31.ölçüler.

Örnek 277



Gelişme'nin başlangıcı (1.Fikir etkisinde mutasyonlu), 32.-35.ölçüler.

Örnek 278

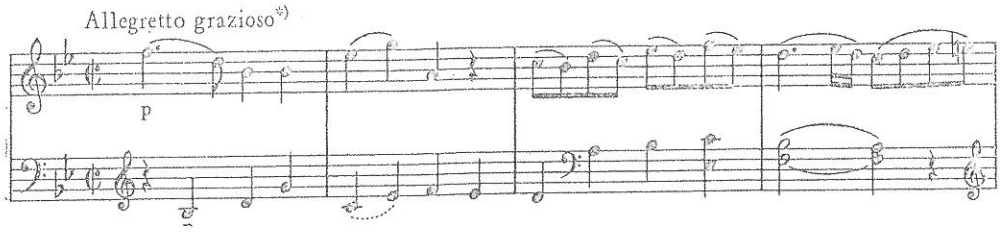


Ara müziği, 35.-50.ölçüler.

III.Bölüm:Allegretto grazioso

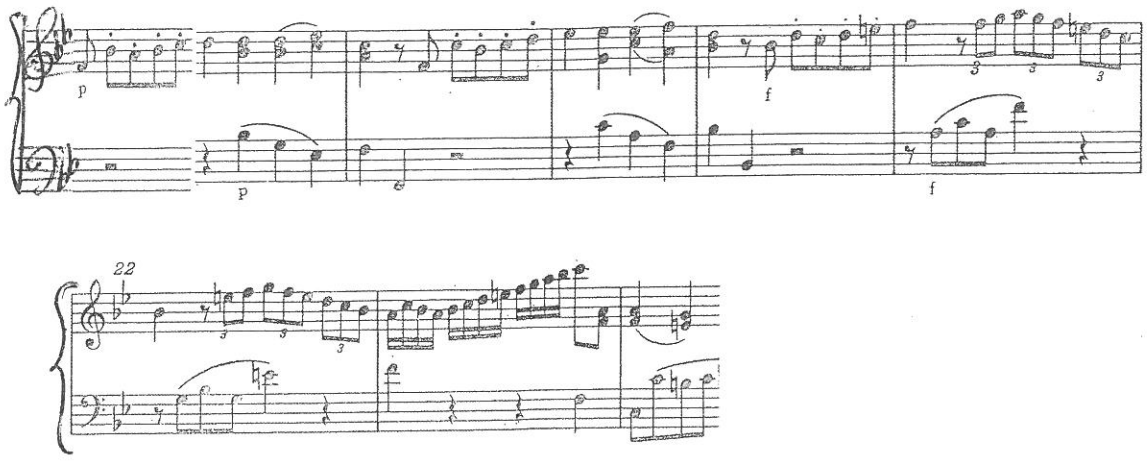
A kesiti	B kesiti	A kesiti	C kesiti	A kesiti	B kesiti	Kadans	A k.	Coda
1	24	41	76	112	148	171	199	214

Örnek 279



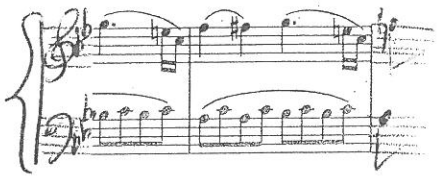
A teması (1.nakarat), 1.-8.ölçüler

Örnek 280



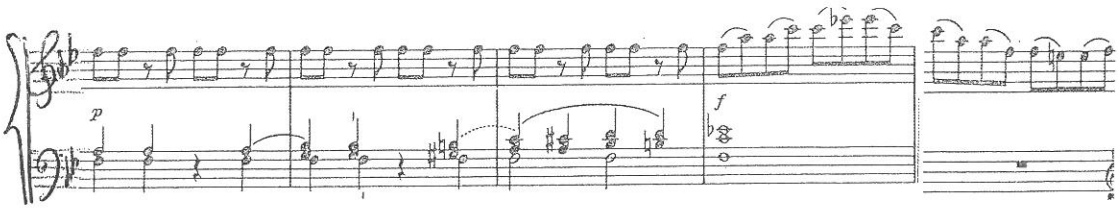
Tonal kadans, 16.-24.ölçüler.

Örnek 281



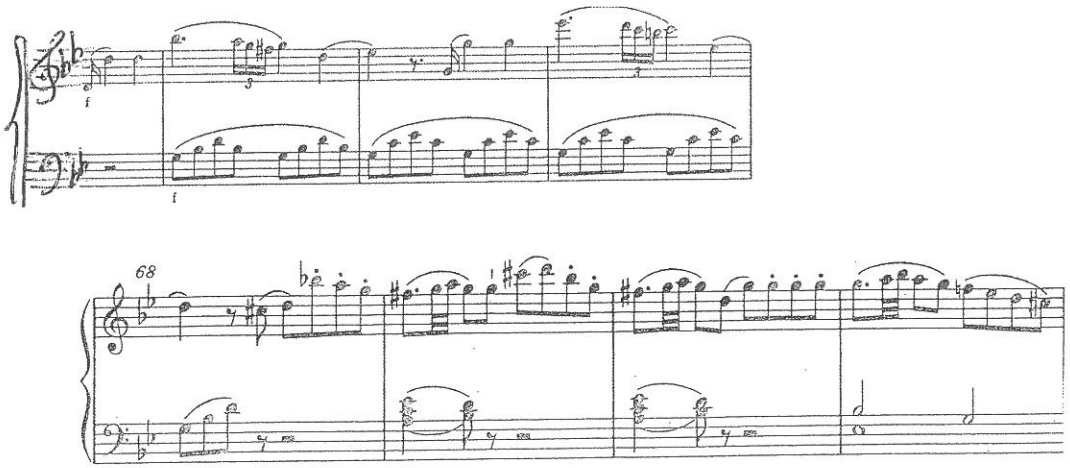
B teması (2.nakarat), 24.-25.ölçüler.

Örnek 282



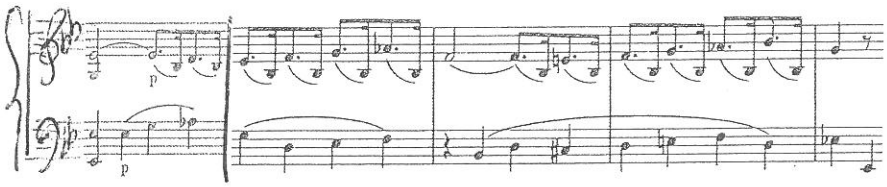
B temasının ardından gelen *fermata*, 36.-40.ölçüler.

Örnek 283



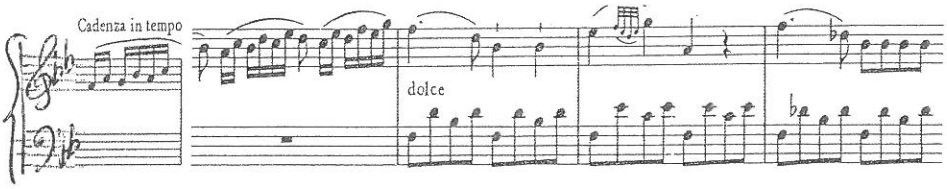
Modülasyon süreci, 64.- 75.ölçüler.

Örnek 284



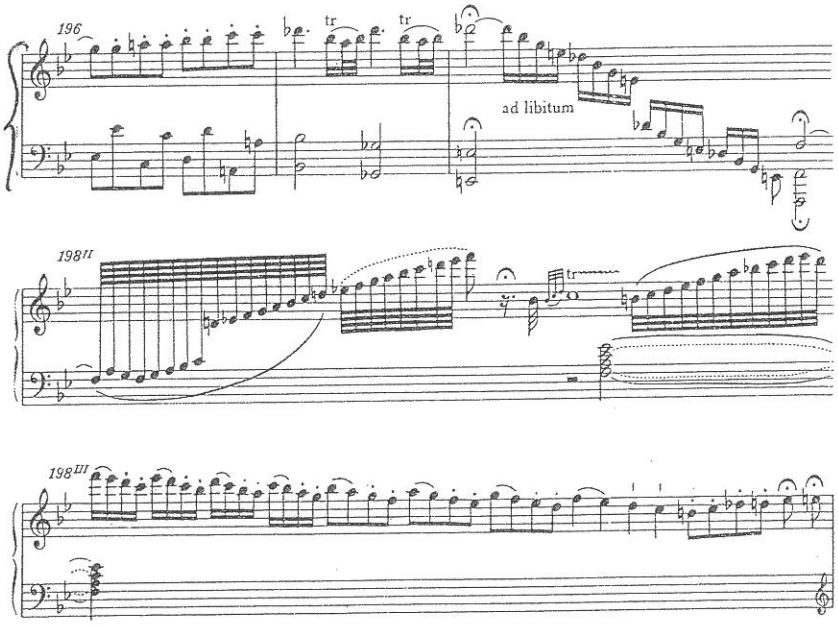
C kesitinin başı (ritmik kontrast), 76.-80. Ölçüler.

Örnek 285
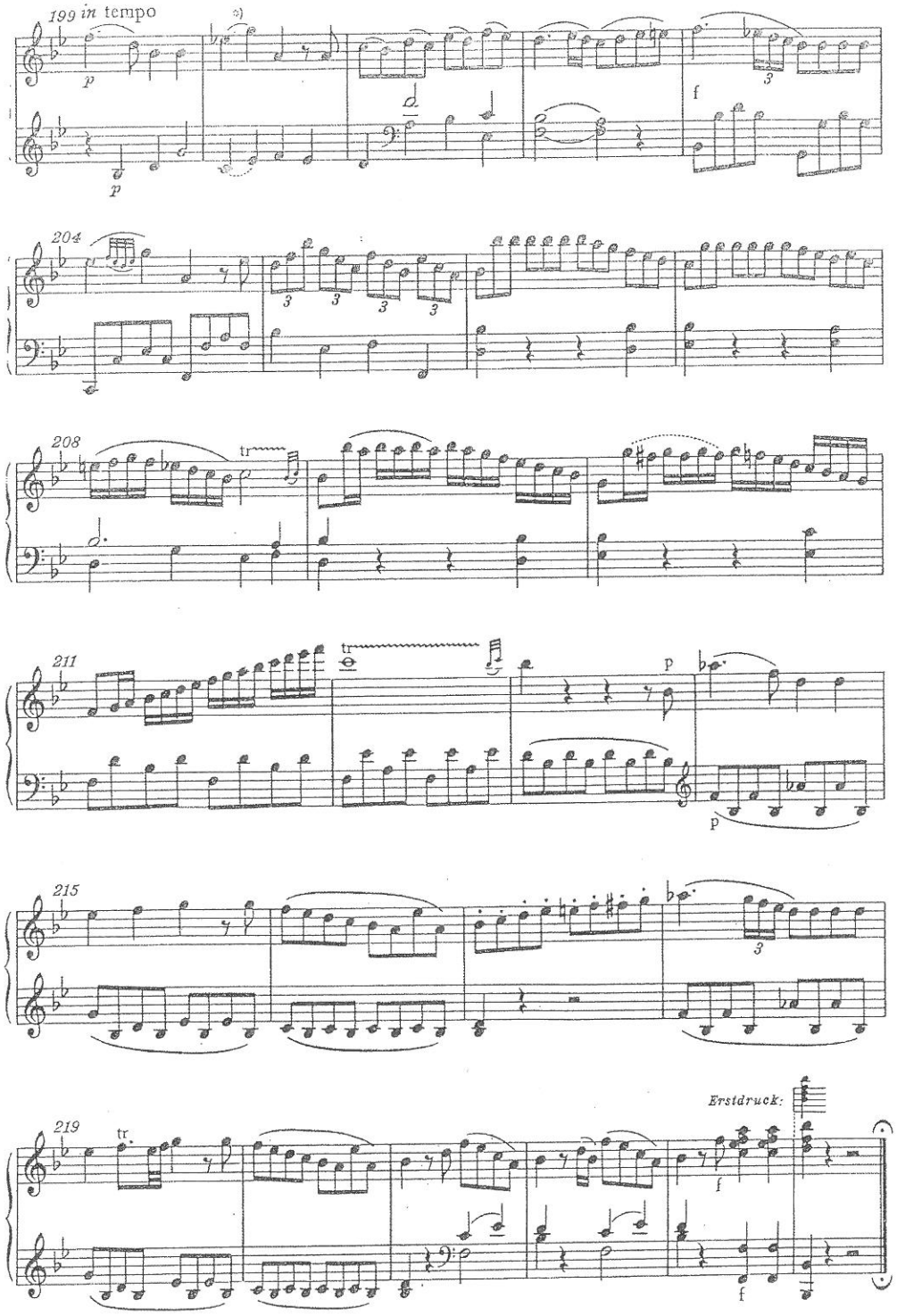


Cadenza başı, 171.-175.ölçüler

Örnek 286



Cadenza sonu 196.-198.ölçüler.

Örnek 287



A kesitinin son kez gelişi ve Coda, 199.-224.ölçüler.

6.4. K 457, K 533, K 545, K 570, K 576 Viyana Sonatları

Mozart'ın büyük operalarını yazdığı bir dönem olan (1786- *la Nozze di Figaro*, 1787-*Don Giovanni*, 1789-90-*Cosi fan tutte*) bu yıllarda yazılmış olan bu sonatlar "Viyana Sonatları" olarak adlandırılmaktadır.

Mozart K 457'yi bestelediği yıl olan 1784'te şu eserleri de bestelemiştir: piyano için K 495 Sol Majör 10 Varyasyon ve K 460 La Majör 8 Varyasyon; K 449 No.14 Mi bemol Majör, K 450 No.15 Si bemol Majör, K 451 No.16 Re Majör, K 453 No.17 Sol Majör, K 456 No.18 Si bemol Majör ve K 457 No.19 do minör Piyano Konçertoları; K 454 No.32 Si bemol majör piyano-keman sonatı; K 452 Piyano ve Üflemeliler için Beşli; K 458No.17 Si bemol Majör "*Av*" Yaylı Dörtlüsü.

Mozart'ın bir sonraki sonatı olan K 533 No.15 Fa Majör'ü ve aynı yıl besteleyeceği K 545 No.16 Do majör Sonatı tamamlayacağı 1788 yılına kadar bestelediği önemli eserlere bakacak olursak; 1785 yılında K 466 No.20 re minör, K 467 No.21 Do Majör, K 482 No.22 Mi bemol Majör, K 488 No.23 La Majör, K 491 No.24 do minör, K 503 No.25 Do Majör Piyano Konçertoları, K 481 No.33 Mi bemol Majör piyano-keman sonatı, K 478 sol minör No.1 Piyanolu Dörtlüsü, K 464 No.18 La majör ve K 465 No.19 Do Majör "*Dissonans*" Yaylı Dörtlüleri; 1786 yılında K 497 Fa majör dört el için sonat, K 500 12 Varyasyon; K 496 Sol Majör "*Trio-Sonate*", K 498 Si bemol Majör "*Kegelstatt*" Trio, K 502 Si bemol Majör Trio, K 493 Mi bemol Majör No.2 Piyanolu Dörtlüsü; K 499 No.20 Re Majör "*Hoffmeister*" Yaylı Dörtlüsü; K 504 No.38 Mi bemol Majör "*Prag*" Senfoni, ve K 543 Mi bemol Majör No.39 Senfoni; K 504 No.4 Mi bemol Majör Korno Konçertosu; 1787 yılında K 526 No.35 La Majör piyano-keman sonatı, K 406 do minör, K 516 Do Majör ve K 517 sol minör Yaylı Beşlileri; K 522 Mi bemol Majör

"Ein musikalischer Spass" (*Müzikal Bir Şaka)* ve K 525 *"Eine kleine Nachtmusik"* *(Küçük Bir Gece Müziği)* gözlemlenir.

1787 yılı Mozart'ın hayatındaki iikıci büyük kaybı yaşadığı yıl olur. Babası Leopold Mozart'ın vefatı oğlu Wolfgang Amadeus Mozart'ı derinden sarsacaktır.

Piyano Sonatları K 533 ve K 545'i tamamladığı yıl olan 1788'de ise Mozart şu eserleri bestelemiştir: K 537 No.26 Re Majör *"Coronation"* Piyano Konçertosu, K 457 No.36 Fa Majör piyano-keman sonatı; K 542 Mi Majör Trio, K 548 Do Majör Trio, K 564 Sol Majör Trio; K 550 No.40 sol minör Senfoni, K 551 No.41 Do Majör *"Jüpiter"* Senfonisi.Son iki piyano sonatı olan K 570 ve K 576'yı bestelediği yıl olan 1789'da ise Mozart şu eserleri bestelemiştir: Solo piyano için K 573 Re Majör 9 Varyasyon; K 575 No.21 Re majör Yaylı Dörtlüsü, K 581 La Majör Klarnetli Beşli.

Mozart'ın 1791'de vefat edişine kadar tamamlamış olduğu diğer önemli eserleri ise şöyledir: *Zauberflöte* (1791) ve *La Clemenza di Tito* (1791) operaları; solo piyano için *"Ein Weib ist der herrlichste Ding"* Fa Majör 6 Varyasyon (1791); K 595 No.27 Si bemol Majör Piyano Konçertosu (1791); K 593 Re Majör Yaylı beşlisi (1790), K 589 No.22 Si bemol Majör ve K 590 No.23 Fa Majör Yaylı Dörtlüleri (1790) ve K 614 No.6 Mi bemol Majör Yaylı Beşlisi (1791); K 622 La Majör Klarnet Konçertosu (1791) ve tamamlayamadan vefat ettiği K 626 re minör Requiem.

14.Sonat K 457 do minör:
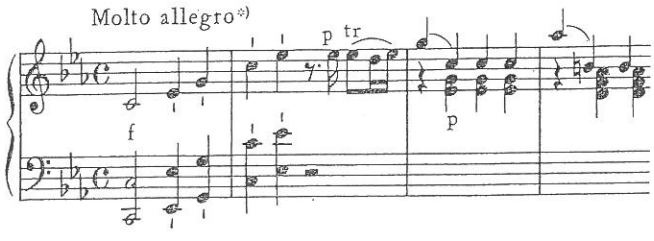
Mozart'ın 14 Ekim 1784 yılında tamamladığı K 457 do minör Sonat ve 20 Mayıs 1785 yılında tamamladığı K 475 do minör Fantasie, beraber çalınmak üzere tasarlanmış ve Artaria tarafından *"Fantasie et Sonate Pour le Forte-Piano"* ismiyle

1785 yılı sonunda Viyana'da basılmış ve 7 Aralık 1785'te Wiener Zeitung gazetesinde bu yeni eserin tanıtımı yapılmıştır. [1] Eser, Mozart'ın ev sahibi olan Johann Thomas von Trattner'in karısı ve aynı zamanda Mozart'dan ders alan Madame Therese de Trattnern'e ithaf edilmiştir.[2] Pek çok kez el değiştirmiş olan el yazmalarının 1889'da kaybolduğuna inanılmaktadır. 1990 yılında bulunmuş olan el yazmasının dört yaprağı, Bibliotheca Mozartiana, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg'da muhafaza edilmektedir.[3]

I.Bölüm: Moderato allegro

Sergileme			Gelişme	Yeniden Sergileme			
1 - 74			75 - 99	100 - 185			
A teması	Köprü	B teması	Dönüş köprüsü	A teması	Köprü	B teması	Coda
1	19	36	83	100	118	131	168
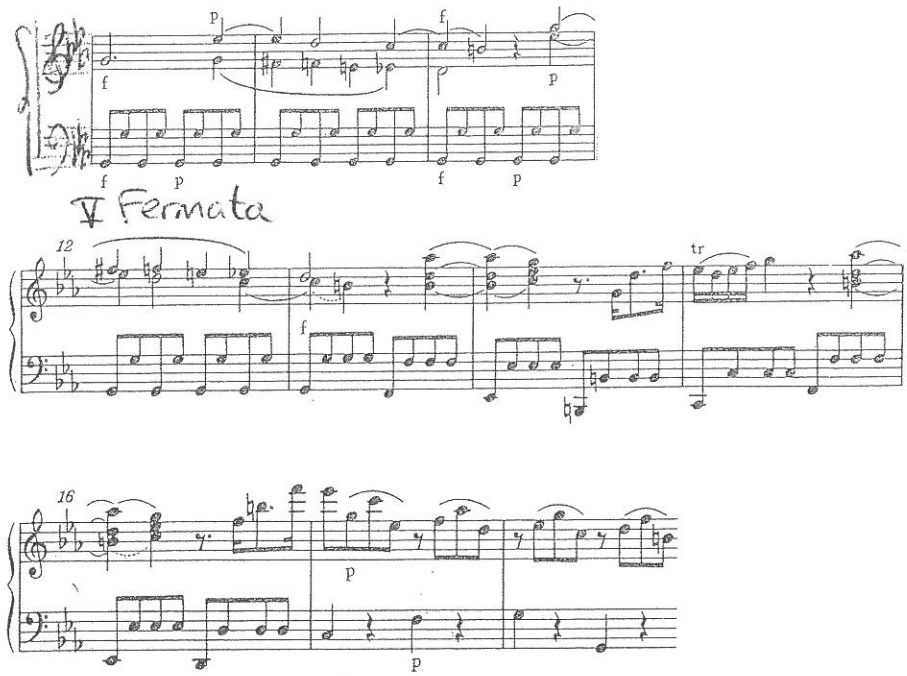
Örnek 288



A teması, 1.-4.ölçüler.
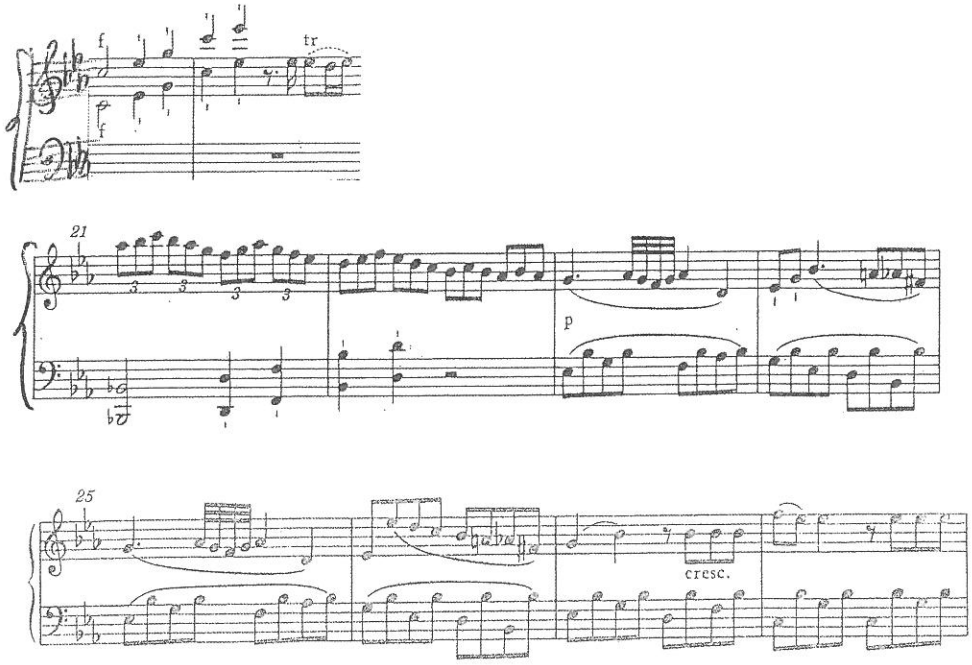
[1] **Mozart Klaviersonaten, Vorwort**, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Bärenreiter, VII.
[2] A.g.k., VII.
[3] A.g.k. XXII.

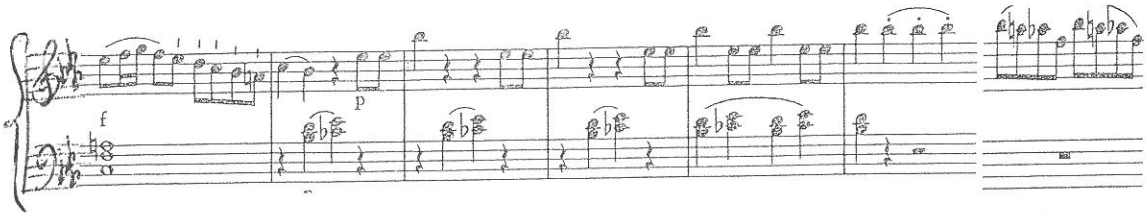
Örnek 289



9.-18.ölçüler.

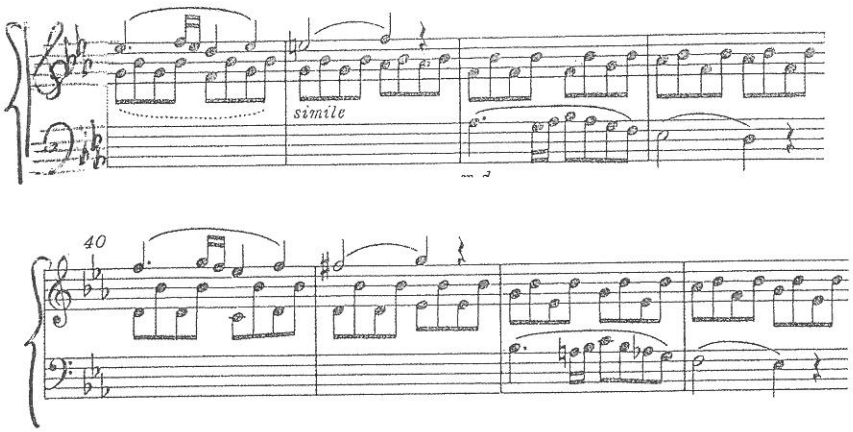
Örnek 290
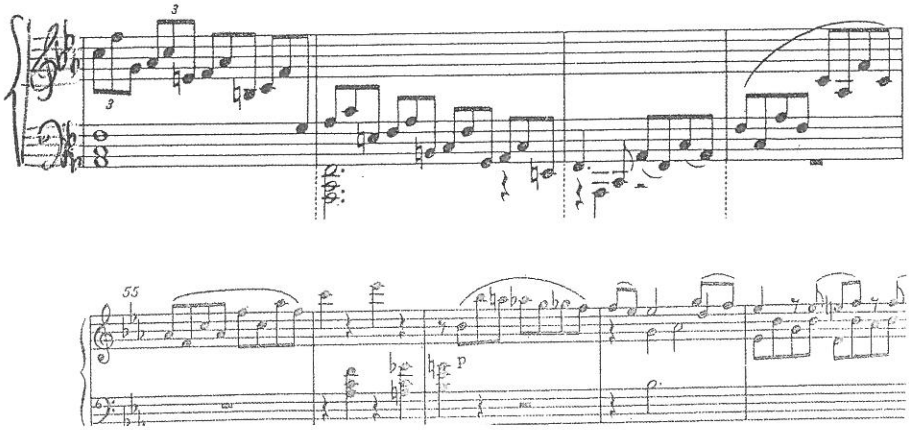




Köprü, 19.-35.ölçüler.

Örnek 290
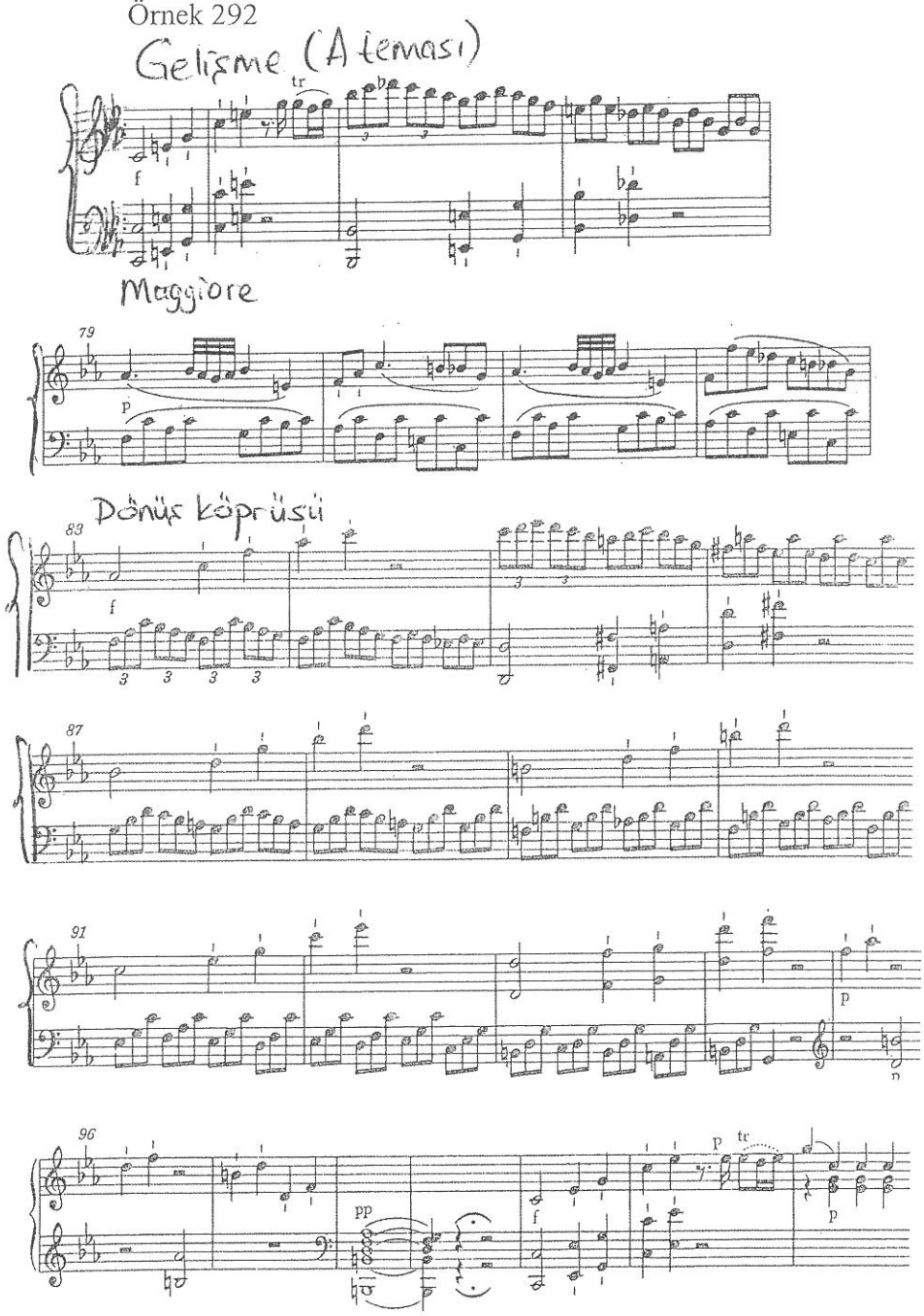


B teması, 36-43.ölçüler.

Örnek 291
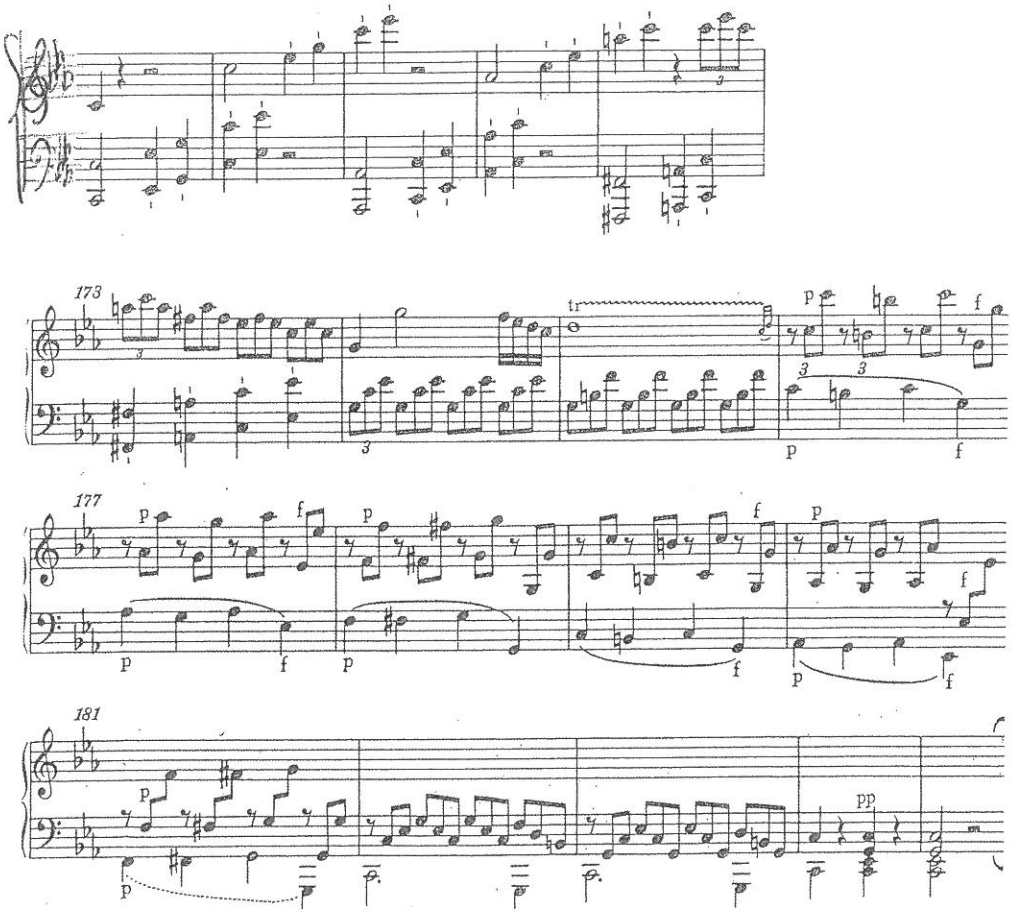


Tonal Kadans, 51.-59.ölçüler

Örnek 292



Gelişme (Maggiore-Scarlatti etkisi), dönüş köprüsü ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 75.-102.ölçüler.

Örnek 293



Coda, 168.-185.ölçüler.
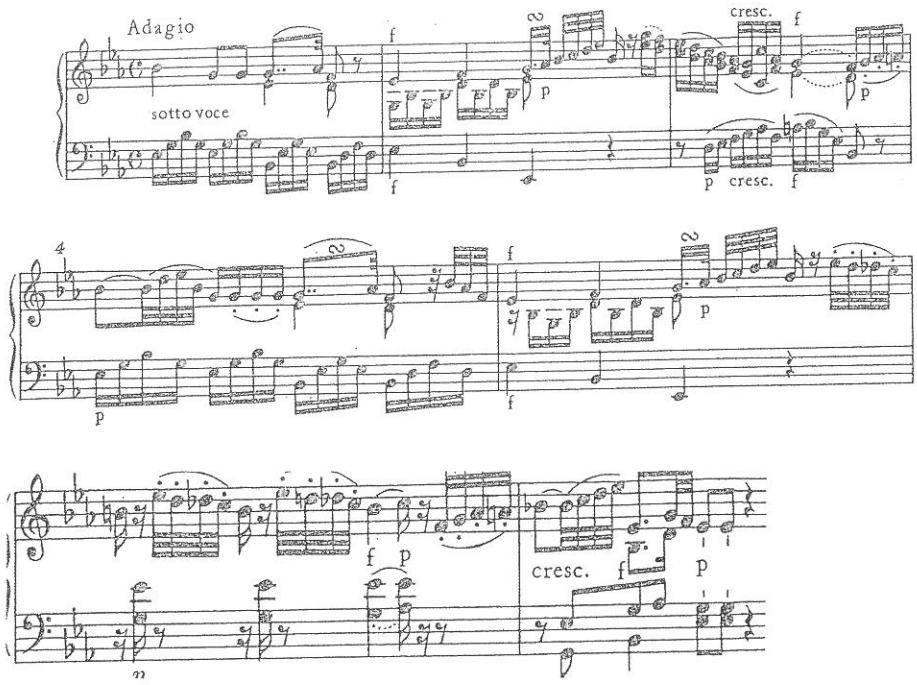
176-180.ölçüler arasındaki kullanım özellikle Beethoven'ı etkileyecektir (Piyano Sonatı op.10 No.2 Fa Majör)

II.Bölüm: Adagio

A kesiti	B kesiti	A kesiti
1	24	41
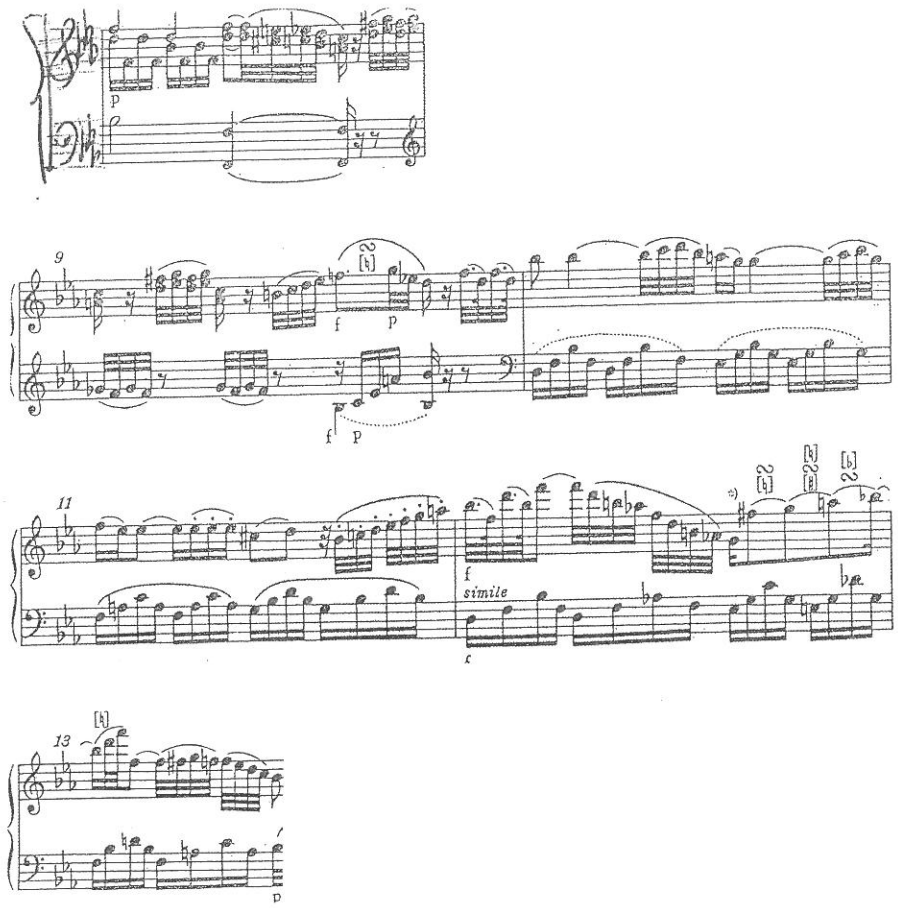
B kesiti içerdiği modülasyonlar ve kadanslar sebebiyle bir Gelişme tablosu çizmektedir. Bu yüzden bu bölüm için adlandırma Lied-Sonat olmalıdır.

Örnek 294



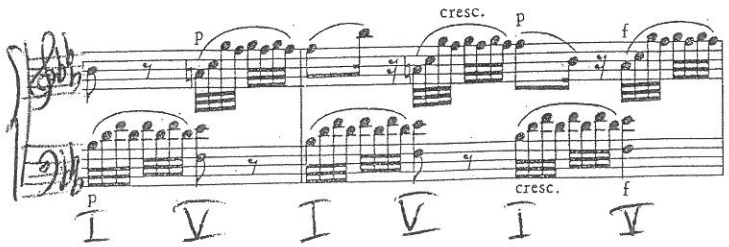
A teması (1-3.ölçüler) ve işlenerek tekrarlanışı. Bu kısım –a- olarak değerlendirilmelidir, 1.-7.ölçüler.

Örnek 295
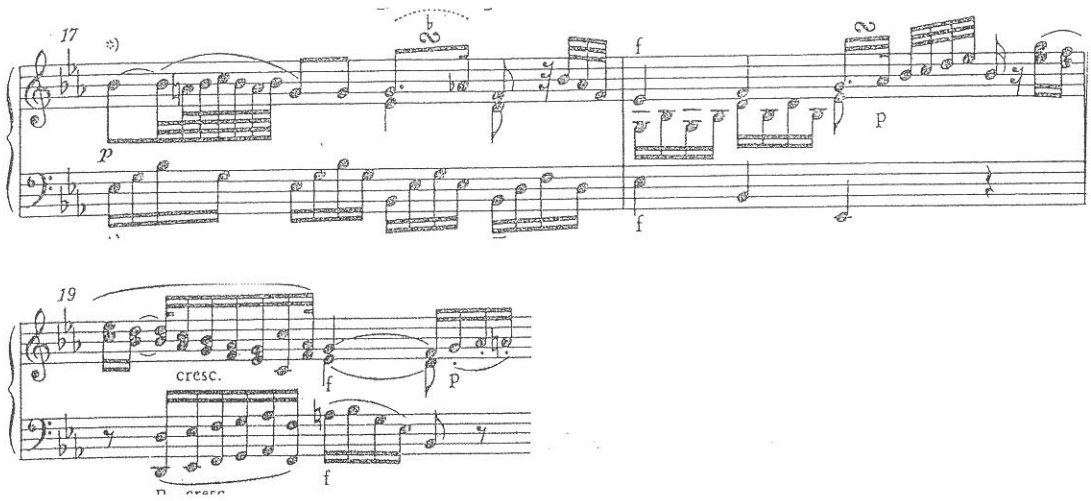


Bu kısım –b- olarak değerlendirilmelidir, 8.-13.ölçüler.

Örnek 296



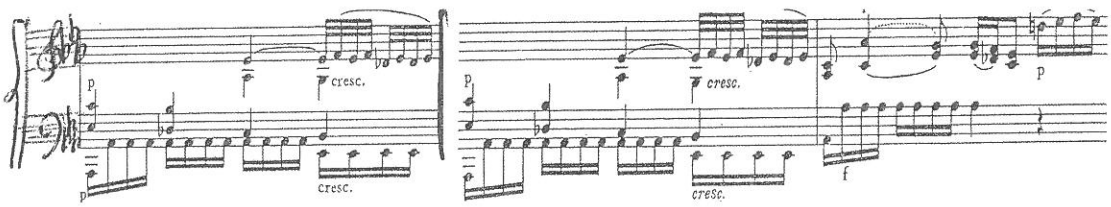
V.Fonksiyonda Tonal kadans, 13.-14.ölçüler.

Örnek 297



A teması variant, 17.-19.ölçüler.
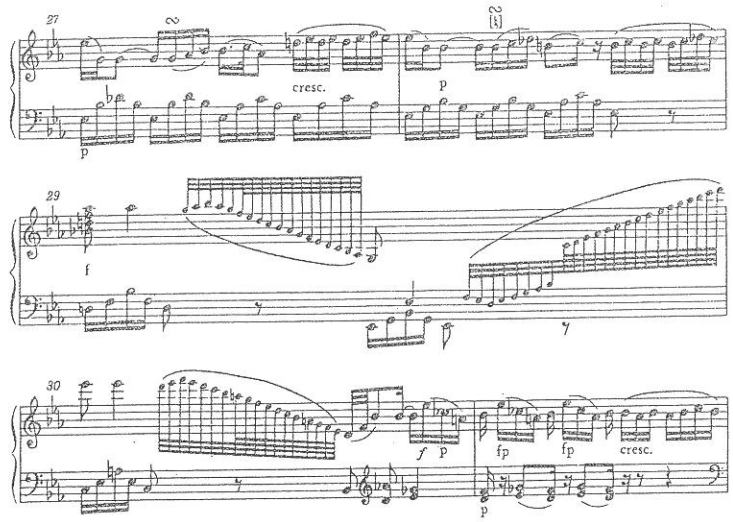
Örnek 298



B kesitinin başlangıcı, 24.-26.ölçüler.
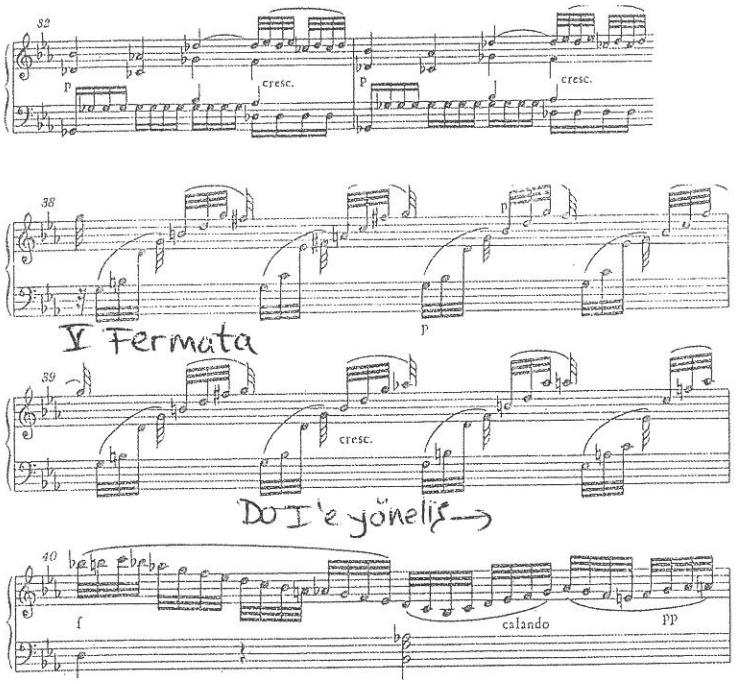
29.-31.ölçüler arasındaki inici ve çıkıcı bitişik hareketler ileride Liszt'in Cadenza'larına örnek teşkil edecektir; ancak Liszt'in köprüleri ile Sonat allegrosu'ndaki köprü kavramını özdeşleştirmek yanlıştır.

Örnek 299



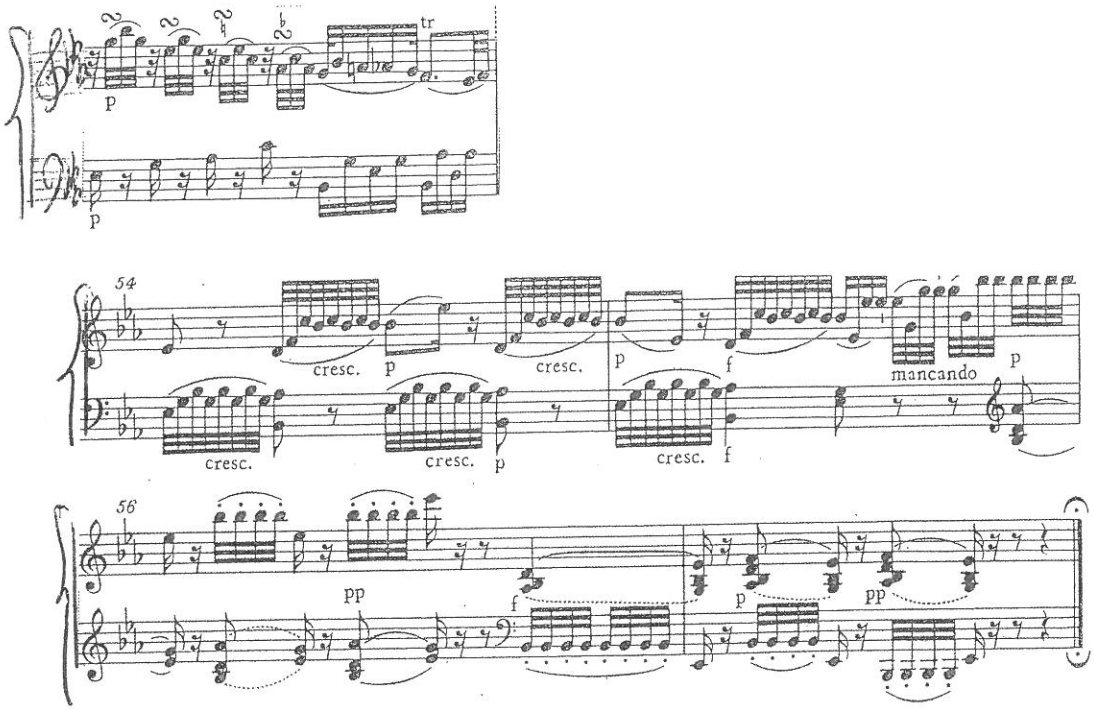
Tonal Kadans, 29.-31.ölçüler.

Örnek 300



Modülasyonlar ve V.fonksiyonda Fermata(38) ve Do I'e yöneliş, 32.-40.ölçüler

Örnek 301

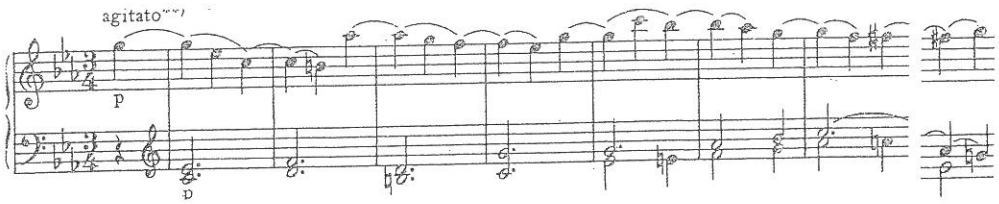


Coda, 53.-57.ölçüler.

III.Bölüm:Allegro assai

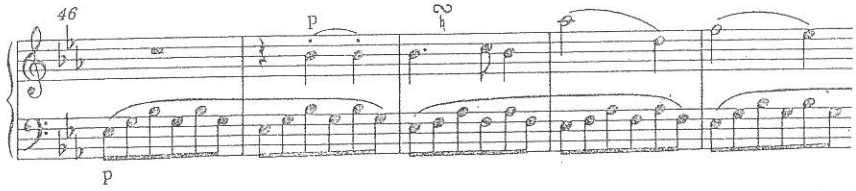
A	B	A	B	A
1	46	103	167	221

Örnek 302



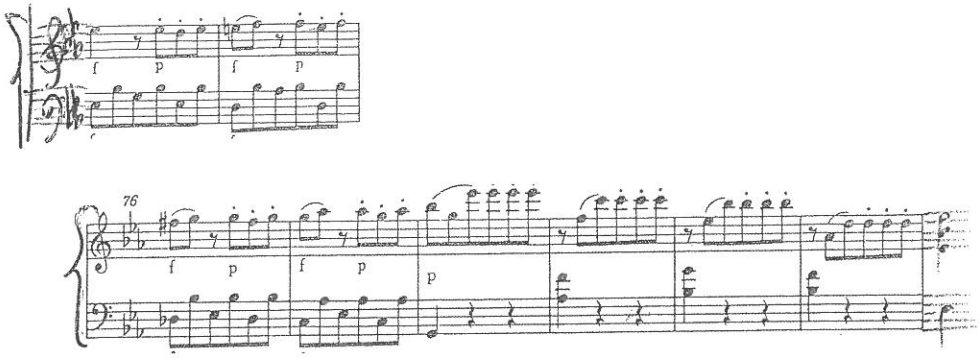
A teması, 1.-8.ölçüler.

Örnek 303
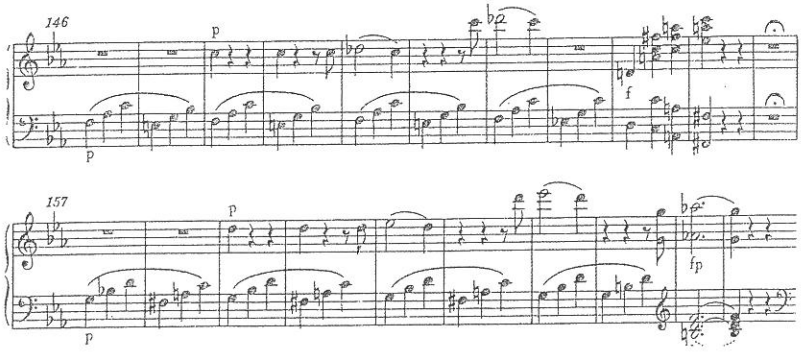


B teması (Mi bemol Majör I.fonksiyon) 46.-50.ölçüler.

Örnek 304
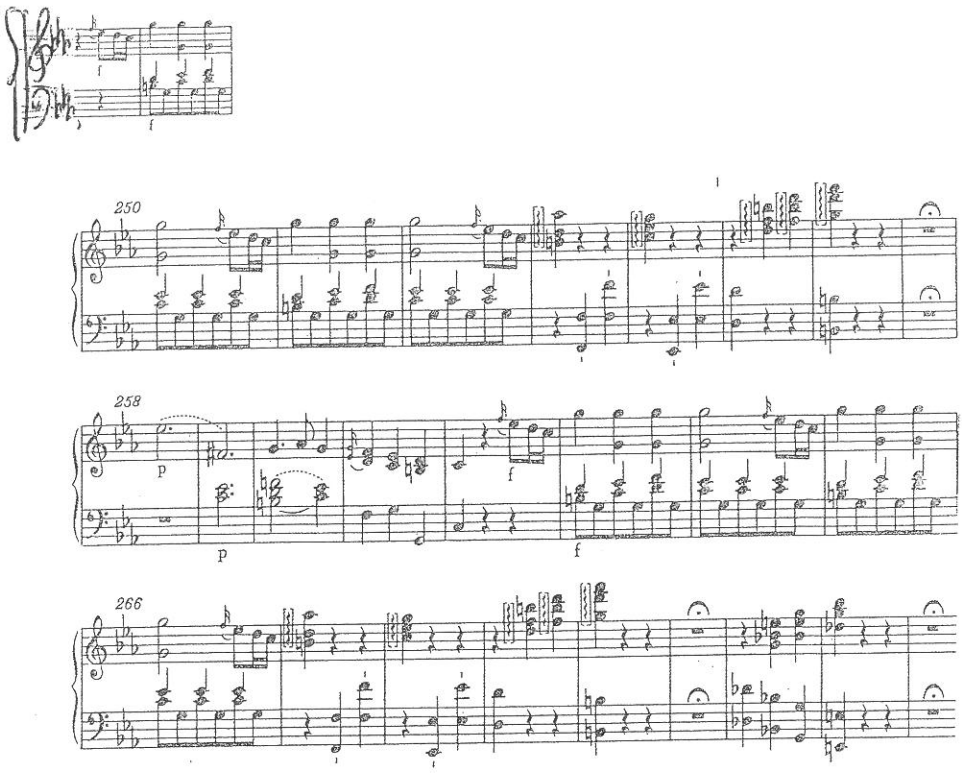


Tonal kadans içerisinde yer alan senkoplu görünüm ve 78.ölçü itibariyle repete notalar opera tekniklerinin yansıtılmasıdır. (*Zauberflöte-Papagenau)*, 74.-82.ölçüler.

Örnek 305



Armonik yürüyüş, 146.-166.ölçüler

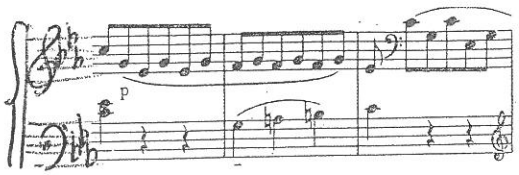
Örnek 306
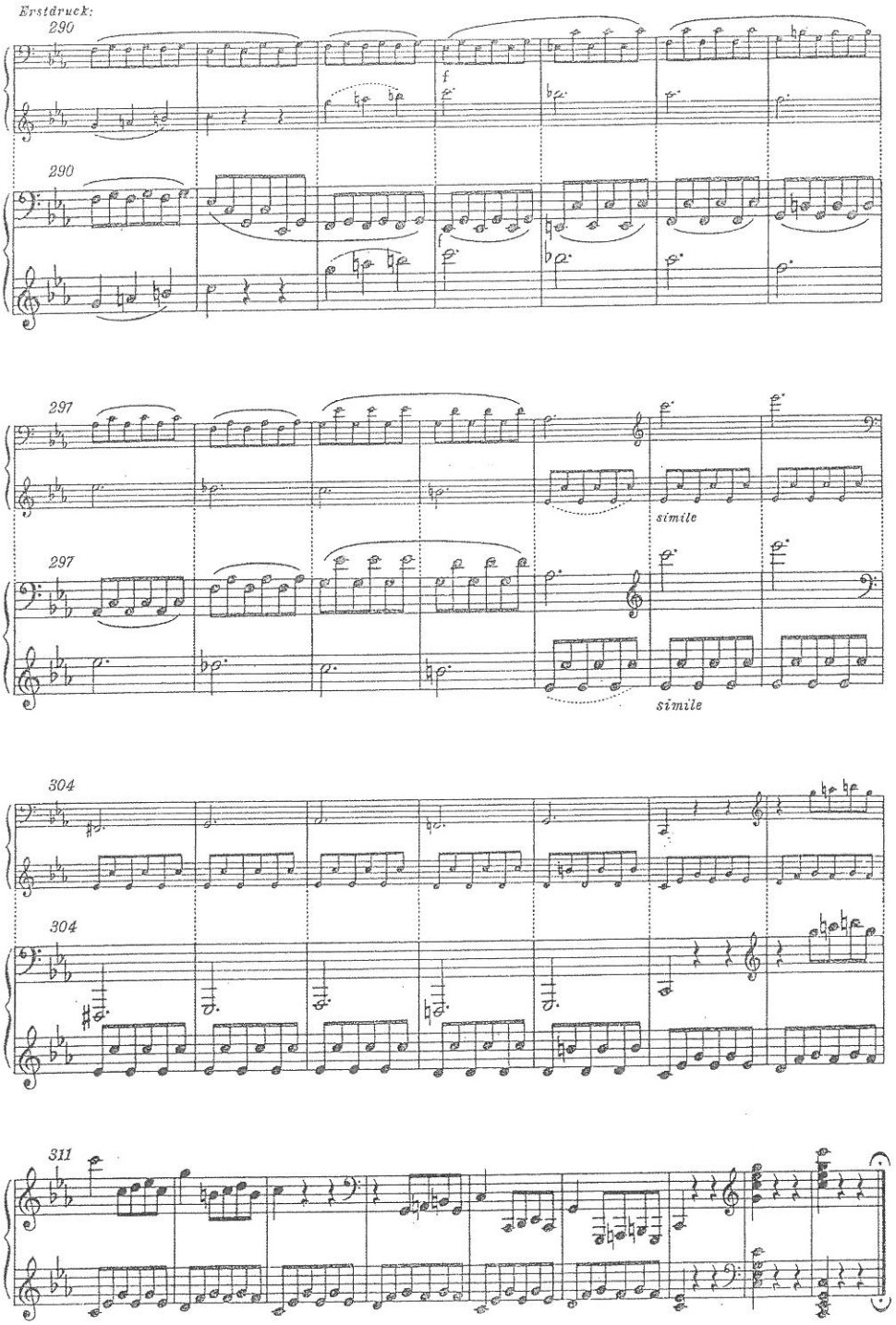


Tonal Kadans, 249.-274.ölçüler.

Coda'da I.fonksiyon üzerinde uzun bir Fermata görmekteyiz (IV. ve V.fonksiyonlar I.fonksiyonun içeriği olarak kabul edilmelidir.)

Örnek 307





Coda, 287.-319.ölçüler.

15.Sonat K 533 Fa Majör

İlk iki bölümünün 3 Ocak 1788'de tamamlandığı bilinen bu sonatın bugün son bölümü olarak bilinen Rondo'su aslında Mozart tarafından bağımsız bir parça olarak 10 Haziran 1786'da bestelenmiş ve 1788'de Speier'de Philipp Heinrich Bossler tarafından basılmıştı.[4] Sonatın daha sonra bestelenmiş olan ilk iki bölümünün elyazması bugün mevcut değildir. Sonat Breitkopf ve Härtel tarafından 1799'da Leipzig'de basılmıştır.[5]
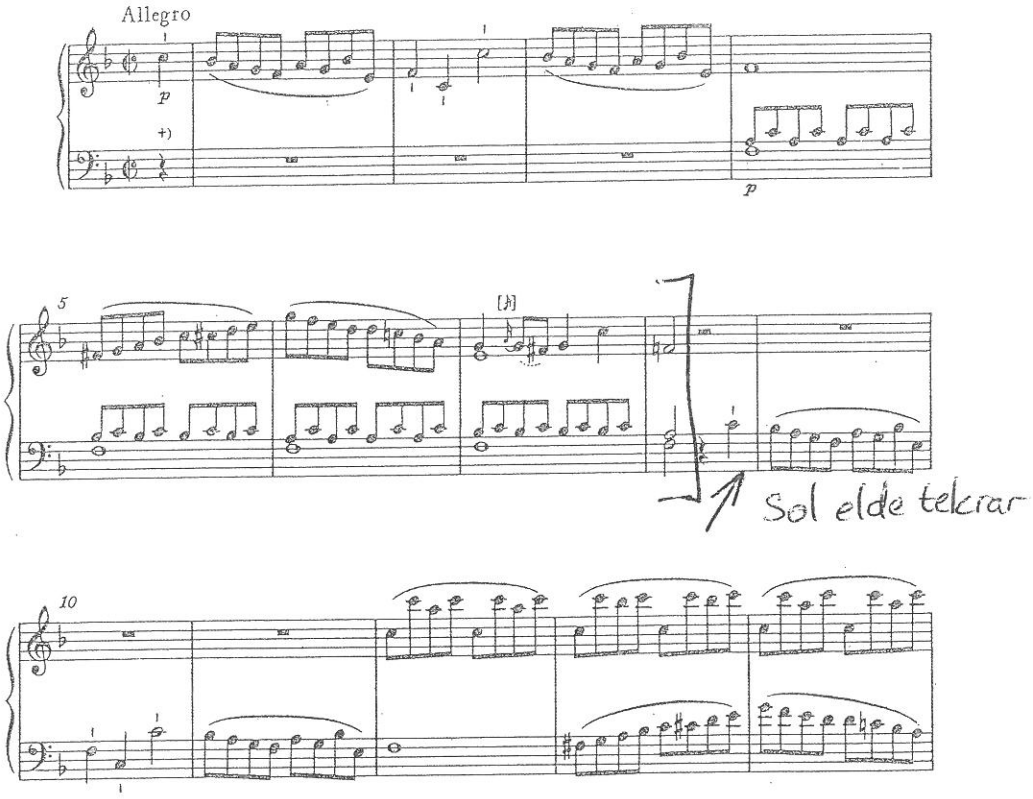
Mozart'ın bu sonatı, onun en az seslendirilen eserlerindendir. Bununla beraber, yapısı ve armonik anlayışıyla da onun en ilginç ve gelişmiş, hatta karmaşık eserleri arasında gösterilebilir. İlk bölümü kanonik yapısıyla dikkat çeker. İkinci bölümünün ileri armonik anlayışı neredeyse deneysel niteliktedir. Son bölümü ise C kesitini minör tonda kullandığı bir Rondo olup, içinde kısa bir fugato ve uzun bir kadans içerir. Yorumcudan yüksek bir virtozite bekleyen bu eser, aynı zamanda iyi analiz edilerek, yüksek bir yorumculuk bilgisiyle icra edilmediği takdirde anlaşılmaz ve çok karmaşık olarak algılanma tehlikesi taşımaktadır.

I.Bölüm:Allegro

<table>
<tr><td>Sergileme</td><td>Gelişme</td><td>Yeniden Sergileme</td></tr>
<tr><td>1 - 102</td><td>103 - 145</td><td>146- 239</td></tr>
<tr><td>
<table>
<tr><td>A teması</td><td>Köprü</td><td>B teması</td></tr>
<tr><td>1</td><td>27</td><td>42</td></tr>
</table>
</td><td></td><td>
<table>
<tr><td>A teması</td><td>Köprü</td><td>B teması</td></tr>
<tr><td>146</td><td>155</td><td>169-176</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>
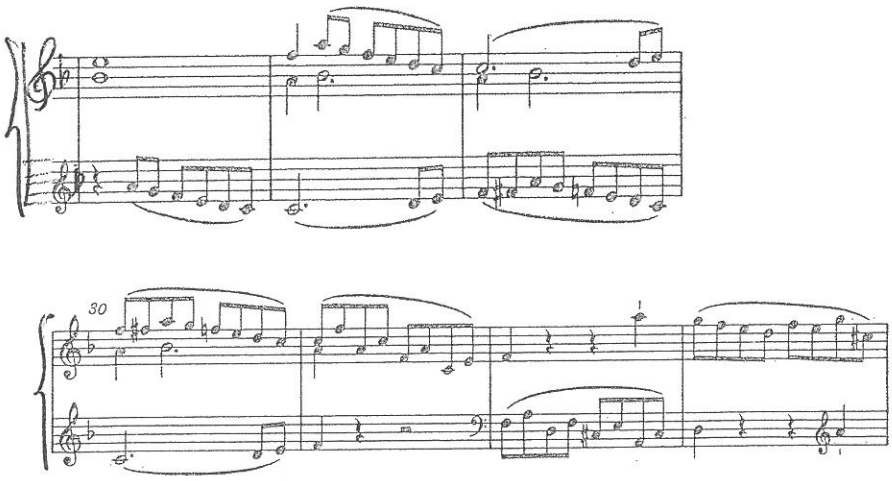
[4] **Mozart Klaviersonaten, Vorwort**, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Bärenreiter, XXII.
[5] A.g.k. XXII.

Örnek 308
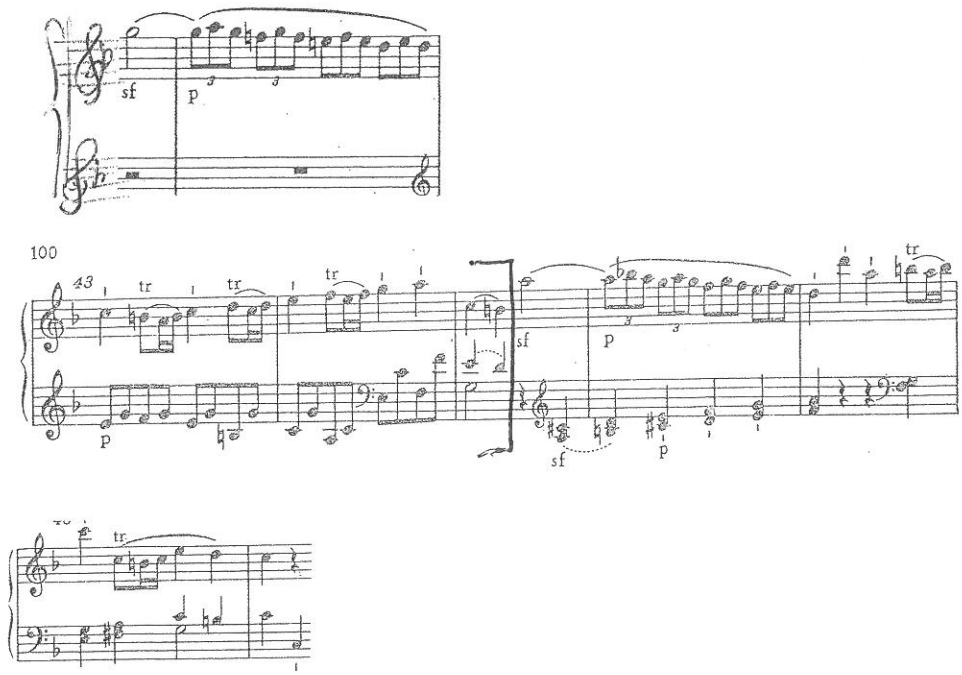


A teması ve sonrasındaki kanonik biçimde sol elde tekrarı, 1-14.ölçüler.

Örnek 309



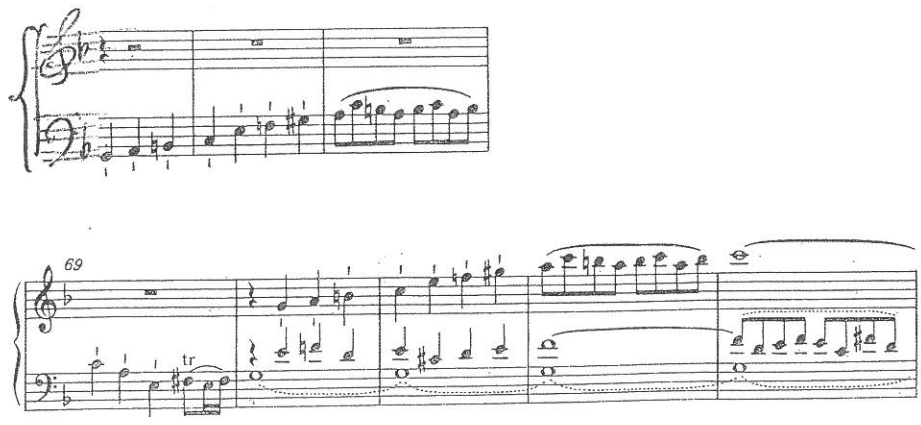
Köprünün başlangıcı, 27.-33.ölçüler.

Örnek 310
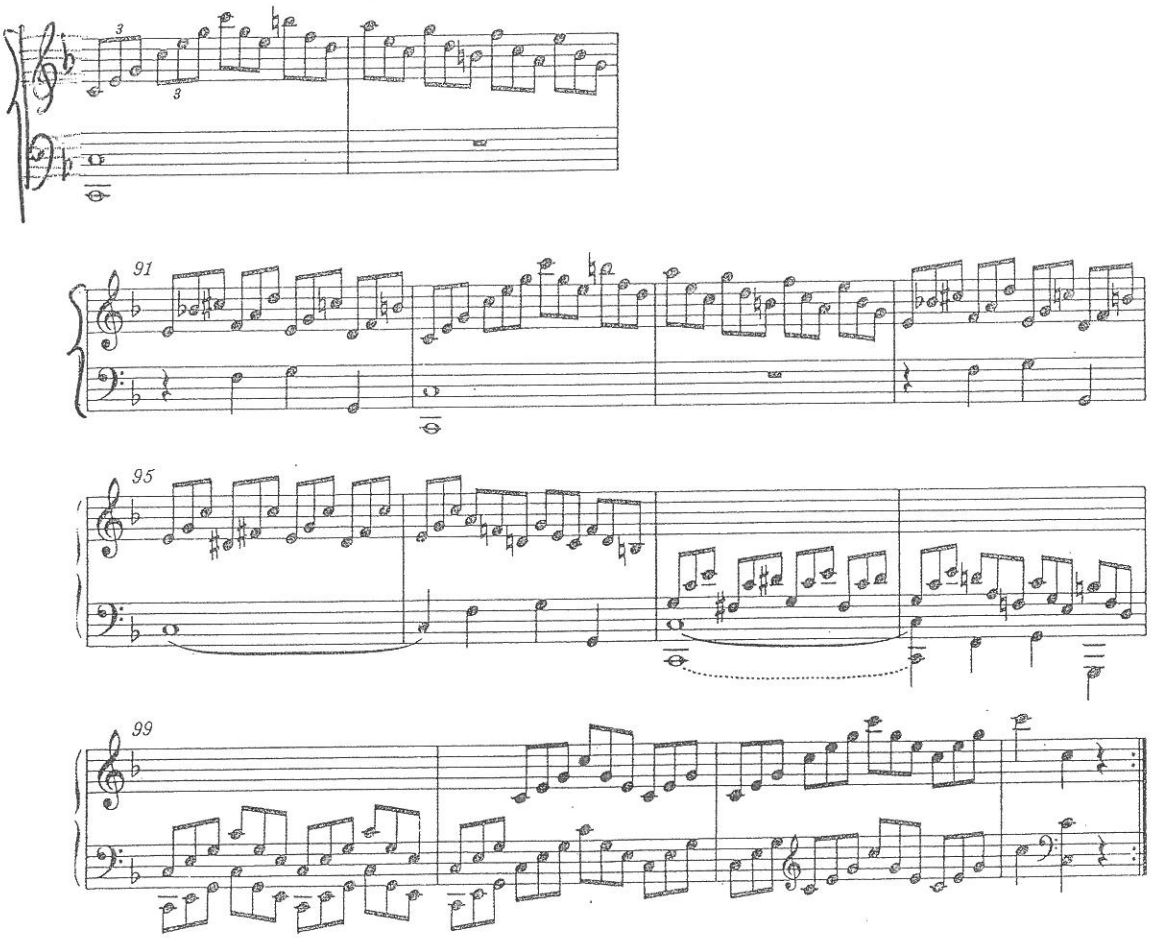


B teması,42.-49.ölçüler.

Örnek 311
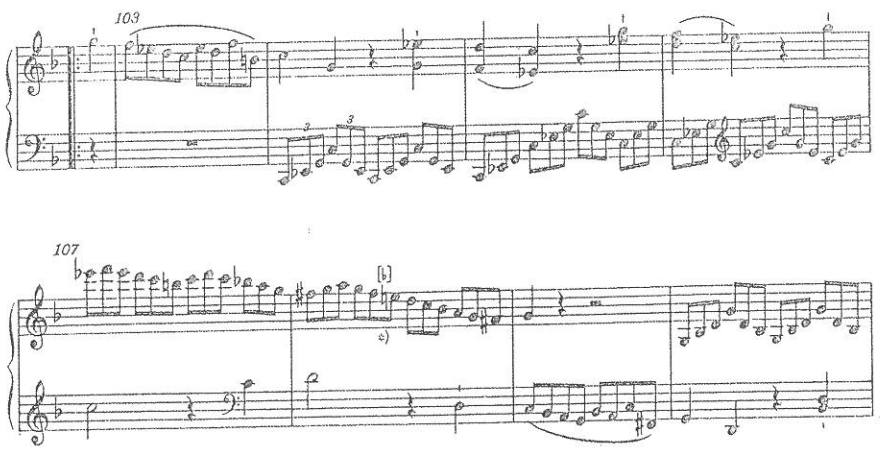


Çok-sesli kanonik işlem, 66.-72.ölçüler.
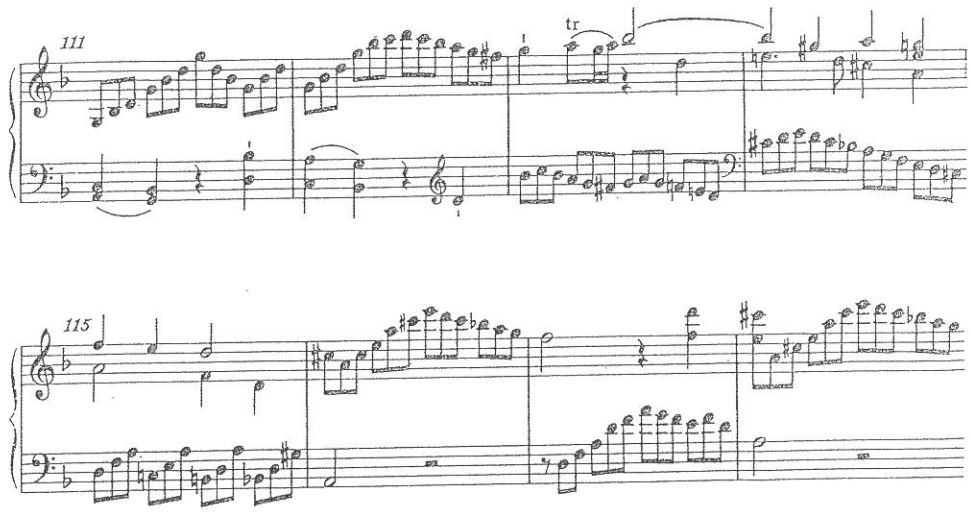
Örnek 312



Karar (Coda), 89.-102.ölçüler.

Örnek 313

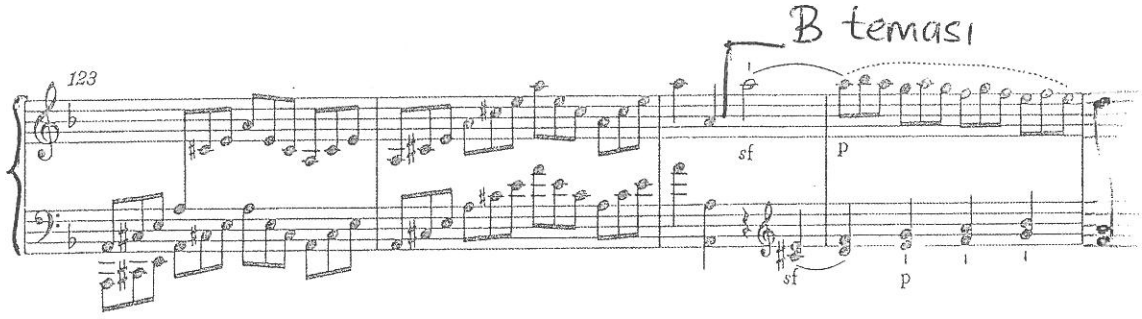




Gelişme'nin başı,(*Minore*-Scarlatti etkisi) 103.-118.ölçüler.
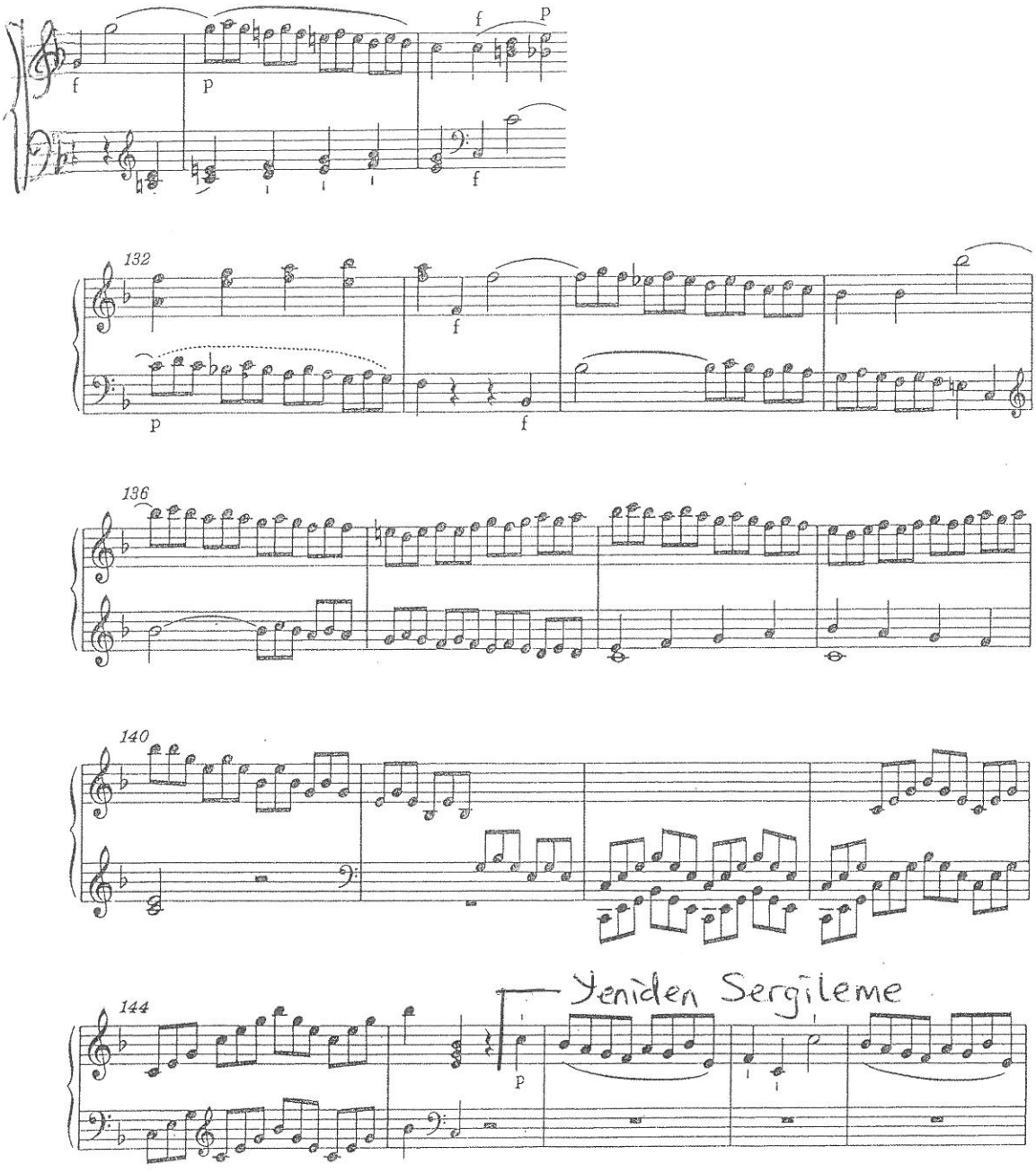
Gelişme, A teması kısa kesilerek sol elde arpej figürasyonlarıyla yeni bir oluşuma yol açıyor. 109.ölçüden itibaren sağ ve sol eller arasında işlem değişikliği yapılıyor. 112.ölçüden itibaren B temasının karakteristiği olan üçlemeler dikkat çekiyor.

Örnek 314
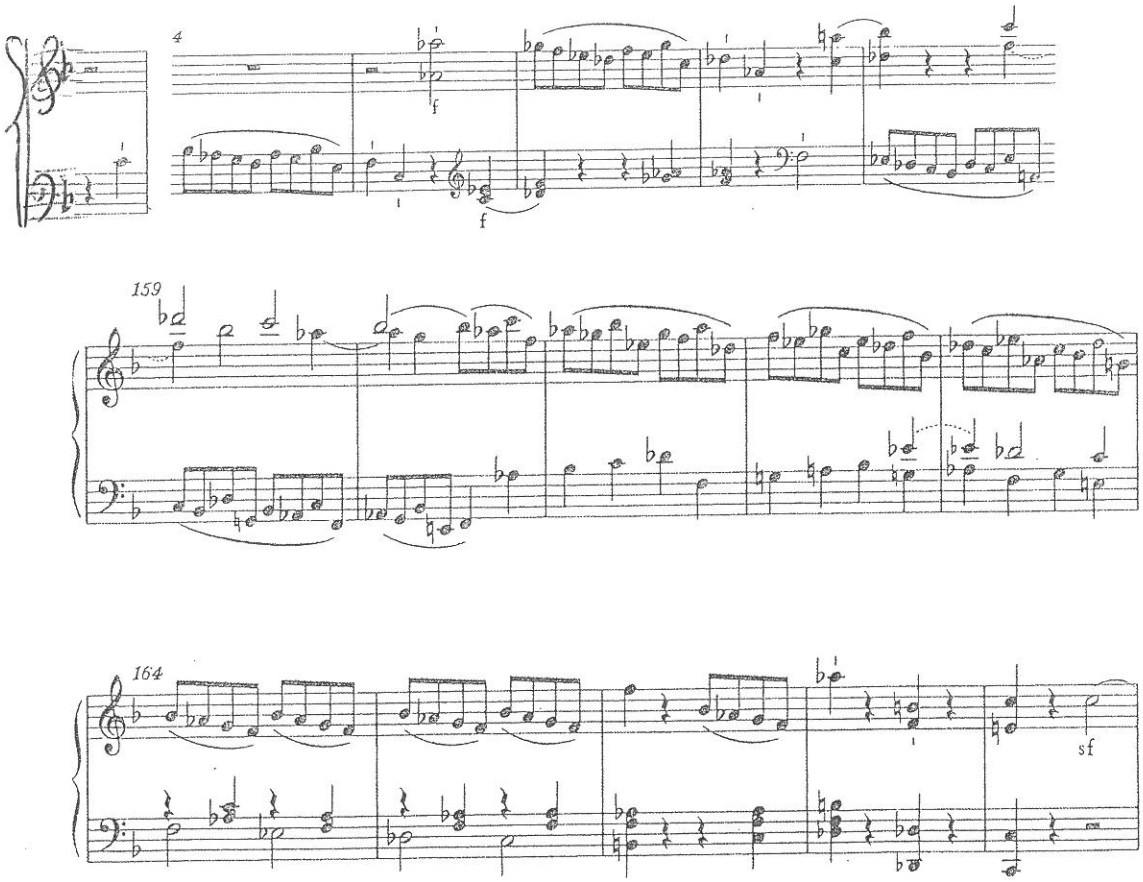


Gelişme'de, B temasının ilgili minörde geldiği görülür, 123.-127.ölçüler.

Örnek 315



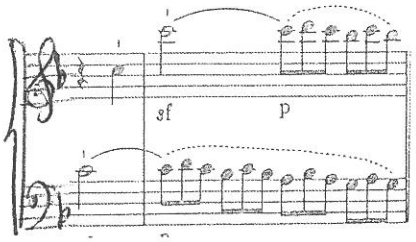
B temasının dönüşü sağladığını gözlemlemek mümkün. Gelişme'nin sonu, Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 129.-148.ölçüler
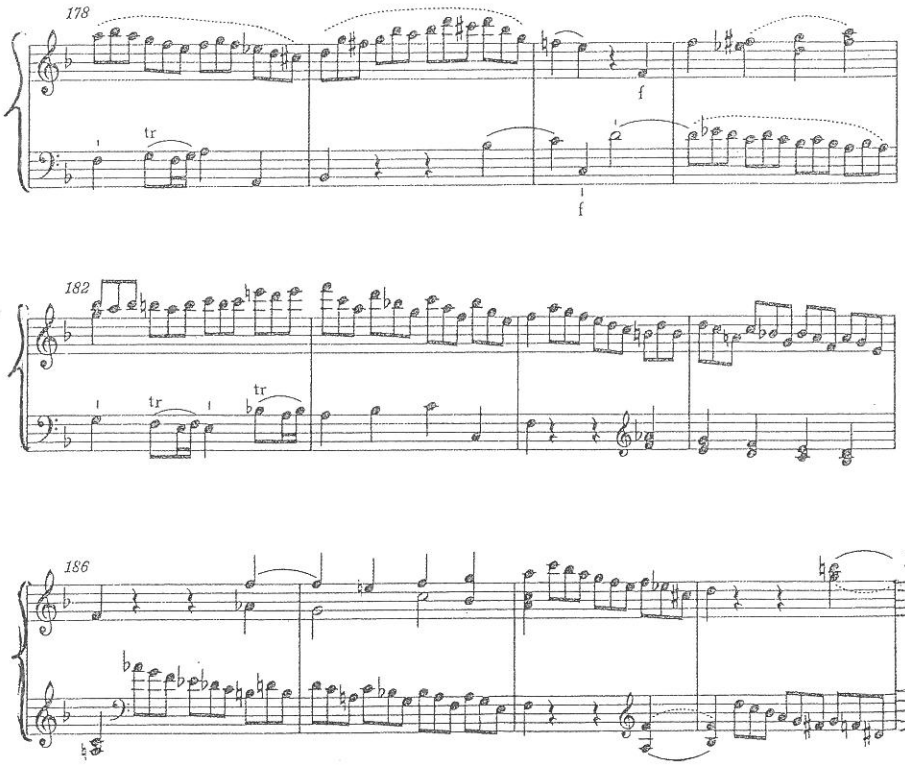
Örnek 316



Yeniden Sergileme'de A temasının uzak tonlara yönelerek ve daha sonra V.fonksiyona geri dönüşü sağlayarak kısa süreli 2.Gelişme'ye neden olduğu ileri sürülebilir. 154.-168.ölçüler.

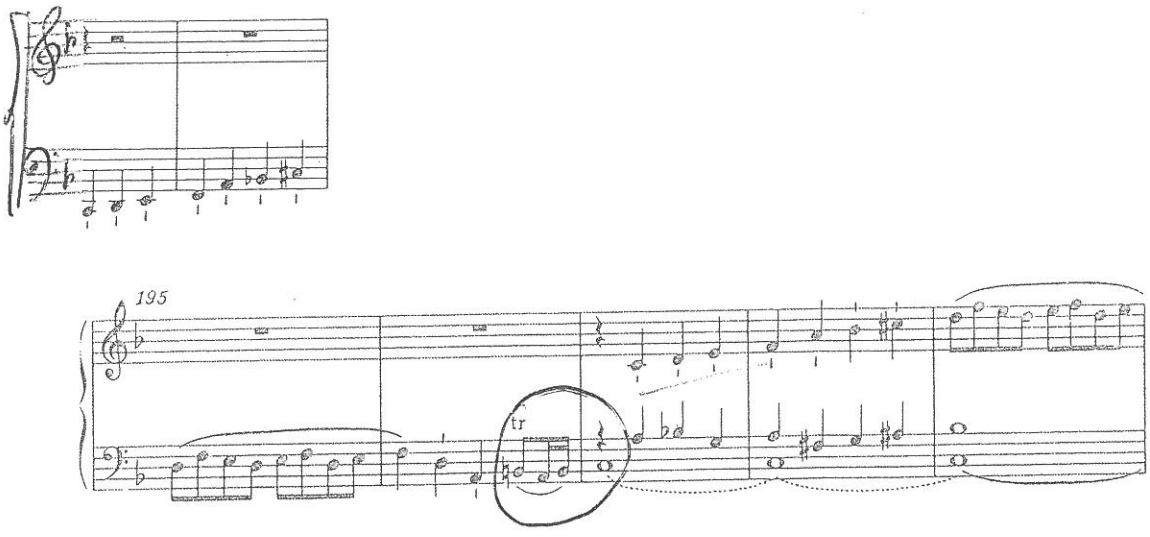
Örnek 317
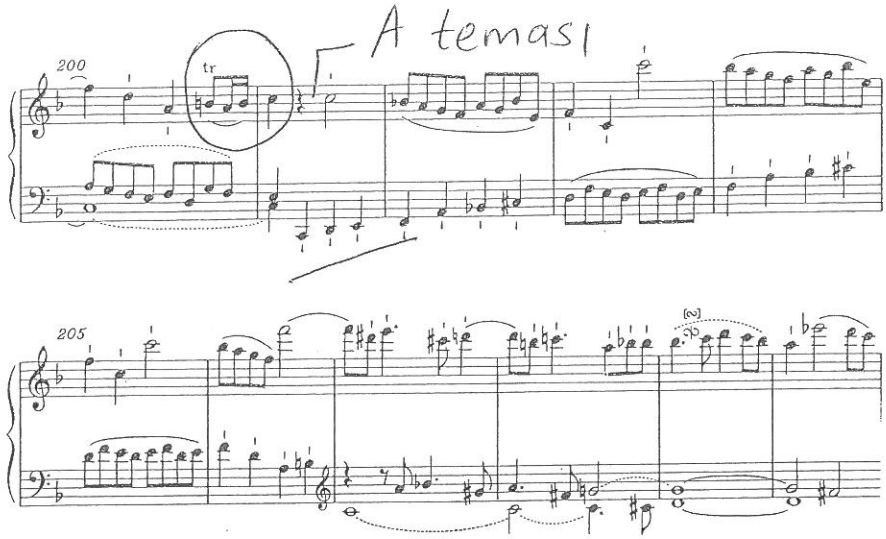




B temasının çok-sesli bir şekilde kullanılmasından başka, sağ el ve sol el arasında paylaştırıldığı süreçler de görülmektedir. 176-190.ölçüler.

Örnek 317



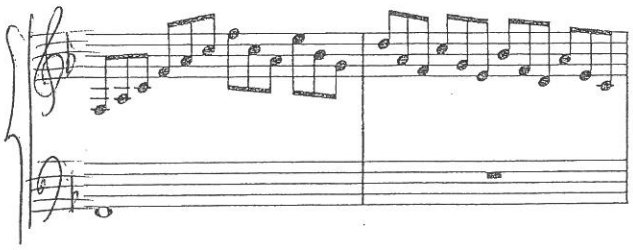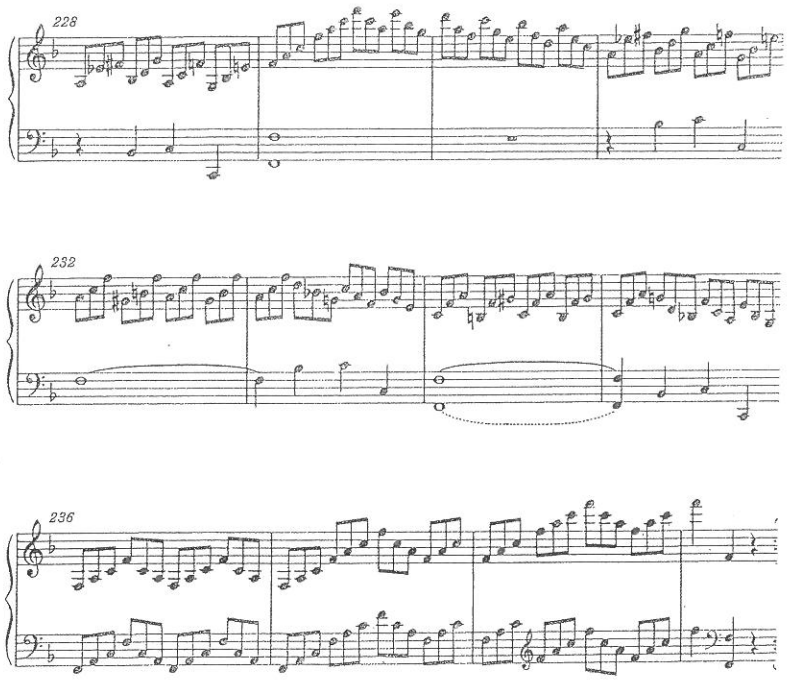


193.-210.ölçüler.

193.-200.ölçüler arasında sol elde, inici kapsamdaki B teması yapılanmasının genişletilerek *(augmented)* çıkıcı biçime sokulduğu ve sonuçta 3-sesli kontrapunktal çizgiye ulaşıldığını görmekteyiz. B'nin A temasıyla üst üste bindirilerek (stretta denilebilir) aynı çok-sesli tabloyu tamamladığı gözlemlenmektedir.

Bu bölümde Mozart'ın şimdiye dek gözlemlediğimiz fikirler dizisi (karakterler dizisi) ve teatral arayışlarının terk edildiğini görüyoruz. Daha ziyade Bach stilinde çok-sesli bir yapılanma tercih edilmiştir.

Örnek 318





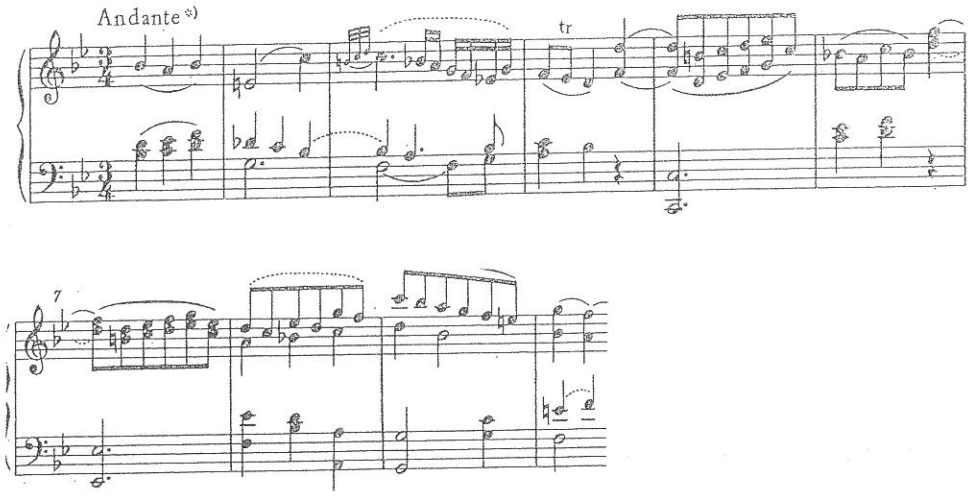
Coda, 226.-239.ölçüler.

II.Bölüm: Andante

Mozart'ın bu bölümde tını itibariyle bazen yaylı çalgılar dörtlüsüne yöneldiğini, bazen de tıpkı "*Kunst der Fuge*"de olduğu gibi müziği enstrüman üstü ve tamamen soyut bir şekilde ele aldığı söylenebilir.

A (Sergileme)		B (Gelişme)	A (Yeniden Sergileme)	
1 - 46		47 - 72	73 - 122	
1.Fikir	2.Fikir	(Dönüş köprüsü)	1.Fikir	2.Fikir
1	33	59	73	101

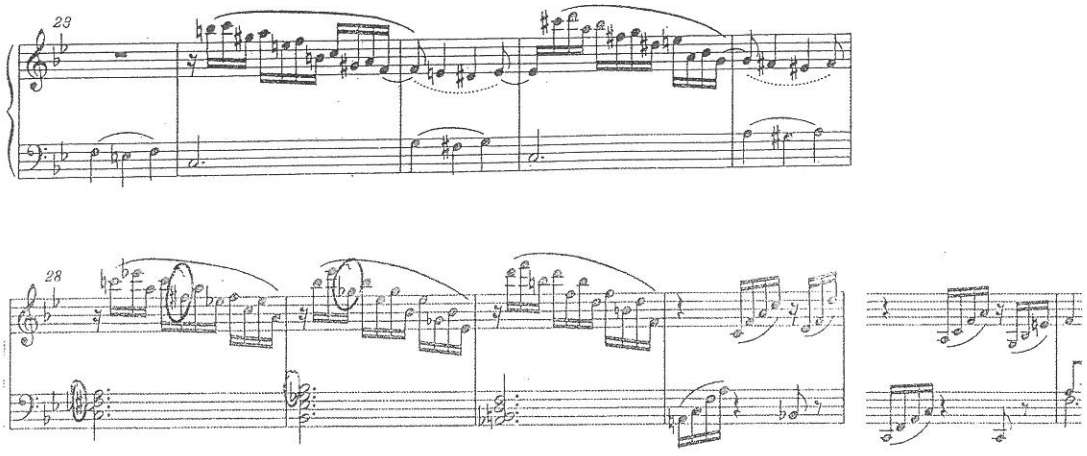
Örnek 319



1.Fikir, geliştirilerek uzun bir müzik cümlesine dönüştürülürken sağ elde çift sesli *legato* bir yazılım dikkat çekmektedir, 1-10.ölçüler.

23.-32.ölçüler arasında 1.Fikir parçacığının ele alınarak on altılık ve senkoplarla geliştirilen bu süreç ve daha sonra anarmanik modülasyon kullanılması, dönemine göre çok cüretli bir atılım içermektedir. Sonuçta karşı fikir diyebileceğimiz on altılık üçlemelerin belirginleştiği V.fonksiyonda uzun süreli bir fermatayla karşılaşılmaktadır.

Örnek 320
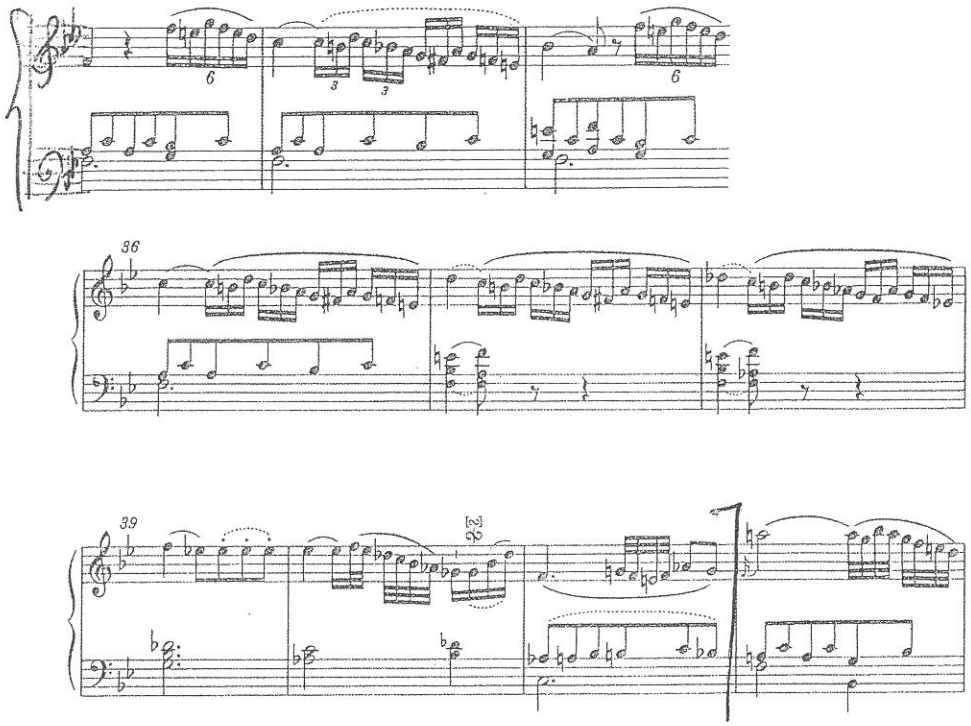


23.-33.ölçüler.

2.Fikir'in ezgisel yapısı ileride Beethoven'ın op.24 Fa majör Piyano-keman Sonatı'na (*Frühling*) ilham kaynağı olacaktır.

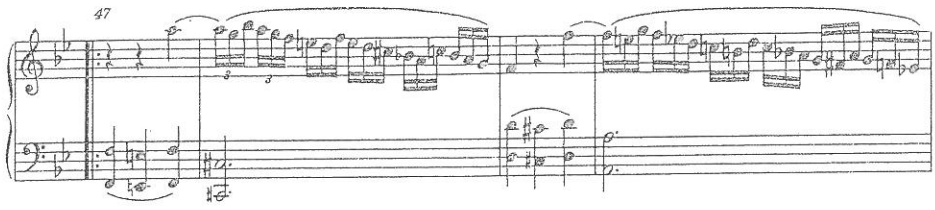
1.Fikir'in çıktığı yolculuğu sonuçlandırma görevi (tonal olarak) 2.Fikir'e verilmiştir diye düşünülebilir.

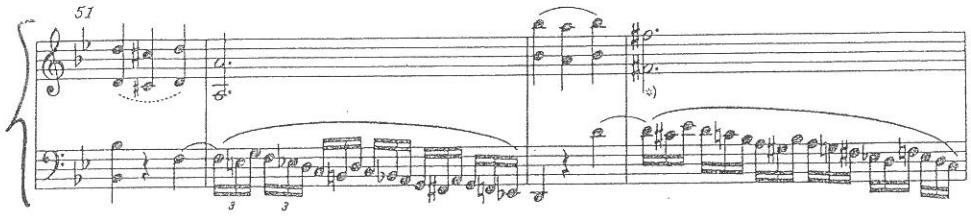
Örnek 321



2.Fikir, 33-37.ölçüler.

Örnek 322

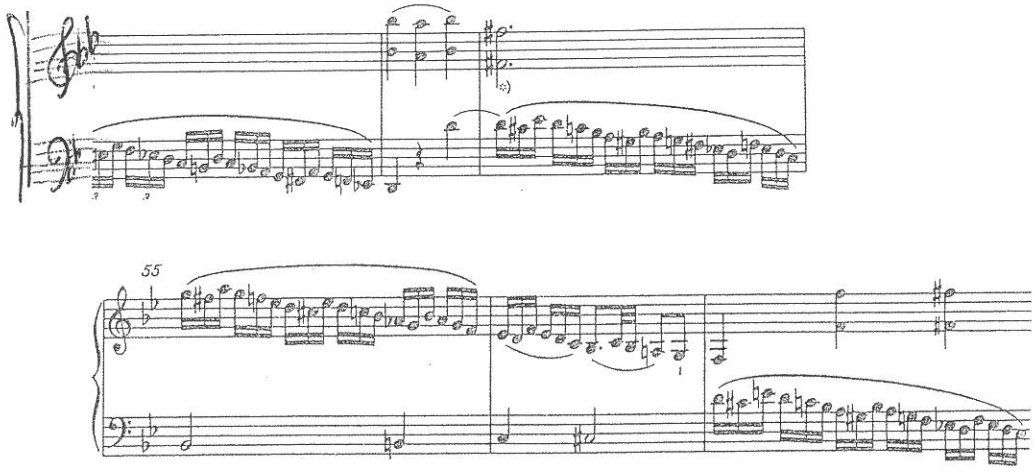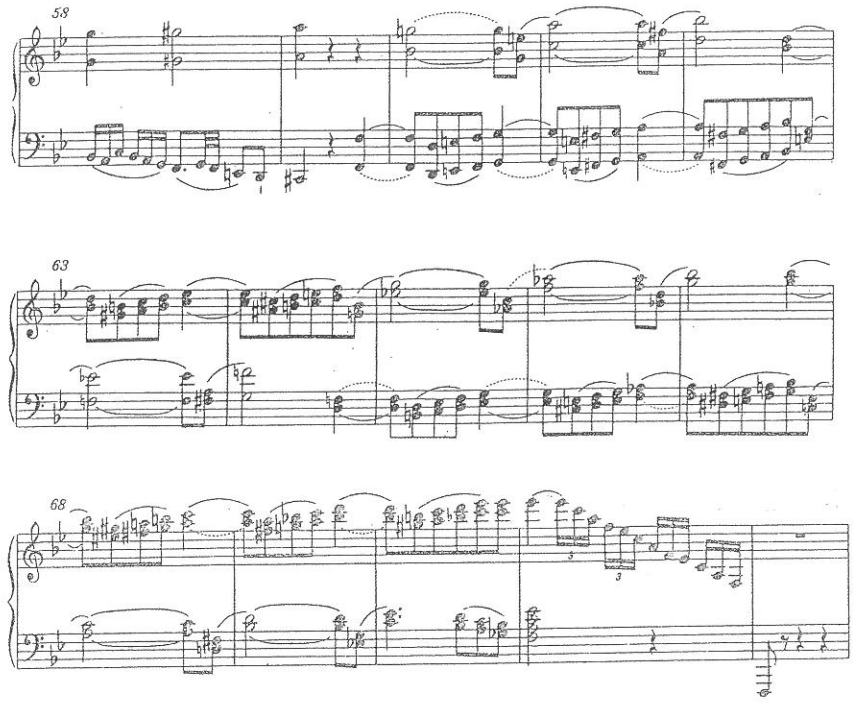




Gelişme'nin başlangıcı, 47-54.ölçüler.

Gelişme'nin devamında 51.-59.ölçülerde re minör V.fonksiyona doğru uzaklaşılmaktadır. Dönüş köprüsü kapsamındaki ölçüler bir armonik yürüyüşe de işaret etmektedir; ama her şeyden öte kontrapunktal bir yapılanma sergilenmektedir (Beethoven op.110 Piyano Sonatı'nın Füg'ü ile karşılaştırılabilir:Oradaki tam dörtlü hücrenin armonik yürüyüşle Füg'ün konusunu oluşturmasında Mozart'ın incelemekte olduğumuz Sonatı'nın etkisini yok sayamayız.) Dörtlü aralık ve sol eldeki oktav eşliği daha sonra sağ elde üçlülerden oluşan bitişik yürüyüş ve sol eldeki altılı (sağ elde devam ediyor) aralığa dikkat etmek gereklidir. (Beethoven op.106 Sonatı'nın Füg'ünde, genişletilmiş süreçte aynı yazılımın etki sahibi olduğu iddia edilebilir. Bkz. Beethoven Op.106 Sonat Füg, 96.-116.ölçüler)

Örnek 323



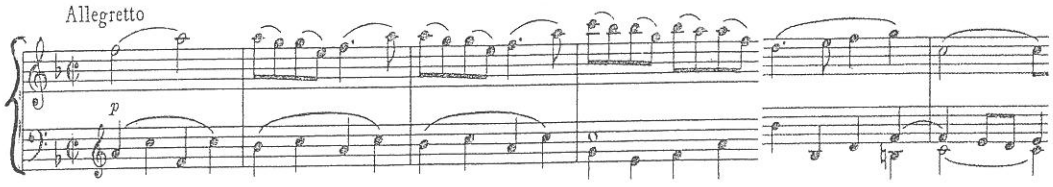


Gelişme, 52.-72.ölçüler.

III.Bölüm:Rondo, Allegretto

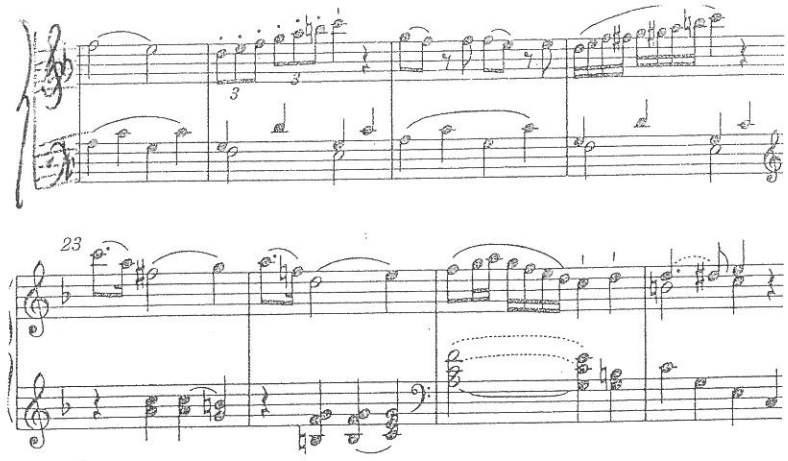
A	B	A	C	A	Ara müziği	A	B
1	19	39	51	83	95	120	132

Örnek 324



A teması, 1.-6.ölçüler.
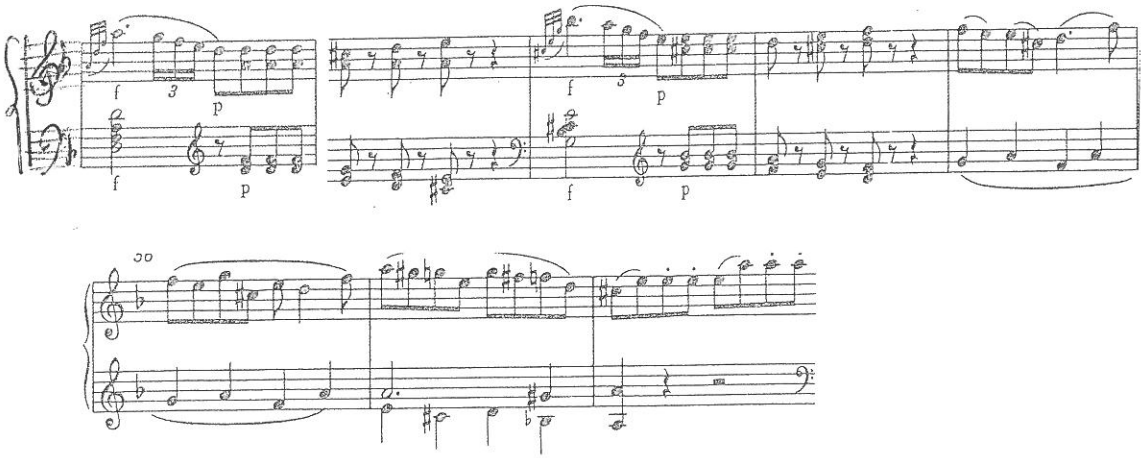
Örnek 325



B teması, 19.-26.ölçüler.

C kesiti, ilgili minör olan re minörde gelmektedir. Karakter olarak da, zarif ve huzurlu atmosferdeki A ve B temalarından çok farklıdır ve dramatik karakterdedir.
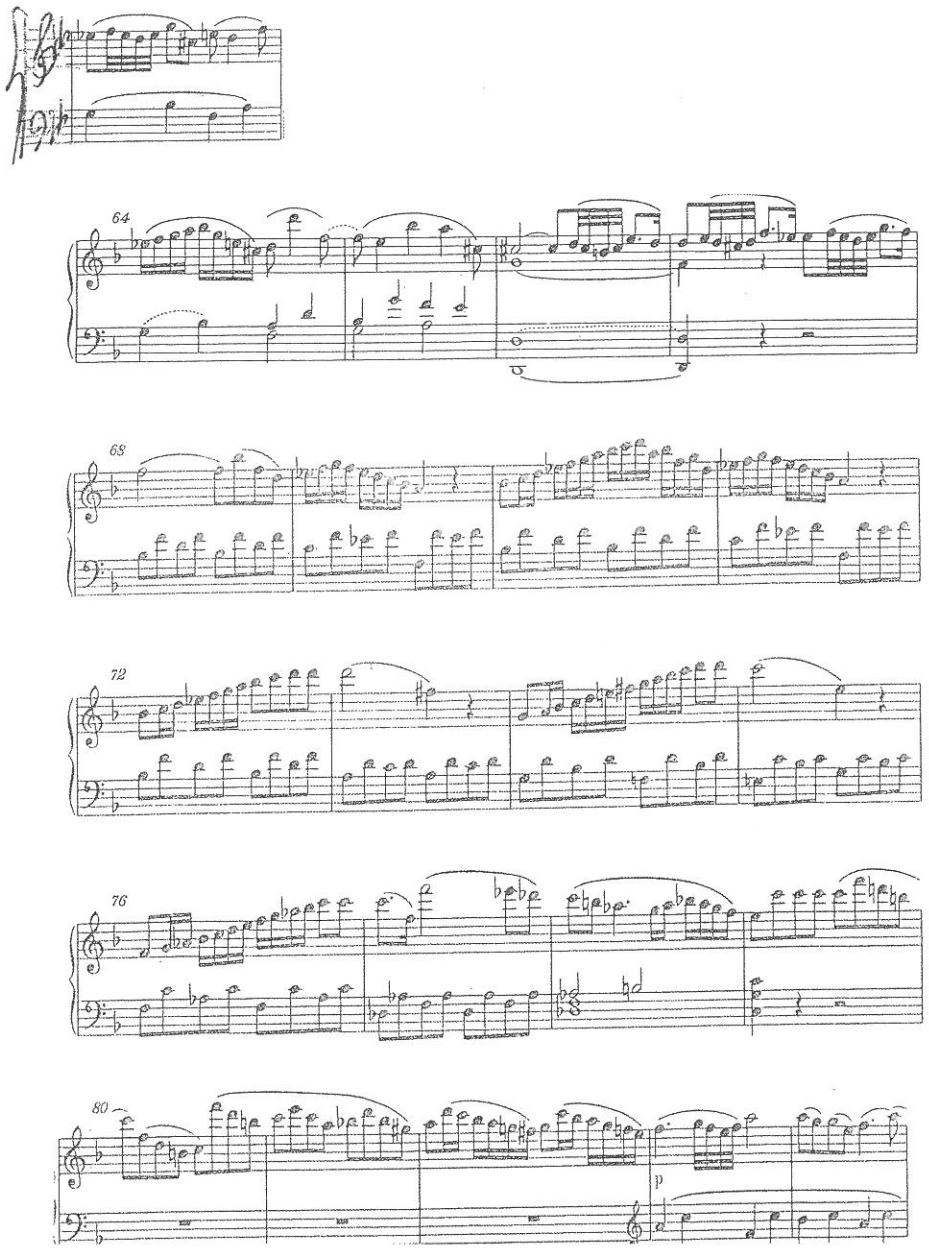
Örnek 326



C kesitinin başlangıcı, 51.-58.ölçüler.

63.ölçüden itibaren modülan bir doğaçlama sürecine girilmektedir. Re minörden Si bemol majöre, (72.-76.ölçüler arasında) sol minör, fa minör tonalitesine kadar uzaklaşılma görülmektedir. Fa V.fonksiyondaki Fermata 1.nakarata bağlantıyı sağlamaktadır.
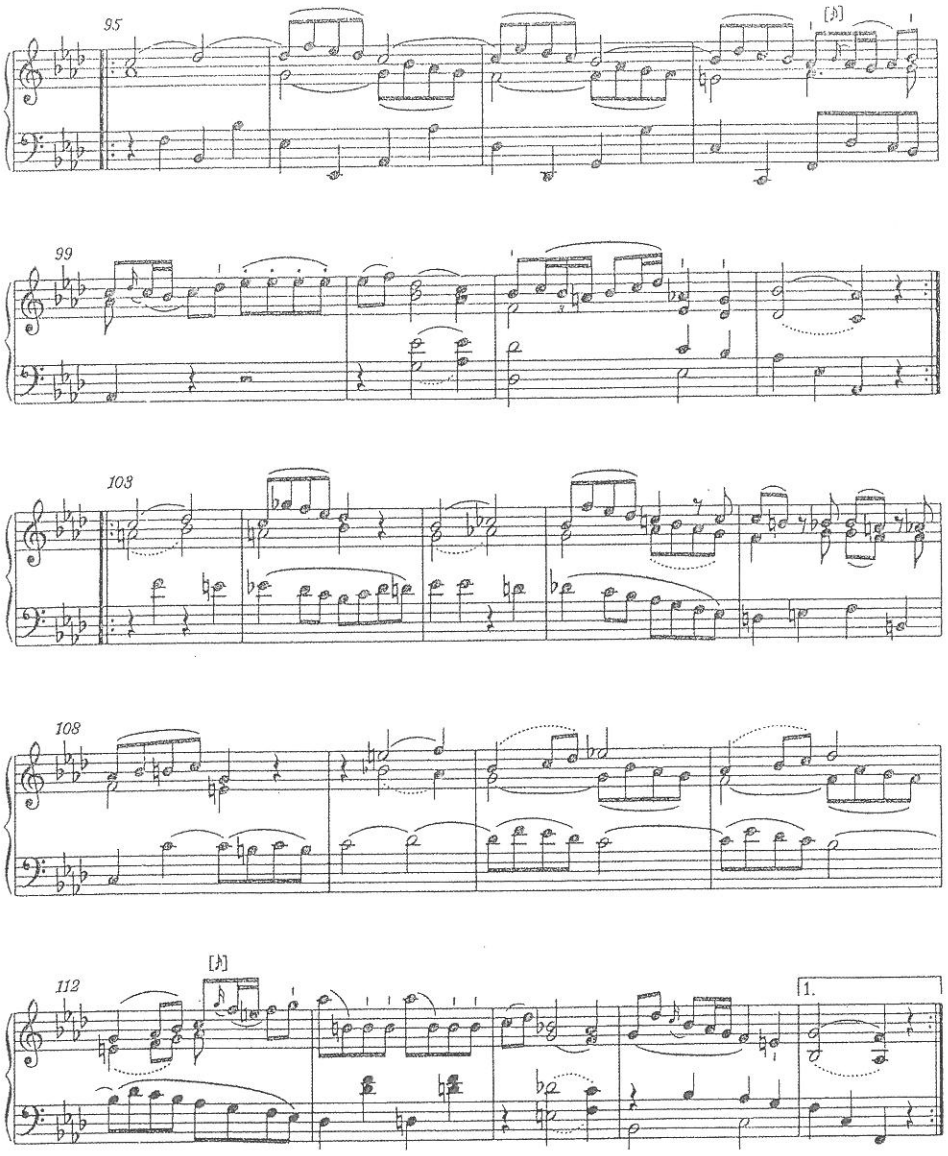
Örnek 327



63.-84.ölçüler.

95.ölçüden itibaren 3-sesli bir kontrapunktal çalışma devreye girmektedir (tonalite la bemol majör). 103.ölçüden itibaren kromatik arayışların da görüldüğü kontrapunktal yapı devam etmektedir. 2 kesitten oluşan 95.-116.ölçüler arasındaki süreç Ara Müziği olarak düşünülmelidir.
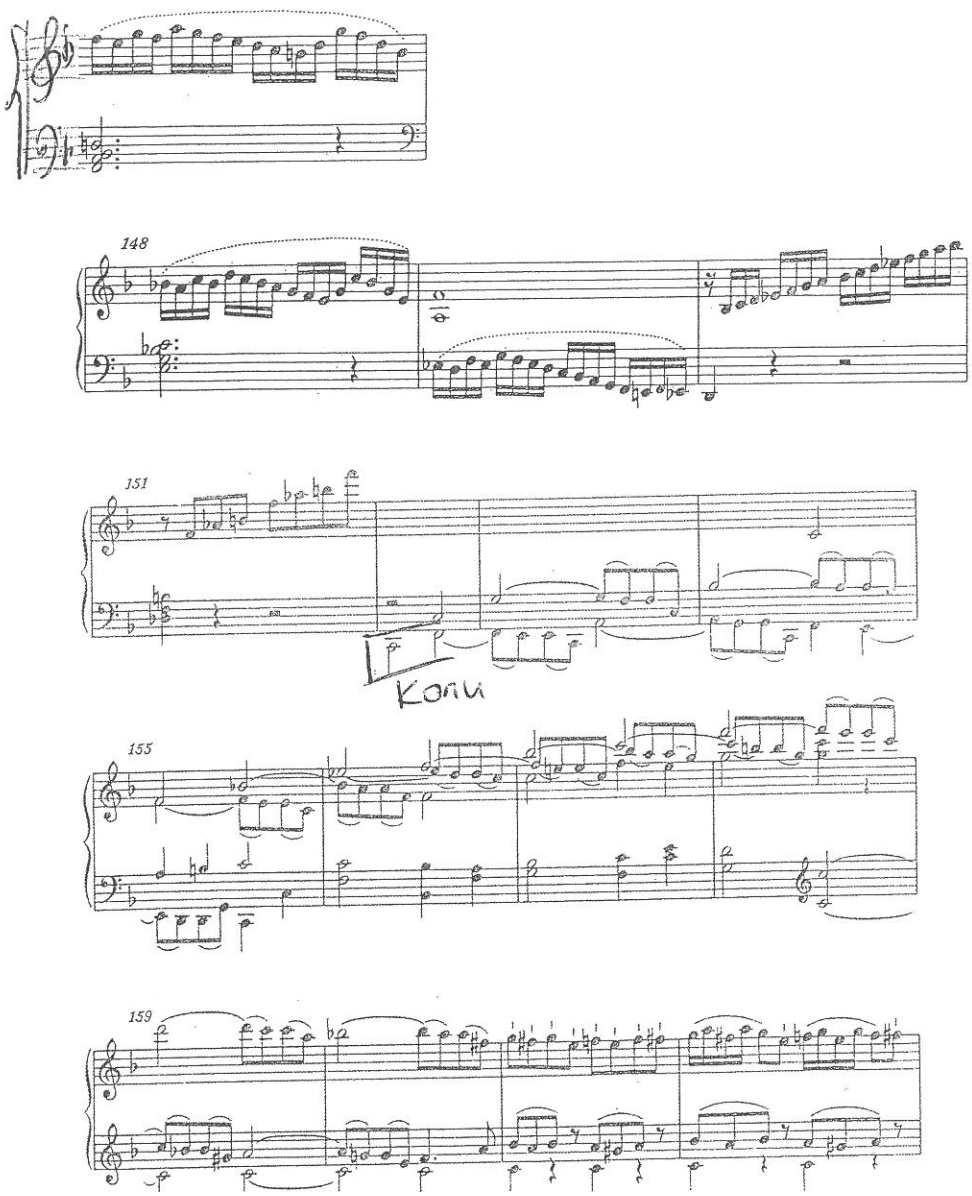
Örnek 328
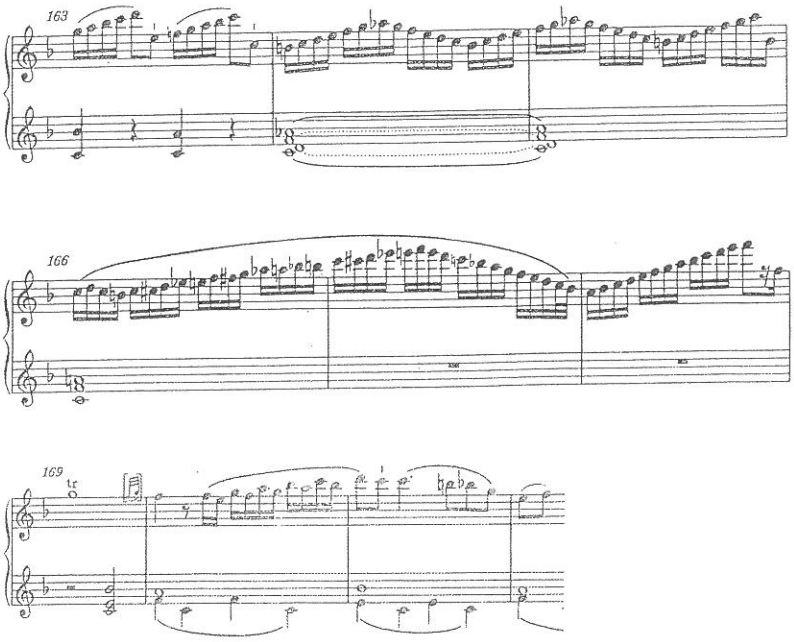


Ara Müziği, 95.-116.ölçüler.

147.ölçüden itibaren büyük bir Tonal Kadans başlamaktadır. 4-sesli Fugato araya girerek 163.ölçüden itibaren konçertolardaki Cadenza'ları hatırlatan bir sonuçla Karar'a bağlanılmaktadır.

Örnek 329
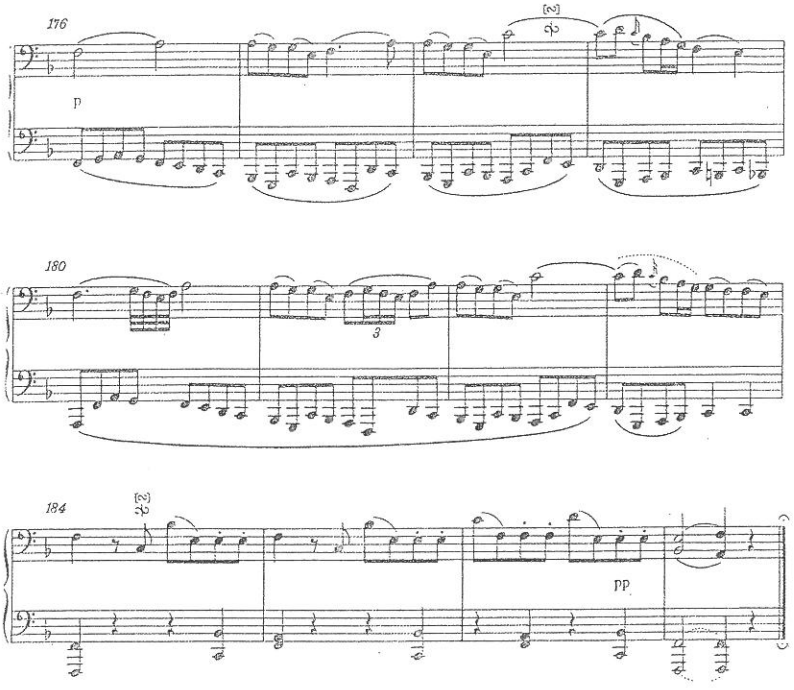




147.-172.ölçüler.

Sonsöz söylenirken 1.nakaratın, sol eldeki ilginç karşı çizgiyi oluşturan eşlikle birlikte duyulduğu görülür.

Örnek 330



Sonsöz, 176.-187.ölçüler.

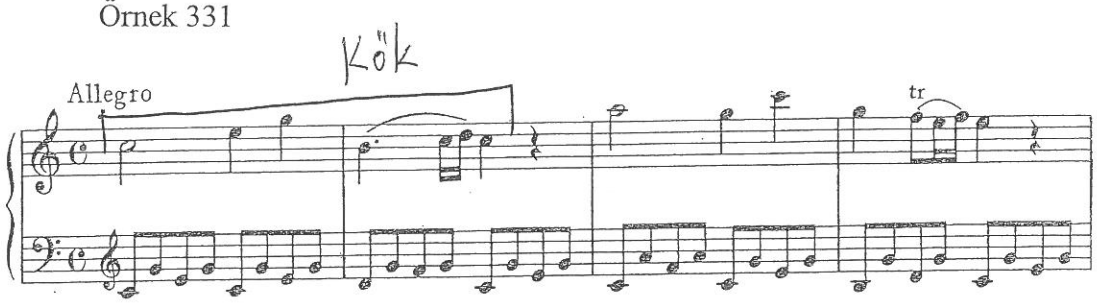
16.Sonat K 545 Do Majör

Mozart'ın kendisi bu sonatı "*für Anfänger*" yani "Yeni Başlayanlar İçin" bestelediğini sonatın başına not düşmüştür.[1] Bugünse bu sonat "*Sonate facile*" yani "*Kolay sonat*" olarak bilinmektedir. İlk basımı Mozart'ın ölümünden sonra, 1805'te Viyana'da *Bureau d'Arts et d'Industrie* tarafından yapılmıştır.[2]

I.Bölüm:Allegro

Sergileme			Gelişme	Yeniden Sergileme
1 - 28			29 - 57	58- 73
A teması	Köprü	B teması	Dönüş köprüsü	B teması
1	5	13	50	58
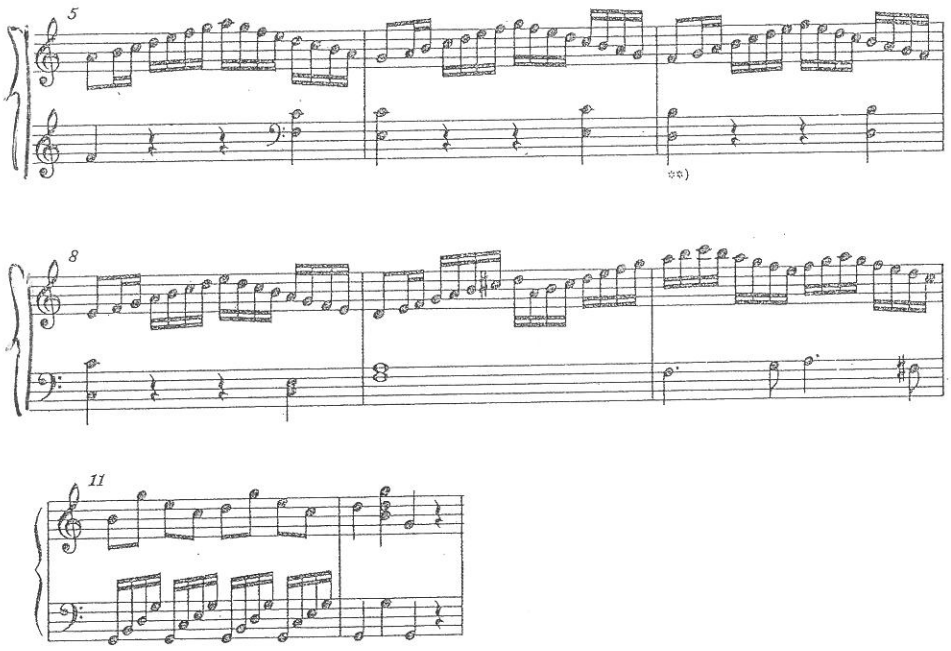
Örnek 331



A teması, 1-4.ölçüler.

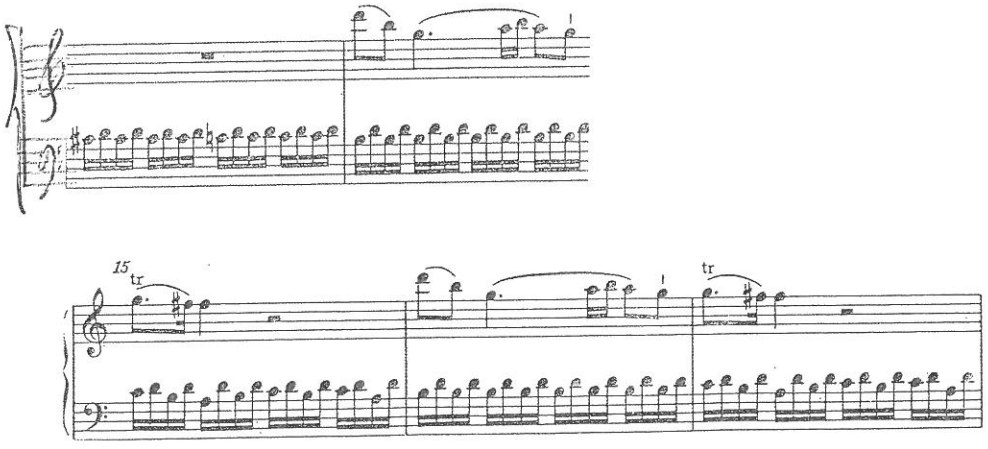
[1] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas,** 85.
[2] **Mozart Klaviersonaten, Vorwort,** Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Bärenreiter, XXIII.

Örnek 331



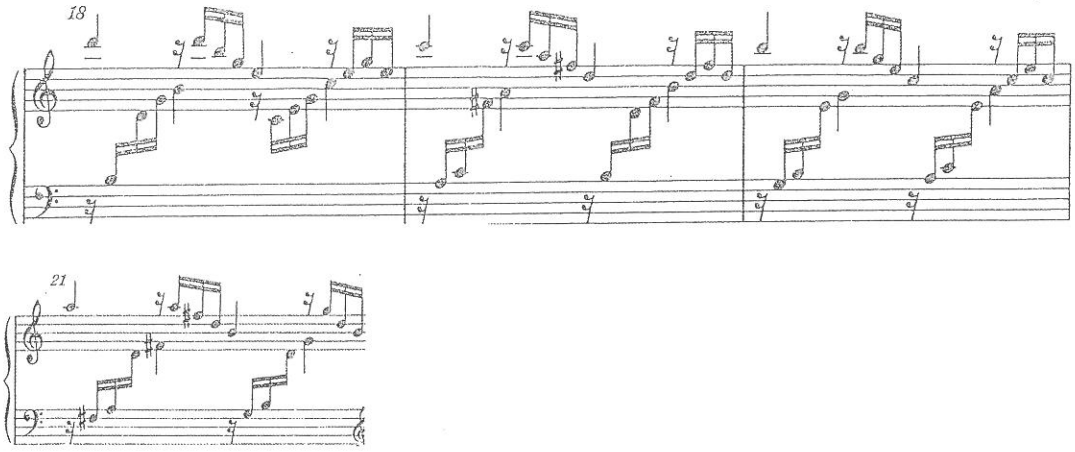
Tonal kadans ve köprü, 5.- 12.ölçüler.

Örnek 332



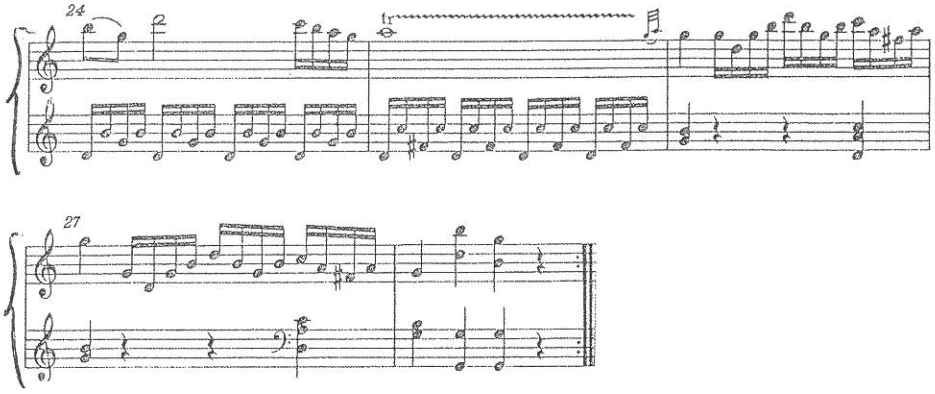
B teması, 13-17.ölçüler.

Örnek 333
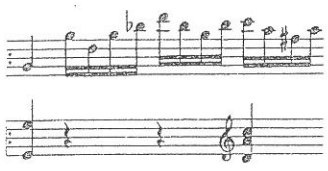


Fonksiyonlar arası dolaşma, iki ele bölüştürülmüş halde (teknik arayış), 18.-21.ölçüler.
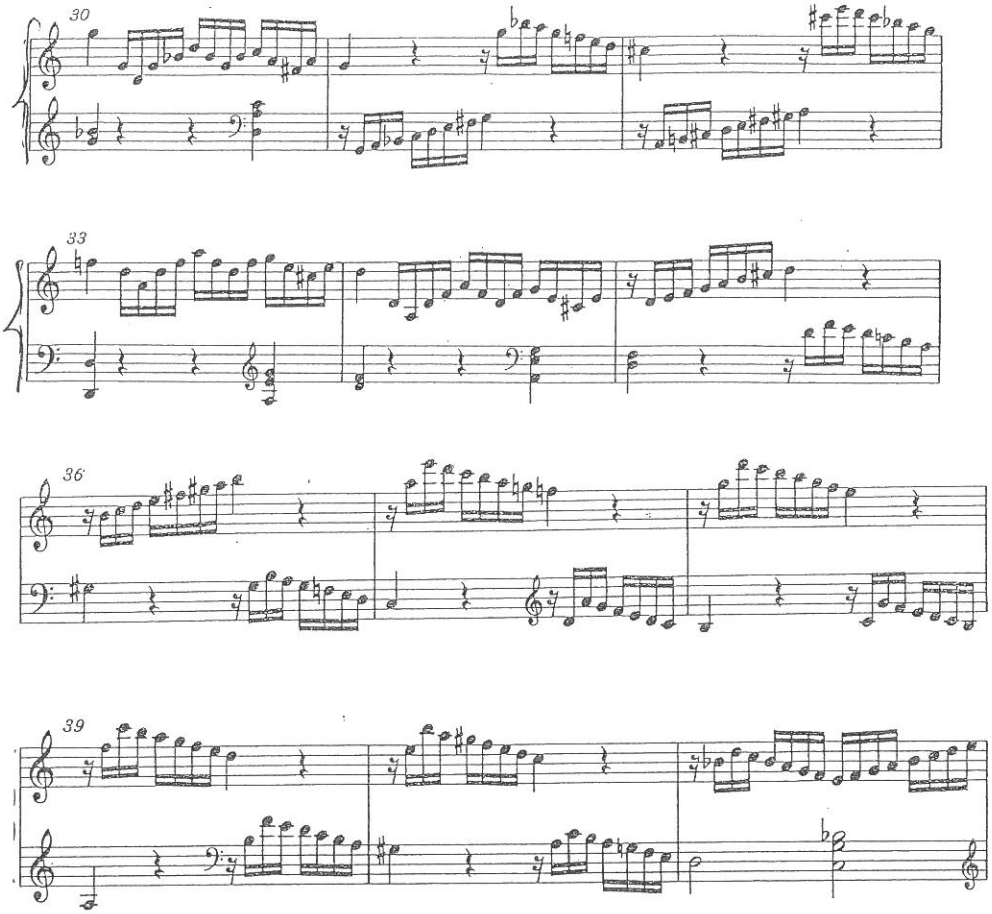
Örnek 334



Karar, 24.-28.ölçüler.

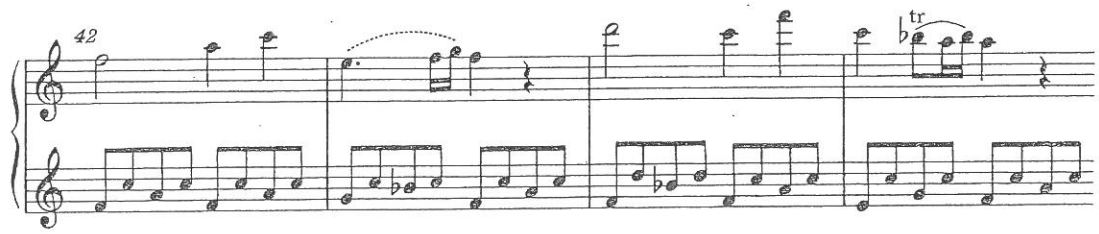
Örnek 335
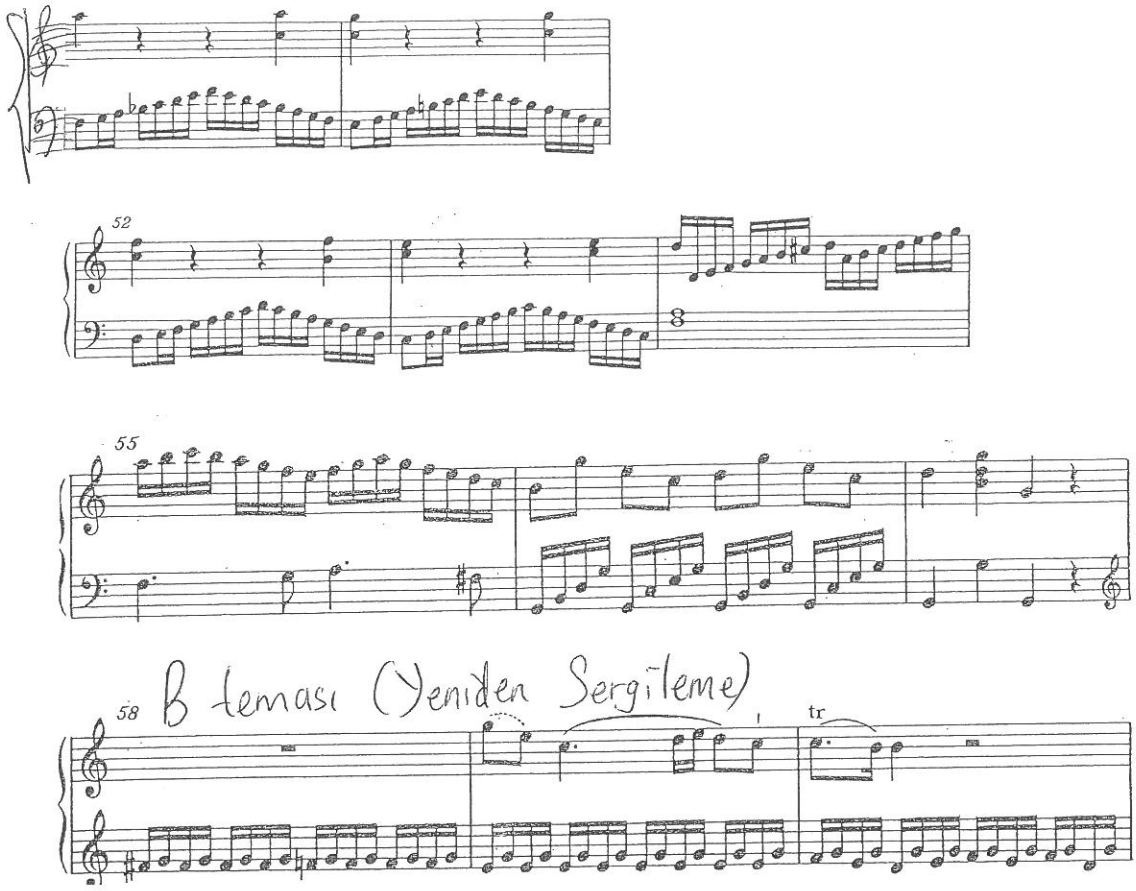




Gelişme, 35.ölçüden itibaren modülasyonlar başlamaktadır, 29.-41.ölçüler.

Örnek 336



A teması IV.Fonksiyonda (Fa Majör) gelmektedir, 42.-45.ölçüler.

Örnek 337
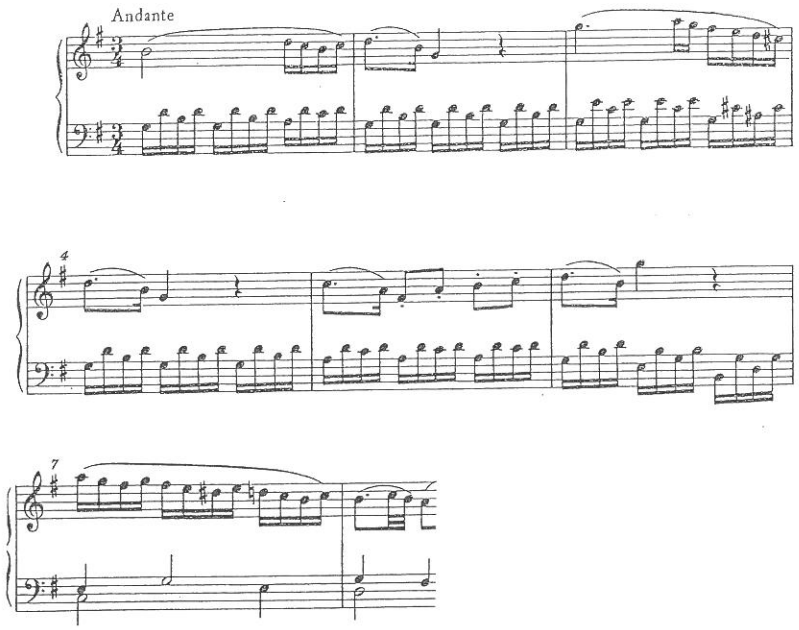


Dönüş köprüsü ve B temasıyla başlayan Yeniden Sergileme'nin ilk ölçüleri, 50.-60.ölçüler

II.Bölüm:Andante

Sergileme			Gelişme	Yeniden Sergileme
1			33	49 (1.Fikir)
1.Fikir	2.Fikir	1.Fikir		
1	17	25		

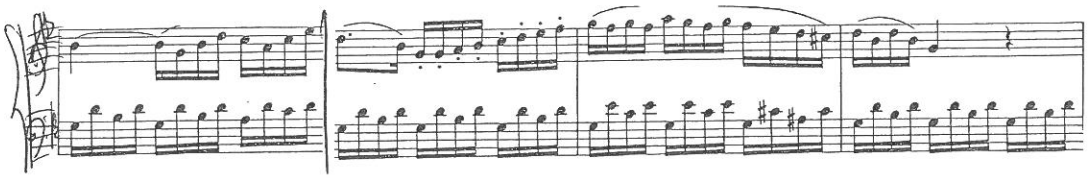
Bu bölümde iki kesitli bir Sergileme, kısa süreli fakat uzak tonlara modülasyon yapan bir Gelişme ve sadece Sergileme'nin birinci kesitindeki 1.Fikir'in kullanıldığı Yeniden Sergileme gelmektedir. Coda, bu temanın sonuçlandırılması kapsamında düşünülmelidir. Buradaki kompozitoryal yaklaşımda Barok Dönem etkisi aranmalıdır. Bu etkinin kökeni J.S.Bach'ın süitlerine kadar geriye gidebilir.

Örnek 338



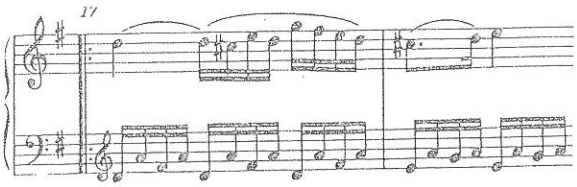
1.Fikir, 1.-8.ölçüler.

Örnek 339
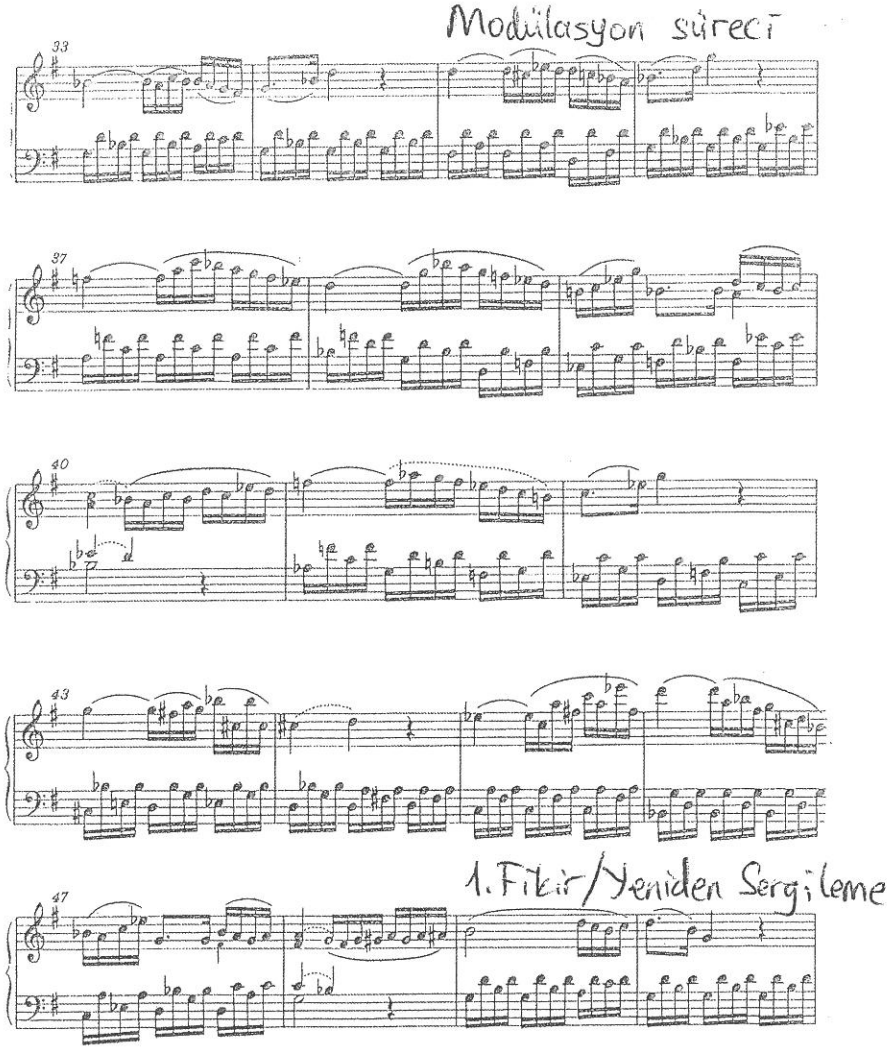


1.Fikir variant, 9.-12.ölçüler.

Örnek 340
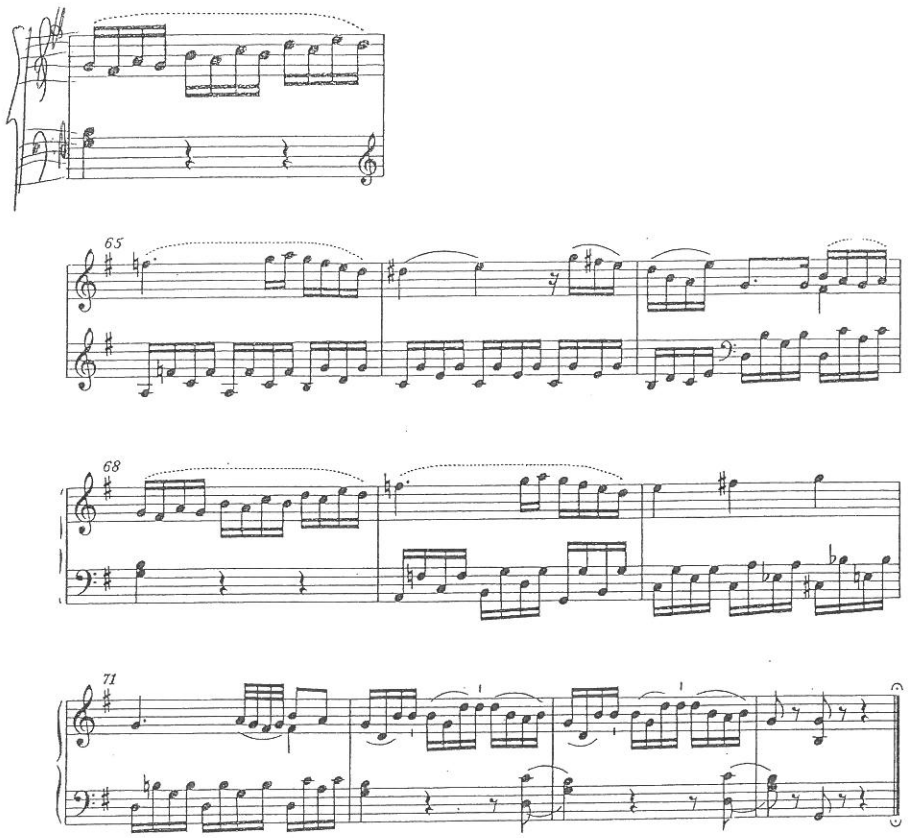


2.Fikir, 17.-18.ölçüler.

Örnek 341



Gelişme'nin başlangıcı *Minore*, 35.ölçüden itibaren modülasyon süreci ve 49.ölçü Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 33-50.ölçüler.

Örnek 342



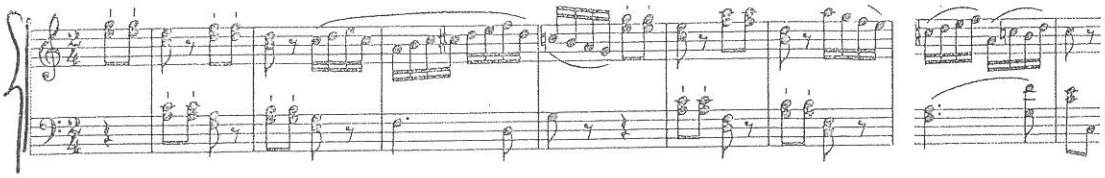
Coda, 64.-74.ölçüler.

III.Bölüm: RONDO, Allegretto

A	B	A	Minör Kesit	A	Coda
1	8	20	28	52	60

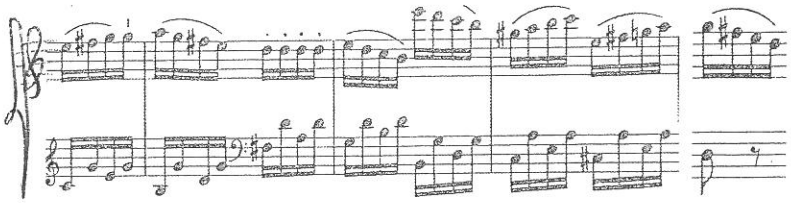
Rondo'daki minör kesit bir çeşit Gelişme olarak değerlendirilmelidir.

Örnek 343
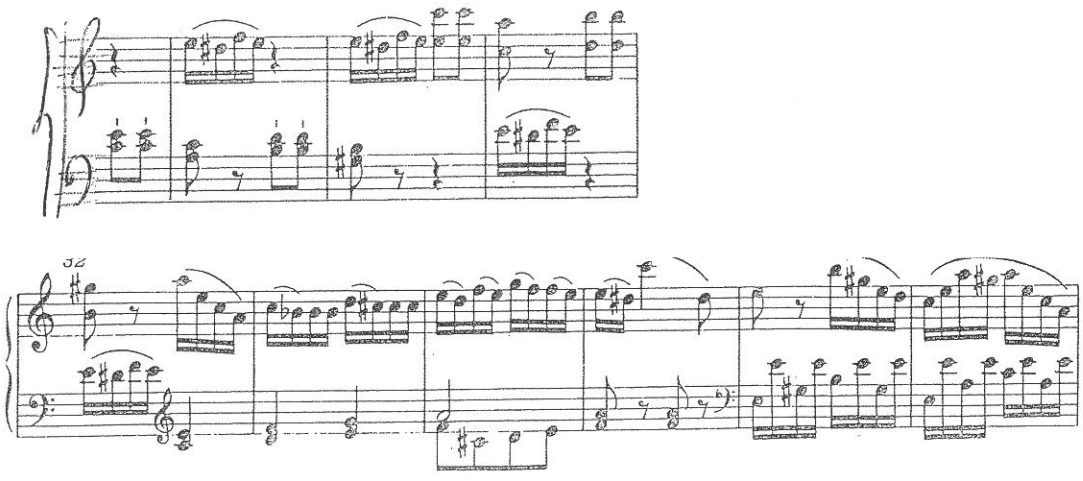


A teması(1.nakarat),1.-8.ölçüler.
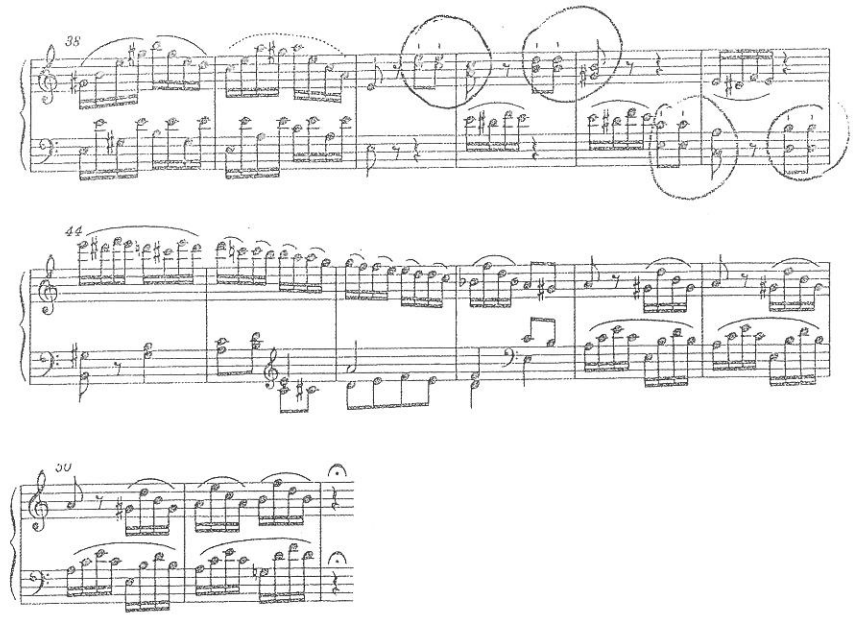
Örnek 345



B teması(2.nakarat), 8.-12.ölçüler.
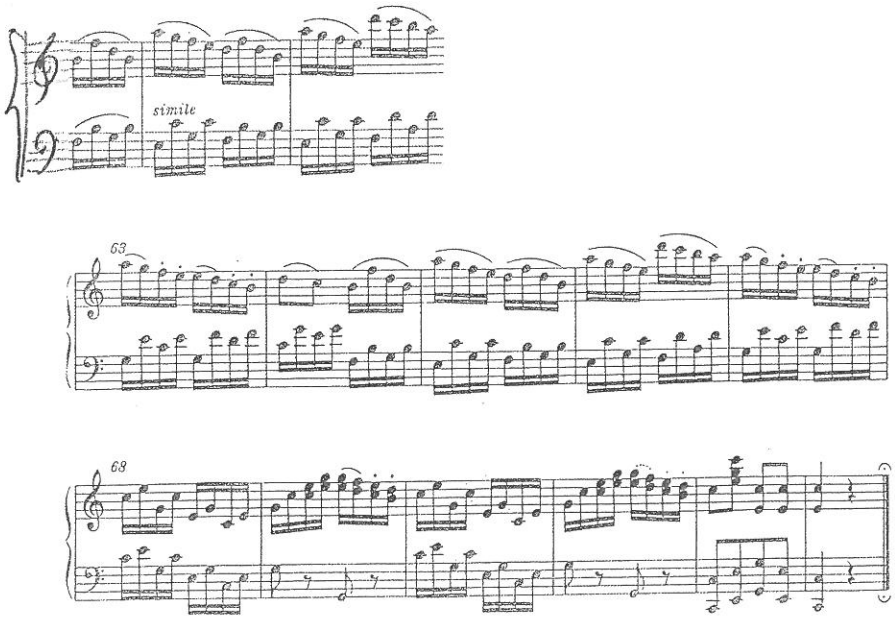
Örnek 346





La minör kesit, kontrapunktal, 40.ve 42.ölçülerde üçlü ve altılılar yer değiştirmiştir, 48.ölçü Karar, 28.-52.ölçüler.

Örnek 347



Coda, 60.-73.ölçüler.

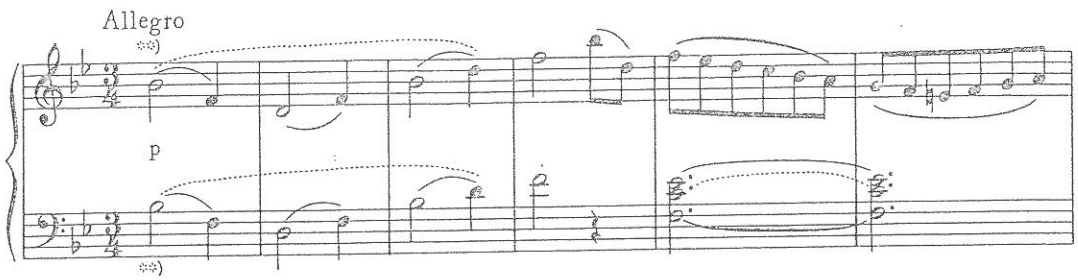
17.Sonat K 570 Si bemol Majör

Bu sonatın el yazması eksik şekilde mevcuttur ve British Library London'da muhafaza edilmektedir. İlk basımı 1796 yılında Viyana'da Artaria tarafından yapılmıştır. Bu ilk basımda sonata eşlik eden bir keman partisi de mevcuttur, ancak bugün bu eser, Mozart'ın Şubat 1789'da kataloguna not düştüğü gibi, "solo piyano için sonat" olarak çalınmaktadır.[1]

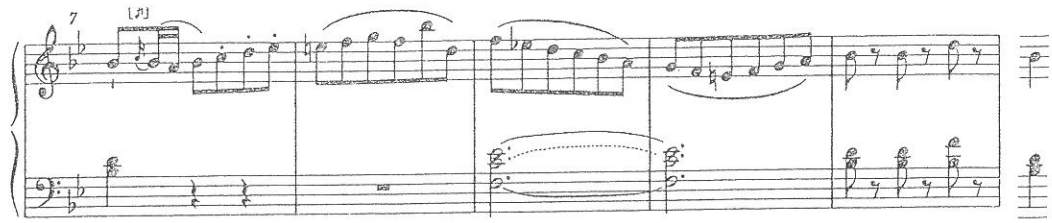
I.Bölüm:Allegro

<table>
<tr><td colspan="4">Sergileme</td><td>Gelişme</td><td colspan="4">Yeniden Sergileme</td></tr>
<tr><td colspan="4">1 - 79</td><td>80 - 32</td><td colspan="4">133 - 209</td></tr>
<tr><td>1.Fikir</td><td>2.Fikir</td><td>3.Fikir</td><td>Coda</td><td>Dönüş köprü</td><td>1.Fikir</td><td>2.Fikir</td><td>3.Fikir</td><td>Coda</td></tr>
<tr><td>1</td><td>23</td><td>41</td><td>69</td><td>101</td><td>133</td><td>155</td><td>171</td><td>199</td></tr>
</table>

Örnek 348
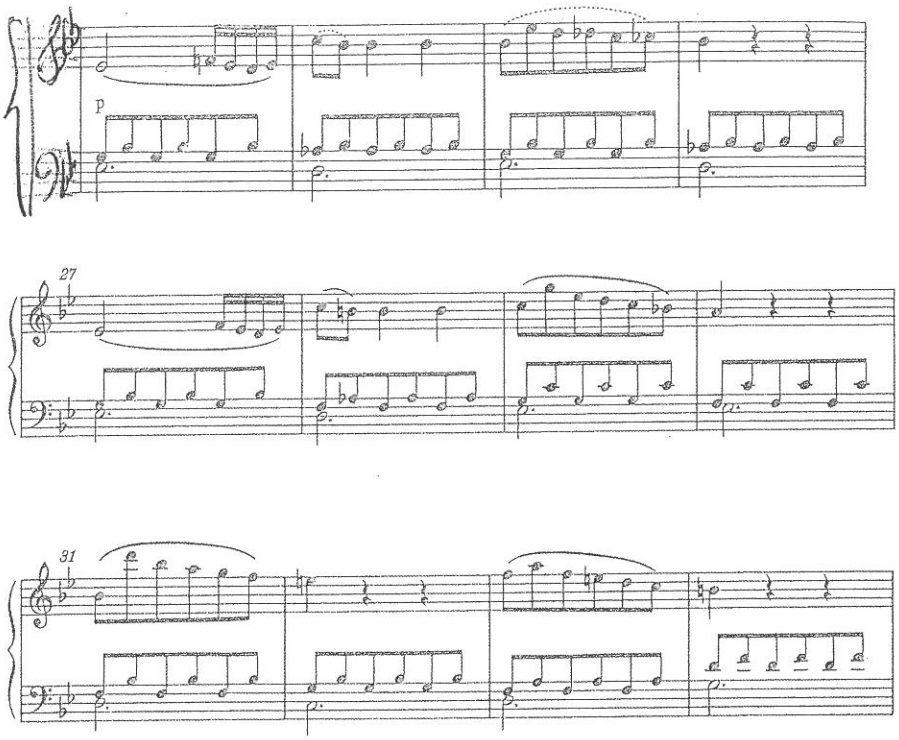


[1] **Mozart Klaviersonaten, Vorwort**, Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe, Bärenreiter, XXIII.



1.Fikir (A teması), 1.-12.ölçüler.

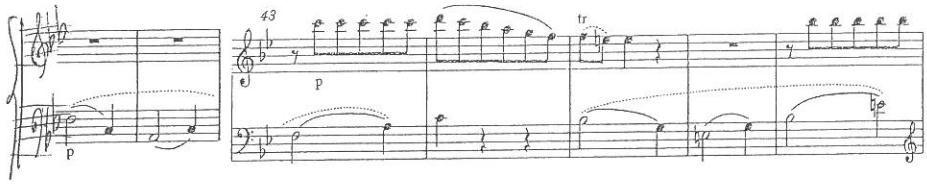
Örnek 349



2.Fikir, 23.-34.ölçüler.

Doğrudan IV.fonksiyonda karşımıza çıkan bu tema B'nin görevini üstleniyor. Ancak klasik anlamda B teması diye adlandırılamaz. B teması yerine karşı temayla birlikte verilen A temasının kökünün oluşturduğu polifonik çalışmayı görmekteyiz. Bu sonatta Mozart'ın Salzburg-Münih dönemine ait ilk sonatlarındaki fikirler dizisi tablosu ortaya çıkmaktadır.
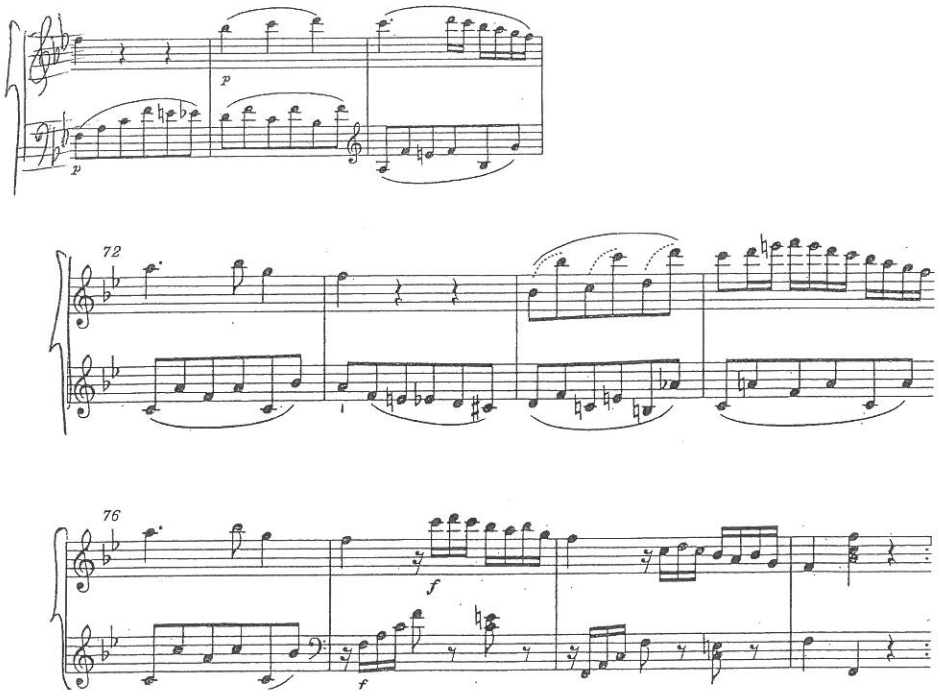
Örnek 350



3.Fikir (sol elde A temasının kökü bulunmakta, sağ elde de Karşı fikir. Soprano partisinde akorun üst sesi bir tema oluşturmuş oluyor) 41.-47.ölçüler.
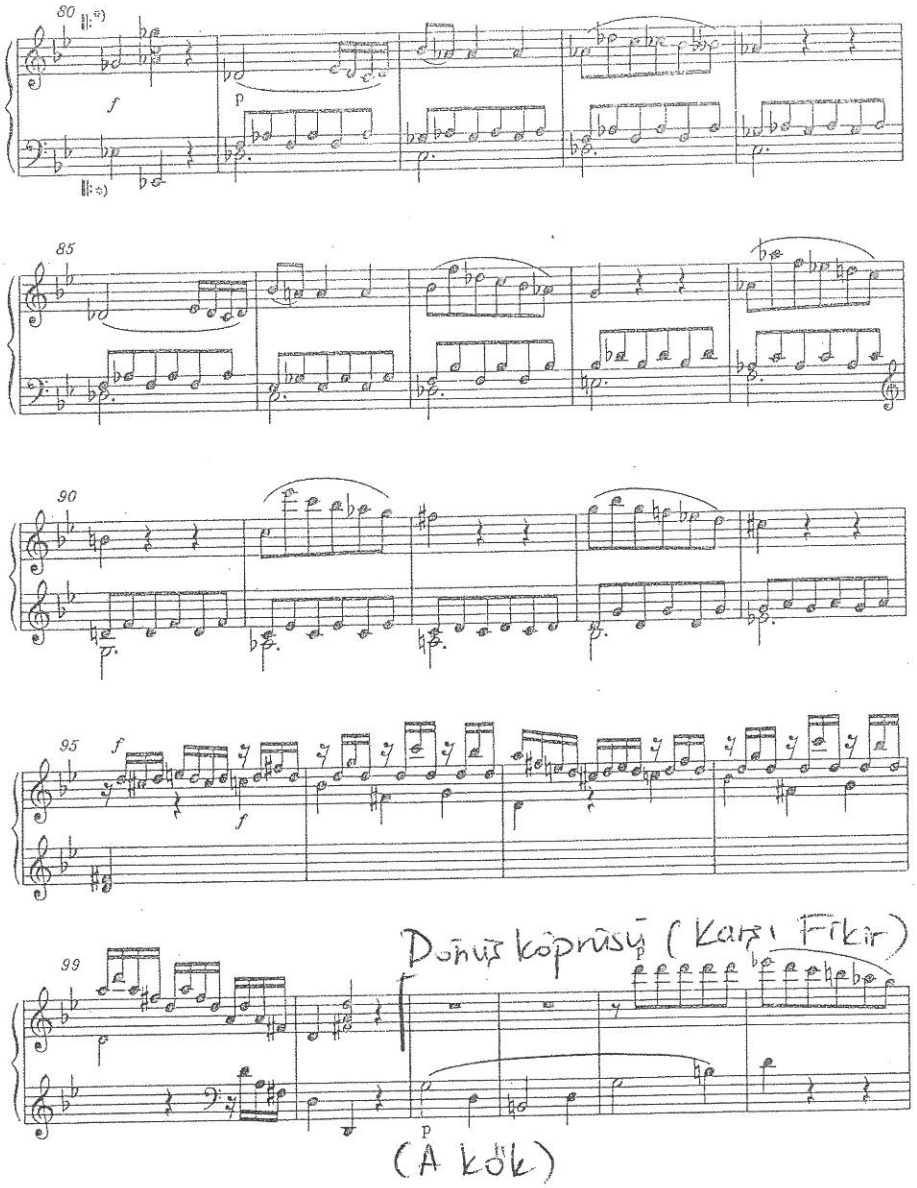
32.-43.ölçüler arasında görülen olay Mi bemol majörün çeşitli fonksiyonları arasında yapılan bir gezidir. Eşlik ve şan görünümü doğaçlama sürecine de işaret eder.

Örnek351



Coda, 69.-79.ölçüler.

Örnek 352

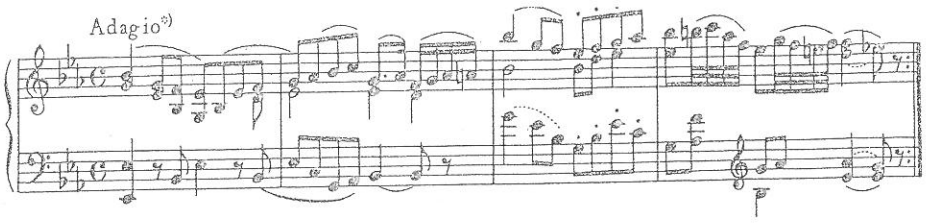


Gelişme ve dönüş köprüsü başlangıcı, 80.-104.ölçüler.

II:Bölüm:Adagio
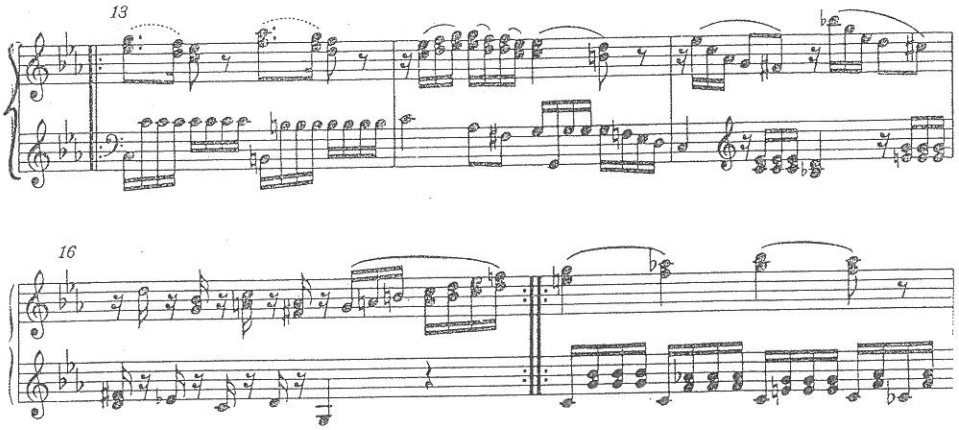
A	B	A	Coda
1	13	28	48

Örnek 352



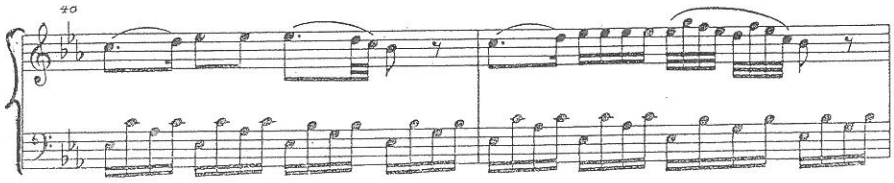
A teması, 1.-4.ölçüler.
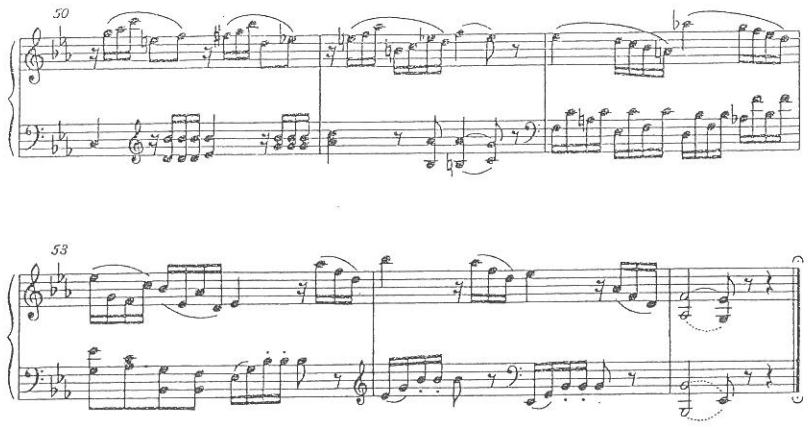
Örnek 353



B kesitinin başı, 13.-17.ölçüler.

Örnek 354
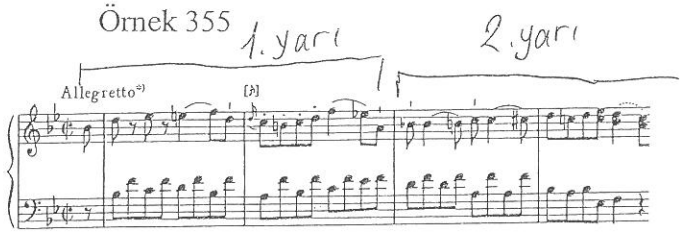




Coda, 48.-55.ölçüler.

III:Allegretto
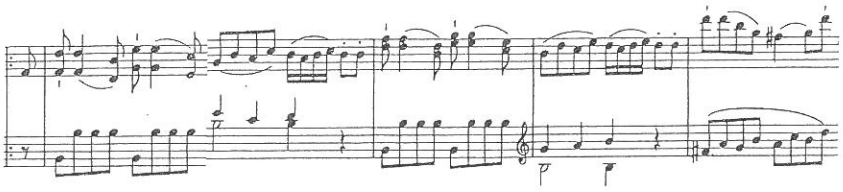
Bu bölüm, aldatıcı biçimde Rondo görüntüsündedir. Eğer Rondo formuna göre açıklamaya çalışacak olursak, 1.nakarat (Auftakt-1.-2.ölçüler), 2.nakarat (23.-24.-25.ölçüler) olarak düşünülebilir. Ancak 48.ölçüden itibaren karşımıza çıkan, bölümün tam ortasındaki fikir, hiçbir koşulda C teması (fikri) olarak (Rondo: A-B-A-C-A-B-A) düşünülemez. Çünkü C'nin öncesinde duyulması gereken A söz konusu değildir. Dolayısıyla Mozart'ın -bu eser metni çalışmasının başında vurguladığımız üzere- esas amacının "fikirler dizisi" olduğu, ancak doğaçlama sürecinde bu "fikirler dizisi"yle (burada 3 fikir) Rondo görünümünde oynadığını görmekteyiz. Buna göre 3.fikir (45.-48.ölçüler) ve 2.yarısı (49.-52.ölçüler) bölümün tam ortasında kontrast yapan bir B kesiti gibi düşünülmelidir. Buna göre ortaya çıkan A-B-A diye kast ettiğimiz, asla bir Lied formu değildir. Ancak "fikir dizileri"nin genel yerleşimini düzene sokmak için böyle bir yaklaşım tercih edilmiştir.

Örnek 355
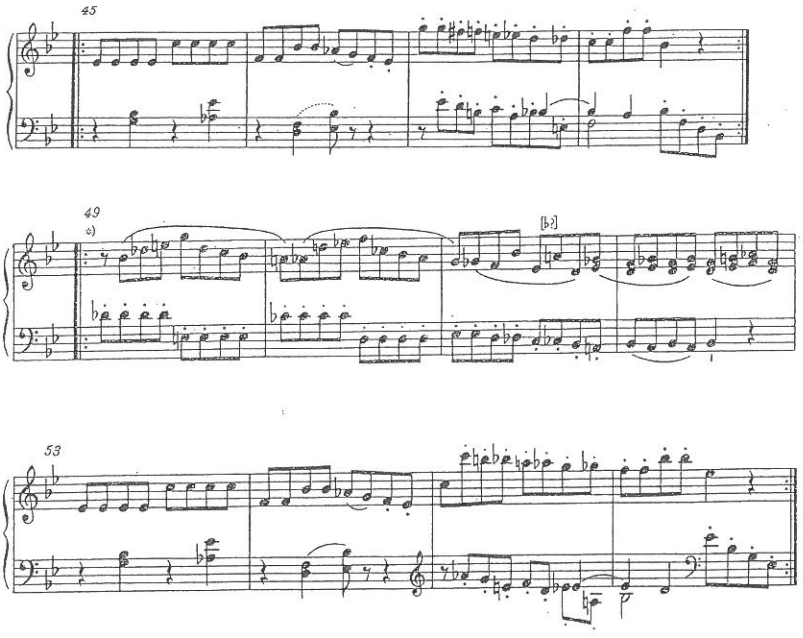


Tema (1.Fikir), 1.-4.ölçüler.

Örnek 356
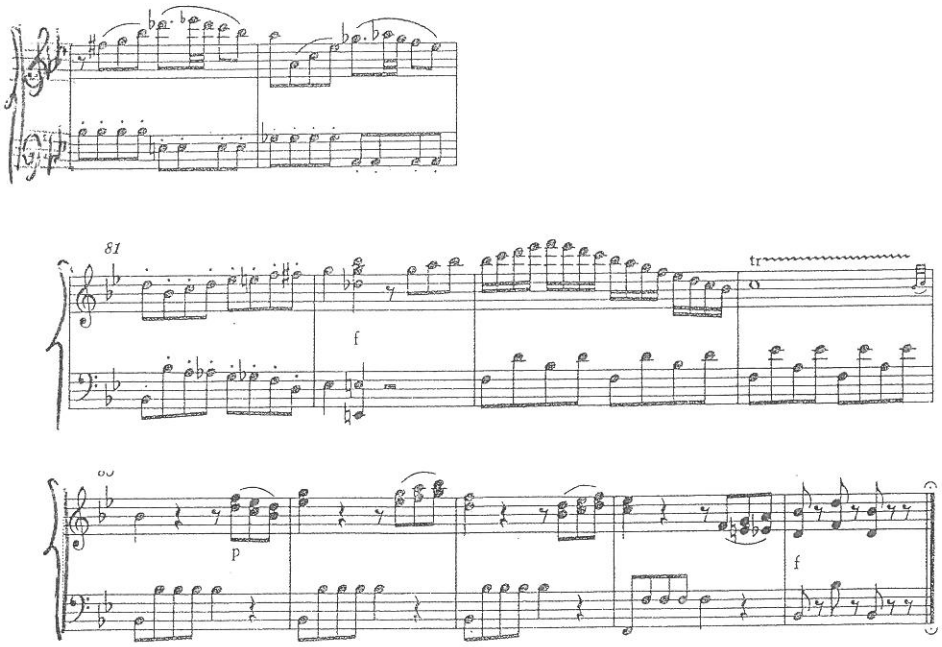


2.Fikir, 23.-30.ölçüler.

Örnek 357



3.Fikir, 45.-56.ölçüler.

Örnek 358



Karar, 85.-89.ölçüler.

18.Sonat K 576 Re Majör

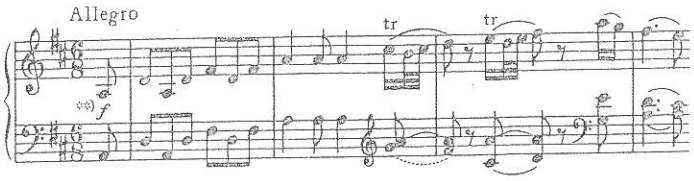
Elyazması kayıp olan bu sonatın Temmuz 1789'da tamamlandığı bilinmektedir.[2] İlk baskısı 1805'te Viyana'da *Bureau d'Arts et d'Industrie* tarafından yapılmıştır. Bu sonat pek çok kaynakta *"Av Sonatı"* ismiyle geçmektedir.

[2] John IRVING, **Mozart's Piano Sonatas**, 87.

I.Bölüm:Allegro

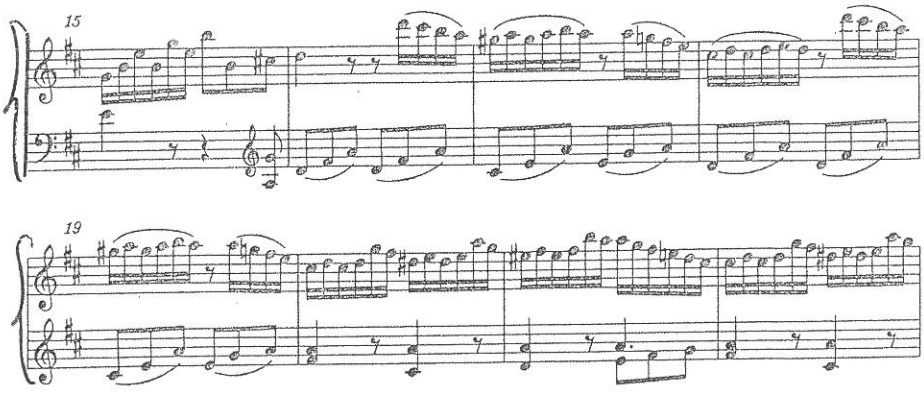
Sergileme			Gelişme	Yeniden Sergileme	
1 - 58			59- 98	99 - 160	
A teması	Köprü	B teması		A teması	B teması
1	20	42		99-106	122-129

Örnek 359



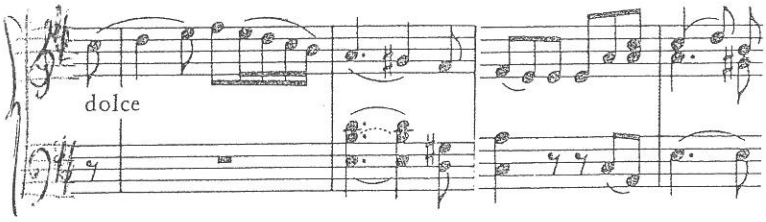
A teması, 1.-4.ölçüler.

Örnek 360



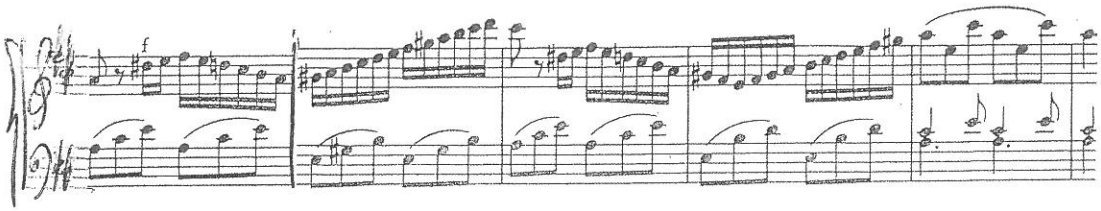
Tonal kadans ve 20.ölçüden itibaren köprü, 15.-22.ölçüler.

Örnek 361



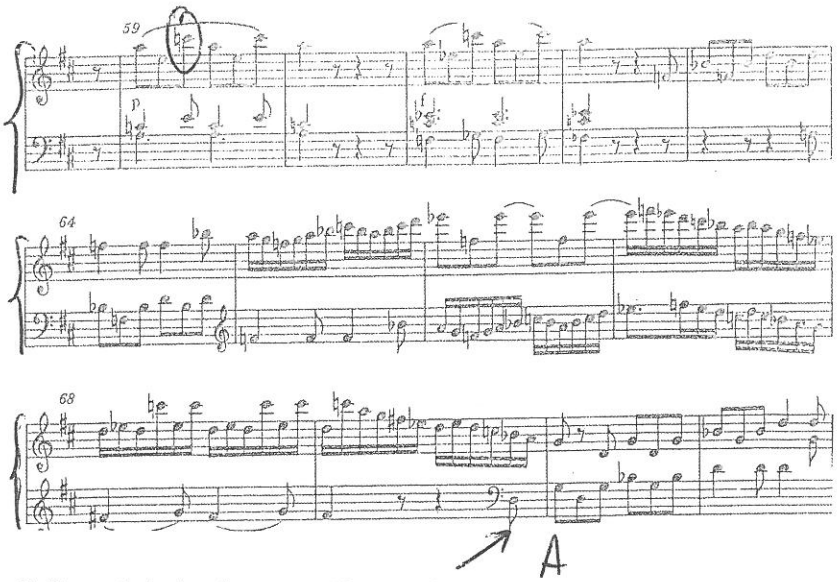
B teması,42.-45.ölçüler.

Örnek 362



Karar, 53-58.ölçüler.
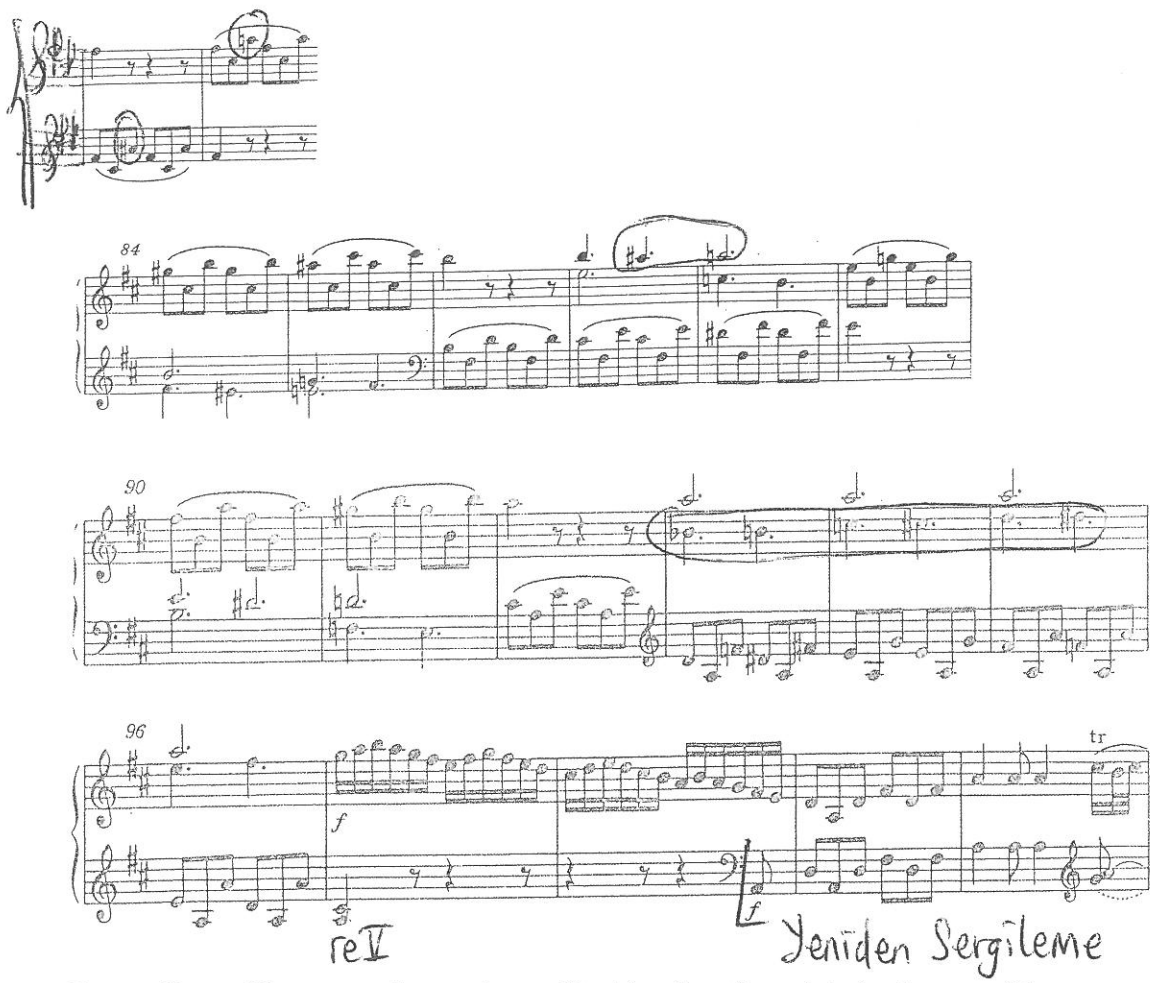
Örnek 363



Gelişme'nin başlangıcı, 59.-71.ölçüler.
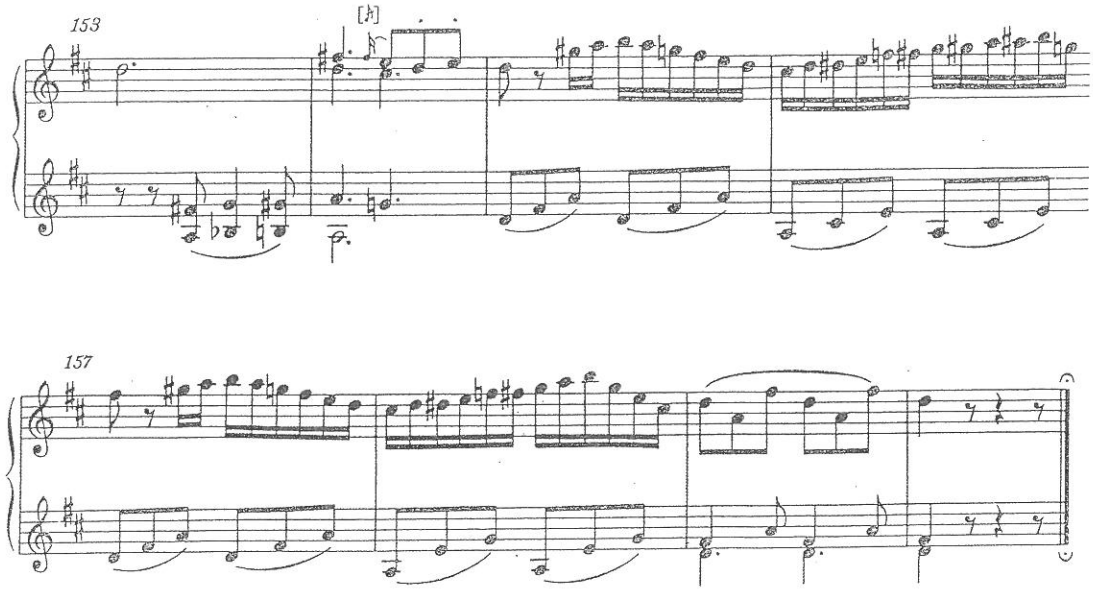
59.ölçüden 86.ölçünün başına kadarki süreçte A teması 1.yarının da görüldüğü (sol el-sağ el birlikte veya sağ el gecikmeli olarak) uzak tonlara- Fa diyez majöre kadar giden modülan bir yapıyla karşılaşıyoruz; burada Fa diyez majör I.fonksiyon akoru Re majörün ilgili si minörün V.fonksiyonu olarak değerlendirilmelidir. Si minörün karşımıza çıktığı 86.ölçüden 98.ölçünün sonuna kadar görülen süreç, içerdiği kromatik kaymaların da yardımıyla dönüş köprüsü görevini üstlenmektedir.

Örnek 364



Kromatik modülasyon ve kaymalar ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 81.-100.ölçüler.

Örnek 365



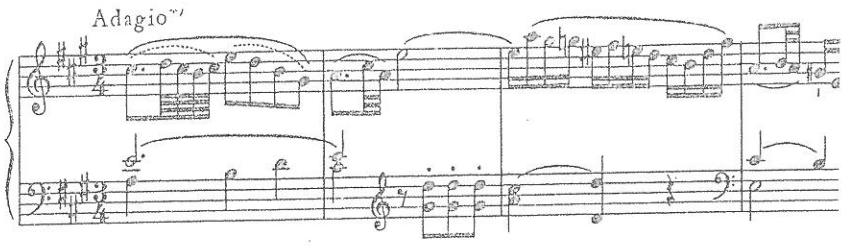
Karar, 155.-160.ölçüler.

II.Bölüm:Adagio

Tema, "Sonate facile"nin 2.bölümüne ait temanın variantını içeren bir oluşumdur.
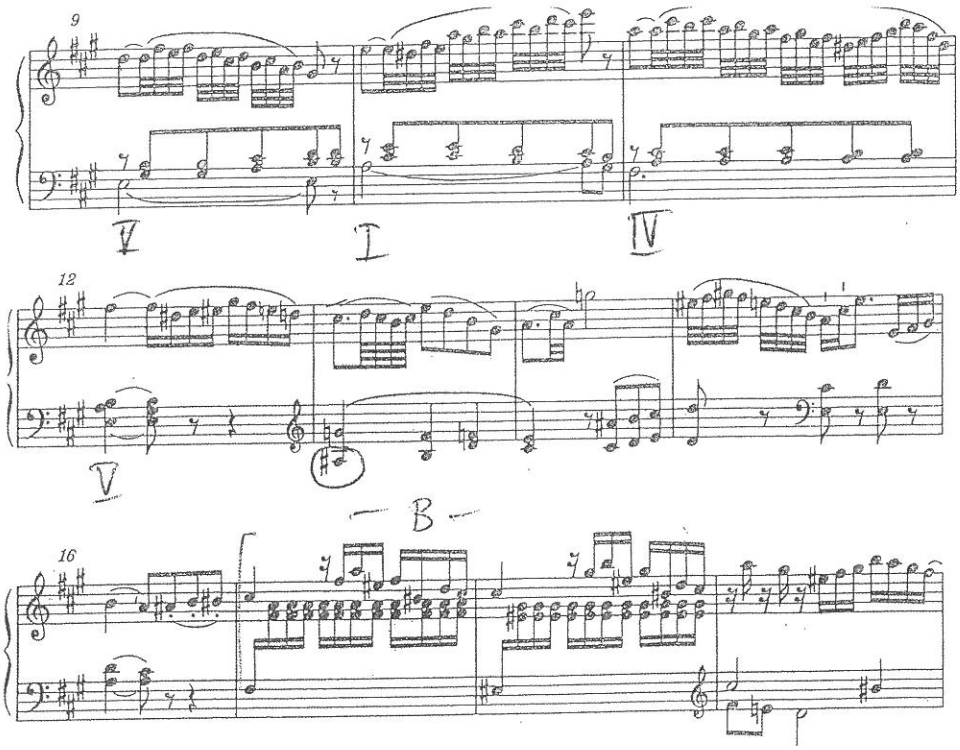
A kesiti	B kesiti	A kesiti
1	17	44

Örnek 366



A teması, 1.-4.ölçüler.
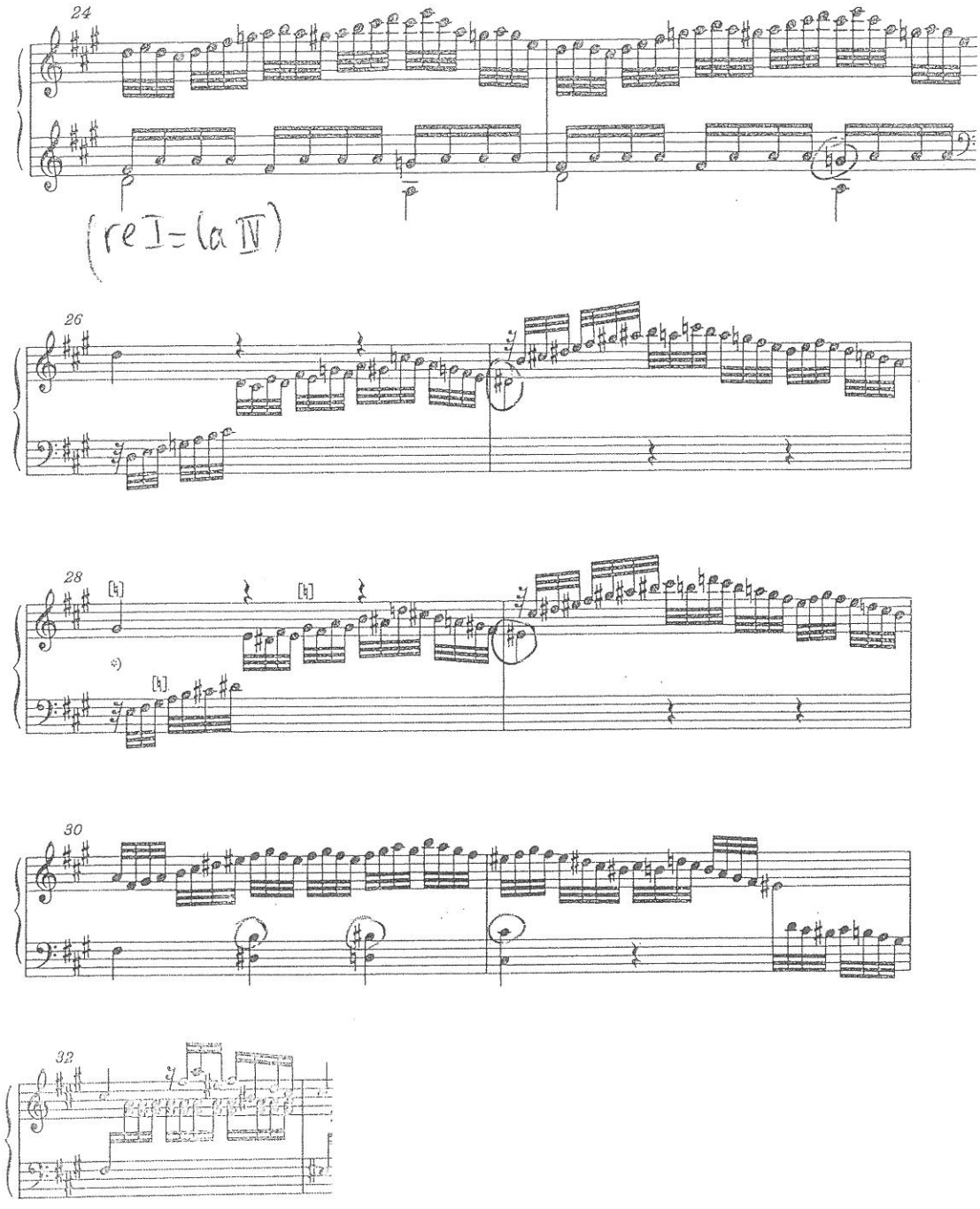
Örnek 367



Tonal kadans ve B temasının ve kesitinin başlangıcı, 9.-19.ölçüler.
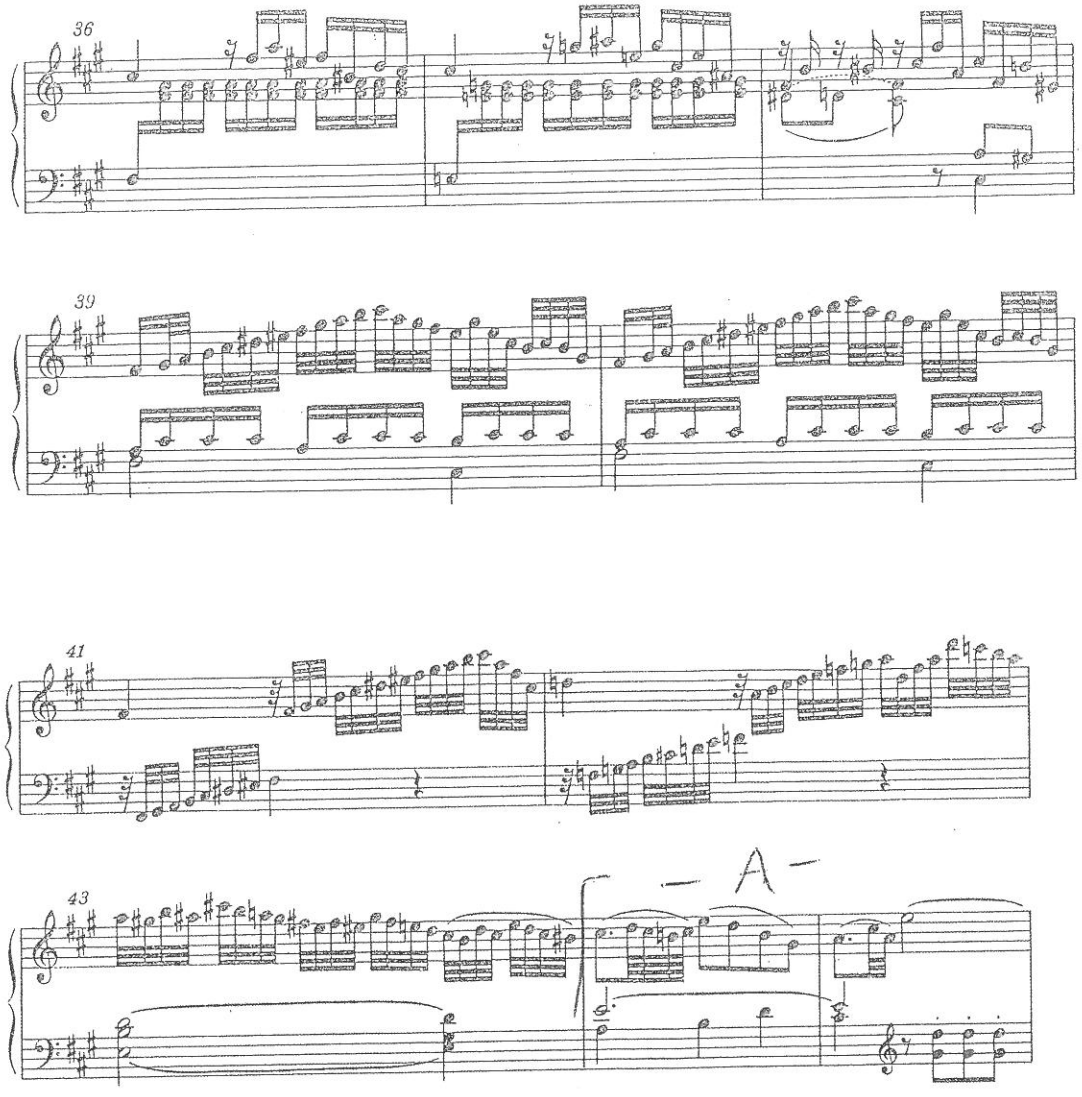
B kesitinde 24.-33.ölçüler arasında kromatizm kullanılarak oluşturulmuş virtüoziteye yönelik bir yapı görülmektedir. A kesitinin başladığı 44.ölçüye kadar olan süreçte Fa diyez minörden (La majör ilgili minör) La majöre geri dönüşte de aynı yazılım kullanılmıştır. Kromatik kaymanın en belirgin örneği 41.-42.ölçülerde verilmiştir. La majör IV.fonksiyondaki re minör akoruna bağlanmak için rediyez-re bekar, fa diyez-fa bekar kromatik kayma uygulanmıştır.

Örnek 368



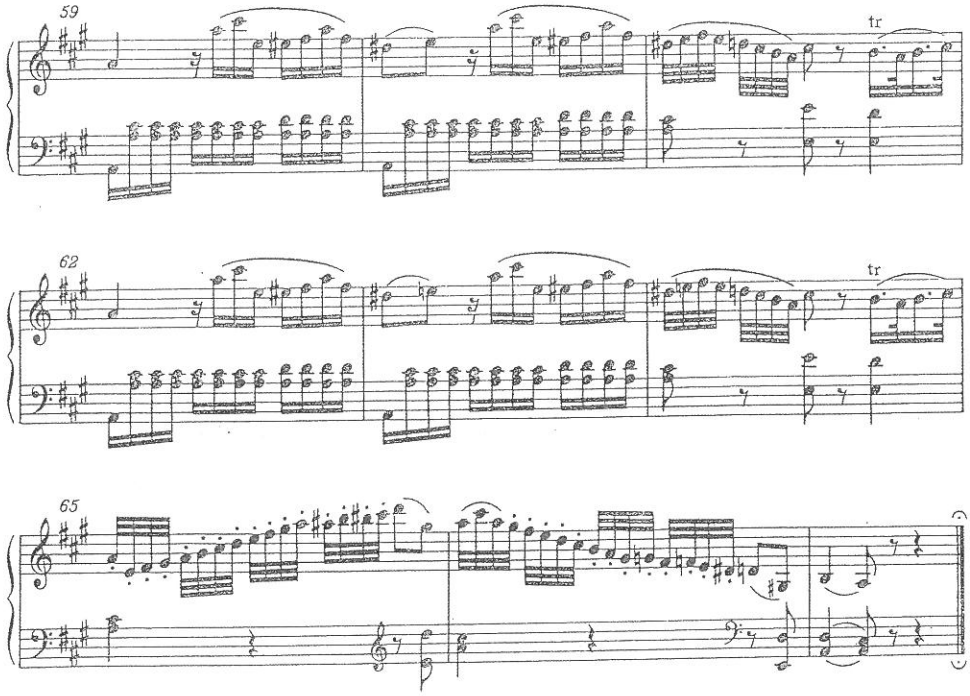
24.-33.ölçüler.

Örnek 369



36.-45.ölçüler.

Örnek 370

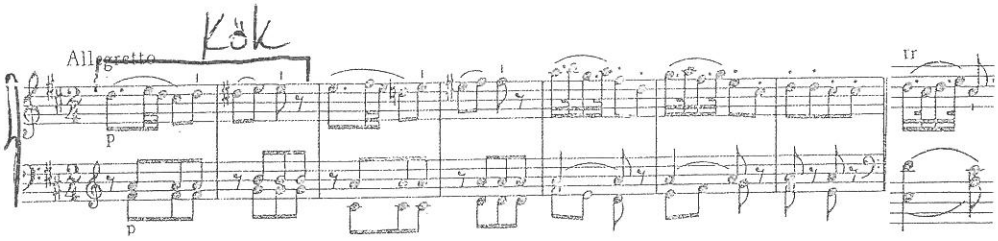


Coda, 59.-67.ölçüler.

III.Bölüm: Allegretto

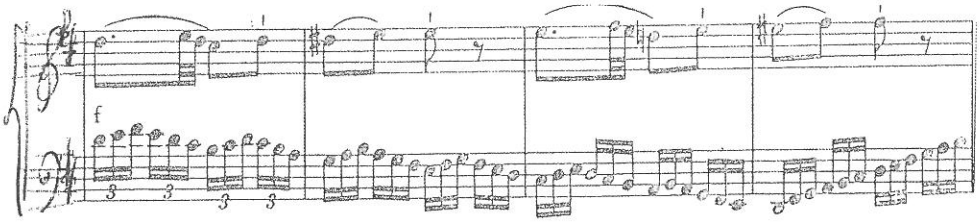
Sergileme 1- 64			Gelişme 65- 116	Yeniden Sergileme 117- 189		
A teması	Köprü	B teması		A teması	Köprü	B teması
1-8	26	50		117	125	141

Örnek 371



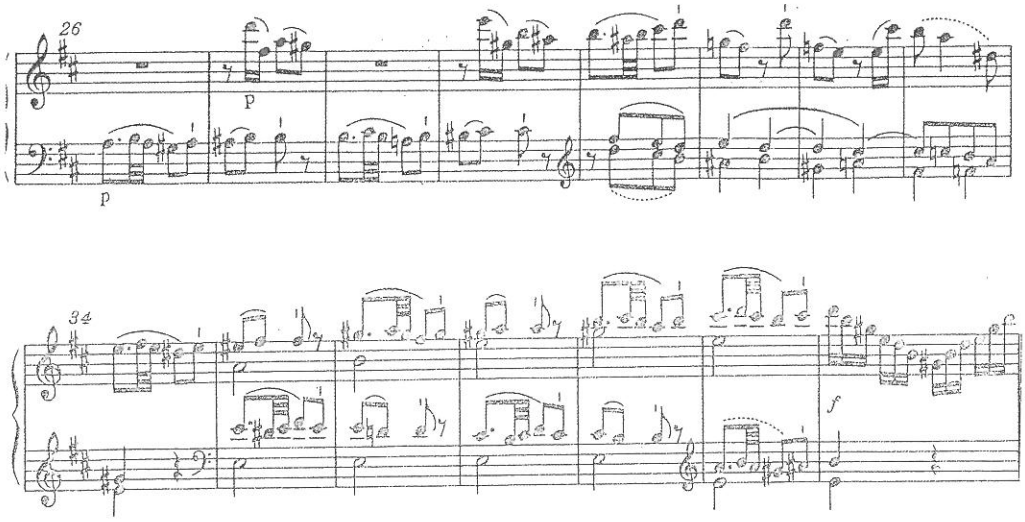
A teması, 1.-8.ölçüler.

Örnek 372
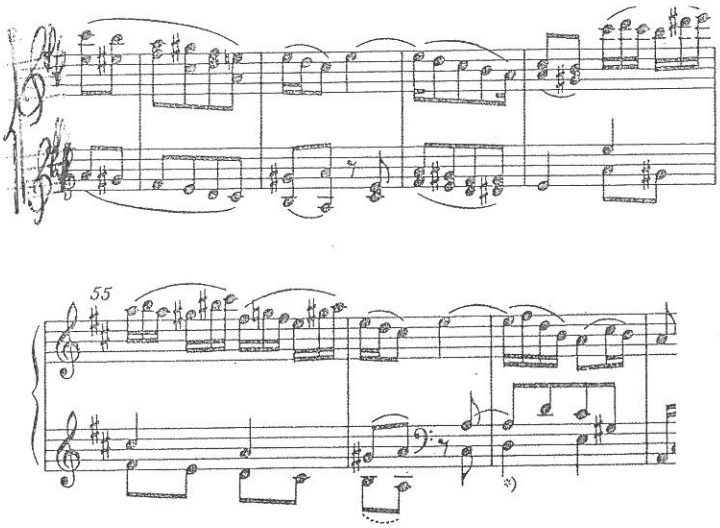


A temaı variant, 9.-12.ölçüler.

Örnek 373



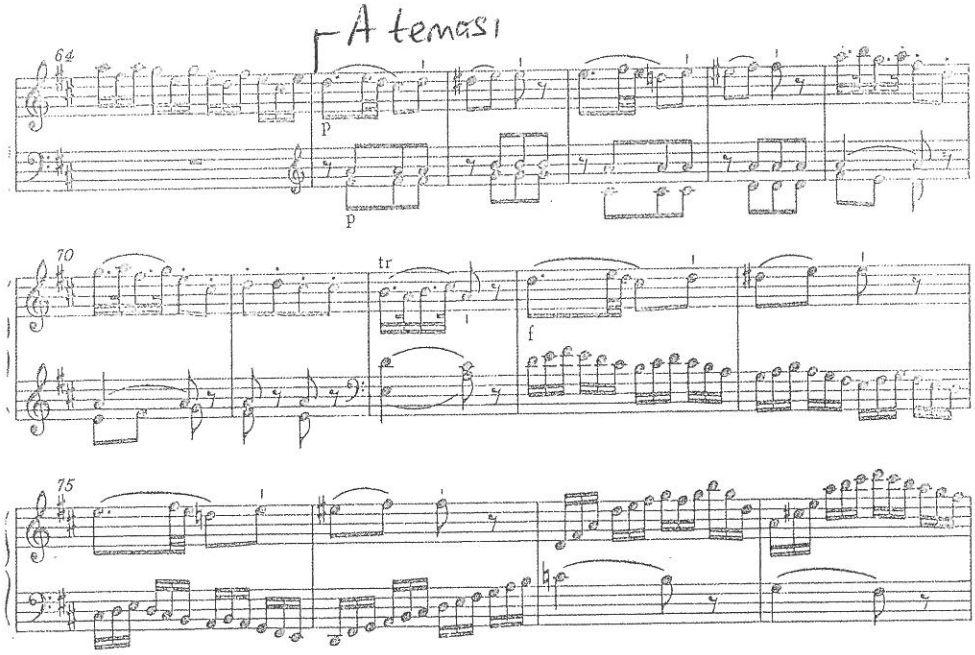
Köprünün başlangıcı,26-40.ölçüler.

Örnek 374



B teması, 50.-58.ölçüler

Örnek 375
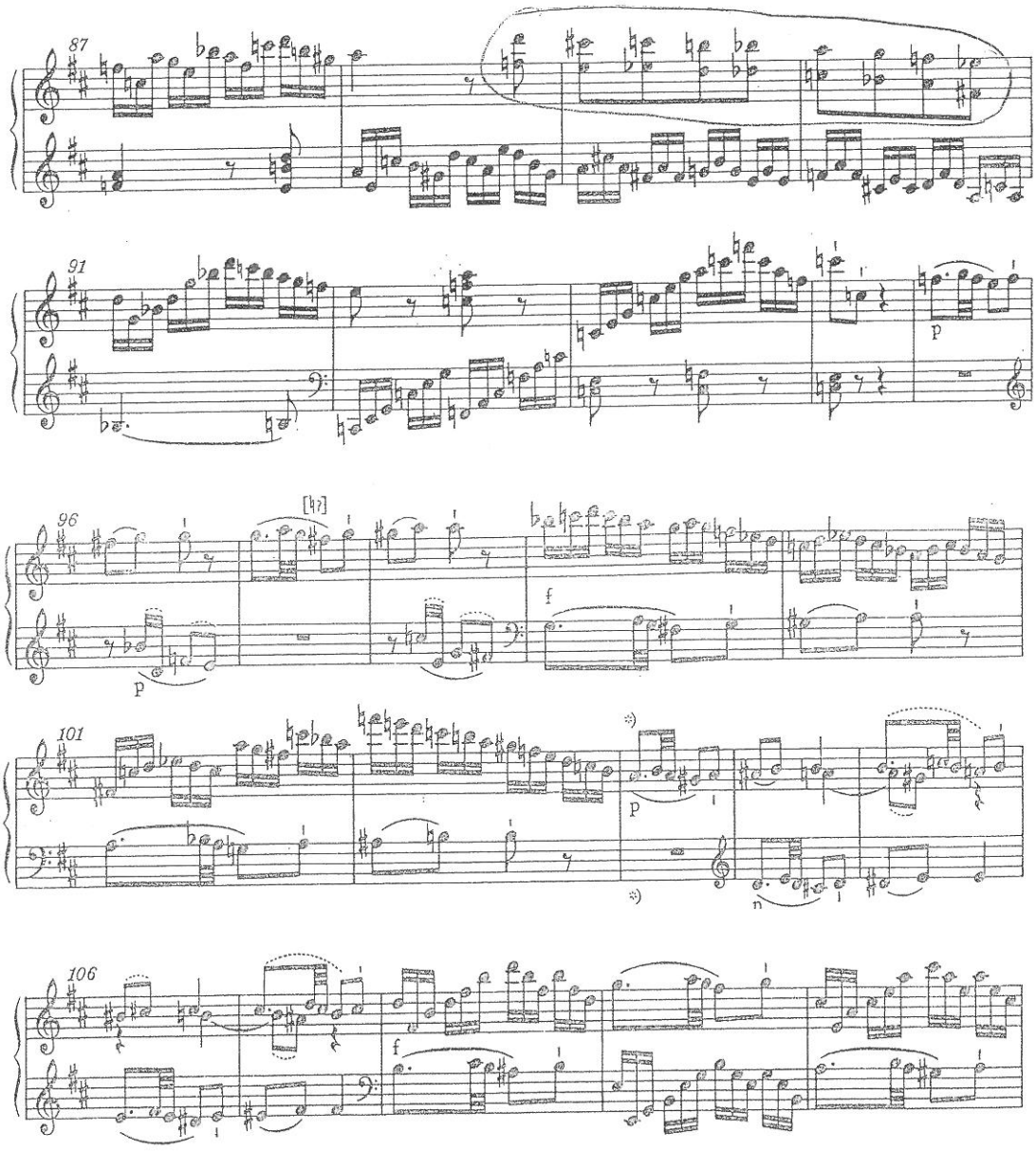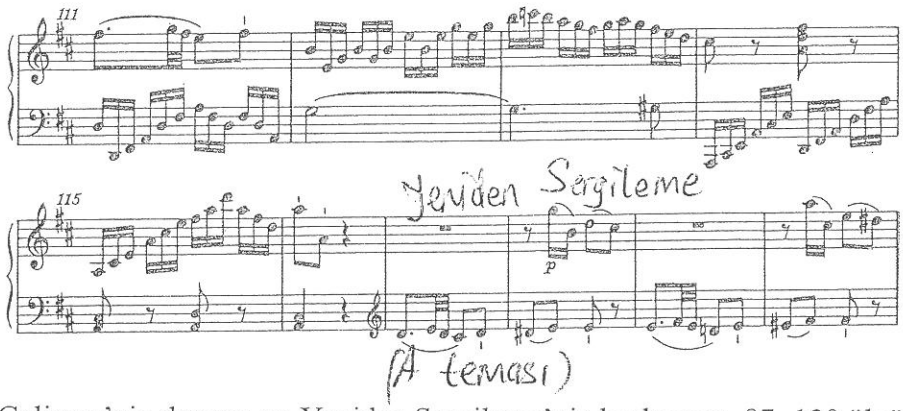


A teması ile başlayan Gelişme'nin başlangıcı, 64.-78.ölçüler.

65.ölçüden itibaren A teması Gelişme sürecini başlatmaktadır. Bu süreçte sol el tekniğinin özellikle kullanıldığı, kromatik kaymaları da içeren altılılarla

karşılaştığımız, uzak tonlara gitmeye uğraşan, ayrıca 103.ölçüden itibaren kontrapunktal arayışları da gördüğümüz ve Re majör V.fonksiyonda sonuçlanan bir Gelişme bölümü görmekteyiz. Yeniden Sergileme'de A teması sol elde görülmekte, sağ elde Karşı fikir diyebileceğimiz bir cevap mekanizmasıyla karşılaşılmaktadır. 163.ölçüden bitişe kadar olan süreçte A temasının bu sefer Coda'yı yönlendirme görevini üstlendiği görülmektedir.
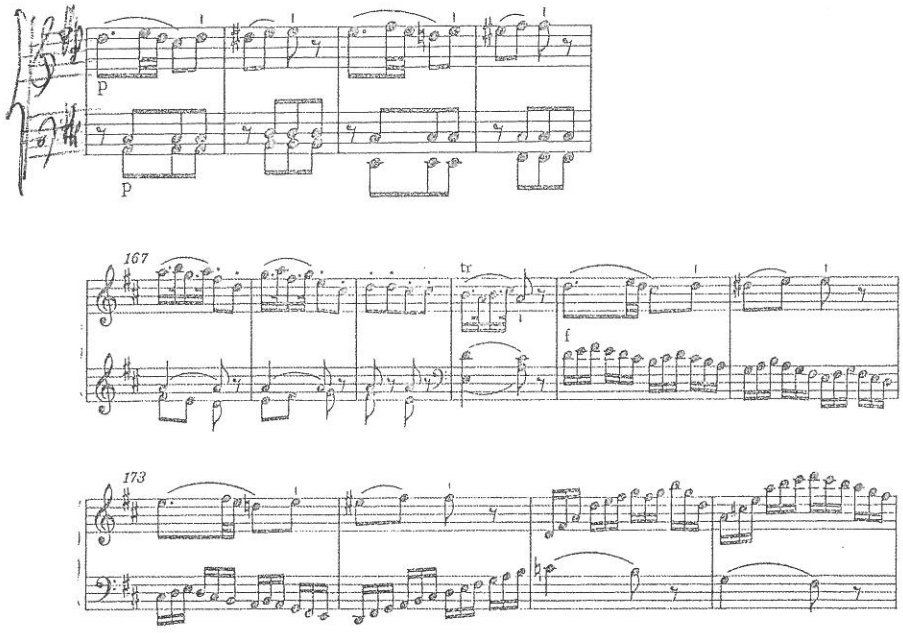
Örnek 376





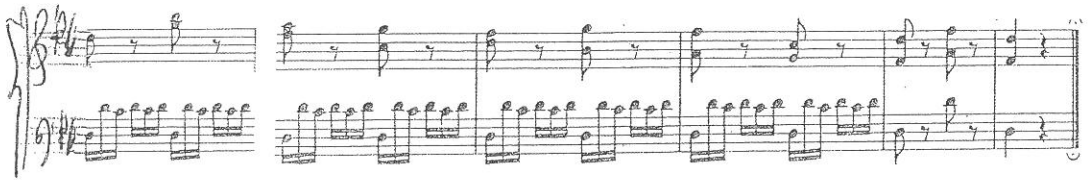
Gelişme'nin devamı ve Yeniden Sergileme'nin başlangıcı, 87.-120.ölçüler.

Örnek 377



163.-176.ölçüler.

Örnek 378



Karar, 184.-189.ölçüler.

Mozart'ın son sonatlarına baktığımızda giderek artan bir J.S.Bach etkisi görüyoruz. Bu sadece Bach'a ait değil, genel olarak kontrapunktun ağırlık kazandığı bir arayış olarak düşünülebilir. Bu eğilim sonucunda normal Sergileme-Gelişme-Yeniden Sergileme ve Sonsöz kalıbının esnetilip, Füg formunda gördüğümüz sürekli Gelişim'lerin etkisi altında bir anlayış geliştirildiği söylenebilir. Bilindiği gibi Füg'lerde Gelişme diye bir olay söz konusu değildir. Az veya çok sayıda Gelişim'lerin (*Durchführung*) varlığı dikkati çeker. Bazı sonatlardaki kontrapunktal arayışın, tipik Mozart atmosferini gölgelediği de düşünülebilir.

SONUÇ

Wolfgang Amadeus Mozart, Klasik Dönem'in ve tarihin en büyük bestecilerindendir. Joseph Haydn ve Ludwig van Beethoven ile birlikte Viyana Klasikleri arasında yer alır.

Avrupa'nın çeşitli saraylarında "mucizevi harika çocuk" olarak başladığı müzik kariyerine, Avrupa'nın pek çok ülkesinde büyük başarılar elde etmiş, ödüller kazanmış bir besteci olarak devam etmiş olan Mozart, çok genç yaşta vefat etmesine karşın, mucize sayılabilecek sayıda eseri ile günümüzün üzerinde en çok tartışılan, hakkında en çok kitap yazılan bestecilerindendir.

Rokoko Çağı'nın *galant* üslubuna ve zarafetine olan yatkınlığı ile Aydınlanma Felsefesi ve Fransız Devrimi'nin yeşerttiği özgürlük ve eşitlik ideallerine olan özlemlerini, kimi zaman hafif ve "saraylı" tarzda, kimi zamansa ciddi ve dramatik karakterlerle müziğine yansıtmış olan Mozart, on sekiz Piyano Sonatı ile Piyano Edebiyatı'na büyük bir katkı yapmıştır.

Piyano Sonatları'nın toplu olarak incelenmesi, 1775 tarihli ilk sonatlarından 1789 tarihli son sonatlarına kadar geçen süre boyunca Mozart'ın gerçekleştirdiği değişim ve gelişimleri gözlemlemek adına çok yararlı olmuştur. Çağdaşı bestecilerden etkilenişleri ve kendisinin bestelediği diğer türlere dair teknik özellikleri Piyano Sonatları'na taşımış olduğunun tespiti de oldukça önemlidir.

Bu bağlamda Mozart'ın Piyano Sonatları dört ana grupta değerlendirilmelidir. Her grup başlı başına bir stile sahiptir ve bestecinin yaşamı boyunca yaratıcılığındaki gelişime işaret eder. Buna göre *galant* stilden, yoğun çok-sesliliğe (orkestral yazıya), dramatik ve öznel yaratıcılığın, virtüoziteyle desteklenmesine ve sonuçta Mozart'ın tüm özelliklerinin (enstrümantal virtüozite, olağanüstü temaların dizilimi, sürekli değişen atmosfer, opera karakterleri ve mükemmel kontrpuan/armoni sentezi, doğaçlamanın yaşattığı sürprizler) tam dengeye oturmasına varan müthiş bir müzik yolculuğu gözlemlenir.

KAYNAKÇA

ABERT, Hermann (2007), **W.A.Mozart,** Yale University Press.

BACH, Carl Philipp Emanuel (1949), **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments,** W.W.Norton&Company.

BACH, Carl Philipp Emanuel (1992), **Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen,** Breitkopf-Härtel.

BADURA-SKODA, Eva, Paul (2010), **Interpreting Mozart, The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions**, Rothledge, Taylor and Francis Group.

BOER, Bertil van (2012), **Historical Dictionary of Music of the Classical Period**, The Scarecrow Press.

BORAN, İlke; YILDIZ ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım (2010), **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları.

BUCAK, Selen (1991), **Mozart'ın Piyano Eserleri ve Yorumu Üzerine Bir Çalışma (Yüksek Lisans İnceleme Metni, Danışman: Doç.Hülya Tarcan)**, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

BÜKE, Aydın (2000), **İki Dahi Üç Opera**, Boyut Kitapları.

BÜKE, Aydın (2006), **Mozart, Bir Yaşam Öyküsü**, Dünya Kitapları.

EINSTEİN, Alfred (2006), **Mozart, Sein Charakter-Sein Werk**, Fischer Taschenbuch Verlag.

ELIAS, Norbert (2000), **Mozart, Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine**, Kabalcı Yayınevi.

FINKELSTEIN, Sidney (1995), **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları.

GRIFFITHS, Paul (2010), **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, İş Bankası Kültür Yayınları.

IRVING, John (1997), **Mozart's Piano Sonatas, Contexts, Sources, Style**, Cambridge University Press.

PUBLIG, Maria (2004), **Mozart, Dehanın Gölgesinde**, Can Yayınları.

PAULY, Reinhard G. (1965), **Music in the Classic Period**, Prentice-Hall History of Music Series.

ROSEN, Charles (1998), **The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven**, W.W.Norton&Company.

ROSEN, Charles (1988), **Sonata Forms**, W.W.Norton&Company.

SCHOENBERG, Harold C. (2013), **Büyük Besteciler**, Doğan Kitap.

TARCAN, Hülya, **Piyanoda Klasisizm Ders Notları-Sanatta Yeterlik Aşaması**.

Derleyen: GOES, Albrecht (1980), **Mozart Briefe**, Fischer Verlag.

Derleyen: HENNENBERG, Fritz (2005), **Mozart**, Rororo.

Derleyen: HILDESHEIMER, Wolfgang (1995), **Mozart Briefe**, Insel Taschenbuch.

Derleyen: KUNZE, Stefan (2005), **Mozart Briefe**, Reclam.

Nota Örnekleri:

Mozart Klaviersonaten, Bärenreiter Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe I (2006)

Mozart Klaviersonaten, Bärenreiter Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe II (2006)

ÖZGEÇMİŞ

Elif Gökçe Tuğrul, 1989 yılında Edirne'de doğdu.Altı yaşında başladığı piyano eğitimine Prof.Vasıf Hasanoğlu ile devam etti. 2002-2005 yıllarında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda eğitim gördü, 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na geçiş yaparak Prof.Hülya Tarcan'ın öğrencisi oldu. 2007-08 Öğretim yılını ERASMUS Öğrenci Değişim Programı'yla okumaya hak kazandığı Almanya'nın Weimar şehrinde Hochschule für Musik FRANZ LISZT'te Prof.Gerlinde Otto'nun sınıfında tamamladı. 2010 yılında Mimar Sinan G.S.Üniv.Devlet Konservatuvarı Piyano Arp-Gitar Ana Sanat Dalı Lisans Bölümü'nden mezun oldu. 2012'de MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Piyano Programı'nda Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Halen MSGSÜ'de Sanatta Yeterlik çalışmalarına devam etmekte ve Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Üyesi olduğu Ludus Ensemble'ın üyeleriyle beraber Hochschule für Musik und Theater Hamburg'da Oda Müziği Master Programı'na kabul edilmiş olup, Ekim 2014 itibariyle çalışmalarını Hamburg'da, Prof.Niklas Schmidt'in Oda Müziği Sınıfı'nda Türk Eğitim Vakfı (TEV) Yurtdışı Eğitim Bursiyeri olarak başarıyla sürdürmektedir.

Prof.Ferenc Rados (Weimar, 2009), Prof.Paul Badura-Skoda (Weimar, 2009)'nın masterclass'larına ve Temmuz 2008'de Trossingen'de düzenlenen Euroasia Müzik Festivali'ne "aktif öğrenci" olarak katıldı. Temmuz 2012'de New York, East Hampton'da düzenlenen "Pianofest in the Hamptons" programına seçilen 12 piyanistten biri olarak Prof.Paul Schenly ve Doç.Awadagin Pratt ile tam burslu olarak çalışma imkanı elde etti, konserlerde başarılı performanslar sergiledi.Temmuz 2013'te Portekiz'de düzenlenen 18.Uluslararası Obidos Masterclass'ına katıldı, Prof.Luiz de Moura Castro, Prof.Boris Berman, Prof.Josep Colom ve Porf.Manuela Gouveia ile çalıştı ve kapanış konserinde çaldı. Eylül 2013'te düzenlenen 16.Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi'nde İdil Biret ile çalıştı ve Masterclass Piyano Konseri'nde performansıyla yer aldı. Kurucu üyesi olduğu oda müziği grubu Ludus Ensemble ile Eylül 2013 ve 2014'te Hamburg'da düzenlenen 7. ve 8.Uluslararası Mendelssohn Yaz Okulu/Festivali'ne kabul edilerek, Prof.Eberhard Feltz, Prof.Niklas Schmidt, Prof.Ralf Gothoni, Prof.Michel Lethiec, Prof.Juhani Lagerspetz ve Itamar Golan ile çalıştı ve konserlerde Ludus Ensemble'ın üyesi olarak başarılı performanslar sergiledi.

Elif Gökçe Tuğrul, 2004 yılında X.Moskova Gençlik Festivali kapsamında Çaykovski Konservatuvarı Büyük Salon'da Moskova Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde ve 3.Edirne Sanat Festivali'nde Trakya Üniversitesi Konservatuvarı Orkestrası eşliğinde

Schumann'ın op.54 a-moll Konçertosu'nu çalmış, 2004 yılı Plovdiv Müzik Festivali ve 2005 yılı Antalya Akdeniz Gençlik Festivali ve 2008 yılı Bayreuth Piyano Festivali kapsamındaki konserlerde başarılı performanslar sergilemiştir.2007-08 yılında Weimar'da eğitim gördüğü sürede Franz Liszt'in bugün müze haline çevrilmiş evi Liszt-Museum'da, Liszt'in kendi Bechstein piyanosuyla, Altenburg'da ve Weimar Sarayı'nda 19.yy'a ait tarihi piyanolarla solo ve oda müziği konserleri vermiştir. Şubat 2011'de Avusturya Kültür Ofisi, Yeniköy'de, "Doğumunun 200.yılında Liszt Resitali" başlıklı tamamı Liszt'in eserlerinden oluşan bir resital vermiş olup; 2008, 2011 ve 2013'te İstanbul Filarmoni Derneği'nin düzenlediği konserler çerçevesinde ve ayrıca Edirne Atatürkçü Düşünce Derneği ve Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği yararına çok sayıda resital verdi.